

# Hexachord und Modus : drei Rondeaux von Gilles Binchois

Autor(en): **Berger, Christian**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **16 (1992)**

Heft [1]

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-869048>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

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

## HEXACHORD UND MODUS: DREI RONDEAUX VON GILLES BINCHOIS

von Christian Berger

Die Bedeutung des Modus für das Verständnis der Musik des 15. Jahrhunderts möchte ich anhand eines sicher extremen, aber deshalb wohl auch besonders einleuchtenden Beispiels, nämlich anhand des Rondeaux *Ay, douloureux* von Gilles Binchois<sup>1</sup> deutlich machen. Extrem ist dieses Beispiel deshalb, weil es in der Handschrift Oxford<sup>2</sup> in den Unterstimmen Tenor und Contratenor mit den Vorzeichen b und es, im Cantus aber ohne jegliches Vorzeichen aufgezeichnet wurde. Sowohl bei Binchois wie auch bei Dufay gibt es dafür noch weitere Beispiele,<sup>3</sup> und auch schon im Codex Reina, einer Handschrift aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, finden sich solche Aufzeichnungen.<sup>4</sup> In der einschlägigen musikwissenschaftlichen Literatur wird dieses Phänomen unter dem Stichwort der „partial signatures“ abgehandelt.<sup>5</sup> Um es kurz vorwegzunehmen: es geht hier keineswegs um einen modalen oder sonstwie gearteten Konflikt, sondern um ein Aufzeichnungs- oder auch ein Ausführungsproblem. Auch dieser Cantus wurde mit b und es gesungen, ja an manchen Stellen sogar mit einem as. Nur brauchte dies nicht eingezeichnet zu werden, da es sich aufgrund einer langen Übereinkunft von selbst verstand. Im Folgenden sollen die Voraussetzungen dieser Entwicklung in notwendiger Kürze dargestellt werden, worauf dann an diesem Rondeau sowie an zwei weiteren ausgewählten Beispielen aus dem Repertoire der Chansons Binchois' mögliche Konsequenzen nicht nur für die Übertragung, sondern auch für das Verständnis dieser Werke aufgezeigt werden sollen.

Zwei Dinge kommen im Beispiel des Rondeaux *Ay, douloureux* zusammen: Zum einen lassen sich die Notierung eines Stückes und das klangliche

<sup>1</sup> Ed. W. Rehm: *Die Chansons von Gilles Binchois (1400-1460)* (= Musikalische Denkmäler 2), Mainz 1957, Nr. 9, S. 8 f.

<sup>2</sup> Oxford, Bodleian Library, Ms. Can. misc. 213, f. 78v.

<sup>3</sup> Vgl. von Gilles Binchois „Adieu, jusques“ (Rehm Nr. 2) und „Rendre me vieng“ (Rehm Nr. 38 – beide mit einem b im Cantus), und von Guillaume Dufay „Ma belle dame, je vous pri“ (ed. H. Besseler, CSM I,6, Nr. 31), „Helas, ma dame, par amours“ (Nr. 45), „He, compagnons, resvelons nous“ (Nr. 49, mit einem b im Ca.), „Puisque celle qui me tient en prison“ (Nr. 64 – mit einem b im Ca.) und „Belle, vueilles moy vangier“ (Nr. 78 – mit einem b im Ca.).

<sup>4</sup> Die Ballade „Fuiés de moy“ des Codex Reina (F-Pn nouv. acq. frç. 6771, f. 82) habe ich ausführlich in meiner Kieler Habil-Schrift *Hexachord, Mensur und Textstruktur. Studien zum französischen Lied im 14. Jahrhundert*, (= BzAfMw 33), Stuttgart 1992, besprochen und ediert.

<sup>5</sup> Vgl. zuletzt C. Dahlhaus: „Bitonalität oder Oktatonik? Divergierende Vorzeichen in den Chansons von Binchois“, in: *Fs. Wolfgang Rehm zum 60. Geburtstag*, hg. v. D. Berke, H. Heckmann, Kassel u. a. 1989, S. 15-21; dort auch Hinweise auf weitere Literatur.



Resultat seiner Ausführung auch in jener Zeit noch nicht so selbstverständlich wie heute gleichsetzen. Um einen Notentext des 14. und 15. Jahrhunderts entschlüsseln zu können, bedarf es mehr als des bloßen Notenlesens; denn unsere heutige Notation ist das Ergebnis einer Entwicklung, die bis ins 9. Jahrhundert zurückreicht. In jener Zeit der sogenannten karolingischen Renaissance stießen zwei große Traditionen abendländischen Musikverständnisses aufeinander und wurden in einem Prozeß, der einige Jahrhunderte in Anspruch nahm, zusammengeführt. Auf der einen Seite war das die Tradition des liturgischen Singens, dessen Wurzeln im hebräisch-syrischen Raum des östlichen Mittelmeers vermutet werden, auf der anderen Seite stand die antike griechische Musiktheorie mit ihrer Verbindung von Maß, Zahl und Ton. In jener Zeit wurde eine lebendige musikalische Praxis mit einem theoretischen Konzept verknüpft, was einen Prozeß in Gang setzte, der beide Beteiligten sehr einschneidend veränderte und prägte.

Diese Entwicklung ist um so verwunderlicher, als beide Traditionen auf den ersten Blick wenige Gemeinsamkeiten haben. Die griechische Musiktheorie erfaßte den Tonraum mit Hilfe einer proportionalen Berechnung der Intervalle, während in der liturgischen Praxis die horizontale melodische Bewegung im Vordergrund stand. Mit der Hilfe einer Theorie, die aus der Antike vor allem durch *De institutio musica* des Boethius überliefert worden war, wurden nun neue Verfahren entwickelt, mit denen solche melodischen Verläufe beschrieben und letztendlich auch aufgezeichnet werden konnten. Das wichtigste neue Hilfsmittel dabei waren die Tonbuchstaben, lateinisch die „litterae“, die nach dem Vorbild der Grammatik in den musikalischen Bereich übernommen wurden. Sie hatten für die Musiktheorie die gleiche Funktion wie sie Isidor von Sevilla für die Grammatik beschrieben hatte: „Vsus litterarum repertus propter memoriam rerum. Nam ne oblivione fugiant, litteris alligantur“.<sup>6</sup>

Diese „septem alphabeti litterae“,<sup>7</sup> wie sie seit dem *Dialogus de musica* aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts genannt werden, bezeichnen diejenigen Stufen des Tonsystems, die auf rationale Weise darstellbar waren, die also konkret, das heißt mit Hilfe einer proportionalen Messung am Monochord errechnet werden konnten. Die *litterae* stellen sozusagen das Rohmaterial bereit, „sunt ergo ... principium in musica“,<sup>8</sup> wie es in einem Prager Schultraktat noch gegen Ende des 15. Jahrhunderts heißt. Mit diesen *litterae* stand dem Sänger nun theoretisch ein Tonmaterial im Umfang von nahezu drei Oktaven, also in der Guidonischen Terminologie vom tiefen G bis zum ee, zur Verfügung. In seiner Struktur muß dies aber ein kaum überschaubarer Bereich

<sup>6</sup> *Etymologia*, ed. W. M. Lindsay (= Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis), Oxford 1911, I.iii.1 und 2.

