

(III, 20) sowie "Und sie fülleten einen Schwamm mit Essig und Ysopen und hieltens ihm dar zum Munde" (III, 81); auch hier steht der Akkord jeweils im Quintschrittzusammenhang (e-a).

Die notationstechnische Besonderheit der "Jesajas-Weissagung" erweist sich also als ein Phänomen textausdeutender "Augenmusik", die sich den Widerspruch zwischen der kompositorischen Praxis, über die fünfte Stufe zu kadenzieren, und den Postulaten der modalen Musiktheorie, nach der der Dreiklang auf der fünften Stufe im Phrygischen nicht leitereigen ist, zunutze macht. Anders als im manieristischen Madrigal der Jahrhundertwende bleibt der Traditionsbezug für die expressive Qualität der Musik jedoch konsequenzlos.

Ludwig Seel:

ZUR KLANGORDNUNG DER MOTETTE UM 1300

Der um 1300 wirkende Theoretiker Johannes de Grocheo weist in seinem Traktat "De musica" darauf hin, daß die Komposition einer Motette stimmenweise zu erfolgen habe: Cantus prius factus ist der Tenor, an dessen melodischem Verlauf zuerst der Motetus, dann das Triplum entlang komponiert werden. Analog der sukzessiven Vorgehensweise und angesichts der Tatsache, daß die Oberstimmen nur mit dem Tenor, nicht aber untereinander konsonieren müssen, könnte man eine dreistimmige Motette - wie es Ernst Apfel in seinen Arbeiten getan hat¹ - als zweifach zweistimmigen Satz begreifen und Fragen bezüglich der Zusammenklänge an den Intervallen und Intervallfolgen der Stimmpaare von Motetus und Tenor bzw. Triplum und Tenor erörtern. Vor dem Hintergrund der Handwerkslehren des 13. Jahrhunderts, die nur den zweistimmigen Satz behandeln, erscheint die Methode sogar gerechtfertigt; im Hinblick auf die Komposition als ein Ganzes, über das - dreistimmig - klingende Werk sagt sie jedoch wenig aus. Die folgenden Ausführungen werden deshalb am vollständigen Werk ansetzen, wobei versucht werden soll, einen bestimmten - in der zeitgenössischen Theorie noch nicht formulierten - Aspekt mittelalterlicher Klangordnung näher zu beleuchten: die Tenor-Gebundenheit von Motetus und Triplum in der Raum-Vertikale.

Im Rahmen seiner Charakterisierung der mehrstimmigen Gesänge definiert Grocheo die Motette als "cantus ex pluribus compositus, habens plura dictamina ... utrobique harmonialiter consonans ... Sed dico 'utrobique harmonialiter consonans', eo quod quilibet debet cum alio consonare secundum aliquam perfectarum consonantiarum, puta secundum diatessaron vel diapente vel diapason, de quibus superius diximus, cum de principiis tractabamus"². Ist der Tenor das "fundamentum", so ist der Motetus "cantus ille, qui supra tenorem immediate ordinatur. Et in diapente ut plurimum incipit et in eadem proportione, (in) qua incipit, continuatur vel (in) diapason ascendit ... Triplum vero est cantus ille, qui supra tenorem in diapason proportione incipere debet et in eadem proportione ut plurimum continuari. Dico autem 'ut plurimum', quia aliquoties in (motetum) vel diapente descendit propter euphoniā, quemadmodum motetus aliquando in diapason ascendit"³.

Die praktischen Quellen des 13. Jahrhunderts stimmen mit den Ausführungen des Theoretikers erstens insofern überein, als sich die Oberstimmen im principium perfectionis, also im ersten Tempus einer Perfectio, dem Tenor gegenüber konsonant verhalten, wobei

der bevorzugte, weil perfekte Klang der Quint-Oktav-Klang ist, zweitens insofern, als sich Motetus und Triplum in der Regel nicht über das Maß der Oktave hinaus vom Tenor entfernen. Der Tenor fungiert also nicht nur als klangliches Fundament einer Komposition, sondern bestimmt zugleich den für die Oberstimmen zur Verfügung stehenden Klangraum, der in der Oktavierung eines jeden Tenortones endet. Von keinem Theoretiker des 13. Jahrhunderts *expressis verbis* gefordert, ist die Beschränkung auf den Oktavraum über einem Tenor ein Merkmal, das den modalrhythmischen Motetten der Notre Dame-Zeit ebenso zu eigen ist wie den stilistisch und notationstechnisch modernsten Werken des 13. Jahrhunderts, z.B. den für Petrus de Cruce verbürgten Motetten "Au renouveler du joligans" und "Lonc tans me sui tenu"⁴.

