

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades

Band 21

Michael Kugler

Die Tastenmusik im Codex Faenza

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER, TUTZING

MICHAEL KUGLER

DIE TASTENMUSIK
IM CODEX FAENZA



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER, TUTZING

1972

MÜNCHENER UNIVERSITÄTS-SCHRIFTEN
Philosophische Fakultät

Gedruckt mit Unterstützung aus den Mitteln der Münchener Universitäts-Schriften

ISBN 3/7952/0117/9

© 1972 by Hans Schneider, Tützing
Satz und Druck: Ernst Vögel, München 22, Kanalstraße 10

INHALT

I. DIE HANDSCHRIFT	
1. Die Geschichte der Erforschung	11
2. Das Repertoire	15
II. DIE NOTENSCHRIFT	20
1. Die Notation des Codex Fa und die Mensuralnotation des 14. Jahrhunderts	23
2. Der Codex Fa als Instrumentalnotenschrift	34
3. Die Akzidentien	42
4. Übertragungsprobleme	49
III. DIE INTAVOLIERUNGEN MEHRSTIMMIGER MUSIK DES 14. JAHRHUNDERTS	51
1. Der Tenor	52
2. Der Superius in den Intavolierungen zweistimmiger Trecento- madrigale	
Horizontale Wendungen	57
Klangliche Elemente	70
Die Quintoktavfloskel	75
3. Die Intavolierungen dreistimmiger italienischer Vorlagen	
Madrigal und Ballata	80
„Sotto l'imperio“	85
„Aquil' altera“	90
„La douce cere“	93
„Che pena è questa“ und „Non ara mai pietà“	96
4. Die Intavolierungen französischer Vorlagen	
Die französische Drei- und Vierstimmigkeit im Codex Fa	104
Klanglich kolorierte Schlußkonkordanzen	104
Klangliche Tactus mit gliedernder Wirkung	111
„De toutes fluors“	113
5. Zweifache Intavolierungen derselben Vorlage	118

IV. DIE LITURGISCHEN STÜCKE

1. Der Cantus firmus	122
Die Alternatimpraxis	122
Das Kyrie	124
Das Gloria	127
2. Die Satztechnik	131
Klangliche und bewegungsbestimmte Tactus	132
Die Zäsurbildung durch Sprünge	139
Mensur und Rhythmus	141
Klauseln und Akzidentien	149
Zusammenhängende Abschnitte	155
SCHLUSSBEMERKUNG	159

VORWORT

Die Frage nach der Entstehung der typischen Tonarten der eigenständigen Instrumentalmusik hatte mich vom 16. zum 15. Jahrhundert geführt. Es zeigt sich allmählich, daß die Musik für Tasteninstrumente im 15. Jahrhundert große Bedeutung für die spätere Entfaltung dieses Bereichs, womöglich auch der harmonischen Tonalität hat. Ich stieß dabei auf den noch unzureichend erforschten Codex Faenza, der genügend Stoff für eine eigene Untersuchung bot. Meine Dissertation entstand in den Jahren 1966—1969 und wurde 1970 von der Universität München angenommen; die vorliegende Studie ist eine überarbeitete Fassung meiner Münchner Dissertation.

Die ursprüngliche Fragestellung war aus einer Vorlesung über Bachs Orgelmusik und einer Seminarübung zur Entstehung der harmonischen Tonalität hervorgegangen, die mein verehrter Doktorvater, Prof. Thr. G. Georgiades an der Universität München gehalten hat. Ich bin Prof. Georgiades zu Dank für zahlreiche Anregungen und das Interesse, das er meiner Dissertation entgegengebracht hat, verpflichtet. Ich danke auch meinem akademischen Lehrer Herrn Dr. Göllner, in dessen Übungen ich frühe Tastenmusik kennengelernt habe und den Damen und Herren des Münchner Seminars, die durch ihre konstruktive Kritik im Doktorandenkolloquium meine Arbeit gefördert haben. Besonders ein Referat meines Studienkollegen Dr. Haller über den Codex Fa war für mich anregend. Meine Fachkollegen bitte ich um Nachsicht mit dem etwas problematischen Wort „Tastenmusik“, das dem Wort „Claviermusik“, bzw. dem englischen „Keyboard Music“ nachgebildet ist.

Es ist bekannt, daß der Codex Faenza erst durch die Arbeiten von Dragan Plamenac wirklich ins Interesse der Forschung gerückt wurde und daß die Erschließung dieser Quelle sein Verdienst ist. Seiner seit Jahren in Vorbereitung befindlichen Gesamtausgabe möchte ich durch den Editionsband der vorliegenden Studie in keiner Weise vorgreifen. Wie ich in der Einleitung zu Bd. II bemerkt habe, ist dieser Band weniger als selbständige Edition denn als musikalisches Arbeitsbuch zum ersten Band zu verstehen.

Bei einigen Bibliotheken bedanke ich mich für die Zusendung von Mikrofilmen und Photokopien, so der Bibl. Nationale in Paris, dem Curtis Institute of Music in Philadelphia, der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien und der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Herr Dr. Bernd vom

mittellateinischen und Herr Dr. Heinz vom romanischen Seminar der Universität München waren mir bei der Erstellung der französischen Texte in einigen Vokalvorlagen behilflich. Ich möchte auch nicht versäumen, den Herren der Druckerei Vögel für zahlreiche Ratschläge und Hilfen bei der Drucklegung zu danken. Last but not least: Meine liebe Frau hat die etwas langwierige Entstehung meiner Arbeit mit Geduld und Interesse verfolgt und half bei den Korrekturen, wofür ich ihr herzlich danke.

München, im März 1972

Michael Kugler

ABKÜRZUNGEN

AfMf	Archiv für Musikforschung
AIM	American Institute of Musicology, Rom
Bd. II	bezieht sich ohne weitere Angabe immer auf den Editionsband der vorliegenden Studie
Br.	Breviseinheit
c. f.	Cantus firmus
Hs.	Handschrift
JAMS	Journal of the American Musicological Society
Mf	Die Musikforschung
MGG	Musik in Geschichte und Gegenwart
Ms.	Manuskript
Mus. disc.	Musica disciplina
r	recto
RMI	Rivista Musicale Italiana
RML	Riemann Musiklexikon, 12. Aufl. in 3 Bänden, herausgegeben von W. Gurlitt und H. H. Eggebrecht
S.	Seite
Ta.	Tactus
v	verso
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft
□	in einem Notenbeispiel zeigt rote Notation an

Bemerkung

Im Verlauf der Studie werden verschiedentlich Klangbeispiele nur mit Tonbuchstaben dargestellt. Für die Lesung dieser Beispiele ist folgendes zu beachten:

Ein einzelner zweitöniger oder dreitöniger Klang wird von unten nach oben gelesen. Es bedeutet also

$$g/d \rightarrow \begin{array}{c} d \\ g \end{array} \qquad g/d/g \rightarrow \begin{array}{c} g \\ d \\ g \end{array}$$

d. h. wir haben es mit einem Quintklang bzw. mit einem Quintoktavklang zu tun. Die Schreibung von Klangfolgen wurde so vorgenommen, daß zuerst die Superius- und dann die Tenortonfolge erscheint, die der Leser dann untereinander zu setzen hat, z. B.

$$cis-d/e-d \rightarrow \begin{array}{c} cis-d \\ e -d \end{array}$$

eine Sext also, die in den Oktavklang aufgelöst wird.

Meinen Eltern
in Dankbarkeit gewidmet

I. DIE HANDSCHRIFT

1. Die Geschichte der Erforschung

Die kurz als „Codex Faenza“ bezeichnete Handschrift 117 der Biblioteca Comunale zu Faenza ist eine Sammelhandschrift des 15. Jahrhunderts. Von den Anfängen musikgeschichtlicher Forschung bis in unsere Tage fand ihr heterogener Inhalt das Interesse der Wissenschaftler. Man beachtete allerdings zunächst mehr die jüngeren Teile der Handschrift und wurde auf den älteren Teil, die Tastenmusik, erst aufmerksam, nachdem der Codex nach einer Zeit der Vergessenheit wiederentdeckt worden war. Padre Martini und W. Ambros¹ kannten den Codex Fa als „Bonadies-Codex“ und beschäftigten sich mit den 1473 und 1474 datierten Einträgen des Karmelitermönchs Johannes Bonadies, die Vokalmusik und Musiktraktate umfassen. Als im Jahre 1913 das Handbuch der Notationskunde von Joh. Wolf² erschien, galt der Codex als verschollen. Er befand sich jedenfalls nicht mehr in dem Karmeliterkloster St. Paul zu Ferrara, wo ihn noch Ambros studiert hatte.

Über die von Padre Martini und Ambros abgeschrieben und behandelten Teile wäre manches zu sagen. Da aber die vorliegende Abhandlung das ältere Repertoire des Codex zum Gegenstand der Untersuchung hat, verweisen wir für die jüngeren Teile auf die entsprechende Literatur.³ Es ist überraschend — auch D. Plamenac⁴ hat diese Tatsache hervorgehoben —, daß die ältere Instrumentalmusik von den früheren Forschern nicht beachtet worden ist, obwohl sie vom Umfang her einen größeren Teil des Codex ausmacht als die übrigen jüngeren Einträge. Die Instrumentalmusik umfaßt 104 Seiten, die Vokalmusik 43 und die Musiktraktate umfassen 36 Seiten.

Durch einen Artikel des italienischen Historikers Gino Roncaglia in den Veröffentlichungen der Akademie zu Modena⁵ wurde als neuer Aufbewah-

¹ Eine Kopie einzelner Teile der Hs. von der Hand P. Martinis befindet sich in der Bibliothek des Liceo Musicale zu Bologna. Vgl. auch W. Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 3, Breslau 1868, S. 144—146.

² J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig 1913, Bd. I, S. 449.

³ Artikel „Bonadies“ in MGG, Bd. 1 und Artikel „Faenza“ in MGG, Bd. 3. Weiterhin vgl. man: *Inventario di manoscritti della Biblioteca Comunale di Faenza*, Firenze 1918, S. 65 und G. Roncaglia, *Intorno ad un codice di Johannes Bonadies*, in: *Atti e memorie dell' Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Modena*, Serie V, Vol. IV (1939).

⁴ D. Plamenac, *Faenza Codex 117*, in MGG Bd. 3.

⁵ G. Roncaglia, *Intorno ad un codice di Johannes Bonadies*. a.a.O.

rungsort des Codex die Biblioteca Comunale in Faenza bekannt und der Codex selbst damit „wiederentdeckt“. G. Roncaglia gab ein etwas lückenhaftes Inventar der Handschrift, aus dem die ungeordnete, mehr zufällige Anordnung der verschiedenen Teile hervorgeht. Vor allem die Tastenmusik ist nicht als sinnvoll angeordnetes Repertoire zu erkennen. Roncaglia nennt diese Musik „Intavolature di musiche su due righe (strumento solista e basso), senza parole“, weist aber gleichzeitig auf das Textincipit mancher Stücke hin. Als Faksimiletafel veröffentlichte Roncaglia fol. 81r (alte Paginierung S. 171) mit dem Beginn der Intavolierung von Francesco Landinis Ballata „*Non ara mai pietà*“. Er stellt ausdrücklich fest, daß die Vokalkompositionen und Musiktraktate von der Hand des Johannes Bonadies, die Instrumentalstücke aber von einem anderen Schreiber stammen, dessen gewandten, schönen Schriftzug er lobt.⁶ Roncaglia läßt durchblicken, daß wegen paläographischer Kriterien⁷ die Eintragungen des J. Bonadies als jünger, die des „Copista“ der Instrumentalmusik aber als älter anzusehen sind.

Ein Jahr später griff Charles van den Borren die Anregung Roncaglias auf, untersuchte sein Faksimile von „*Non ara mai pietà*“ in bezug auf die Notation und veröffentlichte die Ergebnisse in einem Artikel in der Revue Belge d'archeologie.⁸ Van den Borren ordnete die Notation der französischen und italienischen Ars Nova zu und wies auf die große Ähnlichkeit zu dem Fragment „*Questa fanciulla*“ im Pariser Reina-Codex hin. Sein Verdienst ist es, die Wichtigkeit dieser Quelle und ihre einzigartige Bedeutung für die Musik des späten Mittelalters erkannt zu haben. Van den Borrens Beschreibung der Notation wird noch ausführlich zu behandeln sein. Auch Knud Jeppesen⁹ setzte sich nur aufgrund von Roncaglias und van den Borrens Veröffentlichungen mit dem Codex Fa auseinander und schloß sich im Wesentlichen der Vermutung van den Borrens an, die Musik des Codex Faenza sei instrumentale Ensemblesmusik.

Durch die bisher genannten, kurzen Veröffentlichungen scheint die Instrumentalmusik des Codex Fa nicht recht bekannt geworden zu sein oder die Forschung gab sich mit der Theorie von der Ensemblesmusik zufrieden, denn in zwei Büchern über frühe Tastenmusik von W. Apel und G. S. Bed-

⁶ Ebda. S. 38: „ . . . le canzoni strumentali rivelano una calligrafia ben diversa, fitta, minuta, sottile, di una rara eleganza e precisione . . .“

⁷ Ebda. S. 38: „Così per la scrittura dei testi teorici il Bonadies usa la calligrafia gotico-umanista . . .“ Die Textincipit der Instrumentalstücke dagegen seien in „carattere gotico puro“ geschrieben.

⁸ Ch. van den Borren, Le Codex de Johannes Bonadies, musicien du XVe siècle, in: Revue Belge d'archeologie et d'histoire de l'art X (1940), S. 251—261.

⁹ K. Jeppesen, Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento, Kopenhagen 1943, S. 16 f. Die Ergebnisse van den Borrens und Jeppesens werden im Zusammenhang mit der Notenschrift des Codex behandelt werden.

brook¹⁰, die nach dem 2. Weltkrieg 1947 und 1949 erschienen sind, werden die interessanten Stücke des Codex Fa mit keinem Wort erwähnt.

Erst Dragan Plamenac studierte den Codex an seinem Aufbewahrungsort und veröffentlichte seine Ergebnisse in einem Artikel¹¹, der endlich das Interesse der Fachwelt auf sich zog. Wir verdanken den gründlichen Forschungen Plamenac eine ganze Reihe wichtiger Einzelheiten, die das Repertoire von Fa erst zugänglich gemacht haben. Er stellte die Vokalvorlagen zu den Intavolierungen, soweit sie bekannt waren, zusammen und identifizierte die Messensätze als Teile von Alternatimmessen über dem liturgischen Cantus firmus der Messe IV *Cunctipotens Genitor Deus*. Weiterhin hat Plamenac zu einigen völlig unbezeichneten Intavolierungen die Vorlage nachgewiesen, so zu „*Rosetta che non canci*“, „*Un fior gentil*“, „*Deduto sey*“ und „*Or sus, vous dormes trop*“.

Nach den vagen Vermutungen der ersten Veröffentlichungen erkannte Plamenac als erster, daß die Handschrift für das Tasteninstrument¹² geschrieben ist. Er äußerte die richtige Vermutung, daß das Repertoire der Intavolierungen nach französischen und das der Intavolierungen nach italienischen Vokalvorlagen absichtlich getrennt aufgezeichnet worden waren. Plamenac versah seine ersten beiden Veröffentlichungen mit Faksimilewiedergaben und Übertragungen in moderne Notenschrift; von den letzteren wird noch besonders die Rede sein (vgl. Kap. II).

Nino Pirotta, der italienische Kenner der Trecentomusik, brachte einen ersten Ansatz zur Erforschung der Satztechnik¹³, indem er sich mit der Intavolierung von Jacopo da Bolognas dreistimmigen Madrigal „*Sotto l'imperio*“ genauer auseinandersetzte. Die einfacheren Intavolierungen nannte Pirotta „*parafrasi strumentali*“ und die komplizierteren, wie z. B. „*Sotto l'imperio*“ bezeichnete er als „*parodia strumentale*“. Damit war darauf aufmerksam gemacht worden, daß zwischen den Intavolierungen Unterschiede in der Ausführung und in ihrem Verhältnis zur Vorlage bestehen. Die Parallelen des Faenza-Repertoires zum Codex Mancini¹⁴ veranlaßten Pirotta zur Hypothese, ein Teil des Codex Fa sei in Lucca geschrieben.

¹⁰ W. Apel, *Masters of the Keyboard*, Cambridge Mass. 1947 und G. S. Bedbrook, *Keyboard music from the Middle Ages to the Beginnings of the Baroque*, London 1949.

¹¹ D. Plamenac, *Keyboard Music of the 14th Century in Codex Faenza 117*, in *JAMS* IV (1951), S. 179—201. Ergänzungen folgten im Kongreßbericht Utrecht 1952, *New Light on Codex Faenza*, S. 310—326 und in *MGG* Bd. 3, *Faenza Codex 117*.

¹² D. Plamenac, *Keyboard Music*, S. 185/186.

¹³ N. Pirotta, *Note su un codice di antiche musiche per tastiera*, *RMI* LVI (1954) S. 333—339.

¹⁴ Auch als Codex Lucca bezeichnet: Lucca, Archivio di Stato, Cod. 29 und Perugia, Biblioteca Comunale. Vgl. N. Pirotta, *Il Codice di Lucca*, *Mus. disc.* III (1949) und V (1951).

Der Ansatz Pirottas fand zunächst keine Nachfolge, weil die Handschrift noch nicht im Druck zugänglich war. Von 1959 bis 1961 erschien ein von A. Carapetyan herausgegebener Faksimiledruck in der Zeitschrift *Musica Disciplina*¹⁵, dem 1961 die Buchausgabe des Faksimile folgte. In dieser Ausgabe wurde die Tastenmusik im richtigen, sinnvollen Zusammenhang und nicht ihrer ursprünglich im Codex vorgefundenen Anordnung nach gruppiert. Auf Plamenac Anregung war nämlich der Codex umgebunden worden, so daß der heutige Besucher der Biblioteca Comunale zu Faenza die Tastenmusik zwar von den anderen Einträgen unterbrochen, aber in der sinnvollen Reihenfolge antrifft.¹⁶ Ein erheblicher Mangel an der Faksimileausgabe ist freilich, daß sich weder im Druck noch in Anmerkungen ein Hinweis auf die rote Notation findet, die nicht nur für die Mensurwechsel sondern in einem Stück auch für die Satztechnik eine wesentliche Bedeutung hat.¹⁷

Seit dem Erscheinen des Faksimiledrucks findet man den Codex Fa öfters genannt, aber nur selten einer genaueren Untersuchung gewürdigt. In den Trecentostudien K. von Fischers¹⁸ wurde der Codex Fa zum Trecentorepertoire in Beziehung gesetzt. Zur Erforschung der Satztechnik erschien der nächste Beitrag in H. R. Zöbeleys „Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs“.¹⁹ Zöbeleys Beobachtungen am einzelstehenden Kyrie (fol. 79r) besitzen unveränderte Gültigkeit und haben auch auf die vorliegenden Ausführungen anregend gewirkt. W. Apel widmet in seinem umfassenden Werk „Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700“²⁰ auch dem Codex Fa einige Seiten, auf die noch öfters zurückzukommen sein wird. Apel unterscheidet bei der Ausführung des Superius „Ornamentierung“ und „überhöhende Paraphrase“, also eine einfach kolorierte und eine fast neue Oberstimme und entspricht damit der schon genannten Einteilung N. Pirottas. Apel geht nochmals auf die alten Argumente für den Codex Fa als Ensemblemusik ein und versucht zu beweisen, daß es sich nur um Tastenmusik handeln könne.

¹⁵ *An Early 15th-Century Italian Source of Keyboard Music*, herausgegeben von A. Carapetyan, Mus. disc. XIII—XV (1959—1961). Buchausgabe: AIM, Musicological Studies and Documents Bd. 10.

¹⁶ D. Plamenac, A Note on the Rearrangement of Fa. JAMS XVII (1964) S. 78 bis 81.

¹⁷ Auf diesen Mangel hat schon D. Plamenac in „A Note on the Rearrangement of Fa.“ a.a.O. aufmerksam gemacht.

¹⁸ K. v. Fischer, Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento, Bern 1956.

¹⁹ H. R. Zöbele, Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs, Tutzing 1964, S.180—183.

²⁰ W. Apel, Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700, Kassel 1968, S. 25—29.

2. Das Repertoire

Wir geben zunächst einen Überblick über die Anordnung der einzelnen Gruppen und Stücke im Gesamtrepertoire und kommen dabei auf das etwas verworrene Problem der Paginierung und Follierung des Codex Fa zu sprechen. Die in der äußeren oberen Ecke jeder Seite vermutlich im 19. Jahrhundert eingetragene Paginierung beginnt erst auf fol. 5v. Man ließ deshalb eine im 20. Jahrhundert eingetragene neue Follierung richtig auf dem Vorsatzblatt beginnen, so daß der Beginn des ersten *Kyrie* auf fol. 2r steht. Auf dieser Seite²¹ befindet sich auch der Besitzstempel der Biblioteca Comunale und die Nummer des Codex 117. Nachdem Plamenac einige Ungereimtheiten in der Anordnung der Stücke²² geklärt hatte, veranlaßte er 1959 eine Umbindung des Codex, die der Direktor der Bibliothek, Dr. G. Zama sofort durchführen ließ. Mit dieser Umbindung aber geriet die Follierung der 97 Blätter in Unordnung, so daß man den Codex erneut follieren mußte. Diese letzte Follierung wurde als unterste Zahlenreihe auf der Vorderseite jedes Blattes eingetragen.

In der vorliegenden Studie wird nur mit den neuesten Foliozahlen zitiert, d. h. von den Zahlen in der Handschrift selbst gelten nur die unteren, und von den im Faksimiledruck angegebenen doppelten Zahlen gilt immer nur die zweite. Man vergleiche als Beispiel fol. 36r in der Faksimileausgabe auf S. 16. Auf der rechten Randleiste steht ganz oben die alte Paginazahl 105 und unten die beiden neuen Foliozahlen 57 und 36. Im Faksimile trägt diese Seite deshalb die Bezeichnung fol. 57=36 recto. In unserer Studie wird nur noch zitiert: fol. 36r.

Die Tastenmusik ist im Codex folgendermaßen angeordnet:

- | | |
|--------------|--|
| fol. 2r—5r | Liturgische Stücke: Meßzyklus I |
| fol. 36r—46r | Im Zusammenhang aufgezeichnete und mit Textincipit versehene Intavolierungen französischer Vorlagen. |
| fol. 46v—58r | Stücke ohne Textincipit: Intavolierungen italienischer und französischer Vorlagen und noch nicht identifizierte Stücke. Die ganze Gruppe wird von einem <i>Benedicamus Domino</i> abgeschlossen. |

²¹ Vgl. A. Carapetyan, Faksimile S. 9.

²² D. Plamenac, A Note on the Rearrangement of Fa, JAMS XVII (1964), S. 78—81. Am Ende von fol. 66v brach der zweite Teil von „*Elas mon cuer*“ ab und auf fol. 67r folgte die Trecentointavolierung „*Sotto l'imperio*“. Man überprüfe die älteren (höher notierten) Foliozahlen im Faksimile auf S. 34 und 61. Ebenso war auch die Intavolierung „*Io me son uno*“ unterbrochen.

- fol. 68r—83v Zusammenhängendes Trecentorepertoire: Außer den beiden letzten sind alle Stücke mit Textincipit versehen; ein *Kyrie* ist eingestreut.
- fol. 88r—92v Liturgische Stücke: Meßzyklus II
- fol. 93r—97v Weitgehend noch nicht identifizierte Stücke. Den Schluß bilden ein *Ave maris stella* und ein *Benedicamus Domino*.

Folgende Teile sind also fortlaufend aufgezeichnet:

1. Meßzyklus I
2. Französisches Repertoire
3. Trecentorepertoire, Meßzyklus II, Anonyme Stücke.

Der Schreiber hat versucht, das Repertoire in nach dem Inhalt geordnete Gruppen einzuteilen, von denen eine mit den Intavolierungen französischer Vorlagen und die andere mit den Intavolierungen italienischer Vorlagen beginnen sollte. Jeder dieser Teile wurde mit einem geschlossenen Corpus von Stücken gleicher Herkunft eröffnet, an die sich dann weitere, meist nicht mehr bezeichnete Stücke anschlossen. Die Stücke des geschlossenen Corpus wurden sorgfältig beschriftet. Man findet das Textincipit und den Beginn des zweiten und dritten Teils oder einen Clos-Schluß angemerkt.

Unter den Intavolierungen französischer Vorlagen befinden sich außerordentlich bekannte und verbreitete Stücke, wie „*De toutes flours*“ von Machaut und das anonyme „*Or sus, vous dormes trop*“, aber auch seltene Stücke, die nur in einer Handschrift überliefert sind, wie „*A discort*“ oder zu denen wir gar keine Vorlage kennen, wie „*Elas mon cuer*“. Zum geschlossenen französischen Corpus gehören folgende Titel²³:

fol. 36r	„ <i>In tescort</i> “	fol. 40v	„ <i>Jay grant espoir</i> “
37r	„ <i>Hont paur</i> “	41v	„ <i>Constantia</i> “
73v	„ <i>De tout flors</i> “	42r	„ <i>Le ior</i> “
38v	„ <i>Aspar refus</i> “	43r	„ <i>Jour mour lanie</i> “
49r	„ <i>Elas mon cuer</i> “	43v	„ <i>Viver ne puis</i> “
40r	„ <i>De ce fol penser</i> “	44v	„ <i>Elas mon cuer</i> “

Im folgenden zweiten Teil sind die Stücke nicht mehr bezeichnet. Einige erhielten von einem anderen (späteren?) Schreiber Titel, die in kleiner Minuskel auf dem Rand notiert sind:

²³ In der folgenden Aufzählung wird die Schreibweise, wie sie im Codex Faenza erscheint, verwendet.

- fol. 46v („*Deduto sey a quel che may non fusti*“)
 48v („*Or sus, vous dormes trop*“)
 50r „*I aime la biaute*“
 50r „*Io levie*“ (= „*Jour a jour la vie*“)
 50v („*Rosetta che non canci*“)
 52v „*Super*“
 56v „*Biance flour*“²⁴
 57r (*Benedicamus Domino*)

Die eingeklammerten Stücke sind völlig unbezeichnet; sie wurden von D. Plamenac identifiziert.

Das erste Stück des französischen Repertoires, „*In tescort*“ ist unvollständig. Der Schreiber muß von der Vollendung abgehalten worden sein, denn in die freigelassene Zeile wurde nichts eingetragen. Das mit „*Super*“ bezeichnete Stück ist mit Sicherheit dem Tenor und dem Duktus des Superius nach die Bearbeitung eines liturgischen Cantus firmus. Auch die nachfolgenden Seiten könnten zu diesem größeren liturgischen Stück gehören. Von „*Biance flour*“ ist bis jetzt unklar, ob es sich um eine Intavolierung oder ein ursprüngliches Tastenstück handelt. Der Titel weist zwar auf einen möglichen Zusammenhang mit einem Vokalstück hin, doch könnte man auch die freie Bearbeitung eines Tanzes, wie das „*Bel fiore danca*“ auf fol. 80v vermuten. Die Identifizierung des *Benedicamus Domino* gelang D. Plamenac erst in allerjüngster Zeit²⁵, nachdem man dieses Stück lange als den zweiten Teil von „*Biance flour*“ angesehen hatte.

Das geschlossene Corpus der Trecentostücke²⁶ umfaßt folgende Titel:

- fol. 68r „*Sotto limperio del posente prince*“²⁷
 69v „*Qualle lece move*“
 71r „*La dolce sere*“

²⁴ Zu den genannten Stücken hat D. Plamenac folgende Vokalvorlagen nachgewiesen:

„*A discort*“: PR fol. 70r.

„*Honte paour*“ und „*De toutes flours*“: Ballade 25 und 31 der Machaut-Gesamtausgabe von Fr. Ludwig (Bd. I).

„*De ce que fol*“: PR fol. 71v, FP fol. 86v—87r, Pit fol. 123r.

„*J'ay grant desespoir*“: PR fol. 65v.

„*Jour a jour la vie*“: FP fol. 73v—74r, Pit fol. 121v, PR fol. 66r.

„*Or sus, vous dormes trop*“: Codex Ivrea fol. 14v—15r, PR fol. 79r, Pit fol. 121v—123r.

„*Deduto sey*“: Pz fol. 25v—26r, Bologna, Bibl. Universitaria Ms. 2216, fol. 49v—50r.

„*Rosetta che non canci*“: Pz fol. 20v—21r. Man vgl. zu diesem Stück auch K. v. Fischer, Studien S. 68.

²⁵ D. Plamenac, *Alcune osservazioni*, S. 170.

²⁶ Die vokalen Vorlagen und ihre Handschriften vergleiche man bei K. von Fischer, Studien S. 18 ff.

²⁷ Manche Titel zeigen Schreibvarianten: Am Anfang steht „*Soto*“, bei der Volta

- 72r „O chiecho mondo“
 73r „Aquila altera“
 74v „Inperial sedendo“
 77r „Io me son uno che per le frasche“
 78r „Non na elso amante“
 79r Kyrie
 79v „Che pena questa“
 80v „Bel fiore danca“
 81r „Non ara may pieta questa mia dona“
 82r („Un fior gentil“)
 82v („Rosetta che non canci“)

Die beiden letzten Stücke tragen keinen Titel; sie wurden auch von D. Plamenac identifiziert.²⁸ Das *Kyrie* steht mitten unter den Trecentointavolierungen. Als einziges liturgisches Stück ist es mit den Textmarken „*Kyrie*“ und am Schluß mit „*leyson*“ versehen. Außerdem ist der Tenornachtrag auf fol. 79v oben mit „*Tenor finis istius Kierie*“ beschriftet. „*Bel fiore danca*“ ist keine Intavolierung, sondern die Tastenfassung eines Tanzes. Von dem Madrigal „*Non al suo amante*“ wurde nur der erste Teil intavoliert. Der zweite ist sicher vergessen worden, denn man hat für ihn keinen Platz freigelassen. „*Sotto l'imperio*“ gehört zu den Stücken, die durch Rasuren stellenweise unleserlich geworden sind. Plamenac²⁹ vermutet wohl zu Recht, daß diese Rasuren, die auch den Anfang des Meßzyklus I entstellen, von Bonadies stammen, der damit weitere Schreibfläche für Traktate bzw. Vokalmusik gewinnen wollte — eine, gerade bei Pergamenthandschriften im Mittelalter weit verbreitete Praxis.

Aus der Anordnung der liturgischen Stücke sind Teile von zwei verschiedenen Meßzyklen zu erkennen:

fol. 2r	<i>Kyrie</i>	}	Meßzyklus I
2v	<i>Christe</i>		
3r	<i>Kyrie 2</i>		
3v	<i>Et in terra</i>		
	<i>Benedicimus te</i>		
4r	<i>Glorificamus te</i>		
4v	<i>Domine Deus, Rex</i>		
5r	<i>Domine Deus, Agnus</i>		
	<i>Qui tollis . . . suscipe</i>		

„*Sotto*“. „*Non na elso amante*“ ist verschrieben aus „*Non al suo amante*“. Die Schreibweisen in dieser Aufstellung entsprechen genau der Handschrift Fa. Man vergleiche zu den Titeln auch das Inhaltsverzeichnis von Bd. II der vorliegenden Studie.

²⁸ D. Plamenac, *New Light*, S. 310—326.

²⁹ D. Plamenac, *Keyboard Music*, S. 182, Anm. 8.

88r	<i>Kyrie 1</i>	}	Meßzyklus II
88v	<i>Kyrie 3</i>		
99r	<i>Christe</i>		
99v	<i>Kyrie 4</i>		
	<i>Kyrie 6</i>		
90r	<i>Et in terra</i>		
90v	<i>Benedicimus te</i>		
	<i>Glorificamus te</i>		
	<i>Domine Deus, Rex</i>		
91r	<i>Domine Deus, Agnus</i>		
91v	<i>Qui tollis . . . suscipe</i>		
92r	<i>Quoniam</i>		
	<i>Tu solus Altissimus</i>		
92v	<i>In gloria Dei Patris. Amen</i>		

Der Erhaltungszustand des ersten Meßzyklus ist schlecht. An den Kyrie-sätzen wurden umfangreiche Rasuren angebracht, so daß Teile des *Kyrie 2* auch in der Handschrift³⁰ völlig unleserlich geworden sind. Das plötzliche Abbrechen des *Qui tollis* auf fol. 5r unten läßt vermuten, daß der Schreiber von der Weiterführung der Arbeit abgehalten wurde, denn auf der Rückseite des Blattes (fol. 5v) ist von späterer Hand Vokalmusik eingetragen, die nicht auf Rasur steht, sondern auf das leere Blatt geschrieben wurde.

Darüber hinaus identifizierte D. Plamenac³¹ drei Stücke aus dem Offizium, nämlich zwei *Benedicamus Domino* und den Marienhymnus *Ave maris stella*:

fol. 57r	<i>Benedicamus Domino I</i>
fol. 96v	<i>Ave maris stella</i>
fol. 97r	<i>Benedicamus Domino II</i>

Merkwürdig ist, daß beide *Benedicamus Domino* jeweils einen großen Teil des Tastenmusikrepertoires abschließen. Man ist fast geneigt, hier eine Absicht zu sehen: Der Intavolator könnte die Aussage *Benedicamus Domino* bewußt als Schlußstein der umfangreichen Sammlung gesetzt haben.

³⁰ Allgemein ist zu bemerken, daß im Original wesentlich mehr Notentext deutlich gelesen werden kann als im Faksimile. Die Editionen in Bd. II wurden deshalb alle nach der Originalhandschrift ergänzt. Die dennoch verbleibenden Lücken sind durch Sternchen kenntlich gemacht. Außerdem ist auf fol. 3r und an einigen weiteren Stellen die Tinte abgeblättert. Die Umrifsnote sind deshalb im Faksimile kaum mehr, im Original aber noch recht gut zu erkennen.

³¹ D. Plamenac, *Alcune osservazioni*, S. 170 ff.

II. DIE NOTENSCHRIFT

Nach der Wiederentdeckung des Codex Fa, von der schon berichtet worden ist, war die Notation der erste Anhaltspunkt, an den einzelne Musikforscher ihre Hypothesen über Sinn und Verwendung der aufgezeichneten Stücke knüpften. Seitdem der Codex als Faksimile allgemein zugänglich ist, finden sich in der Literatur genauere Aussagen über die Notation. Apel¹ hat sie als Klaviernotation und als Vorläufer des später allgemein üblichen Klaviersystems bezeichnet. Er läßt keinen Zweifel daran, daß im Codex Fa ein Vorläufer unserer „modernen“ Klaviernotation zu sehen ist.

Daneben hat sich, seitdem Roncaglia und van den Borren die Instrumentalmusik des Codex Fa als Ensemblesmusik bezeichnet hatten, hartnäckig die Bezeichnung „Partitur“ (engl. score) für seine Notenschrift erhalten.² Der Verfasser des Stichworts „Orgeltabulatur“ im Sachteil des neuen RML verzichtet darauf, sich festzulegen, indem er schreibt: „Die italienische Orgeltabulatur hat meist im unteren System mehr Linien als im oberen, doch zeigen frühe Quellen wie z. B. Codex Faenza (→ Quellen: Fa; wegen der Zweistimmigkeit des Repertoires allerdings auch als Partitur zu betrachten) und Antiquis Frottole intabulate (1517) zwei Sechsliniensysteme.“

Das Wort „partition“ war zum erstenmal von van den Borren³ gebraucht worden. Roncaglia hatte die Instrumentalstücke als „Intavolature“ bezeichnet⁴, obwohl er sie wie van den Borren als Ensemblesmusik ansah. Van den Borren vermutete Musik für Streicher und interpretierte eine Stelle aus „*Non ara mai pietà*“ mit mehreren Tonrepetitionen⁵ als Pizzicato. Dieser Irrtum

¹ W. Apel, Notation, S. 16: „... daß sein Inhalt aus über 150 Orgelkompositionen besteht, die auf zwei Systemen mit Taktstrichen notiert sind. Die Stücke sind in schwarzen Noten nach den Prinzipien der italienischen Notation des 14. Jahrhunderts geschrieben...“

W. Apel, Geschichte, S. 25: „Der . . . Codex Faenza enthält eine umfangreiche Sammlung von Stücken in überraschend moderner Notation, nämlich auf zwei Systemen mit regelmäßig gesetzten Taktstrichen, die Gruppen im Wert einer brevis voneinander abgrenzen.“

² Vgl. z. B. W. Young, Keyboard music up to 1600, Mus. disc. XXI (1962), S. 118: „. . . the notation of the Faenza manuscript is placed on two staves of six lines each in score with bar lines.“

³ Ch. van den Borren, Le Codex, S. 258: „. . . l'on se trouve en presence, ici, d'une véritable partition au sens moderne . . .“

⁴ G. Roncaglia, Intorno ad un codice di Johannes Bonadies, S. 36: „Intavolature di musiche per istrumento e basso, senza parole.“

⁵ Vgl. unseren Editionsband auf S. 119, 122 und 123 (Intavolierung Ta. 11, 40 und 55). Im vorliegenden Bd. I werden die Tonrepetitionen in „*Non ara mai pietà*“ auf S. 99 f. behandelt.

konnte nur dadurch entstehen, daß van den Borren seine Vermutung auf eine einzige Faksimileseite (fol. 81r) aus Roncaglias Veröffentlichung stützte, ohne die übrige Handschrift zu kennen.

Ungünstig wirkt sich hier die Tatsache aus, daß die Begriffe „score“ und „partition“ sowohl für Klavieraufzeichnungen wie für Orchesterpartituren verwendet werden. Freilich erweitert man bei der zweiten Bedeutung die Begriffe im allgemeinen zu „full score“ bzw. „partition d'orchestre“.⁶ Dennoch spricht Young⁷ von „score“ und meint Musik für das Tasteninstrument, während van den Borren von „partition“ spricht und Ensemblesmusik meint.

Merkwürdig ist, daß auch Jeppesen, der Kenner der frühen italienischen Orgelmusik⁸, die Theorie von einer in Partitur notierten Ensemblesmusik übernahm; er schlug lediglich statt Streichern Bläser als ausführende Instrumentalisten vor. In der zweiten Auflage seines Buches „Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento“⁹ hat Jeppesen versucht, die inzwischen von Plamenac¹⁰ vorgebrachten Argumente für den Codex Fa als Tastenmusik zu entkräften: „Hierfür (für die Verwendung der Orgel) scheint gewiß auch noch der Umstand zu sprechen, daß sie in ähnlicher Notation wie die älteste uns bisher bekannte italienische Orgelliteratur¹¹ überliefert sind. Andererseits kann man nicht übersehen, daß sie nur rein zweistimmig gesetzt sind, so daß nur ganz vereinzelt Dreiklänge vorkommen, in derselben Weise wie in gewissen Vokalkompositionen des 15. und 16. Jahrhunderts, d. h. klanglich isoliert, als Füllnoten ohne gegenseitige akkordliche Verbindungen. Dies darf man wohl als merkwürdig erachten bei einem Instrument, das für die Mehrstimmigkeit so einladend ist wie eine Orgel . . .“

Jeppesen hält ebenso wie der Verfasser des Stichwortes „Orgeltabulatur“ im RML die konsequente Zweistimmigkeit des Satzes für ein Argument gegen die Tabulatur. Er sieht dabei mehr die Frage des ausführenden Instruments, während es im RML nur um die Einordnung der Notation unter die Begriffe „Tabulatur“ oder „Partitur“ geht.

Freilich ist Zweistimmigkeit des Satzes am Anfang des 15. Jahrhunderts weder als Argument gegen die Bezeichnung „Tabulatur“ noch gegen die

⁶ Kl. Haller, Partituranordnung und musikalischer Satz, Tutzing 1970, S. 84. Diese gründliche Untersuchung könnte für eine klarere Verwendung des Begriffs „Partitur“ in Zukunft viel beitragen.

⁷ Vgl. oben Anm. 2.

⁸ K. Jeppesen, Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento, Kopenhagen 1943, S. 16/17.

⁹ Dass. 2. Auflage Frankfurt 1960, S. 126 f.

¹⁰ D. Plamenac, Keyboard Music, S. 185.

¹¹ Jeppesen meint das Tabulaturfragment „*Questa fanciulla*“ in PR. Wenn man an der Bestimmung des Codex Fa für das Tasteninstrument zweifelt, dann müßte man freilich bei dem isolierten Tabulaturfragment in PR erst Recht zweifeln.

Verwendung der Orgel aufrechtzuerhalten. Es dürfte auch verfrüht sein, in dieser Zeit „gegenseitige akkordliche Verbindungen“ zu erwarten. In der einzigen gleichzeitigen Tabulatur in Italien, dem Fragment „*Questa fanciulla*“ in PR, finden wir dieselbe konsequente Zweistimmigkeit¹² wie in Fa. Die einzige ältere Tabulatur, der Robertsbridge-Codex (LoR), bedient sich ebenfalls eines zweistimmigen Satzes, der zuweilen durch dreitönige Griffe klanglich bereichert ist. Auch bei den frühen deutschen Tabulaturen ergibt sich im Wesentlichen kein anderes Bild. Diese Tastenmusik¹³ besteht aus dem Tenor und den Spielvorgängen der rechten Hand, ist also, wenn man so will, ebenfalls zweistimmig. Kommt in einigen Tabulaturen vereinzelt durch zweitönige Griffe in einer Hand eine „Dreistimmigkeit“¹⁴ zustande, so handelt es sich an diesen Stellen um eine klangliche Verstärkung, die durch einen improvisatorisch dazugegriffenen Contratenor¹⁵ entsteht, keineswegs aber um eine Drei-„stimmigkeit“. Derartige dreitönige Klänge finden sich auch im Codex Fa, wovon bei der Besprechung der Notation ausführlich die Rede sein soll. Es scheint mir kaum zweifelhaft, daß über die ca. 20 notierten dreitönigen Klänge hinaus noch viele weitere *ex improviso* gespielt wurden. Die Praxis, zu Abschlußklängen klangfüllende Töne dazuzugreifen, war wohl zu selbstverständlich, um einer expliziten Aufzeichnung für wert erachtet zu werden.

Noch wichtiger erscheint uns das Folgende: *Klang* bedeutet in der Zeit des Codex Fa noch nicht *Akkord*! Man war einerseits aus der Kunstmusik den Orgelklang in Verbindung mit der einstimmigen Spielweise des Organetto gewöhnt. Andererseits boten die größeren Orgeln im Mittelalter ohnehin einen Mixtur- oder Blockklang, was bedeutet, daß mit dem Anschlagen einer Taste eben bereits ein *Klang* gegenwärtig war, der z. B. aus dem Grundton, der Oktav, der Duodezim und der Doppeloktav bestand.¹⁶ Erst im Laufe des 15. Jahrhunderts erfolgte allmählich die Zerlegung des Blockklanges in einzelne Register und damit ergab sich zunehmend die Notwendigkeit, klangliche Verdoppelungs- und Ergänzungstöne, die auf der mittelalterlichen Orgel zwangsläufig mitklangen, besonders aufzuzeichnen.

¹² Zum Fragment PR sei an L. Schrades richtungweisende Ausführungen in seinem Buch „Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik“, Lahr 1931, S. 84—87 erinnert.

¹³ Man vgl. hierzu die Forschungen Th. Göllners, *Formen früher Mehrstimmigkeit*, Tutzing 1961.

¹⁴ Wir setzen die Bezeichnung „Dreistimmigkeit“ in Anführungszeichen, da uns die an der Vokalpolyphonie orientierte Vorstellung von konsequent geführten „Stimmen“ für die richtige Betrachtung des Codex Fa ein Hindernis zu sein scheint.

¹⁵ Th. Göllner, *Formen*, S. 64/65 und S. 189.

¹⁶ Man vgl. hierzu den Abschnitt „Umfang, Register und klangliche Eigenart der Orgel des 15. Jahrhunderts“ in H. R. Zöbeley, *Buxheimer Orgelbuch*, S. 78—81.

Im 16. Jahrhundert wird dann der Klang mehr und mehr zum Akkord, der sich auch im aufgezeichneten Satz Geltung verschafft. Dagegen wurde im 14. und 15. Jahrhundert der Klang im Zusammenklang, in der *concordancia*, wie sich der Verfasser des Münchner Orgeltraktats¹⁷ ausdrückt, erfaßt. Mehrere verwandte Konkordanzen (z. B. Quint und Oktav) zum Tenor können einen klanglichen Eindruck hervorrufen, auch wenn diese Konkordanzen nur „zweistimmig“ sind. Weder vom Instrument der Orgel her, wie das Jeppesen versucht hat, noch von der Aufzeichnung her ist also gegen die Bestimmung des Tenor-Superius-Satzes im Codex Fa für ein Tasteninstrument wie die Orgel zu argumentieren.

Plamenac Anliegen ist es, die Musik des Codex Fa als Tastenmusik eindeutig festzulegen. Seine Stellung zur Frage „Tabulatur oder Partitur?“ ist deshalb ein Kompromiß. Er verwendet beide Bezeichnungen und nennt die Notenschrift „Italian keyboard score“¹⁸, „Italian keyboard Tablature (or keyboard score)“¹⁹ und sagt, die Stücke seien „in Partitur auf zwei Systemen mit Distinktionsstrichen“²⁰ aufgezeichnet.

Die folgende Beschreibung der Notenschrift im Codex Fa wird auch die Frage klären helfen, ob man diese Aufzeichnung sinnvoller als „Tabulatur“ oder als „Partitur“ bezeichnet — eine, wenn man den Gehalt der beiden Begriffe genau faßt, wesentliche Frage. Im einen Fall haben wir es mit Tastenmusik, also mit Musik für einen Spieler zu tun. Im anderen Fall hätten wir zwei untereinander angeordnete Stimmen eines mehrstimmigen Stücks für verschiedene Ausführende vor uns. Es scheint mir fraglich, ob man einen solchen Ausnahmefall am Anfang des 15. Jahrhunderts erwarten darf.

1. Die Notation des Codex Fa und die Mensuralnotation des 14. Jahrhunderts

Untersucht man das Schriftbild der Instrumentalmusik im Codex Fa nach der Herkunft seiner Bestandteile, so gehören die Notenzeichen dem Bereich der Mensuralnotation an, während die Untereinander-Anordnung von Tenor und Superius in Verbindung mit den vertikalen Gliederungsstrichen auf den

¹⁷ Th. Göllner, *Formen*, S. 167 ff.

¹⁸ D. Plamenac, *Keyboard Music*, S. 186. Plamenac betont, die Bezeichnung „keyboard score“ für das Fragment PR „*Questa fanciulla*“ von Apel übernommen zu haben. Wegen der Gleichheit der Notation treffe die Bezeichnung auch den Sachverhalt in Fa.

¹⁹ D. Plamenac, *New Light*, S. 216.

²⁰ D. Plamenac, *Faenza Codex 117*, in *MGG Bd. III*, Sp. 1713. Nach wenigen Sätzen spricht Plamenac wieder von einer „italienischen Tabulatur“.

Bereich der Tabulatur hinweisen. Obwohl die Notenzeichen aus der Mensuralnotation stammen, bietet doch der Superius mit seinen vielen schnellen, gefähnten Noten ein ungewohntes Bild, zu dem sich keine Parallele aus der gleichzeitigen Kunstmusik findet. Auch der Tenor verwendet zwar keine unbekanntenen Notenzeichen, wirkt aber mit seinen zahlreichen einzelnen Breven und den wenigen zweitönigen Ligaturen, wieder im Vergleich zur mehrstimmigen Kunstmusik um 1400, andersartig und fremd.

In den Intavolierungen der Trecentostücke ist der Anteil der italienischen Mensuralnotation am Notenbild klar zu verfolgen. Semibrevis, Minima, Minimatriole, Semiminima und Semiminimatriole, alle Unterteilungswerte der Brevis richten sich in ihrer Bedeutung nach den Divisiones der italienischen Trecentonotation.²¹ Daß wirklich die italienischen Divisiones gemeint sind, zeigt das Auftreten der im „Pomerium“ des Marchettus von Padua²² erwähnten Divisionsbuchstaben an folgenden Stellen:

fol. 2v	3. Akkolade	3 p	=	Senaria perfecta ^{22a}
fol. 4r	1. Akkolade	.o.	=	Octonaria
fol. 57r	2. Akkolade	.o.	=	Octonaria
fol. 57v	2. Akkolade	p	=	Senaria perfecta
fol. 71r	2. Akkolade	.i.	=	Senaria imperfecta
fol. 76v	4. Akkolade	.q.	=	Quaternaria

An allen aufgeführten Stellen wechselt die Divisio. Der Divisionsbuchstabe wird nur gesetzt, um auf den Eintritt einer neuen Divisio aufmerksam zu machen. Im Hinblick auf das Gesamtrepertoire sind die Divisionsbuchstaben in Fa doch eine Seltenheit und man kann daraus wohl schließen, daß das System der Divisiones dem Musiker und Intavolator des Codex Fa noch eine Selbstverständlichkeit war, das kaum eines besonderen Hinweises in der Notation bedurfte.

Die Zeichen der französischen Mensuralnotation für Tempus und Prolatio finden sich etwas häufiger:

²¹ Vgl. W. Apel, *Notation*, S. 414 und M. L. Martinez, *Trecento*, S. 75 ff.

²² Vgl. K. v. Fischer, *Studien* S. 113—115. Nach v. Fischers Ergebnissen sind die Divisionsbuchstaben in den Handschriften Pit und Sq besonders häufig. Gleichzeitig ist in diesen Hss. eine kalligraphische und konservierende Tendenz zu beobachten, die ihren Niederschlag auch in der Musiktheorie gefunden hat. Der 1412 datierte „Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum ytalicorum“ des Prosdocimus de Beldemandis darf als Ergebnis einer Gelehrsamkeit gelten, die eine entschwindende Tradition festzuhalten versucht (vgl. M. L. Martinez, *Trecento* S. 98).

^{22a} Der Divisionsbuchstabe p hat einen Querstrich durch die Unterlänge, was sich in dieser Tabelle aus technischen Gründen leider nicht wiedergeben ließ.

fol. 36r	2. und 4. Akkolade	fol. 55r	1. und 3. Akolade
fol. 36v	1. Akkolade	fol. 55v	2. Akkolade
fol. 44v	1. Akkolade	fol. 68r	3. Akkolade
fol. 46v	3. Akkolade	fol. 82r	4. Akkolade
fol. 47r	1. Akkolade	fol. 92r	2. Akkolade
fol. 54r	3. Akkolade		

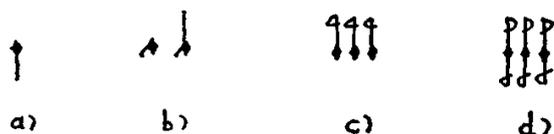
Wie die italienischen Divisionsbuchstaben werden auch die französischen Mensurzeichen nur bei einem Wechsel der Mensur aufgezeichnet. So wechselt in „*A discort*“ (Fa fol. 36r, vgl. Bd. II, S. 1) das *Tempus perfectum* zum *Tempus imperfectum* und in einem anonymen Stück auf fol. 55r (Faksimile S. 54, 3. Akkolade) die *Prolatio maior* zur *Prolatio minor*. An den anderen genannten Stellen ist die Anwendung der französischen Zeichen unsicher und der Grund für ihre Anwendung nicht immer klar ersichtlich.

Man darf daraus den Schluß ziehen, daß der Autor des Codex Fa mit der italienischen Notationspraxis wesentlich besser vertraut war als mit der französischen. Das zeigt auch die nicht sinngemäße Verwendung französischer Mensurzeichen bei italienischen Divisiones. In „*Sotto l'imperio*“ (Fa fol. 68r, 3. Akkolade, vgl. Bd. II S. 51 ff.) findet sich der Kreis mit Punkt für das *Tempus perfectum cum prolatione maiori* und im *Tu solus Altissimus* des Meßzyklus II (Fa fol. 55r, 2. Akkolade, vgl. Bd. II S. 162) der Halbkreis mit Punkt für das *Tempus imperfectum cum prolatione maiori*, obwohl in beiden Fällen die italienische Octonaria die bestimmende Mensur ist. Auch in einem anonymen Stück auf fol. 46v (Faksimile S. 37) steht der Kreis mit Punkt zu Unrecht, denn der Superius entspricht mit 12 Minimen in einem Tactus der Duodenaria und nicht dem *Tempus perfectum cum prolatione maiori*. Auf der nächsten Seite (Fa fol. 47r, 1. Akkolade) ist der Halbkreis mit Punkt sinnvoll, denn hier tritt in Verbindung mit weißen, d. h. zweizeitigen Breven im Tenor das *Tempus imperfectum* auf.

Freilich darf man im Codex Fa wie überhaupt in der Notation des 15. Jahrhunderts weder eine konsequente Anwendung der Divisionsbuchstaben noch der französischen Mensurzeichen erwarten. Als Beispiel sei „*Jour a jour la vie*“ (Fa fol. 43r, Bd. II, S. 28) erwähnt, wo sich keine Mensurzeichen finden, obwohl Tempus und Prolatio öfter wechseln.

Der Vergleich der Mensurzeichen ergibt die gleichzeitige Anwendung der italienischen und der französischen Praxis. Der Codex Fa entstand in einer Zeit, in der die nationalen Grenzen von Ars nova und Trecentomusik zurücktreten und die großen Handschriften die Vermischung von französischem und italienischem Repertoire spiegeln, wie z. B. PR, Pit und FP. Wir erinnern an das Werk des Johannes Ciconia, in dem musikalische Techniken aus Italien und Frankreich zusammenfließen.

Ein spezifisch italienisches Merkmal der Aufzeichnung von Fa ist das Sechsliniensystem. Es gilt als charakteristisch für alle wichtigen Trecento-handschriften, vom frühen Codex Rossi (Rs) bis zum Squarcialupi-Codex (Sq).²³ Die Verwendung des Sechsliniensystems spricht für die italienische Notation als Grundlage der Notation von Fa. Das führt uns zu den Notenformen italienischer Herkunft, der Semibrevis maior (Beisp. a), der kau- dierten Werte (Beisp. b), der Minimatriole (Beisp. c) und der Semiminima- triole (Beisp. d).



Das Zeichen der Semibrevis maior dient dazu, unter zwei oder mehr Semibreven einen doppelten Wert zu kennzeichnen. In der Octonaria und der Duodenaria (vgl. den zweiten Teil von „*Io me son uno*“ in Bd. II, S. 105) kommt man ohne sie nicht aus. Die Senaria perfecta kann sowohl auf italienische Weise, d. h. mit der Semibrevis maior, wie auch auf fran- zösische Art, d. h. mit einer imperfizierten Brevis²⁴ geschrieben werden.



Das Beispiel zeigt beide Schreibweisen an den Tenores von „*Non ara mai pietà*“ und „*Che pena è questa*“. Da die beiden Stücke im Codex beinahe aufeinanderfolgen — nur „*Bel fiore danca*“ steht dazwischen —, ist die unterschiedliche Notierung desselben Rhythmus überraschend.

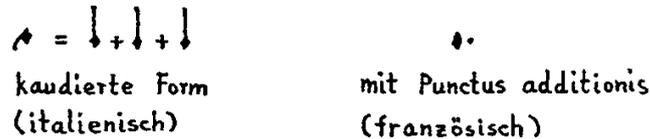
In den Intavolierungen französischer Stücke wird das Tempus perfectum meist mit der imperfizierten Brevis geschrieben, wie z. B. in „*De ce que fol*“ und „*Jour a jour la vie*“. Doch kommt in der Fassung II von „*Jour a jour la vie*“ (fol. 50r), die direkt vor „*Rosetta*“ I steht, die Notierung des Rhythmus ■ ♦ auf italienische Weise ↑ ♦ vor. In den liturgischen Stücken wird bei

²³ Vgl. K. v. Fischer, Studien, S. 113 und das Stichwort „Liniensystem“ im Sachteil des RML.

²⁴ Dieses Verfahren nennt auch W. Apel (Notation S. 432, Anm. 1) ausdrücklich „unitalienisch“.

Tempus perfectum die französische Schreibweise angewandt, z. B. im *Christe* auf fol. 2v. Eine typisch italienische Divisio, wie die Octonaria, verzichtet meist nicht auf die Semibrevis maior (vgl. *Kyrie* auf fol. 89v, 1. Akkolade und *Domine Deus, Rex* auf fol. 90v).

Die Darstellung der punktierten Semibrevis mit einer links kaudierten Form anstelle der französischen Schreibweise mit dem Punctus additionis



nennt K. v. Fischer²⁵ charakteristisch „für die Italienische Notation um und besonders nach 1400“. Die italienische Form²⁶ herrscht in Fa vor, zuweilen wird auch die französische Schreibung (z. B. auf fol. 53r) gleichzeitig mit der italienischen angewandt. Für die punktierte Minima gibt es in Fa drei Schreibweisen. Die links kaudierte und die nach unten gestielte Minima stammen aus der italienischen Notation. Ein Vergleich der Belegstellen er-



weist die zweite Form als die häufigere.²⁷ Selten ist die französische Schreibung mit dem *Punctus additionis*, wie z. B. auf fol. 5r, 2. und 3. Akkolade. Die doppelt gestielten Notenformen sind, soweit es sich um Minimen han-

²⁵ K. v. Fischer, Studien S. 119: Die Form



„erscheint in Rs und FP überhaupt nicht, in Lo nur sehr selten, in Pit häufiger, in Sq und Man sehr oft“.

²⁶ Vgl. fol. 52v, 4. Akkolade, fol. 69v, 2. Akkolade, fol. 72v, 2./3. Akkolade, fol. 75r, 4. Akkolade. Der punktierte Rhythmus kommt in Fa überhaupt selten vor.

²⁷	 fol. 69v 1. Akkolade fol. 71r 2. Akkolade fol. 77r 2. Akkolade fol. 91r 2. Akkolade	 fol. 4r, 4v 3. Akkolade fol. 5r 2. Akkolade fol. 37v 4. Akkolade fol. 39r 3./4. Akkolade fol. 39v 1./2. Akkolade fol. 41v 4. Akkolade fol. 44v 1. Akkolade u. a. m.
---------------	--	---



"Rosetta" II (Ta. 68-70)

delt, nach dem Additionsprinzip gebildet. Zwei einfache Stiele bedeuten zwei Minimen, wenn ein Stiel mit Schleife versehen ist, wird zur Minima eine Semiminima dazugezählt. Die doppelt gestielte Minima wird vom Anony-

$$\left. \begin{array}{l} | \\ | \end{array} \right\} = \downarrow + \downarrow \qquad \left. \begin{array}{l} | \\ | \end{array} \right\} \text{ oder } \left. \begin{array}{l} \uparrow \\ \uparrow \end{array} \right\} = \downarrow + \uparrow$$

mus V²⁸ erwähnt und der zweizeitigen Semibrevis gleichgestellt, die als gestielte Form und als weiße oder rote Note in Fa beim Mensurwechsel auftritt.

Minimatriolen und Semiminimen werden in der italienischen Notation mit gefähnten Zeichen dargestellt.²⁹ Zur Unterscheidung von den nach rechts gefähnten Semiminimen sind die Minimatriolen meist nach links gefähnt. Beide Notenformen werden auch in der entgegengesetzten Bedeutung verwendet, zuweilen sogar im selben Stück. Diese Praxis finden wir auch in Fa, wie das folgende Beispiel aus „*La douce cere*“³⁰ zeigt. Im Ta. 4 werden

²⁸ J. Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation*, Leipzig 1904, Bd. I, S. 308 und 310. Der Anonymus V (E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, Paris 1864—76, Bd. III, S. 379 ff.) gibt folgendes Notenbeispiel:

$$\begin{array}{c} \text{rot} \\ \diamond \quad \diamond \quad \diamond \\ \diamond \quad \diamond \quad \diamond \end{array} = \blacksquare = \left. \begin{array}{l} | \\ | \\ | \end{array} \right\}$$

Es zeigt, daß sowohl die rote wie die weiße und die doppelt gestielte Notenform eine zweizeitige Semibrevis im Tempus imperfectum cum prolatione maiori bedeutet. Belegstellen zur doppelt gestielten Semibrevis im Codex Fa: fol. 4v, 3. Akkolade, fol. 38r, 2. Akkolade (vorletzter Ta.), fol. 56v, 3. Akkolade, fol. 83v, 1. Akkolade.

²⁹ W. Apel, *Notation*, S. 418 f.

³⁰ Fa fol. 71r. Nachschrift in Bd. II, S. 69. In der Edition wurden im Gegensatz zur Hs. die Triolen links gefähnt (vgl. den kritischen Bericht), um ihre Bedeutung klarzustellen.



"La douce cere" (Ta. 1-5)

Semiminimen (4+4) und Minimatriolen (3+3) mit demselben Notenzeichen dargestellt. Da der Wechsel Semiminimen-Minimatriolen im Verlauf des Stückes öfter vorkommt, wird ab Ta. 8 die nach links gefähnte Form für die Triole, die nach rechts gefähnte Form für die Semiminima unterschieden. In „*O cieco mondo*“³¹ wird mit der rechts gefähnten Notenform im ersten Teil und am Anfang der Volta die Minimatriole wiedergegeben, da zunächst keine Semiminimen vorkommen. Ab Ta. 74 (fol. 73r, 3. Akkolade) treten schnellere Werte auf. Die Minimatriole wird jetzt, zur Unterscheidung von den Semiminimen, mit linksgefähnten Zeichen geschrieben. In der Intavolierung „*Aquil' altera*“³² gehen die mit rechts gefähnten Zeichen notierten Minimatriolen ab Ta. 14 (Fa fol. 73v, 1. Akkolade, Mitte) in Semiminimen über, ohne daß das Notenzeichen verändert würde.

K. von Fischer³³ hat von der Triolenschreibung mit links oder rechts gefähnten Zeichen Schlüsse auf die Provenienz der Trecentonhandschriften gezogen. Dem Schreiber von Fa sind beide Schreibweisen geläufig. Trotz der manchmal zweideutigen Verwendung der Zeichen scheint die Gefahr der Unklarheit kaum bestanden zu haben. Das Auge des italienischen Musikers war von den Divisiones der vokalen Notation her an das schnelle Zusammenfassen kleinerer Notenwerte gewöhnt.

In Stücken, die im Superius durchgehend in Semiminimen verlaufen (vgl. „*Imperial sedendo*“, Fa fol. 74v), wird zur Steigerung der Geschwindigkeit und Fingerfertigkeit die Semiminimatriole

³¹ Fa fol. 72r—73r. Nachschrift im Bd. II, S. 78 ff. Auch hier vergleiche man das Faksimile, da die Edition alle Minimatriolen links gefähnt wiedergibt.

³² Fa fol. 73r—74v. Nachschrift in Bd. II, S. 83 ff. Für die Triolenschreibung gilt dasselbe wie oben.

³³ K. v. Fischer, Studien, S. 119: „Die toskanischen Manuskripte schreiben

᠒᠒᠒

die oberitalienischen

᠒᠒᠒ ."



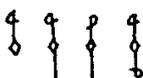
angewendet. Eine einfach kaudierte Schreibung der Semiminimatriole findet sich in „Rosetta“ II (Fa fol. 83v, 2. Akkolade):



Im *Benedicamus Domino* I und in „*Sotto l'imperio*“ treten diese Semiminimatriolen vorherrschend auf und man hat den Eindruck, daß in diesen beiden Stücken das Höchstmaß an tastenmäßiger Gewandtheit vorgeführt wird.

Auch die Fusa, der halbe Wert der Semiminima wird, man möchte sagen „versuchsweise“, angewendet. Der Gebrauch der Fusa in Fa bleibt sporadisch und die für diesen Wert verwendeten Notenzeichen sind sehr verschieden

(vgl. Beisp.). Der Intavolator hat diesen raschen Notenwert versuchsweise angewendet, aber er hat wohl gleichzeitig eingesehen, daß die Musik von den übermäßig raschen Notenwerten überfordert wird. Musikalisch überzeugend treten die Fusae am Schluß des *Kyrie* 1 (Meßzyklus I) auf, wo sie über dem Bordun den Schlußklang einleiten (vgl. Beisp. oben). In „*Sotto l'imperio*“ werden die Fusae einmal als rote Semiminimen geschrieben. Sowohl von der Notenschrift her unklar wie auch musikalisch ungelent sind die Fusae in „*Le ior*“. Vier verschiedene Zeichen



werden hier für die Fusae verwendet und dazu kommen noch einige Fusatriolen³⁴ zur Anwendung.

³⁴ Vgl. Fa fol. 42r—43r (Faksimile S. 28—30), Ta. 33, 36, 41, 43 und 51: Diese Fusatriole ist der Notation nach der schnellste Notenwert in Fa. Der Grund für das

Die rote Notation kann in Fa zwei Bedeutungen besitzen. Wir beginnen mit dem Ausnahmefall in „*Sotto l'imperio*“. In der Aufzeichnung der linken Hand macht der Intavolator einen für das gesamte Repertoire einmaligen Versuch: Der Tenor der Intavolierung wird durch Teile der beiden Oberstimmen ergänzt³⁵, wobei die aus den Oberstimmen entlehnten Töne mit roter Tinte kenntlich gemacht wurden.

In allen übrigen Fällen zeigt die Rotfärbung wie in der französischen Notation des 14. Jahrhunderts³⁶ einen Wechsel im Bereich der Mensur an. Im *Kyrie 6* des Meßzyklus II (Bd. II, S. 156) herrscht zunächst die *Senaria imperfecta*

$$\begin{aligned} \text{Senaria imperfecta: } & \blacklozenge \blacklozenge = \downarrow\downarrow\downarrow + \downarrow\downarrow\downarrow \\ \text{Senaria perfecta: } & \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge = \downarrow\downarrow + \downarrow\downarrow + \downarrow\downarrow \end{aligned}$$

imperfecta. Im Ta. 12 zeigt die Rotfärbung im Tenor den Wechsel zur *Senaria perfecta* an³⁷ und von Ta. 14 bis 21 ist der *Superius* rot gefärbt,

Kyrie 6 (Meßzyklus II) Ta. 11-15

da als neue *Divisio* die *Quaternaria* zugrunde liegt. Ta. 22 steht wieder in der *Senaria imperfecta* und ist schwarz notiert. In den folgenden Ta. 23/24 ist der *Superius* wegen der perfekten Teilung wieder rot.

Im *Kyrie 1* (Meßzyklus I, vgl. Bd. II, S. 141) wechseln die Unterteilungswerte der *Minima* öfters innerhalb eines *Tactus*. Man unterscheidet schwarze, einfach gefähnte Zeichen (*Semiminimen*), rote, einfach gefähnte Zeichen (*Semiminimatriolen*) und hohle rote, doppelt gefähnte Zeichen (*Fusae*).

In „*Non al suo amante*“ zeigen die roten Noten einen Wechsel von der vorherrschenden *Octonaria* zur *Duodenaria* (vgl. Bd. II, S. 107, Ta. 5, 19,

Auftreten vieler extremer Unterteilungswerte in „*Le ior*“ liegt in der *Mensur*. Die *Quaternaria* (man könnte hier auch sagen: das *Tempus imperfectum cum prolatione minori*) verfügt über zu wenig Unterteilungswerte, um die feststehenden Kolorierungsformeln anwenden zu können. Eine, über die *Semiminima* hinausgehende Unterteilung der *Brevis* war also in diesem Stück wenigstens notwendig.

³⁵ Vgl. hierzu die Beschreibung der Satztechnik unten auf S. 85 f.

³⁶ Apel, *Notation*, S. 365, 387 und 456.

20, 22, 28—31 und 34—48) an. Die übereinstimmende Gliederung der Minimen in der Octonaria (2+2+2+2) und der Duodenaria (3+3+3+3) ermöglicht ein Einsetzen der neuen Mensur auch auf einem Teil des Tactus, z. B. auf der letzten Semibrevis.

Wir verweisen nochmals auf die Ergebnisse K. v. Fischers³⁸, der festgestellt hat, daß rote Notation in den Haupthandschriften des Trecento sehr selten ist, während sie in den späteren Fragmenten Codex Mancini, ModA und der spätesten Handschrift Pz häufig auftritt. Dasselbe gilt für weiße Noten zur Kennzeichnung von Dreier-Rhythmen.³⁹ Je später also eine Handschrift im 15. Jahrhundert zu datieren ist, desto häufiger enthält sie weiße und rote Notation. Entsprechend ist rote und weiße Notation in den Werken der letzten Trecentomeister, Paolo, Zacara da Teramo und Ciconia öfters anzutreffen als bei den älteren Musikern.

Die Notenschrift in Fa zeigt, daß vor allem die weiße Notation in der letzten Trecentogeneration als französischer Einfluß anzusehen ist; sie tritt vorwiegend in den Intavolierungen französischer Vorlagen auf und kann eine der folgenden Bedeutungen annehmen⁴⁰:

- a) Wechsel von Semiminimen zu Semiminimatriolen (vgl. Beisp. a). Diese Semiminimatriolen werden in den Trecentostücken mit dem doppelt kau- dierten Zeichen geschrieben.
- b) Wechsel vom Tempus imperfectum cum prolatione maiori zum Tempus imperfectum cum prolatione minori (vgl. Beisp. b).

³⁷ Mit den Worten der französischen Mensuraltheorie würde das bedeuten: Vom *Tempus imperfectum cum prolatione maiori* zum *Tempus perfectum cum prolatione minori*. Wir verwenden hier jedoch bereits die Begriffe der italienischen Notation. Wie noch ausführlich zu zeigen sein wird, bildet die italienische Praxis nicht nur die Grundlage der Notation sondern auch der Satztechnik.

³⁸ K. v. Fischer, Studien, S. 120.

³⁹ J. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation Bd. I, S. 307: „Bei Franciscus caecus ist die Minimatriole häufig durch leere Minimaie ausgedrückt, wie eine Stelle aus ‚*Donna perche mi spegi*‘ zeigen möge.“ Es folgt ein Beispiel aus Sq, einer der spätesten Hss. also.

⁴⁰ Zur Verwendung der weißen Noten in zweitönigen Griffen vgl. S. 41.

Belegstellen zu a): „*A discort*“ (Fa fol. 36r—v, Bd. II, S. 1 ff.) Ta. 3, 5, 7, 10 usw. „*De toutes flours*“ (Fa fol. 38r, 4. Akkolade, Bd. II, S. 15 und 17), Ta. 49, 63. „*Elas mon cuer*“ I (Fa fol. 39r, 4. Akkolade und fol. 39v, 1. Akkolade, Bd. II, S. 41/42), Ta. 12, 21 u. a. m.

Belegstellen zu b): „*De toutes flours*“ (Fa fol. 38r, 1. Akkolade, Tenor, Bd. II, S. 12) Ta. 13, 15. „*Constantia*“ (Fa fol. 41v, 1. und 4. Akkolade, Tenor). „*L'aime la biaute*“ (Fa fol. 50r, 2. Akkolade, Tenor). „*Rosetta*“ II (Fa fol. 83r, 2. Akkolade, Bd. II, S. 129) Ta. 35/36. *Kyrie* 3 des Meßzyklus II (Fa fol. 88v, 3. Akkolade und fol. 89r, 1. Akkolade, Bd. II, S. 153) Ta. 12, 27 u. a. m.

Belegstellen zu c): „*Rosetta*“ I (Fa fol. 51r, 1. Akkolade und fol. 52r, 1. Akkolade, Bd. II, S. 125, 131, 132) Ta. 23, 25, 105—107.

