

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades

Band 5

Rudolf Bockholdt

Die frühen Messenkompositionen von Guillaume Dufay

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

RUDOLF BOCKHOLDT

DIE FRÜHEN
MESSEKOMPOSITIONEN
VON
GUILLAUME DUFAY



1960

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

© 1960 by Hans Schneider Verlag in Tutzing
Druck: Josef Deschler, München 5
Printed in Germany

MEINEN ELTERN

I N H A L T

	Seite
Vorwort	9
I. <i>Einleitung: Ausgangspunkt und Methode der Untersuchung</i>	11
II. <i>Et in terra 'De Quaremiaux' (○, ⊕, C, $\frac{C}{C}$)</i>	18
III. <i>Tempus perfectum (○, ⊕)</i>	48
A. Die Sätze mit cantus firmus in der Oberstimme	48
Das Sanctus und das Agnus der Missa Sancti Jacobi (Ergän- zende Bemerkung)	72
B. Die Sätze ohne cantus firmus in der Oberstimme	76
1. Der Mittelteil des Gloria 'De Quaremiaux' (⊕) und ver- wandte Sätze	76
2. Die Missa Sancti Antonii Viennensis und verwandte Sätze	82
3. Die Missa sine nomine. Die übrigen Sätze	102
IV. <i>Tempus imperfectum (C, $\frac{C}{C}$)</i>	124
A. Die musikalische Struktur	124
B. Das Verhältnis zur Sprache	144
C. Editionen	158
V. <i>Tempus imperfectum cum prolatione majore (C)</i>	165
VI. <i>Die Messenkompositionen von Dufay und von Binchois</i>	184
VII. <i>Schluß: Dufays frühe Messenkompositionen</i>	205
Abkürzungen	212
Register: a) Dufays Messensätze, b) Namen und Sachen	213
Edition	lose beiliegend

VORWORT

Seit einem längeren Aufenthalt in Belgien und Nordfrankreich im Jahre 1956 beschäftigte ich mich mit Dufays frühen Messenkompositionen. Ich machte sie zum Thema meiner Dissertation, die ich im Januar 1960 an der Universität Heidelberg einreichte. Das vorliegende Buch ist eine nur geringfügig modifizierte Fassung dieser Arbeit; lediglich der Text zum Notenteil wurde neu geschrieben.

Eine Eigenschaft der Darstellung scheint zu sein, daß sie sehr ausführlich ist. Manches hätte sich wohl auch kürzer sagen lassen (z. B. im zweiten Kapitel). Im ganzen aber sind die scheinbaren Umwege in der angewandten Methode begründet, deren Ziel es war, auf eine natürliche Weise zum Gegenstand *hinzuführen*. Wem es nur auf die „Ergebnisse“ ankommt, der möge sich an die Zusammenfassung im letzten Kapitel und an das Register halten.

Herzlich danke ich Herrn Dr. Ernst Apfel (Heidelberg) und Herrn Dr. Ernst Waeltner (München) für ihre Hilfe beim Korrekturlesen, sowie dem Verleger, Herrn Hans Schneider, und seinen Mitarbeitern für ihre Hilfe bei den während der Drucklegung unerwartet entstandenen schwierigen technischen Problemen.

Sollte die Untersuchung etwas enthalten, das der Kritik standhält, so verdanke ich es Professor Georgiades, meinem Lehrer.

München, im Juli 1960

Rudolf Bockholdt

I. Einleitung: Ausgangspunkt und Methode der Untersuchung

Die vorliegende Studie befaßt sich mit den frühen Messenkompositionen von Guillaume Dufay. Hiermit sind sämtliche unter Dufays Namen überlieferten einzelnen Messensätze, sowie seine drei Meßzyklen 'Sine nomine', 'Sancti Jacobi'¹⁾ und 'Sancti Antonii Viennensis' gemeint. In einigen Fällen schließen sich Einzelsätze zu Satz - P a a r e n zusammen. Das Hauptmerkmal der hier behandelten Werke liegt jedoch darin, daß in keinem Falle mehrere verschiedene Sätze durch einen gleichbleibenden cantus firmus verbunden sind, wie dies in Dufays sämtlichen „späten“ Messenkompositionen, seinen Messen im eigentlichen Sinne, der Fall ist; diese Werke bleiben außer Betracht²⁾. Die Bezeichnung „frühe Messenkompositionen“ wurde gewählt, weil im großen und ganzen die behandelten Werke der frühen, die c. f.-Messen dagegen der späteren Schaffensperiode Dufays angehören. — Ferner werden alle bisher unveröffentlichten sowie einige weitere Sätze im Anhang veröffentlicht³⁾.

In der Literatur über Dufay sind seine frühen Messensätze bisher am wenigsten berücksichtigt worden. Eine Spezialuntersuchung nur über diesen Gegenstand gibt es nicht. Die Dufay-Monographie von Ch. van den Borren aus dem Jahr 1925⁴⁾ beschränkt sich auf die — allerdings sehr ausführliche — Behandlung der wenigen damals veröffentlichten Sätze⁵⁾.

¹⁾ Die *Missa Sancti Jacobi* enthält außer dem Ordinarium auch ein vollständiges Proprium; dieses bleibt im folgenden außer Betracht. Mit der Bezeichnung „Messensatz“ ist stets „Ordinariumssatz“ gemeint.

²⁾ Es sind die Messen *Se la face ay pale*, *Caput*, *L'homme armé*, *Ecce ancilla Domini* und *Ave Regina caelorum* (alle veröffentlicht; vgl. Reese, Ren., S. 68 ff.). Außerdem wurden von L. Feininger 4 weitere, anonym überlieferte c. f.-Messen Dufay zugeschrieben, von denen H. Bessler jedoch nur eine (*La mort de Saint Gothard*) für ein Werk Dufays hält. Vgl. Reese, Ren., S. 63, Anm. 161.

Ein Requiem und eine *Missa Sancti Anthonii de Padua*, die in Dufays Testament genannt werden, sind verlorengegangen. S. Reese, Ren., S. 76 f.

³⁾ In der Dufay-GA sind beim Abschluß dieser Studie nur die *Missa sine nomine* und die *Missa Sancti Jacobi* erschienen. Für alle übrigen Einzelheiten vgl. die Einleitung zum Noten-Anhang.

Ein Gloria aus der Hs. *Apt*, das manchmal Dufay zugeschrieben wurde (vgl. hierzu Reese, Ren., S. 61, Anm. 152), weist im Vergleich zu den Werken Dufays einen so schlichten Satz auf (bis zum *Amen* streng syllabisch Note gegen Note), daß man es nicht zu seinen Kompositionen zählen kann.

⁴⁾ S. das folgende Literaturverzeichnis.

⁵⁾ A. a. O., S. 142 ff.; v. d. Borren bespricht eingehend das *Gloria ad modum tubae*, das *Sanctus Papale* und das sog. „*Agnus Papale*“, sowie kürzer das von mir als Nr. 2 gezählte *Gloria* und das *Kyrie* der *Missa sine nomine*.

In den neueren Musikgeschichten, die sich eingehender mit Dufay befassen⁶⁾, werden mehr — jedoch mangels einer vollständigen Edition nirgends alle — Sätze herangezogen, aber meistens nur kurz und mehr allgemein behandelt. Als wichtigste Spezialuntersuchung, mit einer Fülle von Einzelbeobachtungen und Gesichtspunkten, ist R. von Fickers Begleitstudie zu seiner Ausgabe im 31. Jg. der DTO (1924) mit 79 frühen Messenkompositionen der Trienter Codices anzusehen⁷⁾, in der aber Dufay nur mit 7 (von seinen insgesamt 53) Messensätzen vertreten ist⁸⁾. Auch in den neueren wichtigen Spezial-Arbeiten über Dufay von H. Bessler⁹⁾ treten die Messensätze im Vergleich zu den übrigen Werken stark in den Hintergrund.

Diese relativ starke Vernachlässigung in der bisherigen Forschung bildet den einen Grund für die Entstehung der vorliegenden Arbeit.

Auf der anderen Seite ist die Musik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts als Ganzes in letzter Zeit gerade sehr eingehend behandelt worden. Jedoch geschah dies vorwiegend von einer bestimmten Seite aus. Die 1936 und 1937 veröffentlichten Arbeiten von M. Bukofzer und Th. Georgiades¹⁰⁾ behandelten die theoretischen Quellen und bildeten den Ausgangspunkt für eine sich vornehmlich zwischen H. Bessler¹¹⁾ und R. v. Ficker¹²⁾ abspielende Diskussion über die Probleme des Fauxbourdon; besonders in Besslers Beiträgen steht dabei Dufay im Mittelpunkt der Untersuchung. Die Arbeiten von E. Apfel befassen sich teils ebenfalls mit den Theoretikern¹³⁾ — jedoch stärker auch mit der kontinentalen, statt, wie

⁶⁾ Z. B. Pirro, *Histoire und Reese, Ren.* In Adlers Handbuch der Musikgeschichte (2. Aufl. 1930) und in Besslers 'Die Musik des Mittelalters und der Renaissance' (1931) werden Dufays frühe Messensätze kaum gestreift. Überhaupt nicht erörtert werden sie in Ch. v. d. Borren, *Études sur le XVe siècle musical* (1941) und in H. Chr. Wolff, *Die Musik der alten Niederländer* (1956).

⁷⁾ S. das Literaturverzeichnis.

⁸⁾ Auch das Kyrie in DTO XXXI, Nr. XXXIII (dort anonym), ist von Dufay; es entstammt der *Missa Sancti Jacobi*.

⁹⁾ Vgl. außer den im Literaturverzeichnis genannten Arbeiten: Dufay, Schöpfer des Fauxbourdons (Acta XX, 1948, S. 26 ff.), Der Ursprung des Fauxbourdons (MF I, 1948, S. 106 ff.) und Die Entstehung der Posaune (Acta XXII, 1950, S. 8 ff.).

¹⁰⁾ M. Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*, Straßburg 1936; Th. Georgiades: *Diskanttraktate* (s. Literaturverzeichnis).

¹¹⁾ Vgl. bes. die erste und zweite in Anm. 9 und die erste, vierte und sechste im Literaturverzeichnis von Bessler genannte Arbeit.

¹²⁾ Von v. Ficker vgl. besonders Schöpf.-Gesch., sowie: Epilog zum Faburdon, Acta XXV, 1953, S. 127 ff. Ferner waren an der Diskussion beteiligt: M. Bukofzer (Fauxbourdon Revisited), H. M. Flasdieck (vgl. Acta XXV, 1953, S. 111 ff.), G. Kirchner (Acta XXVI, 1954, S. 85 ff.), und N. Wallin (in Kongreßbericht Bamberg 1953). Inzwischen ist außerdem erschienen: Br. Trowell, *Faburden and Fauxbourdon* (MD XIII, 1959, S. 43 ff.).

¹³⁾ 'Der Diskant . . .' (s. Literaturverzeichnis).

die beiden zuerst genannten Studien, vorwiegend mit der englischen Theorie —, teils mit Musikdenkmälern¹⁴⁾). Alle diese Untersuchungen haben das Gemeinsame, daß sie in erster Linie auf die satztechnischen Voraussetzungen, d. h. auf die Konstruktionsweise, die Technik, die satztechnische Anlage der Musik dieser Zeit, gerichtet sind. Bei der Beschäftigung mit der Theorie ergibt sich eine solche Art der Fragestellung von selbst; aber auch eine Untersuchung der Musikdenkmäler in Hinblick auf die Entstehung und Entwicklung einer bestimmten Klangtechnik wie des Fauxbourdon, oder einer bestimmten Satztechnik wie z. B. des „freien Diskantsatzes“ (E. Apfel), hat notwendig zur Folge, daß die Denkmäler in erster Linie als Beispiele für etwas Allgemeineres, relativ Konstantes¹⁵⁾, und erst in zweiter Linie in ihrer besonderen, einmaligen Gestalt, als individuelle Kunstwerke, gesehen werden.

Diese Voraussetzungen der Musik Dufays nun, ihre satztechnischen Merkmale in einem engeren Sinne, sind durch die genannten Untersuchungen weitgehend geklärt worden. Es liegt daher nahe, hieran anknüpfend nun die Art und Weise ins Auge fassen, wie diese Voraussetzungen im einzelnen, besonderen Werk, jeweils neu, realisiert werden, wie das Statische, Abstrakte eines konstanten satztechnischen Prinzips jeweils zu konkreter Musik wird. Auf solche Weise Dufays frühe Messenkompositionen zum Gegenstand zu machen, ist die Absicht der vorliegenden Arbeit. Diese hat daher beschreibenden Charakter.

Da somit diese Sätze nicht so sehr in ihrer satztechnischen Anlage, als in ihrem realen Erklingen, das etwas in der Zeit Erfolgendes ist, beschrieben werden sollen, sind es vor allem rhythmische Merkmale (im weitesten Sinne), auf die das Augenmerk gerichtet ist¹⁶⁾. Der rhythmische Ablauf eines Satzes wird geregelt durch die ihm zugrunde liegende Mensur. Es werden daher in erster Linie die Merkmale der angewendeten verschiedenen Arten von Mensur untersucht und einander gegenübergestellt; nach den drei wichtigsten Mensuren (tempus perfectum cum prolatione minore, tempus imperfectum cum prolatione minore, tempus imperfectum cum prolatione majore) richtet sich auch die äußere Einteilung des Stoffes.

Die Eigenart einer Mensur wird satztechnisch u. a. in der Dissonanzbehandlung, beim musikalischen Erklingen im Tempo greifbar; diese

¹⁴⁾ Die anderen drei Arbeiten.

¹⁵⁾ So beobachtet z. B. Apfel an der Musik von Palestrina bis zu Bach bestimmte gleichbleibende Satzmerkmale (Apfel, Zur Entstehungsgeschichte . . .). — Diese Bemerkungen bedeuten selbstverständlich keine Kritik, sondern nur eine Charakterisierung der in den genannten Arbeiten angewandten Methode.

¹⁶⁾ Über rhythmische Merkmale in einem engeren Sinne, sowie auch über Mensuren, Tempo und Notation der Musik Dufays, findet sich verschiedenes auch bei Bessler, insbes. in BF, Kap. VII. Vgl. hierzu in der vorliegenden Arbeit besonders Kap. V.

beiden Seiten des Satzes werden daher zum Gegenstand der Betrachtung^{16a)}. Ferner ist es notwendig, das jeweilige Verhältnis zur Sprache zu untersuchen, da dieses die musikalisch-rhythmische Struktur im Innersten bestimmt¹⁷⁾. Auch ist, wie wir sehen werden, die Struktur der Musik von der Verwendung oder Nichtverwendung sowie der Art der Behandlung eines *cantus firmus* abhängig. Schließlich soll die Aufmerksamkeit auf das im allgemeinen stark vernachlässigte, mit allen übrigen Fragen jedoch in engstem Zusammenhang stehende Problem der *Notation* gerichtet werden¹⁸⁾.

Die genannten Gesichtspunkte werden nicht systematisch an sämtlichen Sätzen durchgeführt, sondern es werden jeweils diejenigen in den Vordergrund gestellt, die zu verfolgen mir für eine bestimmte Gruppe von Sätzen besonders ergiebig erscheint. Der Gang der Untersuchung folgt vielmehr dem oben angegebenen Weg, wobei nach und nach bestimmte Sätze auf Grund gleicher typischer Merkmale zu Gruppen zusammengefaßt, bzw. wegen des Fehlens von typischen Merkmalen von den übrigen isoliert werden. Zu Beginn wird ein einzelner Satz, in dem die wichtigsten Mensuren nebeneinander vorkommen, in all seinen Einzelheiten beschrieben, um so die

^{16a)} In der Studie 'Tempobezeichnungen / Ursprung — Wandel im 17. und 18. Jahrhundert' von Irmgard Herrmann-Bengen (Band 1 in dieser Reihe) wird in erster Linie das Tempo in der späteren Musik behandelt. Zur Mensuralmusik, insbesondere zur Theorie, vgl. dort aber den Historischen Überblick S. 13 ff., besonders S. 21 ff.

¹⁷⁾ Diese Tatsache von weittragender Bedeutung wurde in letzter Zeit ins Licht gerückt durch die grundlegenden Arbeiten von Th. Georgiades. Vgl. besonders: *Der griechische Rhythmus / Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg 1949; *Musik und Sprache . . .*, 1954; *Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung*, AfMw XIV, 1957, S. 223 ff.; *Musik und Rhythmus bei den Griechen / Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg 1958. —

Selbstverständlich ist die vorliegende Arbeit, auch in den anderen Gesichtspunkten, methodisch wie sachlich, durch die Schriften sowie die Vorlesungen und Übungen von Prof. Georgiades, vor allem aber durch den persönlichen Kontakt mit meinem verehrten Lehrer, entscheidend bestimmt.

¹⁸⁾ Die Bedeutung des Notationsproblems wurde zuerst von R. von Ficker hervorgehoben. Vgl. besonders die in dem Nachruf von Georgiades (MF VIII, S. 200 ff., insbes. 203 ff.) aufgeführten Schriften und Editionen v. Fickers. (Dazu sei noch seine Besprechung der Edition 'Polyphonia Sacra', Acta VII, 1935, S. 123 ff., genannt.) Ferner vgl. zur Notationsfrage Georgiades: *Musik und Sprache*, S. 28 f.; *Studium Generale* Heft VII, 1954, S. 389 ff.; AfMw XIV, 1957, S. 223 ff.; Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Wien, Mozartjahr 1956, Graz-Köln 1958, S. 216 ff. ('Zur Lasso-Gesamtausgabe').

Die Bücher von H. Bellermann (*Die Mensuralnoten und Taktzeichen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, 1. Aufl. 1858), Joh. Wolf (*Geschichte der Mensuralnotation*, 1904, und *Handbuch der Notationskunde*, 1913 und 1919) und auch dasjenige von W. Apel (*The Notation . . .*) sind in erster Linie paläographische Lehrbücher; sie behandeln das Notationsproblem nicht in dem hier gemeinten grundsätzlichen Sinne.

Gesichtspunkte für die Untersuchung der übrigen Sätze aus der Musik selbst zu gewinnen.

In demjenigen, was vorhin als satztechnische „Voraussetzungen“ bezeichnet wurde, stützt sich die Untersuchung in starkem Maße auf die genannten Arbeiten von E. Apfel^{18a)}. Wo es mir für das Verständnis notwendig erscheint, werden jedoch auch diese „Voraussetzungen“ in der Darstellung mitbehandelt. Dies gilt u. a. für das Kapitel über *B i n c h o i s* (VI), in dem auch die im übrigen von mir nicht berührte *Fauxbourdon*-Frage angeschnitten wird. Die theoretischen Quellen dagegen werden in der Studie, abgesehen von einigen wenigen Stellen, nicht berücksichtigt.

Schließlich seien die musikalischen Quellen, sowie die mehrfach¹⁹⁾ erwähnten Bücher, Abhandlungen und Editionen genannt :

- Tr* 87—93 Trient, Castello del Buon Consiglio, Codd. 87—92, und Archivio Capitolare, Cod. 93. (Trienter Codices.)
- BL* Bologna, Liceo musicale (Biblioteca G. B. Martini), Ms. Q 15 (olim 37).
- Ao* Aosta, Seminario (Ms. ohne Signatur).
- Mü* München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. mus. 3232a (früher cod. lat. 14274). (Manchmal auch als *Em* zitiert.)
- Ca* 6 und 11 Cambrai, Bibliothèque Municipale, Mss. 6 und 11.
- Ven* Venedig, Biblioteca Marciana, Ms. ital. cl. IX 145.
- BU* Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 2216.
- Oxf* Oxford, Bodleian Library, Ms. Canonici misc. 213 (auch als *O* zitiert).
- Tourn* Tournai, Bibliothèque Capitulaire, Ms. 471.

Es seien zunächst die zu diesen Handschriften heranzuziehenden thematischen Kataloge bzw. Inventare genannt:

- Tr* Thematischer Katalog in *DTÖ* VII, 1900, hsg. von G. Adler und O. Koller (Codd. 87—92) und in *DTÖ* XXXI, 1924, hsg. von R. v. Ficker (Cod. 93).
- BL* G. de Van: Inventory of Manuscript Bologna, Liceo Musicale, Q 15 (olim 37). *Musica Disciplina* II, 1948, S. 231 ff.
- Ao* G. de Van: A recently discovered Source of Early Fifteenth Century Polyphonic Music, the Aosta Manuscript. *Musica Disciplina* II, 1948, S. 5 ff.

^{18a)} Manche der betreffenden Fragen wurden auch in mündlicher Auseinandersetzung mit meinem Freund E. Apfel geklärt.

¹⁹⁾ Die nur am Rande erwähnte Literatur wurde nicht mit aufgenommen; ausführliche Angaben hierzu finden sich jeweils in den Anmerkungen.

Die Reihenfolge der Schriften ein und desselben Verfassers im Literaturverzeichnis richtet sich nach den Erscheinungsjahren. Die Reihenfolge der Handschriften richtet sich nach der Anzahl von Dufay-Messensätzen, die sie enthalten; für Einzelheiten über die verschiedenen Konkordanzanzen vgl. die Einleitung zum Notenteil.

Mehrfach herangezogene Schriften und Ausgaben werden abgekürzt zitiert; die Abkürzung findet sich jeweils hinter dem betreffenden Titel in Klammern. Alle weiteren Abkürzungen finden sich im Abkürzungsverzeichnis am Ende des Buches.

- Mü* K. Dèzes: Der Mensuralkodex des Benediktinerklosters Sancti Emmerami zu Regensburg. ZfMw X, 1927/28, S. 65 ff. (Inventar mit them. Katalog.)
- Ca 6/11* H. Besseler: Studien zur Musik des Mittelalters: I. Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts. AfMw VII, 1925, S. 167 ff. (S. 243 f.: Inventar.)
- Ven* H. Besseler: ebd., S. 237.
- BU* H. Besseler: The Manuscript Bologna Biblioteca Universitaria 2216. Musica Disciplina VI, 1952, S. 39 ff.
- Oxf* G. Reaney: The Manuscript Oxford, Bodleian Library, Canonici Misc. 213. Musica Disciplina IX, 1955, S. 73 ff.

Ferner werden in der Arbeit erwähnt:

- Adler, G., Handbuch der Musikgeschichte, 2. Auflage, Berlin 1930.
- Apel, W., The Notation of Polyphonic Music 900—1600, 4. Aufl., Cambridge, Mass., 1949. (**Apel, Not.**)
- Apfel, E., Der Diskant in der Musiktheorie des 12.—15. Jahrhunderts, Dissertation Heidelberg 1953 (mschr.).
- Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jahrhundert. AfMw XII, 1955, S. 297 ff.
- Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes. AfMw XIV, 1957, S. 30 ff.
- Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik, Heidelberg 1959.
- Besseler, H., Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik, Leipzig 1950. (**Besseler, BF**)
- Neue Dokumente zum Leben und Schaffen Dufays. AfMw IX, 1952, S. 159 ff. (**Neue Dok.**)
- Art. 'Cambrai, Kodex 6 und 11' in MGG, Band II, 1952, Sp. 709 ff.
- Tonalharmonik und Vollklang. Eine Antwort an Rudolf von Ficker. Acta XXIV, 1952, S. 131 ff.
- Art. 'Dufay' in MGG, Band III, 1954, Sp. 889 ff.
- Das Neue in der Musik des 15. Jahrhunderts. Acta XXVI, 1954, S. 75 ff.
- Dufay in Rom. AfMw XV, 1958, S. 1 ff.
- Borren, Ch. van den, Guillaume Dufay: son importance dans l'évolution de la musique au XVe siècle, Brüssel 1925. (**v. d. Borren, Dufay**)
- Bukofzer, M., Studies in Medieval and Renaissance Music, New York 1950. (**Bukofzer, Studies**)
- Fauxbourdon Revisited. MQ XXXVIII, 1952, S. 22 ff.
- Ficker, R. von, Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen. Beih. DTÖ VII, 1920, S. 5 ff. (**Beih. VII**)
- Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices. Beih. DTÖ XI, 1924, S. 3 ff. (**Beih. XI**)
- Zur Schöpfungsgeschichte des Fauxbourdon. Acta XXIII, 1951, S. 93 ff. (**Schöpf.-Gesch.**)
- Georgiades, Th., Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter, München 1937. (**Diskanttraktate**)
- Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954.
- Die musikalische Interpretation. Studium Generale VII, 1954, S. 389 ff.
- Rudolf von Ficker (1886—1954). MF VIII, 1955, S. 200 ff.
- Jeppesen, K., Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie, Leipzig 1956.

- Pirro, A., *Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe*, Paris 1940. **(Pirro, Histoire)**
 Reese, G., *Music in the Renaissance*, New York 1954. **(Reese, Ren.)**
 Schmidt-Görg, J., Art. 'Binchois' in MGG, Band I, 1949—1951, Sp. 1853 ff.
 Wagner, P., *Geschichte der Messe. I. Teil: Bis 1600*, Leipzig 1913.

Folgende Musikausgaben wurden herangezogen:

- Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae . . ., Tournai 1949. **(Antiphonale)**
 Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte, hsg. von A. Einstein, Leipzig und Berlin 1917.
 Das Chorwerk. Hsg. von F. Blume. **(Chw.)**
 Heft XIX: Guillaume Dufay, Zwölf geistliche und weltliche Werke. Hsg. von H. Besseler. 1932 u. ö.
 Heft XXII: Gilles Binchois, Sechzehn weltliche Lieder. Hsg. v. W. Gurlitt. 1933 u. ö.
 Heft XLIX: Guillaume Dufay, Sämtliche Hymnen. Hsg. v. R. Gerber. 1937 u. ö.
 Denkmäler der Tonkunst in Österreich **(DKO)**, Jg. VII, 1900, und XI/1, 1904 (hsg. v. G. Adler und O. Koller), und Jg. XXXI, 1924, und XL, 1933 (hsg. von R. v. Ficker).
 Documenta Polyphoniae Liturgicae Sanctae Ecclesiae Romanae. Hsg. von L. Feininger, 1947 ff. **(Feininger, Documenta)**
 Ser. I: Ordinarium missae; Abt. A.
 No. 1: G. Dufay, Fragmentum Missae.
 No. 3: G. Dufay, Et in terra „ad modum tube“.
 No. 5: G. Binchois, Missa de Angelis.
 No. 7: G. Dufay, 2 Kyrie et 1 Gloria in Dominicis diebus.
 No. 10: G. Dufay, Et in terra de Quaremiaux.
 Dufay and his Contemporaries. Hsg. von J. F. R. und C. Stainer, London 1898. **(Stainer)**
 Guglielmi Dufay Opera Omnia. Hsg. im 'Corpus Mensurabilis Musicae' vom American Institute of Musicology, Rom 1948 ff. **(Dufay-GA)**
 Bd. I (früher 1 und 2): Die Motetten. Hsg. von G. de Van.
 Bd. II (früher 3 und 4): Missa sine nomine, hsg. von G. de Van, und Missa Sancti Jacobi, hsg. von G. de Van und A. Carapetyan. (3 weitere Messen, hsg. von H. Besseler, sind angekündigt.)
 Geschichte der Musik in Beispielen, hsg. von A. Schering, Leipzig 1954.
 Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae, Tournai 1952. **(Graduale)**
 Messen- und Motettensätze des 15. Jahrhunderts, hsg. von K. Dèzes. Heft 1, Augsburg (1927). **(Dèzes, MM)**
 Les musiciens de la cour de Bourgogne au XVe siècle (1420—1467). Hsg. von J. Marix, Paris 1937. **(Marix)**
 Polyphonia Sacra. A. Continental Miscellany of the Fifteenth Century. Hsg. von Ch. v. d. Borren, Burnham-London 1932. **(Pol. Sacra)**

II. Et in terra 'De Quaremiaux'

(○, Φ, C, $\frac{C}{\Phi}$)

Das dreistimmige Gloria, mit dem wir uns befassen wollen, ist nur in einer Quelle überliefert. Es trägt dort die Überschrift '*Et in terra de quaremiaulx Dufay*'. Die Bezeichnung '*de quaremiaulx*' bedeutet 'für die Fastnacht' (lat. 'Quadragesima', neufranz. 'carême': 'Fastenzeit'; 'Quadragesimalis' — 'Quaremiaux': 'Fastnacht', 'Fastnachtsdienstag'²⁰). André P i r r o erwägt die Möglichkeit, daß Dufay das Stück für eine Hochzeit in Chambéry in Savoyen geschrieben hat, die am Fastnachtsfest 1434 dort am Hof stattfand; gerade zu dieser Zeit stand Dufay nämlich mit Savoyen in enger Beziehung und war wahrscheinlich der Leiter der Musiker am Herzogshof²¹).

Die Handschrift, die das Stück enthält, ist der Kodex *BL*; dort ist es auf fol. 167v/170r (168/169 fehlen) in schwarzer Notation eingetragen²²). Fol. 167v enthält Oberstimme und Tenor, auf dem gegenüberliegenden fol. 170r steht der Contratenor. In moderner Übertragung (als Partitur, mit geänderten Schlüsseln, verkürzten Notenwerten und Taktstrichen) und mit einer mehr allgemein informierenden Einleitung versehen liegt das Stück in der von L. F e i n i n g e r herausgegebenen Reihe 'Documenta Polyphoniae...'²³) vor. Die dort verwendete Numerierung der „Takte“ und der 7 Abschnitte (römische Ziffern) habe ich übernommen. Sonst aber hält sich die folgende Untersuchung, ebenso wie die Übertragung des Satzes im Notenteil (dort S. 31 f.), überall an die Notierungsweise des Originals in der Handschrift²⁴).

Betrachten wir nun diesen Satz in seiner uns überlieferten Gestalt. Er ist dreistimmig. Der T e n o r besteht aus einer kurzen Melodie, welche siebenmal hintereinander erklingt: zweimal im 'tempus perfectum' (○), einmal im 'tempus perfectum diminutum' (Φ), dann dreimal im 'tempus

²⁰) Vgl. A. Tobler, Altfranzösisches Wörterbuch, hsg. von E. Lommatzsch, Berlin 1915, unter 'Caresme' und 'Caresmel'. Es heißt also nicht „für die Fastenzeit“, wie Reese, *Ren.*, S. 60 angibt („for Lent“). S. Pirro, *Histoire*, S. 75.

²¹) Vgl. z. B. Pirro, a.a.O., oder Bessler in *MGG III*, Sp. 894/895.

²²) Nr. 155 nach der gebräuchlichen, von de Van in seinem *BL*-Inventar benutzten Zählung. Vgl. hierzu jedoch den Hinweis von Bessler, *BF*, S. 3 Anm. 2 und S. 11 Anm. 2.

²³) S. Literaturverzeichnis S. 17. Erschienen in Rom 1951.

²⁴) Für die Abweichungen (z. B. hohle statt schwarzer Noten) s. die Einleitung zum Notenteil.

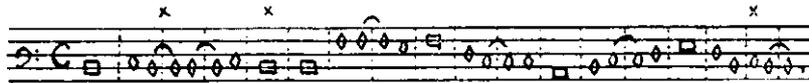
imperfectum' (C) und zum Schluß einmal im 'tempus imperfectum diminutum' (C)²⁵). Mit einem kurzen 'Amen', zwei langausgehaltenen Klängen ($\begin{smallmatrix} 6-8 \\ 3-5 \end{smallmatrix}$), schließt das Stück. Der Tenor (und mit ihm der ganze Satz) verläuft somit im ersten Teil in dreizeitigem, im zweiten Teil in zweizeitigem Rhythmus; der letzte Abschnitt beider Teile verläuft in beschleunigtem Zeitmaß (tempus diminutum), wobei im siebenten, im Schlußabschnitt, der dreizeitige Rhythmus wieder aufgegriffen und mit dem zweizeitigen kombiniert wird. Die Oberstimme ist hier nämlich „koloriert“ (d. h. in der Handschrift mit weißen statt schwarzen Noten geschrieben, zur Kennzeichnung eines rhythmischen Wechsels) und bringt jetzt jeweils 3 Minimen mit 2 Minimen des Contratenors (C) und 2 Semibreven des Tenors (C) zusammen.

Wir wollen zunächst den Tenor allein etwas näher betrachten. Während sich die „diminuierte“ Fassung der in ihm verwendeten Melodie von der jeweils vorangegangenen „nichtdiminuierten“ außer durch das Tempo rhythmisch und musikalisch nicht unterscheidet, tritt beim Einsetzen des temp. imp. (bei 'Qui tollis') eine Änderung ihres Rhythmus, und damit ihrer Gestalt, ein. Die Notenwerte ändern sich im Verhältnis *zueinander*. Dies zeigt sich auch in der Art, wie der Tenor im Original notiert ist (vgl. das Faksimile bei Seite 31 des Notenteiles, links unten). Für den zweiten Teil ist die Melodie erneut aufgezeichnet, jetzt in anderen Notenwerten. (Den Hinweis auf die „Diminution“, d. h. Tempoänderung, dagegen besorgt lediglich eins der vorangestellten Mensurzeichen²⁶). Die Melodie erscheint und erklingt also in diesem Stück im ganzen in *zwei* rhythmischen Fassungen. Aber doch sind es nur zwei Fassungen *einer* Melodie; und diese wiederum ist eine wirkliche *Melodie*, nicht eine bloße Folge von Tönen. Dies letztere wird schon durch das bloße Hören bestätigt, aber es zeigt sich auch anschaulich im Notenbild. Die zweite Fassung wird nämlich nicht schematisch aus der ersten gewonnen durch Voranstellen von C und C vor die erste Niederschrift, denn hierdurch würde die Identität der Melodie zerstört werden, und ebensowenig ließe sich die wirkliche erste Rhythmisierung gewinnen durch die Verwendung der an zweiter Stelle notierten Form mit vorangestelltem Zeichen O oder C. In beiden Fällen würde ein — mit

²⁵) Pirro bemerkt a.a.O.: „Cette phrase est redite selon des mesures différentes, et par là déguisée comme il convenait de l'être à la veille du carême.“ Diese Verknüpfung des Rhythmuswechsels mit der „Verkleidung“ in der Fastnacht erscheint mir zu konstruiert. Rhythmische Abwandlungen eines unveränderten melodischen Kerns finden sich in der niederländischen Musik bekanntlich häufig. Hier erinnert der Gegensatz von ungerader und gerader Mensur eher an den T a n z mit seinem Gegensatz von Schreittanz (gerade) und Nachtanz (Proporz, ungerade). S. auch S. 24.

²⁶) Hierüber unten S. 37 ff.

dem Vorbild verglichen — sinnloses Gebilde entstehen, im ersten (zuerst notierte Form, aber mit C):



und im zweiten (zweite Form, aber mit O):



(a: alterierte Noten)

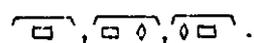
Hierbei habe ich freilich (beim Ziehen der punktierten Linien) zunächst stillschweigend vorausgesetzt, daß schon die bloßen Zeichen C und O den Hinweis darauf enthalten, daß von 2 bzw. 3 Semibreven immer die erste die Hauptbetonung erhalten soll²⁷⁾. Aber auch wenn man von dieser Frage absieht, entstehen in den konstruierten Fassungen Verzerrungen einzelner Noten (an den angekreuzten Stellen), durch die die ursprüngliche Gestalt der Melodie verdorben wird. Es zeigt sich also schon in der Notenschrift, daß dem Tenor nicht eine beliebige Folge von Tönen (Noten) zugrunde liegt, welche schematisch durch wechselnde Mensurzeichen geordnet werden kann, wie es sonst zuweilen in der Musik geschah²⁸⁾. Wir sind hier vielmehr wirklich berechtigt, von einer sinnvollen, geschlossenen melodischen Gestalt, oder einfach von einer „Melodie“ zu sprechen. Da es mit den Mitteln der Notenschrift nicht möglich war, die Identität dieser Melodie, beim Verändern ihres Rhythmus, durch bloßes Verändern des Mensurzeichens zu wahren, mußte der Schreiber sie ein zweites Mal notieren²⁹⁾.

²⁷⁾ Dies ist nämlich nicht immer der Fall. Vgl. im nächsten Kapitel, Abschn. A, die Besprechung von *Gloria 1, 2 und 3*.

²⁸⁾ So z. B. im *Gloria* von Jacob Obrechts *Missa Je ne demande* im Tenor. (Jacob Obrecht: *Werken, Deel I, Missen, No. 1*, hsg. von Joh. Wolf, 1912 ff.).

Für ein Beispiel aus älterer Musik vgl. Reese, *Ren.*, S. 19/20.

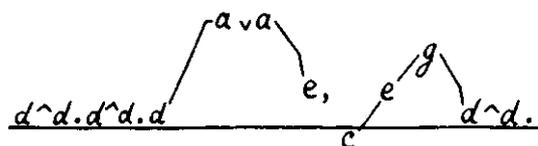
²⁹⁾ Trotzdem drückt sich in der Mensuralnotation der Rhythmus viel stärker aus als in der modernen Notenschrift. So drückt z. B. die gleichbleibende Schreibweise der Brevis in temp. perf. und temp. imp. aus, daß es sich beide Male um eine rhythmische Einheit (nicht um einen „punktierten“, anderthalbfachen Wert im temp. perf.) handelt. Entsprechend verhält es sich bei der „Imperfektion“ und der „Alteration“ im temp. perf.: es wird ein kleinerer Wert dem größeren „zugeschlagen“, der aber in seiner Eigenschaft als Einheit des tempus (Brevis) intakt bleibt:



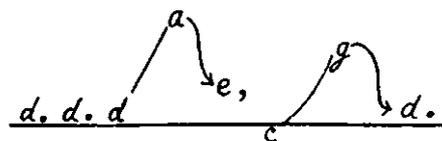
Somit wird in dieser Notenschrift der einzelne Ton noch nicht durch ein einzelnes Notenzeichen eindeutig erfaßt. Damit steht sie aber in Analogie mit der durch sie aufgezeichneten Musik: auch in dieser ist der einzelne Ton noch nicht vollständig „erfaßt“, der Rhythmus kommt vielmehr „von außen“ an die Einzeltöne heran (vgl. unten S. 28 ff.) und ordnet sie nach einem vorgegebenen Plan.

Worin aber liegt nun das Identische der beiden Fassungen? Auch in etwas *Rhythmischem*. Dies ist die Wiederkehr von Schwerpunkten in gleichen Abständen, in der ersten wie in der zweiten Fassung. Wir hören ein Pendeln, ein Wechseln zwischen jeweils einem schwerer und einem leichter akzentuierten Ton. Zuerst erscheint dieses Wechseln als $\acute{\square} \circ \acute{\square}(\cdot)$, und dann als $\acute{\circ}\acute{\circ}\acute{\square}(\acute{\circ}\acute{\circ}\acute{\circ})$, und wir empfinden das Gemeinsame. Es sind nämlich in der zweiten Version die gleichen Töne wie in der ersten, welche mit *Schwerpunkten* versehen sind. Die Verteilung dieser Schwerpunkte ist aber nicht willkürlich, sie erfolgt auch nicht beim zweiten Mal in äußerer Analogie zum schon Gehörten, sondern die Ordnung der betonten und unbetonten Töne, in der ersten *und* in der zweiten Form, leuchtet unmittelbar ein, sie erscheint als die natürlichste. Es ist, als ob sie durch den *melodischen* Verlauf nahegelegt würde.

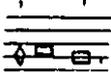
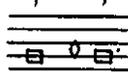
Diesen melodischen Verlauf im Tenor kann man etwa so darstellen:



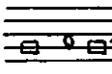
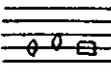
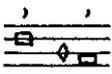
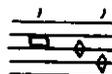
oder einfach:



Zu Beginn erklingt zweimal eine kurze, starre Floskel, ein Pendeln von d nach e und zurück, wobei das d dadurch hervortritt, daß es immer im gleichen Abstand wiederkehrt. Es ist, als ob ein Glocken- oder Blasinstrument gespielt würde, dem nur die beiden Töne d und e zur Verfügung stehen. Wieder erklingt dann d, die Pendelbewegung wird fortgesetzt, aber sie verbindet sich mit einem melodischen Fortschreiten: statt D e D folgt der Quintsprung D a A, aber gleich weiter (A) g A f E e, und erst hier, auf dem zweimaligen e, ein gewisser Ruhepunkt. Also nachdem erst zweimal 2 Schwerpunkte melodisch zusammengefaßt wurden, sind es jetzt 4, welche man als Einheit hört. Aber der Ruhepunkt ist nicht so ausgeprägt wie vorher, melodisch nicht — wir befinden uns auf e und nicht auf dem Grundton d — und rhythmisch auch nicht — das Pendeln zwischen „schweren“ und „leichten“ Tönen geht weiter, indem das betonte e auf unbetonter Zeit wiederholt wird. Die Fortsetzung der Melodie schließt sich unmittelbar an, diese fällt unter ihren Grundton, zum c, herab, von dem aus, immer im gleichen Rhythmus, nach skalenmäßigem Aufstieg bis g, der Ausgangston d, jetzt aber auf der *fünften* Brevis, wieder erreicht wird. Die letzten 3 Töne sind, wie die ersten 3, D, e und D; in der Fassung mit zweizeitigem

Rhythmus stimmen sie auch rhythmisch mit dem Anfang überein, aber im Dreierhythmus heißt es nun  statt , und dies ist zugleich die einzige Stelle, an der der Rhythmus $\acute{o} \square$ auftritt^{29a}).

Abgesehen von der zuletzt genannten Besonderheit bezieht sich diese ganze Beschreibung des melodischen und rhythmischen Geschehens auf beide Fassungen der Tenormelodie. Beide Male wechselt nach dem „schwer-leicht-schwer — schwer-leicht-schwer“ am Anfang, immer ein schwerer mit einem leichteren Ton ab, die schweren und die leichten Akzente fallen beide Male auf die gleichen Töne, und die Schwerpunkte treten beide Male in gleichen Abständen nacheinander auf. Nur sind im temp. perf. die nicht akzentuierten Töne kürzer als die anderen und erklingen auf ‘drei’ (bis auf die Stelle am Schluß, wo das e länger als das d ist und auf ‘zwei’ kommt), während dagegen im temp. imp. die gleiche Bewegung „betont-unbetont“ zwischen gleich langen Tönen pendelt³⁰). Die Dauer vom einen Schwerpunkt zum nächsten aber ist beide Male ein — perfektes oder imperfektes — ‘tempus’, im Notenbild ein — perfekter oder imperfekter — Breviswert.

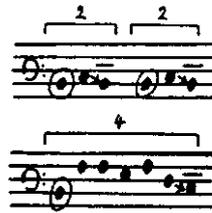
Ich sagte aber vorhin (S. 21), daß es der melodische Verlauf sei, der diese Betonungsordnung als einleuchtend und natürlich, als naheliegend erscheinen läßt. Betrachten wir die Melodie noch einmal: Das am Anfang erklingende  (und ) ist musikalisch-rhythmisch eine so selbstverständliche Gestalt, daß nach dem zweimaligen Erklingen die Fortführung ihres Rhythmus, „schwer-leicht-schwer (-leicht)“, ebenso selbstverständlich erscheint: der Rhythmus „läuft“ jetzt. Aber es entstehen nun im Fortgang auch melodische Analogien, an rhythmisch analogen Punkten:  sowohl wie  erinnern auch melodisch an den Anfang. Ja das

ganze mittlere Glied ($\alpha \diagup e$, s. oben S. 21) ist eine rhythmisch und melodisch sinnvolle, befriedigende Fortsetzung des Beginns. Wir hören im ganzen diesen Verlauf: d — e — Verweilen auf d = 2 Breven; d — e — Verweilen auf d = 2 Breven; d — über a, f — Verweilen auf e = 4 Breven. Dabei wird der letzte Ton, e, in der gleichen Weise erreicht wie beide Male zuvor der Schlußton d; nur erfolgt hier *ein* vorläufiges Abschließen nach *vier* tempora, statt eines zweimaligen nach je 2 tempora: ein Abweichen und zugleich eine Analogie, und dadurch eine *Beziehung* zum Anfang. Dieser

^{29a}) Aus drucktechnischen Gründen wurden oben für die schwerer betonten Töne große, für die leichter betonten kleine Buchstaben verwendet.

³⁰) Vgl. z. B. S. 28, 44 f.; dazu auch Anm. 29.

Beziehung nach rückwärts kommt aber auch die rein melodische Gestaltung dieses Gliedes als Ganzes entgegen:



Und nun (s. auch die Skizze auf S. 21), da das e noch nicht endgültig abschließt, vom tiefergelegenen Ton c aus ein weiteres Ausholen, das die Melodie wieder an ihren Ausgangspunkt zurückführt, wobei der Schluß den Anfang melodisch in erweiterter Form wiederholt: das d wird nämlich zunächst durch Terzsprung von oben erreicht, der dann aber nachträglich durch die — bekannte — Sekunde ausgefüllt wird. Der in $\circ \square$ umspringende Rhythmus markiert das endgültige Abschließen. Daß eine Erweiterung vorliegt, zeigt sich auch wieder rhythmisch: in den 5 (statt 4) tempora, die dieser Teil umfaßt. — Es ist sehr schwer, bei der Beschreibung die „rhythmische“ und die „melodische“ Komponente überhaupt nur auseinanderzuhalten. Beide scheinen sich gegenseitig überall zu durchdringen. So besehen, ist es auch nicht ganz zutreffend, zu sagen, der melodische Verlauf habe die vorliegende Betonungsordnung „zur Folge“. (Z. B. könnte

der Anfang ja auch so lauten: $\overline{\overline{\overline{\circ \square \square \square}}}$.) Aber man kann sagen: er kommt dem Rhythmus, der die starrere Komponente ist, entgegen, er ist sinnvoll auf ihn bezogen. So scheint die regelmäßige Art, in der der Rhythmus die Töne zusammenfaßt (nämlich jeweils 2), der Art und Weise, wie diese aufeinander folgen, gerade „richtig“ zu entsprechen (weshalb man z. B. auch die siebzehn nacheinander erklingenden gleich langen Noten im zweiten Teil von selbst, bloß auf Grund der erklingenden Abfolge der Töne, richtig gliedert). Es handelt sich um eine Melodie, welche mit ihrer rhythmischen Gestaltung eine Einheit bildet, welche trotz gewisser Abwandlungen im Verlauf des Stückes nicht zerbrochen wird. —

Dieses einheitliche Gebilde nun ist die Grundlage des Satzes. Es wird im Tenor siebenmal hintereinander auf der gleichen Tonhöhe verwendet, fungiert also als „*Ostinato*“³¹⁾. (Schon innerhalb des einmaligen Erklingens im Satz entsteht eine Art von *rhythmischem* Ostinato durch die ständige Wiederholung des rhythmischen Elementes $\square \circ \square$. bzw. $\circ \circ \square$.) Halten wir das bisherige Ergebnis fest: es handelt sich um eine einzige Melodie, welche schneller oder langsamer, welche in drei- oder in zweiteiliger Mensur er-

³¹⁾ Andere Werke Dufays mit Ostinato sind: Das Gloria „*ad modum tubae*“ (Nr. 7), das Satzpaar *Gl. 9 / Cr. 2*, die Motette *Ecclesiae militantis* (DFO XL, S. 26, und GA Bd. I—2, S. 82), und die Chansons *Je ne puis plus* und *Resvelons nous* (Stainer, resp. S. 143 und 132).

klingt; der letztere Unterschied betrifft das Geschehen *zwischen* den rhythmischen Schwerpunkten, die als solche aber die gleichen bleiben, so daß die Melodie ihre rhythmische Gliederung behält, und dadurch als die gleiche aufgefaßt wird. Es ist eine einfache und sehr kurze Melodie (die Kürze bildet den einzigen Einwand, den man gegen den Ausdruck „Melodie“ erheben könnte). Sie stammt vielleicht aus der weltlichen Musik, oder, wenn sie von Dufay herrührt, hat sie doch einen volkslied- oder tanzartigen Charakter (s. auch Anm. 25). Ich habe sie aber so ausführlich beschrieben, einerseits deshalb, weil an ihr bestimmte wichtige typische musikalisch-rhythmische Erscheinungen hervortraten; dann aber ist es wichtig, daß eine der drei Stimmen, aus denen der Satz aufgebaut ist, aus einer selbständigen, festumrissenen, gegliederten Melodie besteht, deren Verlauf von dem der übrigen Stimmen vollständig unabhängig ist, und die auch beim Erklingen des ganzen Satzes als etwas Selbständiges, Unabhängiges für sich wahrnehmbar bleibt. Schließlich aber wirken die besprochenen Merkmale doch wieder auf den ganzen Satz ein; wir wenden uns daher jetzt den anderen Stimmen zu.

Die Oberstimme ist als einzige mit Text versehen. Tenor und Contratenor haben lediglich zu Beginn des ersten und zweiten Teiles Textvermerke („*Et in terra pax*“ und „*Qui tollis*“). Es ist, wenn man die Notenwerte nicht unterteilt, auch nicht möglich, diesen beiden Stimmen den fortlaufenden Gloriatext zu unterlegen. Nicht nur der Tenor, der schon wegen der Verwendung der vorgegebenen Melodie diese Möglichkeit ausschließt, sondern auch der Contratenor ist nicht als Träger des erklingenden Textes konzipiert; diese Aufgabe erfüllt nur die oberste Stimme.

Diese also läßt den ganzen Text des ‘*Gloria in excelsis Deo*’ (außer diesen Anfangsworten) fortlaufend erklingen. Dabei gliedert sie diesen musikalisch in kleinere und größere Abschnitte. Vom Text aus gesehen, erscheint die Art und Weise der Gliederung als eine von vielen Möglichkeiten — in anderen Gloriavertonungen Dufays kommen ganz andere Gliederungen vor; Textabschnitte, welche offenkundige sprachliche Sinneinheiten sind, werden durch die Musik nirgends zerteilt³²⁾. Die Abschnitte sind in der Oberstimme durch Pausen von der Dauer einer Minima oder einer oder zweier Semibreven voneinander getrennt. Wir haben auch im Tenor eine deutliche, allerdings nicht durch Pausen in Erscheinung tretende Gliederung festgestellt. Verfolgt man nun den Verlauf des Satzganzen, so stellt sich heraus, daß gleichzeitige Einschnitte in Oberstimme und Tenor regelmäßig nur am Ende der Melodieformel des Tenors auftreten (also im ganzen siebenmal); an diesen Stellen bilden die beiden Stimmen nämlich zusammen eine abschließende Kadenz ($\begin{matrix} \text{cis—d} \\ \text{e—d} \end{matrix}$). Zwischen diesen Punkten

³²⁾ Vgl. hierzu die anderen Gloriasätze im Notenteil.

jedoch sind die Einschnitte in der Oberstimme unregelmäßig über den Satz verteilt, je nach der wechselnden Länge der zusammenhängend vertonten Textabschnitte. Auf den Tenor bezogen, stellt sich dieser Wechsel in der Gliederung der Oberstimme im ersten Teil schematisch so dar:

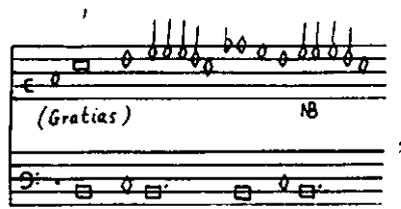
III. φ Domine De - - us Agnus De - - i Fi-li-us Pa - - tris.
 II. O -ti - as agim.t. propter magn. gl. tuam Dom. D. R. cael. Deus Pater omn. Dom. Fili unigen. Jesu Christe
 I. O Et int. p. hom. bonae volunt. Laud. te Benedicimuste. Ad-o-ramuste Glorificamuste Gra-

Im zweiten Teil, von *'qui tollis'* ab, ist die Gliederung regelmäßiger, aber immer noch wechselnd: Abschnitt IV und V untereinander gleich, Abschnitt VI abweichend, VII wegen der Mensurzeichenänderung abweichend (wie III, s. u. S. 37 ff.); in allen vier Abschnitten verweilt auch die Oberstimme auf dem Ruhepunkt e des Tenors, wie in T. 47. Schon aus dieser schematischen Beschreibung geht hervor, daß der Verlauf der Oberstimme sich offenbar nicht überall nach dem gleichbleibenden Melodieverlauf des Tenors richtet, wie er oben beschrieben wurde:

Der Anfang, *'Et in terra pax hominibus — bonae voluntatis'*, besteht musikalisch aus zwei Gliedern, die aber doch eine Einheit bilden. Der Grundton d wird umspielt, erst bis zur Unterquart a, dann nach oben bis zur kleinen Terz f. Anfangs- und Schlußnote ist das beide Glieder verbindende d: $d \rightarrow a, \curvearrowright d$. Im Tenor aber erklingt bloß das zweimalige Pendeln zwischen d und e, eine melodisch noch unausgeprägte Gestalt, die in den Gesamtverlauf der erst noch folgenden Melodie hineingehört (s. o.). Der fallende Schritt e—d erlaubt in den Oberstimmen die zweimalige Bildung einer Koppelung, einer Kadenz mit dem Tenor, die auch erfolgt, aber unabhängig davon erfährt die Oberstimme eine freie melodische Ausgestaltung, die im Tenor gar keine Entsprechung hat.

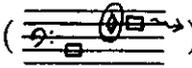
Auf eine andere Weise zeigt sich das Gleiche am Anfang des Abschnittes II (T. 14 ff.), also an einer entsprechenden Stelle des Tenors. Das *'gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam'* ist zusammenhängend vertont. Wieder von d ausgehend, ergreift die Oberstimme jetzt die Oberterz f, steigt weiter bis zur Quint a, erreicht diese aber erst endgültig nach einem weiteren Anlauf über die obere Sekunde der Quint, b (bei *'magnam'*); doch fällt sie dann plötzlich zum d zurück. Dieser Schluß *'gloriam tuam'* wirkt wie an das Vorangehende angehängt, wie eine nachträgliche Verzierung, eine Ausfüllung des schon erreichten Schlußklanges $\overset{a}{d}$; das a wird melodisch wirklich „erreicht“, das noch folgende d nicht. (Trotzdem sind diese als Verzierung wirkenden Noten Träger von Textsilben: *glo-ri-*

*am tu-am*³³⁾. Unerwartet ist auch, daß der Abschnitt fünf statt vier tempora umfaßt und also erst dort schließt, wo im Tenor ein melodisch zusammenhängendes Glied *anfängt*. Würde der Abschnitt etwa so verlaufen:



dann könnte man hier von einer „Entsprechung“ zum Tenor reden. Aber so verläuft er eben nicht, sondern die Oberstimme wird selbständig, unabhängig geführt.

Betrachten wir als Beispiel für diese Erscheinung noch den Abschnitt ‘*laudamus te, benedicimus te*’ (T. 4—8). Zum *d* des Tenors setzt die Oberstimme auf *a* ein und durchläuft die Quart nach unten bis *e* (*laudamus te*); die Fortsetzung ist eine bestätigende Umschreibung dieses *e* (*benedicimus te*). Die beiden Teile sind deutlich voneinander getrennte musikalische Einheiten. Der gleichzeitig erklingende Tenorabschnitt ist dagegen ein ungeteiltes Ganzes (T. 5—8). Den sicheren Hinweis hierauf gibt eine einzige Note, und zwar das schwach betonte *a* in T. 5. Stünde an dieser Stelle nämlich ein *g*, was zur Oberstimme wegen der sich dann ergebenden Konsonanz viel besser passen würde (die Sept auf dem Beginn der Schlagzeit kommt in dieser Gestalt sonst nirgends³⁴⁾ im Stück vor), dann würde der gesamte Satz auf den folgenden Klang ($\begin{matrix} e \\ a \end{matrix}$) hinzielen und dort einen Ruhe-

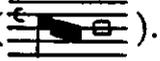
punkt bilden; aber das *a* an dieser Stelle () ist wesentlich für die Geschlossenheit des wirklichen Melodieverlaufs im Tenor, der noch nicht hier, sondern erst auf *e* (bzw. auf *d* in T. 13) zur Ruhe kommt. Die Dissonanz *a—g* muß bei dieser divergierenden Tendenz der beiden Stimmen in Kauf genommen werden.

Während im Abschnitt II (T. 14—26) schon äußerlich die Einschnitte zwischen den zusammenhängenden Gliedern der Oberstimme nicht mit den durch den Tenor nahegelegten Gliederungspunkten zusammenfallen (s. o. S. 25; deutlich auch nach der besprochenen Stelle ‘*gloriam tuam*’, bei ‘*Domine Deus Rex caelestis — Deus Pater omnipotens — Domine Fili unigenite*’, und im weiteren Verlauf des Stückes noch oft), ist dies im Abschnitt I wohl der Fall (in beiden Stimmen Gliederungspunkte in T. 2, 4 und 8). Trotzdem besteht aber die eigentümliche Verschiedenheit des Verlaufs der Stimmen; das Zusammenfallen oder Nichtzusammenfallen der

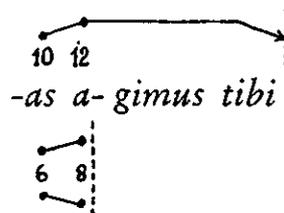
³³⁾ Hierzu vgl. unten S. 144 ff. und besonders S. 173.

³⁴⁾ Weitere ähnliche Septen nur im Abschnitt mit *tempus diminutum* (T. 28 u. 31); über diesen s. u. S. 37 ff.

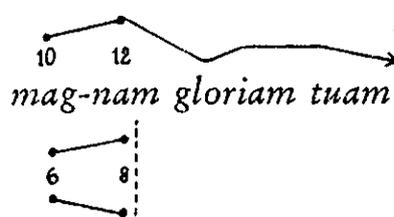
Einschnitte ist also nur etwas Äußerliches, woran allein die wirkliche Ausgestaltung nicht sichtbar wird.

Tenor und Oberstimme können aber auch eine engere Verbindung eingehen als in den bisher festgestellten Fällen. Im *'adoramus te, glorificamus te'*, das den ersten Abschnitt abschließt, ist dies der Fall. Nicht nur der Tenor (s. o. S. 23), sondern alle drei Stimmen bilden hier zusammen *eine* geschlossene, zusammenfassende Geste. Die Oberstimme gleicht sich beim Einsetzen der langsamen rhythmischen Bewegung des Tenors an ($\acute{a} \circ$), dann bewegt sie sich, wie dieser, in Sekunden, jedoch abwärts (sie geht ihm gleichsam entgegen) und durchmißt dabei den unteren Teil ihres gesamten Bereichs (die Quint $e' - a$); dann wendet sie sich nach oben und durchläuft den *oberen* Teil ihres Gesamtumfangs (die Quint $a' - d'$) in einem zusammenraffenden Zuge (*'glorifica—mus te'*), während der Tenor langsam zum d absinkt und diese Bewegung stützt; so treffen sich beide Stimmen in der Schlußkadenz $\begin{matrix} cis' - d' \\ e - d \end{matrix}$. — Der *Contratenor* paßt sich ab T. 10 rhythmisch der Bewegung des Tenors an; am Schluß deutet er die dort auftretende rhythmische Umkehrung in eine Hemiolenbewegung um ().

Hier erfolgt mit der Kadenz, der traditionellen Klangfolge $\begin{matrix} 6-8 \\ 3-5 \end{matrix}$, auch ein wirkliches Abschließen. Dies ist am Ende der Ostinatoformel bei jeder Wiederholung der Fall. Sonst aber ist es nicht überall so — wie wir gesehen haben. Häufig geschieht es auch, daß die eigentliche Kadenz an einem durch eine bestimmte Fortschreitung des Tenors nahegelegten Punkt gebildet wird, die Oberstimme dann aber frei über diesen Punkt hinaus fortgeführt wird und erst etwas später schließt. So z. B. an der Stelle *'gratias agimus tibi'*:



sowie an der schon besprochenen Stelle *'propter magnam gloriam tuam'*:



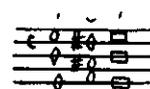
Auch bei *'Qui tollis peccata mundi'* (T. 40 ff.) und *'Qui sedes ad dexteram Patris'* (53 ff.) finden wir dieses „Überlappen“ der Kadenz durch die Oberstimme; an der Stelle *'miserere nobis'*, T. 42 ff., setzt sie geradezu mit dem Schlußklang der von Tenor und Contratenor gebildeten Kadenz erst ein.

In solchen Fällen treibt die Oberstimme selber den Satz nicht voran, sie wirkt vielmehr wieder wie die bloße Ausfüllung eines schon erreichten Klanges bis zum Einsetzen des nächsten, wie eine freie melodische Verzierung (welcher aber Textsilben unterlegt sind).

Was wir an all diesen Beispielen festgestellt haben, ist eine bestimmte Art „melodischer Selbständigkeit“ aller drei Stimmen (auch am Contratenor ließe sich diese zeigen). Um aber richtig zu verstehen, was damit gemeint ist, muß man auch den entgegengesetzten Weg gehen, d. h. sich auch den Verlauf des Satzganzen vergegenwärtigen. Die vorhin am Tenor beschriebenen rhythmischen Merkmale gelten nämlich in gewissem Sinne doch für den ganzen Satz. Die regelmäßige Wiederkehr von Schwerpunkten nach je 3 (O) oder je 2 (C) Schlagzeiten ist, dem vorhin über die einzelnen Stimmen Gesagten scheinbar zum Trotz, allen Stimmen gemeinsam. Auch in den beiden oberen Stimmen treffen die Ruhepunkte, die Schwerpunkte, im ganzen gesehen, immer auf die erste Schlagzeit (von zweien oder von dreien). Die Stimmen werden melodisch so geführt, daß diese Schwerpunktordnung natürlich erscheint (s. o. S. 21 ff. über die gleiche Erscheinung beim Tenor); es sind, wenn man so will, „Melodien im Zweier- oder Dreierhythmus“. Ermöglicht wird dies aber dadurch, daß sie klanglich-rhythmisch in bestimmter Weise an den Tenor gekoppelt sind. Dieser erlaubt z. B. durch bestimmte Intervallschritte Kadenzbildungen mit den Oberstimmen. In den immer wieder gleichen Klangfolgen, welche dabei entstehen, fällt der letzte Klang, also die perfekte Konsonanz mit dem Tenor, immer auf stark betonte Zeit, der vorletzte Klang, am häufigsten also ein Terzsext- oder ein Sextdezimklang, aber auf schwach betonte Zeit ($\begin{smallmatrix} 6-8 \\ 3-5 \end{smallmatrix}$ in T. 1/2, 3/4, 7/8, 12/13 usw., 42/43, 46/47 usw., $\begin{smallmatrix} 10-12 \\ 6-8 \end{smallmatrix}$ in T. 14/15, 16/17, 40/41, 66/67, 80; auch 6—8, 3—5, 10—12 oder 3—1 und 10—8 zwischen Tenor und einer oberen Stimme, bei freier Führung der dritten: T. 19/20, 20/21, 27/28, 35/36, 55/56, 58/59 usw.). Da die Klangfolge der Kadenz sehr häufig auftritt und typisch für das ganze Stück ist, kann man sagen, daß die rhythmischen Hauptmerkmale des Stückes, der dreizeitige und der zweizeitige Rhythmus, tempus perfectum und imperfectum, nicht die Klangfolge als solche bestimmen, sondern lediglich deren zeitlichen Ablauf; d. h., der Rhythmus ist dem Satz gleichsam *von außen* beigegeben. Was also oben S. 22 über die Tenormelodie gesagt wurde, findet hier eine Parallele: ebenso wie dort eine *Melodie* trotz des Wechsels von drei- in zweizeitigen Rhythmus doch die gleiche bleibt, so gilt dies hier für eine typische *Klangfolge*. Also, wenn sich z. B. die Folge $\begin{smallmatrix} 6-8 \\ 3-5 \end{smallmatrix}$ im temp. perf. so darstellt:



, so lautet sie im temp. imp.:



(vgl. z. B. T. 1 mit

T. 53). Auf solche Weise wird an der Kadenz, welche immer wieder auftritt, besonders an den Zeilenenden, der Rhythmus greifbar.

Aber auch wo andere Klangverbindungen vorkommen, verhält es sich so. Im einfachen temp. perf. (Abschn. I und II) erfolgt der Wechsel der Klänge überall gleichzeitig mit dem Wechsel der Töne im Tenor, d. h. durchweg auf 'drei' und nur am Schluß der Abschnitte (T. 12 und 25) auf 'zwei'; in T. 2, 4, 8, 13, 15, 17, 21 und 26, wegen des liegenbleibenden Tones im Tenor, überhaupt nicht. Hierdurch wird wieder das „Dreizeitige“ des Rhythmus bewirkt. Da sich aber die oberen Stimmen doch häufig schon auf 'zwei' von sich aus weiterbewegen, ja sogar oft in Minimen verlaufen, also schon innerhalb einer Schlagzeit fortschreiten, wollen wir, um das Gesagte zu prüfen, erst die Klänge selbst noch etwas genauer betrachten.

Zunächst ist wichtig, daß weder im tempus perfectum (non diminutum), noch im tempus imperfectum, die auf eine Schlagzeit fallenden, d. h. also eine Semibrevisdauer umfassenden Klänge, sich in der Verwendung von Dissonanzen (Sekund, Quart, Septim) irgendwie voneinander unterscheiden. Dissonanzen von der Dauer einer Schlagzeit (Semibrevis) kommen nämlich *nicht vor* (bis auf die Quart zwischen Contratenor und Oberstimme, deren Charakter als Dissonanz dann aber immer durch den tieferliegenden, sie „legitimierenden“ Tenor aufgehoben ist³⁵). Wo Dissonanzen auftreten, ist es immer nur für die Dauer einer Minima — sei es die erste, mit der Schlagzeit zusammenfallende, sei es die zweite, auf diese Weise also eine Art „Durchgangsdissonanz“ bildende Minima. (Die einzige Ausnahme ist ein mit dem Tenor dissonierendes e im Contratenor in T. 20.) Dies ist ein greifbares Kennzeichen, das diese Satzart z. B. von derjenigen Palestrinas unterscheidet. Ich kann im Rahmen dieses Kapitels nicht näher darauf eingehen, möchte dieses Merkmal aber doch erwähnen³⁶). Im Palestrinasatz, soweit er in gerader Mensur verläuft³⁷), ist zwar, wie hier, die Semibrevis tactus-Einheit. Aber dieser Notenwert verläuft bei ihm

³⁵) Hierzu vgl. die Untersuchungen von Apfel, z. B. 'Der klangliche Satz...', S. 298 ff. und 304 ff.

Auf die völlig verschiedene Funktion von Tenor und Ct. in dieser Art von Sätzen hat schon Jeppesen, Der Kopenhagener Chansonier, 1927, S. XLVII f., und nach ihm v. Ficker, Schöpf.-Gesch., S. 114 f. hingewiesen. Wir kommen im weiteren Verlauf noch mehrmals hierauf zurück.

³⁶) Zum Palestrinasatz vgl. K. Jeppesens grundlegende Arbeiten: Der Palestrinastil und die Dissonanz, Leipzig 1925, und Kontrapunkt . . . (s. Literaturverzeichnis). Das zweite Werk ist eine Nutzanwendung des ersten für die Praxis; da es sich besser zum Nachschlagen eignet, wird es für die folgenden Zitate an Stelle des 'Palestrinastils' benutzt.

³⁷) Die ungerade Mensur bei Palestrina bedürfte einer genauen Untersuchung. Jeppesens Feststellungen hierzu ('Kontrapunkt') sind ungenügend: das auf S. 92 seines Buches Gesagte widerspricht dem Beispiel auf S. 120 f.; dieses wiederum ist ganz anders geartet als der Tripeltakt-Abschnitt aus einer Palestrina-Motette, auf S. 193.

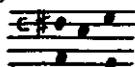
viel langsamer als in dem hier betrachteten Satz Dufays (vgl. den Abschnitt über das Tempo unten S. 38 ff.), und das kommt daher, daß die Minima bei Palestrina keine Ziernote ist, sondern ein eigenes musikalisches Gewicht hat. Nicht nur die Semibrevis, sondern auch die Minima trägt den Satz fort. Wenn man betonte und unbetonte Noten, schwere und leichte „Zeiten“ unterscheidet, so sind dies Minimen, nicht Semibreven, da diese sich klanglich-rhythmisch nicht voneinander unterscheiden³⁸⁾; Ziernote aber ist das Viertel, die Semiminima. Wie unterscheiden sich aber bei Palestrina die „leichten“ von den „schweren“ tactus-Teilen? Gerade durch die Verwendung der Dissonanz: diese erscheint nur auf unbetonter Zeit, auf betonter erscheint sie nicht, es sei denn in andersartiger Behandlung als „Synkopen-dissonanz“. Für Dufay dagegen sind die schwer und die leicht betonten Klänge an die Dauer der Semibrevis geknüpft; die Minima ist nirgends Träger eines betonten oder unbetonten Klanges (Folgen von Minimen kommen immer nur in einer Stimme gleichzeitig vor³⁹⁾), sondern sie ist Ziernote, die zufällig auch mit einer Gegenstimme dissonieren kann, und darin dem Viertel bei Palestrina ähnlich (vgl. auch unten besonders S. 83 ff.); Viertelnoten aber kommen überhaupt nicht vor. Will man also bei Dufay betonte und unbetonte Klänge auseinanderhalten, so muß man sich an die Schlagzeitdauer, d. h. die Dauer der Semibrevis halten; wenn man das aber tut, sieht man, daß, sowohl in perfekter wie in imperfekter (aber nicht diminuerter) Mensur, im Gegensatz zur Musik Palestrinas diese Klänge sich in der Verwendung der Dissonanz *nicht* voneinander unterscheiden.