<sup>7</sup> Guido von Arezzo: *Micrologus*, hg. v. J. Smits van Waesberghe (= CSM 4), Rom 1955, S. 93.

<sup>8</sup> Szalkai: „Musica“, hg. v. D. Bartha (= Musicologica Hungarica 1), Budapest 1934, S. 68.



gewesen sein, denn immer wieder wird in den elementaren Musiklehren mit großer Ausführlichkeit die genaue schrittweise Abfolge der Ganz- und Halbtöne aufgeführt.<sup>9</sup>

Deshalb ist man wohl von anfang an in der Darstellung des Tonsystems auf kleinere Einheiten zurückgegangen, und zwar zunächst auf diejenige Einheit, auf der schon das griechische System aufbaute, nämlich das Tetrachord oder, mit der lateinischen Bezeichnung, die Quarte. Die Quarte ist zwar zunächst in der griechischen Theorie ein proportional errechenbares Intervall, wird aber im Mittelalter vor allem als eine überschaubare und somit leicht faßbare melodische Einheit benutzt.<sup>10</sup> Diese Überschaubarkeit resultiert nicht nur aus der geringen Anzahl von Tönen, sondern vor allem aus der Tatsache, daß in der regulären Form dieses Intervalls nur ein Halbtonschritt vorkommt, der zudem beim Tetrachord der  *finales*, dem Tetrachord der Töne D bis G, in der Mitte, also zwischen den Tönen E und F liegt. Diese skalare Struktureinheit kann nun über das ganze Tonsystem verteilt werden. So ist das Tetrachord der  *finales* nach unten hin direkt mit dem gleichartigen Tetrachord A-D verbunden, wo der Halbton ebenfalls in der Mitte zwischen den Tönen H und C liegt, und nach oben hin ist es die Oktavversetzung der beiden unteren Tetrachorde, also die Töne a-d, bzw. d-aa. Wenn der Sänger sich klarmacht, in welchem Tetrachordbereich er sich befindet, bereitet es ihm keine Schwierigkeiten mehr, die Halbtöne richtig zu treffen.

Guido von Arezzo hatte nun zu Beginn des 11. Jahrhunderts die folgenreiche Idee, diesen Bereich um einen einzelnen Halbton herum auf 6 Töne zu erweitern. In einem solchen Hexachord wird ein Halbtonschritt oben und unten von jeweils zwei Ganztonschritten eingerahmt, etwa der Halbtonschritt e-f unten von den beiden Ganztönen C-D-E und oben von den Ganztonschritten F-G-a, was insgesamt die Sexte C+a mit dem Halbtonschritt E-F in der Mitte ergibt. Wie bei den Quarten lassen sich auch diese skalaren Einheiten im Tonraum weiterbewegen. So wiederholt sich die Struktur der Sexte C+a auch im Bereich der Sexte G+e mit dem Halbtonschritt h-c in der Mitte und schließlich auch, nimmt man statt h ein b, im Raum der Sexte F+d. Damit stehen nun drei Hexachorde zur Verfügung, die sich zugleich so überlappen, daß mit ihnen der gesamte Tonraum erfaßt und entsprechend der achttönigen Struktur der mittelalterlichen Leiter strukturiert werden kann.

<sup>9</sup> Vgl. Hucbald, *Musica*, ed. Y. Chartier, Paris 1971, S. 176 (GS I 110a) und im *Dialogus*, Abschnitt 11 ff. (GS I 259 ff.).

<sup>10</sup> Dies habe ich ausführlich in meinem Beitrag „...in nullo tanta est ut in tetrachordis similitudo“. Zur Bedeutung der Quarte in der mittelalterlichen Musiklehre“, in: *Die Formung einer europäischen musikalischen Kultur im Mittelalter. Symposium Kiel 1985*, hg. von F. Reckow (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft), Kassel (im Druck), dargestellt. Eine Kurzfassung erschien unter dem Titel „La quarte et la structure hexacordale“ in: *L'enseignement de la musique au Moyen Age et à la Renaissance. Colloque Royaumont 1985*. Royaumont 1987, S. 17-28.



Hauptzweck dieses Systems, oder besser: dieser Technik war es also, die Halbtonschritte im musikalischen Ablauf richtig, und das heißt für einen Sänger: fehlerfrei erkennen zu können. Mit diesem System war es dem Sänger ein leichtes, sich im Gewirr der Halb- und Ganztöne zurechtzufinden.

Wie in der Grammatik aus Buchstaben Silben zusammengesetzt werden, hat auch Guido hier einen Schritt auf eine höhere Ebene getan, nämlich von den *litterae* auf die Ebene der *voces*, wie die Solmisationssilben in der Folgezeit auch genannt wurden, also nach dem Zeugnis des Pariser Magisters Hieronymus de Moravia aus dem Ende des 13. Jahrhunderts jene „VI voces, ex quibus scilicet constat quilibet cantus“.<sup>11</sup> Trotz der engen und überaus aufschlußreichen Beziehungen zur Grammatik, die sich um 1200 zur neuen Sprachlogik entwickelte, hatte sich der Begriff *vox* zu jener Zeit in seinem Gebrauch innerhalb der musikalischen Elementarlehre weitgehend von seiner grammatikalischen Herkunft gelöst und wird im musikalischen Fachschrifttum ausschließlich im Hinblick auf die Solmisationssilben verwendet. Erhalten bleibt aber die deutliche Differenzierung zwischen den *litterae* als der Bezeichnung für den Materialbestand des Tonsystems und den *voces* als einer übergeordneten Strukturierung dieses Systems. Der Ton selber, solange er nur durch seine *littera* angesprochen, also am Monochord erzeugt wird, bezeichnet eine abstrakte, rechnerisch erfaßbare Tonhöhe ohne Einbindung in eine übergeordnete Struktur. Wie in der Grammatik gilt auch in der Musiklehre der Satz aus einem Textbuch zur Logik, der *Abbreviatio montana* vom Anfang des 13. Jahrhunderts, daß die *litterae* bloß „partes vocum significativarum“, Teile jener bedeutungsvollen Silben sind „et ipse nichil significant“,<sup>12</sup> für sich genommen nichts bedeuten. Der Buchstabe, die *littera* des Tonraumes, sagt nur etwas über die reale Lage im gesamten Tonraum aus, nichts aber über die Stellung dieses Tones im Bezug zu den anderen, benachbarten Tönen der Leiter. Erst die *vox*, die Solmisationssilbe, verbindet den Einzelton mit den anderen Tönen des Systems.