- c) Wechsel vom Tempus perfectum zum Tempus imperfectum bei gleichbleibender Prolatio minor.

a) "A discort" (Ta. 2-3) b) "Elas mon cuer" (Ta. 87-88) II

Ergänzend ist zu bemerken, daß im *Kyrie 1* des Meßzyklus II (Bd. II, S. 151—153) schwarze und weiße, d. h. dreizeitige und zweizeitige Semibreven zusammen in einem Tactus vorkommen. Bezeichnenderweise werden im Trecentorepertoire von Fa keine weißen Noten verwendet. Eine Ausnahme machen nur die Intavolierungen „*Un fior gentil*“ (Fa fol. 82r) und „*Rosetta che non canci*“, deren Vokalvorlagen von Antonio Zacara da Teramo, einem Meister der letzten Trecentogeneration stammen.

Ein Punkt in der Notenschrift von Fa ist entweder ein *Punctus divisionis* oder ein *Punctus additionis*. In der Trecentonotation trennt der Divisionspunkt Brevisseinheiten voneinander ab und wird in dieser Funktion auch Taktpunkt⁴¹ genannt. Diese Bedeutung kommt in Fa fast nicht vor⁴², da das Abtrennen von Brevisseinheiten durch die Tabulaturstriche bewirkt wird. In der französischen Mensuralnotation⁴³ verhindert der Divisionspunkt falsche Imperfizierungen und Alterationen und in dieser Bedeutung finden wir ihn auch in den Intavolierungen französischer Vorlagen und in einigen liturgischen Stücken des Codex Fa.

"Honte paour" (Ta. 4-6) Kyrie 1 (Meßzyklus II, Ta. 12)

⁴¹ K. v. Fischer, Studien, S. 115 ff. Die Bezeichnung „Divisionspunkt“ ist vorzuziehen, da „Taktpunkt“ eine Ähnlichkeit mit dem Taktstrich vermuten läßt, dessen wichtigste Eigenschaft, schematisch-regelmäßiges Auftreten, dem Divisionspunkt fehlt!

⁴² Eine Ausnahme findet sich auf fol. 97r, 4. Akkolade, wo drei Brevisseinheiten zu einem Tactus zusammengefaßt sind. Der Divisionspunkt zeigt die Grenzen der ersten und zweiten Brevisseinheit an.

⁴³ Vgl. Apel, Notation, S. 122 f., 386.

In dem Beispiel aus „*Honte paour*“ (Fa fol. 73r)⁴⁴ verhindert der Divisionspunkt eine Zusammenfassung der beiden Minimen zum Tempus perfectum, während im *Kyrie* 1 eine Imperfizierung der ersten Semibrevis vermieden wird.

Die Trecentonotation besitzt für die punktierten Notenwerte eigene kaudierte Zeichen, die schon besprochen wurden. Sie kommen ohne Punkt aus, da dieser für die Bedeutung als Divisionspunkt reserviert ist. Der *Punctus additionis* tritt deshalb in den Trecentointavolierungen nicht auf. Eine Ausnahme machen wiederum „*Rosetta*“ I und II⁴⁵, die sich auch bereits durch die Anwendung der weißen Notation von den übrigen Trecentointavolierungen unterschieden hatten. Seiner Herkunft entsprechend wird der Additionspunkt in einigen Intavolierungen französischer Vorlagen und in liturgischen Stücken⁴⁶ angewendet.

2. Der Codex Fa als Instrumentalnotenschrift

Wir sprachen bisher von den Gemeinsamkeiten der Notenschrift mit der Mensuralnotation. Im Folgenden soll vom Andersartigen die Rede sein. Apel⁴⁷ nennt den Codex Fa ein „Klaviersystem“, während er den Robertsbridge-Codex und die deutschen Tabulaturen des 15. Jahrhunderts als „Klaviertabulaturen“ bezeichnet. Diese Unterscheidung soll wohl besagen, daß das Notenbild in Fa mit seinen beiden Liniensystemen dem späteren Klaviersystem näher steht als die aus einer Notenzeile und einer Buchstabenreihe zusammengesetzte Notation der deutschen Tabulaturen. Noch größere Ähnlichkeit mit der späteren Klaviernotation hat freilich das Tabulaturfragment „*Questa fanciulla*“ in PR⁴⁸, da bei diesem die vertikalen Striche durch die beiden zusammengehörigen Notenzeilen durchgezogen sind. Am Anfang des

⁴⁴ Weitere Beispiele: „*De toutes flours*“ fol. 37v, 4. Akkolade (Tenor). „*Elas mon cuer*“ fol. 39v, 4. Akkolade (Superius). „*J'ay grant desespoir*“ fol. 40v, 2. Akkolade (Superius). „*Constantia*“ fol. 42r, 3. Akkolade (Superius). *Kyrie* 1 (Meßzyklus II) fol. 88r, 3. Akkolade (Tenor). *Kyrie* 3 (Meßzyklus II) fol. 88v, 4. Akkolade (Tenor).

⁴⁵ „*Rosetta*“ I fol. 50v, 4. Akkolade (Superius), fol. 52r, 4. Akkolade (Tenor). „*Rosetta*“ II fol. 83r, 4. Akkolade (Superius).

⁴⁶ „*A discort*“ fol. 36v, 1. Akkolade (Superius). „*Le ior*“ fol. 43r, 2. Akkolade (Superius). „*Elas mon cuer*“ II fol. 45v, 1. Akkolade (Superius), fol. 46r, 2. Akkolade (Superius). *Domine Deus, Agnus* (Meßzyklus I) fol. 5r, 2./3. Akkolade.

⁴⁷ Vgl. Apel, Notation, S. 16.

⁴⁸ PR fol. 85r, Nachschrift in Bd. II, S. 136—140. Faksimile in: J. Wolf, Handbuch der Notationskunde.

16. Jahrhunderts zeigen von den italienischen Tabulaturen die Drucke A. Anticos und M. A. Cavazzonis⁴⁹ durchgezogene Striche.

Im Codex Fa — im frühen 16. Jahrhundert auch in den handschriftlichen Tabulaturen aus Castell' Arquato und den Tabulaturdrucken Attaignants⁵⁰ — sind die senkrechten Striche nur durch eine Notenzeile gezogen. Mit dieser Schreibung ist keine Zusammenfassung der beiden Notenzeilen zu einem System gegeben wie bei den durchgezogenen Strichen. Wegen der Einfachheit des graphischen Bildes in Fa faßt das Auge des Musikers dennoch je zwei Notenzeilen zusammen. Eine Notenzeile mit vielen schwarzen Noten wechselt mit einer nur spärlich mit Noten gefüllten Zeile ab. In dieser Verteilung spiegeln sich die beiden Bewegungsprinzipien des Satzes: Der Tenor, die Stützstimme und der Superius, der Träger des tastenmäßigen Elements.

Die Trecentonotation zeigt im Bedarfsfall die Brevisseinheiten durch Divisionspunkte an, eine Praxis, die vielleicht mit dem Notationsystem des Petrus de Cruce in Zusammenhang zu bringen ist.⁵¹ Diese Divisionspunkte finden wir auch in LoR, der frühesten bekannten Tabulatur.⁵² Um die vertikale Zuordnung der in Buchstaben notierten Unterstimme zum Superius in LoR zu verdeutlichen, sind die Buchstaben ganz nahe an die Notenzeichen des Superius herangerückt. L. Schrade⁵³ hat dieses Notenbild folgendermaßen beschrieben: „In diese Oberstimme wird nämlich die Unterstimme so hineingebaut, daß nicht nur das Lesen und Verfolgen erschwert, sondern sogar in den melodischen Verlauf der Oberstimme notationstechnisch direkt eingegriffen wird.“

Die Genauigkeit der Beobachtung Schrades ist bewundernswert, doch wird man seinen Schluß, daß diese enge Notationsweise das Lesen und Verfolgen erschwere, ablehnen müssen. Für uns heutige Betrachter mag dies zutreffen. Vergleicht man aber LoR, Fa und eine deutsche Tabulatur des 15. Jahrhunderts, z. B. das Winsheimer Fragment⁵⁴, so zeigt sich im Gegenteil, daß auf dem Weg zu einer klaren Anordnung von Tenor und Superius unterein-

⁴⁹ „Frottole intabulate da sonare organi. Libro primo“. Andrea Antico, Rom 1517 und Marco Antonio (Cavazzoni) da Bologna „Recerchari, Motetti, Canzoni. Libro primo.“ Venedig 1523. Faksimile in: K. Jeppesen, Italienische Orgelmusik I, S. 7—12.

⁵⁰ Die Tabulaturhandschriften in Castell' Arquato. Faksimile in: K. Jeppesen, Italienische Orgelmusik I, S. 13. „Quatorze Gaillardes . . .“, Pierre Attaignant, Paris 1531, Faksimile in: W. Apel, Notation S. 7.

⁵¹ W. Apel, Notation S. 414 und dagegen M. L. Martinez, Trecento S. 77 f.

⁵² Faksimile in: W. Apel, Notation, S. 43 und vollständig in: H. E. Wooldridge, Early English Harmony I, London 1897, Tafel 42—45.

⁵³ L. Schrade, Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik, Lahr 1931, S. 79 f.

⁵⁴ Berlin, Deutsche Staatsbibl. Ms. theol. lat. quart. 290. Faksimile der Intavolierung „Wol up ghesellen“ bei J. Wolf, Musikalische Schrifttafeln, S. 32 f. Beschreibung des Satzes bei Th. Göllner, Formen S. 82 ff.



aus LoR fol. 43v



aus dem Winsheimer Fragment

ander die Tabulatur LoR eine mögliche Lösung darstellt. Der räumlich unmittelbare Kontakt der beiden Stimmen sichert ihre richtige Zuordnung. Im Winsheimer Fragment dagegen stehen die Tenorbuchstaben unterhalb des Liniensystems, sind also vom Superius weiter entfernt als in LoR. Dennoch ist hier eindeutiger geklärt, welcher Tenorton zu welcher Superiuswendung gehört, weil die Tabulaturstriche ein Ordnungssystem von gleichen Measureinheiten, von *Tactus* bilden. Innerhalb des deutlich abgegrenzten *Tactus* konnten die zunächst zeitlich unbestimmten Tenorbuchstaben auch in der Notenschrift differenziert werden, wie die mensurierten Buchstabenreihen des Locheimer und Buxheimer Orgelbuches zeigen.⁵⁵

Der *Tactus*, das von zwei Tabulaturstrichen begrenzte kleine Glied, fällt in den frühen deutschen Orgeltabulaturen so oft mit der Dauer einer Measureinheit zusammen, daß man die beiden mit einiger Vorsicht miteinander identifizieren darf. Es muß zwar festgestellt werden, daß mit *Tactus* „ein konkreter musikalischer Vorgang“⁵⁶ gemeint ist, der zunächst „weder mit der Measureinheit noch mit dem ‚Takt‘ gleichzusetzen ist“, aber dennoch kann man sich bei der Betrachtung des graphischen Bildes der deutschen Tabulaturen des Eindrucks nicht erwehren, daß durch die mit einer gewissen Regelmäßigkeit gesetzten Tabulaturstriche eine Wechselwirkung zwischen den als *Tactus* bezeichneten instrumentalen Spielabschnitten und den gleichmäßigen Measureinheiten entstand.

Zwei Beispiele mögen das Gesagte verdeutlichen. In der Tabulatur, die dem Münchner Orgeltraktat (MTr)⁵⁷ als Beispiel beigegeben ist, zeigt sich, daß bei weitem die Mehrzahl aller durch Tabulaturstriche abgetrennten Glied-

⁵⁵ Faksimile des Locheimer Lieder- und Orgelbuches von K. Ameln, Berlin 1925. Das Faksimile des Buxheimer Orgelbuches wurde herausgegeben von B. A. Wallner, Kassel-Basel 1955.

⁵⁶ Th. Göllner, Eine Spielanweisung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert, in: *Essays in Musicology. A Birthday Offering for Willi Apel*, Bloomington 1968, S. 73.

⁵⁷ Th. Göllner, *Formen*, S. 180 f.

der der für dieses Stück geltenden Measureinheit von je sechs Semibreven entspricht. Nur die Abschnitte, welche die auskolorierten Schlußklänge enthalten, machen von diesem Prinzip eine Ausnahme. Dieser „in sich ruhende Klangkomplex, der am Schluß eines jeden Abschnitts steht“⁵⁸ erhält aber gerade eine eigene Bezeichnung: er wird *Pausa* genannt. In dem Begriff „*Pausa*“ ist sowohl von seiner Beschreibung in MTr wie von der Verwendung in den deutschen Tabulaturen des 15. Jahrhunderts her ein Stehenbleiben und ein vorübergehendes Ausschalten der gleichmäßig fortschreitenden Tactus enthalten. Die ganze Orgelspiellehre von MTr geht ja von Tactus, von Spielwendungen aus, die immer aus vier oder acht Semibreven bestehen (*Tactus puri*). Die *Tactus compositi* unterscheiden sich von diesen *Tactus puri* nur dadurch, daß einzelne Semibreven durch Minimen ersetzt sind.

Weiterhin vergleiche man die am Anfang notierten *Praeambula* mit der nachfolgenden Intavolierung „*Mensura trium notarum super tenorem Frowe al myn hoffen an dyr leyd*“ in der Tabulatur des Adam Ileborgh.⁵⁹ In den *Praeambula* wird ein *freies* Orgelspiel vorgeführt, das wohl kaum in ein festes Tactus- oder Mensurschema eingeordnet werden kann. Interessanterweise weist von den fünf *Praeambula* nur eines Tabulaturstriche auf (*Praeambulum super d, a, f, et g*) und diese Tabulaturstriche fassen zusammenhängende Spielvorgänge in Form von auskolorierten stehenden Klängen, *Pausae*, zusammen, gliedern aber nicht nach gleichen Measureinheiten. Der folgenden Intavolierung aber liegt mehrstimmige Mensuralmusik zugrunde und dementsprechend tritt der Tabulaturstrich in regelmäßigen Abständen auf. Es dürfte schwer sein, eindeutig die Grenze zu bestimmen, an der die Bedeutung des Tabulaturstrichs für die Spielvorgänge und für die Measureinheiten zu trennen wäre.

Die „Entwertung der relativen Mensuralformen“⁶⁰ in den von den Tabulaturstrichen begrenzten Tactus der frühen Tastenmusik ist durch das Wesen der mensuralen Rhythmik einerseits und durch die notwendige Bewältigung der Tastenmusik durch einen einzigen Spieler andererseits bedingt. Was L. Schrade⁶¹ und H. R. Zöbeley⁶² zu diesem Problem ausgeführt haben, soll hier nicht mehr in aller Einzelheit wiederholt sondern nur noch kurz zusammengefaßt werden.

⁵⁸ Th. Göllner, Eine Spielanweisung a.a.O. S. 74.

⁵⁹ Faksimile und Edition: G. Most, Die Orgeltabulatur von 1448 des Adam Ileborgh aus Stendal, Altmärkisches Museum Stendal, Jahrgabe VIII (1954), S. 43 ff.

⁶⁰ L. Schrade, Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik, Lahr 1931, S. 85.

⁶¹ L. Schrade, a.a.O.

⁶² H. R. Zöbeley, Buxheimer Orgelbuch, S. 26 ff., 46 ff., 56 ff.

1. Mensuralmusik ist Musik für ein Ensemble. Jeder Musiker bewältigt nur eine Stimme: Die mensurale Relativität der Notenformen, Ligaturen, Imperfizierungen, Alterationen etc. beanspruchen seine volle Aufmerksamkeit.
2. Das richtige Zusammenklingen der Stimmen garantiert der Satz, die Komposition. Die Niederschrift bildet die Voraussetzung des Erklingens.
3. Tastenmusik ist Musik für einen Spieler. Er führt mehrere Bewegungsvorgänge, z. B. den Tenor und den Superius gleichzeitig aus.
4. Der Spieler des Tasteninstrumentes bedarf nicht des voll ausgeführten Satzes als Voraussetzung seines Musizierens, sondern er versieht den Tenor einer Vorlage *ex improviso* mit einem Superius, der sich aus zahlreichen, in den Fundamenta gelehrt, festen Wendungen, Formeln und Klangfolgen zusammensetzt. Eine Niederschrift dieses musikalischen Tuns kommt höchstens nachher als protokollartige Niederschrift in Frage.⁶³
5. In einer solchen Niederschrift werden mehrere Bestandteile mehrstimmigen Musizierens untereinander aufgezeichnet. Die notwendige Voraussetzung hierfür ist ein festes System von überschaubaren Tabulaturabschnitten (Tactus), die für sämtliche Notenformen die absolute Grenze bilden.

In der Entwertung der mensuralen Relativität durch den instrumentalen Tactus ist der eigentliche Grund dafür zu sehen, daß Aufzeichnungen wie „*Questa fanciulla*“ in PR und der Codex Fa als Musik für ein Tasteninstrument anzusehen sind. Lassen sich freilich die von L. Schrade, Th. Göllner und H. R. Zöbeley an deutschen Tabulaturen gewonnenen Erkenntnisse ohne weiteres auf den Codex Fa übertragen? Hat der Tabulaturstrich in den deutschen Tabulaturen und in Fa dieselbe Bedeutung?

Ohne der folgenden Darstellung des Tabulaturstrichs in Fa allzusehr vorzugreifen, lassen sich zwei wesentliche Unterschiede zu den deutschen Tabulaturen feststellen. Einmal wird der italienische Tabulaturstrich regelmäßiger gesetzt und seine größere Ähnlichkeit zum späteren Taktstrich ist unverkennbar. Zum zweiten haben die Intavolierungen in Fa ein anderes Verhältnis zum Satz ihrer Vorlagen; sie stehen ihnen näher, wie der auf weite Strecken notengetreu übernommene Tenor bereits zeigt. Um so notwendiger schien es uns, zunächst einmal den wesentlich gründlicher erforschten Sachverhalt in den deutschen Tabulaturen in Erinnerung zu rufen.⁶⁴ Vor ihrem

⁶³ Die Unterscheidung zwischen Niederschrift, die dem Erklingen vorausgeht und protokollartiger Nachschrift eines Musiziervorganges verdanken wir zwei Schriften von Thr. G. Georgiades: „Die musikalische Interpretation“, Studium Generale VII, 1954, S. 389 ff. und „Musik und Schrift“, München 1962.

⁶⁴ Es muß auch festgestellt werden, daß sich die Erforschung der deutschen Tabulaturen des 15. Jahrhunderts auf ein umfangreicheres Quellenmaterial stützen kann. Aus Italien kennen wir nur „*Questa fanciulla*“ aus PR und den Codex Fa.

Hintergrund dürfte sich manches in den italienischen Tabulaturen deutlicher abheben. So erweist sich z. B., daß die Tabulaturstriche in Fa keineswegs nur im Hinblick auf die Abtrennung gleicher Measureinheiten zu deuten sind sondern ebenso als Ordnungssystem für die instrumentalen Spielformeln zu sehen sind. Vor einem allzu vorschnellen Vergleich mit der „modernen“ Klaviernotation und dem späteren Takt sollten die Beibehaltung der Ligaturen *cum opposita proprietate* und die beweglichen Schlüssel warnen.

Der Tabulaturstrich in Fa begrenzt die gleichbleibenden Measureinheiten vom Wert einer Brevis. Wegen dieser Regelmäßigkeit hat er eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Taktstrich der späteren Musik. Ohne die Voraussetzung der Notationstradition des Trecento, in welcher der Intavolator von Fa zweifellos steht, wäre es wohl kaum zu der überaus konsequenten Anwendung des vertikalen Ordnungsstrichs in Fa gekommen. Der konstante Breviswert als Grundlage der Zeiteinteilung, die Abteilung der Brevisseinheiten durch Punkte und die Bemessung der Measuren nach den kleinsten Unterteilungswerten der Brevis haben den Boden für die Abtrennung der Measureinheiten durch Tabulaturstriche in den italienischen Tabulaturen bereitet. Dennoch ist der Tabulaturstrich keineswegs als Verdeutlichung des Divisionspunkts anzusehen. Der Divisionspunkt ist als Lesehilfe zu verstehen, die unter bestimmten Voraussetzungen, wenn z. B. eine Brevis oder eine Ligatur auftritt, wegbleiben kann. Der Tabulaturstrich dagegen tritt nicht nur im Notenbild einschneidender in Erscheinung als der Divisionspunkt sondern er ist sogar eine Voraussetzung für die Aufzeichnung des instrumentalen Satzes.

Es ist bezeichnenderweise im Codex Fa die Regel, daß diejenigen Tactus, in denen der Superius oder der Tenor pausieren, keine Pausenzeichen aufweisen, sondern einfach leer sind.⁶⁵ An den leeren Abschnitten ist ja mit aller Deutlichkeit zu erkennen, wie lange die Stimme pausiert. Die Measureinheiten stehen durch die vertikalen Striche direkt vor uns, ihre Dauer und die instrumentale Betätigung in ihnen kann graphisch unmittelbar abgelesen werden.

Die spärlichen Ausnahmen vom Tabulaturstrichprinzip in Fa bestätigen unsere Feststellungen. An den folgenden Stellen sind mehrere Brevisseinheiten zwischen zwei Tabulaturstrichen zusammengefaßt:

fol. 41v	4. Akkolade	„Constantia“
fol. 82r	3. und 4. Akkolade	„Un fior gentil“
fol. 90r	1. und 2. Akkolade	Kyrie 6 (Meßzyklus II)
fol. 97r	4. Akkolade	Benedicamus Domino II

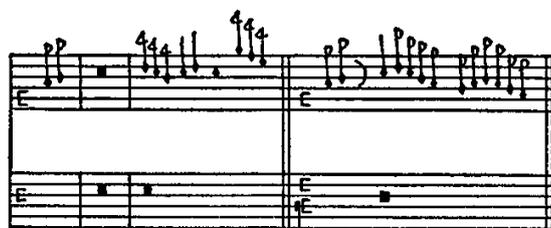
⁶⁵ Zum Beispiel fol. 72r, 4. Akkolade, fol. 72v, 1. und 3. Akkolade, fol. 75r, 2. und 3. Akkolade, fol. 75v, 2., 3 und 4. Akkolade, fol. 78r, 3. Akkolade u. a. m.



"Un fior gentil" (fol. 82r, Ta. 27 und Ta. 38-40)

In „*Constantia*“ sind Pänultima- und Schlußmensureinheiten des ersten Teils zusammenhängend notiert. Nur wegen der Enge der Schreibfläche⁶⁶ wurde auf den Tabulaturstrich verzichtet, da der Clos-Schluß noch in derselben Zeile Platz finden sollte. Im ersten Beispiel aus „*Un fior gentil*“⁶⁷ sind zwei, im zweiten Beispiel drei Brevisseinheiten (nur im Tenor) zu einem Tabulaturabschnitt zusammengefaßt. Obwohl nur die Minima in den Beispielen der schnellste Notenwert ist, entsteht bereits eine gewisse Unklarheit in der Zuordnung von Tenor und Superius. Im *Kyrie 6* (vgl. Bd. II, S. 156, Ta. 18) werden drei Brevisseinheiten zusammengefaßt. Anlaß hierfür ist die Bildung eines einheitlichen Bewegungszusammenhangs aus rhythmisch gegen den Tenor verschobenen Semibreven. Wieder sind es die langsamen Notenwerte, die die Zusammenfassung ohne eine Gefahr der Unklarheit erlauben.

Sogar die Notierung der Initialformel⁶⁸, die zeitlich der ersten Mensureinheit eines Stückes vorausgeht, zeigt das Bedürfnis der Tastenmusik nach einer deutlichen Abgrenzung der Mensureinheiten. In den italienischen Intavolierungen wird die Initialformel vor einem Tabulaturstrich notiert, der in



"Aquil' altera" Kyrie 1 (Meßzyklus I)

Tenor und Superius den Beginn der ersten Brevisseinheit abgrenzt. In den übrigen Stücken ist sie durch einen kleinen Bogen oder einen Divisionspunkt von der ersten Mensureinheit getrennt.

⁶⁶ Man vergleiche das Faksimile S. 27, 4. Akkolade.

⁶⁷ Vgl. auch die Übertragung von „*Un fior gentil*“ bei D. Plamenac, *New Light*, S. 318/319.

⁶⁸ Zur Initialformel in den frühen deutschen Tabulaturen vgl. Th. Göllner, *Formen*, S. 73.

K. Jeppesen⁶⁹ hatte die konsequente Zweistimmigkeit in Fa als Argument gegen die Orgel als ausführendes Instrument gebraucht und festgestellt, daß nur „vereinzelt Dreiklänge“ vorkommen. Von diesen dreitönigen Klängen soll nun die Rede sein. Im Codex Fa wird ein Doppelklang⁷⁰ von der Dauer einer Longa, Brevis oder Semibrevis mit einem schwarzen und einem weißen Notenzeichen geschrieben. Die beiden schwarzen Noten in Tenor und Superius bilden meist die perfekte Hauptkonkordanz einer Quint oder Oktav, zu denen dann die weiße Note als klanglicher Füllton mit der Terz bzw. der Quint hinzutritt. Diese Verwendung der weißen Noten ist mit der Ausnahmebedeutung der roten Notation in „*Sotto l'imperio*“ vergleichbar, die auch keine rhythmische Bedeutung hat, sondern auf einen satztechnischen Sachverhalt hinweist. Wir verstehen die weiße Notation bei den zweitönigen Griffen richtig, wenn wir dabei die klangliche Ergänzung⁷¹ durch den hinzutretenden Ton im Auge haben.



Auch im Robertsbridge-Codex gibt es zweitönige Griffe, die mit schwarzen und weißen Noten geschrieben sind. Die Bedeutung ist eine andere. Weiße Noten treten in LoR auch bei einstimmiger Spielweise auf und be-

⁶⁹ K. Jeppesen, *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, Kopenhagen 1943, S. 16/17 und 2. Auflage 1960, Bd. I, S. 126 f.

⁷⁰ fol. 3r	3. Akkolade (1)	fol. 56r	4. Akkolade
fol. 3v	4. Akkolade (1)	fol. 69r	1. Akkolade
fol. 4v	2./3. Akkolade(1)	fol. 88v	3. Akkolade
fol. 5r	1./4. Akkolade(1)	fol. 89v	3. Akkolade (1)
fol. 36r	2. Akkolade	fol. 90v	1. Akkolade (1)
fol. 36v	3. Akkolade	fol. 91r	1. Akkolade (1)
fol. 41r	4. Akkolade	fol. 91v	2. Akkolade (1)
fol. 46r	1. Akkolade		
fol. 49v	2./3./4. Akkolade		(1) = liturgisches Stück

⁷¹ Die klanglichen Zusatznoten in der Motette „*Nuper rosarum flores*“ von Dufay (vgl. hierzu H. Bessler, Art. „Dufay“ in MGG Bd. III, Sp. 907—08), die in weißer Notation geschrieben ist, sind schwarz (Modena, Bibl. Est., lat. 471, fol. 68v). Da Fa früher zu datieren ist, besteht die Vermutung, daß derartige „Klangzusatznoten“ (Bessler) von der Tastenmusik her beeinflußt sind.



deuten eine Verlängerung des angeschlagenen Tones, vielleicht auch eine Verzierung⁷² (vgl. Beisp. a). Die zweitönigen Griffe werden mit schwarzen Noten aufgezeichnet, zu denen nur bei länger als eine Brevisseinheit ausgehaltenen Klängen eine oder zwei weiße Breven hinzutreten, die eine Verlängerung des Klanges fordern.

Eine nur in der oberen Notenzeile geschriebene Stelle in „*Aquil' altera*“ (fol. 73v, vgl. Bd. II, S. 84—85) zeigt, daß die Notation wegen der nach oben und unten gestielten Notenzeichen für eine durchgehend zweistimmige Schreibweise ungeeignet ist. Das bestätigt ein zweitöniger Griff in „*Imperial sedendo*“ (fol. 75v, 2. Akkolade, Superius; vgl. Bd. II, S. 95, Ta. 52) bei dem zwei Minimen so dicht nebeneinander geschrieben sind, daß sie nur noch in der Originalhandschrift als zwei Töne zu erkennen sind. Dem Intavolator freilich dürfte diese Unvollkommenheit der Notation kaum bewußt geworden sein, denn Satz und Spielpraxis in Fa stellen an die Notation gar nicht die Forderung einer mehr als zweistimmigen Aufzeichnung.

3. Die Akzidentien

Akzidentien werden im Codex Fa ebensowenig nach festen Regeln angewendet wie in den übrigen Handschriften des 14. und frühen 15. Jahrhunderts. Der Sinn der verschiedenen Vorzeichen kann nur durch Vergleiche analoger Stellen und der vokalen Vorlagen mit den Intavolierungen erschlossen werden. Die Akzidentienfrage ist in den Intavolierungen vorwiegend von den Vorlagen her zu beantworten. Hierbei spielt die Satztechnik eine erhebliche Rolle, weshalb wir zur Ergänzung dieser notationstechnischen Erörterung auf die Behandlung der Satztechnik im Kap. III verweisen. Die Akzidentienpraxis in den liturgischen Stücken unterscheidet sich von der in den Intavolierungen; von beiden Arten soll deshalb getrennt gehandelt werden.

Im Tenor der Intavolierungen entsprechen die Zeichen für eine semitonale

⁷² Verzierungen vermutet auch J. Wolf, Handbuch der Notationskunde II, S. 7 f.

Erhöhung oder Erniedrigung weitgehend der Praxis in den Vokalvorlagen. Der Tenor⁷³ wird meist unverändert aus der Vorlage übernommen. Er ist für die Intavolierung Satzgrundlage und Träger des traditionell-vokalen Elements, während sich das spezifisch Tastenmäßige im Superius abspielt. Eine b-Generalvorzeichnung, wie sie in der französischen und italienischen Notation des 14. Jahrhunderts üblich ist, wird in Fa beibehalten. Bei der Anwendung des F-Schlüssels⁷⁴ wird in Fa meist kein *b* vorgezeichnet. Das *b* steht in diesen Stücken nur bei Bedarf vor der Note. Ganz selten findet sich auch eine zweifache b-Vorzeichnung (*b* und *es*), wie in „*J'ay grant desespoir*“ und „*Rosetta*“ II. Das klangliche Geschehen von A. Zacaras „*Rosetta che non canci*“⁷⁵ ist weitgehend auf den F- und B-Klang bezogen, was offenbar für die Übertragung auf das Tasteninstrument nicht günstig war, da dieses Stück wie auch „*De toutes flours*“, beim Intavolieren um eine Quinte nach oben transponiert wurde.

Einige b-Vorzeichnungen im Tenor geben Aufschlüsse sowohl über die Akzidentienfrage wie über das Wesen des Tabulaturstrichs. Von der b-Generalvorzeichnung abgesehen, steht ein zusätzliches *b* entweder unmittelbar vor dem Ton, auf den es sich bezieht (z. B. „*J'ay grant desespoir*“, fol. 40v, 4. Akkolade) oder vor der ganzen Notengruppe, die den zu erniedrigenden Ton enthält (z. B. „*Le ior*“, fol. 42v, 1. Akkolade). In der Regel steht dann das *b* innerhalb des betreffenden Tactus. Dennoch findet sich das *b* an einigen Stellen auch schon im vorhergehenden Tactus oder sogar zwei Tactus vorher.⁷⁶ Ein Irrtum war ausgeschlossen, da nur das *b* und das *e* für eine Erniedrigung um einen Halbton in Frage kamen. Außerdem erweisen sich dadurch die Tabulaturstriche doch mehr als „durchlässige“ Ordnungsstriche denn als scharfe Taktschranken.

Das Erhöhungszeichen im Tenor zeigt fast immer eine Klausel an, bei der die erhöhte Terz der Terz-Einklangklausel im Tenor liegt.⁷⁷

⁷³ Vgl. die ausführliche Behandlung des Tenor im Kap. III, Abschnitt 1 der vorliegenden Studie.

⁷⁴ Zum Beispiel in „*Jour a jour la vie*“ fol. 43r und den italienischen Stücken „*Che pena è questa*“ fol. 79v und „*Io me son uno*“ fol. 77r.

⁷⁵ Vgl. Bd. II, S. 124 ff.

⁷⁶ Belegstellen für das *b* im vorhergehenden Tactus: *Benedicamus Domino* I fol. 57r, 3. und 4. Akkolade, fol. 57v, 1. und 4. Akkolade. „*Rosetta*“ I fol. 52r, 3. Akkolade. Belegstelle für das *b* im 3. vorhergehenden Tactus: „*Rosetta*“ I fol. 51r, 3. Akkolade.

⁷⁷ Belegstellen (Auswahl): „*Honte paour*“ fol. 37r, 2. Akkolade (Bd. II, S. 6, Ta. 17—19). „*De toutes flours*“ fol. 38v, 1. Akkolade (Bd. II, S. 17, Ta. 63). „*Rosetta*“ I, fol. 51r, 4. Akkolade (Bd. II, S. 127, Ta. 52). „*O cieco mondo*“ fol. 72v, 1. Akkolade (Bd. II, S. 79, Ta. 14).

Terz → Einklang 3 → 1

"A discort" (Ta. 3-4) "Che pena è questa" (Ta. 9)

Detailed description: This block contains two musical examples. The first, "A discort" (Ta. 3-4), shows a tenor line with a treble clef and a bass line with a bass clef. A cross symbol is placed under the first note of the tenor line. The second example, "Che pena è questa" (Ta. 9), shows a tenor line with a treble clef and a bass line with a bass clef. A cross symbol is placed under the first note of the tenor line. Above the tenor line, the text "Terz → Einklang" and "3 → 1" is written.

In „*Bianche flour*“ finden wir dreimal ein Kreuz im Tenor, um bei der Tonfolge *a—b—a* (Bd. II, S. 49, Ta. 18, 22, 37) die meist obligatorische Erniedrigung des *b* zu *b* ausdrücklich zu verhindern. Das in der Handschrift nachfolgende *Benedicamus Domino* I zeigt das Kreuz gleichzeitig in Tenor und Superius (Bd. II, S. 165, Ta. 13, 21). Hier werden leittönige Oktav-Oktav-Verbindungen — der Kernsatz zeigt die Konkordanzfolge *fis—fis* zu *g—g* — hergestellt, wie ich sie noch ausführlich in den liturgischen Stücken beschreiben werde.

Im Superius gibt es keine Generalvorzeichnung. Das *b rotundum* oder *quadratum* tritt vor den Ton oder die Notengruppe, auf die es sich bezieht.

"Honte paour" (Ta. 48-49) "O cieco mondo" (Ta. 14-15)

Detailed description: This block contains two musical examples. The first, "Honte paour" (Ta. 48-49), shows a tenor line with a treble clef and a bass line with a bass clef. The second example, "O cieco mondo" (Ta. 14-15), shows a tenor line with a treble clef and a bass line with a bass clef. Above the tenor line, the text "Honte paour" and "O cieco mondo" is written.

Das Kreuz hingegen ist unter der zugehörigen Note oder Notengruppe notiert. Wenn der Bezugston eine einzelne Brevis oder Semibrevis ist, bietet die Zuordnung des Vorzeichens keine Schwierigkeiten. In den meisten Fällen steht das Kreuz aber unter einer zusammenhängenden mehrtönigen Wendung, deren erhöhte Töne aus dem musikalischen Sinn erschlossen wer-

Sext → Oktav

"De toutes flours" (Ta. 37-38 und 56-58)

Detailed description: This block contains one musical example, "De toutes flours" (Ta. 37-38 und 56-58). It shows a tenor line with a treble clef and a bass line with a bass clef. A cross symbol is placed under the first note of the tenor line. Above the tenor line, the text "Sext → Oktav" is written. Above the tenor line, the text "(#) (#)" is written.

den müssen. Dieser satztechnische Sinn ist eine Klausel, deren Leitton durch feststehende Wendungen umschrieben wird. Das Akzidenz erhöht also nicht absolut einen einzigen Ton, sondern ist als Hinweiszeichen für die ganze Klausel zu verstehen, gleichgültig ob der erhöhte Ton ein- oder mehrmals in der Wendung enthalten ist. Die Wirkung des Akzidenz erstreckt sich auch im Superius über den Tabulaturstrich hinweg (vgl. Beisp. b), wenn z. B. die Sext der Sext-Oktavklausel länger umspielt wird und damit die satztechnische Bedeutung der Klausel länger als eine Measureinheit bestehen bleibt.⁷⁸

Oft entspricht das Kreuz bei einer Klauselwendung in Fa einem Akzidenz, das auch in den Handschriften der Vokalvorlage nachweisbar ist.⁷⁹ Zuweilen ergänzen sich die Akzidentien in Vorlage und Intavolierung. In „*Jour a jour*“ ist in Ta. 10/11 das *b* in der Sext-Oktavklausel *b—c/d—c* wegen des vorhergehenden *b rotundum* in der Vorlage mit einem Kreuz versehen. In der Intavolierung steht kein Kreuz, gleichwohl ist auch hier *b* und nicht *b* zu spielen. Vor allem in den Trecentointavolierungen sind die Klauselwendungen noch seltener mit Akzidentien versehen als in den Vorlagen. Dies würde mit den bisherigen Ergebnissen über die vorwiegend italienische Herkunft der Notation übereinstimmen, wenn wir annehmen, daß dem Intavolator die Praxis der Trecentomusik vertrauter war als die der französischen *Ars nova*.

Eine *b*-Vorzeichnung im Superius dient meist der Vermeidung von dissonanten Zusammenklängen, wenn im Tenor bereits das *b* oder *es* durch ein Vorzeichen festgelegt ist. Man vergleiche z. B. in „*De toutes flours*“ Ta. 7, „*La douce cere*“ Ta. 4, „*J'ay grant desespoir*“ Ta. 9 und „*Rosetta*“ I Ta. 23. Ofters wird das *b* im Superius auch vorgezeichnet, um den Tritonus *b* über *f* im Tenor zu vermeiden, z. B. in „*Honte paour*“ Ta. 48, „*De toutes flours*“ Ta. 44, „*De ce que fol*“ Ta. 23 und „*La douce cere*“ Ta. 19.

Es gibt nun in Fa noch einige Akzidentien, die nicht durch die Zusammenklänge von Tenor und Superius begründet sind, sondern die einem melodischen Zusammenhang innerhalb des Superius entspringen. An der folgenden Stelle aus „*La douce cere*“ (vgl. eine ähnliche Stelle in Ta. 24) ist das *b* keine Konkordanz oder Diskordanz im Struktursatz Tenor-Superius, sondern ein Durchgangston, der innerhalb einer abwärtsgerichteten Bewe-

⁷⁸ Man vergleiche auch folgende weitere Beispiele, in denen ein Kreuz seine Bedeutung über einen Tactus hinaus behält: „*Honte paour*“ Ta. 7/8, Ta. 33/34/35 und „*Io me son uno*“ Ta. 37/38.

⁷⁹ Vgl. im Bd. II „*A discort*“ Ta. 3 und 22, „*Honte paour*“ Ta. 7 und 32/33, „*De toutes flours*“ Ta. 14, 46 und 56, „*Aquil' altera*“ Ta. 34, 38 und 68. Diese Beispiele sind beliebig zu vermehren.



"La douce cere" (Ta. 37-39)

gung steht. Die Konkordanzfolge des Struktursatzes ist $c-a/a-d$ (Ta. 37/38). Die abwärts gerichtete Bewegungstendenz des Superius wird durch das b unterstrichen. Da im Ta. 38 das b in der Sext-Oktavklausel $b-c/d-c$ satztechnische Bedeutung hat, ist es durch ein b *quadratum* ausdrücklich bezeichnet.

In „*Qual lege move*“ (Ta. 48/49, vgl. Bd. II, S. 65) treten im Superius b *rotundum* und *quadratum* als Vorzeichen auf, ohne daß dies mit einer auf- oder absteigenden Bewegung des Superius zu begründen wäre. Hier ist die Bewegungstendenz des Tenor maßgebend: Ta. 38 ist durch das Absteigen $c-b-a$ und Ta. 39 durch den Aufstieg $a-b-c$ bestimmt und man könnte die Akzidentien im Superius hier als Hinweiszeichen für beide Stimmen, also auch für den Tenor verstehen. Diese Vorzeichen haben noch nicht die fixierte Bedeutung der heutigen Notenschrift. Sie sind Spielanweisungen und hängen weniger mit der Tonart, wie später, als mit der Satztechnik zusammen.

Wir hatten schon vorausgeschickt, daß die Akzidentien in den liturgischen Stücken etwas anders als in den Intavolierungen behandelt werden. Allgemein ist bei einem Blick auf ein liturgisches Stück, z. B. das *Kyrie* 1 (Meßzyklus II) auf fol. 88v zu beobachten, daß das Kreuz häufiger auftritt als in einer Intavolierung und daß in einzelnen Tactus bis zu fünf Kreuze (vgl. Meßzyklus I, *Kyrie* 1, Ta. 14) auf einmal vorgezeichnet sind. Der Ausdruck „vorgezeichnet“ entstammt unserem heutigen Sprachgebrauch und trifft den Sachverhalt in Fa nicht. Wie in den Intavolierungen sind auch in den liturgischen Stücken die Akzidentien unter den Notengruppen angebracht.

Den Intavolierungen liegt ein mehrstimmiger Satz zugrunde, dessen Superius die Grundlage für eine dem Tasteninstrument gemäße Kolorierung bildet, während der Tenor wörtlich übernommen wird und ein Bindeglied zur sprachgebundenen Kunstmusik darstellt. Entsprechend sind auch die Akzidentien in den Intavolierungen weitgehend von der vokalen Praxis bestimmt. Den liturgischen Stücken liegt ein einstimmiger Cantus firmus zugrunde, der in satztechnisch-klanglicher Hinsicht zunächst nicht festgelegt

ist.⁸⁰ Über dem Cantus baut der Superius ein Konkordanzgerüst auf und verbindet es mit Läufen und formelhaften Wendungen. Ein Zusammenhang mit der sprachgebundenen Kunstmusik ist hier nicht von vornherein gegeben, im Gegenteil: Sowohl die einförmige rhythmische Gestalt des Tenor sowie seine tonartliche Eigenart⁸¹ weichen stark von den Tenores der übrigen mehrstimmigen Musik ab.

Wegen dieses fehlenden Zusammenhangs zur mehrstimmigen Tradition schien dem Intavolator⁸² eine ausführlichere Bezeichnung der liturgischen Stücke mit Akzidentien notwendig zu sein. Ein Beispiel: Im *Christe* (Meßzyklus I) wird die Verbindung zwischen Ta. 2 und 3 mit der Terz-Quintklausel *cis—d/a—g* hergestellt. Das erhöhte *c* kommt in Ta. 2 viermal vor und dementsprechend sind vier Kreuze notiert. Das Akzident steht also nicht nur einmal wie in den Intavolierungen und gilt dann für den ganzen Spielvorgang, sondern jeder erhöhte Ton wird mit einem Kreuz versehen. Bei einer Klausel mit *gis* werden im Meßzyklus I oft *gis* und *fis* mit Akzi-



dentien versehen (vgl. Beisp. a). Damit ist die an sich selbstverständliche Forderung Gewißheit, daß bei allen Klauseln mit *gis* auch das *f* zu *fis* zu erhöhen ist.

Im Meßzyklus II ist die Bezeichnung mit Akzidentien ganz uneinheitlich. Am ausführlichsten sind das *Kyrie* 1, 3 und das *Christe* mit Akzidentien versehen, wobei besonders die größeren Läufe, eine Eigenart der genannten Stücke, durch ihre zahlreichen Akzidentien auffallen. Die gewöhnlichen Wendungen zur Umschreibung des Leittones (Beisp. b) sind meist nur mit einem Kreuz versehen. Im weiteren Verlauf dieses Meßzyklus nimmt die Häufigkeit der Akzidentien ab. Offenbar wurden nur die ersten Stücke als Beispiele genauer bezeichnet und der Intavolator reduzierte die Akzidentien, als er annehmen konnte, daß die Art und Weise des Akzidentiengebrauchs deutlich genug vorgeführt worden war.

⁸⁰ Vgl. hierzu besonders Kap. IV, Abschnitt 2.

⁸¹ Man vergleiche z. B. die häufigen Schlüsse auf *e* im *Gloria* (Bd. II, S. 144 ff.).

⁸² Die Bezeichnung „Intavolator“ ist ein Notbehelf. „Komponist“ wäre völlig unpassend, „Organist“ oder „Tasteninstrumentspieler“ würden zu sehr nur das ausführende Element betonen. Die Bezeichnung „Intavolator“, die auch H. R. Zöbele (Buxheimer Orgelbuch) verwendet, hat den Vorteil, von der späteren musikalischen Terminologie her nicht vorbelastet zu sein.

Das *b* kommt in den liturgischen Stücken fast nicht vor. Seine Anwendung im Tenor des *Kyrie* 2 (Meßzyklus I) auf fol. 3r, 4. Akkolade ist ein Einzelfall und ein *b* im vorhergehenden *Christe* auf fol. 2v, 2. Akkolade in Verbindung mit zwei Kreuzen, die offenbar *b* bedeuten, scheint ein Irrtum zu sein.⁸³ Die Herkunft und tonartliche Struktur des liturgischen Tenor aus der Gregorianischen Messe IV *Cunctipotens Genitor Deus* läßt eine *b*-Vorzeichnung nicht zu. Das *Kyrie* hat als Anfangston und melodische Achse das *a*. Im *Gloria* kommt immer wieder *e* als Zielton vor. Das häufige Auftreten von *a* bzw. *e* verhindert von vornherein eine Ausbildung des F—B-Bereichs.

Wir wollen abschließend zusammenfassen, was sich aufgrund der Notation über das Instrument sagen läßt, das der Autor des Codex Fa benützt hat. In den Trecentointavolierungen entsprechen die Schlüssel den vokalen Vorlagen. Im Superius wird immer der *c*2-Schlüssel, im Tenor der *c*3-, *c*4- und *f*3-Schlüssel verwendet. Mit dem *c*2-Schlüssel ist der Ambitus nach oben durch das *e*'' abgegrenzt, das ja auch die absolute Grenze der sprachgebundenen Trecentomusik⁸⁴ darstellt. Das *e*'' ist im Superius der Tastenmusik ein auffälliger Grenzton, an dem die Bewegung immer wieder umkehrt oder abbricht. Vielleicht war die Taste *f*'' noch auf der Klaviatur vorhanden, da in einer französischen Intavolierung, „*A discort*“ (fol. 36r, 4. Akkolade) ein *f*'' vorkommt.⁸⁵

Der tiefste Ton im Tenor ist *c*. Das *B* findet sich nur in „*Rosetta*“ I (fol. 50r ff.). Die zweite Fassung von „*Rosetta*“ auf fol. 82v ist eine Quint nach oben transponiert; freilich ist „*Rosetta*“ II⁸⁶ auch im Hinblick auf Mensur und Satztechnik umgestaltet, so daß man von einer Neufassung sprechen muß. Der Nachweis, daß „*Rosetta*“ nur deshalb transponiert wurde, weil das große *B* nicht spielbar war, ist kaum zu erbringen. Dennoch spricht einiges für diese Annahme, denn beide Balladen Machauts, „*Honte paour*“ und „*De toutes flours*“, in deren Vokalfassungen das *B* vorkommt, sind in Fa eine Quint nach oben transponiert. Wenn man die durch Akzidentien veränderten Töne mit einbezieht, ergibt sich aufgrund der Notation also folgendes Bild der Klaviatur:

	es	fis	gis	b	cis'	es'	fis'	gis'	b'	cis''						
(B)	c	d	e	f	g	a	h	c'	d'	e'f'	g'	a'	h'c''	d''	e''	(f'')

Diese Klaviatur entspricht fast der in Deutschland um 1450 gebräuchlichen, die von *H* bis *f*'' reichte.⁸⁷

⁸³ Vgl. zu diesem Stück den kritischen Bericht in Bd. II.

⁸⁴ K. v. Fischer, Studien, S. 122 f.

⁸⁵ Ein Schreibfehler ist nicht ganz ausgeschlossen.

⁸⁶ Man vgl. die Edition beider Fassungen im Bd. II, S. 124 ff. und unsere Ausführungen über die zweifach intavolierten Stücke unten Kap. III, Abschn. 5.

⁸⁷ H. R. Zöbeley, Buxheimer Orgelbuch, S. 68 und 80.

4. Übertragungsprobleme

D. Plamenac hat seit seiner ersten Veröffentlichung⁸⁸ immer wieder versucht, die Tastenmusik des Codex Fa in die moderne Notenschrift zu übertragen. Auch in anderen Werken, wie W. Apels „Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700“⁸⁹ wurden kürzere Abschnitte in moderner Übertragung veröffentlicht. Keine der uns bekannten Übertragungen, außer einem ganz kurzen Beispiel in H. R. Zöbeleys „Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs“ (S. 181), macht den Versuch, etwas vom Wesen der ursprünglichen Notation erscheinen zu lassen.

Unsere Untersuchung hat gezeigt, daß sich die Notation von Fa wesentlich von der heutigen Klaviernotation unterscheidet:

- a) Die Tabulaturstriche sind keine Taktstriche. Der Tactus in Fa ist nur insofern mit dem späteren Takt verwandt als er gleiche Masureinheiten abgrenzt.
- b) Von den italienischen Divisiones her wird durch die Brevis als Grundeinheit das Abtrennen gleichmäßiger Tactus in der Tastenmusik begünstigt. Eine direkte Analogie zum Divisiones-Prinzip findet sich im späteren Takt nicht.
- c) Die Akzidentiensetzung wird in Fa nach anderen Grundsätzen gehandhabt als in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts.

Freilich zeigt bereits die Besprechung bei Plamenac wie bei Apel⁹⁰, daß beide Autoren wie selbstverständlich den Ausdruck „Taktstrich“ („Barline“) gebrauchen, obwohl man von einem „Taktstrich“ sinnvoll doch nur im Zusammenhang mit „Takt“ sprechen kann. Merkwürdigerweise zitiert Plamenac⁹¹ sogar L. Schrades Werk „Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik“, in dem die Bezeichnung „Taktstrich“ für die älteste Instrumentalmusik ausdrücklich abgelehnt und statt dessen die Bezeichnung „Tabulaturstrich“ empfohlen wird.⁹² In der Tat ist an eine Edition als erstes die Forderung zu stellen, daß sie soweit wie möglich jede Analogie zum späteren Takt vermeidet.

⁸⁸ D. Plamenac, Keyboard Music, S. 189 ff.

⁸⁹ W. Apel, Geschichte S. 26 ff.

⁹⁰ D. Plamenac: „But if the type of notation — two staves of six lines each in score with *barlines* — is common to Questa fanciulla in the Reina MS and to the Faenza codex . . .“ W. Apel: „. . . in überraschend moderner Notation, nämlich auf zwei Systemen mit regelmäßig gesetzten Taktstrichen . . .“

⁹¹ D. Plamenac, Keyboard Music, S. 186, Anm. 14.

⁹² L. Schrade, Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik, Lahr 1931, S. 84/85.

Dies wäre zunächst durch einen Verzicht auf jegliche Taktbezeichnung⁹³, die Beibehaltung der nur durch eine Notenzeile gezogenen Striche und eine Vorbemerkung zur Edition zu erreichen, in der klargestellt wird, daß die vertikalen Striche Tabulaturstriche und keine Taktstriche sind. Bei der Darstellung der schnelleren Notenwerte sollte man auf die Zusammenfassung mehrerer Zeichen mit dem Balken verzichten, da hinter diesen festen Gruppierungen wieder das Taktprinzip mit seiner Betonungsordnung steht. K. Jeppesen hat in seiner Edition italienischer Orgelmusik des 16. Jahrhunderts⁹⁴ den bemerkenswerten Versuch unternommen, die gefähten Werte nicht durch Balken zusammenzufassen, sondern durch einzelne Notenzeichen wiederzugeben. Durch gleiche Abstände zwischen den Notenzeichen wird jede feste Gruppierung, die auf ein Taktschema hinweisen würde, vermieden. Ein entsprechender Weg sollte auch bei einer Neuauflage des Codex Fa eingeschlagen werden, dessen Musik 100 Jahre älter als die in Jeppesens Edition ist.

Um die andersartige Funktion des Kreuz in der Edition anzudeuten, bleibt nichts anderes übrig, als es wie in der Handschrift unter die betreffende Notengruppe und nicht vor sie zu setzen. Dann spiegelt nämlich die Edition sogar die Unterschiede zwischen Intavolierungen und liturgischen Stücken wieder. Auch die bestehenden Unterschiede zwischen dem *b rotundum*, *quadratum* und dem *# cancellatum* sollte man nicht durch ein einheitliches Kreuzvorzeichen verwischen.

Im Editionsband der vorliegenden Studie wurde versucht, alle wesentlichen Bestandteile der Notation von Fa festzuhalten. Durch eine eindeutige vertikale Zuordnung von Tenor und Superius und eine vorsichtige Gruppierung der Minimen und Semiminimen wurde das Notenbild leichter lesbar gemacht, wenn auch kein Zweifel bestehen kann, daß die rationalisierte Ordnung der kleinen Notenwerte in der Notation von Fa nicht vorhanden ist. Die Zusammenstellung der Intavolierungen mit ihren Vokalvorlagen zerstört zwar häufig das Bild des engen, dichten Verlaufs der Instrumentalstücke in der Originalhandschrift, bringt aber den großen Vorteil der unmittelbaren Vergleichsmöglichkeit mit sich. Auch die Auflösung der Ligaturen, vornehmlich im Tenor, dient der Klarheit des Notenbildes, zerstört aber wiederum ein inneres Merkmal, das auf den Zusammenhang des Tenor mit dem vokalen Bereich und seiner mensuralen Relativität hinweist.

⁹³ Zum Beispiel auf die Bezeichnung 6/8 (D. Plamenac, Keyboard Music, S. 189 ff.), auch wenn sie in Klammern gesetzt ist.

⁹⁴ K. Jeppesen, Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento, Frankfurt 1960, Bd. II, Altitalienische Orgelmusik.

III. DIE INTAVOLIERUNGEN MEHRSTIMMIGER MUSIK DES 14. JAHRHUNDERTS

Mit den Intavolierungen italienischer und französischer Mensuralmusik des 14. Jahrhunderts steht uns in der Musikgeschichte erstmals von einer mehrstimmigen instrumentalen Gattung ein umfangreiches Repertoire zur Verfügung. Die insgesamt 29 Intavolierungen bekannter und unbekannter Vorlagen machen den Hauptteil von Fa aus; eine vergleichende Beschreibung der Spiel- und Satztechnik ist möglich. Diese Sammlung kann manches zum Wissen über die Intavolierung beitragen, diejenige instrumentale Gattung, die in der Tastenmusik des 15. und 16. Jahrhunderts eine führende Stellung innehatte.

Auf verschiedene Ansätze zur Untersuchung der Satztechnik war schon im 1. Kapitel aufmerksam gemacht worden. Die vorliegende Studie versucht, die Probleme der Intavolierungstechnik so weit wie möglich zu erhellen und dabei die bisherigen Ergebnisse zu berücksichtigen, d. h. entweder in die Untersuchung miteinzubeziehen oder kritisch dazu Stellung zu nehmen.

Der Zeitraum, in dem der Codex Fa aufgezeichnet wurde, man nimmt allgemein das zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts an¹, scheint uns für die Betrachtung der Tastenmusik nicht unwichtig zu sein. Unsere Untersuchung der Notation hat den für die letzte Trecentogeneration wichtigen französischen Einfluß gezeigt. Den Notationsgewohnheiten nach ist Fa auf jeden Fall nach 1410 entstanden: Man könnte aber doch wohl auch einen späteren Zeitpunkt, z. B. um 1430 ins Auge fassen.

Bei dieser Untersuchung kann die Tabulatur „*Questa fanciulla*“ in PR nicht übergangen werden. Sie wurde gleichzeitig mit dem übrigen Trecentorepertoire aufgezeichnet und ist ein einzelnes Zeugnis für eine sicher weit verbreitete musikalische Praxis, die *ex improvise* hervorgebracht und nur selten aufgezeichnet wurde. Die Ausführung dieser Tastenmusik vermuten wir bei denselben Musikern, welche die sprachgebundene Musik ausgeführt und wohl auch aufgezeichnet haben. Das Auftreten einer Tabulatur in einer vokalen Handschrift ist wichtig für den inneren Zusammenhang, in dem die Kolorierung der sprachgebundenen Musik und die instrumentale Praxis stehen. Dieser Zusammenhang wird sich als Ausgangspunkt der einfacheren Trecentointavolierungen von Fa, wie z. B. „*O cieco mondo*“ erweisen, das seinerseits dem Fragment „*Questa fanciulla*“ in PR ziemlich nahe steht.

¹ K. v. Fischer, Studien S. 98, datiert „zwischen 1410 und 1420“. D. Plamenac, New Light S. 313, datiert spätestens 1420.

1. Der Tenor

Es ist eigentlich überraschend, daß der Tenor der Intavolierungen in Fa dem Tenor der Vorlage meist notengetreu, was den melodischen Verlauf und den Rhythmus betrifft, entspricht. Wo Veränderungen festzustellen sind, haben sie nur selten eine Bedeutung für die Struktur des Stückes, so daß man sagen könnte, der eigentliche Intavolierungsvorgang vollziehe sich nur im Superius. Mit dieser Behandlung des Tenor macht Fa eine Ausnahme innerhalb der frühen Quellen. In „*Questa fanciulla*“ (PR) ist der Tenor seiner ursprünglichen rhythmischen Gestalt entkleidet und zum Pfundnoten-tenor vereinheitlicht.² Auch in den frühen deutschen Tabulaturen³ hat der Tenor eine rhythmisch vereinheitlichte Gestalt, die uns als Folge von Griffbuchstaben entgegentritt, von denen jeder eine Measureinheit dauert.

In der italienischen Tabulatur ist im Gegensatz zur deutschen auch der Tenor mit Noten aufgezeichnet. Eine rhythmische Differenzierung der Tenor-Breven von „*Questa fanciulla*“ liegt von der Notation her näher als bei den rhythmisch indifferenten Griffbuchstaben der deutschen Tabulaturen. Daß der Tenor in PR und Fa solch ein verschiedenes Aussehen hat, obwohl die beiden Quellen mit höchstens 20 Jahren Abstand aufgezeichnet wurden, hängt mit den verschiedenen musikalischen Schichten zusammen, welche die beiden Aufzeichnungen wiedergeben.

Die Tabulatur „*Questa fanciulla*“ spiegelt das ältere Stadium, das wohl tief ins 14. Jahrhundert zurückreicht. Die Tabulatur Fa, das jüngere Stadium, zeigt mit ihrem notengetreu aus der Vorlage übernommenen Tenor die Auswirkung der zunehmenden Aufzeichnungen von Trecentomusik. Freilich entstand in dieser Zeit der schriftlichen Fixierung, dem Anfang des 15. Jahrhunderts, auch bereits eine gewisse Distanz zur lebendigen musikalischen Wirklichkeit der mittleren Trecentogeneration wie z. B. Jacopo und Landini. Wir nehmen an, daß die Tabulatur „*Questa fanciulla*“ mit ihren nur vier-tönigen Kolorierungswendungen rascher musiziert wurde und damit der Ballata Landinis näher stand als die meisten Intavolierungen in Fa. Intavolierungen wie „*Sotto l'imperio*“, „*Imperial sedendo*“ und „*Non al suo amante*“ wurden wegen der notenreichen Kolorierungen des Superius vom Tenor her gesehen höchstens noch halb so schnell musiziert wie ihre Vokalvorlagen. Die Folge war, daß man bei den eben genannten Intavolierungen mit einem ziemlich virtuosen Superius kaum noch beim Anhören den ursprünglichen Tenor identifizieren konnte. Das tastenmäßige, instrumentale

² L. Schrade, Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik, Lahr 1931, S. 84/85. Der Grund für die Vereinheitlichung ist nach Schrades Ansicht das ausführende Instrument, die Orgel. Vgl. auch unsere Edition in Bd. II, S. 136.

³ Vgl. Th. Göllner, Formen, S. 76 ff.

Element drängte sich so in den Vordergrund, daß der Tenor der Vorlage nur mehr als Bearbeitungsgrundlage und Legitimation für den Namen des Stückes gelten kann.

Wir betrachten zunächst den Tenor im Satz der sprachgebundenen Trecentomusik. Im genuin zweistimmigen Madrigalsatz ist der Tenor eine Stützzstimme, über der sich die belebte Oberstimme entfaltet. Der Satz kennt keine Einzelklänge, sondern beruht „auf einer zusammenhängenden Folge von Konsonanzen“.⁴ Die Konsonanzen der Oberstimme werden zwar am Tenor gemessen, aber die Tenortöne haben keine Grund- und schon gar keine Baßtonfunktion. Auch in dem aus Tenor, Contratenor und Superius bestehenden, dreistimmigen Ballatensatz ist der Tenor eine zentrale Stimme, auf die sich die beiden anderen Stimmen beziehen. In den Ballaten wird der Tenor instrumental verstärkt und ist häufig an der fehlenden Textierung und der Zusammenfassung kleinerer Notenwerte als Instrumentalstimme zu erkennen. Im Satz der französischen Mehrstimmigkeit, z. B. Machauts ist der Tenor Träger einer Klanglichkeit, die auf der französischen Tradition beruht. Dieser dreistimmige Satz ist *ursprünglich* dreistimmig und nicht aus der Erweiterung eines zweistimmigen Kernsatzes ableitbar.⁵ In den weltlichen Stücken Machauts ist eine klangliche und rhythmische Wechselwirkung aller am Satz beteiligter Stimmen zu beobachten.

Der Tenor im Satz des Codex Fa ist immer in enger Beziehung zur übrigen Mehrstimmigkeit des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts zu sehen, aus der er übernommen worden ist. Wir haben in Fa ein ausgereiftes musikalisches Stadium vor uns, keinen ersten Anfang. Der innere Grund für die Beibehaltung der Tenorgestalt des mehrstimmigen Satzes liegt im engen Zusammenhang mit eben diesem Satz. Zu leicht könnte aber wegen des in die Zukunft weisenden Aussehens der Notation der Tenor als ein Vorläufer der Baßstimme angesehen werden. Gerade deshalb betonen wir so nachdrücklich den Zusammenhang mit der gleichzeitigen übrigen Kunstmusik.

Wir stellen fest, daß der Tenor in Fa aus der vokalen Vorlage übernommen wurde. D. Plamenac⁶ spricht von einer „mehr oder weniger getreuen“ Übernahme und stellt damit indirekt die Frage, welche Veränderungen sich am Tenor von Fa gegenüber den Vorlagen ergeben. Die rhythmischen Veränderungen lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

- a) Unterteilungen werden zu größeren Notenwerten zusammengefaßt oder größere Notenwerte erfahren eine Unterteilung.

⁴ In diesen Ausführungen beziehe ich mich auf die Beschreibung des Madrigalsatzes von M. L. Martinez, Trecento, S. 18 ff. und 27 ff.

⁵ Vgl. M. L. Martinez, Trecento, S. 99 ff. und W. Dömling, Machaut, S. 74 ff.

⁶ D. Plamenac, Faenza Codex 117, MGG Bd. III.

- b) Durch Verlängerung eines Notenwertes in Fa verschwindet eine Pause aus der Vorlage.
- c) Tastenmäßige Spielvorgänge erfordern ein wechselseitiges Zusammenklingen von Tenor und Superius.

Im Madrigal „*Io me son uno*“⁷ tritt an der Stelle „*che per le frasch' andando*“ (Br. 18—20) im Superius der Rhythmus



auf, der im Tenor in der nächsten Brevisseinheit und in Br. 30 und 53 wiederholt wird. Die beiden Minimen *e—e* und *f—f* sind in der Intavolierung zu je einer Semibrevis zusammengefaßt, wodurch der vorübergehende perfekte Rhythmus verstärkt wird. Die rhythmische Aktivität liegt in Ta. 18—20 im Superius und geht in Ta. 21 ganz auf den Tenor über, der die Brevis *a* (Ta. 21) durch Unterteilung und eine Semiminimawendung belebt. Auch in Ta. 30 der Intavolierung ist der Superius aktiver als der Tenor, weshalb sich dasselbe Notenbild wie in Ta. 19/20 ergibt. Nur in Ta. 53 verläuft der Superius mit zwei Semibreven sehr ruhig und verhindert die Gruppierung zur Senaria perfecta: Die Unterteilungsminimen bleiben erhalten.

In Ta. 20/21 geht die rhythmisch-melodische Aktivität bei einem Schlußton mit nachfolgender Pause im Superius vorübergehend auf den Tenor über. Das folgende Beispiel zeigt zwei entsprechende Stellen aus „*Non al suo amante*“ und „*Imperial sedendo*“, an denen der Tenor in Fa durch teilweise geringfügige Änderung der Kolorierungswendungen eine lebendigere Gestalt



„*Non al suo amante*“ (Ta. 23-25) „*Imperial sedendo*“ (Ta. 115-119)

erhält. Die Triolenwendung in der Intavolierung „*Non al suo amante*“ (Ta. 24) leitet häufig in Fa formelartig Zielklänge ein und wird in dieser Eigenschaft noch gesondert zu besprechen sein.⁸

⁷ Bd. II, S. 102.

⁸ Vgl. unten S. 58.

In „*Che pena è questa*“ ist die perfekte Mensur (Senaria perfecta) das rhythmisch antreibende Moment der Intavolierung. Alle größeren Werte der Vorlage, wie Brevis und Longa⁹, werden in den Rhythmus ■ ♦ aufgelöst. An der melodischen Struktur des Tenor und seinen Zusammenklängen mit dem Superius hat sich nichts geändert; nur ein vereinheitlichter rhythmischer Verlauf ist die Folge.

Die oben unter b) und c) genannten Veränderungen, Verlängerung von Notenwerten über Pausen hinweg und besondere rhythmische Spielvorgänge von Tenor und Superius, gehen aus dem Satz selbst hervor und können deshalb noch nicht erschöpfend behandelt werden. Hier sei zunächst nur der Zusammenhang mit der Satztechnik aufgezeigt.

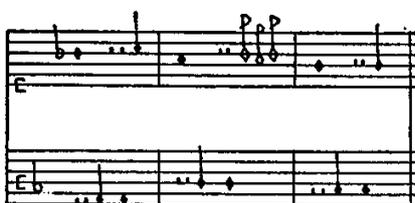
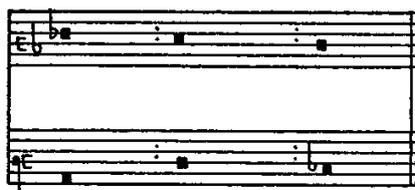
Die Zäsurbildung wird in der Trecentomusik durch Pausen, meist echte vokale Atempausen, unterstrichen. In den Intavolierungen sind die Einschnitte und Zäsuren häufig mit formelhaften Wendungen gebildet, die für sich schon deutlich genug den Einschnitt bezeichnen. In „*Io me son uno*“ (Bd. II, S. 102) bildet in Ta. 28 eine, den Quintoktavklang umschreibende Formel¹⁰ den Abschluß, für die als Stützton die Semibrevis der Vorlage auf eine Brevis ausgedehnt wird. Auch in „*La douce cere*“ (Bd. II, S. 69) ist es in Ta. 12 eine länger festgehaltene und mit einer Triole kolorierte Konkordanz, die Quinte *d—a*, die den Einschnitt bezeichnet. Wegen des klanglich benötigten Stütztones *d* im Tenor wird die Pause der Vorlage durch eine Semibrevis *d* ausgefüllt.

Bei der Veränderung des Tenor durch rhythmische Elemente, die auch den Superius gleichermaßen erfassen, steht die Änderung der Mensur an erster Stelle. In „*Honte paour*“ und „*De toutes flours*“ wird die *Prolatio minor* in *Prolatio major* geändert, um im Superius die Anwendung der in der Senaria festgelegten Kolorierungswendungen zu ermöglichen. Die Anpassung des Tenor an die neue Mensur bringt nicht allzu viele Änderungen mit sich, da der Prolationswechsel die Minimen betrifft, der Tenor aber vorwiegend in Breven und Semibreven verläuft.

Zuweilen gelangen Spielweisen zur Anwendung, die Tenor und Superius durch eine öfter wiederholte rhythmische Formel stärker aufeinander beziehen. In „*De toutes flours*“ (Ta. 48—50) entsteht aus einem hoquetusartigen Rhythmus, in dem dasselbe Schema zweimal wiederholt wird, ein kleiner zusammenhängender Abschnitt; durch den neuen Rhythmus werden die gleichmäßigen Breven der Vorlage belebt. In ähnlicher Weise ist in

⁹ Intavolierung „*Che pena è questa*“, Bd. II, S. 112, Ta. 1, 6—8, 12, 15—16, 18, 28, 33, 52 und 55.

¹⁰ Diese Wendung wird unter der Bezeichnung „Quintoktavfloskel“ auf S. 75 ff. beschrieben.



"De toutes flours" (Ta. 48-50)

„*Imperial sedendo*“ eine Gruppe von drei Masureinheiten durch das rhythmische Zusammenwirken von Tenor und Superius verbunden. Die Breven und Semibreven der Vorlagen werden dabei aufgelöst.

Abschließend ist zu Differenzen zwischen dem Tenor der Vorlage und der Intavolierung zu bemerken, daß nicht jeder kleine Unterschied satztechnische Gründe haben muß. Wir wissen nicht, welche der uns erhaltenen Trecentoquellen der Intavolator gekannt hat und ob er nicht vielleicht aus einer uns unbekanntem Überlieferung geschöpft hat. Schon zwischen zwei Überlieferungen desselben Vokalsatzes können Differenzen auftreten, die nicht auf einem Schreiberirrtum — auch der kann eine Rolle spielen — beruhen sondern auf verschiedenen Traditionen. Bei der folgenden Stelle aus „*Imperial sedendo*“ (Br. 31—34, Ta. 30—33) z. B. muß offen bleiben, ob



"Imperial sedendo" (Ta. 29-33)

die stärker kolorierte Fassung des Tenor in Fa aus einer uns unbekanntem Trecentohandschrift stammt oder als Erfindung der Tastenfassung anzusprechen ist. Immer ist zu beachten, daß der Codex Fa in der gesamten, oft von lokalen Traditionen beeinflussten Überlieferung des ausgehenden Trecento steht.

2. Der Superius in den Intavolierungen zweistimmiger Trecentomadrigale

Horizontale Wendungen

Unter den Vorlagen aller Intavolierungen in Fa sind die zweistimmigen Trecentomadrigale¹¹ satztechnisch die einfachsten Beispiele. Ihr zweistimmiger Satz hat eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Satz in Fa: der ruhige Tenor und der reich kolorierte Superius sind für beide Gattungen charakteristisch. Weiterhin stehen die Intavolierungen der zweistimmigen Madrigale teilweise in einer merkwürdigen Nähe zu ihren Vorlagen. Sie bringen öfters wörtliche Zitate aus den Vokalfassungen, die in „*Qual lege move*“¹² sogar ein Viertel des ganzen Stückes ausmachen. An verschiedenen Stellen in „*O cieco mondo*“¹³ beginnt ein Abschnitt wie in der Vorlage und geht dann allmählich zu neuen, eigenständigen Wendungen über.

Obwohl sich der Superius in Fa durch seinen melodischen Ambitus und seine rasche Kolorierung meist stark von der Vorlage unterscheidet (z. B. in „*Imperial sedendo*“), scheint er in „*Qual lege move*“ und „*O cieco mondo*“ geradezu von der Vorlage abgeleitet zu sein. Die folgende Betrachtung geht von Ta. 37—43 in „*O cieco mondo*“ aus. Der Superius stimmt zunächst mit der Vorlage überein (Ta. 37—40).

sq, Ptt

PR

FP

4

„O cieco mondo“ (Ta. 41-44)

¹¹ „*Qual lege move*“, „*O cieco mondo*“, „*Non al suo amante*“, „*Io me son uno*“ und „*Imperial sedendo*“. „*Imperial sedendo*“ hat nur in Man eine dritte Stimme. Auch „*Rosetta*“, der Form nach eine Ballata, rechnen wir wegen seines madrigal-ähnlichen Satzes zu dieser Gruppe.