Mit Blick auf diesen Sachverhalt darf es nun als eine wichtige Neuerung des frühen 14. Jahrhunderts gelten, daß in der Mehrzahl der dreistimmigen Werke des 1316 abgeschlossenen "Roman du Fauvel"⁵ das Gerüst der Oktavierung aufgebrochen wird und eine Öffnung der Motette nach oben hin und damit eine Erweiterung des Klangraumes stattfindet. Die diesbezügliche Durchsicht des Fauv-Repertoires einerseits und der wichtigsten Quellen des späteren 13. Jahrhunderts - der Kodizes Bamberg⁶, Turin⁷ und der Faszikel 7 und 8 des Kodex Montpellier⁸ - andererseits, führt nach Abzug der Konkordanzen⁹ zu folgendem Befund:

	Ba	Tu	Mo 7	Mo 8	zus.	Fauv	
Zahl der 3st. Motetten nach Abzug der Konkordanzen	99	9	34	38	180	21	
Duodezime	15	-	3	12	30	51	Anzahl
Undezime	7	1	1	1	10	-	der
Dezime	16	1	3	2	22	45	Fälle
None	15	4	-	4	23	4	

1. Die auffälligste Erscheinung bildet das immense Anwachsen der Dezimen und Duodezimen in der Handschrift Fauv. Gegenüber den Motetten des 13. Jahrhunderts, in denen größere Intervalle als die Oktave nur sporadisch und angesichts des umfangreichen Repertoires von 180 Werken insgesamt recht spärlich auftreten, begegnet die Duodezime in Fauv 51 mal, dabei konzentriert auf dreizehn der 21 Werke; die Dezime erklingt 45 mal, ebenfalls konzentriert auf dreizehn, zum Teil aber andere Werke.

2. Den Motetten aller Handschriften ist gemeinsam, daß sie über das Maß der Duodezime nicht hinausgehen.

3. Bemerkenswerterweise erfreut sich die Duodezime bereits in Mo 8 einiger Beliebtheit, während die Repertoires der zeitlich diesem Faszikel nahestehenden, wahrscheinlich vorausgehenden Quellen Tu und Mo 7 eine derartige Tendenz nicht kennen. Die Vermutung, wonach es sich bei der häufigeren Verwendung des Intervalls in Mo 8 um das Symptom einer Entwicklung handeln könnte, die hier ihre ersten Konturen annimmt und in Fauv ihre Fortsetzung und Vertiefung findet, stünde immerhin im Einklang mit der mutmaßlichen Chronologie der Handschriften.

4. Die Undezime hat zu keiner Zeit eine Rolle gespielt. In den Quellen der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erklingt sie lediglich zehnmal, in Fauv fehlt sie. Diese Entwicklung ist darauf zurückzuführen, daß die Quarte und daher auch die Undezime mit ihrem Quartcharakter im Laufe des Jahrhunderts ihre einstige Bedeutung als perfekte Konsonanz einbüßt.