Wodurch unterscheiden sie sich denn? Vorhin haben wir festgestellt, daß in der Kadenz ($\begin{smallmatrix} 6-8 \\ 3-5 \end{smallmatrix}$ oder $\begin{smallmatrix} 10-12 \\ 6-8 \end{smallmatrix}$) der Schlußklang, also die vollkommene Konsonanz, auf betonte, der Terzsext- oder Sextdezimklang aber auf unbetonte Zeit fällt. Dies gibt uns auch für die übrigen Fälle den richtigen Hinweis. Es genügt nämlich nicht, nur zwischen Konsonanzen und Dissonanzen zu unterscheiden, sondern es ist nötig, außerdem vollkommene und unvollkommene Konsonanzen streng auseinander zu halten, da auch diese in der Musik in deutlich unterscheidbarer Weise verwendet werden. Und zwar ist vor allem die Stellung der Sext in diesem Zusammenhang wichtig.

Die Sext erscheint einmal als Intervall, das in die Oktave führt (in der Oberstimme sowohl wie im Contratenor, aber immer mit dem Tenor zusammen). Dabei erscheint sie im temp. perf. auf 'drei' oder auf 'zwei(drei)',

³⁸⁾ So schließen Palestrina-Sätze manchmal auf 'zwei' statt 'eins' (in Semibreven gerechnet), was den Herausgeber der alten Palestrina-GA, der die tempora systematisch zu 4/2-Takten zusammenfaßt, dann jeweils zu der Anmerkung „claudicans non claudicat“ gezwungen hat. Hierauf machte mich Herr Dr. S. Hermelink, Heidelberg, aufmerksam.

³⁹⁾ Dies ist typisch für Dufay; vgl. z. B. unten S. 105.

im temp. imp. auf 'zwei'. (Manchmal kann sie auch lang ausgehalten werden, gleichsam von einem festgelegten Rhythmus ganz frei sein, wie in unserem Stück am Ende, auf 'A-men'.) Schon hier tritt sie oft in Wechselbeziehung mit der Quint (T. 1, 12, 16 [Contratenor], 25, 29, 33, 38; im zweizeitig mensurierten Teil eigenartigerweise nirgends), sei es in der Reihenfolge , sei es umgekehrt: . In diesem Fall sind Quint und Sext Intervalle mit der gleichen Funktion, nämlich die Oktave vorzubereiten; am häufigsten ist dabei aber die Sext das eigentlich Gemeinte und die Quint eine Verzierung⁴⁰).

Dann aber taucht die Sext auch außerhalb der Kadenz auf in Begleitung mit einer Quint, welche selber ein selbständiges Intervall ist, das nicht in einen Kadenzablauf zur Oktave hineinzugehören braucht. Dieses Intervall tritt meistens (und fast ausnahmslos als *kleine* Sext) *vor* der Quint auf. Man könnte es eine „Intensivierung“ der Quint nennen, welche selbst den fortdauernden, ruhenden Klang darstellt. Diese Sext ist etwas ganz Andersartiges als die vorher beschriebene. In unserem Stück kommt sie in verschiedenen Formen vor, die sich hauptsächlich rhythmisch voneinander unterscheiden. Eine sonst im Stück nicht vorkommende Form erscheint z. B. in T. 5 (b, 'laudamus') auf leichter Schlagzeit. Hier umfaßt die Sext nur die Dauer einer Minima, und die Quint, welche hier schon auf der schweren Zeit vorher erklang, folgt auf unbetonter Minima. Oft wird diese Minima aber synkopisch über die nächste Schlagzeit hinübergebunden. Dieser

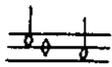
Typ liegt z. B. vor in T. 46: , ferner sofort darauf in T. 48 (als

Tredezime); in der Oberstimme sonst nirgends. (Also im ganzen temp. perf.-Teil überhaupt nicht; eine *genaue* Entsprechung der in T. 46 erklingenden Form, nämlich eine „Drehung“, in diesem Fall um das e, kommt im ganzen Satz nirgends sonst vor. S. unten S. 33.) Ferner im Contratenor in T. 8: eine typische Wendung des Contratenors, die man in anderen Sätzen Dufays häufig findet. Auch in diesem Satz kommt die Floskel als solche noch ein paar Mal vor, aber in einem anderen Intervallverhältnis zum Tenor: schon in T. 7 erklingt sie im Contratenor (nur ist die erste Minima, d, selber schon übergebunden), aber hier führt sie aus einer Quart in eine Terz. Dasselbe ist der Fall in T. 60. Da die gesamte Floskel 2 Schlagzeiten umfaßt, finden wir sie im temp. imp. nur auf starker Zeit beginnend, damit

⁴⁰) In anderen Sätzen kommen auch *Ketten* solcher Sexten vor, deren letzte dann in die Oktav mündet (z. B. im Fauxbourdon). Stets hat die Sext dann ein relativ starkes Eigengewicht und erscheint auch auf schwerer Zeit. (Vgl. hierzu auch S. 68 f.!) Meistens werden solche Ketten *abwärts* geführt; daher sind sie (wegen der Führung des Tenor-c.f.) im vorliegenden Satz selten (aufwärts: T. 51, 64, 77).

Die Sext e—c in T. 60 nimmt eine Ausnahmestellung ein, da sie weder in die Oktav, noch in die Quint (s. u.) führt.

auf der nächsten stark betonten Zeit, eben nach 2 Semibreven, die Stauung, die sie bewirkt, wieder aufgefangen werden kann. Im temp. perf. dagegen ist, damit dies geschieht, sozusagen Platz genug da, sie erst auf 'zwei' anzubringen. So angewendet findet man sie in T. 21: wieder als Quart-Terz zum Tenor, aber zugleich Sext-Quint zum Contratenor, und in T. 12. Hier führt sie aus der Sept in die große Sext. In T. 7 und T. 60 handelte es sich um die „Intensivierung“ eines Terzsextklanges durch die Mittelstimme (Quart-Terz); hier (in T. 12) handelt es sich eigentlich um die Anwendung des gleichen Mittels am gleichen Klang, aber durch die Oberstimme (Sept-Sext). — Schließlich erscheint die gleiche rhythmische Wendung noch als bloße Zerlegung eines Dreiklanges (T. 41).

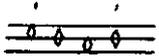
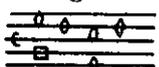
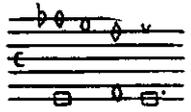
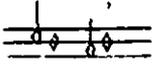
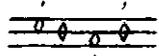
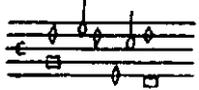
Die Floskel  kommt also ziemlich häufig vor⁴¹⁾, und nicht nur im Abstand einer Sext zum Tenor einsetzend, sondern auch in anderen Intervallabständen. Bevor wir diese letzte Tatsache ins Auge fassen, betrachten wir jedoch zunächst noch die anderen Formen derjenigen Erscheinung, von welcher wir ausgingen, nämlich der Verbindung der Sext mit der Quint.

In T. 18/19 (*Domine Deus Rex*) ist das f' auf der unbetonten Minima eine Umspielung der Quint $\begin{matrix} e' \\ a \end{matrix}$. Die Bewegung der Oberstimme bis 'Rex' läßt einen Dreiklang (a c' e') durch die Bewegung sozusagen hindurchleuchten, dadurch, daß auf den Schlagzeiten die Bestandteile dieses Dreiklanges erklingen: e—e—c (a), wobei im Tenor der Grundton a erklingt, der dann in der Oberstimme auch noch von der letzten unbetonten Minima ('Rex') gebracht wird. Das f ist nur ein „Satellit“ der Quint e; das d nur eine verbindende Verzierung zwischen e und c. Bis zur dritten Schlagzeit von T. 19 ändert sich vom Zusammenklangmäßigen aus gesehen nichts; erst hier wird der Dreiklang abgewechselt durch die Terz g—h, nach der auf 'eins' wieder a erklingt, das eine Verbindung nach rückwärts schlägt, ungeachtet des Contratenors, der nicht wieder einen Ton des Dreiklanges a—c—e ergreift, sondern sich in der Unterterz zum Tenor (e—f) bewegt (*'caelestis'*).

Ebenso unselbständig wie hier ist die Sext z. B. in T. 80 (b in der Oberst.) und 81 (f), oder im Contratenor in T. 3 (h), 28 (h) und 34 (c). Überall ist hier die Quint der Hauptklang. Auch in T. 11, wo in der Oberstimme die Sext e auf der Schlagzeit, die Quint aber nur auf unbetonter Minima erklingt, empfindet man das sofort vorübergehende d doch als notwendig für den Melodieverlauf, in dem sich das e' mit dem folgenden a' nicht gut verbinden ließe, ohne daß das d' erklingt.

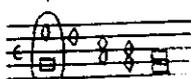
Nun kommt es aber auch vor, daß die Sext die Dauer einer ganzen, noch dazu betonten Schlagzeit einnimmt. Dies ist im ersten Teil ziemlich oft der Fall: in T. 7, 10, 16, 31 und 35. Im *nicht* diminuierten temp. perf.

⁴¹⁾ Vgl. unten vor allem S. 102 ff.

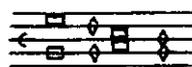
erklingt in T. 7 und 16 im ganzen die folgende Wendung: , mit dem Tenor zusammen: das erste Mal , das zweite Mal (als Tredezim) . Im zweizeitig rhythmisierten zweiten Teil (sowie im Contratenor während des ganzen Stücks) kommt nirgends auf betonter Schlagzeit eine Sext für die Dauer einer ganzen Semibrevis vor, der eine Quint auf unbetonter Zeit folgte, also z. B. . Vorhin (S. 31) haben wir bei der Besprechung der in T. 46 erklingenden Wendung  festgestellt, daß diese im *ersten*, dreizeitig rhythmisierten Abschnitt nirgends vorkommt. Wie mir scheint, hängen diese beiden Tatsachen zusammen und finden ihre Erklärung, wenn man die zuletzt erwähnte Form einfach als die Entsprechung für das temp. imp. zur Form  für das temp. perf. auffaßt. Es handelt sich hier wie dort um ein Ausschmücken, das in einer Drehung nach oben und unten um einen Ton herum besteht. In allen drei genannten Fällen bildet dieser Ton mit der Gegenstimme, dem Tenor, zunächst eine Quint, die durch die Sext (zum gleichen Ton!) eingeleitet, „intensiviert“ wird: In T. 7 schreitet beim Erklingen der zweiten „Drehnote“ (d) auch der Tenor weiter in die untere Sext, und kadenziert dann, bei der Rückkehr der Oberstimme zum e, mit dieser in die Oktav. In T. 16 bewegt sich der Tenor mit dem Erklingen dieser Note (hier g oder gis) der Oberstimme entgegen und kehrt, wie diese, dann zu seinem Ausgangspunkt zurück, kadenziert also in die Quint. Und T. 46/47 ist in den beiden Hauptstimmen eine wörtliche Übertragung von T. 7/8 in das temp. imp.: da die Intervallschritte des Tenors hier rhythmisch zusammengedrängt sind, muß das Gleiche mit der Oberstimme geschehen, damit der Schlußklang der Kadenz, die Oktav, richtig auf ‘eins’ fällt, und so entsteht diese Wendung. (Durch die Synkopierung entsteht noch eine vorübergehende Dissonanz, die Sept, zum Tenor, die in der anderen Form nicht erscheint.) Die letzte Bemerkung bedeutet natürlich nicht, daß die „verkürzte“ Floskel nicht auch im temp. perf. vorkommen *könnte*⁴²⁾ (obwohl sie in diesem Satz dort nicht vorkommt), etwa so: , sondern nur, daß die in T. 7 und T. 16 gebrauchte Wendung eine Entsprechung zu derjenigen in T. 46 ist. Beide Male erklingt die kleine Sext auf ‘eins’ und die Quint unmittelbar danach, dauert die Wendung gerade ein tempus, schließt die Bewegung mit einer Kadenz auf ‘eins’ des folgenden tempus. Obwohl also die Sext im einen Falle eine ganze (betonte) Semibrevis umfaßt, ist sie doch nur die Vorbereitung, das Korrelat, der nachfolgen-

⁴²⁾ Vgl. etwa S. 110 und 121 f.

den Quint. Sie ist kein selbständiges Intervall. Für diese Auffassung spricht noch eine weitere Tatsache, nämlich die oben erwähnte, daß im tempus imperfectum nirgends eine Sext als ganze Semibrevis mit nachfolgender

schwach betonter Quint vorkommt (also z. B. so etwas wie: ) ,

weil dann wegen der sofort folgenden, wieder *betonten* Schlagzeit der Sext zu viel — nämlich die Hälfte des tempus, statt eines Drittels — und der Quint zu wenig Platz innerhalb des tempus eingeräumt würde. Im temp. perf. aber wirkt die Quint auf der zweiten Schlagzeit sozusagen länger nach, auch wenn auf der dritten Schlagzeit des tempus wieder ein neues Intervall erklingt. (In der Gestalt mit der „Drehung“, T. 7 und 16, gilt dies erst recht, da hier die Bewegung dann auf ‘eins’ wieder zu dem Ton zurückkehrt, der vorher jedenfalls die Quint einnahm.) In keinem Satz Dufays (wenigstens soweit er diesem Typ angehört), wird man so leicht eine selbständige, betonte Sext dieser Art finden; also auch im temp. perf. folgendes etwa nicht:

 . Dagegen sind die anderen besprochenen Formen, in denen überall die Sext einen rhythmischen Impuls erhält, die Quint aber der eigentlich beabsichtigte Klang ist, gerade für Dufay sehr typisch. Die „selbständige“ Sext, welche nicht zur Quint gehört, sondern meist in Ketten auftritt und in die Oktav führt (also auch die Sext im Fauxbourdonsatz), ist ein andersartiges Intervall (oben S. 30 f. nebst Anm. 40); dieses kommt bei Dufay auch häufig vor, aber bei Zeitgenossen von ihm nicht seltener. —

Es sei jetzt noch eine Feststellung etwas weiter ausgeführt, die vorhin bei der Beschreibung des Rhythmus $\downarrow \diamond \downarrow$ gemacht wurde. Wir sahen dort (S. 31 f.), daß die erste Minima dieser Floskel auch ein anderes Intervall zum Tenor einnehmen kann als die Sext, nämlich eine Quart (T. 7, 21, 25, 60) oder eine Sept (T. 12). Sekunden und Nonen kommen in dieser Weise nicht vor; wir finden diese Intervalle im nicht diminuierten tempus überhaupt nicht auf der vollen Schlagzeit einsetzend⁴³⁾, sondern nur als „Durchgangsnote“, d. h. als unbetonte Minima zwischen zwei Schlagzeiten (an mehreren Stellen). Auch mit einer Konsonanz⁴⁴⁾ setzt die Floskel nirgends ein, weil dann der nächste, der Hauptton, dissonieren würde⁴⁵⁾. — Quart und Sept sind Dissonanzen, welche in der hier erörterten Floskel, so wie auch anderswo, sich unmittelbar in eine Konsonanz (Terz und Sext) auflösen. Daher könnte man sagen, daß die hier untersuchte Sext, welche sich ja auch unmittelbar in eine Konsonanz, in die Quint, auflöst, in bestimmter

⁴³⁾ Einzige Ausnahme: eine aufwärtsgehende Sekund in T. 45 (t.i.).

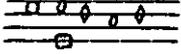
⁴⁴⁾ außer der Sext!

⁴⁵⁾ Einzige Ausnahme: T. 33 (temp. dimin.). Über das Dissonieren der synkopischen Semibrevis s. S. 104 ff.

Hinsicht den Charakter einer Dissonanz hat. Sie tritt in einer typischen, häufig vorkommenden Wendung auf, deren Hauptbestandteil, die synkopische Semibrevis, mit dem Tenor konsoniert. Ist dieser Hauptbestandteil eine Terz oder Sext, so ist die erste Note der Floskel eine Dissonanz (Quart oder Sept), ist die Konsonanz eine Quint — so ist die erste Note eine Sext. Was sich beim Hören wenigstens ebenso stark einprägt wie die Intervallverhältnisse, ist die Floskel *selbst*. Der Contratenor in T. 6—8 (*benedicimus te*) bringt sie in T. 7 und 8 deutlich vernehmbar zweimal hintereinander (trotz des aus T. 6 übergebundenen *d* beim ersten Mal), es entsteht dort eine Art Sequenzwirkung. Aber das erste Mal mündet sie in die Terz, das zweite Mal in die Quint mit dem Tenor; das erste Mal bereitet sie einen Terzsextklang vor, der selber noch wieder zu einem Terzquintklang wird, das zweite Mal ist sie eingebettet in einen Quintoktavklang. Wollte man

die ganze Stelle „dekolorieren“, dann sähe sie so aus: , oder eigentlich, da auch die Sext in der Oberstimme nur eine Vorbereitung ist:

. Damit würde man natürlich das Typische, das hier auf der Verwendung einer bestimmten melodischen Figur beruht, zerstören. Die Stelle ist zugleich wieder ein Beispiel für das melodische Eigenleben der Stimmen vor dem Hintergrund einer bestimmten Technik der Klangverbindung. Die verwendeten Klänge sind: ein Quintoktavklang, ein „Dreiklang“, und ein Terzsextklang, der wieder in einen Quintoktavklang mündet. Aus diesem festen Boden löst sich eine Stimme heraus und fängt an, ein Eigenleben zu führen; „Verzierung“ kann man dies deshalb nicht nennen, weil die hervortretenden melodischen Bestandteile dieser Stimme (die zweimal auf verschiedenen Stufen erklingende Floskel) zu ganz verschiedenen Klängen in ganz verschiedenem Verhältnis stehen: es ist, vom Standpunkt der Einzelstimme aus, gar nichts Festes vorhanden, das verziert würde. Bildlich gesprochen: die einzelnen Klänge *sind* sozusagen nicht der Boden, in dem die einzelnen Stimmen ihre Linien ziehen, sondern sie *tragen* ihn, und treten selbst, als einzelne Klänge, unter die Oberfläche zurück. Will man dieses Mittlere, den „Boden“, d. h. den musikalischen Verlauf „als Ganzes“, sehen, so genügt weder die Betrachtung der nebeneinander stehenden Klänge, noch die Beschreibung des Verlaufs der einzelnen Stimmen allein.

Was die Sext angeht, so kann man diese allerdings nicht schlechterdings mit der Quart oder der Sept gleichsetzen. Erstens kommt ja auch ein selbständiger Terzsextklang vor. Aber auch z. B. die Gestalt  (s. oben S. 32 f.), in der die Sext, bis zu ihrer Weiterführung in die Quint, eine ganze Semibrevis einnimmt, wäre mit einer Sept oder Quart an dieser Stelle doch nicht denkbar, da eine Semibrevis für eine wirkliche Dissonanz hier zu

lang wäre. Die Sext nimmt also in Wirklichkeit mehr eine Zwischenstellung zwischen Dissonanz und Konsonanz ein. Sie kann, da sie anders verwendet wird, auch nicht mit der anderen „unvollkommenen“ Konsonanz, der Terz, einfach gleichgesetzt werden⁴⁶⁾.

Jetzt sehen wir deutlich, daß der Satz im temp. perf. im *ganzen* rhythmisch so verläuft, wie vorhin schon an der Kadenz festgestellt wurde: der Klangwechsel erfolgt überall parallel mit dem Tenor, also meistens auf der dritten Schlagzeit. Wenn die Oberstimmen sich schon innerhalb der ersten zwei Semibreven weiterbewegen, so handelt es sich, vom Klanglichen aus gesehen, doch immer nur um einen einzigen Klang, der die ganzen zwei Schläge ausfüllt. Dort, wo die „unselbständige“ Sext auftritt, haben wir dies nun gesehen, in T. 5, 7, 8, 10, 11 und 16. Betrachten wir auch andere Stellen: In T. 2 erklingt ein einziger Quintoktavklang, dessen Quint und Oktav von Oberstimme und Contratenor abwechselnd ergriffen werden. Die Quint kann auch in die obere Oktav verlegt sein, und es kann die Terz oder Dezim mit hinzutreten, wobei die Bestandteile der so entstehenden Klänge wieder gleichzeitig oder nacheinander und abwechselnd von den beiden oberen Stimmen gebildet werden können. Dies ist der Fall in T. 3, 4, 8, 15, 17, 19, 24⁴⁷⁾. In T. 21 bildet die Oberstimme mit dem Tenor eine Oktav, auf welche die Dezim folgt, aber nicht die Quint oder Duodezim; der Contratenor aber ergreift die Terz *unter* dem Tenor und läßt so doch einen „Dreiklang“ entstehen, und in T. 22 tauscht er seinen Platz mit dem Tenor. In T. 23 bilden Contratenor und Oberstimme auf ‘eins’ eine Terz bzw. Dezim mit dem Tenor, auf ‘zwei’ verschwindet die Terz, da die Oberstimme zur Oktav abfällt, während der Contratenor wieder den leeren Platz der Unterterz einnimmt, was man aber nicht als klangliche Fortschreitung hört, da das e im Tenor weiterhin die „Achse“ des Klanges bildet. In T. 24 schließlich wieder ein Dreiklang, in dem die Oberstimmen miteinander verschlungen werden.

Überall erfolgt der wirkliche Klangwechsel also mit dem Fortschreiten des Tenors. Da dieser schon eine feste rhythmische Gestalt hat, entsteht so der Rhythmus des ganzen Satzes, als etwas „von außen“ Kommendes, dem Klangverlauf als Ganzem Aufgeprägtes (s. oben S. 28).

Das Gleiche gilt auch für das temp. imp. An jeder Stimme ließe sich zeigen, was wir am Tenor gesehen haben (S. 21 ff.), daß nämlich ihr melodischer Verlauf die Wiederkehr von Schwerpunkten nach jeweils zwei Semibreven auf natürliche Weise nahelegt (obwohl das *relative* Gewicht der Schwerpunkte untereinander in den verschiedenen Stimmen nicht gleich zu sein braucht, s. oben S. 25 ff. und unten S. 44 f.). Vom Klanglichen aus

⁴⁶⁾ Die Terz hat vorwiegend die Funktion der *Ausfüllung* der leeren Stelle in einer vollkommenen Konsonanz oder einer „selbständigen“ Sext.

⁴⁷⁾ In T. 4, 8, 15 und 17 erstreckt sich dieser Vorgang über das ganze tempus, in T. 3, 19 und 24 schreiten auf ‘drei’ alle Stimmen weiter.

gesehen, wird dieser Verlauf außerdem noch geregelt durch die verschiedene rhythmische Behandlung von unvollkommenen und vollkommenen Konsonanzen, also durch die Kadenz (s. oben S. 28 f.).

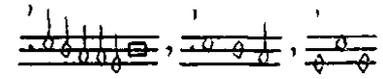
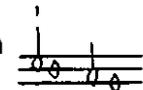
Auch für den Abschnitt III, im tempus perfectum diminutum, trifft dies alles zu, obwohl der Verlauf hier von demjenigen der nicht diminuierten Teile etwas abweicht. Fassen wir zum Schluß noch diese Abweichungen ins Auge.

Daß es sich hier dem vorhergehenden Teil gegenüber um eine Tempo- beschleunigung handelt, sieht man dem Satz gleich an. Im Tenor liegt der Grund hierfür nicht, da dieser sich überhaupt nicht verändert hat. Es sind die beiden anderen Stimmen, welche den Unterschied bewirken. Wir haben schon gesehen (s. Notenbeispiel S. 25), daß die Oberstimme, auf den Tenor bezogen, anders gegliedert ist als vorher: es sind im ganzen weniger, nämlich nur drei, geschlossene Abschnitte da, welche, wieder auf den Tenor bezogen, also länger sind als die des ersten Teils. Die Textabschnitte sind aber nur kurz: 'Domine Deus — Agnus Dei — Filius Patris'. Der Textvortrag ist hier nämlich stark melismatisch, und zwar ist es jeweils vor allem der Schluß, die vorletzte Silbe, welche ein längeres Melisma erhält: 'De---us', 'De---i', 'Pa---tris'. Im ersten Teil ist am häufigsten die Minima Silbenträger, daneben vor allem die Semibrevis. Hier aber ist der kürzeste Silbenträger die Semibrevis, und daneben die Brevis, auch dort, wo kein Melisma vorkommt. (Es wird deklamiert: *Do-mi-ne* und *Fi-li-us*,
□ ◊ □ □ ◊ □
im ersten Teil aber: *Do-mi-ne De-us*.) Die Minima hat, auch vom Text aus

↓ ↓ ↓ ↓ ↓

betrachtet, nur die Bedeutung eines schmückenden Elementes.

Schon durch diese andersartige Textdeklamation fließt der Satz hier freier, schneller. Es kommen aber innermusikalische Merkmale hinzu. Die Oberstimme, aber auch der Contratenor, faßt größere Abstände zusammen, als es im allgemeinen im ersten Teil geschieht. Die beiden Anfangsfloskeln des Tenors werden zu einer Einheit verschmolzen, wie es vorher noch nicht geschah (T. 27—30). Das Zusammenhängende des Verlaufs jeder der beiden folgenden Tenorabschnitte wird ebenfalls von den Gegenstimmen mit übernommen (T. 31—34 und 35—39), wie vorher noch nicht, auch nicht an der Stelle 'adoramus te, glorificamus te' (s. oben S. 27). Der Contratenor verbindet an den Schlußkadenzen (T. 30 und 34) die Teile miteinander, so daß diese Stimme ohne Pausen vom Anfang bis zum Ende weiterläuft. Wenn wir auch festgestellt haben, daß im ersten Teil der Wechsel der Klänge parallel mit dem Tenor, also im allgemeinen auf der ersten und dritten Schlagzeit erfolgt, so entstehen dort doch Stockungen, Haltepunkte, die jeder Schlagzeit ein gewisses Eigengewicht geben. Das geschieht dort, außer durch die Textdeklamation, durch die vielen Zwischengliederungen (Pausen), durch

Tonwiederholungen (z. B. in T. 1, 2, 11, 15, 22 f.), melodische Sprünge (T. 2, 15, 17, 21, 23, 23/24), überhaupt durch das Kurzatmige der Melodik, die meist aus kleinen Floskeln zusammengesetzt ist, welche jede Schlagzeit irgendwie hervortreten lassen (z. B. im Contratenor: , und auch ). Der zweizeitig mensurierte ebenfalls *nicht* diminuierte Teil verhält sich in dieser Hinsicht genau so.

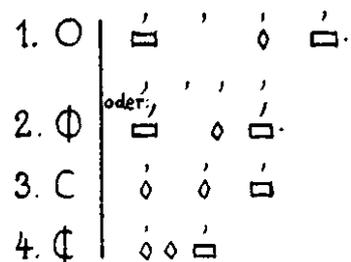
Im tempus diminutum aber ist es anders. Die Stimmen machen durchweg keine Sprünge, sondern bewegen sich in Stufen auf- und abwärts. (Dabei umschreiben sie mehrere tempora hindurch meist nur einen einzigen Klangraum, z. B. der Contratenor die Quart a—d' von T. 27—30, oder sie umspielen, auch mehrere tempora hindurch, einen eigentlich schon erreichten Ton, so z. B. die Oberstimme das d von T. 28—30 und e von T. 32—34; dies bewirkt auch wieder das Zusammenziehen der Bewegung.) Pausen treten nur an den Zeilenschlüssen auf, Tonwiederholungen und kurzatmige Floskeln fehlen. Ohne Stockungen erklingt dabei von Anfang bis Ende dieser Rhythmus: □ ◊, der auch sprachlich zweimal deklamiert wird (oben S. 37); das wird dadurch bewirkt, daß überall mindestens eine der beiden Oberstimmen sich mit dem Tenor zusammen in dieser Weise fortbewegt. Auch die häufige Verwendung der Ligatur 'cum opposita proprietate' () auf 'eins', in der zwei Semibreven in Stufen einander folgen (nur in T. 36 im Abstand einer Terz), unterstützt diesen Rhythmus.

Das Wichtigste, was in klanglicher Hinsicht aus diesen Merkmalen resultiert, ist eine abweichende Verwendungsweise der Dissonanzen. Im Gegensatz zu vorher finden wir hier Sekunden (und Nonen) auf der vollen Schlagzeit einsetzend: in T. 28 und 36 (Oberstimme). Andere Dissonanzen nehmen jetzt die Dauer einer ganzen Semibrevis an, was vorher auch nicht vorkam: im Contratenor T. 28 (Sept) und 33 (Sekund). Auch entstehen Reibungen zwischen Oberstimme und Contratenor, die in dieser Art ebenfalls etwas Neues sind: h gegen a' in T. 30, und ein dreimaliges Dissonieren der Oberstimme mit dem Contratenor in T. 28: erst d' gegen c', gleich darauf e' gegen h, und dann noch eine Sept, g' gegen a (T. 29⁴⁸).

Auf der jeweils ersten Schlagzeit aber werden die Dissonanzen nicht anders verwendet, als im einfachen temp. perf. auf jeder beliebigen Schlagzeit. Alle diese Merkmale treten zusammen und bewirken, daß hier die erste Schlagzeit so wichtig wird, daß sie die beiden anderen (insbesondere die 'zwei') beinahe verschluckt. Zugleich wird dadurch eine Beschleunigung des Tempos herbeigeführt — oder eine Verlangsamung, wenn man die Schlagzeit, den tac-

⁴⁸) In T. 31 befindet sich eine weitere Sept, die an diejenige in T. 5 erinnert (s. o. S. 26), auf Grund der melodischen Gestaltung aber *noch* stärker hervortritt (die Sept erklingt hier nach einer Reihe von konsonierenden Semibreven, in T. 5 dagegen mitten in einer Kette von Minimen).

tus, jetzt der perfekten Brevis statt der Semibrevis zuerteilt. Aber eine Änderung der Schlagzeitdauer erfolgt auf jeden Fall, denn man kann nicht die (perfekte) Brevis mit der Semibrevis des ersten Teils gleichsetzen, das wäre viel zu schnell. $\circ \circ \circ = \circ$ kommt also nicht in Frage. Wie ist aber dann das genaue Tempoverhältnis? Mir scheint, auch $\circ \circ = \circ$ (also $\square \cdot \square \cdot = \square \cdot$), was man bei seiner Übertragung in 3/4- und 3/8-Takten, ohne nähere Tempobezeichnung, für die Ansicht Feiningers halten könnte, ist zu schnell. Dagegen dürfte $\circ \circ \circ = \circ \circ$ ungefähr das Richtige treffen. Das heißt: die Schlagzeit verläuft jetzt $1\frac{1}{2}$ mal so schnell, wenn man sie nach wie vor auf die Semibrevis bezieht, oder doppelt so *langsam*, wenn man sie jetzt auf die (dreizeitige) Brevis überträgt. Da man ferner die Semibrevisdauer des zweiten Teils, von 'Qui tollis' ab, mit derjenigen des ersten Teils ungefähr gleichsetzen muß (= 90 M. M. ?; im zweiten Teil ergibt sich bei der Ausführung vielleicht noch eine geringfügige Verlangsamung), so dauern die imperfekten Breven dieses zweiten Teils gerade so lange wie die perfekten des ihm vorangegangenen mittleren Teils. Am Hauptrhythmus des Tenors stellen sich die Tempoverhältnisse im ganzen Stück dann so dar:



Der rein zeitliche Ablauf der sieben die Tenormelodie wiederholenden Abschnitte erfährt im Verlauf des ganzen Satzes also eine zunehmende Beschleunigung. Beim Übergang von O zu Φ ist es nämlich zunächst ein *Schnellerwerden*, was wahrgenommen wird, und dieses erzeugt dann erst die Tendenz, die Schlagzeit jetzt auf den nächst größeren Notenwert, auf die Brevis, zu übertragen: dadurch erfolgt dann ein gleichmäßigeres Fließen, eine Beruhigung. Beim Einsetzen des C-Teiles springt die Schlagzeit jedoch auf die Semibrevis zurück, so daß an dieser Stelle abermals eine Bewegungsbeschleunigung erfolgt. Und schließlich, bei \mathbb{C} , wird das Tempo dann noch verdoppelt.

Diese Diminution am Schluß kann aber mit der vorigen (Φ) insofern nicht ganz gleichgesetzt werden, als jetzt nur im Tenor durch das Mensurzeichen die Verdoppelung des Tempos angezeigt wird, während in den Oberstimmen Schlagzeitdauer und tactus-Einheit (die Semibrevis) beibehalten werden. Das heißt: die Schlagzeitdauer des Satzes bleibt dieselbe, nur wird sie in einer Stimme jetzt der Brevis zugeteilt, und das wird angezeigt durch das Zeichen \mathbb{C} (statt C). Nur weil in dieser einen Stimme zufällig etwas schon Bekanntes doppelt so schnell erklingt, kann man für *diese* Stimme von einer

Tempoverdoppelung reden — so muß man wenigstens zunächst sagen. Das Zeichen ⊕ jedoch bedeutete gegenüber ○ für *alle* Stimmen eine Beschleunigung (aber keine Verdoppelung und keine Verdreifachung), und diese hing wieder zusammen mit einer bestimmten Änderung der Satzstruktur.

Nun ändert sich allerdings auch hier trotzdem die Struktur des Ganzen. Durch das Zusammenziehen der mit bestimmten Melodietönen verbundenen Schwerpunktfolge im Tenor hören wir jetzt, statt des Wechsels von schweren und leichten, nur noch schwere Schlagzeiten; diese folgen einander doppelt so schnell wie vorher. Und die anderen Stimmen machen diese Bewegung mit. Der Contratenor verläuft jetzt hauptsächlich in Minimen und kadenziiert, wie vorher, an den vom Tenor nahegelegten Stellen, so daß der Abstand zwischen den kadenzierenden (aber auch den übrigen) Klängen nun auf die Hälfte verkürzt wird. Die Minima ist nicht mehr Verzierungsnote, sondern „Klangträger“⁴⁹⁾, und da kleinere Notenwerte als die Minima nicht verwendet werden, entsteht in diesem Abschnitt zwischen Tenor und Contratenor an keiner Stelle eine Dissonanz.

Man könnte annehmen, daß der gleiche Satz vorliegt wie vorher, nur jetzt frei von Verzierungen und doppelt so schnell auszuführen, daß also die Betonungsfolge „schwer-leicht“ auch hier vorliegt, die Geschwindigkeit in der Abfolge aber einfach verdoppelt ist. So ist es aber nicht. Der Satz läßt solch ein willkürliches Umspringen mit dem Tempo nicht zu. Es verhält sich vielmehr so: im einfachen temp. imp. wird der Satzverlauf geordnet, zusammengehalten, durch eine regelmäßige Folge von Schlagzeiten (mit einer Geschwindigkeit von ungefähr 90 M. M.), welche auf Grund der Art der Klangfolge abwechselnd auf Klänge von schwererem und leichterem innerem „Gewicht“ treffen (s. oben S. 28 ff.); im diminuierten temp. imp. wird der Satzverlauf geregelt durch die gleiche Schlagzeitfolge, aber diese trifft jetzt auf Klänge von *gleichem* innerem „Gewicht“; dadurch verläuft die Bewegung im ersten Fall in einem „auf und ab“, einem „eins und zwei“, jetzt aber in dauernder Wiederholung von „eins“. Eine „zwei“, eine „leichte Schlagzeit“ zwischen den schweren, ist nämlich auf Grund des Satzes gar nicht mehr greifbar. Dies wird bewirkt durch die Oberstimme.

Diese verbindet die Schwerpunkte durch eine fließende Triolenbewegung, welche sich über die Zweierbewegung der beiden unteren Stimmen legt, und die Spaltung der einen Schlagzeit in zwei verhindert. Dadurch ist hinsichtlich des Tempos auch ein Irrtum ausgeschlossen: man kann den Schluß gar nicht im einfachen temp. imp. (auf den Tenor bezogen) ausführen, da zwischen den „schweren“ Schlagzeiten dafür sozusagen zu wenig passieren, der entstehende leere Raum vom Satz nicht ausgefüllt sein würde. Wenn man

⁴⁹⁾ Dieser auch im folgenden öfters verwendete Ausdruck ist im rhythmischen Sinne gemeint und hat nichts mit der Bezeichnung einer *Stimme* als „Klangträger“ (z. B. bei Apfel) zu tun.

also von Tempoverdoppelung spricht, so gilt dies im einfachen, äußerlichen Sinne nur für den Tenor, für den Satz als Ganzes aber bedeutet es: jetzt eine Folge von *gleich starken*, vorher eine solche von *abwechselnd starken und schwachen* rhythmischen Impulsen, und zwar beide Male im gleichen Abstand. Insofern ist es hier doch wieder ähnlich wie beim Wechsel vom einfachen zum diminuierten tempus *perfectum*. Auch dort eine Beschleunigung im direkten Sinne nur im Tenor; im Satz aber: ein Abnehmen der Bedeutung der beiden leichteren Schlagzeiten und ein Stärkerwerden der ersten (auf Grund von inneren Merkmalen des Satzes), derart, daß die zeitliche Dauer des jetzt in sich dreiteiligen rhythmischen Impulses (\square) etwa doppelt so groß ist wie vorher diejenige des einfachen Impulses (\circ). —

Man könnte noch untersuchen, welche Intervalle bei der rhythmischen Reibung der obersten mit den beiden anderen Stimmen entstehen. In T. 79 bis 82 ist die erste Note jeder Triole im Verhältnis zum Tenor (und auch zum Contratenor, da die entstehenden Quartan vom Tenor überall legitimiert werden) eine Konsonanz. Eine der beiden anderen Noten kann jeweils dissonieren, entweder die letzte: T. 79 (e) oder die mittlere. Da zur mittleren (bzw. zur verlängerten ersten, im Rhythmus $\bullet \downarrow$) meist *zwei* Töne der Gegenstimme nacheinander erklingen, muß man hier die erste und die zweite Hälfte dieser Note unterscheiden. Die zweite Hälfte dissoniert in T. 79 (d), 80 (f) und 81 (zweites f), beide Hälften, also die ganze Note, dissonieren in T. 81 (erstes g). Die erste Note konsoniert also immer, und von den übrigen zwei dissoniert höchstens eine. In der modernen Ausgabe von Feininger stimmen nun T. 83 und 84 in dieser Hinsicht gar nicht hiermit überein. Von den insgesamt 11 Noten dissonieren jetzt 7, davon 3 auf 'eins', und dreimal kommen innerhalb einer Triole *zwei* Dissonanzen vor. Daraus geht hervor, daß dieser Teil falsch übertragen ist. Wenn man die Minimapause am Ende von T. 82 als *Anfangspause* einer neuen Triole auffaßt (das Schluß-e in T. 82 also als perfekt und das h in T. 84 als *nicht* alterierte Minima), dann werden diese Zusammenstöße vermieden, und die Dissonanzbehandlung entspricht genau der vorherigen. Die ganze Stelle (T. 83 und 84) lautet dann so wie in unserer Übertragung des Satzes (Notenteil S. 32). Jetzt dissoniert in jeder Triole bloß die mittlere Note: in T. 83 (erstes e) auf der zweiten Hälfte, an den übrigen Stellen auf der ersten. Bei der (für Dufay kennzeichnenden) sorgfältigen Behandlung der Dissonanzen im übrigen Teil des Satzes, wo auf jeder Schlagzeit die Konsonanz auch rhythmisch voll zur Geltung kommt, scheint mir diese Übertragung mit Sicherheit die richtige zu sein.

In diesem Schlußteil ist die Oberstimme nicht, wie in Feiningers Ausgabe, mit dem Text '*A-men*' versehen (der folgt in der Handschrift erst ganz am Ende), sondern textlos. Solche bewegten Schlußpartien, bei denen in einer sonst durchlaufend (und sorgfältig) textierten Stimme der Text aussetzt, sind

auch in anderen Messensätzen⁵⁰⁾ öfters anzutreffen. Diese Erscheinung spräche dafür, daß vom Komponisten mit der Mitverwendung eines Instrumentes auch in der Oberstimme als etwas Selbstverständlichem gerechnet wurde.

Obwohl die Oberstimme im ganzen Satz die bewegteste der drei Stimmen ist, so verläuft sie doch oft mit den anderen rhythmisch zusammen: sie verwendet auch Breven und Semibreven, und im Contratenor kommen Minimen vor. Hier aber ist sie dadurch hervorgehoben, daß sie als einzige in Triolen verläuft, also in einer Bewegungsart, die von derjenigen der beiden anderen Stimmen *ständig* abweicht. So wirken diese hier überall als klangliche Stütze, und die Oberstimme, zumal da sie nicht textiert ist, als Verzierung, wie eine Art Girlande. Der Contratenor, der jetzt stärker an den Tenor gekoppelt ist als vorher, hat das Melodisch-Plastische verloren; aber dasselbe gilt für die Oberstimme. Diese verbindet die regelmäßig aufeinander folgenden Hauptklänge mit einer frei fließenden, durchlaufenden Kolorierung (welche aber möglichst überall mit diesen Klängen konsoniert); diese erstreckt sich vom Anfang der Tenorformel zunächst bis zu dem Punkt, wo diese das e erreicht (6—8-Kadenz nach 8 Schlagzeiten; T. 82), und dann in der gleichen Weise von dort bis zu deren Schlußton (6—8 in T. 85 nach 5 weiteren Schlagzeiten).

Ich habe in diesem Kapitel einen Messensatz von Dufay hauptsächlich von zwei verschiedenen Seiten her zu beschreiben versucht. Die eine Seite war der melodisch-rhythmische Verlauf jeder einzelnen Stimme in seinem Verhältnis zu dem der anderen Stimmen, die andere war der klanglich-rhythmische Verlauf des ganzen, dreistimmigen Satzes. Das eine Mal zeigte sich, daß jede Stimme eine eigene, jeweils sich ändernde Tendenz hat, und daß diese Tendenz jeweils zur gleichen Zeit in allen drei Stimmen verschieden sein kann. Das andere Mal sahen wir, daß der Satz aufgebaut ist aus bestimmten typischen, sich wiederholenden Klängen und Klangfolgen, die auf den sich fortwährend wiederholenden Tönen und Tonfolgen *einer* Stimme, des Tenors, errichtet sind, und daß ferner der Satz in eine feste zeitliche Ordnung gebracht wird dadurch, daß die „Hauptklänge“ (auf „Haupttönen“ des Tenors errichtet) in gleichbleibenden Abständen wiederkehren, wobei ein Zweier- oder Dreierrhythmus eines Satzabschnittes entsteht je nach der Art, wie der Raum *zwischen* den „Hauptklängen“ durch die „Nebenklänge“ (auf „Nebentönen“ des Tenors) zeitlich ausgefüllt wird. Kurz formuliert, bedeutet das eine: melodische und rhythmische Selbständigkeit, also auch Wandelbarkeit, jeder Stimme, das andere: klanglich-rhythmisches Gleichbleiben des von den drei Stimmen zusammen gebildeten Ganzen. So allgemein ausgedrückt, scheinen diese beiden Dinge sich auszuschließen. Sie lassen sich aber beide am Satz beobachten; es ist nicht eines „in Wirklichkeit“ und

⁵⁰⁾ Vgl. von Dufay z. B. *Gloria* 8, T. 23 ff. und 82 ff., *Gloria* 9, T. 110 f., *Gloria* der *M.s.n.*, T. 19 ff., 56 ff. und 98 ff., *Sanctus* der gleichen Messe, T. 80 ff.

das andere „nur zum Schein“ da (vgl. auch S. 35). Die Schwierigkeit liegt darin, den konkreten Punkt zu finden, der in dieser besonderen Satzart die beiden scheinbar widersprüchlichen Erscheinungen miteinander verbindet, und von dem aus beide verständlich werden. An Hand der Betrachtung eines einzigen Stückes ist dies schwierig. Trotzdem scheint es mir, daß schon die bisher gemachten Feststellungen erlauben, das Typische gerade dieser (und nur dieser) musikalischen Satzart anzudeuten, dasjenige, was die scheinbar entgegengesetzten Komponenten beide in sich enthält.

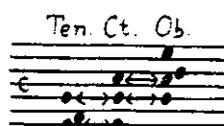
Es ist das, was man mit einem häufig benutzten, aber wenig klaren Ausdruck als das „Liedhafte“ dieser Musik bezeichnen könnte. Die Melodieführung der Stimmen ist liedartig. Ein Merkmal ist z. B. die plastische Gliederung in lauter kleine, zeilenartige, jeweils einen Abschluß herbeiführende (häufig kadenzierende) Abschnitte: obwohl ein Prosatext vertont ist, verhält sich die Oberstimme, die Trägerin dieses Textes, als ob ihr Verse zugrunde lägen. Überall entstehen melodische Analogien, auch symmetrische Bildungen. (Durch solche rein musikalischen Entsprechungen könnte man manchmal glauben, daß der Text geradezu gereimt sei, am stärksten an der Stelle: ‘quí sedés ad dexterám Patrís — miséreré nobís’, aber auch z. B. in der Fortsetzung: ‘sanctús — Dominús — Altíssimús’. In der Tat sind diese melodischen Entsprechungen eine Art von musikalischem Reim.)

Der Tenor verhält sich in dieser Hinsicht wie die Oberstimme; die Ostinatoformel ist wie eine Liedmelodie⁵¹). Aber auch dem Contratenor gibt Dufay nach Möglichkeit eine solche Gestalt (vgl. z. B. T. 14—18, oder 27—39, oder 66—74).

Was sind nun aber die Merkmale einer Liedmelodie? In klanglich-melodischer Hinsicht scheint mir wichtig zu sein, daß eine solche Melodie sich in einem eng begrenzten Klangraum bewegt, den sie sich durch regelmäßig wiederholtes Verweilen auf wenigen festen Tönen — dies ist entscheidend — *selber schafft*. Sie stellt von sich aus einige feste Pole einander gegenüber, an die sie sich bindet: so entsteht im Fortgang ihrer Bewegung zwischen diesen Polen von selbst der Klangraum, oder die „Tonart“ dieser Melodie; sie ist dabei nicht auf andere Stimmen angewiesen, braucht keine Stütze von außen. So ist in unserem Stück in der Oberstimme der wichtigste „Pol“, der Grundton, das d', die am meisten hervorstechenden anderen Töne sind a, e' und a': so bettet sich diese Stimme selbst in den Klangraum a (—d'—e') —a' ein. Im Tenor sind die bestimmenden Töne d, e, und a, daneben, blasser, c und g, so daß hier der Raum (c) d—a gebildet wird. Der Contratenor ist eine Ergänzungsstimme und verhält sich schwankender; seine wichtigsten Töne sind a und d', aber außerdem hält er sich oft im Raum des Tenors (also cd—a) auf; hier und dort verweilt er auch auf h. Dadurch, daß sich jede Stimme an diese festen Töne hält und sie durch die Art, wie sie

⁵¹) Für Parallelfälle vgl. Abschnitt B 1 (S. 76 ff.) des nächsten Kapitels.

diese regelmäßig abwechselnd jeweils ergreift, sinnvoll zueinander in Beziehung setzt, entsteht in jeder Stimme eine sich selbst genügende musikalische Bewegung. — Wenn diese nun auch keine Stütze von außen braucht, so *verträgt* sie aber doch eine solche wohl. So kann es scheinen (wie wir an einigen Beispielen gesehen haben), als ob eine Stimme dort, wo sie sich gerade aktiver verhält als die anderen, „eingebettet“ ist in einen Klang, den *diese* bilden (nicht sie selbst). Dies hängt wiederum damit zusammen, daß alle Haupttöne der drei Stimmen miteinander im Quint-Oktavverhältnis stehen: Tenor und Contratenor haben die Quint d—a, Contratenor und Oberstimme die Quart a—d' gemeinsam, und darüber türmt sich in der Oberstimme wieder die Quint d'—a'. Außerdem entspricht dem e des Tenors ein e' in der Oberstimme. Schematisch:

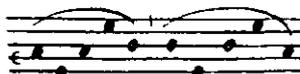


So *kann* eine Stimme zur Stütze für eine andere werden, obwohl diese eigentlich nicht darauf angewiesen wäre; und es kann eine Stimme an einem Punkt stützend wirken, und doch zugleich selber in einem eigenständigen Bewegungszuge begriffen sein.

Das melodisch - r h y t h m i s c h e Hauptmerkmal des Liedartigen der Stimmen ist, daß die Haupttöne, die „Pole“, regelmäßig angeordnet sind, oder: daß jede Stimme einen gestalteten (sei es Zweier- oder Dreier-) Rhythmus hat, in dem Sinne, wie ich es an der Tenormelodie ausführlich beschrieben habe. Nach tempora gegliedert, stellt sich z. B. in der Oberstimme (T. 1—13) die regelmäßige Anordnung der Töne, die ich vorhin als Haupttöne genannt habe, schematisch so dar:



Die planmäßige, überzeugende Art und Weise, in welcher diese Stimme hier ihre „Pole“ aufstellt, und damit auch das Liedartige, zeigt sich, wenn man diese Töne in der gleichen Reihenfolge unmittelbar nacheinander erklingen läßt:



Der Rhythmus einer Stimme wird so nicht hervorgerufen durch die Führung der anderen, sondern er ist ihr selbst eigen. Da nun aber allen drei Stimmen jeweils der gleiche Rhythmus, die gleiche Verteilung ihrer Haupt- und Nebentöne eigen ist, überträgt sich dieser Rhythmus auf den ganzen Satz. Die „Eins“ ist *irgendwie* in jeder Stimme mit einem melodischen Nachdruck versehen. Aber die Bedeutung des Nachdrucks, des hervorgehobenen Tones, innerhalb der melodischen Bewegung der Stimme selbst, kann jeweils ganz verschieden sein: der Ton kann Ausgangspunkt, Endpunkt, melodischer Höhepunkt, bloßer Durchgangspunkt sein, er kann durch eine Pause

ersetzt sein, usw. Auf diese Weise kann die Länge der einzelnen Zeilen, und die innere Tendenz (auch bei gleicher Zeilenlänge) der melodischen Bewegung zur gleichen Zeit in den verschiedenen Stimmen verschieden sein, wie wir an mehreren Beispielen gesehen haben. Nur der gleiche, feste Rhythmus ist allen Stimmen gemeinsam. Da dieser aber nicht durch die Stimmführung, in der Berührung der Stimmen miteinander (z. B. durch Synkopen wie bei Palestrina), entsteht, sondern von jeder Stimme von vornherein mitgebracht wird, erscheint er im Hinblick auf den musikalischen Satz (im klanglich-technischen Sinne) als etwas Zusätzliches, als „von außen“ kommend.

Mir scheint, daß die besondere Art, wie sich „melodische Selbständigkeit“ und „klangliche Grundlage“ in diesem Stück zeigen und wie beide sich zueinander verhalten, deutlicher wird, wenn man von dieser Erscheinung des Liedartigen ausgeht, das uns in anderen Sätzen Dufays noch öfters begegnet wird. Wenn man in der Musik nach Parallelen zu dieser Erscheinung sucht, so wird man diese am ehesten natürlich bei Dufays Vorgängern und Zeitgenossen finden, obwohl die spezifische, in den Einzelheiten hier beschriebene Art nur Dufay eigen ist. Bei den späteren Niederländern findet man sie nicht. Dagegen gibt es viel später in der Musikgeschichte ein einziges Phänomen, das bestimmte Züge aufweist, die den Merkmalen des Dufayschen Messensatzes ähnlich sind, wenn es auch im übrigen damit nicht vergleichbar ist. Dies ist der Choralatz von Johann Sebastian Bach.

Auch der Bachchoral hängt mit dem Liedartigen eng zusammen: er hängt nicht nur damit zusammen, sondern er ist selbst die mehrstimmige Komposition eines Liedes. Statt daß die Musik hier einer Versvertonung bloß analog ist, ist sie wirklich eine solche. Alle vier Stimmen tragen gleichzeitig den Text des Liedes vor und führen auch musikalisch dessen Gliederung in Verszeilen durch, so daß die musikalischen Zeilen in allen vier Stimmen jeweils immer gleich lang sind. Innerhalb dieser Zeilen aber entfalten sich in vielen Chorälen Bachs die Stimmen oft außerordentlich frei und selbständig, trotz ihrer gleichzeitigen engen harmonischen und vor allem rhythmischen Bindung an das Satzganze. Auch hier, und da es sich um wirkliche Lieder handelt, in stärkerem Maße als bei Dufay, kann man von selbständigen Liedmelodien in jeder Stimme sprechen.

52)

Es ist ge-wiß-lich an der Zeit

⁵²⁾ Joh. Seb. Bach, 371 vierstimmige Choralgesänge (Ausgabe von Breitkopf & Härtel), Nr. 260.

Was in diesem Beispiel an den Messensatz Dufays erinnert, ist die selbständige melodische Ausprägung jeder Stimme, bei gleichzeitiger rhythmischer (regelmäßige Schwerpunktfolge) und klanglicher (Kadenz) Gebundenheit: Der Sopran abtaktig-„weiblich“, der Baß auftaktig-„männlich“, der Alt zunächst wie der Baß, dann sich dem Sopran anpassend, der Tenor zunächst auch wie Baß und Alt, dann aber eine metrische Umkehrung seines Anfangsmotivs durchführend (auf dem 3. Viertel von Takt 1), die gleichzeitig eine melodisch umgekehrte Imitation des Anfangsmotivs im Sopran darstellt — dies alles auf der Grundlage einer einfachen harmonischen Kadenz. (Die Schlußwendung des Tenors bei Bach in T. 2 ist übrigens fast identisch mit der häufigen Schlußwendung des Contratenors bei Dufay in T. 3, 16, 34, 68.)

Ein konkretes Merkmal des Bachchorals, das an die Satzweise Dufays erinnert, ist das Fehlen von übergebundenen Synkopen (auf voller Schlagzeit); diese kommen zwar manchmal dort vor, sind aber nicht typisch, weil nicht notwendig für den Satz. Bei Dufay ist die Synkope über das Stadium des Melodisch-Verzierungsmaßiges noch nicht hinausgekommen — Bach verwendet sie in seinem Choralsatz absichtlich wieder in ähnlicher Weise.

Die anderen übereinstimmenden Merkmale beider Satzweisen sind, zusammengefaßt: Die Bildung von kurzen Melodiezeilen in allen Stimmen und das damit verbundene häufige Abschließen, Kadenzieren; die rhythmische Bindung der Stimmen an eine einzige, vorgegebene Stimme (bei Bach die Oberstimme, bei Dufay der Tenor), das heißt das gemeinsame Fortschreiten aller Stimmen (bei Bach in Vierteln, bei Dufay in Semibreven); eine dem Satz zugrunde liegende, ihn zusammenhaltende typische Klangfolge (bei Bach die harmonische, bei Dufay die Terzsext-Quintoktav-Kadenz). Diese rhythmische und klangliche Gebundenheit erlaubt schließlich in beiden Fällen die selbständige, aber liedartige Führung der Stimmen, welche eben dadurch, daß sie mehr an das *Ganze* gebunden sind, sich um den Verlauf der anderen *einzelnen* Stimmen nicht zu kümmern brauchen. Es geht gewissermaßen jede einen für alle vorgeschriebenen Weg auf eigene Rechnung. (Einen ausgebildeten polyphonen Satz wie etwa denjenigen Palestrinas, aber auch z. B. einer Bachschen Fuge, kann man so nicht beschreiben, weil dort in viel stärkerem Maße die Führung der Einzelstimmen sich aus der Führung *einzelner* anderer Stimmen ergibt, und Rhythmus und Klanglichkeit des Satzes sich auf Grund dieser Arbeit der Einzelstimmen dann erst ergeben.)

Die Unterschiede zwischen dem Bachchoral und dem Dufaysatz wurden zum Teil schon angedeutet; man könnte noch die Erscheinung hinzunehmen, daß, während bei Bach wirklich der ganze Satz getrennte Liedzeilen bildet, bei Dufay die Einschnitte oft überbrückt werden, besonders vom Contratenor. Überhaupt bilden hier alle Stimmen auch ihre Einschnitte selbständig, nicht immer gleichzeitig. Der Hauptunterschied ist natürlich die völlig verschiedene Klanglichkeit. Und während der Choralsatz in Bachs Werk eine Sonderstellung einnimmt, *ein* in bewußter Beschränkung geschaffener Typ

ist, verkörpern die damit vergleichbaren Merkmale des Messensatzes von Dufay ein bestimmtes historisches Stadium der Musik überhaupt. Trotz der Verschiedenheit kann aber die Heranziehung des späteren Satzes ein Licht werfen auf die Struktur des früheren. Eine andere Erscheinung innerhalb der Musikgeschichte, mit deren Hilfe sich die spezifischen von mir hier gemeinten Merkmale der Musik Dufays ebenso gut verdeutlichen ließen, ist mir nicht bekannt^{52a}).

Außer diesen Feststellungen über den Verlauf des Satzes als Ganzes wurde in diesem Kapitel an dem ausgewählten Beispiel des *Gloria 'De Quaremiaux'* eine Reihe von einzelnen Beobachtungen gemacht, von denen die wichtigsten folgende Erscheinungen betrafen: die Verwendung von Dissonanzen in den verschiedenen tempus-Arten; die verschiedenartige Behandlung von vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen; die zwei Arten, in denen die Sext erscheint („selbständig“ und „unselbständig“); die Verwendung einiger typischer Floskeln und deren Verhältnis zueinander, zum Satzganzen und zur jeweiligen tempus-Art; schließlich das Verhältnis der vorkommenden beiden tempus-Arten und ihrer Diminutionen zueinander, u. a. in bezug auf das Tempo. Im folgenden soll nun vor allem die mit verschiedenen Mensurzeichen einhergehende rhythmische Struktur anderer Messensätze Dufays untersucht und mit den bisher an diesem einzelnen Satz gemachten Beobachtungen in Beziehung gebracht werden. Im nun folgenden Kapitel wollen wir die verschiedenen Formen von tempus perfectum näher kennenlernen; zunächst befassen wir uns mit etwas völlig Andersartigem: den Sätzen mit Oberstimmen-cantus firmus.

^{52a}) Es könnte keineswegs jeder beliebige Kantionalsatz herangezogen werden. So weist etwa der Beckersche Psalter von Schütz die genannten Merkmale nicht auf, weil hier die Stimmen rhythmisch kaum voneinander verschieden sind. Bei Dufay, und unter ganz anderen Voraussetzungen noch einmal im Bachchoral, handelt es sich um eine ganz eigenartige und einmalige (und keineswegs „natürliche“) Verschmelzung von Liedprinzip und echter Polyphonie.

III. Tempus perfectum

(○, ⊕)

A. Die Sätze mit cantus firmus in der Oberstimme

Messensätze, welche ganz oder teilweise im tempus perfectum verlaufen, sind in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stark in der Überzahl. Auch bei Dufay stehen lediglich einige Gloria- und Credosätze vollständig in imperfekter Mensur; abschnittsweise dagegen, innerhalb eines Satzes, kommt diese häufiger vor⁵³).

Bei der Untersuchung mache ich zunächst keinen Unterschied zwischen „einfachem“ und „diminuiertem“ temp. perf., da sich erst später herausstellen wird, welche musikalische Bedeutung diesen beiden Begriffen zukommt. Als zum temp. perf. gehörig rechne ich vielmehr zunächst jeden Satz, in dem die vollwertige Brevis drei Semibreven umfaßt, bei zweiteiliger Mensur aller anderen Notenwerte⁵⁴), gleichgültig, ob dies in der Handschrift durch ein Zeichen vermerkt ist oder nicht.

Zuerst fassen wir die Sätze ins Auge, denen in der Oberstimme eine gregorianische Meßmelodie — andere Melodien kommen nicht vor — als cantus firmus zugrunde liegt⁵⁵). Unter den ganz im temp. perf. verlaufenden Sätzen nehmen diese einen großen Platz ein. Wir werden sehen, daß sie gegenüber den anderen auch musikalisch eine gewisse Einheit bilden, trotz der Unterschiede, die wir wieder innerhalb dieser Einheit feststellen werden⁵⁶).

Wieder gehen wir von der Betrachtung eines Gloria aus, diesmal jedoch von einem Satz, der sich vom *Gloria 'De Quaremiaux'*, trotz der Verwendung eines auch dort vorkommenden Mensurzeichens (⊕), schon auf den ersten Blick stark unterscheidet: vom *Gloria 1* (vgl. Notenteil S. 14).

⁵³) Dies bemerkt auch Bessler, BF, S. 125. Jedoch gilt seine Feststellung, daß das temp. imp. nur „ausnahmsweise“ einem ganzen Satz zugrunde liege, lediglich für die weltlichen Werke. In den Messen-, besonders den Gloria- und Credosätzen ist dies häufiger der Fall; vgl. unten S. 125.

Daß in England temp. imp. häufiger vorkommt, bemerkt Bessler ebd., Anm. 4.

⁵⁴) Temp. perf. cum prolatione majore (⊙) kommt so gut wie gar nicht (in den Messensätzen gar nicht) mehr vor (im Gegensatz zum t. imp. prol. major!). Ein schönes Beispiel von Dufay ist seine Chanson *Belle veuilles moy retenir* (⊕; Hs. Oxf, fol. 50v, unveröffentlicht).

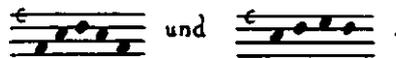
⁵⁵) Im folgenden „c.f.-Sätze“ genannt (im Gegensatz zu „Ten.-c.f.-“ und „freien“ Sätzen).

⁵⁶) Wie Bessler (*Dufay in Rom*, S. 5 ff.) ausführt, ist der größte Teil der c.f.-Sätze aller Wahrscheinlichkeit nach in Rom (zwischen 1428 und 1433) entstanden.

Was hier am Rhythmus als erstes auffällt, ist eine Art Unbestimmtheit oder Schwebezustand. Die nach der Vorzeichnung zu erwartende dreizeitige Mensur erscheint kaum ausgeprägt. Woher kommt dies?

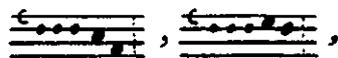
Der in der Oberstimme verwendete c. f. ist ein gregorianisches Gloria — das der XV. Messe —, also eine Melodie ohne eigenständig-musikalischen Rhythmus — im Gegensatz etwa zum c. f. im Tenor des *Gloria 'De Quare-miaux'*. Sie ist in ihrer einstimmigen Gestalt vielmehr ganz vom Sprachrhythmus getragen. Betrachten wir zunächst einige Charakteristika dieser Melodie (vgl. Graduale S. 51* f.).

Ihr Bau ist sehr schlicht: sie besteht im wesentlichen aus den fortwährend wiederholten Formeln

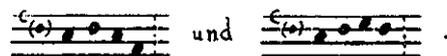


Der Gloriatext wird in psalmodierender Weise vorgetragen, Rezitationston ist a, Finalis e; die Melodie gehört also dem hypophrygischen Modus an. Sie verwendet nur die 4 genannten Töne (e, g, a, h); auch f kommt, außer im *Amen*, nicht vor⁵⁷). Im allgemeinen beginnt jede Textzeile mit den Tönen e—g—a, verweilt auf a, und schließt mit g—a—g—e. Innerhalb der Zeilen erfolgen mehrere Male Binnenschlüsse, manchmal ebenfalls auf g—a—g—e, meistens aber auf g—a—h—a. Die kurzen Zeilen *'laudamus te'*, *'benedicimus te'*, *'adoramus te'*, *'glorificamus te'*, sowie *'Tu solus Dominus'*, beginnen, nach einem Schluß-e der vorangegangenen Zeile, unmittelbar mit g bzw. a. Die drittletzte und die letzte Zeile schließen etwas abweichend (*'Jesu Christe'* und *'Patris'*); dies sind, mit dem Melisma auf *'Amen'* und der ein paar Mal vorkommenden Verzierung g—a, die einzigen Stellen, an denen eine Silbe von einem Melisma getragen wird; sonst ist der Verlauf ganz syllabisch, wie im Psalm- oder Lektionston auch.

Wichtig erscheint mir, daß an den Schlüssen und Binnenschlüssen auf e oder a die Schlußwendung nicht einfach an das a, den Hauptträger des Textes, angehängt ist:

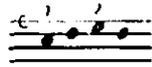
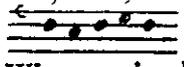
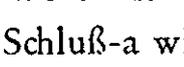
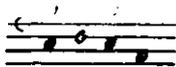
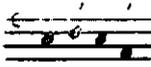
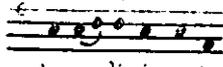
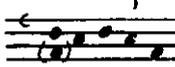
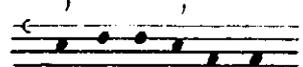
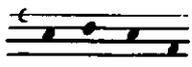


sondern daß regelmäßig vorher ein g erscheint:



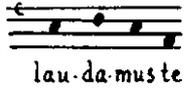
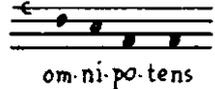
So entsteht eine musikalische Formel, eine Schlußklausel, die einen wirklichen Abschluß des jeweiligen Textgliedes herbeiführt. Da nämlich auf jeden Ton eine Textsilbe kommt, entspricht hier der durch die natürliche Wortbetonung gegebenen Verschiedenheit des Gewichts der einzelnen Silben eine Verschie-

⁵⁷) In einer „deutschen Version“ der Melodie, die B. Stäblein im Art. *'Gloria'* der MGG (Bd. V, Sp. 309/310) mitteilt, kommt wohl f vor.

denheit auch der Tonhöhe. So ist z. B. das h, in der einen Klausel, jedesmal Träger einer *betonten* Silbe. Die zugrunde liegenden Wörter folgen hier^{57a)} dem Betonungsschema '- '-:  (*Agnus Dei; peccata mundi*) oder '- - '-:  (*agimus tibi; dexteram Patris*). Endet jedoch das abschließende Wort mit der Betonungsfolge '- -', so wird für die letzte unbetonte Silbe das Schluß-a wiederholt und die normale Floskel also variiert:  (*pax hominibus; unigenite; Sancto Spiritu*), und der höchste Ton, h, behält die Betonung. Der Melodieverlauf paßt sich also der Struktur des Textes an. Ähnlich ist es bei der auf e schließenden Klausel. Meistens trägt die vorletzte Note, g, die Betonung:  ('- '- *in excelsis Deo; voluntatis; Rex caelestis* usw.), oder  ('- - '- *gloriam tuam; Filius Patris; Domine Deus [-Agnus Dei]*). Die vier Anrufungen 'laudamus te', 'benedicimus te' usw. schließen mit einem einsilbigen, betonten Wort ('te'), das somit auf den Schlußton (e) fällt. In 'laudamus te', 'adoramus te' und 'glorificamus te', deren Schluß die Gestalt '- ' hat, ist die vorletzte betonte Silbe daher nicht g, sondern a: . Aber 'benedicimus te', mit der Endung '- -', lautet nicht etwa so: , sondern wird den drei anderen, entsprechenden Zeilen wieder analog gebildet ('- -' analog zu '- '): . Wieder paßt sich der melodische Verlauf dem Sprachrhythmus an. Dies ist schließlich auch der Fall bei der Endung '- -', die ganz entsprechend lautet wie bei der Binnenklausel auf a, also hier durch die Wiederholung des e gebildet wird: , *omnipotens; tu solus Dominus; tu solus Altissimus*. Das zuletzt genannte Satzglied folgt dem Schema '- - '-, und dieses wird musikalisch als zweifache Erweiterung von '- '- aufgefaßt; das zweimalige g bleibt Träger der betonten Silben, für die beiden hinzugekommenen unbetonten werden das unbetonte a und e wiederholt:  in Anlehnung an z. B. .

Man kann also sagen, daß der letzte akzentuierte Ton hier überall entweder, bei steigender Endung ('te'), e, oder, bei fallender Endung, g ist, dem dann für die unbetonte(n) Schlußsilbe(n) noch e angehängt wird. (So ist auch die unterschiedliche Behandlung der Endungen *omnipotens*, *Dominus*, *altissimus*, jeweils aus *einem* Wort mit fallender Endung bestehend, und derjenigen auf *laudamus te*, *benedicimus te* usw. bezeichnend: die Selbstän-

^{57a)} ' bezeichnet eine betonte, - eine unbetonte Silbe.

digkeit des abschließenden Wortes 'te', somit die Folge '-' statt '--, ist es, die diesen Unterschied verursacht. Vgl. z. B.  mit  .)