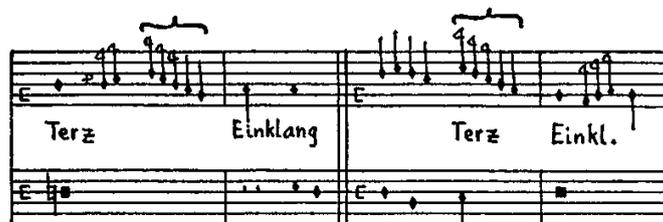
¹² Bd. II, S. 62. Vgl. Ta. 3—8, 18—20, 27—29 usw.

¹³ Bd. II, S. 78. Vgl. Ta. 30 ff., 37 ff., 48 und 50 ff.

In Ta. 41—43¹⁴ treten in den vokalen Handschriften wie in der Intavolierung Unterschiede in der Superiuskolorierung auf, die im Beispiel zusammengestellt sind. Sq und Pit zeigen den einfachsten Verlauf, in PR treten die Minimen durch die Punktierung früher auf und in FP besteht die Kolorierung in Br. 44 nur aus Minimen. In Fa wird der Terzsprung *f—a* (Vokaltvorlage: Übergang Br. 43/44) durch einen Zwischenton ausgefüllt und in Ta. 42 die zweite Minimagruppe durch eine Triole beschleunigt.

Satztechnisch liegt den Tactus 42/43 die Folge „imperfekte Konkordanz → perfekte Konkordanz“ (Dezim → Quint) zugrunde, die im Trecentomadrigal meist mit absteigenden Wendungen eingeleitet wird. Besonders die häufige Terz-Einklangsklausel¹⁵ steht immer am Ende eines melodisch fallenden Superiusabschnitts (vgl. im Madrigal „*O cieco mondo*“ Br. 9—11, 12—16, 27—32 u. a.). Diese melodische Abwärtsbewegung auf eine Zielkonkordanz hin ist auch an der oben betrachteten Stelle vorhanden und wird in Fa durch die Triole beschleunigt.

Wenn wir den ganzen ersten Teil der Intavolierung „*O cieco mondo*“ betrachten, so treffen wir die Triolenwendung noch in Ta. 3, 4, 7, 9, 13/14, 20, 27, 29, 50, 62, 74 und 76 an. In allen genannten Tactus wird, ganz allgemein formuliert, ein Zielton durch eine floskelhafte Wendung angespielt. Diese Wendung ist, wie wir an Ta. 42 gezeigt hatten, vom melodischen Duktus des Madrigals angeregt und hat eine bewegungsbestimmte, horizontale Bedeutung; der zielgerichtete Bewegungsimpuls ist das Wesentliche. Ihre konsequente Anwendung als feste Formel aber ist dem Madrigal fremd¹⁶: Sie ist eine Eigenschaft der instrumentalen Faktur der Intavolierung.



„*O cieco mondo*“ (Ta. 14-15 und 9-10)

Die Triolenwendung erweist sich als auswechselbarer Kolorierungsbaustein, der meist für das Anspielen perfekter Konkordanz eingesetzt wird. In Ta. 13 wird er auch vor der imperfekten Konkordanz *cis—e* benützt.

¹⁴ Um Irrtümern vorzubeugen, darf nochmals darauf hingewiesen werden, daß sich die Abkürzung Ta. = Tactus immer auf die Intavolierung, dagegen Br. = Brevisheit immer auf die Vokaltvorlage bezieht.

¹⁵ M. L. Martinez, *Trecento*, S. 18 und 27 ff.

¹⁶ M. L. Martinez, *Trecento*, S. 25 f.

Eine Untersuchung aller Intavolierungen auf die Verwendung der besprochenen Triolenwendung¹⁷ zeigt, daß diese im Trecentorepertoire außerordentlich häufig, in den französischen Intavolierungen dagegen fast gar nicht vorkommt. Sie wird im französischen Repertoire offenbar bewußt gemieden; wir können vorwegnehmen, daß dies auf die andere Art der Klauseln und Schlußklänge in der Satztechnik der französischen Vokalvorlagen zurückzuführen ist. In den weitgehend von Triolenbewegung beherrschten Intavolierungen „*Sotto l'imperio*“ und „*Non al suo amante*“¹⁸ ist die Triolenwendung deshalb selten, weil sie sich von der allgemeinen Superiusbewegung zu wenig abhebt.

Kehren wir nochmals zu „*O cieco mondo*“ zurück! In dem kurzen Abschnitt Ta. 30—33 folgt der Superius der Intavolierung zunächst der Vorlage, führt aber in Ta. 32 die begonnenen Minimagruppen als Bewegungsform weiter. Dasselbe ist im großen Schlußmelisma des ersten Madrigalteils (Vokalvorlage: Br. 51—65) zu beobachten. Das Melisma ist durch Zäsuren (Br. 52, 56, 58) in drei, rhythmisch verschiedene Abschnitte geteilt. Der Intavolator greift im Superius die Minimabewegung der Vorlage auf, koloriert auch den Anfang des ganzen Abschnitts (Ta. 50/51) mit Minimen und bildet bis zum Schlußklang mit der Minimabewegung einen vereinheitlichten Abschnitt.

Mit dem gleichen Verfahren wird auch der erste Abschnitt von „*O cieco mondo*“ (Ta. 1—10) gebildet. Die Minimagruppen in Br. 5 werden in der Intavolierung aufgenommen und als einheitliches Bewegungsprinzip weitergeführt. Eine einzelne Kolorierungswendung der Vorlage wird in der Intavolierung zu einem spielerisch-satztechnischen Prinzip erhoben, mit dem der Intavolator vereinheitlichend einen ganzen Abschnitt gestaltet. Die Intavolierung greift natürlich nur die bewegten Kolorierungswendungen der Vorlage auf, um aus diesen dann das für die Tastenmusik eigentümliche Laufwerk zu bilden, das einen wesentlichen Unterschied der Tastenfassung zur vokalen Vorlage ausmacht. Wir erblicken hier ein Urphänomen der Tastenmusik: Das geläufige, immer bewegliche Spiel.

Die durchgehende Minimabewegung in „*O cieco mondo*“ erinnert an den einheitlichen, in Minimen verlaufenden Superius in der Tabulatur „*Questa*

¹⁷ „*Qual lege move*“ Ta. 67, 72, 82, 102, 107. „*Io me son uno*“ Ta. 52, 56, 57, 59, 64. „*Imperial sedendo*“ Ta. 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 42, 47, 53, 56, 84, 85, 129, 136. „*La douce cere*“ Ta. 30, 33, 42, 44, 50, 76. „*Aquil' altera*“ Ta. 14, 16, 26, 63, 71, 72, 76. „*Non al suo amante*“ Ta. 3, 5, 13. „*Sotto l'imperio*“ Ta. 4. „*Che pena è questa*“ Ta. 2, 9, 17, 37, 43, 46, 55. „*A discort*“ Ta. 7, 40.

¹⁸ In den beiden Intavolierungen werden andere Wendungen formelhaft angewendet. Das Fehlen von „*Non ara mia pietà*“ erklärt sich aus der eigenartigen Intavolierungstechnik dieses Stückes, die noch genauer beschrieben werden wird.

*fanciulla*¹⁹. Die ursprünglichen Tenorwerte sind in PR verdoppelt und nach jeder Brevisseinheit, der im Superius Spielformeln von vier Minimem entsprechen, ist ein Tabulaturstrich gezogen. Die vertikalen Zusammenklänge von Tenor und Superius entsprechen dennoch den Verhältnissen in „*O cieco mondo*“: Auf eine Semibrevis der Vorlage (in PR zur Brevis vergrößert) trifft je eine viertönige formelhafte Wendung.

Die Vereinheitlichung, die im Tenor von „*Questa fanciulla*“ alle rhythmischen Varianten verschwinden läßt, gilt ebenso für den Superius. Seine viertönigen Minimagruppen sind nicht aus der Kolorierung der Ballata Landinis abgeleitet, wie die beschriebenen Kolorierungswendungen in „*O cieco mondo*“ aus dem Madrigal Jacopos. In der Intavolierung „*Questa fanciulla*“ wird der Gerüstsatz Tenor-Superius mit Hilfe eines neuen rhythmischen Prinzips bearbeitet. Man spürt dabei eine regelhafte Konsequenz in der Anwendung der starren, viertönigen Floskeln, die mit den „Tactus“ im Münchner Orgeltraktat²⁰ eng verwandt sind. Für beide Quellen ist die regelhafte Anwendung von starren Wendungen die Stütze der *ex improvviso* entstandenen Intavolierungen.

In Fa ist dieses musikalische Stadium von „*Questa fanciulla*“ verarbeitet und überwunden, aber im Kern der Musik noch latent erhalten. Die Intavolierungstechnik und ihre Aufzeichnung haben gewisse Fortschritte gemacht. Sie sind differenzierter geworden und damit wurde erst die Übernahme und Nachbildung von Elementen des kunstvollen mehrstimmigen Satzes möglich. Im Bereich der deutschen Tastenmusik des 15. Jahrhunderts ist etwas Ähnliches zu beobachten. Von den frühen Tabulaturen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bis zum Buxheimer Orgelbuch reicht die Verwandlung der Intavolierungstechnik und der Aufzeichnung. Letztere erreicht im Buxheimer Orgelbuch einen Höhepunkt und gibt die Möglichkeit zur Ausbildung ganz verschiedener Intavolierungsverfahren.²¹ Im 16. Jahrhundert kann die Tabulaturchrift den ganzen mehrstimmigen Satz, der teilweise bereits mehr als vierstimmig ist, wiedergeben.

Wir betrachten nun am Anfang von „*Qual lege move*“ zwei Wendungen, die auch in anderen Intavolierungen häufig vorkommen und die in der Intavolierungstechnik des Codex Fa als feststehende, formelhafte Bestandteile erscheinen. Das Stück beginnt mit einer Initialformel, wie sie auch aus den deutschen Tabulaturen des 15. Jahrhunderts²² bekannt ist. Die in der Vorlage eine Longa erklingende Anfangskonkordanz *d—a* ist in Fa durch

¹⁹ Bd. II, S. 136.

²⁰ Vgl. Th. Göllner, Formen, S. 185.

²¹ H. R. Zöbeley, Buxheimer Orgelbuch, S. 126 ff.

²² Th. Göllner, Formen, S. 73.



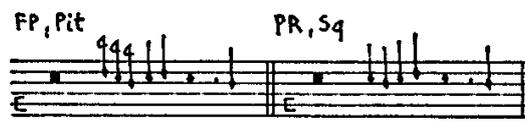
"Qual lege move"

kleine Formeln spielerisch belebt. Dabei tritt in Ta. 2 eine triolische Formel auf, die immer wieder zur Umschreibung liegender Töne gebraucht wird. Die Form dieser Wendung liegt auf Minima- und auf Semiminimalebene fest:



Woher stammt diese Wendung? Ist sie vielleicht „genuin instrumental“? Die alte Fragestellung, was in der Trecentomusik als vokal und was als instrumental anzusehen sei²³, hat sich als unfruchtbar erwiesen. Wenn wir daher die Bezeichnungen „vokale Fassung“ oder „instrumentale Fassung“ gebrauchen, so handelt es sich konkret um das sprachgebundene Stück aus dem Trecentorepertoire oder um die betreffende Intavolierung. Keineswegs aber ist daraus eine Stellungnahme abzulesen, ob die betreffende Musik als vokal oder instrumental anzusehen ist.

Der Beginn von Jacopos Madrigal „*Non al suo amante*“ hat große Ähnlichkeit mit dem Anfang der Intavolierung „*Qual lege move*“. Der gedehnte Anfangston *a* dauert in „*Non al suo amante*“ eigentlich eine Longa, wird aber, nachdem er eine Brevis lang erklingen ist, koloriert. Die Triolenwen-



Jacopo "Non al suo amante"

dung in FP und Pit ist nur eine von verschiedenen Möglichkeiten, einen ausgehaltenen Ton zu umschreiben, wie die Variante in PR und Sq zeigt.

²³ K. v. Fischer, Studien, S. 103: „Um die einst besonders von Schering und Wolf heiß diskutierte Frage: vokale oder instrumentale Bestimmung der Trecentomusik ist es heute still geworden.“

Zwei Sext-Oktavklauseln aus Lorenzos zweistimmigem Madrigal „*Sovra la riva*“²⁴, in denen die leittönige Sext mit der Triolenwendung koloriert



Lorenzo "Sovra la riva"

ist, mögen als Beispiel zeigen, daß die besprochene Wendung bereits in der sprachgebundenen Musik des Trecento ausgebildet ist.

Am Anfang von „*Non al suo amante*“²⁵ wird die Triolenwendung der Vorlage in der Intavolierung zu einer starren Floskel, die außer in Ta. 1 noch in Ta. 2, 4, 6, 11, 19 und 25 erscheint. An all diesen Stellen wird eine länger ausgehaltene Konkordanz umspielt. Der umschriebene Ton erklingt nach der schnellen Tonfolge noch als Semibrevis. Wir nennen diese Wendung „Tonumschreibungswendung“, um durch die siglenartige Bezeichnung die Verständigung zu erleichtern. Sie kommt wie die triolische Zielwendung in den Trecentointavolierungen²⁶ häufig, in den Intavolierungen französischer Vorlagen gar nicht vor. Wie bei der Behandlung des französischen Repertoires (Kap. III, Abschn. 4) noch zu zeigen sein wird, wirken sich die anderen Voraussetzungen des französischen Satzes doch in vielen Einzelheiten auf die Intavolierungstechnik in Fa aus.

Der Beginn von „*Qual lege move*“ gab bereits Anlaß, auf die Initialformel hinzuweisen, eine zweitönige Wendung, mit welcher der erste Konkordanzton des Superius von unten angespielt wird. Diese Initialformel wird nur in den Trecentointavolierungen und den liturgischen Stücken, nicht aber im französischen Repertoire²⁷ angewendet. Die beiden Semiminimen der Initialformel geben weniger einen festen Notenwert als den Bewegungsvorgang eines „kurzen Vorschlags“²⁸ wieder. Th. Göllner hat zur Verwendung

²⁴ FP fol. 75v—76, Pit fol. 24v—25, Sq fol. 48v—49.

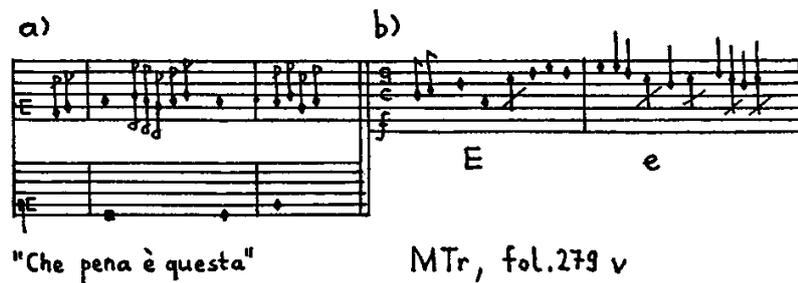
²⁵ Bd. II, S. 107.

²⁶ „*Imperial sedendo*“ Ta. 24/25, 29, 61, 93, 114. „*Qual lege move*“ Ta. 2, 71, 88, 92, 95. „*Io me son uno*“ Ta. 37/38, 61, 65/66. „*La douce cere*“ Ta. 5, 7, 33, 35. „*Aquil' altera*“ Ta. 1/2, 7, 29, 36, 52, 54, 58, 62, 66. „*Che pena è questa*“ Ta. 1, 6, 12, 44/45. Für „*Non ara mai pietà*“ gilt wieder das in Anm. 18 Gesagte.

²⁷ Einzige Ausnahme: „*I aime la biaute*“ fol. 50r.

²⁸ Th. Göllner, Formen, S. 73.

der Initialformel in MTr festgestellt, daß sie außerhalb der metrischen Einheit eines Tactus steht, obwohl sie in der Notenschrift nicht vom folgenden



Zielton getrennt ist (vgl. Beisp. b). Die Notenschrift in Fa bestätigt diesen Sachverhalt.²⁹ In den Trecentointavolierungen ist die Initialformel vom Beginn des ersten Tactus meist durch einen Tabulaturstrich getrennt, der den Beginn der ersten Measureinheit bezeichnet.

Die Initialformel hat die Funktion einer spielerischen Einleitung der Anfangskonkordanz. Sie ist etwas genuin Tastenmäßiges: Der Ablauf der ersten drei Spielfinger.³⁰ Das spielerische Element eilt dem Beginn des Stückes voraus. Vermutlich wurde die Initialformel *ex improvviso* auch bei anderen Stücken vorausgeschickt, bei denen sie nicht aufgezeichnet ist. Eine Konsequenz in der Aufzeichnung derartiger Wendungen ist ebensowenig zu fordern wie in der Aufzeichnung der Akzidentien.

Die Initialformel und die anschließende Auskolorierung der Anfangskonkordanz durch die Tonumschreibungswendung ist ebenso typisch für den Beginn der Spielbewegung auf dem Tasteninstrument wie das Einstimmen auf der langausgehaltenen Quinte oder dem Einklang, der perfekten Konkordanz typisch für den Beginn des sprachgebundenen Musizierens im Madrigal³¹ ist. Bei der Kolorierung der Anfangskonkordanz tritt in mehreren Madrigalintavolierungen (vgl. die Anfänge von „*Non al suo amante*“, „*Qual lege move*“ und „*Aquil' altera*“) eine feste Folge von Spielformeln auf:

Initialformel
gehaltener Ton
Tonumschreibungswendung
gehaltener Ton.

²⁹ Vgl. oben S. 40.

³⁰ Th. Göllner, *Formen*, S. 140 weist eine Initialformel auch im Organum nach. Unsere Feststellung bezieht sich auf die konkrete Gestalt in Fa.

³¹ Vgl. in unserem Bd. II die Anfänge der Madrigale „*Qual lege move*“ (S. 62), „*O cieco mondo*“ (S. 78), „*Aquil' altera*“ (S. 83), „*Imperial sedendo*“ (S. 91) u. a.

Damit ist auch für die Anfänge anderer Stücke, vor allem wenn sie in der Octonaria stehen, ein Modell gegeben. Der Beginn von „*Io me son uno*“ entspricht dem angegebenen Schema, wenn auch die Mensur der Senaria imperfecta eine andere Gestalt der Formeln bedingt. Nach dem genannten Schema könnte auch die als Longa notierte, unkolorierte Quintkonkordanz *d—a* am Anfang von „*O cieco mondo*“ ausgeführt werden, ebenso der Anfang von „*Rosetta*“ I und „*La douce cere*“.

Auf die auskolorierte Anfangskonkordanz folgt in „*Qual lege move*“ von Ta. 3 bis Ta. 8 ein Abschnitt, der völlig unverändert aus der Vorlage übernommen wurde. Längere Zitate aus der Vorlage, die in „*Qual lege move*“ ein Viertel des Stückes ausmachen, finden wir noch in „*O cieco mondo*“ und den beiden Fassungen von „*Rosetta*“. Kleinere Zitate gibt es in „*La douce cere*“ (Ta. 1—3) und „*Aquil' altera*“ (Ta. 17—20). Im französischen Repertoire erscheinen längere Zitate in „*A discort*“ (Ta. 11—20), „*Jour a jour*“ (Ta. 18—21) und in „*Or sus vous dormes trop*“ (weite Teile der Intavolierung).

Alle genannten Stellen besitzen eine charakteristische musikalische Wirkung. In „*Aquil' altera*“ setzt der Tenor aus und die beiden Oberstimmen musizieren allein weiter und in „*Qual lege move*“ wie in „*Rosetta*“ sind es rhythmisch auffällige Anfangspartien, die die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich ziehen. Die Zitate aus „*A discort*“ und „*Jour a jour*“ fallen durch Mensurwechsel und rhythmische Verschiebungen zwischen Superius und Tenor besonders auf. In „*Jour a jour*“ kommt im Superius die Hervorhebung der gassenhauerartigen Melodie (vgl. Ta. 18—21, 26—27 und 31—32) dazu. Eine Übernahme derartiger Passagen rückt die Intavolierung bewußt in die Nähe ihrer Vorlage. Sie soll die Erinnerung an ein bekanntes Stück³² wachrufen, eine Wirkung, die besonders bei der Glockenstelle in „*Or sus, vous dormes trop*“ unverkennbar ist. Ist hierin nicht ein Widerspruch zu der oben aufgestellten Behauptung zu sehen, daß viele Intavolierungen wegen der notenreichen Kolorierung des Superius langsamer musiziert werden mußten als ihre Vorlagen? Eigentlich nicht, denn gerade „*Qual lege move*“, „*Jour a jour*“ und „*Or sus, vous dormes trop*“ gehören nicht zu den übermäßig kolorierten Intavolierungen. Umgekehrt läßt sich feststellen, daß besonders stark kolorierte Intavolierungen wie „*Sotto l'imperio*“ oder „*Imperial sedendo*“ eben gerade keine Zitate aufweisen.

Zuweilen wird im Superius von Fa die Kolorierung plötzlich verlangsamt und stimmt dann für einen Tactus mit den Notenwerten der Vorlage überein. So beginnt z. B. der zweite Teil von „*A discort*“ mit einer notenreichen, tastenmäßigen Kolorierung. In Ta. 35 und 38 treten langsamere Notenwerte

³² „*Jour a jour*“, „*Rosetta*“ und „*Or sus vous dormes trop*“ gehören zu den bekanntesten Stücken der Zeit. Vgl. hierzu ausführlich auf S. 80 ff.

auf, die mit der Vorlage übereinstimmen. Die dadurch entstehende Zäsurwirkung verdeutlicht die parallele Gestaltung von Tactus 35—37 und 38—40. Hier ist kein Zitat beabsichtigt, sondern es soll durch die langsamen Notenwerte eine Zäsur bewirkt werden. Es ist also nur dann sinnvoll, in diesen Stücken von einem Zitat zu sprechen, wenn ein zusammenhängender musikalischer Abschnitt unverändert in der Intavolierung vorkommt.

Wir wenden uns in der Intavolierung „*Qual lege move*“ nun den Abschnitten zu, die sich vom Notenbild her stark von der Vorlage unterscheiden. Dies betrifft vor allem die Teile mit Semiminimabewegung, einem Notenwert, der in der Vorlage überhaupt nicht vorkommt. Zunächst eine Beschreibung der Vorlage in Br. 8—15: Nach der Aufnahme des Anfangsmelismas verläuft die Bewegung des Superius in kleinen Abschnitten (Br. 9/10, 11/12), die durch Pausen getrennt sind. Mit Br. 12/15 wird der Text „*lege move la volubil rota*“ weitergeführt. Auf dem Wort „*rota*“ (Br. 15) beginnt nach einer Pause das nächste Melisma. In der Intavolierung werden Br. 9—15 zu einem Spielabschnitt zusammengefaßt. Teilweise wurden die Zusammenklänge von Superius und Tenor geändert.

Vorlage	Faenza
	
8 5 8 5 8 6 6 6	12 10 10 8 10 8 5 6 6

„*Qual lege move*“ (Ta. 9-11): Gerüstkonkordanzen

Statt der abwärtsführenden Minimagruppe (Vorlage: Br.8/9) führt die punktierte Anspielbewegung der Intavolierung (Ta. 8) nach oben. Der Superius der Intavolierung bewegt sich in einer höheren Lage als der des Vokalstücks. Die Zusammenklänge sind zunächst weiter, führen aber ab Ta. 12 in die Konkordanzen der Vorlage zurück. Ein entsprechendes Erreichen einer höheren Lage findet sich auch in Ta. 20. Von derselben Anspielformel (vgl. Ta. 8 und 20) eingeleitet, steigt der Superius der Intavolierung zweimal zur Duodezim an und berührt noch zweimal die Oktav, während der Superius der Vorlage zur Oktav und Quint abfällt.

Die Höherlegung des Intavolierungssuperius wurde schon von W. Apel³³ erkannt und als eine „Überhöhung der vokalen Linie“ beschrieben. Wir wollen diese Aussage in unsere Beschreibung von „*Qual lege move*“ einbeziehen. Im Melisma „*Fortuna*“ (Br. 25—34) führt der Superius im zweiten

³³ W. Apel, *Geschichte* S. 25.

Abschnitt (Br. 29—32) von der länger umspielten Dezim *g/b* (Br. 29) in einer zusammenhängenden Abwärtsbewegung auf den Einklang *d* (Br. 32) hin und schließt nach einer auseinanderführenden Bewegung der Stimmen in der Sext-Quintfolge *fis—g/a—c* (Br. 33/34). Der Superius in der Intavolierung weist in diesem Abschnitt dieselben Ausgangs- und Zielkonkordanzen mit dem Tenor (Ta. 29 *g/b*, Ta. 32 *d/d*, Ta. 34 *c/g*) auf wie in der Vorlage. In Ta. 29 entsprechen sich Vorlage und Intavolierung noch in der Kolorierung der Dezim *g/b*. Dann steigt der Superius der Vorlage

Superius der Vorlage

"Qual lege move" (Ta. 29—34)

ab, wobei die Zusammenklänge mit dem Tenor um eine Minima rhythmisch verschoben sind. In der Intavolierung dagegen steigt der Superius in Ta. 30 unter zweimaliger Wiederholung der Dezim weiter an und erst dann beginnt die Abwärtsbewegung, die den Einklang *d* zum Ziel hat. Sie ist mit einer dreimal gespielten festen Wendung aus Minimatriolen einheitlich gestaltet. Die Intavolierung geht von denselben satztechnischen Gegebenheiten aus wie die Vorlage, braucht aber für ihre notenreiche Kolorierung mehr Raum. Der Superius steigt deshalb zuerst höher hinauf, um die große abfallende Bewegung in Ta. 30/31 auszuspielen zu können.

Ein Vergleich des Formelmaterials mit „*O cieco mondo*“ zeigt, daß in „*Qual lege move*“ genauso starre Floskeln als Bausteine verwendet werden, nur mit dem Unterschied, daß sie der häufigen Triolenbewegung angepaßt sind. So wird im 1. Teil von „*Qual lege move*“ zum Anspielen von Zielklängen anstelle der bekannten Formel a) die Formel b) (Ta. 31, 36, 41, 46,

49, 51) und c) (Ta. 13, 21, 69) angewandt. In dem von Semiminimen beherrschten zweiten Madrigalteil wird wieder die Formel a) in der Fassung d) (Ta. 72, 82, 102, 107) und die Semiminimawendung e) (Ta. 76, 78, 87) bevorzugt.

Wir betrachten in „*Qual lege move*“ drei weitere Abschnitte, die auf den Einklang, den typischen Ruheklang des Trecentomadrigals³⁴ hinführen: Ta. 44—50, 63—66 und 66—70 (vgl. Bd. II, S. 65 f.). Schon in der Vorlage, dem Madrigal Bartolinos, eignet diesen Abschnitten eine gewisse Zielhaftigkeit. Sie zeigt sich in einem Aufeinanderzugehen der Stimmen, die sich schließlich im Einklang treffen. Dieses allmähliche Verengen des Satzes auf den Einklang hin war schon im vorher besprochenen Beispiel (Br. 29—32) zu beobachten. Von der Dezime *g/h* ab werden die Zusammenklängeintervalle immer kleiner. Im Abschnitt Br. 44—50 erweitern sich die Zusammenklänge vorübergehend von der Dezime *g/h* (Br. 44/45) zur Duodezime (Br. 46) und werden dann immer enger.

Die vorübergehende Erweiterung zur Oktav (Br. 49) ist der Ausgangspunkt für die abschließende, in den Einklang führende Bewegung. Die beiden anderen Abschnitte (Br. 63—66 und 66—70) zeigen dieselbe Struktur. Sie sind als zweimaliger Anlauf auf den Schlußklang hin zu verstehen und dementsprechend musikalisch parallel gestaltet. Von der Oktave ausgehend, mündet der Satz über die Sext und Terz in den Einklang.

In der Intavolierung ist in allen drei Abschnitten das raumgewinnende Ausgreifen des Superius zu beobachten. Zu Ta. 44—50: Der Ausgangsklang (Ta. 44/45) wird in Minimabewegung auskoloriert; durch die Einbeziehung der Duodezime entsteht ein Terzquintklang *g/h/d*. Die gegen den Tenor verschobenen Konkordanz des Superius (Vorlage Br. 46) werden in rhythmisch eindeutige, aufwärtsführende Duodezimekonkordanz verwandelt. In Ta. 46 liegt der melodische Höhepunkt vor dem nächsten Zielklang, der Oktavkonkordanz *a/a* in Ta. 47. Die Tactus 47/48/49 bringen eine rhythmische Beschleunigung. Von Semibreven (Ta. 47) über Minimen (Ta. 48) erfolgt eine Intensivierung bis zur Triolenbewegung (Ta. 49), die mit der



„*Qual lege move*“ (Ta. 69—70)

³⁴ M. L. Martinez, Trecento S. 18.

schon beschriebenen Formel den Schlußklang einleitet. Zu den beiden Schlußgruppen des 1. Teils, Ta. 63—66 und 66—70: In Ta. 63 erreicht der Superius von der Oktav aus sofort die Duodezim und fällt dann zum Einklang hin ab. In Ta. 66—70 setzt die Superiusbewegung zweimal an. Nach einer mäßigen Beschleunigung wird die Quint *a/e* (Ta. 68) mit der Triolenwendung angespielt. Durch die Semibrevis *e* entsteht eine Zäsur, die durch das neue Ansetzen des Superius in der hohen Lage noch verstärkt wird. Von diesem zweiten Ansatz aus wird der Schlußklang in einem zusammenhängenden Lauf erreicht. Der plötzliche Raumgewinn des Superius in der Diskantlage ermöglicht die ausgreifende, tastenmäßige Laufbewegung.

W. Apels oben zitierte Beobachtung, in Fa werde „die vokale Linie überhöht“, läßt sich genauer beschreiben durch die Feststellung, daß ein von formelhaften Wendungen geprägter Superius an die Stelle des engen satztechnischen Zusammenhangs Tenor-Superius getreten ist. Durch seine reichere Bewegung löst sich der Superius der Intavolierung vom Tenor und wird eigenständiger. W. Apel bringt im Anschluß an das genannte Zitat zwei Beispiele, die den Unterschied zwischen „Ornamentierung“ und einer „überhöhenden Paraphrase“³⁵ zeigen sollen. Es handelt sich um „*Non al suo amante*“ (Ta. 28/29) und „*Io me son uno*“ (Ta. 56/57).

Sind Tactus 28/29 in „*Non al suo amante*“ (Bd. II, S. 112) mit dem Begriff der Ornamentierung³⁶ genügend erklärt? In der Vorlage besteht der kurze Abschnitt aus zwei Semibreven und einer sequenzartigen Triolenbewegung, die den Einklang *d* (Br. 30) zum Ziel hat. Der Superius der Intavolierung bildet mit Semiminimen der Duodenaria einen einheitlichen Bewegungsabschnitt. Die beiden Semibreven *c—b* (Br. 28) sind in einer gleichbleibenden Wendung enthalten. Über den Tenortönen *a* und *b* (Br. 29) steigt der Superius der Vorlage bereits ab, während der Superius in Fa auf dem *c* verharret, erst auf der dritten Semibrevis mit dem Abstieg beginnt und auf der vierten Semibrevis eine steil abfallende Wendung bringt, die in „*Non al suo amante*“ (Ta. 9/10, 15, 36, 38) als Formel für das Anspielen von Zielklängen verwendet wird.

Die Unterschiede zur Vorlage lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

- a) Vereinheitlichter Bewegungsablauf aus Semiminimen
- b) Ungleichmäßiger Abstieg zur Zielkonkordanz *d*
- c) Besondere Formel auf der Pänultima vor dem Zielton, deren Bedeutung aus dem Formelmaterial der ganzen Intavolierung hervorgeht.

³⁵ W. Apel, *Geschichte* S. 25/26.

³⁶ Vgl. auch W. Young, *Keyboard music up to 1600*, Mus. disc. 16 (1962), S. 118: „*Decoration of the melodic line, which is confined in the upper part . . .*“ Die Bezeichnung „*Decoration*“ entspricht der Vorstellung von einer „*Ornamentierung*“.

Für die richtige Beurteilung des Superius in Fa spielt die Satztechnik eine wesentliche Rolle. Deshalb ist es ungünstig, daß beim zweiten Beispiel W. Apels aus „*Io me son uno*“ der Tenor weggelassen wurde. Apel schreibt zur Begründung: „Der unveränderte Tenor ist weggelassen“ und an anderer Stelle:³⁷ „Ist die vokale Vorlage zweistimmig, so beschränkt sich die Intabulation auf bewegtere Gestaltung der Oberstimme, während der Tenor praktisch unverändert bleibt.“ Auch in der vorliegenden Studie wurde ausgeführt³⁸, daß der Tenor meist unverändert aus der Vorlage übernommen wird. Seine äußere Gestalt bleibt fast gleich, aber für den jeweiligen Superius bedeutet sie etwas anderes. Der Tenor kann durch den neuen Tastensuperius satztechnisch anders interpretiert werden, so daß in dem neuen Stück der Tenor unverändert scheint, aber eine völlig neue Bedeutung gewonnen hat.

Wir wollen auch das zweite Beispiel W. Apels aus „*Io me son uno*“ (Bd. II, S. 105) genauer betrachten. Folgende Konkordanzanliegen dem Satz zugrunde:

Vorlage (Br. 56/57):	12	10	10	12	/	8	10	6	/	6
Intavolierung:	12	12		12	/	10	12	5—6	/	8

In der Vorlage steht zwischen den beiden Duodezimeklängen *d/a'* (Br. 56, 1. und 3. Semibrevis) zwei Dezimeklänge, die eine klauselartige Bestätigung des zweiten *d*-Klangs bringen. Die Konkordanzfolge der Intavolierung in Ta. 56 zeigt zunächst die Ausweitung nach oben, ist aber nur ein Gerüst für die kleinen Bewegungsvorgänge des Tastenspiels. Über dem Tenorton *d* erklingt das von der Initialformel angespielte *a'* als ruhende Konkordanz und die Verbindungswendung zur nächsten Duodezimekonkordanz *f/c*“ Die Triolenwendung über dem folgenden Tenorton *e* führt den nächsten Duodezimeklang *d/a*“ ein und hebt ihn damit als Zielklang hervor; durch das *d*“ entsteht ein Quintoktavklanggebilde.

Auch Br. 57 ist in der Intavolierung verwandelt. Aus der gleichmäßig auf- und absteigenden Minimabewegung werden in Fa zwei Bewegungsvorgänge, die sich auf die beiden Semibreven *f* im Tenor (die *Semibrevis maior* wurde wohl mit Absicht in zwei Semibreven unterteilt) stützen. Der erste Bewegungsvorgang umschreibt die Dezime *a*, während der zweite nach einer Zäsur (Sextsprung) eine Oktav abwärts durchläuft. Der Zielklang, die Quint *g/d*³⁹ wird durch die Triolenwendung angespielt und ist die Ausgangskonkordanz für einen neuen Zusammenhang, der mit einer mehrmals wie-

³⁷ W. Apel, *Geschichte*, S. 25, Anm. 9 und S. 25, Mitte.

³⁸ Vgl. oben S. 52 f. Freilich wird bei der Behauptung, der Tenor bliebe „praktisch unverändert“ das Tabulaturstrichsystem und seine Bedeutung für die Satztechnik außer acht gelassen.

derholten, aufsteigenden Wendung gebildet wird und in den nächsten Tactus hineinreicht.

An die Stelle einer zusammenhängenden Konkordanzfolge tritt in der Intavolierung ein Mikrokosmos von Bewegungsabläufen, welche die Konkordanzen in ihrer Bedeutung differenzieren und verschiedenartige Verbindungen zwischen den Klängen herstellen. W. Apel bemerkt zu diesem Beispiel aus „*Io me son uno*“ lediglich⁴⁰: „In dem zweiten Beispiel bemerke man, daß die Orgelstimme in jedem Takt bis zum *d*“ hinaufgeführt wird, während die Vokalstimme sich zwischen *d*' und *a*' bewegt. Solche übersteigernde Paraphrasierung erinnert an die kühn aufwärts strebenden Figuren, die Buxtehude und Bach in ihren Orgelchorälen verwendet haben.“ Apel interpretiert nur die Ambitusveränderungen des Superius, ohne auf das neue Verhältnis von Tenor und Superius in der Intavolierung einzugehen.

Wir haben zu zeigen versucht, daß die Satzgrundlage für Vorlage und Intavolierung verschieden ist. Die Intavolierung ist kein koloriertes Madrigal im Sinne einer Oberstimmenvariation, sondern bietet ein neues Erfassen der kompositorischen Zusammenhänge der Vorlage. Die Konkordanzen des Madrigals dienen den Bewegungsvorgängen der Intavolierung, die neue Zusammenhänge schaffen, als Gerüst. Das Formelmaterial, die horizontalen, bewegungsbestimmten Wendungen, ist von der Kolorierungstechnik der Madrigale selbst angeregt.

Klangliche Elemente

Die bisher gezeigten formelhaften Wendungen sind in einer gewissen Abhängigkeit von der Kolorierungstechnik der Vorlagen entstanden. Aus diesem Grund ist der Superius mancher Madrigale, z. B. von „*Imperial sedendo*“ dem Superius von Fa ähnlich. Die Ähnlichkeit stellt man vor allem in den großen Melismen dieses Madrigals fest, so daß die Vermutung nicht unbegründet ist, daß vokale und instrumentale Kolorierungskunst im Trecento eine Einheit bilden, aus der sich kaum vokale und instrumentale Bestandteile herauslösen lassen. Am Anfang des 15. Jahrhunderts, der Zeit der Tabulatur „*Questa fanciulla*“ und des Codex Fa, beginnt die instrumentale Praxis eine Eigenständigkeit zu zeigen, die eine schriftliche Fixierung wünschenswert erscheinen läßt.

Im Folgenden werden Gebilde der Tastenmusik behandelt, die in stärker-

³⁹ Nur mit dem *g* ergibt sich eine perfekte Konkordanz. Man kann annehmen, daß das *f* der Vorlage absichtlich geändert wurde.

⁴⁰ W. Apel, *Geschichte*, S. 26.

rer Abhängigkeit von der Spielweise und den Möglichkeiten des Tasteninstrumentes entstanden sind. Klangliche Umschreibungen sind dem Wesen der Kolorierung der sprachgebundenen Musik fremd. Sie treten in den Intavolierungen besonders an Stellen auf, die in den Vorlagen rhythmische Ruhepunkte bedeuten: Pausen und liegende Anfangs- und Schlußtöne. Weiterhin soll von gewissen eigenständigen Abschnitts- und Zäsurbildungen der Tastenmusik die Rede sein, wobei „eigenständig“ hier ein musikalisches Vorgehen meint, das typisch für die Tastenmusik genannt werden kann und das sich von der sprachgebundenen Trecentomusik unterscheidet.

Die mögliche Bestimmung des Codex Fa als Tastenmusik hatte K. Jeppesen nach klanglichen Gebilden in Form von Akkorden suchen lassen.⁴¹ Wenn auch einige derartige Klanggriffe vorhanden sind, so sind damit keineswegs die Möglichkeiten der Tastenmusik zu klanglichen Bildungen erschöpft. Freilich darf man den Klang nicht als Akkord sehen, sondern muß von der Bezogenheit des Satzes auf Konkordanzen, auf Zusammenklangsfolgen ausgehen. Eine stärkere Berücksichtigung des klanglichen Elements in der Tastenmusik des Codex Fa könnte man bereits aufgrund der Kenntnisse über die frühe deutsche Orgelmusik vermuten, in der noch die mittelalterliche, organale Klanglichkeit wirksam ist⁴², die in der übrigen Kunstmusik längst von anderen Satzprinzipien abgelöst worden war. Freilich ist daran zu erinnern, daß der Codex Fa auf italienischem Boden entstanden ist und daß für Italien nicht die breite spätmittelalterliche Organumpraxis nachgewiesen ist wie für Deutschland.

Bei der Behandlung eines Beispiels aus „*Io me son uno*“ hatten wir auf die wiederholten Duodezimeklänge und auf die Hervorhebung einzelner Klänge durch Spielformeln hingewiesen. Wir wenden uns nun dem Anfang dieses Stückes (Bd. II, S. 102) zu. Das Madrigal Jacopos beginnt mit der Quint *f/c'*, die über die Sext *d'* mit der nächsten Quint *g/d'* (Br. 3) verbunden wird. Der vorübergehend berührte Einklang *a* (Br. 4) entsteht

Vorlage

• = Superius
■ = Tenor

Faenza

The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'Vorlage', has a treble clef and contains a sequence of notes: a half note 'f' on the first line, a half note 'c'' on the second line, a half note 'd'' on the second space, and a half note 'g' on the third line. The bottom staff, labeled 'Faenza', has a treble clef and contains a sequence of notes: a half note 'f' on the first line, a half note 'c'' on the second line, a half note 'd'' on the second space, and a half note 'g' on the third line. A legend indicates that a solid circle (•) represents 'Superius' and a solid square (■) represents 'Tenor'. In the 'Faenza' staff, the notes are marked with these symbols: 'f' (•), 'c'' (■), 'd'' (•), and 'g' (■).

⁴¹ K. Jeppesen, Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento, Frankfurt 1960, Bd. I, S. 126. Vgl. auch unsere Ausführungen im Kap. II über die Notation.

⁴² Th. Göllner, Formen, und A. Geering, Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Hss. des deutschen Sprachgebiets vom 13. bis 16. Jahrhundert, Bern o. J.

nur durch die Kolorierung der Strukturquintklänge $c-d-e-d/f-g-a-g$. In der Intavolierung wird die Verbindung der Tenortöne f und g nicht über Sext und Quint, sondern über die Oktav g' bewirkt, die direkt von der Quint aus angespielt wird (Ta. 2/3). Der Superius kann nun die ganze Oktav $a-a$ abwärts durchlaufen, um den Zieleinklang a (Ta. 4) deutlich in Erscheinung treten zu lassen, der in der Intavolierung ein größeres Gewicht besitzt als in der Vorlage. Das a ist in der Intavolierung länger ausgehalten. Im Madrigal ist erst die Quint g/d' (Br. 5) der Zielklang des ersten Superiusabschnitts.

Der nächste Abschnitt reicht im Superius von Br. 6—9. Nach einer Atem-pause (Vorlage, Br. 6) setzt er mit f ein. Die Quint g/d' (Br. 7) ist durch leichte Kolorierung mit der nächsten Brevisseinheit verbunden, in der über die Sext e/cis der Zielklang auf d (Br. 9) eingeleitet wird. In der Intavo-lierung hat derselbe Abschnitt folgendes Aussehen:



Die Zäsur, die durch den Ruhepunkt in Ta. 5 entsteht, wird nicht durch eine Pause vertieft, sondern die Bewegung läuft weiter. Eine Semiminimabewegung schafft über die Oktave f/f (Ta. 6) eine Verbindung zur Quint g/d , die einen klanglich und rhythmisch besonderen Tactus bildet, von dem aus wieder eine Semiminimabewegung (Ta. 8) die Verbindung zum Zielklang (Ta. 9) herstellt. Die klangliche Bedeutung von Ta. 7 ist durch die Konkordanzfolge (Quint — Oktav, im Sprung erreicht — allmähliches Absteigen zur Quint) gegeben, die durch das blockhafte Abwechseln von Semiminimen (Ta. 6 und 8) und Minimen (Ta. 7) betont wird. Man vergleiche die Vorlage: Statt der klanglich unbestimmten Folge Sext—Quint erklingt in Fa (Ta. 7) Quint—Oktav. Zusammengefaßt ergibt der Verlauf der Intavolierung in Ta. 5—9 folgendes Bild:

Ta. 5	Ta. 6	Ta. 7	Ta. 8	Ta. 9
Ausgangs-	Semi-	Minimen	Semi-	Zielklang.
klang	minimen	= klang-	minimen	= rhythmischer
(= Ziel-	= horizon-	licher Tactus	= horizon-	scher Ruhe-
klang von	tale Verbin-		tale Verbin-	punkt.
Ta. 1—5)	dung		dung	Schlußklang
				für Ta. 1—9

Durch zweifellos kleine Veränderungen ist hier etwas Neues entstanden, das sich nicht unwesentlich von der Vorlage unterscheidet.

Es mag dem Leser zunächst scheinen, als sei die Bedeutung von Quint und Oktav im Ta. 7 übertrieben worden. Es ist nämlich noch ziemlich ungeklärt, wie die Zusammenklänge von Tenor und Superius in der Tastenmusik verarbeitet werden. Gewöhnlich bewegt sich der Superius in Fa sekundweise und viele Wendungen haben deshalb ein geschlossenes, lineares Aussehen. Mit diesen Wendungen wird entweder ein Ton umschrieben oder eine Verbindung zwischen zwei Konkordanztönen hergestellt. Wenn diese sekundweise Bewegung unterbrochen und zugunsten einer sprunghaften aufgegeben wird, so treten die im Sprung erreichten Töne innerhalb einer Wendung deutlicher hervor. Sind diese hervortretenden Töne noch konsonant zum Tenor, so entsteht ein klangliches Gebilde, dessen Klangbestandteile horizontal in die Bewegung projiziert sind. „Klangliche Struktur“ bedeutet also im Superius der Tastenmusik, daß nicht die Umschreibung *eines* Kerntones oder die *lineare* Verbindung von zwei Zusammenklängen Sinn der Formeln und Wendungen ist, sondern daß dem Superius ein Strukturklang zugrundeliegt, dessen Bestandteile durch eine sprunghafte, durchbrochene Spielweise in Erscheinung treten.

Wir betrachten hierzu in „*Io me son uno*“ Br. 41—44 (Bd. II, S. 104). In der Vorlage springt der Superius über dem Tenorton *d* (Br. 41) von der Quint *a* zur Terz *f* und wieder zurück. Die Tenorpause (Br. 42) wird im Superius durch eine sekundweise melodische Bewegung überbrückt. In der Intavolierung ist der Tenorton *d* um eine Brevis verlängert und damit klangbestimmend auch für Ta. 42. Der Superius greift die Terzsprünge der Vorlage auf (Ta. 41) und paßt seinen Verlauf in Ta. 42 dem liegenden *d* an, indem er auf der Quint *a* (Vorlage: Terz) beginnt und am Schluß den klangentsprechenden Terzsprung *f—d* bringt. Dieser Terzsprung wird in Ta. 43—44 zur spielerischen Wendung gemacht und mehrmals wiederholt. Im Superius entsteht eine latente Zweistimmigkeit, die dadurch charakterisiert ist, daß die Wendungen eine Terz höher als die entsprechenden Konkordanztöne der Vorlage beginnen. Die klangliche Bereicherung entsteht durch eine Terzverdoppelung des Superius nach oben.

Eine andere klangliche Wendung findet sich im zweiten Teil von „*Io me son uno*“. In Ta. 63 entsteht über dem Tenorton *f* wohl aus dem Spieltrieb des Moments heraus eine aufsteigende Wendung, die über dem folgenden *g* einen Ton höher wiederholt wird. Die Wendung steigt vom Grundton auf und läßt durch die rhythmische Verzögerung (zwei Minimen) und den Terzsprung Quint und Terz hervortreten. Der übernächste Tactus (Ta. 65) wird durch die Verwendung desselben Formelmaterials (vgl. die Formeln *x* und *y* im Beisp.) parallel gestaltet. Anlaß dazu gibt die gleiche Tenortonfolge,



"Io me son uno" (Ta. 63)



"Io me son uno" (Ta. 65-66)

wobei der ganz unterschiedliche Verlauf des Superius der Vorlage unberücksichtigt bleibt. Über dem Tenorton *g* steht in Ta. 65 eine neue Wendung, da der Schlußklang des ganzen Teils nachfolgt.

Die Wiederholung der Formeln aus Ta. 63 in Ta. 65 erfolgte mit Absicht, denn der Beginn eben dieses Ta. 65 ist durch die vorausgehende Triolenwendung (oben im Beispiel Formel *w*) hervorgehoben. Die nun schon bekannte Zielwendung wird in der Volta von „*Io me son uno*“ (Ta. 56, 57, 59, 64) mehrmals vor besonderen Klängen oder Abschlüssen angewendet. Deshalb muß der endgültige Schlußklang des Teils mit einer rhythmisch gesteigerten Version dieser Formel, bestehend aus zwei Triolen (oben im Beisp. Formel *z*), eingeführt werden.

Die klanglichen Wendungen werden weniger schematisch angewendet als die horizontal-melodischen Floskeln. Sie entstehen oft aus der Eigenart einer Stelle und kommen in der gleichen Form nicht wieder vor. In „*Rosetta*“ I, dessen Superius fast ausschließlich von horizontalen Wendungen gebildet wird, tritt am Schluß des ersten Teils eine Spielweise auf (Ta. 84), die eine latente Zweistimmigkeit im Superius bewirkt. Mit dem Tenor zusammen ergeben sich parallele Terzsextklänge. Diese Spielweise taucht weder in



"Rosetta" I (Ta. 84-85)

„Rosetta“ noch in anderen Stücken nochmals auf. Die parallelen Terzsextklänge sind ein Hinweis auf die neuen Klangvorstellungen des beginnenden 15. Jahrhunderts.

An zwei Stellen aus „*Io me son uno*“ (Ta. 47) und aus „*Non al suo amante*“ (Ta. 22) läßt sich durch zwei, in beiden Stücken verwendete Superiusformeln die Art der klanglichen Umschreibung verdeutlichen. In „*Non*



„*Io me son uno*“ (Ta. 47-48) „*Non al suo amante*“ (Ta. 22)

al suo amante“ tritt durch die sprunghafte Bewegung des Superius Quint und Oktav des d-Klangs hervor. Das Anspielen der Oktave von der Obersekunde her ist im Codex Fa ein geläufiger Vorgang, der in der Quintoktavfloskel zur formelhaften Wendung erstarrt ist (vgl. „*Non al suo amante*“ Ta. 34). Das Durchlaufen einer ganzen Oktave, wie es das Beispiel aus „*Io me son uno*“ zeigt, gehört zu den tastenmäßigen Erscheinungen im Superius von Fa. Das Hervortreten der Konkordanzen 1, 3, 5 und 8 über dem Tenorton *d* entsteht durch das Anspielen der Quint mit der Initialformel und durch den Ansatz der zweiten Wendung, die als Bestandteil auch in „*Non al suo amante*“ vorkommt und in der gesamten Tastenmusik von Fa mit Vorliebe für die Ausfüllung des Abstandes Quint—Oktav im d-Klang benützt wird.⁴³ Die Wiederholung der Formel (im Beisp. b) in der Abwärtsbewegung und die durch das Aneinandersetzen der beiden Formeln entstehende Wiederholung des *d*“ zeigen, wie starr die Formeln sind und wie schematisch sie verwendet werden.

Die Quintoktavfloskel

Besonders deutlich zeichnet sich der umschriebene Klang bei einer Wendung ab, die nicht nur in vielen Stücken des Codex Fa vorkommt, sondern in der gleichen Form und satztechnischen Bedeutung auch in den deutschen

⁴³ Wesentlich ist die Begrenzung durch Oktav und Quint (*d* und *a*), der Rhythmus ist nicht wichtig. Vgl. „*Aquil' altera*“ Ta. 49, 60, 72, „*Imperial sedendo*“ Ta. 52, 94, „*A discort*“ Ta. 1, *Et in terra* (Meßzyklus I), Ta. 1.

Tabulaturen des 15. Jahrhunderts auftritt. Diese Floskel und ihre Verwendung im deutschen Bereich hat W. Apel ausdrücklich erwähnt.⁴⁴

In „*Io me son uno*“ begegnet die Wendung in Ta. 14, 28 und 60. Sie steht nach einer Sext-Oktavklausel *cis—d/e—d* anstelle der einfachen Oktavkon-



„*Io me son uno*“ (Ta. 27-29)

kordanz. Die einfache, unkolorierte Oktav findet sich z. B. in Ta. 9 und 17. In der „Quintoktavfloskel“, wie wir sie wegen des von ihr umschriebenen Klanges nennen, wird die Oktave von der Obersekunde her angespielt und die Quint als längerer Ton, meist als Semibrevis, ausgehalten. Die rhythmische Form „Minimen-Semibrevis“ oder „Semiminimen-Minima“ bewirkt im Satzzusammenhang meist eine Verlangsamung. Der Quintoktavklang als Abschlußklang muß in den hier besprochenen Intavolierungen von den klanglichen Vorstellungen der Dreistimmigkeit her angeregt worden sein, denn die zweistimmigen Madrigale des Trecento kennen nur den Einklang und die Oktav als Schlußklänge.

Indirekt wird der Einfluß der Dreistimmigkeit bei allen klangumschreibenden Wendungen dadurch bestätigt, daß diese in den Intavolierungen dreistimmiger Vorlagen häufiger auftreten als in den Intavolierungen der zweistimmigen Madrigale. In den Intavolierungen zweistimmiger Vorlagen findet sich die Quintoktavfloskel außer in „*Io me son uno*“ noch in „*Non al suo amante*“ (Ta. 34) und in „*Rosetta*“ I (Ta. 143), also doch verhältnismäßig selten. In „*O cieco mondo*“ (Ta. 51) zeichnet die Quintoktavfloskel nur einen bereits in der Vorlage vorhandenen Quartsprung von der Oktav zur Quint nach. Als Schlußklangkolorierung kommt sie weder in „*O cieco mondo*“ noch in „*Qual lege move*“ vor: Von diesen beiden Intavolierungen hatten wir ausführlich gezeigt, daß ihr Superius in besonderer Nähe zum linearen Duktus des zweistimmigen Trecentomadrigals entstanden ist.

Von den deutschen Tabulaturen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in denen die Quintoktavfloskel vorkommt, ist zunächst das „*Kyrie magne*

⁴⁴ W. Apel, *Geschichte*, S. 26: „Verschiedentlich tritt aber eine eigentümliche Formel auf, die durch einen Sekundvorhalt und Sprung in die Unterquarte charakterisiert ist . . . Sie ist deshalb von besonderem Interesse, weil sie in den deutschen Orgelsätzen aus der Zeit von 1430 bis 1450 mehrfach wiederkehrt.“

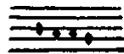
deus potencie“, ein Wiener Tabulaturfragment⁴⁵, zu nennen. Die Floskel steht zweimal am Ende eines Abschnitts, hat also die gleiche Bedeutung



eines klanglichen Abschlusses wie in Fa. Ein so auskolorierter Abschlußklang wird in den deutschen Tabulaturen als *Pausa* bezeichnet. Im Winsheimer Fragment⁴⁶ hängt die Quintoktavfloskel mit *Pausae* zusammen: Die Intavolierung „*Wol up ghesellen*“⁴⁷ zeigt sie in Ta. 3 über einem Quintklang *d—a* und im *Sanctus* wird dreimal eine Pause über *g* mit der Quintoktavfloskel auskoloriert (Ta. 7/8, 20/21, 45).



Th. Göllner⁴⁸ leitet bei der Behandlung des Wiener Tabulaturfragments die Quintoktavfloskel aus der Descendentes-Wendung D 3



im Münchner Orgeltraktat ab. Die Wendung D 3 ist natürlich auch unter den viertönigen Wendungen des Codex Fa vertreten. Wir haben allen Grund anzunehmen, daß das Formelmateriale der frühen Tastenmusik aus den gleichen Grundwendungen besteht, mit denen der tastenmäßige, bewegte Superius gebildet wird.

Wir vergleichen nun einige Stellen aus Trecentomadrigalen, an denen der Quintoktavklang als strukturbildendes Element der Superiuskolorierung auftritt. In den Madrigalen des Codex Rossi (Rs) verläuft der Superius zuweilen in Wendungen, die durch einen Quartsprung Oktav und Quint über

⁴⁵ Wien, Österreichische Nationalbibl. Codex 3617, fol. 10v, vgl. dazu T. Göllner, *Formen* S. 80—82.

⁴⁶ Berlin, Deutsche Staatsbibl. theol. lat. quart. 290, fol. 56v—58, vgl. dazu Th. Göllner, *Formen* S. 82 ff.

⁴⁷ Faksimile bei J. Wolf, *Musikalische Schrifttafeln*, 2. Aufl. Leipzig 1927, Nr. 32/33.

⁴⁸ Th. Göllner, *Formen*, S. 81.



Codex Rossi "De sotto'l verde"

einem Tenorton besonders deutlich hervortreten lassen, wie z. B. in „*De sotto'l verde*“.⁴⁹ Die sequenzartig wiederholten Sprünge nehmen deshalb die Aufmerksamkeit in Anspruch, weil sonst im Superius sekundweise Bewegung vorherrscht. M. L. Martinez⁵⁰ macht von dieser Regel nur die folgende Ausnahme: „Größere Sprünge kommen innerhalb des Abschnitts nur selten vor und dann gewöhnlich als neuer Einsatz nach einer Zäsur oder als Kolorierungsformel.“ In dem zu diesem Text gehörigen Beispiel aus „*Dal bel*



*chastel*⁵¹ wird die lang ausgehaltene Anfangskonkordanz des zweiten Madrigalteils, die Oktav, mit der Quint klanglich bereichert. Man könnte von einem stehenden Klang sprechen, von dem die folgende Bewegung ihren Ausgang nimmt.

In Bartolinos Madrigal „*Imperial sedendo*“ (Bd. II, S. 91), einem Stück des späten Trecento⁵², zeigen drei Abschnitte einen, dem Schlußmelisma von „*De sotto'l verde*“ ähnlichen Verlauf. Bei „*Imperial sedendo*“ kann zusätzlich die Intavolierung zum Vergleich herangezogen werden. In Br. 45—50 (Melisma über „*de-gno*“) führt der Superius dreimal über dem stufenweise fallenden Tenor den Quartschritt Oktav—Quint aus. Die mit einer Triole kolorierte Sext bildet die Verbindung zum nächsten Oktavklang. Dieselbe Wendung findet sich auch im Schlußmelisma des zweiten Madrigalteils (Br. 124—126). Beide Male ist diese besondere Kolorierungsbewegung nicht so nahtlos in den Verlauf des Melismas eingefügt wie in „*De sotto'l verde*“

⁴⁹ Vollständige Übertragung bei M. L. Martinez, Trecento, Anhang Nr. I.

⁵⁰ M. L. Martinez, Trecento, S. 19.

⁵¹ M. L. Martinez, Trecento, Anhang Nr. IV.

⁵² K. v. Fischer, Studien, S. 22 und Anm. 68.

sondern bildet einen eigenen kleinen Abschnitt, der durch Zäsuren abgetrennt ist. In diesen Abschnitten vollzieht das Madrigal die eigentlich ungewohnten Quintoktavklänge. Der sonst überall spürbare horizontale Zusammenhang scheint weggewischt zu sein.⁵³

In der Intavolierung von „*Imperial sedendo*“ vgl. Ta. 45—49 und Ta. 122—123) ist der Quartsprung 8—5 mit einer Wendung umschrieben, die innerhalb einer fortlaufenden Semiminimabewegung steht und nicht so isoliert erscheint wie die Quintoktavfloskel am Schluß eines Abschnitts, wo sie den abschließenden Klang vertritt. Auch in der Intavolierung ist diese sequenzartige Abwärtsbewegung etwas hervorgehoben: Sie beginnt in Ta. 44 mit einer Semibrevis und endet auf dem durch die triolische Wendung eingeführten Quintklang *d/a* in Ta. 48.

In einem anderen Abschnitt des Madrigals „*Imperial sedendo*“ (Br. 104—108 = Ta. 103—107) tritt der Quartsprung Oktav—Quint in einer anderen Wendung, aber ebenso sequenzartig, wie oben besprochen, auf. Die Oktav wird hier wie in der Quintoktavfloskel von der Obersekund her angespielt. In der Vorlage wird die Kolorierungswendung mit dem Quartsprung (Br. 107) noch ein drittes Mal wiederholt, obwohl der Tenor sein stufenweises Abwärtsschreiten unterbrochen hat und die drei Semibreven *a—g—f* (Br. 107) keinen Stützton für eine Konkordanzfolge 8—5 mehr liefern. Man darf daraus den Schluß ziehen, daß derartige Quartsprungwendungen in den vokalen Vorlagen als spielerische „Kolorierungsformeln“⁵⁴ anzusehen sind und daß man ihnen nicht ohne weiteres eine klangumschreibende Bedeutung unterschieben kann.

In diesem Punkt besteht ein Unterschied zur Tastenmusik. Zwar kann auch in den Intavolierungen die Quartsprungwendung eine Kolorierungsformel in enger Anlehnung an die Vorlage sein. Ihre Hauptbedeutung hat sie jedoch als etwas Eigenständiges, als feste Sigle für den Quintoktavklang. Als ein solcher Baustein bildet sie den Schlußklang von Abschnitten, was in den Vokalstücken nicht möglich wäre. In dieser Funktion der Quintoktavfloskel in Fa sehen wir eine Übereinstimmung mit den deutschen Tabulaturen des 15. Jahrhunderts.

Zwei Beispiele aus „*Imperial sedendo*“ (Ta. 121 und 122 ff., Bd. II, S. 100) mögen nochmals die unterschiedliche Bedeutung erläutern, die der Quintoktavfloskel auch in den Intavolierungen von Fa zukommen kann. In Ta. 121 markiert sie den Schlußklang, wie die rhythmische Verlangsamung deutlich zeigt. In den folgenden Tactus geht die Wendung im Fluß

⁵³ Diese Fragen zeigen, daß die Satztechnik der Trecentomusik noch nicht genügend erforscht ist. Die Untersuchung einer sekundären Schicht wie der Intavolierungen erweist die fehlende Durchdringung der primären Schicht.

⁵⁴ M. L. Martinez, Trecento, S. 19.

des Superius auf und ordnet sich dem horizontalen Ablauf der verschiedenen Formeln ein.

Auch in Lorenzos Madrigal „*Sovra la riva*“⁵⁵ finden wir eine der Quint-oktavfloskel ähnliche Wendung. Unser Beispiel beginnt mit der zweiten



Hälfte des ersten Teils. Zwischen den beiden, eine Longa ausgehaltenen Konkordanzen auf *g* ist die Sext *a/fis* eingeschoben, die durch die Sext-Oktavklausel eine Bestätigung der *g*-Konkordanz bei ihrem zweiten Erklängen (Br. 42) bewirkt. Über dem ersten *g* (Br. 38/39) erklingt die Quint als Anfangston und dann die Oktav. In Br. 42/43 erscheinen die beiden Klangbestandteile in umgekehrter Reihenfolge und sind durch die Minimabewegung dem Fluß des Superius eingeordnet. Die Kolorierungsformel steht wie in den Beispielen aus „*Imperial sedendo*“ im Zusammenhang der Konkordanzfolge des Satzes und der durchgehenden Superiuskolorierung. Sie hat keineswegs die Bedeutung eines selbständigen, abschließenden Klanges wie in *Fa*.

3. Die Intavolierungen dreistimmiger italienischer Vorlagen

Madrigal und Ballata

Mit den mehr als zweistimmigen Vorlagen sind wir bei der großen, kunstvollen Mehrstimmigkeit des 14. Jahrhunderts angelangt. Im Codex *Fa* überwiegen unter den Intavolierungen, die auf drei- und vierstimmige Vorlagen zurückgehen, die französischen Stücke. Die vierstimmigen Vorlagen „*De toutes flours*“ von G. de Machaut, „*De ce que fol*“ und „*Jour a jour la vie*“ entstammen der Tradition entsprechend ausschließlich dem französischen Repertoire.

Die dreistimmigen italienischen Vorlagen zählen alle zu den bekanntesten

⁵⁵ FP fol. 75v—76, Pit fol. 24v—25, Sq fol. 48v—49.

Stücken des Trecentorepertoires und sind in mindestens vier Handschriften überliefert. Merkwürdigerweise sind drei dreistimmige Madrigale, Jacopos „*Aquil' altera*“ und „*Sotto l'imperio*“ und Bartolinos „*La douce cere*“ intavoliert, aber nur zwei dreistimmige Ballaten, nämlich Landinis „*Non ara mai pietà*“ und „*Che pena è questa*“. Dies könnte zunächst überraschen, denn der dreistimmige Ballatensatz aus Superius, Tenor und Contratenor ist als echter dreistimmiger Satz anzusehen, während der Satz der dreistimmigen Madrigale „durch Hinzufügung einer zweiten Oberstimme nach dem Vorbild der Caccia⁵⁶ entstanden ist. Außerdem machen die dreistimmigen Madrigale im gesamten Trecentorepertoire⁵⁷ gegenüber den Ballaten nur einen verschwindend geringen Teil aus. M. L. Martinez bemerkt weiter zum Satz der dreistimmigen Madrigale: „Es kommt sogar wiederholt vor, daß auch die dreistimmigen Madrigale im Einklang schließen, was dem Wesen der Mehrstimmigkeit völlig widerspricht und die eigentümliche Unbeweglichkeit der Madrigalvertonungen deutlich macht.“ Als Beispiele läßt M. L. Martinez „*Aquil' altera*“ und „*Sotto l'imperio*“ folgen, also zwei Stücke, die auch in Fa intavoliert sind.

Nach den oben gewonnenen Ergebnissen über die inneren Beziehungen zwischen dem Satz der zweistimmigen Madrigale und dem der Tastenmusik kann es freilich nicht mehr verwundern, daß der Intavolator in Fa den eigenartigen Satz der dreistimmigen Madrigale dem dreistimmigen Ballatensatz vorzieht. Übrigens müßte bereits ein Repertoirevergleich auf die Beziehung von Madrigalsatz und Intavolierung hinweisen, denn die zweistimmigen Madrigale machen im gesamten Trecentorepertoire einen geringen Prozentsatz aus, während ihre Intavolierungen im italienischen Repertoire von Fa einen hohen Prozentsatz ausmachen. Ergänzend ist zu erwähnen, daß von den zahlreichen zweistimmigen Ballaten nur eine einzige, „*Rosetta che non canci*“ intavoliert wurde.

Bartolinos „*La douce cere*“ ist in allen großen Trecentohandschriften und in Man, also insgesamt sechsmal überliefert⁵⁸; es muß sich um ein sehr beliebtes Stück gehandelt haben. Auch die beiden Ballaten Landinis gehören zu den bekanntesten Stücken des Meisters, wenn man auch erstaunt ist, daß Landini im Repertoire von Fa seltener vertreten ist, als man es nach seiner Beliebtheit im gesamten Trecentorepertoire vermuten würde. „*Non ara mai pietà*“ ist in den fünf großen Trecentohandschriften überliefert und

⁵⁶ M. L. Martinez, Trecento, S. 29. Auch das folgende Zitat entstammt dieser Seite.

⁵⁷ Von den 177 von K. v. Fischer (Studien) aufgeführten Trecentomadrigalen sind nur 10 dreistimmig. Diesen stehen ungefähr 130 dreistimmige Ballaten gegenüber.

⁵⁸ K. v. Fischer, Studien, S. 87. Nach von Fischers Ansicht gehören „*Imperial sedendo*“ und „*La douce cere*“ zu den am weitesten verbreiteten Stücken der Trecentomusik.

der Musikwissenschaft schon seit dem 19. Jahrhundert bekannt.⁵⁹ „*Che pena è questa*“ gehört zu den wenigen Trecentostücken, die sich noch bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts erhalten haben. Die späte Handschrift Pz überliefert diese Ballata, Ciconias „*Ligiadra donna*“ und Antonio Zacaras „*Rosetta che non canci*“.

Auch im französischen Repertoire von Fa finden sich einige sehr bekannte Stücke, deren Vorlagen zu Beginn des 15. Jahrhunderts häufig musiziert und aufgezeichnet wurden. Hierzu zählt G. de Machauts drei- und vierstimmig überlieferte Ballade „*De toutes flours*“, die außer in den bekannten Machauthandschriften auch in zwei Trecentohandschriften, FP und PR aufgezeichnet ist. Das bekannte Virelais „*Or sus, vous dormes trop*“⁶⁰ gehört ebenso zu dieser Gruppe wie die vierstimmige Chanson „*Jour a jour la vie*“, die in Fa zweimal intavoliert wurde. Sie ist in den Trecentohandschriften FP, PR und Pit und der Londoner Handschrift BM, Cotton Titus A. XXVI überliefert und erscheint weiterhin als deutsche Kontrafaktur „*Stand auff, Maredel*“ bei Oswald von Wolkenstein^{60a} und als lateinische Kontrafaktur „*Christus rex pacificus*“ im Münchner Codex Emmeram, derselben Handschrift, die auch Landinis „*Questa fanciulla*“ als Kontrafaktur überliefert.⁶¹

An weiteren Kontrafakturen von Stücken, die in Fa intavoliert sind, sind „*Rosetta*“ und „*Un fior gentil*“ zu nennen, die im Codex BL als Gloria-sätze erscheinen.⁶² In der Verflechtung von italienischem und französischem Repertoire in den Handschriften FP, PR und Pit, in der Bearbeitung bekannter Stücke zu Kontrafakturen und in der Übertragung solcher Stücke auf das Tasteninstrument sehen wir Hinweise darauf, daß die Musik des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts bis in die Vierziger Jahre hinein lebendig war. Sie wurde bearbeitet, abgeschrieben und musiziert: Kann es noch stärkere Beweise für ihre Lebenskraft geben?

Im ersten Teil dieses Kapitels wurden die zweistimmigen Madrigale und ihre Intavolierungen behandelt. Bei der Behandlung der dreistimmigen Vorlagen interessiert zunächst die Frage, was mit der dritten Stimme in der Intavolierung geschieht, welche Berücksichtigung sie findet. Da aber die dritte Stimme im Satz von Madrigal und Ballata verschiedene Bedeutungen besitzt,

⁵⁹ Vgl. Fr. Ludwig, G. de Machaut Musikalische Werke, Bd. II, S. 27.

⁶⁰ Veröffentlicht von W. Apel, French Secular Music, Cambridge Mass. 1950, S. 117. Den zweiten Teil hatte schon H. Besseler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam 1931—34, S. 141 veröffentlicht.

^{60a} D. Plamenac, Faventina, S. 149 f.

⁶¹ München, Bayer. Staatsbibl. Cod. lat. 14 247, fol. 46v—47r. Man vergleiche die Beschreibung von K. Dezes, Der Mensuralkodex des Benediktinerklosters Sancti Emmerami, in: ZfMw X (1927/28).

⁶² K. v. Fischer, Studien, S. 69 und 73.

müssen wir zunächst von den unterschiedlichen Eigenschaften des dreistimmigen Satzes ausgehen.