5. Die None ist infolge ihrer Eigenschaft als Dissonanz stets nur von untergeordneter Bedeutung.

Wie Ba, Tu, Mo 7 und Mo 8 enthält Fauv Motetten unterschiedlichen Alters und Stils, wobei bei der Mehrzahl mit älterem Gepräge aufgrund des Fehlens von Konkordanzen nicht auszumachen ist, ob sie noch dem 13. Jahrhundert entstammen oder nach älterem Vorbild neu geschaffen wurden. Anhand der 21 Werke ist jedoch festzustellen, daß zwischen der notationstechnischen und rhythmischen Faktur einer Motette und dem Ausmaß des Klangraumes, innerhalb dessen ihre Stimmen sich bewegen, ein Zusammenhang besteht. So zeigt sich, daß die modernsten Werke der Handschrift, d.h. jene mit zwei bewegungsmäßig gleichberechtigten, schnellen Oberstimmen über breitem Tenorfundament, sämtlich über einen erweiterten Klangraum verfügen. Umgekehrt liegen in den sechs Stücken - Fauv 4, 13, 14, 26, 32 und 34 -, deren Stimmen innerhalb des Klangraumes der Oktave verweilen, ausnahmslos Werke vor, die sich ihrem äußeren Gepräge nach noch den Klangtypen des früheren oder späteren 13. Jahrhunderts unterordnen lassen. Das Verweilen der Stimmen innerhalb des Klangraumes der Oktave beweist zwar nicht, daß die sechs Werke älteren Ursprungs sind, doch macht der Sachverhalt deutlich, daß die Erweiterung des Klangraumes, indem sie nur in stilistisch modernen Motetten vorliegt, sicher erst um 1300 Bedeutung erlangt.

Die mit dem Aufkommen der Mensuralnotation und -rhythmik einsetzende bewegungsmäßige Verselbständigung zuerst des Triplums, später auch des Motetus, gelangt um die Wende zum 14. Jahrhundert in ein neues Stadium. Zur Zeit des 13. Jahrhunderts äußert sie sich nur in Form freirhythmischer, in zunehmendem Maße von syllabisch deklamierenden Semibreven durchsetzter Bewegung, bleibt also auf die Zeit-Horizontale beschränkt. Mit der Erschließung des Bereiches außerhalb der Oktave, die bereits in Mo 8 ansatzweise, in Fauv vollends realisiert wird, vollzieht sich die Verselbständigung der Oberstimmen in der Raum-Vertikale. Am Beispiel des am häufigsten verwendeten oktavüberschreitenden Intervalls, der Duodezime, lassen sich die einzelnen Stadien dieses Emanzipationsprozesses verifizieren.

Ba 6 (M. 13-18)

M. 17

ob - vi - a, mar - ty - ris vi -
cur - runt ob - vi - a; vir - gi - nis ex -

Beispiel 1 zeigt einen Ausschnitt aus der Motette Ba 6 "Agnina milicie", einem noch streng modalrhythmischen, bereits in den Notre Dame-Quellen F (1, 24, fol. 396v) und W₂ (1,1, fol. 123r) überlieferten Werk. Während die meist im ersten Modus rhythmisierten Oberstimmen in den Mensuren 13-15 noch innerhalb des Oktavrahmens verweilen, geht der Motetus in Mensur 17 über c im Tenor in die Duodezime g'. Wie das Triplum wählt der Motetus den direkten Weg in die nächste rhythmisch betonte Konsonanz, d.h. die Oberstimmen scheiden als "Verursacher" der Klangraumerweiterung aus. Auslösendes Moment ist vielmehr der abwärts gerichtete Quartsprung im Tenor f-c, der, soll eine Oktavparallele im Motetus und infolgedessen eine Tonverdoppelung in c' vermieden werden, den Motetus in die Duodezime zwingt. Aus dieser Tatsache wie aus jener, daß der weite Abstand zur

Unterstimme durch die im ersten Modus sehr ungewöhnliche melismatische Auflösung der rhythmischen Hebung alsbald wieder verringert wird, ist zu ersehen, daß der Komponist nicht eine gesteigerte Klangwirkung im Sinn hatte, sondern lediglich den Konsonanz- und Fortschreitungsregeln genügen wollte. Beispiel 1 kann als typisch gelten für die Duodezimenbildung in Ba, Tu, Mo 7 und für die Mehrzahl der Fälle in Mo 8.