Das wirkliche Abschließen der — meist auf a rezitierten — Satzglieder aber wird musikalisch dadurch herbeigeführt, daß vor dem Schluß (g—e) regelmäßig eine Drehung, (a-) g—a erfolgt, welche die sprachliche Betonungsfolge am Satzschluß sinnvoll, sich ihr jeweils anpassend, auffängt.

Betrachten wir jetzt die Bearbeitung Dufays. Außer dem '*Gloria in excelsis Deo*', das bekanntlich immer einstimmig intoniert und gar nicht notiert wurde, bleibt hier auch noch '*et in terra pax hominibus*' einstimmig; es ist, in genauer Anlehnung an die gregorianische Melodie, in schwarzen Longen notiert. Erst dann folgt das Mensurzeichen, und der Satz bleibt bis zum Schluß dreistimmig. Die Anlehnung an die Gloriamelodie ist im großen und ganzen sehr eng, nur nicht an den Zeilenschlüssen, die verziert sind (s. u.). Dufay scheint aber eine andere Fassung vorgelegen zu haben als die heute übliche: die Zeilen beginnen fast alle nicht auf e, sondern sofort auf a (z. B. *gratias agimus, Domine Deus* usw.; *cum Sancto Spiritu* wieder auf e). Auch die Stelle '*... Altissimus, Jesu Christe*' scheint anders, nämlich so wie bei '*... unigenite, Jesu Christe*', gelautet zu haben. Die Gliederung nach Textzeilen, die wir am Original festgestellt haben — im Graduale ist sie sichtbar gemacht durch Doppelstriche — wird auch in der Bearbeitung sorgfältig berücksichtigt: am Ende einer Zeile ruhen regelmäßig alle Stimmen (Semibrevis-Pause oder Longa mit Schlußstrich; Ausnahme: nach '*tu solus Dominus*'); an den Binnenschlüssen innerhalb der Textzeilen aber — im Graduale durch kleine Striche kenntlich gemacht — pausiert nur die Oberstimme (Semibrevis), während die Unterstimmen weiterlaufen oder unabhängig pausieren (z. B. vor '*propter*', vor '*Filius*'; Ausnahme: vor '*Agnus Dei*', wo aber vielleicht auch im Vorbild kein Einschnitt da war). Das im Original an den Schlüssen vermiedene f kommt hier regelmäßig vor (außer bei '*adoramus te*'), aber da die Schlüsse stark verziert sind, ist nicht zu entscheiden, ob auch die von Dufay verwendete Melodie schon diese Abweichung aufwies⁵⁸⁾.

Die erwähnte enge Anlehnung an das Melodievorbild nun ist ein wichtiges Merkmal des Satzes. Sie besteht nicht nur in melodischer, sondern auch in sprachlich-rhythmischer Beziehung. Der Satz, und besonders die Oberstimme, schreitet vorwiegend in Semibreven fort, und jede Semibrevis ist Trägerin einer Textsilbe. So werden die Silben gleichmäßig aneinandergereiht, und dies bewirkt, zusammen mit dem Beibehalten des festen Rezitationstones (a) und dem Verzicht auf melodische Ausschmückung, daß der psalmodierend-rezitierende Charakter dieser Melodie auch in der dreistimmigen Bearbeitung gewahrt bleibt. Die freie sprachliche Geste, die Anpassung an die natürliche Wortbetonung, die ursprünglich das Kennzeichen der Melodie war, geht

⁵⁸⁾ Vgl. Anm. 57.

allerdings verloren. Dies zeigt sich vor allem an den Schlüssen: während diese ursprünglich, wie wir sahen, ihre Gestalt durch die Textstruktur geradezu erst empfangen haben, werden sie jetzt so stark verändert, daß der Text als der Oberstimme bloß „unterlegt“ erscheint (vgl. z. B. das Original mit der Bearbeitung an den Stellen *'bonae voluntatis'*, *'glorificamus te'*, *'gloriam tuam'* usw.). Das Abschließen, Zusammenfassen erfolgt auch hier, aber es wird zu einem rein musikalischen Vorgang, der auf der Verbindung bestimmter Klänge (meist Sext-Oktavkadenz) in bestimmter zeitlicher Ordnung (Dreierhythmus), auch auf einer neuen, eigenständig-melodischen Bewegung aller Stimmen, beruht. Die im Gregorianischen sich frei entfaltende Sprache ist hier erstarrt, gleichsam abgestoßen.

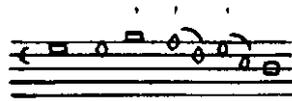
Wie verhalten sich die Abschnitte *vor* der Schlußbildung? Wir sahen, daß der *c. f.* hier fast nicht ausgeschmückt ist und daß die Silben im ganzen von den gleich langen Semibreven getragen werden. Auch Tenor und Contratenor, beide untextiert, verlaufen im ganzen so, obwohl sie die Oberstimme öfters auch durch Breven stützen. So werden durchweg die Silben von regelmäßig aufeinander folgenden Klängen getragen; zugleich aber bilden die Unterstimmen, von Klang zu Klang fortschreitend, auch geschmeidige melodische Linien. Was nun das Rhythmische betrifft, so zeigt sich, daß die Folge unvollkommener und vollkommener Konsonanzen, wie die Verbindung Sext-Oktav, die wir im *Gloria 'De Quaremiaux'* als für den Zweier- oder Dreierhythmus bestimmend erkannt haben, hier diese Bedeutung nicht hat. Das kommt daher, daß diese Klangverbindung hier stark bestimmt wird durch die Melodieschritte des *c. f.*, und da dieser, außer durch die Festlegung jedes Tones auf die gleichbleibende Dauer der Semibrevis, nicht neu rhythmisiert ist, sind auch die Klangfolgen Sext-Oktav ungleichmäßig über den Satz verteilt. So erfolgt z. B. der Schritt *g—a* in der Oberstimme, zu dem der Tenor meist Untersext und -oktav oder Dezim und Duodezim (*h—a* oder *e—d*) ergreift, wenn man das Geschehen auf einen durchgeführten Dreierhythmus beziehen will, zwar öfters „richtig“, nämlich mit auf 'eins' fallender vollkommener Konsonanz, (*voluntatis, benedicimus, glorificamus, gloriam, deprecationem, tu solus Altissimus, Spiritu*), ebenso oft jedoch „falsch“, nämlich auf 'zwei' oder 'drei' (*agimus, Rex caelestis, omnipotens, 1. u. 2. Jesu Christe, 1. peccata, 2. miserere*). Nun ist zwar das Auftreten von Sext oder Oktav, Terz oder Quint allein nicht maßgebend für die Bildung von Schwerpunkten, wenn, wie hier, gar keine rhythmische Differenzierung (z. B. Längeraushalten der vollkommenen Konsonanz) diesen Vorgang unterstützt; hierfür entscheidend ist auch die Tendenz des Einzelstimmenverlaufs über mehrere Klänge hinweg⁵⁹). Aber auch dieser ist meist schwankend, mehrdeutig. So z. B. kann man den Tenor im Abschnitt *'Domine Deus Agnus Dei'* auffassen als durchgehend dreizeitig rhythmisiert, ebensogut aber, be-

⁵⁹) Vgl. S. 68 f., insbesondere das letzte Beispiel auf S. 68.

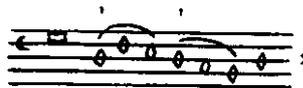
stimmt durch die Wortbetonung der Oberstimme, als mit einer Hemirole schließend; also als:



oder als:



Bei 'Gratias agimus tibi' sind Oberstimme und Contratenor deutlich dreizeitig, erstere durch die Textbetonung, der Contratenor durch seinen musikalischen Verlauf (bis zur Pause nach d); den Tenor aber empfindet man eher so:



analog z. B. dem Anfang, bei 'bonae voluntatis' 'Domine Deus Rex caelestis', in der Oberstimme fast genau gleichlautend wie 'gratias . . .', verläuft dennoch in abwechselnd schweren und leichten Semibreven, also zweizeitig (und zwar wieder wegen des Textes; s. u. S. 54 ff.), während man den Tenor eher so hört:



und den Contratenor so:



eindeutig festlegen aber läßt sich der Rhythmus auch hier nicht. Das zweite 'miserere nobis' fängt, sofern man dem Satz einen Dreierhythmus zugrunde legt, auf leichter Schlagzeit an, die Silbe '-se-' würde auf 'schwer' fallen. In Wirklichkeit ist dieser zweite Klang aber in keiner Hinsicht bevorzugt, sondern der erste, auf 'mi-', erhält den gleichen vollen Nachdruck wie z. B. die Anfangsklänge in den völlig analog gebauten Abschnitten 'bonae voluntatis' oder 'laudamus te' (vgl. im Tenor wieder die gleiche Wendung wie auch bei 'gratias agimus', s. o.). Von 'Qui sedes' bis 'nobis' auf Grund des Mensurzeichens einen dreizeitigen Rhythmus, in welcher Form auch, festhalten zu wollen, oder einen solchen fingierten Rhythmus in Übertragungen gar durch Taktstriche zu markieren, wäre daher ein musikalisch nicht zu rechtfertigendes Vorurteil. Der innermusikalische Verlauf, bestimmt durch die Kadenzbildung, ist vielmehr so: die Silbe -tris (mit Pause) umfaßt nur 2 Semibreven, danach folgen 3 (mi-se-re-) + 4 (-re no-) + 3 (-bis) Semibreven. — Ebenso wenig „auftaktig“ wie diese sind die Stellen 'Filius' oder 'suscipe'.

Diese Beispiele, die sich stark vermehren ließen, zeigen, daß dem Satz kein fester, dreizeitiger Rhythmus zugrunde liegt. Das 'tempus perfectum' ist

hier nur ein äußeres Ordnungsprinzip, das z. B. dazu führt, daß jeder *Hauptabschnitt* (s. o.) insgesamt immer eine bestimmte Anzahl *perfekter* Breiswerte umfaßt, jeder also, wenn man „durchzählt“, tatsächlich auf ‘eins’ beginnt. Nur an den Zeilenschlüssen nimmt dieses Ordnungsprinzip mehrmals musikalisch-rhythmische Gestalt an — aber nicht immer, vgl. z. B.⁶⁰⁾

' ' '

 o o o o o

 adoramus te .

Als Folge der unregelmäßigen Verteilung, der zufälligen Anordnung kadenzbildender (und anderer) Klänge über den Satz aber, zusammen mit der durchweg gleichen Dauer aller Klänge, kommt es im allgemeinen überhaupt zu keiner *eindeutigen* Schwerpunktbildung, zu keiner klaren Auszeichnung bestimmter Klänge vor anderen, so daß also auch nicht etwa ein dauernder „Wechsel“ des Rhythmus stattfindet. Der klangliche sowohl wie der Einzelstimmenverlauf ist vielmehr bloß reihend. Dies sind die Merkmale, durch die der rezitierende Charakter des c. f. auf die Vorgänge im Satzganzen übertragen wird.

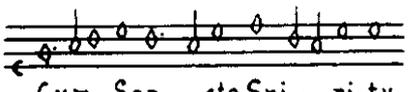
Wie verhält sich nun dieses innermusikalische Geschehen zum Text? Die Oberstimme ist, als Textträger, vor den anderen beiden ausgezeichnet. Durch ihre enge Bindung an den syllabisch-rezitativisch gearteten c. f. und ihre gleichmäßige Mensurierung ermöglicht sie, für sich genommen, im allgemeinen das Beibehalten der natürlichen Wortbetonung. Der Text gibt hier die natürlichste Handhabe für die Gliederung und Akzentuierung. Auch dort, wo der Satzverlauf Schwerpunkte bildet, die der Wortbetonung entgegengesetzt sind⁶¹⁾, sollte man den Text nicht als „falsch betont“ empfinden. Ein gutes Beispiel ist die besprochene Stelle ‘*miserere nobis*’. Die Wortbetonung liegt auf der ersten (schwächer) und hauptsächlich auf der dritten Silbe. Daß die zweite Silbe auch durch die Musik keinen Nachdruck erhält, haben wir soeben festgestellt. Dagegen scheint der Satzverlauf durch die Kadenzbildung die letzte, unbetonte Silbe *-re* „falsch“ hervorzuheben. Ganz ähnlich ist es z. B. mit der Silbe *-ri-* in ‘*cum Sancto Spiritu*’. Hört oder singt man aber die

Oberstimme allein: $\overline{\overline{\overline{o \quad o \quad o \quad o}}}$, so steht der normalen Wortbetonung nichts

mi-se-re-re

⁶⁰⁾ Im allgemeinen ist das temp. perf. einer freien, prosamäßigen Behandlung gegenüber weniger zugänglich als das temp. imp. (vgl. unten S. 133 f. und 149 ff. über die rhythmischen Merkmale des nichtdiminuierten t.i.). Der vorliegende Satz (sowie die Gloria 2 und 3) zeigt jedoch, daß auch das temp. perf. eine solche Behandlung erfahren kann. (Vgl. dagegen v. Ficker im Rev.-Bericht zu DTO XXXI und in seinen Übertragungen, wo mit freien rhythmischen Bildungen nur für das temp. imp. gerechnet wird.)

⁶¹⁾ Das Auseinanderfallen von sprachlichen und musikalischen Schwerpunkten ist ein allgemeines Merkmal des musikalischen Satzes in dieser Zeit. (Wir stellten es z. B. auch im Gloria ‘*De Quaremiaux*’ fest.) Vgl. hierzu S. 151 f.

Musikalisches im Wege. Ebenso an der Stelle  , wo

durch den Satzverlauf als Ganzes die unbetonte Silbe *-ri-* doch stark hervorgehoben zu sein scheint. Für sich genommen aber, *erlaubt* der Oberstimmverlauf nicht nur eine natürliche Textbetonung, sondern unterstützt diese hier sogar noch durch den Rhythmus, der die betonten Silben durch längere Notenwerte auszeichnet:

□ · □ · ◊ □ ◊ ◊
cum Sancto Spi-ri-tu.

Diese Anpassung an den Wortrhythmus, auch mit Hilfe von Verkürzung schwach betonter Silben, kommt öfters vor, z. B. bei *'gratias'*, *'Domine'* (die ersten beiden Male), *'unigenite'*, *'Agnus Dei'*, *'suscipe'*, *'quoniam'*; auch kann eine betonte Silbe durch ein Melisma ausgezeichnet sein, wie in *'voluntatis'* oder *'Sanctus'*. Solche Fälle sind aber nicht die Regel, meist sind betonte und unbetonte Silben gleich lang. Wo aber, umgekehrt, von Haus aus unbetonte Silben durch längere Noten oder Melismen gedehnt werden, z. B. bei *'omnipotens'*, *'Filius'*, *'miserere'* oder *'qui tollis'*, handelt es sich nicht um einen „falschen“ Rhythmus, noch sind diese Dehnungen zufällig. Vielmehr wird durch sie ein Wort als *Ganzes* hervorgehoben: die Auszeichnung der *Schlußsilbe(n)*

◊ ◊ □ · □ ▸ ◊ ◊ ◊
(*omnipotens, Filius*)

usw.) betont die Einheit eines Wortes und gibt ihm so als *Ganzem* innerhalb des Satzes ein größeres Gewicht⁶²⁾. Die natürliche Silbenbetonung wird hier (wie fast überall, s. auch oben S. 51 f.) zwar nicht ausdrücklich von der Musik erfaßt, aber auch nicht verfälscht; sie bleibt im Hintergrund, unberücksichtigt. Nur die Oberstimme ist textiert; das Satzgeschehen in den Unterstimmen braucht auf den Text keine Rücksicht zu nehmen. Die Oberstimme nimmt an diesem Geschehen zwar auch teil, besonders bei der Kadenzbildung, aber sie trägt in erster Linie den hiervon seinerseits unabhängigen Text, und zwar derart, daß jede *Silbe* dieses Textes frei in der Zeit zur Geltung kommt — und außerdem richtig betont werden *kann*; bei der weitgehenden Unbestimmtheit des musikalisch-rhythmischen Geschehens bleibt die Wortbetonung sogar in hohem Grade maßgebend für die Gewichtsverteilung und Gliederung auch der Unterstimmen. Da wir heute dazu neigen, vorwiegend das Dynamische, sowohl sprachlicher Akzente, wie eines musikalischen Ablaufs, zu empfinden, überwiegt in *uns* vor dieser Musik leicht der Eindruck von „falscher“ Betonung.

So wie im *Gloria 'De Quaremiaux'* der vorgegebene Tenor-c. f. für den Rhythmus des Satzes bestimmend war, so ist hier der Oberstimmen-c. f. verantwortlich für einen völlig andersartigen rhythmischen Verlauf. Diese Andersartigkeit führt zur Unterscheidung zweier verschiedener Typen des Verlaufs, die durch die beiden bisher besprochenen Sätze repräsentiert werden.

⁶²⁾ Vgl. unten S. 151 ff.

Von den 4 unter Dufays Namen überlieferten Gloria-Kompositionen mit Oberstimmen- c. f. weist nur eine eindeutig die gleichen Merkmale auf wie die soeben an Nr. 1 besprochenen: das *Gloria* 2. Auch hier ist der c. f. kaum verziert, noch rhythmisch besonders gestaltet; auch er bewegt sich, vorwiegend syllabisch, zumeist in Semibreven, wie auch die Unterstimmen; diese sind etwas freier gehalten und verwirklichen, für sich genommen, noch am ehesten einen Dreierhythmus. Auf's Ganze gesehen ist dieser aber schwach ausgeprägt, so daß auch hier wieder der Silbe für Silbe vorgetragene Text die Klänge ordnet und ihr Gewicht bestimmt. (In beiden Sätzen gelten diese Merkmale nicht für das *Amen*, das besonders in Nr. 2 sehr stark verziert ist und auch unter einem anderen Mensurzeichen steht.) Die Ähnlichkeit der beiden Sätze ist mitbestimmt durch die Ähnlichkeit der c. f.-Melodien: auch die hier benutzte (Messe XI) ist vorwiegend syllabisch und verwendet nur einige wenige, stets wiederkehrende Klauseln, die melodisch stark vom Sprachakzent bestimmt sind; auch ist ihr Umfang (c—g) klein, wie dort. Dagegen fehlt ihr (sowie der Bearbeitung) das häufige Verweilen auf einem festen Ton, das Psalmodierende.

Im Gegensatz zu Nr. 1 ist hier nicht der ganze Gloriatext komponiert, sondern es wechseln sich einstimmig gehaltene und auskomponierte Zeilen des c. f. der Reihe nach ab⁶³). Dies hat der Satz gemein mit den beiden übrigen c. f. verwendenden Gloria, Nr. 3 und 4 (c. f. resp. aus Messe XIV und IX). (Genau diejenigen Zeilen, die in Nr. 3 einstimmig sind, sind in 2 und 4 mehrstimmig, und umgekehrt, mit folgender Einschränkung: in Nr. 4 ist der Text tropiert — '*Spiritus et alme*' —, und von '*Domine Fili unigenite*' ab sind nur die Tropusteile mehrstimmig, während alle „regulären“ Zeilen choraliter erklingen; nur am Schluß sind die Worte '*Jesu Christe*' und '*Amen*' wieder komponiert. Mit dem Einsetzen der Tropusworte geht der Satz in gerade Mensur über; im folgenden ist nur vom ersten Teil, im temp. perf., die Rede.⁶⁴) Trotz dieses gemeinsamen Äußeren jedoch ist besonders der eine dieser beiden Sätze, Nr. 4, anders geartet (anders als 1 sowohl wie 2⁶⁵).

⁶³) Van den Borren, Dufay S. 159 f., gibt eine kurze Beschreibung des *Gloria* 2 (auf Grund der unvollständigen Faksimile-Wiedergabe in DTO VII, Tafel IX) und macht dabei die m. E. sehr treffende Feststellung, daß die Bezeichnung '*chorus*' vielleicht nicht als Gegensatz zu 'solistisch' gemeint sei, sondern als Bezeichnung für „la collectivité chargée d'interpréter le chant grégorien (cantus choralis), par opposition au groupe plus ou moins nombreux d'artistes à qui incombe le chœur à plusieurs voix.“ Vgl. dagegen den besonders von Bukofzer (Studies, S. 176 ff.) und Bessler (BF, S. 180 ff.) unternommenen Versuch, die Bezeichnung '*chorus*' mit einem neuartigen „Chorklang“ (Bessler) in Beziehung zu bringen (im Gegensatz zu einem aus dem hohen Mittelalter herrührenden „Soloklang“). — Leider kann diese wichtige Frage im gegenwärtigen Zusammenhang nicht weiter verfolgt werden.

⁶⁴) Zum temp. imp.-Teil des *Gloria* 4 vgl. S. 146.

⁶⁵) Zum *Gloria* 3 vgl. S. 62 f.

In Nr. 4 ist der Choral in der Oberstimme bewußt umgestaltet zu einer Melodie mit festem dreizeitigem Rhythmus. Mir scheint, daß schon der ursprüngliche Charakter dieser Melodie (vgl. Graduale S. 32* ff.) einer solchen Art der Bearbeitung entgegenkommt: sie ist schon von Haus aus stärker verziert und zeichnet sich mehr durch eigenständige melodische Bewegung aus. Sie vermeidet Wiederholungen und typische Wendungen, sie bewegt sich frei zwischen den Polen g und d' (auch g', das in Dufays Bearbeitung aber nicht erscheint) hin und her — besonders in ihrem ersten Teil, und nur dieser wird ja bearbeitet. (Im weiteren Verlauf umkreist sie fast nur noch d'.) Diese Eigenschaften benutzt Dufay, indem auch er die Oberstimme zwischen diesen Polen auf und ab führt, wobei sie zwar die Melodietöne des Vorbildes berührt, jedoch noch stärker ausgeschmückt und vor allem in eine eigenständige rhythmische Form gebracht (nicht nur gleichmäßig mensuriert) wird. Hierzu verhelfen auch die vielen kadenzierenden Wendungen, die jedesmal vor dem Erreichen von g oder d angebracht werden. Der ursprüngliche natürliche „Fall“ der Melodie kommt auch hier nicht zur Geltung. So wird z. B. aus



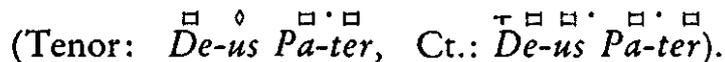
in der Oberstimme die Phrase



mit der zwar durch die Worte bestimmten, aber frei gestalteten Gliederung:



zu der die Unterstimmen die gleichen Worte nach Dreiergruppen gegliedert vortragen



Zwar bewegt sich, wie gesagt, schon die Originalmelodie freier, weniger stark durch den Akzentfall bestimmt als die vorhin besprochenen. Daß aber hier die Bearbeitung doch einem anderen Verfahren folgt, zeigt vielleicht am besten der Anfang: Aus der zusammenhängenden Gestalt



macht Dufay etwas ganz anderes, indem er nicht auf d, sondern auf dem g des Wortes 'pax', das eigentlich zu 'hominibus' gehört, kadenziert (s. DTO-Ausgabe T. 3/4), womit er einer bei der freien Komposition des Gloriatextes

üblichen Gepflogenheit folgt⁶⁶). (In einem Gloria von Dunstable, ebd. S. 108, mit der gleichen Melodie als c. f., geschieht dies nicht.⁶⁷)

Im Prinzip entspricht das Verfahren dieses Satzes dem z. B. im 'Amen' von Nr. 2 angewandten, wo statt des ursprünglich aus 6 Tönen bestehenden Melismas eine ausgedehnte neukomponierte Phrase entsteht, deren einzige Bindung an diese Töne darin liegt, daß sie der Komponist sorgfältig an ihnen entlang führt⁶⁸). Man kann sagen, daß in solchen Fällen ein c. f. nicht dem Satz, sondern bloß einer Stimme zugrunde liegt, denn schon diese stellt eine Komposition, nur *auf Grund* einer gegebenen Melodie dar. Diese liefert, besonders deutlich in dem genannten 'Amen', im Grunde aber auch hier, nur ihre einzelnen Töne als abstrakte Anhaltspunkte⁶⁹).

Unter solchen Voraussetzungen treten die nur-musikalischen Gesichtspunkte wieder stärker hervor, da der Text den Verlauf nicht bestimmt, sondern als „unterlegt“ erscheint. Im folgenden seien einige Merkmale aufgezählt.

Verglichen z. B. mit der Oberstimme des *Gloria 'De Quaremiaux'* erscheint die oberste Stimme (aber auch die beiden anderen) frei, fließend. Dort trägt sie den Text syllabisch, und unterscheidet im allgemeinen scharf zwischen Minima- und Semibrevisbewegung, so daß jeweils größere *Gruppen* beider Notengattungen entstehen; hier dagegen brauchen die einzelnen Noten auf Textsilben keine Rücksicht zu nehmen, sondern werden, kurze und lange, frei gemischt und melismatisch aneinandergereiht⁷⁰). Ebenfalls im Gegensatz zu dem früher besprochenen Stück erscheint dadurch die Bewegung hier weniger einförmig und starr, sondern vielgestaltig: es entstehen immer neue Wendungen, und Wiederholungen fester Formeln (auch rhythmischer) werden vermieden (vgl. z. B. die Kadenzen). Dort wurde das Starre, Ostinat durch den Tenor bewirkt; hier aber ist die Oberstimme das Primäre, und das Fließende dieser Stimme teilt sich den anderen beiden mit.

Damit hängt ein weiteres Merkmal zusammen. Während im *Gloria 'De Quaremiaux'* die Klangfortschreitung an Brevis und Semibrevis geknüpft war (wiederum durch den Tenor-c. f. bestimmt) und Minimen nur, in einer der beiden oberen Stimmen, als „Durchgangsnoten“ oder als akzentuierende Verzierungen vorkamen (meist als Dissonanz oder Sext), kann hier auch

⁶⁶) Vgl. Dufays Gloria-Sätze der *M.s.n.*, *M.S.Jac.* und der *M.S.A.V.*, sowie die Nummern 8, 9, 10 und 13.

⁶⁷) Im Gloria von Bourgois, ebd. S. 67, ebenfalls mit dieser c.f.-Melodie, wieder wohl.

⁶⁸) Diese Erscheinung als solche ist bekannt; vgl. v. Ficker, Beih. XI, S. 21.

⁶⁹) Im *Amen* von Nr. 4 ist, umgekehrt, die c.f.-Melodie gerade nicht ausgeschmückt, sondern in lange Töne auseinandergezogen, während die *Unterstimmen* sehr bewegt verlaufen.

⁷⁰) Da die melismatische Textbehandlung hier durch den Charakter der Choralmelodie hervorgerufen wird, würde ich daraus keine Schlüsse auf die Chronologie ziehen, wie v. Ficker, Beih. XI, S. 34.

der kleinere Notenwert Träger eines Klanges sein, so z. B. in T. 3, dem in den beiden Hauptstimmen diese Klangfolge zugrunde liegt:



oder in T. 42:



, oder in T. 38, 48, 50. Dadurch entstehen rhythmische Verschiebungen, Stauungen des ganzen Satzes (nicht einer Stimme allein), die in der Folge wieder aufgefangen werden. Am Verlaufen nur *einer* Stimme in Minimen aber, und der dabei möglichen Dissonanzbildung, nimmt hier auch der Tenor teil (in T. 3 Diss. mit dem Ct., und in T. 24 mit der Oberst., sowie häufige Dissonanzen im 'Amen'). Andererseits sind, als Folge der im ganzen gleichartigen Bewegung aller Stimmen, Dissonanzen überhaupt ziemlich selten, seltener als im 'De Quaremiaux'-Satz. Immer wenn eine einzelne Stimme sich durch länger liegenbleibende Töne vor den anderen auszeichnet, so z. B. im 'Amen' dieses Satzes die Oberstimme, und im *Gloria 'De Quaremiaux'* der Tenor, nimmt sofort die Häufigkeit der Dissonanzen zu: die langen Töne wirken von selbst als „Reibungsfläche“ für eine schneller verlaufende Gegenstimme. — Die Gleichartigkeit der Stimmen ist schließlich wohl auch der Grund dafür, daß sie alle drei, entgegen der normalen Gepflogenheit, textiert sind.

Für die Frage, was den Dreierhythmus des Satzes überhaupt bewirkt, gelten im ganzen die zum *Gloria 'De Quaremiaux'* gemachten Feststellungen (s. insbesondere S. 21 ff., 28 und 29, 36, 44 f.), d. h. auch hier ist dies sowohl die melodisch-rhythmische Führung jeder Stimme für sich, wie die Art der regelmäßigen Anordnung bestimmter Klänge, vor allem der Sext-Oktav-Kadenz. Zum zweiten dieser Punkte, zur Art der Klanganordnung, haben wir soeben die Unterschiede zu jenem Satz schon festgestellt. Zu der über den Stimmverlauf gemachten Feststellung, daß die Stimmen einander hier stärker angeglichen sind, möchte ich noch hinzufügen, daß auch die eigentümliche Art des Hervortretens, die unerwartete Tendenz einer Stimme, wie sie für den anderen Satz typisch ist (s. besonders S. 24—28), hier viel schwächer ausgeprägt ist. Die dort für eine solche Behandlung bevorzugte Stimme, der Contratenor, paßt sich hier dem Satzverlauf mehr an, indem er z. B. öfters leere Stellen durch Sprünge ausfüllt (z. B. T. 38 ff., usw.). —

Fassen wir das Bisherige kurz zusammen. Wir haben bis jetzt drei verschiedene Arten des Satzverlaufs im temp. perf. kennengelernt. Zuerst diejenige eines Satzes mit melodisch und rhythmisch vorgegebenem Tenor-c. f. (*Gloria 'De Quaremiaux'*). Zweitens die Art der *Gloria 1* und 2, in denen ein gregorianischer Oberstimmen-c. f. melodisch und besonders sprachlich-rhythmisch das Geschehen bestimmte. Schließlich lernten wir in *Gloria 4* einen anderen c. f.-Satz kennen, in dem die Sprachstruktur viel schwächer — als im Melodievorbild, und als in Nr. 1 und 2 — zur Geltung kam. Um das Typische einer jeden Art noch besser zu sehen, möchte ich jetzt die Sätze

zum Vergleich heranziehen, die sich ähnlich verhalten. Zunächst betrachten wir die übrigen c. f.-Sätze. Die Art des *Gloria 'De Quaremiaux'* kehrt in mehreren anderen Stücken wieder: diese sollen zu Beginn des nächsten Abschnittes besprochen werden⁷¹⁾.

Außer den vier erwähnten *Gloria* sind bei den „textreichen“, also den *Gloria-* oder *Credosätzen*, keine weiteren mit Oberstimmen-c. f. bekannt. Lediglich das *Credo 1*, im temp. imp., verwendet zu Anfang einige c. f.-Töne, ist aber im übrigen frei komponiert. Von den *Sanctus-* und *Agnus-Sätzen* verwendet nur *Sanctus/Agnus 1* eine *Sanctus-Melodie*. In diesem Stück wechseln dreistimmige und zweistimmige Teile und ein *Fauxbourdon-Teil*, sowie mehrere *Mensurzeichen*, miteinander ab. Der c. f. ist meist sehr stark verziert, der Satz meist sehr dicht. Nur der *Fb.-Abschnitt* unterscheidet sich nicht von den anderen *Fb.-Sätzen* (*Kyrie*), und wird deshalb mit diesen zusammen besprochen (unten S. 66 ff.). Auf die übrigen Teile dieses Satzes komme ich am Schluß dieses Abschnittes zurück (S. 69).

Dagegen haben von den überlieferten *Kyrie-Sätzen* die meisten, insgesamt 12, eine *Kyrie-Melodie* in der Oberstimme. Von diesen 12 soll das *Kyrie* der *Missa Sancti Jacobi*, dessen c. f. verwendende Teile im temp. imp. stehen und besondere Merkmale aufweisen, zunächst außer Betracht bleiben. Alle anderen Sätze jedoch stehen im temp. perf.; diese sollen jetzt betrachtet werden.

In einem engeren satztechnischen Sinn zerfallen diese Bearbeitungen in drei Gruppen: 1. Die Nummern 9 (ohne das letzte '*Kyrie*'), 10, 5 a, sowie teilweise Nr. 3 sind zweistimmig notierte *Fb.-Sätze*⁷²⁾. 2. In Nr. 2 und 4 liegt der c. f. in einer von zwei Oberstimmen, die in gleicher Lage notiert sind (eine Quint über dem Tenor) und sich hier ständig kreuzen, wobei der c. f. entweder in Quint- (Mittel-) oder in Oktavlage, an den Hauptschlüssen aber regelmäßig in der Mittellage kadenziert. Statt von „Oberstimmen-“ könnte man bei diesen Sätzen also auch von „Mittelstimmen-c. f.“ sprechen⁷³⁾, obwohl dieser Ausdruck den wirklichen Sachverhalt nicht genau wiedergibt. 3. Die übrigen Sätze schließlich (Nr. 1, 5, 6, 7, 8 und größtenteils 3) vertreten den normalen Typ, bei dem zur Oberstimme (c. f.) ein Tenor tritt, sowie ein Contratenor in Tenorlage (in Quint- bis Septabstand unter der Oberstimme notiert).

⁷¹⁾ s. S. 76 ff.

⁷²⁾ *Kyrie 2* ist im thematischen Katalog DTÖ VII (No. 69) irrtümlich als *Fb.-Satz* bezeichnet; ebenso in Besslers Tabelle mit Dufays *Fb.-Stücken*, BF, S. 145. Ferner fehlen in dieser Tabelle die *Fb.-Teile* von *Kyrie 3* und *Sanctus/Agnus 1*.

⁷³⁾ So z. B. Feininger (Vorwort zu seiner Ausgabe in 'Documenta...' Nr. 7) und Reese (Ren., S. 59). Man muß jedoch diese Anordnung von einer solchen mit wirklicher Mittelstimme, die meist durch tiefere Schlüsselung als solche gekennzeichnet ist, gut unterscheiden. Vgl. hierzu Kapitel VI, insbesondere S. 191 ff.

Es ist auffallend, daß alle verwendeten Kyrie- (wie übrigens auch Gloria-) Melodien nur einmal bearbeitet sind, oder, wenn zweimal, dann regelmäßig in Sätzen, die verschiedenen Techniken (s. o.) folgen. Die Art des jeweiligen Unterschiedes bei zweifacher Bearbeitung einer Melodie geht aus folgender Übersicht hervor:

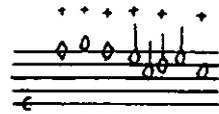
c. f.	Kyrie-Bearbeitung	
Messe II:	1: normal	2: „Mittelstimmen“-c. f.
Messe XI:	3: normal + Fb.	4: „Mittelstimmen“-c. f.
Messe I:	5: normal	5 a: Fb.
Messe IV:	9: Fb. (+ normal)	M. S. Jac.: normal, aber rhythmisch eigenständig (C)

Nr. 1 und 2, sowie ebenfalls 3 und 4, nehmen aufeinander Bezug: der Anfang der Oberstimme in 'Kyrie', 'Christe' und 'Kyrie' lautet jeweils im einen Satz genau gleich wie im „Parallelsatz“ (obwohl die betreffenden Sätze jeweils in ganz verschiedenen Handschriften überliefert sind). Dies, sowie die Tatsache, daß die Bearbeitungen so gleichmäßig über insgesamt 8 *verschiedene* Kyrie-Melodien verteilt sind, scheint mir dafür zu sprechen, daß alle wirklich von Dufay stammen (außer Nr. 5 a, s. u. S. 67 f.), und wohl auch, daß nicht sehr viele c. f.-Sätze von ihm verlorengegangen sind.

Trotz gewisser Unterschiede, auf die ich gleich zu sprechen komme, scheinen mir alle diese Sätze, verglichen mit den nicht c. f.-haltigen, zu einer einzigen Gruppe zusammenzurücken. Zu dieser Gruppe zähle ich also alle Kyrie-c. f.-Sätze (außer dem der *Missa Sancti Jacobi*), sowie ferner das zuletzt besprochene *Gloria* (Nr. 4). Die allen gemeinsamen Merkmale wurden z. T. genannt; sie seien kurz wiederholt und um einige weitere vermehrt.

Charakteristisch ist die Art der c. f.-Bearbeitung: von der gegebenen Melodie werden alle Töne der Reihe nach übernommen, im übrigen aber nur als äußere Anhaltspunkte benutzt für eine neu komponierte melodische Linie mit ausgestaltetem Rhythmus (daher „c. f. verwendende Stimme“). Die ursprüngliche Melodie kann in der neuen mehr oder weniger deutlich erkennbar sein, mehr oder weniger stark durch diese hindurchklingen, nirgends ist sie aber so unversehrt erhalten wie in den Gloriabearbeitungen 1 und 2, die wir aus diesem Grunde von dieser Gruppe getrennt haben. Ein weiteres Merkmal des Verhältnisses der Oberstimme zu ihrem Melodievorbild ist dieses: die aus diesem übernommenen Töne bekommen im allgemeinen die Dauer einer Semibrevis, verschiedentlich auch einer Brevis, aber nur ausnahmsweise einer Minima. Wo also eine längere Folge von Minimen auftritt, welche c. f.-Töne enthält, ist jeweils nur die zweite oder dritte (oder vierte usw.), aber nicht

jede Minima, ein übernommener Ton. Einige (von unzähligen) Wendungen der gemeinten Art sind z. B.:



(*Gloria 4*, T. 22 f.),



(*Kyrie 10*, T. 20—25;

die in der Ausgabe markierten c. f.-Töne scheinen mir nicht die richtigen zu sein⁷⁴), oder



(*Kyrie 1*, Anfang).

Fälle wie diese dagegen:



(*Kyrie 10*, T. 13—17)

gehören zu den Ausnahmen. Floskeln mit nur zwei Minimem, die beide entlehnte Töne sind (z. B.



Gloria 4, T. 4 f.), findet man eher, im ganzen aber gehören auch diese zu den selteneren Fällen. — Dies bedeutet für die textreichen Sätze ferner, daß auch die Silben hier nicht von Minimem getragen werden. Dies wiederum gilt auch

für die syllabischen *Gloria 1* und 2: Fälle wie *sus-ci-pe* oder *gra-ti-as* (Nr. 1) sind Ausnahmen.

In *Gloria 1* und 2 ist, wie wir sahen, die Semibrevis der fast alleinherrschende Silben- sowohl wie Klangträger, was dort zur Folge hat, daß der Text (die Oberstimme) den rhythmischen Verlauf entscheidend bestimmt. Je stärker nun die c. f.-Melodie verziert und umgestaltet ist, je stärker also auch die Silben gedehnt werden (wofür eine stärkere Melismatik des Melodie-vorbildes mitverantwortlich sein kann), um so schwächer ist der Einfluß des Textes auf den rhythmischen Verlauf. In *Gloria 4* ist dieser Einfluß schon stark zurückgedrängt. Das *Gloria 3*, dessen Erwähnung wir jetzt nachholen, nimmt in dieser Hinsicht eine Mittelstellung ein: Einige Teile daraus sind stärker durchgestaltet, unabhängig vom Sprachrhythmus (z. B. 'laudamus te', 'adoramus te'), und erinnern mehr an die Sätze unserer Gruppe, andere wieder folgen mehr dem gleichmäßigen Sprachverlauf des gregorianischen

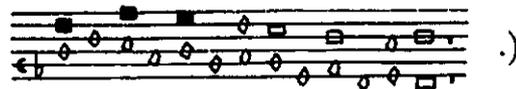
⁷⁴) Vgl. S. 69 f.

Gloria und tendieren daher mehr zum Typus der anderen beiden Sätze (z. B. 'gratias agimus', 'propter magnam gloriam'). Die Kyrie-Bearbeitungen nun aber, die auf einen fortlaufenden Text gar keine Rücksicht zu nehmen brauchen, verkörpern allesamt den Typus am reinsten, der unter den Gloria-Sätzen am stärksten in Nr. 4 ausgeprägt ist. Diejenigen Merkmale dieses Satzes, die wir gegen andersartige Merkmale in Nr. 1 und 2, sowie in Nr. 6 ('De Quaremiaux'), abgehoben haben, zeigen sich auch an ihnen. Demgegenüber treten die Unterschiede innerhalb der Sätze dieser Gruppe weniger deutlich hervor, sie wirken mehr wie Nuancen eines und desselben Typs. Trotzdem sind auch sie erkennbar, und wir wenden uns daher jetzt ihrer Beschreibung zu. (Zur leichteren Orientierung verweise ich für das Folgende auf die Übersicht am Ende dieses Abschnittes, S. 72.)

Diese Unterschiede hängen nicht mit der Verschiedenheit der verwendeten Kyrie-Melodien zusammen, wie Länge und Kürze, stark ausgeschmückte und schlichte Melodiebildung, da sie sich u. a. gerade bei der zweifachen Bearbeitung der gleichen Melodie zeigen (s. Übersicht S. 61). Dabei habe ich besonders die Sätze Nr. 1/2 und 3/4 im Auge (c. f. resp. Messe II, 'Fons bonitatis', und XI, 'Orbis factor'). In 2 und 4 liegt der c. f. in einer der beiden Oberstimmen. Er ist, verglichen mit 1 und 3, nicht übermäßig stark verziert. Jede Zeile beginnt mit den Noten $\square \diamond$, aber der im weiteren Verlauf der Oberstimme vorherrschende Rhythmus ist der entgegengesetzte: $\diamond \square$, der meist in der Form $\diamond \diamond \cdot \downarrow$ auftritt. Der Verlauf dieser Stimme nun wird vom Tenor fast Note für Note gestützt. Wohl kommen in beiden Stimmen Verzierungen vor (Minimen), aber nirgends in beiden zu gleicher Zeit. So läßt sich der wirkliche Satz leicht zurückführen auf einen Satz „Note gegen Note“, in dem beide Stimmen in Semibreven und Breven fortschreiten. Auch im Tenor herrscht der Rhythmus $\diamond \square$, unverziert, vor, besonders in Nr. 4. In Nr. 2 kommen Stellen vor wie diese:



(T. 47 ff.), die aber gerade die Abhängigkeit der Minima von den großen Notenwerten der Gegenstimme deutlich zeigen. („Dekoloriert“ sähe diese Stelle etwa so aus:



Daß beide Stimmen in Konsonanzen von der Dauer einer Minima fortschreiten, kommt beinahe nicht vor, und auch dann handelt es sich nur um die Ausschmückung einer Semibrevis, z. B. im 'Christe' von 2 (T. 34 f.):

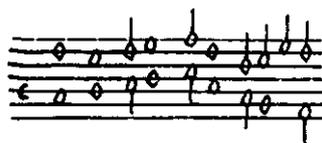


Zu diesem eng verkoppelten Stimmenpaar, das den Kern des Satzes bildet, tritt nun die zweite Oberstimme. Sie rankt sich um den c. f., indem sie sich je nach der Größe des Abstandes dieser Stimme vom Tenor über oder unter dem c. f. bewegt. In Nr. 4 bilden die Hauptstimmen vorwiegend entweder Terzen- oder Sextengänge, die in Quinten oder Oktaven münden, und hierzu ergreift die dritte Stimme dann entweder *über* oder *unter* dem c. f. vorwiegend Quartan: in beiden Fällen entstehen also Folgen von Terzsext- (mit Quintoktav-) Klängen. In Nr. 2 ist die Intervallfolge freier. In beiden Sätzen aber hat die zweite Oberstimme die Funktion des Ausfüllens und des Überbrückens. Obwohl sie regelmäßig an den Zeilenenden in der Oktav über dem Tenor schließt und daher auf den ersten Blick den Vorrang vor der in Quintlage kadenzierenden c. f.-Stimme zu haben scheint, ist sie doch eindeutig die zuletzt konzipierte Stimme. Darum ist sie auch die am stärksten bewegte der drei. Aber obwohl sie häufig in Minimien verläuft, vermeidet auch sie dies meistens, wenn zur gleichen Zeit eine andere Stimme so bewegt verläuft. Nur dem Tenor schließt sie sich manchmal in dieser Weise an; Dissonanzen werden dabei vermieden (vgl. die obengenannte Stelle aus Nr. 2 mit der dritten Stimme zusammen, sowie den Schluß des gleichen Satzes).

In den Parallelsätzen (Nr. 1 und 3⁷⁵) verläuft die dritte Stimme, ein Contratenor, in Tenorlage. Auch hier — das Merkmal unserer ganzen Gruppe — ist der Tenor eng mit der c. f.-Stimme verkoppelt. Der Unterschied besteht darin, daß hier die beiden Stimmen sich ohne Gewaltanwendung nicht auf einen Satz Note gegen Note reduzieren lassen. Mit Hilfe synkopischer Wendungen wie $\circ \circ \circ \circ$, $\circ \circ \circ \circ$, $\circ \circ \circ \circ$ und ähnlichen werden die beiden Stimmen miteinander gleichsam verzahnt. Dies ist ein in freien Sätzen Dufays häufig verwendetes Mittel⁷⁶). Gleich zu Anfang von Nr. 1 erklingt im Tenor eine solche Floskel (während die Oberstimme ja mit dem Anfang von Nr. 2 genau übereinstimmt). Betrachten wir die Fortsetzung:



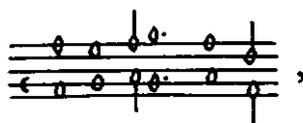
Bei dem Versuch, die rhythmischen Verschiebungen unter Beibehaltung aller nicht dissonierenden Töne zu beseitigen, entstehen Schwierigkeiten, z. B.:



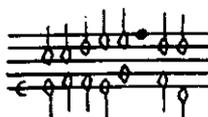
⁷⁵) Nr. 3 ohne das 3. 'Christe' (Fb.).

⁷⁶) Vgl. z. B. S. 106, 156 und 166. In frei komponierten Sätzen ist das Verfahren typisch, in den c.f.-Sätzen dagegen nicht. Eine Ausnahme bildet das gänzlich abweichende *Kyrie* der *M. S. Jac.* (vgl. unten S. 130 ff. und 156 f.).

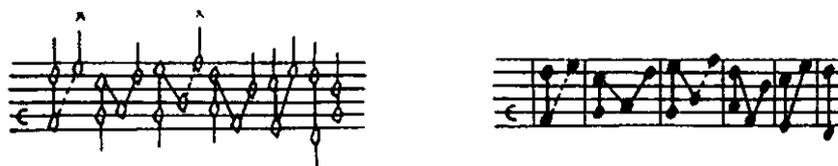
und im Tenor müssen Noten unter den Tisch fallen (c) und neue eingefügt werden (f), wenn keine Oktavparallelen entstehen sollen. Oder:



wobei das charakteristische e im Tenor wegfällt, abgesehen von der Zerstörung des Rhythmus, die so entsteht. Es ist kein senkrechter Schnitt durch den Satz möglich. Will man diesen trotzdem als eine Folge von Klängen (Intervallen) ansehen, so kann man nur sagen: Das Fortschreiten erfolgt durch gleichzeitiges Abändern und Beibehalten von verschiedenen Klangbestandteilen. Da dieser Vorgang sich auf sehr engem Raum und unter ständigem Wechsel der jeweils beibehaltenen und geänderten Klangbestandteile abspielt, handelt es sich nicht um Verzierung liegenbleibender Klänge, sondern um ein wirkliches Fortschreiten des Satzes. Wollte man einzelne, feste Klänge fassen, so müßte man eine künstliche Auflösung in lauter Minimen vornehmen:

vornehmen:  usw. Der wirkliche Träger der Bewegung aber

bleibt die (imperfekte) Semibrevis, wenn diese auch als Klangträger zerfällt. Der Notenwert, der diese unruhige Situation herbeiführt, ist die einzelne, zwischen zwei Semibreven eingeschobene Minima. Im angeführten Beispiel sei die Verhakung der Klänge, mit der Funktion der einzelnen Semibreven, schematisch wiedergegeben (× und punktierte Linien: Dissonanzen):



Diese Art des Verlaufs findet sich in unserer Gruppe nur in diesen beiden Sätzen (Nr. 1: T. 4 ff., 9 ff., 29 ff., 54 ff.; Nr. 3: 7 ff., 14 ff., 25 ff. und 30 ff.). (Auf eine besondere Spielart, die in Nr. 1, T. 29 ff., vorkommt, bei der rhythmisch gleiche Floskeln in allen drei Stimmen miteinander verschlungen werden, komme ich bei der Besprechung des Kyrie der *Missa Sancti Jacobi*, in dem die hier gekennzeichnete Technik in hoher Vollendung ausgeprägt ist, zurück.) Die Bindung zwischen Oberstimme und Tenor ist in diesen Sätzen noch enger; die Gestalt der Oberstimme erscheint als von vornherein auf eine Ergänzungsstimme bezogen.

Daß (in Nr. 1 u. 3) diese Erscheinungen mit einer stärkeren Verzierung des c. f. einhergehen, ist Zufall. Im soeben erwähnten Kyrie der *M. S. Jac.* ist die verwendete Melodie (Kyrie 'Cunctipotens') kaum, im Fb.-Satz Nr. 9, der rhythmisch ganz einfach verläuft, die gleiche Melodie dagegen stark verziert.

Ebenfalls nicht von Bedeutung für den Unterschied des Satzverlaufs ist die Tatsache, daß die Zusatzstimme hier ein Contratenor und nicht, wie in den Parallelsätzen, eine zweite Oberstimme ist. Wohl paßt diese Stimme hier sich der Gestalt der Hauptstimmen an und bekommt dadurch ein anderes Aussehen — sie verwendet z. B. auch die synkopischen Floskeln, und melodisch entstehen typische Contratenorwendungen wie z. B. , *Kyrie 3*, T. 3 u. ä. —, aber theoretisch könnte sie sich ebenso gut in der Oberstimmenlage bewegen. Und diejenigen Sätze, welche im übrigen genau der einfacheren Technik von Nr. 2 und 4 folgen, haben nicht eine zweite Oberstimme, sondern einen Contratenor. — Fassen wir abschließend diese Sätze ins Auge.

Die Nummern 5, 6, 7 und 8 (c. f. Messe I, IX, VI und XII) haben einen ausgeschriebenen Contratenor. In Nr. 5 und 6 erinnert der zweistimmige Kernsatz am stärksten an Nr. 2 und 4. Auch hier wird die Oberstimme durch den Tenor einfach gestützt. Die Abweichungen beider Stimmen voneinander beschränken sich auf schlichte Verzierungen und gelegentliche Hemiolenbildungen (■ ■ ■ o. ä.) in einer Stimme. Der herrschende Rhythmus ist ◊ □, im Tenor häufig unverziert in dieser Gestalt, in der Oberstimme meist als ◊ ◊ .↓ erklingend. Der eingefügte Ct. paßt sich diesem Verlauf an. In Nr. 6 verlaufen die Schlußabschnitte aller drei Teile in einfachen Sextparallelen der Hauptstimmen, wozu der Ct. Unterquarten zur Oberstimme ergreift, so daß hier eine Art ausgeschriebenen Fb.-Satzes entsteht. In 5 ist die Intervallfolge freier, und der Ct. wechselt häufiger zwischen Tönen oberhalb und solchen unterhalb des Tenors. (Über die Vorzeichnungen ○ und ⊙ unten S. 71 f.)

Auch Nr. 7 und 8 verhalten sich prinzipiell genauso. Anders ist nur, daß der Impuls ◊ □ in diesen beiden Sätzen keine Gestalt annimmt — außer jeweils ganz am Schluß, wo wir aber diesen Rhythmus, der das Geschehen dort auffängt, in fast jedem Satz antreffen. Die Bewegung verläuft hier mehr in gleichmäßiger Folge von Semibreven; so finden wir auch jeweils am Anfang vorwiegend eine Semibrevis statt des für die anderen Sätze charakteristischen □ ◊⁷⁷⁾. Der Ct. ist stellenweise sehr bewegt (punktierte Minimen und Semiminimen). All diese Merkmale führen hier zu einer etwas ruhigeren, ausgeglicheneren Bewegung des Satzes.

Die übrigen, Nr. 9, 10, das 3. 'Christe' von Nr. 3, sowie 5 a, sind Fb.-Sätze. Dennoch möchte ich sie deshalb nicht von den anderen prinzipiell trennen. In diesen ist die Intervallfolge zwar frei (obwohl auch sie häufig in Terzsextketten verlaufen), aber für die rhythmische Gestalt ist dies nicht von Bedeutung. Das Merkmal der Koppelung des Tenors mit der c. f.-Stimme besteht ja für die Fb.-Sätze in erhöhtem Maße. Andererseits weisen diese in den Gerüststimmen die gleichen Verzierungen auf wie die real dreistimmigen Sätze. In Nr. 10 hat wohl diese Tatsache den Herausgeber, R. v. Ficker, ver-

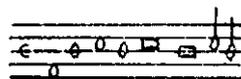
⁷⁷⁾ Vgl. S. 63.

anlaßt, die zu ergänzende Stimme rhythmisch und melodisch recht frei zu gestalten⁷⁸⁾. Bei strenger Führung in parallelen Quarten mit der Oberstimme würden auch an mehreren Stellen klangliche Härten entstehen; in T. 24 ist solch eine strenge Führung sogar unmöglich. (Terz und Quint zwischen den Gerüststimmen!)

Ein Vergleich mit den anderen Fb.-Sätzen zeigt, daß hier die gleichen Differenzierungen des rhythmischen Typus wie bei den real dreistimmigen Sätzen möglich sind. Im vorliegenden Kyrie sind die Verzierungen beider Außenstimmen z. T. recht erheblich. Eine bevorzugte Wendung des Tenors ist dabei $\downarrow \circ \downarrow \circ$; sie kommt sechsmal vor. Trotzdem klingt auch hier durch den Satzverlauf der Rhythmus $\circ \square$ mehrmals hindurch. Das Gleiche ist der Fall in Nr. 3, wo im 3. 'Christe' die Oberstimme des 1. 'Christe' (oben S. 64 ff.) genau wiederholt, aber jetzt mit einem Fb.-Tenor versehen wird (das 2. 'Christe' erklingt choraliter). Das schlichteste Kyrie ist Nr. 9. Es hat große Ähnlichkeit mit dem 'Qui venit'-Abschnitt des *Sanctus 1*, der noch einfacher verläuft (identisch mit 'Qui tollis . . . pacem' von *Agnus 1*; s. Notenteil S. 23): diese beiden Bearbeitungen werden am stärksten von allen beherrscht durch den Rhythmus $\left\{ \begin{array}{l} \circ \circ \downarrow \\ \circ \square \end{array} \right.$ in den Außenstimmen.

Das *Kyrie 5 a*, nur aus der Handschrift *Mü* bekannt, dort aber anonym eingetragen, wurde von K. Dèzes⁷⁹⁾ unter Hinweis auf den ebenfalls in *Mü* vorkommenden Satz Nr. 5 ohne nähere Erläuterung Dufay zugeschrieben. Das Gemeinsame der beiden Sätze ist die Verwendung der gleichen c. f.-Melodie, sowie der im 1. 'Kyrie' völlig, im 'Christe' beinahe gleich lautende Anfang der Oberstimme. Verschiedene Merkmale des Satzes sprechen jedoch dagegen, daß der Satz von Dufay ist:

Im Gegensatz zu 5, sowie den übrigen c. f.-Sätzen Dufays, fehlen hier mehrere Töne aus dem Melodievorbild (Messe I; im 'Christe' das vierte c, das darauffolgende a, sowie das e am Schluß; im 2. 'Kyrie' das zweite c, während die vorletzte Note, a, in der Bearbeitung nur als Semiminima wiederkehrt). Entweder lag der Bearbeitung eine andere Melodiefassung zugrunde als in 5, oder die Übernahme geschah ungenau; beide Annahmen sprechen gegen die Urheberschaft Dufays. Ebenfalls dagegen sprechen einige Eigentümlichkeiten der Stimmführung. Verglichen mit den schon besprochenen Dufay-Sätzen wirkt diese hier gröber, hölzerner, weniger durchgebildet. So z. B. die nicht von der Stelle kommende Eingangswendung des Tenors:

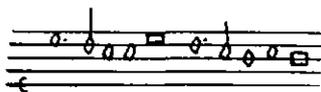


Das häufige Nebeneinanderherlaufen in gleich langen Noten (\circ und \square), ohne daß dabei eine der beiden Stimmen verziert ist, ist ebenfalls nicht

⁷⁸⁾ Beih. XI, S. 34, wird der Satz vom Herausgeber kurz behandelt.

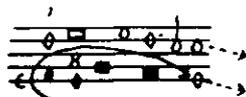
⁷⁹⁾ ZfMw X, S. 69 Anm. 1, S. 83 und S. 96. (S. Literaturverzeichnis oben S. 16.)

typisch, ebenso der sequenzartig verlaufende mittlere Teil der Oberstimme im 1. 'Kyrie':

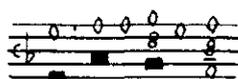


Schließlich kommen Imitationen wie die des letzten 'Kyrie' sonst in Dufays Fb.-Sätzen nicht vor⁸⁰⁾. — Somit würde ich an der wegen ihrer vielen Ungenauigkeiten bekannten Handschrift in diesem Falle keine Korrektur vornehmen, und das Stück nicht zu den Werken Dufays zählen.

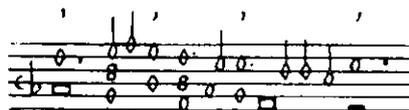
Es seien noch einige Beobachtungen zum Rhythmus der Fb.-Sätze angefügt. Die Quintoktavklänge, in welche die Terzsextketten münden (was meistens durch Gegenbewegung, nur selten durch Steigen oder Fallen *beider* Stimmen geschieht), treten im allgemeinen am Anfang, manchmal in der Mitte, vor allem aber am Schluß der einzelnen Zeilen auf, aus denen der Satz zusammengesetzt ist, und fallen dabei durchweg auf 'eins'. Wo sie nicht auf 'eins' fallen, wird der Klang meist nachträglich durch *eine* der Stimmen wieder in die Sext verwandelt, wodurch die schlußbildende Kraft der Oktav wettgemacht wird und die durchlaufende Dreierbewegung gewahrt bleibt. So z. B. am Anfang des *Sanctus*-Fb.-Abschnitts, wo die Hemiole im Tenor die Sext unterstreicht und außerdem die Bewegung zum wirklichen Abschluß hin weiterrreibt:



Oder im 'Christe' von *Kyrie 9*:



Hier schließt sich die Oberstimme nicht etwa der Hemiolenbewegung an, sondern führt in Dreierbewegung ebenso selbstverständlich zur Oktav auf g hin, wie der Tenor mit der Hemiole, so daß die Oktav auf a bedeutungslos, eine Verzierung des Sextenganges, wird. Auch kann eine eindeutige melodische Führung beider Stimmen gemeinsam die Oktav gleichsam entkräften und die Sext mit dem größeren Nachdruck versehen, z. B. besonders schön zu Anfang des gleichen 'Christe':

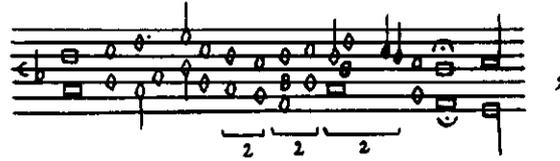


Diese Beobachtungen treffen sich mit der zum Verlauf des *Gloria 1* (oben S. 62) gemachten Feststellung, daß die vollkommenen Konsonanzen nicht immer die Schwerpunkte des Satzes auf sich zu ziehen brauchen, sowie mit

⁸⁰⁾ Ungewöhnlich ist ferner der Septvorhalt in T. 32. Vgl. S. 110 f.

der Bezeichnung des Rhythmus als etwas „von außen“ Kommenden, d. h. nicht durch die Klänge selbst Bedingten (Kap. II, S. 28 und 45).

An einigen Stellen aber springt die Dreierbewegung des *ganzen* Satzes in eine Hemiole (also in einen „großen“ Dreierrhythmus) um, was dann mit der Verteilung der Oktaven auf die neu entstehenden Schwerpunkte einhergeht. Dies geschieht meist am Schluß, vor dem vorletzten (oft eine Fermate tragenden) tempus, z. B. im 1. 'Kyrie' von Nr. 9:



oder in T. 35/36, 54/55, aber auch T. 44/45 von Nr. 10:



Als letzten der c. f.-Sätze betrachten wir jetzt noch kurz das *Sanctus 1*, das durch seine komplizierte Struktur etwas aus dem Rahmen fällt. — Als c. f. dient das Sanctus der VIII. Messe. Nach der Intonation des 1. 'Sanctus' in Tenorlage folgt ein zweistimmiger Abschnitt zwischen Oberstimme und Ct. (2. 'Sanctus'), in dem der sehr stark verzierte c. f. im Ct., also in der

Unterstimme liegt; die vier originalen Töne () verteilen sich auf

die ersten und die letzten 2 Noten dieser Stimme. Hier zeigt sich, daß in einer stark verzierten Stimme nicht immer die ersten besten zufällig auch im Original vorkommenden Töne als die von dort übernommenen aufgefaßt werden dürfen; man sollte vielmehr versuchen, die in der Bearbeitung irgendwie hervorgehobenen, ausgezeichneten Töne — etwa die Zieltöne in einer Kadenz — mit der Vorlage zu identifizieren⁸²⁾. Es sind also hier nicht etwa die Anfangstöne übernommen:

 , sondern die soeben genannten; dies stimmt auch mit der Textverteilung überein. Das Gleiche gilt für die Fortsetzung (3. 'Sanctus'). Aus dem originalen



⁸¹⁾ Hemiolen kommen also nicht *nur* dort vor, wo sie durch Notenfärbung sichtbar gemacht sind. In den angeführten Beispielen ist es auf Grund der Notationsregeln möglich, die ungefärbten Noten beizubehalten.

⁸²⁾ Vgl. S. 62 (*Kyrie 10*).

löst der Komponist die Einzeltöne heraus und macht sie zu Orientierungspunkten der melodischen Bewegung. So wird das erste a hier erst bei \pm eindeutig erreicht:



obwohl es schon vorher viermal erklingt. Immer sind die übernommenen Töne echte Stützpunkte der neugebildeten Stimme, nie bloße Verzierungs-töne, auch nicht, wenn sie es in der gregorianischen Melodie ursprünglich waren (als Bestandteile eines Melismas). In weniger stark verzierten c. f. zeigt sich das darin, daß eine längere Tonfolge der Originalmelodie in der Bearbeitung nicht zu einer Folge von Tönen von kürzerer Dauer als die Semibrevis wird (s. o. S. 61 f.). Die Frage nach dem Verhältnis von c. f. zu Originalmelodie möchte ich hier jedoch nicht weiter verfolgen⁸³).

Vom dritten 'Sanctus' ab liegt der c. f. bis zum Schluß in der Oberstimme. Zunächst steht der Satz unter dem Zeichen \circ und ist sehr dicht: der stark verzierte c. f. verläuft vorwiegend in Minimien und Semiminimien, die sogar

Synkopen bilden ($\overset{\cdot}{\downarrow}\overset{\cdot}{\downarrow}\overset{\cdot}{\downarrow}\overset{\cdot}{\downarrow}$, $\overset{\cdot}{\downarrow}\overset{\cdot}{\downarrow}\overset{\cdot}{\downarrow}\overset{\cdot}{\downarrow}$) . Auch im Tenor kommt dieser kleinste Notenwert vor, und wieder zeigt sich das Merkmal aller c. f.-Sätze: die ständige enge Anlehnung der Notenwerte der Unterstimmen an die der Oberstimme. Die „Verzahnung“ der Stimmen, die wir in zwei Kyriesätzen beobachteten, findet sich auch hier, aber es überwiegt die Bewegung aller Stimmen gleichzeitig, sei es in Semibreven, mit der Minima, sei es in Minimien, mit der Semiminima als Ziernote. Diese Bewegungsart kommt auch in Sätzen ohne c. f. vor (z. B. im Sanctus 3, in der M.S.A.V.), aber immer wechselt sie dort ab mit Partien, in denen der Tenor sich durch länger ausgehaltene Töne von der Oberstimme abhebt⁸⁴).

Der Fortsetzung 'Dominus Deus Sabaoth' ist das Zeichen C vorangestellt, ohne daß die Gliederung nach je 3 aber in eine eindeutige Gliederung nach je 2 Semibreven überginge. Vor 'Deus' jedoch steht in der Oberstimme

⁸³) Vgl. jedoch den Nachtrag zu diesem Abschnitt, S. 72 ff. —

Es ist wohl überspitzt, zu sagen, erst das fünfte a, und nur dieses, sei das a der Originalmelodie. Daß dieser Ton schon vorher viermal erklingt, ist kein Zufall; er wird vielmehr von der dritten Note dieser Phrase bis \pm *umspielt*, er ist der aus dem Original übernommene feste Pol, um den sich die Melodie herumrankt. Trotzdem ist es richtig, zu sagen, daß sie ihn *eindeutig* erst bei \pm erreicht, und daß man daher nicht die ersten besten Töne als die „übernommenen“ ansehen darf. Die c.f.-Töne sind deutlich erkennbare feste Pole, die sich in der Bearbeitung aber nicht notwendig in der Gestalt eines jeweils nur *einmal* erklingenden Tones zu zeigen brauchen. Darum ist die Markierung bestimmter Töne durch Sternchen hier eigentlich ein zu grobes Mittel, um das wirkliche Verhältnis zur Originalmelodie zu erfassen.

⁸⁴) Mir scheint das erwähnte Merkmal eines der sichersten Kriterien dafür zu sein, ob c.f. verwendet wird oder nicht. Vgl. die Gegenüberstellung mit dem frei komponierten Sanctus 3, unten S. 92 ff.

das Proportionszeichen $\frac{6}{4}$; von hier ab verläuft diese in deutlicher Dreierbewegung, wobei nun jeweils einer Dreiergruppe eine Zweiergruppe der Unterstimmen entspricht: $\left\{ \begin{smallmatrix} \circ & \circ & \circ \\ \circ & \circ & \circ \end{smallmatrix} \right.$. Die Oberstimme bewegt sich jetzt also gewissermaßen wieder im temp. perf. — aber $1\frac{1}{2}$ mal so schnell wie zuerst. Diese Bewegung wird — so scheint mir — beibehalten im nächsten Abschnitt, wieder einem 'Duo' zwischen Oberstimme und Ct., jetzt mit der Vorzeichnung \ominus . Das Tempo des \ominus -Teiles würde sich dann also wie $1 : 1\frac{1}{2}$ verhalten, nicht nur zu dem der Oberstimme noch dem Zeichen $\frac{6}{4}$, sondern auch zu dem des ganzen \ominus -Teiles. Zwischen einfachem und diminuiertem temp. perf. besteht hier also das gleiche Verhältnis wie im *Gloria 'De Quaremioux'*⁸⁵).

Das dreistimmige *Osanna* verläuft wieder unter dem Zeichen \circ und ist auch genau so gearbeitet wie der erste Teil. Nach der 'Benedictus'-Intonation folgt der uns schon bekannte Fb.-Teil 'Qui venit'. Diesem ist wieder das Diminutionszeichen vorangestellt. Ein anderthalbmal so schnelles Tempo — das man am besten dadurch erzielt, daß man eine dreiteilige Schlagzeit durchführt, die man der Dauer zweier Schlagzeiten (Semibreven) des Vorangegangenen gleichsetzt — erscheint mir auch hier als das Richtige. Es entspricht auch den rhythmischen Merkmalen, von denen oben die Rede war.

Zur damit angeschnittenen Frage nach der Beziehung zwischen Tempo und Mensurzeichen möchte ich vorläufig nur bemerken, daß die Zeichen nicht immer, wie hier, auf einen im Satz begründeten Tempounterschied schließen lassen. So notieren im *Kyrie 5* drei Handschriften vor dem 1. 'Kyrie' das Zeichen \circ , vor dem 'Christe' \ominus , und zwei dieser Handschriften vor dem letzten 'Kyrie' wieder \circ ⁸⁶). Es besteht zwischen den drei Teilen aber kein Satzunterschied, der eine Tempoänderung begründen könnte. Man kann die Zeichen hier nur als ein Bedürfnis nach Abwechslung verstehen, ähnlich wie in den manchmal vorkommenden Fällen, wo ein Satz mit beiden Zeichen (\circ und \ominus), sowie mit Wiederholungszeichen, versehen ist⁸⁷). Andererseits haben wir unter den bisher besprochenen Sätzen mit gleichem (\circ) oder fehlendem Zeichen leichte Tempounterschiede festgestellt (oben S. 66). Manche Sätze ohne Zeichen neigen mehr zum langsamen, oft mit \circ ausdrücklich bezeichneten, andere wieder zum schnelleren, im allgemeinen durch \ominus gekennzeichneten.

⁸⁵) Ab T. 58 ('gloria tua') verlaufen die Stimmen im Kanon: eine besondere Form der Angleichung des Tenors an die c.f.-Stimme.