Der Madrigalsatz ist ursprünglich zweistimmig, wie M. L. Martinez an den Madrigalen des Codex Rossi (Rs) ausführlich gezeigt hat.⁶³ Das frühe Madrigal ist „eine ursprüngliche und unauflösbare Einheit von Haupt- und Begleitstimme“. Die dritte Stimme tritt als zweite Oberstimme zum zweistimmigen Satz dazu, was schon an der gleichen Schlüsselung der beiden Oberstimmen abzulesen ist. Hierin stimmen „*Sotto l'imperio*“ und „*Aquil' altera*“ überein. Ihre Oberstimme und ihr „Contra“ werden mit dem c2-Schlüssel (in Pit c3-Schlüssel) notiert. In der Handschrift FP ergibt sich nun eine interessante Differenzierung der Bezeichnungen *Contra* und *Contratenor*. Mit *Contra* wird die zweite Oberstimme in dreistimmigen Madrigalen, z. B. auch in „*Sotto l'imperio*“⁶⁴ und „*Aquil' altera*“ bezeichnet. In den dreistimmigen Ballaten und den dreistimmigen französischen Stücken dagegen ist die dritte Stimme mit *Contra Tenor* beschriftet, wie z. B. in Landinis Ballata „*Non ara mai pietà*“ und G. de Machauts Ballade „*Honte paour*“.⁶⁵ Der Musiker, der die Stücke der Handschrift FP aufgezeichnet hat, war sich also über den Unterschied zwischen einem Contratenor in der gewöhnlichen Dreistimmigkeit des 14. Jahrhunderts und dem *Contra* in den dreistimmigen Trecentomadrigalen, der kein Contratenor, sondern eher ein *Contrasuperius* ist, völlig im klaren.

In „*Sotto l'imperio*“ (vgl. Bd. II, S. 51) beginnen die beiden Oberstimmen gleichzeitig, beanspruchen denselben Ambitus und füllen diesen gemeinsamen Tonraum häufig durch Stimmtauschbewegung aus. Wenn die eine Oberstimme pausiert, entwickelt die andere eine größere melodische und rhythmische Aktivität: Stimmkreuzungen sind deshalb häufig. Wenn der Tenor pausiert, kann sogar die erste Oberstimme vorübergehend die tiefste Stimme des Satzes sein (vgl. Br. 7, 16). An Abschnittsschlüssen treffen die beiden Oberstimmen meist im Einklang zusammen (Br. 6, 13, 34, 44). Beim Textesatz „*Poi come donna*“ findet sich ein imitatorisches Nacheinander der Oberstimmen. Die beiden Oberstimmen des dreitextigen und dreistimmigen Madrigals „*Aquil' altera*“ (Bd. II, S. 83) verhalten sich entsprechend. In „*Aquil' altera*“ wird der imitatorische Einsatz zweimal angewendet und umfaßt größere Abschnitte. Der erste Abschnitt der Stimme „*Aquil' altera*“ (Br. 1—6), der in der Stimme „*Creatura gentil*“ im Einklang wiederholt wird, umfaßt das ganze Anfangsmelisma. Beim zweiten imitatorischen Einsatz wiederholt die zweite Oberstimme auf den Text „*Singularmente*“ (Br. 33—36) das Melisma „*Dove suo*“ (Br. 29—32).

⁶³ M. L. Martinez, *Trecento* S. 12 ff. Zitat auf S. 29.

⁶⁴ FP fol. 71v—72 und „*Aquil' altera*“ auf fol. 91v—92.

⁶⁵ FP fol. 30v („*Non ara*“) und fol. 75v—76 („*Honte paour*“).

Das Madrigal „*La douce cere*“ von Bartolino da Padova (Bd. II, S. 69) entspricht zwar formal dem Madrigaltypus, unterscheidet sich aber in der Satztechnik von den besprochenen Madrigalen „*Sotto l'imperio*“ und „*Aquil' altera*“. Schon von seinem französischen Text her, der nur in Lo italienisiert ist⁶⁶, beansprucht dieses Stück eine Sonderstellung. Ein französischer Einfluß ist vor allem am Satz festzustellen. Die dritte Stimme ist kein zweiter Superius, sondern ein echter Contratenor, der in allen Handschriften außer in Sq untextiert ist. Dementsprechend ist er in FP⁶⁷ als *Contra Tenor* und nicht als *Contra* bezeichnet. Auch seine Schlüsselung weist ihn als Contratenor aus: Der Superius ist im c1-Schlüssel, Tenor und Contratenor sind aber im c3- und c4-Schlüssel (PR und Sq) oder beide im c3-Schlüssel notiert. Der Contratenor von „*La douce cere*“ weist auch keineswegs eine dem Superius entsprechende Aktivität auf, sondern verharret in langsamen Werten, die zuweilen noch unbeweglicher sind als die des Tenor. Deutlich verrät sich seine wirkliche Bedeutung im klanglichen Bereich. In den Anfangs- und Schlußklängen bildet der Contratenor meist die Quint des Quintoktavklanges und nicht einen Einklang mit Tenor oder Superius. Sein melodischer Verlauf kreuzt ständig den des Tenor und nicht den des Superius. Der Satz von „*La douce cere*“ entspricht also mehr dem Ballatensatz als dem Satz der dreistimmigen Madrigale.

Wie das zweistimmige Madrigal die beherrschende musikalische Gattung des frühen Trecento war, so nehmen die Ballaten diese Stellung im mittleren und späten Trecento ein. Zwar überwiegen in den Handschriften die zweistimmigen Ballaten über die dreistimmigen im Verhältnis 2:1⁶⁸, doch scheint die dreistimmige Ballata Francesco Landinis als Höhepunkt der Gattung gewertet worden zu sein. Dies bestätigt die Intavolierung von zwei dreistimmigen Ballaten des Meisters in Fa, die weite Verbreitung seiner dreistimmigen Ballata „*Questa fanciulla*“⁶⁹ und die Erwähnung der ebenfalls dreistimmigen Ballata „*Orsu gentili spiriti*“ im *Paradiso degli Alberti* um 1390.⁷⁰

Wir beschreiben nun kurz einige wichtige Merkmale des Ballatensatzes in Gegenüberstellung zum Madrigalsatz. Der Duktus aller Stimmen ist in der Ballata ausgeglichen. Superiuskolorierung in Minimabewegung tritt seltener auf als im Madrigal. Der Verlauf der Stimmen ist in der Ballata weniger durch

⁶⁶ K. v. Fischer, Studien, S. 24.

⁶⁷ FP fol. 108v—109.

⁶⁸ K. v. Fischer, Studien, S. 107.

⁶⁹ K. v. Fischer, Studien S. 68/69. Den genannten Quellen ist eine Kontrafaktur bei Oswald v. Wolkenstein hinzuzufügen (vgl. Th. Göllner, Landinis Questa fanciulla bei O. v. W. Mf 17 (1964).

⁷⁰ G. da Prato, Il paradiso degli Alberti, herausgeg. von A. Wesselofsky, Bologna 1867, IV 20.

Pausen unterbrochen und die Abschnittsschlüsse werden in allen drei Stimmen zusammen gebildet. In den Madrigalen dagegen ist ein gegenseitiges Ablösen der Stimmen zu beobachten, bei dem lange gehaltene Töne und Pausen ein transparentes und durchbrochenes Bild des klanglichen Ablaufs geben. In der Ballata sind meist alle Stimmen gleichzeitig rhythmisch in Aktion; der Satz wird dadurch kompakter und klanglicher. Sein rhythmisches Geschehen ist einfacher als das der Madrigale. Die Senaria perfecta in „*Non ara mai pietà*“ und „*Che pena è questa*“ bringt nur einfache rhythmische Gebilde hervor. Die in den Madrigalen häufig angewandte Octonaria („*Aquil' altera*“, „*Sotto l'imperio*“) dagegen ist ein labileres Mensurschema, das viele, immer wieder wechselnde rhythmische Zusammensetzungen hervorbringt. Der Mensurwechsel im zweiten Madrigalteil hat meist noch eine Komplizierung der rhythmischen Verhältnisse zur Folge. Von der Triolenbildung, sogar gleichzeitig mit Zweierbildungen (vgl. in „*Sotto l'imperio*“ Br. 22, 28, 31) macht das Madrigal oft Gebrauch, während Triolen in „*Che pena è questa*“ nur einmal (Br. 17), in „*Non ara mai pietà*“ überhaupt nicht vorkommen. Die Ballata ist mit einem Wort „einfacher“. Sie ist knapper, kleingliedriger in ihren Formulierungen und kennt nicht die weitläufigen Melismen des Madrigals. Der Textvortrag⁷¹ ist dichter als im Madrigal und bestimmt unmittelbar die Gestalt des Superius. Besonders tritt der Superius als vokale Oberstimme bei dem Ballatentypus hervor, bei dem die allein textierte Oberstimme den beiden untextierten Instrumentalstimmen gegenübersteht. Dieser Typus kommt sowohl im toskanischen Hauptmanuskript FP wie unter den Ballaten Landinis am häufigsten vor.⁷²

„*Sotto l'imperio*“

Die Intavolierungen zweistimmiger Trecentomadrigale haben ein recht verschiedenes Aussehen: „*Qual lege move*“ ist durch seine umfangreichen Zitate aus der Vorlage, „*O cieco mondo*“ durch die Octonaria-Minimagruppen und „*Non al suo amante*“ durch die weitgehende Verwendung der Semiminimatriolen charakterisiert. Wegen der gleichen Satzgrundlage hatten wir diese Stücke zusammengefaßt. Bei den aus dreistimmigen Vorlagen gebildeten Intavolierungen ist die Satzgrundlage unterschiedlich. Wir stellen deshalb diese Intavolierungen einzeln dar und weisen auf Gemeinsamkeiten hin.

⁷¹ Vgl. dazu M. L. Martinez, Trecento, S. 30 ff.

⁷² K. v. Fischer, Studien, S. 109, vermutet bei diesem Typus wohl zu Recht französischen Einfluß.

„*Sotto l'imperio*“ wurde bereits von N. Pirotta einer genaueren Untersuchung unterzogen.⁷³ Seine Ergebnisse lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

1. Der Superius in Fa wird aus den jeweils am höchsten liegenden Abschnitten der beiden vokalen Oberstimmen gebildet.
2. Der Contratenor der Vokalfassung ist ein „Cantus secundus“.
3. Der Tenor der Intavolierung folgt den jeweils tiefsten Partien des vokalen Satzes.
4. Die Beschränkung der Intavolierung auf zwei Stimmen ist eine Folge der instrumentalen Ausführung auf dem Tasteninstrument.

Wir haben Pirottas Beobachtungen nicht viel hinzuzufügen, wollen sie aber verdeutlichen.

Bei der Besprechung der Notation (vgl. Kap. II) wurde festgestellt, daß die aus den Oberstimmen übernommenen Abschnitte im Tenor der Intavolierung mit roter Notation aufgezeichnet sind. Der Tenor wird also ausdrücklich als etwas Zusammengesetztes gekennzeichnet. Auffällig ist natürlich, daß diese satztechnische Besonderheit nur in „*Sotto l'imperio*“ auftritt. Die Gründe liegen in der Gestalt des ursprünglichen Tenor und dem Zusammenwirken von Tenor und Superius in der Intavolierung. Der Tenor des Madrigals ist häufig von Longa-, Brevis- und Semibrevispausen unterbrochen. Während dieser längeren Pausen fehlt dem in Semiminimatriolen verlaufenden, äußerst notenreichen Superius der Intavolierung die Stützstimme. Die langen Triolenketten haben keinen Halt, sie hängen buchstäblich in der Luft. Deshalb wird in den Tenorpausen die jeweils tiefer liegende Oberstimme als Ersatzunterstimme herangezogen, während die höher liegende als Grundlage für den Intavolierungssuperius dient. Der Tenor muß zu einer ununterbrochenen Stützstimme für den Tastensuperius werden. An dieser Stelle sei an die bereits erwähnten Verlängerungen von Tenortönen bei klanglichen Umschreibungen erinnert (vgl. Kap. III, Abschn. 1).

Die Kennzeichnung der aus einer Oberstimme übernommenen Noten mit roter Farbe ist überraschend. Was für einen Sinn hat diese Maßnahme? Es ist anzunehmen, daß der Intavolator nicht nur die vokale Vorlage genau kannte (sonst hätte er die Kennzeichnung der betreffenden Abschnitte nicht so exakt ausführen können) sondern daß er diese Kenntnisse auch bei anderen Benützern der Tabulatur schon voraussetzte oder erhalten wollte. Ohne die musikalische Gegenwart der Vorlage wäre eine derartige Kennzeichnung ziemlich unverständlich. Wir sehen in ihr auch einen didaktischen Zug, das Anliegen, die hinter der Intavolierung stehende musikalische Technik zu ver-

⁷³ N. Pirotta, *Note su un codice di antiche musiche per tastiera*, RMI LVI (1954), S. 333—339.

deutlichen. Damit ist auch die Möglichkeit einzubeziehen, daß Fa nicht nur zum Eigenbedarf, sondern vielleicht auch für den Unterricht in der Intavolierungspraxis entstanden ist.

Auch der Superius der Intavolierung ist zusammengesetzt; wie Pirotta richtig beobachtet hat, folgt er immer den höher gelegenen Abschnitten der beiden Oberstimmen. In Ta. 1—6 folgt der Tastensuperius der ersten Oberstimme des Madrigals, von Ta. 7—10 der zweiten Oberstimme und für den Terzzusammenklang *d/f* in Ta. 11 wird das *f* aus der ersten Oberstimme benützt. Der weitere Verlauf folgt wieder der zweiten Oberstimme (Ta. 11—13), dann der ersten (Ta. 13—15) und wieder der zweiten (Ta. 16). Das ständige Springen des Intavolierungssuperius, das wir nicht mehr weiter verfolgen wollen, entspricht der bei den Intavolierungen zweistimmiger Vorlagen festgestellten Tendenz, dem Superius durch eine möglichst hohe Lage Raum für die abwärtsführenden Wendungen zu schaffen.

Dieser Raumgewinn ist besonders bei den notenreichen Semiminimatriolen eine Notwendigkeit. Wir finden deshalb in „*Sotto l'imperio*“ häufiger als in anderen Intavolierungen, „*Non al suo amante*“ vielleicht ausgenommen, formelhafte Quart- und Quintsprünge aufwärts, die als melodisches Atemholen des Superius zu verstehen sind. Seine sekundweise Bewegung wird unterbrochen und in einer höheren Lage neu angesetzt. Zum Wesen dieser

Sprünge

"Sotto l'imperio" (Ta. 55-56)

Sprünge gehört es, daß sie nie auf den ersten Ton einer Kolorierungswendung sondern immer auf die zweite Minima oder Semiminima treffen. Der tiefere Ausgangston ist meist ein längerer Wert, da er gleichzeitig Zielton der vorhergehenden zusammenhängenden Wendungen und der Hauptzusammenklang für eine Semibrevisseinheit mit dem Tenor ist.

Zum Vergleich kann man nur „*Non al suo amante*“ heranziehen, denn in dieser Intavolierung verläuft der Superius ebenfalls vorwiegend in Semiminimatriolen. Die Quart-, Quint-, Sext- und Oktavsprünge treten auch in „*Non al suo amante*“ öfter auf, so daß der innere Zusammenhang zwischen der schnellen Superiusbewegung und den zahlreichen größeren Sprün-

gen offensichtlich ist.⁷⁴ Die Sprünge werden natürlich der Technik der Tastenmusik, formelhafte Wendungen zu bilden, unterworfen. Der Quintsprung *a—e* (vgl. das folgende Beisp.) hat eine feste Gestalt, die über ver-



"Sotto l'imperio" (Ta. 21-22 und 26)

schiedenen Tenortönen gleichbleibt.⁷⁵ Dieselbe Formel wird auch beim Quintsprung *d—a* (vgl. „Sotto l'imperio“ Ta. 28) verwendet.

Von den schon behandelten linearen Formeln ist in „Sotto l'imperio“ die Tonumschreibungswendung besonders häufig. Die Triolenwendung, mit der die Zielklänge angespielt werden, ist verwandelt und dem Duktus des Superius angepaßt. Sie führt zuerst einen Ton oder eine Terz aufwärts und schließt



dann die tonleiterartige Abwärtsbewegung an. In dieser Ausprägung der Formel verliert der Superius nicht so rasch an Höhe und kann z. B. in Ta. 21 (vgl. Beisp. oben) die auf die Zielkonkordanz *d* gerichtete Abwärtsbewegung auf die vier Semibreven verteilen, ohne zu früh beim Zielton ange- langt zu sein. Aus dem gleichen Grund werden auch innerhalb einer aus- gedehnten Abwärtsbewegung die sechstönigen Wendungen einen Ton über den Schlußton der vorhergehenden Wendung angesetzt.

Auch klangliche Umschreibungen sind in „Sotto l'imperio“ vorhanden. In Ta. 6 wird die Quint *g/d* zum Quintoktavklang erweitert. Dieser klangliche Superiusverlauf setzt am Schlußklang des Anfangsmelismas

⁷⁴ In „Sotto l'imperio“ Ta. 10, 11, 22, 25, 27, 28, 32, 36, 49, 51, 52, 54, 57, 58. In „Non al suo amante“ Ta. 6, 10, 14, 15, 20, 33. Die Sprünge in „Sotto l'imperio“ Ta. 11, 25, 28 u. 36 hängen direkt mit dem Wechsel von einer Oberstimme zur anderen zusammen. Bei „Non al suo amante“ ist zu berücksichtigen, daß deshalb weniger Sprünge aufzuzählen sind, weil der zweite Madrigalteil in Fa nicht intavoliert ist.

⁷⁵ Der häufige Sprung zum *e*“ könnte bestätigen, daß *e*“ tatsächlich als Grenzton der Klaviatur (vgl. Kap. II, Abschn. 4) anzusehen ist.

„Sotto“ (Bd. II, S. 51) an, ebenso wie sich die klangliche Umschreibung in Ta. 23 — der Einklang *d* wird hier zum Quintklang *d/a* erweitert — über einem Abschnittsschlußton entfaltet. In Ta. 9 treten zu Beginn der einzelnen



"Sotto l'imperio" (Ta. 23 und 9)

Wendungen Grundton, Quint und Oktav des *d*-Klangs hervor. Zu diesem klanglichen Superiusverlauf gibt der ausgehaltene Tenorton Anlaß. Der Tenor wird hier wie ein Cantus firmus behandelt, d. h. die Intavolierung begnügt sich nicht damit, die vorhandenen Konkordanz der Vorlage zu umschreiben sondern deutet den einzelnen Cantuston klanglich aus.⁷⁶

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß vom Strukturverhältnis Tenor—Superius her gesehen der dreistimmige Satz keine anderen Bildungen in der Tastenfassung hervorbringt als der zweistimmige. Im Duktus des Superius besteht zwischen „*Sotto l'imperio*“ und „*Non al suo amante*“ kein wesentlicher Unterschied, obwohl die eine Vorlage drei- und die andere nur zweistimmig ist. Die dem Stück „*Sotto l'imperio*“ eigene Wirkung kommt weniger aufgrund der Dreistimmigkeit der Vorlage als durch den Rhythmus der Kolorierung zustande. Eine Besonderheit, die im ganzen Codex Fa einmalig ist, kann in „*Sotto l'imperio*“ die Zusammensetzung des Tenor und ihre Kennzeichnung durch rote Notation genannt werden. Diese Besonderheit hat freilich nichts mit der Intavolierungstechnik bei dreistimmigen Vorlagen allgemein zu tun, sondern ist ein einmaliger, nur bei dem einen Stück angewandter Versuch.

Warum greift übrigens der Intavolator gerade in „*Non al suo*“ und „*Sotto l'imperio*“ zur Semiminimatriole als vorherrschendem Kolorierungswert? Von den in Fa intavolierten Trecentovorlagen, die in der Octonaria stehen, machen nur diese beiden ausgiebigen Gebrauch von der Minimatriole. Der Minimagebrauch liegt also schon von der Superiuskolorierung der Vorlagen her nahe. Da der Superius der Intavolierung meist in doppelt so schnellen Werten wie der Superius der Vorlage verläuft, entsprechen den Minimatriolen der Vorlage die Semiminimatriolen der Intavolierung. Der triolische Duktus des Tastensuperius könnte von der Vorlage her angeregt sein.

⁷⁶ Vgl. zur Satztechnik der liturgischen Stücke Kap. IV, Abschn. 2.

Dennoch ist auf einen wesentlichen Unterschied zwischen Vorlage und Intavolierung aufmerksam zu machen, der gerade im Rhythmus liegt. Der Rhythmus des sprachgebundenen Stückes ist variabel und biegsam; in einer Measureinheit wechseln öfter mehrere rhythmische Werte miteinander ab. Die Sprache und das gesungliche Melos garantieren einen gewissen natürlichen rhythmischen Tonfall. Die Intavolierung bevorzugt einen blockartigen Wechsel fester rhythmischer Bewegungseinheiten, die mit den Grenzen des ganzen oder halben Tactus zusammenfallen. Die Semiminimen und Semiminimatriolen bilden kleine, starre Blöcke, die wie Bausteine aneinandergepaßt sind. Auch in der Vorlage tritt zuweilen ein blockhafter Rhythmus auf (vgl. Br. 16/17). Meist ist ihr Rhythmus aber flexibel und ergibt Steigerungen und Verlangsamungen:

• || 111 • (Br. 5) || : 111 |||| • (Br. 30-34)

Diese Beobachtung gilt für die Intavolierungen allgemein. Die rhythmische Starre der Intavolierungen ist in dem ständigen Zurückgreifen auf ein einheitliches Formelmaterial und in dem Bestreben, ein zusammenhängendes Laufwerk zu schaffen, begründet.

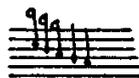
„*Aquil' altera*“

In der Intavolierung „*Aquil' altera*“, deren Vorlage ebenfalls ein dreistimmiges Madrigal von Jacopo da Bologna bildet, setzt sich der Superius nicht aus den beiden Oberstimmen zusammen, wie in „*Sotto l'imperio*“, sondern folgt fast ausschließlich den Konkordanzten der Stimme „*Aquil' altera*“. Auch wenn die zweite Oberstimme „*Creatura gentil*“ höher liegt als die erste (Ta. 7, 13, 20, 33), wechselt der Tastensuperius nicht. Am Anfang des Stückes folgt die zweite Oberstimme der ersten nach sechs Measureinheiten imitatorisch, ohne daß dieser Neueinsatz in der Intavolierung einen Niederschlag findet. In Ta. 27/28 setzt die erste Oberstimme aus, während die zweite die Pausen überbrückt. An gleichartigen Stellen in „*Sotto l'imperio*“ (Ta. 26/27) springt der Intavolierungssuperius auf die andere Oberstimme, um einen durchgehenden Verlauf zu erreichen. In „*Aquil' altera*“ pausiert die Intavolierung. Eine zweite kurze Imitation der zweiten Oberstimme findet sich in Br. 33, die wieder ohne Wirkung auf die Intavolierung bleibt. Der Superius schließt sich hier eng der ersten Oberstimme an und bildet sogar ihre rhythmische Aktivität und die Abschnittsbildung in Br. 36 (langes *e* mit

anschließendem Neueinsatz nach Quartsprung) genau nach, ohne die bewegtere zweite Oberstimme zu berücksichtigen.

Noch deutlicher ist die ausschließliche Bevorzugung der ersten Oberstimme im zweiten Teil. Tenor und erste Oberstimme bilden in der Vokalfassung zusammen mehrere Zäsuren (Br. 55, 61, 65, 71, 75), die durch Pausen in beiden Stimmen verdeutlicht sind. Diese Gliederung wird von der Intavolierung genau nachvollzogen; sogar die Pausen entsprechen in ihrer Anordnung der Vorlage. Das dreistimmige Madrigal ist also, von Ta. 18—20 abgesehen, wie ein zweistimmiges intavoliert. Merkwürdig daran ist, daß der Intavolator einerseits in „*Sotto l'imperio*“ versucht, beide Oberstimmen in den Superius einzubeziehen, andererseits in den französischen Intavolierungen und den liturgischen Stücken verschiedene Möglichkeiten zur Umschreibung dreitöniger Klänge vorführt und dennoch all diese Möglichkeiten in „*Aquil' altera*“ völlig ungenutzt läßt. Die klangumschreibenden Wendungen werden ja auch in „*Sotto l'imperio*“ kaum eingesetzt. Der Satz der dreistimmigen Madrigale ist eben auch für den Intavolator keine klangliche sondern eine lineare Mehrstimmigkeit. Die Zusammenfassung der beiden Oberstimmen zu einem neuen Superius spiegelt den linearen Charakter der Ausgangsstimmen. Ein Musiker mit einem so ausgeprägten Instinkt für die Eigenart der italienischen Madrigale dürfte mit Sicherheit Italiener gewesen sein.

Das rhythmische Geschehen im Superius von „*Aquil' altera*“ wird von der Minimatriole und der Semiminima bestimmt. Am Anfang werden größere Abschnitte mit je einem Unterteilungswert gebildet, Ta. 1—13 mit der Triole, Ta. 14—17 mit der Semiminima und Ta. 20—22 wieder mit der Triole. Im Folgenden wechseln die beiden Werte häufig. Der Schluß des ersten Teils (Ta. 45—51) und der ganze zweite Teil ist mit Semiminimen koloriert. Die Minimatriole tritt im zweiten Teil nur in der feststehenden Zielwendung



auf.

Der Wechsel von Minimatriolen und Semiminimen erfolgt blockhaft, d. h. gleichzeitig mit den Tabulaturstrichen. In Ta. 13 ist die Initialwendung für Ta. 14 entsprechen dem in diesem Tactus vorherrschenden Wert eine Triole, obwohl sie melodisch zum folgenden Tactus gehört und deshalb sinngemäß bereits aus Semiminimen, dem neuen Kolorierungswert bestehen müßte. In dem von Ta. 29 bis Ta. 36 reichenden Abschnitt bewirkt der Wechsel von Semiminimen auf Minimatriolen und schließlich auf Minimen eine rhythmische Verlangsamung auf die Semibrevis *d* (Ta. 35) hin. Diese Verlang-

samung entspricht in etwa dem Bewegungsverlauf der ersten Oberstimme der Vorlage. Der vorübergehenden, kurzen Beschleunigung in Br. 35 entspricht in der Intavolierung eine Rückkehr zu den Minimatriolen, die den Zielton *e* in Ta. 36 einleiten.

Zuweilen spiegeln die formelhaften Wendungen recht genau die satztechnische Funktion bestimmter Klänge. So steht im zweiten Teil an vier Abschnittsschlüssen (Ta. 54, 58, 62, 66) die Tonumschreibungswendung zur Kolorierung der Schlußkonkordanzen, während an zwei Schlüssen (Ta. 70, 74) die ausgehaltenen Töne unkoloriert geblieben sind. In dieser Behandlung kommt die unterschiedliche Konsonanzbedeutung der Schlußklänge zum Ausdruck: Die ersten vier sind perfekte Konkordanzen, also echte Ruheklänge, während die beiden letzten nur rhythmische Ruhepunkte auf imperfekten Konkordanzen (Terz und Sext) darstellen.

In den Tactus 38/39 und 39/40 steht zweimal hintereinander die Sext-Oktavklausel, die in der Intavolierung auf tastenmäßige Weise, jedoch unter Berücksichtigung der Struktur der Vorlage bewältigt wird. Die erste Klausel *fis—g/a—g* wird von der Oberstimme frei über dem liegenden Tenorton vollzogen, während bei der zweiten Klausel Oberstimme und Tenor durch den Textvortrag des Tenor und die gemeinsame Minimabewegung miteinander verbunden sind. In der Intavolierung spiegelt sich der freie Verlauf des Superius über dem liegenden Tenorton in den Triolen, die schon in Ta. 37 und dann in der Klausel selbst zur Anwendung gelangen. Die Verbundenheit von Tenor und Superius in Ta. 39/40 kommt in der Semiminima-

"Aquil' altera" (Ta. 38-40)

bewegung zum Ausdruck, in der je zwei Semiminimen auf eine Tenorminima treffen. Durch die vier Miniminen, die Ta. 38 und 39 eröffnen, wird die Parallelität der beiden Tactus unterstrichen.

Erstaunlich ist, daß die für den Madrigalsatz so typischen Schlußeinklänge sowohl in „*Sotto l'imperio*“ wie in „*Aquil' altera*“ auch in den Intavolierungen erhalten bleiben. In „*Sotto l'imperio*“ (Ta. 28, 44) sind sie wegen des ungemein beweglichen und ständig neue Konkordanzen umschreibenden Superius verhältnismäßig selten, bzw. treten dadurch weniger in Erscheinung, daß der Einklang immer gleich wieder verlassen wird und der Superius auf die Quint oder Oktav springt (Ta. 23, 49, 56). In „*Aquil' altera*“

dagegen treten die Einklänge⁷⁷ häufig als unkolorierte Schlußklänge auf (Ta. 13, 17, 51, 52, 62). Völlig tabu für Kolorierungswendungen aller Art scheint der Schlußklang des ersten und zweiten Madrigalteils, auch oft ein Einklang, zu sein. Sicher wurden diese unbeweglichen Schlußkonkordanzen als Madrigaleigenheit angesehen und deshalb unkoloriert gelassen, denn der Schlußklang des ersten Teils der Ballatenintavolierung „*Non ara mai pietà*“ und die Schlußklänge in zahlreichen französischen Intavolierungen sind mit linearen oder klanglichen Wendungen koloriert.

„*La douce cere*“

Wir hatten über die Satztechnik in Bartolinos „*La douce cere*“ schon bemerkt, daß sie mehr dem echten dreistimmigen Satz der Ballata als dem dreistimmigen Madrigalsatz entspricht. Am Intavolierungsverfahren freilich ändert diese Tatsache gar nichts. Auch in „*La douce cere*“ (Bd. II, S. 69) bildet das Stimmenpaar Tenor-Superius die Grundlage der Intavolierung. Der Einklang *d—d* in Br. 12 der Vorlage wird durch den darunterliegenden Contratenor zu einer *g*-Konkordanz. In der Intavolierung ist dieser Einklang durch die Oberquint *a* zum *d*-Klang erweitert. Die unter dem Tenor notierten Töne *b—g* in Ta. 51 stammen vielleicht von einem nicht mehr erhaltenen Contratenor.

Nur an einigen Quintoktavklängen, die von der Intavolierung als klangliche Umschreibung wiedergegeben werden, scheint die klangliche Ergänzungsfunktion des Contratenor eine Wirkung auf die Tastenmusik ausgeübt



„*La douce cere*“ (Ta. 28 und 42)

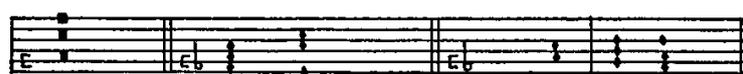
zu haben. Die Quintoktavklänge in Br. 28, 42, 54 und die Terzquintklänge in Br. 20 und 45 werden in der Intavolierung adäquat durch klangliche Umschreibungen wiedergegeben.

⁷⁷ M. L. Martinez (Trecento S. 29) sagt von diesen Einklängen, daß sie der Mehrstimmigkeit — ich ergänze der „klanglichen“ Mehrstimmigkeit — widersprechen.

Im zweiten Teil ist der Superius an drei Stellen durch seine sprungreiche Bewegungsart als klanglich orientiert zu erkennen. In Ta. 54 wird der An-



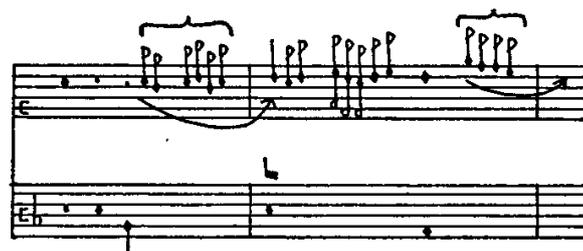
"La douce cere" (Ta. 54, 61 und 67)



Gerüstklänge

fangklang auf *d* durch eine der Quintoktavfloskel ähnliche Wendung ungeschrieben. Die nachschlagene Spielweise der rechten Hand in Terzen (Ta. 6) ergibt ebenfalls eine klangliche Wirkung.⁷⁸ Eine latente Dreistimmigkeit entsteht durch die pendelnde Spielbewegung in Ta. 67/68, die bei der Besprechung von „*Non ara mai pietà*“ nochmals zu erwähnen sein wird.

Zur Ergänzung dieser klanglichen Wendungen sind nun einige Eigenheiten im horizontalen Verlauf des Superius zu erwähnen, die auch das Bild der Intavolierung wesentlich mitprägen. Ihr Superius leitet die kleineren Spielabschnitte oft mit auftaktartigen Initialwendungen ein, durch die der Beginn eines Abschnitts im Vergleich zur Vorlage etwas vorverlegt wird. Der zusammenhängende Bewegungsablauf Ta. 35—42 beginnt mit der Umschreibung der isolierten Brevis *b* (Ta. 35). Diese Umschreibung wird von einer kleinen Notengruppe eingeleitet, die schon im vorausgehenden Ta. 34

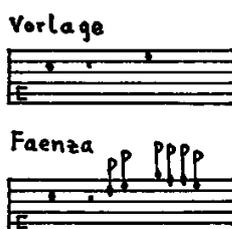


"La douce cere" (Ta. 34-35)

⁷⁸ Vgl. ähnliche Erscheinungen im Buxheimer Orgelbuch. H. R. Zöbeley, Buxheimer Orgelbuch, S. 26.

steht. Sie ist ebenso wie die viertönige Wendung am Ende von Ta. 35 als Initialwendung für die nachfolgende Superiusbewegung anzusehen.

Die Anfänge der großen Abschnitte (vgl. Ta. 17, 33, 43) beginnen auch in der Intavolierung ohne Initialwendung. Die Initialwendungen überbrücken die in „*La douce cere*“ ziemlich häufigen kleineren Einschnitte der Vokalfassung, denn die Tastenfassung strebt eine durchlaufende Superiusbewegung an. Die kleineren Atemzäsuren der Vorlage werden deshalb durch eine schon früher einsetzende Bewegung verkürzt oder auch ganz mit Be-



wegung gefüllt. Die alles vereinheitlichende Semiminimabewegung geht auch über die charakteristische hoquetierende Stelle in Br. 27—29 hinweg, die ebenfalls in Laufwerk verwandelt wird.

Einer besonderen Klärung bedürfen noch die eigenartigen Mensurverhältnisse in Vorlage und Intavolierung. Die Vorlage⁷⁹ beginnt in der Octonaria, wechselt aber schon bald (Br. 7) in die Senaria imperfecta (Mensurzeichen .i.). Von hier ab tritt die Octonaria nur noch für eine Brevisseinheit als rhythmisch-mensurale Abwechslung auf (Br. 10, 24, 41). In der Intavolierung sind die ersten drei Measureinheiten als Zitat unkoloriert aus der Vorlage übernommen und die Octonaria bleibt Grundwert für den ganzen ersten Teil. Wie in „*Aquil' altera*“ wechseln Minimatriolen und Semiminimen als Superiuswerte ab. Nur in dem kurzen Abschnitt von Ta. 17 bis 23 tritt eine echte Senaria imperfecta auf, die mit dem entsprechenden Divisionsbuchstaben .i. versehen ist. Die sechstönigen Gruppen in Ta. 25 sind bereits wieder Minimatriolen in der Octonaria. Man muß also folgende Kolorierungswerte unterscheiden:

Octonaria:	pppp pppp pppp pppp	Semiminimen
	qqq qqq qqq qqq	Minimatriolen
Senaria imperfecta:	pppppp pppppp	Semiminimen

⁷⁹ Die Mensurzeichen der Vokalfassung stammen aus dem Squarcialupi-Codex. Vgl. Bd. II, S. 69 ff. und den dazu gehörigen kritischen Bericht.

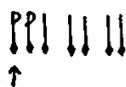
Bis Ta. 26 spiegelt die Intavolierung die häufigen Mensurwechsel der Vorlage, wenn auch die Mensurwechsel der Intavolierung denen der Vorlage keineswegs exakt entsprechen. Ab Ta. 26 bestimmen die Semiminimen der Octonaria einheitlich den rhythmischen Verlauf des Superius; der Mensurwechsel in Br. 41 wird nicht mehr berücksichtigt.

„*Che pena e questa*“ und „*Non ara mai pietà*“

Die beiden Ballatenintavolierungen unterscheiden sich von den Madrigalintavolierungen ebenso wie der entsprechende Satz der Vorlagen. Wie ihre Vorlagen sind die Ballatenintavolierungen dichter im rhythmischen und melodischen Geschehen. Pausen treten kaum auf. Der Rhythmus und die Bewegungsformen des Superius wechseln häufiger und der Superius ist mehr am rhythmischen Ablauf beteiligt. Die Senaria perfecta, eine rhythmisch aktive Mensur, läßt schon in der Ballata weniger Unterteilungswerte zu als die Octonaria und ergibt deshalb ein straffes rhythmisches Geschehen. Die Kraft dieses Dreier-Rhythmus wirkt sich auch in der Intavolierung aus. Sie verhindert ein allzu weitläufiges, freies und isoliertes Spiel des Superius und bindet ihn stärker an den Tenor.

Die vordergründige Wirkung des Dreier in der Senaria perfecta ist besonders in „*Non ara mai pietà*“ (Bd. II, S. 118) ausgeprägt. Der Superius der Intavolierung läßt die rhythmusbestimmenden Semibreven durch entsprechende Unterteilungen noch deutlicher hervortreten als die Vorlage. Die von den Tabulaturstrichen gezogenen Grenzen erscheinen in diesem Stück zum ersten Mal rhythmisch erfüllt. Man spürt, daß die Tabulaturstriche keineswegs dieselbe Funktion besitzen wie der *Punctus divisionis*. In Landinis Ballata sind die sechs Minimen der Senaria nur ein Schema, innerhalb dessen die Minimen perfekt (2+2+2), imperfekt (3+3, vgl. Br. 5, 10, 15, 17 usw.) oder auch über die Grenzen der Measureinheit hinweg gleichsam synkopisch (Br. 2/3) angeordnet werden können. In der Intavolierung dagegen bilden der rhythmisch klare Tenor und der Superius einen Dreier-rhythmus (2+2+2 Minimen), der der perfekten Mensur an jeder Stelle entspricht. Die Tabulaturstriche grenzen nicht nur Mensur- sondern auch Rhyth-museinheiten ab.

Im ersten Teil von „*Non ara mai pietà*“ wird zu Beginn (Ta. 2) der Dreier durch eine rhythmische Betonung der ersten Semibrevis



festgelegt. Dieser Tactus wird am Anfang des zweiten Teils (Ta. 13) unverändert wiederholt. Dem Tenorrhythmus a) entspricht im Superius der Rhythmus b) (Ta. 4, 6, 10), wobei die ersten beiden Semibreven



in Ta. 4 und 10 durch die Sprünge c) zusätzlich hervortreten. Die dritte Semibrevis ist durch die Vierergruppe ein spürbarer rhythmischer Impuls. Besonders auffällig tritt der Dreierhythmus hervor, wenn im Tenor drei gleiche Semibreven eine Measureinheit füllen und damit Rhythmus und Mensur übereinstimmen (Br. 9, 11, 17, 19, 29 usw.). Soweit den Measureinheiten mit drei Tenorsemibreven Klauseln zugrunde liegen (z. B. Br. 10, 17, 29), zeigt die Ballata ein bekanntes rhythmisches Schema, bei dem der Superius

Vorlage Faenza

"Non ara mai pietà" (Ta. 10-11)

gegen den Tenor verschoben erscheint. Die Intavolierung dagegen betont durch ihre Zusammenklänge wie durch gleichmäßige Minima- oder Semiminimagruppen (vgl. Beispiel) die perfekte Teilung.

Nicht nur sein rhythmischer sondern auch sein melodischer Verlauf unterscheidet den Superius von „*Non ara mai pietà*“ von den bisher behandelten Intavolierungen. Immer wieder sind es die Bestandteile des Quintoktavklangs, Einklang, Quint und Oktav, die als umschriebene Strukturtöne des Superius auftreten (Ta. 5, 8, 12, 15, 18, 21, 23, 31, 32, 36, 46). Bei Schlußklängen wie in Ta. 5, 8 oder 12 liegen derartige Quintoktavumschreibungen ohnehin nahe. Manchmal stehen sie aber satztechnisch auch im Gegensatz zur Vorlage. In Ta. 15 liegen dem Satz der Vorlage die kolorierte Sext *f—e/a—g*, dem Satz der Intavolierung aber zwei parallele Quintoktavklänge zugrunde.

Vorlage Faenza

"Non ara mai pietà" (Ta. 45)

Klangliche Kolorierungswendungen bewirken zuweilen auch Gliederungseinschnitte. Mit der parallelen Vertonung des rhythmisch gleichen Tenorschnittes in Ta. 32 und 36 entsteht in der Intavolierung eine neue Gliederung. Der Einklang und der anschließende Oktavsprung lassen eine Zäsur entstehen, denn die plötzlich erklingende Diskantlage wirkt als Neubeginn. Die Zäsur in Ta. 32 entspricht der Vorlage, die analoge Bildung in Ta. 36 ist neu. Die Breven im Tenor (Ta. 32—35) werden durch den Einschnitt in Ta. 36 zu einem Abschnitt zusammengefaßt. Auch der dem Schema von Ta. 11 und Ta. 50 nachgebildete Ta. 40 bewirkt eine Zäsur, die durch die nachfolgende Pause und den Neubeginn in der Diskantlage (Ta. 41) verstärkt wird. In der Ballata besteht an der gleichen Stelle ein enger melodischer Zusammenhang im Superius. Die Intavolierung macht aus dem Quintsprung des Tenor (von Ta. 40 zu 41) eine Zäsur für den ganzen Satz.

Die eigenständige Bildung neuer Zusammenhänge durch die Intavolierung ist nochmals im letzten Teil (Ta. 45 ff.) zu zeigen. Im Ta. 45 beginnt nach einer Brevispause des Superius übereinstimmend in Vorlage und Intavolierung ein neuer Abschnitt. Die nächste Zäsur liegt in der Vorlage in Br. 48; sie wird durch die Sext-Oktavklausel und die nachfolgende Semibrevispause bewirkt. In der Intavolierung ist Ta. 48 mit einer fortlaufenden Bewegung erfüllt, die erst im folgenden Tactus durch den Oktavsprung abgebrochen wird. Die Zäsur in Ta. 49 ist in formelhafter Entsprechung zu Ta. 32 und 36 gebildet. Der Kernsatz im ersten Abschnitt des letzten Teils

Vorlage

Faenza

"Non ara mai pietà" (Gerüstsatz Ta. 45-54)

(Ta. 45—49) besteht aus Oktaven und im zweiten Abschnitt (Ta. 49—54) aus Quinten, während im Kernsatz der Ballata perfekte und imperfekte Zusammenklänge abwechseln. Schließlich ist noch der übergreifende Abschnitt Ta. 45—54 durch seine rhythmische Struktur als Zusammenhang ge-



kennzeichnet. Der dem Anfangstactus 45 folgende und der dem Schluß (Ta. 54) vorausgehende Tactus sind rhythmisch gleich (Minimabewegung); die dazwischen liegenden Tactus beginnen einheitlich mit demselben Rhythmus.

Die spielerischen Tonrepetitionen in Ta. 11, 40 und 55 kommen zwar im Codex Fa sonst kaum vor, finden sich aber noch in einer deutschen Tabulatur, der Handschrift des Adam Ileborgh.⁸⁰ Unter vielen Möglichkeiten wurde

Ileborgh "Frowe all mein hoffen"

in der archaischen Zeit des Tastenspiels auch die mehrfache Wiederholung derselben Taste als spielerische Betätigung versucht. Wegen der ermüdenden Einfachheit dieser Spielart hat man selten von ihr Gebrauch gemacht. In der Tabulatur Ileborghs wird die Tastenrepetition mehr zufällig, spielerisch angewandt. In „*Non ara mai pietà*“ dagegen hat sie durch ihre Anwendung auf der Pänultima des Schlußklangs (Ta. 11 und 55) als Formel eine feste Bedeutung im Ablauf des ganzen Stücks. Diese Bedeutung einer Formel für die Vorbereitung eines Schlußklangs oder einer Zäsur kommt ihr auch in Ta. 40 zu, denn der folgende Ta. 41 bringt eine Pause und ein neues Ansetzen des Superius.

Die Gegenüberstellung mit der Tabulatur Ileborghs zeigt das urtümliche, der Stegreifausführung nahe Spiel in den deutschen Quellen und erweist dagegen die Intavolierung in Fa als planvoll angelegtes Stück mit einigen

⁸⁰ Tonrepetitionen in „*Non ara mai pietà*“ noch in Ta. 17—19, weiterhin auch in „*Rosetta*“ II, Ta. 13 und 21 ff. A. Ileborgh, Tabulatur, als Faksimile und Neuauflage: G. Most, Die Orgeltabulatur von 1448 des Adam Ileborgh aus Stendal, Altmärkisches Museum Stendal, Jahressgabe 8 (1954), S. 43 ff.

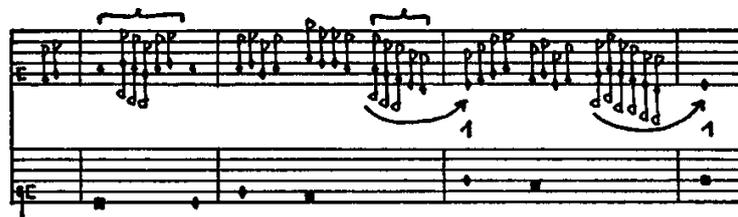
Ansätzen zu einer einheitlichen Satzgestaltung. Der Superius von Fa ist ein differenziertes Gebilde, in dem die Floskeln nicht mehr Ausdruck eines wild wuchernden Spieltriebs sind, sondern der Satzgestaltung dienen. Dieses differenziertere Geschehen bedarf bis zu einem gewissen Grad der schriftlichen Fixierung. Es kann zwar von einem meisterlichen Orgelspieler auch aus dem Stegreif hervorgebracht werden, aber das Streben nach einheitlicher Durchgestaltung verlangt eine schriftliche Planung, die es ermöglicht, die Prinzipien der Gestaltung festzuhalten und dadurch beispielhaft wiederholbar zu machen.

Obwohl der anderen Ballatenintavolierung „*Che pena è questa*“ (Bd. II, S. 112) als Mensur auch die Senaria perfecta zugrundeliegt, hat dieses Stück wieder ein ganz anderes Aussehen als „*Non ara mai pietà*“. Der vorherrschende Kolorierungswert ist im letzteren die Minima, im ersteren die Semiminima. Dementsprechend werden in „*Che pena è questa*“ zur Steigerung die Semiminimatriolen verwendet, die in „*Non ara mai pietà*“ überhaupt nicht vorkommen.

Am Anfang des Stückes (Ta. 1—13) werden kleine, verschiedengestaltige Abschnitte gebildet, die durch Semibreven und die rhythmische Formel



abgegrenzt sind. In dieser festen Gestalt begegnen wieder die triolische Zielwendung und die Tonumschreibungswendung. Die von zwei Semibreven eingerahmte Formel dient hier nur als rhythmisches Gliederungsmittel. Dabei wechselt der tragende Klang: In Ta. 1 und 6 wird jeweils eine perfekte Konkordanz, in Ta. 12 ein imperfekter Spannungsklang auskoloriert und dem Ta. 9 liegt eine Terz-Einklangsklausel zugrunde. Innerhalb der kleinen Abschnitte entstehen immer neue Strukturen. Im ersten Superiusabschnitt (Ta. 1—4) ergibt sich, von der Oktavkonkordanz *d* ausgehend,



„*Che pena è questa*“ (Ta. 1-4)

zweimal auf dem Beginn der Measureinheiten 3 und 4 der Einklang *a*, der mit der stereotypen Triolenformel (vgl. auch Ta. 9, wo der Einklang *d*

mit derselben Formel angespielt wird), beim zweiten Mal aber durch eine zweite Triole intensiviert, eingeleitet wird. Eine ruhigere Bewegung (Ta. 4/5) verlangsamt den Superus bis zum nächsten rhythmisch-klanglichen Einschnitt im Ta. 6. Der Tenor hat in Tactus 1 bis 6 die Oktav $d-d$ durchlaufen.

Landinis Ballata gliedert natürlich in engem Zusammenhang mit der Sprache. Der erste größere musikalische Abschnitt (Br. 1—9) stimmt mit dem Endecasillabo

„*Che pena è quest' al cor / che si non posso*“

überein, wobei auch die Zäsur nach der 6. Silbe in Br. 4 als Atempause im Superius ausgeprägt ist. Eine Brevis in allen drei Stimmen läßt den Schluß des Verses in rhythmisch-deklamatorischer Hinsicht deutlich werden. In klanglicher Hinsicht tritt die Pänultimasilbe „*pos-*“ als Bordunklang hervor. Die Schlußsilbe wird von einem imperfekten Klanggebilde getragen, das nicht endgültig abschließend, sondern eher weiterführend wirkt, wie der noch in Br. 9 mit dem nächsten Vers einsetzende Tenor zeigt.

Vergleicht man die Intavolierung, so zeigt sich, daß sowohl die Superiuszäsur in Br. 4 wie die Tenorgliederung $d-a-d$ berücksichtigt wird. Die dreimalige Anwendung der erwähnten Formel in Ta. 1, 6 und 9 scheint uns mehr die Tenor- als die Superiusgliederung zu verdeutlichen. Eine Bemerkung noch zum Schluß: Der Bordun d ist in der Intavolierung eine Art Grundton, über dem der Superius den Quintoktavklang aufbaut (Ta. 7), dem dann die skalenmäßig durchlaufene Oktav (Ta. 8) gegenübergestellt wird. In Ta. 9 wird dieses Geschehen um den d -Klang mit einer Klausel auf dem Einklang d abgeschlossen. Der Einklang ist mit der Triolenwendung angespielt und im Gegensatz zur Ballata als echte, perfekte Schlußkonkordanz ausgeprägt. Die Bildung neuer, eigentümlicher Strukturen in der Tastenfassung ist unverkennbar.

Wir vergleichen noch eine Klausel, in welcher der d -Klang vom Intavolierungssuperius auf charakteristische Weise erfaßt wird. Die Klausel in Br. 18/19 wirkt durch die Sprünge in allen Stimmen abgerissen und abrupt. Das *cis* des Superius wird im Tenor aufgelöst und das im Tenor erwartete d (Sext-Oktavklausel $cis-d/e-d$) erklingt im Contratenor. In der Intavolierung treffen sich Tenor und Superius im madrigalesken Einklang; das tiefe d des Contratenor fehlt. Der erwartete d -Klang wird im Superius als tonleiterartige Bewegung ausgeführt, welche die Oktav $d-d$ durchläuft und die Quint a durch einen Neuansatz der Bewegung deutlich hervortreten läßt. Der auf diesen d -Klang folgende Teil bis zum Schlußklang in Ta. 32 ist durch die blockartige Verwendung verschiedener Kolorierungsformen geprägt, die teilweise durch die Zusammenhänge der Vokalvorlage angeregt sind.

Von Ta. 20 bis 25 spannt sich eine ununterbrochene Semiminimabewegung, die dem durchgehenden Abstieg des Superius vom *a'* zum *a* in der Vokalvorlage entspricht. Anfangsklang dieses Bewegungszusammenhangs ist der d-Klang in Ta. 19, Schlußklang der e-Klang am Beginn von Ta. 26. Auch Ta. 26—29 und Ta. 29—31 wenden blockhaft eine bestimmte Spielart an, weichen aber mit der Bildung von 3+3 Tactus von der Gliederung der Vorlage ab.

Überblickt man den ganzen ersten Teil in der Ballata und ihrer Intavolierung, so zeichnet sich bei der letzteren durchaus die sprachliche Gliederung der Vorlage ab.

Che pena è quest' al cor che si non posso
Usar cortese mente
Con questa mala gente
Chi non sia pur percosso.

Die Gliederung nach dem ersten Endecasillabo wurde schon erwähnt. Merkwürdigerweise stimmen die gereimten Zeilen, nämlich die erste und letzte und die beiden mittleren im Hinblick auf die vorherrschende Bewegungsart in der Intavolierung überein. In Ta. 1—9 und Ta. 19—32 herrscht die Semiminimabewegung vor, während sich davon Ta. 1—12 und 12—17 durch ruhigere Bewegung, vorwiegend in Minimen abheben.

Ein ganz starrer, blockhaft gebildeter Abschnitt tritt noch am Schluß der Intavolierung (Ta. 51—54) auf. Die schnellen Semiminimatriolen, die auf den Schlußklang zueilen, bilden zur fallenden Sext *c—e* des Tenor einen entsprechenden Zusammenhang im Superius.

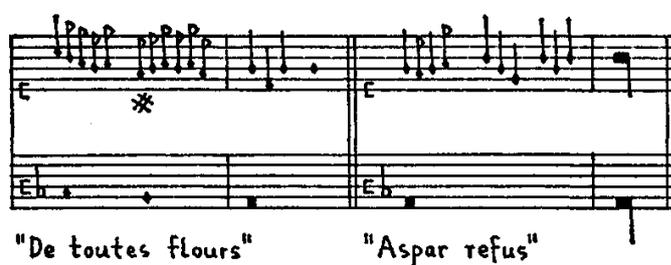
Der bei der Wiederholung des zweiten Teils zu spielende Clos-Schluß verzichtet auf die raschen Semiminimatriolen. Offenbar soll das Stück in der vorher (vor Ta. 51) üblichen Semiminimabewegung mit einzelnen Trio-lenwendungen schließen. Hier ist die Notierung unklar: Der Clos-Schluß (Ta. 55—57) beginnt mit dem analogen Ta. 52. Streng genommen müßte also Ta. 51 bei der Wiederholung noch mit den Semiminimatriolen ausgeführt werden. Dies würde aber dem blockhaften Zusammenhang von Ta. 51—54 widersprechen und der durch den Clos-Schluß geforderten einfacheren Kolorierungsform. Ta. 51 muß also bei der Wiederholung auf die erste Art koloriert werden. Ein Vorschlag dazu findet sich im Kritischen Bericht (Bd. II).

4. Die Intavolierungen französischer Vorlagen

Aus der Repertoireanordnung im Codex Fa ist bereits ersichtlich, daß die Intavolierungen französischer und italienischer Vorlagen jeweils zusammenhängend aufgezeichnet wurden.⁸¹ Hinter der Trennung der zusammengehörigen Stücke in zwei Gruppen vermuten wir sowohl Gründe, die die anderssprachliche Herkunft betreffen, wie ein Gespür für die Verschiedenheit des musikalischen Satzes. Der Intavolator sammelte ja keine Vokalstücke sondern zeichnete Intavolierungen auf. Er mußte die Satztechnik der Vorlage verarbeitet haben, um gleichsam die zweite Stufe der musikalischen Wirklichkeit, die Bearbeitung hervorbringen zu können.⁸²

Wir werden versuchen, die Intavolierungen französischer Vorlagen in ihren Eigenheiten gegenüber den italienischen Stücken zu beschreiben. Die französische Mehrstimmigkeit des 14. Jahrhunderts dürfte sich von der gleichzeitigen italienischen in erster Linie durch die anders geartete Tradition unterscheiden, die in Frankreich auf die Klanglichkeit des Organum zurückgeht. Die italienische Tradition — soweit sich überhaupt etwas über sie aussagen läßt⁸³ — scheint dagegen auf einer genuinen Melodik aufzubauen, wie sie uns in den Madrigalen des Codex Rs entgegentritt. Die italienische Mehrstimmigkeit des 14. Jahrhunderts bringt jedenfalls keine vierstimmigen Stücke hervor, in denen sich gerade die französische Klanglichkeit voll entfaltet.

In den französischen Stücken von Fa sind viel häufiger als in den italienischen klangliche Wendungen wie die folgenden aus „*De toutes flours*“ und



„*Aspar refus*“ zu finden. Sie erklären sich aus der anderen Satzgrundlage der französischen Stücke, die man in der „auf dem Tenor ruhenden Klanglichkeit“⁸⁴ sehen kann. Der Superius hat in der französischen Musik nicht

⁸¹ Hierauf hat D. Plamenac erneut aufmerksam gemacht: D. Plamenac, *Alcune osservazioni sulla struttura del Codice 117 della Biblioteca Comunale di Faenza*, S. 166.

⁸² Dieser Grundgedanke wird auch von H. R. Zöbeley, *Buxheimer Orgelbuch*, S. 71, betont.

⁸³ Vgl. M. L. Martinez, *Trecento*, S. 27 ff. und 117 ff.

⁸⁴ Dieses und das folgende Zitat stammen aus dem Vergleich italienischer und französischer Musik bei M. L. Martinez, *Trecento* S. 111.

dieselbe Freiheit wie im Trecento sondern „ist an eine rhythmisch-klangliche Grundlage gebunden“. Die kleingliedrige Bauweise der Sätze Machauts mit starren Floskeln⁸⁵ konnte nicht ohne Wirkung auf die Intavolierungen bleiben. In der Tat zeigt der Duktus des Superius in den französischen Intavolierungen bei weitem nicht mehr so große, zusammenhängende, von einem einheitlichen Kolorierungswert gebildete Abschnitte wie in den Madrigalintavolierungen. Sein rhythmisches Erscheinungsbild wechselt öfter und zeigt verschiedene Werte von der Semibrevis bis zur Semiminima nebeneinander.

Durch die ungünstige Quellenlage wird das vergleichbare Material leider eingeschränkt. Fehlende Vorlagen zu einigen französischen Stücken hindern uns an einer allgemeinen Aussage über die eigenständigen Bindungen der Tastenfassungen, die durch Vergleiche mit den Vorlagen erst deutlich hervortreten. Für manche Erscheinungen, wie klangliche Wendungen etc. können freilich auch Beispiele aus den nicht identifizierten Stücken zur Ergänzung herangezogen werden.

Die französische Drei- und Vierstimmigkeit im Codex Fa

Obwohl der dreistimmige Satz bei G. de Machaut als etwas Ursprüngliches anzusehen ist⁸⁶ und der Contratenor keine Zusatzstimme, wie meist in der Trecentomusik, sondern ein genuiner Satzbestandteil ist, wird den Intavolierungen in Fa nur der Kernsatz Tenor-Superius, also ein zweistimmiges Gebilde, zugrundegelegt. Dies ist nur so zu verstehen, daß für den italienischen Intavolator die musikalisch-satztechnische Substanz eben in den beiden Stimmen verkörpert war. Die Intavolierungstechnik lag in ihrer Zweispurigkeit fest; mit ihr mußte auch die französische Drei- bzw. Vierstimmigkeit bewältigt werden. Die Frage, ob der Satz der Intavolierung zweistimmig bleiben, oder durch dreistimmige Spielweise erweitert werden sollte, ist für den Intavolator von Fa nicht vorhanden. Sie wäre vielleicht im Buxheimer Orgelbuch denkbar.

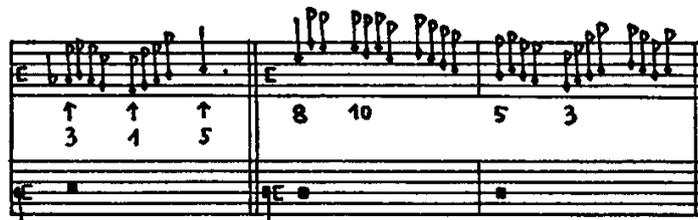
Wenn wir die ersten Tactus von „*Jour a jour la vie*“ (Bd. II, S. 28) mit der Vorlage vergleichen, so zeigt sich klar, daß Tenor und texttragender Superius die Substanz der Intavolierung bilden und daß Contratenor und Triplum prinzipiell unberücksichtigt bleiben. Die Kolorierung von einzelnen Tönen und das Hinstreben des Superius auf die Hauptkonkordanzen mit dem Tenor (Ta. 3) sind wie in den italienischen Intavolierungen als hori-

⁸⁵ W. Dömling, Machaut, S. 28 ff. und 60 ff.

⁸⁶ W. Dömling, Machaut, S. 74 ff. und M. L. Martinez, Trecento, S. 111/12.

zontale Bewegungsvorgänge zu verstehen. Die Anlehnung an die Konkordanz der Vorlage und den Verlauf des vokalen Superius ist sehr eng.

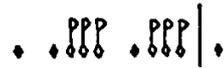
Dennoch sind die Eigenheiten der Intavolierung gut zu erkennen. In Ta. 2/3 sind je zwei Semibreven durch eine wechselnde Kolorierungsart zusammengefaßt. Die mit weißen Noten aufgezeichneten Triolengruppen werden im ganzen Stück formelhaft vor Abschlußklängen verwendet (Ta. 3, 7, 16, 33). In Ta. 5, 14 und 22/23 ergeben sich klangliche Wendungen, von denen die Quintoktavfloskel (Ta. 14) schon besprochen wurde. Der Quintoktavklang *e/h/e* wird von Tenor, Contratenor und Motetus gebildet. In den Measureinheiten 5 und 22/23 werden im vierstimmigen Satz der Vorlage die Bestandteile des zugrundeliegenden Klanges durch stimmtauschartige Bewegung ausgewechselt. Diese besonders klangliche Satztechnik wird auch in der vorwiegend linear verlaufenden Intavolierung wiedergegeben. In Ta. 5 treten Terz, Einklang und Quint als jeweils erste Töne der vier-



"Jour a jour la vie" (Ta. 5 und 22-23)

tönigen Wendungen hervor. Die Minimapause nach dem *d'* trennt den Tactus als klangliche Einheit vom folgenden ab. In Ta. 22/23 bildet das ausgehaltene *f* im Tenor die Grundlage für die Umspielung der Bestandteile des *f*-Klanges.

Wir verfolgen nun die Intavolierungstechnik genauer am zweiten Teil des vierstimmigen „*De ce que fol*“ (Br. 20—33, Bd. II, S. 20). Der erste melodische Abschnitt des Superius besteht aus einer fallenden und einer ansteigenden Bewegung (Br. 20/22 und 22/24). Der melodische Fluß ist geschmeidig, die Semibreven treten kaum hervor. Die Wendungen der Intavolierung sind auf der Grundlage der Semibrevis gebildet. Schon in Ta. 20/21 treten die Semibreven durch den wiederholten Rhythmus ♫ ♫ ♫ hervor. In Ta. 22/24 wird nach einem blockartigen Rhythmuswechsel (vgl. Ta. 21/22) der melodische Aufstieg des Superius verarbeitet. Ta. 23 ist durch die typische Beschleunigung vor dem Zielton gekennzeichnet. Die Tactus 24/25 entsprechen dem kurzen, von Pausen begrenzten Melodieglied des vokalen Superius und bilden eine Verbindung zum nächsten einheitlichen Abschnitt (Ta. 26 bis 29). Der Rhythmus



läßt wiederum die Semibreven hervortreten.

Die Tactus 26—29 entsprechen dem Melodieabschnitt des Superius. Der Beginn des zusammenhängenden Abschnitts liegt durch die wiederholte rhythmische Formel in der Intavolierung auf der ersten Semibrevis von



"De ce que fol" (Ta. 26-29)

Ta. 26. Das rhythmische Schema $\bullet \bullet \downarrow \downarrow$ wird zunächst einmal wiederholt (Ta. 27). Dann (Ta. 28) wird die Bewegung intensiviert und auf den Schlußton hin beschleunigt.

Für den folgenden letzten Abschnitt (Ta. 29—33) sind die mehrfachen klanglichen Kolorierungen charakteristisch. In Ta. 30 tritt die Quintoktavfloskel auf, in Ta. 31 werden über dem *g* Oktav-Quint-Oktav angespielt, im folgenden Ta. 32 erklingen über dem *c* anstelle der Sextkonkordanz Terz und Quint und im abschließenden Ta. 33 wird ebenfalls der Terzquintklang umschrieben. Das Auslassen der vom Vokalstück vorgegebenen Sext *a* zugunsten des Terzquintklangs *c/e/g* (Ta. 32, 1. Semibrevis) muß doppelt auffallen, da gewöhnlich die Anfangskonkordanz einer Measureinheit in der Intavolierung als Anfangsklang unmittelbar übernommen wird.

Die Ergebnisse lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

1. Die Intavolierung folgt den Zusammenklängen, die sich aus dem Kernsatz Tenor-Superius ergeben.
2. Auch in der Abschnittsbildung richtet sich die Intavolierung meist nach der Vorlage.
3. Der Inhalt der Abschnitte sind keine melodischen Zusammenhänge, sondern aus Floskeln zusammengesetzte Bewegungsvorgänge, die einmal das rhythmische und das andere Mal das klangliche Element stärker hervortreten lassen.
4. Der rhythmische Ablauf ist in der Vokalvorlage von der Brevis und ihren Unterteilungswerten, in der Intavolierung von der Semibrevis und ihren Unterteilungswerten geprägt.

Klanglich kolorierte Schlußkonkordanzen

Klangliche Umschreibungen konzentrieren sich in den französischen Stücken auf die Schlüsse. Schon bei der ersten Beschreibung der Quintoktavfloskel (oben in Kap. III, Abschn. 2) hatten wir gezeigt, daß sie in Verbindung mit Schlußkonkordanzen auftritt. So steht in „*J'ay grant desespoir*“



"*J'ay grant desespoir*" (Ta. 24-25 und 36-37)

die Quintoktavfloskel öfter nach einer Sext-Oktavklausel.

Bezeichnenderweise tritt in der von Jeppesen⁸⁷ beschriebenen italienischen Orgelmusik des frühen 16. Jahrhunderts, die den Klang als festen Akkordgriff besitzt, klangliche Umschreibung durch formelhafte Wendungen fast gar nicht auf. Dies gilt gleichermaßen für die freien Orgelstücke, die *Recercari* wie für die Intavolierungen von Vokalmusik. Der Klang ist als Akkord jederzeit greifbar, so daß die Aufgabe des Organisten darin besteht, die Bereiche des betreffenden Klanges skalenmäßig auszuspielen oder durch horizontale Wendungen Verbindungen zwischen den Klängen zu schaffen.

In den Intavolierungen M. A. Cavazzonis tritt das akkordliche Element zugunsten einer stärkeren Beachtung der Stimmbewegung der Vorlage zurück. Die Intavolierungen sind deshalb klanglich weniger kompakt als die *Recercari* und die horizontalen Spielvorgänge treten stärker hervor. Man spürt in diesen Stücken die älteren Schichten der italienischen Orgelmusik und wird durch stereotype Floskeln, Tonleitern und Tonumspielungen an die horizontalen Spielvorgänge im Codex Fa erinnert. In den Klauseln wird



M.A. Cavazzoni "*Perdone.Moi*"

⁸⁷ K. Jeppesen, Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento, 2 Bände, Frankfurt 1960. Die folgenden Beispiele aus Stücken M. A. Cavazzonis sind dem Bd. II dieses Werkes entnommen.

der klangliche Vorgang durch instrumentale Floskeln bewältigt und nicht der ursprüngliche Stimmenverlauf intavoliert. Auch die Terzverdoppelungen, welche die Unterstimme mixturartig verstärken, entstammen der genuin



M. A. Cavazzoni "Perdone .Moi"

instrumentalen Betätigung; sie sind als schriftlich fixierte Stegriffausführungen zu verstehen. Die kompakten Quintoktavgriffe der linken Hand sind nichts anderes als gegriffene Mixturklänge des 15. Jahrhunderts. Diese aufgezeichneten Klanggriffe wurden am Beginn des 16. Jahrhunderts in der Orgelnotation notwendig, da man seit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts begonnen hatte, die im Blockklang der mittelalterlichen Orgel vereinigten Stimmen durch Registerzüge einzeln spielbar zu machen.⁸¹

Weit entfernt ist der Satz Cavazzonis von dem des Codex Fa durch seinen beliebigen Einsatz der Klanggriffe und dem häufigen Wechsel der Anzahl von Tönen, die das klangliche Bild bestimmen. Zweistimmige Stellen wechseln unvermittelt mit sechstönigen Griffen ab. Der Satz in Fa regelt den musikalischen Ablauf als zweiseitiges Zusammenwirken von Tenor und Superius. Der Tenor ist die Fundamentstimme und der rhythmisch durchgebildete Superius verbindet zahlreiche Spielvorgänge zu einem einheitlichen Ganzen. Der Superius ist alleiniger Träger des tastenmäßigen Elements. In den Stücken Cavazzonis dagegen verteilt sich das tastenmäßige Element, mehrtönige Griffen, Floskeln und Läufe, auf beide Hände.

Wir wenden uns nun den auskolorierten Schlußklängen in Fa zu. Im ersten Teil von „*De ce que fol*“ ist der über zwei Masureinheiten festgehaltene f-Klang (Br. 6/7) der tiefste Einschnitt, der noch durch zwei Semibrevispausen in der texttragenden Stimme verstärkt wird. Durch Stimmtauschbewegung ist der f-Klang in der Vorlage immer als Ganzes vorhanden, während er in der Intavolierung im zeitlichen Ablauf aus seinen Bestandteilen

⁸¹ Vgl. K. Jeppesen, Italienische Orgelmusik, Bd. II, S. 32 und H. I. Zöbele, Buxheimer Orgelbuch, S. 78 ff.



"De ce que fol" (Ta. 5-8)

entsteht. Die Zäsurwirkung wird in der Intavolierung wieder durch die rhythmische Struktur betont. Der Fluß des Superius erfährt eine Verlangsamung und wieder eine Beschleunigung.

Die besprochene Stelle steht mitten im Verlauf des Satzes. Als Fundament der klanglichen Kolorierung dient ein ausgehaltener Tenorton. Auch der Overt-Schluß (Ta. 17) des ersten und der Schlußklang des zweiten Teils (Ta. 33) ruhen auf längeren Fundamenttönen des Tenor. In diesen Schlüssen wird, da keine endgültige Schlußwirkung beabsichtigt ist, der imperfekte Terzquintklang umschrieben, obwohl zumindest beim ersten Schluß in der Vorlage ein Quintoktavklang steht. Auch hier ist eine allmähliche rhythmische Verlangsamung auf den Schlußton hin zu beobachten.

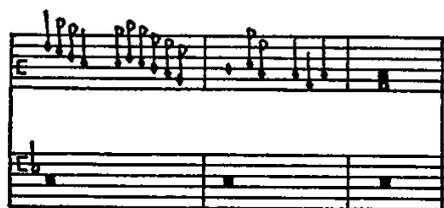
Dieser Terzquintklang verdient besondere Beachtung, da er als feststehende Wendung in den französischen Stücken und den liturgischen Stücken, nicht aber in den italienischen Intavolierungen⁸⁹ vorkommt. Im folgenden Beispiel stehen der Schluß von „*Elas mon cuer*“ I und der Schluß des *Bene-*



"Elas mon cuer" I (Ta. 62-63) "Benedicimus" (Ta. 7-8)

dicimus (Meßzyklus I) nebeneinander. Beide Male wurde durch eine Verlängerung des Schlußtones im Tenor eine klangliche Verbreiterung möglich gemacht. Die formelartige Wendung besteht aus einer Terzsprungbewegung Quint-Terz-Quint. Sie wird auch von der Terz aus und vom Grundton

⁸⁹ Man kann darin wieder eine Bestätigung dafür sehen, daß der Intavolator bei der Auswahl der Kolorierungswendungen zwischen den italienischen und französischen Stücken unterscheidet.



"J'ay grant desespoir" (Ta. 43-45)

nach oben angebracht. Der notierte zweitönige Griff *g/h* aus „*J'ay grant desespoir*“ zeigt, daß es dem Intavolator tatsächlich auf den terzialtigen Zusammenklang ankam.



"Honte paour" (Ta. 33-35)

Am Overt-Schluß des ersten Teils von „*Honte paour*“ tritt eine ähnliche Terzsprungbewegung auf, die den imperfekten Schlußklang *es—e* in der Spielbewegung der rechten Hand zusammenfaßt. Der Sinn der Terzsprungwendung liegt in der Betonung des imperfekten Klanges, dessen klanglich offene Wirkung an Overt- oder Teilschlüssen notwendig ist.