Das System der Hexachorde stellt also gewissermaßen eine Schablone dar, die auf die *litterae* des Tonsystems gelegt wird. Dadurch werden diese *litterae* wie die Kästchen auf einem leeren Rechenblatt an bestimmten Stellen zu Figuren verknüpft, nämlich den Hexachorden. Für uns ist nun die Konsequenz von entscheidender Bedeutung, die wir aus diesem Befund für die Betrachtung mittelalterlicher Aufzeichnungen ziehen können. Die Aufzeichnungen, die uns überliefert sind, stellen nämlich gewissermaßen nur das leere Rechenblatt dar, auf das wir, genau wie der damalige Sänger, unsere Schablone der Hexachordsystematik legen müssen.

<sup>11</sup> Hieronymus de Moravia: *Tractatus de Musica*, ed. S. M. Cserba (= Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft 2), Regensburg 1935, S. 50.

<sup>12</sup> *Abbreviatio montana*, ed. L.-M. de Rijk, *Logica modernorum II. A Contribution to the History of Early Terminist Logic* (= Wijsgerige Teksten en Studies uitgaven van de Filosofische Instituut an der Reijks-universiteit te Utrecht 16), Assen 1967, Bd. 2.2, S.78.

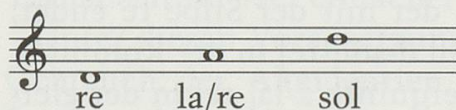


## Modus

Seit dem Beginn des 12. Jahrhunderts wird die strukturelle Bedeutung des Begriffes *vox* für die Beschreibung einer der zentralen Ordnungskategorien der Musiktheorie, nämlich des Modus genutzt. Während des ganzen Mittelalters blieb neben der berühmten Definition des Modus als einer „regula, quae de omni cantu in fine diiudicat“ des *Dialogus de musica*<sup>13</sup> eine Beschreibung der Modi präsent, die sich enger an die Definition des Boethius anlehnt und über die Hexachordlehre unmittelbar mit der Strukturierung des Tonsystems verknüpft ist. In ihr wird der Modus als eine Kombination von Quinten- und Quartenspecies beschrieben, die seit dem Beginn 13. Jahrhunderts mit Hilfe von Solmisationssilben bezeichnet werden. Ein erstes Zeugnis dafür ist der sogenannte Löwener Traktat.<sup>14</sup> In dieser Verknüpfung von Species- und hexachordaler Tonus-Definition kommt der Intervall-Species über die bloße intervallische „proportio“ hinaus eine melodische Qualität zu. So heißt es in den *Quatuor principalia* aus dem 14. Jahrhundert, daß durch die Species „qualitas cantus ascensionis et depositionis“, also die Art und Weise des melodischen Auf- und Absteigens eines Gesanges festgelegt werde.<sup>15</sup>

Die Bestimmung der Intervallspecies durch Solmisationssilben hat aber noch eine weiterreichende Konsequenz. Sie verweist nämlich zugleich auf die Hexachorde, die durch die entsprechenden Solmisationssilben angesprochen werden. Die Intervallspecies definieren also nicht nur den Raum eines Modus, sondern legen zugleich fest, welche Kombination von Hexachorden der jeweiligen Species-Kombination und damit dem Modus zugrunde liegt.

So wird der erste Modus als eine Kombination von erster Quintenspecies *re-la* und erster Quartenspecies *re-sol* definiert, die sich im Punkte *a-la[mi]-re* überlappen:



Beispiel 1

<sup>13</sup> Anon.: „Dialogus de musica“, GS 1, S. 257; dazu M. Bielitz: *Musik und Grammatik. Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie* (= Beiträge zur Musikforschung 4), München u. Salzburg 1977, S. 187 ff.

<sup>14</sup> „Tractatus de musica plana et organica“, CS 2, 484-498.

<sup>15</sup> „Quatuor principalia“, CS 4, S. 229 f. Bernhard Meiers strikte Unterscheidung zwischen den beiden Tonus-Definitionen des Mittelalters, einmal derjenigen über die *finalis*, die auf den modal geprägten Melodieverlauf ausgerichtet ist, zum andern derjenigen über die Species als einer skalaren Beschreibung, läßt die qualitativen Aspekte der Species-Definition außer acht, die in der Definition der Species durch die Solmisationssilben deutlich werden wird („Tonartige Ordnungen der sogenannten Vokalpolyphonie“, in: *Kgr.-Ber. Berkeley 1977*, hg. v. D. Hertz u. B. Wade, Kassel 1981, S. 510).



Eine Kombination dieser beiden Species ist nur in einer disjunkten Folge zweier Hexachorde,<sup>16</sup> also beim authentischen dorischen Modus auf d in der Kombination der Hexachorde naturale/durum möglich:

Beispiel 2

Für den 2., plagalen Modus gilt das entsprechende Schema in der Umkehrung der Intervallspecies, was zur konjunkten Kombination der beiden Hexachorde führt – übrigens eine recht elegante Möglichkeit der Definition, die schon die *Quaestiones in musica* vom Ende des 12. Jahrhunderts nutzten:<sup>17</sup>

Beispiel 3

Zugleich umfaßt eine solche Kombination zweier Hexachorde den normalen Ambitus eines Modus, der seit dem *Dialogus de musica* als Dezime bestimmt wird.<sup>18</sup>

Wie eng Hexachordsystem und Modi zusammenhängen, zeigt sich an den transponierten Modi. Wenn die Bestimmung der *finalis* nicht mehr durch die absolute Tonhöhe, sondern allein durch die Solmisationssilben erfolgt, kann sie auf jede Stufe mit den entsprechenden Struktureigenschaften verlegt werden. Der Anon. Berkeley von 1376 beschreibt auf diese Weise alle möglichen  *finales* für einen 1. Modus: Jeder Gesang, der mit der Silbe re endet, befindet sich im 1. oder 2. Modus, sei dieses re ein d-sol[-re] in der Kombination der Hexachorde durum/naturale, dessen Oberquinte a-la[-re] in der gleichen Kombination, ein g-re in der Verbindung der Hexachorde molle/naturale

<sup>16</sup> „Disjunkt“ wird die Folge genannt, weil die zentralen Tetrachordbereiche eines jeden Hexachords keinen gemeinsamen Ton haben, etwa das Hexachord naturale und das Hexachord durum: c-f/g-c'. Zu dieser Bezeichnung vgl. C. Berger.: *Hexachord, Mensur und Textstruktur* (wie Anm. 4), S. 89.