⁸⁶) Vgl. die Angaben zu diesem Satz in der Einleitung zum Notenteil.

⁸⁷) So z. B. in der Messe von Reginald Liebert (DTÖ XXVII, S. 8 ff.; auch festgestellt von Bessler, BF, S. 135, Anm. 3), in den Sätzen Tr Nr. 73, 99, 686 und 867 (nach dem them. Kat. in DTÖ VII), sowie in 4 Ordinariusssätzen von Binchois: DTÖ XXXI, S. 48, 53 und 55, und Marix, S. 183. Zu den Binchois-Sätzen vgl. unten S. 199. Bei Dufay kommt diese Gepflogenheit nicht vor.

neten Tempo (z. B. das Fb.-Kyrie Nr. 9, sowie verschiedene im Abschnitt B 1 dieses Kapitels zu besprechende Sätze). In den meisten Fällen allerdings deuten die beiden Zeichen, besonders wenn sie innerhalb des gleichen Satzes vorkommen, auf einen echten Satzunterschied.

Die Besonderheiten, welche wir an den einzelnen c. f.-Sätzen festgestellt haben, seien zum Schluß in der folgenden Übersicht kurz zusammengestellt:

Als bestimmend für den musikalischen Rhythmus erwies sich die Sprache in den Sätzen mit syllabischer Oberstimme *Gloria 1* und *2*, schwächer auch in *Gloria 3*.

Von sekundärer Bedeutung oder ganz ohne Einwirkung auf den Rhythmus ist der Text in allen übrigen c. f.-Sätzen (Oberstimme melismatisch), zu denen wir weiter feststellten:

<i>Gloria 4</i> <i>Kyrie 10</i> (Fb.) <i>Kyrie 7</i> und <i>8</i>	Ruhige Dreierbewegung des Satzes, besonders in \diamond , manchmal in \downarrow fortschreitend.
<i>Kyrie 2</i> und <i>4</i> („Mittelstimmen“-c. f.) <i>Kyrie 5</i> und <i>6</i> <i>Kyrie 3</i> : 3. 'Christe' (Fb.)	$\diamond \square$ -Bewegung typisch, dadurch etwas schneller, aber viele Verzierungen in \downarrow .
<i>Kyrie 9</i> und 'Qui venit' des <i>Sanctus 1</i> (beide Fb.) <i>Sanctus 1</i> : 'Pleni' (zweist.)	Auch $\diamond \square$, aber kaum verziert und deshalb wieder etwas schneller (⊙).
<i>Kyrie 1</i> und <i>3</i> <i>Sanctus 1</i> : dreist. Teile in ⊙ <i>Gloria 2</i> : 'Amen'	Satz nicht, wie in allen anderen Fällen, durchgehend auf „Note gegen Note“ zurückführbar, sondern „verzahnt“ oder häufig in allen Stimmen in \downarrow fortschreitend.

Das Sanctus und das Agnus der Missa Sancti Jacobi (Ergänzende Bemerkung)

Im letzten Abschnitt berührten wir u. a. die Frage, auf welche Weise aus der originalen Chormelodie bei Dufay die Oberstimme des mehrstimmigen Satzes entsteht. Wir sahen, daß in einigen Sätzen diese Stimme im Vergleich mit der Originalmelodie so viele neue Töne enthält, daß man sie durch eine Untersuchung wohl mühsam rekonstruieren, beim Hören der Musik aber kaum wiedererkennen kann. Diese Erscheinung ist bekannt; wir gebrauchten dafür den Ausdruck „c. f.-haltige Stimme“, denn nicht der Satz, sondern

eine Stimme lehnt sich an den gregorianischen Choral an (S. 58). Im einzelnen sahen wir dann weiter, daß, wenn in einer solchen Stimme mehrere übernommene Melodietöne unmittelbar aufeinander folgen, diese in der Regel nicht kürzer als eine Semibrevis sind. Ein übernommener Ton kann wohl die Dauer einer Minima haben, aber in diesem Falle folgen fast immer einer oder mehrere Töne, die nicht original sind; meistens aber dauern die übernommenen Töne eine Semibrevis oder länger (S. 61 f.). Damit zusammen hängt die andere Feststellung (S. 69 f.), daß die Töne des Chorals, auch bei Melismen, *einzelnen* übernommen werden und eine Art Gerüst bilden, das der neukomponierten Stimme in ihrem Verlauf Stützpunkte liefert, jedoch nicht die Verzierungen, d. h. die Minima- und Semiminimaketten. Bei anderer Gelegenheit sahen wir, daß in den c. f.-Sätzen die zweite den Verlauf des Satzganzen tragende Stimme, der Tenor, sich rhythmisch immer besonders eng an die c. f.-Stimme anlehnt (s. z. B. S. 70). Offenbar liefern die Choraltöne also auch ein klangliches, ein dem Ganzen dienendes Gerüst.

Eine genaue Untersuchung dieser ganzen, meines Wissens noch gar nicht verfolgten Frage wäre notwendig. Sie liegt außerhalb des Rahmens der vorliegenden Studie. U. a. wäre hierfür ein Zurückgehen auf die spätmittelalterlichen Fassungen des Chorals nötig; der bloße Vergleich mit den heute üblichen, oft abweichenden Melodien, mit ihrem problematischen Notenbild, ist nicht ausreichend.

Ich möchte hier nur noch ein Beispiel heranziehen, das in unseren Zusammenhang gehört und die bisherigen Feststellungen, wie mir scheint, besonders plastisch illustriert. In Dufays *Missa Sancti Jacobi* beruhen das *Sanctus* und das *Agnus* auf einem Choral-c. f. im Tenor (Sanctus der Messe II, Agnus der Messe XI). Abgesehen von kürzeren Duo-Partien zwischen den Oberstimmen sind diese Sätze vierstimmig; sie weichen darin von Kyrie, Gloria und Credo ab, aber treten den auch zu diesem Werk gehörigen Propriumsteilen Introitus, Alleluja und Offertorium an die Seite, die ebenfalls vierstimmig sind und Tenor-c. f. verwenden. — Der äußere Aufbau der beiden Sätze ist folgender:

SANCTUS

(*Sanctus-Intonation*, 1 st.)

Sanctus, 4 st., C

Sanctus, 2 st., C

Dominus, 2 st., O

Pleni, 4 st., C

Osanna, 4 st., O

(*Benedictus-Intonation*)

Qui venit, 4 st., O

In nomine, 2 st., C

Wiederholung des *Osanna*.

AGNUS

(abgesehen von den Intonationen zum ersten und dritten *Agnus*)

1. *Agnus*: 4 st., C

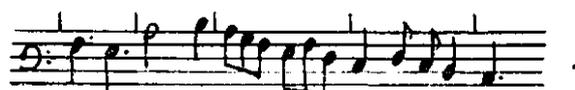
2. *Agnus*: 2 st., O

3. *Agnus*: 4 st., O

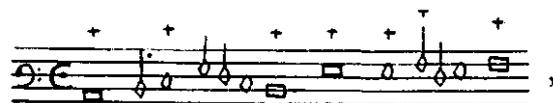
In der GA (Bd. II, 2, S. 27 ff.) sind die C-Teile des *Sanctus* in der Verkürzung $\circ = \text{♩}$, $\flat = \text{♩}$, die \ominus -Teile des *Agnus* $\square = \text{♩}$, $\diamond = \text{♩}$ übertragen, beide Male mit der vorangestellten Zahl '2', zur Kennzeichnung einer übergeordneten Gruppierung nach je 2 Dreiern: $\text{C} \overline{\circ \circ}$ und $\Phi \overline{\square \square}$, beides jetzt $2 | \text{♩} \text{♩} |$ (mit „Zwischentaktstrichen“). Die c. f.-Töne sind nicht markiert. Durch diese Übertragung entsteht der Eindruck, als handle es sich in beiden Fällen um die gleiche Satzweise, und als habe der — lediglich im Rev.-Bericht vermerkte⁸⁸⁾ — Unterschied in der ursprünglichen Notierung keine Bedeutung. Nun besteht zwischen den beiden Messuren in der Tat eine Ähnlichkeit, das besonders langsame imperfekte tempus (C) läßt sich mit dem beschleunigten perfekten (\ominus) jedenfalls in Beziehung bringen, obwohl beide einer verschiedenen Gattung angehören: $\text{C} \circ \circ = \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Diese Frage soll uns im Kapitel über die prolatio major, also C, beschäftigen. Auch im vorliegenden Fall liegt der im Musikalischen bestehende Unterschied keineswegs auf der Hand. (Und aus dem Notenbild der GA ist er nur noch mit größtem Kraftaufwand herauszufinden.) Besonders wenn man die einzelnen Stimmen vergleicht, ist kaum einzusehen, warum sie im *Sanctus* in C, im *Agnus* in \ominus notiert sind. Z. B. der Anfang des Tenors bei 'Pleni':



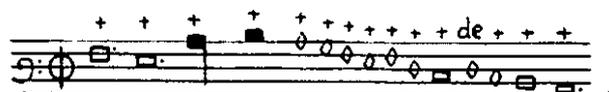
und im letzten 'Agnus':



Der Grund wird aber sofort klar, wenn man die Choraltöne des c. f. heraussucht. Dann sehen die zitierten Stellen so aus:



und:

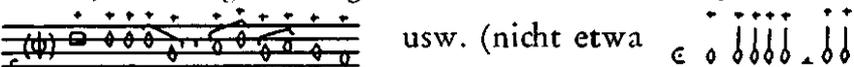
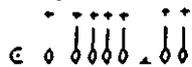


Der Vergleich bestätigt wohl sehr überzeugend die Richtigkeit der Beobachtungen, die wir an den Sätzen mit Oberstimmen-c. f. gemacht haben. Eingehende weitere Untersuchungen dieser Art erschienen mir sehr ergiebig. Es

⁸⁸⁾ Durch den Hinweis „dim. equiv.“ (diminished equivalents), a.a.O. S. XV f. Ausführlich dargelegt wird die Übertragungsmethode in der Einleitung zum ersten Band (Motetten) der GA.

wird auf diese Weise einerseits ein neues Licht geworfen auf den Kompositionsvorgang bei der Anlehnung an den gregorianischen Choral; es zeigt sich, wie dieser in seinen *einzelnen Tönen* ernst genommen wird. Andererseits zeigt sich, wie stark das Gefühl für die Funktion, die Würde, jedes Notenwertes bei Dufay ausgeprägt ist: eine Folge von Semibreven ist nicht das Gleiche wie eine Folge von Minimien, nur die erste ist imstande, eine Reihe von c. f.-Tönen zu tragen, während die Rolle der Minima auf die Überbrückung, die Ausgestaltung, beschränkt bleibt. Darum kann das temp. imp. prol. major, wenn außer einer gewissen rhythmischen Beweglichkeit außerdem eine möglichst direkte, unverzierte Anlehnung an den Choral angestrebt wird, nicht verwendet werden⁸⁹⁾.

Die beiden gewählten Stellen sind keine Einzelfälle, sondern sie sind typisch für den ganzen Satz, auch für die zweistimmigen Teile. Vgl., nach Markierung der Choraltöne, z. B. T. 12 ff. (auch 20 ff., ○), 67 ff. usw. des *Sanctus*, mit T. 21 ff., 36 ff. usw. des *Agnus*. Natürlich wirken diese Unterschiede doch wieder auf das Satzganze; vgl. das Kapitel über prolatio major, unten S. 165 ff.

⁸⁹⁾ Vgl. auch die vielzitierte, dem *Agnus* folgende *Communio* 'Vos qui secuti' (ebd. S. 31), wo es heißt:  usw. (nicht etwa  usw.).

Daß das t. i. prol. maj. (C) in c.f.-Sätzen im allgemeinen und in Fb.-Sätzen im besonderen so gut wie niemals verwendet wird (bei Dufay niemals), erklärt sich wohl aus dem soeben dargelegten Sachverhalt. Denn die Verwendung vieler Minimien gehört wesensmäßig zu dieser Mensur. Außerdem besteht hier die Neigung, die Stimmen rhythmisch komplementär, mit Hilfe kleiner Floskeln, zu gestalten: ein Verfahren, das, wie wir gesehen haben, für die c.f.-Sätze nicht typisch ist, die gerade auf einer rhythmischen *Angleichung* der Unterstimmen (insbesondere des Tenors) an die c.f.-Stimme beruhen (vgl. Anm. 76). So ist es bezeichnend, daß im *Sanctus* der *M.S.Jac.* der c.f. sich im *Tenor* befindet.

Im Fb. befindet sich der c.f. stets in der Oberstimme. Die von Georgiades, *Diskanttraktate*, S. 106 f. erwähnte Forderung des *Guillemus Monachus*, in Fb.-Sätzen nur ungerade Mensur (temp. perf.) zu verwenden, wird so wenigstens in bezug auf das temp. imp. prol. major verständlich. Das normale temp. imp. (prol. minor) kommt in Fb.-Sätzen zwar vor, aber doch relativ selten. Dies erklärt sich wohl aus dem Bestreben, der entlehnten Melodie in der Bearbeitung möglichst eine positive rhythmische Gestaltung (Dreierhythmus) zu verleihen, der neukomponierten Melodie einen festen Rahmen, einen Halt, zu geben. Das temp. imp. (C) dagegen wird bevorzugt für einen freien, prosamäßigen Ablauf, und daher vor allem in textreichen Sätzen verwendet (vgl. S. 125). Dufays wenige Fb.-Stücke mit gerader Mensur stehen nicht im einfachen t. i. — C —, sondern im t. i. *diminutum* — C —; s. Bessler, BF, S. 145. Dies erklärt sich wieder ganz einfach aus der Tatsache, daß die Minima nicht Klangträger sein kann. Nur im diminuierten temp. imp. können neben dem rhythmischen Einheitswert (Brevis) auch kleinere Werte (Semibreven) verwendet werden; vgl. das von Bessler, BF, S. 264, mitgeteilte Beispiel, T. 2, 7, 13 usw. (◊ = ♩). Auch wäre im nichtdiminuierten temp. imp. an solchen Stellen keine enge Anlehnung an die c.f.-Melodie möglich, wie in T. 13 und T. 25/26.

B. Die Sätze ohne cantus firmus in der Oberstimme

1. Der Mittelteil des Gloria 'De Quaremiaux' (⊙) und verwandte Sätze

Wir kommen jetzt zu den übrigen Sätzen, die ganz oder teilweise im tempus perfectum verlaufen. Es sind: 3 Kyrie, 7 Gloria, 2 Credo, 3 Sanctus und 2 Agnus, sowie sämtliche Sätze der Messen 'Sine Nomine' (außer dem Credo), 'Sancti Jacobi' und 'Sancti Antonii Viennensis'. Darunter befinden sich einige vierstimmige: zwei jeweils zusammengehörige Gloria und Credo, Nr. 9/2 und 10/3 (ganz), und das soeben in der Ergänzung zum vorliegenden Abschnitt behandelte Sanctus und Agnus der *Missa Sancti Jacobi* (zum größten Teil); auch das Sanctus 'Papale' (Nr. 4) verwendet in zwei kurzen Abschnitten eine zusätzliche vierte Stimme, aber einen Contratenor, statt einer zweiten Oberstimme wie in den anderen Fällen. Eine gregorianische Meßmelodie als c. f. im Tenor befindet sich nur in den genannten Sätzen der *Missa Sancti Jacobi*; über einige andere Fälle von Tenor-„cantus firmus“ vgl. die jetzt folgende Untersuchung⁹⁰).

Bei der Beschreibung des *Gloria 6* ('De Quaremiaux'), mit Tenor-Ostinato, haben wir einige Satzunterschiede beobachtet zwischen den Abschnitten im normalen und denen im diminuierten tempus (○ oder C, und ⊙, s. oben S. 37 ff.). Durch die gleichen Merkmale nun, durch die innerhalb dieses einen Satzes sich der diminuierte Abschnitt von den übrigen unterscheidet, zeichnen sich einige weitere Sätze als *ganze* aus, die ich jetzt besprechen möchte. Es sind: die *Kyrie* Nr. 11 und 12, sowie das *Sanctus/Agnus* Nr. 2. Obwohl diese Sätze ohne Mensurzeichen notiert sind⁹¹), ist ihre innere Zusammengehörigkeit, sowie ihre gemeinsame Verwandtschaft mit dem temp. diminutum-Teil des *Gloria 6* unverkennbar (vgl. auch oben S. 71 f.). Betrachten wir sie genauer.

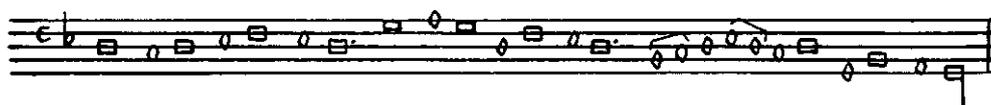
Ein echter c. f. scheint, wie im Gloria, nur im Tenor des *Sanctus/Agnus*-Paares (Tenor 'Vineux'⁹²) vorzukommen. Jedoch auch in den beiden *Kyrie* hat die Tenorstimme den sinnfälligen liedartigen Charakter, wie wir ihn zuerst in unserem Gloria beobachteten. Sie erscheint uns auch hier als die nicht nur in klanglicher Hinsicht, an jedem *einzelnen* Punkt wichtigste Stimme des Satzes, sondern eben auch als cantus firmus, d. h. als vorher konzipierte, dem Satzverlauf in melodischer Hinsicht, *als Ganzem* zugrunde gelegte Stimme. Der sinnfällige, ohne irgend eine Unterbrechung fortlaufende Rhythmus, das Hervortreten von kurzen, melodisch und rhythmisch aufeinander bezogenen Zeilen, sowie von klanglich aufeinander bezogenen

⁹⁰) Über gregorianischen Tenor-c.f. im *Sanctus Papale* und im „*Agnus Papale*“ (das nicht von Dufay ist), s. S. 96 ff.

⁹¹) Vgl. die Angaben in der Einleitung zum Notenteil.

⁹²) Zu dieser Bezeichnung vgl. ebenfalls die Einleitung zum Notenteil.

Anfangs- und Schlußtönen („Polen“, z. B. d—a—d', s. auch oben S. 43 f.), diese Eigenschaften machen den Tenor zu einer richtigen Liedmelodie. Als Beispiel diene das letzte 'Kyrie' von Nr. 12:



Während also die Verwendung einer mensurierten Melodie als Tenor-c. f. im *Gloria 6* und im *Sanctus/Agnus 2* feststeht, im einen Falle auf Grund der Satztechnik (Ostinato), im anderen auf Grund der anderweitigen Verwendung der gleichen Melodie (s. Anm. 92), läßt sich im Falle der beiden *Kyrie* die Existenz der Tenores als selbständiger Melodien nicht positiv nachweisen. In welchem Sinne nun die Frage beantwortet werden kann, ob auch hier c. f. vorliegt oder nicht, das wird durch die folgenden besonderen Umstände deutlicher.

In den Handschriften *Ca 11* und *Ca 6* findet man neben dem Hauptinhalt, mehrstimmigen Ordinariumssätzen (unter denen auch unser *Kyrie 11*), auch je ein *einstimmiges Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus*⁹³). Diese Kompositionen sind, wie alles Übrige in den Handschriften, ohne Namen, aber mit dem vollständigen Messentext, der sehr sorgfältig unterlegt ist, eingetragen. Sie sind, als gehörten sie zu einem mehrstimmigen Ganzen, vollständig mensuriert: *Kyrie, Sanctus und Agnus* stehen in temp. perf. (ohne Mensurzeichen), in *Gloria* und *Credo* wechselt die Mensur und es stehen dementsprechend Zeichen (C, O, C); auch kommen gefärbte Noten vor. Schließung und Lage sind die in mehrstimmigen Sätzen — so z. B. in den jetzt erörterten — häufig für den Tenor verwendeten (Tenorschlüssel und \flat -Vorzeichnung; Finalis g oder d). Es besteht nun beim *Sanctus*, besonders aber beim *Kyrie*, eine ganz außerordentliche Ähnlichkeit, nicht des melodischen Verlaufs im einzelnen, aber der Gestaltung, der Bauart, zwischen diesen Melodien und den Tenorstimmen unserer Sätze (*Kyrie 11, 12, S./A. 2*, aber auch *Gloria 6*). Auch hier das „Liedartige“: die Bildung kurzer Zeilen (meist 4 bis 7 tempora), der gleichbleibende einfache Rhythmus $\square \circ \square \circ \dots$, die tonale Geschlossenheit (Raum d—d', Ruhepunkte besonders auf d, g, a

⁹³) *Ca 11*: *Kyrie* fol. 6r (2. Hälfte) = *Ca 6*: K. fol. 36v (1. Hälfte)
Gloria fol. 22v = Gl. fol. 36v—37r
Credo fol. 48v—49v = Cr. fol. 37r—37v (unvollst.)
Sanctus fol. 50r = ———
Agnus fol. 50v = ———

Bei Besseler, Art. 'Cambrai, Kodex 6 und 11', MGG II, Sp. 709 ff., werden diese einstimmigen Stücke nicht miterwähnt. Auch Besselers Inventar in AfMw VII ist ungenau.

und d'). Es seien das Kyrie, das 'Amen' des Gloria und der Anfang des Sanctus als Beispiel mitgeteilt (Ca 11, fol. 6r, 22v, und 50r⁹⁴):

The image shows six staves of musical notation, likely a single melodic line. The lyrics are written below the notes. The first staff is labeled 'Ky-ri-e' and ends with 'ley-'. The second staff starts with 'son.' and is labeled 'Christe'. The third staff starts with 'leyson.' and is labeled 'Kyrie', ending with 'ley son.'. The fourth staff starts with 'ley son.' and is labeled 'A'. The fifth staff ends with 'men.'. The sixth staff is labeled 'San-ctus, San-ctus, San-ctus'.

Man kann das Vorkommen dieser einstimmigen Kompositionen des Ordinariums in Beziehung setzen zur Tatsache, daß das 'Vineux'-Sanctus nicht nur in mehrstimmigen Bearbeitungen, sondern auch ohne Gegenstimmen (in *Ao* und *Tourn*) überliefert wird. Bei dieser Melodie also ist es sicher, daß sie, je nach den Voraussetzungen, sowohl unverhüllt als auch eingekleidet in ein mehrstimmiges Ganzes musiziert wurde; bei den gleich gearteten Melodien der Hss. *Ca 11/6* erscheint es danach als sehr gut möglich, daß auch sie als Grundlage für mehrstimmige Kompositionen benutzt wurden, wenn auch keine solchen Sätze bekannt sind. Und umgekehrt kann man sich denken, daß die Tenorstimmen von Sätzen wie unseren beiden Kyrie gegebenenfalls auch einstimmig gesungen wurden: die vorhin gemachte Feststellung ihres selbständigen, liedartigen Charakters erhält jetzt durch das Vorkommen von ganz ähnlich gearteten Meßmelodien, die wirklich einstimmig gesungen wurden, eine Bestätigung. Ob diese Tenores aber echte „cantus firmi“ sind,

⁹⁴) Es besteht sogar eine melodische Ähnlichkeit zwischen dem Anfang des 'Christe' von Nr. 12 (Tenor) und dem des einstimmigen 'Christe'.

d. h. schon vorher vorhanden waren und dann als Fertiges übernommen, oder ob sie vom Komponisten erst im Hinblick auf die mehrstimmige Bearbeitung geschaffen wurden, das läßt sich natürlich nicht entscheiden. Sie haben den *Charakter* von *cantus firmi* — nämlich von jenen liedartigen Melodien, wie sie anderweitig einstimmig vorkommen. Das 'Vineux'-Sanctus bildet gleichsam das fehlende Verbindungsglied, es beweist durch seine Doppelgestalt, daß es sich auf beiden Seiten um wirkliche c. f. handeln kann⁹⁵), sowohl bei den Kyrie-Tenores, wie bei den einstimmigen Melodien. Unter Dufays Messensätzen aber sind die genannten die einzigen, die man in dieser Hinsicht mit den Meßmelodien aus Cambrai in Beziehung bringen kann, nur in diesen hat der Tenor eindeutig den gleichen geschlossenen liedartigen Charakter⁹⁶).

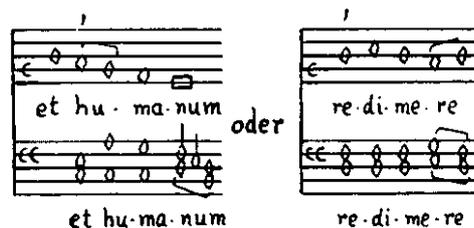
Wir sind aber davon ausgegangen, daß wir die zwei Kyrie und das Sanctus in Beziehung setzten zu dem uns schon bekannten Gloria, und zwar nur zu dessen mittlerem, sich in diminuiertem Zeitmaß bewegendem Teil. Die soeben besprochenen Merkmale aber lassen diese Sätze als mit jenem Gloria als *Ganzem* — denn ein c. f. liegt ja seinen sämtlichen Teilen zu Grunde — verwandt erscheinen. In der Tat, wenn man ein andersartiges

⁹⁵) Es ist zu beachten, daß die genannten einstimmig überlieferten Melodien alle den *Messentext* tragen, und daß daher die Tenores von *K. 11* und *12* (und *S./A. 2*) wohl ebenfalls von Anfang an für die Messe bestimmt waren. Seit dem 15. Jhdt. gibt es eine große Zahl von neukomponierten Messenmelodien, die zum Teil auch in mensuraler Notation überliefert sind (vgl. Art. 'Credo', MGG II, Sp. 1771); zu diesen sind wohl auch die soeben behandelten zu rechnen. Dennoch würde ich hier, eben weil es sich um Neukompositionen handelt, die mit den überlieferten gregorianischen Melodien musikalisch unvergleichbar sind, nicht von 'Choral-c.f.' sprechen, wie z. B. v. Ficker (Schöpf.-Gesch., S. 95 f.), der bereits auf die Verwendung von Tenor-c.f. in *K. 12* und *S./A. 2* und deren musikalische Merkmale aufmerksam gemacht hat (ebd. S. 96). Die Frage nach der Herkunft der Verwendung von Tenor-c.f. und Oberstimmen-c.f. bei Dufay (vgl. v. Ficker, ebd., sowie Bessler, Tonalharmonik . . ., Acta XXV, S. 144 f., besonders Anm. 22) bleibe hier offen. (Vgl. jedoch unten S. 189 f. und die dazugehörige Anm. 234.) Jedoch halte ich v. Fickers sehr frühe Datierung des *S./A. 2* („kurz nach 1418“, a.a.O. S. 96) für problematisch: Dufay kann das Stück doch ebensogut viele Jahre nach dem Tod seines Lehrers Loqueville komponiert haben, und die Verwendung eines c.f. im Tenor statt (wie angeblich erst später von den Engländern übernommen) in der Oberstimme erlaubt ebenfalls keine Schlüsse auf die Chronologie, zumal da es sich hier, wie dargelegt, ja nicht um einen *gregorianischen* c.f. handelt, und da die Verwendung von *Tenor-c.f.* bekanntlich gerade in Dufays *später* Schaffenszeit, wenn auch in anderer Weise, eine wichtige Rolle spielt.

⁹⁶) Bessler, Art. 'Dufay' in MGG III, Sp. 901, erwähnt eine „Folge Kyrie-Sanctus-Agnus“ und meint wahrscheinlich die Zusammengehörigkeit von *K. 12* und *S./A. 2*. Diese Sätze sind nämlich nicht nur musikalisch miteinander verwandt, sondern sie sind außerdem in *BL* mit einem Gloria und einem Credo von Zacharia zu einem Zyklus zusammengestellt (*BL* 16—21; Nr. 20: das Sanctus von Loqueville, vgl. die Angaben zu *S./A. 2* im Notenteil, sowie Bukofzer, *Studies*, S. 220). In der Ausgabe zur vorliegenden Arbeit wurde zwischen Kyrie und Sanctus das innerlich verwandte Gloria 'De Quaremiaux' (Nr. 6) eingeschoben.

Stück wie z. B. einen der Sätze mit Oberstimmen-c. f. damit vergleicht, erscheint das ganze *Gloria 'De Quaremiaux'* als zum Typus der drei anderen Sätze gehörig, nicht nur wegen des Tenors, sondern auch auf Grund der Satzweise. Es zeichnen sich dann die folgenden gemeinsamen Kennzeichen ab: Der durch den Tenor bestimmte einfache, und nirgends durch Unregelmäßigkeiten (etwa Synkopen) gestörte Rhythmus; ein durch die Verwendung kürzerer Notenwerte als im Tenor bewirktes Hervortreten des Ct. und besonders der Oberstimme, wobei das wirkliche Fortschreiten der Klänge aber zusammen mit den Schritten des Tenors, d. h. meistens auf der ersten und dritten Schlagzeit, erfolgt; eine dadurch entstehende Eigentendenz aller drei Stimmen, die aber doch zugleich alle dem vorgegebenen unveränderlichen Rhythmus des ganzen Satzes folgen (s. Kap. II). Wie wir sahen (Kap. III, A), haben die Sätze mit Oberstimmen-c. f. diese Merkmale nicht.

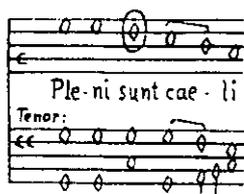
Erst eine genauere Untersuchung zeigt, daß es vor allem der temp. perf. diminutum-Abschnitt des Gloria ist, dem das Sanctus und die beiden Kyrie ähneln. Es sind die S. 37 ff. erwähnten spezifischen Merkmale dieses Abschnitts, welche zum größten Teil auch hier gelten. Auch in den Kyrie ist der Vortrag des Textes melismatisch. Im Sanctus ist er an vielen Stellen — besonders bei den Tropusworten — syllabisch, er wird dann, von allen Stimmen gleichzeitig, in Semibreven und Breven deklamiert. Aber gerade die Art der Deklamation — □ ◊ ... oder hier auch ◊ ◊ ◊ ..., aber nicht auf der Minima — stimmt wieder mit derjenigen des Gloria-Mittelteiles überein. Auch dort, wo mehrere Silben von der Dauer einer Semibrevis aufeinander folgen (anders als im Gloria), wird durch Tonwiederholungen, besonders in den Hauptstimmen, also durch das Deklamieren auf ein und demselben Klang, der Fluß gewahrt, z. B.:



Dieser *Fluß* des Satzes ist charakteristisch: die Stimmen werden nicht durch Pausen und durch Wiederholung kurzer Töne in kleine Teilchen zerhackt (wie in den nichtdiminuierten Gloriateilen), sondern sie setzen sich zusammen aus geschlossenen Zeilen, die sich über größere Partien des Satzes erstrecken (meist 4 und mehr tempora). Auch hier führen diese Erscheinungen zu einem flüssigeren, etwa um das Anderthalbfache schnelleren Tempo als dem der Hauptabschnitte des Gloria (s. o. S. 38 f.). Man empfindet eine Tendenz der jeweils ersten Schlagzeit zu einem größeren Gewicht, zu einem „Aufsaugen“ der beiden leichten Schlagzeiten (◊ ◊ statt ◊ ◊). Diese Tendenz, d. h. also die verschiedene „Schwere“ der einzelnen Schlagzeiten, wird

auch satztechnisch greifbar, und zwar in der Handhabung der Dissonanzen.

Bei der Untersuchung des Gloria stellten wir fest, daß im einfachen tempus perf. und imp. Dissonanzen von der Dauer einer Semibrevis, einer Schlagzeit, sei diese nun die erste, zweite oder dritte des tempus, nicht vorkommen (s. S. 29 f.), im temp. perf. diminutum aber wohl (S. 38). Dort erschienen sie dann im Ct. auf der zweiten Semibrevis zweier tempora. Jetzt stehen wir vor der gleichen Erscheinung: Im *Kyrie 11* befindet sich in T. 15 und T. 27 im Ct. (Quart), in T. 27 und T. 31 in der Oberstimme (Sept) eine mit dem Tenor dissonierende Semibrevis auf 'zwei'. Im *Kyrie 12* erklingen zwei solche Dissonanzen, hier beide Male in der Oberstimme als Septen (T. 30 und T. 54). Der Ton des Tenors dauert dabei jedesmal eine Brevis, □ oder □. Im *Sanctus* schließlich finden wir eine Sept in der Oberstimme in T. 28; Quarten in der Oberstimme in T. 31 (s. o. erstes Beispiel auf S. 80), T. 40 und T. 62, sowie im Ct. in T. 2 und T. 10; eine Sekund im Ct. in T. 29. War in den Kyrie-Sätzen und im Gloria in allen Fällen die dissonierende Semibrevis auf 'zwei' angebracht und mit der auf 'eins' fallenden Hauptnote durch die 'ligatura cum opposita proprietate' () verbunden, so erklingt sie hier im Sanctus viermal auch auf 'drei' und ohne Bestandteil einer Ligatur zu sein (T. 2, 28, 40 und 62). Zweimal ist sie dabei sogar Trägerin einer Textsilbe ('Ple-ni sunt' und 'In no-mi-ne'). Auch in diesen vier Fällen wirkt die Dissonanz nur als Verbindungsnote, als „Durchgang“, da hier der Tenor jeweils für die Dauer des ganzen, also perfekten tempus seinen Ton beibehält (□) und sich erst frühestens auf der nächsten Hauptschlagzeit weiterbewegt (also nicht auf der Dissonanz). Bei 'Pleni' und 'In nomine' zwar deklamiert auch er den Text auf Semibreven, aber auf ein und demselben Ton dabei verharrend, so daß er auch hier sich nicht wirklich fortbewegt (vgl. auch oben S. 80):



Wegen des liegenbleibenden Tones im Tenor macht es wenig Unterschied, ob die Dissonanz auf 'zwei' oder auf 'drei' erklingt. Auf der ersten Schlagzeit eines Tempus jedoch kommen nirgends dissonierende Semibreven vor, und gerade das zeigt, daß diese vor den beiden anderen ausgezeichnet ist. (Im Tenor kommen Dissonanzen weder in dieser Art, noch sonstwie überhaupt vor: ein weiteres Zeichen, daß er die zuerst konzipierte Stimme ist. Vgl. damit die Feststellung oben S. 59 über die Dissonanzen in einem Satz mit Oberstimmen-c. f.)

Aus der Tatsache, daß in diesen Sätzen dissonierende Semibreven vorkommen, darf nicht auf eine weniger sorgfältige Behandlung der Dissonanz, und damit etwa auf eine ältere, weniger durchgebildete Stufe der Satztechnik als die des nichtdiminuierten tempus geschlossen werden. Es handelt sich nicht um verschiedene Stufen oder Stadien des gleichen Satzes, sondern um verschiedene *Typen* von Satzweise, die nebeneinander stehen, im gleichen Sinne wie etwa tempus perfectum und imperfectum. Die Dissonanz wird nicht weniger sorgfältig, sondern nur anders, angebracht; auf 'eins' wird sie ja gerade sorgfältig vermieden⁹⁷⁾! Man könnte sagen, daß die Semibrevis einen Teil ihrer Würde abgibt an die (perfekte) Brevis, dieser eine übergeordnete, zusammenhaltende Stellung einräumt. Der Charakter der Semibrevis wechselt je nach deren Platz innerhalb der ihr übergeordneten Zeiteinheit (dem 'tempus'), was mit der Brevis nicht der Fall ist: diese ist daher die „härtere“, zuverlässigere Einheit des Satzes. Man zählt die Semibreven nicht einzeln, sondern nach Dreiergruppen; d. h. man zählt Breven. Diese Eigenart äußert sich beim Erklingen als beschleunigtes Tempo — satztechnisch zeigt sie sich in der Dissonanz; das Tempo und die Dissonanzbehandlung sind zwei verschiedene Seiten ein und derselben Sache.

Unsere drei Sätze unterscheiden sich, mit dem Gloria-Mittelteil, durch die beschriebenen Merkmale von allen übrigen Messensätzen Dufays im temp. perf., sei es mit vorangestelltem Zeichen ○, sei es ohne Zeichen. So kommen in all diesen Sätzen bzw. Abschnitten dissonierende Semibreven nur ganz ausnahmsweise vor: auch in längeren Abschnitten höchstens je einmal⁹⁸⁾. Lediglich in gewissen Sätzen mit dem Zeichen ⊕ sind sie häufiger anzutreffen; diese gehören aber wieder anderen Arten an, die auf Grund sonstiger Merkmale *auch* von dem zuletzt beschriebenen Typus abweichen (s. u. S. 90 ff.). Die Fälle, worin Messensätze ohne Mensurzeichen mehr einem woanders mit ⊕ bezeichneten Satz als einem solchen mit ○ ähneln, sind nicht häufig; unsere drei Sätze aber stellen eindeutig einen solchen Fall dar (vgl. dazu S. 71 f.⁹⁹⁾).

2. Die *Missa Sancti Antonii Viennensis* und verwandte Sätze

Bisher haben wir zwei Typen des Satzverlaufs auf die Weise kennengelernt, daß wir alle diejenigen Sätze einzeln besprachen, in denen sich diese beiden Typen verkörperten (Oberstimmen-c. f., sowie bestimmte Art von

⁹⁷⁾ In der sehr frühen *Missa sine nomine* dissoniert im temp. perf. (und imp.) die Semibrevis nicht; die Minima dagegen dissoniert hier häufiger als in einem jüngeren Werk, der *Missa Sancti Antonii Viennensis*. Vgl. S. 83 ff.

⁹⁸⁾ Nur im vierstimmigen *Gloria 10* habe ich 2 Semibrevis-Dissonanzen gefunden: T. 55 und 66 (beide in der zweiten Oberstimme).

⁹⁹⁾ Über das Verhältnis von t. p. dim. zu t. i. prol. major (C) s. u. S. 165 ff., sowie oben S. 72 ff.

Tenor-c. f.). Das Typische, sowie die in den besonderen Fällen vorkommenden Spielarten und Abweichungen, lernten wir so jeweils nach und nach kennen. Für die Untersuchung der noch übrigen Fälle von temp. perf. nun möchte ich anders vorgehen, nämlich so, daß ich zwei verschiedene Werke als extreme Beispiele zweier Satzarten einander entgegenstelle und vor allem in bezug auf eine bestimmte Fragestellung miteinander vergleiche; für die dann noch übrigen Sätze wird sich dabei von selbst ergeben, wie diese sich voneinander scheiden und um die besprochenen beiden Werke gruppieren. Die Werke, von denen ich ausgehe, sind die *Missa sine nomine* und die *Missa Sancti Antonii Viennensis*, und die Fragestellung, die uns leiten soll, ist wieder die *Dissonanz*behandlung¹⁰⁰).

Die *Missa sine nomine*, welche vollständig nur in den Hss. *BL* und *Ao* überliefert ist, liegt in moderner Übertragung im ersten Messenband der Dufay-GA vor. Sie gilt allgemein als Dufays früheste Komposition des ganzen Ordinariums, ja als eine der ältesten vollständigen Messenvertonungen überhaupt¹⁰¹). Die andere Messe gilt als jünger. Sie findet sich nur in der (jüngeren) Quelle *Tr 90* und war bis jetzt nicht veröffentlicht. Dufays Autorschaft und der Titel sind von H. Bessler erschlossen worden¹⁰²). Beide Werke sind dreistimmig und offenbar ohne c. f. Die in der *M. s. n.* verwendeten Mensurzeichen sind: [C], C und O, während in der viel ausgedehnteren *M. S. A. V.* mehrere Zeichen vorkommen, von denen die wichtigsten (eins der 3 wird *stets* verwendet, sei es auch nur in einer Stimme) [O], C oder O sind¹⁰³). In diesem Abschnitt sollen wieder nur die temp. perf.-Teile betrachtet werden, wodurch das Credo der *M. s. n.* (ganz in C) aus der Untersuchung vorläufig ausscheidet. Das einfache temp. perf., O, ist die einzige beiden Werken gemeinsame Mensur.

Wir stellten oben fest, daß das Dissonieren der Semibrevis im einfachen temp. perf. nur ausnahmsweise vorkommt. Dies gilt auch für die zu betrach-

¹⁰⁰) Wir ziehen zunächst beide Werke heran, betrachten dann aber im vorliegenden Abschnitt (2) vor allem die *M.S.A.V.*, und im nächsten (3) noch einmal eingehend die *M.s.n.*

¹⁰¹) Zur ersten Feststellung vgl. z. B. Bessler, MGG III, Sp. 910 („schon aus der Malatesta-Zeit 1420—1426“), de Van, Einleitung zum Messenband der GA, S. III, sowie Pirro, Histoire, S. 74, zur zweiten Bessler a.a.O. und Bukofzer, Studies, S. 220 f.

¹⁰²) s. Bessler, Neue Dokumente . ., AfMw IX, S. 173 f. Besslers scharfsinnige Schlußfolgerung wird auch referiert bei Reese, Ren., S. 63.

Daran, daß die *M.S.A.V.* die jüngste der drei frühen Messen ist (s. z. B. Bessler a.a.O. S. 175 f.), ist ebenfalls nicht zu zweifeln.

¹⁰³) Die in Klammern stehenden Zeichen können in der Hs. fehlen, sind aber mit Sicherheit die gemeinten.

tenden Messen¹⁰⁴⁾, und wir lenken daher jetzt unser Augenmerk auf die Minima.

Diese ist in den einfachen Mensurarten der in erster Linie an der Dissonanzbildung beteiligte Notenwert. Die nächstkleinere Note, die Semiminima, findet bei Dufay erst in beschränktem Maße (ausschließlich als Ziernote, entweder einzeln oder in kleinen Gruppen, sehr selten mehr als vier hintereinander) Verwendung. Im folgenden befassen wir uns in der Hauptsache mit der „betonten“ oder besser: derjenigen Minima, die mit dem Beginn der Schlagzeit zusammenfällt, nicht so sehr mit der „unbetonten“, der auf angebrochener Schlagzeit angebrachten Minima. Das häufigere Dissonieren der zuletzt genannten ist auch aus der späteren Musik bekannt (die „Durchgangs-“ und „Wechselnoten“ z. B. bei Palestrina); wichtiger für das Erfassen des Satzes ist die andere. Bei dieser, der auf die volle Schlagzeit treffenden Minima, berücksichtigen wir sowohl die frei einsetzenden wie die

vorbereiteten, „übergebundenen“ Dissonanzen, also z. B.  sowohl wie . Schließlich sei bemerkt, daß ich, wenn nicht ausdrücklich anders gesagt, nur das Verhältnis von Oberstimme und Ct. zum Tenor (und umgekehrt), also nicht das Dissonieren der Oberstimme und des Ct. untereinander, berücksichtige. (Das gilt z. B. für die gleich folgende Tabelle.)

Beim Hören der beiden Messen fällt neben einer großen klanglichen Verschiedenheit als erstes die gegenüber der *M. s. n.* viel freiere, viel weniger einförmige Bewegung, ein breiteres Strömen, sowie damit zusammenhängend der viel stärker melismatische Textvortrag in der *M. S. A. V.* auf. Ein Vergleich der Notenbilder ergibt, daß in der *M. s. n.* keine einzige Semiminima vorkommt, während in der anderen Messe dieser Notenwert (einzeln oder in kleinen Gruppen) ständig eingestreut ist. (Selbst im temp. imp., prolatio major, C, derjenigen Mensur, in der sich die Semiminima am ehesten auch dann einnistet, wenn sie in den anderen Zeitmaßen noch vermieden wird — vgl. z. B. die Sätze der *Missa Sancti Jacobi* —, steht sie in der *M. s. n.* kein einziges Mal. Vgl. das Kapitel über C, S. 165 ff.) Schon dies, sowie überhaupt der häufige Wechsel zwischen Partien mit kurzen Notenwerten in allen Stimmen und solchen mit länger ausgehaltenen Klängen, oder mit z. T. sehr langen Haltetönen in der einen und schneller Bewegung in der anderen Stimme, schon dies erfordert in der *M. S. A. V.* die Zugrundelegung eines breiteren, ruhigeren Tempos.

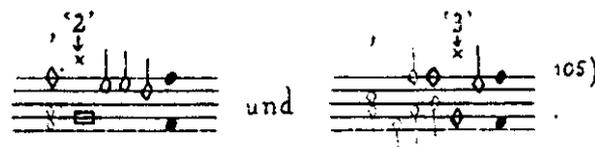
Bei der Untersuchung der Dissonanzen zeigt sich dann weiter, zunächst äußerlich, daß diese in der *M. S. A. V.* relativ viel seltener vorkommen als

¹⁰⁴⁾ Semibr.-Dissonanzen in der *M. s. n.*: *Kyrie* T. 54, *Agnus* T. 45; in der *M. S. A. V.*: im einfachen t. p. keine, im t. p. dim. *Gloria* T. 209 (zwischen Ten. u. Ct.).

in der *M. s. n.* Richtige Übertragung und richtiges Zählen vorausgesetzt, ergeben sich folgende Ziffern:

	<i>M. s. n.</i>			<i>M. S. A. V.</i>		
	Anzahl tempora in ○	Dissonanzen frei eins.	Dissonanzen vorbereitet	Anzahl tempora in ○	Dissonanzen frei eins.	Dissonanzen vorbereitet
Kyrie	33	7	9	41	—	6
Gloria	33	8	9	165	8	14
Credo	—	—	—	164	6	22
Sanctus	23	3	—	104	1	15
Agnus	25	6	8	61	1	12

In Kyrie, Gloria und Agnus der späteren Messe beträgt die Anzahl der Dissonanzen, umgerechnet auf eine einheitliche Anzahl von tempora, also nur einen Bruchteil (zwischen 20 und 40%) derjenigen in den entsprechenden Sätzen des früheren Werkes. (Auch die Zahl der „Durchgangs“-Dissonanzen ist in der *M. S. A. V.* kleiner.) Nur das Sanctus der *M. s. n.* ist mit Dissonanzen auffallend sparsam; hier halten sich beide Werke ungefähr die Waage. Weiter fällt aber auf: während in der *M. s. n.* frei einsetzende und vorbereitete Dissonanzen ungefähr gleich oft vorkommen, sind in der *M. S. A. V.* die vorbereiteten, d. h. die vom Schluß der vorangehenden Schlagzeit, wo sie noch konsonierten, festgehaltenen und jetzt dissonierenden Töne, stark in der Überzahl. Die übrigbleibende Zahl der *nicht* vorbereiteten Dissonanzen ist bei der Länge des Werkes geradezu verschwindend klein. Was nun die hierbei verwendeten Intervalle betrifft, so kommt ein weiterer Unterschied hinzu: in der *M. s. n.* sind die vorbereiteten Dissonanzen, in der Reihenfolge ihrer Häufigkeit: Quartan, Sekunden oder Septen. In der *M. S. A. V.* aber sind diese zum allergrößten Teil *S e p t e n* (Kyrie: 4; Gloria: 12; Credo: 19; Sanctus: 12; Agnus: 6). Diese wiederum sind fast alle angebracht in einem 6-8-Kadenzablauf zwischen den beiden Hauptstimmen, wobei zwei Formen etwa gleich oft vorkommen:



Beide Kadenzan kommen in der *M. s. n.* an keiner einzigen Stelle vor. Zum Vergleich folge eine Zusammenstellung aller dort verwendeten Formen

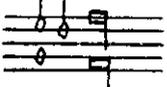
¹⁰⁵⁾ Die dünn gezeichneten Noten können auch anders lauten.

sowie sehr oft auch in Gestalt einer Durchgangsnote nach vorangehender

Quint: , wie etwa am Schluß des 1. 'Kyrie'¹⁰⁷). Allerdings setzt der

Tenor, der diese Sext trägt, immer schon früher ein und hält seinen Ton eine ganze Semibrevis aus. Dies gilt für alle Schlüsse: nie ist die vorletzte Note des *Tenors* auch kürzer als eine Semibrevis. Dasjenige, was die beabsichtigte Schlußwirkung zustande bringt, ist also vor allem dieser fallende Schritt des Tenors, und erst in zweiter Linie das Erklingen der Sext. Das heißt aber, daß die Kadenz auf einem *melodischen* Vorgang beruht, auf der Bewegung von *Stimmen*, nicht auf der Verbindung zweier gesondert greifbarer *Klänge*¹⁰⁸). Sie kommt dadurch zustande, daß sich zwei Stimmen mit voneinander verschiedenen Tendenzen gemeinsam im gleichen Klang *treffen*, diesen *bilden*.

Beim Vergleich mit den Kadenzen der *M. s. n.* (vgl. die obige Tabelle) zeigt sich die Verschiedenheit ganz deutlich. Dort kommen im Tenor keine Minimen vor. Diese Stimme verläuft überhaupt vorwiegend in längeren Notenwerten — □ ◊ ist der beherrschende Rhythmus —, aber meist nimmt sie gegen Schluß eines Abschnittes an der Verflechtung in den hier typischen kleinen Floskeln mit teil (z. B. Kyrie T. 69 ff., Gloria T. 127 ff. usw.). Sowie aber das Ende in Sicht kommt, hält sie wieder inne und kehrt zu ihrer eigentlichen Bewegungsart zurück. In der Kadenz hat das vorletzte tempus dann immer die Gestalt: □ ◊, □ ◊, ◊ □ oder ◊ ◊ ◊. Spätestens mit dem Eintritt der letzten vollen Schlagzeit erklingt dann jedesmal die Sext. Manchmal wird der Ton, den die Oberstimme hierbei ergreift, schon vorweggenommen (was in der *M. S. A. V.* ebenfalls nicht typisch ist); oft folgt auf die Sext, mit der letzten Minima, noch eine Quint, so daß die bekannte „Unterterzklausel“

entsteht:  (nicht umgekehrt: ). Das sind dann Verzierungen oder Umspielungen der Sext, d. h. eines wirklich hörbaren *Sextklanges*,

der in allen Fällen als das Primäre wahrgenommen wird. Die Bewegung der Oberstimme ist nichts als eine Ausfüllung des zeitlichen Zwischenraumes, ein Schmuck, der an dem zugrunde liegenden Vorgang der Klangverbindung eigentlich nichts ändert; sie ist statisch. Zwischen der unverzierten Kadenz, wie sie etwa an den Satzschlüssen häufig erscheint: , und

den anderen Formen besteht daher kein grundsätzlicher Unterschied. Wichtig ist aber, daß die Verzierungen, da es sich um einen mensurierten Satz han-

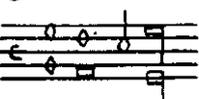
¹⁰⁷) Sogar  kommt vor (*Sanctus* T. 95, Ct.).

¹⁰⁸) Vgl. hiermit die Feststellungen oben S. 68 über die „Entkräftung“ der Oktav als eines schwerpunktbildenden Klanges.

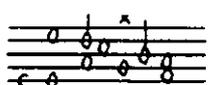
delt, sich nicht frei in der Zeit ausbreiten können, sondern an feste, rationale Zeitwerte gebunden und dadurch starr, formelhaft sind; welche Bedeutung sie dadurch für den Satz bekommen, werden wir nachher sehen.

Außer durch die Behandlungsweise der Sext zeichnen sich gegenüber der *M. s. n.* in der *M. S. A. V.* die 6-8-Kadenzen somit durch folgende Merkmale aus: beide beteiligten Stimmen können bis zum letzten Augenblick, bis zum Kadenzieren auf der letzten Schlagzeit, in Minimabewegung verlaufen. Dies führt zu einer Fülle immer neuer melodischer Wendungen, und ist auch mitbestimmend für den Eindruck größerer, „echterer“ Selbständigkeit der Stimm-

führung. Ferner erwähnten wir die punktierte Semibrevis, z. B. in 

oder  (aus dem Credo, bei 'unigenitum'). Solche Rhythmen ver-

stärken ebenfalls das Element des Fließenden, Melodischen, sie haben etwas Zusammenfassendes, schlagen aktiv eine Brücke zwischen den klanglichen Stützpunkten. Schließlich sahen wir, daß die vorbereitete Dissonanz auf beginnender Schlagzeit sich in der *M. S. A. V.* so gut wie ganz in die Kadenz verlegt hat, und zwar als Sept. In der *M. s. n.* kommt sie gerade in der Kadenz nicht vor (außer im Ct.), und ist, wo sie sonst erscheint, eine Zufallsbildung, eine als Ornament wirkende Verzögerung beim Eintreten der erwarteten Konsonanz, z. B.:

 (Gloria T. 116). Hier aber, besonders

in Verbindung mit Punktierung: $\diamond \cdot \downarrow \downarrow \downarrow$ ¹⁰⁹, ist sie ein bewußt angewendetes Mittel, einer Stimme etwas Melodisch-Vorantreibendes zu geben (durch den Rhythmus) und sie zugleich als etwas Eigenständiges aus ihrer Umgebung hervortreten zu lassen. Die Zusammenfassung, die sie in der Kadenz bewirkt, ist gleichsam eine Kompensation für den früher hier bestimmenden, jetzt zerfallenen, verflüchtigten Sextklang.

Die beiden zuerst genannten Punkte: Minimabewegung und Punktierungen, kennzeichnen die *M. S. A. V.* überhaupt, nicht nur an den Schlüssen. Die Sätze sind, wie immer in der Musik Dufays, aufgeteilt in zeilenartige, meist mit der Zeilengliederung des Messentextes übereinstimmende Abschnitte, die mit einer eindeutigen Kadenz schließen und meist durch längeres Aushalten des Schlußklanges, sowie durch Pausen, voneinander getrennt sind. Hier nun sind diese Zeilen lang, weit ausholend, die Stimmen schlagen große Bögen vom einen Ruhepunkt zum nächsten. Dabei läßt sich die Bewegungsart auf drei Haupttypen zurückführen: Entweder alle Stimmen bewegen sich gleichzeitig, in mittleren Notenwerten (Breven und Semibreven), oder der Tenor, manchmal auch der Ct., hält lange Töne aus, gegen die sich die Oberstimme in

¹⁰⁹) Auch punktierte *Minimen* sind häufig; sie treten meistens auf mit einer übergebundenen *Non* (z. B. *Gloria* T. 24, Notenteil S. 70). Die übergebundene *Non* findet sich nur in der *M.S.A.V.* und den mit ihr verwandten Sätzen.

schnelleren Tönen bewegt, oder alle drei Stimmen schlingen sich in kurzen Noten (Minimen, mit Semibreven abwechselnd) durcheinander. Diese Einteilung ist nicht willkürlich, da die genannten drei Arten in der Komposition prinzipiell auseinandergehalten werden; oft fallen sie mit der Gliederung nach Zeilen zusammen. Vor allem die erste Art ist es, in der die Punktierung zur Geltung kommt, wie etwa zu Anfang des zweiten 'Kyrie'. Auch in der zweiten Art kommt sie in den bewegteren Stimmen vor, z. B. zu Anfang des Sanctus. Die schnelle Bewegung der dritten Art führt zu einer „Verzahnung“ der Stimmen, die wir schon an einigen c. f.-Sätzen beobachtet haben (vgl. oben S. 72, sowie 64 f.). Auch in der *M. s. n.* kommt so etwas vor, wo kleine, durch Pausen getrennte Floskeln miteinander verschlungen werden. In der *M. S. A. V.* finden wir die Aufspaltung in Floskeln nicht, die Stimmen laufen ununterbrochen fort, und auch in den betreffenden c. f.-Sätzen ist die Bewegung, wenn auch nicht so weit ausholend, fließender.

Jedoch auch von diesen unterscheidet sich hierbei die *M. S. A. V.*, und zwar in klanglicher Hinsicht. Darauf möchte ich hier wenigstens hinweisen: In den c. f.-Sätzen wie in der *M. s. n.* liegen diesen Stellen vorwiegend verkappte Terz- oder Sextparallelen, sowie die Verbindung Sext-Oktav zugrunde, wobei vor allem das Nachbarschaftsverhältnis von Quint und Sext, die dauernd abwechseln, eine Rolle spielt; auch entstehen oft Dissonanzen. (Vgl. das Beispiel auf S. 64, sowie *M. s. n.*, Kyrie T. 69 ff., besonders 72 ff., usw.) Hier dagegen liegt stattdessen vor allem der Dreiklang, der durch Austausch und abwechselndes Erklingen von Einklang, Terz, Quint und Oktav entsteht, dem Vorgang zugrunde. Als Beispiel diene eine Stelle aus dem Schluß des Gloria:

8-5 5-3 3-5 3-1 5-8 7-6 8-5-3 3-5 5-3 3-5 3-5-8
 (Kadenz)

Dissonanzen werden auch hier so gut wie ganz gemieden. Während Oberstimme und Tenor sich nicht nur klanglich, sondern auch durch komplementäre Rhythmen ergänzen, zeigt der Ct. seine geringere Selbständigkeit, wie im Klanglichen — er ist nicht notwendig für die Satzkonstruktion —, so auch rhythmisch: er bewegt sich durchweg *nicht* komplementär, sondern genau wie der Tenor:

(Kyrie, Ende).

Der ausgiebige Gebrauch des Dreiklangs, oder besser: aus Terzen, Quinten und Oktaven aufgebauter Klänge, und, bei deren Verknüpfung, die bevor-

zugte Verwendung verwandter Klänge, d. h. gleicher Klangbestandteile, sowie das Zurücktreten des selbständigen Sextklanges, sind hervorstechende Merkmale dieser Stufe der Satztechnik. Damit hängt es auch zusammen, daß diese manchmal den *Anschein* von harmonischer Tonalität im Sinne der späteren Musik erweckt.

Nachdem wir so einige Satzmerkmale der *M.S.A.V.* kennengelernt haben, ist es nicht schwer, die gleich gearteten Stücke ausfindig zu machen. Es sind die folgenden: *Kyrie 13*, *Gloria 13*, *Sanctus/Agnus 3*, sowie *Sanctus 4*, ('*Papale*'¹¹⁰). Einige Besonderheiten eines jeden, die zu den allen gemeinsamen Merkmalen hinzukommen, seien im folgenden zusammengestellt.

1. *Kyrie 13*, ○ ⊕ ○. Keine einzige unvorbereitete Dissonanz (genau wie im *Kyrie* der *M. S. A. V.*). Zweimal synkopische Sept in der Kadenz, auf 'zwei':



und auf 'drei':



(letztes '*Kyrie*'). — Dieses *Kyrie*, mit seiner wunderbar ausgewogenen und sicheren Stimmbewegung, ist einer der schönsten Sätze von Dufay.

2. *Gloria 13*, ⊕ ○ ⊕ ⊕ ○. Dieser in *Tr 92* unmittelbar nach dem *Kyrie* aufgezeichnete, gleichfalls bedeutende Satz, ist etwa so lang wie das *Gloria* der *M. S. A. V.* Er verwendet auch die gleichen Mensurzeichen, aber in anderer Reihenfolge und an anderen Stellen wechselnd; auch ist die Ausdehnung der zu gleichen Textteilen gehörigen Abschnitte in den beiden Sätzen ganz verschieden. Hierin gleicht aber fast kein Satz dem anderen. Der Unterschied zwischen ○ und ⊕ wirkt hier nicht sehr plastisch, ebensowenig wie in der *M.S.A.V.*, aber einige Unterscheidungsmerkmale lassen sich doch feststellen. In der *M.S.A.V.* ist der einzige Teil im temp. perf. diminutum der Schlußabschnitt des *Gloria* ('*Cum Sancto Spiritu*'); die einzige dissonierende Semibrevis des ganzen Werkes, soweit im temp. perf., erklingt in diesem Teil. Hier nun wird die Diminution häufiger verwendet, und während im einfachen tempus eine einzige, zweifelhafte Semibrevis-Dissonanz vorkommt (bei '*Domine Fili*'), aber vielleicht ist f gemeint statt g:



sind es im temp.perf. diminutum deren fünf, oder wenn man ein zweimaliges Dissonieren der Oberstimme mit dem Ct. mitrechnet, sieben. Eigenartiger-

¹¹⁰) Über das zum *Sanctus Papale* gehörende *Agnus* vgl. S. 98 ff.

weise befinden sich aber sechs hiervon im ersten und nur eine im zweiten der beiden mit \ominus bezeichneten Teile (letztere bei 'Tu solus *Do*-minus'). Es ist überhaupt dieser erste Teil, der von der \circ -Fortsetzung am deutlichsten absticht. Der Text, obwohl nicht Silbe für Silbe eindeutig unterlegt, verteilt sich in ihm über lange Abschnitte, wodurch die Oberstimme melismatischer ist als bei der Fortsetzung nach dem Zeichen \circ , bei '*Gratias agimus*', die stärker syllabisch gehalten ist. Allerdings gleicht sich das in der Folge durch neue Melismen wieder aus; vgl. z. B. die Stellen '*omnipotens*', '*Filius Patris*' usw. Auch wird am Anfang die Minimabewegung nur zurückhaltend, mehr schmückend verwendet: es herrscht, besonders in der Oberstimme, eine Bewegung in Semibreven vor, bei der eine Neigung besteht zur Zusammenfassung in *tempora*, also Breven, besonders durch den häufigen Rhythmus $\circ \circ \cdot \downarrow$. Aber auch dies ist nur am Anfang der Fall, und auch dort ist diese Tendenz bei weitem nicht so ausgeprägt wie etwa im *Gloria* '*De Quaremiaux*' und den Sätzen, die wir zu Anfang dieses Kapitels untersucht haben. Schließlich läßt sich feststellen, daß die Kadenz mit übergebundener Sept, im ganzen Satz elfmal vorkommend, nur in den \circ -Teilen viermal mit der Sept auf 'drei', wie z. B. vor '*Domine Deus*':



in den \circ -Teilen jedoch ausschließlich mit länger ausgehaltener Sext, z. B.



angewendet wird. Diese zweite Form erlaubt ein schnelleres Tempo und kommt der Zusammenfassung nach *tempora* entgegen, während die erstere stärker die einzelnen Semibrevis-Schlagzeiten betont und für das diminuierte *tempus* offenbar als ungeeignet empfunden wurde.

So stellen wir auch hier fest, daß mit den Zeichen \circ und \ominus wohl verschiedenen schnelle Tempi gemeint sind, daß aber im Satz außer einigen nicht recht greifbaren, inkonsequent durchgeführten Tendenzen, einer Art „Rücksichtnahme“ auf den Tempowechsel, keine strukturellen Unterschiede vorhanden sind (vgl. wieder S. 71 f.). Ein solcher Tempowechsel kann auch durch den Text veranlaßt sein. Die Worte '*Jesu Christe*' z. B. werden häufig Silbe für Silbe von langen, mit Fermatezeichen versehenen Klängen vorgetragen, sie werden als zentral empfunden und sollen nachdrücklich, langsam deklamiert werden, sie stehen außerhalb der Mensur des Satzes¹¹¹). Im vorliegenden *Gloria* wird das Gleiche nicht durch Fermaten, sondern durch das Mensurzeichen \circ , innerhalb des letzten \ominus -Abschnittes, bewirkt; nur der Schlußklang trägt

¹¹¹) Vgl. z. B. *Gloria* 8, 9 und 10.

eine Fermate. Nach den Worten 'Jesu Christe' steht wieder \circ . Es setzt das 'Cum Sancto Spiritu' ein, eine Stelle des Gloria, bei der in der Musik (nicht nur Dufays) häufig etwas eigentümlich Vorwärtstreibendes, etwas Endgültiges, das Bewußtsein sowohl eines Höhepunktes, wie des nahen Endes, zu spüren ist. Vielleicht kann man hier die Wahl der beschleunigten Mensur damit in Verbindung bringen, ebenso wie an der gleichen Stelle in der *M.S.A.V.* Die Rückkehr zum langsamen Tempo, für die breit angelegte, ausgedehnte Komposition des Wortes 'Amen', erscheint von hier aus ebenfalls verständlich. —

Schließlich sei bei diesem Stück noch aufmerksam gemacht auf den ungewöhnlichen Schluß bei 'Filius Pa-tris'. Hier wird die Oberstimme vom *Contratenor* in der Unteroktav gestützt, während der Tenor zu ihr die Unterquart ergreift. In Dufays dreistimmigen Sätzen sind Tenor und Ct. als Gerüststimmen sonst nie austauschbar, immer ist der Ct. für den Satz „entbehrlich“¹¹²⁾. Wahrscheinlich ist diese Unregelmäßigkeit hier durch die Praxis der Ausführung bedingt, in der das Ergreifen und lange Aushalten des tiefen A für den Tenor aus irgendwelchen Gründen nicht in Frage kam. (Beim letzten 'Jesu Christe' hat der Tenor allerdings doch einmal das A, wenn auch nur kurz und nicht in der Kadenz.)

3. *Sanctus* und *Agnus* 3, $\left\{ \begin{array}{c} \circ \\ \text{C} \end{array} \right\} \Phi \circ / \Phi \left\{ \begin{array}{c} \circ \\ \text{C} \end{array} \right\} \Phi \left\{ \begin{array}{c} \circ \\ \text{C} \end{array} \right\}$ (Agnus nur bis /, \circ -Teile alle zweistimmig). Die Vorzeichnung C im Tenor, zu Beginn und im *Osanna*, ist zu verstehen als Erleichterung für die Notation. Es kommen nämlich ein paar Mal mehrere imperfekte Breven hintereinander, sowie vierzeitige Longen vor, die im temp. perf. jedesmal durch Notenfärbung hätten kenntlich gemacht werden müssen. Auch der Divisionspunkt, im temp. perf. in Zusammenstellungen wie $\square \circ \circ \square$ oft der Deutlichkeit halber verwendet, wird jetzt überflüssig. Abgesehen von der häufigen Verwendung imperfekter Werte, meist als Hemiolen: $\blacksquare \blacksquare \blacksquare$ oder $\blacksquare \blacksquare$, kommt dem Zeichen C aber keine musikalische Bedeutung zu. Das geht auch aus dem Verlauf des Ct. hervor, der sich dem Tenor rhythmisch oft eng anschließt, jedoch überall in \circ notiert ist (vgl. den Anfang, 'Sanctus', sowie den Beginn des *Osanna*¹¹³⁾).

Lehrreich ist ein Vergleich dieses Satzes mit dem äußerlich ähnlich wirkenden, aber c. f. verwendenden *Sanctus* 1 (oben S. 69 ff.). In Nr. 3 habe ich keine Chormelodie identifizieren können, und ich glaube auch nicht, daß eine solche verwendet wird. Daß der Satz vielmehr vom Tenor aus aufgebaut

¹¹²⁾ S. Anmerkung 35.

¹¹³⁾ Einen ähnlichen Fall bildet ein Credo von Binchois ('Pol. Sacra', S. 63 und 'Documenta' Nr. 5, S. 11; vgl. unten S. 187 f.). Dagegen will Dufay in den Stellen mit gleichzeitiger Verwendung verschiedener Mensuren in der *M.S.A.V.* und in seiner Chanson *Belle que vous* (hierzu unten S. 181 f.) mehrere rhythmische Gliederungen gleichzeitig durchführen.

ist, geht aus der Verwendung längerer Notenwerte in dieser Stimme hervor, auch an Stellen, wo die Oberstimme sich rascher bewegt. Es kommt zwar *auch* vor, daß der Tenor mit den anderen Stimmen in kurzen Noten verläuft („Verzahnung“), aber im *Sanctus 1* ist der Verlauf *nur* so geartet; auf Grund der starken Auszierung der Oberstimme kommt er dort überhaupt nicht zur Ruhe, sondern ist ständig an deren Bewegung gebunden. (Längste Note des Tenors im Satzinnern — nicht an den Schlüssen — in Nr. 1: imperfekte Brevis; in Nr. 3: imperfekte *Longa*, z. B. gleich die erste Note. Wohl kann der Tenor im c. f.-Satz, Nr. 1, noch stärker bewegt sein als die Oberstimme — z. B. ‘*Osanna*’ —, aber nicht umgekehrt.) Im vorliegenden *Sanctus* dagegen ist die Minimabewegung aller Stimmen, ebenso wie in der *M. S. A. V.* und allen jetzt erörterten Sätzen, eine von mehreren nebeneinander vorkommenden Möglichkeiten; diese werden meist abwechselnd und deutlich voneinander getrennt angewendet (s. o. S. 88 f.).