In der Intavolierung „*Aspar refus*“, zu der leider keine Vorlage bekannt ist, und am klanglich verlängerten Schluß des zweiten Teils von „*Honte*



"Honte paour" (Ta. 61-62) "Aspar refus"

paour“ (Ta. 61/62) zeigen sich Umschreibungen von Terzquintklängen, die ans pätere Dreiklanggebilde erinnern. Auch auf den Schluß des *Kyrie* 1 Meßzyklus I, vgl. Bd. II, S. 142) ist hier bereits hinzuweisen. Dieses spelerische Durchlaufen mehrerer Konkordanzen zum Tenor hat wenig mit der späte-

ren Akkordbrechung zu tun, die eine nachträgliche Auflösung der im Satz regulär vorhandenen Akkorde darstellen, während in Fa nur ausnahmsweise klangliche Gebilde hervorgebracht werden. Es liegt hierbei der noch tastende Versuch vor, mehrere Konkordanzten zu einem klanglichen Gebilde zusammenzufassen.

Klangliche Tactus mit gliedernder Wirkung

In der Intavolierung „*Honte paour*“ (Bd. II, S. 5) treten in unregelmäßigen Abständen Tactus auf, in denen die Bewegung des Superius auf zwei Semibreven reduziert ist (vgl. Ta. 4, 8, 9 bis 25). In Ta. 9, 37, 47 und 70 sind Oktav und Quint, also der Quintoktavklang der Inhalt dieser Mensur-einheiten. Bei Terzzusammenklängen wird der Konkordanzton des Superius einfach wiederholt, der rhythmische Fluß bleibt auf dem Quintoktavklang oder dem Terzklang stehen. Die gliedernde Wirkung dieser Tactus entsteht aus der Verbindung von melodischem und rhythmischem Stillstand, der den Fluß der Bewegung unterbricht. Ein Vergleich mit der Ballade Machauts zeigt, daß diese Zäsuren mit Haltetönen, also mit klanglichen Ruhepunkten der Vorlage übereinstimmen. In Br. 4 steht in der Vorlage eine Brevis, die Tactus 9/10 geben die Auflösung der perfekten Longa *fis/a* (Intavolierung *cis/e*) wieder, den Tactus 26 und 27 entspricht auch eine Longa und Ta. 37, 47, 66 und 70 eine Brevis in Machauts Ballade.

In der Intavolierung „*J'ay grant desespoir*“ (Bd. II, S. 23) bezeichnet die Quintoktavfloskel die Schlüsse der größeren musikalischen Abschnitte.

The image shows two musical staves. The first staff contains three intervals marked with brackets and letters: 'a' (Oktave c-c), 'b' (Sexte a-c), and 'b' (Sexte b-d). The second staff contains one interval marked with a bracket and letter 'c' (Quinte d-g). The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and various rhythmic values represented by stems and flags.

In Br. 10 endet der erste Tenorabschnitt, der aus einem tonleiterartigen Abstieg durch die Oktave *c'—c* und dem wiederholten Rhythmus



gebildet ist. Den Mittelteil (Br. 11—25) charakterisieren die absteigenden Sexten $a-c$ und $b-d$ und die Quint $d'-g$. Die Quintoktavfloskel auf dem Schlußton g (Ta. 25) leitet ein Tactus mit durchlaufender Semiminimabewegung (in diesem Abschnitt der einzige) ein. Im letzten Tenorabschnitt werden die Kompositionsbestandteile zusammengefaßt (Br. 26—29): Sowohl die Oktav $c'-c$ wie die Sext abwärts, hier freilich als Sprung, sind vorhanden.

Auch im zweiten Teil von „*J'ay grant desespoir*“ steht die Quintoktavfloskel an der Stelle der wichtigsten Zäsur (Ta. 37). Schon vorher, in Ta. 34/35 und am Schluß des zweiten Teils (Ta. 43—45) zeigt der Superius klangliche Bildungen. Der Intavolator unterscheidet diese drei klanglichen Gebilde im Hinblick auf ihre Stellung im Satzverlauf und ordnet ihnen dementsprechend verschiedene Umschreibungswendungen zu. Der g -Klang in Br. 34/35 ist durch die Terz des Contratenor ein imperfekter Klang und steht mitten im Satzablauf. Deshalb wird die imperfekte Terz im Superius der Intavolierung zweimal berührt (Ta. 35), während der Quintoktavklang in Br. 37 einen abschließenden, perfekten Ruheklang bildet. Das klangliche Gebilde am Schluß dieses zweiten Teils steht auf dem verlängerten Schlußton.

Im dritten Teil von „*J'ay grant desespoir*“ vermißt man eine gliedernde und abschließende Quintoktavfloskel. In der Tat besitzt auch der Klangablauf der Vorlage keine derartigen klaren Einschnitte wie im ersten und zweiten Teil. Eine gewisse Gliederung erfolgt durch den hoquetierenden Abschnitt in Ta. 50/51 und eine lineare Schlußfloskel, die vom Schluß des ersten Teils (Ta. 29 und 31) her bekannt ist und in Ta. 56 und 60 auftritt.

In den Intavolierungen „*De toutes flours*“, „*Aspar refus*“ und „*De ce que fol*“ wird der gliedernde und abschließende Quintoktavklang nicht mit der Quintoktavfloskel sondern einer etwas abweichenden formelhaften Wendung, in der der Superius die Bewegung Oktav-Quint-Oktav ausführt, um-



geschrieben. Diese Quintoktavwendung übt durch ihre feste Gestalt in „*De toutes flours*“ eine gliedernde Wirkung in Ta. 8, 16, 38 aus. Man vergleiche auch „*De ce que fol*“ Ta. 6, „*Aspar refus*“ Ta. 26, 33, 36 und „*Constantia*“ Ta. 1, 7. In der Intavolierung „*A discort*“ kommt der Quintoktavklang als



"A discort" (Ta. 7-8)

dreitöniger Griff vor. Dieser Klang wird von der aus den Madrigalintavolierungen bekannten Triolenwendung eingeleitet, die in den französischen Stücken sonst nicht auftritt.

„De toutes flours“

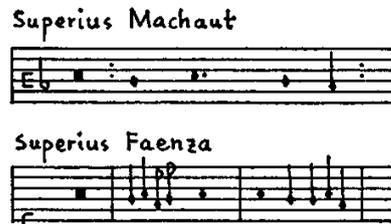
Im Folgenden sollen wesentliche Züge einer Intavolierung des französischen Repertoires am Beispiel von „De toutes flours“ (Bd. II, S. 11) gezeigt werden. Wir hoffen, mit der Beschreibung die Intavolierung als Ganzes zu erfassen und zu zeigen, daß diese Musik über die reine Stegreifausführung hinausgewachsen ist. Beim Vergleich der Intavolierung mit ihrer Vorlage ist die Transposition um eine Quint nach oben zu beachten.

Der Tenor beginnt mit gleichmäßigen, sekundweise absteigenden Breven, zu denen die Töne des Motetus um eine Semibrevis verschoben erklingen; in Br. 4 wird die rhythmische Verschiebung auf eine Minima verkürzt und die Bewegung beschleunigt, die in den folgenden Measureinheiten über eine Minimabewegung in die Semibrevis auf die Silbe „*ton-*“ mündet. Der synkopenartige Rhythmus wird in der Intavolierung durch eine klare vertikale Zuordnung der Konkordanzan auf den Beginn jedes Tactus beseitigt (vgl. auch Br. 19/20 und 28/29). Die in der Vorlage verschobenen Konkordanzan erscheinen gleichsam auf den Anfang der Measureinheit zurückversetzt, denn die Intavolierungstechnik verlangt zu Beginn eines jeden Tactus eine Hauptkonkordanz von Tenor und Superius. Entsprechend verhält sich die Intavolierung bei anderen synkopierte Stellen in Br. 19/21, 28/30 und 63/65. Echte rhythmische Verschiebungen haben im System der Tactus⁹⁰ ohnehin keinen Platz. Die Komposition Machauts hat sich diesem Schema, das gleichzeitig eine musikalische Technik hervorbringt, zu beugen.

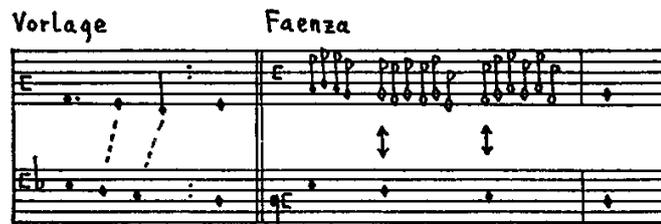
Die erwähnte rhythmische Verschiebungen sind in der Zeit Machauts häufig und stellen einen wichtigen Bestandteil der musikalischen Faktur der

⁹⁰ Vgl. oben Kap. II, Abschn. 2.

französischen Musik dar. Wir wollen deren Behandlung deshalb kurz in einigen anderen französischen Intavolierungen vergleichen. In „*Honte paour*“ versucht der Intavolator, die rhythmische Verschiebung des Superius durch eine Aufteilung der übergebundenen Töne durch kleinere Notenwerte wiederzugeben: Ta. 10—14 und Ta. 29—31. Meist jedoch werden auch bei



Verschiebungen um eine Minima, wie im folgenden Beispiel aus „*Jour a jour*“, die verschobenen Konkordanztöne des Superius genau auf die regelmäßigen Semibreviswerte vorverlegt, so daß ein rhythmisch unkomplizier-



„*Jour a jour la vie*“ (Ta. 7-8)

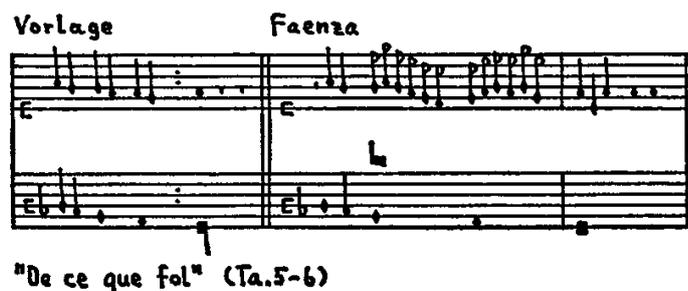
ter Ablauf der Konkordanzen zustande kommt. Wenn die Verschiebung innerhalb einer Measureinheit bleibt (vgl. Ta. 15, Ta. 24 und in „*A discort*“ Ta. 14/15), so wird die Measureinheit in der Intavolierung auch unkoloriert wiedergegeben.

Schon im Codex Fa tritt mit der Einordnung von französischer Mensuralmusik in das Tabulaturstrichsystem schlagartig das Problem der sog. „übergebundenen Töne“ auf. In diesem Stadium des Musizierens wird noch keine Lösung, bzw. noch kein Kompromiß mit der mensuralen Aufzeichnung versucht⁹¹ sondern die mensurale Kunstmusik wird etwas gewaltsam dem Tac-tusschema untergeordnet. Aus diesen Überlegungen ergibt sich eine gewisse Rangordnung, die bei der Verarbeitung der Vorlage berücksichtigt wird. Das wesentliche Material für die Intavolierung bilden die Konkordanzen der

⁹¹ Derartige Versuche werden erst durch die stärkere Adaptation des kunstvollen Satzes auf die Tastenmusik veranlaßt. Überbindungen finden sich im Buxheimer Orgelbuch und dann häufiger am Anfang des 16. Jahrhunderts (M. A. Cavazzoni, Attaignant).

Strukturstimmen Tenor und Superius. Weniger wichtig ist der ursprüngliche melodische Verlauf des Superius und am wenigsten wird seine ursprüngliche rhythmische Gestalt berücksichtigt.

Des öfteren ändert sich nämlich in der Intavolierung durch einen Wechsel der Prolatio temporis von vornherein das rhythmische Aussehen des ganzen Stückes. In „*De toutes flours*“ und in „*Honte paour*“ wurde unter Beibehaltung des Tempus imperfectum die Prolatio minor in maior geändert. Dieselbe Änderung betrifft „*De ce que fol*“ beim Tempus perfectum. Der Grund für diese Änderungen liegt in der Herkunft der Intavolierungstechnik aus der italienischen Musik. In den italienischen Vorlagen sind die Senaria imperfecta und die Octonaria im ersten und die Novenaria und Duodenaria im zweiten Madrigalteil die vorherrschenden Mensuren. Die formelhaften Wendungen der Tastenmusik haben sich an den Dreier- und Vierergruppen der Minimen ausgebildet. Selbst in den liturgischen Stücken, in denen der Intavolator Mensur und Zusammenklänge frei bestimmen kann, wird am häufigsten die Senaria imperfecta verwendet. Das folgende Bei-



spiel aus „*De ce que fol*“ zeigt, daß die Sext-Oktavklausel in der Vorlage mit 2+2 (Prolatio minor), in der Intavolierung aber mit 3+3 Minimen (Prolatio maior) umschrieben ist, die als die stereotypen sechstönigen Semiminimawendungen erscheinen. Es ist jedenfalls auffällig, daß gerade in den Intavolierungen „*A discort*“ und „*Jour a jour*“, in denen die Prolatio minor der Vorlage beibehalten wird, öfter die viertönigen Formeln (Semiminimen) durch sechstönige (Semiminimatriolen) ersetzt werden. Die sechstönigen Wendungen treten in „*Jour a jour*“ bevorzugt bei der Kolorierung von Klauseln auf.

Wenn man in „*De toutes flours*“ den Gang der ganzen Intavolierung verfolgt, so kann man die schon öfter konstatierte Übereinstimmung der größeren Abschnitte mit denen der Vorlage feststellen. Sie werden durch floskelhafte Quintoktavwendungen abgegrenzt. Die Abschnitte Ta. 1—8 und 9—16 weisen Merkmale paralleler Gestaltung auf. Am Anfang eines jeden Abschnitts steht die gleiche rhythmische Formel

Superius ◦ † P P P P
 Tenor † † ◦

und am Schluß die gleiche Quintoktavwendung. Das Innere dieser Abschnitte wird möglichst abwechslungsreich mit dem Formelmaterial der Tastenmusik gestaltet.

Dem ruhigen Verlauf von Tenor und Superius in Br. 1—6 entspricht in Fa eine ausgeglichene Bewegung aus Minimen und Semiminimen. Der melodische Höhepunkt in Br. 4 wird in der Intavolierung durch drei Minimen rhythmisch hervorgehoben. In Ta. 6 wird der in der Vorlage nicht vorhandene Auflösungsston der Terz-Eingangsklausel *e—d/cis—d* ergänzt und dadurch die kleine Zäsur des Superius mit den Mitteln der Tastenmusik verdeutlicht. Der zweite Abschnitt ist in zwei Hälften unterteilt (Ta. 9—12 und 13—16), von denen die erste im Superius und die zweite im Tenor ein neues spielerisches Element zum musikalischen Geschehen beiträgt. In



Ta. 9—12 sind es die Quintsprünge, die durch ihre rhythmisch gleichbleibende Gestalt (Ta. 10 und 11) ein merkwürdig symmetrisches Gebilde entstehen lassen, das auf der Semibrevis *a* (Ta. 9) beginnt und auf demselben Ton in Ta. 12 endet. Die zweite Hälfte (Ta. 13—16) bringt im Tenor ein zweimaliges Umschlagen in das Tempus perfectum. Der einfachen Regel-



mäßigkeit des Tenor entspricht der Superius durch eine Beschränkung auf die beiden Kolorierungsrhythmen

↓↓↓P und ↓P↓

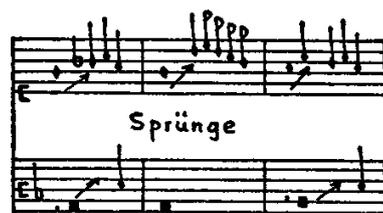
Der Rest des ersten Teils von „*De toutes fleurs*“ (Ta. 17—30) ist durch einheitliche Spielvorgänge der rechten Hand wieder in zwei Abschnitte zu-

sammengefaßt: Ta. 17—23 und 23—30. Zwischen Br. 17 und 23 der Vorlage bewegt sich der Tenor innerhalb der Oktav $c'-c$ abwärts. Dem stufenweisen Ausfüllen des Tetrachords $c'-g$ entspricht ein stufenweiser An-



stieg des Superius. Diese durch das Gegenbewegungsprinzip geformte Satzgrundlage beantwortet die Intavolierung mit einer einheitlichen Kette von Semiminimen, die den Aufstieg des Superius zusammenfaßt und zielsicher in den Schlußton, die Semibrevis e in Ta. 21 führt. Tactus 21 und 22 dienen einem ausführlichen, mit Klauseln versehenen Abschluß.

Auch der Schlußabschnitt (Ta. 23—30) ist von der Gliederung des Tenor her wieder zweigeteilt. In Ta. 23—26 verharrt der Tenor in starren Breven,



"De toutes flours" (Ta. 23-25)

um nur kurz das d' zu berühren. Die Breven in Ta. 24 und 26 und die Semibreven in Ta. 27 stellen instrumentale Vereinheitlichungen des Intavolierungstenor dar. Die verschiedenen Kolorierungsfiguren im Superius wachsen wieder aus einem gewissen Streben nach Einheitlichkeit hervor: Von Ta. 23 bis 25 beginnt jeder Tactus mit einer Semibrevis, darauf folgt ein Sprung und schließlich eine auf- und absteigende Floskel. Der Superius spiegelt den sprunghaften Verlauf des Tenor. In Ta. 26—28 bildet der Intavolator auf spielerisch-konstruktive Weise alle möglichen Wendungen aus zwei Minimen und zwei Semiminimen.

Im zweiten Teil greift der Intavolator auf Formelmaterial des ersten Teils zurück. So entspricht der Tenor am Beginn (Ta. 33) dem Rhythmus in Ta. 1 und die gliedernde Quintoktavwendung (Ta. 37/38) samt der vorhergehenden Klausel den Ta. 7/8. Neu ist im zweiten Teil der Rhythmus



(Ta. 35, 45), der in Zusammenhang mit einer einzelnen Gruppe von vier Minimien im Superius der Vorlage auftritt.

Wir betrachten noch den Anfang des dritten Teils (Ta. 48—53), der ab Ta. 58 wie in der Vorlage nur eine Wiederholung von Ta. 23—30 des ersten Teils ist. Tenor und Superius schreiten durch drei gleichmäßige Breven und drei imperfekte Konkordanzten Dezim—Sext—Sext verbunden, gleichzeitig fort und treffen sich nach einer rhythmisch differenzierteren Bewegung (Br. 51/52) im Oktavklang (Br. 53). Die Intavolierung spiegelt diese Bewegungsverhältnisse aufs genaueste. Der engen Verkettung von Tenor und Superius in Br. 48—50 entspricht in der Intavolierung eine rhythmische Verzahnung der beiden Stimmen durch einen komplementären Rhythmus. Die folgenden beiden zum Zielklang in Ta. 53 hinführenden Tactus sind mit dem raschen Dreierhythmus, der wie im zweiten Teil (Ta. 35, 45) von einer Minimagruppe ausgelöst wird, rhythmisch einheitlich gestaltet. Der absteigenden Bewegung des vokalen Superius in Br. 51 entsprechen in der Intavolierung Kolorierungswendungen mit absteigender Bewegungsrichtung und den beiden aufsteigenden Semibreven in Br. 52 entsprechen aufsteigende Wendungen.

5. Zweifache Intavolierungen derselben Vorlage

Wir kennen aus dem Buxheimer Orgelbuch, der zweiten großen Sammlung von Tastenmusik im 15. Jahrhundert, den Fall, daß gewisse Vokalstücke in mehreren, meist verschiedenartigen Intavolierungen vorhanden sind. Der Grund für eine häufigere Bearbeitung⁹² dürfte in der Beliebtheit der vokalen Vorlage zu suchen sein. Dieser Grund trifft sicher auch bei den mehrfach aufgezeichneten Stücken im Codex Fa, „Rosetta“, „*Jour a jour la vie*“ und „*Elas mon cuer*“ zu.⁹³ Die Verbreitung von „Rosetta“ und „*Jour a jour*“ in zahlreichen Handschriften wurde schon erwähnt.

⁹² Die Chanson „*Je loe amours*“ von Binchois ist in Bux siebenmal und zahlreiche weitere Stücke sind dreimal intavoliert. H. R. Zöbeley, Buxheimer Orgelbuch, S. 148, nennt als Grund auch die Beliebtheit der Vokalstücke.

⁹³ Auch „*Elas mon cuer*“ könnte ein bekanntes Stück gewesen sein. Daß uns die Vokalfassung nicht überliefert ist, besagt beim Erhaltungszustand der mittelalterlichen Quellen wenig. Man vergleiche die zahlreichen fragmentarischen Quellen bei K. v. Fischer, Studien, S. 9 ff. und 12—15.

Bei den beiden Fassungen der Chanson „*Jour a jour la vie*“, die unter den Titeln „*Jour mour lanie*“ und „*Io levie*“⁹⁴ im Codex Fa auftreten, liegt der einfache Fall vor, daß dieselbe Intavolierung zweimal aufgezeichnet wurde. „*Jour mour lanie*“ steht unter dem geschlossenen Corpus der französischen Intavolierungen, „*Io levie*“ dagegen unter den anschließenden, größtenteils anonymen Stücken. Dennoch ist nicht ganz klar, warum dasselbe Stück überhaupt ein zweites Mal aufgeschrieben wurde. Der einzige Unterschied liegt in einigen Notationsvarianten⁹⁵, die jedoch nichts an der musikalischen Substanz ändern. Da die zweite Aufzeichnung „*Io levie*“ den korrekteren und in gewissem Sinne „italianisierten“ Notentext aufweist, wäre es denkbar, daß die zweite Fassung aus lehrhaften Gründen aufgezeichnet wurde.

Die beiden Fassungen von „*Rosetta*“ (Bd. II, S. 124) und „*Elas mon cuer*“ (Bd. II, S. 40) zeigen wesentliche Unterschiede, so daß man von echten Neufassungen sprechen kann. Bei beiden Stücken wurde auch die Mensur geändert. In „*Rosetta*“ II sind die Notenwerte um die Hälfte verkürzt und je zwei der ursprünglichen Masureinheiten zu einer neuen zusammengefaßt. Von der Mensuraltheorie her gesehen, entsteht zwar aus der *Senaria perfecta* eine *Senaria imperfecta*, aber die relativen rhythmischen Beziehungen bleiben gleich. Die *Senaria imperfecta* ist mit ihren sechstönigen Semiminimagruppen die bevorzugte Mensur der Tastenmusik in Fa. Mit dem rhythmisch stärker unterteilt wirkenden Tenor entspricht „*Rosetta*“ II mehr dem Erscheinungsbild der übrigen Intavolierungen. Zudem ist „*Rosetta*“ II wie „*A discort*“ und die Machautintavolierungen „*Honte paour*“ und „*De toutes flours*“ um eine Quint nach oben transponiert. Insgesamt ist das Bestreben festzustellen, von „*Rosetta*“ eine noch mehr dem Spiel auf dem Tasteninstrument angepaßte Fassung herzustellen.

Von der Entstehung der beiden Intavolierungen von „*Rosetta*“ ist folgendes anzunehmen: Die Fassung „*Rosetta*“ I wurde zunächst getreu dem Notenbild der Vorlage hergestellt. Die Läufe, Umschreibungen und Wendungen der Tastenmusik brachten eine Verlangsamung des Tempo mit sich, so daß allmählich nicht mehr die *Brevis* musikalische Schlagzeit war sondern die *Semibrevis*. In „*Rosetta*“ I ist gut zu beobachten, wie die Intavolierung zunächst ganz der Vorlage folgt und dann erst eigene Kolorierungswendungen anbringt. Da auch in „*Rosetta*“ II der Anfang wörtlich übernommen wurde, ist anzunehmen, daß der Beginn sehr bekannt war und deshalb notengetreu zitiert wurde. Das Anwachsen der Kolorierungswendungen hatte also eine Verlangsamung der *Semibrevis* zur Folge. Derselbe *Brevis*wert, der

⁹⁴ Über Verballhornungen des Textincipit in Bux vgl. H. R. Zöbeley, Buxheimer Orgelbuch, S. 15 f.

⁹⁵ Vgl. oben S. 26.

in der Vorlage von drei oder höchstens sechs Noten unterteilt war, wird nun mit sechs, neun oder zwölf Tönen belastet. Wendungen wie im folgenden Beispiel bringen eine Betonung und Verbreiterung der Semibrevis mit sich.



„Rosetta“ I (Ta. 55-56 und 84-85)

In „Rosetta“ II sind die Notenwerte um die Hälfte verkürzt. Jetzt entspricht die dreizeitige Semibrevis der perfekten Brevis der Vorlage. Die bekannten Mensurwerte der Senaria imperfecta erscheinen und mit ihnen auch die sechstönigen Semiminimawendungen. Am Vergleich des Formelmaterials zeigt sich, welche große Bedeutung diese Umstellung der Mensur für die Musik hat. In „Rosetta“ I herrscht eine Vielfalt von Wendungen und Rhythmen. In „Rosetta“ II dagegen gibt es nur noch zwei Bewegungsformen: Eine Bewegung in Semibreven-Minimen (z. B. Ta. 26 ff.) und durchgehende Semiminimabewegung (Ta. 7 ff., Ta. 14 ff.). Die erstere Bewegungsform stellt die zitierten Wendungen und Teile aus Zacaras Ballata dar, während die letztere die typisch tastenmäßige Kolorierung verkörpert.

Als Beispiel betrachten wir den Schluß des zweiten Teils. „Rosetta“ I (Ta. 79—85) zeigt eine bunte Vielfalt von Wendungen, schnellen und langsamen, kolorierten und nicht kolorierten Notenwerten. Der Superius in „Rosetta“ II (Ta. 41—44) faßt den ganzen Abschnitt durch eine einheitliche Kolorierungsbewegung in Semiminimen zusammen. Eine weit ausholende, absteigende Bewegung wird mit einer sequenzartigen Wendung gebildet und eine dem Abstieg entgegengesetzte, knappe aufsteigende Wendung schließt das Ganze ab.

Durch die Verwendung der Tonrepetitionen ergibt sich eine Parallele zur schon besprochenen Intavolierung „Non ara mai pietà“. Wie dort hat die Tonrepetition auch in „Rosetta“ II von der Satztechnik her einen bestimmten Sinn. Mit ihnen wird ein Abschnitt (Ta. 21—25) einheitlich gestaltet, der in der Vorlage durch lange liegenbleibende Töne charakterisiert ist. Die durch Verwendung gleicher Formeln bewirkte parallele Gestaltung von Ta. 21/22 und 23/24 arbeitet die Struktur der Vorlage heraus. Von dieser parallelen Struktur nimmt die Fassung „Rosetta“ I noch keine Notiz. An solchen Einzelheiten erweist sich die Fassung II unbedingt als die spätere.

Über die beiden Fassungen von „*Elas mon cuer*“ können nur spärliche Aussagen gemacht werden, da die vokale Vorlage unbekannt ist. Die Fassung I steht im französischen Repertoire einige Stücke vor der Fassung II und entspricht in ihrer Mensur wohl der Vorlage. Möglicherweise wurde auch hier, wie in „*Honte paour*“ und „*De toutes flours*“ die Prolatio minor in die Prolatio major verändert. In der Fassung II sind die Notenwerte verdoppelt und die ursprünglichen Tactus unterteilt. Jede Notengruppe der Fassung I wird noch ausführlicher koloriert, so daß mit der Verdoppelung der Notenwerte auch eine Verlangsamung der Ausführung einhergehen dürfte. Der gesamte Verlauf wird breiter und etwas schwerfälliger. Der Tenor von „*Elas mon cuer*“ II verläuft fast nur noch in Breven und hat eine große Ähnlichkeit mit dem Cantus firmus eines liturgischen Stückes. Durch die zahlreichen wiederholten Tenortöne ist der Superius zu einer weitreichenden Ausschöpfung der klanglichen Möglichkeiten jedes neuen Tenortons genötigt, was sich in Sprüngen und klanglichen Umschreibungen niederschlägt. Besonders charakteristisch für diese klangliche Tendenz ist der verlängerte Schluß (Ta. 76—78) des ersten Teils von „*Elas mon cuer*“ II, der einer klanglichen Auspielung des d-Schlusses dient. Auch der Pänultima-klang im Clos-Schluß des zweiten Teils (Ta. 130—133) ist klanglich breit entfaltet. Der Intavolator hat also „*Elas mon cuer*“ wohl deshalb ein zweites Mal bearbeitet, um auf einer breiteren Tenorgrundlage einen klanglicheren Superius zu erzielen. Er wurde dabei vielleicht von den Erfahrungen im liturgischen Orgelspiel angeregt.

IV. DIE LITURGISCHEN STÜCKE

1. *Der Cantus firmus*

Zu Beginn der vorliegenden Arbeit hatten wir über das Gesamtrepertoire des Codex Fa berichtet und in diesem Zusammenhang die liturgischen Stücke und ihren Erhaltungszustand beschrieben. Mit einer gewissen Befangenheit steht man vor diesen frühesten bekannten Cantus-firmus-Sätzen für Orgel. Sowohl die liturgische Stellung der Stücke und ihre Aufführungspraxis, wie auch die Satztechnik sollen erörtert werden. Wir werden versuchen, die liturgischen Stücke des Codex Fa zu dem umfangreichen, schon bekannten Material zur Geschichte der Alternatim-Orgelmesse im 15. und 16. Jahrhundert in Beziehung zu setzen. Unmöglich können bei dieser ersten Untersuchung alle Fragen geklärt werden. Wir hoffen dennoch, durch die Beschreibung der liturgischen Stücke einige Probleme erhellen und das Interesse der Wissenschaft auf diesen Gegenstand lenken zu können.

Die Alternatimpraxis

D. Plamenac hat die Bedeutung der liturgischen Stücke in Fa richtig erkannt, indem er betont¹, daß bis jetzt Teile sog. Orgelmessen im 15. Jahrhundert nur aus deutschen Quellen bekannt waren. Sein Verdienst ist auch die Identifizierung der liturgischen Melodie, der Messe *Cunctipotens Genitor Deus* (Graduale Romanum, Messe IV) und die Einteilung der Stücke nach den Prinzipien der Alternatimpraxis. Nach dieser, für die deutschen Quellen häufig beschriebenen Praxis² müssen die Kyriesätze des Meßzyklus II (Bd. II, S. 151) folgendermaßen im Wechsel mit dem einstimmigen liturgischen Gesang erklingen³:

ORGEL	CHOR
<i>Kyrie 1</i>	<i>Kyrie 2</i>
<i>Kyrie 3</i>	<i>Christe 1</i>
<i>Christe 2</i>	<i>Christe 3</i>
<i>Kyrie 4</i>	<i>Kyrie 5</i>
<i>Kyrie 6</i>	

¹ D. Plamenac, *New Light*, S. 113—115.

² Von den zahlreichen Veröffentlichungen seien nur erwähnt: L. Schrade, *Die Messe in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts*, AfMf I (1936), S. 129 ff.; Th. Göllner, *Formen*, S. 101 ff.; H. R. Zöbele, *Buxheimer Orgelbuch*, S. 158 ff. und 187 ff.

³ Man vergleiche hierzu die Aufzählung der Stücke nach den handschriftlichen Repertoire in Kap. I. Eine entsprechende Anordnung des alternatim musizierten Kyrie gibt auch W. Apel, *Geschichte*, S. 27.

Im Meßzyklus I (Bd. II, S. 141) sind nur zwei Kyrie- und ein Christesatz vorhanden. Auch dieses *Kyrie* ist wie jenes aus dem Meßzyklus II alternatim zu musizieren. Hierzu muß der erste Kyriesatz (fol. 2r) als *Kyrie* 1 und als *Kyrie* 3 zweimal gespielt werden. Das *Christe* (fol. 2v) erklingt als *Christe* 2. Der zweite Kyriesatz (fol. 3r) wird als *Kyrie* 4 so gespielt wie er aufgezeichnet ist; als *Kyrie* 6 wird sein erster Teil (Ta. 1—14) wiederholt. Das *Kyrie* 6 (Form: a a b) unterscheidet sich nämlich in der einstimmigen Fassung vom *Kyrie* 4 (Form: a b) nur durch die Wiederholung des ersten Melodieabschnitts. Um dem Orgelspieler diese Gliederung zu verdeutlichen und das Ende des ersten Teils, von dem er bei der Ausführung des *Kyrie* 6 nochmals auf den Anfang springen muß, anzuzeigen, ist der Schlußklang in Ta. 14 unkoloriert als Brevis notiert. Die ungewohnte Erscheinung einer einzelnen, unkolorierten Brevis mitten in einem liturgischen Stück erklärt sich nur aus der Aufführungspraxis.⁴

In gleicher Weise dreiteilig ist das *Kyrie Angelicum* im Buxheimer Orgelbuch (Nr. 153—155), das als Cantus firmus ebenfalls das *Kyrie Cunctipotens Genitor Deus* enthält.⁵ Im Gegensatz zu dem eben besprochenen zweiten *Kyrie* des Meßzyklus I zeigt das *Ultimum Kyrieleison* in Bux keinen Ansatzpunkt zur Wiederholung des ersten Teils. Es ist in der deutschen Tradition auf eine andere Weise alternatim musiziert worden.⁶

Das *Gloria* verteilt sich in Meßzyklus I und II übereinstimmend folgendermaßen auf Chor und Orgel:

ORGEL

Et in terra
Benedicimus te
Glorificamus te
Domine Deus, Rex
Domine Deus, Agnus
Qui tollis . . . suscipe
Quoniam
Tu solus Altissimus
In gloria Dei Patris. Amen

CHOR

Laudamus te
Adoramus te
Gratias agimus
Domine Fili
Qui tollis . . . miserere
Qui sedes
Tu solus Dominus
Cum sancto Spiritu

⁴ Im Superius der liturgischen Stücke findet sich im Verlauf eines Stückes keine einzige derartige Brevis.

⁵ L. Schrade, Die Messe in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts, AfMf 1 (1936), S. 145.

⁶ H. R. Zöbeley, Buxheimer Orgelbuch, S. 187.

Diese kleingliedrige Aufteilung findet sich in den deutschen Quellen nur in dem von F. Feldmann und Th. Göllner beschriebenen Breslauer Fragment.⁷ Das *Gloria* im Augsburger Orgelbuch und im Buxheimer Orgelbuch⁸ faßt mehrere der kleinen Verse zu größeren Einheiten zusammen.

Sowohl die Ausführung von fünf Kyriesätzen, wie die Verteilung des *Gloria* für die Alternatimpraxis finden wir in der *Missa dominicalis* des Komponisten Jaches in den Tabulaturen von Castell Arquato wieder.⁹ W. Apel¹⁰ hat bereits darauf aufmerksam gemacht, daß die Alternatimpraxis in Fa der späteren italienischen Tradition entspricht. Mit dem Codex Fa ist diese italienische Tradition bereits am Anfang des 15. Jahrhunderts nachgewiesen. Nur am Schluß des *Gloria* weicht die Messe Jaches' geringfügig von der Messe im Codex Faenza ab. Der letzte Gloriasatz beginnt in Fa schon mit *In gloria Dei Patris. Amen*, bei Jaches bildet nur das *Amen* den Schlußsatz.

Zweimal erscheint im Repertoire von Fa ein *Kyrie* und ein *Gloria* zu einem Meßzyklus verbunden. Daneben ist noch ein einzelnes *Kyrie* überliefert. Ein einzelnes *Kyrie* findet sich auch im Wiener Fragment¹¹, ein weiteres im Buxheimer Orgelbuch (Nr. 152), ein einzelnes *Gloria* im Breslauer Fragment.¹² Außerdem sind in Bux ein *Kyrie eleyson de S. Maria* und ein *Et in terra de S. Maria* (Nr. 150—151) zu einem kleinen Meßzyklus verbunden. *Credo*, *Sanctus* und *Agnus* finden sich nur vereinzelt. Man kann daher mit guten Gründen annehmen, daß im 15. Jahrhundert bevorzugt *Kyrie* und *Gloria* alternatim ausgeführt wurden.

Das Kyrie

Die Satztechnik der liturgischen Stücke beruht auf der gleichen zweistimmigen Anlage aus Tenor und Superius, die wir schon aus den Intavolierungen kennen. Der melodische Verlauf des Tenor, der die einstimmige liturgische Melodie als Cantus firmus trägt, ist festgelegt. Dennoch ergeben sich fast in jeder Orgelbearbeitung Abweichungen von der Melodie des heute

⁷ F. Feldmann, Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien. Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte Bd. 37, Breslau 1937. Th. Göllner, Formen S. 103.

⁸ H. R. Zöbele, Buxheimer Orgelbuch, S. 159.

⁹ K. Jeppesen, Italienische Orgelmusik, Bd. I, S. 119—128. Edition der Messe in Bd. II, S. 82 ff.

¹⁰ W. Apel, Geschichte, S. 28.

¹¹ Th. Göllner, Formen, S. 80.

¹² F. Feldmann, a.a.O. Anhang II, S. 1—3.

üblichen Graduale Romanum, die meist nichts mit lokalen Abweichungen des Gregorianischen Gesangs zu tun haben, sondern gewissen satztechnischen Erfordernissen des instrumentalen Satzes entspringen. Wir verdeutlichen diese Abweichungen durch einen Vergleich der Tenores mit der Melodie des Graduale. Im folgenden Beispiel sind die Tenores der ersten Kyriesätze zu-

Graduale Romanum

Kyrie 1 (Meßzyklus I)

Kyrie (fol. 79r)

Kyrie 1 (Meßzyklus II)

Kyrie 3 (*)

15 20

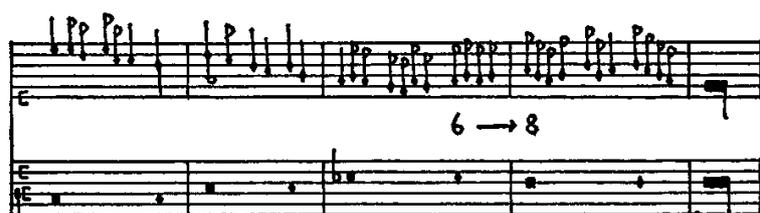
sammengestellt. Der melodische Verlauf entspricht weitgehend jenem im Graduale Romanum. Nur zwei abwärtsgerichtete Sprünge sind mit Sekundschritten bzw. einer Kolorierungswendung ausgefüllt. Die Conclusio der

einstimmigen, liturgischen Melodie mit dem Terzsprung $f-d$ („le-i-son“) ist in den Orgelstücken zu einer einheitlichen Schlußgruppe mit der sekundweisen Tonfolge $d-e-f-e-d$ verändert worden.

Hinter beiden Varianten steht die Satztechnik, wie wir sie aus den Intavolierungen kennen. Wenn es sich auch nicht mit letzter Sicherheit belegen läßt, möchte ich doch behaupten, daß sich die Tastenmusik, wie wir sie im Codex Faenza vorfinden, in den Intavolierungen ausgebildet hat und die entwickelte Satztechnik auch auf die Bearbeitung liturgischer Cantus firmi angewandt wurde. Zur Bildung der Terz-Quint- und der Sext-Oktavklausel ist im Tenor mindestens ein Sekundschritt abwärts nötig. In der liturgischen Melodie wird aber das d , das sich als bevorzugter Träger von Quintoktavklängen erweist, jedesmal im Sprung erreicht. Gerade der d -Klang, der im Kyrie eine Art Hauptklang bildet, könnte also nicht von einer Klausel eingeleitet werden. Auch die für Klauselbildung geeignete Tonfolge $g-f-e$ (Melisma „e-“ vor „-leison“) wird im Tenor der Orgelbearbeitungen (Ta. 20 bis 23) bis zum d fortgesetzt.

Ein Vergleich der Christesätze in den Meßzyklen I und II zeigt ebenfalls eine weitgehende Übereinstimmung mit der liturgischen Melodie. Die abweichende Schlußtonfolge entspricht der Schlußbildung im *Kyrie*¹³, die offenbar einheitlich für die Kyriesätze gebildet wurde. Der Schlußklang, der nach der Cantustonfolge $d-e-f-e-d$ den Satz abschließt, ist in den beiden Meßzyklen verschieden ausgeführt. Im Meßzyklus I wird der Schlußton d von *Kyrie* und *Christe* orgelpunktartig auf mehrere Masureinheiten verlängert. Der Schlußklang des einzeln aufgezeichneten *Kyrie* oder des *Kyrie* 1 aus Zyklus II erfährt keine Verlängerung. Im Zyklus II wird statt einer klanglichen Verlängerung des Schlußtons ein Tactus mit einer fallenden Sekundfolge eingeführt, die nochmals von der Quint a oder der Terz f zur Finalis d hin abfällt: *Kyrie* 1 Ta. 27; *Christe* Ta. 23; *Kyrie* 3 Ta. 27.

Am Schluß des *Kyrie* 2 (Meßzyklus I) ist aufschlußreich zu beobachten,



Kyrie 2 (Meßzyklus I) Ta. 20-24



Graduale Romanum

¹³ In den Kyriesätzen Ta. 23 ff., in den beiden Christesätzen Ta. 19—23.

wie eine Änderung des liturgischen Cantus durch die Satztechnik zustandekommt. Die liturgische Melodie schließt mit einem Sekundschritt $g—a$ aufwärts. Im Tenor des Orgelstücks ist zwischen das g und das a der neue Tenorton b (Ta. 22) eingefügt. Der entstandene Sekundschritt $b—a$ dient der Bildung der Sext-Oktavklausel $g—a/b—a$. Bei dieser Veränderung des Cantus kann sogar bewiesen werden, daß sie von keiner Choralvariante herrührt. Denn im *Kyrie* 4 und 6 des Meßzyklus II, denen dieselbe Choralmelodie zugrunde liegt, wird der Sekundschritt $g—a$ beibehalten, weil der Schluß satztechnisch auf andere Weise bewältigt wird.

Zur Ergänzung betrachten wir das *Kyrie Angelicum* aus dem Buxheimer Orgelbuch (Nr. 153—155), das denselben liturgischen Cantus enthält. Wie



Buxheimer Orgelbuch Nr. 153 Kyrie Angelicum

in Fa ist, um Klauseln zu ermöglichen, die liturgische Tonfolge in T. 12—14¹⁴ und T. 21—25 abgeändert. Zwei Sprünge zum d sind sekundweise ausgefüllt und T. 23—25 entsprechen der Schlußtonfolge im Codex Fa, die vom d aufsteigt um dann sekundweise zum d abfallen zu können. Der Sinn beider Schlußtonfolgen ist, den festliegenden satztechnischen Formulierungen eine entsprechende Tenorfolge zu schaffen.

Das Gloria

Nach der Feststellung, daß auch den Gloriasätzen die liturgische Melodie der IV. Messe *Cunctipotens Genitor Deus* als Cantus firmus zugrundeliegt, soll als erstes ein Vergleich der Tenores in Fa mit der Fassung des Graduale Romanum¹⁵ Licht in die von der Einstimmigkeit wie auch von der Satz-

¹⁴ Die Taktziffern beziehen sich auf die Edition von B. A. Wallner in 3 Bänden, Kassel 1958/95, S. 207.

¹⁵ Man vergleiche hierzu ständig die Melodie des Graduale Romanum (Beispiel) mit der Edition der liturgischen Stücke in Bd. II, S. 141 ff.

IV.

G ló-ri-a in excél-sis De - o. Et in ter-ra pax ho-
 mí-ni-bus bo-næ vo-lun-tá-tis. Laudá-mus te. Be-ne-dí-
 ci-mus te. Ad-o-rá-mus te. Glo-ri-fi-cá-mus te.
 Grá-ti-as á-gimus ti-bi pro-pter ma-gnam gló-ri-am tu-am.
 Dó-mi-ne De-us, Rex cœ-lé-stis, De - us Pa - ter omní-
 po-tens. Dó-mi-ne Fi-li u-ni-gé-ni-te Je - su Chri - ste.
 Dó-mi-ne De-us, Agnus De-i, Fí-li-us Pa - tris. Qui
 tol-lis peccá-ta mun-di, mi-se-ré-re no-bis. Qui tol-lis
 peccá-ta mun-di, sú-s-ci-pe de-pre-ca-ti-ó-nem no-stram.
 Qui se-des ad déx-te-ram Pa-tris, mi-se-ré-re no-bis.

Quó-ni - am tu so-lus san-ctus. Tu so-lus Dó-mi-nus.

Tu so-lus Al-tís-si-mus, Je - su Chri - ste. Cum San-cto

Spí - ri - tu, in gló-ri - a De - i Pa - tris. A - - men.

technik herrührenden Varianten bringen. Die Unterschiede zwischen dem Tenor in Fa und dem Graduale lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

1. Verdoppelte Cantustöne werden in der Orgelfassung manchmal nur einfach wiedergegeben. Beisp.: *Et in terra* (Meßzyklus II) Ta. 4/5, *Domine Deus*, *Agnus* (Meßzyklus II) Ta. 9/10 und 15/16.
2. Modifizierungen des liturgischen Cantus entstehen durch bestimmte Schlußbildungen. Im Meßzyklus I ist der Schlußklang dem wiederholten *e* entsprechend orgelpunktartig verlängert. Beisp.: Schluß des *Et in terra*, *Benedicimus*, *Glorificamus*. Im Meßzyklus II ersetzt eine bestimmte Schlußwendung die wiederholten Cantustöne. Beisp.: *Et in terra*, *Benedicimus*.
3. Schlußtöne, die im Cantus von unten erreicht werden, erhalten eine obere Wechselnote, so daß als letzter Tenorschrift ein Sekundschritt abwärts zustande kommt. Beisp.: *Benedicimus* (Meßzyklus I und II) Ta. 5, *Domine Deus*, *Rex* (Meßzyklus II) Ta. 5, Ta. 32, *Domine Deus*, *Agnus* (Meßzyklus II) Ta. 21, *Quoniam* (Meßzyklus II) Ta. 6, *Tu solus Altissimus* Ta. 7—9.
4. Abwärtsgerichtete Sprünge sind sekundweise ausgefüllt, um, wie schon am *Kyrie* gezeigt wurde, Klauselwendungen zu ermöglichen. Beisp.: *Glorificamus* (Meßzyklus I und II) Ta. 7, *Et in terra* (Meßzyklus II) Ta. 5, *Domine Deus*, *Rex* (Meßzyklus I und II) Ta. 15 u. a.

¹⁶ Eine eigene Untersuchung der Varianten der gregorianischen Einstimmigkeit ist in diesem Rahmen nicht möglich. Es sei aber auf K. Jeppesens Untersuchungen (*Italienische Orgelmusik*, Bd. I, S. 122) hingewiesen, der in den liturgischen Orgelstücken aus Castell Arquato auch oberitalienische Varianten der Einstimmigkeit festgestellt hat, zu denen sich Parallelen in Chorbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts in Ferrara und Reggio Emilia fanden.

5. Eine besondere Rhythmisierung des Cantus im *Qui tollis* und *Quoniam*, die vom Prinzip *ein Cantuston = eine Measureinheit* abweicht, verlangt einige Zusatztöne.

Alle diese Änderungen, die mit der Satztechnik zusammenhängen, werden noch im einzelnen behandelt. Nur an drei Stellen liegen vermutlich Varianten der liturgischen Einstimmigkeit vor, wie sie in Oberitalien, dem Entstehungsgebiet des Codex Fa gesungen wurde.¹⁶ Im *Domine Deus, Rex* zeigt der Abschnitt „*Rex coelestis*“ wie der Schluß „*omnipotens*“ etwas abweichende Wendungen, die in beiden Zyklen völlig gleich sind. Im *Qui tollis* bleibt die Schlußwendung einfach auf *e* stehen. Die Fassung Fa (Ta. 13) erreicht das *e* durch einen Sekundschritt von unten mit derselben melodischen Formel, die auch das *Et in terra, Benedicimus* und *Domine Deus, Rex* im Graduale Romanum abschließt.

Die rhythmische Aktivität des Tenor ist unterschiedlich. Man unterscheidet Pfundnoten Tenores, die den Cantus firmus in starren Breven vortragen (*Et in terra*) und rhythmisch aufgelockerte Tenores, in denen die Cantustöne in mehrere Unterteilungswerte aufgespalten sind (Meßzyklus I, *Domine Deus, Agnus*). Die Tenorrhythmen richten sich nach der betreffenden Mensur. In der *Senaria perfecta* tritt der Rhythmus $\blacksquare \blacklozenge$ und in der *Senaria imperfecta* und der *Octonaria* der Rhythmus $\blacklozenge \blacklozenge (\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge)$ auf. In beiden Meßzyklen sind die ersten drei Gloriasätze, *Et in terra, Benedicimus* und *Glorificamus* in Pfundnoten gehalten. Ab dem *Domine Deus, Rex* treten Unterteilungen der Cantustöne auf. Vielleicht hat bei diesen Unterteilungen die praktisch-musikalische Erfahrung des Orgelspielers mitgesprochen, die besagt, daß ein mehrfach angeschlagener Ton deutlicher hervortritt.

Gewöhnlich bildet ein Cantuston den Inhalt eines Tactus. Wenn Semibreven auftreten, so unterteilen sie eine Brevis, haben also gleiche Tonhöhe. Im *Qui tollis* und *Quoniam* wird das vorherrschende Bewegungsprinzip aufgegeben. Die Semibrevis ist hier Cantus-firmus-Träger. Bei durchgangsartigen



Verbindungstönen, die Sprünge im Cantus ausfüllen, kommen sogar Minimen mit wechselnder Tonhöhe vor.

Die rhythmische Belebung des Tenor führt zu einer engeren Verbindung



Domine Deus, Rex (Meßzyklus I) Ta. 26-29

von Tenor und Superius, wenn nachschlagende Rhythmen und Spielfloskeln auftreten, durch die Tenor und Superius in schnellem Wechsel erklingen.

Besonderer Erwähnung ist der Schluß des *Gloria* wert. Das *Amen* endet im Graduale Romanum auf *e*, in der Orgelfassung aber auf *d*. Obwohl die einzelnen Teile des *Gloria* alle auf *e* schließen, ist im Inneren der Sätze immer wieder der *d*-Klang als zentraler, tragender Klang ausgebaut. Er kann durch Klauseln entsprechend vorbereitet werden, während der Klauselschritt zum *e*-Klang *fis—e* über einen künstlich erhöhten Ton führt und die perfekte Konkordanz der Quinte über *e* der kritische Doppelton *b/h* ist. Kein Wunder also, daß beim letzten Schlußklang in der Orgelfassung die Finalis *d* bevorzugt wird.

2. Die Satztechnik

Die Voraussetzungen für das Zustandekommen des Satzes sind in den Intavolierungen und den liturgischen Stücken grundsätzlich verschieden. Bei der Intavolierung eines Madrigals von Jacopo da Bologna folgt der Intavolator einem Satz, der als *Res facta* vorliegt. Der Tenor wird in seiner ausgeformten Gestalt übernommen und mit dem Superius folgt der Intavolator den Konkordanz der vokalen Oberstimme, wobei der neue Verlauf mit eigenständigen Wendungen gebildet wird, aber der ganze Ablauf an die Vorlage gebunden bleibt.

In den liturgischen Stücken ist nur der Cantus firmus vorgegeben, der als Tenor die Satzgrundlage darstellt; der neue Superius entsteht in einem gewissen Sinne „frei“. Aber auch die Rolle des Tenor ist in den liturgischen Stücken eine andere als in den Intavolierungen mehrstimmiger Musik. Während der Tenor einer Intavolierung schon eine feste melodische und rhythmische Gestalt besitzt, ist für den Tenor eines liturgischen Stücks nur der melodische Verlauf der Einstimmigkeit bestimmend und selbst von diesem sind wesentliche Abweichungen möglich. Diese Abweichungen, wie z. B. die

sekundweise Ausfüllung übersprungener Intervalle und Zusatztöne in Klau-
seln lassen erst die Gestalt des Tenor und in Verbindung damit die Gestalt
des ganzen Satzes erstehen. Die Gestalt des Tenor-Cantus-firmus wird
also durch die Satztechnik mitbestimmt, was bedeutet, daß der Cantus fir-
mus erst durch seine Orgelbearbeitung Gestalt und Umriß erhält.

Eine differenzierte rhythmische Gestalt besitzt der Tenor eigentlich nur
in den Intavolierungen. In den liturgischen Stücken herrscht eine Art Aqua-
lismus, der jedem Cantuston eine Measureinheit zuteilt. Vom Rhythmus her
gesehen ist der Tenor von einer trägen Gleichförmigkeit; er ist weder durch
Zäsuren noch durch Pausen gegliedert. Der liturgische Tenor gleicht einer
amorphen Masse. Seines Zusammenhangs mit dem liturgischen Wort ent-
kleidet, bedarf er nun einer neuen Formung. Diese Formung geht vom Super-
ius aus. In der Intavolierung hat der Superius schon vorhandene Zusam-
menhänge neu, dem Tasteninstrument gemäß auszuführen. In den liturgi-
schen Stücken hat er die Zusammenhänge erst zu schaffen.

Klangliche und bewegungsbestimmte Tactus

Der Tenor ist das Fundament für den Superius. Zu jedem Tenorton gibt
es eine Anzahl von perfekten und imperfekten Konkordanz, die vom
Superius berührt werden können. In der Regel bildet der erste Ton eines
Tactus mit dem Tenor eine Konkordanz, die meist Hauptkonkordanz für
den ganzen Tactus bleibt. Wie in den Intavolierungen gibt es auch in den
liturgischen Stücken klangliche Tactus, in denen mehrere Konkordanz an-
gespielt werden. Im folgenden Beispiel sind die Hauptkonkordanz des



Kyrie (fol. 79r)



Kyr' 1



Kyrie 3 (Meßzyklus II)

ersten Kyrieabschnitts aus dem einzeln aufgezeichneten *Kyrie* und dem
Kyrie 1 und 3 aus Meßzyklus II zusammengestellt. Die perfekten Konkor-

dancen herrschen vor und die imperfekten erscheinen nur als Übergangsklänge zu den perfekten.

Die Umschreibung dieser Gerüstkonkordanzen und ihre Verbindung untereinander geschieht mit formelhaften Wendungen und Läufen, die uns teilweise aus den Intavolierungen schon bekannt sind. Man spürt, daß der Superius der Intavolierungen Vorbild im Hinblick auf das Formelmateriale ist. Beide Gattungen, Intavolierungen und liturgische Stücke, wurden ja auch nebeneinander musiziert, so daß selbstverständlich ein Austausch des musikalischen Materials eintrat. Das folgende Beispiel zeigt die geläufigste



Wendung zur Umschreibung des Leittones in einer Klausel, die Quintoktavfloskel und das Anspielen eines Zielklangs mit einer sequenzartig wiederholten Wendung.

Man kann Tactus unterscheiden, die ausschließlich von sekundweiser, durchgehender Semiminimabewegung erfüllt sind und solche, in denen Sprünge auftreten und verschiedene Bewegungsqualitäten abwechseln. Dieses verschiedene Vorgehen des Superius zeigt sich deutlich am Anfang von



Kyrie 1 und *3* (Meßzyklus II). Im *Kyrie 1* wird durch die Initialformel die gedehnte Anfangskonkordanz eingeleitet. Auf der Dezim wird die Initialformel wiederholt und spielt damit die Duodezim an. Durch einen Quartsprung ist die Duodezim im nächsten Tactus nochmals deutlich hervorgehoben. Das *Kyrie 3* beginnt mit einer fortlaufenden Semiminimabewegung, in der keine bestimmten Konkordanztöne hervortreten sondern die Ta. 1 und 2 als absteigenden und aufsteigenden Bewegungszusammenhang verwirklicht. Dieser Beginn ist satztechnisch zum *Kyrie 1* durchaus

gegensätzlich. Am Anfang des *Kyrie 1* werden die perfekten Konkordanz Oktav und Duodezim durch gedehnte Töne und Sprünge hervorgehoben; das Vorgehen ist also klanglich orientiert. Im *Kyrie 3* werden zwei Bewegungsvorgänge aneinander gefügt, die den „Auftakt“ zu einem entsprechend bewegungsbestimmten Satz bilden.

Die Strukturklänge am Anfang des *Glorificamus* (Meßzyklus I) besitzen

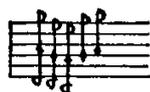
Glorificamus (Meßzyklus I) Ta. 1-4

für das Satzgeschehen eine unterschiedliche Bedeutung (man vergleiche die Klänge in der untersten Zeile des Beispiels). Hierbei kann die Beachtung des rhythmischen Bewegungsablaufs weiterhelfen. Die Minimabewegung in Ta. 1 wird allmählich auf Semiminimen beschleunigt, in Ta. 2 herrscht ausschließlich die rasche Semiminimabewegung, im dritten Tactus wird die Bewegung wieder verlangsamt, um in Ta. 4 auf den Semibreven fast stehen zu bleiben. Dieser vierte Tactus ist zugleich der klanglichste, d. h. in ihm treten die Klangbestandteile durch Sprünge am deutlichsten hervor. Die Oktavdezimklänge in Ta. 1 und 2 treten nicht als Klänge hervor sondern sind nur Gerüstkonkordanzen für den bewegungsbestimmten Superius.

Wenn man das ganze *Glorificamus*¹⁷ auf klangliche und bewegungsbestimmte Tactus hin untersucht, so ergibt sich folgendes Bild der Gerüstklänge und ihrer immanenten Bewegungs- oder klanglichen Tendenz. Klang-

Glorificamus (Meßzyklus I)

¹⁷ Man vergleiche zu der folgenden Beschreibung immer die Edition in Bd. II, S. 146.

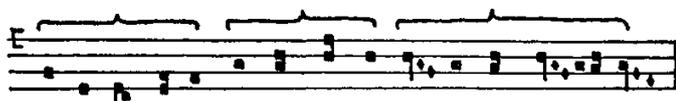


die nur vor dem d-Klang (Ta. 9) und im Schlußklang (Ta. 19) vorkommt, unterstreicht die besondere Stellung dieser beiden Klänge im ganzen Stück. Auf dem d-Klang liegt außerdem der melodische Höhepunkt des Superius; das zweimal angeschlagene *d''* (Ta. 10/11) tritt durch die vorhergehende Pause noch deutlicher hervor.

Auch die beiden kleineren Unterteilungen des Cantus sind im Superius der Orgelfassung verwirklicht. Die erste Zäsur entsteht durch den rhythmisch verlangsamten, klanglichen Ta. 4 und die neue, etwas unvermittelt beginnende, schnelle Bewegung im folgenden Ta. 5. In der zweiten Hälfte des „*Glorificamus*“ (Melisma „*te*“) entsteht durch die ausführliche Klausel und anschließende rhythmische Verlangsamung in Ta. 15/16 ein Abschluß, dem im Cantus die Umkreisung des Tones *g* entspricht. Die Schlußwendung, d. h. die Tenorklausel *f—e* zum Schlußklang auf *e* ist durch einen Sprung mit starker Zäsurwirkung (Ta. 16/17) vom vorhergehenden Abschluß getrennt.

Ein kurzer Vergleich des *Glorificamus* aus dem Meßzyklus II (Bd. II, S. 158) zeigt fast dieselbe Gliederung, die aber etwas anders als im Meßzyklus I realisiert wird. Die Gruppe auf *d* (Ta. 8—11) hat ebenfalls zentrale Bedeutung. Der Superius zeigt hier eine erhebliche Verlangsamung (Ta. 10) und eine Hervorhebung der Klangbestandteile durch sprunghafte Wendungen (Ta. 11). Die Zäsur in der ersten Hälfte ist durch das Stehenbleiben der Bewegung und den Neubeginn der Bewegung durch die Initialformel in Ta. 4 sehr deutlich. Die Schlußgruppe (Ta. 16 ff.) ist durch die Kombination bestimmter Formeln zu einem Zusammenhang verbunden.

Am *Glorificamus* haben wir gezeigt, daß durch klangliche Schwerpunkte in der Orgelfassung die Gliederung des liturgischen Cantus herausgearbeitet wird. Wir betrachten nun die Gliederung des *Domine Deus, Agnus*. Es besteht



Do-mi-ne Deus, Agnus De-i, Fi-li-us Pa-tris.

in der einstimmigen Fassung aus den drei Sprachgliedern „*Domine Deus*“, „*Agnus Dei*“ und „*Filius Patris*“. Der Schlußton des ersten Gliedes wird von unten erreicht, der des zweiten Gliedes durch einen Terzsprung von oben und

nur das *e* am Schluß des dritten Gliedes ist sekundweise von oben eingeführt. Im *Domine Deus, Agnus* (Meßzyklus II) sind die Gliederungseinschnitte sofort an der rhythmischen Verlangsamung, der nachfolgenden Pause und der klanglichen Wendung zu erkennen. In Ta. 6 erklingt der Quintoktavklang auf *e* in Semibreven und der Quintoktavklang auf *a* (Ta. 11) wird mit der Quintoktavfloskel umschrieben. Der für die Tenorklausel benötigte Sekundschrift ist in beiden Fällen ergänzt worden: In Ta. 5 durch die fallende Terz *g—f—e* und in Ta. 10 durch die Einführung des Zwischentons *b*. Bei genauerem Zusehen zeichnet sich auch die Gliederung des Schlußgliedes „*Filius/Patris*“ im Superiusverlauf der Orgelfassung ab: Der zunächst auf der Stelle tretende (Ta. 12—13), dann abwärtsführende (Ta. 14—16) Bewegungszusammenhang entspricht dem Wort „*Filius*“, der folgende aufsteigende Zusammenhang (Ta. 16—19) dem Wort „*Patris*“. In Ta. 20—21 läuft die Bewegung in langsameren Werten aus. Der Tenorverlauf weicht hier offensichtlich wegen einer Choralvariante vom heutigen Graduale Romanum ab.

Im *Domine Deus, Agnus* (Meßzyklus I) sind die größeren Einschnitte in Ta. 6 und 12 weniger einheitlich als im Meßzyklus II, aber dennoch nach den gleichen Grundsätzen gebildet. Die satztechnisch organische Tenorklausel fehlt hier. Die Schlußklänge wirken angesetzt. In Ta. 5/6 bleibt das *e* bordunartig liegen, über dem der Superius vom *cis* zum *e* ansteigt. Der Quintoktavklang *e—b—e* wird am Schluß des Tactus als Griff erfaßt. Der Quintoktavklang auf *a* in Ta. 12 ist durch die getrennten Anspielvorgänge zur Oktav (Initialformel *fis—gis*) *a* und zur Quint *e* verwirklicht. Diese beiden Klangtöne werden durch Semibreven hervorgehoben. Auch die den Cantusworten „*Filius*“ und „*Patris*“ entsprechende Einteilung des letzten Gliedes tritt in Erscheinung. Sie ist sogar plastischer als im Meßzyklus II. Eine rhythmisch-melodische feste Wendung eröffnet die beiden Teile in Ta. 13 und 19.

Wir wollen nun einmal methodisch den umgekehrten Weg einschlagen und versuchen, durch eine Überprüfung der klanglichen und bewegungsbestimmten Tactus im *Kyrie 1* (Meßzyklus II) die Gliederung des liturgischen Cantus aus dem Superius der Orgelfassung zu entschlüsseln. Klangliche Umschreibungen finden sich in Ta. 1 und 4, durch die der *a*-Klang als Oktavduodezimaklang hervortritt. Ein tieferer Einschnitt ergibt sich in Ta. 9 durch die



Kyrie 1 (Meßzyklus II)

rhythmische Verlangsamung und die Isolierung von Oktav (Minimabewegung) und Quint (Pause). Einen weiteren Klangzusammenhang bilden Ta. 13 und 14 durch die klanglichen Sprünge des Superius und die Pause in Ta. 14. Beide Tactus sind klanglich koloriert: Dem Ta. 13 liegt der Quintoktavklang über *d* und Ta. 14 der Terzoktavklang über *e* zugrunde. Der rhythmische Fluß ist gebremst und die klanglich wesentlichen Töne erscheinen in Minimen oder Semibreven.

Die an den Zäsuren der Orgelfassung erarbeitete Gliederung stimmt mit der liturgischen Melodie überein. Der erste Einschnitt in Ta. 4/5 entspricht dem Ende des Wortes „Kyrie“ und dem Beginn des Melisma auf „e-“. Der zweite Einschnitt beendet die Umschreibung des *g*, und die tiefe Zäsur in Ta. 13/14 ist das Ende des ersten Teils, dem der zweite Teil „eleison“ folgt.

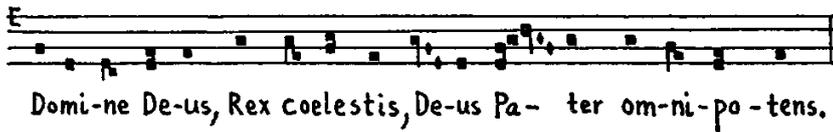


Bei dem Begriff „klangliche Umschreibung“ folge ich meinen eigenen Erklärungen, die schon bei Behandlung der Intavolierungen¹⁹ getroffen wurden. Wir verfolgen die verschiedenen Bewegungsqualitäten des Superius im *Dominus Deus, Rex* (Meßzyklus I) an allen Tactus, denen der Tenorton *g* zugrunde liegt: Ta. 8, 10, 13, 21, 23, 25, 26, 28. Klangliche Struktur hat der Superius in Ta. 8, 13 und 26. In Ta. 8/9 und 13/14 wird der *f*-Klang



¹⁹ Die Bestandteile eines Gerüstklanges treten hervor durch — sprungweise Bewegung des Superius — gleichbleibende Floskeln auf Terz, Quint etc. — Isolierung einer Gruppe durch Pausen — rhythmisch verlangsamte Bewegung. Vgl. hierzu oben S. 70 ff.

mit dem Terzsextklang auf *g* eingeleitet (vgl. Beisp. a). Die beiden Anfänge folgen auf die durch einen Klangton verstärkten Schlußklänge auf *e* und stimmen mit dem Beginn des zweiten und dritten Kolon, „*Rex coelestis*“ und



„*Deus Pater*“ überein. Die klangliche Spielweise des Superius in Ta. 26 bezeichnet zusammen mit der Auflockerung des Tenor den Beginn des Schlußworts „omnipotens“ in der liturgischen Melodie. Das vorhergehende, noch nicht klanglich behandelte *g* (Ta. 25) gehört zur zweiten Silbe von „*Pater*“.

In den anderen Tactus über *g* hat der Superius eine lineare Bedeutung. In Ta. 10 wird der Leitton *e* umspielt, in Ta. 21 ist der über dem *d* erklingende Bewegungsabschnitt des Superius nur der Teil einer zusammengehörigen Bewegung, die das *d*“ (Ta. 20, Superius) mit dem *a* in Ta. 22 verbindet und Ta. 25 zeigt ein Auslaufen der Bewegung in Minimen. Diese letzteren Tactus nennen wir „bewegungsbestimmt“, da in ihnen die fortlaufende Bewegung als wesentliches Element auftritt.

Das klangliche Geschehen der liturgischen Stücke scheint wesentlich mehr vom Vorbild der französischen als der italienischen Mehrstimmigkeit beeinflusst zu sein. Der für das Trecentomadrigal typische Einklang und die mit ihm verbundene Terz-Einklangsklausel ist in den liturgischen Stücken selten. Statt dessen findet man Quintoktav- und Terzquintklänge als Gerüstklänge und als verbindende Elemente sind die Sext-Oktavklausel und die Doppelleittonklausel häufig. Kein Wunder übrigens, daß diese ganz andere Satzgrundlage eines Cantus firmus in langen Notenwerten eine Zunahme der klanglichen Bildungen bewirkt. Geradezu zwangsläufig mußten die gedehnten, teilweise noch verdoppelten Cantustöne zu einer stärkeren Ausschöpfung der Konkordanzmöglichkeiten führen.

Die Zäsurbildung durch Sprünge

Wie in den Intavolierungen verläuft der Superius auch in den liturgischen Stücken vorwiegend sekundweise. Sprünge, die eine Terz überschreiten, sind als Ausnahme, als etwas Besonderes zu betrachten. Es wurde schon gezeigt, daß die klanglichen Gebilde vor allem auch durch Sprünge zustandekommen. Darüber hinaus können größere Sprünge im Superius von *Fa* noch eine spezifische Bedeutung haben, die zwar auch in den Intavolierungen zu be-

obachten ist, aber bei weitem nicht *die* Bedeutung wie in den liturgischen Stücken besitzt. Ich spreche von der Möglichkeit, durch Sprünge Zusammenhänge voneinander abzuheben und Zäsuren zu schaffen. Quart-, Quint- und größere Sprünge sind zu solchen Zäsurbildungen fähig.

Im *Kyrie 6* (Meßzyklus II) finden sich Sprünge in Ta. 4, 18, 21, 22, 24/25, 26. Die Quartsprünge innerhalb der Quintoktavfloskel in Ta. 14 und 22 sind von dieser Betrachtung ausgenommen, da sie typische Klangsprünge innerhalb einer feststehenden Wendung sind. Die Minima *g* am Anfang von Ta. 4 ist der Zielton der über zwei Measureinheiten ausgedehnten Sext-Oktavklausel *fis—g/a—g*. Durch den Sextsprung ist die neue, zusammenhängende Bewegung von dieser Anfangsgruppe abgehoben. Dieselbe Struktur ist auch im vorhergehenden *Kyrie 4* zu beobachten. In Ta. 18 und 21 sind je drei Measureinheiten zu einem Tactus zusammengefaßt, dessen einheitliche Superiusbewegung gegen den Tenor rhythmisch verschoben ist. Die erste Minima *a* in Ta. 18 und 21 gehört zur vorhergehenden Bewegung und ist Schlußton. Durch den Quintsprung wird die rhythmisch verschobene Bewegung eigens angesetzt. Mit der Quintoktavfloskel in Ta. 22 ist ein Abschnitt in der Quaternaria beendet. Im liturgischen Cantus beginnt der zweite Teil auf „*eleison*“. Deshalb setzt der Superius nach einem Sprung mit der Initialformel neu an. Der Doppelleitklang *a/cis/fis* in Ta. 25 schließt mit der Minima *g* in Ta. 26 den kurzen Abschnitt Ta. 23—26 ab. Der folgende Schlußabschnitt ist im Superius von diesem Zielton *g* durch einen Sextsprung abgesetzt.

Auch im einzeln aufgezeichneten *Kyrie* (fol. 79r) sind an einigen Zäsuren größere Sprünge zu beobachten. Der Nonensprung in Ta. 5 bedeutet ein neues Ansetzen des Superius in der Oberoktav, also einen Registerwechsel. Er unterteilt den ersten Abschnitt Ta. 1—9. Ein entsprechendes Ansetzen in der hohen Lage nach einem Quintsprung kommt in Ta. 15 vor.

Am *Tu solus Altissimus* (Meßzyklus II) sei nochmals der Unterschied zwischen klanglichen Sprüngen und Sprüngen mit Zäsurbedeutung gezeigt. Im Ta. 5 beginnt ein neuer Abschnitt, in dem die Senaria vorübergehend von der Octonaria abgelöst wird. Dieser neue Spielabschnitt, der aus fortlaufenden Minimen besteht, ist vom Schlußton des Anfangsabschnitts durch einen Quintsprung getrennt. Zwei Quartsprünge trennen den schon beschriebenen einheitlichen Abschnitt Ta. 16—19 vom übrigen Superiusverlauf ab. Der erste liegt zwischen Ta. 15 und 16, der zweite im Ta. 20. Das gedehnte *g* (Semibrevis) ist in Ta. 20 als Schlußton des vorhergehenden Abschnitts zu verstehen, von dem die wieder schneller verlaufende, neue Superiusbewegung abgesetzt ist.