<sup>17</sup> *Quaestiones in musica*, hg. v. R. Steglich (= Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft Beih. 2. Folge, Heft X), Leipzig 1911, S. 24: „Sed quoniam quatuor species diapason ita constituuntur, ut diatessaron praecedat, diapente sequatur, quae sunt plagales; quatuor autem ita, ut diapente praevia diatessaron, sit asseda, quae sunt autenticae.“

<sup>18</sup> GS 1, S. 257: „D. Quare decem? M. ...vel quia in decem vocibus ter diatessaron invenitur...“ Neben vielen anderen, die diese Formel teilweise sogar wörtlich aufnehmen, sei hier nur Hieronymus de Moravia zitiert: „Nam omnes toni impares supra suam finalem VIII notis et licentia IX possunt ascendere, sub sua vero finali non plus quam unam descendere possunt.“ (*Tractatus de Musica*, S. 157)



oder eben ein c-sol[-re] in der Kombination der Hexachorde molle und über B.<sup>19</sup> Bewegen sich die *finale*s d, g und a noch im Bereich der drei Grund-Hexachorde, führt die *finalis* c aus diesem Bereich heraus: um eine Quinte erster Species über diesem c zu bilden, muß dieses c als ein c-re dem Hexachord über B zugeordnet werden. Etwa 100 Jahre später benennt Johannes Tinctoris in den Abschnitten „De finibus irregularis tonorum“<sup>20</sup> seines *Liber de natura et proprietate tonorum* nur die entsprechenden Hexachorde, die für die Ausführung der jeweiligen Modi benötigt werden. So wird das g-Dorische „per b molle ac naturam“ gesungen, also in einer Kombination der Hexachorde molle/naturale, während das c-Dorische „per coniunctas E la mi gravis ac ♯ mi et per b molle“ ausgeführt wird, also mit dem Hexachord über B mit dem Halbtonschritt D-Es und dem Hexachord molle.<sup>21</sup>

Auf diese Weise wird deutlich, wie eng beide Bereiche, Modus- und Hexachordlehre, miteinander verzahnt sind. Ohne den Modus zu kennen, ist die Entscheidung über die Auswahl der beiden unter den drei möglichen Hexachorden nicht zu treffen. Andererseits ist eine Ausführung eines Stückes, dessen Modus ich zwar kenne, ohne Kenntnis der zugehörigen Hexachorde ebenso unmöglich, vor allem angesichts der Tatsache, daß die entsprechenden Stücke wie hier im Vertrauen auf die Kenntnisse der Ausführenden ohne weitere erklärende Akzidentien aufgezeichnet worden sind.

Offenbar hat der Sänger auch weiterhin nur seine guidonische Hand mit den sieben *litterae* benutzt, auf der weder ein es noch gar ein as vorgesehen sind. Aus diesem Dilemma heraus behilft sich der Anon. Berkeley mit einer Transposition: er fordert, den Abschnitt mit dem leiterfremden Ton einfach um einen Ganzton auf- oder abwärts in eines der drei üblichen Hexachorde zu versetzen und dort wie gewohnt zu solmisieren.<sup>22</sup> Der Sänger braucht also gar keine Vorzeichen, da er mit Hilfe der Solmisationssilben die entsprechende Transposition viel einfacher und eleganter vornehmen kann.

Unter diesen Voraussetzungen läßt sich die These Gaston Allaires über den Gebrauch der Akzidentien im Sinne von Hinweisen auf die Hexachord-Struktur konsequent durchführen. 1980 hatte er die Hypothese aufgestellt, daß die Notwendigkeit, zwischen *fa supra mi* und *fa supra la* zu unterscheiden, „aurait amené, semble-t-il, les premiers musiciens-théoriciens à identifier le demi-ton de la quarte fondamentale, *Ut-fa*, par le signe ♯ ou ♮, et identifier le demi-ton de la quarte mutée, *fa-fa* (celui de la *una nota fa supra la*), au

<sup>19</sup> Anon. Berkeley, hg. v. O. E. Ellsworth (= Greek and Latin Musik Theory), Lincoln u. London 1984, S. 84: „Primus quod omnis cantus huiusmodi finiens in re quocumque, aut finiens in sol B quadrati, aut in la naturale, aut in sol vel in la B mollis, est primi vel secundi toni.“

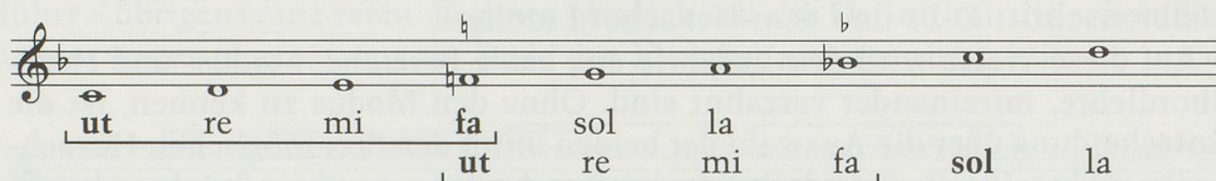
<sup>20</sup> J. Tinctoris: *Liber de natura et proprietate tonorum*, hg. v. A. Seay (= CSM 22, 1), AIM 1975, S. 98.

<sup>21</sup> J. Tinctoris: *Liber de natura et proprietate tonorum*, S. 99; zur Interpretation der Formulierung „coniunctas E la mi“ als ein Hexachord über B vgl. C. Berger.: *Hexachord, Mensur und Textstruktur* (wie Anm. 4), S. 121 f.

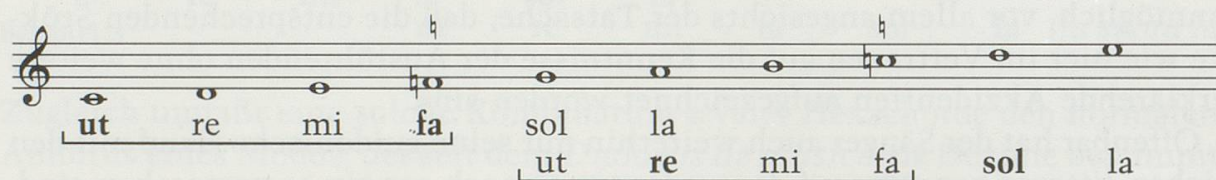
<sup>22</sup> Anonymus Berkeley, a. a. O., S. 52 ff.



moyen du bémol.<sup>23</sup> Ein ♭-durum würde demnach ein fa-ut der Grundquarte ut+fa einer konjunkten Kombination zweier Hexachorde bezeichnen, im konkreten Beispiel 4 ein F-fa-ut oder im Beispiel 5 ein c-fa-ut. Das ♭-durum ist also kein Erhöhungszeichen. Aus diesem Grunde werde ich im Folgenden, zumal bis zum 15. Jahrhundert nicht zwischen einem Erhöhungs- (♯) und einem Auflösungszeichen (♭) unterschieden wurde, ein ♭-durum in der Form des späteren Auflösungszeichens darstellen. Ein b-molle dagegen weist auf das alleinstehende fa in einer disjunkten Kombination hin, das in der Verkettung der Hexachord ein „fa supra la“ ist, also das b-fa in der konjunkten Kombination der Hexachorde naturale /molle im Beispiel 4 oder das F-fa in der Kombination der Hexachorde naturale/durum des Beispiels 5.