In der Motette Mo 8/314 "Vo vair oel m'ont espris" indessen zeigt sich ein wesentlich verändertes Bild:

Mo 8/314 (M. 28-33) M. 30

se fors cru-au-té trou-ver. Il Sou-vent me fait chai-tis cla-mer, haut pris, me-tés

Über einem bewegungsmäßig passiven Tenor steigt das Triplum in die Duodezime g', wo es über die Dauer einer perfekten und imperfekten Longa verharret. Indem g' als höchster Ton der Motette hier zum ersten und einzigen Mal erklingt und auch die Kombination: perfekte - imperfekte Longa sich andernorts nicht wiederholt, entsteht eine Art "musikalischer Höhepunkt", der sowohl textlich - das Rufen des Liebhabers ("clamer") symbolisierend - als auch formal - der musikalische Höhepunkt ist zugleich formaler Mittelpunkt des Werkes - motiviert sein kann. Durch das gleichzeitige Innehalten von Triplum und Motetus nach einer zuvor sehr flüssigen Bewegung schafft der Komponist einen wirkungsvollen Kontrast, in dessen Folge die Aufmerksamkeit des Hörers von der horizontal-melodischen in die vertikal-zusammenklangliche Richtung gelenkt wird. Obgleich die Unterbrechung der raschen Bewegung nur für die Dauer zweier Perfectiones währt und in beiden Oberstimmen der erste Modus durchscheint, der in der modalrhythmischen Motette früherer Zeiten noch für einen "schmissigen" Rhythmus sorgte, haftet den Klängen etwas durchaus ausdruckshaftes, beinahe "arioses" an, zumal die in diesem Werk so häufig syllabisch textierten Semibrevis-Folgen aus Gründen der Ausführbarkeit das Zeitmaß stark drosseln, so daß die zeitliche Dauer der Longen und damit die Duodezimen und ihre klangliche Wirkung intensiviert wird.

Klangbetonte Duodezimen, wie jene von Mo 8/314, begegnen in den übrigen Werken der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nicht wieder, um so häufiger hingegen in Fauv. In Fauv 16 "O Philippe" etwa münden die schnellen Oberstimmen am Ende der beiden Durchführungen (M. 29 und 59) in einen Oktav-Duodezim-Klang von der Dauer einer perfekten Longa. Die Motette gliedert sich dadurch in zwei Teile, wobei auch die formale Disposition des Tenors, die im 13. Jahrhundert z.B. infolge der rhythmischen Überschneidung von Color und Talea, unsystematisch wechselnder Dispositionsschemata oder der Aneinanderreihung pausenloser Longa-Folgen häufig verschleiert erscheint, bereits beim ersten Hören erkennbar wird. Eine gesteigerte Klangdauer und ein gezieltes Plazieren der Duodezime an exponierter Stelle kennzeichnet auch die Motette Fauv 15 "Rex beatus", in der jeweils der Beginn der Tenor-Wiederholungen (M. 22 und 43) markiert wird, ferner Fauv 23 "Sicut de ligno" und Fauv 25 "Heu, Fortuna", die im Oktav-Duodezim-Klang schließen,

sowie Fauv 18 "Alieni boni", die mit diesem Klang beginnt und endet. Angesichts der in die Hunderte gehenden Werke, die im Quint-, Oktav- oder Quint-Oktav-Klang beginnen und schließen - nur ausnahmsweise steht zu Beginn oder Schluß eine Terz, Quart oder Sext - wirkt die Duodezime im Anfangs- oder Schlußklang einer Motette höchst auffällig; zugleich wird daran deutlich, daß sich das Intervall neben Quinte und Oktave als zusätzlicher Konsonanzort durchgesetzt hat.

Ihren klarsten Ausdruck findet die räumlich-vertikale Verselbständigung der Oberstimmen in den Motetten Fauv 30 "Adesto, sancta trinitas" und Fauv 12 "Vos pastores", in denen sich ganze Bewegungsabläufe, die bislang nur Quinte und Oktave durchzogen, um die Duodezime herum konzentrieren und das Intervall sogar über ansteigender Tenor-Bewegung erklingt:

Fauv 30 (M. 82-84)

Fauv 12 (M. 43-45)

In beiden Fällen resultiert die Erweiterung des Klangraumes nicht aus dem melodischen Verlauf des Tenors, sondern einzig aus der Initiative der Oberstimmen und damit offensichtlich aus dem Streben der Komponisten nach mehr schöpferischer Freiheit und Klangvielfalt.