Auch die orgelpunktartigen Schlußmelismen in den ersten drei Gloria-sätzen des Meßzyklus I sind durch Sprünge des Superius vom vorhergehen-

den Verlauf des Stücks deutlich getrennt. Die Schlußgruppe im *Et in terra* beginnt im Ta. 20. Vom vorhergehenden, klanglich auskolorierten d-Klang trennt sie ein Quintsprung. Im folgenden *Benedicimus* beginnt die durch einen Oktavsprung abgetrennte Schlußgruppe schon in Ta. 4. Auch im *Glorificamus* liegt der Einschnitt vor der Schlußgruppe nicht unmittelbar vor dem Schluß-e im Tenor sondern schon in Ta. 16/17, denn der Ta. 17 über dem Cantuston *f* leitet das Schlußmelisma ein und gehört zur Schlußgruppe. Die Zäsur wird wie im *Et in terra* und im *Benedicimus* durch zwei Sprünge, ab- und aufwärts gebildet. Im *Domine Deus, Rex* ist die Schlußgruppe nicht durch Sprünge sondern durch einen besonders vereinheitlichten Superiusverlauf (Ta. 30—34) vom Vorhergehenden getrennt. Die Schlußgruppe im *Domine Deus, Agnus* dagegen (Ta. 20—24) ist wieder durch den ab- und

Glorificamus Domine Deus, Agnus (Meßzyklus I)

aufwärtsführenden Sprung (Ta. 19/20) kenntlich gemacht, der in den berührten Tönen der Zäsur im *Glorificamus* entspricht (vgl. Beisp.).

Die beschriebene Art der Zäsurbildung ist an der Technik der Intavolierungen ausgebildet worden. In den Intavolierungen werden neue Zusammenhänge oft durch einen Neuansatz des Superius in einer höheren Lage gekennzeichnet.²⁰ Allerdings ist die bei der Intavolierung vokaler Vorlagen angewandte Technik nicht so weitgehend auf diese eine Möglichkeit zur Zäsurbildung angewiesen, da Superius und Tenor der Intavolierung schon von der Vorlage her mit Pausen und entsprechenden Tenorschritten gegliedert sind.

Mensur und Rhythmus

Vergleicht man den Superius im *Glorificamus* und *Domine Deus, Rex* (Meßzyklus II), so zeigt er sich im *Glorificamus* weicher, bewegter und abwechslungsreicher und im *Domine Deus, Rex* starrer und formelhafter. Auch im *Glorificamus* werden Formeln verwendet (vgl. Ta. 1, 6, 13) aber keine Formel kommt in einem Tactus zweimal vor und kein rhythmisches

²⁰ Man vergleiche hierzu in „*Io me son uno*“ Ta. 4, 14, 28/29. In Ta. 23 und 36 entspricht die höhere Lage dem Superius der Vorlage.

Schema wird in zwei aufeinanderfolgenden Tactus angewendet, wie das im *Domine Deus, Rex* (Ta. 7/8, 13/14, 19/20) zu beobachten ist.

Glorificamus

Senaria ↓↓↓ ↓↓↓
 vorherrschender Wert:
 P P P P P P

Domine Deus, Rex

Octonaria ↓↓↓↓ ↓↓↓↓
 (= vorherrschender Wert)

Das *Glorificamus* steht in der Senaria imperfecta. Die Superiusbewegung wird von den Semiminimen beherrscht, die aber das Mensurschema der Minimen 3+3 noch durchscheinen lassen. Der Rhythmus ist von der Wechselwirkung zwischen Minimen und Semiminimen geprägt. Im *Domine Deus, Rex* herrschen die acht Minimen des Mensurschemas der Octonaria vor. Sie wechseln nur mit einigen starren Triolenbewegungen ab (Ta. 4/5, 16). Dadurch ist der rhythmische Verlauf viel gleichförmiger als im *Glorificamus*.

Weiterhin wird das rhythmische Geschehen vom Verhältnis *Tenor-Superius* mitbestimmt, das in beiden Sätzen verschieden ist. Im *Glorificamus* ist der Tenor am rhythmischen Geschehen fast unbeteiligt. Seine Breven sind keine echten rhythmischen Werte und der Rhythmus des Stückes wird nur vom Superius gebildet. Nur in Ta. 9 und 20 tritt der Tenor im Zusammenhang mit einer Schlußbildung aus seiner Gleichförmigkeit heraus. Im *Domine Deus, Rex* ist der Tenor durch seine Semibreven etwas bewegter und der Superius wirkt durch das häufigere Zusammenklingen mit dem Tenor stärker an diesen gebunden. Diese stärkere Bindung an den Tenor ist in den ersten beiden Tactus besonders deutlich, wo vier Semibreven die Brevis teilen. Vielleicht ist diese Notierungsweise als Abbrüviatur zu verstehen, d. h. in den ersten beiden Tactus ist eine Spielweise für den Tenor angedeutet, die durch das ganze Stück fortgeführt oder hie und da wieder aufgegriffen werden kann. Anstelle der notenreichen Schreibung mit vier Semibreven notiert man in jedem Tactus nur zweimal die Semibrevis major.

Die beiden *Glorificamus*sätze enthalten denselben Cantus firmus, sind aber in verschiedenen Masuren gehalten. Im *Glorificamus* (Meßzyklus I) ist die Semiminima Hauptkolorierungswert, es kommen aber auch Minimen, Minimatriolen und Semiminimatriolen vor. Obwohl damit zahlreiche Abwechslungsmöglichkeiten vorhanden sind, werden die Kolorierungswerte vorwiegend blockhaft angewendet. Dies scheint mit der Mensur der Octonaria zusammenzuhängen, denn der Rhythmus im *Glorificamus* (Meßzyklus II), das in der Senaria imperfecta steht, ist aus der ständig wechselnden Verwendung von Minimen und Semiminimen gebildet. Die auf- und abfließende Superiusbewegung zeigt im *Glorificamus* (I) einen linearen, geschlossenen

und im *Glorificamus* (II) einen unruhigen, sprunghaften Verlauf, bei dem hohe und tiefe Lage oft wechseln. In den ersten 5 Tactus durchläuft der Superius im *Glorificamus* (II) zweimal die Sext und zweimal die Oktav, im *Glorificamus* (I) dagegen dreimal die Quint und einmal die Sext.

Da sich die beiden Stücke in erster Linie durch die Verwendung verschiedener Mensuren unterscheiden, gewinnt die Annahme an Bedeutung, daß die melodischen Unterschiede im Duktus des Superius mit der Mensur, der Grundlage des rhythmischen Geschehens zusammenhängen. In den beiden *Domine Deus, Rex* stehen gerade die umgekehrten Mensuren wie im *Glorificamus*: Im Meßzyklus I die Senaria und im Meßzyklus II die Octonaria. Das Ergebnis ist entsprechend. In der Senariafassung finden sich viele Sprünge wie z. B. Quartsprünge in Ta. 6/7, 9, 18, 19, 20, 26 und größere Sprünge in Ta. 8 und 13. Ebenso wichtig für den Verlauf des Superius ist die dauernde Verlagerung der durchlaufenden Konkordanz nach der Höhe oder Tiefe hin. Der Superius der Octonariafassung bewegt sich in Ta. 1—6 nur innerhalb der Quint *a—e*. Der Superius der Senariafassung dagegen durchläuft die Oktav *d—d*, dann wieder abwärts zum *e*. In Ta. 4/5 wird die Sext *d—b* und in Ta. 6/7 die Sext *b—g* durchlaufen. Die größere Beweglichkeit des Superius in der Senaria imperfecta gegenüber der Octonaria ist nicht zu verkennen.

In der Senariafassung ist der Superius aus den sechstönigen Semiminimawendungen zusammengesetzt, die durch Minimen modifiziert sind, wodurch sich zahlreiche Zwischenformen ergeben. Die viertönigen Minimagruppen wie die achttönigen Semiminimagruppen der Octonaria werden dagegen kaum durch langsamere Werte variiert, sondern als blockartige Gruppen verwendet. An einem Vergleich der mehr als zweimal wiederholten Formeln

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Senaria' and contains three groups of notes. Above the first group is '5x', above the second is '5x', and above the third is '3x'. The bottom staff is labeled 'Octonaria' and contains five groups of notes. Above the first group is '7x', above the second is '6x', above the third is '4x', and above the fourth and fifth groups are '3x' and '3x' respectively.

im *Domine Deus, Rex* des Meßzyklus I und II zeigt sich, daß die mehrfach wiederholten Formeln in der Octonariafassung zahlreicher sind.

Der Autor der liturgischen Stücke selbst hat die Senaria bevorzugt, wie ein Überblick über die Mensuren der Stücke erweist:

Meßzyklus I		Meßzyklus II	
<i>Kyrie</i>	Sen. imp.	<i>Kyrie 1</i>	Novenaria
<i>Christe</i>	Sen. perf.	<i>Kyrie 3</i>	Sen. imp.
<i>Kyrie</i>	Sen. imp.	<i>Christe</i>	Sen. imp.
<i>Et in terra</i>	Sen. imp.	<i>Kyrie 4</i>	Octonaria
<i>Benedicimus</i>	Sen. imp.	<i>Kyrie 6</i>	Sen. imp.
<i>Glorificamus</i>	Octonaria	<i>Et in terra</i>	Sen. imp.
<i>Domine Deus, Rex</i>	Sen. imp.	<i>Benedicimus</i>	Sen. imp.
<i>Domine Deus, Agnus</i>	Sen. perf.	<i>Glorificamus</i>	Sen. imp.
<i>Qui tollis</i>	Sen. perf.	<i>Domine Deus, Rex</i>	Octonaria
 		<i>Domine Deus, Agnus</i>	Octonaria
<i>Kyrie (fol. 79r)</i>	Sen. imp.	<i>Qui tollis</i>	Sen. imp.
		<i>Quoniam</i>	Sen. imp.
		<i>Tu solus Altissimus</i>	Sen. imp.
		<i>In gloria</i>	Octonaria

Hierzu ist zu ergänzen, daß im *Kyrie 6* des Meßzyklus II die Senaria mit der Quaternaria, im *Tu solus* die Senaria mit der Octonaria und im letzten Stück die Octonaria mit der Senaria abwechselt.

Die Novenaria im *Kyrie 1* (Meßzyklus II) verwendet als rhythmische Elemente dieselben dreitönigen Minimagruppen, die bis zu sechstönigen Semiminimagruppen erweitert werden, wie die Senaria imperfecta. Dennoch bietet das ganze Stück ein anderes Bild als eines in der Senaria. Die notenreiche Mensur ermöglicht eine Fülle von klanglichen Umschreibungen und verschiedenen Wendungen. Man kann dieses *Kyrie* das eindruckvollste aller liturgischen Stücke in Fa nennen, weil es die abwechslungsreichste und phantasievollste Anwendung der satztechnischen Mittel zeigt. Durch die vielen Unterteilungswerte der Brevis ist die Semibrevis ein ziemlich langsamer Wert geworden, der vorwiegend im zähflüssigen Tenor vorkommt. Man wird an die Intavolierung „*Elas mon cuer*“ II erinnert, in der durch die verdoppelten Tenortöne ähnlich breite Möglichkeiten für den Superius gegeben sind, mit seinem Verlauf möglichst viele Konkordanztöne zu berühren.

Als rhythmische Besonderheit tritt in den liturgischen Stücken der Mensurwechsel in Erscheinung, genauer gesagt, der Wechsel von drei- zu zwei-zeitigen Semibreven. Wenn der Wechsel einen ganzen Tactus betrifft, kann man von einem Wechsel der Senaria imperfecta zur perfecta sprechen. Eine Besonderheit ist mit dem Eintritt der perfekten Mensur im Meßzyklus II deshalb gegeben, weil die Senaria perfecta nicht wie im ersten Meßzyklus (*Christe, Domine Deus, Agnus, Qui tollis*) auch als gewöhnliche Mensur

eines ganzen Satzes auftritt. Sie begegnet nur als kurze Abwechslung und zwar an folgenden Stellen:

<i>Kyrie 3</i>	Ta. 12, 27
<i>Christe</i>	Ta. 22
<i>Qui tollis</i>	Ta. 1, 3
<i>Quoniam</i>	Ta. 6
<i>Tu solus</i>	Ta. 14, 16—19
<i>In gloria</i>	Ta. 18, 20—23

Im *Tu solus Altissimus* (Bd. II, S. 162) sind vier aufeinanderfolgende Tactus (Ta. 16—19) in der perfekten Mensur gehalten. Dem Beginn der neuen Mensur entspricht im liturgischen Cantus der Beginn des Melisma „*Christe*“. Dieser Beginn unterscheidet sich auch im Superius durch eine auffällige, durchbrochene Bewegungsart vom übrigen Verlauf des Stückes. Ebenso bezeichnet der perfekte Rhythmus im *In gloria* einen wichtigen Einschnitt. Der Textabschnitt *In gloria Dei Patris* schließt in Ta. 17 mit einem gedehnten Schlußklang. Im folgenden Ta. 18 beginnt, von der Initialformel eingeleitet, der letzte Abschnitt „*Amen*“, der durch den Mensurwechsel, wie durch einzelne Formeln des Superius (Ta. 21/22) mit dem genannten Abschnitt im *Tu solus* (Ta. 16—19) korrespondiert. Wir wollen es dahingestellt sein lassen, ob diese Korrespondenz zwischen dem Abschnitt „*Christe*“ und dem Abschnitt „*Amen*“ beabsichtigt ist.

Im *Kyrie 3*, *Quoniam* und *In gloria* (Ta. 30) treffen wir die perfekte Mensur in einem einzelnen Tactus unmittelbar vor dem Schlußklang an. Auch im *Christe* (Meßzyklus II) steht die Senaria perfecta im Ta. 22 von der Klangstruktur her gesehen, auf der Pänultima, denn im Ta. 23 wird nur noch der schon erreichte Schlußklang auf *d* durch eine Klauselwendung bestätigt. Die Perfektion im Ta. 12 des *Kyrie 3* hat die Pänultimabedeutung wie am Schluß, da im Ta. 13 ein neuer musikalischer Abschnitt beginnt. Auf der Pänultima eines Abschnittsschlußklanges steht auch der perfekte Rhythmus im Ta. 14 des *Tu solus*.

Die durch weiße Notation dargestellten, zweizeitigen Semibreven treten im *Kyrie 1* (Meßzyklus II) nur als Teile einzelner Tactus auf. Der Tactus 17 kann als Pänultima vor einem Abschnittsschluß und gleichzeitigem Neubeginn verstanden werden. Die Semibrevis *a* in Ta. 18 ist der Schlußton der Terz-Quintklausel *gis—*a*/*e*—*d**, auf den nach einer Pause in der Diskantlage der neue Einsatz des nächsten Zusammenhangs folgt. Die Tactus 26/27 bilden die Pänultimagruppe des ganzen *Kyrie 1*. Daß in Zusammenhang mit diesen Abschlußbildungen der Cantus mit melodischen Zusatztönen versehen ist, wurde schon gesagt. Offenbar sollen die imperfekten Semibreven das

Hereinnehmen der Zusatztöne erleichtern oder auch den Klauselablauf rhythmisch hervorheben. Tenor und Superius treffen sich in Ta. 18 und 26/27 häufiger in neuen Konkordanztönen und schreiten gemeinsam fort. Diese stärkere Bindung des Superius an den Tenor wirkt als satztechnische Besonderheit und wird beim Hören als eine Beschwerung des musikalischen Ablaufs gewertet.

Meist gibt die rhythmische Struktur gewisse Aufschlüsse über das satztechnische Vorgehen des Intavolators. Im ersten Abschnitt des *Christe* (Meßzyklus I)²¹, der von Ta. 1 bis 6 reicht, erklingen die Hauptkonkordanzen in Ta. 1, 2 und 4 als Semibreven. Satztechnisch gesehen, steht in diesem Abschnitt die Verdeutlichung einzelner Klänge im Vordergrund, während im selben Abschnitt des *Christe* im Meßzyklus II die verschiedenen raschen Bewegungsabläufe das satztechnische Geschehen bestimmen und die einzelnen Konkordanzen nur flüchtig berührt werden. Bei der Beschreibung klanglicher und bewegungsbestimmter Tactus ist schon gezeigt worden, daß die rhythmische Verlangsamung, bzw. einzelne langsame Notenwerte im Dienst der Klanglichkeit stehen. Im *Christe* (Meßzyklus I) sind die Semibreven in Ta. 1, 2 und 4 jedesmal Konkordanzen des a-Klangs, der damit eine gewichtigere Stellung als Ausgangsklang erhält. Ta. 3 erfüllt mit seinen fortlaufenden Semiminimen satztechnisch den Sinn einer bewegungsbestimmten Verbindungskonkordanz. Ta. 6 ist ein klangliches Schlußglied, das als

Christe (Meßzyklus I) Ta. 6, 14 und 17

Formel auch in Ta. 14 und etwas variiert in Ta. 10 und 17 auftritt. Für diese Wendung ist der Aufstieg vom Grundton zur Quint mit einer wiederholten Floskel und die Drehung des Schlußtons zur Semibrevis charakteristisch.²² Durch das Zusammenfallen der Semibrevis mit der Wiederholung des Tenortons gewinnt der Zusammenklang ein rhythmisches Gewicht gegenüber den flüchtig berührten Konkordanzen.

²¹ Vgl. Bd. II, S. 142.

²² Dieselbe Formel kommt auch im *Glorificamus* (Meßzyklus I) an der klanglich bedeutsamsten Stelle in der Mitte des Stückes, in Ta. 10 vor (vgl. Bd. II, S. 146).

Der rhythmische Verlauf des Superius gibt also Auskunft über Spielzusammenhänge und klangliche Schwerpunkte. Zuweilen begrenzen Beschleunigung und Verlangsamung der Bewegung einen zusammenhängenden Abschnitt, wie bereits ausführlich am *Glorificamus* des Meßzyklus I gezeigt wurde. Auch im *Et in terra* des Meßzyklus II läßt sich die Gliederung durch rhythmische Elemente verfolgen, die überhaupt in jedem liturgischen Stück eine gewisse Wirksamkeit besitzt. Die Tactus 1/2, die den Cantus-schritt *d—g* umfassen, bilden ein abgeschlossenes, kurzes Anfangsglied. Der Rhythmus $\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow$ ist aus den Intavolierungen als Ruhepunkt und Gliederungseinschnitt bekannt.²³ Mit der Initialformel beginnt ein Spielzusammenhang, der von Ta. 3 bis 6 reicht. Er beginnt mit der beschleunigenden Wendung



und setzt mit laufenden Semiminimen fort. Die Verlangsamung durch die drei Minimen in Ta. 5 bereitet den formelhaften Ruhepunkt in Ta. 6 vor, der rhythmisch eine genaue Entsprechung zu Ta. 2 bildet.

Die Verlangsamung auf den Schlußklang hin ist in der formelhaften Schlußbildung der Gloriasätze im Meßzyklus I rhythmisches Prinzip. Man vergleiche hierzu im *Et in terra* Ta. 22, im *Benedicimus* Ta. 7, im *Glorificamus* Ta. 19 und im *Domine Deus, Rex* Ta. 33/34. Die Semiminimabewegung wird erst durch Minimen und Semibreven verlangsamt, ehe der Schlußton eintritt. Alle vier Schlüsse beruhen auf demselben rhythmischen Prinzip in Verbindung mit einer Terzsprungbewegung Terz—Quint, ohne daß sie ganz gleich wären. Man erkennt in diesen Schlüssen verschiedene Spielarten desselben Modells. Das Modell erweist sich als durchaus wandlungsfähig: Es läßt sich in der Senaria wie in der Octonaria, in der hohen wie in der tiefen Lage anwenden und eignet sich für einen kürzeren wie für einen längeren Schluß.

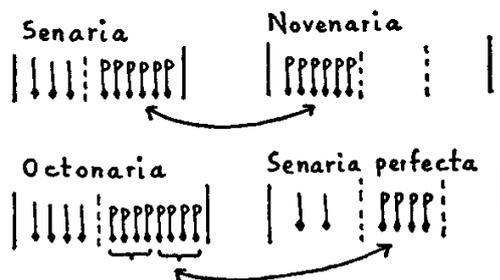
Einige Bemerkungen sind noch über die Ausdehnung der festen Formeln und ihre Verteilung im Tactus-Schema nötig. Fast alle festen Formeln füllen jeweils allein nicht eine ganze Measureinheit sondern entsprechen den Untertheilungssemibreven. Die typischen Formeln sind drei-, vier- oder sechstönig; alle weiteren sind als Varianten anzusehen. Jeder Tactus erscheint deshalb gewissermaßen mosaikartig zusammengesetzt, wobei die Measuren der Senaria perfecta, der Senaria imperfecta und der Octonaria, auf deren Grundlage das Formelmaterial in Fa ausgebildet wurde, mit ihrer Anordnung der Minimen die Schemata für die Gruppierung der Formeln liefern. Einige Formeln sind so häufig kombiniert, daß sie als zusammengehörig er-

²³ In diesem Rhythmus erscheint z. B. die Quintoktavfloskel in der Senaria imperfecta: „*Io me son uno*“ Ta. 14, 28; „*De toutes flours*“ Ta. 8, 16, 38.



scheinen. Dennoch ist jede der im Beispiel kombinierten Wendungen auch einzeln nachzuweisen.

Die zusammengesetzte Struktur der Tactus zeigt sich besonders an den Nahtstellen, den Tabulaturstrichen und den inneren Unterteilungen. Die



drei- und sechstönigen Formeln sind zwischen der Senaria imperfecta und der Novenaria, bzw. auch der Duodenaria²⁴ auswechselbar, die viertönigen Wendungen zwischen der Quaternaria²⁵, Octonaria und der Senaria perfecta. Durch bestimmte Rhythmen können in der Senaria oder Novenaria auch viertönige Wendungen auftreten, die dann mit den viertönigen Wendungen der Senaria perfecta übereinstimmen.

Gewöhnlich sind die Formeln im Sekundabstand aneinandergesetzt. Das Aneinanderstoßen von zwei Formeln mit demselben Ton ist innerhalb eines Tactus üblich, weniger aber am Übergang von einem Tactus zum anderen, der fast immer als Sekundschritt oder als Sprung vollzogen wird. In der



In gloria Ta. 4-4

²⁴ Diese Mensur kommt nur in den Intavolierungen von Vokalmusik vor.

²⁵ Nur in der Quaternaria tritt der Fall ein, daß je eine viertönige Wendung einen ganzen Tactus füllt.

Octonaria mit ihren viertönigen Wendungen müssen wesentlich häufiger zwei Wendungen mit demselben Ton aneinandergesetzt werden als in der Senaria imperfecta oder der Novenaria. Im *Glorificamus* des Meßzyklus I (Octonaria) finden sich 9, im vergleichbaren *Glorificamus* im Meßzyklus II (Senaria imperfecta) nur 4 aneinanderstoßende Wendungen. Der Grund ist die bereits erwähnte, größere Variabilität des drei- bis sechstönigen Formelmaterials der Senaria imperfecta. Mit den viertönigen Minima-Formeln ist nicht derselbe Grad von Abwechslung möglich.

Über das Wesen der Mensur in der Tastenmusik von Fa ist festzuhalten, daß die Semibrevis als Grundlage der Floskeln und Wendungen an Bedeutung so zugenommen hat, daß man nicht mehr die Brevis als Schlagzeit annehmen kann. Einem Stück wie dem *Kyrie 1* des Meßzyklus I liegen gleichmäßige Semibreven als rhythmisch-mensurales Grundmaß zugrunde, die dreifach (Ta. 9), sechsfach (Ta. 2), neunfach (Ta. 14) und zwölffach (Ta. 28) unterteilt sein können. Durch die verschiedenen Unterteilungen des gleichen Wertes ergeben sich verschieden rasche Spielvorgänge, die wie die neunfache Unterteilung (Ta. 11, 13, 14, 16, 19, 24) nur für eine Semibrevis wechseln. An den verschiedenen Unterteilungswerten dieses Stückes ist deutlich der bestimmende Einfluß der italienischen Divisiones-Tradition zu erkennen.

Von seinem rhythmischen Erscheinungsbild her ist dieses *Kyrie 1* ein kompliziertes und zugleich kunstvolles Gebilde. Die äußerste Differenzierung der vorhandenen mensuralen Werte ist angestrebt worden. Als Ergebnis steht ein rhythmisch vielseitiger Superius vor uns, der kaum mehr ausschließlich auf der Stegreifausführung beruht, sondern der aus der schriftlichen Aufzeichnung neue Möglichkeiten gewinnt.

Klauseln und Akzidentien

Die Einführung von Zielklängen durch feststehende, satztechnische Formulierungen, sog. Klauseln, ist in der liturgischen Tastenmusik von der Satztechnik der Mehrstimmigkeit im allgemeinen und den Intavolierungen im besonderen abhängig. Wir hatten bereits die Sext-Oktavklausel und die Doppelleittonklausel erwähnt und festgestellt, daß die aus den Trecentomadrigalen und ihren Intavolierungen kommenden Klauseln, die den Einklang zum Ziel haben, in den liturgischen Stücken kaum gebraucht werden. Von den aus der mehrstimmigen Kunstmusik bekannten Klauseln werden die Terz-Quint-, die Sext-Oktav- und die Doppelleittonklausel verwendet. Sie sind im Superius der Tastenmusik mit feststehenden Wendungen koloriert.

Bei der Anwendung der Klauseln in Fa müssen wir die Terz-Quint- und

die Sext-Oktavklausel von der Doppelleittonklausel trennen, da die ersten beiden nur eine zweistimmige Struktur besitzen und damit auch dem Satz in Fa angemessen sind, während die Doppelleittonklausel eine dreistimmige Struktur hat. In der weltlichen mehrstimmigen Musik des 14. Jahrhunderts stehen für die Umschreibung des Leittones einer Klausel selten ausführliche, feste Wendungen zur Verfügung. Wenn der Leitton nicht überhaupt unkol-

a) b)

Machaut Landini
 "Honte-paour" "Questa fanciulla"

The image shows two musical examples, a) and b), each consisting of two staves. In both, the top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Both examples show a melodic line in the top staff and a corresponding line in the bottom staff. Below each example, the text '6 → 8' is written, indicating a shift from the sixth to the eighth degree of the scale. Example a) is attributed to Machaut's 'Honte-paour' and example b) to Landini's 'Questa fanciulla'.

riert erscheint (Beisp. a), so ist die Kolorierungswendung höchstens zwei- oder dreitönig und besteht aus dem Leitton selbst und dem darunter oder darüber liegenden Ton. Die Klausel ist nicht besonders ausgedehnt und nimmt im aufgezeichneten Satz wenig Platz ein.

Breiter ausgedehnte Klauseln, in denen auch die Leittöne mit notenreichen Kolorierungswendungen umschrieben werden, finden sich in den Motetten. Im folgenden Beispiel aus einer Motette G. de Machauts entstehen über den

G. de Machaut, Motette 1 (GALudwig)

The image shows a musical score for G. de Machaut's Motette 1 (GALudwig). It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a sharp sign (#) above it. The middle staff has a treble clef and contains a corresponding melodic line. The bottom staff has a bass clef and contains a corresponding melodic line. The score is divided into measures by vertical bar lines.

langen Tenortönen ausgedehnte Klänge, die eine ausführlichere Kolorierung erst möglich machen. Die Kolorierung geschieht zwar mittels floskelhafter Wendungen, aber diese werden nicht mit der Konsequenz der Tastenmusik angewandt. Die Gestalt der Klausel ist in den Motetten nicht einheitlich sondern wechselt mit der Zwei-, Drei- und Vierstimmigkeit ständig.

In den Intavolierungen bilden sich einige Formeln heraus, die den Klauseln eine feste Gestalt verleihen. So kommt in „*De toutes fleurs*“ in Ta. 7,

29, 31, 37, 46 und 64 immer wieder dieselbe Formel zur Umschreibung des leittonigen Superiustones einer Sext-Oktavklausel vor, so daß die entsprechenden Abschnittsschlüsse eine feste Gestalt bekommen. Dennoch ist „*De toutes flours*“ in dieser Hinsicht fast als Ausnahme zu bezeichnen. In den übrigen Intavolierungen ist die Anwendung der Floskeln weniger konsequent. Man kann allgemein für die Intavolierungen ein Formelmaterial bestimmen, mit dem die Klauseln ausgeführt werden. Die im folgenden Beispiel gezeigten Formeln²⁶ sind gleichzeitig diejenigen, die in der liturgischen Tastenmusik zur Kolorierung von Klauseln am häufigsten angewandt wer-



den. Der Intavolator trifft in den liturgischen Stücken eine Auswahl aus dem Formelmaterial, das bei der Intavolierung mehrstimmiger Musik entstanden war.

Wir verfolgen nun die Anwendung einiger Formeln bei den strukturell zweistimmigen Klauseln Terz-Quint und Sext-Oktav. Im *Glorificamus* (Meßzyklus I) findet man immer wieder die gleiche Formelgruppe (obiges



Glorificamus (Meßzyklus I) Ta. 7-8 und Ta. 15-16



Beisp. b) in Ta. 5, 7, 12 und 15 zur Umschreibung des Leittones; im *Christe* (Meßzyklus I), Ta. 2, 25 und im *Domine Deus, Agnus* (Meßzyklus I), Ta. 10, 21 tritt sie entsprechend auf. Die Variante b' findet sich im *Domine*

²⁶ Man vergleiche zu den einzelnen Formeln folgende Intavolierungen:
 Formel a: „*De ce que fol*“ Ta. 5. „*De toutes flours*“ Ta. 6, 7, 29, 31, 37, 46, 64.
 „*J'ay grant desespoir*“ Ta. 14, 39. — Formel b: „*Io me son uno*“ Ta. 58. „*Che pena è questa*“ Ta. 4, 18, 21, 49. „*Aquil' altera*“ Ta. 41, 65. „*Elas mon cuer*“ II Ta. 19, 29, 47, 82, 98, 116. — Formel b': „*La douce cere*“ Ta. 10, 26, 30, 52, 62.
 „*Io me son uno*“ Ta. 60. — Formel c: „*Aquil' altera*“ Ta. 6, 24, 38. „*La douce cere*“ Ta. 4, 8. „*Jour a jour la vie*“ Ta. 7, 16, 33.

Deus, Agnus (Meßzyklus I), Ta. 18 und im *Domine Deus, Rex* (Meßzyklus II), Ta. 13. Auch in der besonderen Rhythmisierung in Ta. 5 des *Domine Deus, Rex* und *Domine Deus, Agnus* (Meßzyklus II) ist dieselbe Formel zu erkennen.

Der Häufigkeit der *Senaria imperfecta* entsprechend ist die Formel a) am stärksten vertreten. Sie kommt in fast allen liturgischen Stücken, die in der *Senaria imperfecta* stehen, vor. In einigen Klauseln²⁷ ist sie mit einer anderen Wendung zu einer Gruppe verbunden, die meist einen ganzen *Tactus* einnimmt:



Im einzeln aufgezeichneten *Kyrie* ist einheitlich eine eigene Formel verwendet, mit der nur der Leitton *cis* umschrieben wird:



Bei ihrem ersten Auftreten in Ta. 7 ist die Formel mit einem Akzidens versehen. Der entsprechende musikalische Vorgang fordert, daß dieselbe Formel auch in Ta. 12, 17, 22 und 27 mit Akzidentien auszuführen ist.

Dem selteneren Gebrauch der Triolenbewegung entsprechend ist auch die Formel c) nur im *Kyrie* 4 Ta. 9, 17, im *Domine Deus, Agnus* Ta. 2, 10, 13 und im *In gloria* (alle drei Stücke im Meßzyklus II) Ta. 10 zu finden. Die Triolenwendung c) unterscheidet sich von der *Senariawendung* a) nur durch die andere Gruppierung derselben Töne. Mit den leittonigen Formeln werden auch einzelne Zieltöne über den großen Tenorborduntönen im Meßzyklus I angespielt: Im *Kyrie* 1 Ta. 27 ist der Oktavklang *d* durch die Formel a), im *Glorificamus* Ta. 18 die Quart *a* durch die Formel b) eingeleitet.

An einigen Stellen zeigt der *Superius* durch seinen Verlauf und seine Akzidentien deutlich, daß nicht nur ein einzelner Leitton sondern ein zwei-töniger Leitklang umschrieben wird. Sowohl der Leitklang wie der Zielklang

²⁷ Vgl. *Kyrie* 1 (I), Ta. 2 und 22; *Kyrie* 2 (I), Ta. 16; *Domine Deus, Rex* (I), Ta. 10 und 30; *Kyrie* 1 (II) Ta. 6 und 20.

Domine Deus, Agnus (Meßzyklus I) Christe (Meßzyklus II)

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various notes and rests, including some marked with asterisks (*). The lower staff contains a bass line with fewer notes. The second system also consists of two staves, with the upper staff showing a melodic line and the lower staff showing a bass line. The notation includes clefs, key signatures, and dynamic markings like 'pp'.

sind in einer horizontalen Kolorierungsbewegung aufgelöst. Im *Domine Deus, Agnus* (vgl. Beispiel) wird zuerst das *fis* durch das *g* aufgelöst und dann erscheint erst das *d*, der Auflösungsston des *cis*. Im *Christe* (vgl. Beispiel) erklingt ein Doppelleitklang völlig unkoloriert, womit die reale Bedeutung dieses Klanges für den Satz der liturgischen Stücke sicher erwiesen ist. Der Leitklang erscheint mit der Oktavverdoppelung der Terz *gis* als Vierklang, wie er auch in den Motetten Machauts²⁸ vorkommt. Selbstverständlich kann dieser Klang nicht seinen Eigenschaften entsprechend verarbeitet werden. Die zweistimmige Anlage des Faenza-Satzes erlaubt nur das horizontale Nacheinander der Klangbestandteile, wie wir es schon bei anderen, konkordanten Klängen beschrieben hatten. Ein Gebilde wie in Ta. 22 des *Christe* (Meßzyklus II) läßt durch die vielen übersprungenen Zwischentöne, welche die Umschreibung der Klänge sonst erfordert, den Strukturklang deutlich hervortreten. Dasselbe gilt auch für das plötzliche Abbrechen des Superius im folgenden Beispiel aus dem *Kyrie 6* (Meßzyklus II), das einer sinnvollen

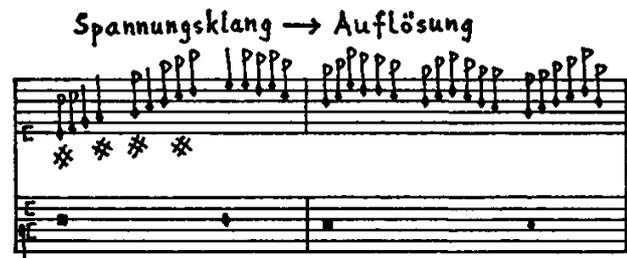
Kyrie 6 (Meßzyklus II) Ta. 23-26

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various notes and rests, including some marked with asterisks (*). The lower staff contains a bass line with fewer notes. The second system also consists of two staves, with the upper staff showing a melodic line and the lower staff showing a bass line. The notation includes clefs, key signatures, and dynamic markings like 'pp'.

²⁸ Vgl. z. B. G. de Machaut, *Musikalische Werke*, herausg. von Fr. Ludwig, Bd. III, Motette 23, Seite 82, T. 18/19.

linearen Führung widerspricht und nur durch den zugrundeliegenden Doppelleitklang zu erklären ist. Der zweite Auflösungsston, nämlich *cis—d*, erklingt nachträglich eine Oktav höher. Die Verbindung einer aufsteigenden Tonleiterbewegung und einer kurzen absteigenden oder einen Ton umschreibenden Bewegung ist zu einem Modell für die Kolorierung der Doppelleitklänge²⁹ geworden.

Die ausführliche Bezeichnung einiger Läufe mit Akzidentien würde ohne die Vorstellung des zugrundeliegenden Doppelleitklanges ohne Sinn bleiben. Denn eine Tonart, die gewisse Akzidentien von vorneherein erfordert, wie z. B. das spätere A-Dur, gibt es noch nicht. Durch auffallende Akzidentien, die in den Handschriften mittelalterlicher Musik ihresgleichen suchen, wird auf die besondere Bedeutung aufmerksam gemacht, welche diesen Läufen im Gegensatz zu entsprechenden Gebilden in den Intavolierungen von Vokalmusik zukommt. In der Tat sind derartig weit ausholende Läufe in



Kyrie 1 (Meßzyklus II) Ta. 10-11

den Intavolierungen überhaupt selten. Den wenigen großen Läufen in Intavolierungen (z. B. „*Aquil' altera*“, Ta. 49 oder „*Io me son uno*“, Ta. 47), die eine gewisse Ähnlichkeit mit den Läufen der liturgischen Stücken haben, liegt vom Satz her ein Ruheklang, nicht ein leittöniger Spannungsklang zugrunde. Vielleicht spiegelt sich in der überreichen Bezeichnung der Läufe mit Akzidentien auch die Vorstellung des Musikers des Codex Fa, mit diesen Gebilden etwas Ungewohntes und Neues zu bringen.

In einigen Klanggebilden ist das für Klauseln bestimmende Gegenbewegungsprinzip — dem abwärtsschreitenden Tenor entspricht ein meist halbtöne aufwärtsschreitender Superius — zugunsten einer parallelen Bewegung der Gerüstkonkordanzen durchbrochen. In den folgenden beiden Beispielen ist auch der Tenor Träger des Leittons. Durch den Doppelgriff

²⁹ Vgl. hierzu im Meßzyklus I: *Kyrie 1*, Ta. 10, 15, 26; *Et in terra*, Ta. 8; *Domine Deus, Rex*, Ta. 15; *Domine Deus, Agnus*, Ta. 13; im Meßzyklus II: *Kyrie 1*, Ta. 10; *Kyrie 3*, Ta. 2 und 24; *Christe* Ta. 13; *Kyrie 6*, Ta. 25; *Glorificamus* Ta. 7; *Domine Deus, Rex* Ta. 17.

Kyrie 2 (Meßzyklus I) Kyrie 3 (Meßzyklus II)

gis—*b* in der linken Hand entsteht beide Male die gleiche Klangfolge. Der Cantus firmus läuft im *Kyrie 2* (Meßzyklus I) über *b* und im *Kyrie 3* (Meßzyklus II) über *gis*. Deshalb ist im ersten Beispiel der Zusatzton *gis* und im zweiten der Zusatzton *b* mit einem weißen Notenzeichen geschrieben.³¹ Dem Satz liegt die Oktavenfolge *gis*—*a*/*gis*—*a* zugrunde, die durch die Terz klanglich bereichert ist, so daß als sekundäre Klangfolge die Sext-Oktavklausel mitklingt. Einige weitere Tactus lassen deutlich erkennen, daß der

Domine Deus, Rex (Meßzyklus II)

durch das Akzidens zu *gis* erhöhte Cantuston zusammen mit dem *gis* des Superius Bestandteil eines Oktavleitklanges ist. An folgenden Stellen in den liturgischen Stücken mit derselben Klangfolge muß analog das *g* im Tenor zu *gis* erhöht werden:

Meßzyklus II: *Kyrie 1*, Ta. 3 und 16, *Kyrie 3*, Ta. 16, *Kyrie 4*, Ta. 20/21 und *Kyrie 6*, Ta. 29.

Zusammenhängende Abschnitte

Schon mehrmals hatte ich in der vorliegenden Arbeit auf vereinheitlichende Elemente hingewiesen, die manchen Abschnitten einen gewissen Zusammenhang verleihen. Hierzu gehört vor allem die Verwendung eines einheitlichen Kolorierungswertes und die häufige Wiederholung derselben rhythmischen Formel. In den liturgischen Stücken haben diese Techniken die gleiche Wir-

³⁰ Dies ist als Ergänzung unserer Ausführungen über die Notation Kap. II, Abschn. 2 anzusehen.

kung wie in den Intavolierungen. Weiterhin wurden auch verschiedene Mittel zur Zäsurbildung, Pausen, Klangumschreibungen und Sprünge beschrieben, mit denen Abschnitte verdeutlicht und abgegrenzt werden können. Wegen ihrer einheitlichen Satzgrundlage waren in den liturgischen Stücken die orgelpunktartigen Schlüsse im Meßzyklus I hervorgehoben worden. Wir werden nun an einigen Stücken aus dem Meßzyklus II die Satzelemente verfolgen, die zur Vereinheitlichung von Abschnitten oder eines ganzen Stückes beitragen.

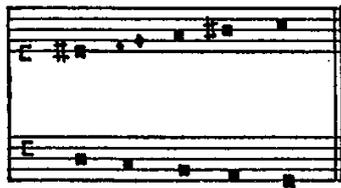
Im Verlauf des *Christe* herrschen zwei Bewegungsformen vor: Die Semiminimen, die zuweilen durch Minimen modifiziert sind, über den Breven des Cantus und ein rhythmisches Schema, bei dem Tenor und Superius spielerisch ineinandergreifen. Durch die beiden Bewegungsformen ist der Superius des Stückes bereits gegliedert. Die ersten vier Tactus zeigen beide Bewegungen und bilden wie in den anderen Kyriesätzen einen eigenen kleinen Abschnitt, der die Anfangswendung des liturgischen Cantus *a—ā—g—ā* umfaßt. Die fortlaufenden Semiminimen sind im folgenden Abschnitt nur nach ihrem melodischen Verlauf zu gliedern. Der scheinbar absichtslos auf- und abschweifende Verlauf des Superius wird dadurch sinnvoll, gegliedert und prägnant.

In Ta. 5/6 tritt die Semiminimabewegung zunächst auf der Stelle, ist dann in Ta. 7/8 von der breit angelegten Abwärtsbewegung bestimmt und wird durch die entgegengesetzte Aufwärtsbewegung in Ta. 9 abgeschlossen. Diese Aufwärtsbewegung wird als Formel für die Umschreibung von Doppelleitklängen verwendet — vgl. den folgenden Ta. 13 mit seiner ganz ähnlichen Wendung — und strukturiert deshalb die Klausel von Ta. 9 zu 10. In den Tactus 10—13 ist der Superiusverlauf ein Abbild der vorhergegangenen Tactus 6—9. Wieder folgt auf ein klangliches Auf-der-Stelle-Treten ein breiter Abstieg und eine kurze Aufwärtsbewegung. Die letztere umschreibt in Ta. 13 einen echten Doppelleitklang *cis—d/gis—ā/e—d*. Der folgende Abschnitt Ta. 14—18 ist durch das erwähnte rhythmische Schema vereinheitlicht. Der melodische Verlauf dieses Abschnitts besteht aus einem klanglichen Verweilen auf dem d- und e-Klang in Ta. 14/15 und einem kontinuierlichen Aufstieg in Ta. 16—18. Der Schlußabschnitt Ta. 19—22 enthält wieder die breite Abwärtsbewegung, die hier auf drei Tactus ausgedehnt und mit demselben Formelmaterial wie die anderen Abwärtsbewegungen gestaltet ist (vgl. Ta. 8 mit Ta. 11 und 20). Der Doppelleitklang tritt in Ta. 22 ohne die umhüllende Kolorierung auf. Die abschließenden beiden Tactus 23/24 bestätigen den d-Klang durch eine Sext-Oktavklausel, die von der fallenden Quint *a—d* im Tenor eingeleitet ist. In diesem *Christe* wird eine Einheit des ganzen Stückes durch die Sparsamkeit der verwendeten Bewegungsformen und durch eine gewisse Ähnlichkeit der inneren Struktur der einzelnen Abschnitte er-

reicht. Man kann nicht umhin, die planvolle Anlage des Superius, der immer wieder auf dieselben Bewegungsvorgänge zurückgreift, zu bewundern.

Von der Übereinstimmung der Cantusgliederung in den beiden *Glorificamus*-Sätzen wurde schon berichtet.³¹ Mit der rhythmisch-melodischen Formel in Ta. 1 knüpft das *Glorificamus* (Meßzyklus II) an den Beginn des *Kyrie* 6 und des *Et in terra* an. Als unveränderte Formel wird dieser Tactus auch in Ta. 6 und 13 wiederholt, beide Male auf dem Cantuston *f*. Weiterhin sind auch Ta. 8, 9 und 20 von Ta. 1 abgeleitet; sechs von zwanzig bewegten Tactus, also fast ein Drittel, beginnen mit demselben Rhythmus, teilweise sogar mit derselben melodischen Formel. Schon darin liegt ein Wille zur Einheitlichkeit. Es finden sich jedoch noch zahlreiche weitere Entsprechungen. Die aufwärts durchlaufene Sext *gis—e* tritt zweimal über dem Cantuston *e* (Ta. 2, 7) auf, zweimal beginnt ein neuer Abschnitt, von der Initialformel eingeleitet, rhythmisch und melodisch mit derselben Formel (Ta. 5, 11) und zweimal wird mit der fallenden Sext *b—d* (Ta. 3, 14) ein gliedernder Klang, der Ruheklang *g/d* und der Spannungsklang *a/cis* angespielt.

Mit diesem Spannungsklang beginnt der Schlußabschnitt, der sich über der fallenden Quint *a—d* des Tenor als allmählicher melodischer Aufstieg aufbaut, diesen Höhepunkt in Ta. 19 genau über dem Zielton *d* des Quint-



falls *a—d* liegt. Die Floskeln und Bewegungsformen entsprechen sich in jedem zweiten Tactus. Minimabewegung und Semiminimen wechseln regelmäßig ab. Eine weitere Entsprechung liegt direkt im Formelmaterial. In Ta. 16 und 18 wird der Leitton mit derselben Formel umschrieben und Ta. 17 und 19 sind gleichartig aus einem Quintsprung und der fallenden Quart *d—a* zusammengesetzt, die aus Ta. 1, 6, 8 und 13 bekannt ist.

Eine Parallele zu diesem Schlußabschnitt findet sich im *Domine Deus, Agnus*. Ta. 16—20 beruhen in diesem Stück auf der fallenden Quint *a—d* des Tenor, der im Superius ein kontinuierlicher Aufstieg vom Terzklang *a/cis* (Ta. 16) bis zum abschließenden *d*-Klang (Ta. 20) entspricht. Der Schluß auf *e*, bestehend aus zwei Tactus, ist ebenso angehängt wie im *Glorificamus*. Im *Domine Deus, Agnus* entsprechen sich jeweils zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Tactus (17/18 und 19/20) mit ihren Formeln. Ta. 20

³¹ Vgl. oben S. 134 f.

ist von Ta. 19 nur durch die Verlangsamung der Bewegung von Triolen auf Minimen unterschieden, wodurch die Minimabewegung des Pänultima-tactus eingeleitet wird.

Besonders auffällig ist die Einheitlichkeit der kleinen Abschnitte im *Tu solus Altissimus*. Die Tactus 1—4 sind von wenigen Formeln gebildet, die mehrmals wiederholt werden. Setzt man für jede Formel einen Buchstaben, so ergibt sich das folgende Schema: a b / b c / c b' / b a /. Die Tactus 5—8 sind durch eine neue Mensur, die Octonaria als Zusammenhang ausgebildet. Vom Wiedereintreten der Senaria imperfecta in Ta. 9 bis zum Beginn der Klanggruppe auf *d* (Ta. 13) sind es wieder vier Tactus, die durch einen kontinuierlichen Aufstieg des Superius zusammenhängen. Als sequenzartig höher gesetzte Formel erkennt man in Ta. 10/11/12 eine Kombination der Formel a) aus Ta. 1 und b') aus Ta. 3. Die Klanggruppe auf *d* besteht aus zwei kolorierten Quintoktavklängen (Ta. 13 und 15), von denen der zweite durch die fallende Terz *f—e—d* und eine Sext-Oktavklausel als Klang bestätigt und verfestigt wird.

Der Schlußabschnitt von Ta. 16—25, der über dem Cantusmelisma „*Christe*“ aufgebaut ist, teilt sich durch verschiedene Bewegungsformen in zwei Unterabschnitte. Der erste, Ta. 16—20, ist durch den perfekten Tenor-rhythmus und eine neue, mehrmals wiederholte Spielfloskel im Superius ganz einförmig gestaltet. Der zweite Abschnitt, Ta. 20—25, greift die Formel a) aus Ta. 1 auf, die fünfmal angewandt wird. Zweifellos wird diese Formel a) so häufig eingesetzt, um dem ganzen Stück eine gefestigte rhythmische Gestalt zu verleihen.

SCHLUSSBEMERKUNG

Am Schluß dieser Studie läßt sich wohl am einfachsten feststellen, was noch zu tun bleibt. Es fehlt ein umfangreicher Vergleich der Kolorierungstechnik in der sprachgebundenen Trecentomusik und im Codex Fa und es fehlt eine Zusammenschau aller Tastenmusikquellen des 15. Jahrhunderts. Ungeklärt ist auch noch weitgehend das Verhältnis der Faenzamusik zum Instrument, d. h. zur Orgel am Anfang des 15. Jahrhunderts. Mit einer Zusammenfassung der wichtigsten „Ergebnisse“ möchte ich dieses Buch nicht beschließen. Das ganze Gebiet soll offen bleiben zur Weiterarbeit, denn manches erscheint mir selbst noch unfertig und fragmentarisch. Man gestatte mir deshalb zum Schluß nochmals Fragen, Fragen freilich, die im Moment größtenteils unbeantwortet bleiben müssen.

Hat der Codex Fa eine besondere Bedeutung für die Musik des 15. Jahrhunderts? Häufig wird nämlich die Bedeutung einer Quelle für unser Wissen über eine bestimmte Zeit mit der Bedeutung der Quelle für die betreffende Zeit selbst verwechselt. Für unsere Erforschung des frühen Quattrocento ist der Codex Fa sehr wichtig — das steht wohl außer Zweifel. Hat er aber von der gesamten Musik dieser Zeit aus gesehen besondere oder gar einmalige Bedeutung? Bei der Menge des Verlorenen kann man wohl zunächst annehmen, daß uns der Zufall dieses Manuskript in die Hand gespielt hat.

Wie die Praxis, sprachgebundene Musik zu intavolieren und liturgische Tenores zu bearbeiten, dürfte auch das Aufschreiben solcher Musik verbreitet gewesen sein. Diese Musikpraxis erhob sich nach damaligen Vorstellungen allerdings nicht zum Rang der Komposition und hohen Satzkunst und wurde deshalb im Vergleich zur sprachgebundenen Musik nur sehr selten aufgezeichnet. Wiederum wirkt sich der Mangel an Vergleichsmaterial negativ aus. Wir vermögen die ästhetisch interessante Frage nach der Qualität der Bearbeitungen in Fa kaum zu beantworten. Sicher waren sie, vom Standpunkt ihres Autors her gesehen, gute und geglückte Stücke, sonst wären sie kaum aufgezeichnet worden.

Rekapitulieren wir noch einmal wichtige Eigenschaften der Faenzamusik und ihrer Aufzeichnung. Wir erkennen die Absicht zur Synthese von Elementen französischer und italienischer Musik und ihrer Notationsgewohnheiten. Die Intavolierungstechnik zeigt Unterschiede bei der Verarbeitung italienischer und französischer Vorlagen, was auf die breite musikalische Erfahrung des Intavolators zurückzuführen ist. Weiterhin hatte ich die Aus-

bildung eines gewissen Formelmaterials beschrieben, wobei offen bleiben muß, wieviel davon durchschnittliche Werkstattarbeit ist oder aber als ursprüngliche Leistung des Faenzaintavolators anzusehen ist; das gleiche gilt von den Techniken zur Zäsurbildung und der Bildung vereinheitlicher Abschnitte. Bei den liturgischen Stücken ist die angewandte Satztechnik und die Rhythmik so differenziert, daß es schon leichter fällt, einen Musiker von großem Können hinter diesen Stücken zu vermuten. Dennoch: Ob er vom Range eines Konrad Paumann war, erscheint mir zweifelhaft.

QUELLEN

- Berlin, Deutsche Staatsbibl., Ms. Theol. lat. quart. 290 (Winsheimer Fragment)
- BL Bologna, Civico Museo bibliogr. mus. Q 15 (olim Liceo musicale)
- Bux München, Bayer. Staatsbibl., Cim 325b (Buxheimer Orgelbuch)
- Fa Faenza, Bibl. Comunale, Cod. 117
- FP Florenz, Bibl. Nazionale Centrale, Panc. 26
- Lo London, British Museum, add. ms. 29987
- LoR London, British Museum, add. ms. 28550 (Robertsbridge-Codex)
- Man Lucca, Archivio di Stato, Codice Mancini, Cod. 29 Perugia, Bibl. Comunale (ohne Sign.)
- ModA Modena, Bibl. Estense, Lat. 568
- MTr München, Bayer. Staatsbibl., Cod. lat. 7755 (Münchner Orgeltraktat)
München, Bayer. Staatsbibl., Cod. lat. 14274 (Codex Emmeram)
- Pit Paris, Bibl. Nationale, ital. 568
- PR Paris, Bibl. Nationale, n.a. frc. 6771 (Reina-Codex)
- Pz Paris, Bibl. Nationale, n.a. frc. 4917
Philadelphia, Curtis Institute of Music, Tabulatur Adam Ileborgh
- Rs Rom, Bibl. Vaticana, Cod. Rossi 215
- Sq Florenz, Bibl. Laurenziana, Palat. 87 (Squarcialupi-Codex)
Wien, Österr. Nationalbibl., Cod. 3617

LITERATUR

- W. *Apel*, Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700, Kassel 1968 (Kurztitel: Geschichte).
— Die Notation der polyphonen Musik, Leipzig 1962 (Kurztitel: Notation).
— Masters of the Keyboard, Cambridge Mass. 1947.
- Ch. *van den Borren*, Le Codex de Johannes Bonadies, musicien du XVe siècle, in: Revue Belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art X (1940), S. 251—261 (Kurztitel: Le Codex).
- A. *Carapetyan*, An Early 15th-Century Italian Source of Keyboard Music, The Codex Faenza, in: Mus. disc. XIII—XV (1959—1961). Buchausgabe: AIM, Musicological Studies and Documents, Bd. 10, Rom 1961 (Kurztitel: Faksimile).
- W. *Dömling*, Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von G. de Machaut, Tutzing 1970. Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 16 (Kurztitel: Machaut).
- Thr. G. *Georgiades*, Musik und Schrift, München 1962.
— Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins, herausgeg. von Thr. G. G. Kassel 1971.
- Th. *Göllner*, Eine Spielanweisung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert, in: Essays in Musicology. A Birthday Offering for Willi Apel. Bloomington 1968, S. 69—81.
— Die Trecentonotation und der Tactus in den ältesten deutschen Orgelquellen, in: L'Arts Nova Italiana del Trecento III, Certaldo 1970, S. 176—185 (Bericht vom II. Trecentokongreß 1969 in Certaldo).
— Formen früher Mehrstimmigkeit, Tutzing 1961. Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 6 (Kurztitel: Formen).
- K. *von Fischer*, Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento, Bern 1956 (Kurztitel: Studien).
- K. *Jeppesen*, Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento, 1. Aufl. Kopenhagen 1943. 2. Auflage in 2 Bänden, Frankfurt 1960 (Kurztitel: Italienische Orgelmusik).
- M. L. *Martinez*, Die Musik des frühen Trecento, Tutzing 1963. Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 9 (Kurztitel: Trecento).
- G. *Most*, Die Orgeltabulatur von 1448 des Adam Ileborgh aus Stendal, in: Altmärkisches Museum Stendal, Jahrgabe VIII (1954).
- N. *Pirotta*, Note su un codice di antiche musiche per tastiera, in: RMI LVI (1954), S. 333—339.
- D. *Plamenac*, Alcune osservazioni sulla struttura del Codice 117 della Biblioteca Comunale di Faenza, in: L'Arts Nova Italiana del Trecento III, Certaldo 1970, S. 161—175 (Bericht vom II. Trecentokongreß 1969 in Certaldo).
— A Note on the Rearrangement of Fa, in: JAMS XVII (1964), S. 78—81.
— Faventina, in: Liber amicorum Ch. van den Borren, Antwerpen 1964, S. 145 bis 164.
— Faenza Codex 117, in: MGG III, 1954.

- Keyboard Music of the 14th Century in Codex Faenza 117, in: JAMS IV (1951), S. 179—201 (Kurztitel: Keyboard Music).
- New Light on the Codex Faenza, in: Kongreßbericht Utrecht 1952, S. 310—326 (Kurztitel: New Light).
- G. *Roncaglia*, Intorno ad un codice di Johannes Bonadies, in: Atti e memorie dell' Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Modena, Serie V, Vol. IV (1939).
- L. *Schrade*, Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik, Lahr 1931.
- Die Messe in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts, in: AfMf I (1936), S. 129.
- J. *Wolf*, Handbuch der Notationskunde, 2 Bde. Leipzig 1919 (Kurztitel: Notationskunde).
- W. *Young*, Keyboard Music up to 1600, in: Mus. disc. XVI (1962).
- H. R. *Zöbele*, Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs, Tutzing 1964. Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 10 (Kurztitel: Buxheimer Orgelbuch).

REGISTER

- Akkord 22, 71, 107, 111
Akzidentien 42 ff., 152, 154
- Ballata 53, 80 f., 84 f.
Buxheimer Orgelbuch 36, 123 ff., 127
- Cavazzoni, M. A. 107 f.
Codex Rossi 77, 83
Contratenor 83 f., 93, 104
- Divisionsbuchstaben 24
Doppelklang 41, 154 f.
Doppelleitklang 140, 153 f., 156
Dreier-Rhythmus 32, 96 f.
- Endecasillabo 101 f.
- Formeln 58, 66, 100, 143, 147 ff., 151, 158
- Ileborgh, Adam 37, 99
Initialformel 40, 60, 62 f., 133
instrumental 58, 61
- klangliche Wendungen 71 ff., 88, 94, 107, 111 f.
Klausel 43, 45, 58, 101, 139, 149 ff.
- Madrigalsatz 53, 57, 83 f., 91 ff.
Machaut 53, 82, 104, 111, 113 f., 150
Mensur 95, 141 ff., 149
Mensurwechsel 95 f., 144 f.
- Mensurzeichen 24 f.
Messe 18 f., 122 ff.
Münchner Orgeltraktat 23, 36 f., 60, 77
- Notation, rote 30 f., 86
Notation, weiße 32, 41
- Partitur 20 ff.
Punctus additionis 27, 33
Punctus divisionis 33 ff., 96
- „Questa fanciulla“ (Tabulatur in PR)
22, 51 f., 59 f., 70
Quintoktavfloskel 75, 107, 112, 133
- Robertsbridge-Codex 35, 41
- Sprünge 79, 87 f.
- Tactus 36 ff., 113
Tabulaturstrich 34 ff., 49, 96, 148
Tenorklausel 135 ff.
Tonrepetitionen 99
Tonumschreibungswendung 62, 88, 92, 100
Triolenwendung 58 ff., 61 f., 113
- Wiener Tabulaturfragment 77
Winsheimer Fragment 35 f., 77
- Zäsurbildung 55, 139 ff.
Zitate 64 f.

Michael Kugler

DIE TASTENMUSIK IM CODEX FAENZA

Notenteil

(mit kritischem Bericht)

INHALT

I. Kritischer Bericht	
1. Vorbemerkung	V
2. Intavolierungen französischer Vorlagen	IX
3. Intavolierungen italienischer Vorlagen	XVI
4. Die liturgischen Stücke	XXVI
II. Edition	
1. Intavolierungen französischer Vorlagen	
„ <i>A discort</i> “	1
„ <i>Honte paour</i> “	5
„ <i>De toutes flours</i> “	11
„ <i>De ce que fol</i> “	18
„ <i>J'ay grant desespoir</i> “	23
„ <i>Jour a jour la vie</i> “	28
„ <i>Or sus vous dormes trop</i> “	32
„ <i>Elas mon cuer</i> “	40
„ <i>Biance flour</i> “	48
2. Intavolierungen italienischer Vorlagen	
„ <i>Sotto l'imperio</i> “	51
„ <i>Qual lege move</i> “	62
„ <i>La douce cere</i> “	69
„ <i>O cieco mondo</i> “	78
„ <i>Aquil' altera</i> “	83
„ <i>Imperial sedendo</i> “	91
„ <i>Io me son uno</i> “	102
„ <i>Non al suo amante</i> “	107
„ <i>Che pena è questa</i> “	112
„ <i>Non ara mai pietà</i> “	118
„ <i>Rosetta che non canci</i> “	124
„ <i>Bel fiore danca</i> “	135
„ <i>Questa fanciulla</i> “ (aus PR)	136
3. Liturgische Stücke	
Meßzyklus I	141
Kyrie (einzeln aufgezeichnet)	149
Meßzyklus II	151
<i>Benedicamus Domino</i> I und II	165

ABKÜRZUNGEN

Br.	Brevisseinheit
Ct.	Contratenor
c. o. p.	cum opposita proprietate
irr.	irrtümlich, irrigerweise
Min.	Minima
Sb.	Semibrevis
Sm.	Semiminima
Sup.	Superius
T.	Tenor
Ta.	Tactus
Tripl.	Triplum
(vgl. auch das Abkürzungsverzeichnis in Bd. I)	
*	Rasur, unleserlicher Notentext
□	rote Notenzeichen

I. KRITISCHER BERICHT

1. Vorbemerkung

Eine Edition mittelalterlicher Musik ist meist das Ergebnis langer Auseinandersetzungen mit den Quellen und der Musik selbst. Es ist deshalb wohl sinnvoll, wenn der Herausgeber im voraus bekennt, welche Aufgaben diese Edition erfüllt. Er sollte sagen, für wen seine Edition bestimmt ist und wieweit diese Bestimmung seine Arbeit beeinflußt hat. Die Beantwortung der Frage nach der Bestimmung einer Edition ist wichtig, denn jedes Erschließen musikgeschichtlicher Quellen verfolgt bestimmte Ziele und hegt offene oder geheime Absichten. Man denke etwa an die zahlreichen Ausgaben von Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, die von Musikern und Wissenschaftlern veranstaltet wurden, die der Jugendbewegung nahe standen.

Man unterschied früher — und tut es leider auch heute noch — bei Ausgaben älterer Musik zwischen einer wissenschaftlichen und einer praktischen Edition. Neuere Untersuchungen haben gezeigt, daß diese Alternative von wissenschaftlicher und praktischer Edition besonders für Musik vor 1600 unfruchtbar und irreführend sein kann.¹ Ich lehne sie deshalb für die vorliegende Edition als von vornherein unmöglich ab. Die vorliegende Edition von Tastenmusik aus dem Codex Faenza wendet sich an diejenigen Musikforscher und Musiker, die verstanden haben, daß jede Beschäftigung mit der Musik des Mittelalters von der ursprünglichen Aufzeichnung auszugehen hat und daß diese Auseinandersetzung mit der Aufzeichnung auch beim Musizieren zentrales Anliegen bleibt und nicht ein paläographisches Teilproblem ist, das man durch eine moderne Übertragung aus der Welt schafft, um sich dann mit der Musik selbst beschäftigen zu können.

Aus diesem Grund ist meine Edition weder eine Denkmälerausgabe noch eine sog. „praktische“ Musikausgabe², zu der dann der Textband als Kommentar anzusehen wäre. Text- und Editionsband bilden ganz im Gegenteil eine innere Einheit. Die Untersuchungen sind aus einer ständigen Wech-

¹ Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins. Herausgegeben von Thr. G. Georgiades, Kassel 1971. Ich beziehe mich vor allem auf die Beiträge von M. L. Martinez-Göllner, Musik des Trecento und von R. Bockholdt, Musik des 14. und 15. Jahrhunderts.

² Bei vielen „praktischen“ Ausgaben kann man sich mit Recht fragen, welche Voraussetzungen der imaginäre Praktiker alle mitbringen muß, um mit der betreffenden Ausgabe etwas anfangen zu können.

selwirkung von Nachschrift, Musikübung und Beschreibung der Notation und des Satzes hervorgegangen.

Eine Gesamtausgabe biete ich schon deshalb nicht, weil ich nicht die Handschrift als Ganzes vorlegen sondern die Musik zeigen und beschreiben will, soweit sie sich im Moment überhaupt erfassen läßt. Auch als kritische Edition möchte ich die vorliegende nur mit Vorbehalt verstanden wissen, denn meine Textkritik beschränkt sich darauf, allzu offenkundige Schreibfehler auszumerzen. Solange wir außer dem Tabulaturfragment im Reinacodex keine im Hinblick auf Notation und Satz vergleichbaren Denkmäler haben, ist es unmöglich, den Codex Fa mit philologischen Methoden auf eine objektiv richtige Gestalt festzulegen. Wir kennen diese Musik noch zu wenig, um in jedem Fall schon das letzte Wort sprechen zu können. Es schien mir in einigen Fällen besser, eine Ungereimtheit stehen zu lassen, anstatt eine Bewältigung aller Probleme vorzutäuschen.

Zwangsläufig ergibt sich hieraus auch die Ablehnung des modernen Notenbildes. Als Experiment mag eine Übertragung einzelner Stücke in die moderne Notenschrift versucht werden. Man wird dann erkennen, daß der Übertragende selbst noch mit den Problemen der Handschrift konfrontiert wird, nicht aber der Leser der Übertragung. Dem letzteren werden falsche Tatsachen vorgespiegelt, denn aufgrund der vereinheitlichenden Wirkung des modernen Notenbildes erscheint ihm die Musik des Codex Fa auf einer Ebene mit, sagen wir, Scarlatti, Telemann oder gar Haydn. Die zahlreichen inneren Gründe, die gegen eine Übertragung in die moderne Notenschrift sprechen, wurden im Bd. I, Kap. II, Abschn. 2—4 dargestellt.

Ich möchte meine Edition als Nachschrift verstanden wissen, die ihrerseits die Untersuchungen im Bd. I ausgelöst hat, worauf diese wieder auf die Nachschrift zurückgewirkt haben. Die Nachschrift stellt den Versuch einer fortschreitenden Einfühlung in das Wesen der Notation und des Satzes dar. Als Aufforderung, sich in diese Musik einzufühlen, sollte sie auch vom Leser wiederum verstanden werden. Sie ist weiterhin als Aufforderung zum Musizieren anhand des ursprünglichen Notenbildes zu verstehen. Der Leser be fasse sich also mit Text und Edition nicht als Schreibtischlektüre sondern benütze immer wieder das Tasteninstrument, da gerade beim Musizieren die Begegnung mit der älteren Notation am unmittelbarsten sich vollzieht.

Ich bin mir der Tatsache bewußt, daß die Zusammenstellung der Intavolierungen mit ihren Vokalvorlagen den Charakter der ursprünglichen Aufzeichnung verändert. Andererseits gehe ich davon aus, daß als Ergänzung zu meiner Studie die Faksimileedition des Codex Fa von A. Carapetyan benützt wird. Durch die ständige Vergleichsmöglichkeit zwischen Intavolierung und Vokalvorlage wird der Editionsband brauchbarer für die Lektüre

von Bd. I, d. h. er fordert zur ständigen Überprüfung der vom Verfasser angestellten Untersuchungen heraus.

Die Gegenüberstellung von Tastenmusik und Vokalmusik wird vor allem nochmals den Wert der originalen Notation für unsere Edition erweisen. Eine Übertragung in moderne Notenschrift müßte ständig die Frage stellen, ob sich bei der Reduzierung der Notenwerte etc. die Vokalmusik nach der Tastenmusik zu richten habe oder umgekehrt. Der in modernen Editionen übliche Taktstrich würde den im graphischen Bild so evidenten Unterschied zwischen der mensuralen Musik und der Musik mit Tactuseinteilung verwischen.

Im Folgenden sind noch einige technische Einzelheiten der Edition zu erläutern. Die Edition der jeweiligen Vokalvorlage geht immer von *einer* Handschrift aus, während die Abweichungen der übrigen angegebenen Quellen im kritischen Bericht genannt sind. Bei der Trecentomusik ist es ohnehin fragwürdig, durch philologischen Vergleich eine „richtige“ Fassung zu ermitteln³, da verschiedene Fassungen, vor allem im Superius, nicht falsche und richtige Lesarten eines Originals sind, sondern oft gleichberechtigte legitime Kolorierungsmöglichkeiten einer Zusammenklangfolge darstellen. Dies zeigt N. Pirottas Edition von Trecentomusik⁴, in der häufig mehrere Fassungen desselben Stücks untereinander ediert sind.

Die Notenzeilen wurden bei den französischen Stücken mit fünf und bei den italienischen Stücken mit sechs Linien versehen, wie es den Notationsgewohnheiten der französischen und italienischen Musik des 14. Jahrhunderts entspricht. Die Unstimmigkeit, daß dennoch einige französische Stücke in Trecentohandschriften⁵ auf einem Sechsliniensystem überliefert sind, mußte in Kauf genommen werden. Die Schlüsselung entspricht der Handschrift oder ist als abweichend im kritischen Bericht angegeben.

Die Stimmen der Vokalstücke sind zu einer Partitur zusammengefaßt. Superius und Tenor stehen unmittelbar untereinander, weil das Verfolgen dieses Kernsatzes für die Intavolierung wichtig ist. Der Contratenor in dreistimmigen Stücken ist unter dem Tenor, das Triplum in vierstimmigen Stücken ist über dem Superius angeordnet. Die Brevisseinheiten sind durch punktierte Linien abgetrennt, wie sie zum ersten Mal R. von Ficker in einer Edition von Musik des 14. Jahrhunderts verwendet hat.⁶ Über der Zeile

³ Vgl. die Kritik an derartigen, z. B. in Ellinwoods Landiniausgabe (L. Ellinwood, *The works of Landini*, Cambridge Mass. 1939) angewandten Methoden bei M. L. Martinez, *Musik des Trecento*, in „Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins“, herausgeg. von Thr. G. Georgiades, Kassel 1971, S. 137 ff.

⁴ N. Pirotta, *The Music of Fourteenth Century Italy*, Amsterdam 1954 (Corpus Mensurabilis Musicae 8).

⁵ Zum Beispiel G. de Machauts „Honte paour“ in FP.

⁶ DTO, Jahrgang XL (Bd. 76): Sieben Trientiner Codices, 6. Auswahl bearbeitet

des Superius oder des Triplum ist jede Brevisseinheit durch einen Punkt angezeigt, nach je fünf Einheiten steht eine Zahl. Die Schlüsse, die einmal als Breven, das andere Mal als Longen erscheinen, werden in der Edition einheitlich als Breven gezählt.

Die von R. von Ficker verwendeten punktierten Gliederungsstriche haben zahlreiche Vorteile. Das in einer Partituranordnung unbedingt nötige, vertikale Ordnungselement ist vorhanden. Dennoch wirken diese Punktierungen durchlässig, sie trennen nicht so scharf wie Taktstriche. Gleiche Abstände zu messen und nicht ein Betonungsschema festzulegen, ist ihre Aufgabe. So ist die Gefahr, beim Lesen oder Musizieren von der modernen Taktvorstellung beeinflusst zu werden, relativ gering. Wo es die Klarheit des Notenbildes erlaubte, habe ich auch in einzelnen Stimmen bei längeren Notenwerten wie Longa oder Maxima und auch bei, die Masureinheit übergreifenden Breven auf die trennenden Punkte ganz verzichtet.

Die Auflösung der Ligaturen ist keine Konzession an den Musiker unserer Tage, sondern eine Erfordernis der Partituranordnung. Die mehrtönige Ligatur erfüllt ihren Sinn eigentlich nur in der Stimmenaufzeichnung. Die Originalgestalt der jeweiligen Ligatur ist ohnehin angegeben. Im kritischen Bericht habe ich bei den italienischen Stücken Angaben über die Mensur gemacht, damit auch diejenigen, die sich nicht häufig mit mittelalterlicher Musik befassen, schnell mit dem System der *Divisiones* vertraut sind.