Dies alles gilt vor allem für die Teile in einfacher Mensur. Die drei Abschnitte im temp. perf. diminutum (drittes ‘*Sanctus*’, ‘*Pleni*’ und ‘*Qui venit*’, alle zweistimmig) sind einheitlicher gebaut. Sie verlaufen ganz ähnlich wie die entsprechenden Abschnitte des *Sanctus mit c. f.* (dort ‘*Pleni*’, zweistimmig, und ‘*Qui venit*’, fauxbourdon). Auch hier würde ich wieder das Tempo im Verhältnis zu den übrigen Teilen etwa um das Anderthalbfache beschleunigen ($\oplus_{\diamond \diamond \diamond} = \circ_{\diamond \diamond}$; s. o. S. 70 f.). In beiden Sätzen wird diese Beschleunigung bewirkt durch rhythmische Vereinfachung (Wegfall der Semiminima; Vorherrschen einfacher Rhythmen, vor allem $\left\{ \overline{\diamond \diamond} \downarrow \right\}$). Während aber im c. f.-Satz an den Stellen mit lebhafterer Bewegung der c. f.-Stimme sich die Gegenstimme (jetzt der Ct.) sofort anpaßt und auch lebhafter wird (vgl. Anfang des ‘*Pleni*’, nach dem zweiten tempus, ferner ‘*terra*’, usw.), bleibt sie in dem frei komponierten Satz an solchen Stellen hiervon völlig unbeeinflusst. (Nur im *Benedictus* verläuft sie „freiwillig“ lebhafter.) Dieses Festhalten der Gegenstimme an den langen Notenwerten führt auch zweimal zu einer dissonierenden Semibrevis in der Oberstimme (7. tempus des dritten ‘*Sanctus*’, sowie bei ‘*glo-ria tua*’); im c. f.-Satz dagegen finden wir auch in den diminuierten Teilen lediglich konsonierende Semibreven, eben wegen der engeren Verkoppelung der Einzeltöne beider Stimmen¹¹⁴).

Das frei komponierte *Sanctus/Agnus 3* ist somit von dem *Sanctus/Agnus mit c. f.* auf Grund seiner Bauweise deutlich zu unterscheiden. Es läßt sich in ihm, besonders in der Oberstimme, auch eine Neigung zur Ausprägung von charakteristischen melodischen Gestalten, einprägsamen, sich wiederholenden

¹¹⁴) Im zweistimmigen *Agnus* der *M.S.Jac.*, das im t. p. dim. verläuft, finden sich allerdings 2 dissonierende Semibreven (T. 18 und 26; Achtel in der GA!). Sonst aber kommen gerade in den Sätzen mit Oberstimmen-c.f. im t. p. dim. *keine* solchen Dissonanzen vor.

Wendungen feststellen, etwas, das man in Sätzen mit Oberstimmen-c. f. nicht findet. So z. B. im Osanna an der Stelle¹¹⁵):



und deren Fortsetzung in Oberstimme und Tenor ($\{\overset{+}{\square} \circ \overset{\circ}{\square} \circ \dots\}$), sowie an vielen anderen Stellen. Oft führt dies zu den schon mehrfach erwähnten kleinen Floskeln, wie z. B. $\underline{\circ} \circ \downarrow \circ$ u. ä. In der Kadenz bevorzugt Dufay in diesem Stück eine bestimmte Wendung vor allen anderen, nämlich diese:

; sie erklingt am Schluß des ersten und des dritten ('*Dominus Deus Sabaoth*') Abschnitts, dreimal im Verlauf des *Osanna*, und mehrere Male, davon einmal kadenzierend, im *Benedictus*.

Die Beobachtung solcher Merkmale gibt Anlaß zu einer methodischen Bemerkung. Die soeben erwähnte Neigung zur Bildung geschlossener, sich entsprechender Melodieglieder, die nicht nur im Kleinen („Wendungen“), sondern auch im Großen („Zeilen“) anzutreffen ist, findet sich am stärksten ausgeprägt in der *Chanson*. In der Messenvertonung kommt sie bei denjenigen Texten zur Geltung, die wie die Chansontexte erstens kurz, und zweitens für eine symmetrische, auf Entsprechungen oder Wiederholungen beruhende Sarzanlage geeignet sind: d. h. beim Sanctus und beim Agnus Dei, und vor allem beim Kyrie. Bei Dufay finden wir nun, außer den immer wiederkehrenden, formelhaften Wendungen, auch Stellen, die sich einprägen, weil sie unverwechselbar sind, Stellen, bei denen man nicht anders als von melodischen „Einfällen“, von schönen Melodien, sprechen kann. Dies gilt besonders für die genannten, sich der Chanson angleichenden Sätze, die nicht so stark mit der Aufgabe der Textdeklamation belastet sind wie z. B. Gloria und Credo; Dufay verleiht jedem dieser Stücke, allein im Bereich des Melodischen, etwas Charakteristisches, Unverwechselbares. Wenn nun in einem bestimmten Satz melodische Wendungen immer wiederkehren, die sich nur in diesem, in anderen Sätzen aber selten oder gar nicht finden, so kann er deshalb trotzdem nach dem gleichen satztechnischen Prinzip entworfen sein, dem gleichen Bautypus (der Konstruktion, aber auch dem Rhythmus nach) angehören, wie diese. Dem Typus nach (dessen Merkmale wir an der *M.S.A.V.* untersucht haben), ist auch das vorliegende Sanctus, ebenso wie die anderen jetzt erörterten Sätze, mit der *M.S.A.V.* verwandt, obwohl man z. B. die vorhin erwähnte Kadenzwendung: , in dieser nur zufällig ein- oder zweimal wiederfindet, und obwohl die *M.S.A.V.*, auch im Kyrie oder Sanctus, die erwähnte Neigung zu plastischen melodischen Entsprechun-

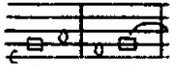
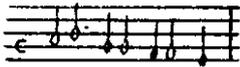
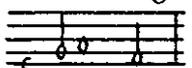
¹¹⁵) T. 80 ff.

gen (vgl. Beispiel S. 94) ebenfalls nur in schwachem Maße besitzt. Was die Kadenzwendung, sowie auch andere charakteristische Einzelheiten betrifft, so sind diese eben nur für das *Sanctus 3* charakteristisch; sie entspringen der melodischen Erfindungskraft des Komponisten, sie sind ein Plus, das sich nicht auf den Typus oder die Gattung zurückführen läßt. Was die Bildung melodischer Entsprechungen, das Lied- oder Chansonartige betrifft, so erscheint mir wichtig, daß es sich in den jetzt untersuchten Stücken um *Einzel-*sätze handelt; die *M.S.A.V.* dagegen ist als Messe, als Zyklus entworfen, ihre Sätze sind Teile eines Ganzen, und deshalb kommt in ihnen stärker die Neigung zur Einheitlichkeit, zum gleichmäßigen, ununterbrochenen Weiterfließen, zur Geltung. Auch in den Sätzen mit Oberstimmen-c. f. kommt die Bildung von melodischen Entsprechungen kaum zur Geltung: dort hängt dies mit der Bindung an die Töne des Chorals zusammen. Die c.f.-Sätze sind aber, wie wir sahen, außerdem auf Grund ihrer Bauweise anders geartet. Es ist wichtig, sich den Unterschied zwischen der „Bauweise“, die etwas Typisches ist, und der besonderen Ausgestaltung im einzelnen Werk, vor Augen zu halten. Die vorliegende Arbeit ist vor allem auf das erste, das Typische, gerichtet, und darum sollen die besonderen Merkmale im einzelnen Stück möglichst nur dann erörtert werden, wenn diese stellvertretend für einen Typus sind, wenn sie auf einen größeren Zusammenhang hindeuten.

4. *Sanctus 4* (*Sanctus Papale*), ○ ♯ ○ ♯ ○. Dieser Satz ist seit langem bekannt durch die Edition in DTÖ VII (S. 148 ff.); er ist auch öfters in der Literatur behandelt worden, am eingehendsten von Ch. van den Borren¹¹⁶). Die Ausgabe in DTÖ enthält eine Reihe von z. T. stark sinnentstellenden Fehlern¹¹⁷). Z. B. zeigt sie mehrere befremdende Dissonanzen, die aber in der

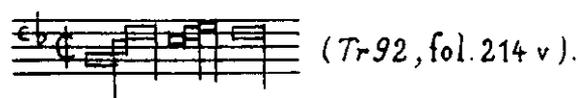
¹¹⁶) v. d. Borren, Dufay, S. 152 ff. Ferner wird der Satz besprochen bei P. Wagner, *Gesch. der Messe I*, S. 86 f. und 97; Pirro, *Histoire*, S. 72 f.; Bessler, Artikel 'Dufay' in *MGG III*, Sp. 894 und 908, sowie im *AfMw XV*, S. 3 und 8; Reese, *Ren.*, S. 62.

¹¹⁷) Es muß lauten (nach *BL 106* und *Tr 92*, 1561, die bis auf einige wenige Schreibfehler in *Tr* genau übereinstimmen):

T. 28, Ct., letzte 2 Noten: d, e; T. 30, Ob., 3. u. 4. Note: e, d; T. 35, Ct., 1. N.: g; T. 40, Ob., 2. N.: a; T. 52/53, Ob.: ; T. 56/57, Ct. secundus: ; T. 80—83, Ob. eine Terz höher; T. 83, Ct.: f; T. 142, Ob., 2. N.: f; T. 147, Ob.: ; T. 149, Ob., 1. N.: a; T. 152, Ct., 3. N.: g; T. 154/155, Ct.: übergeb. Note a statt b; T. 164, Ob.: g; T. 170, Ct., 2. N.: f; T. 211, Ob.:  T. 220, Ob.: 1. N. Ganze, 2. N. Halbe; T. 221, Ct.: c; T. 228, Ob.: ; T. 232/233, Ob.:  T. 234, Ob., 3. N.: g; Ct., 1. N.: a. Außerdem fehlt im 1. Osanna (T. 149—157)

richtigen Lesung alle verschwinden; so kommt auch in diesem Satz in Wirklichkeit keine einzige dissonierende Semibrevis (im temp. perf.) vor¹¹⁸⁾.

Wahrscheinlich lehnt sich der Tenor an eine Choralmelodie an, wenn auch bis jetzt nicht bekannt ist, an welche¹¹⁹⁾. Van den Borren faßt die Stellen T. 21 ff., 58 ff. und 100 ff. im Tenor als verzierte Abwandlungen der 'Sanctus'-Eingangsformel auf; vielleicht ist dies richtig, aber man muß berücksichtigen (falls wirklich c. f.), daß die Wiederholung ähnlich klingender Melodieformeln häufig schon in den Choralmelodien selbst vorkommt, hier also nicht auf Dufay zurückzugehen braucht. Van den Borren sagt auch, der Tenor sei bei 'Dominus Deus' (T. 74 ff.), 'Qui venit' (158 ff.) und im zweiten *Osanna* (T. 219 ff.), unabhängig von der Sanctus-Intonation, „d'origine grégorienne“. Dies erscheint auch mir sehr wahrscheinlich. Besonders das originale Notenbild mit seinen Ligaturen suggeriert an diesen Stellen die Vorstellung einer Choralmelodie, wie z. B. bei 'Qui venit':



Das gilt auch noch für weitere Stellen, wie 'Vere passum' und 'Esto nobis'. Schließlich sieht van den Borren auch in der *Oberstimme* an mehreren Punkten eine Abwandlung der Sanctus-Formel (T. 1 ff., 63 ff., 111 ff., 158 ff. und 219 ff.). Die Ähnlichkeit all dieser Stellen miteinander ist in der Tat auffallend. Wenn zwischen ihnen wirklich eine Beziehung besteht, dann ist es auch richtig, daß die Intonation hierfür verantwortlich ist, da in der Oberstimme die durchgehende Verwendung einer Choralmelodie (in der diese Analogien ja schon vorhanden sein könnten) wegen der langen Noten des Tenors ausgeschlossen ist; die Ähnlichkeiten sind also wirklich ein Merkmal der

der dort (wie im 3. Sanctus) hinzutretende 'Secundus Contratenor'. Er findet sich nicht nur in *BL*, wie Besseler *AfMw* XV, S. 7, angibt, sondern auch in *Tr* (*Tr* 92, fol. 213v, ganz unten). Der von Besseler gerügte Mangel liegt also nicht in der Hs. *Tr*, sondern in der Ausgabe. — Die Stelle lautet (in verkürzten Werten auch bei Besseler, a.a.O.):

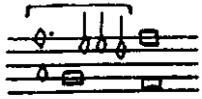


¹¹⁸⁾ Auch die von Reese, *Ren.*, S. 62 erwähnte Unregelmäßigkeit der Dissonanzbehandlung bleibt nur für T. 241/242 bestehen, während sie in T. 232/233 durch die falsche Übertragung hervorgerufen ist. (Reese gibt keine genaue Stelle an, nur „near the end“.)

¹¹⁹⁾ Vgl. Pirro, *Histoire*, S. 72 f., Reese, *Ren.*, S. 62, und v. d. Borren, S. 154 f. v. d. Borren sagt „d'origine grégorienne“, Reese spricht von „borrowed chant melody“.

Komposition. Diese Technik der Choralverarbeitung ist mir aus den anderen Messensätzen Dufays nicht bekannt. Dagegen hat van den Borren etwas Ähnliches in der späten vierstimmigen Motette *Ave Regina coelorum* beobachtet¹²⁰).

Im ganzen ist, verglichen mit den anderen Sätzen von der Art der *M.S.A.V.*, die Bewegung in diesem Sanctus gleichmäßiger, weniger schroffe Extreme bildend. (Den Gegenpol in dieser Hinsicht stellt das *Gloria 13* dar.) Semiminimen kommen hier seltener vor; die Oberstimme verläuft beinahe überall in mittleren Notenwerten, Semibreven und Minimen; nur der Tenor (und in geringerem Grade auch der Ct.) wechselt zwischen langen Haltetönen und Partien mit bewegtem Verlauf. In bezug auf die Art der Stimmenbewegung im allgemeinen, sowie die Technik der Dissonanzbehandlung, ähnelt dieser Satz am stärksten den späteren, vierstimmigen Werken Dufays¹²¹). (Für die anderen Sätze dieser Gruppe gilt dies in schwächerem Maße, am ehesten für die *M.S.A.V.*) Ein Unterschied ist aber dieser: In den späteren vierstimmigen Sätzen kommt in der 6—8-Kadenz derjenigen Form des Septvorhaltes, die ich S. 85 unten an zweiter Stelle angeführt habe, also mit der Sept auf 'drei', eine wachsende Bedeutung zu¹²²); in der soeben genannten Motette *Ave Regina* z. B., aus dem Jahre 1464, kommt sie sehr häufig, die andere Form dagegen, mit der Sept auf 'zwei', überhaupt nicht vor. Ich möchte darin ein Zeichen für die zunehmende Selbständigkeit der Semibrevis-Schlagzeit sehen. Hier, im *Sanctus Papale*, findet sich *nur* die andere

Form:  ¹²³); in dieser, wie im Rhythmus dieses Satzes überhaupt, tritt noch das tempus, als eine einheitliche musikalische Gestalt: $\overline{\diamond \square}$, stärker hervor (vgl. auch S. 91).

In der *M.S.A.V.* halten sich die beiden Formen ungefähr die Waage (S. 85), während in *Kyrie 13*, *Gloria 13* und *Sanctus 3* im nicht diminuierten tempus fast nur die andere, wohl wirklich ältere Form zu finden ist. Vielleicht ist daher die *M.S.A.V.* von diesen Werken, ja von allen dreistimmigen Messensätzen Dufays überhaupt, am spätesten entstanden. Dafür spräche auch die Weise der Überlieferung: Die *M.S.A.V.* ist nämlich Dufays einzige (dreistimmige) Messenkomposition, die nur in der Handschrift *Tr 90* (bzw. deren Abschrift *Tr 93*) überliefert wird, welche der jüngeren, etwa zwischen 1445 und 1465 niedergeschriebenen Gruppe der Trienter Codices angehört¹²⁴). In

¹²⁰) Dufay, S. 202. Vgl. auch Handschin, Musikgeschichte im Überblick (1948), S. 252. — Zu den verschiedenen Ausgaben der Motette von Haberl, Bukofzer und Bessler vgl. Reese, *Ren.*, S. 82, Anm. 231.

¹²¹) Vgl. etwa die Messe *Se la face ay pale* im gleichen DTÖ-Band, S. 120 ff.

¹²²) Näheres über diese Kadenz unten S. 110 ff.

¹²³) Im gleich näher zu besprechenden „*Agnus Papale*“ dagegen kommt die Form mit der Sept auf 'drei' wohl vor (T. 20 und 29).

¹²⁴) Vgl. zu dieser Datierung die Einleitung zu DTÖ VII, S. XIII—XX.

dieser Gruppe finden sich auch die vierstimmigen Messen *Se la face ay pale* und *Caput* (*Tr* 88 und 89). Dagegen finden sich alle anderen Messensätze Dufays, soweit sie in *Tr* 90 überhaupt vorkommen, *auch* in älteren Quellen (*Tr* 87 und 92, *BL*, *Ao*). Somit stellt das Werk auch zeitlich einen Gegenpol zur sehr frühen *Missa sine nomine* dar.

Es sei jetzt noch derjenige Satz erwähnt, der immer mit dem *Sanctus Papale* zusammen genannt wird, nämlich das in DTÖ VII, S. 153, auf dieses folgende „*Agnus Papale*“ (○ ♯ ○ ♯ ○, nebst vorübergehenden komplizierteren Mensuren). Ich habe es in dieser Arbeit nicht aufgeführt, weil ich es *nicht* zu den Werken Dufays zähle.

Die Verknüpfung mit dem Sanctus durch die Editoren des DTÖ-Bandes — aus dem Jahre 1900 — geht auf eine Anmerkung in *Tr* 92, fol. 214v, am Schluß des Sanctus, zurück: „*Agnus huius abante in sexto folio*“, das heißt: „Das Agnus hierzu (steht) weiter vorn auf dem sechsten Blatt“¹²⁵). Nun stehen unmittelbar vor dem Sanctus eine ganze Reihe von Agnus¹²⁶). Die Herausgeber haben sich für das letzte in dieser Reihe entschieden; dieses beginnt auf fol. 208v, also 6 Blätter vor dem Blatt, auf dem die Notiz steht¹²⁷). Dieses Agnus ist weder mit Namen noch Titel versehen. Auch ist keine zweite Quelle bekannt, in der es vorkäme; das Sanctus aber findet sich noch in drei weiteren Handschriften (*Tr* 90 und 93, und *BL*), und in einer derselben (*BL*) trägt es ebenfalls den Namen ‘Dufay’. Wenn die Anmerkung in *Tr* 92 sich nun wirklich auf dieses Agnus bezieht — und das scheint sie wohl zu tun —, so ist sie doch nur für die liturgische Praxis gedacht, um auf eine in der betreffenden Messe zum vorangegangenen Sanctus passende Agnus-Komposition hinzuweisen; es wurden ja häufig Sätze ganz verschiedener Her-

¹²⁵) Vgl. DTÖ VII, Rev.-Ber. S. 278, sowie them. Katalog Nr. 1561 (ebd. S. 80): an dieser Stelle ist die Zugehörigkeit zu Nr. 1558 wenigstens mit einem Fragezeichen versehen.

Die Lesung des abgekürzten $ab \overset{\curvearrowright}{a}$ als ‘abante’ = ‘vorher’, ‘vorn’ (vgl. ital. ‘avanti’) verdanke ich der liebenswürdigen Hilfe von Herrn Prof. Preisendanz in Heidelberg.

Das Agnus ist somit *vor*, nicht nach dem Sanctus notiert; Reese, *Ren.*, S. 62 ist entsprechend zu korrigieren.

¹²⁶) Nr. 1546 (Brassart); 1547 und 1548 (Binchois); 1549; 1552 (Driffelde); 1556 (Dunstable) und 1558.

¹²⁷) Wenn aber nicht dies gemeint ist, sondern „auf dem sechsten Blatt“ progressiv von vorne aus gerechnet, ist kaum zu entscheiden, welches Agnus gemeint ist (nämlich was das *erste* Blatt ist, da die Lagen von 87 und 92 in anderer Reihenfolge gebunden sind als bei der Niederschrift beabsichtigt war). (Vgl. die DTÖ-Einleitung S. XIV f.) — Auch bei dem anonymen Sanctus Nr. 1560 steht diese Notiz; hier wird sie von den Herausgebern auf das Agnus Nr. 1556 (Dunstable) bezogen.

kunft in den Handschriften für den Gebrauch zu „Messen“ zusammengestellt¹²⁸). Die Anmerkung bezeugt jedoch nicht, daß die beiden Sätze auch musikalisch zusammengehören und vom gleichen Komponisten stammen, wie dies auch in der Literatur immer als selbstverständlich hingenommen worden ist¹²⁹). Bei der Untersuchung der musikalischen Faktur ergibt sich sogar, daß alles gegen eine solche Annahme spricht¹³⁰):

Im Gegensatz zum Sanctus beruht hier der Tenor auf einem bekannten Choral-c. f. Das erste (= dritte) ‘*Agnus Dei*’ aus der IX. Messe ist in lange Notenwerte zerlegt und mit Pausen durchsetzt; die Bruchstücke sind mit wechselnden Mensur- und mit Wiederholungszeichen versehen, und der erste Abschnitt erklingt sogar einmal rückläufig. Anders als im Sanctus erklingen hier im Tenor also nur lange Noten; ja auch in den anderen Dufay zugeschriebenen Messensätzen kommt eine solche motettenartige c. f.-Behandlung wie in diesem Agnus nirgends vor.

¹²⁸) Hierfür gibt es sehr viele Beispiele; vgl. etwa oben Anm. 96.

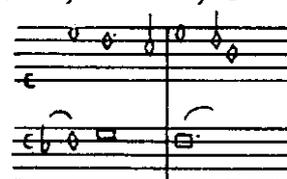
¹²⁹) Vgl. DTÖ VII, S. 278, sowie die in Anm. 116 genannte Literatur. — Pirro bemerkt a.a.O. S. 73 immerhin, das Agnus sei „moins expressif“ als das Sanctus. Über den Tropustext vgl. P. Wagner, a.a.O. S. 87.

¹³⁰) Dieser Satz ist in der Ausgabe noch stärker entstellt als das Sanctus. Es ist zu verbessern (kleinere Fehler, wie falsche oder fehlende Bindebögen u. ä., werden nicht genannt):

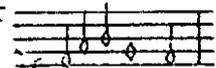
Im vorangestellten Tenor (S. 153): 1. Zeile, 6. Note: c statt d; 2. Zeile, mittlere Note der ersten Ligatur (d): Longa statt Brevis; 2. Zeile, allerletzte Note: c statt d; 3. Zeile zu Anfang:  statt , aber nach den Zeichen C (vor dem letzten ‘*Miserere*’) ist  einzufügen (falsch in der Hs.). Ferner fehlen in der 3. Zeile in der dritten Pausengruppe (vor ‘-re’) 4 Br.-Pausen, in der 5. Pausengruppe (vor ‘*Mi-*’) 2 Br.-Pausen.

T. 15—16, Ob. muß lauten  ; T. 42, Ob., 1. Note: d; T. 81, Ob.: Zusatznote a zu ergänzen; T. 109, Ob., 2. N.: a; T. 132, Ct.: f; T. 141/142,

Ob.: übergeb. Note: a; T. 176 f. muß lauten:



(letzte N. in

T. 176 d. Ct. in der Hs. fälschlich Longa); T. 183 Ob. muß lauten:  T. 192, Ob.: Zusatznote c zu ergänzen; T. 218/219, Ob.: übergeb. Note: c statt d; T. 235 ff. im Ct. müssen lauten:  (falsche Taktzählung in der Ausg.); T. 248, Ct.: in der Hs. wohl f.

Vollkommen verdorben sind T. 43—56 und T. 310—316. Statt $\frac{6}{2}$, wie in der Ausg. vor T. 43, steht in der Hs. die Zahl 3. Dies bedeutet, daß die Semibrevis jetzt *perfekt* wird, aber natürlich unter Beibehaltung ihrer ursprünglichen Dauer;

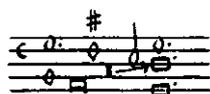
An den Stellen, wo der Tenor pausiert, bildet die Oberstimme mit dem Ct. (der in der tieferen, der Tenorlage, erklingt) ausgedehnte zweistimmige Partien. Das Zusammengehen dieser beiden Stimmen ohne Tenor erfolgt auch in anderen Sätzen Dufays häufig — z. B. in der *M.S.A.V.* und im *Sanctus 3.* Im *Sanctus Papale* aber kommt ein längerer Abschnitt dieser Art nur einmal vor (T. 192—218); dagegen finden wir hier eine zweistimmige Einleitung (T. 1—20) der Oberstimme mit einer in *gleicher* Lage verlaufenden Stimme, die in der Handschrift dem *Tenor* anvertraut ist. Das Agnus ist somit ganz anders angelegt. (Es hat auch keine vierstimmigen Teile wie das Sanctus.)

Das Wichtigste ist jedoch eine fundamentale Abweichung der Satztechnik. Im Agnus wird nämlich der Gerüstsatz an mehreren Stellen aus Oberstimme und *Contratenor* gebildet, während der *Tenor* — trotz des c. f.! — nur Ergänzungsstimme ist. Dies ist meist beim Wiedereinsetzen des Tenors nach einer der vielen Stellen, in denen er pausiert, der Fall: die Oberstimme ka-

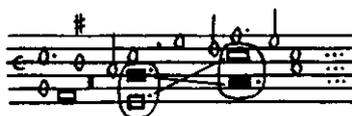
richtiger wäre in der Übertragung daher die Vorzeichnung $\frac{9}{2}$ gewesen. Es muß heißen:

T. 310 ff. ist nicht „korrupt“, wie im Rev.-Ber. angegeben wird; es sind in der Hs. nur einige Noten fälschlich als Minimen geschrieben, nachträglich durch Wegstreichen des Notenstieles jedoch richtig in Semibreven geändert worden. Es heißt:

denziert dann mit dem Ct. in die Oktav (oder Quint) und der Tenor setzt in der Quart unter (oder über) der Oberstimme ein, z. B.:



(T. 14/15; das Entsprechende in T. 21, 39, 47 nach Korrektur, s. Anm. 130; 121, 137, 161, 184, 230). Der Tenor braucht aber nicht pausiert zu haben, er kann auch an dem Kadenzvorgang mit teilnehmen — aber wieder als Nebenstimme (T. 154, 164, 171, 189, 290, 317). Das Kennzeichen sind immer die Quartan, die er mit der Oberstimme bildet, und die durch den tieferliegenden Ct. legitimiert werden (weitere Stellen: T. 104, 105, 125, 151 und 187). Es ist aber nicht so, daß *nur* der Ct. die Funktion der Gerüststimme hat: an anderen Stellen sind die Klänge wieder auf dem Tenor aufgebaut, und der Ct. wird zur Füllstimme (T. 1; 16 nach Korrektur; 56 bzw. 53 nach Korrektur, s. Anm. 130; 191, 214, 220, 222, 244, 266, 274, 296, 326). Tenor und Ct. sind also in ihrer Funktion als Gerüststimme, als Klangträger, austauschbar¹³¹). Vgl. z. B. T. 14—16 (Tenor: schwarze Noten):



Ein derartiger Aufbau kommt bei keinem einzigen der dreistimmigen Sätze vor, die in den Quellen Dufay zugeschrieben werden. Auch in seinen älteren vierstimmigen Sätzen ist diese Technik nicht zu finden, da auch in ihnen immer *eine* Stimme Träger der Oberstimme(n) ist, nämlich der Tenor¹³²).

Wenn man schließlich bedenkt, daß von Dufay (außer in den drei frühen Messen) kein einziges selbständiges Agnus bekannt ist, da die überlieferten Agnus alle aus der Wiederholung von Sanctus-Teilen gewonnen worden sind (in Anlehnung an die direkte Nachbarschaft dieser beiden Teile in der Liturgie, die Dufay also in der Komposition in einer charakteristischen Weise

¹³¹) Vgl. wieder Apfels Untersuchungen, z. B. AfMw XII, S. 297 ff., insbes. 301 ff.

¹³²) Auch Dufays *Salve Regina*, DTÖ VII, S. 178 ff., bei dem die Verfasserschaft Dufays von K. Dèzes (ZfMw X, 1928, S. 327 ff.) bestritten wurde, verhält sich in *dieser* Hinsicht jedenfalls ebenso. Vgl. Apfel, AfMw XII, S. 298 f. und 299, Anm. 1.

Im *Gloria 8* (Notenteil S. 35 ff.) verlaufen Tenor und „Oberstimme“ in gleicher Lage, so daß diese beiden Stimmen sich oft kreuzen und auch die „Oberstimme“ (besser: die zweite Gerüststimme), wenn sie sich unterhalb des Tenors bewegt, häufig zur Stützstimme wird. Aber auch hier kann die dritte Stimme, der Ct., wieder an jeder Stelle des Satzes fehlen, ohne daß illegitime Intervalle entstehen. Stets ist in diesen Sätzen die Vorstellung eines zweistimmigen „Gerüstsatzes“ erkennbar. Vgl. hierzu die Gegenüberstellung mit Binchois, besonders S. 191 ff., in Kap. VI.

berücksichtigt¹³³), dann steht dieser Satz so isoliert da, daß man ihn nicht zu den Werken Dufays zählen kann. Die Ähnlichkeit mit dem Sanctus ist äußerlich und beschränkt sich auf folgende drei Punkte: Texttropierung, gleiche Tonart (F), und eine gewisse Ähnlichkeit der Melodiebildung, die u. a. auch im Agnus in der Oberstimme zu den Paraphrasierungen der Intonation führt (T. 1 ff., 57 ff., 172 ff., 196 f., ebenfalls von van den Borren festgestellt¹³⁴). Auf Grund dieser Punkte scheint es sogar wahrscheinlich, daß das *Sanctus Papale* dem Komponisten dieses Satzes als Vorbild gedient hat; er muß aber einem anderen Traditionskreis angehört haben als Dufay.

3. Die *Missa sine nomine*. Die übrigen Sätze

Wir wenden uns jetzt zunächst wieder der *Missa sine nomine* zu, um sie, vor allem in bezug auf die Behandlung der Dissonanzen, genauer kennenzulernen. Von hier aus kommen wir dann auch auf die bisher noch nicht erörterten Sätze im temp. perf., also auf diejenigen, welche weder Oberstimmen-c. f. verwenden, noch sich zum Mittelteil des *Gloria 'De Quaremiaux'* (⊙) in Beziehung setzen lassen, noch mit der *Missa Sancti Antonii Viennensis* in Zusammenhang gebracht werden können.

Einige allgemeinere Merkmale der Dissonanzbehandlung in der *M.s.n.*, und zwar im Vergleich zur *M.S.A.V.*, habe ich schon genannt (oben S. 83—85, sowie 88: keine dissonierenden Semibreven — darin aber mit der *M.S.A.V.* übereinstimmend —; relativ häufiges Dissonieren der Minima; etwa gleich häufiges Vorkommen von vorbereiteten und von unvorbereiteten Dissonanzen; in der Kadenz Vermeiden der vorbereiteten Dissonanz, insbesondere des Septvorhaltes). Die Betrachtung der Kadenzen in der *M.s.n.* zeigte uns, daß diese aufzufassen sind als stereotype Klangverbindungen (Terzsext-Quintoktav), die in Ct. und Oberstimme, nicht aber im Tenor, meistens mit einer Verzierung versehen sind (S. 87 f.; Tabelle der in der Verbindung Sext-Oktav verwendeten Verzierungsformen: S. 86). Bei diesen Verzierungen, die aus Semibreven und Miniminen zusammengesetzt sind, handelt es sich ebenfalls um eine verhältnismäßig kleine Anzahl von stereotypen Formen, die sich oft ähneln (vgl. die Tabelle), um starre, häufig wiederholte Wendungen, Floskeln, und nicht etwa um eine von der Mensur freie, ungebundene Ausschmückung der Paenultima (wie sie z. B. bei der Improvisation denkbar ist, aber auch schriftlich fixiert vorkommen kann: z. B. am Schluß eines Gloria von Grossin, DTO XXXI, S. 8. Vgl. hier S. 87 u. 88.) Da solche

¹³³) Dies scheint eine Besonderheit Dufays zu sein. Vgl. auch v. Ficker, Beih. XI, S. 33.

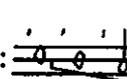
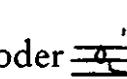
¹³⁴) A.a.O. S. 157. v. d. Borren stellt als Unterschied fest, daß im Agnus (anders als im Sanctus) mehrmals Imitation vorkommt, und er ist der Meinung, daß im Agnus im Melodischen der Einfluß Dunstables zu spüren sei. Vermutlich steht die Satztechnik des Agnus in der Tat mit England in Beziehung; vgl. die zuletzt genannte Untersuchung Apfels, insbesondere S. 304 ff.

Floskeln für den Satz sehr charakteristisch sind — auch außerhalb der Kadenz —, erscheint es sinnvoll, zu untersuchen, wie *diese* sich jeweils zur Gegenstimme verhalten. Ich möchte also, anders gesagt, untersuchen, wie Konsonanz und Dissonanz hier, in diesen Bauelementen des Satzes, zur Geltung kommen.

Um eine solche Untersuchung systematisch durchführen zu können, beschränke ich mich auf die wohl häufigste dieser Wendungen, nämlich:



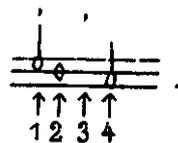
Der Rhythmus ♩ ♪ ♩ ist auf Schritt und Tritt anzutreffen, aber die melodisch anders als in Stufen abwärts verlaufenden Wendungen scheidet ich hier aus. Wohl berücksichtige ich die Fälle, in denen die erste oder die letzte Note dieser

Floskel übergebunden wird, also z. B.: ,  oder . Schematisch dargestellt, untersuchen wir also die folgende Floskel in ihrem Verhältnis zur Gegenstimme, insbesondere zum Tenor¹³⁵):



Teilweise werden wir dabei an Feststellungen aus Kap. II anknüpfen, wo wir uns mit dem Vorkommen gerade dieser Wendung im *Gloria 'De Quare-miaux'* ausführlich befaßt haben (S. 31 ff.).

Die von mir gewählte Wendung ist zwar nur eine (wenn auch sehr häufige) von vielen, die ich ebensogut hätte nehmen können, aber gerade sie ist für den Satz auch deshalb von besonderer Bedeutung, weil in ihr die Dissonanz mit der Gegenstimme sich, auf den tactus bezogen, in allen überhaupt möglichen Formen zeigen kann: als betont und unvorbereitet (1), betont und übergebunden (3), unbetont (2 und 4), und als auf unbetont einsetzend und synkopisch auf betont fortdauernd (2—3):

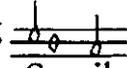


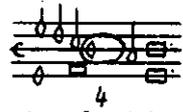
Wir werden sehen, daß diese Möglichkeiten im Satz Dufays nicht alle gleich häufig und wahllos nebeneinander vorkommen, und auch, daß bestimmte Intervalle bevorzugt, andere dagegen vermieden werden.

¹³⁵) Fast ausnahmslos befindet sich die Floskel in einer der höhergelegenen Stimmen. Die Fälle, in denen sie in der tiefsten Stimme erklingt, sind nicht typisch und bleiben im folgenden außer Betracht.

Der Aufbau des Satzes mit Hilfe dieser und ähnlicher Floskeln war zur Zeit Dufays nicht etwas Neues. Solche starren Formeln, insbesondere synkopische von der Art $\downarrow \circ \downarrow$ u. ä., scheinen ein Merkmal vor allem der nordfranzösischen Musik, schon im 14. Jahrhundert, zu sein¹³⁶). So ist die Formel

 schon bei Machaut sehr charakteristisch¹³⁷). Als Beispiel für die ältere Art ihrer Verwendung betrachten wir kurz zwei Sätze von Johannes Ciconia: das *Gloria* und *Credo* in DTO XXXI, S. 1 ff.¹³⁸).

Die Führung der Einzelstimmen für sich genommen erinnert hier an Dufays *Missa sine nomine*: Hauptbewegung \circ und \downarrow , Verwendung der gleichen Floskeln. Im Verhältnis der Stimmen zueinander wird auch hier das Dissonieren der Semibrevis vermieden. Aber in der Wendung  kommt es mehrmals vor, daß die mittlere Note, also die synkopische Semibrevis, als

ganze mit dem Tenor dissoniert, z. B. Gloria T. 59:  . . . Weitere

Stellen: Quart oder Undezim: Gloria T. 10, 67, 94; Credo T. 1, 180, 181; Sept: Gl. T. 59, 74; Sekund oder Non: Gl. T. 44; Cr. T. 4 und 18.) Diese Dissonanz nun findet sich bei Dufay nur noch ganz ausnahmsweise; in der *M.s.n.* kommt sie ein einziges Mal vor (Gloria T. 125, Sept). Andere Fälle bei Ciconia, die bei Dufay nicht oder nur vereinzelt vorkommen, sind diese:

 (Cr. T. 26),  (T. 117) und  (T. 123). In

ihnen allen zeigt sich das Prinzip der Stimmführung, wie es für diese satztechnische Stufe kennzeichnend ist: Die beiden Stimmen streben selbständig, voneinander unabhängig, den beabsichtigten Zusammenklang an; wohl ist die Bewegung der *einzelnen* Stimmen, im Nacheinander, stark rationalisiert, in starre Formeln eingefangen, aber nicht das Verhältnis dieser Formeln zueinander, in der Gleichzeitigkeit der Stimmen. Daher entsteht, zwischen den Hauptzusammenklängen, das unregelmäßige Durcheinander von Konsonan-

¹³⁶) Vgl. z. B. v. Ficker, Beih. XI, S. 16 und 19.

¹³⁷) Eine Übersicht über solche Floskeln bei Machaut gibt G. Reaney, *The Ballades, Rondeaux and Virelais of Guillaume de Machaut: Melody, Rhythm and Form*, Acta XXVII, 1955, S. 40 ff., besonders S. 46 und 47. Vgl. auch die dort S. 57 f. wiedergegebene Ballade von Machaut: T. 4, 5, 6, 7, 8 usw.

¹³⁸) Zu diesen Sätzen auch v. Ficker, Beih. XI, S. 7 f. Das Gloria ist auch veröffentlicht in Scherings Beispielsammlung (Nr. 29).

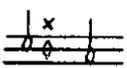
Ciconia wurde, nach den neuesten Forschungen von Suzanne Clercx, wahrscheinlich schon zwischen 1335 und 1340 geboren (er starb 1411 oder nicht lange danach), und wäre damit also nur etwa um eine Generation jünger als Machaut. Vgl. von S. Clercx: *Johannes Ciconia de Leodio*, Kongreßbericht Utrecht 1952, S. 107 ff., sowie die übrigen, von K. v. Fischer, *Trecentomusik-Trecentoprobleme*, Acta XXX, 1958, S. 186, Anm. 37, aufgeführten Untersuchungen.

zen und Dissonanzen, sowie die gelegentlichen Parallelen (z. B. von Oktaven, wie im vorletzten Beispiel¹³⁹).

T. 54—56 aus Ciconias Credo lauten so:

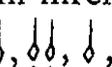


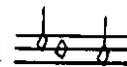
Auch hier wieder das unmittelbare Aufeinanderfolgen von Dissonanzen, Quart, Non und Sept, zwischen Tenor und zweitoberster Stimme, weil beide *für sich*, ohne Rücksicht auf ihre Umgebung, die Oktav, bzw. den dorthin führenden Sextengang, anstreben. (Schon das Dissonieren von *zwei* aufeinander folgenden Minimien, bei Ciconia häufig vorkommend, wird im Satz Dufays vermieden: entweder dissoniert in diesem die betonte, oder die unbetonte Minima, während die andere jeweils konsoniert.) Die oberste Stimme paßt sich dem Verlauf des Tenors besser an, kommt dafür aber in Konflikt mit der anderen Oberstimme (♭-Sept, und dann Sekunden gleichzeitig mit der schon genannten Non und Sept). Die beiden Oberstimmen verhalten sich nämlich zueinander genauso wie jede der beiden zum Tenor, so daß auch zwischen ihnen, vor allem an den bewegteren Stellen, Dissonanzen und Parallelen auf Schritt und Tritt zu finden sind. Dufay aber vermeidet dies unter anderem dadurch, daß er bei stärkerer Bewegung der einen Stimme die andere in längeren Werten verlaufen läßt. Hier aber sind besonders an den Kadenzen meist beide Oberstimmen ausgeschmückt. Im Fall der Floskel  kommt es daher häufig vor, daß diese in der Kadenz in zwei Stimmen gleichzeitig erklingt, so daß Parallelen entstehen, ähnlich wie an der zuletzt angeführten Stelle (dort Sexten). Dieses Nebeneinander-Erklingen von zwei gleichen Floskeln kann im Abstand einer Terz (Gl. T. 94; Cr. T. 180), einer Quart (Gl. T. 27, 59, 63, 74, 83; Cr. T. 172), einer Quint (Gl. T. 2) oder einer Sext (Gl. T. 10, 67; Cr. T. 23, 82, 133) erfolgen. Auch diese Erscheinung ist bei Dufay nicht zu finden.

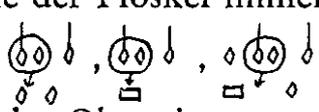
Wenn im Satz Ciconias bei × eine Dissonanz entsteht: , so erklingt diese, wie wir sahen, für die Dauer der ganzen Semibrevis. Eine Dissonanz an dieser Stelle der Floskel bei Dufay dagegen ist überhaupt relativ selten; erklingt sie dort aber doch, so wird sie auf der nächsten Schlagzeit durch die

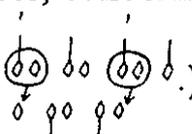
¹³⁹) Auch v. Ficker, Beih. XI, S. 8, spricht von den „klanglichen Härten“ in diesen beiden Sätzen.

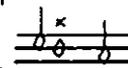
Gegenstimme wieder aufgefangen, z. B.:  (*M.s.n.*, Kyrie T. 67;

weitere Stellen, hier als 3—2—3—2: Gloria T. 119 und Sanctus T. 89; das Gleiche in allen übrigen Messensätzen Dufays insgesamt etwa zehnmal). Auch dies zeigt wieder den Unterschied: bei Dufay wird die gleiche ornamentale Wendung zwar unverändert weiter benutzt, aber sie wird jetzt in ihren Bestandteilen erfaßt, und deshalb auch in ihren Bestandteilen: , auf die Gegenstimme bezogen. (Bei Ciconia erfolgt das gleiche „Auffangen“ nur dreimal: Credo T. 47, 48 und 172, gegenüber zwölfmaligem Fortdauern der Dissonanz, s. oben.¹⁴⁰)

Betrachten wir jetzt die Formen, in denen die Floskel  in Dufays Musik in Erscheinung tritt. Sie kommen fast alle in den beiden Ciconia-Sätzen auch vor, aber bei der bunten Vielfalt der dort erscheinenden Formen wirkt dies als zufällig, ist es ohne prinzipielle Bedeutung. Erst im Satz Dufays, wo alle Unregelmäßigkeiten ausgemerzt sind, die Ciconia charakterisieren, zeigen sich die übrigbleibenden Formen in einem besonderen Licht und wirken als beabsichtigt.

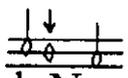
Es sind vor allem Oberstimme und Ct., in denen die Floskeln angebracht werden, während der Tenor meist in längeren Noten verläuft. Dies bedeutet, daß die ersten beiden Töne der Floskel immer zu nur *einem* Ton der Gegenstimme erklingen, z. B.:  usw. (Sogar dort, wo der Tenor an der Bewegungsart der Oberstimmen mitteilnimmt, trifft dies oft zu, da dann die Stimmen nicht Note gegen Note, sondern komplementär, mit-

einander „verzahnt“, verlaufen, also z. B.: ) Da nun aber, wie

wir sahen, das Dissonieren der zweiten Note:  zu den selteneren Fällen gehört (vgl. S. 105 unten), so geht hieraus hervor, daß die Floskel nur selten mit den Intervallen Oktav, Quint, Terz oder im Einklang mit der Gegenstimme *einsetzt*, weil gerade das eine Dissonanz (Sept, Quart, Sekund) auf der zweiten Note, wegen der liegenbleibenden Gegennote, zur Folge

hätte (z. B.  usw.). In den weitaus meisten Fällen faßt Dufay vielmehr nicht die Eingangsnote, sondern die Semibrevis, und zwar schon bei

¹⁴⁰) Ein weiteres Merkmal bei Ciconia besteht darin, daß die Floskel fast immer auf ‘zwei’ angebracht ist und fast immer kadenzierend ($\begin{smallmatrix} 6-8 \\ 3-5 \end{smallmatrix}$) verwendet wird. Vgl. die Fortsetzung.

ihrem Eintritt: , als die eigentlich gemeinte, mit der Gegenstimme also konsonierende Note auf. Bei diesem „eigentlich gemeinten“ Intervall nun handelt es sich fast immer um *Sext*, *Quint* oder *Terz*, dagegen nur in einigen wenigen Fällen um Oktav oder Einklang. Dementsprechend bildet die erste Note der Floskel mit der Gegenstimme in den meisten Fällen eine *Sept*, eine *Sext* oder eine *Quart*:



dagegen nur selten eine Konsonanz (außer der *Sext*), und auch nur selten eine *Non* oder *Sekund*¹⁴¹). Dies gilt für die *M.s.n.*, wie für alle übrigen Messsätze. Genau das Gleiche haben wir schon am *Gloria 'De Quaremiaux'* beobachtet (vgl. S. 34 unten). Es geht daraus auch die eigentümliche Zwischenstellung der *Sext* hervor, die hier wie die *Sept* und die *Quart* auftritt, nämlich nur als Begleitung, als Intensivierung, einer Konsonanz, und dadurch ebenfalls eine unselbständige, dissonanzähnliche Funktion erhält (S. 34 f.). (Diese *Sext* muß von der „selbständigen“ *Sext*, die hier z. B. in der Verbindung

 vorliegt, unterschieden werden; vgl. S. 30 ff.)

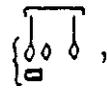
Es zeigt sich also, daß in den meisten Fällen die Floskel den verzögerten Eintritt einer Konsonanz (*Sext*, *Quint*, *Terz*) verkörpert. Die Verzögerung hat die Dauer einer *Minima*, einer halben Schlagzeit, und erhält durch ihre Anbringung auf „voller“ Zeit einen rhythmischen Nachdruck; die Konsonanz folgt auf angebrochener Schlagzeit und wirkt als der wichtigere, der erwartete Klang lediglich durch ihre Eigenschaft als Konsonanz. Dieser Klang ist nämlich keineswegs immer auch durch längere Dauer, durch die *Semi-brevis*, ausgezeichnet, da sich der gleiche Verzögerungsvorgang schon auf der nächsten Schlagzeit wiederholen kann, z. B.:



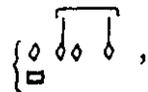
¹⁴¹) Mit der Folge *Sekund-Prim* kommt die Floskel nur in dem abweichenden, nachher zu besprechenden *Gloria 11* vor; mit *Non-Oktav* an den folgenden 4 Stellen: *Gloria 9*, 2. Ob. T. 125; *Cr. 3*, 1. Ob. T. 83; *S. 4 (Papale)*, T. 223; *M.s.n.*, *Gloria* T. 113. Dagegen habe ich die Folge *Quart-Terz* 36 mal, *Sext-Quint* 32 mal und *Sept-Sext* 19 mal gefunden.

Die Erklärung für das Vermeiden der beiden zuerst genannten Klangverbindungen ergibt sich wohl aus der Schroffheit des äußersten Gegensatzes von sehr scharfer *Dissonanz* (*Sekund*, *Non*) und vollkommener *Konsonanz* (*Prim*, *Oktav*). Der Gegensatz *Sept-Sext*, *Quart-Terz* (*Dissonanz-unvollkommene Konsonanz*) und *Sext-Quint* (zwei *Konsonanzen*) ist viel milder und der Übergang von einem Intervall in das nächste daher weniger schroff und unvermittelt.

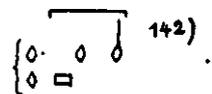
Beim Eintritt der Verzögerung am Anfang der Floskel kommen drei Möglichkeiten vor. Entweder setzt sie zusammen mit der Gegenstimme auf voller Schlagzeit frei ein, z. B.:



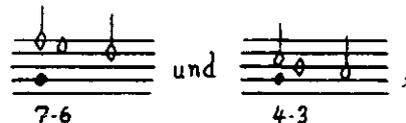
oder es setzt nur die Floskel frei ein, während die Gegenstimme einen schon vorher erklingenden Ton aushält, z. B.:



oder, umgekehrt, die Gegenstimme setzt mit einem neuen Ton frei ein, während die Floskel von einem vorangegangenen Ton aus übergebunden ist, z. B.:



Auch in den beiden besprochenen Sätzen von Ciconia kommen diese drei Möglichkeiten nebeneinander vor. Erst bei Dufay zeigt sich jedoch eine Differenzierung: Nur in den Fällen Sept-Sext und Quart-Terz sind die Stellen mit unvorbereitetem, gleichzeitigem Einsetzen beider Stimmen (erste Möglichkeit):



gegenüber den beiden anderen Möglichkeiten in der Minderzahl; meistens ist entweder der erste Ton der Floskel übergebunden, oder der Ton der Gegenstimme erklang schon vorher. (Gleichzeitiges Einsetzen beider Stimmen in der *M.s.n.*: nur Gloria T. 116 und 139, Sanctus T. 88, jedesmal in der Quart.) Handelt es sich dagegen um die Intervalle Quint und vorangehende Sext:



so ist es umgekehrt: es setzen fast immer beide Stimmen gleichzeitig ein, während die Vorbereitung der Sext durch eine der beiden Stimmen nur einige wenige Male vorkommt¹⁴³). Hierin zeigt sich nun wieder die andere Seite der Sext, ihr *konsonanter* Charakter. Denn das Vorbereiten der Sept und der

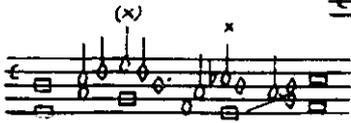
¹⁴²) Übergebundene Floskel *und* ausgehaltener Ton der Gegenstimme nur in zwei Fällen: *M. S. Jac.*, Kyrie T. 126 und *Gl. 6* ('*De Quaremiaux*'), T. 33.

¹⁴³) Vorbereitung (durch die untere St.) nur Kyrie T. 51 und T. 66. Gleichzeitiges Einsetzen auf der Sext: in der *M.s.n.* nur dreimal (*Gloria* T. 119 u. 133, *Sanctus* T. 89), in den übrigen Sätzen aber 21 mal, gegenüber 6maligem Einsetzen mit Vorbereitung durch eine der beiden Stimmen.

Quart durch eine der Stimmen soll offenbar die Dissonanz mildern, sie weniger schroff wirken lassen, z. B.

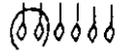
 (*M.s.n.*, Kyrie T. 52), oder  (Kyrie T. 47 f.). Bei der Sext dagegen empfindet der Komponist dies als unnötig, dieses Intervall hat genügend Selbständigkeit, um auf voller Schlagzeit von beiden Stimmen gleichzeitig, ohne Vorbereitung,

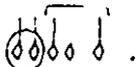
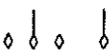
gebildet werden zu können:  (*M.s.n.*, Sanctus T. 88 ff.),

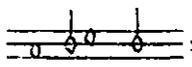
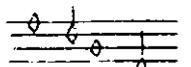
oder:  (*Gloria* 8, T. 76 ff.). Diese Sext ist eigentlich

mehr ein Korrelat der Quint, sie kann diese, die aber meistens den Vorrang hat, für einen Augenblick vertreten. Sept und Quart dagegen können Sext (die andere, „selbständige“) und Terz nicht vertreten, sondern sie nur begleiten, sie schärfer hervortreten lassen (wie in unserer Floskel), indem sie sie gleichsam gegen ihre Umgebung abheben. (Vgl. auch S. 35 f.)

Bis jetzt haben wir uns mit dem Verhältnis der Floskel  zu einer gleichzeitig erklingenden Stimme beschäftigt; betrachten wir nun auch ihre Stellung innerhalb des Satzverlaufes, also ihr Verhältnis zum Vor- und Nachher, innerhalb der betreffenden Einzelstimme sowohl wie des Satzganzen.

Innerhalb des tempus (drei Schlagzeiten) setzt die Floskel in den meisten Fällen auf der zweiten Schlagzeit ein¹⁴⁴). In diesem Falle befindet sich auf der ersten Schlagzeit (in der *M.s.n.* immer, in den anderen Sätzen meistens) eine Semibrevis, so daß das ganze tempus dann stets folgende Gestalt hat: . Eine andere Möglichkeit gibt es in der *M.s.n.* nicht¹⁴⁵). Erklingen auf 'eins' etwa zwei Minimen, so wird die Stimme anders fortgesetzt, z. B. 

(vgl. die Tabelle S. 86, Nr. I/4, I/5, II/4, III/2, IV/2), aber nie . Dieser Rhythmus:  ist ein Hauptmerkmal der *M.s.n.*; er erscheint

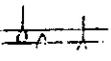
auch in anderer melodischer Gestalt, z. B. , oder  usw.,

und kommt unzählige Male vor. Das Festhalten innerhalb eines Satzes (oder wie hier, innerhalb einer ganzen Messe) an einer bestimmten melodischen oder rhythmischen Gestalt, überhaupt an einem satztechnischen Prinzip (z. B. das Dissonieren oder Konsonieren der Semibrevis, oder die Art

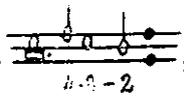
¹⁴⁴) In der *M.s.n.* geschieht dies 19mal, gegenüber 9maligem Einsatz auf 'eins' und einer einzigen Stelle mit Einsatz auf 'drei' (s. u.). In den anderen Sätzen sind die Verhältnisse entsprechend.

¹⁴⁵) Lediglich *Gloria* T. 135 bildet eine Ausnahme, da hier die Floskel übergebunden ist.

der Dissonanzbehandlung im einzelnen), das Vermeiden von Abweichungen vom einmal einem Satz zugrunde liegenden Prinzip, ist ein Kennzeichen der Musik Dufays. (Vgl. auch S. 94 f.) Wir werden noch sehen, daß man dies z. B. von der Musik von Binchois nicht im gleichen Sinne sagen kann.

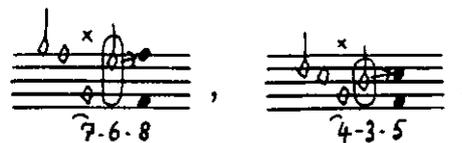
Die auf 'zwei' angebrachte (und sich also einer auf 'eins' erklingenden Semibrevis anschließende) Wendung  kommt in zweierlei Zusammenhang vor: entweder in der Terzsext-Quintoktav-Kadenz, oder außerhalb dieser Kadenz, mitten im Satz (wie z. B. , Gloria T. 115 ff.).

Betrachten wir zunächst die Kadenz en.

Die Floskel kann hier in Oberstimmenlage, also in die Oktav führend (Tabelle S. 86, Nr. I/2, I/3, II/1), oder in Mittelstimmenlage, in die Quint führend (z. B. , Kyrie T. 58), erklingen. In allen Fällen handelt es sich um Unterterzklauseln. Es kommen in der *M.s.n.* folgende Möglichkeiten vor (×: Dissonanz):



Wir sahen (S. 105 f.), daß der erste und der fünfte Fall in dieser Reihe bei Dufay ungewöhnlich sind¹⁴⁶). Aber auch für diese, wie für die übrigen drei, gilt, daß Sext bzw. Terz nicht erst auf der letzten Minima, sondern spätestens auf der letzten Semibrevis erklingen (s. S. 86 f.): durch den dann noch folgenden Abfall der Oberstimme zur Quint bzw. Sekund entstehen die Fortschreitungen aus der Unterterz in die Oktav bzw. Quint. Wäre die letzte Minima nicht Verzierung, sondern Träger des Sext- bzw. Terzklanges, dann würden Kadenzen aus der Untersekund entstehen:



Dies ist die Kadenz des voll durchgebildeten Satzes der Palestrinazeit; in ihr ist die Minima nicht Verzierungsnote, sondern Träger eines selbständigen

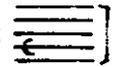
¹⁴⁶) Zum fünften Fall (3—2—3—2) vgl. S. 106. Der vierte Fall (4—3—2) findet sich in der *M.s.n.* im *Kyrie* T. 58 und im *Gloria* T. 135. Zu den übrigen Fällen vgl. die Tabelle auf S. 86.

Der dritte Fall (6—5—6—5) ist an und für sich sehr häufig, kommt jedoch in den Sätzen vom Typus der *M.S.A.V.* überhaupt nicht vor.

Klanges. Bei Dufay finden wir sie nur in den späteren Werken, innerhalb der Messenkomposition z. B. in der *M.S.A.V.* (s. oben z. B. S. 97¹⁴⁷). In der *M.s.n.* kommt sie in echten Schlußbildungen nicht vor (S. 85 f.). Nur mitten im Satz bei der Verschlingung der Floskeln in verschiedenen Stimmen kann diese Klangverbindung zufällig entstehen:



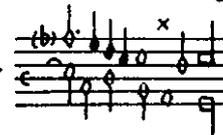
Das Gleiche gilt für die temp. perf.-Abschnitte aller übrigen Sätze (außer *Gloria 11*), soweit nicht zur *M.S.A.V.*-Gruppe gehörig¹⁴⁸). In diesen frühen Sätzen kommt die Kadenz mit Sept- oder Quartvorhalt auf der letzten Schlagzeit nicht vor. Es bestehen nur zwei Ausnahmen, und diese möchte ich jetzt kurz erwähnen:

Im Kyrie, Gloria und Credo der *Missa Sancti Jacobi* (GA II, 2, S. 4 ff.) wechseln sich Abschnitte in C, O und C der Reihe nach ab. Die O-Abschnitte sind alle zweistimmig: Tenor und Ct. schweigen, und die Oberstimme wird jetzt in zwei Stimmen gespalten. Diese erklingen also in gleicher Lage: , sie unterliegen ständigen Kreuzungen und sind in jedem Sinne vollkommen gleichberechtigt. Anscheinend sind diese Teile für zwei Solisten, für zwei

¹⁴⁷) In der *M.S.A.V.* kommt von den beiden S. 110 unten genannten Formen wörtlich nur die erste (mit Sept) vor; die in die Quint kadenzierende Mittelstimme ist meistens mit einer anderen Floskel versehen, die die Bewegung der beiden

Gerüststimmen rhythmisch ergänzt, z. B. *Sanctus* T. 35: . Der

Septvorhalt (auf 'drei') dagegen ist außerordentlich typisch — nur nicht gerade in Verbindung mit der von uns jetzt untersuchten Floskel, sondern sehr häufig

auch in anderen Wendungen, etwa:  (*Kyrie* T. 7) oder 

(T. 63) usw.; vgl. auch S. 85, mit Anm. 105. Die Minima fungiert in diesem späteren Werk in viel stärkerem Maße als Klangträger; daher ist die Verbindung  jetzt zu einer unter vielen Möglichkeiten der Verbindung von Minima und Semibrevis geworden; die Einzelelemente solcher Verbindungen sind stärker geworden, so daß diese den Charakter von 'Floskel', 'Ornament', weitgehend eingebüßt haben. Bei einem Werk wie der *M.S.A.V.* wäre es daher auch unsachgemäß, sich auf die Untersuchung der Floskel  zu beschränken.

¹⁴⁸) Es gilt auch für die c.f.-Sätze; vgl. jetzt oben Anm. 80.

geübte Sänger, bestimmt¹⁴⁹). Sie sind gekennzeichnet durch besonders schöne, sorgfältig ausgewogene Melodiebildung, durch ein Auskosten der konsonanten Zusammenklänge. Damit dieser besondere Wohlklang zur Geltung kommt, ist eine nicht zu schnelle Ausführung nötig. Jede Note verlangt ihr Recht, jede ist in diesem solistisch vorgetragenen, nur aus *zwei* gleichberechtigten Stimmen gebildeten Satz viel stärker exponiert, als in den meisten drei- oder vierstimmigen Sätzen. So ist auch die Minima selbständiger als etwa in der *M.s.n.*, und so wird auch die Kadenz mit Septvorhalt auf 'drei' möglich. Sie erklingt, jeweils ähnlich, in jedem Satz einmal: vgl. im Kyrie T. 34 ff., im Gloria T. 47 ff. und im Credo T. 137 ff. Die Minima ist hier ausnahmsweise stark genug, um die durch die Vorhaltsdissonanz bewirkte Stauung und Auflösung auch an dieser exponierten Stelle in der Kadenz zu tragen.

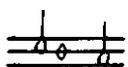
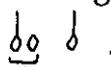
Von ganz anderer Art ist der zweite Ausnahmefall. Hier handelt es sich um einen *vierstimmigen* Satz, und zwar das *Credo 3*. An der Stelle 'homines' (T. 56 f.) erklingt hier die folgende Kadenz:

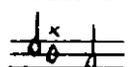
The image shows a musical score for a cadence in the Credo 3. It consists of three staves: 1. Ob., 2. Ob., and Ten. ct. The 1. Ob. staff has figured bass notation: 6, 6, 8, with a sharp sign (#) above the second 6. The 2. Ob. staff has figured bass notation: 34-35, with a slur over the numbers. The Ten. ct. staff has a circled note (a) and a sharp sign (#) above it. The score is in common time (C) and features a cadence with a septimic suspension.

Hier ist es die zweite Oberstimme, welche aus der Untersekund von der nur eine Minima dauernden Terz in die Quint mit dem Tenor kadenziert. Die Ursache dieser Fortschreitung liegt im Ct.: Dufay möchte auch die zweite Oberstimme mit dem g des Ct. konsonieren lassen und bringt darum das fis erst im letzten Augenblick, auf unbetonter Zeit. *Daß* er es aber bringt, zeigt, daß er diese Stimme nicht ganz vom Ct. abhängig macht: es liegt immer noch eine Terzsext-Quintoktav-Kadenz zwischen den beiden Oberstimmen und dem Tenor vor, in der die zweite Oberstimme selbständig mitkadenziert, während der Ct. als zusätzliche Stimme diesem Vorgang hinzugefügt wird. (Der Ct. ist auch in diesen vier vierstimmigen Sätzen wieder für die Satzkonstruktion entbehrlich, da zwischen Oberstimmen und Tenor nirgends ille-

¹⁴⁹) Solistische Ausführung vermutet schon v. Ficker, Beih. XI, S. 32 u. (bei der Besprechung des Credo). Sie wird auch nahegelegt durch die Bezeichnung 'duo', im Gegensatz zu 'chorus'. Dabei erscheint das Solistische eher als etwas Ungewöhnliches, Besonderes, während das Wort 'chorus' die Rückkehr zum normalen Zustand, d. h. mit Beteiligung aller Musiker, bezeichnet. Vgl. dazu oben Anm. 63.

gitime Intervalle entstehen.¹⁵⁰⁾ Hier ist die Kadenz mit Vorhalt () also etwas lediglich durch die satztechnische Anlage (Vierstimmigkeit) Erzwungenes. — Genau der gleiche Vorgang findet sich noch an einer zweiten Stelle des gleichen Satzes, bei 'descendit de caelis' (T. 62 f.¹⁵¹⁾).

Fassen wir das Bisherige nun kurz zusammen! Wir befaßten uns mit einer sehr häufig verwendeten Verzierungsform: . Wir untersuchten ein Beispiel aus der Musik vor Dufay und sahen, daß diese Wendung dort mehr willkürlich, ohne ein bestimmtes Prinzip, gehandhabt wird, weil sie nicht in ihren Einzelbestandteilen erfaßt wird, sondern nur als Ornament fungiert. Bei Dufay aber ist dies anders, so daß jetzt nur einige bestimmte Formen ihrer Anwendung beibehalten werden, die übrigen aber ausgemerzt sind. Da es sich aber immer noch um eine Verzierungsformel handelt, erklingen — so sahen wir im einzelnen — in der Gegenstimme normalerweise längere Töne, was unter anderem zur Folge hat, daß die beiden Anfangstöne der Floskel zum gleichen Ton der Gegenstimme erklingen: .

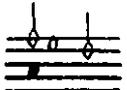
Die dabei bevorzugten Intervalle sind: Sept-Sext, Sext-Quint und Quart-Terz. Denn der zweite Ton: , bildet bei seinem Eintritt im allgemeinen keine Dissonanz, sondern ist gerade der eigentlich beabsichtigte Ton, also eine Konsonanz. Trotzdem ist auch die Verbindung Non-Oktav (Sekund-

Prim) selten: . Dissoniert nun der zweite Ton aber ausnahmsweise

doch, so wird er auf der nächsten Schlagzeit durch die Gegenstimme wieder in eine Konsonanz verwandelt (außer im gänzlich abweichenden *Gloria 11*, s. u.

S. 121 ff.), z. B.: . Weiter sahen wir: In der Verbindung Sext-

Quint setzen meistens Floskel und Gegenstimme ohne Vorbereitung zusam-

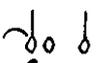
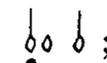
men ein: , darin zeigt sich der konsonante Charakter der Sext. Aber

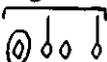
im Falle Sept-Sext oder Quart-Terz handelt es sich um Dissonanzen, und diese werden daher gemildert, entweder durch Überbinden des ersten Tones

¹⁵⁰⁾ Außer in dem *Amen* des *Credo 2* mit dem Volkslied-c.f. Hierzu vgl. die betreffenden Bemerkungen in der Einleitung zum Notenteil.

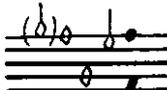
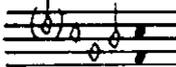
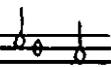
Daß in diesen vierstimmigen Sätzen im allgemeinen keine Oktavsprungkadenz im Ct. (mit Unterquint zum Tenor auf der Penultima) vorkommt, rührt daher, daß der Ct. hierbei mit der tieferen Oberstimme, die eine Terz-Quint-Kadenz ausführt, in Konflikt kommen bzw. sie an der Beteiligung am Kadenzvorgang hindern würde.

¹⁵¹⁾ Die Stelle 'iudicare' (*Cr. 3*, T. 113), mit Quartvorhalt im Ct. und zweimal dissonierender synkopischer Semibrevis in der 1. Oberstimme, ist zu verstehen als ein übriggebliebener ungeläuterter Rest aus einer älteren Stufe des Satzes (*Ciconia*).

der Floskel: , oder dadurch, daß die Gegenstimme einen längeren, schon vorher erklingenden Ton aushält: ; im ersten Falle empfindet man den Vorgang deutlich als ein bloß verzögertes Eintreten der Konsonanz, im zweiten erscheint die Dissonanz trotz ihres Zusammenfallens mit der vollen Schlagzeit doch nur als vorübergehende Verzierung zwischen zwei Konsonanzen (z. B.  152). — Dann stellten wir fest, daß die Floskel

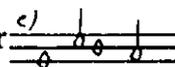
innerhalb des Satzgeschehens im temp. perf. sich im allgemeinen über die zweite und dritte Schlagzeit des tempus erstreckt, also auf 'zwei' einsetzt. In der *M.s.n.* hat dann das ganze tempus in der betreffenden Stimme regelmäßig diese Gestalt: 

, aber auch in den anderen Sätzen kommt diese Zusammenstellung (also mit einer Semibrevis auf 'eins') oft vor. Man muß aber unterscheiden, ob sich diese Bewegung in der Kadenz oder mitten im Satz abspielt; wir untersuchten zunächst die Kadenz. Hier sind, entsprechend den drei häufigsten Intervallen am Anfang der Floskel, dies die wichtigsten Formen: 

Jedesmal handelt es sich hier in der Oberstimme um eine Verzierung durch die Unterterz zum Schlußton. Dagegen ist die Form  oder  erst in späteren Sätzen gebräuchlich (*M.S.A.V.*-Typus), wo die Wendung  nicht mehr die gleiche Bedeutung als Verzierung hat, da hier auch die Minima stärker am Satz Note gegen Note teilnimmt. Lediglich in den *zweistimmigen* Teilen der *Missa Sancti Jacobi*, sowie im *vierstimmigen Credo 3*, finden wir, aber aus ganz verschiedenen Gründen, Kadenzen mit Dissonanzvorhalt auf 'drei'. —

Betrachten wir jetzt noch andere Anwendungsformen unserer Floskel. Sie tritt nicht nur in der Kadenz, sondern auch häufig mitten im Satzverlauf auf, wo sie ganz andere Klangverbindungen als dort begleitet. Eine der häufigsten Wendungen ist diese:



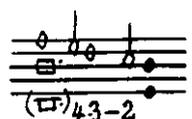
Auf der Semibrevis am Anfang kann manchmal auch ein anderer Ton erklingen (z. B. , *M.s.n.* Kyrie T. 76; Gloria T. 113; oder  Gloria T. 125), aber der Sekundfall am *Ende* der Floskel (bei ×) kehrt fast ausnahmslos wieder; er ist ebenso typisch wie in der Kadenz der Terzsprung nach oben. Während die eine Stimme im Falle a) eine Quint durchmißt, kann

152) Hierzu vgl. die Bemerkung unten S. 118 f.

die Gegenstimme wieder verschiedene Wege gehen. Für die hierbei zwischen den beiden Stimmen möglichen Zusammenklänge gelten aber die gleichen Regeln wie in der Kadenz. Dementsprechend findet man häufig Formen wie etwa die folgenden:



(*M.s.n.*, Gloria T. 115; *M.S.Jac.*, Sanctus T. 63),



(*M.s.n.*, Kyrie T. 53, Agnus T. 36; *M.S.Jac.*, Sanctus T. 48; *Sanctus 2*, T. 35),



(*Sanctus 2*, T. 47) oder



(*Kyrie 5*, T. 22; *Sanctus 4*, T. 64),

auch (in den vierstimmigen Sätzen):



(*Gloria 9*, Amen, T. 125; *Credo 3*, T. 83);

dagegen nur ausnahmsweise:



(*Gloria 10*, T. 85)

und ähnliche. Ein Unterschied gegenüber der Kadenz ist aber der, daß hier im Satzinnern unbedenklich übergebundene Dissonanzen auf dem letzten tactus der Floskel angebracht werden. Zusammenstellungen wie diese:



(*M.s.n.*, Agnus T. 56),



(*M.s.n.*, Gloria T. 116 und 139; *Credo 3*, T. 76) und



(*M.s.n.*, Kyrie T. 76),

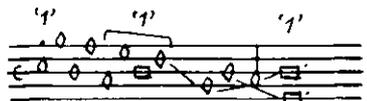


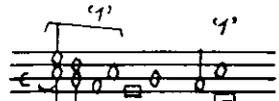
(*Gloria 9*, Amen, T. 121)

u. ä. sind daher nicht selten. Das ist verständlich, da hier der Konsonanz auf der letzten Schlagzeit:  nicht eine so wichtige Funktion zukommt wie in der Kadenz; man empfindet ihr verzögertes Eintreten und ihre kurze Dauer nicht als Mangel.