Beispiel 4: Konjunkte Kombination der Hexachorde naturale/molle



Beispiel 5: Disjunkte Kombination der Hexachorde naturale/durum

Die Kenntnis der Modi und der Hexachorde werden im elementaren Curriculum, also in der *musica plana*, vermittelt. Der Contrapunctus dagegen gehört dem weiter fortgeschrittenen Teil des Curriculums an, das auf der *musica plana* aufbaut. So ist es verständlich, daß mit den Contrapunctus-Regeln allein der Musik des 14. und auch noch des 15. Jahrhunderts nicht beizukommen ist. Für viele Erscheinungen werden im elementaren Bereich der Lehre weit bestimmtere Richtlinien formuliert. Auch Klaus-Jürgen Sachs weist darauf hin, daß „der Prozeß des Setzens im Spannungsfeld einer Fülle von satztechnischen Abhängigkeiten vollzogen wird“.<sup>24</sup> An dieser Entscheidungsfindung sind über den Bereich des Contrapunctus hinaus andere, elementare Bereiche der Lehre beteiligt. In Kenntnis dieser weit stärkeren Bedingungen hält sich die Contrapunctus-Lehre an diejenigen Stellen, wo sie andere Bereiche der Musiklehre mit voraussetzen muß, wie etwa die Modus-Lehre oder, eng damit verbunden, die Hexachordlehre, eher vorsichtig zurück. An drei Beispielen soll nun dieses enge Ineinandergreifen der unterschiedlichen Ebenen der satztechnischen Gestaltung durchgespielt werden.

<sup>23</sup> G. Allaire, „Les énigmes de l'Antefana et du double hoquet de Machault: une tentative de solution“, in: *Revue de Musicologie* 66 (1980), S. 32.

<sup>24</sup> K.-J. Sachs: *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen* (= BzAfMw 13), Wiesbaden 1974, S. 110.



1. Rondeau *Ay, douloureux*

Ca  
Te  
Co

Ay, dou -

7

lou - reux di - - sant he - las De ma pi -

13

- teu - se vi - e, las, Tres de - - si -

19

rant suy de mou - rir,

25

Quant plus ne puis cel - le ve -



31

ir

37

Qui mon cuer tient en - tre ses  
Qui mon cuer

43

las.  
tient

Beispiel 6: Rondeau Ay, *douloureux*

Die Änderungen in der Textunterlegung sowie die Akzidentiensetzungen werden im Text erläutert. Offene Klammern weisen auf geschwärzte Noten hin. Das vorletzte Wort des 2. Verses, „vie“, muß als Zweisilbler gelesen werden, wodurch die Tonwiederholung im T. 14 austextiert werden kann. Am Ende des T. 32 stehen in der Hs. und bei Rehm im Contratenor anstelle der Semibrevis B eine in den nächsten Takt hinübergebundene punktierte Semibrevis und eine Minima B. Der Punkt nach der Semibrevis muß aber wohl als *punctus divisionis* aufgefaßt werden, während der Schreiber ihn irrtümlich als *punctus augmentationis* las und daraufhin eine eigentlich überflüssige Minima B hinzufügte. Die Semibrevis c im T. 32 muß dann natürlich als Semibrevis altera gelesen werden. Auf diese Weise lassen sich die Oktvparallelen zum Cantus vermeiden.



Aus der Vorzeichnung der Unterstimmen mit b und es in Verbindung mit dem c-Klang am Ende ergibt sich für das Stück ein c-dorischer Modus. In diesem Modus wird normalerweise die plagale Oktave G+g mit der *finalis c-*(sol-)re in der Mitte durch die konjunkte Kombination der beiden Hexachorde molle und über B abgedeckt. Die Oberstimme wird ebenfalls mit Hilfe einer *transposicio intellectualis*<sup>25</sup> in diesen beiden Hexachorden solmisiert. Insbesondere der Ton es steht als kleine Terz, also als konstitutiver Ton des dorischen Modus, nicht zur Disposition. Die Frage ist vielmehr, wo die sogenannte „dorische Sexte“ a zum as erniedrigt werden kann. Für den Anfang des Cantus ergibt sich zunächst eine Solmisaton im Hexachord über B. Ausgehend vom g-la erreicht er über das es-fa im 2. Takt den Halbschluß d-la-mi, die Quinte über dem g-re des Tenors. Der g-Klang ist damit zum einen als ein dorischer Klang mit der charakteristischen Quinte re+la eingeführt worden, zum andern wird er wegen des Halbtonschrittes es-fa / d[-la]-mi als ein halbschlußartiger Klang gekennzeichnet, der in der Hierarchie der Klänge unterhalb des c-Klanges angesiedelt ist. Weiter ergibt sich aus diesem Anfang die Solmisation der folgenden Takte mit einem *as-fa supra la*, das dann über die Imitation, aber auch aus der melodischen Konsequenz der Einzelstimmen heraus, in den anderen Stimmen erscheint – ungeachtet der verminderten Quinte zum d des Tenors im T. 3 und des Contratenors im T. 5. Welche melodisch-klangliche Funktion diese verminderte Quinte hat, soll im weiteren Verlauf verdeutlicht werden.

In den T. 7-9 wird die Halbschlußbildung des Cantus-Abstiegs vom Beginn im Tenor aufgegriffen. Der Halbtonanschluß im Tenor hat nun zur Folge, daß die Töne der Unterterzklausel im Cantus des T. 8 nicht erhöht werden. Aus dem gesamten bisherigen Zusammenhang ergibt sich zugleich der Abstieg des Cantus im T. 10 über ein as-la. Das a im Contratenor ergibt sich aus einer konsequenten Solmisation der T. 5-9. Zunächst wird der Contratenor, ausgehend vom d-mi des 1. Taktes, im Hexachord über B solmisiert, woraus sich ebenfalls, zusammen mit der Imitation, das *fa supra la* im T. 5 ergibt. Erst im T. 8 führt der Contratenor aus dem Hexachord über B mit einem Quartsprung nach unten heraus. Dieser Sprung läßt sich aber ohne Silbenwechsel als ein Sprung d-mi/a-mi ausführen, der ins Hexachord molle führt. Durch die Solmisation des so erreichten a-mi der Oktavsprungfloskel wird die Halbschlußfunktion des d-mi-Klanges noch einmal bestätigt.

Der nächste Zielpunkt der melodischen Entwicklung ist die dorische c-Klausel in den T. 14-15. Das c-im Cantus ist als Spitzenton der dorischen Quarten-Species mit la zu solmisieren, was eine Solmisation der vorangehenden Takte im Hexachord molle mit a-mi zur Folge hat. Hier rechtfertigen die Regeln des Contrapunctus eine Erhöhung der Leittöne h und fis in Cantus und Contratenor.

<sup>25</sup> Vgl. Anonymus Berkeley, a. a. O., S. 56 f.