Ein Wort noch zu den Texten und ihrer Schreibung. Die französischen Texte der zum ersten Mal edierten Stücke „*A discort*“, „*De ce que fol*“ und „*J'ay grant desespoir*“ wurden der Handschrift getreu wiedergegeben. Bei Abweichungen gibt der kritische Bericht die Originalschreibweisen. In den beiden Balladen von G. de Machaut folgt die Edition des Textes der Gesamtausgabe von Fr. Ludwig. In den italienischen Stücken richtet sich der Text nach der angegebenen Hauptquelle. Die Titel der einzelnen Stücke in der Edition entsprechen dem Anfang der Vokalfassungen, während die Textincipits in der Zeile der Tastenmusik originalgetreu die Schreibweise des Codex Fa wiedergeben.

Die Tastenmusik entspricht in ihrem Notenbild weitgehend dem Original. Der kritische Bericht beschränkt sich auf das Notwendigste, da der Faksimiledruck von A. Carapetyan allgemein zugänglich ist. Auf einige unnötige Schlüsselwechsel wurde in der Edition verzichtet, um das ohnehin ungewohnte Notenbild nicht noch mehr zu komplizieren. Das Prinzip der beweglichen Schlüssel wurde aber beibehalten, da es einen wesentlichen Be-

von R. von Fischer, Wien 1933 (Neudruck Graz 1960). Zur Kritik dieser Übertragung vgl. R. Bockholdt, Musik des 14. und 15. Jahrhunderts in „Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins“, herausgeg. von Thr. G. Georgiades, Kassel 1971, S. 156 f.

standteil der Aufzeichnung darstellt. Besonderer Hervorhebung bedurften die durch Rasur unleserlich gewordenen Stellen und das Auftreten der roten Notation. Ein Sternchen (*) kennzeichnet Rasuren und eine, in die Notelinie hineingreifende, eckige Klammer zeigt die Ausdehnung der roten Notenzeichen an.

Für die Tastenmusik ist der kritische Bericht so angelegt, daß sich alle Bemerkungen, die nicht mit T. (= Tenor) bezeichnet sind, selbstverständlich auf den Superius beziehen.

2. Intavolierungen französischer Vorlagen

„A discort“

Vokalvorlage: PR fol. 70v (Unicum).

Schlüsselung: c3, f3, f3. Die in unsere Edition übernommenen Tempuszeichen stehen nur im Tenor.

Br. 1, T.: Alle Tempuszeichen stehen innerhalb der Notelinie. Der Halbkreis für das Tempus imperfectum ist nach links geöffnet. Br. 18, Sup.: Rhythmus läuft im Tempus perfectum weiter. Weil T. und Ct. imperfekt rhythmisieren, wurde die Einteilung der Brevisseinheiten nach den Unterstimmen gerichtet. Br. 25, Ct.: In PR genau einen Ton tiefer notiert. Die Tonfolge *e, f, g, f, g* paßt aber nicht zur Klausel. Br. 27, Sup.: In PR eine Terz zu tief notiert. Br. 27/28, Ct.: Der Clos-Schluß fehlt; die Edition bringt einen Vorschlag des Herausgebers. Br. 29, Sup.: Schlüsselwechsel c2, ab Br. 42 wieder c3. Br. 55: Aufzeichnung bricht in Fa ab. Der Schluß der Vokalfassung lautet:



Text: Daß der Anfang „A discort“ und nicht „In discort“ (in Fa „In tes-cort“) heißen muß, geht aus der auf dem Rand vorgeschriebenen Minuskel *a* hervor. Diese Minuskeln sollten in der ganzen Handschrift PR als kunst-

vollere Initialen ausgeführt werden, was dann unterblieb. Br. 15/16: „*puelent*“ ist mögliche Variante zu *puedent*, analog zu *vuelent*. Die Wiederholungszeile ist in PR mit der obersten Linie der nächsten Notenzeile so eng zusammengeschrieben, daß auf der Photokopie das Meiste unleserlich blieb. Das Schlußwort ist „*mort*“. „*Comme*“ ist in PR *cō* geschrieben.

Intavolierung: Fa fol. 36r—36v.

Ta. 8, 14: Die Tempuszeichen stehen wie in PR. Ta. 14—19: *c2* Schlüssel. Ta. 31: Semiminimapaufe am Schluß überflüssig. Ta. 39: Im Sup. und im T. wurde von späterer Hand irr. *b* vorgezeichnet. Ta. 40: In der Sm.-Triole ist der mittlere Ton irr. ausgefüllt (schwarz). Ta. 51/52, T.: fehlt.

„*Honte paour*“

Vokalvorlage: FP fol. 75v—76r. Weitere Quellen und einen Revisionsbericht bringt Fr. Ludwig, G. de Machaut, Musikalische Werke Bd. I, Ballade 25. Unsere Edition folgt im Notentext, Ligaturen und Akzidentien der Tercentohandschrift FP.

Schlüsselung: *c3*, *f3*, *f3*.

Br. 36, T.: Fehlt.

Intavolierung: Fa fol. 37r—v.

Ta. 5: Punctus divisionis. Ta. 26: *c2* Schlüssel. Ta. 34: Punctus divisionis. Ta. 36: Eine Terz zu tief, denn dieser Tactus müßte bereits wieder im *c1* Schlüssel stehen. Ta. 55—57, T.: Dreimal *g*. In Ta. 55 könnte man *a* lesen. Ein Vergleich mit der Vorlage (Longa *c*) zeigt aber, daß auch in Ta. 55 ein *g* stehen muß. Diese Stelle ist typisch für viele Ungenauigkeiten in Fa, die sich nur durch Vergleich mit der Vorlage klären lassen.

„*De toutes flours*“

Vokalvorlage: FP fol. 99v, für das Triplum PR fol. 72r. Weitere Quellen und einen Revisionsbericht bringt Fr. Ludwig, G. de Machaut, Musikalische Werke Bd. I, Ballade 31.

Schlüsselung: *c3*, *c4*, *f3*, *c5*.

Br. 6 und 36, Ct.: Das Kreuz steht nur in PR. Br. 47, Sup. und T.: Brevis und Gliederungsstrich durch ein Spatium. Br. 52, Tripl.: Kreuz vor dem *f* in PR. Br. 54, Ct.: Punktierter Sb. *c*.

Intavolierung: Fa fol. 37v—38v.

Ta. 17: Hilfslinie auch in Fa.

„*De ce que fol*“

Vokalvorlage: PR fol. 71r. Nur diese Fassung ist vierstimmig und zugleich textiert; deshalb wurde sie der Edition zugrunde gelegt.

Schlüsselung: c1, c2, c4, c3.

Br. 18, Tripl.: Vom Clos-Schluß ist nur die Min. *b* und die Schlußlonga *c* notiert. Br. 32, Tripl.: Kreuz vor dem zweiten *c*. Br. 33, Tripl.: Schlußton als Brevis und Brevispause geschrieben. Die untextierte dreistimmige Fassung in FP fol. 86v—87r weist folgende Varianten zu PR auf, die zeigen, daß ein Vergleich der verschiedenen Vokalfassungen für die Intavolierungstechnik keine wesentlichen Einsichten liefert: Br. 2, Sup.: Sb. *c* und Minimapause. Br. 7, Sup.: Sb. *c* und Minimapause. Br. 8, Sup.: Sb. *a*, Sb. *b*, Min. *a*, *b*. Br. 9, Ct.: Punktierter Sb. *g*, Sb. *f*, Min. *c*. Br. 16, Sup.: Sb. *d*, Minimapause. Br. 39, Sup.: Kreuz vor dem *c*. Br. 34, Sup.: Sb. *d*, Minimapause.

Text: „*De ce que vol*“, die Schreibung „*fol*“ findet sich außer in Fa auch in den Vokalvorlagen FP und Pit, die freilich nur ein Textincipit bringen.

Br. 8: „*elas*“. Br. 29: „*wus*“.

Intavolierung: Fa fol. 40r—v.

Ta. 9: Vom zweiten *d* ab nur Minimen. Ta. 13: Die ersten drei Min. heißen *e*, *c*, *a*. Hier liegt ein Schreibfehler vor. Man vgl. den Quartsprung in der Vorlage und die analoge Stelle in Ta. 40 der Intavolierung. Ta. 21: Die Bedeutung des Punktes ist unklar. Wenn er als Punctus additionis zu lesen wäre, müßte die folgende Note in eine Sm. geändert werden. Diese Änderung ist aber kaum vertretbar, da der punktierte Rhythmus in dieser Intavolierung überhaupt nicht vorkommt und in Fa recht selten ist. Ta. 27: Brevispause. Ta. 38: In Fa nur Minimen.

„*J'ay grant desespoir*“

Vokalvorlage: PR fol. 65v (Unicum).

Schlüsselung: c2, c5, f3.

Br. 3, Ct.: Kreuz im e-Spatium. Br. 9, Ct.: Kreuz vor dem *g*, ebenso in Br. 14. Im Zusammenhang mit der Klausel wäre eine Tonfolge *g—fis—g* möglich. Br. 20, T.: Das *b* steht nach der Ligatur *cum opposita proprietate*, scheint sich aber auf das unmittelbar vorausgehende *e* zu beziehen, da bis zum Schluß des 1. Teils kein *e* mehr nachfolgt. Br. 28, T.: Kreuz im e-Spatium, Zuordnung unklar. Br. 31, Ct.: Brevis *g*. Br. 42, T.: Kreuz vor dem *g*. Br. 44, T.: Kreuz nach dem *g*. In beiden Fällen Zuordnung unklar. Br. 50/51, T.: „*Adieu, adieu*“ auch im T. textiert.

Text: Br. 26, untere Zeile „*tous*“. Br. 35: „*mest*“, das *t* ist durch einen Punkt darunter getilgt.

Intavolierung: Fa fol. 40v—41v.

Ta. 1 ff.: Um den Schlüsselwechsel in Ta. 9 überflüssig zu machen, wurde gleich von Anfang in der Edition der c2 Schlüssel anstelle des c1 Schlüssels gesetzt. Ta. 1: Das Textincipit „*Jay grant espoir*“ ist ein Kuriosum, da es den Sinn von „*desespoir*“ in sein Gegenteil verkehrt. Ta. 38: Unvollständig notiert. Meine Lösung ist als Vorschlag anzusehen.

„*Jour a jour la vie*“

Vokalvorlage: PR fol. 66r, FP fol. 73v—74r.

Die Edition folgt der Fassung PR, da diese vierstimmig ist und den textierten Superius enthält. Die Fassung FP ist dreistimmig und untextiert; sie wird verglichen. Die Textfassung folgt der Edition von D. Plamenac, *Keyboard music*, S. 190 ff. (vgl. Literaturverzeichnis in Bd. I). Ein Vergleich der Kontrafaktur „*Christus rex pacificus*“ im Münchener Codex Emmeram (Staatsbibliothek Clm 14 274, fol. 46v—47r) ergab keine weiteren Aufschlüsse. Die Aufzeichnung ist fehlerhaft und bringt einen anderen Ct. als PR und FP. Die Tempuszeichen stammen alle aus FP.

Schlüsselung: PR c2, c3, c5, c5.

Br. 12, Tripl.: Kreuz *fis* in PR. Br. 13, Ct.: Ab hier im Tempus imperfectum zu lesen, wie das Tempuszeichen in FP zeigt. Br. 15, Ct.: Der untere Ton der Ligatur c.o.p. ist wohl wie in FP als *d* zu lesen. Br. 16, Ct.: Schreibfehler in PR und FP. Entweder ist die Pause überflüssig oder die letzten beiden Noten (Ligatur c.o.p.) müssen zwei Minimen anstelle von zwei Sb. sein. Br. 22, Ct.: Analog zu Br. 13 ist auch hier der Ct. im Tempus imperfectum zu lesen. Br. 31/32, T.: Edition nach FP, da in PR eine Brevis vergessen wurde.

Intavolierung: Fa fol. 43r—v (Fassung I) und fol. 50r—v (Fassung II). Die beiden Aufzeichnungen zeigen lediglich Notationsvarianten, sind aber nicht als zwei verschiedene Stücke anzusehen. Unsere Edition folgt der Fassung I.

Ta. 1: Die Sm. sind links gefähnt; in der Edition einheitlich rechts gefähnt. In Fassung II sind alle Sm.-Triolen links gefähnt, obwohl sie sich doch bereits durch die weißen Notenköpfe von den Sm. unterscheiden und sonst in Fa auch rechts gefähnt sind. Ta. 14/16/25, T.: Fassung I zeigt die französische, Fassung II die italienische Schreibweise des Rhythmus Brevis-Sb. Ta. 24: Beide *b* stehen am Anfang des Tactus. Ta. 26, T.: In Fassung I ist der letzte Ton eine Sb. Richtig in Fassung II. Ta. 28, T.: Brevis *e* in Fassung I und II. In der Edition wurde nach der Vokalvorlage korrigiert, da die zweimalige Min. *d* im Sup. nicht zum Tenorton *e* paßt. Ta. 29, T.: Irr.

Brevis statt Sb. *f* (vgl. Vorlage). Ta. 33/34, T.: In Fassung II wird irr. das *g* als Schlußton beibehalten. Vermutlich hat der Intavolator aus Versehen auf den Ct. geachtet.

„*Or sus, vous dormes trop*“

Vokalvorlage: PR fol. 78v—79r.

Verglichen wurde auch Pit fol. 122r—124r. Man beachte auch die Edition W. Apels, *French Secular Music*, Cambridge Mass. 1950, die der Fassung Pit folgt und die Varianten von PR anmerkt. Die Textfassung der vorliegenden Edition stammt aus Pit.

Schlüsselung: PR *c*1, *c*3, *c*3. Pit *c*2, *c*3, *c*3.

Br. 22, Ct.: In Pit ist der letzte Ton Min. *f*. Br. 26, Ct.: In Pit Brevis *d*. Br. 27, Ct.: In Pit letzter Ton *a*. Br. 28, Ct.: In Pit folgen auf die Minimapausen eine Min. *b* und Sb *f*. Br. 29, Ct.: Beginnt in Pit mit drei Min. *g*, *a*, *b*. Br. 22, Sup.: In Pit haben *c—a* den Rhythmus Min.-Sb. Br. 33—35, T.: In Pit steht eine punktierte Brevis *g*, der in Br. 34 eine Sb. *d* und in Br. 35 zwei Sb *c*, *b* folgen. Br. 34, Ct.: In PR ist zwischen den beiden Min. *g* eine überflüssige Sb. *g* notiert. Br. 54, Ct.: In Pit Sb. *e* und *d*. Br. 58/59, Sup.: In Pit zwei Breven *d*, *a*, ohne Pause. Br. 63, Sup.: In Pit haben die ersten beiden Noten den Rhythmus Sb.-Min. Br. 64, Ct.: In Pit ist der erste Ton ein *a*. Br. 66, Ct.: In Pit folgt auf Sb. *d* eine Min. *g*. Br. 67, Ct.: Die erste Sb. *d* fehlt in PR. Br. 79, T.: In Pit Sb. *g*, Min. *d*, Sb. *e*, Min. *d*. Br. 80/81: In Pit und PR ist der von mir als Brevis gegebene Wert im Ct. eine Longa (Br. 80). Eine zusätzliche Brevis bringt aber nur der Sup. von Pit durch sechs Min. *b*, *c*, *d*, *b*, *c*, *d*, während PR nur drei Min. *b*, *c*, *d* bringt und im T. in Pit wie in PR nur eine halbe Brevis einheit zusätzlich vorhanden ist, nämlich Sb. *e* und Min. *d*. Ist hier nun eine halbe oder eine ganze Mensur-einheit zu ergänzen? Ich habe es vorgezogen, die überzähligen Notenwerte ganz wegzulassen und damit der Einteilung der Tastenmusik zu folgen. Br. 83, Sup.: In Pit ist die zweite Note ein *f*. Br. 85, Sup.: In Pit *e*, *f*. Br. 90: Der Clos-Schluß ist natürlich in den Handschriften verschieden lang ausgeführt. Aus technischen Gründen beginnt in unserer Edition auf S. 39 die Wiederholung des Clos erst in der zweiten Hälfte von Br. 87.

Intavolierung: Fa fol. 48v—49r.

Ta. 6: Die letzten 4 Noten sind in Fa Sm. Ta. 30: Die 2. Note ist in Fa ein *e*. Die Änderung in *d* wurde vorgenommen, weil nach der Sext-Oktavklausel sicher die bei Abschlußklängen in Fa häufige Quintoktavfloskel gemeint ist. Ta. 37: Die beiden letzten Noten *g*, *a* sind in Fa Min. Sie müssen wohl Sm. sein, weil sie nur eine Kolorierung der letzten Min. *g* (vgl. Vorlage) darstellen. Ta. 43: vgl. Bemerkung zu Ta. 37. Ta. 54: Die Min. *e*, *d* (5. und

6. Note) sind irr. als Sm. geschrieben. Ta. 82: vgl. Ta. 37. Ta. 90: Der Closureschluß umfaßt in Fa nur einen Ta. und den Schlußklang. Der davor stehende halbe Tactus wurde vom Herausgeber eingefügt und ist eine Wiederholung der zweiten Hälfte von Ta. 87.

„*Elas mon cuer*“

Vokalvorlage: Unbekannt.

Intavolierung: Fa fol. 39r—40r (Fassung I) und fol. 44v—46v (Fassung II).

Da der inkonsequente Gebrauch der Sm. und Sm.triole in der Fassung II einen Vergleich sehr erschwert, sah sich der Herausgeber vor die Notwendigkeit gestellt, die kleinen Notenformen in Fassung II dem allgemeinen Gebrauch in Fa anzupassen. Daß durch eine solche Vereinheitlichung, die durch einen Verzicht auf moderne Übertragung vermieden werden sollte, bereits wieder ein Teil des gleichsam experimentellen Charakters der schriftlichen Aufzeichnung von Fa verloren geht, mußte dabei in Kauf genommen werden. Somit hat der Leser wenigstens Klarheit darüber, welche Notenwerte gemeint sind. Über die Verkehrung im Gebrauch der rechts und links gefähnten Notenwerte unterrichtet der folgende kritische Bericht und natürlich auch das Faksimile.

Fassung I: Ta. 46: Erste Note war Min. Der Notenhals ist durch Querstrich getilgt. Ta. 52: Punctus divisionis.

Fassung II: Ta. 6: Die Min.triolen sind hier erstmalig rechts, die Sm. links gefähnt. Merkwürdigerweise entspricht der Gebrauch ganz am Anfang noch dem sonst in Fa üblichen. So sind die Sm. in Ta. 4 rechts gefähnt. Ta. 10: Das Kreuz bezieht sich wohl auf das *f*. Ta. 9/12/15/16: Sm. links gefähnt. Ta. 20: Den Sm.triolen fehlt die Fähnung nach unten; sie haben nur eine einfache Cauda abwärts. Ta. 22: Trotz der klaren Schreibung muß die letzte Note wohl als *e* gelesen werden (Umschreibung des a-Klangles). Ta. 23: Min., drei nach links gefähnte Noten, Min. Rest wie angegeben. Ta. 24: Min., sechs nach rechts gefähnten Noten, Min. Ta. 26: Sm. links gefähnt. Ta. 27—29: Alle Noten, außer der Sb. sind als Min. (ungefähnt) geschrieben. Ta. 30—34: Min.triolen rechts, Sm. links gefähnt. Ta. 37: Sm. links gefähnt, Pause wurde vergessen. Rechts oben ein Custos, der wegen des Schlüsselwechsels auf die nächste Noten aufmerksam macht. Ta. 38—42 und 45—48: Min.triolen rechts, Sm. links gefähnt. Ta. 50 und 52: Alle Noten sind ungefähnt als Min. geschrieben. Ta. 53—56: Min.triolen rechts, Sm. links gefähnt. Ta. 58: Auf die Sb. folgen nur Min. Ta. 59—69: Min.triolen rechts, Sm. links gefähnt. Ta. 67/68: Die Bedeutung des Kreuzes ist unklar.

Es könnte eine Aufhebung des *b* von Ta. 67 bedeuten, so daß in Ta. 68 wieder *b* zu spielen wäre. Ta. 72 und 76: Sm. links gefähnt. Ta. 73: Die Sm. sind ungefäht als Min. geschrieben. Ta. 79—84: Min.triolen sind rechts, Sm. links gefähnt. Ta. 85/86: Die erste Note in Ta. 85 und die letzte Note in Ta. 86 sind irr. Min. Sm. links gefähnt. Ta. 89 und 91: Sm. nur als Min. ungefäht geschrieben. Ta. 92—105, 111, 115—118, 121—131: Min.triolen rechts, Sm. links gefähnt. Ta. 125: Auf die Sb. *a* folgt irr. eine Min. h.

„*Biance flour*“

Intavolierung: Fa fol. 56v—57r.

Der Titel „*Biance flour*“ steht auf dem linken Rand. Da zu diesem Stück keine Vokalvorlage bekannt ist, bleiben einige Stellen im Hinblick auf Mensur und Notenwerte vorläufig ungeklärt. Das macht eine kritische Nachschrift in der Originalnotation, wie die vorliegende, schwierig; eine moderne Übertragung ist völlig ausgeschlossen. Die Mensurverhältnisse stellen sich folgendermaßen dar:

Ta. 1—20: Quaternaria.

Ta. 21: Octonaria. Diese Octonaria stellt eine Zusammenfassung von je zwei Quaternaria-Tactus dar, denn die wiederholten Breven im Tenor sind jetzt wiederholte Sb. geworden. Die weißen, rechts gefähnten Noten sind hier als Min.triolen zu lesen.

Ta. 27: Senaria imperfecta.

Ta. 28—31: Octonaria.

Ta. 32: Quaternaria; die Notenwerte sind Fusae.

Ta. 33: Senaria imperfecta.

Ta. 34—36: Octonaria.

Ta. 37—39: Senaria imperfecta.

Ta. 40: Quaternaria.

Ta. 41: Senaria imperfecta.

Ta. 42—44: Octonaria.

Ta. 23; T.: Die doppelt gestielte Min. hat den Wert einer zweizeitigen Sb. Der Wechsel in die Octonaria ab Ta. 21 betrifft offenbar nur den Superius. Der T. bleibt noch in der Quaternaria. Ta. 42/43: Diese Noten sind zusätzlich mit einem Fähnchen nach unten versehen. Der Anzahl nach kann es sich aber nur um Min. handeln.

3. Intavolierungen italienischer Vorlagen

„Sotto l'imperio“

Vokaltvorlage: Pit fol. 1v—2r.

Zum Vergleich herangezogen wurden FP fol. 71v—72r und Sq fol. 7v—8r. Der Satz besteht aus 1. Superius, 2. Superius und Tenor. Alle drei Stimmen sind in Pit textiert. Die Textierung des T. mußte in der Edition aus technischen Gründen weggelassen werden.

Mensur: Octonaria, im zweiten Teil Duodenaria.

Varianten der Vokaltvorlagen FP und Sq: Br. 10, T.: In FP zwei Sb. *d*. Br. 12, 2. Sup.: In FP ist die letzte Triolengruppe durch eine Sb. *a* ersetzt. Br. 14, 1. Sup.: In FP folgen auf die Triole die Min. *e, f, g, a, f, g*. Br. 17, 2. Sup.: In FP und Sq sind die verdoppelten Töne *d, d* und *c, c* durch Sb. ersetzt. Br. 26/27, T.: In Sq sind die beiden Breven *f* zu einer Longa zusammengefaßt. Br. 28, 2. Sup.: In FP Sb. *d'*, zwei Min.triolen *a, g, f* und *g, f, e*, Sb. *f*. Br. 31, 2. Sup.: In FP sind die beiden Sb. *e* zu einer Semibrevis maior zusammengefaßt. Br. 31, T.: In FP zwei kurze Sb. *c*. Br. 32, 1. Sup.: In FP heißen die beiden letzten Min. *g, f*. Br. 33, T.: In FP ist die zweite Sb. durch zwei Min. aufgeteilt. Br. 34, T.: In Sq ist die letzte Sb. *g* durch zwei Min. *g, a* aufgeteilt. Br. 40, 1. Sup.: In Sq ist die Semibrevis maior durch eine Sb. und eine Pause ersetzt. Br. 40, 2. Sup.: In FP heißen die letzten beiden Min. *g* und *e*. Br. 43, 1. Sup.: In Sq heißen die letzten vier Töne Min.triolen *e, d, c* und Min. *b*. In FP lautet die ganze Measureinheit: Min. *e*, Sb. *d*, Min. *c*, Min.triolen *e, d, c* und Miniminen *d, b*. Br. 46, 1. Sup.: In FP ist der 6. Ton eine Min. mit folgender Min.pause. Br. 48, T.: In FP steht statt der letzten Sb. eine Pause. Br. 50, 1. Sup.: Statt der letzten beiden Sb. *g, f* stehen in Sq eine Minimatriole *g, f, e* und zwei Min. *f, g*. Br. 53, 1. Sup.: Die letzten vier Min. heißen in Sq *e, d, e, f*. Br. 54, 2. Sup.: In Sq heißt die Triole *g, f, e*. Br. 58, 2. Sup.: In FP Semibrevis maior *d* und *e*, Min.pause und Min. *d, e, f*.

Intavolierung: Fa fol. 68r—69v.

Ta. 3, T.: Rote Notation. Ta. 4, T.: Die beiden Sb. *g, a* in roter Notation. Ta. 5, T.: Eine Terz zu hoch geschrieben. Ta. 6/7, T.: Rote Notation. Ta. 16, T.: Rote Notation. Ta. 17: Beginn einer Rasur. Der T. ist in Ta. 17—20, der Sup. in Ta. 18—20 unleserlich. Ta. 21, T.: Letzte Sb. *e* in roter Notation. Ta. 22, T.: Die letzten drei Min. *e, d, c* in roter Notation. Ta. 24, T.: Außer der ersten Sb. und dem Pausenzeichen alles in roter Notation. Ta. 31, T.: Eigentlich unleserlich. Die Lage der Rasur läßt Noten mit Hälsen vermuten. Hier stand wohl der Anfang des 2. Sup., der während der Pause den Tenor vertritt. Ta. 42, T.: Die Ligatur liegt in Fa einen Ton zu hoch. Ta. 45/46,

T.: In Fa eine Terz zu hoch notiert. Ta. 47, T.: Nur die oberen Noten, das Zitat aus dem 2. Sup. sind rot geschrieben. Die Sb. *b* und die beiden Sb.pausen sind schwarz. Ta. 49, T.: Die erste Notengruppe (Sb. *d*, Min. *e*, *f*) ist rot geschrieben. Ta. 51, Sup.: Nur die hohlen Notenzeichen sind rot. Ta. 53, T.: Rote Notation. Ta. 54, T.: Die Sb. *d* mit nachfolgender Sb.pause ist rot geschrieben.

„*Qual lege move*“

Vokalvorlage: PR fol. 21v—22r.

Zum Vergleich herangezogen wurden Lo fol. 19v—20r und Sq fol. 119v bis 120r.

Mensur: Octonaria, im zweiten Teil Senaria perfecta.

Varianten der Vokalvorlagen Lo und Sq: Br. 7, T.: Das *b* fehlt in Lo und Sq. Br. 17, T.: Kreuz fehlt in Lo und Sq. Br. 18, T.: In Sq Sb., Sb.pause, punktierte Sb. und Min. In Lo Sb. (soll eigentlich eine Sb. maior sein), Min.pause, Sb., Min. Br. 21, T.: In Sq punktierte Sb. *f* und Min. *g*, sonst wie PR. Br. 33, Sup.: Kreuz fehlt in Lo. Br. 38, Sup.: Auf die Sb. *b* folgen in Sq Minimapause, Min. *c*, Min.pause und Min. *a*. Br. 41, T.: Lo ohne Punktierung. Br. 49, T.: Min. statt Sb. Br. 51, T.: In Sq ein Kreuz vor dem *b*. Br. 55, T.: Semibr. maior, Sb. und zwei Sm. in Lo. Br. 69, T.: In Sq ein Kreuz vor dem *b*. Br. 78, Sup.: In Lo und Sq ist die Sb. maior in zwei Sb. aufgeteilt. Br. 88, Sup.: Kreuz fehlt in Lo. Br. 89, T.: In Lo ist die erste Sb. durch zwei Min. aufgeteilt. Br. 95, Sup.: Kreuz fehlt in Lo.

Intavolierung: Fa fol. 69v—70r.

Ta. 1 ff.: Für Min.triolen und Sm. wird durchgehend dieselbe Notenform verwendet. Ta. 23/24: Keine Pausenzeichen in Fa. Die Tactus sind einfach leer gelassen. Diese Praxis findet sich in allen Intavolierungen italienischer Vorlagen. Ta. 98: Unter dem ersten *d* der zweiten Triole scheint noch ein *b* notiert. Hier liegt wohl kaum ein zweitöniger Griff, sondern ein Schreibfehler vor.

„*La douce cere*“

Vokalvorlage: Sq fol. 101v—102r.

Zum Vergleich wurden herangezogen FP fol. 108v—109r, PR fol. 13v—14r und Pit. fol. 41v—42r. Die Fassung Pit ist nur zweistimmig. Die Mensurzeichen wurden aus Sq übernommen; sie kommen bei diesem Stück in den anderen Quellen nicht vor.

Mensur: Octonaria (Br. 1—6, 10, 24, 41), Senaria imperfecta (Br. 7—9, 11—23, 25—40, 42—53). Der zweite Teil steht in der Senaria perfecta.
Varianten der Vokalfassungen: Br. 9, Ct.: In PR *g, f, d*. Br. 11, Ct.: Die Min. *b* fehlt in FP, PR und Pit. Br. 14, T.: In PR und Pit ist die zweite Sb. ein *a*. Br. 17/18, T.: In PR Longa *g*. Br. 20, Ct.: Kreuz fehlt in Sq., findet sich aber in allen anderen Handschriften. Br. 37, Sup.: In PR Sb. maior *c* und Min. *b*. Vor dem *c* steht in FP und PR ein Kreuz. Br. 40, Sup.: In PR und Pit heißt die letzte Min. *a*. Br. 43, T.: In FP und PR findet sich der Rhythmus Sb., Min., Sb., Min. Br. 44, Sup.: Das Kreuz fehlt nur in Sq. Br. 45: Kreuz vor dem *c* fehlt in Sq und PR. Br. 51, Sup.: In FP ist die erste Min. ein *g*. Br. 54, Sup. und T.: Das Zeichen für Senaria perfecta findet sich in Sq und Pit. Br. 55, Ct.: In PR ist die letzte Min. ein *d*. Br. 60, T.: In FP haben dieselben Noten den Rhythmus Sb., Min., Sb., Min. Br. 63, T.: In PR steht statt der ersten Sb. eine Min. mit nachfolgender Min.pause. Br. 69, T.: In FP *g, b*. Br. 71, Ct.: Verschiedene Rhythmen in den einzelnen Quellen. In PR zwei Min.pausen, Min., Sb., Min. In FP und Pit eine Min.pause, Min., Sb., Min. und Min.pause. Br. 75, T.: In FP Sb. und Sb. maior. Br. 76, T. und Ct.: In FP, PR und Pit ist die vorletzte Note eine Sb.

Intavolierung: Fa fol. 71r—72r.

Mensur: Octonaria (Ta. 1—16, 24—53), Senaria imperfecta (Ta. 17—23). Der zweite Teil steht in der Senaria perfecta.

Ta. 15/16/17, T.: In Fa eine Terz zu hoch. Ta. 17: *i* ist Mensurzeichen für die Senaria imperfecta. Ta. 51, T.: Zweistimmige Notierung. Die beiden Semibreves maiores sind Klangzusatztöne. Ta. 70 ist wegen einer Rasur im Faksimile schlecht lesbar.

„O cieco mondo“

Vokalvorlage: Pit fol. 5v—6r.

Zum Vergleich wurden herangezogen FP fol. 65r, PR fol. 5v und Sq fol. 11v—12r.

Mensur: Octonaria, im zweiten Teil Duodonaria.

Br. 1, T.: *b*-Vorzeichnung außer Pit nur noch in Sq. Br. 4, Sup.: In PR Sb. maior, Sb. und Sb.pause. Br. B, Sup.: In FP und PR *d, e, c, d*. Br. 17/18, T.: Die beiden Sb. *b* sind zur Sb. maior zusammengefaßt; ebenso in Br. 37/38. Br. 21, Sup.: In FP ist die erste Note eine Sb. maior. Br. 22, Sup.: In FP ist die 4. Min. ein *b*. Br. 35, T.: In FP, PR und Sq stimmt der T. mit Fa überein. Br. 43, Sup.: In PR und Sq statt der Sb. maior eine Sb. und eine Pause. Br. 44, Sup.: In FP statt der beiden Sb. eine Minimagruppe *a, b, a, g*.

In PR ist die erste Sb. punktiert und die zweite nur eine Min. Br. 57, Sup.: In FP und Sq heißen die drei letzten Noten *d*, *e*, *f*. Br. 59/60/61, Sup.: In FP und PR sind immer je zwei gleiche Sb. zu einer Brevis zusammengefaßt. Br. 71, Sup.: In PR Min. *b*, *a*, *g*, *f*, *g*, *f*, *e*, *f* und Sb. *g*, *f*. In FP Min. *b*, *a*, *g*, *a*, *f*, *g*, *a*, *g*, *f*, *e* und Sb. *f*. Br. 74, Sup.: In PR Min. *a*, *g*, *f*, *g*, *a*, *g*. Br. 76, Sup.: In PR stehen statt der Triole drei Minimien, eine Sb. und eine Min. Br. 76, T.: In FP und PR sind die ersten beiden punktierten Sb. in je eine Sb. und Min. aufgelöst. Br. 78, Sup.: In Sq haben die letzten vier Noten den Rhythmus Min., Sb., Sb., Min. In FP folgen auf die ersten vier Min. *g*, *f*, *e*, *f*, *f*, Sb. *e* und Min. *d*.

Intavolierung: Fa fol. 72r—73r.

Mensur: Octonaria, im zweiten Teil Duodenaria.

Ta. 4—7: Wegen einer Rasur im Faksimile schlecht lesbar. Ta. 20/29/45: hier liegt eine Art Punktierung vor; die erste Sb. ist verlängert. Wenn man von der Gruppierung der nachfolgenden Noten ausgeht, ist diese Wendung nur in Ta. 45 nach dem Additionsprinzip richtig notiert, weshalb Ta. 20 und 29 in unserer Edition angeglichen wurden. Die erste Note ist eine Sb., die um den ersten Wert der nachfolgenden Triole verlängert wurde (Stiel nach unten). Deshalb folgen nur noch zwei Triolenwerte nach. Die nächste Triole ist vollständig notiert. Ta. 31, T.: Die erste Sb. ist unklar geschrieben. Wegen der Longa in der Vorlage wurde zweimal *d* angenommen.

„Aquil' altera“

Vokalvorlage: PR fol. 2v—3r.

Zum Vergleich herangezogen wurden FP fol. 91v—92r, Pit fol. 2v—3r und Sq fol. 8v—9r. Dreistimmiges Madrigal mit drei verschiedenen Texten.

Mensur: Octonaria, im zweiten Teil Senaria perfecta.

Br. 5, T.: In FP und Sq nur Sb. maior *f* und Sb. *g*. Br. 8, 2. Sup.: Kreuz vor dem *f* in FP und Pit. Br. 10, 2. Sup.: In FP, Pit und Sq steht statt der ersten Sb. eine Pause. Br. 15, 2. Sup.: FP Kreuz vor dem *f*. Br. 16, T.: Auf die Sb. maior folgt in FP eine Sb. *g*, in Sq zwei Min. *f*, *g* und in Pit eine Sb. *f* und zwei Min. *f*, *g*. Br. 17, 2. Sup.: In Sq nur Sb. maior *c* und Sb. *d*. In FP Kreuz vor dem *c*. Br. 20, 2. Sup.: In FP, Pit und Sq steht statt der zweiten Sb. eine Pause. Br. 24, 2. Sup.: In FP, Pit und Sq stehen am Anfang zwei Sb. *d*, *b*. In FP Kreuz vor dem *c*. Br. 25, T.: In FP steht statt der beiden Min. nur eine Sb. *g*. Br. 26, 1. Sup.: Die vierte Min. fehlt in Sq und die beiden darauffolgenden Min. sind durch eine Sb. *d* ersetzt. Br. 26, 2. Sup.: In FP, Pit und Sq Sb. maior *e*, Min. *f*, Sb. *e*, Min. *f*. Br. 26, T.: In Pit und Sq sind die ersten beiden Noten einfach Sb. Br. 33, 1. Sup.:

Das Kreuz fehlt in Pit und Sq. Br. 29, 2. Sup.: In FP ein Kreuz. Br. 33, 2. Sup.: In FP ein Kreuz vor dem *c*. Br. 35, T.: In FP, Pit und Sq Sb. maior, Sb. und Pause. Br. 36, 2. Sup.: In Sq Sb. maior, Sb. und Sb.pause. Br. 38, 2. Sup.: In FP Kreuz vor dem *f*. Br. 41, 2. Sup.: In FP, Pit und Sq stehen statt der zweiten Sb. drei Min. *e*, *f*, *g* und eine Min.pause. InF P Kreuz vor dem *f*. Br. 44, 2. Sup.: Statt der Sb. maior in Sq Sb. und Sb.pause. Br. 45, 1. Sup.: Kreuz in FP. Br. 45, 2. Sup.: Statt Sb. maior in Sq Sb. und Pause. Br. 45, T.: In FP Sb. maior *a*, Sb.pause und Sb. *a*. Br. 46, 1. Sup.: In Sq Sb., Sb.pause und Sb. maior. Br. 46, 2. Sup.: In FP, Pit und Sq stehen statt der letzten Sb. *e* zwei Min. *e*, *d*. Br. 52, 1. Sup.: In FP Sb. maior *d* und Sb. *c*. Br. 53, 1. Sup.: In FP Sb. *d*, *c*, *b*. In Pit und Sq Min. *c*, *d* und Sb. *c*, *h*. Br. 53, T. (ebenso Br. 61, 65, 69, 73): In FP und Sq Sb. maior und Sb.pause. Br. 54, 1. Sup.: Kreuz in FP. Br. 56, 2. Sup.: In FP Sb. maior und Sb.pause. Br. 59, 1. Sup.: In FP erst Sb., dann Min. Br. 61, 2. Sup.: In FP und Sq erst Min. und dann Sb. Br. 63, 1. Sup.: In FP¹ ist die dritte Min. ein *f*. Br. 63, T.: In FP, Pit, Sq Sb. und Sb. maior. Br. 66, T.: In FP Kreuz vor dem *c*. Br. 71, 2. Sup.: In FP, Pit, Sq ist die zweite Sb ein *e*. Br. 72, 1. Sup.: Kreuz fehlt in Pit und Sq. Br. 72, 2. Sup.: Kreuz fehlt in Pit. Br. 75, 2. Sup.: Kreuz fehlt in Pit.

Intavolierung: Fa. fol. 73r—74v.

Mensur: Octonaria, im zweiten Teil Senaria perfecta.

Ta. 18—20, T.: Keine Pausenzeichen. Ta. 28: Kein Pausenzeichen. Ta. 45/46: Die zweit folgenden Tactus wurden in der Edition weggelassen. Nach meiner Meinung sind diese beiden Tactus in Fa versehentlich ein zweites Mal intavoliert worden.

„Imperial sedendo“

Vokalvorlage: Pit. fol. 47v—48r.

Zum Vergleich herangezogen wurden PR fol. 22v—23r und Sq fol. 109v—110r. Auch die dreistimmige Fassung im Codex Man (Nr. 62, pag. 56, 57) wurde verglichen. Da aber „Imperial sedendo“ in den anderen Quellen nur zweistimmig überliefert ist und sich der Ct. in Man als bedeutungslos für die Intavolierung erwies, wurde auf die Wiedergabe der dritten Stimme in der Edition verzichtet. In PR und Man sind die Minimatriolen rechts gefähnt.

Mensur: Octonaria (Br. 1—44), Senaria perfecta (Br. 45—81), Octonaria (Br. 82—84), Senaria perfecta (Br. 85—93). Der zweite Teil steht in der Senaria perfecta (Br. 94—128) und in der Quaternaria (Br. 129—138).

Br. 3, Sup.: In Man Kreuz vor dem *c*. Br. 8 T.: In PR Sb. *g*, *a* und Sb. maior *f*. In Man wie Fa letzte Sb. *e*. Kreuz fehlt in Man und PR.

Br. 10, T.: In PR Sb. *f*, *g* und Sb. maior *e*. Br. 15, T.: In PR ganze Brevis *b*.
 Br. 21, Sup.: In Man folgen auf die Pause zwei Sb. *c*, *d*. Br. 29, T.: In Man
 ist die Sb. *g* in zwei Min. aufgelöst. Br. 35, Sup.: In PR haben die ersten
 Noten folgenden Rhythmus: Sb. *c*, Min.triole *d*, *c*, *b* und Min. *a* mit Min.-
 pause. Br. 44, T.: In Man Sb. und Sb.pause. Br. 47, Sup.: In PR und Man
 steht statt der Triolet eine Sb. *b*. Br. 55, Sup.: In Man Kreuz vor dem *f*.
 Br. 60, T.: In Man und PR sind die beiden Sb. durch je zwei Min. ersetzt.
 Br. 61, T.: In PR, Sq und Man sind die letzten beiden Min. durch eine
 Sb. ersetzt. Br. 66, Sup.: In Sq heißt die letzte Triolet *d*, *c*, *b*. Br. 70, T.:
 In Man und PR heißt die Sb. *e* wie in Fa. Br. 72, T.: In PR heißt die letzte
 Sb. irr. *f*. Br. 79, Sup.: In Man letzte Triolet *e*, *d*, *c*. In PR sind Br. 79/80
 irr. (?) in der Octonaria notiert. In Br. 79 acht Min. *b*, *a*, *g*, *f*, *e*, *d*, *e*, *c*
 in Br. 30 vier Min. *d*, *e*, *d*, *c* eine Min.triolet *d*, *c*, *b* und zwei Min. *a*, *g*.
 Br. 87, Sup.: In Man sind die beiden Min. irr. Sm. Br. 90, T.: In PR und
 Man heißt die erste Sb. *e* wie in Fa. Br. 104—107, Sup.: In PR sind die
 beiden Sb. durch je zwei Min. aufgelöst. Br. 117, T.: In PR letzte Min. *g*.
 Br. 118, T.: In PR vier Min. *a*, *g*, *f*, *g* und Sb. *a*. Br. 119, Sup.: Min. *b*, *a*,
 Min.triolet *g*, *f*, *e*, Min. *d* und Min.pause. Br. 120, Sup.: PR Min. *d*, *c*,
 Min.triolet *d*, *c*, *b* und Min. *a*, *g*.

Intavolierung: Fa fol. 74v—77r.

Mensur: Octonaria (Ta. 1—43), Senaria perfecta (Ta. 44—80), Octonaria
 (Ta. 81—83), Senaria perfecta (Ta. 84—92). Der zweite Teil steht in der
 Senaria perfecta (Ta. 93—127) und der Quaternaria (Ta. 128—137).

Ta. 12 und 36: Hilfslinie original. Ta. 25—29: Ohne Pausenzeichen. Ta. 52:
 Die ersten beiden Min. sind ein Doppelgriff, erklingen also gleichzeitig.
 Ta. 69: Der Tenorton *e* findet sich auch in vokalen Handschriften. Dagegen
 könnte die Tonfolge im Sup. versehentlich eine Terz zu hoch geschrieben
 worden sein.

„Io me son uno“

Vokalvorlage: PR fol. 8r.

Zum Vergleich herangezogen wurden FP fol. 64v und Sq fol. 32 r.

Mensur: Senaria imperfecta, der zweite Teil steht in der Duodenaria.

Br. 7, Sup.: In F P Sb. *e* und Min. *d*. Br. 8, Sup.: In FP Sb. *e*, Min. *d*, Sb. *e*,
 Min. *c*. Br. 8, T.: In FP und Sq entspricht die rhythmische Gestalt Fa: vier
 Min. und eine Sb. In Sq steht vor dem *b* ein *b*. Br. 10, Sup.: In FP und Sq
 lautet der Rhythmus der beiden Noten Min., Sb. Br. 16, T.: In FP heißt
 die erste Min. *a*. Br. 19, T.: Die beiden Min. sind in PR einen Ton zu tief
 als *d* geschrieben. Br. 27, Sup.: In Sq nur Brevis *cis*. Br. 31, Sup.: In FP

und Sq folgen auf zwei Min. *f*, *g* eine Sb. *a* und zwei Min. *d*, *e*. Br. 31, T.: In FP und Sq sind die drei Töne *f*, *f*, *g* anders rhythmisiert. In FP als Sb maior, Min., Sb., in Sq dagegen als Sb., Min. und Sb. maior. Br. 33, T.: In FP haben auch die letzten beiden Töne den Rhythmus Sb., Min. Br. 36, T.: In FP und Sq Sb. maior *d*, Min.pause und Sb. *e*. Br. 41, Sup.: In FP haben die vier Töne den Rhythmus Sb., Sb. maior, zwei Min. und in Sq zwei Sb., Sb.pause und zwei Min. Br. 45, Sup.: In FP und Sq Sb. maior *d*, Min.pause und zwei Min. *f*, *e*. Br. 51, Sup.: In FP folgen auf die ersten drei Min. nochmals drei Min. *d*, *e*, *c*. Br. 57, T.: In FP und Sq heißt die zweite Sb. auch *f*. Br. 58, T.: In FP und Sq fehlt die letzte Sb. *g*. Br. 59, T.: In FP und Sq folgen auf die Sb. maior drei Sb. *e*, *f*, *g*. Br. 62, Sup.: In FP stehen statt der vorletzten Sb. *g* zwei Min. *g*, *a*. Br. 62, T.: In FP und Sq Sb. maior *a* und Sb. *g*. Br. 63, Sup.: In Sq ist die letzte Sb. eine Sb. maior; Pause fehlt. Br. 65, Sup.: In Sq zwei Min. *e*, *d*, Sb. *c*, sechs Min. *d*, *c*, *d*, *e*, *d*, *c*, Sb. *b*. In FP zwei Min. *e*, *d*, Sb. *c*, drei Min. *d*, *c*, *d*, Sb. *e*, drei Min. *d*, *c*, *b*.

Intavolierung: Fa fol. 77r—78r.

Mensur: Senaria imperfecta, im zweiten Teil Duodenaria.

Ta. 5: Die erste Note ist in Fa irr. Sb. Ta. 15 u. a.: Leere Tactus ohne Pausenzeichen. Ta. 19, T.: Die letzte Sb. ist irr. ein *g*.

„Non al suo amante“

Vokalvorlage: PR fol. 3v.

Zum Vergleich herangezogen wurden FP fol. 71r, Pit fol. 4v—5r und Sq fol. 10v—11r. In PR sind durchweg alle Minimatriolen rechts gefähnt.

Br. 2, Sup.: In FP steht anstelle der ersten beiden Min. eine Min.triole *b*, *a*, *g*. Br. 5, Sup.: In FP am Anfang punktierte Sb. und Min. Br. 8, T.: Die letzte Sb. ist in PR irr. ein *g*. In FP, Pit und Sq stimmt der Tenor mit der Intavolierung in Fa überein. Nur die erste Min. nach der Sb. *c* ist in den Vokalvorlagen ein *c* (in Fa *d*). Br. 18, Sup.: Die Triole heißt in Sq *c*, *b*, *a*. In Pit stehen anstelle der letzten Sb. zwei Min. *g*, *a*. Br. 21, Sup.: In FP, Pit und Sq ist die erste Min. ein *a*. Br. 21, T.: In FP, Pit und Sq heißt die zweite Sb. *b*. Br. 23, Sup.: In FP und Pit stehen statt der Brevis eine Sb. und eine Pause. Br. 29, Sup.: In FP folgen auf die erste Triole zwei Min. *b*, *g*. Br. 31, Sup.: In Sq heißt die Triole *g*, *f*, *e*. Br. 36, T.: In Pit und Sq anstelle der Pause eine Sb. *f*.

Intavolierung: Fa fol. 78r—79r.

Mensur: Octonaria. Die rote Notation zeigt Dreiteilung der Sb. an. Das gilt auch für diejenigen Tactus, die nur zum Teil in roter Notation stehen.

Ein einfache Sb. (vier Sb. bilden eine Brevisseinheit der Octonaria) wird nicht durch zwei, sondern durch drei Miniminen unterteilt. Der Tenor ist von dieser Unterteilung nicht betroffen, was darauf schließen läßt, daß sich wohl auch am Tempo der Sb. nichts ändert, sondern sich die Dreier-Unterteilung in einer rhythmischen Beschleunigung des Superius äußert.

Ta. 3: Ob die fünfte Note als Doppelgriff *g—b* zu lesen ist, erscheint mir aus Gründen der Ausführung am Instrument unwahrscheinlich. Sie ist nämlich der erste Ton einer Semiminimatriole, also einer sehr raschen Spielformel. Ta. 5: Ganz in roter Notation. Ta. 19: Die letzten vier Noten in roter Notation. Ta. 20: Ganz in roter Notation. Ta. 24, T.: Die Triole ist in Fa rechts gefähnt. Ta. 29: Außer den Pausenzeichen alles in roter Notation. Schreibfehler: Die ersten beiden Noten sind irr. als Sb. die anderen als Min. geschrieben. Ta. 29: Ganz in roter Notation. Ta. 31: Ganz in roter Notation. Ta. 34: Die ganze Notengruppe nach der Pause in roter Notation. Ta. 35/36: Ganz in roter Notation.

Ta. 37: Die ganze Notengruppe nach der Pause in roter Notation. Ta. 38: Die ersten fünf Noten in roter Notation.

„*Che pena è questa*“

Vokalvorlage: FP fol. 36v—37r.

Zum Vergleich herangezogen wurden Sq fol. 130v und Pz fol. 19v—20r.

Mensur: Senaria perfecta. Auf unterschiedliche Schreibweise der imperfizierten Brevis (als quadratische Brevis oder nach unten gestielte Semibrevis maior) wird nicht mehr eigens aufmerksam gemacht. Die Handschrift Pz bevorzugt die italienische Schreibung.

Br. 2, Sup.: Kreuz fehlt in Sq und Pz. Br. 7, Sup.: In Pz folgen auf die ersten drei Min. eine Sb. *e* und eine Min. *f*. Br. 11, T.: In Pz ist die punktierte Sb. in Sb. und Min. aufgelöst. Br. 15, Sup.: In Pz nur Br. *d*. Br. 16, Sup.: In Pz drei Min. *c*, *b*, *c*, Sb. *a* und Min. *e*. Br. 17, Sup.: In Pz zwei Min.triolen *e*, *f*, *g* und *a*, *g*, *f* und zwei Min. *e*, *d*. Br. 23, Sup.: Sb. *a* ist in Pz in zwei Min. aufgelöst. Br. 23, T.: In Pz ist jede punktierte Sb. in Sb.+Min. aufgelöst. Br. 39, T.: In Pz ist die erste Sb. ein *d*. Br. 41, Ct.: In Sq und Pz folgt auf die Sb. keine Pause. Br. 43, T.: In Sq zwei Sb. und eine Sb.pause. Br. 44, T.: In Sq ist die Sb. ein *a*. Br. 49, Ct.: In Sq steht nach der Sb. eine Pause (anstelle der beiden Min.). Br. 52, Sup.: In Pz ist die letzte, in Br. 53 übergreifende Sb. in zwei Min. aufgelöst.

Intavolierung: Fa fol. 79v—80v.

Mensur: Senaria perfecta.

Ta. 33 und folgende, T.: In Fa f3 Schlüssel. Ta. 37/38, T.: Die Differenzen

zur Vorlage ergeben sich dadurch, daß in Fa die erste Sb. *a* vergessen wurde. Ta. 51 ff.: Der erste Schluß (Ouert) ist durch eine fortlaufende Bewegung in Sm.triolen geprägt. Der zweite Schluß („*Clus de che pena*“) ist ab Ta. 52 abweichend notiert. Der Abschlußtactus 51 muß also bei der Wiederholung in einfacher Semiminimabewegung gebracht werden, z. B. folgendermaßen:



„*Non ara mai pietà*“

Vokalvorlage: PR fol. 52r.

Zum Vergleich herangezogen wurden FP fol. 30v—31r, Pit fol. 61v—62r und Sq fol. 134r. In PR ist der T. untextiert. Auflösungen größerer Notenwerte, die sich in den anderen Quellen wegen der Textunterlegung ergeben, werden hier nicht mehr eigens aufgeführt.

Mensur: Senaria perfecta.

Br. 3, Sup.: In Pit Kreuz vor dem *f*. Br. 9, Ct.: In FP, Pit und Sq Kreuz vor dem *c*. Fehlt nur in PR. Br. 15, Sup. und Ct.: In FP Kreuz vor dem *f* und dem *c*. Br. 17, Ct.: In FP, Pit und Sq Kreuz vor dem *f*. Br. 21, Sup.: In FP, Pit und Sq Kreuz vor dem *c*. Br. 24, Sup.: In Pit *b*. Br. 29, Sup.: In FP drei Min. *e*, *f*, *g*, Sb. *fis* und Min. *e*. Br. 29, Ct.: In Sq Kreuz vor dem *c*. Br. 32, T.: Kreuz fehlt in Pit. Br. 33, Sup.: In Pit *b*. Br. 34, Ct.: Die drei Sb. haben in den übrigen Quellen den Rhythmus punktierte Sb., Sb. und Min. Br. 36, Ct.: In FP, Pit und Sq Kreuz vor dem *f*. Br. 37, Sup.: In Sq *b*. Br. 39, Sup.: Kreuz fehlt in Pit. Br. 39, Ct.: Kreuz vor dem *c* in FP. Br. 40—42, Ct.: Die Edition folgt hier Pit. PR hat in Br. 41 drei Sb. *f*, *a*, *g* und in Br. 42 Sb. *a* und Brevis *f*. Br. 46, Sup.: Die vier Noten sind in Pit und Sq als punktierte Sb. mit drei nachfolgenden Min. geschrieben. Br. 47, Sup.: Kreuz fehlt in Sq. Br. 47, Ct.: In Pit Kreuz vor dem *c*. Br. 50, Sup.: In FP und Pit *b*. Br. 53, Sup.: In FP, Pit und Sq Kreuz vor dem *c*. In Pit und Sq drei Sb. *e*, *d*, *c*. In FP zwei Sm. *g*, *f*, eine Min. *e* und zwei Sb. *e*, *c*.

Intavolierung: Fa fol. 81r—81 v.

Mensur: Senaria perfecta.

Ta. 53: Die folgenden Tactus sind in der Originalhandschrift einwandfrei zu lesen. Die oberen Noten scheinen im Pergament von der anderen Seite durch.

„*Rosetta che non canci*“

Vokalvorlage: Pz fol. 20v—21r.

In Man ist „*Rosetta*“ nur fragmentarisch überliefert, der T. fehlt ganz. Die Textfassung der Edition folgt Pz.

Mensur: Senaria perfecta.

Br. 1, Text: „*Rosetta*“ mit zwei *t* kommt im hinzugesetzten Text der untersten Zeile vor. Br. 23, Text: „*may*“. Br. 24/25, T.: Die Breven sind zweizeitig (imperfekt). Vermutlich ist diese Ligatur in Pz in roter Notation geschrieben (dem Verfasser stand nur Fotokopie zur Verfügung); das gleiche gilt für Br. 95/96, 105/107 und 113/117.

Intavolierung: Fa fol. 50v—52r (Fassung I) und Fa fol. 82v—83v (Fassung II).

Fassung I: Ta. 8 ist am Schluß des vorhergehenden Stückes aufgezeichnet. Er ist durch ein Verweisungszeichen an dieser Stelle einzufügen. Ta. 16: Die doppelt gestielte Min. ist nach dem Additionsprinzip als zweizeitige Sb. zu lesen. Ta. 28: Die dritte und vierte Note sind in Fa zwei *d*. Ta. 57: vgl. Ta. 16, Ta. 69: Triolen sind in Fa rechts gefähnt.

Ta. 116: Die Sm. sind links gefähnt. Ta. 119: Die Triole ist in weißen Noten aufgezeichnet. Ta. 124, T.: Zusätzliches *b*. Ta. 128: Zusätzliches *b*. Ta. 143, T.: *b* vor dem *g*.

Fassung II: Ta. 39: Nach den ersten beiden Noten steht ein Punctus divisionis. Ta. 53: In Fa ist die erste Note ein *d*. Ta. 60, T.: Zweite Note *a*.

„*Bel fiore danca*“

Intavolierung: Fa. fol. 80v—81r.

„*Questa fanciulla*“

Vokalvorlage: FP fol. 22v.

Intavolierung: PR fol. 85r.

4. Die liturgischen Stücke

Meßzyklus I

Kyrie 1 (fol. 2r)

Mensur: Senaria imperfecta.

Die rote Notation zeigt eine wechselnde Unterteilung der Minima an. Anstelle von zwei schwarzen Sm. treffen drei rote Sm. auf eine Minima. Damit erweisen sich die roten Sm. als gleichbedeutend mit den Semiminimatriolen. Ta. 1 ff.: Der im Faksimile fast völlig unleserliche Anfang läßt sich im Original entziffern. Ta. 11: Die ersten sechs Noten in roter Notation. Ta. 13: Die ersten neun Noten in roter Notation. Ta. 14: Die ersten neun Noten in roter Notation. Ta. 16: Die auf die erste Min. folgenden sechs Noten in roter Notation. Ta. 19: Die auf die erste Min. folgenden sechs Noten in roter Notation. Ta. 24: Die ersten neun Noten in roter Notation. Ta. 28/29: Die Fusae in roter Notation. Ta. 21 und 27: Dreimal kommt ein Rhythmus vor, in dem eine Sm. durch zwei Fusae ersetzt ist. Die abwärts gerichtete Cauda an der ersten Semiminima dieses Rhythmus hat meiner Meinung keine Bedeutung für den Notenwert, sondern dient der Hervorhebung der Notengruppe. Bei der zweiten Gruppe in Ta. 21 wurden die Schleifen an den Fusae vom Herausgeber ergänzt. Ta. 28/29: Die Fusae haben trotz ihrer besonderen Notierung mit roter Farbe und hohlen Notenköpfen keinen anderen Wert als die Fusae in Ta. 21 und 27.

Christe (fol. 2v)

Mensur: Senaria perfecta.

Ta. 7: Widersprüchliche Akzidentien. Außer den beiden Kreuzen, die das *b* betreffen, ist noch ein *b* vorgezeichnet. Ta. 9: Im obersten Spatium der Superiuszeile steht „3 per“. Wegen dieses besonderen Hinweises auf die Semibrevisunterteilung wurde in der Edition die sonst nicht übliche Form von doppelt kaudierten Noten für die Minimatriolen beibehalten. Diese Notenwerte unterscheiden sich nicht von den einfach links gefähnten Minimatriolen wie in Ta. 5, 16, 20 u. a. Das „per“ bezieht sich auf die perfekte Teilung der Semibrevis. Ta. 19: Die doppelt gefähnten Noten sind Sm.triolen. Anstelle von vier Sm. stehen jeweils eine Sm., eine Sm.triole und eine Sm.pause.

Kyrie 2 (fol. 3r)

Mensur: Senaria imperfecta (Ta. 1—19) und Senaria perfecta (Ta. 20—24).
Ta. 1 ff.: Rasur bis Ta. 8.

Et in terra (fol. 3v)

Mensur: Senaria imperfecta.

Ta. 1/2: In Fa im c1 Schlüssel, Ta. 3—8 im c2 Schlüssel. Ta. 12: Das Kreuz ist sehr dünn geschrieben.

Glorificamus (fol. 4r)

Mensur: Octonaria.

Ta. 1: Das Mensurzeichen steht im obersten Spatium der Superiuszeile. Ta. 3/4: Die eigenartige Form der Sb. und Min. erklärt sich daraus, daß diese Noten zuerst mit hohlen Notenköpfen geschrieben und erst dann in schwarze Noten verändert wurden.

Domine Deus, Rex (fol. 4v)

Mensur: Senaria imperfecta.

Ta. 8—16: In Fa c3 Schlüssel wegen der tiefen Stelle in Ta. 15. Ta. 1—7 sind auch in Fa im c1 Schlüssel aufgezeichnet. Ta. 23: Die doppelt gestielten Min. sind wie in Ta. 26/27 als zweizeitige Sb. zu lesen. Ta. 26/27: Durch den besonderen Rhythmus tritt vorübergehend die Wirkung einer Senaria perfecta ein.

Domine Deus, Agnus (fol. 5r)

Mensur: Senaria perfecta.

Ta. 2: In der mittleren Triolengruppe ist ein Triolenwert durch zwei gleiche Unterteilungswerte ersetzt (vgl. auch Ta. 11). Ta. 3: Die erste Note hat einen Punkt, während bei der folgenden Note die Fahne vergessen wurde. Ta. 12 und 14: Der Unterschied zwischen Fusae und Sm.triolen ist deutlich ausgeprägt. Vom folgenden *Qui tollis* sind nur vier Tactus erhalten.

Kyrie (fol. 79r)

Mensur: Senaria imperfecta.

Ta. 18: Die ersten drei Noten sind in Fa irr. einen Ton zu tief geschrieben.

Ta. 22: Der dritte Ton ist in Fa ein *a*. Die dem d-Klang entsprechende Quintoktavfloskel kann aber hier über dem Tenorton *e* kaum gemeint sein.

Ta. 24—28: Sup. und T. sind in einer Notenzeile hintereinander aufgezeichnet. Unter den Tenortönen findet sich der Hinweis „*Tenor finis istius kirie*“.

Ta. 25: In Fa ist als letzter Ton des Laufes noch ein *d* notiert, das aber nicht mehr in den rhythmischen Ablauf paßt.

Meßzyklus II

Kyrie 1 (fol. 88r)

Mensur: Novenaria.

Ta. 12: Im T. Punctus divisionis nach der Sb.

Kyrie 3 (fol. 88v)

Mensur: Senaria imperfecta.

Ta. 17: Punctus divisionis.

Christe (fol. 89r)

Mensur: Senaria imperfecta.

Ta. 3 und entsprechende Ta.: Die Min. ist im T. als zweizeitige Sb. zu lesen; sie bildet mit der Pause zusammen einen perfekten Semibreviswert.

Kyrie 4 (fol. 89v)

Mensur: Octonaria.

Ta. 12: Die erste Min. ist irr. *d*. Ta. 13: Die beiden Sm. sind irr. links gefähnt. Ta. 21: Wenn sich das Kreuz auf *g* bezieht, muß im T. auch *gis* gespielt werden.

Kyrie 6 (fol. 89v)

Mensur: Senaria imperfecta.

Ta. 12/13, T.: Rote Notation. Ta. 14—21: Rote Notation nur im Sup. (ebenso in Ta. 23/24).

Et in terra (fol. 90r)

Mensur: Senaria imperfecta.

Ta. 5, T.: Rote Notation.

Glorificamus (fol. 90v)

Mensur: Senaria imperfecta.

Ta. 6: Die fünfte Note ist in Fa eine Sm. Ta. 20/21: Der Sup. ist irr. eine Terz zu hoch notiert.

Domine Deus, Rex (fol. 90v)

Mensur: Octonaria.

Ta. 15: Sm. sind irr. links gefähnt.

Quoniam (fol. 92r)

Mensur: Senaria perfecta.

Ta. 1: Ein Punctus divisionis trennt die Initialformel vom ersten Tactus.

Ta. 3: Die weißen Noten sind Sm.triolen.

Tu solus Altissimus (fol. 92r)

Mensur: Senaria imperfecta (Ta. 1—4 und 9—25) und Octonaria (Ta. 5—8).

Ta. 5: Der Mensurwechsel von der Senaria imperfecta zur Octonaria wird merkwürdigerweise mit einem Halbkreis mit Punkt (Tempus imperfectum cum prolatione maiori) angezeigt. Um Mißverständnisse zu vermeiden, blieb das Zeichen in der Edition weg.

In gloria (fol. 92v)

Mensur: Octonaria (Ta. 1—4, 8—17) und Senaria imperfecta (Ta. 5—7, 18—31).

Die erste Zeile des T. ist mit f2 und c4-Schlüssel versehen.

Benedicamus Domino I (fol. 57r)

Mensur: Duodenaria (Ta. 1—3), Octonaria (Ta. 4—22), Senaria imperfecta (Ta. 23—32), Novenaria (Ta. 33—44).

Ta. 13: Die letzten sechs Noten sind irr. links gefäht. Wenn man die erste Note des Tactus in eine Min. abändert, können die letzten sechs Noten als Minimatriolen gelesen werden. Ta. 18/19: Jeweils die vierte Min. mit nachfolgender Pause wurde in Fa vergessen. Ta. 23: Das Divisionszeichen *p* soll nur den Wechsel zum Dreierhythmus andeuten. Die neue Mensur ist nicht die Senaria perfecta, wie das Zeichen vermuten ließe, sondern die Senaria imperfecta. Ta. 23: Erste Sm.pause fehlt. Ta. 30: Die letzte Triolengruppe lautet in Fa *f, a, b*. Ta. 40: Die letzten vier Noten sind in Fa Sm. Ta. 43: Die originalen Notenwerte passen nicht ganz in eine Measureinheit der Novenaria.

A discort

A dis- cort son de-

O

This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics 'A dis- cort son de-'. The second staff is a piano accompaniment line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). There are fermatas over the notes 'de-' and 'O'.

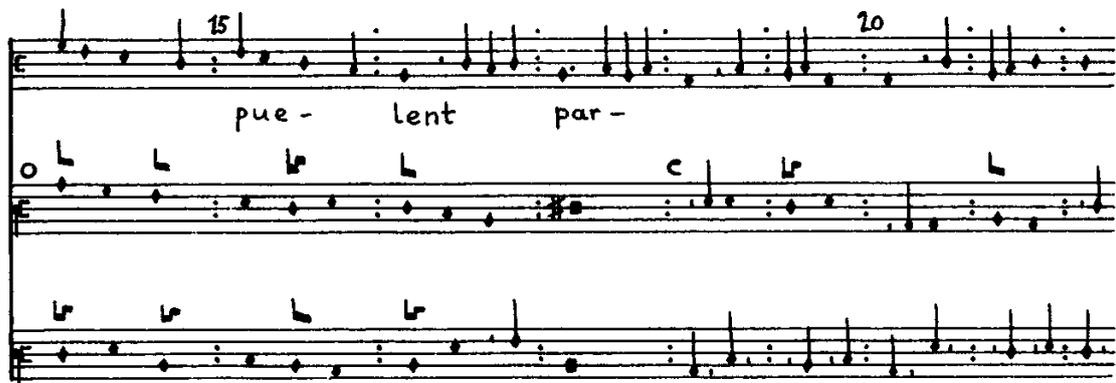
In tescort

This system contains the next two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics 'In tescort'. The second staff is a piano accompaniment line. The piano part features a dense texture of sixteenth notes with 'pppp' dynamic markings. A fermata is present over the final note of the vocal line.

Sir et e-spe-ran-ce de-dens mon cuer ne s'en

This system contains the next two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics 'Sir et e-spe-ran-ce de-dens mon cuer ne s'en'. The second staff is a piano accompaniment line. The key signature changes to two sharps (F# and C#). There are fermatas over the notes 'ce' and 's'en'.

This system contains the final two staves of music. The top staff is a vocal line. The second staff is a piano accompaniment line. The piano part features a dense texture of sixteenth notes with 'pppp' dynamic markings. A fermata is present over the final note of the vocal line.



15 20

pue - lent par -

This system contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a fermata over the first measure and a measure rest in the second measure. The middle staff has a bass clef and contains a vocal line with lyrics. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the top staff.



15 20

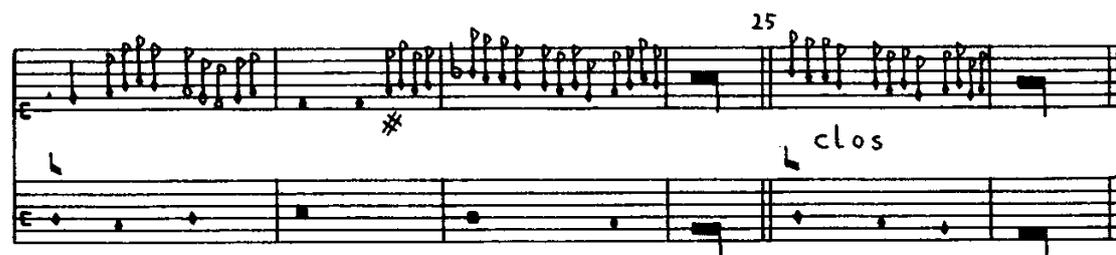
This system contains two staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a fermata over the first measure and a measure rest in the second measure. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the top staff.



25

- tir.

This system contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a fermata over the first measure and a measure rest in the second measure. The middle staff has a bass clef and contains a vocal line with lyrics. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line. Measure number 25 is indicated above the top staff.



25

* clos

This system contains two staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with a fermata over the first measure and a measure rest in the second measure. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line. Measure number 25 is indicated above the top staff.

30
Lur vo-len-te

Secunda pars

35
mais je puis ben

35

40

gleir que se ma-da-

40

45

me ne me fait dux l'a- cort. Riens ne me

45

Tertia pars

50

puet tant valoir comme la

50

G. de Machaut: Honte paour

5

Hon - te en pa -
lar - ge en re -

5

Hont paour

10

- our
- fus

doub- tance de mef- fai-
et lente d'oc- troy fai-

10

*
pp
pppppp

15 20

- re at - tem-
- re rai - son

15

pp
p
pppp
pp
pppp
pp

25

prance me- sure mettre hon- en -neur

20

30

sa et vo- lon- o- ne-

25 30

35

-te.

35

clos

40

45

-ste. Doit

40

Secunda

60

fais estre amoureux cou - ar - de. Qui

60

Tertia pars

65

de s'on - neur wet faire bonne gar -

70

65

- de.

G. de Machaut: De toutes flours

Triplum De toutes flours

De
ga --

De tout flors

10

tou - tes flours n'a -
-stes e - stoit li

pppp 10 pppp

*

15

-voit et de tous fruis en mon ver - gier fors une seule
seur plus et destruis par for - tu - ne qui durement s'op -

pp 15 pp

*

20 L

ro-
-po-

L

Detailed description: This system contains four staves of music. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. It begins with a fermata over a whole note, followed by a series of quarter and eighth notes. The second staff is a vocal line with a bass clef, containing the lyrics 'ro-' and '-po-'. The third staff is a piano accompaniment with a treble clef, featuring a series of chords and some melodic lines. The fourth staff is a piano accompaniment with a bass clef, also featuring chords and melodic lines. A fermata is placed over a measure in the second staff, and another fermata is placed over a measure in the third staff.

20 L

L *

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is a piano accompaniment with a treble clef, featuring a complex texture of sixteenth and thirty-second notes, with dynamic markings of *pp* and *ppp*. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, featuring a series of chords and some melodic lines. A fermata is placed over a measure in the bottom staff, and an asterisk is placed below a measure in the top staff.

25

L

Detailed description: This system contains four staves of music. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, featuring a series of quarter and eighth notes. The second staff is a vocal line with a bass clef, also featuring a series of quarter and eighth notes. The third staff is a piano accompaniment with a treble clef, featuring a series of chords and some melodic lines. The fourth staff is a piano accompaniment with a bass clef, also featuring a series of chords and some melodic lines. A fermata is placed over a measure in the third staff.

pppp 25

L L

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is a piano accompaniment with a treble clef, featuring a complex texture of sixteenth and thirty-second notes, with dynamic markings of *pppp* and *pp*. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef, featuring a series of chords and some melodic lines. Two fermatas are placed over measures in the bottom staff.