Wir stellten fest, daß die Floskel sich meistens über die zweite und dritte Schlagzeit des tempus erstreckt, und mit dieser Möglichkeit haben wir uns näher beschäftigt. Wir wollen jetzt noch die beiden anderen Möglichkeiten ins Auge fassen:

Daß sie erst auf 'drei' einsetzt, sich also vom einen tempus in das nächste erstreckt: , ist sehr selten. Meistens ist sie dann entweder eingeschmolzen in eine Kette von Synkopen, die sich über die tempus-Grenzen hinweg erstrecken, z. B.:

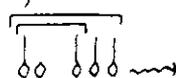
, *Gloria 10*, T. 57 ff., oder

, *M.s.n.*, *Gloria* T. 134 ff.,

oder aber es handelt sich um eine freie rhythmische Bildung, die den normalerweise immer spürbaren Dreierhythmus durchbricht (z. B. in der *M.S.Jac.*, zweistimmiges Kyrie, T. 76 ff.:

).

Häufiger dagegen erklingt sie auf 'eins' einsetzend. In einigen vereinzelt Fällen entsteht dabei eine Kadenz, in welcher der Schlußklang auf 'drei' angebracht ist, also auch wieder eine freie rhythmische Verschiebung, da im temp. perf. ja normalerweise nach 'eins' kadenziert wird. So im *Gloria 3*, mit c. f., in dem wir freie, vom Sprachrhythmus bestimmte Bildungen schon früher beobachtet haben (S. 62 f.), im Ct. an der Stelle '(glo-) ri-am tu(-am)' sowie ähnlich in der *M.s.n.*, Sanctus T. 88 (auch im Ct.). Das sind jedoch Ausnahmen. Normalerweise ist die Floskel mit den auf der dritten Schlagzeit angebrachten Tönen zu einer Einheit verschmolzen, die in das nächste tempus weiterführt, z. B.

z. B.  (häufigster Fall) oder .

Diese Bildungen können dann als ganze wieder an einem normalen Kadenzvorgang (nach 'eins') teilnehmen; das ist sogar recht oft der Fall. Etwa:



(*M.s.n.*, Gloria T. 119 und Sanctus T. 89);



(*M.s.n.*, Kyrie T. 48 und Agnus T. 47; *Kyrie 12*, T. 41);



(*M.s.n.*, Gloria T. 135; *Kyrie 2*, T. 5).

Oder aber die Wendung befindet sich mitten im Satzverlauf. Hier nun ist die bei weitem häufigste und kennzeichnendste Intervallfolge diejenige mit Sext und Quint auf 'eins'. Und zwar sind es vor allem die Stücke in der d-Tonart vom Typus des *Gloria 'De Quaremiaux'*, also außer diesem selbst die *Kyrie 11* und *12* und das *Sanctus 2* (s. Abschnitt B 1) sowie das *Gloria 8* (vgl. unten S. 171 ff.), in denen wir viele Wendungen dieser Art finden. Z. B.:

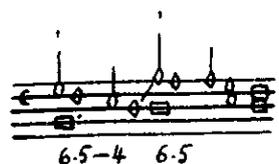


(*Kyrie 11*, T. 21 ff.),



(*Kyrie 12*, T. 57 ff.),

oder aber noch typischer, nämlich mit länger ausgehaltener Quint sowie nachfolgender Quart:



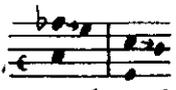
(*Sanctus 2*, T. 48 ff.),



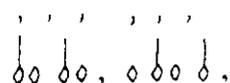
(*ebd.* T. 57),



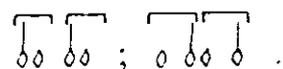
(*Gloria 'De Quaremiaux'*, T. 8),

das Beispiel aus *Gloria 8* auf S. 109 usw. Wieder haben wir es hier mit jener (meist kleinen) Sext zu tun, die aufs engste mit der Quint verbunden ist und sich überall sofort in diese verwandelt. Daß sie gerade für die genannten Stücke so charakteristisch ist, hängt wohl mit der Eigenart der ihnen gemeinsamen d-Tonart zusammen, in der die Melodiebildung dadurch bestimmt ist, daß sowohl über der Tonika wie über der Dominante eine *kleine* Sext aufgebaut ist, die beständig dazu neigt, sich von der einen Halbton tiefer liegenden Quint aufsaugen zu lassen: . Die für Dufay bezeichnendste rhythmische Form, in der dieses Merkmal der Tonart ausgeprägt ist, ist eben , aber wie wir sahen, ist jeweils der ganze Satz davon durchdrungen und es kommen daher in rhythmischer Hinsicht auch andere Möglichkeiten vor (vgl. S. 31 ff.).

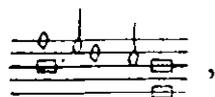
Zum Schluß seien noch einige Einzelbeobachtungen angefügt. — Die erste betrifft das Rhythmische. Er klingt die Wendung  in der ersten Hälfte des tempus, so entsteht, wie wir schon sahen, zumeist die Gestalt $\downarrow \circ \downarrow \downarrow \downarrow$ bzw. $\downarrow \circ \circ \downarrow$. Nur in den Sätzen des „*Quaremiaux*“-Typus“ überwiegt eine andere Fortsetzung, nämlich: $\downarrow \circ \downarrow \circ$ (*Gloria* ‘*De Quaremiaux*’, T. 7; *Kyrie 11*, T. 33 ff.; *Sanctus 2*, T. 47 ff., 54 und 72 im Ct., T. 57 in der Oberstimme; *Gloria 8*, T. 78 im Ct.). Er klingt die Wendung dagegen auf ‘zwei’, so entsteht fast ausnahmslos: $\circ \downarrow \circ \downarrow$ (S. 109). Besonders in diesen beiden letzten Bildungen nun: $\downarrow \circ \downarrow \circ$ u. $\circ \downarrow \circ \downarrow$, zeigt sich ein bezeichnendes rhythmisches Merkmal. Sie sind nämlich, wenn man sie auf die Schlagzeitfolge des temp. perf. bezieht, zwar als synkopisch aufzufassen:



d. h. es folgen einander zwei ungleichartige Minimen, eine „betonte“ und eine „unbetonte“. Aber zugleich schillert eine andere Gliederungsmöglichkeit hindurch, nämlich diejenige des tempus imperfectum, prolatio major (C):

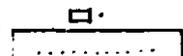


Da die Schlagzeitfolge, solange ihr keine konkrete musikalische Gewichtsverteilung entspricht, lediglich eine ordnende, zusammenhaltende Funktion hat, ist eine solche Gliederung auch nicht „falsch“; die Ordnung nach 2 mal 3 (statt 3 mal 2) Minimen erscheint hier im Gegenteil sogar als beabsichtigt. Besonders bei länger ausgehaltenen Tönen der Gegenstimme, etwa:

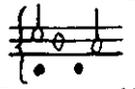


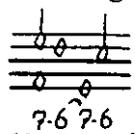
zeigt sich dies. Es wäre falsch, hier rhythmische Impulse auf 'eins', 'zwei' und 'drei' zu hören und demzufolge die erste und die zweite Minima als prinzipiell voneinander verschieden, als „Vorhalt“ und als „Durchgang“, einander gegenüberzustellen — so wie ich es zur Erleichterung der Beschreibung bisher doch überall getan habe. Denn die einzelnen Schlagzeiten (Semibreven) sind hier ja gar nicht musikalisch gestaltet (etwa durch Semibrevis-Bewegung in der Gegenstimme), so daß eine Gliederung nach zwei Dreiern, mit der melodischen und klanglichen Analogie (Dissonanz) der beiden Dreier gar nichts

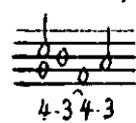
Auffallendes hat:  Die Dissonanzen wirken hier eher *beide* als

Durchgang. Hierin zeigt sich aber, daß es „Vorhalts-“ und „Durchgangs-“ Dissonanzen, die sich später im Palestrinasatz als grundsätzlich verschiedene Typen herausgebildet haben, hier eigentlich noch nicht gibt; es besteht nur eine, hier stärker, dort weniger stark entwickelte *Tendenz* zur Scheidung der Dissonanzen in diese Typen. Das tempus perfectum ist nämlich kein einheitlich gestalteter, aus drei jeweils gleichen Elementen aufgebauter Dreierhythmus, sondern nur wie ein Rahmen: , in dem viele Gestaltungen möglich sind. Darum gibt es im temp. perf. auch so viele verschiedenartige rhythmische Typen. (Vgl. auch unten S. 125.¹⁵³)

Eine andere Beobachtung betrifft die Intervallverhältnisse. Wenn man untersucht, welche der folgenden beiden Möglichkeiten Dufay bevorzugt: die Verbindung der Floskel mit einem liegenbleibenden Ton in der Gegenstimme, also die Auszierung eines einzigen Klanges: , oder das Fortschreiten der Gegenstimme auf der folgenden Schlagzeit, also die Folge *zweier*

Klänge: , so zeigt sich, daß dies abhängig ist von der Art der erklingenden Intervalle. Beim Einsetzen mit Sept oder Quart überwiegt die erste

Form, das Liegenbleiben des Grundtones. Die Verbindung  ist außerordentlich selten; ich habe sie insgesamt an nur zwei Stellen gefunden¹⁵⁴),

gegenüber siebzehnmaligem . Im Falle der Quart kommt: 

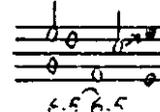
öfter vor (12mal), aber auch nur halb so oft wie  (24mal). Beim Einsetzen mit der Sext jedoch überwiegen die Fälle, in denen die Gegenstimme

¹⁵³) v. d. Borren, Dufay, S. 160, Anm. 2, trifft also etwas Richtiges, wenn er bei der Erörterung des Kyrie der *M.s.n.* schreibt: „le rythme oscille sans cesse (! also innerhalb ein und derselben Mensur) entre le ternaire simple et le ternaire composé.“

¹⁵⁴) *M.s.n. Agnus* T. 56 und *Gl. 10* T. 55 (Notenteil S. 49).

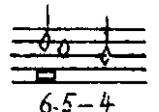
auf der zweiten Schlagzeit einen neuen Ton ergreift:  (4mal), gegenüber den Fällen mit liegenbleibender Quint:  (16mal) und  (10mal).

Dies erklärt sich aus der schon erwähnten, fast alleinigen Herrschaft der Unterterzklausel in der Kadenz: diese führt notwendig zu den

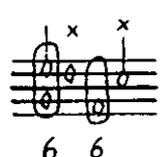
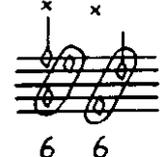
Intervallfolgen , , sowie , während die ande-

ren 3 Intervallfolgen nur ein Kadenzieren aus der Untersekund ermöglichen:

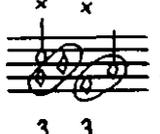
, , bzw. für die Kadenz überhaupt nicht verwendbar

sind ().

Zugleich geht jedoch noch etwas anderes hieraus hervor: daß Dufay in einer Folge von Sexten die Verzierung durch die Quint, nicht durch die Sept, bevorzugt:

, statt .

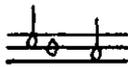
in einer Terzenfolge dagegen die Verzierung durch die Quart, und nicht, wie man als Analogie zur Sext (Quint) erwarten könnte, durch das tieferliegende Intervall, also hier die Sekund:

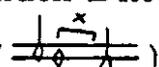
, statt .

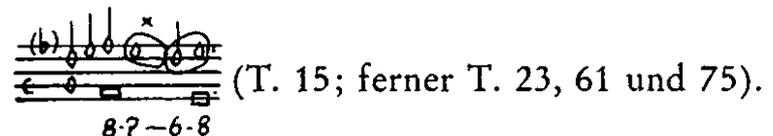
(vgl. S. 105 f. und Anm. 146). Dufay bevorzugt zur Auszierung der Terzen- und Sextenparallelen also die „milderen“ Intervalle Quart und Quint vor der Sept und der Sekund. Dadurch entsteht aber eine Verschiebung des Sinnes der Floskel, dieser ändert sich je nachdem, ob es sich um Terzen oder Sexten handelt: denn „Verzierung“ und „verzierter Klang“ befinden sich bei der Terz und bei der Sext ja nicht an der gleichen Stelle (vgl. die Notenbeispiele). Auch dies zeigt wieder, wie in Dufays Musik eine traditionelle ornamentale Formel anfängt, ihre Funktion als Ornament einzubüßen: sie paßt nicht mehr gleich gut an jede Stelle des Satzes, als bloßes Attribut der einzelnen Stimme, sondern sie wird aufgegliedert in ihre Bestandteile,

die sich jetzt einzeln dem *Satz* einfügen müssen¹⁵⁵). Dabei bleibt sie in diesen frühen Werken in ihrer äußeren Gestalt aber noch unversehrt erhalten.

Bei den bisherigen Beobachtungen in diesem Abschnitt sind wir von der *Missa sine nomine* ausgegangen und wir haben dann nach und nach auch Belege aus anderen, uns z. T. vorher unbekanntem Sätzen herbeigebracht. Die festgestellten Merkmale gelten, mit geringen Differenzierungen im einzelnen, für alle diese Sätze. Lediglich den Typus der *M.S.A.V.* konnten wir mehrere Male als andersartig den übrigen Sätzen entgegenstellen; dies rührte daher, daß in ihm — wie auch in den meisten Sätzen mit Oberstimmen-c. f. — Floskeln wie die hier untersuchte eine viel geringere Rolle spielen. In denjenigen Stücken von Dufay aber, in denen sie wohl eine Rolle spielen, finden sich im großen und ganzen auch überall die gleichen Anwendungsmerkmale.

Nur in einem Fall erlauben gerade die in diesem Abschnitt aufgestellten Kriterien die Absonderung eines ganzen Dufay zugeschriebenen Satzes. Das *Gloria 11*, das wir schon mehrere Male im Vorübergehen als abweichend bezeichnet haben, verwendet die Floskel  in einer den übrigen Sätzen genau entgegengesetzten Weise. Da dies sehr auffällig ist, bisher aber nicht bemerkt wurde, möchte ich diesen Satz jetzt gesondert behandeln. (Vgl. DTO XXXI, S. 75 f.)

Wir finden Dissonanzen auf der synkopischen Semibrevis, in der Art von Ciconia () in diesem einen Satz zweimal so oft wie in allen anderen Messensätzen Dufays zusammengenommen, an sieben verschiedenen Stellen (T. 13, 15, 17, 23, 29, 35 und 70: Quartan, Septen und Nonen). In der Kadenz führt dies einige Male zu einem Schluß aus der unteren Sekund (statt Terz) auf der letzten Minima:

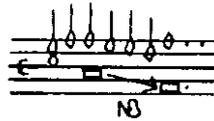


Ebenso ungewöhnlich ist die Kadenz T. 71/72: in der Oberstimme eine Quart auf 'unbetont', die dann wohl durch die Sext des Tenors aufgefangen wird, was aber doch zu einer ungebräuchlichen Intervallfolge führt¹⁵⁶); noch unregelmäßiger verhält sich jedoch der Ct., der seine Klausel parallel mit

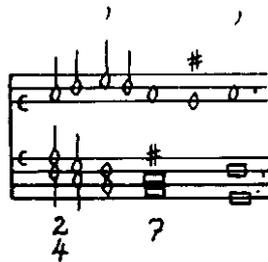
¹⁵⁵) In dem erörterten *Gloria* und *Credo Ciconias* fehlt diese Differenzierung; dort kommt die Verbindung 7—6—7—6 häufig vor. Vgl. dagegen die Ansicht Besseler's, Acta XXVI, S. 81, in Dufays Werken vor 1430 (zu denen ja auch die *M.s.n.* gehört) könne eine Konsonanz, die „nach alter Ordnung“ im 'principium perfectionis' stehen müsse, durch freien Vorhalt oder Synkope „gewürzt“ werden, wobei der Verlauf der Stimme „keiner Regel“ unterliege.

¹⁵⁶) S. oben S. 105. Die Folge 5—4—6—5 habe ich nur an einer einzigen weiteren Stelle gefunden (*Gl.* 6, T. 33, temp. perf. dim.).

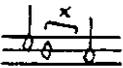
derjenigen der Oberstimme ausführt (wie häufig bei Ciconia der Fall) und dadurch mit dem Tenor eine Sekund mit nachfolgender Prim bildet, wozu es bei Dufay keinen analogen Fall gibt (S. 107 nebst Anm. 141). Auch die Kadenzen in T. 33/34:



und T. 44—46 weichen vom Bild ab, das wir aus den anderen Messensätzen von Dufay gewonnen haben; in T. 44—46:



erklingt eine dissonierende Semibrevis, und zu Beginn dissoniert die Oberstimme mit beiden Gegenstimmen — oder diese dissonieren mit jener, denn alle drei Stimmen verlaufen in gleichen Notenwerten: ebenfalls eine sonst von Dufay vermiedene Erscheinung (s. S. 105), die an Ciconia erinnert und hier noch ein zweites Mal wiederkehrt (T. 67). Auch in T. 75 wirken die Dissonanzen befremdend. — Schließlich ist die Anlage der beiden Unterstimmen, die rhythmisch eng miteinander gekoppelt sind, fast nur in längeren Werten, ohne Ausschmückung, verlaufen und so mehr als klangliche Stütze wirken, für die anderen Dufay-Sätze nicht typisch.

All diese Merkmale isolieren dieses Gloria von den anderen Dufay-Sätzen. Wohl am auffälligsten ist der zuerst genannte Punkt: Gerade in der Dissonanzbehandlung in unserer Floskel verhalten sich diese Sätze untereinander sehr ähnlich, und demgegenüber wirkt die im *Gloria 11* ständig wiederkehrende Dissonanz  besonders befremdend. (Daneben kommen auch die geläufigen Wendungen vor, aber seltener: T. 19: 4-3—2; T. 41 und 49: 6-5-6-5; T. 43 und 83: 7-6—5.) — Wie die *Gloria* Nr. 1, 2 und 13 ist der Satz nur in *Tr* 92 überliefert. Er wurde von seinem Herausgeber, R. von Ficker, genauer beschrieben, insbesondere in seinem melodischen Aufbau, der in der Oberstimme auf der Variation von drei melodischen Kernen beruht, die in den ersten 11 Takten (C) exponiert werden und dann dem gesamten weiteren Verlauf als Grundlage dienen¹⁵⁷). v. Ficker zweifelte nicht an der Richtigkeit der Zuschreibung an Dufay, sondern sah in dem Satz gerade ein besonders schönes und typisches Beispiel für die „neue niederländische

¹⁵⁷) Vgl. Beih. XI, S. 31.

Ausdruckskunst¹⁵⁸). Ich halte es auf Grund der genannten Merkmale¹⁵⁹) für unwahrscheinlich, daß er von Dufay stammt, wage dies aber nicht zu entscheiden. Der allgemeine musikalische Eindruck: die in der Tat sehr schönen Wendungen der Oberstimme, andererseits die plastische Gliederung und Ausgewogenheit der Einzelteile, sowie die Einheitlichkeit, die Konsequenz in der Anwendung eines bestimmten Mittels (wenn dieses auch von den sonst vom Komponisten verwendeten Mitteln abweicht) — diese mehr allgemeinen Merkmale erinnern wieder an Dufay. Solange aber positivere Argumente, die man auf Grund einer breiteren Vergleichsbasis vielleicht gewinnen könnte, fehlen, muß die Frage offen bleiben¹⁶⁰).

Nunmehr haben wir einen Überblick über Dufays Kompositionsweise im *tempus perfectum* in seinen Messensätzen. Wir sahen, daß die Sätze mit Oberstimmen-c. f. Merkmale aufweisen, die diese, trotz individueller Unterschiede im einzelnen, gemeinsam gegen die Sätze ohne einen solchen c. f. abheben. Auch einige Stücke mit (nicht-gregorianischem) c. f. im Tenor, wie das *Gloria 'De Quaremiaux'*, bilden eine Gruppe für sich. Was diese Gruppe wiederum gegen die große Zahl der ganz frei komponierten Sätze abhebt, die wir zuletzt untersuchten, wurde vor allem in der Anwendung der Dissonanz greifbar. Die Untersuchung der Dissonanzbehandlung erlaubte auch die Scheidung dieser frei komponierten Sätze in einen jüngeren, stärker durchgestalteten (*Missa Sancti Antonii Viennensis*) und einen älteren Typus (*Missa sine nomine*), in dem noch gewisse ältere Satzmerkmale stärker wirksam sind. Diese Merkmale betreffen die Funktion von ursprünglich rein ornamentalen Formeln, von denen wir eine bestimmte in ihrer Anwendung durch Dufay systematisch untersucht haben; dabei zeigte sich, daß dieser ältere Typ bei Dufay auch wieder anders geartet ist als der einer *noch* weiter zurückliegenden Stufe (*Ciconia*).

Wir wollen uns jetzt mit dem *tempus imperfectum cum prolatione minore*, in einfacher (C) und in diminuerter (C) Gestalt, befassen. Nachdem wir es im letzten Abschnitt mit einer speziellen innermusikalischen Frage zu tun hatten, wird im folgenden die rhythmisch-musikalische Struktur als ganze, und damit u. a. auch das Verhältnis zur Sprache, wieder stärker im Vordergrund stehen.

¹⁵⁸) Ebd.: „Den Höhepunkt dieser neuen niederländischen Ausdruckskunst bildet vielleicht das folgende Gloria (nämlich Nr. 11), das in dem leidenschaftslosen und doch von unsagbarem Wohllaute erfüllten Melos der von geheimnisvollen Harmonien gestützten Textstimme eines der ergreifendsten Stücke ist, die wir von Dufay besitzen.“

¹⁵⁹) Weitere Gründe, die gegen die Autorschaft Dufays sprechen, ergeben sich aus der Untersuchung der Sprachbehandlung; s. u. S. 148 f.

¹⁶⁰) Auch v. Ficker, a.a.O. S. 32 u., betont die Einzelstellung des Satzes, aber aus anderen Gründen: „In dieser geschilderten Art der kolorierten Verarbeitung melischer Gedanken“ (wohl gemeint: in solch konsequent durchgeführter Art) stehe der Satz einzig da.

IV. Tempus imperfectum

(C, C)

A. Die musikalische Struktur

In diesem Kapitel wollen wir uns in erster Linie mit einer Gegenüberstellung von einfachem und diminuiertem tempus imperfectum (cum prolatione minore) befassen. Auf Grund dieser Unterscheidung teilen sich die Stücke, mit denen wir es zu tun haben, von vornherein in zwei Gruppen; sie seien zur Übersicht zunächst tabellarisch zusammengestellt:

1. Einfaches temp. imp. (C).

Missa sine nomine:

Gloria: [C] C ○

Credo: [C]

Missa Sancti Jacobi:

Kyrie: 3 × [C] ○ C (Oberstimmen-c. f. in C-Teilen)

Gloria: 2 × [C] ○ C

Credo: 3 × [C] ○ C + C ○

Agnus: C ⊕ ⊕ (vierstimmig; Tenor-c. f.)

Gloria 4: ○ C ○ (Oberstimmen-c. f.)

Gloria 5: [C]

Gloria 6: ○ ⊕ C (*De Quaremiaux*)

Gloria 7: [C] (*ad modum tubae*)

Credo 1: [C]

Credo 3: [C] ○ C (vierstimmig)

Credo 4: C

2. Diminuiertes temp. imp. (C).

Missa Sancti Antonii Viennensis:

Kyrie: [○] C ○

Gloria):* [○] C ○ ⊕

Credo):* [○] C ○

Sanctus: [○] C ○

Agnus):* ○ C ○

Kyrie 13: ○ C ○

Gloria 13: ⊕ ○ C ⊕ ○

Sanctus 4: ○ C ○ C ○

(*Papale*)

*) außerdem besondere Zeichen in einzelnen Stimmen.

Dort, wo in keiner der von mir herangezogenen bzw. in den Denkmälern aufgeführten Handschriften ein Mensurzeichen vorkommt, steht das betreffende Zeichen in Klammern []. Die wirkliche Mensur ist in all diesen Fällen leicht zu erkennen. Eine Verwechslung von C und C ist auch deshalb nicht möglich, weil die diminuierte Mensur niemals einen Satz eröffnet, sondern immer nur *innerhalb* von Sätzen vorkommt, die jedoch mit tempus perfectum beginnen: deshalb ist sie immer bezeichnet (C). Das einfache temp. imp. dagegen kann auch zu Anfang verwendet werden, ja sogar einem ganzen Satz zugrunde liegen, und wo dies der Fall ist, wird das Zeichen oft

weggelassen. Das gilt auch für ○ und C. Regelmäßig werden die Zeichen nur bei einem *Wechsel* der Mensur, also im Inneren des Satzes, gesetzt¹⁶¹⁾.

Weiter sehen wir aus der Tabelle, daß das einfache temp. imp. (C) die einzige Mensur ist, die mit dem temp. perf. insofern „gleichberechtigt“ ist, als nur diese beiden Messuren einem ganzen Satz von Anfang bis Ende zugrunde liegen können. Sowohl temp. imp. prolatio major (C) wie temp. imp. diminutum (C) werden in den Messensätzen bloß abschnittsweise verwendet. Während der Hauptbereich des temp. perf. (○), wie wir gesehen haben, von den Sätzen mit Oberstimmen-c. f. — vor allem Kyrie — gebildet wird, findet das temp. imp. (C) vor allem in den frei komponierten textreichen Sätzen, Gloria und Credo, Verwendung.

Schließlich fällt auf, daß das temp. imp. diminutum nur in der *M.S.A.V.* und in den mit ihr verwandten Sätzen vorkommt (vgl. S. 82 ff. und 90 ff.; von den dort aufgeführten fehlt hier nur das *Sanctus/Agnus 3*, das ganz in perfekter Mensur verläuft, vgl. S. 92); wie wir sehen werden, ist dies nicht zufällig. Das einfache temp. imp. dagegen findet sich u. a. in der *M.s.n.*, die wir der *M.S.A.V.* als andersartig gegenübergestellt haben. Es erscheint öfters in Gesellschaft mit dem temp. imp., prolatio major (C), einer Mensur, die wiederum in den Sätzen vom Typus der *M.S.A.V.* nicht zu finden ist. So erweist sich lediglich das tempus perfectum (○) als allen bisher unterschiedenen Gruppen von Sätzen gemeinsam, als ein Sammelbecken, das mehrere ganz verschiedenartige rhythmische Typen in sich vereinigt.

Wenden wir uns jetzt der Musik zu! — Zunächst ist die Feststellung wichtig, daß es sich beim einfachen und beim diminuierten tempus imperfectum um zwei ganz verschiedene, *nicht* auseinander abzuleitende Rhythmen handelt. Die Diminution (C) bedeutet im Vergleich zu C eine Beschleunigung der Notenwerte. Eben deshalb muß es sich um zwei verschiedene Satzarten handeln, denn das Tempo ein und desselben Satzes bzw. Satztypus läßt sich nicht willkürlich ändern, da es durch die Struktur des Satzes eindeutig vorgeschrieben wird; daher deutet ein verändertes Tempo immer auf eine ver-

¹⁶¹⁾ Also z. B. in der *Missa S. Jacobi* fehlt das Zeichen C nur jeweils ganz am Anfang.

Anscheinend sind die Mensurzeichen von der Musiktheorie eingeführt, aber erst ganz allmählich von der Praxis übernommen worden. Vgl. die Zusammenstellung von Theoretikern seit etwa 1300 (u. a. Marchettus von Padua und Philippe de Vitry), die verschiedene Mensurzeichen benutzen, bei Joh. Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation I*, 1904, S. 101. Die Zeichen C und ⊖ erscheinen erst bei Prodocimus de Beldemandis, *Ciconia* und *Tinctoris*. In die Praxis werden Zeichen erst im 15. Jhdt. allgemein eingeführt; in der französischen *Ars Nova*, z. B. bei Machaut, fehlen sie so gut wie vollständig. Vgl. Apel, *Not.*, S. 340.

Es scheint, daß das Zeichen C in den Denkmälern am häufigsten fehlt (noch häufiger als C), und zwar wohl deshalb, weil die Dreiwertigkeit der Semibrevis noch im ersten Viertel des 15. Jhdts. als selbstverständlicher galt, als die Zweiwertigkeit.

änderte Satzstruktur hin. Es wäre höchstens denkbar, daß nach dem Zeichen C bloß die Notenwerte gerade doppelt so schnell verlaufen wie nach C , jeder Wert somit durch den der nächsthöheren Gattung ersetzt wird ($\text{C}_{\square} = \text{C}_{\diamond}, \text{C}_{\diamond} = \text{C}_{\downarrow}$ usw.), wodurch also in Wirklichkeit nur die Notierungsweise, nicht aber das musikalische Tempo verändert wäre. Aber hier trifft auch dies nicht zu. Früher haben wir einen solchen Fall kennengelernt: im *Gloria 'De Quaremiaux'* wurde in *einer* Stimme das Zeichen C durch C ersetzt, und hier erklang eine mehrmals wiederholte Melodie jetzt doppelt so schnell wie vorher, was aber für das Tempo des *Satzes* noch nichts besagte; in den anderen Stimmen erfolgte jedoch (trotz der dort aber *unveränderten* Mensur und Notierung!) eine wirkliche Tempoverdoppelung, nämlich eine Beschleunigung der rhythmischen Impulse, der Schlagzeiten (s. S. 39 ff.).

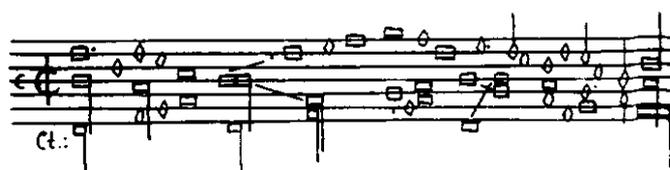
In den oben aufgeführten Sätzen nun ist das Verhältnis so, daß in denjenigen mit *diminuiertem tempus* die Bewegung der entsprechenden Notenwerte *schneller*, das *Tempo* jedoch *langsamer* ist, als in denen mit einfachem *tempus*.

Vergleichen wir z. B. miteinander die entsprechenden Abschnitte des *Kyrie* der *Missa Sancti Jacobi* (am besten in der Ausgabe DTO Bd. XXXI, Nr. XXXIII, S. 62 f., da hier die Werte nicht, wie in der GA, verkürzt sind¹⁶²) und den *temp. imp. diminutum*-Abschnitt des *Kyrie 13* (Notenteil S. 58; Faksimile: MGG Bd. 2, Tafel 25; Ausgabe in Chw. XIX, S. 13 f. ebenfalls verkürzt, außerdem transponiert). Der Anfang lautet jeweils (man vergleiche aber den *ganzen Satz!*):

M.S. Jac.:



Kyrie 13:



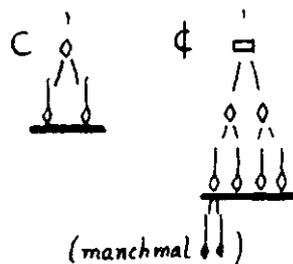
Im zweiten Beispiel verlaufen die Noten schneller, und zwar scheint mir das Verhältnis zum ersten ungefähr 3:2 zu sein. Also: $\text{C}_{\diamond\diamond\diamond} = \text{C}_{\diamond\diamond}$. Es ist schwierig, das Verhältnis rational durch Zahlen festzulegen, was aber nicht verwunderlich ist, da es sich um zwei voneinander unabhängige Rhythmen handelt, die nicht, wie etwa im *Gloria 'De Quaremiaux'*, in ein und demselben Stück vorkommen. (Es ist kein Zweifel, daß 2:1, $\text{C}_{\square} = \text{C}_{\diamond}$, zu schnell, 4:3 dagegen wieder zu langsam für C ist.) Während jedoch in der *M.S. Jac.* die Schlagzeit, die ordnende, zusammenhaltende Zeiteinheit, an die

¹⁶²) Vgl. oben Kap. I, S. 12, Anmerkung 8. Die Identität des *Kyrie* (der Teile mit c. f.) mit dem in den DTO veröffentlichten Satz ist von den Herausgebern der Dufay-GA nicht bemerkt worden.

Semibrevis geknüpft ist, gilt dies in dem anderen Satz stattdessen für die *Brevis*. Die Dauer der Schlagzeit ist es aber, die das musikalische Tempo festlegt. Deshalb erfährt das Tempo also eine entsprechende Verlangsamung, und zwar demnach ungefähr im Verhältnis ($C_{\square} : C_{\diamond}$) 3 : 4.

Absolute, metronomische Zahlenwerte anzugeben, ist nicht möglich, da diese abhängig sind von den Bedingungen des Musizierens (Art der verwendeten Instrumente, räumlich-akustische Voraussetzungen, stimmliche Eigenarten der Sänger), und auch innerhalb von gleichgearteten Sätzen leicht schwanken können (z. B. bei stark ausgeschmücktem Verlauf, oder durch stärker syllabische oder stärker melismatische Textunterlegung). Doch bewegt sich das Tempo beim wirklichen Erklingen um die Werte $\diamond = 96$ M.M. für C und $\square = 72$ M.M. für C.

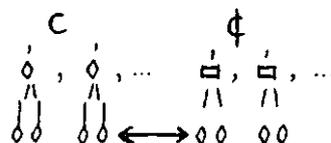
Welches sind die diesem Tempounterschied entsprechenden satztechnischen Merkmale des t.i. und des t.i.d.? Zunächst fällt auf, daß in den t.i.-Abschnitten keine Semiminimen verwendet werden, der kleinste Notenwert dort also überall die Minima \downarrow ist (anders als im temp. perf.). Im t.i.d. aber ist der kleinste Wert auch die Minima, ja in seltenen Fällen finden wir hier sogar Semiminimen (*Sanctus Papale, Gloria 13*). Schematisch dargestellt:



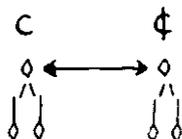
Dies erklärt, weshalb die Schlagzeit im t. i. d. (\square) langsamer verläuft als im t.i. (\diamond): sie ist 2(3)mal unterteilt, es „passiert“ also während ihrer Dauer mehr als im t.i., wo sie nur einmal unterteilt ist.

Warum aber verlaufen *gleiche* Notenwerte, etwa Semibreven, im t. i. d. überhaupt schneller, warum also springt hier die Schlagzeit, der Hauptimpuls, überhaupt von der Semibrevis auf die Brevis über? Offenbar hat die Semibrevis im t. i. d. zwar weniger Selbständigkeit als die Semibrevis im t.i. (C_{\diamond}), andererseits aber *mehr* Selbständigkeit als dort die Minima (C_{\downarrow}). So ist es in der Tat, und auch dies wird in der obigen schematischen Gegenüberstellung anschaulich. Denn im t.i.d. ist die Semibrevis einerseits nur Unterteilung der Brevis, was darin zum Ausdruck kommt (wie wir sehen werden), daß die Brevis eine echte musikalische Einheit darstellt: immer schließen sich je *zwei* Semibreven zusammen, immer bilden die Semibreven Zweiergruppen, keine Dreier oder freie Aneinanderreihungen. Dies macht die Semibrevis des t.i.d. unselbständiger als die des einfachen t.i. (denn dort sind freie Zusammenstellungen sehr wohl möglich: $C_{\diamond \diamond \diamond}, \diamond \diamond \diamond \dots$)

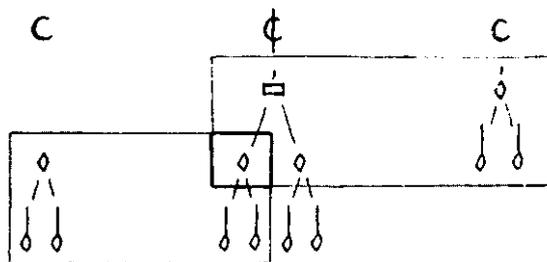
neben \circ ; d. h. die \circ entsteht nicht durch Unterteilung der \square , sondern die \square ist eine Zusammenfassung von zwei \circ , und in dieser Hinsicht ähnelt sie der Minima dort (die durch Unterteilung der \circ entsteht):



Andrerseits aber ist auch im t. i. d. die Semibrevis selbst noch einmal unterteilt, ist selbst eine zweiteilige Einheit, und dies wieder hat sie mit der Semibrevis des einfachen t. i. gemein und dies unterscheidet sie von der Minima dort:



Diese Zwischenstellung der Semibrevis im t. i. d. im Vergleich mit Semibrevis und Minima im nichtdiminuierten t. i. sei noch einmal schematisch dargestellt:



Dieser rhythmische Sachverhalt stimmt genau mit dem Tempoverhältnis überein. Es verhält sich nämlich:

$$C \circ : C \square : C \downarrow = 2 : 3 : 4.$$

Um das Gesagte zu prüfen, wollen wir nun den konkreten musikalischen Ablauf näher ins Auge fassen. — Was zunächst die *Dissonanzen* betrifft, so ist im t. i. — genau wie im einfachen temp. perf. — die *Minima* die Note, welche dissonieren kann, während die *Semibrevis* bis auf ganz wenige Ausnahmen stets konsoniert; im t. i. d. dagegen ist es — neben der *Minima* — die *Semibrevis*, welche zuweilen dissoniert (während hier die *Brevis* stets konsoniert). Vergleichen wir aber etwa die t. i.-Teile der *M. s. n.* mit irgendeinem t. i. d.-Teil (vgl. die rechte Spalte oben S. 124), so finden wir dort, im nichtdiminuierten tempus der *M. s. n.*, weit mehr *Dissonanzen* als hier. In den übrigen Fällen von t. i. (S. 124, linke Spalte), sind die *Dissonanzen* etwas seltener, wahrscheinlich, weil diese Sätze später entstan-

den und stärker von Zufallsbildungen gereinigt sind als die *M.s.n.*, aber auch hier noch überwiegt ihre Zahl die der Semibrevis-Dissonanzen im t.i.d.¹⁶³). Darin, daß die Semibrevis im t.i.d. überhaupt dissoniert, zeigt sich ihre relative Unselbständigkeit, darin aber, daß sie seltener dissoniert als die Minima im t.i., ihre relative Selbständigkeit.

Im übrigen ergibt sich genau das Bild, das wir früher schon bei der Gegenüberstellung des temp. *perfectum* der *M.s.n.* und der *M.S.A.V.* gewonnen haben: Auch im t.i.d. (*M.S.A.V.*) ist von den (betonten) Dissonanzen eigentlich nur ein einziger Typ übriggeblieben: die vorbereitete („synkopische“) Dissonanz, und zwar insbesondere die Sept, und zwar diese wiederum fast nur in der Kadenz; alle anderen Formen von (betonter) Dissonanz sind damit verglichen verschwindend selten (vgl. S. 85, sowie jetzt Anm. 163). Dagegen ist das t.i., nicht nur in der *M.s.n.*, sondern allgemein, durch eine gleichmäßigere Verteilung charakterisiert: Wir finden hier Quartan, wir finden

¹⁶³) Im *Credo* der *M.s.n.* (C) finden sich folgende auf voller Schlagzeit angebrachte Dissonanzen (also \downarrow):

	frei einsetzend		übergebunden
Quart (Undezim):	16		18
Sekund (Non):	4		6
Sept:	2		1
	22	+	25 = 47 Diss.,

bei einer Länge des Satzes von 342 \diamond , d. h. etwa 13,7 Dissonanzen auf 100 \diamond .
Im *Credo 4* (183 \diamond):

	frei einsetzend		übergebunden
Quart (Undezim):	6		9
Sekund (Non):	—		3
Sept:	—		—
	6	+	12 = 18 Diss.,
	d. h. etwa 10 Dissonanzen auf 100 \diamond .		

Im *Crucifixus* der *M.S.A.V.* (T. 110—180 des *Credo* = 142 \square , C!) dagegen:

1. Semibrevis-Dissonanzen:

	frei einsetzend		übergebunden
Sept:	—		8
Quart (Undezim):	1		2
Sekund (Non):	—		—
	1	+	10 = 11 Diss.,
	d. h. etwa 7,7 \diamond -Dissonanzen auf 100 \square .		

2. Minima-Dissonanzen:

	frei einsetzend		übergebunden
Sept:	1		3
Quart (Undezim):	—		1
Sekund (Non):	—		2
	1	+	6 = 7 Diss.,
	d. h. etwa 2,4 \downarrow -Dissonanzen auf 100 \diamond .		

diese sowohl frei einsetzend wie vorbereitet, und wir finden sie nicht nur in der Kadenz, sondern über den ganzen Satz verteilt (meist im Zusammenhang mit bestimmten ornamentalen Wendungen; S. 102 ff.). Dies alles (auch die Anwendung der ornamentalen Wendungen¹⁶⁴⁾ gilt für das t.i. ebenso wie für das temp. perf. — soweit dieses nicht zum „M.S.A.V.-Typus“ gehört.

So zeigt sich also, daß das t.i. (C) jeweils mit dem temp. perf. (O) des gleichen Satzes oder Satztypus innerlich zusammengehört, ebenso wie das t.i.d. (C) mit dem temp. perf. (O) des gleichen Satztypus, und daß die Unterschiede zwischen t.i. und t.i.d. denen zwischen temp. perf. etwa in der *M.s.n.* einerseits und in der *M.S.A.V.* andererseits, entsprechen. Wir haben auch im temp. perf. einen Tempounterschied zwischen *M.s.n.* und *M.S.A.V.* festgestellt (S. 84); der vorhin erörterte Tempounterschied zwischen t.i. und t.i.d. bildet hierzu die Entsprechung.

Zur Feststellung weiterer Merkmale kehren wir noch einmal zu den schon erwähnten Kyrie-Abschnitten aus der *M.S.Jac.* (C) und aus Nr. 13 (C) zurück. Wir beobachten, daß in der *M.S.Jac.* die Klangfortschreitung eindeutig an die Semibrevis gebunden ist. Zurückgeführt auf einen Satz Note gegen Note lautet der Anfang:

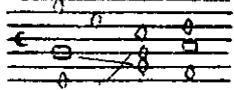
Ten. Ob. 5·6·6·8·(10)10·6·6·8

Nur auf der 4. und 5. Schlagzeit finden wir einen Klang, der eine Brevis dauert, und der während seines Erklings in den oberen Stimmen durch zusätzliche, konsonierende Töne erweitert wird (Quint und Oktav verwandeln sich in Terz und Dezim). Die in Wirklichkeit vorhandenen synkopischen Brechungen durch Minimanoten und -pausen in T. 2 und 3 gehören zwar wesentlich mit zum Satz; erst sie geben den Einzelstimmen Selbständigkeit und flößen dem Satz Leben ein. (So bewirken erst die einander nachahmenden Wendungen von Oberstimme und Ct. in T. 2 die schöne, in T. 3 und 4 wieder aufgefangene rhythmische Stauung; nur die „ornamentale“ Ausgestaltung des Ct. gibt diesem die von T. 2 bis zur ersten Note von T. 5 sich erstreckende, von der Tendenz der anderen Stimmen abweichende melodische Geschlossenheit, usw.) Aber dennoch sind diese Stauungen und Brechungen stets bezogen auf die durch den Tenor bestimmte Klangfortschreitung in Semibreven: die Bewegung des Tenors ist maßgebend für die Bewegung des Satzes, und es ist der Tenor, der vorwiegend in Semibreven fortschreitet.

¹⁶⁴⁾ Man könnte die Anwendung der Floskel  auch im t. i. systematisch untersuchen und würde im wesentlichen zu den gleichen Ergebnissen kommen wie beim temp. perf.

Die Oberstimmen können diese Bewegung getreu mitmachen, also auch in Semibreven verlaufen (z. B. T. 1, 11, 15, 25, 29), oder es kann eine Stimme durch aneinandergereihte Minimen die Klangbewegung überbrücken (z. B. T. 4, 18, 23, 36, 43 f.), oder es können die erwähnten synkopischen Stauungen auftreten, bei denen die Bewegung einer Oberstimme sich jeweils um eine Minima verschiebt (T. 2, 3, 4/5, 16, 32 ff.). Mit diesen drei Bewegungsarten (also $\circ \circ \circ \dots$; $\downarrow \downarrow \downarrow \dots$; $\downarrow \circ \downarrow \dots$ $_ \circ \downarrow \dots$) sind die Möglichkeiten schon erschöpft, da es keine kleineren Notenwerte als die Minima gibt. Punktierungen, also Bildungen wie etwa $\circ \cdot \downarrow \circ$, kommen nicht vor.

Manchmal findet sich auch im Tenor Minimabewegung, so z. B. in T. 5. Aber hier schreitet der Satz nicht wirklich von Minima zu Minima fort, sondern verharret im gleichen Klangraum, der die nachfolgende Kadenz vor-

bereitet; der eigentliche Verlauf an dieser Stelle ist: . An ande-

ren Stellen beteiligt sich auch der Tenor an der Brechung der Bewegung mit Hilfe der Minima (T. 6, 10/11, usw.); dann finden wir in den Gegenstimmen kein hiermit paralleles Fortschreiten, sondern jeweils eine Ergänzung, ein Auffangen der Brechung, z. B. durch längere Noten oder durch Pausen, oder dadurch, daß die Stimmen die Wendungen der anderen Stimme jeweils nachahmen, diese Wendungen einander gleichsam fortwährend zuwerfen¹⁶⁵) (T. 6 ff., 19 f., 37 ff.). An keiner dieser Stellen also wird die Minima zur Trägerin der Bewegung des *Satzes*, sondern diese Funktion behält auch hier die Semibrevis.

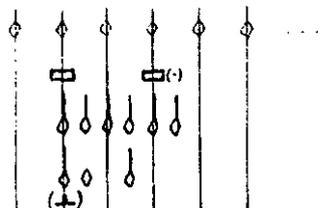
Nur wenn im Tenor *längere* Noten, Breven, erklingen, überträgt sich diese Bewegungsänderung auf den Satz als ganzen; sei es, indem die Oberstimmen dabei den betreffenden Klang zerlegen bzw. erweitern (außer in T. 2 in T. 17, 20, 22, 28, 31¹⁶⁶), sei es, daß der Klang wirklich in allen Stimmen eine Brevis umfaßt (T. 12, 26, 45). Dieses Innehalten des Satzes auf Brevisklängen, inmitten der Grundbewegung in Semibreven, ist in anderen t.i.-Sätzen noch stärker ausgeprägt; vgl. z. B. das *Credo 4* (im gleichen DTÖ-Band, S. 73; Werte hier aber auf die Hälfte verkürzt!), T. 1, 12, 25 f., 30 ff., usw. Dort ist die Faktur syllabisch, und den länger ausgehaltenen Klängen entsprechen länger ausgehaltene Silben.

Ein wichtiges Merkmal, das die Sätze dieser Art von denjenigen im *tempus diminutum* unterscheidet, ist die — vorhin schon angedeutete — Art ihrer Melodiebildung: die Stimmen bewegen sich *entweder* in Semibreven, *oder* in Minimen, *oder* in den stereotypen synkopischen Floskeln $\downarrow \circ \downarrow$ (*oder* auch in Breven); die Notenwerte werden jedoch nicht frei miteinander gemischt. So finden wir z. B. in dem zuletzt erwähnten *Credo 4* von T. 1 bis 2:

¹⁶⁵) Vgl. oben S. 64 f.

¹⁶⁶) In T. 16 und T. 30 entstehen neue Klänge.

Breven und Semibreven, von T. 3 bis 5: aneinandergereihte Minimen, von T. 6 bis 7: synkopische Floskeln, T. 8 bis 9: wieder Semibreven, usw. Die Abweichungen von der Grundbewegung (♩) beschränken sich daher auf diese Möglichkeiten: Zusammenfassung zu größeren Einheiten, oder einfache Zerlegung in kleinere Elemente (also Halbierung), oder stereotype Synkopierung:



Dabei kann die Bewegung in Breven den ganzen Satz ergreifen, die in Minimen dagegen nur jeweils eine Stimme. In allen Fällen aber wird durch das Fehlen weiterer, freierer Bildungen, dadurch, daß alle wirklich erklingenden Werte sich so wenig von dem Grundwert entfernen, in rhythmischer Hinsicht eine gewisse Starrheit bewirkt: wir hören stets eindeutig ein gleichmäßiges Fortschreiten von Klang zu Klang, und die Brechung und Überbrückung dieser Bewegung mit Hilfe von Minimen hat ebenfalls stets gleichmäßigen Charakter, und ist außerdem immer an eine *einzelne* Stimme gebunden, ohne Einwirkung auf die genannte Klangfortschreitung, d. h. sie hat auch formelhaft-ornamentalen Charakter.

Diese Eigenschaften kennzeichnen sämtliche Sätze im t.i.; auf die außerdem vorhandenen, vom jetzigen Standpunkt aus aber weniger wichtigen Unterschiede zwischen den einzelnen Sätzen dieses Typus gehe ich später ein (S. 146 ff.). Das Gesagte wird noch deutlicher, wenn wir jetzt zum Vergleich das temp. imp. diminutum heranziehen.

Betrachten wir den Anfang des erwähnten, im t.i.d. verlaufenden 'Christe' aus dem *Kyrie 13*. Wir sahen, daß die Schlagzeit sich jetzt an die Brevis knüpft, und daß die Semibrevis an Selbständigkeit verliert und dissonieren kann. Wir wollen daher versuchsweise die Werte auf die Hälfte reduzieren, damit die Schlagzeit, wie im t.i., an die Semibrevis gebunden ist, und die Dissonanzen, ebenfalls wie im t.i., von Minimen gebildet werden; danach zeigt sich der Unterschied besonders deutlich. — Die Eingangswendung der

Oberstimme lautet (verkürzt):  Eine solche, frei aus Minimen,

Semibreven und punktierter Semibrevis gebildete Gestalt würden wir im einfachen t.i. nicht finden. Man empfindet diese „Minimen“ nicht als Brechung, als Ornament, sondern als notwendige Bestandteile in einer einheitlichen melodischen Bewegung. Charakteristisch für diese Bewegung ist (rhythmisch) die Punktierung der Anfangsnote, sowie (melodisch) das Intervall der Terz (dreimaliger Terzsprung: g—e, e—g und f—d); beide Merkmale feh-

len in den Sätzen mit einfachem t.i. (Dort verläuft die Bewegung fast immer *schrittweise*, Terzen entstehen nur durch Umspielung, z. B.:



usw. [alle aus *Credo* 4].)

Das Gleiche gilt für die Fortsetzung (wieder verkürzt; □ : Terzen):



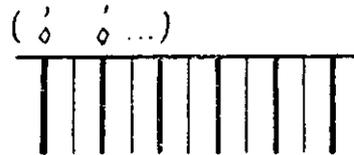
Hier finden wir die nur für das diminuierte t.i. charakteristische Bildung eines freien Bewegungszuges mit Hilfe von lauter verschiedenen Notenwerten (□, ◊, ◊, ◊, ◊, ◊, ◊). Dadurch entsteht nicht, wie im einfachen t.i., eine bloße Reihung, sondern eine innerlich geschlossene melodische Gestalt, in der alle Bestandteile aneinander gebunden sind, und nicht durch andere ersetzt werden können; sie können auch nicht isoliert betrachtet, d. h. allein auf den sie jeweils tragenden Zusammenklang bezogen werden. Die synkopischen Stauungen sind nicht, wie im t.i., isolierbare Floskeln (◊ ◊ ◊), d. h. sie werden nicht von Klang zu Klang aufgefangen, sondern sie erstrecken sich über den gesamten Bewegungszug, und lösen sich erst mit dem Schlußklang auf. Im t.i. kann eine Potenzierung, eine Steigerung der durch eine Synkope bewirkten Stauung nur durch Beteiligung *mehrerer* Stimmen entstehen (so im *Kyrie* der *M.S.Jac.* z. B. in T. 2, s. o. S. 130 und 131, oder T. 7 f. usw.); hier dagegen wird diese Steigerung lediglich durch die Bewegung der Oberstimme hervorgerufen.

Verglichen mit dem t.i. hat diese Satzart etwas Dynamisches, während das t.i. statisch wirkt. Mit den erwähnten Merkmalen hängt noch eine weitere Erscheinung zusammen: Wir sahen, daß im t.i. die Klangfortschreitung eindeutig an Semibrevis und Brevis gebunden ist, während die Minima im Hinblick auf diese eigentliche Fortbewegung eine sekundäre, ornamentale Funktion hat. Dies führt zu einer Eigenschaft, die man als das unveränderte Gleichbleiben der „Dichte“ des Satzes bezeichnen kann: Die rhythmischen Impulse (◊) folgen einander in regelmäßigem, gleichbleibendem Abstand, und auch die musikalische Ausfüllung bleibt überall an diese Regelmäßigkeit gebunden. Im allgemeinen herrscht ein gleichmäßiges Auf und Ab, ein ‘Eins und Zwei’: ◊ ◊ ◊, das manchmal übergeht in ein vorübergehendes ‘Eins, Zwei und Drei’: ◊ ◊ ◊, d. h.: manchmal wird die lockere, lediglich ordnende Gruppierung nach je zwei Einheiten unterbrochen durch eine eben-

so lockere, von außen kommende Gruppierung nach je drei. So in dem *Credo 4* z. B. in T. 4 der DTO-Ausgabe:



(Tenor T. 1—6, hier in Originalnotenwerten¹⁶⁷). Weder die beiden Dreier in T. 4, noch die Auflösung in Minimen danach, noch das Verweilen auf der Brevis zu Anfang, noch die Minimen in den anderen Stimmen, ändern etwas an der Gleichmäßigkeit in der Abfolge der Impulse; diese Erscheinungen wirken lediglich wie Schattierungen, durch die die einzelnen Impulse je nach der musikalischen Ausfüllung in ein verschiedenes Licht gerückt, in eine wechselnde Ordnung gebracht werden. Dies bewirkt den Eindruck der ständig gleichbleibenden „Dichte“ des Satzes. Es drängt sich die Vorstellung eines festen Gerüsts oder eines Gitters auf, dessen Stäbe in gleichen Abständen angeordnet sind:



und nur durch eine wechselnd angeordnete Verklammerung, oder durch wechselnde Farbe oder Beleuchtung, in verschiedenem Licht erscheinen (vgl. auch das Schema oben S. 132).

Einen solchen statischen Charakter hat das t.i.d. nicht. Am Beginn unseres Beispiels (*‘Christe’* aus Nr. 13) hören wir ein gleichmäßiges Pendeln zwischen je 2 Breven, ein Auf und Ab, das durch die Longen des Tenors getragen wird¹⁶⁸):



(Der melodisch-klangliche Verlauf bewirkt in den Unterstimmen sogar eine, wenn auch nur lockere, Zusammenfassung je zweier *Longen*.) Dann aber geht die Bewegung auch im Tenor auf die Brevis über, so daß die jeweils zweite Brevis jetzt den ganzen *Satz* mit voranträgt und dadurch stark an innerem Gewicht zunimmt; das Pendeln von ‘Eins’ und ‘Zwei’ wird in den Hintergrund gedrängt, statt dessen hört man jetzt eine Folge annähernd *gleich* starker Impulse (\square). (Die Zusammenfassung je zweier Breven: $\square \square$,

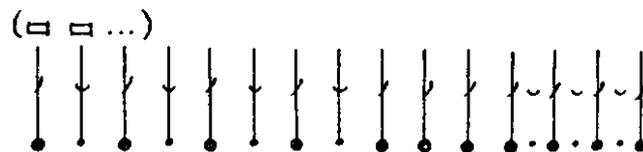
¹⁶⁷) Über den Rhythmus und über die Edition dieses Satzes s. u. S. 160 ff.

¹⁶⁸) Das Pendelnde, Schwingende solcher Sätze legt, bei der Ausführung, die Verwendung glockenähnlicher Instrumente nahe (besonders im Ct.).

kann also im t.i.d. leicht durchbrochen werden, was sich im vorliegenden Satz auch darin zeigt, daß die Zählung nach Zweiern nicht „aufgeht“: vgl. den eingeschobenen 3/4-Takt in der Übertragung Chw. XIX, S. 13, wo □ = ♩ gesetzt ist. S. auch Anm. 170.) Gegen Schluß der Zeile zeigt durch die abermalige Verkleinerung der Noten sogar die Semibrevis die Tendenz, die rhythmischen Impulse auf sich zu ziehen:



Der Satz erfährt also gleichsam eine zunehmende innere Beschleunigung. Auf die gleichmäßige Schlagzeitfolge bezogen, zeigt sich hier somit nicht eine gleichmäßige, sondern eine veränderliche „Dichte“ des Satzes:



Auf dem e—h—e'-Klang am Schluß dieser Zeile wird die Stauung aufgefangen und die pendelnde Auf- und Ab-Bewegung des Anfangs wieder aufgenommen. Diese wird jetzt allein vom Ct. getragen, der die Brücke zur nächsten Zeile schlägt, und durch seine unabhängige, eigenständige Gliederung die lebendige musikalische Wirkung dieses wunderbaren Satzes mitbestimmt:



In der folgenden, kürzeren Zeile erfolgt eine ähnliche Beschleunigung der Impulse wie in der vorigen, und ebenso auch in der letzten (die mit dem ♭ im Tenor beginnt): Hier werden am Schluß eindeutig die Semibreven zum Träger der Bewegung.

In Fortführung des vorhin gebrauchten Bildes, erinnert die Struktur dieses Satzes nicht an ein festes Gitter, sondern eher an ein Gewebe aus elastischem Material, das sich dehnen oder zusammenpressen läßt:



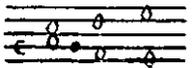
Diese Struktur bringt es mit sich, daß auch die Funktion der verschiedenen Notenwerte nicht, wie im t.i., konstant ist, sondern wechseln kann. Wir stellen zu Anfang, ausgehend von den Tempoverhältnissen, fest, daß die Semi-

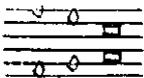
brevis des t.i.d. in ihrer Funktion eine Mittelstellung einnimmt zwischen Minima und Semibrevis des t.i., da sie einerseits immer paarweise auftritt, d. h. aus der Unterteilung der Brevis hervorgeht (hierin vergleichbar der \downarrow in C), andererseits aber (wie die \diamond in C) selbst auch wieder in zwei Minimen unterteilt werden kann. Jetzt zeigt sich, daß sie im Verlauf des Stücks mal die eine, mal die andere Seite ihres Charakters stärker hervorkehrt: Zu Beginn unseres 'Christe' etwa, wo die Bewegung von Breven getragen wird, ist sie unselbständiger, nur Unterteilung der Brevis, und daher selbst nicht weiter unterteilt; am Schluß des Satzes dagegen trägt *sie* die Bewegung, sie hat an Selbständigkeit zugenommen — wodurch die veränderte „Satzdichte“ entsteht —, und „entläßt“ daher aus sich eine Reihe von Minimen.

Wir sehen aber auch, durch welche Eigenschaften sie — die Semibrevis des t.i.d. — sich *immer* sowohl von der Minima einerseits wie von der Semibrevis andererseits des t.i. unterscheidet. Von der Minima: Zu Beginn des 'Christe' erfolgt die Unterteilung der Brevis in Semibreven gleichzeitig in *zwei*

Stimmen, Oberstimme und Ct., und zwar in Gegenbewegung: 

wobei jede Semibrevis mit der gleichzeitig in der Gegenstimme erklingenden konsoniert, d. h. nicht kollidiert. Eine solche Stimmführung Note gegen Note in *Minimen* ist im einfachen t.i. nicht zu finden. Wie wir sahen, finden sich Minimen dort meistens jeweils nur in einer Stimme. Erklingen sie aber doch in mehreren gleichzeitig, so ist dies meistens ein zufälliges Ergebnis bei imitierender Stimmführung (z. B. *Credo 4*: T. 15 f., 21 f., 56 ff.; T. 65 ff.: in Wirklichkeit Semibreven!); fast immer verlaufen die Stimmen dann parallel, nicht in Gegenbewegung. Aber auch bei Gegenbewegung ist der bloß ornamentale Charakter immer deutlich zu erkennen (z. B. *Credo 4*, T. 37:

 , dem die stereotype Verbindung  zugrunde liegt, usw.). Mehr wird der Minima nicht zugemutet. Die freie Verbindung von

Dezim, Oktav und Quint wie in unserem Beispiel:  , ist, von Minimen getragen, nicht denkbar. Deshalb ist die Notierung in halben Notenwerten, wie ich sie vorhin versuchsweise durchgeführt habe (S. 132), nicht sinnvoll, und daher in der Notationspraxis der Zeit für das t.i.d. auch nicht anzutreffen. (Ebensowenig kommt, allein schon aus diesem Grunde, bei einer modernen Edition irgendeine andere Verkürzung der originalen Notenwerte in Frage, wenn das ausgeprägte Gefühl für die Funktion der einzelnen Notengattungen, wie es im Original zum Ausdruck kommt, nicht zerstört werden soll.)

Dieser Stelle aus dem Beginn des 'Christe' lassen sich viele entsprechende aus anderen Sätzen im t.i.d. an die Seite stellen, in denen sich ebenfalls

zeigt, daß die Semibrevis trotz ihres Charakters als Teilungswert doch nirgends der Minima des einfachen t.i. ohne Vorbehalt gleichgesetzt werden kann. Dies ist also der Grund, weshalb sie langsamer als diese verläuft ($C \circ : C \downarrow = 3 : 4$, s. o.).

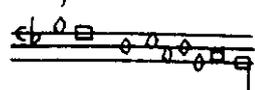
Genauso läßt sich andererseits zeigen, inwiefern sie dort, wo ihre Selbständigkeit größer ist, doch nicht von gleicher Art ist wie die Semibrevis des einfachen t.i., was wiederum zur Folge hat, daß sie, mit dieser verglichen, schneller verläuft ($C \circ : C \circ = 3 : 2$). Stellen wir irgendeiner Klangfolge in Semibreven aus einem Satz im t.i., z. B. aus dem Kyrie der *M.S.Jac.* die Stelle oben S. 130 oder aus dem Gloria dieser Messe T. 50 ff. (GA):



Qui tol- lis pec- ca- ta mun- di

eine vergleichbare Stelle aus dem t.i.d. gegenüber. Im Schluß unseres 'Christe' etwa (s. o. S. 135) finden wir keine durch alle drei Stimmen getragenen, getrennt greifbaren Klangsäulen, sondern wir hören einen skalenmäßigen Aufstieg der Oberstimme, der vom Tenor nachgeahmt wird — also ähnlich, wie im t.i. manchmal Imitation zu einer *Minimabewegung* aller Stimmen gleichzeitig führt, s. oben —, wobei die dritte Stimme sich erst gegen Ende vorsichtig hinzugesellt; erst so kommt die Semibrevisbewegung des ganzen Satzes zustande. — Im t.i.d. verläuft der Tenor, der Hauptträger der Satzbe- wegung, überhaupt immer nur für kurze Strecken in Semibreven, und auch an diesen wenigen Stellen entsteht meistens der Eindruck einer melodischen Um- spielung in einer eigentlich in größeren Noten verlaufenden Bewegung. Z. B. im

Credo der *M.S.A.V.* bei 'etiam pro nobis':  oder bei 'Scrip-

turas':  ; im *Sanctus Papale* in T. 105 ff.: 

usw. Beteiligen sich an solchen Stellen alle Stimmen an dieser rascheren Bewegung (also wie an der Stelle aus dem Schluß unseres 'Christe'), so sind die auf den Semibreven des Tenors errichteten Klänge nie so eindeutig gegen- einander abgehoben wie im t.i. Vergleichen wir hierzu noch die erwähnte Stelle *Sanctus Papale* T. 105 ff.:



Sie unterscheidet sich durch ihre größere Dichte wieder sehr vom Anfang des

gleichen Abschnitts (T. 74 ff.: ). Aber auf Grund des klanglich-

melodischen Geschehens stehen die Klänge doch nicht als einzelne da, sondern schließen sich zu Gruppen zusammen, dadurch nämlich, daß Bestandteile des einen Klanges jeweils im nächsten von einer anderen Stimme übernommen werden (oben im Notenbeispiel kenntlich gemacht; erste Gruppe: *aca-fcf-faf*, zweite: *gbg-ege*, dritte: *fac-dff*). Dadurch erreicht die Semibrevis auch hier nicht die Selbständigkeit, die sie im nichtdiminierten t.i. besitzt. Sie ist flüchtiger als dort, und dies wiederum bedingt ihren schnelleren Verlauf. An ihre Stelle tritt als rhythmische Einheit des Satzes der nächsthöhere Wert, die Brevis.

Damit haben wir den Doppelcharakter der Semibrevis des t.i.d., ihre Verwandtschaft mit Semibrevis *und* Minima des einfachen t.i., aber zugleich ihre Verschiedenheit von beiden — und damit zugleich die Verschiedenartigkeit von einfachem und diminuiertem temp. imp. überhaupt —, nachdem wir diesen Doppelcharakter zu Anfang lediglich aus den Tempoverhältnissen und dem System der Notenwerte abgeleitet hatten, nun auch an konkreten musikalischen Fällen zur Anschauung gebracht.

Aus dem Dargelegten ergibt sich auch, daß die rhythmischen Einheiten, die „Zentralwerte“ des Satzes: die Semibrevis im t.i. und Brevis im t.i.d., in den beiden Mensuren ebenfalls nicht von gleichem Charakter sind. — In jedem Satz nimmt innerhalb des Systems der verwendeten Noten immer *ein* bestimmter Notenwert eine zentrale Stellung ein. Dieser zentrale Wert ist der wichtigste des ganzen Satzes, auf ihn sind alle anderen, die größeren wie die kleineren, bezogen, sie treffen sich in ihm wie in einem Knotenpunkt; er hat die größte Selbständigkeit, d. h. er entsteht weder durch bloße Unterteilung, noch durch bloße Zusammenfassung anderer, selbständiger Werte. Er ist damit der eigentliche Träger des Satzes, in rhythmischer wie in klanglich-melodischer Beziehung; an ihn bindet sich auch das musikalische Tempo. (Der Begriff „Tempo“ wird sinnlos ohne diese Bezogenheit auf einen einzigen bestimmten Wert.) Die rhythmisch-musikalischen Erscheinungen sind gar nicht zu verstehen, wenn man nicht hiervon ausgeht. Wir haben uns im Laufe der Untersuchungen bei jedem Satz mit diesem „zentralen Wert“ befaßt; wir gebrauchten dafür, je nach dem Zusammenhang, die Ausdrücke „rhythmische Einheit“, „Grundwert“, „Träger des rhythmischen Impulses“ oder „der Bewegung“, „Klangträger“, „Schlagzeitdauer“ und ähnliche¹⁶⁹).

¹⁶⁹) Dagegen scheinen mir die Ausführungen Besslers, BF, Kap. VII (S. 121 ff.), an einer Mißachtung dieser Tatsache zu kranken. Bessler benutzt zwar auch den Ausdruck „zentraler Notenwert“ oder „Zentralwert“, aber wie mir scheint unsach-

So sahen wir auch, daß im einfachen temp. imp. die Semibrevis und im diminuierten die Brevis der zentrale Notenwert (oder einfach die „Zählzeit“) ist. Der nächsthöhere Wert hat diese Bedeutung nicht, was schon daraus hervorgeht, daß in beiden Mensuren neben der üblichen Zusammenfassung von je zwei, auch freie Zusammenstellungen, z. B. von je drei Zählzeiten vorkommen ($C \overline{\delta\delta\delta}[\square]$ und $C \overline{\square\square\square}[\square]$ neben $C \overline{\delta\delta}[\square]$ und $C \overline{\square\square}[\square]$.) Das Gleiche gilt für den nächstkleineren Wert ($C \downarrow$ bzw. $C \diamond$), da dieser nur durch Halbierung entsteht, d. h. *immer* paarweise auftritt.