Das forcierte und differenzierte Erklängen der Duodezime verleiht den Fauv-Werken, verglichen mit den Motetten des 13. Jahrhunderts, ein eigenes klangliches Gepräge. Der noch für die im Petrus de Cruce-Stil komponierten Werke charakteristische enge Konnex zwischen Tenor und Oberstimmen erscheint gelockert und weniger unmittelbar, der Gesamtklang der Werke gelichtet und farbiger, da der Vorrat an bisherigen Konsonanzklängen - um den Oktav-Duodezim-, den Quint-Duodezim- und den zweistimmigen Duodezim-Klang - sowie die Zahl der bislang gebräuchlichen Klangverbindungen deutlich erweitert wird.

Die Ausdehnung des Klangraumes erweist sich bei Durchsicht der Quellen des früheren 13. und 12. Jahrhunderts nicht nur als Novum in der Entwicklungsgeschichte der Gattung

Motette, sondern der polyphonen Musik überhaupt. Die Tragweite dieser Neuerung ist deshalb kaum zu überschätzen, ist sie doch die Absage an das mittlerweile Jahrhunderte alte Klangideal der auf das Maß der Oktave beschränkten Stimmenabstände und zugleich charakteristisches Moment eines neuen Klangbewußtseins.

Anmerkungen

- 1) Ernst Apfel, Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach, München 1964 (Teil 1) und 1965 (Teil 2); ders., Anlage und Struktur der Motetten im Codex Montpellier, Heidelberg 1970.
- 2) Ernst Rohloff, Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo, Leipzig 1972, S. 144.
- 3) Rohloff, a.a.O., S. 146.
- 4) Zur Autorschaft des Petrus de Cruce an den genannten Motetten siehe Roger Bragard, Jacobi Leodiensis Speculum musicae, in: Corpus scriptorum de Musica 3 (1973), S. 36f.
- 5) Edition der Musikeinlagen Leo Schrade, Polyphonic Music of the Fourteenth Century, Monaco 1956 (Vol. I: The Roman de Fauvel etc.), = Fauv.
- 6) Edition Gordon A. Anderson, Compositions of the Bamberg Manuscript, Bamberg, Staatsbibl., Lit. 115 (olim Ed. IV. 6.), in Corpus Mensurabilis Musicae 75 (1977), = Ba.
- 7) Edition Antoine Auda, Les "Motets Wallons" du manuscrit de Turin: Vari 42, Brüssel 1953, = Tu.
- 8) Edition Hans Tischler, The Montpellier Codex (Montpellier, Fac. de Méd. MS H 196), Madison 1978, = Mo. Die Numerierung der Motetten bezieht sich auf die Angaben der Herausgeber der Handschriften.
- 9) Zu 33 der insgesamt 243 Motetten finden sich 42 Konkordanzen, die zwecks eines möglichst getreuen Abbildes der im jeweiligen Hauptrepertoire einer Quelle herrschenden quantitativen Verhältnisse unberücksichtigt bleiben müssen. Der Ausschluß konkordanter Werke erfolgte nach zwei Gesichtspunkten: 1. Steht ein Werk in der ältesten Quelle Ba, so bleiben seine Konkordanzen in den jüngeren Quellen unberücksichtigt. 2. Werke, die lediglich innerhalb der ungefähr auf den gleichen Entwicklungsstand verweisenden Handschriften Tu, Mo 7 und Mo 8 mehrfach enthalten sind, werden nur in Mo 7 berücksichtigt, da diese Quelle auch das umfangreichste Repertoire bietet.

Marianne Danckwardt:

ZUR CANTUS-FIRMUS-BEHANDLUNG IN DER MUSIK DES OLD-HALL-MANUSKRIPTS

An vierzehn Stellen des Old-Hall-Manuskripts¹ ist eine dreistimmige Komposition um eine in der Mittelstimme auftretende, meist nur eine Note umfassende "vierte" Stimme erweitert. Es handelt sich dabei um folgende Stellen: anonymes Gloria Nr. 5² Mensur 55 und 66-67 (hier drei Zusatznoten), Leonel Powers Gloria Nr. 22 Mensur 65, anonymes Credo Nr. 56 Mensur 27 und 113, W. Typps Sanctus Nr. 106 Mensur 1, Leonel Powers Sanc-