Am Beginn des Stückes steht im Cantus fast mottoartig ein Quartabstieg, der vom g-la abwärts über das es-fa zum halbschlußartigen d-mi des 2. Taktes führt. Von diesem d aus greift die Linie des Cantus erneut nach oben aus, nun aber über das g-la hinaus bis zum *fa supra la* as, um von dort wieder über das es-fa zum d-mi des T. 5 zurückzuführen. Nun greift der Tenor in einer Imitation den Aufstieg des Cantus auf, was erneut wie im T. 3 den Tritonus zum d in Cantus und Contratenor zur Folge hat. Die Bewegung kommt schließlich mit der Wendung des Tenors in den T. 7-9 zur Ruhe, die den mottoartigen Quartabstieg des Cantus-Beginns vom g-la zum d-mi aufgreift. Mit der Verlagerung in den Tenor wird diese Wendung zur Grundlage einer Halbschlußwendung, die im Cantus durch die entsprechende Unterterzklausel zur Oktave hin ergänzt wird.

Aber dieser d-Schluß im T. 9 ist nicht nur als Halbschluß und wegen des nachschlagenden Contratenors ein schwacher Schluß, auch der Cantus führt seine Linie über das d hinaus in eine Abwärtsbewegung hinein, die bis zum es in T. 11 reicht. Damit steht am Ende des 1. Verses ein Quartabstieg wie zu Beginn. Nur ist er jetzt in einen auf c bezogenen Klang eingebunden, wie er schon am Ende des T. 4 eingeführt worden war.

Diese Beobachtungen sprechen für eine Textunterlegung, die genauer als Wolfgang Rehm in seiner Edition den Vorgaben der Handschrift folgt und das Einleitungsmelisma der T. 1-5 der Silbe „Ay“ zuordnet. Dann beginnt die Weiterführung, der Auftakt zum T. 7, unmittelbar mit dem Wort „douloureux“, so daß die zweite Silbe des Wortes „disant“, die den normalen Wortakzent trägt, auf den Zielpunkt der melodischen Entwicklung, das halbschlußartig erreichte d im T. 9 trifft. Unter Einbeziehung der hemiolischen Anlage der folgenden T. 9-10 fällt dann die Silbe „he- (las)“ auf das betont zu denkende as-fa des T. 10. Damit sind die beiden Quartabstiege im T. 1 und im T. 10 auch über den Text, der beidemale einen Seufzer artikuliert, miteinander verbunden. Zugleich sorgt der Terzklang dafür, daß ein Weiterschreiten notwendig wird, was der syntaktischen Konstruktion entspricht, wird doch im 2. Vers der Grund des Seufzens, „ma piteuse vie“ angesprochen. Auch hier fällt der melodische Hochpunkt auf den üblichen Wortakzent, die Silbe „[pi-] teu-[se]“, was zugleich im Cantus der T. 12/13 einen hemiolischen Rhythmus ergibt, der in einem reizvollen Gegensatz zur kadenzierenden Hemiole der Unterstimmen in den T. 13/14 steht. Diese Kadenz führt zu einem vorläufigen Abschluß auf der *finalis* des Stückes.

An der hemiolischen Wendung des Cantus in den T. 9-10 läßt sich zugleich die Funktion verdeutlichen, welche die linear über das *fa supra la* erzeugte kleine Sexte über der *finalis* im Rahmen der Klanglichkeit einnimmt. Über dem d des Tenors entsteht in der hemiolischen Betonung eine Terzenreihe des modalen Gegenklangbereiches, die mit der Schärfung zum Tritonus d+as den Bezug zum Grundklangbereich, im T. 11 durch die Terz c+es vertreten, intensiviert. In der Hemiole wird auch das hohe c', die Septime über dem d des Tenors, nicht nur als eine Dissonanz, sondern vor allem als ein Ton der



Terzenreihe des Gegenklangbereichs herausgestellt. Damit wird die Spannung, die in den ersten Takten vor allem melodisch über das *fa supra la* aufgebaut wurde, in die modalen Beziehungen der c-dorischen Klanglichkeit hineingenommen, ein Prozeß, der in ganz ähnlicher Weise über die „Auflösung“ zum Grundklang über c auch die Tritonus-Intervalle in T. 19-22 zwischen Cantus und Tenor bzw. Tenor und Contratenor legitimiert.

Der 3. Vers steuert zunächst auf den g-Klang im T. 22 zu, der seinen Halbtonanschluß nun nicht wie zu Beginn in der Oberstimme hin zur Oberquinte d bildet, sondern unmittelbar im Tenor über das as-fa. Die Erniedrigung wird hier einmal durch die melodische Linie des Cantus nahegelegt, die vom es des T. 21 aus ihren Spitzenton, das *fa supra la* as erreicht. Aber auch die Akzidentien im Contratenor weisen auf die konjunkte Aufteilung der Oktave B-b mit der Kombination der Hexachorde über B und über es hin. Das b-molle im T. 17 wäre als Erniedrigungszeichen völlig überflüssig. Als Hinweis auf eine Hexachord-Struktur ist es jedoch in diesem Falle notwendig, endete doch der vorangegangene Abschnitt auf der Oberquinte g-la des c-dorischen Modus, der sich nach oben hin normalerweise die Quarte g-re+c-la anschließen würde, also eine Quarte im Rahmen des Hexachord molle mit a-mi. Das b-molle weist darauf hin, daß die Oktave nicht mit der disjunkten Kombination der Hexachorde über B/molle, sondern eben mit der konjunkten Kombination der Hexachorde über B und es solmisiert werden soll, also mit as-fa. Dies ist auch wegen der so entstehenden verminderten Quinte zum d des Tenors ausdrücklich anzuzeigen und gilt ebenso für den Cantus im T. 19. Im T. 21 weist dann ein ♮-durum vor dem c des Contratenors auf den erneuten Wechsel ins Hexachord molle hin, ohne den der Schluß dieses Abschnittes mit seiner Kadenzierung auf B-fa nicht korrekt ausgeführt werden könnte. Der Cantus dagegen führt den Quintsprung vom d-mi, der aus dem Hexachord über B herausführt, ohne Silbenwechsel aus und gelangt so zum a-mi des T. 23.