Dennoch sind die beiden Zählzeiten verschieden geartet. Die des t.i.d. verläuft langsamer, und wir haben gesehen, daß manchmal die ihr untergeordnete Semibrevis auch den Charakter einer Zählzeit annimmt, was mit der entsprechenden Note des t.i., der Minima, nicht geschieht. Die genannten Merkmale führen dazu, daß die Zählzeit des t.i. (\diamond) vergleichsweise beständig, unzerstörbar, „hart“ wirkt, die des t.i.d. (\square) dagegen schwankender, weniger fest. Im t.i. trifft die Schlagzeit durchweg auf gesondert greifbare wirkliche Klänge, während sie im t.i.d. oft nur einen rhythmischen Impuls darstellt, dem im Satz kein einzelner, isolierbarer Klang entspricht. Wir haben gesehen (S. 127), daß im t.i. die Schlagzeit nur einmal unterteilt ist (\downarrow), im t.i.d. dagegen 2—3mal ($\diamond, \downarrow, \downarrow$); nach oben geht das t.i. bis zur Longa (aber sehr selten), während das t.i.d. häufig Longen und Doppellongen, ja sogar punktierte Doppellongen verwendet (*M.S.A.V.*, Anfang des ‘Christe’)! Dem entspricht, daß der Satz des t.i.d. stark auf der Verwendung liegenbleibender Töne beruht, mit deren Hilfe die Klänge verklammert werden, wodurch sie ihre Kompaktheit einbüßen. Auch haben wir gesehen (S. 137 f.), daß oft Klänge nebeneinandergestellt werden, die gleiche Bestandteile in *verschiedenen* Stimmen enthalten, und schließlich beobachteten wir (S. 132 f.), daß auch für die Bewegung einer rascher verlaufenden Einzelstimme die Zerlegung konsonanter Intervalle (Terzen) charakteristisch ist (im Gegensatz zum t.i., wo die Stimmen vorwiegend schrittweise verlaufen). Diese Merkmale gehören zusammen; durch sie wird die für das t.i.d. typische Verschmelzung der Klangelemente, sowie die dadurch ermöglichte Variabilität der rhythmischen Ausfüllung (wechselnde „Dichte“), und damit wieder der

gemäß. So ist im temp. imp. prol. major z. B. nicht die Minima (Bessler S. 122), sondern die Semibrevis der „Zentralwert“; *diese* muß daher auch zum Ausgangspunkt bei Tempobestimmungen gemacht werden. Vgl. zu diesen Fragen besonders Kap. V dieses Buches.

Das von mir Gemeinte deckt sich mit dem von der Theorie gebrauchten Begriff des ‘integer valor’. (Weder dieser wichtige Begriff, noch der Begriff des ‘tactus’ oder der ‘Schlagzeit’ oder der ‘Zählzeit’ kommt in der genannten Arbeit Besslers vor.) Jedoch wird dieser Begriff anscheinend (nach G. v. Dadelsen, Zu den Vorreden des M. Praetorius, Kongreß-Bericht Wien 1956, S. 109, Anm. 7) erst 1537 von Sebald Heyden, aber mehr zufällig, als fester Terminus jedoch erst seit H. Beltermanns ‘Mensuralnoten und Taktzeichen ...’ (1858), benutzt.

vorhin gekennzeichnete besondere Charakter des rhythmischen Einheitswertes in dieser Mensur, bewirkt.

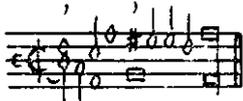
So zeigt sich auch von dieser Seite, durch einen Vergleich der Zählzeiten, der von Grund auf verschiedene Charakter von t.i. und t.i.d.; die beiden Messuren sind im Kern verschiedenartige rhythmische Phänomene.

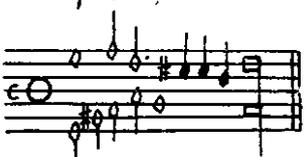
Im Vorübergehen haben wir schon früher bemerkt, daß das t.i.d. nur in denjenigen Sätzen vorkommt, die wir im vorigen Kapitel, auf Grund gewisser Merkmale im tempus *perfectum*, zu einer besonderen Gruppe zusammengefaßt haben, die wir als dem 'Typus der *M.S.A.V.*' zugehörig bezeichneten. Wir sahen auch (S. 129 f.), daß t.i.d. und temp. perf. *innerhalb* dieser Gruppe gewisse verwandte Merkmale aufweisen, ebenso wie andererseits das einfache t.i. der übrigen Sätze — z. B. der *Missa sine nomine* — mit dem *dort* verwendeten temp. perf. verwandt ist. In der Tat lassen sich die Merkmale des temp. perf. der *M.s.n.* und diejenigen des temp. perf. der *M.S.A.V.*, die wir im vorigen Kapitel festgestellt haben, zum größten Teil auch jeweils am t.i. (etwa der *M.s.n.*) und am t.i.d. (etwa der *M.S.A.V.*) beobachten. Der eigentliche Gattungsunterschied besteht also nicht zwischen zwei- und dreizeitiger Mensur, temp. imp. und perf., sondern er zeigt sich innerhalb beider selbst. Wir wollen im folgenden das Verhältnis dieser beiden Gattungen zueinander, sowie auch innerhalb ein und derselben Gattung dasjenige der beiden Messuren zueinander, noch etwas näher betrachten.

Oben S. 129 f. beobachteten wir, daß in den Sätzen vom *M.S.A.V.*-Typ, im t.i.d. ebenso wie im temp. perf., die fast alleinherrschende Form von „betonter“ Dissonanz die übergebundene Sept in der Kadenz ist; für die Einzelheiten vgl. jetzt also S. 85 ff. Ferner erwähnten wir das dem temp. perf. wie dem t.i.d. gemeinsame, im Vergleich mit der *M.s.n.* breitere Tempo (S. 130). Auch die in diesem Kapitel gemachten Beobachtungen über die Klanglichkeit des t.i.d., im Vergleich mit dem t.i., treffen sich mit Bemerkungen über das Klangliche im temp. perf. der *M.S.A.V.*, die wir im vorigen Kapitel machten (vgl. S. 89 f.). Was gewisse rhythmische Merkmale des t.i.d. betrifft, wie z. B. die Punktierungen, das Abwechseln zwischen sehr langen und sehr kurzen Noten, die Mischung kurzer und langer Noten in einer Stimme, das Fließende der Stimmführung, so finden diese ebenfalls ihre Parallele im Abschnitt über temp. perf. (Punktierungen: S. 86, 88; Abwechseln: S. 84, 88 f.; Mischung: nicht ausdrücklich, aber z. B. hervorgehend aus der Gegenüberstellung mit der *M.s.n.*, S. 86 bis 88; das Fließende: z. B. S. 84). Schließlich sei erwähnt, daß das Merkmal eines vorwiegend melismatischen Textvortrags (s. S. 84, 91) ebenfalls in gleichem Maße für das t.i.d. gilt.

Was nun die **U n t e r s c h i e d e** zwischen temp. perf. und t.i.d. innerhalb ein und desselben Satzes betrifft, so ist erstens festzustellen, daß im temp. perf. die vorhin charakterisierten Dissonanzen von Miniminen oder Semimini-

men, im t.i.d. aber von doppelt so großen Notenwerten, also Semibreven bzw. Minimien, gebildet werden. (So lautet z. B. im *Kyrie 13* die Schluß-

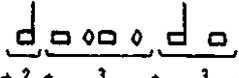
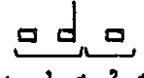
kadenz des 'Christe', , ganz ähnlich wie die des zweiten

'Kyrie', aber diese ist in halb so großen Werten notiert: .)

Dem entspricht es, daß im temp. perf. die Semibrevis und im t.i.d. die Brevis der Grundwert (Zählzeit) des Satzes ist. In gewissem Sinne sind also im diminuierten tempus die Notenwerte des einfachen durch die der nächsthöheren Gattung ersetzt. Hier zeigt sich aber noch ein Unterschied: Während im temp. perf. der Charakter eines Dreierhythmus deutlich ausgeprägt ist — schon durch die Verteilung der Sext- und Oktavklänge an den Hauptschlüssen —, ist der Zweierhythmus des t.i.d. schlechter greifbar. Wir sahen schon, daß die Zusammenstellung je zweier Breven hier sehr locker ist und manchmal ganz durchbrochen werden kann (vgl. S. 134 f.¹⁷⁰). Im t.i.d. ist somit der Verlauf in stärkerem Maße bloß reihend, es ist weniger stark von einem gestalteten Rhythmus bestimmt als das temp. perf. Die wirkliche, unzerstörbare Zweierbildung des t.i.d. ist nicht die zweier Zählzeiten, sondern die zweier Semibreven: $\overline{\circ \circ}$; wir haben gesehen, daß diese Gruppierung auf Grund der relativ großen Selbständigkeit der Semibrevis als echter Zweierhythmus des Satzes zur Geltung kommen kann, anders als etwa im temp. perf. bei der Minima, die bloßer Teilwert der Zählzeit ist:



¹⁷⁰) Im *Kyrie 13* zeigt sich eine Unregelmäßigkeit dieser Art schon in der Mitte des Satzes, bei T. 29 ff.: die Schwerpunktverteilung der Kadenz läßt hier zwei —

allerdings locker gebaute — Dreier entstehen (Tenor T. 29 ff.: ). In der Ausgabe Chw. XIX, S. 13, hätten also außer dem 3/4-Takt ).

am Schluß auch an Stelle von T. 30—32 zwei 3/4-Takte zu stehen. Aber natürlich sind weder 2/4- noch 3/4-Takte geeignet, das rhythmische Geschehen dieser Sätze wiederzugeben, bei dem es sich lediglich um *Gruppierungen* in einem sonst gleichmäßigen Ablauf handelt.

Im 'Christe' der *M.S.A.V.* (Notenteil S. 68) haben die Zeile T. 27—30/2. Hälfte und die (letzte) Zeile T. 36/2. Hälfte — T. 41 eine solche unregelmäßige Gestalt. Da hier aber in *zwei* Zeilen eine Brevis „zuviel“ ist, ist die Gesamtzahl der Breviszählzeiten doch eine gerade; hier (wie meistens) „geht es auf“, und einer glatten Übertragung in 2/4-Takten würden äußerlich keine Hindernisse im Wege stehen.

Die dargestellten Merkmale hat diese Mensur bei Dufay mit dem Palestrinasatz gemein: vgl. Anm. 38.

Wie ist das Tempoverhältnis von temp. perf. und t. i. d. innerhalb dieser Sätze? Trotz des hier im allgemeinen schon ruhigen Tempos im temp. perf. verlangt der Übergang zum t. i. d. jedesmal eindeutig eine Verlangsamung der Schlagzeit. Vorhin haben wir das Tempoverhältnis des t. i. d. zum t. i., also zu einer anderen Satzgattung, durch die Zahlen 3 : 4 ($C_{\square} : C_{\circ}$) bestimmt. Wie mir scheint, trifft dieses Verhältnis auch innerhalb der Sätze mit t. i. d. ungefähr das Richtige ($C_{\square} : C_{\circ} = 3 : 4$). Da innerhalb jenes anderen, t. i. verwendenden Typs, die Dauer der Schlagzeit in temp. perf. und t. i. etwa gleich ist ($C_{\square} = C_{\circ}$; vgl. z. B. das *Gloria 'De Quaremiaux'*, oben S. 39), würde dies bedeuten, daß die Dauer der Schlagzeit oder der Semibrevis, und damit das Tempo, im temp. perf. (C) und im t. i. (\square) in allen Sätzen im großen und ganzen gleich ist. In der Tat zeigt sich das im allgemeinen breite, ruhige Tempo der Sätze des *M.S.A.V.*-Typs, von dem die Rede war, mehr in dem allgemeinen Charakter, als das ruhig fließende dieser Satzart; der wirkliche Unterschied der Geschwindigkeit gegenüber anderen Sätzen, etwa der *M.s.n.*, hat mehr den Charakter einer Nuance und ist durch rationale Zahlenwerte nicht festzulegen. (Was im temp. perf. nur eine Nuance ist, wird also gleichsam erst im t. i. d., im Vergleich mit der *M.s.n.*, zu einem rational bestimmbareren Tempounterschied.) Solche Temponuancen haben wir auch bei Sätzen oder Abschnitten festgestellt, die sich in ihrer Struktur sonst nicht wesentlich voneinander unterscheiden (vgl. S. 71 f., S. 91, S. 111 f., auch S. 39, Zeile 13—14).

Oft bedingt auch die Art der Textunterlegung einen solchen Unterschied. So wird z. B. durch das Deklamieren auf Minimen etwa im *Credo* Nr. 1 oder auch Nr. 4, oder im *Gloria 'De Quaremiaux'*, ein schwerflüssiges, langsames Tempo vorgeschrieben, obwohl das temp. imp. dieser Sätze sich von demjenigen des *Kyrie* der *M. S. Jac.* (S. 126 ff.), das sich viel flüssiger ausführen läßt, in der Struktur nicht unterscheidet. Im temp. perf. kommt das Gleiche vor, z. B. beim *Gloria* Nr. 8 oder wieder Nr. 6 (*'De Quaremiaux'*) einerseits und dem *Kyrie* der *M.s.n.*, das keine Textsilben zu tragen hat, andererseits. (Über die temp. perf.-Abschnitte der *M. S. Jac.* dagegen vgl. S. 111 f.) Ja sogar ein Satz wie das *Kyrie 13* (temp. perf.) der doch zum *M.S.A.V.*-Typ gehört und ein „breites“ Tempo verlangt, ist aus diesem Grunde eher etwas *schneller* auszuführen als etwa das *Gloria 'De Quaremiaux'*, dessen Tempo nicht „breit“, auf Grund der Textstruktur aber „schwerfällig“ ist.

Innerhalb der Sätze des *M.S.A.V.*-Typs nun also erfolgt beim Eintritt des t. i. d. jedesmal eine echte Tempoänderung¹⁷¹). Die Verlangsamung der Schlagzeit im Verhältnis 3 : 4 im Vergleich zum temp. perf. scheint mir un-

¹⁷¹) Über das Verhältnis des temp. perf. zum temp. *perf. diminutum* im *M.S.A.V.*-Typus vgl. oben S. 90 ff.

gefähr richtig zu sein; eher verläuft das t. i. d. *noch* etwas langsamer (aber 2 : 3 ist zu langsam). Hierin stimmen alle Sätze dieser Art miteinander überein. Lediglich das *Sanctus Papale* (vgl. S. 95 ff.; in unserem Zusammenhang S. 137 f.) verlangt im t. i. d., auf Grund einer relativ großen Selbständigkeit der Semibrevis, eine noch etwas langsamere Ausführung als in den übrigen Sätzen (*M.S.A.V.*, *Kyrie 13* und *Gloria 13*); hier nähert sich das Verhältnis den Zahlen 2 : 3, also $\mathbb{C} \square \square = \bigcirc \diamond \diamond \diamond$.

Das t. i. d. (C) hebt sich also in diesen Sätzen durch seine innere Struktur und sein Tempo gegen die normale Mensur, temp. perf., ab. Damit steht es in Analogie zum temp. perf. diminutum (⊖): auch dieses steht, in Dufays älteren Messensätzen, dem normalen temp. perf. dort als etwas Andersartiges gegenüber (vgl. S. 37 ff., sowie S. 76 ff.). Dagegen ist der Unterschied zwischen einfachem t. i. (C) und temp. perf. nicht so tiefgreifend; er betrifft auch nicht die Satzstruktur und das Tempo, sondern die Schwerpunktbildung, die Gruppierung der Klänge entweder zu Dreiern oder zu Zweiern bzw. freien Anordnungen.

Dieser Unterschied allerdings wirkt sich auf eine andere Weise aus, und zwar in der Textbehandlung. Der freiere, mehr reihende Rhythmus des t. i. (d.) macht dieses nämlich besonders empfänglich für eine sprachlich bestimmte Gliederung. Mit dieser Frage wollen wir uns im nun folgenden Abschnitt beschäftigen.

B. Das Verhältnis zur Sprache

Ein wichtiges Merkmal bei der Unterscheidung der einzelnen Sätze bildet deren jeweiliges Verhältnis zum Messentext, d. h. die Art und Weise, wie dieser die musikalische Faktur eines jeden Satzes bestimmt.

Wir wollen zunächst das temp. imp. diminutum betrachten. Wie wir sahen, ist hier — sowie überhaupt in den Sätzen des Typus *M.S.A.V.* — die Textunterlegung vorwiegend melismatisch, d. h. die Einzelsilben werden nicht von einzelnen Tönen oder Klängen, sondern von kürzeren oder längeren Abschnitten einer Stimme getragen. Es ist bekannt, daß in solchen Fällen die Textverteilung bei ein und demselben Stück fast immer in den verschiedenen Handschriften verschieden ist. Lediglich die Verteilung der Textzeilen auf bestimmte Zeilen oder Abschnitte des Satzes ist im allgemeinen eindeutig festgelegt. Die Zuordnung bestimmter Worte und Silben zu bestimmten Tönen aber war nicht eindeutig vorgeschrieben, sondern wurde den Sängern bei der Ausführung überlassen.

Im übrigen läßt sich dort, wo die Verteilung der Textsilben gedrängter ist, besonders im temp. perf., manchmal die Neigung feststellen, die Silben auf die *tempora* in einer Stimme zu verteilen. So in der *M.S.A.V.* am Anfang des Gloria und bei 'Et unam' im Credo, ferner im *Gloria 13* ebenfalls zu Anfang (von 'terra' bis 'bonae'), bei 'Domine Fili' und beim zweiten 'Jesu Christe' (nach dem Zeichen ○). Meistens sind die Silben in der Handschrift auch dann nicht in diesem Sinne genau angeordnet, aber die Übereinstimmung von Silbenzahl und Zahl der *tempora* des betreffenden Abschnittes legt eine solche Verteilung nahe.

Schon diese beiden Feststellungen, daß der Text in Abschnitten komponiert wird, und daß die Silben manchmal über die rhythmischen Einheiten des Satzes gleichmäßig verteilt werden, zeigen, daß in diesen Werken die Textverteilung nicht etwa zufällig oder willkürlich ist. Die Komposition läßt wohl einen großen Spielraum frei für das konkrete Erklingen der einzelnen Silben, dieses wird von ihr nicht restlos erfaßt; aber trotzdem wird der musikalische Ablauf als Ganzes immer von der gegebenen Gestalt des Textes bestimmt. Nie entsteht etwa der Eindruck, daß zuerst die Komposition entstand und dieser dann nachträglich der Messentext unterlegt wurde. Sogenannte Kontrafakturen sind von den vorliegenden Messenkompositionen darum auch leicht zu unterscheiden¹⁷²⁾.

Außerdem aber kommen hier, in den melismatischen Kompositionen vom Typ der *M.S.A.V.*, häufig auch syllabisch gehaltene Stellen vor, wodurch das

¹⁷²⁾ Dies geschieht unten S. 147 ff.

soeben Gesagte bekräftigt wird. Meistens werden hier ein oder mehrere Anfangsworte einer Textzeile von der Oberstimme deklamiert. (Nur diese soll gesungen werden, was die gerade an diesen Stellen häufigen längeren Töne der anderen Stimmen beweisen.) So z. B. im Gloria der *M.S.A.V.*:

Lau-da-mus , *Gratias* , *Filius* (♯) , *suscipe deprecationem* (C) ;
 0 0 0 □ 0 0 □ □ □ □ □ □ □ □ □ 0 . 0 . 0 . 0 □ □

im *Credo*: *vi-si-bi-li-um* *u.v.a.* ,
 0 0 0 0 0 . 0

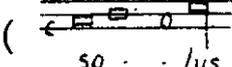
sowie an verschiedenen weiteren Stellen (*Gloria 13*, *Sanctus Papale*). Der kleinste Notenwert, der eine Silbe tragen kann, ist im temp. perf. wie im t. i. d. die Semibrevis¹⁷³).

Im ganzen sind Stellen dieser Art im temp. perf. häufiger zu finden als im t. i. d. In diesem aber finden sich einige Stellen, wo nicht nur Anfangsworte, sondern ganze Textabschnitte rein syllabisch von der Oberstimme in *langen* Noten vorgetragen werden. Diese Stellen kommen vor allem im *Gloria 13* vor. Manchmal bewegen sich hier die Unterstimmen ebenfalls in langen Noten, wie (*Gloria 13*) bei:

Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, sus-ci-pe ,
 9 9 9 □ □ □ □ □ □ □ 9 9 9

während sie woanders sehr bewegt verlaufen, wie bei dem sehr eindrucksvollen '*Quo-ni-am tu so-lus*', sowie im *Credo* der *M.S.A.V.* bei '*Et in Spi-ri-tum San-ctum Do-mi-num*'. Die rhythmische Gestalt der Oberstimme wird hier durch die des Textes bestimmt:

sus-ci-pe , *quo-ni-am* , *so-lus* , *in Spi-ri-tum* .
 9 □ 9 9 □ 9 9 9 □ 9 □ 9

(Über die Hervorhebung der Schlußsilbe eines Wortes durch lange Noten vgl. unten S. 151 f.). Der Text ruft hier somit eine rhythmische Gruppierung hervor, die sich der losen Aneinanderreihung von Breven überlagert und sie gestaltet. Bei '*Quoniam tu solus sanctus*' z. B. wird die sonst meist latent vorhandene Zweierbildung des t. i. d. ganz aufgehoben: es entsteht ein reiner Dreierrhythmus, der auch melodisch deutlich zur Geltung kommt ( ist, in halb so großen Noten, eine typische Wendung der perfekten Mensur). Im temp. perf. sind solche freien, sprachbestimmten Bildungen nicht gut möglich, weil dort der Rhythmus schon musikalisch posi-

¹⁷³) Zu dieser Regel gibt es einige wenige Ausnahmen, so z. B. im *Credo* der *M.S.A.V.* T. 64 (Notenteil S. 76). Allerdings ist an dieser Stelle nicht klar, ob auch in der Hs. wirklich die in der Übertragung gegebene Textverteilung gemeint ist.

tiv gestaltet ist — es sei denn, diese positive Gestaltung des Dreierhythmus kommt gar nicht erst zur Geltung (vgl. S. 52 ff.).

Somit sind die *M.S.A.V.* und die ihr ähnlichen Kompositionen Dufays — und damit das t. i. d. — in starkem Maße von der Gestalt des gegebenen Textes bestimmt. Das Kennzeichnende dieser Werke liegt jedoch darin, daß die oben erörterten verschiedenen Arten, *wie* der Text zur Geltung kommt, in jedem dieser Sätze aufs neue, nebeneinander, erscheinen; daher ist auf Grund der Sprachbehandlung eine Unterscheidung zwischen ihnen nicht möglich; in dieser Hinsicht erscheinen sie alle gleich. Ferner ist ihre Faktur vorwiegend eben doch melismatisch, d. h. im großen und ganzen wirkt die Struktur des Textes *im einzelnen* nicht auf die Struktur des Satzes ein; die einzelnen *Töne* werden im allgemeinen durch den Text nicht bestimmt.

Dies ist in den Sätzen mit einfachem temp. imp. anders. Da die Faktur hier syllabisch ist, wirkt die Wortstruktur notwendigerweise an jeder Stelle auf die musikalische Struktur ein. Mit diesen Sätzen wollen wir uns jetzt befassen (vgl. wieder die linke Spalte auf S. 124).

Das *Gloria 4* beruht auf der Melodie des IX. gregorianischen Gloria, die der Oberstimme als c. f. zugrunde liegt. Die Tropusworte '*Spiritus et alme orphanorum Paraclite*' und '*Primogenitus Mariae Virginis Matris*' sind im t. i. komponiert. Die früher im temp. perf. beobachteten Merkmale der Sprachbehandlung (vgl. S. 56 ff.) gelten auch für das t. i., d. h. der Text bestimmt im großen und ganzen nicht die musikalische Struktur, sondern erscheint als „unterlegt“; der Verlauf ist vorwiegend melismatisch, nicht syllabisch. (Am ehesten von der Sprachgestalt bestimmt ist der Anfang der Oberstimme, T. 61—68, sowie die Stelle '*orphanorum*' im Ct., T. 69—70.) Daher gehört dieser Satz, auch seiner Struktur nach, nicht zu den frei komponierten Sätzen, die wir jetzt im Auge haben, sondern zu demjenigen Typ von c. f.-Satz, in dem der c. f. nur melodisch, nicht aber sprachlich das Geschehen bestimmt (s. S. 62 f.¹⁷⁴).

Dies trifft auch für das vierstimmige *Agnus* der *Missa Sancti Jacobi* zu, das ebenfalls auf einem gregorianischen c. f. (XI. Agnus) beruht, der aber im Tenor liegt. Hier werden die Textsilben dadurch gedehnt — und damit unwirksam gemacht —, daß die Einzeltöne der selber schon melismatischen Originalmelodie in eine gleichmäßige Folge von Semibreven verwandelt werden. Diese schematisch rhythmisierte Melodie dient als Grundlage für die

¹⁷⁴) Wie ich nachträglich feststelle, verwenden auch die tropierten Teile eine c. f.-Melodie, und zwar in den Abschnitten '*Spiritus . . . Paraclite*' und '*Primogenitus . . . Matris*' im Tenor, und in den übrigen Abschnitten (untransponiert) in der *mittleren* Stimme (Ct.). Der Herausgeber hat die c. f.-Töne hier nicht markiert, aber die c. f.-Verwendung (ebenfalls nachträglich) festgestellt in Beih. XI, S. 34, Anm. 43a. Die Melodie findet sich u. a. in: John Dunstable, Complete Works, Musica Britannica Bd. VIII (hsg. von M. Bukofzer), 1953, S. 157.

Die Sprachbehandlung entspricht hier derjenigen des anschließend erörterten *Agnus* der *Missa S. Jac.*, ebenfalls mit Tenor-c. f.

anderen, bewegteren Stimmen, deren melodischer Verlauf dementsprechend ebenfalls von der Textgestalt unbeeinflusst bleibt. Lediglich das 'qui' am Anfang ist durch einen länger ausgehaltenen Klang hervorgehoben.

Über das *Kyrie* der *M. S. Jac.*, dem letzten der Sätze mit gregorianischem c. f., die im t. i. verlaufen, vgl. in diesem Zusammenhang S. 156 f.

Die übrigbleibenden Sätze mit t. i. sind alle Gloria- und Credokompositionen; zwei von ihnen, das *Gloria 'De Quaremiaux'* und das *Gloria 'ad modum tubae'* (Nr. 6 und Nr. 7) beruhen auf einem Tenor-c. f. (Ostinato). Um ihre starke Bindung an den Text deutlich vor Augen stellen zu können, möchte ich zunächst zwei — wenn auch im temp. perf. stehende — Sätze heranziehen, die trotz ihrer nicht-melismatischen Faktur keine solche Bindung zeigen.

Das nur aus der deutschen Hs. *Mü* bekannte *Gloria 12* trägt dort die Überschrift 'Duffaij'¹⁷⁵). Aber schon das Innermusikalische wirkt für einen Dufay-Satz befremdend. Der stereotype Rhythmus $\square \circ$ (oder $\text{♩} \circ$) erinnert an einen Typus von temp. perf. diminutum, den wir früher kennengelernt haben (vgl. S. 76 ff.); aber es fehlt das dort typische, mit der Tempobezeichnung zusammenhängende Dissonieren der Semibrevis (einzige dissonierende Semibrevis hier: bei 'adoramus' bzw. 'suscipe'); außerdem wird dieser Rhythmus hier holprig und grob durchgeführt, verglichen mit der differenzierten, durch sorgfältig gegeneinander ausgewogene Verzierungen aufgelockerten Bewegung bei Dufay. Auch die Verzierungen wirken hier grob, so etwa an der Stelle 'benedicimus te' mit der bei Dufay ungebräuchlichen Wendung $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot$. Die gleiche Unausgewogenheit kennzeichnet auch den klanglich-melodischen Verlauf.

Das äußere Merkmal des nur losen, äußerlichen Verhältnisses zwischen Musik und Text liegt in der Tatsache, daß für den zweiten, mit 'Qui tollis' beginnenden Teil des Gloria die gleiche Musik wie für den ersten Teil verwendet wird. Dadurch erhält die Textunterlegung des zweiten Teils natürlich etwas Erzwungenes; so bleiben jetzt z. B. einige Stellen ganz textlos (nach 'nostram', zwischen 'tu solus' und 'Altissimus'¹⁷⁶), und überhaupt stimmt die sprachliche Zeilengliederung nicht mehr mit der musikalischen überein: vgl. das zweite 'Qui tollis × peccata mundi', ferner 'deprecationem × nostram'¹⁷⁷) und 'Qui sedes ad dexteram × Patris' (musikalische Einschnitte bei ×). Aber schon im ersten Teil ist das Verhältnis künstlich. So z. B. fehlt zwischen 'adoramus te' und 'glorificamus te' der sonst gebräuchliche Einschnitt; die Zeile 'Gratias agimus tibi' hat syllabische Faktur, aber

¹⁷⁵) Auch im Register der Hs. steht dieser Name.

¹⁷⁶) Zwischen 'Altissimus' und 'Cum Sancto Spiritu' ist das in der Hs. nur einmal stehende 'Jesu Christe' zu ergänzen.

¹⁷⁷) Hier ist in der Übertragung die Silbenverteilung ein wenig geändert worden, um eine sinnvollere Deklamation zu ermöglichen.

es sind zu viele Noten da für die vorhandenen Silben; das Gleiche ist an der Stelle 'Domine Deus (Agnus Dei)' der Fall.

Auf Grund dieser Merkmale erscheint es mir sicher, daß der Satz ein Kontrafakt darstellt, d. h. also ursprünglich einen anderen (wahrscheinlich weltlichen) Text besaß; die Hs. *Mü* enthält ja eine ganze Reihe solcher Kontrafakten¹⁷⁸). Für den Gloriatext war das verwendete Stück zu kurz, und darum wurde es mit Wiederholungszeichen versehen (und wahrscheinlich durch einen neukomponierten Schluß auf 'Amen' erweitert), wobei sich die Abschnitte der ersten Texthälfte naturgemäß etwas besser mit der Musik in Übereinstimmung bringen ließen als die der zweiten.

Es handelt sich bei diesem Stück also nicht um eine echte Messenkomposition. Außerdem aber halte ich es auf Grund seiner innermusikalischen Beschaffenheit auch nicht für eine Komposition Dufays.

Als zweites betrachten wir das *Gloria 11*. Wir haben früher gesehen, daß die innermusikalischen Merkmale auch dieses Stückes es fraglich erscheinen lassen, ob es von Dufay stammt (S. 121 ff.). Jedenfalls nimmt es eine Sonderstellung ein, und diese zeigt sich nun auch in seiner Textbehandlung. Der Text wird im großen und ganzen syllabisch vorgetragen, aber dieses Prinzip ist nicht einheitlich durchgeführt, und es drängt sich der Eindruck auf, als ob er, wie in Nr. 12, der Musik nachträglich unterlegt worden wäre. Die Floskeln in der Oberstimme sind in ihrer rhythmischen Gestalt nicht durch den Bau der Worte bestimmt, sondern haben stereotypen Charakter, sie wiederholen sich unabhängig vom erklingenden Text. (Diese Erscheinung berührt sich mit der melodischen Eigenart des Satzes: vgl. S. 122.) So wiederholt sich z. B. die Wendung $\circ \downarrow \circ \downarrow \circ$ viele Male, aber jedesmal wechselt die Textunterlegung, und zwar in einer zufälligen, willkürlichen Art und Weise (vgl. als Extreme etwa T. 23 und 38):

	'				'	
	o	o	o	o	o	
	o	o	o	o	o	
(lau)da	.	mus	te	(T. 13)		
(be)ne	di	ci	mus	te	(15)	
(ad) o	ra	mus	te	(17)		
a	gi	mus	ti	bi	(23)	
Do	mi	ne	De	us	(29)	
Do	mi	ne	Fi	li	(35)	
A	gnus	De	i	(43)		
mun	di	(49)				
(so)lus	san	ctus	(71)			
Do	mi	nus	(75)			
(Spi)ri	tu	(83)				

¹⁷⁸⁾ Vgl. das Verzeichnis von Dèzes, *ZfMw* X, 65 ff., oder den Art. 'Emmeram' (von W. Rehm) in *MGG* III, Sp. 1328.

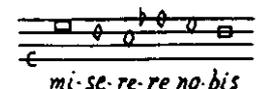
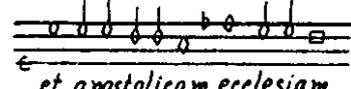
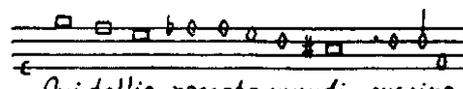
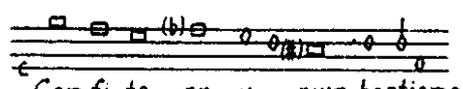
Dieser Eindruck einer nachträglichen Aufpfropfung des Textes entsteht immer wieder. In T. 59 ff. etwa wirkt die Verteilung des achtsilbigen 'deprecationem nostram' über eine Zeile, die etwa genau so lang ist wie die vorangehende mit dem nur dreisilbigen 'suscipe', ausgesprochen künstlich. Auch die Unterlegung von einzelnen Silben unter die Töne einer Floskel in

der Kadenz (; ähnlich in T. 15, 23, 27 usw.) ist sonst bei Dufay nicht üblich; meistens trägt die gesamte Wendung, wenn sie kadenziert, nur eine Silbe. An anderen Stellen ist die Textverteilung über ganz ähnliche Minimareihen wie sie bei 'deprecationem' erklingen, wo auf jeden Ton eine Silbe kommt, wieder ganz anders als dort (T. 19, 33, 67; T. 77 wieder streng syllabisch wie T. 61); usw.

Ich würde den Satz trotz dieser Merkmale jedoch nicht, wie Nr. 12, als ein Kontrafakt ansehen; dazu stimmt im großen die musikalische Gliederung mit der textlichen zu gut überein. Diese äußerliche Übereinstimmung der Proportionen ist aber auch das einzige Bindeglied zwischen Musik und Text; sie wirkt als eine bloße schematische Grundlage, auf der dann, innermusikalischen Prinzipien folgend, die Komposition entstand¹⁷⁹⁾.

Gegen die Sprachbehandlung der beiden Sätze, die wir damit kennengelernt haben, heben sich die Gloria und Credo im temp. imp. klar ab. Wir betrachten zunächst *Gloria* und *Credo* der *Missa Sancti Jacobi*, an denen sich dies auf Grund eines besonderen Umstandes gut vor Augen führen läßt: Vom Schlußteil des *Credo* (ab 'Et unam sanctam') existieren nämlich zwei Fassungen, deren eine musikalisch identisch ist mit einem Teil des *Gloria* ('Qui tollis' bis zum Beginn des 'Cum Sancto Spiritu'¹⁸⁰⁾). Lediglich dort, wo die Silbenzahl im Credo nicht mit der des entsprechenden Gloria-Abschnitts übereinstimmt, ist die Oberstimme — nur diese trägt Text — der neuen Situation angepaßt. So wird

und

	zu	
	zu	

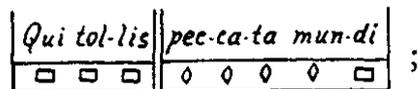
¹⁷⁹⁾ Als Beispiel eines Satzes im temp. perf., in dem die Musik wohl wesentlich vom Text geprägt ist, vgl. das *Gloria* 8 (ab T. 56).

¹⁸⁰⁾ Zu den Einzelheiten der Überlieferung vgl. den Rev.-Bericht der GA (Bd. II/2, S. VIII ff.). (Als weitere Konkordanz zum Gloria ist *Tr*, 1, zu ergänzen. S. 21, T. 156 muß die letzte Note im Tenor c statt h lauten.)

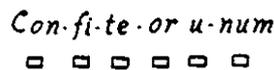
Weder v. Ficker (Beih. XI zu DTO XXXI), noch de Van (Rev.-Ber. GA), noch Bessler (BF, S. 218 Anm. 2: DTO folge „leider einer in *Tr*... überlieferten Kurzfassung“) bemerken die Identität der beiden Teile.

Daß aber das Gloria die ursprüngliche Fassung und das Credo eine künstliche Anpassung darstellt, ist deutlich zu erkennen. Im Gloria nämlich verläuft an den genannten Stellen der Tenor mit der Oberstimme rhythmisch genau parallel (bei *'miserere nobis'* sogar auch der Ct.), so daß die Textsilben auch vom Tenor (und Ct.) latent mitdeklamiert werden. Im Credo aber geht diese Wirkung durch die Änderungen in der Oberstimme naturgemäß verloren.

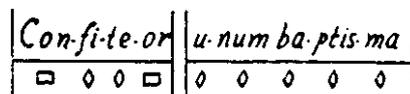
Weiter aber: Bei *'Qui tollis ...'* ist der Rhythmus der Oberstimme eindeutig durch die sprachliche Gliederung bestimmt:



genau der gleiche Rhythmus bei diesen Worten erklingt nicht nur unmittelbar vorher im gleichen Satz (T. 50 ff. in der GA), sondern auch in anderen Gloriamkompositionen Dufays: in der *Missa sine nomine*, Gloria, T. 45 ff. (GA), und im *Gloria 13*, T. 119 ff. (hier wegen der Diminution in doppelt so großen Werten). Im Credo dagegen ist die gleiche Stelle rhythmisch völlig umgestaltet:



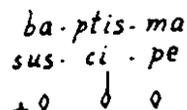
Vergleichen wir sie mit der anderen, ursprünglichen Fassung des Credo (GA S. 20 oben):



Diesen Rhythmus zu den gleichen Worten — er ähnelt sehr demjenigen auf *'Qui tollis ...'* — finden wir ebenfalls in anderen Credosätzen, nämlich in der *M. s. n.* T. 65 ff. (GA) und im *Credo 4*, T. 68 ff. (DTÖ XXXI, S. 74); im *Credo 1* erklingt er in halb so großen Werten (Notenteil S. 29):



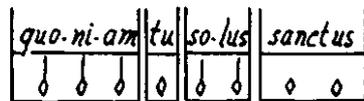
Das Wort *'baptisma'* scheint sich in der dem Gloria entlehnten Fassung dem Rhythmus, der dort das Wort *'suscipe'* trägt, gut anzupassen:



Aber in Wirklichkeit wird es hier von *'unum'*, zu dem es doch gehört, losgerissen; diese Rhythmisierung von *'baptisma'* findet sich denn auch nirgends sonst. Dagegen ist sie für *'suscipe'* typisch: außer in der *M. S. Jac.* finden wir sie im *Gloria 'ad modum tubae'* (DTÖ VII, S. 146), im *Gloria 10* (Notenteil S. 49), sowie in einem Gloria von H. de Lantins (DTÖ XXXI,

S. 15, T. 31/32¹⁸¹). Diese Wendung kommt auch der natürlichen Betonung von 'suscipe' — und nicht von 'baptisma' — durch die längere Dauer der Anfangsnote entgegen. Außerdem kommt durch die Synkope — diese ist hier eigentlich eine Vorwegnahme, ein freies, ausdrucksbedingtes, zu frühes Einsetzen auf unbetonter Zeit — etwas vom Bedeutungsgehalt, die persönliche Wärme der Bitte, zur Geltung. (Im *Credo 1* erklingt die gleiche Wendung bei den Worten 'Virgine' und 'passus'.)

Schließlich zeigt sich der Charakter des Entlehnten in der zweiten Fassung auch deutlich bei der Fortsetzung (C): im Gloria ist der Text T. 67—77 (GA S. 10) rein syllabisch unterlegt, während er im Credo (ebd. S. 22) an den entsprechenden Stellen, da er hier kürzer ist, nur notdürftig verteilt ist. (Vgl. auch



mit 'Et vitam venturi' und mit dessen richtiger Fassung GA S. 20, T. 169 ff.)

Die zweite, nur in *Tr 92* überlieferte Fassung des 'Et unam sanctam' ist somit als ein notdürftiger Ersatz anzusehen, der wahrscheinlich erst vom Schreiber der Handschrift hergestellt worden ist, weil die originale Fassung in seiner Vorlage aus irgendeinem Grunde nicht mit enthalten war. Nur in diesem Original jedoch ist die musikalische Struktur durch die Struktur des Credo-Textes bestimmt.

Die Art und Weise, wie der Text in solchen Sätzen auf die Musik einwirkt, zeigt sich mehr in Form von bestimmten Tendenzen als von festen Regeln. Oft werden ganze Silbenfolgen auf lauter gleich langen Tönen (Minimen) deklamiert; vgl. etwa *Gloria 5 / Credo 1* oder *Gloria 6*, aber auch viele Stellen in den übrigen Sätzen. Wo sich aber, wie in den soeben erörterten Beispielen, Differenzierungen zeigen, läßt sich folgendes beobachten:

1. Die Auszeichnung einer Silbe durch einen längeren Ton erfolgt am häufigsten auf der *Schlußsilbe* eines Wortes, nicht nur am Zeilenende, sondern auch mitten im Satz. So etwa in den erörterten Beispielen aus der *M. S. Jac.*

und anderen Werken: $\begin{matrix} \text{pec-ca-ta mun-di} & & \text{con-fi-te-or} \\ \circ \circ \circ \circ \square & \text{und} & \square \circ \circ \square \end{matrix}$. Weitere Beispiele

sind etwa: aus der *M. s. n.* 'a-gi-mus ti-bi' (*Gloria*, GA T. 15), 'Do-mi-ne De-us' (T. 34), 'De-us Pa-ter o-mni-po-tens' (T. 36), 'Do-mi-ne Fi-li' (T. 38); aus *Credo 4*: 'o-mni-po-ten-tem' (T. 2), 'o-mni-um' (T. 4/5), 'ho-mi-nes et pro-pter no-stram sa-lu-tem' (T. 24 ff.), 'ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et ho-mo fa-ctus est' (T. 30 ff.); aus *Gloria 7* ('ad modum tubae'): 'Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di' (T. 48 ff.), usw.; die Erscheinung kehrt in jedem Satz wieder. Fast immer fällt dieser längere Ton auf 'eins', d. h. auf relativ stark betonte Zeit; da er aber im allgemeinen unbetonte Silben trägt, steht eine solche

¹⁸¹) Über die Autorschaft dieses Satzes unten Anm. 190.

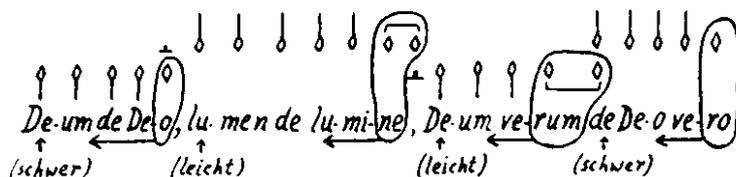
Rhythmisierung mit der natürlichen Wortbetonung in Widerspruch. Diese musikalisch zur Geltung zu bringen, ist aber auch nicht die Absicht; der Sinn dieses Rhythmus liegt vielmehr in einer *Gliederung* des Textes. Durch die Hervorhebung der letzten Silbe eines Wortes wird nämlich dessen *Einheit* zur Geltung gebracht, es wird innerhalb des Satzzusammenhangs gegen die ihm folgenden Wörter abgesetzt und tritt damit als *ganzes* hervor. Die Sprache wird in dieser Musik, da diese die natürliche Betonung nicht berücksichtigt, starr, statisch, deklamiert; aber der Rhythmus bewirkt, daß nicht Silben, sondern *Worte* deklamiert werden (bzw. Sätze, dort wo durch die Gliederung mehrere Worte zusammengefaßt werden). (Vgl. auch S. 55 und S. 145.)

2. Dies hat weiter zur Folge, daß auch einsilbige Wörter, wie 'et', 'ex', 'qui', oft von längeren Tönen getragen werden, wie z. B. mehrmals in den soeben angeführten Beispielen. — Zuweilen werden auch — von Hause aus unbetonte — *Anfangsilben* so behandelt. Weil nämlich jeder Satzabschnitt musikalisch stets auf „guter“ Zeit, meist mit vollkommener Konsonanz, anfängt — die Satzstruktur erlaubt keine gleichsam „auftaktigen“ Semibreven, sondern nur „auftaktige“ Minimen in einer *Einzelstimme*, zum Beispiel

♣ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪, ♣ ♪ ♪ ♪ usw. —, so erhalten auch die Anfangsilben schon von vornherein einen besonderen Nachdruck, der auch wieder gliedernd wirkt. Damit nun die Schlußsilbe eines bestimmten Abschnittes richtig auf betonte Zeit fällt, kann es vorkommen, etwa bei gerader Silbenzahl, daß die Anfangsilbe gedehnt werden muß. Da eine natürliche Betonung nicht angestrebt wird, kann dies unbedenklich geschehen, z. B.: *Lau-da-mus-te* (M. s. n.

Gloria T. 7) im Gegensatz zu *ad-o-ra-mus-te* (T. 9); oder *miserere* (T. 47), *confiteor* (s. o.). Es könnte hier auch irgendeine Silbe im Innern des Satzes gedehnt werden, aber meistens geschieht dies nicht (es sei denn, sie ist betont, s. unter Punkt 3), sondern die Auszeichnung erfolgt, außer am Schluß, fast immer am Anfang.

Die Betonung des Schlusses ist der stets im Vordergrund stehende Gesichtspunkt. Nach der Gestalt des Schlusses richtet sich die Verteilung der ihm vorangehenden Silben. So wird z. B. bei einer raschen Deklamation auf der Minima die Gestalt des Anfangs ebenfalls hierdurch bestimmt. Hier ruft die wechselnde Silbenzahl keine Dehnungen der Anfangsnote hervor, sondern ein Abwechseln zwischen relativ schwerer und leichter Anfangsnote. Als Beispiel diene eine Stelle aus dem *Credo 1*:



Der Wechsel jeweils am Anfang erfolgt rein schematisch, ohne irgendeine Rücksicht auf die Wortbetonung.

3. Manchmal zeigt sich schon bei Dufay doch die Tendenz, auch die natürliche Wortbetonung zur Geltung zu bringen. Dies äußert sich nicht so sehr als Zusammenfallen von Wortakzent und betonter Zeit — obwohl dieses natürlich bei dem rein schematischen Skandieren zufällig auch manchmal vorkommt —, sondern es zeigt sich als Anpassung des musikalischen Rhythmus an den natürlichen Akzentfall eines Wortes, aber nur innerhalb der texttragenden Stimme, unabhängig von der Schwerpunktsbildung des Satzganzen. Manchmal erfolgt diese Anpassung in Form einer synkopischen Dehnung der betonten Silbe, wie wir es bei den Wörtern

sus-ci-pe , *vir-gi-ne* , *pas-sus* (et)
 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0

beobachtet haben; weitere Beispiele hierfür sind:

<i>glo-ri-am</i> } 1 0 1 0 }	(M.s.n., Gloria T. 17)
<i>glo-ri-a</i> } (1) 0 1 0 }	(M.S. Jac. , Cr.T.110)
<i>pax ho-mi-ni-bus</i> } (1) 0 1 1 1 0 }	(Gloria 2, T.3)
<i>se-cun-dum</i> } 1 0 1 }	(M.s.n., Cr.T.41; Credo 4, T.41)
<i>ven-tu-rus</i> } 1 0 1 }	(M.s.n., Cr.T.44)
<i>in-vi-si-bi-li-um</i> } 1 1 1 0 1 0 }	(ebd., T. 7)

Bei solchen synkopischen Wendungen kann die betonte Silbe aber auch auf die „gute“ Zeit fallen, z. B.:

<i>Filius Patris</i> } 1 0 1 0 0 }	(M.s.n., Gl.T.43)
<i>de-pre-ca-ti-o-nem</i> } 1 0 1 0 0 0 }	(ebd., T.54)

oder sehr schön:

con-sub-stan-ti-a-lem }
1 0 1 0 1 0 }

(*M. s. n.*, Cr. T. 21; ähnlich in *Credo 4*, T. 19); daß beide Möglichkeiten vorkommen, zeigt, daß es nur auf den längeren Ton: $\textcircled{\circ} \downarrow$, nicht auf die

Stellung zum Satzschwerpunkt $(\textcircled{\circ} \downarrow \text{ oder } \textcircled{\circ} \downarrow \downarrow)$, ankommt.

Weitere Rhythmen, die die Wortbetonung berücksichtigen, sind die Stellen: ‘*Et in unum Dominum*’ und ‘*Et iterum venturus est cum gloria*’ aus *Credo 4*, T. 6 bzw. 45. Daß es sich aber nicht um ein festes Prinzip handelt, sondern nur um eine Tendenz, zeigt die Fortsetzung der Stelle, bei der es nicht mehr stimmt:

ju·di·ca·re
 $\downarrow \quad \circ \quad \circ \quad \circ$

oder auch T. 56—59:

Qui ex Patre Filioque procedit
 $\downarrow \downarrow \downarrow \circ \quad \downarrow \downarrow \downarrow \circ \quad \downarrow \downarrow \downarrow \circ$ usw.

Hier werden die Silben schematisch über die Töne einer sich im Dreierhythmus (!) wiederholenden Floskel verteilt¹⁸²⁾, wobei wieder die Schlußsilben am stärksten hervortreten.

Schließlich seien noch einige Zusammenstellungen in größeren Notenwerten genannt: ‘*Domine Deus*’ (*M. s. n.*, Gloria T. 41); ‘*Ex Maria Virgine et homo factus est*’ (*M. s. n.*, Credo T. 30; vgl. die andersartige Vertonung der gleichen Stelle in *Credo 4*, s. oben S. 151); ‘*(Et vitam) venturi saeculi*’ (*Credo 4*, T. 75). Ob auch solche langen Noten verwendet werden, hängt von der äußeren Anlage eines Satzes ab. Bei kurzen Sätzen, wie *Gloria 5* und *Credo 1*, oder dem *Gloria ‘De Quaremiaux’*, wird fast nur auf der Minima deklamiert, während etwa in den Messen *sine nomine* oder *Sancti Jacobi* auch Semibreven und Breven zu Silbenträgern werden.

Damit haben wir, indem wir von einem Einzelbeispiel (*Gloria/Credo* der *M. S. Jac.*) ausgingen, einige charakteristische Merkmale der Sprachbehandlung festgestellt. Diese Merkmale haben allgemeine Gültigkeit. Was die Unterschiede im einzelnen betrifft, so stellten wir soeben fest, daß in der textierten Stimme entweder nur kurze, oder auch lange Noten Silbenträger sind, je nach der Anlage eines Stückes. Die tieferliegenden Unterschiede zeigen sich jedoch nicht so sehr in der textierten Stimme für sich genommen, als vielmehr in den anderen, textlosen Stimmen: In der Art und Weise, wie diese sich zum Ganzen verhalten, verwirklicht Dufay fast in jeder Komposition eine neue Lösung. Wir wollen uns daher abschließend diese verschiedenen Lösungen vergegenwärtigen.

¹⁸²⁾ Nur bei ‘*procedit*’ folgt der Rhythmus wieder der Wortbetonung.

Im *Gloria 'De Quaremiaux'* (Nr. 6) und im *Gloria 'ad modum tubae'* (Nr. 7) beruht der Tenor auf einem Ostinato. In Nr. 7 wird der Ostinato zwar über 'Tenor' und 'Ct.' verteilt, aber da diese beiden bis ganz zum Schluß immer abwechselnd erklingen, handelt es sich satztechnisch auch hier nur um *eine* Stimme mit Tenorfunktion. Während Dufay nun in Nr. 6 eine untextierte dritte Stimme als Ct. einfügt, entwickelt er in Nr. 7 die dritte Stimme kanonisch aus der oberen, so daß auch sie zum Textträger wird, wenn auch auf Grund eines mechanischen Prinzips. Beiden Sätzen gemeinsam aber ist die Gebundenheit des Tenors, seine Unabhängigkeit vom sprachlichen Geschehen.

In *Gloria* und *Credo* der *Missa sine nomine*¹⁸³⁾ sind Tenor und Ct. frei von einer solchen Bindung. Aber sie sind auch frei von Text. Außerdem ist — abgesehen von der manchmal sich ergebenden parallelen Zeilengliederung oder einer silbenmäßigen, mit der Oberstimme parallelen Fortbewegung — ihre Gestalt von der sprachbestimmten Gestalt der Oberstimme unabhängig. Rhythmische oder melodische Nachahmung der mit Text unterlegten Wendungen der Oberstimme kommt so gut wie nicht vor; wo der Satz auf solcher Nachahmung beruht, ist er textlos (*Gloria* T. 19 ff. und 56 ff.).

In *Gloria* und *Credo* der *Missa Sancti Jacobi*¹⁸⁴⁾ ist eine Einwirkung der Oberstimme schon eher spürbar, aber immer noch sehr zurückhaltend („Deklamieren“ im *Gloria* T. 50 ff. [vgl. S. 150], *Credo* T. 45 f. und T. 155; Nachahmung im *Gloria* T. 58 ff. '*suscipe*' und '*deprecationem*' im Tenor, im *Credo* T. 49 '*per quem*' im Tenor, T. 104 '*in*' vorweggenommen im Ct., T. 157 f. '*et apostolicam*' in Tenor und Ct., T. 161 ff. '*in remissionem*' vorweggenommen vom Ct. und nachgeahmt vom Tenor).

Im Satzpaar *Gloria 5 / Credo 1* wird der Text über Oberstimme und Ct. aufgeteilt, so daß der Ct. hier zu einer wirklichen texttragenden Stimme wird. Dieses Verfahren erscheint dem des *Gloria ad modum tubae* entgegengesetzt, aber im Grund ist es ebenso mechanisch wie dort. Dort erklingen zwei textierte Stimmen gleichzeitig, aber sie sind melodisch identisch; hier sind sie melodisch verschieden, erklingen dafür aber nur abwechselnd. Der Tenor ist auch hier wieder unbeteiligt¹⁸⁵⁾.

In den vierstimmigen Satzpaaren *Gloria 9 / Credo 2* und *Gloria 10 / Credo 3* ('*Et in Spiritum*' aus *Credo 3* im t. i.) finden wir eine Kombination dieser beiden Methoden: Zwei melodisch voneinander unabhängige Oberstimmen tragen gleichzeitig den Text vor. Häufig ahmen sie einander, rhythmisch oder auch zugleich melodisch, nach, aber im ganzen sind sie vonein-

¹⁸³⁾ Zum *Gloria* vgl. auch v. Ficker, Beih. XI, S. 29 f.

¹⁸⁴⁾ Zum *Credo* auch v. Ficker, Beih. XI, S. 32 f.

¹⁸⁵⁾ Ein ähnliches Alternieren der beiden oberen Textstimmen wie in diesen beiden Sätzen findet sich in einem *Gloria* von H. de Lantins ('*Pol. Sacra*', S. 115).

ander unabhängig und führen die Textdeklamation jede für sich durch. Wieder sind die Unterstimmen, im ganzen gesehen, dem sprachlichen Geschehen gegenüber unbeteiligt; an einigen Stellen aber werden sie mit Material aus den Oberstimmen gespeist (z. B. im *Gloria 9* bei 'voluntatis' der Ct., bei 'in gloria Dei Patris' Tenor und Ct., im *Credo 2* bei 'et iterum' und bei 'et apostolicam' der Tenor, im *Gloria 10* bei 'gratias agimus' ebenfalls der Tenor). Manchmal bringen sie ostinatoartige Wendungen (*Gloria 9*: bei 'ad dexteram Patris' und 'Cum Sancto Spiritu'; *Credo 2*: bei 'et exspecto'); im *Amen* sowohl des *Gloria 9* wie des *Credo 2*, also in zwei nicht durch Textdeklamation gebundenen Abschnitten, läuft eine Volksliedmelodie ostinatoartig durch alle vier Stimmen¹⁸⁶).

In diesen vier großangelegten, bedeutenden Sätzen sind alle Prinzipien der vorher erörterten Sätze vereinigt: es sind zwei, voneinander unabhängige Stimmen textiert, und die Unterstimmen sind teils frei, teils durch Ostinati gebunden, teils auch bestimmt durch die Struktur der Textstimmen¹⁸⁷).

Das dreistimmige *Credo 4* schließlich verkörpert eine andere Art der Synthese. Hier ist wieder nur die Oberstimme textiert. Aber Tenor und Ct. sind fast an jeder Stelle auf diese bezogen. Entweder „deklamieren“ sie mit ihr zusammen (wie in T. 1/2), oder sie verwenden die rhythmischen und melodischen, ganz und gar von der Sprachstruktur bestimmten Bauelemente der Oberstimme (die Wendung in T. 3 wird in T. 4 vom Ct. rhythmisch nachgeahmt, ebenso die Wendung in T. 4 in T. 5 vom Tenor, usw.). Die in allen anderen Sätzen nur ansatzweise durchgeführte Verarbeitung derjenigen Bauelemente der Oberstimme, die vom Text geprägt sind, ist hier zu einem Prinzip geworden; daher bildet dieser Satz, was die Einwirkung des Textes auf die musikalische Faktur betrifft, den Höhepunkt¹⁸⁸).

In der Souveränität, mit der die angewendeten Mittel hier beherrscht werden, und damit in der musikalischen Wirkung, ist dieses *Credo* nur vergleichbar mit den im t. i. verlaufenden Teilen des *Kyrie* der *Missa Sancti Jacobi*, wo die gleichen Mittel verwendet werden. Auch dieser Satz nimmt eine Sonderstellung ein: er verwendet Oberstimmen-c. f., ist aber mit den anderen c. f.-Sätzen nicht vergleichbar (vgl. S. 60 f. und S. 65). Hier ist es die gregorianische *Kyrie-Melodie*, die in einzelne Elemente zerlegt wird,

¹⁸⁶) Zur Volksliedmelodie vgl. die in der Einleitung zum Notenteil zu diesen Sätzen genannte Literatur.

¹⁸⁷) v. d. Borren, Dufay S. 147 ff., sieht schon im *Gloria 7 (ad modum tubae)* eine Synthese von früher nur getrennt vorhandenen Möglichkeiten („Fanfare“ und Oberstimmenkanon). (Vgl. zum *Gloria ad modum tubae* diesen Abschnitt bei v. d. Borren, wo reiches Material über ähnliche Stücke zusammengestellt ist.)

¹⁸⁸) Vgl. zum Aufbauschema des Satzes v. Ficker, Beih. XI, S. 30 f. — v. Ficker übersieht den Unterschied zur *Missa sine nomine*, deren *Gloria* er ebd. S. 30 o. bespricht, und stellt an der Sprachbehandlung nur das Auseinanderfallen von sprachlicher und musikalischer Betonung fest.

welche ebenfalls, vor allem in rhythmischer Beziehung¹⁸⁹), den ganzen Satz durchwirken. So wie im *Kyrie* der *Missa Sancti Jacobi* unter den c. f.-Sätzen, ist im *Credo 4* unter den frei komponierten Sätzen die Prägung der musikalischen Faktur durch einen vorgegebenen Gegenstand am reinsten realisiert; im *Kyrie* ist dieses Vorgegebene eine Melodie, im *Credo* ist es der Messentext¹⁹⁰).

¹⁸⁹) Im Gegensatz zu den anderen c. f.-Sätzen (temp. perf.), die dem vorgegebenen Schema des Dreierhythmus folgen, ist hier der Rhythmus völlig frei und folgt ganz und gar den durch das in der c. f.-Stimme enthaltene Material gegebenen Impulsen.

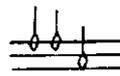
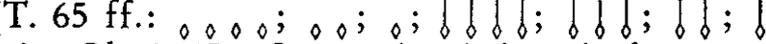
¹⁹⁰) In der Fassung des *Credo* in *BL* (Nr. 36), die vom Herausgeber des DTÖ-Bandes nicht berücksichtigt werden konnte, ist auch der Tenor an sehr vielen Stellen (und bei 'Qui cum Patre . . .' sogar auch der Ct.) bezeichnenderweise mit Text versehen, wobei durch die Angleichung an die Wendungen der Oberstimme manchmal sogar mehrere Silben auf eine Ligatur fallen (z. B. bei 'Deum de Deo', 'Et iterum venturus est cum gloria').

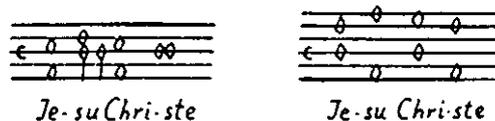
Ähnlich in der Anlage wie Dufays *Credo 4* ist ein in *BL* und in *Ao* diesem unmittelbar vorhergehendes Gloria, das in beiden Quellen den Namen Hugo de L a n - t i n s trägt und damit ausdrücklich von dem folgenden Dufay-Satz unterschieden wird. Lediglich in *Oxf* (fol. 60v—61; Nr. 126) wird dieses Gloria Dufay zugeschrieben, was zweifellos auf einem Irrtum beruht. Der Satz ist veröffentlicht in DTÖ XXXI, S. 15, wird aber in der dazugehörigen Studie Beih. XI vom Herausgeber nicht erwähnt. Trotz der ähnlichen Züge (wieder Textbruchstücke im Tenor in *BL*) steht der Satz mit Dufays *Credo* nicht auf der gleichen Stufe (vgl. besonders die stereotype Führung des Ct. in T. 10 f., 17 ff., 39 f., wo hierdurch eine Dissonanz mit der Oberstimme entsteht, usw.).

C. Editionen

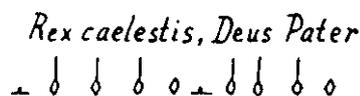
Da der größte Teil der in diesem Kapitel behandelten Sätze bereits in modernen Editionen vorliegt, möchte ich auch über diese noch einige Bemerkungen anfügen.

Das *Gloria* 7, 'ad modum tubae', finden wir in der im Jahre 1900 erschienenen ersten Auswahl der Trienter Codices, DTÖ Jg. VII, S. 145 ff.¹⁹¹⁾. Der Vorteil dieser alten Ausgabe liegt in der zu jener Zeit noch üblichen Beibehaltung der originalen Notenwerte. Störend sind jedoch zunächst die schwerfälligen Formen der modernen halben und ganzen Noten und die damit zusammenhängende Weiträumigkeit des Notenbildes, dann vor allem aber die Taktstriche. Das Mensurzeichen C wurde von den damaligen Herausgebern offenbar als Bezeichnung für einen 4/2-Takt im modernen Sinne angesehen, ebenso wie C als alla breve- oder 2/1-Takt und O als 3/1-Takt aufgefaßt ist (z. B. im *Sanctus Papale*, ebd. S. 148 ff.). Mit der wirklichen rhythmischen Gliederung jedoch treten die Taktstriche nur in den Unterstimmen nicht in

Konflikt — bis zu T. 92, wo die Floskel  in Wirklichkeit natürlich nicht eine dynamische Akzentverschiebung, eine „metrische Umkehrung“, wie es auf Grund der Taktstrichsetzung den Anschein hat, sondern bloß eine schematische Verkürzung, erfährt. Die zunehmende Beschleunigung der Impulse in den Unterstimmen (T. 65 ff.:  usw.; im Prinzip ähnlich wie im *Gloria* 'De Quaremiaux') ist mit dem starren Taktprinzip von vornherein unvereinbar. Das Gleiche gilt für die Oberstimmen. Der Bau der verschiedenen kurzen Zeilen richtet sich nach dem Bau der entsprechenden Zeilen des Textes, nicht aber nach irgendeinem Taktschema. Die Zeilen beginnen und schließen in freiem Wechsel entweder auf dem g oder auf dem c der Ostinatoformel. Zwei Glieder wie etwa



(T. 36—38 bzw. 80—81) unterscheiden sich in ihrem Sinn nicht voneinander, aber durch die Taktstriche wird ein solcher Unterschied vorgetäuscht. Auch entsteht hier unter der Einwirkung des Textes manchmal wieder eine positive rhythmische Gliederung nach Dreiern, die dem Taktschema zuwiderläuft, z. B. T. 28 ff.:



¹⁹¹⁾ Weitere Editionen in Einsteins Beispielslg. und Feiningers 'Documenta'.

oder auch T. 33—36, sowie 42—45. Überall suggeriert hier das Notenbild eine dynamische Akzentuierung, die in Wirklichkeit gar nicht vorhanden ist. (Ähnliches gilt für die bei der Taktstrichsetzung unvermeidlichen Bindungen, wie sie hier in T. 2/3 und T. 91 ff. vorkommen.¹⁹²⁾)

Neuere Editionen beruhen im allgemeinen auf einer Übertragung in verkürzten Notenwerten, wobei z. B. die Semibrevis einer Viertelnote gleichgesetzt wird. Diese Methode geht von der Tatsache aus, daß die Noten im Laufe der Zeit — etwa bis ins 18. Jhdt. — in immer kleinere Werte unterteilt wurden, die nach und nach an Selbständigkeit zunahmen und daher immer langsamer verliefen. Aber dabei wird übersehen, daß sich parallel hierzu auch der musikalische Satz ständig verwandelt hat. Daher *bedeutet* eine Viertelnote im Notenbild des 18. oder 19. Jahrhunderts etwas ganz anderes als eine Semibrevis im 15. Jahrhundert, wenn sie auch gewisse Eigenschaften, wie ihr Tempo oder ihren Charakter als „Zählzeit“, von dieser übernommen haben mag¹⁹³⁾. Das moderne Notenbild ruft notwendig eine moderne musikalische Haltung hervor; es wirkt daher, wenn es zur Aufzeichnung älterer Musik verwendet wird, sinnenstellend, es versperrt den Zugang zur Musik.

Spezielle Gründe, die gegen die Verkürzung der Noten sprechen, haben sich in dieser Arbeit schon an verschiedenen Stellen ergeben; vgl. besonders S. 72 ff. und S. 136. Als Weiteres kommt hinzu, daß die in diesen Editionen meistens ebenfalls verwendeten Taktstriche hier, in Verbindung mit den modernen Noten, erst recht die Vorstellung moderner Takte erwecken; wenn dagegen die alten Notenformen beibehalten werden, läßt sich der Strich noch

¹⁹²⁾ Zwar hat der Taktstrich historisch in der Musik nicht immer die gleiche Bedeutung. Man könnte an die „neutrale“, bloß gliedernde Bedeutung des Taktstrichs etwa bei Bach erinnern; vgl. z. B. die Fugen in C-Dur, Cis-Dur, es-Moll, usw. aus dem 'Wohltemperierten Klavier' Band I. Jedoch sind in diesem 4/4-Takt Bachs (vgl. z. B. die es-Moll-Fuge, T. 1 und T. 3) zwar die 1. und die 3. (2. und 4.) Zählzeit nicht voneinander unterschieden, wohl aber die 1. und 3. von der 2. und 4.; niemals könnte das Fugenthema im angeführten Beispiel auch auf dem 2. oder 4. Viertel des Taktes einsetzen, es herrscht ein gleichmäßiges *Auf und Ab* in Vierteln, trotz gewisser Stellen, die eine Ausnahme bilden, an denen sich das Geschehen zusammendrängt (z. B. die Engführung). Im einfachen temp. imp. Dufays dagegen, und so auch im *Gloria* 7, ist der Verlauf, wie die angeführten Beispiele 'Jesu Christe' und 'Rex caelestis' zeigen, bloß *reihend*. Trotz der (bis T. 92) zweigliedrigen Ostinatoformel sind hier die geraden und die ungeraden Zählzeiten (Semibreven) prinzipiell *nicht* voneinander verschieden, sondern ihr inneres Gewicht wechselt je nach dem musikalischen Verlauf, der wiederum durch den Verlauf des Textes bestimmt wird (im Unterschied zu Bachs Fugen). Darum sind Taktstriche hier irreführend, gleichgültig ob sie 2 (D^{TO}) oder 4 (Einsteins Beispielsammlung) Zählzeiten zusammenfassen.

¹⁹³⁾ Man macht sich also dabei nicht den *Sinn* der Notenschrift, sondern nur gewisse einzelne Merkmale, vom Sinnzusammenhang losgelöst, bewußt, und das führt in die Irre. — Vgl. die in Anm. 18 erwähnten grundlegenden Ausführungen von v. Ficker und Georgiades zu dieser Frage.

In der Übertragung des Kyrie der *M. S. Jac.*, S. 62 f., wird eine solche wechselnde Gruppierung der Semibreven im großen und ganzen überzeugend durchgeführt, hier aber nicht.