30

- se. - se. Con - tre

30

clos Secunda pars

35 40

ceste douce flour pour a - ma - tir sa colouret so-

35 40

45

-dour. Maisse cueil - lir la voy on

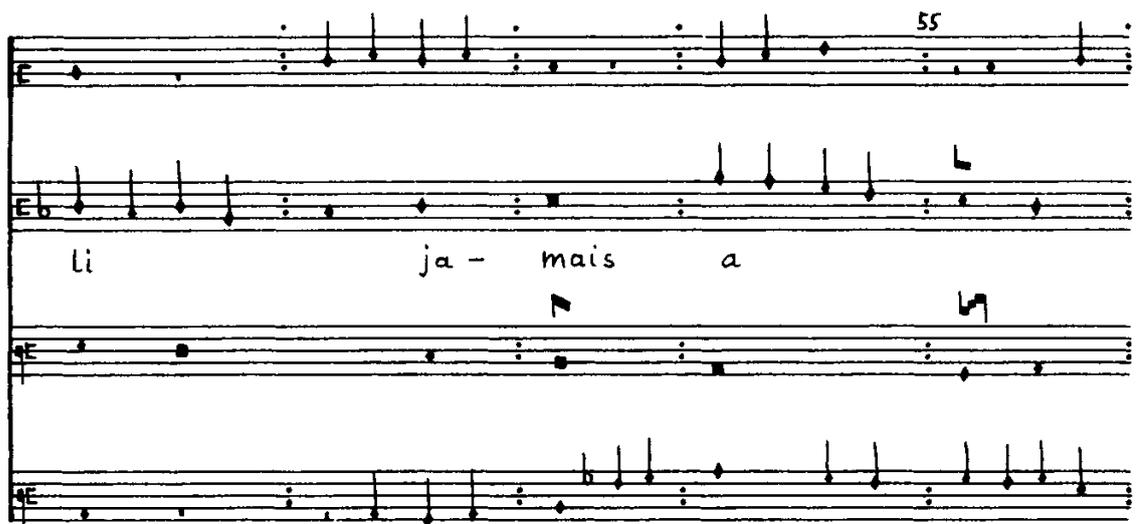
45

50

tre - bu - chier. Autre. a - pres

50

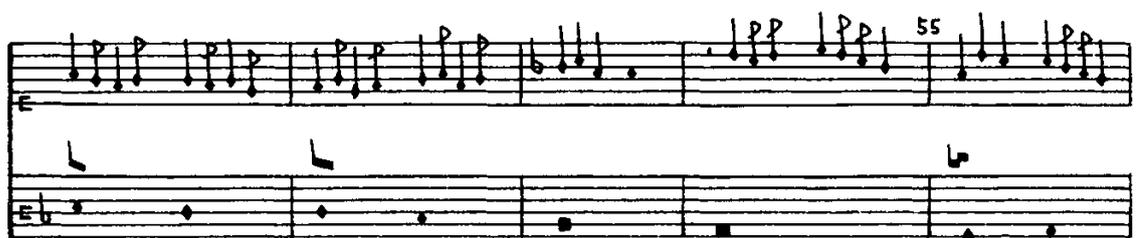
Tertia pars



55

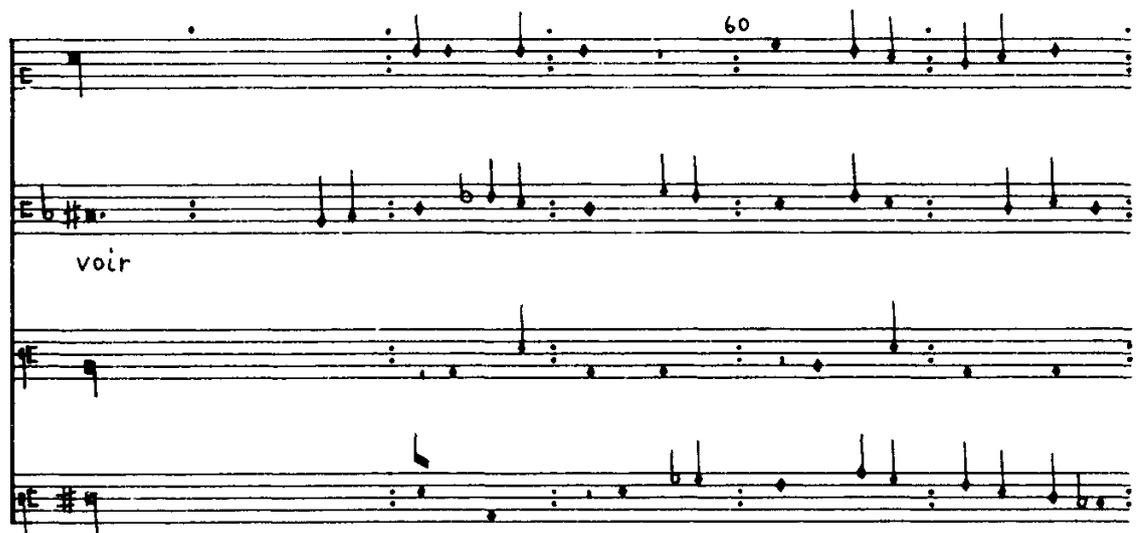
li ja - mais a

This system contains the first two systems of a musical score. The top system is a vocal line in E major with a treble clef and a common time signature. The second system is a piano accompaniment in E-flat major with a bass clef. The lyrics 'li ja - mais a' are written below the vocal line. The number '55' is positioned at the end of the first system.



55

This system contains the third and fourth systems of the musical score. The top system is a piano accompaniment in E major with a treble clef, featuring a series of sixteenth-note chords. The bottom system is a piano accompaniment in E-flat major with a bass clef. The number '55' is positioned at the end of the first system.



60

voir

This system contains the fifth and sixth systems of the musical score. The top system is a vocal line in E major with a treble clef and a common time signature. The second system is a piano accompaniment in E-flat major with a bass clef. The lyrics 'voir' are written below the vocal line. The number '60' is positioned at the end of the first system.



60

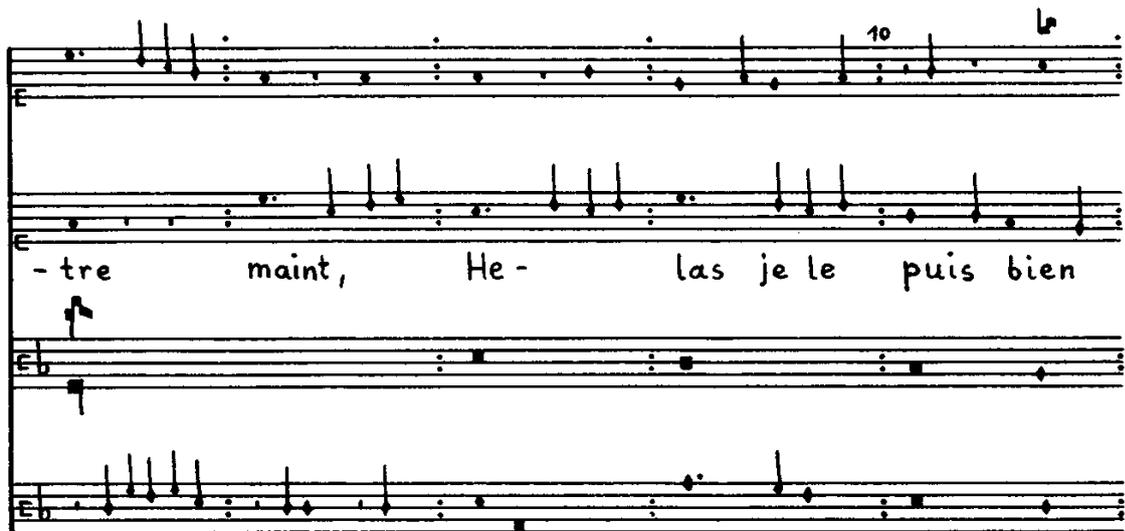
This system contains the seventh and eighth systems of the musical score. The top system is a piano accompaniment in E major with a treble clef, featuring a series of sixteenth-note chords. The bottom system is a piano accompaniment in E-flat major with a bass clef. The number '60' is positioned at the end of the first system.

ne quier.

De ce que fol pense

Musical score for the first system. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with a '5' above the final measure. The second staff is labeled 'Triplum' and contains a melodic line. The third staff contains the lyrics 'De ce que fol pen- sé lo ven-'. The bottom staff is a bass line.

Musical score for the second system. It consists of two staves. The top staff is a vocal line with a '5' above the final measure and 'ppp' markings. The bottom staff is a bass line. The lyrics 'De ce [que] fol penser' are written below the vocal line.



10

- tre maint, He - las je le puis bien

This system contains the first four staves of music. The vocal line is on the second staff, with lyrics underneath. The first staff is the treble clef, the second is the vocal line, the third is the bass clef, and the fourth is the piano accompaniment. A measure number '10' is written above the vocal line.



10

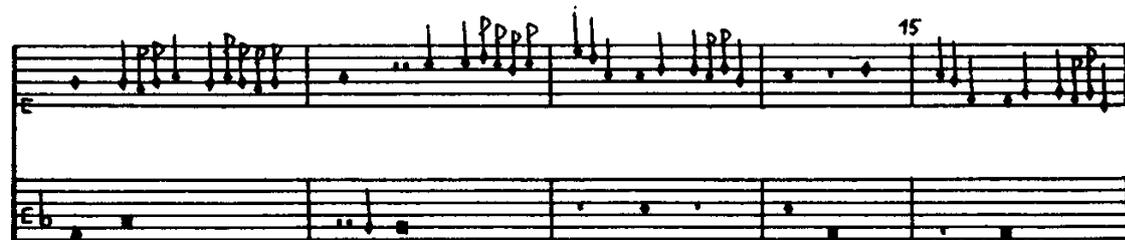
This system contains the fifth and sixth staves of music. The piano accompaniment continues on the fifth staff, and the bass line is on the sixth staff. A measure number '10' is written above the piano part.



15

par moy pro - ver.

This system contains the seventh and eighth staves of music. The vocal line is on the seventh staff, with lyrics underneath. The piano accompaniment continues on the eighth staff. A measure number '15' is written above the vocal line.



15

This system contains the ninth and tenth staves of music. The piano accompaniment continues on the ninth staff, and the bass line is on the tenth staff. A measure number '15' is written above the piano part.

20

cru er. Ain-

This system contains the first three measures of the score. It features four staves: a vocal line with lyrics, a piano accompaniment line, and two lower staves. The piano part includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The measure number 20 is indicated at the top right.

20

clos Secunda pars

This system contains measures 4 and 5. The vocal line includes the lyrics "clos" and "Secunda pars". The piano part features a complex texture with many sixteenth notes and dynamic markings like *pp* and *p*. The measure number 20 is indicated at the top right.

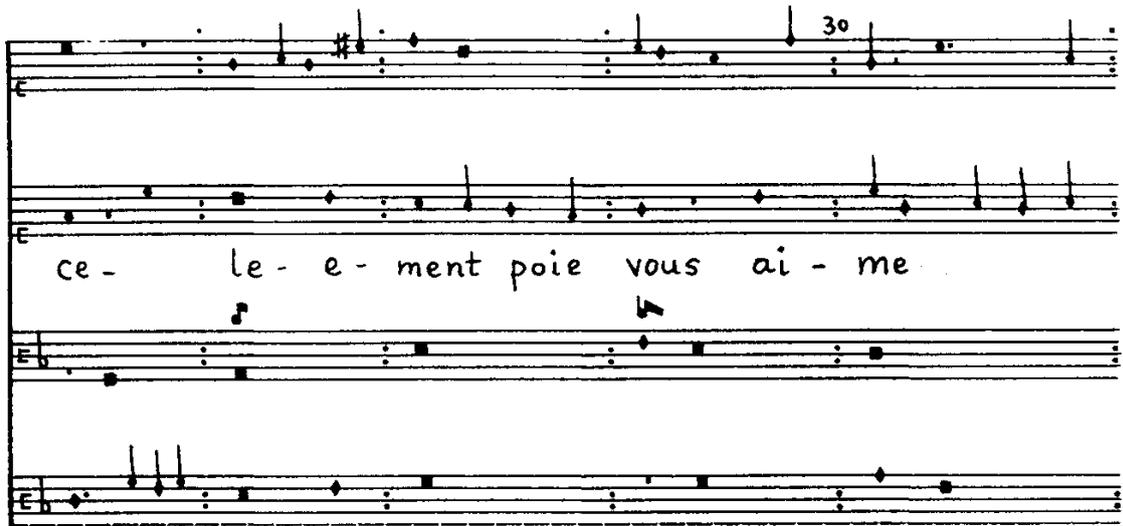
25

si m'estu - -et les gens ma - les croire

This system contains measures 6 and 7. The vocal line includes the lyrics "si m'estu - -et les gens ma - les croire". The piano part continues with a similar texture to the previous system. The measure number 25 is indicated at the top right.

25

This system contains measures 8 and 9. It features the same four-staff structure as the previous systems, with piano accompaniment and dynamic markings. The measure number 25 is indicated at the top right.



ce - le - e - ment poie vous ai - me

30

This system contains the first two staves of a musical score. The top staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. A rehearsal mark '30' is placed above the vocal line.



This system contains the third and fourth staves of the musical score. The top staff continues the vocal line with dynamic markings *P*, *pp*, *ppp*, and *ppp* 30. The bottom staff continues the piano accompaniment.



ho - nou - rer. Ain -

This system contains the fifth and sixth staves of the musical score. The top staff continues the vocal line with lyrics. The bottom staff continues the piano accompaniment.



* Tertia pars

This system contains the seventh and eighth staves of the musical score. The top staff continues the vocal line with dynamic markings *P*, *pp*, *ppp*, and *ppp*. The bottom staff continues the piano accompaniment. A rehearsal mark '*' is placed above the vocal line, and the text 'Tertia pars' is written below the staff.

35

-si lan-quir en estran-ge con-

35

40

tre.

40

J'ay grant desespoir

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics "J'ay de" are written below the first two notes. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with the bottom staff starting with a bass clef. A fermata is placed over the fifth measure of the top staff, and a finger number "5" is written above it.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, with lyrics "Jay grant espoir" below it. It features dynamic markings "pp" and "pppp" and a fermata over the fifth measure. The bottom staff is the piano accompaniment. A finger number "5" is written above the fifth measure of the top staff.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, with a fermata over the tenth measure and a finger number "10" written above it. The middle and bottom staves are for piano accompaniment.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, with dynamic markings "ppppp" and "pppp" and a fermata over the tenth measure. The bottom staff is the piano accompaniment. A finger number "10" is written above the tenth measure of the top staff.

15

grant des - es -
ce le cris

15

20

-poir de ma vi - e Se
cui du tout me fi - e a

20

ne me vient par vous se - cours.
cui j'ay tous mes se -

-cours. Carelle ga - rist mes

clos Secunda pars

do- lours ma sor en droit m'ou-

40

40

*

bli - -e.

45

45

45

Je puis bien di- -re a-

50

Tertia pars

50 55

dieu, a- dieu, a- dieu ma com- pa -
adieu, adieu

55

adieu, adieu

gni - e.

Jour a jour la vie

Jour a jour la vi - e Ja - mais

Jour mour lanie



10

per en- vi- e Da- me ne l'a-

This system contains the first two staves of a musical score. The top staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. A measure number '10' is written above the vocal staff. The lyrics are 'per en- vi- e Da- me ne l'a-'. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.



10

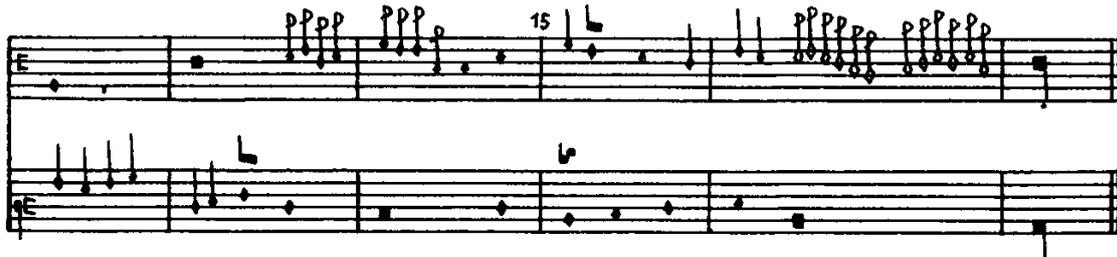
This system contains the second two staves of the musical score. The top staff continues the piano accompaniment with many sixteenth notes. The bottom staff continues the vocal line. A measure number '10' is written above the top staff.



15

ray Ma- da- me io- li- e.

This system contains the third two staves of the musical score. The top staff continues the piano accompaniment. The bottom staff continues the vocal line with lyrics. A measure number '15' is written above the top staff. The lyrics are 'ray Ma- da- me io- li- e.'. There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.



15

This system contains the fourth two staves of the musical score. The top staff continues the piano accompaniment with many sixteenth notes. The bottom staff continues the vocal line. A measure number '15' is written above the top staff.

20

Quar i'ay tout dis de cuer vray ma douce dame au cuer gay

20

Secunda pars

25

Ser- vi de vo- lon- te li- e

25

30

et tout mon vi - vant feray sans ia fay - re

ppp ppp pppp pppp 30 ppp ppp

de par - ti - e.

ppp ppp

Or sus, vous dormes trop

Or sus vous dor - mes

5

7

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The lyrics 'Or sus vous dor - mes' are written below the staff. A measure rest of 5 is indicated above the staff, and a fermata is placed over the final note. The bottom two staves are for piano accompaniment, with the left hand in a bass clef and the right hand in a treble clef. The key signature is Bb. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

5

Detailed description: This system contains the piano accompaniment for the second system. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is Bb. The music features a consistent eighth-note accompaniment with some melodic movement in the right hand.

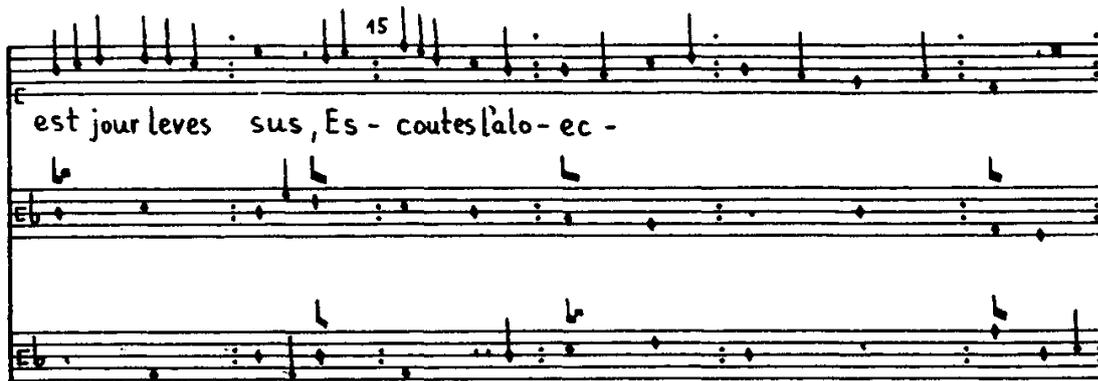
trop mada- me jo- lie- -te Il

10

Detailed description: This system contains the third system of music. The top staff is the vocal line, with lyrics 'trop mada- me jo- lie- -te Il' written below. A measure rest of 10 is indicated above the staff, followed by a fermata. The bottom two staves are for piano accompaniment, with the left hand in a bass clef and the right hand in a treble clef. The key signature is Bb. The piano part continues with the eighth-note accompaniment.

10

Detailed description: This system contains the piano accompaniment for the third system. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is Bb. The music features a consistent eighth-note accompaniment with some melodic movement in the right hand.



est jour leves sus, Es - coutes l'alo - ec -

This system contains three staves of music. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with a fermata over a measure containing the number 15. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the bottom staff starting with a bass clef and a key signature of one flat. The piano part consists of a simple harmonic accompaniment.

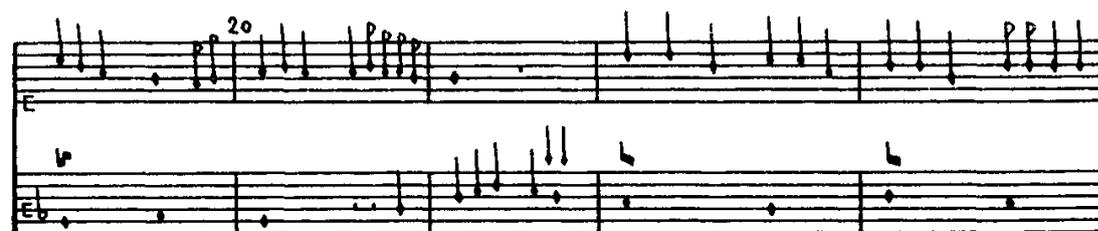


This system continues the musical score with three staves. The vocal line (top staff) includes a piano (*pp*) dynamic marking and a fermata over a measure with the number 15. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with a consistent harmonic pattern.



-te. Que dit Dieu % % Que te dit

This system contains three staves of music. The vocal line (top staff) begins with a fermata over a measure containing the number 20. The lyrics "-te. Que dit Dieu % % Que te dit" are written below the staff. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with a consistent harmonic pattern.



This system contains three staves of music. The vocal line (top staff) includes a piano (*pp*) dynamic marking and a fermata over a measure with the number 20. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with a consistent harmonic pattern.

25

Dieu que te dit D. que te dit D. que te dit Dieu. Ylest jour % % jour

pp 25 pppp

30

est si est. Ylest jour % jour est si est Ylest jour %

pp 30 pp

35

∕ jou est si est. Da - me

35

40 45

sur tou - tes en biaute sou - ve - rai - ne. Par

40 45

vous jo-lis et gay, Ou gentil moys de moy suy et se-ray

50

50

Et vuel mec-tre pai-ne.

55

55

60

Or tost nacquai - res corne - mu -

60

pp pp pp pp

65

ses so - nes : Li - re, Lire, lire, liliron, % Lire, Ti - tinton,

65

pppp ppp pppp

70

tytinton % % compa-gnons or da- sons or la- lons li-e-

70

75

ment, Tytinton, % % % % % % % %

75

80 85

ton, c'est pour vous da-me a

80 85

qui Dieu croisse hon-nour.

Elas mon cuer

I

Elas mon cuer

II

Elas mon cuer

I

Elas mon cuer

II

Elas mon cuer

I

II

I

II

I

II

15

I

II

I

II

20

I

II

I

25

II

45

I

30

II

50

I

30

II

60

I

II

I

II

I

II

I Secunda pars

This system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a series of eighth-note patterns, some marked with 'p' (piano). The lower staff contains a bass line with a few notes, including a half note and a quarter note.

II Secunda pars

This system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a sequence of sixteenth-note runs, starting with a measure marked '94' and another marked '80'. The lower staff contains a bass line with several notes.

I

This system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and a few notes marked with 'p'. The lower staff contains a bass line with several notes.

II

This system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a sequence of sixteenth-note runs, starting with a measure marked '94' and another marked '85'. The lower staff contains a bass line with several notes.

I

This system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth-note patterns and notes marked with 'p'. The lower staff contains a bass line with several notes.

II

This system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a sequence of sixteenth-note runs, starting with a measure marked '90'. The lower staff contains a bass line with several notes.

I

II

I

II

I

II

55

I

55

II

110

110

I

I

II

115

115

I

60

60

II

120

120

First system of musical notation, measures 1-2. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and contains a melodic line with eighth notes and a final quarter note. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and contains a bass line with a single quarter note.

Second system of musical notation, measures 3-6. Measure 3 is marked with the number 125. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and a final quarter note. The lower staff contains a bass line with a single quarter note. The word "clos" is written below the upper staff in measure 5.

Third system of musical notation, measures 7-8. Measure 7 is marked with the number 65. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and a final quarter note. The lower staff contains a bass line with a single quarter note. The word "clos" is written below the upper staff in measure 7.

Fourth system of musical notation, measures 9-12. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and a final quarter note. The lower staff contains a bass line with a single quarter note.

Biance flour

Fifth system of musical notation, measures 13-16. Measure 13 is marked with the number 5. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and a final quarter note. The lower staff contains a bass line with a single quarter note.

40 15

Two staves of musical notation. The upper staff contains measures 40 through 45, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with whole notes and rests. Measure 42 in the lower staff has an asterisk (*) above it.

20

Two staves of musical notation. The upper staff contains measures 20 through 25, with many notes marked with 'p' (piano). The lower staff contains a bass line with whole notes and rests. Measure 21 in the lower staff has an asterisk (*) above it.

25

Two staves of musical notation. The upper staff contains measures 25 through 30, with many notes marked with 'p'. The lower staff contains a bass line with whole notes and rests.

30

Two staves of musical notation. The upper staff contains measures 30 through 35, with many notes marked with 'p'. The lower staff contains a bass line with whole notes and rests. Measures 32 and 33 in the lower staff have asterisks (*) above them.

35

Two staves of musical notation. The upper staff contains measures 35 through 40, with many notes marked with 'p'. The lower staff contains a bass line with whole notes and rests. Measure 39 in the lower staff has an asterisk (*) above it.

40

Two staves of musical notation. The upper staff contains measures 40 through 45, with many notes marked with 'p'. The lower staff contains a bass line with whole notes and rests.

Jacopo da Bologna: Sotto l'imperio

Sot -

Sot -

Soto l'imperio del posente prinçe

5

-to l'im- pe- ri-o del pos- sente prin -
-to l'im- pe-rio del possente

This system contains three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "-to l'im- pe- ri-o del pos- sente prin -" on the top staff and "-to l'im- pe-rio del possente" on the middle staff.

This system contains two staves. The top staff is a piano accompaniment with a treble clef and a key signature of one flat, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat, featuring a simpler rhythmic pattern.

10

prin -

This system contains three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is a piano accompaniment with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "prin -" on the top staff.

This system contains two staves. The top staff is a piano accompaniment with a treble clef and a key signature of one flat, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The bottom staff is a piano accompaniment with a bass clef and a key signature of one flat, featuring a simpler rhythmic pattern.

-ce .
 -ce .

15

che nel suo nom'a le dorate
 che nel suo nom'a le do - ra - te a -

15

*

4 4 4 20

a- -le, reg- na la bi- scia'l

-le. reg-

* 20

pppp pppp pppp pppp

4 4 4

cu mor- so mi vin-

na la biscia'l cu mor- so mi vin-

pppp pppp pppp pppp pppp pppp pppp pppp

30

va- le. la mi per - se - que'l

le. la mi per - se - que'l cor mi

444

cor mi sig - no - re - ça .

sig - no - re - ça .

35

poi co-me

poi co-me donna si

ppp ppp ppp ppp ppp ppp *

donna i stessa si va- ghe-

stessa si va- ghe-

* 40 pppp pppp pppp pppp

- ca.

- ca.

Co - ste

Co - ste

45 m

Volta de sotto limperio

mi fe gia

mi fe gia

This system contains two vocal staves and a piano accompaniment staff. The vocal staves are in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The lyrics "mi fe gia" are written below the notes. The piano accompaniment is in bass clef with a key signature of one flat (Bb).

This system shows the piano accompaniment for the first system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex texture of sixteenth-note chords. The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment line.

lu- me piu che'l so-

lu- me piu che'l so-

This system contains two vocal staves and a piano accompaniment staff. The vocal staves are in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The lyrics "lu- me piu che'l so-" are written below the notes. The piano accompaniment is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). There are fingerings (9 9 9) and a breath mark (50) above the notes.

This system shows the piano accompaniment for the second system, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex texture of sixteenth-note chords. The lower staff is in bass clef and contains a simpler accompaniment line. There is a breath mark (50) above the notes.

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "-le" and "con". The middle staff is another vocal line with lyrics "-le". The bottom staff is a piano accompaniment line with a treble clef and a key signature of one flat (Bb).

Second system of musical notation. It consists of two staves. The top staff is a piano accompaniment line with a treble clef and a key signature of one flat (Bb), featuring dense sixteenth-note passages. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef and a key signature of one flat (Bb).

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "piu cio mi ri-cordo piumi". The middle staff is another vocal line with lyrics "con" and "piu cio mi ri-cordo piumi". The bottom staff is a piano accompaniment line with a treble clef and a key signature of one flat (Bb).

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The top staff is a piano accompaniment line with a treble clef and a key signature of one flat (Bb), featuring dense sixteenth-note passages. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef and a key signature of one flat (Bb).

do -

do -

This system contains two vocal staves and a piano accompaniment staff. The vocal staves begin with the syllable "do -" and feature melodic lines with various rhythmic values and some triplets. The piano accompaniment consists of a single staff with a simple harmonic accompaniment.

This system shows a piano accompaniment staff with a complex, rhythmic texture. It features numerous sixteenth-note passages and some triplet markings. The piano part is written in a single staff.

This system contains two vocal staves and a piano accompaniment staff. The vocal staves continue the melodic lines from the previous system, with some triplet markings. The piano accompaniment staff provides a steady harmonic accompaniment.

This system shows a piano accompaniment staff with a complex, rhythmic texture. It features numerous sixteenth-note passages and some triplet markings. The piano part is written in a single staff.

-le.
 -le.

Bartolino da Padova: Qual lege move

Qual
 Qual
 Qualle lege move

40

45

le- ge mo - ve la volu - bil ro -

le- ge mo - ve la vo - lu - bil ro -

15

20

- ta!

20

- ta!

25

For -

Detailed description: This system contains two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure number '25' above the staff. The melody consists of quarter and eighth notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a bass line with quarter and eighth notes. The word 'For -' is written below the first staff.

For -

25 444

Detailed description: This system contains two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a measure number '25' above the staff, followed by a triplet of eighth notes marked '444'. The melody continues with quarter and eighth notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a bass line with quarter and eighth notes. The word 'For -' is written below the first staff.

30

-tu -

Detailed description: This system contains two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a measure number '30' above the staff. The melody consists of quarter and eighth notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a bass line with quarter and eighth notes. The word '-tu -' is written below the second staff.

30 444 444 444 444 444 444 444 444 444 444 444 444

-tu -

Detailed description: This system contains two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a measure number '30' above the staff, followed by a series of triplet eighth notes marked '444'. The melody continues with quarter and eighth notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a bass line with quarter and eighth notes. The word '-tu -' is written below the second staff.

35

-na cie-ca l'uom da nul-la scen -

Detailed description: This system contains two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a measure number '35' above the staff. The melody consists of quarter and eighth notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a bass line with quarter and eighth notes. The lyrics '-na cie-ca l'uom da nul-la scen -' are written below the first staff.

444 35 444 444 444 444 444 444

-na cieca l'uom da nul-la scen -

Detailed description: This system contains two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a measure number '35' above the staff, followed by a series of triplet eighth notes marked '444'. The melody continues with quarter and eighth notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a bass line with quarter and eighth notes. The lyrics '-na cieca l'uom da nul-la scen -' are written below the first staff.

40 45

- de. E'l

40 45

- de. E'l

50

piu catti-vo piu tri-um-pho pren-

50

piu catti-vo piu tri-um-pho pren-

55

55

60

Two staves of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff contains a bass line with a bass clef. The number 60 is written above the first measure of the upper staff.

60

Two staves of musical notation. The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and is marked with '444' above several measures. The lower staff is a bass line. The number 60 is written above the first measure of the upper staff.

65

Two staves of musical notation. The upper staff has a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass line with a bass clef. The number 65 is written above the first measure of the upper staff.

65

Two staves of musical notation. The upper staff has a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat, featuring many sixteenth notes. The lower staff has a bass line with a bass clef. The number 65 is written above the first measure of the upper staff.

70

- de. Ve-

Two staves of musical notation. The upper staff has a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff has a bass line with a bass clef. The number 70 is written above the first measure of the upper staff. The lyrics '- de. Ve-' are written below the upper staff.

70

- de. Ve-

Volta de qual leçe move

Two staves of musical notation. The upper staff has a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat, featuring many sixteenth notes and is marked with '444' above several measures. The lower staff has a bass line with a bass clef. The number 70 is written above the first measure of the upper staff. The lyrics '- de. Ve-' are written below the upper staff, and 'Volta de qual leçe move' is written below the lower staff.

75
-desa la ver-

75
-desa la ver-
pppp pppp pppp
*
pppp pppp

80
-tu quando l'uom per-
85
p

80
-tu quando l'uom per-
85
pppp pppp pppp pppp
*
p

90
-de. E'L
p

90
-de. E'L
94
pppp pppp pppp

95

95

100

vi-cio quando l'en-tra'l prato ver -

100

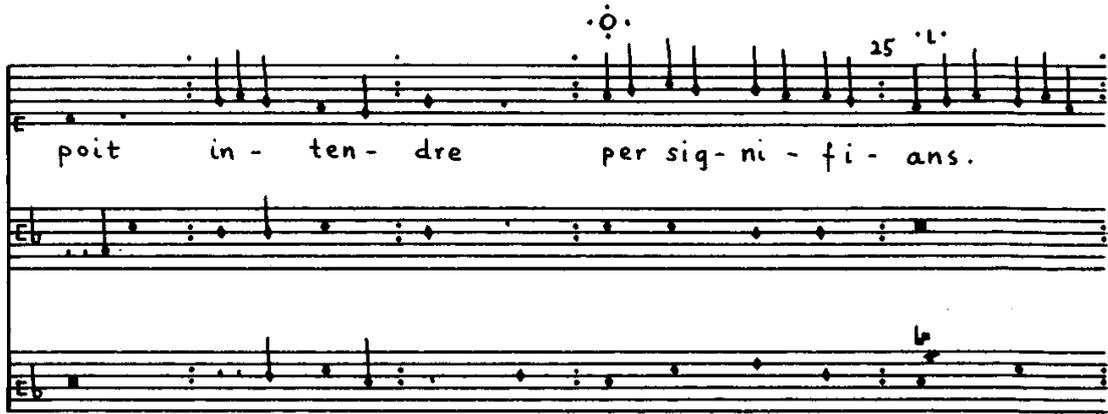
vi-cio quando l'en-tra'l prato ver -

105

- de .

105

- de .



poit in - ten - dre per sig - ni - fi - ans.

25

♭

This system contains three staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. A fermata is placed over the first measure of the vocal line. A measure rest is present in the piano accompaniment. A dynamic marking of *pppp* is written above the piano accompaniment.



25

♭

This system contains two staves. The top staff continues the piano accompaniment with a dense texture of sixteenth notes. The bottom staff continues the piano accompaniment with a simpler line. A dynamic marking of *pppp* is written above the top staff.



This system contains three staves. The top staff continues the vocal line. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment. A dynamic marking of *pppp* is written above the top staff.



♭

This system contains two staves. The top staff continues the piano accompaniment with a dense texture of sixteenth notes. The bottom staff continues the piano accompaniment with a simpler line. A dynamic marking of *pppp* is written above the top staff.

30

Musical score for measures 30-34. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and contains a melodic line with various note values and rests. The middle and bottom staves are in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and contain a bass line. The word "Grant" is written in the center of the system.

Musical score for measures 30-34, continuing from the previous system. The top staff features a complex texture with many sixteenth notes and is heavily marked with piano dynamics (p, pp, ppp). The middle and bottom staves continue the bass line from the previous system.

Musical score for measures 35-39. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and contains a melodic line. The middle and bottom staves are in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and contain a bass line.

Musical score for measures 35-39, continuing from the previous system. The top staff features a complex texture with many sixteenth notes and is heavily marked with piano dynamics (p, pp, ppp). The middle and bottom staves continue the bass line from the previous system.

72

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests, including a dynamic marking 'p' and a tempo marking '40'. The middle and bottom staves contain accompaniment with notes and rests.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff features a series of sixteenth-note passages with dynamic markings 'pppp' and a tempo marking '40'. The middle and bottom staves contain accompaniment.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff contains a melodic line with lyrics: "ar- di- mant et hu- mi- le sen-". The middle and bottom staves contain accompaniment.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff features a series of sixteenth-note passages with dynamic markings 'pppp'. The middle and bottom staves contain accompaniment.

45

blans.

45

50

50

60

su col port un scut

60

65

tout blans. Che d'en gon brier il

65

70

fet tout

70

75

ga-rans.

75

Jacopo da Bologna: O cieco mondo

The musical score is arranged in three systems, each with a vocal line and a lute accompaniment line. The vocal lines are written in mensural notation with lyrics underneath. The lute lines are written in mensural notation with various ornaments and fingerings indicated above the notes.

System 1:
Vocal: O cieco
Lute: O cieco

System 2:
Vocal: O ciecho mondo
Lute: O ciecho mondo

System 3:
Vocal: mon-do di lu-sin-ghe pie-
Lute: mon-do di lu-sin-ghe pie-

Ornaments and fingerings (4 and 5) are present throughout the score, particularly in the lute parts.

15 20

- no. Mor -

- no. Mor -

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics '- no. Mor -' and measure numbers 15 and 20. The bottom staff is a piano accompaniment. The music is in a common time signature.

Detailed description: This system contains the third and fourth staves of music. The top staff continues the vocal line with measure numbers 15 and 20. The bottom staff continues the piano accompaniment. There are some trill-like markings above the notes in the vocal line.

25

- tal ve - le - no e ciascun

- tal ve - le - no in ciascun

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves of music. The top staff has measure number 25 and lyrics '- tal ve - le - no e ciascun'. The bottom staff continues the piano accompaniment. There is a dynamic marking 'p' below the piano staff.

20 25

- tal ve - le - no in ciascun

Detailed description: This system contains the seventh and eighth staves of music. The top staff has measure numbers 20 and 25 and lyrics '- tal ve - le - no in ciascun'. The bottom staff continues the piano accompaniment. There is a dynamic marking 'p' below the piano staff.

30

tuo di - lec -

tuo di - lec -

Detailed description: This system contains the ninth and tenth staves of music. The top staff has measure number 30 and lyrics 'tuo di - lec -'. The bottom staff continues the piano accompaniment.

30

Detailed description: This system contains the eleventh and twelfth staves of music. The top staff has measure number 30. The bottom staff continues the piano accompaniment.

35 40

-to. Fal- la - ce

-to. Fal- la - ce

35 40

45

pien d'in- gan- ni et

pien d'in- gan- ni et

50

con sos - pec -

con sos - pec -

50

55 60

55

65

-to. Pe -

60

Volta de

-ro gia ma di - te

65

o ciecho mondo

70

co - lui non cu - ri .

co - lui non cu - ri .

75

Chel frutto vuol gu - star di dol -

Chel frutto vuol gu - star di

75

- ci fio - ri .

dol - ci fio - ri .

Jacopo da Bologna: Aquil' altera

A-
u-
Aquila altera
Cre- a- tu- ra gentil
-quil al- te- ra
-cel de dio in

a- ni- mal di-
 fer- ma in sulla vet-
 seg- no de iu- sti-

The first system consists of four staves. The top three staves are vocal lines, and the bottom staff is the piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with a '4' above them, and a section of sixteenth notes with 'pp' markings.

-gno. Sa- lir in
 -ta. Dell'
 -ti- a.

The second system also consists of four staves. The top three staves are vocal lines, and the bottom staff is the piano accompaniment. The piano part continues with sixteenth notes and includes 'pp' markings. The system is marked with a '15' at the beginning.

10

al-to per ri-mi-rar nel sol
al-ta men-te l'ochio va-lo-ro-

Tu

20

Tu

25

- so.
ai prin-ci-pal-mente chiara glo-ri-

25

- so.
ai prin-ci-pal-mente chiara glo-ri-

30

-le.

Do-

a.

Per

35

Sin-

gularmente

-ve suo vi- ta pren-der

-le.
 -so.
 -ri- a.

50

La e
 La el
 La

50

Volta de aquila altera

55

60

li -
pa - re - re
vi - di

60

65

gi-ne e la per-fec-tio-

La es-ser be-a-

l'umbr'e la

65

70

ve-ra es-sen-

70

Musical score for a vocal piece. The score consists of four systems of staves. The first system has a vocal line with lyrics "-ne." and a piano accompaniment. The second system has a vocal line with lyrics "-to." and a piano accompaniment. The third system has a vocal line with lyrics "-sa." and a piano accompaniment. The fourth system features a complex piano accompaniment with many sixteenth notes and a fermata over the final measure, with the number "75" written above it.

Bartolino da Padova: Imperial sedendo

Musical score for the piece "Imperial sedendo" by Bartolino da Padova. The score consists of four systems of staves. The first system has a vocal line with lyrics "In-" and a piano accompaniment. The second system has a vocal line with lyrics "In-" and a piano accompaniment. The third system has a vocal line with lyrics "Imperial sedendo" and a piano accompaniment. The fourth system has a piano accompaniment. The piano accompaniment features many sixteenth notes and a fermata over the final measure.

9 4 4

First system of musical notation, measures 1-4. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music consists of quarter and eighth notes.

5

Second system of musical notation, measures 5-8. The top staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff continues the melody from the first system.

10

Third system of musical notation, measures 9-12. The top staff continues the melodic line with quarter and eighth notes. The bottom staff continues the bass line.

10

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The top staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff continues the melody from the third system.

15

pe - ri - al

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the bass line. The lyrics "pe - ri - al" are written below the staff.

pe - ri - al

15

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The top staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff continues the melody from the fifth system. The lyrics "pe - ri - al" are written below the staff.

20

se - den - do fra

se - den - do

piu stel -

fra piu

25 30

- le . Del

stel - le .

25 44 44

First system of musical notation, measures 1-29. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef. The music consists of a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. There are two fermatas in the lower staff, one above measure 15 and one above measure 25.

Second system of musical notation, measures 30-34. Measure 30 is marked with the number 30. The upper staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff continues the bass line with simple quarter and eighth notes.

Third system of musical notation, measures 35-39. Measure 35 is marked with the number 35. The upper staff continues the melodic line with slurs and ties. The lower staff continues the bass line.

Fourth system of musical notation, measures 40-44. Measure 35 is also marked with the number 35. The upper staff has a dense melodic texture with many slurs. The lower staff continues the bass line.

Fifth system of musical notation, measures 45-49. Measure 40 is marked with the number 40. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line.

Sixth system of musical notation, measures 50-54. The word "Del" is written below the lower staff. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line.

ciel disces' un caro d'o-nor de-

ciel disces' un ca-ro d'o-nor de-

40

45 :p.

:p.

45

50

- gno . Del ciel disces'

Del ciel disces' un caro d'onor de-

50

70

Sotto segno d'ogn'altro piu be-

Sott un signor d'ogn altro piu be- ni -

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. The number 70 is written above the first measure of the vocal line.

70

Detailed description: This system contains two staves of piano accompaniment. The number 70 is written above the first measure of the top staff.

75

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is a vocal line. The bottom staff is a piano accompaniment. The number 75 is written above the first measure of the vocal line.

75

Detailed description: This system contains two staves of piano accompaniment. The number 75 is written above the first measure of the top staff.

80

Detailed description: This system contains two staves of music. The top staff is a vocal line. The bottom staff is a piano accompaniment. The number 80 is written above the first measure of the vocal line.

80

Detailed description: This system contains two staves of piano accompaniment. The number 80 is written above the first measure of the top staff.

83 84 *p*

85 *pp*

87 88 *p*

89 90 *pp*

91 92 *p*
- gno. Nel

93 94 *pp*
Volta de inperial

First system of musical notation, consisting of two staves with notes and rests.

95

Second system of musical notation, starting at measure 95, featuring piano (*pppp*) markings and dense sixteenth-note passages.

100

Third system of musical notation, starting at measure 100, with lyrics "meç un sa-ra-" and a 4/4 time signature.

100

Fourth system of musical notation, starting at measure 100, with piano (*pppp*) markings and dense sixteenth-note passages.

105

Fifth system of musical notation, starting at measure 105, with lyrics "cin con l'a- le".

105

Sixth system of musical notation, starting at measure 105, with piano (*pppp*) markings and dense sixteenth-note passages.

110

d'o -

d'o -

110

*

115

-ro.

-ro.

115

115

120

Te -

ne al fa-bri-ca-tor

Te -

ne al fa-bri-ca-tor

de suo te - so -

de suo te - so -

130

130

135

135

- 20.

- 20.

Jacopo da Bologna: Io me son uno

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, starting with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). It contains the lyrics "Io me" with a fermata over the first "Io" and a measure rest over "me". A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the first "Io". The lower staff is a lute accompaniment in bass clef, featuring a simple harmonic accompaniment. A measure rest is present in the first measure of the lower staff. A finger number "5" is written above the final note of the upper staff.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, containing the lyrics "Io me son uno che per le frasche". It features a complex melodic line with many sixteenth notes and is marked with *ppp* (pianissimo) throughout. A finger number "5" is written above the final note. The lower staff is a lute accompaniment in bass clef, providing a simple harmonic accompaniment.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, containing a measure rest followed by a melodic phrase. A dynamic marking of *f* is placed below the first note. A measure rest is present in the first measure of the lower staff. A finger number "10" is written above the final note of the upper staff.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, containing a complex melodic phrase with many sixteenth notes, marked with *ppp*. A finger number "10" is written above the final note. The lower staff is a lute accompaniment in bass clef, providing a simple harmonic accompaniment.

son un

son un che

che per le fraschian-dan- -do

per le fraschian- dan-

Vo pur cer-can-do i diletto-si fio-

-do. Vo pur cercan-do diletto-si fio-

30

Two staves of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff contains a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. Measure 30 is marked with a '30' above the staff.

30

Two staves of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff contains a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. Measure 30 is marked with a '30' above the staff. Dynamics markings 'pp' and 'pppp' are present above the notes in the upper staff.

35 40

Two staves of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff contains a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. Measures 35 and 40 are marked above the staff. The lyrics '-ri.' are written below the staff between measures 35 and 40.

35 40

Two staves of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff contains a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. Measures 35 and 40 are marked above the staff. Dynamics markings 'pppp' are present above the notes in the upper staff. The lyrics '-ri. Per' are written below the staff between measures 35 and 40.

45

Two staves of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff contains a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. Measure 45 is marked above the staff. The lyrics 'Per far ghirland'a me di novio-do-' are written below the staff between measures 45 and 46.

45

Two staves of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff contains a bass line with a bass clef and a key signature of one flat. Measure 45 is marked above the staff. Dynamics markings 'pppp' are present above the notes in the upper staff. The lyrics 'far per far ghirland'a me di' are written below the staff between measures 45 and 46.

-ta.

-ta.

65

pppp

Jacopo da Bologna: Non al suo amante

Non

Non

Non na elso amante

pp

pppp

5

al suo a-man-te piu di-a-na

al suo a-man-te

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line starting with a measure rest, followed by a melodic phrase. The bottom staff is a piano accompaniment with a simple harmonic line. The lyrics 'al suo a-man-te piu di-a-na' are written below the vocal line, and 'al suo a-man-te' is written below the piano line.

5

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is a piano accompaniment featuring a complex texture of triplets and sixteenth notes. The bottom staff is a simple harmonic line. The measure number '5' is written at the beginning.

pia -

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is a vocal line with a measure rest followed by the syllable 'pia -'. The bottom staff is a piano accompaniment with a simple harmonic line. The measure number '4' is written above the vocal line.

piu di-a-na | pia -

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is a piano accompaniment with a complex texture of triplets and sixteenth notes. The bottom staff is a simple harmonic line. The lyrics 'piu di-a-na | pia -' are written above the piano line.

-que. Quan -

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is a vocal line with a measure rest followed by the syllables '-que. Quan -'. The bottom staff is a piano accompaniment with a simple harmonic line. The measure number '4' is written above the vocal line.

-que. Quan -

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is a piano accompaniment with a complex texture of triplets and sixteenth notes. The bottom staff is a simple harmonic line. The lyrics '-que. Quan -' are written above the piano line. The measure number '10' is written at the beginning.

15
-do per

-do per

tal ven- tu-ra tut-ta nu-

tal ven-tu- ra tut- ta nu-

20
-da

-da

25

- da. La

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line with a fermata over a note, followed by a melodic phrase starting at measure 25. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and some melodic movement.

25

La

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The top staff continues the piano accompaniment with a melodic line starting at measure 25. The bottom staff continues the piano accompaniment with chords and some melodic movement.

30

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The top staff continues the piano accompaniment with a melodic line starting at measure 30. The bottom staff continues the piano accompaniment with chords and some melodic movement.

30

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The top staff continues the piano accompaniment with a melodic line starting at measure 30. The bottom staff continues the piano accompaniment with chords and some melodic movement.

4 4 4

vi- di in me- go

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The top staff is a vocal line with a melodic phrase starting at measure 30. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and some melodic movement.

vi- di in me- go

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The top staff continues the piano accompaniment with a melodic line starting at measure 30. The bottom staff continues the piano accompaniment with chords and some melodic movement.

delle gelid' a -

delle gelid' a -

- que.

- que.

Francesco Landini: Che pena è questa

Che pe- na è quest'al cor che

Che pena è quest'al cor che

Che pena questa

si non pos- - so .

si non pos- - so. U -

5

40

U- sar cor- te- se- men- te . Con questa mala

sar cor- te- se- men- te . Con questa mala

10

15

gen- -te. Chi

gen- -te. Chi

15

30

- so.

- so.

30

35

Ma ve- ra- men- te

Ma ve- ra- men- te

35

Secunda pars

ma non mi tor-ran- -no. Dal

ma non mi tor- ran- -no. Dal

This system contains three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment line. The lyrics are "ma non mi tor-ran- -no. Dal" and "ma non mi tor- ran- -no. Dal". There is a measure number "40" above the first staff.

This system contains two staves. The top staff is a piano accompaniment line with many sixteenth notes and dynamic markings like *ppp*. The bottom staff is a piano accompaniment line with fewer notes. There is a measure number "40" above the top staff.

propo-si-to mio quest' in-vi-dio-

propo si - to mio quest' in - vi - dio -

This system contains three staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment line. The lyrics are "propo-si-to mio quest' in-vi-dio-" and "propo si - to mio quest' in - vi - dio -". There is a measure number "45" above the first staff.

This system contains two staves. The top staff is a piano accompaniment line with many sixteenth notes and dynamic markings like *ppp*. The bottom staff is a piano accompaniment line with fewer notes. There is a measure number "45" above the top staff.

50

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff contains a melodic line with a fermata and a measure marked with the number 50. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment.

50

Second system of musical notation, consisting of two staves. The top staff features a complex texture of sixteenth-note patterns, with a measure marked with the number 50. The bottom staff continues the accompaniment.

- si .

- si .

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with a fermata. The middle and bottom staves provide accompaniment. The lyrics "- si ." are written below the middle and bottom staves.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The top staff contains a dense texture of sixteenth-note patterns. The bottom staff provides accompaniment.

-ta questamia don- -na.

10

This system contains the first ten measures of the piece. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The lyrics are '-ta questamia don-' and '-na.'. A measure number '10' is placed above the staff. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf).

10

This system shows the piano accompaniment for the first ten measures. It includes dynamic markings such as pppp, pp, and p. A measure number '10' is placed above the staff.

Se tu non fai, a - mo -

15

This system contains the next five measures. The lyrics are 'Se tu non fai, a - mo -'. A measure number '15' is placed above the staff. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf).

15

Secunda pars primae partis

This system shows the piano accompaniment for the next five measures. It includes dynamic markings such as pp, pppp, and p. A measure number '15' is placed above the staff. The text 'Secunda pars primae partis' is written below the staff.

20

- re. Chiel - la

20

25

- la sia cer-ta del mio grand' ar-do-

25

30

-re. Se la sa-

30

* Secunda pars principalis

35

pes- se quan- ta pe- na i por-

35

40

- to.

This system contains two systems of musical notation. The first system has three staves: a vocal line with lyrics "- to.", a piano accompaniment line, and a bass line. The second system has two staves: a piano accompaniment line and a bass line. The music is in a common time signature and features a mix of quarter and eighth notes.

This system contains two systems of musical notation. The first system has two staves: a piano accompaniment line with dynamic markings *pppp* and *pp*, and a bass line. The piano accompaniment features a series of sixteenth-note patterns.

45

Per o- ne- sta ce- la- ta

This system contains two systems of musical notation. The first system has three staves: a vocal line with lyrics "Per o- ne- sta ce- la- ta", a piano accompaniment line, and a bass line. The second system has two staves: a piano accompaniment line and a bass line. The music is in a common time signature and features a mix of quarter and eighth notes.

45

This system contains two systems of musical notation. The first system has two staves: a piano accompaniment line with dynamic markings *pp*, and a bass line. The piano accompaniment features a series of sixteenth-note patterns.

50

nel- la men-

50

55

-te. Chiuso

Chiuso

Chiuso

55

Clus

Antonio Zacara da Teramo

Rosetta che non cançi

Ro -

Ro -

I

II

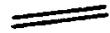
Musical notation for the first system, measures 1-15. The top staff contains a melodic line with a fermata over measure 15. The bottom staff contains a bass line.

I

Musical notation for the first system, measures 10-15. The top staff contains a melodic line with a fermata over measure 15. The bottom staff contains a bass line.

II

Musical notation for the second system, measures 1-15. The top staff contains a melodic line with a fermata over measure 15. The bottom staff contains a bass line.



Musical notation for the third system, measures 1-25. The top staff contains a melodic line with a fermata over measure 25. The bottom staff contains a bass line.

set-ta che non can-çi mai co-lo-

set-ta che non can-çi mai co-lo-

I

Musical notation for the third system, measures 20-25. The top staff contains a melodic line with a fermata over measure 25. The bottom staff contains a bass line.

II

Musical notation for the fourth system, measures 10-25. The top staff contains a melodic line with a fermata over measure 25. The bottom staff contains a bass line.

26 30

26 30

I

15

II

35

-Te.

35

I

20

II

40 45

A -

A -

I

40 45

pp pppp

II

pppp pp

50

a -

I

50

pppp pp

II

25

pppp pp

55

a - mar te voglio sopra ogn' altro

mar te voglio sopra ogn' al - tro

I

55

ppp ppp

4 4 4 4 4 4

II

30

60

fio -

fio -

65

I

60

ppp

65

4 4 4 4 4 4

II

ppp ppp

70

7

I

70

II

35 p

L

75

N

I

75

II

40

L

80 *mf* *mf* 85

-re.

80 85

I

II

90

Seal- tru me fa lan-
E se tur- bar o

Seal- tru me fa lan-
E se tur- bar o

90

45

95

lan -

95

lan -

50

100

105

quire e so - spi - ra -
pian - ger o tri - sta -

100

105

quire e so - spi - ra -
pian - ger o tri - sta -

55

410

Musical notation for measures 405-410. The top staff contains a melodic line with slurs and accents. The bottom staff contains a bass line with slurs and accents.

I

410

Musical notation for measures 410-415. The top staff features a complex melodic line with many slurs and accents. The bottom staff contains a bass line with slurs and accents.

II

Musical notation for measures 415-420. The top staff contains a melodic line with slurs and accents. The bottom staff contains a bass line with slurs and accents.

415

Musical notation for measures 420-425. The top staff contains a melodic line with slurs and accents. The bottom staff contains a bass line with slurs and accents.

I

415

Musical notation for measures 425-430. The top staff features a complex melodic line with many slurs and accents. The bottom staff contains a bass line with slurs and accents.

II

60

Musical notation for measures 430-435. The top staff contains a melodic line with slurs and accents. The bottom staff contains a bass line with slurs and accents.

420

-re. Tu me
-re. Pe- nan-

-re. Tu me
-re. Pe- nan-

120

I

II

125 430

res-guardi con gran de-si-de-
-do mai per-dar mi re-fri-ge-

res-guardi con gran de-si-de-
-do mai per-dar mi re-fri-ge-

125 130

I

II

65

335 *p* 140

I 135 140

II 70

145

I

II



10

-la mi pi | -

This system contains the first three staves of a musical score. The top staff is a vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The system ends with a measure number '10'.



10

pp 15

This system contains the piano accompaniment for the second system. It starts at measure 10 and ends at measure 15. The dynamic marking 'pp' is present.



15

-a. Chem'a fe - ri - to' l cor nel - la tuo

This system contains the third system of the musical score. The top staff has lyrics. The system ends with a measure number '15'.



20

25

30

This system contains the piano accompaniment for the third system. It starts at measure 20 and ends at measure 30.



vi - - a.

20

This system contains three staves of music. The top staff is the vocal line, starting with the syllable 'vi' and ending with '- a.'. The middle and bottom staves are piano accompaniment. A measure rest is indicated above the vocal staff at measure 20.



35 40

This system contains three staves of music. The top staff features a complex piano accompaniment with many sixteenth notes. The middle and bottom staves are piano accompaniment. Measure rests are indicated above the top staff at measures 35 and 40.



Tu m'ai fan- ciul- la si d'a- mor per- cos-

25

This system contains three staves of music. The top staff is the vocal line with the lyrics 'Tu m'ai fan- ciul- la si d'a- mor per- cos-'. The middle and bottom staves are piano accompaniment. A measure rest is indicated above the vocal staff at measure 25.



45 50

This system contains three staves of music. The top staff features a complex piano accompaniment with many sixteenth notes. The middle and bottom staves are piano accompaniment. Measure rests are indicated above the top staff at measures 45 and 50.

30

-so. Che so - lo'n

55 60

35

te pen - sando truovo po -

65 70

Musical score for three staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests. The middle and bottom staves contain accompaniment with notes and rests. The lyrics "-sa." are written below the middle staff.

Musical score for two staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests, marked with dynamics *pp* and *35*. The bottom staff contains accompaniment with notes and rests.

Meßzyklus I

Cantus firmus: Cunctipotens Genitor Deus

Kyrie 1

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a melodic line with various dynamics including *pp*, *pppp*, and *pppppp*. There are asterisks (*) above the staff at measures 1, 4, and 5, and below the staff at measures 2, 3, and 4. A measure rest of 5 is indicated above the staff at measure 5. The lower staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains a cantus firmus line with a single note per measure.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with dynamics *pp*, *pppppppp*, and *pppp*. There are asterisks (*) above the staff at measures 6, 7, and 10, and below the staff at measures 8, 9, and 10. A measure rest of 10 is indicated above the staff at measure 10. The lower staff continues the cantus firmus line with a single note per measure.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with dynamics *pppppppp*, *pppp*, *pppppppppp*, *pppppppp*, and *pppppppppp*. There are asterisks (*) above the staff at measures 11, 12, and 15, and below the staff at measures 13, 14, 15, and 16. A measure rest of 15 is indicated above the staff at measure 15. The lower staff continues the cantus firmus line with a single note per measure.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with dynamics *pppppppppp*, *pppppppppp*, *pppppppppp*, *pppppppppp*, and *pppppppppp*. There are asterisks (*) above the staff at measures 17, 18, and 19, and below the staff at measures 17, 18, and 19. The lower staff continues the cantus firmus line with a single note per measure.

20

20

25

25

30

Christe

35

40

15

Kyrie 2

5

Musical notation for the first system, measures 1-10. The top staff contains a melodic line with dynamic markings *pp* and *ppp*, and a measure number 10. The bottom staff contains a bass line with a single asterisk (*) under the first measure.

Musical notation for the second system, measures 11-15. The top staff contains a melodic line with dynamic markings *ppp* and *pp*, and measure numbers 15, 16, 17, 18, and 19. The bottom staff contains a bass line with asterisks (*) under measures 11, 12, 13, 14, and 15.

Musical notation for the third system, measures 16-20. The top staff contains a melodic line with dynamic markings *pp* and *p*, and a measure number 20. The bottom staff contains a bass line with an asterisk (*) under measure 17.

Et in terra

Musical notation for the fourth system, measures 21-25. The top staff contains a melodic line with dynamic markings *pp* and *pppp*, and a measure number 5. The bottom staff contains a bass line with a single asterisk (*) under the first measure.

Musical notation for the fifth system, measures 26-30. The top staff contains a melodic line with dynamic markings *ppp* and *pp*, and a measure number 10. The bottom staff contains a bass line with a single asterisk (*) under the first measure.

The first system of the first piece consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill marked with a '15' and a fermata. There are three asterisks (*) below the staff. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

The second system continues the first piece. The upper staff features a melodic line with a trill marked with a '20' and a fermata. There are three asterisks (*) below the staff. The lower staff continues the harmonic accompaniment with quarter notes.

The third system of the first piece shows a more complex melodic passage in the upper staff with many sixteenth notes and a fermata. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

Benedicimus

The first system of the second piece, 'Benedicimus', consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill marked with a '5' and a fermata. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

The second system of the second piece shows a complex melodic passage in the upper staff with many sixteenth notes and a fermata. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

Glorificamus

0.

First system of musical notation for 'Glorificamus', starting with a treble clef staff and a bass clef staff.

5

Second system of musical notation, marked with a '5' above the staff and three asterisks at the end.

10

Third system of musical notation, marked with a '10' above the staff and one asterisk at the end.

15

Fourth system of musical notation, marked with a '15' above the staff and three asterisks at the end.

Fifth system of musical notation, marked with five asterisks at the end.

Domine Deus, Rex

The first system of music consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a series of eighth-note patterns, some marked with 'p' for piano. The lower staff shows a simple harmonic accompaniment with single notes on a bass line.

5

The second system of music, starting at measure 5, continues the melodic and harmonic patterns from the first system. The notation is consistent with the first system.

10

The third system of music, starting at measure 10, includes a single asterisk (*) in the lower staff at the end of the first measure of the system.

15

The fourth system of music, starting at measure 15, features multiple asterisks (*) in the lower staff, indicating specific performance instructions or markings.

20

The fifth system of music, starting at measure 20, includes a single asterisk (*) in the lower staff at the end of the first measure of the system. The system concludes at measure 25.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. It features dynamic markings 'pp' and 'p' at the beginning and end, and a '30' marking above a series of sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with simple quarter and eighth notes. There are three asterisks (*) below the upper staff in the final measure.

Domine Deus, Agnus

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with similar note values and dynamics. The lower staff continues the bass line. There is one asterisk (*) below the upper staff in the final measure.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. There are four asterisks (*) below the upper staff in the first measure.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. There are four asterisks (*) below the upper staff in the first measure, and two asterisks (*) below the upper staff in the final measure.

15

20

Qui tollis - suscipe

Hier bricht die Aufzeichnung ab.

Kyrie

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with a series of sixteenth-note runs, marked with 'p' for piano. Two asterisks are placed below the first two measures. The lower staff shows a simple bass line with quarter notes. A measure number '10' is written above the end of the system.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with more sixteenth-note runs. The lower staff continues the bass line. A measure number '15' is written above the end of the system.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. A measure number '20' is written above the end of the system.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. A measure number '25' is written above the end of the system.

Fifth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with sixteenth-note runs. The lower staff shows a simple bass line. The word "leyson" is written in the center of the system.

Meßzyklus II

Cantus firmus: Cunctipotens Genitor Deus

Kyrie 1

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a starting note on a half rest, followed by a series of eighth notes and sixteenth notes, many of which are marked with 'p' for piano. The lower staff contains a cantus firmus line with a single note on a half rest in each measure. There are two asterisks in the first measure and one in the last measure of the upper staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system, with a measure marked with a '5' above it. The lower staff continues the cantus firmus line. There are two asterisks in the final measure of the upper staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, with a measure marked with a '10' above it. The lower staff continues the cantus firmus line. There is one asterisk in the second measure and four in the final measure of the upper staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the cantus firmus line. There are two asterisks in the second and fourth measures of the upper staff.

15

20

25

Kyrie 3

5

5

10

10

15

15

20

20

25

25

30

Christe

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a series of eighth-note patterns, starting with a half note followed by eighth notes. It includes dynamic markings 'pp' and 'p' and a key signature change from E major to F major, indicated by a sharp sign and three asterisks. The lower staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and dynamic markings 'pp' and 'p'. The lower staff continues the harmonic accompaniment with quarter notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and dynamic markings 'pp' and 'p'. It includes a measure number '10' and a key signature change from F major to G major, indicated by a natural sign and a sharp sign. The lower staff continues the harmonic accompaniment with quarter notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and dynamic markings 'pp' and 'p'. It includes a measure number '15' and a key signature change from G major to A major, indicated by a sharp sign and an asterisk. The lower staff continues the harmonic accompaniment with quarter notes.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns and dynamic markings 'pp' and 'p'. It includes a measure number '20' and a key signature change from A major to B major, indicated by a sharp sign and an asterisk. The lower staff continues the harmonic accompaniment with quarter notes.

pp pppppp

Kyrie 4

5

9 10

15

Kyrie 6

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with notes and rests, marked with 'pp' and 'p' dynamics. It includes a measure with a double bar line and an asterisk (*). The lower staff contains a bass line with notes and rests, marked with a sharp sign (#). A measure number '25' is positioned above the upper staff.

Second system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a series of sixteenth-note passages, marked with 'pp' and 'p' dynamics. It includes a measure with a double bar line and a sharp sign (#). The lower staff contains a bass line with notes and rests. A measure number '30' is positioned above the upper staff.

Et in terra

Third system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with notes and rests, marked with 'pp' and 'p' dynamics. It includes a measure with a double bar line and a sharp sign (#). The lower staff contains a bass line with notes and rests.

Fourth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with notes and rests, marked with 'pp' and 'p' dynamics. It includes a measure with a double bar line and a sharp sign (#). The lower staff contains a bass line with notes and rests. A measure number '40' is positioned above the upper staff.

Fifth system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with notes and rests, marked with 'pp' and 'p' dynamics. It includes a measure with a double bar line and an asterisk (*). The lower staff contains a bass line with notes and rests. A measure number '45' is positioned above the upper staff.

Benedicimus

Glorificamus

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with numerous sixteenth notes and rests, marked with 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo) dynamics. There are two asterisks (*) placed below the staff at approximately the 10th and 18th measures. The number '20' is written above the staff at the end of the system. The lower staff contains a simpler accompaniment line with fewer notes.

Domine Deus, Rex

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with various ornaments and dynamics including 'p', 'pp', and '9' (likely indicating a ninth or similar interval). The lower staff continues the accompaniment with simple rhythmic patterns.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff features a melodic line with many sixteenth notes and rests, marked with '9' and '10' (likely indicating intervals or fingerings). The lower staff continues the accompaniment.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, marked with '15' and 'p' at the end. An asterisk (*) is placed below the staff at the 15th measure. The lower staff continues the accompaniment.

The fifth system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, marked with '20' at the end. Two asterisks (*) are placed below the staff at the beginning of the system. The lower staff continues the accompaniment.

Musical score for the first system, measures 25-30. The score consists of two staves per system. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the accompaniment. Measure numbers 25, 30, and 35 are indicated. The melody features several measures with a 'P' (piano) dynamic marking and asterisks (*) below the staff. The accompaniment consists of simple chords and single notes.

Domine Deus, Agnus

Musical score for the second system, measures 35-40. The score consists of two staves per system. The upper staff contains the melody, and the lower staff contains the accompaniment. Measure numbers 35, 40, and 45 are indicated. The melody features several measures with a 'P' (piano) dynamic marking and asterisks (*) below the staff. The accompaniment consists of simple chords and single notes.

10

11 12 13 14

15

16 17 18 19

20

21 22 23 24

Qui tollis - suscipe

1 2 3 4

5

6 7 8

10

15

Quoniam

5

Tu solus Altissimus

Musical notation for measures 10-14. The top staff contains a melodic line with a dynamic marking of *pppp* starting at measure 14. The bottom staff contains a bass line with whole notes. Measure numbers 10, 11, 12, 13, and 14 are indicated above the top staff.

Musical notation for measures 15-19. The top staff contains a melodic line with a dynamic marking of *pppp* starting at measure 15. The bottom staff contains a bass line with whole notes. Measure numbers 15, 16, 17, 18, and 19 are indicated above the top staff.

Musical notation for measures 20-24. The top staff contains a melodic line with a dynamic marking of *pppp* starting at measure 24. The bottom staff contains a bass line with whole notes. Measure numbers 20, 21, 22, 23, and 24 are indicated above the top staff.

Musical notation for measures 25-29. The top staff contains a melodic line with a dynamic marking of *pppp* starting at measure 25. The bottom staff contains a bass line with whole notes. Measure numbers 25, 26, 27, 28, and 29 are indicated above the top staff.

In gloria

Musical notation for measures 30-34. The top staff contains a melodic line with a dynamic marking of *pp* starting at measure 30. The bottom staff contains a bass line with whole notes. Measure numbers 30, 31, 32, 33, and 34 are indicated above the top staff.

System 1: Treble clef staff with notes and rests, ending with a measure marked '10' and a star symbol. Bass clef staff with notes and rests.

System 2: Treble clef staff with notes and rests, ending with a measure marked '15' and a star symbol. Bass clef staff with notes and rests.

System 3: Treble clef staff with notes and rests, ending with a measure marked '20' and a star symbol. Bass clef staff with notes and rests.

System 4: Treble clef staff with notes and rests, ending with a measure marked '25' and a star symbol. Bass clef staff with notes and rests.

System 5: Treble clef staff with notes and rests, ending with a measure marked '30' and a star symbol. Bass clef staff with notes and rests.

Benedicamus Domino I

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with various dynamics including *p*, *ppp*, and *pp*. The lower staff contains a bass line with a few notes.

Second system of musical notation. The upper staff features a dense, rapid melodic passage with many *ppp* dynamics. A double asterisk ****** is placed below the staff. The lower staff has a few notes.

Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line with *ppp* and *p* dynamics. A double asterisk ****** is placed below the staff. The lower staff has a few notes.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with *ppp* dynamics. A double asterisk ****** is placed below the staff. The lower staff has a few notes.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with *ppp* dynamics. A double asterisk ****** is placed below the staff. The lower staff has a few notes.

Sixth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with *ppp* dynamics. A double asterisk ****** is placed below the staff. The lower staff has a few notes.

35

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with numerous sixteenth-note passages, marked with 'p' (piano) dynamics. The lower staff contains a bass line with fewer notes. A measure number '35' is positioned above the first measure of the upper staff.

40

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with sixteenth-note passages, marked with 'p' dynamics. A measure number '40' is positioned above the first measure of the upper staff. An asterisk (*) is placed below the first measure of the upper staff.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with sixteenth-note passages, marked with 'p' dynamics. An asterisk (*) is placed below the first measure of the upper staff. The system concludes with a double bar line.

Benedicamus Domino II

5

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with sixteenth-note passages, marked with 'pp' (pianissimo) dynamics. A measure number '5' is positioned above the first measure of the upper staff.

10

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with sixteenth-note passages, marked with 'pp' dynamics. A measure number '10' is positioned above the first measure of the upper staff. An asterisk (*) is placed below the first measure of the upper staff.

Measures 15-16 of a musical score. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a '15' above the first measure. The lower staff contains a bass line with quarter notes. Both staves have a sharp sign (#) on the first line.

Measures 17-18 of a musical score. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a '20' above the second measure. The lower staff contains a bass line with quarter notes. Both staves have a sharp sign (#) on the first line.

Measures 19-20 of a musical score. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a '25' above the second measure. The lower staff contains a bass line with quarter notes. Both staves have a sharp sign (#) on the first line.

Measures 21-22 of a musical score. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a '30' above the second measure. The lower staff contains a bass line with quarter notes. Both staves have a sharp sign (#) on the first line.

Measures 23-24 of a musical score. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a '35' above the second measure. The lower staff contains a bass line with quarter notes. Both staves have a sharp sign (#) on the first line.

Measures 25-26 of a musical score. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a '40' above the second measure. The lower staff contains a bass line with quarter notes. Both staves have a sharp sign (#) on the first line.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff containing a melodic line of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings 'p' (piano) above several notes. The lower staff is a bass clef staff containing a bass line with a few notes, including a dotted quarter note and an eighth note.

The second system of music also consists of two staves. The upper staff is a treble clef staff with a melodic line of eighth notes, followed by a double bar line and a repeat sign. The lower staff is a bass clef staff with a bass line, also followed by a double bar line and a repeat sign.