Für den B-Teil des Rondeaux sind nur zwei Punkte anzumerken. Zu Beginn weist wiederum ein b-molle im Contratenor darauf hin, daß der folgende Abschnitt mit as-fa gesungen werden soll, was sich aber schon aus dem *es-fa supra la* des Cantus im T. 27 ergibt. Im T. 40 ist im Cantus ein ♮-durum vor f und im Contratenor ein weiteres vor b eingezeichnet. Eine Erhöhung der beiden Töne weist keinerlei Zusammenhang mit einer Kadenzwendung auf, da im T. 41 zur Oktave G+g zwischen Tenor und Cantus im Contratenor eine Sexte es erklingt. Hinzu käme, daß im T. 40 das c im Contratenor auf das fis des Cantus trifft, ohne daß dieser Tritonus regelgerecht aufgelöst wird. Somit sprechen kontrapunktische und klangliche Gründe eher gegen eine Erhöhung der beiden Töne. Dagegen läßt sich das ♮-durum im T. 40 vor dem b des Contratenors als ein Hinweis auf die konjunkte Kombination der Hexachorde molle und über b auffassen. Dies wird wohl im Hinblick auf den g-Klang im T. 41 erfolgt sein, dessen Quinte auf diese Weise zu einem halbschlüssigen d-mi wird. Das d im T. 42 wird als ein d-mi erreicht, worauf der Quintsprung abwärts ohne Silbenwechsel ausgeführt wird und so zu einem g-mi führt, das



in der Folge den Akzidentienvorschlag Wolfgang Rehms bestätigt und ein as-fa in den letzten Takten zur Folge hat. Auch das  $\flat$ -durum im Cantus nach der c-dorischen Kadenzfloskel weist auf den Wechsel zur konjunkten Kombination der Hexachorde über B und über es hin. Die Phrase führt zunächst vom f-sol zum d-mi des T. 41, worauf ein Quintsprung ohne Silbenwechsel das a-mi des folgenden T. 42 erreicht. Der Schluß des Stückes ist also im Cantus im Hexachord molle zu solmisieren, wobei das es, das als *fa supra la* dem Hexachord über B zugehört, auf das as-fa des Contratenors trifft, das aus dem benachbarten Hexachord über es stammt.

Dieser c-Schluß am Ende des Stückes verweist zugleich auf die entsprechenden Wendungen im T. 15 und im T. 38. Eine Differenzierung wird durch die Formulierung des Contratenors erzielt, der bei diesen beiden Stellen, am Ende des 2. Verses, sowie am Ende des Melismas nach dem 1. Vers des B-Teiles, den Satz parallel zum Cantus zur Doppelleittonfloskel ergänzt. Am Ende dagegen benutzt er die Oktavsprungfloskel. In unmittelbarer Beziehung zum c-Schluß am Ende des Stückes steht die Wendung zum B-Klang am Ende des A-Teils im T. 25, stellt sie doch eine genaue Transposition dieser Schlußwendung dar. Ungeachtet der satztechnischen Verwandtschaft kommt dieser Wendung aufgrund ihrer Lage im Tonraum, insbesondere wegen der großen Terz über dem b, die zuvor in der Kadenzfloskel des Cantus deutlich angespielt wurde, ein anderer Charakter zu. Deutlich abgestuft folgen die Kadenzwendungen auf g und auf d in den T. 2, 9, 22, 31 und 34, die jeweils wegen eines Halbtonanschlusses von oben als halbschlußartige Wendungen bezeichnet werden können.

Neben der syntaktischen Anlage des Textes spielt offensichtlich auch die Reimfolge eine für die musikalische Gestaltung bedeutsame Rolle. Alle a-Reime auf „-as“ weisen einen c-Klang auf, wenn auch im 1. Vers mit der Terz es. Die b-Reime auf „-ir“ dagegen enden durchweg auf einem g-Klang (T. 22 und 31), der dann durch ein anschließendes Melisma weitergeführt wird. Am Ende des 3. Verses wird so der B-Klang als Schluß des A-Teils erreicht, nach dem 1. Vers des B-Teils ist es ein d-Klang im T. 34, der sich dann aber auch nur als Durchgangsstation zu einem c-Klang im T. 38 erweist. Mit der Doppelleittonfloskel im Contratenor wird die notwendige Abstufung zur Schlußbildung am Ende des Stückes, wo die Oktavsprungfloskel eingesetzt wird, gewährleistet.

## 2. Rondeau *Je ne fai tousjours*<sup>26</sup>

Das Rondeau *Je ne fai tousjours* steht nach Ausweis seines Stimmambitus und der verschiedenen Schlußbildungen im 1. dorischen Modus mit der *finalis* d. Der 1. Modus mit der Quinte d-re/a-la und der Quarte a-re/d-sol wird normalerweise mit dem disjunkten Hexachordpaar naturale/durum gesungen (vgl. Beispiel 2), also unter Einschluß der sogenannten dorischen Sexte h.

<sup>26</sup> Ed. W. Rehm, Nr. 19.



Unter dieser Voraussetzung käme es im T. 16 bei dem freien Einsatz des Contratenors auf f zwischen Cantus und Contratenor zu einem rhythmisch betonten Tritonus f+h. Zahlreiche satztechnische Bezüge sprechen aber dafür, daß nicht nur das h im Cantus, sondern auch der entsprechende Ton im folgenden Takt im Tenor zu b erniedrigt werden müssen. Auf diese Weise wird im T. 18 eine Halbschlußbildung auf dem Klang der Oberquinte a mit dem charakteristischen Halbtonanschluß b-a im Tenor erzielt.

Der erste Vers dieses Rondeaux besteht aus dem satztechnischen Modell einer Kadenzwendung, die von der Sexte a+f' ausgehend über eine Sextenkette bis zur Pänultima e+cis' reicht. Diese letzte große Sexte wird dann kontrapunktisch regelgerecht in die Oktave über der *finalis* d aufgelöst. Das Modell der Kadenzbildung wird unmittelbar darauf wiederholt, wobei die Sextenkette aber nur bis zur Sexte f+d' reicht, die sich denn auch nur in den Halbschluß der Oktave e+e' auflöst. Wiederum ist der für den Halbschluß charakteristische Halbtonanschluß f-e im Tenor zu finden. Diesen beiden musikalischen Abschnitten werden die beiden 5 bzw. 3 Silben umfassenden Textabschnitte des 1. Verses „Je ne fai tousjours“ und „que penser“ zugeordnet, wobei die Aufteilung der syntaktischen Fügung von Haupt- und Nebensatz entspricht. Zugleich öffnet sich der Nebensatz durch den Halbschluß über den Vers hinaus zur inhaltlich notwendigen Fortsetzung des 2. Verses, wo das Objekt der Gedanken, „a vostre doulcheur“, benannt wird. Der Vers schließt mit einer Bekräftigung dieser Schönheit – „qui n'a per“, die nicht ihresgleichen hat –, aus der heraus die Tragik des Gedichtes verständlich wird. Musikalisch greift der Schluß des 2. Verses wieder auf das eingangs vorgestellte Modell des Ganzschlusses zurück, wodurch dieser erste Abschnitt des Liedes zu einem vorläufigen Abschluß geführt wird.

Es folgt der dritte Vers, der zum ersten Mal die Linie des Cantus bis zur plagalen Unterquarte hinunterführt, worauf sich eine Kadenzwendung anschließt, die zur Oberquinte des Modus, einem a in T. 18, führt, wo zugleich der A-Teil des Rondeaux endet. Welchen Ort dieser Halbschluß im Gefüge der Kadenzen einnimmt, wird durch die Linie des Contratenors verdeutlicht, der im T. 16 nach einer Semibrevispause frei einsetzt, und zwar mit der wörtlichen Übernahme der Cantus-Linie der T. 5-7, die dort zum Halbschluß auf e führte. Der zweistimmige Satz von Contratenor und Tenor übernimmt hier also die gleiche Funktion der Halbschlußbildung, wie Cantus und Tenor in den T. 5-7, was konkret bedeutet, daß der Tenor den Schlußklang über den Halbtonanschluß b-a erreicht, der nun nicht in der Unteroktave, sondern in der Unterquinte des Contratenors liegt. Der Schritt b-a im Tenor wird aber auch durch den Cantus vorbereitet, der dem Contratenor in der Oberquarte folgt und so die Halbschlußwendung der T. 5-7 in der Quarttransposition übernimmt. Infolgedessen entsteht nun zwischen Cantus und Tenor die gleiche Sextenkette, die auch im T. 7 zu einem Halbschluß geführt hatte. Der a-Schluß des T. 18 ist also ebenfalls ein Halbschluß im Rahmen des dorischen Modus.



Der zweite Teil des Rondeaux bestätigt diesen engen Zusammenhang der beiden Halbschlußformen, greift doch der Tenor zweimal auf dieses Modell zurück: einmal in den T. 20-21 mit der Wiederholung der unmittelbar zuvor erklangenen Quartlinie vom d über das b zum a, um dann gleich noch einmal im T. 22 mit der gleichen Linie vom a aus mit dem Halbtonschritt f-e anzuschließen. Die rhythmische Wendung der Hemiole verweist erneut auf das Vorbild des Halbschlusses im T. 18. Führt der Cantus beim ersten Mal im T. 20 zunächst in Gegenbewegung zum Tenor zur Quinte e, greift er beim zweiten Mal wieder auf das parallele Modell der abwärts führenden Quartlinie zurück. Beide Linien des Cantus enden somit wieder auf e'. Konsequenterweise ist deshalb auch die nächste Schlußwendung in den T. 25/26 über ein b in der Oberstimme einzuführen, obgleich es so zu einem Tritonus zum e des Contratenors kommt.

Mit den Mitteln des Contrapunctus wird hier ein satztechnisches Phänomen deutlich gemacht, das mit der Kenntnis modaler Zusammenhänge allein nicht so deutlich hätte erschlossen werden können.<sup>27</sup> Die erstaunliche Konzentration auf eine einzige melodische und satztechnische Wendung – mit Ausnahme der T. 14/15 besteht das ganze Stück nur aus der beschriebenen Kadenzwendung, die allein zu Beginn des 2. Verses etwas gedehnt wird – läßt sich gut mit dem Inhalt des Textes in Übereinstimmung bringen: Der Sänger tut eben nichts anderes als an sie, „ma seule joye désirée“, zu denken, was auch im Schlußvers noch einmal beschworen wird: „Que je ne la puis oublier“. Auch dies wird musikalisch mit einer bekannten Wendung, diesmal dem Zitat des 2. Verses, unterlegt.

### 3. Rondeau *C'est assez*<sup>28</sup>

Das Rondeau *C'est assez* erweist sich aufgrund der b-Vorzeichnung in den Unterstimmen und des Endes auf einem g-Klang als ein Stück im transponierten dorischen Modus mit der *finalis* g. Da im dorischen Modus die kleine Terz konstitutiv ist, muß auch im Cantus mit Hilfe einer Transposition des Hexachord-Systems die konstitutive kleine Terz des dorischen Modus, b-fa, gesungen werden. Das Hexachord molle wird so zum zentralen Hexachord, dem sich im Normalfall das disjunkte Hexachord naturale mit dem Ton e-mi anschließt und in bestimmten Ausnahmefällen das konjunkte Hexachord über B mit einem Halbton d-mi/es-fa. Insbesondere muß deshalb in den Takten 9 und 10 das e'' im Cantus als ein *fa supra la* zum es'' erniedrigt werden.

<sup>27</sup> Vgl. zu diesem Thema mit weiteren Beispielen den Abschnitt über die dorische Sexte in C. Berger.: *Hexachord, Mensur und Textstruktur* (wie Anm. 4), S. 162 ff.

<sup>28</sup> Ed. W. Rehm, Nr. 11.



Einzig der Anfang des Stückes fällt aus diesem modalen Rahmen heraus, da er zunächst im 3. Takt zu einem c-Klang führt, der kontrapunktisch korrekt mit dem Leitton h eingeführt wird. Dieser Anfang vom g mit der Betonung der charakteristischen Oberquarte c' weist auf einen ganz anderen Modus, nämlich auf einen g-mixolydischen Modus hin, der hier am Beginn des Stückes exponiert wird. Diese Abweichung wird noch durch eine weitere Beobachtung gestützt. Der Tenor dieses Anfanges zitiert den Beginn eines Alleluias mit dem Vers „Deus iudex justus“, das im 8. Modus mit der *finalis* g steht.<sup>29</sup> Dieser Vers – „Gott ist ein rechter Richter und ein Gott, der täglich droht“ (Ps. 7, 12) – steht in einer unmittelbaren Beziehung zur Aussage des Liedtextes, stammt er doch aus einem Psalm, der auch als „Gebet eines unschuldig Verfolgten“ bezeichnet wird. Aber diese Anspielung bleibt ein Zitat, das inhaltlich wie auch musikalisch außerhalb des Rahmens dieses Liedes bleibt. Unmittelbar darauf, am Ende des 1. Verses, wird die eigentliche Tonart des Stückes mit einer g-dorischen Kadenzwendung bestätigt, und auch der 2. Vers schließt mit einem c-Klang, der sich zuvor durch die Wendung zur kleinen Terz es ebenfalls als ein dorischer Klang erweist. Gerade dieser modale Wechsel unterstreicht deutlich den Zitatcharakter dieses Liedbeginns.

Das Beispiel zeigt, wie allein mit den Mitteln des Contrapunctus der Wechsel vom mixolydischen Modus des Zitats, das vom g-mixolydischen Modus der Choralvorlage nach c-Mixolydisch transponiert wurde,<sup>30</sup> zum g-dorischen Modus des Liedes verdeutlicht werden kann. Hexachord-, Modus- und Contrapunctus-Lehre stellen also verschieden Stufen eines Systems dar, dessen vielfältige und durchaus nicht nur in einer Richtung verlaufende Verflechtungen eine Fülle kompositorischer Möglichkeiten ermöglichen.

<sup>29</sup> ed. K. Schlager, in: *Alleluia-Melodien I: bis 1100* (= Monumenta Monodica Medii Aevi VII), Kassel 1967, S. 107; vgl. auch *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis...editum... a Solesmensibus Monachis*, Paris u. a. 1924, S. 307. Herrn Dominique Muller, Basel, danke ich für diesen wertvollen Hinweis.

<sup>30</sup> In der Handschrift Montpellier H 159 ist die Melodie ebenfalls schon eine Quarte höher aufgezeichnet; vgl. K. Schlager, a. a. O., S. 644.