Nun ordnen sich an manchen Stellen im *Credo 4* auch Brevis-Einheiten (= o) zu Dreiern, aber wie mir scheint anders als in der Ausgabe. So gliedert man z. B. T. 15 ff. auf Grund der wechselnden Zeilenlänge der Oberstimme unwillkürlich so:

lumen de lumine, Deum verum de Deo vero

oder T. 24ff.:

Qui propter nos homines et propter nostram salutem

oder T. 30ff.:

ex Maria Virgine: et homo factus est

Der Fehler der Übertragung liegt darin, daß die punktierten Linien — allerdings auch nicht konsequent — jeweils *vor* der Schlußbrevis, die meist eine vollkommene Konsonanz trägt, einer solchen Gruppe gezogen sind, statt daß sie die Dreiergruppe als ganze einschließen. Daher sind die punktierten Linien hier eigentlich keine Gliederungsstriche, sondern sie sind als *Taktstriche* empfunden: die perfekte Schlußkonsonanz der Kadenz wird als „gute Zeit“, als „eins“ eines Taktes, der Kadenzverlauf selbst als ein auftaktiges, auf die „eins“ hinführendes Geschehen gedeutet (vgl. T. 2/3, 3/4, 5/6, 7/8, 10/11 usw.; T. 8/9 dagegen inkonsequent: der Taktstrich müßte zwischen ‘De-’ und ‘-i’ stehen). In Wirklichkeit aber ist die Gruppierung der Brevis-Einheiten eine ganz lockere, freie, undynamische, und wenn man sie schon in der Übertragung markiert, dann muß die letzte Einheit einer solchen Gruppe jeweils mit einbezogen werden. Lediglich wenn man *Semibrevisgruppen* markiert — und dies wäre bei einem Satz wie diesem naheliegender gewesen¹⁹⁷⁾, da die Brevisgruppierung sehr locker ist und sich durch die

¹⁹⁷⁾ Im *Gloria* der *M.s.n.*, ebd. S. 72, T 19 ff., ist die Bildung von Semibrevis-Dreiergruppen ganz evident und wird vom Herausgeber auch durchgeführt (durch das Zeichen $\left(\begin{smallmatrix} 3 \\ 2 \end{smallmatrix}\right)$).

Text- und Zeilengliederung eigentlich von selbst ergibt —, dann fallen Gliederungsstriche naturgemäß auch *vor* die Schlußkonsonanz der Kadenz, z. B.:



Darum ist gegen die Übertragung des Kyrie, S. 62 f., von dieser Seite aus nichts einzuwenden¹⁹⁸⁾. Nur fragt es sich, ob punktierte Linien u. ä. überhaupt geeignet sind, die rhythmische Gliederung zum Ausdruck zu bringen; die einzelnen Glieder werden, wie mir scheint, dadurch zu gewaltsam voneinander getrennt; auch ist, wie wir mehrmals sahen, die Schwerpunktbildung in den einzelnen Stimmen verschieden, es herrscht ein Ineinander von verschiedenen Gliederungen, die sich gegenseitig ergänzen und zum Teil aufheben. Am besten erscheint mir eine möglichst enge Anlehnung an das originale Notenbild, wobei man die Gliederung höchstens räumlich, durch enges Aneinanderrücken der zusammengehörigen bzw. räumliche Trennung der nicht zusammengehörigen Elemente andeuten könnte; in dieser Weise wird auch in den Übertragungen der vorliegenden Arbeit verfahren.

Trotz dieser Einwände ist dieser Band der DTO eine vorbildliche Edition; sie vereinigt das Bestreben einer möglichst getreuen Anlehnung an das Original mit dem Versuch, bestimmte musikalische Merkmale jedes einzelnen Satzes im Notenbild anschaulich zu machen, d. h. sie beruht auf einem Eindringen in die Musik selbst, und nicht auf einem schematisch-dogmatisch angewendeten Übertragungsprinzip.

In der noch nicht abgeschlossenen Dufay-Gesamtausgabe sind beim Abschluß der vorliegenden Arbeit von den frühen Messensätzen nur die *Missa sine nomine* und die *Missa Sancti Jacobi* erschienen. Die Edition beruht auf einer Verkürzung der Notenwerte; in den einfachen Mensuren wird $\circ = \text{♩}$ ($\text{c}\circ = \text{♩}$), im diminuierten temp. perf. $\square = \text{♩}$, $\circ = \text{♩}$ gesetzt. In der *M. s. n.* werden Taktstriche, in der *M. S. Jac.* sogenannte „Zwischenstriche“ verwendet; hierzu, sowie zur Verkürzung, vgl. oben S. 72 ff., sowie S. 158 f.¹⁹⁹⁾. Ferner wird die Gruppierung größerer Einheiten durch vorangestellte Zahlen angedeutet: beim temp. perf. (○) steht eine 3, beim

¹⁹⁸⁾ Hiermit verglichen wirkt die Übertragung dieser Kyrie-Teile in der GA Bd. II/2, S. 5, 6 und 8, bedeutungslos; den dort verwendeten „Zwischenstrichen“ korrespondiert keinerlei musikalischer Sinn.

¹⁹⁹⁾ Die „Zwischenstriche“ wurden meines Wissens zuerst von Bessler in Vorschlag gebracht (Von Dufay bis Josquin, ZfMw XI, 1928, S. 1 ff.). Hierzu vgl. v. Ficker, Probleme der Editionstechnik, Kongreß-Bericht Basel 1949, S. 108 ff.

temp. perf. dimin. (⊕) und temp. imp. prol. major (⊙) eine 2 zur Kennzeichnung der Gruppierung

$$\overline{\square \square} (|\downarrow \downarrow|) \quad \text{und} \quad \overline{\circ \circ} (|\downarrow \downarrow|).$$

Im temp. imp. (*M. s. n.*: Gloria und Credo; Ordinarium der *M. S. Jac.*: Kyrie, Gloria, Credo und Agnus) wird ebenfalls eine 2 vorangestellt, deren Bedeutung aber wechselt: Im Agnus der *M. S. Jac.* (Bd. II, 2, S. 29 f.) ist die Gruppierung $\overline{\circ \circ} (|\downarrow \downarrow|)$ damit gemeint, in den übrigen Sätzen dagegen $\overline{\square \square} (|\downarrow \downarrow|)$, also ähnlich wie in dem erörterten Beispiel aus DTO XXXI. Auch wird, wie in DTO, ein Abwechseln mit Dreiergruppen durchgeführt, die hier jeweils durch die Zahl 3 über dem Takt, der den Dreier umschließt, angezeigt werden; z. B. im Gloria der *M. s. n.*, Bd. II, 1, S. 4 ff. in T. 1, 5, 9 usw. In diesem Gloria wird im großen und ganzen die gleiche Gruppierung durchgeführt wie in der DTO-Ausgabe (S. 71 f.) des gleichen Satzes (Abweichungen in T. 4/5 und 45 ff.). Aber in T. 19 ist die Zahl 3 irreführend, da jetzt plötzlich *Semibreven* (\downarrow) damit gemeint sind, was in DTO durch den Hinweis „ $\binom{3}{2}$ “ deutlich markiert wird. Im Credo der *M. S. Jac.* (II 2, S. 17 ff.) wird ebenfalls nach je 2 oder 3 Brevisseinheiten (also \downarrow) geordnet, im Gegensatz zur DTO-Ausgabe des Satzes (S. 77 ff.). Wie unsicher das Verfahren aber gehandhabt wird, zeigt ein Vergleich der musikalisch identischen Abschnitte aus dem Credo (S. 21 f.) und dem Gloria (S. 10 f.; vgl. oben S. 149 ff.): in der gleichen Musik wird im Gloria schematisch nach Zweiern, im Credo aber abwechselnd nach Zweiern und Dreiern gegliedert²⁰⁰. — Über das Kyrie der *M. S. Jac.* schließlich, wieder mit schematischer Zweiergliederung, vgl. Anm. 198.

Somit stellen wir fest, daß jede Art der Anlehnung an ein modernes Notenbild (vor allem Notenverkürzung, aber auch moderne Notenformen, Taktstriche, Bindebögen) den Zugang zur Musik erschwert, anstatt ihn zu erleichtern. Die Anordnung der Stimmen in Partiturform erzwingt lediglich gewisse kleine Änderungen, wie die Auflösung der Ligaturen und die Einführung von Perfektionspunkten, die unumgänglich sind, um den Satz als ganzen lesbar zu machen (hierzu vgl. die Einleitung zum Notenteil). Die Einführung von Orientierungsstrichen erscheint, obwohl dadurch das Lesen ein wenig erleichtert werden mag, trotzdem nicht empfehlenswert, da solche Striche zu leicht wenn nicht als Taktstriche, so doch als Gliederungszeichen mißverstanden werden können; Gliederungsstriche aber sind — jedenfalls in der hier untersuchten Musik — ein zu grobes Mittel, um die differenzierte,

²⁰⁰) In der GA sind ferner keine Ligaturen gekennzeichnet und keine c. f.-Töne markiert. Besonders das Zweite erscheint mir als erheblicher Mangel; vgl. oben S. 74 f.

ständig ihren Sinn wechselnde rhythmische Struktur im Notenbild zu veranschaulichen.

Das Ziel der Übertragung sollte es sein, möglichst viel vom ursprünglichen Notenbild, das eine wesentliche Seite der notierten *Musik selbst* darstellt, zu bewahren. Die Übertragung soll den Zugang zum musikalischen Satz ermöglichen, und zwar durch das mit diesem Satz unlösbar verbundene Notenbild. Damit muß sie zugleich auch als Grundlage zum Musizieren dienen können. Da zum Musizieren jedoch auf die Partituranordnung, die ebenfalls nur eine Notlösung darstellt, verzichtet werden kann, sollte man hierfür sich möglichst *noch* enger an das Original halten, und die Handschriften selbst (bzw. Photokopien oder Transkriptionen), mit ihren getrennt angeordneten Stimmen, zugrunde legen.

Auch im nun folgenden Kapitel über die letzte der wichtigen Mensurarten, das *tempus imperfectum, prolatio major*, werden wir noch einmal auf die Funktion der Notensymbole und auf die enge Beziehung zwischen musikalischem Satz und Notenschrift im Werk Dufays zurückkommen.

V. Tempus imperfectum cum prolatione majore (C)

Wir kommen jetzt zu der letzten in Dufays Messenkompositionen verwendeten Art von Mensur, dem tempus imperfectum cum prolatione majore (oder perfecta), in den Handschriften — sofern überhaupt — durch das Symbol C gekennzeichnet²⁰¹). All den verschiedenartigen rhythmischen Formen, mit denen wir es bisher zu tun hatten, war es gemeinsam, daß in ihnen die Semibrevis in zwei Minimem unterteilt war; in dieser Mensur aber teilt sie sich in drei Minimem. Dies ist nicht nur formal, sondern auch in rhythmischer Beziehung das entscheidende, nur dieser Mensur eigentümliche Charakteristikum. Nun erhebt sich sogleich die Frage, durch welche Eigenschaften dieser dreizeitige Rhythmus ($\circ \cdot = \downarrow \downarrow \downarrow$) sich gegenüber den verschiedenen Formen von dreizeitigem Rhythmus im temp. perf. ($\square \cdot = \circ \circ \circ$) abhebt. Hiermit wollen wir uns in diesem Kapitel in erster Linie beschäftigen.

Das t. i. prol. maj. ist in Dufays Messenkompositionen, verglichen mit den Chansons oder auch mit den Motetten, verhältnismäßig selten. Wir finden es in den folgenden Werken: in der *Missa sine nomine* (außer im Credo) und der *Missa Sancti Jacobi* (außer im Agnus), in den vierstimmigen Paaren *Gloria/Credo* 9/2 und 10/3, sowie im *Gloria* 8 und dem zweifelhaften *Gloria* 11 (in diesem nur in den ersten 11 tempora und im kurzen 'Amen', vgl. S. 122 unten²⁰²).

Es ist bekannt, daß der Gebrauch dieser Mensur um 1420, besonders in der französischen Tradition, noch sehr häufig war, dann aber rasch zurückging und wenige Jahrzehnte später kaum mehr anzutreffen ist. Da Dufays früheste Kompositionen französische Chansons sind (seit etwa 1420), seine Vertonungen des Ordinariums dagegen, im ganzen gesehen, erst etwas später einsetzen (die meisten sind wohl zwischen 1430 und 1440 entstanden), so erklärt sich das genannte quantitative Verhältnis.

Das Zurückgehen des t. i. prol. maj. gilt für die Mensurierung des Satzganzen; einzelne Stimmen sind auch späterhin manchmal noch in dieser Mensur notiert. Dies ist z. B. an zwei Stellen in der *M.S.A.V.* der Fall:

²⁰¹) Vgl. hierzu oben S. 124 f. nebst Anm. 161.

Die Richtung, in der sich die Untersuchung in diesem Kapitel bewegt, wurde z. T. durch die Ausführungen von H. Bessler in BF, insbesondere in Kap. VII, „Der neue Stromrhythmus“ (zusammenfassend wiederholt in Acta XXVI, 1954, S. 77 ff.), veranlaßt. Die Ergebnisse im folgenden weichen von diesen Ausführungen in mehreren Punkten ab; vgl. hierzu besonders den Anmerkungsteil.

²⁰²) Auch das in der Einleitung zum Notenteil genannte Gloria aus *Ca* 6/11, mit dem 'Contratenor Dufay', verläuft ganz im t. i. prol. maj.

beim zweiten 'Qui tollis' im Gloria und bei 'Et exspecto' im Credo finden wir die folgende Kombination:

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{C } \overline{\circ \cdot \circ \cdot} \quad (\text{Oberst.}) \\ \text{O } \underline{\circ \circ \circ} \quad (\text{Ten. u. Ct.}) \end{array} \right.$$

Auch mit der Bedeutung dieser Erscheinung werden wir uns nachher befassen.

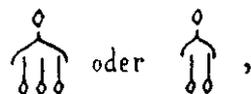
Zunächst möchte ich an die Bemerkungen S. 72—75 über das *Sanctus* und *Agnus* der *M. S. Jac.* anknüpfen. Wir sahen dort, daß die Wahl der Notierung und der Mensur, C für das Sanctus und O für das Agnus, durch die verschiedenartige Behandlung der c. f.-Melodie in den beiden Sätzen bestimmt ist. Die c. f.-haltigen Stimmen sind aber in ihrer rhythmischen Gestalt nicht wesentlich voneinander verschieden; dies hat die damaligen Herausgeber der GA veranlaßt, die beiden Sätze auch im Notenbild einander anzugleichen (C $\downarrow \downarrow \downarrow$ übertragen als ♪♪ und O $\circ \circ \circ$ ebenfalls als ♪♪).

Es zeigt sich nun, daß die durch die c. f.-Behandlung gegebene Notierung der Tenores auch die Struktur des Satzganzen bestimmt; die im einen Falle vorherrschende Minima (C) ruft mit Notwendigkeit eine andere Behandlungsweise hervor als die Semibrevis im anderen Falle (O) — obwohl die beiden Noten innerhalb der beiden Einzelstimmen einander doch rhythmisch analog sind. Vergleichen wir zunächst die zweistimmigen Abschnitte. Im Sanctus (GA II 2, T. 27 und 29) finden wir kein simultanes Fortschreiten der beiden Stimmen, sondern hauptsächlich die für das t. i. prol. maj. typische Ineinanderschachtelung der aus Semibreven und Minimen zusammengesetzten Formeln (T. 68 f.:

 und 72 ff.; nur in T. 75 nach der

langen verschachtelten Bewegung ein zusammenfassender Schluß: .

Dadurch entsteht eine Brechung des Satzes; die Bewegungsimpulse werden über die Einzelstimmen verteilt, die Klangbestandteile beim Fortschreiten miteinander verhakt. (Dies führt auch zu den im t. i. prol. maj. so häufigen Hemiolen, zur ständig in einer der Stimmen wiederkehrenden Umdeutung der Gliederung 2×3 in 3×2 : T. 16, 17, 67, 68, 72, 73, 74, 76.) Es ist der in erster Linie ornamentale Charakter der Minima, der eine solche Satzweise hervorruft: Die Minima ist ihrem Wesen, ihrer Herkunft nach *Teilwert* (nämlich der Semibrevis):



und daher erhält sie im Satz stets die Funktion der Überbrückung, Ausfüllung, Ergänzung, aber sie ist nicht befugt, selbständig die den Satz konstituierenden Klänge zu tragen. Dies zeigt sich, wenn wir nun das mittlere,

ebenfalls zweistimmige 'Agnus Dei' (S. 30) betrachten, das im temp. perf. dimin. steht. Gleich der Anfang (T. 17) zeigt die größere Selbständigkeit der längeren Werte Brevis und Semibrevis:



und ebenso beinahe der ganze weitere Verlauf; vgl. T. 21 f.:



T. 24 und T. 26—29. Das simultane Fortschreiten der Stimmen, Note gegen Note, ergibt sich von selbst aus der Befugnis der Semibrevis, als „Klangträger“ zu fungieren.

Es erscheint mir wichtig, daß der rhythmische Unterschied zwischen t. i. prol. maj. und t. p. dim. im *Satz* zur Geltung kommt, während er in den Einzelstimmen allein — abgesehen von deren Verarbeitung des c. f. — nur schwach sichtbar ist²⁰³). Diese schwächer ausgeprägten Unterschiede sind: eine Vorliebe im t. p. dim. für die Figur $\downarrow \downarrow \downarrow$ (♩♩♩) ²⁰⁴), die aber auch, als $\downarrow \downarrow \downarrow$, manchmal im t. i. prol. maj. vorkommen kann (Sanctus T. 7); die Verwendung der Figur $\square \downarrow$ (♩♩♩) im t. i. prol. maj., besonders am Satzanfang (Sanctus T. 1, 13 und 28); eine besondere Vorliebe des t. i. prol. maj. für Hemiolen ($\downarrow \downarrow \downarrow$ u. ä.), die wir aber vorhin aus der Satzstruktur abgeleitet haben. Die Hemiolen kommen aber auch im t. p. dim. vor (als $\blacksquare \blacksquare \blacksquare$), und wieder zeigt sich der eigentliche Unterschied nur im Satzganzen: im t. i. prol. maj. besteht nämlich die Neigung, nur jeweils *eine*, höchstens zwei Stimmen, so verlaufen zu lassen, dies aber möglichst häufig; dies

²⁰³) Vgl. dagegen die Ansicht Besslers (Tonalharmonik und Vollklang, Acta XXIV, S. 133), die Komposition in dieser Zeit beruhe „auf der Einzelstimme“, von der daher „die Analyse folgerichtig ausgehen“ müsse, und seine Gegenüberstellung der beiden in Frage stehenden Messuren (BF a.a.O.), die sich tatsächlich ganz und gar auf die Beschreibung einer einzelnen, insbesondere der obersten, Stimme beschränkt; vgl. z. B. die Beispiele 36—41 in BF. Der in anderem Zusammenhang (BF S. 222 ff. und Acta XXVI, S. 81 f.) zur Kennzeichnung des Satzganzen von Bessler eingeführte Ausdruck „Klangstrom“ sagt über die technischen Merkmale des Satzes nichts aus.

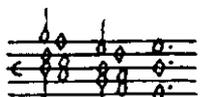
²⁰⁴) Von Bessler, BF S. 129 f., als „kantable Ligatur“ bezeichnet und mit Recht als ein häufiges Kennzeichen des temp. perf. dim. angesehen. Jedoch auch im einfachen temp. perf. ist die Wendung sehr häufig zu finden; sie wird ermöglicht durch die relativ große Selbständigkeit der Semibrevis, die Punktierung eher zuläßt als die Minima.

entspricht der Neigung zur Brechung des Satzes, zum rhythmisch komplexeren Verlauf, mit Hilfe der Minima (Sanctus T. 1, 2, 7, 28, 32, 34, 40 ff. usw.). Im t. p. dim. dagegen herrscht die Semibrevisbewegung des ganzen Satzes vor, und wenn einmal nach imperfekten Breven gegliedert wird, dann ergreift dieser Rhythmus ebenfalls möglichst viele Stimmen; eine Brechung mit Hilfe der Semibrevis, die von Hause aus keine Ziernote ist, erfolgt zurückhaltender (Agnus T. 31 *drei*, T. 35 *zwei* Stimmen in Hemiolien, beide Male einschließlich der beiden wichtigsten Stimmen, Tenor und erster Oberstimme).

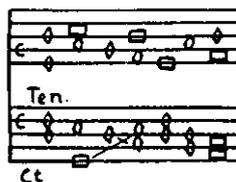
Damit sind wir bei den vierstimmigen Teilen. Auch in ihnen zeigt sich, daß der Rhythmus $\ominus \circ \circ \circ$, $\square \circ$ oder $\circ \square$ anders strukturiert ist als $\odot \downarrow \downarrow \downarrow$, $\circ \downarrow$ oder $\downarrow \circ$ (so wie $\ominus \blacksquare \blacksquare \blacksquare$ etwas anderes ist als $\odot \blacklozenge \blacklozenge$). So hat z. B. eine in mehreren Stimmen gleichzeitig erfolgende Minimabewegung stets etwas Stereotypes, Formelhaftes, sie wirkt wie das Zusammenklingen mehrerer ornamentaler Wendungen, die zufällig in gleicher Richtung verlaufen. Etwa in T. 3 des Sanctus:



der noch hinzukommende Ct. fügt diesem Vorgang nichts Wesentliches hinzu, sondern füllt nur leerbleibende Plätze aus. Das eigentliche Geschehen

besteht in einer stereotypen Verbindung von Terzsextklängen: 

die rhythmisch gebrochen werden, wodurch die Einzelstimmen ein ornamentartiges Eigenleben erhalten. Anders im Agnus, z. B. T. 32:



Schon eine Kreuzung, wie die zwischen 2. Oberstimme und Tenor zu Anfang, wäre im t. i. prol. maj. nicht möglich (also etwa ); jede der drei dem Tenor hinzugefügten Stimmen, auch der Ct., bildet zu diesem einen selbständigen Kontrapunkt, ergreift von Note zu Note einen neuen Ton, so daß einzelne Klänge entstehen, die gesondert greifbar sind. Damit hängt auch zusammen, daß im t. p. dim. im Tenor mehrmals mehrere Semibreven aneinandergereiht werden, längere Halteröne (\downarrow) dagegen fehlen,

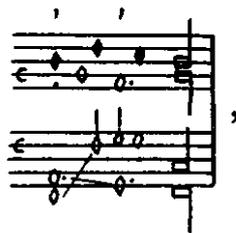
während das t. i. prol. maj. im Tenor nur höchstens zwei Minimen unmittelbar hintereinander bringt (z. B. $\circ \downarrow \downarrow \circ$), dafür aber öfters längere Töne verwendet (\square): würde nämlich hier der Tenor größere Minimafolgen bringen, so müßte auf jedem Ton von den Gegenstimmen ein Klang errichtet werden, was dem Wesen der Minima widerspräche; dagegen sind längere Töne des Tenors hier gut geeignet für die Errichtung eines Klanges, der dann von den Gegenstimmen mit Hilfe der Minima aufgespalten wird. Man vergleiche irgendeine Stelle des Sanctus, z. B. T. 42:



unter diesem Gesichtspunkt mit dem Agnus, z. B. mit T. 36:



Auch an den Schlußkadenzen ist, ebenso wie in den zweistimmigen Teilen, der Unterschied deutlich zu sehen, z. B. Sanctus T. 44:



und Agnus T. 37:



Somit erscheinen beim Vergleich dieser beiden Sätze das t. i. prol. maj. und das temp. perf. dimin. als zwei in ihrer äußeren rhythmischen Gliederung ($\text{C } \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$, $\Phi \circ \circ \circ \circ \circ \circ$) zwar ähnliche, in ihrer konkreten, im mehrstimmigen Satzganzen erscheinenden Gestalt aber von Grund auf verschiedene Rhythmen, die auch nicht auseinander abzuleiten sind. Ihre Verschiedenheit ist in der historisch gegebenen, wesensmäßigen Verschiedenheit der einander äußerlich analogen Notenwerte ($\text{C } \downarrow$, $\Phi \circ$) begründet. Wirklich vergleichbar sind nur die „Grundwerte“, d. h. die Semibreven; diese aber sind im t. i. prol. maj. perfekt und zu Zweiern geordnet ($\text{C } \circ \circ$), im

t. p. dim. dagegen imperfekt und zu Dreiern geordnet ($\Phi \circ \circ \circ$), und daraus ergeben sich die Unterschiede. Wieder zeigt sich die unlösliche Verbindung der Notation mit der Musik: die verwendete Notierungsweise ist einerseits bestimmt durch die Art und Weise, wie der c. f. zubereitet wird, und wirkt selbst wieder bestimmend auf die Kompositionsweise im Satzganzen ein. Die Notation ist hier somit weder etwas Willkürlich-Zufälliges, noch kommt in ihr der Charakter der Musik bloß „zum Ausdruck“; vielmehr steht sie mit dem musikalischen Satz in einer unlösbaren Wechselbeziehung²⁰⁵).

Ebenfalls vierstimmig sind die mit t. i. prol. maj. beginnenden Satzpaare *Gloria 9 / Credo 2* und *Gloria 10 / Credo 3* (vgl. S. 155 f.). Sie verwenden, abgesehen vom 'Amen' in *Gloria 9* und *Credo 2*, keinen c. f.

Der Zusammenschluß zu einem Satzpaar wird durch ein Mittel symbolisiert, das in dieser Zeit öfters verwendet wird: die Anfangszeile lautet in allen Stimmen im Credo jeweils genau wie im Gloria²⁰⁶). Außerdem ist die Stelle '(uni-)genitum' bis 'saecula' im *Credo 3* eine Wiederholung von '(benedi-)cimus' bis 'glorificamus te' im *Gloria 10*, und ferner ist der Schluß des ersten C-Teiles und der Anfang des O-Teiles im *Credo 3* ähnlich gestaltet wie im Gloria.

Beim Vergleich der beiden P a a r e miteinander zeigt sich, daß sie sehr ähnlich geartet sind, bis auf die folgenden beiden Unterschiede: 1. *Gloria/Credo 10/3* haben vom 'Amen' nur je eine Fassung, die im Gloria ziemlich ausgedehnt, im Credo aber nur ganz kurz ist; *Gloria 9* und *Credo 2* dagegen sind außer mit einem ganz kurzen 'Amen' außerdem mit den beiden genannten, ausgedehnten, Ostinato verwendenden Amen-Kompositionen versehen. Auch diese nun variieren wieder den Anfang des ganzen Satzes: Die Oberstimme lautet in *Gloria 9* und *Credo 2* zu Anfang:

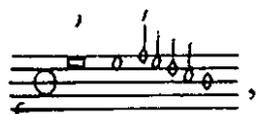


²⁰⁵) Bessler dagegen (BF a.a.O.) stellt es so dar, als sei das temp. perf. dim. aus dem t. i. prol. maj., durch Verlangsamung einer von der Notationsweise zunächst unabhängigen „6/8-Bewegung“, entstanden; erst danach habe man diese Verlangsamung dann auch durch ein „ruhigeres Notenbild“ (Acta XXVI, S. 77) „wiedergeben“ wollen. (Vgl. auch Acta XXIV, S. 144 Anm. 21). Die Bezeichnung der Notierung des t. i. prol. maj. als „6/8-Takt“ und des temp. perf. dim. als „6/4-Takt“ bleibt dabei unklar. — Vgl. die weitere Darstellung.

²⁰⁶) Eine fast gleichlautende Wendung, wie Dufay in *Gl. 10/Cr. 3*, benutzt Arnold de Lantins am Anfang der Sätze seiner Messe 'Verbum incarnatum' (Pol. Sacra, S. 1 ff.).

Solche gleichbleibenden Anfangswendungen wurden von M. Bukofzer (Studies, S. 217 ff., besonders S. 219—221) als „Motto“ bezeichnet. Vgl. unten S. 186.

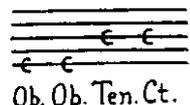
das 'Amen' des Gloria beginnt:



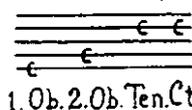
und dasjenige des Credo (in Tenor und Oberstimmen):



2. Der zweite Unterschied betrifft die klangliche Anlage: *Gloria 9 / Credo 2* verwenden 2 Oberstimmen in genau gleicher Lage; die Schlüsselung ist:



. In den anderen beiden Sätzen dagegen liegt die zweite Oberstimme etwas tiefer als die erste, und Tenor und Ct. liegen etwas tiefer als

in *Gloria 9 / Credo 2*:  . Dadurch entsteht eine Erweiterung des

Gesamtumfangs nach unten; Tenor und Ct. fallen hier bis zum c, in *Gloria 9 / Credo 2* dagegen nur bis zum f (ganz selten e) herab. — Von diesen beiden Punkten abgesehen, sind die beiden Paare in ihrer Satztechnik und in ihrem Rhythmus aber gleich geartet.

Auch von einem Satz wie dem *Sanctus* der *M.S.Jac.* sind diese vier Sätze satztechnisch und rhythmisch nicht verschieden, trotz der verschiedenartigen Konzeption, die ihnen zugrunde liegt (das *Sanctus* nimmt seinen Ausgangspunkt nicht vom Text, sondern von einer c. f.-Melodie im Tenor, während in den Gloria-Credo-Paaren Tenor und Ct. frei verlaufen, die Oberstimmen aber ihre Prägung durch den Text erhalten; vgl. S. 155 f.). Und auch in den nur dreistimmigen Sätzen (zusammengestellt auf S. 165) ist der typische Charakter des t.i. prol. maj. in der gleichen Weise ausgeprägt. Im folgenden seien einige Merkmale beschrieben.

Das Element, aus dem der Dreierhythmus dieser Mensur gebildet wird, ist die Minima, und daher wird dieser Rhythmus, wie wir sahen, vorwiegend von jeder einzelnen Stimme für sich durchgeführt; er entsteht durch Zerlegung, nicht wie im temp. perf. durch Zusammenfassung. Ein gemeinsames Fortschreiten aller Stimmen im gleichen Dreierhythmus erfolgt im t.i. prol. maj. nur zuweilen am Schluß einer Zeile: dadurch wird eine Zusammenfassung, eine echte Schlußwirkung erzielt, wie z. B. im *Gloria 8*:



Aber auch solche Stellen haben den Charakter des Stereotypen, in klanglicher wie in rhythmischer Beziehung: Tenor und Oberstimme führen fast immer

(wie im Beispiel) Terzen- oder Sextenparallelen durch, und rhythmisch entsteht immer die Bewegung $\begin{matrix} \circ & \circ \\ | & | \\ \circ & \circ \end{matrix}$ oder $\begin{matrix} \circ & \circ \\ | & | \\ \circ & \circ \end{matrix}$. Wir haben am Sanctus der M.S.Jac. beobachtet (S. 168 f.), daß dort im Tenor keine längeren Minimafolgen vorkommen. Auch in den übrigen Sätzen ist die unmittelbare Aufeinanderfolge von mehr als zwei Minimim im Tenor nicht häufig; eine Ausnahme bildet nur der öfters anzutreffende Rhythmus: $\begin{matrix} \circ & \circ & \circ & \circ \\ | & | & | & | \\ \circ & \circ & \circ & \circ \end{matrix}$ (b) oder $\begin{matrix} \circ & \circ & \circ & \circ \\ | & | & | & | \\ \circ & \circ & \circ & \circ \end{matrix}$ und natürlich auch $\begin{matrix} \circ & \circ & \circ & \circ & \circ & \circ \\ | & | & | & | & | & | \\ \circ & \circ & \circ & \circ & \circ & \circ \end{matrix}$ u. ä.). In diesem Falle aber, bei Zerlegung der Semibrevis in drei Minimim im Tenor, kommt es so gut wie nie vor, daß auch die übrigen Stimmen sich dieser Bewegung genau anschließen; die einzige Stelle dieser Art, die ich gefunden habe, ist T. 7 des Gloria der *Missa Sancti Jacobi*:



(Dagegen ist im temp. perf. oder imp. die Bewegung $\left\{ \begin{matrix} \circ & \circ & \circ \\ | & | & | \\ \circ & \circ & \circ \end{matrix} \right\}$...durchaus nicht selten.) In allen anderen Fällen dieser Art findet in den Oberstimmen eine Ergänzung, eine Brechung der Bewegung des Tenors statt, wie z. B.:

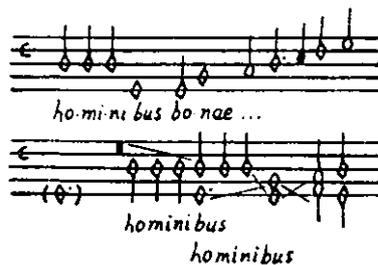


(M. S. Jac., Kyrie T. 58).

Die aus Minimim gebildeten Dreierhythmen sind Wendungen, Floskeln; sie haben daher einen inneren Zusammenhalt, der es erlaubt, sie in den einzelnen Stimmen gesondert anzubringen. Dies macht es verständlich, daß im t.i. prol. maj. ziemlich häufig Imitation vorkommt, d. h. sukzessives Erklängen einer Wendung (also einer bestimmten rhythmischen Gestalt) in den verschiedenen Stimmen. Z. B. (M. S. Jac., Gloria T. 17 ff.):



oder:

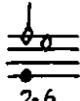
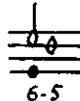


Das zweite Beispiel stammt aus dem *Gloria* Nr. 8 (T. 5 ff.), dessen Mensur bei 'Qui sedes' in temp. perf. übergeht. In diesem zweiten Teil des Satzes kommt *keine* Imitation vor, weil der Dreierhythmus $\overset{\frown}{\circ} \circ$ gleichsam zu schwer dafür ist, zu wenig inneren Zusammenhalt hat, um selbständig, ohne von den Gegenstimmen gestützt zu werden, aufzutreten (vgl. z. B. 'Quoniam', oder 'Cum Sancto Spiritu'). Lediglich wenn floskelartige Gebilde vorkommen, d. h. wenn Minimen verwendet werden, ist es auch hier möglich, daß diese Wendungen einander nachahmen, wie in dem textlosen Schluß nach 'Dei Patris'.

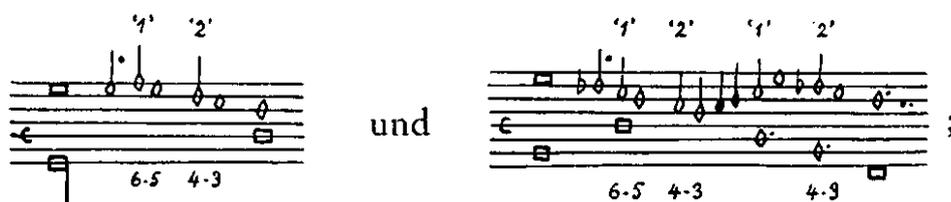
Das innere Gewicht, die Selbständigkeit, welche die Semibrevis auszeichnet und sie befähigt, „Klangträger“ zu sein, verhindert also zugleich, daß sie sich mit ihresgleichen zusammenschließt zu Gebilden, die die nötige Festigkeit haben, um als Baumittel des Satzes (z. B. mit Hilfe von Imitation) fungieren zu können. Die Minima dagegen ist zwar unselbständiger als die Semibrevis, aber wo sie als Bestandteil eines jener festen Bauelemente, einer „Wendung“, auftritt, erhält sie dadurch auch selber eine gewisse Festigkeit (besonders im t.i. prol. maj., aber auch in anderen einfachen Mensuren). Dies äußert sich darin, daß sie, zwar nicht als Klangträger, aber als *Silbenträger* auftreten kann (ebenfalls in allen nicht diminuierten Mensuren). Sie erfüllt also im Verhältnis zur Sprache eine höhere Aufgabe als innerhalb des musikalischen Satzgefüges, oder besser: sie übernimmt im Verhältnis zur Sprache eine Aufgabe, die sie eigentlich noch gar nicht leisten kann, da sie musikalisch doch nur Teilwert, d. h. etwas Abgeleitetes, Unselbständiges ist. Die primären, selbständigen Elemente sind die „Wendungen“; deren *Bestandteile* (die Minimen) werden mit Textsilben unterlegt. Dadurch entsteht hinsichtlich der Textvertonung auch so häufig (besonders im t.i. prol. maj.) der Eindruck des Starren, Äußerlichen, was eben daher rührt, daß sich der Text im Erklären den stereotypen musikalischen Gestalten anpassen muß. Wir haben früher gesehen (S. 102 ff.), daß die Bestandteile dieser stereotypen Wendungen, also wieder besonders die Minimen, im Dufay-Satz auch in ihrer innermusikalischen Funktion immer bewußter erfaßt werden, wodurch sie an Selbständigkeit immer mehr zunehmen und so die musikalische „Reife“, die ihnen für ihre Funktion als Textträger noch fehlte, langsam nachholen.

Ein für Dufays t.i. prol. maj. überaus bezeichnender Rhythmus ist die Verbindung von betonter Minima mit nachfolgender schwächer betonter Semibrevis: $\downarrow \circ$; melodisch ist dabei die wohl häufigste Form der Sekundfall: $\overset{\cdot}{\downarrow} \circ$. Diese Wendung ist eine analoge Erscheinung zu dem für das temp. perf. und imp. prol. minor der frühen Sätze typischen $\overset{\cdot}{\downarrow} \circ \downarrow$. So finden wir hier auch ganz ähnliche Anwendungsmerkmale wie dort (vgl. hierzu die Zusammenfassung S. 113 f.): Wir sahen schon, daß auch hier die Gegenstimme meist

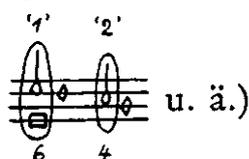
rhythmisch anders verläuft, so daß also die beiden Töne im allgemeinen mit *einem* einzigen Ton zusammen erklingen: . Auch hier ist die Semibrevis der Hauptton und bildet daher eine Konsonanz, so daß die häufigsten

Verbindungen wieder ,  und  sind; die Verbindung  ist jedoch selten. (In der sehr kurzen C-Einleitung des *Gloria 11* er-

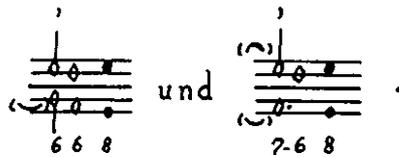
klingt die Folge Non-Oktav gleich zu Anfang: wieder ein Hinweis auf die isolierte Stellung dieses Satzes.) Der Unterschied zwischen Sext (Konsonanz) und Sept oder Quart (Dissonanz) zeigt sich im t. i. prol. maj. auf eine besondere Weise. Dem Dreierhythmus der prolatio ist hier immer ein Zweierhythmus des tempus übergeordnet: die jeweils zweite perfekte Semibrevis hat nicht das gleiche Gewicht wie die erste, sie schließt sich mit dieser zu Zweiergruppen zusammen. (Dies zeigt sich z. B. darin, daß an den Hauptkadenzen der Schlußklang immer auf 'eins' fällt, oder darin, daß Hemiolen sich fast immer über 'eins' und 'zwei' erstrecken: , nicht dagegen über 'zwei' und 'eins'.) Nun erweist sich, daß die Verbindung Sept-Sext oder Quart-Terz fast immer auf 'zwei' angebracht wird, da hier die Dissonanzen weniger exponiert sind als am tempus-Anfang; Sexten dagegen erklingen unbedenklich (sogar am häufigsten) auch auf 'eins'. Typisch ist daher der Anfang der beiden vierstimmigen Gloria-Credo-Paare:



die gleiche Tendenz besteht im t. i. prol. maj. überall. (Vgl. besonders die betreffenden Sätze der *M. S. Jac.*, in der die „unselbständige“ Sext, um die es sich hierbei ja wieder handelt, eine viel größere Rolle spielt als etwa in der *M. s. n.*) Damit verbindet sich dann die schon früher festgestellte Neigung, beim Ergreifen der Sext beide Stimmen gleichzeitig einsetzen zu lassen, Septen und Quartan dagegen nur im Verhältnis zu einem längeren, schon vorher erklingenden Ton zu bilden (s. S. 113 f.): da der Tenor auf 'eins' im allgemeinen einen neuen Ton ergreift, entsteht die Sext meistens durch Fortbewegung *beider* Stimmen; auf 'zwei' dagegen bleibt er häufig liegen, so daß Quartan und Septen dann nur von *einer* Stimme gebildet werden. (Also z. B.



In der Sext-Oktav-Kadenz sind die zwei weitaus häufigsten Formen diese:



(Die vorhin festgestellte Neigung zur Vermeidung von rhythmisch paralleler Bewegung: $\left\{ \begin{array}{l} \circ \\ \circ \end{array} \right\}$, kann, wie schon erwähnt, in der Kadenz fehlen; diese soll ja auch die divergierende Tendenz der Einzelstimmen wieder zusammenfassen.)

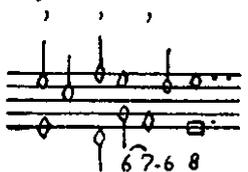
Daneben, wenn auch seltener, findet sich in den Messensätzen auch diese Kadenz:



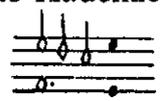
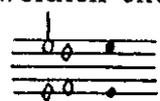
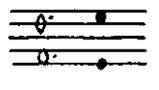
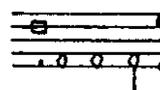
(*M. S. Jac.*, Kyrie T. 7, T. 58, usw.²⁰⁷). Wie wir früher feststellten (S. 110 f.), kommen im temp.perf. der frühen Sätze (zu denen auch alle diejenigen mit t. i. prol. maj. gehören) Kadenzen von dieser Art:



nicht vor; wir erklärten dies damit, daß in der Kadenz die Sext, wenn sie als selbständiger Klang wahrgenommen werden soll, spätestens beim Eintritt der letzten Schlagzeit vor der Oktav erklingen muß (S. 87 f.). Nur in den jüngeren Sätzen, denjenigen von der Art der *M. S. A. V.*, kommen in

der Kadenz Septvorhalte dieser Art vor (S. 85), z. B.: 

(*M.S.A.V.*, Sanctus T. 35). Ist nun eine solche Kadenz mit der zuletzt ge-

²⁰⁷) Sonst noch vorkommende Kadenzen weichen entweder von den drei genannten nicht prinzipiell ab (z. B. ,  u. ä.), oder stehen vereinzelt da (z. B. ,  oder ).

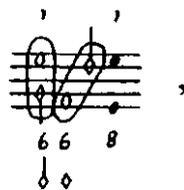
nannten im t. i. prol. maj., z. B.:  (*M. S. Jac.*, Kyrie T. 58), vergleichbar? Nein; denn im t. i. prol. maj. ist die übergeordnete Einheit, die

Schlagzeitdauer, eine *perfekte Semibrevis*, so daß das Gebilde:  eine

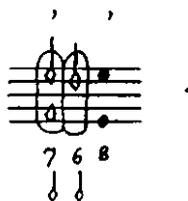
Einheit darstellt; dieses Gebilde besteht eigentlich aus zwei Sexten: 

(dies ist der eine der beiden vorhin genannten Normalfälle), wobei die zweite Sext auf Grund des für diese Mensur typischen Bedürfnisses nach rhythmischer Brechung, nach rhythmisch komplementärer Stimmführung, lediglich etwas verspätet eintritt. Die dadurch entstehende Sept ist ein Zufallsprodukt, sie hat keinerlei Funktion, ist nicht rational faßbar, da sie

weder als „Vorhalt“ (wie z. B. wohl in ) , noch als „Durchgang“ bezeichnet werden kann²⁰⁸). Im temp. perf. der *M. S. A. V.* dagegen ist die Stellung der Sept geklärt: sie erscheint an einer rhythmisch eindeutigen Stelle, nämlich auf voller Schlagzeit, auf 'betont', wo sie als Stauung der Bewegung beabsichtigt ist; der eigentliche Ort der nachfolgenden, die Stauung auffangenden Sext aber ist wirklich dort, wo diese erklingt, also auf der letzten Minima vor der Oktav. Die in Frage stehende Kadenz im t. i. prol. maj. muß man daher so darstellen:



diejenige aus der *M. S. A. V.* dagegen so²⁰⁹):



Somit gilt auch für das t. i. prol. maj. die früher gemachte Feststellung, daß in den älteren Sätzen die letzte Sext vor der Oktav mindestens eine *Semibrevis* umfaßt, und daß erst in jüngeren Werken, wie der *M. S. A. V.*, dieses Prinzip aufgegeben ist.

²⁰⁸) Vgl. auch oben S. 118 f.

²⁰⁹) Vgl. auch oben Anm. 147.

Charakter haben z. B. die beiden vierstimmigen Gloria-Credo-Paare (sehr stark gleich am Anfang). Besonders in den dreistimmigen Sätzen aber neigt Dufay dazu, die Stimmen rhythmisch voneinander zu differenzieren. Dies geschieht entweder durch ein gleichzeitiges Erklingen von verschiedenartigen Dreier-
rhythmen, wie z. B. $\left\{ \begin{array}{c} \circ \\ \circ \end{array} \right\} \circ, \left\{ \begin{array}{c} \circ \\ \circ \\ \circ \\ \circ \end{array} \right\} \circ$ (vgl. z. B. *M. S. Jac.*, Kyrie T. 56—58, 92—93, 97—103, usw.), oder sehr häufig durch die Verwendung von H e m i o l e n. Diese Verfahrensweisen entspringen beide dem Bedürfnis, den Einzelstimmen eine möglichst große Selbständigkeit zu geben. Was aber wird dadurch erreicht? Im einen Falle wird der Dreierrhythmus aufrechterhalten, aber damit notwendig auch der floskelhafte Charakter der Stimmen. Im anderen Falle aber, bei Verwendung von Hemiolen, entsteht wohl eine fließendere Stimmführung, das Floskelhafte verschwindet (*M. S. Jac.*, Kyrie T. 53—56, 95—97 usw.), aber damit zugleich verschwindet auch das rhythmische Charakteristikum der Mensur, nämlich die dreizeitige Semibrevis. (Die Neigung zur Auflösung des für das t. i. prol. maj. typischen Rhythmus, zur Gruppierung $\overline{\circ \circ \circ}$, ist viel stärker als etwa im temp. perf. die umgekehrte Neigung zur Gruppierung $\overline{\circ \cdot \circ}$. Vgl. S. 118 f.) Mir scheint, daß der Grund für die kurze Lebensdauer des t. i. prol. maj. hier zu suchen ist. Wir sahen, daß im Dufay-Satz eine Tendenz besteht, die überkommenen ornamentalen Wendungen in ihre Bestandteile aufzulösen und sie damit zum Verschwinden zu bringen. Im t. i. prol. maj. zeigt sich diese Tendenz in der Verschleierung des ursprünglichen Rhythmus, vor allem durch das Umschlagen der Gliederung nach 2×3 in diejenige des temp. perf., nach 3×2 Minimen. Damit wird aber die ursprüngliche Mensur selbst zerstört. Das t. i. prol. maj. *lebt* von dem floskelhaften Charakter der Stimmen und es mußte daher, als dieser in den Hintergrund gedrängt wurde, selber abgeschafft werden.

Wir sind ausgegangen von einer Gegenüberstellung des t. i. prol. maj. im Sanctus mit dem temp. perf. dim. im Agnus in der *Missa Sancti Jacobi*, wonach wir dann an Hand der übrigen Messensätze im t. i. prol. maj. weitere Merkmale dieser Mensur kennengelernt haben. Die Gegenüberstellung mit dem temp. perf. dim. wurde nahegelegt durch eine gewisse äußere Ähnlichkeit im Rhythmus. Diese Ähnlichkeit nun kommt auch anderweitig zum Ausdruck. Es gibt Stücke (wenn auch bei Dufay nicht unter den Messensätzen), in denen die Zeichen C und \ominus in verschiedenen Stimmen *gleichzeitig* angewendet werden, wobei dann $C \downarrow = \ominus \circ$ gesetzt ist. Dies ist z. B. der Fall in Dufays isorhythmischer Motette 'Rite maiorem' (GA I 2, S. 28 ff.): nach anfänglichem C in allen vier Stimmen geht in T. 26 (bis 33) und 59 (bis 66) im Triplum die Mensur in \ominus über. Der einzige Grund hierfür ist, daß in dieser Stimme jetzt Noten vorkommen, die nur halb so lang sind wie vorher die Minima. An einer Stelle (T. 30 bzw. 63) entsteht aus solchen klei-

In anderen Werken ist, umgekehrt, die eigentliche Mensur und damit der Rhythmus des Satzes temp. perf. dim. (\ominus), und nur eine Stimme (der Tenor) ist, da sie nur in langen Werten verläuft, als C notiert. Dies ist der Fall in den Motetten 'Qui latuit' (I 1, S. 27 f.), 'O sancte Sebastiane' (I 2, S. 17 ff.; T. 110 ff.: $\left\{ \begin{array}{c} \ominus \\ \text{C} \end{array} \right\}$) und 'Ecclesiae militantis' (I 2, S. 82 ff.; T. 25 ff.: $\left\{ \begin{array}{c} \ominus \\ \text{C} \end{array} \right\}$, hier mit zwei Tenores).

Zuweilen finden wir in Werken im t. i. prol. maj. (C) statt des Zeichens \ominus auch die Zahl 2 in gleicher Bedeutung. So bei Dufay in der Motette 'O gemma lux' (I 2, S. 36 ff.: in T. 50 hebt das Zeichen C das in T. 41 stehende O in Triplum und Motetus wieder auf, und in T. 51 folgt im Triplum die Zahl '2', wobei jetzt wieder $2 \underbrace{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}} = \text{C} \underbrace{\text{♩} \text{♩}};$ entsprechend in Abschnitt A 2 bei T. 83 usw.), und in den dreistimmigen Chansons 'Resveillies vous' und 'Mon chier amy' (Hs. Oxf, fol. 126v und 134v²¹²). Einen besonderen, bezeichnenden Fall stellt die Chanson 'La belle se siet' dar, (Oxf, fol. 31r, Übertragung bei Stainer, S. 122 ff.). Sie verläuft im t. i. prol. maj. In T. 10 ff. ('et maine'), 21 f., 49 ff. (nach 'en la tour') und 63 f. ('au point') verläuft die zweite Oberstimme melismatisch, die Minima wird noch einmal unterteilt. An diesen Stellen werden Semiminimen (♩) verwendet, was von der vorhin an anderen Werken beobachteten Praxis also abweicht. Aber in T. 13 ff./15 ff. ('Son père'), 53 ff./55 ff. ('Et par dieu') und 65 ff./67 ff. ('Et père'), wo die gleichen Notenwerte auftreten (in der Übertragung ebenfalls als Viertelnoten wiedergegeben), steht die Zahl '2' und werden *Minimen* notiert. Der Unterschied ist darin begründet, daß an den zuerst genannten Stellen Melismen erklingen, hier aber deklamiert wird, so daß jede dieser

²¹²) Diese Chansons führt Bessler, BF S. 131 Anm. 4, an, ohne aber zu erwähnen, daß 2 mit \ominus (in der Kombination mit C) gleichbedeutend ist (vgl. die vorige Anmerkung). Weitere Beispiele, von anderen Komponisten, erwähnt Bessler ebd. S. 131 f.

Bei der Gleichsetzung einer 'prolatio' des t. i. prol. maj. mit einem 'tempus' des temp. perf., wie in den erörterten Fällen, verwendet Dufay stets ein Diminutionszeichen (2 oder \ominus). Wenn er t. i. prol. maj. mit *einfachem* temp. perf. (oder auch imp. prol. minor) kombiniert, dann ist bei ihm stets $\text{C} \text{♩} = \text{O} \text{♩}$ gesetzt (s. u. S. 181 f.). Bei seinen Zeitgenossen war die Auffassung über das Verhältnis dieser beiden Mensuren nicht überall so eindeutig; so erörtert Joh. Tinctoris im *Proportionale musices* (CS IV, S. 171) mehrere Möglichkeiten der Kombination, und läßt dabei nur die von Dufay gepflegte, unter Berufung auf dessen *Missa S. Antonii Viennensis*, gelten ($\text{C} \text{♩} = \text{O} \text{♩}$). Daneben gab es jedoch eine Praxis, in der $\text{C} \text{♩} \text{♩} \text{♩} = \text{O} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ gesetzt wurde (z. B. in Ockeghems *L'homme armé*-Messe); hier wurde dann folgerichtig C als ein *Augmentationszeichen* aufgefaßt. Diese Auffassung vertritt als erster Ramis de Pareia 1482 in seiner *Musica practica*. Vgl. zu dieser Frage Apel, Not., S. 163 ff., an das sich die hier gegebene Darstellung anlehnt.

kürzeren Noten eine Silbe zu tragen bekommt. Der kleinste Notenwert aber, der diese Funktion erfüllen kann, ist die Minima (vgl. S. 173), und deshalb scheidet *hier* die Notierung mit Semiminimen aus.

In allen bisher betrachteten Fällen bestand das Verhältnis zwischen t. i. prol. maj. und temp. perf. (dim.) in einer Gleichsetzung der dreizeitigen prolatio mit dem dreizeitigen tempus ($\text{C} \downarrow \downarrow \downarrow = \text{O} \circ \circ \circ$). Daher standen die beiden Messuren hier im Verhältnis von Augmentation (t. i. prol. maj.) und Diminution (temp. perf.) zueinander; dies spiegelte sich darin, daß entweder im temp. perf. ein Diminutionszeichen verwendet wird (O bzw. 2; so immer bei Dufay), oder daß umgekehrt das Zeichen C von den Theoretikern als Augmentationszeichen aufgefaßt wird (da nämlich das gleichzeitig erklingende temp. perf. in den Quellen oft durch O , bzw. überhaupt nicht, bezeichnet wurde; vgl. Anm. 212). Etwas ganz anderes ist es, wenn bei gleichzeitiger Verwendung von t. i. prol. maj. und temp. perf. die *tempora* einander gleichgesetzt werden. Dann ist: $\text{C} \circ \circ \circ (\underbrace{\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow}) = \text{O} \circ \circ \circ (\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow)$ (also die von Tinctoris als einzige gebilligte Beziehung; s. Anm. 212). Dieses Verhältnis wendet Dufay in der *M.S.A.V.* an (s. S. 165 f.²¹³). Hier ist eine gegenüber den anderen Stimmen abweichende rhythmische Gliederung beabsichtigt, aber unter Beibehaltung der gleichen Notenwerte; es entsteht dabei die umgekehrte Wirkung wie bei der Verwendung von Hemiolen im t. i. prol. maj. ($\text{C} \left\{ \overset{\circ}{\downarrow} \overset{\circ}{\downarrow} \overset{\circ}{\downarrow} \right\}$; hier: $\text{O} \left\{ \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \right\}$). Im Credo ('Amen') tritt dann, außerdem, noch die Wirkung ein, die wir schon kennen: Dufay will die Minima noch einmal unterteilen, ihr ein größeres Gewicht verleihen, und sieht sich daher gezwungen, auf die nächsthöhere Notengattung überzugehen ($\text{C} \downarrow \downarrow \downarrow \rightarrow \text{O} \circ \circ \circ$; vor allem der punktierte Rhythmus $\overset{\circ}{\downarrow}$ kommt jetzt zur Geltung). Von hier ab steht also die obere zu den unteren Stimmen im Verhält-

nis der Diminution: $\left\{ \begin{array}{l} \text{O} \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \overset{\circ}{\circ} \\ \text{O} \overset{\circ}{\downarrow} \overset{\circ}{\downarrow} \overset{\circ}{\downarrow} \overset{\circ}{\downarrow} \end{array} \right.$. — Die gleiche Kombination von t. i. prol. maj. und temp. perf. verwendet Dufay auch in seiner Chanson 'Belle que

vous' (DTÖ XI, S. 77 f.²¹⁴) mit der folgenden Anordnung: $\left\{ \begin{array}{l} \text{O} \circ \circ \circ \text{ (Ob.)} \\ \text{C} \circ \circ \text{ (Ct.)} \\ \text{C} \circ \circ \circ \text{ (Ten.)} \end{array} \right.$.

²¹³) Die eine dieser beiden Stellen ist die von Tinctoris zitierte (s. Anm. 212), mit deren Hilfe Bessler die in *Tr* 90, Nr. 866 und 1102—1105, überlieferte Messe als Dufays *M.S.A.V.* identifizieren konnte (vgl. Anm. 102). Die Kombination $\text{C} \downarrow = \text{O} \downarrow$ „widerspricht“ also nicht „dem festländischen Brauch“, wie Bessler in anderem Zusammenhang (BF S. 132 Anm. 1) feststellt.

²¹⁴) Auch erwähnt von Apel, *Not.* S. 166 f., aber nur zur Erläuterung der Notenwertverhältnisse.

Hier ist es bezeichnend, daß sich das temp. imp. gerade im Ct. befindet. Diese Mensur mit ihrem neutralen, bloß reihenden Charakter erlaubt nämlich am ehesten einen freien Wechsel der Gliederung; daher kann sich der Ct., der ja eine ergänzende Funktion hat, auf diese Weise am leichtesten (wie es auch tatsächlich geschieht) mal der Oberstimme (◊ ◊ ◊), mal dem Tenor (♩♩♩♩♩) anpassen. —

Was die andere, häufigere Art des Verhältnisses zwischen t. i. prol. maj. und temp. perf. (dim.) betrifft, diejenige, von der wir ausgingen (♩♩♩♩♩), so bieten die Messensätze keine weiteren Vergleichsmöglichkeiten in der Art wie beim Sanctus/Agnus der *M. S. Jac.* Die übrigen Messensätze, die in *allen* Stimmen im temp. perf. dim. verlaufen (also die S. 48 ff., 76 ff., 90 ff. usw. behandelten), sind von denen im t. i. prol. maj. schon auf den ersten Blick zu verschieden, als daß man sie miteinander in Beziehung bringen könnte. Bei anderen Werken im temp. perf. dim. (manchen Chansons und einigen sogenannten Liedmotetten, z. B. 'Flos florum', 'Vergine bella', 'Alma redemptoris mater', alle veröffentlicht in Chw. XIX) ist eine Gegenüberstellung mit dem t. i. prol. maj., wie wir sie am Sanctus und Agnus der *M. S. Jac.* durchgeführt haben, eher gerechtfertigt. Mir scheint, daß man auch bei ihnen allen die in der Funktion der Notenwerte begründete, vom t. i. prol. maj. im Kern verschiedene Struktur des temp. perf. (sei dieses diminuiert oder nicht) erkennen kann; ich möchte aber in dieser Arbeit darauf verzichten, dies darzustellen. Das temp. perf. dim. ist vom temp. perf. abgeleitet und muß von diesem aus verstanden werden; die Grenzen zwischen *diesen* beiden sind oft fließend (z. B. in vielen frühen Chansons von Dufay, etwa den in der Ausgabe von Stainer veröffentlichten; vgl. auch oben S. 71 f.). Ich möchte das temp. perf. dim. verstehen als ein vorübergehendes Stadium in der Entwicklung des temp. perf., als eine von den vielen Möglichkeiten, die es in dieser Mensur gab, und die auf Grund einer ungeläuterten klanglichen Struktur (dissonierende Semibreven) wieder aufgegeben wurde. Denn das temp. perf. dim. verschwand *auch* aus der Musik, ebenso wie das t. i. prol. maj., sogar etwa zur gleichen Zeit wie dieses. Wenn es auch später in Erscheinung tritt als das t. i. prol. maj., dessen Entstehung weit ins 14. Jahrhundert zurückgeht²¹⁵), so kann es doch auf keinen Fall aus diesem *entstanden* sein²¹⁶). Die Übereinstimmung zwischen beiden ermöglicht z. B. wohl ihre gleichzeitige Verwendung, ähnlich wie sich etwa das temp. imp. mit dem temp. imp. dim. schematisch kombinieren ließ (*Gloria 'De Quaremiaux'*), obwohl auch diese beiden Mensuren, wie wir sahen, in der Anwendung auf den *Satz* grund-

²¹⁵) Es bildet eine der 'quatre prolacions' des Philippe de Vitry und wird z. B. im Werk Machauts sehr häufig verwendet.

²¹⁶) Entgegen der Ansicht Bessellers; vgl. die vorangehenden Anmerkungen.

verschieden sind. Diese Übereinstimmung zwischen temp. perf. dim. und t. i. prol. maj. besteht zwar, ist aber äußerlicher Natur. Ihre Verschiedenheit dagegen betrifft ihr Inneres und ist darum weit wichtiger; sie habe ich daher bei der Beschreibung in den Vordergrund gestellt²¹⁷).

²¹⁷) In diesem Kapitel wurde lediglich an Hand der Messen- und einiger anderer Kompositionen Dufays das t. i. prol. maj. beschrieben und gegen das temp. perf. (dim.) abgehoben. Es wäre darüber hinaus eine eingehende Untersuchung etwa des Verhältnisses von Dufays t. i. prol. maj. zu demjenigen Machauts, sowie der Herkunft von Dufays diminuiertem (beschleunigtem) temp. perf., notwendig. Hierbei wäre aber, wie die Untersuchung gezeigt hat, davon auszugehen, daß das eine nicht aus dem anderen entstanden ist, sondern daß beide sich unabhängig voneinander herausgebildet haben.

VI. Die Messenkompositionen von Dufay und von Binchois

Nachdem wir nunmehr die frühen Messenkompositionen von Dufay von verschiedenen Seiten kennengelernt, verschiedene Merkmale an ihnen beobachtet haben, müßten wir jetzt eigentlich diese Merkmale einzeln auf ihre Herkunft hin verfolgen, um so das Besondere, Einmalige der Dufayschen Messenvertonung noch schärfer in den Blick zu bekommen. In ähnlicher Weise wie es mit zwei Sätzen von Ciconia geschehen ist, müßte die Fülle der überlieferten Messensätze französischer, italienischer, englischer Herkunft aus der Zeit um und nach 1400 zum Vergleich herangezogen werden. Dies kann nun in der vorliegenden Studie, die vor allem auf die Erfassung bestimmter einzelner Züge, in bestimmten Sätzen, sowie deren typenmäßige Ordnung gerichtet ist, nicht geschehen. Um aber doch die Besonderheit Dufays wenigstens nach *einer* Richtung noch deutlicher zu machen, soll im folgenden eine Gruppe von Messensätzen herangezogen werden, deren Zusammengehörigkeit wie bei den in dieser Arbeit behandelten von vornherein dadurch gegeben ist, daß sie von ein und demselben Komponisten stammen. Ich wähle hierzu denjenigen Komponisten, der in der allgemeinen Vorstellung, sowohl seiner künstlerischen Bedeutung wie dem Charakter seiner Musik nach, dem frühen Dufay am nächsten steht, nämlich den genau zur gleichen Zeit wirkenden Gilles Binchois. Gerade wegen der Ähnlichkeit *und* der selbständigen Bedeutung dieser beiden Komponisten erscheint mir ihre Gegenüberstellung fruchtbar. —

Von Binchois sind insgesamt 28 Messensätze — 6 Kyrie, 7 Gloria, je 5 Credo, Sanctus und Agnus — bekannt²¹⁸⁾. In der Forschung wird im allgemeinen hervorgehoben, daß das Hauptgewicht seines Schaffens, anders als bei Dufay, auf weltlichem Gebiet liege²¹⁹⁾. Diese Beurteilung erscheint vor allem gerechtfertigt im Hinblick auf die Gattung der c. f.-Messe, die in Dufays späterer Schaffenszeit eine zentrale Stellung einnimmt, während sie im Werk

²¹⁸⁾ Diese Zahlen, die J. Schmidt-Görg im Art. 'Binchois' in MGG I, Sp. 1854, nennt, stimmen überein mit der Anzahl der in D^TO XXXI, Marix und Pol. Sacra (bzw. Documenta Ser. Ia Nr. 5) veröffentlichten (25), zuzüglich dreier erst durch die Entdeckung der Hs. *Ao* bekanntgewordener bzw. Binchois jetzt zuzuschreibender Sätze, die noch nicht veröffentlicht sind (Credo *Ao* 37, Sanctus *Ao* 99 und Sanctus *Ao* 130 = *Tr* 1390; vgl. den *Ao*-Inventar in MD).

Die wichtigsten Quellen für die Messensätze von Binchois sind *Tr* (24) und *Ao* (19), während die bei Dufay unmittelbar nach *Tr* kommende Hs. *BL* von Binchois nur 4 Messensätze enthält. Ein ganz ähnliches Bild ergibt sich übrigens für Dunstable; vgl. hierzu v. Ficker, Schöpf.-Gesch. (Acta XXIII), S. 106 f.

²¹⁹⁾ Z. B. Schmidt-Görg a.a.O. Sp. 1855, oder Reese, Ren., S. 86 und 89.

von Binchois überhaupt nicht vorkommt. Was aber die ältere Form der Messenvertonung, die Komposition von Einzelsätzen, betrifft, so nimmt diese im Gesamtwerk von Binchois — das sehr viel kleiner ist — jedenfalls quantitativ einen mindestens ebenso wichtigen Platz ein wie bei Dufay. Sie umfaßt etwa ein Viertel seines ganzen Werkes²²⁰).

Fünfsätzliche Zyklen wie die drei frühen Messen von Dufay gibt es von Binchois nicht. Jedoch ist die Einheitlichkeit auch dieser drei Werke — verglichen mit den später entstandenen c. f.-Messen — noch eine äußerliche, in erster Linie in liturgischen Bedürfnissen begründete. Am deutlichsten zeigt sich dies in der *Missa Sancti Jacobi*, die ihren Namen und ihren eigentlichen Zusammenhalt durch das *Proprium* empfängt; die *Ordinariumsteile* (Kyrie-Gloria-Credo einerseits und Sanctus-Agnus andererseits) weichen technisch-musikalisch erheblich voneinander ab²²¹). In der *Missa sine nomine* und der *Missa Sancti Antonii Viennensis* sind die fünf Sätze einander musikalisch (satztechnischer Aufbau, Tonart, Abfolge der Messuren, Textbehandlung) stärker angeglichen, so daß man auch hier als sicher annehmen kann, daß sie vom Komponisten als zusammengehörig konzipiert wurden. Die Tatsache aber, daß ihre einzelnen Sätze in den meisten Quellen an ganz verstreuten Stellen aufgezeichnet sind, während andererseits andere, ursprünglich *nicht* zusammengehörige Messensätze in den Handschriften manchmal im Hinblick auf die liturgische Abfolge zu einem „Ordinarium“ zusammengestellt wurden²²²), zeigt, wie lose und äußerlich der *musikalische* Zusammenhang zwischen den Einzelsätzen noch ist. Das heißt aber, daß es die 'Messe' als zusammenhängendes musikalisches Werk, genau genommen, in diesem Stadium noch nicht gibt; diese wirkliche Messe, als Komposition, entstand erst in dem Augenblick, als man die fünf Sätze über einem gleichbleibenden, ständig wiederkehrenden c. f. im Tenor aufbaute²²³).

²²⁰) Von Binchois sind überliefert: 28 Messensätze, 26 andere geistliche Werke (einschließlich Motetten) und 54 Chansons (MGG I, Sp. 1854). Von Dufay: 37 Messensätze sowie 3 Meßzyklen ohne c. f., 33 Motetten, 48 kleinere geistliche Werke und 82 Chansons (sowie 5 oder 6 c. f.-Messen). (Dies ergibt sich, richtige Zählung vorausgesetzt, aus der Übersicht in MGG III, Sp. 900 ff.)

²²¹) Zur technisch-musikalischen Verschiedenheit vgl. die Besprechung der einzelnen Sätze (S. 72 ff., 111 f. usw.), sowie v. Ficker, Schöpf.-Gesch., S. 111 f. (v. Fickers Vermutung a.a.O. S. 96 Anm. 12, die 'Repeticio' des Introitus '*Mibi autem*' sei später entstanden als die übrigen Teile der Messe, trifft wohl nicht zu, da auch die 3., 6. und 9. Anrufung des Kyrie Oberstimmen-c. f. verwenden und damit die „moderne Stilart“ repräsentieren.)

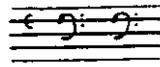
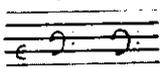
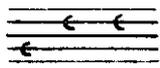
Zur Frage *Proprium-Ordinarium* vgl. ebenfalls die genannten Stellen bei v. Ficker, sowie besonders seine Ausführungen in Beih. VII, S. 5 ff.

²²²) Vgl. auch die in Anm. 96 genannte Zusammenstellung, sowie S. 98 f.

²²³) Vgl. v. Ficker, Beih. VII, S. 29 f., sowie Georgiades, Musik und Sprache, S. 39 f.

Die Komposition über einen Tenor-c. f., der nicht dem *Ordinarium* entstammt, wurde jedoch nicht von vorn herein als Mittel benutzt, um Einzelsätze mit-

Die Verwendung eines gleichbleibenden Melodiebeginns in verschiedenen Sätzen, wie wir sie z. B. in Dufays vierstimmigen *Gloria-Credo*-Paaren 9/2 und 10/3 finden (und wie er sie auch noch in seinen vierstimmigen c. f.-Messen als Relikt weiterpflegt²²⁴), ist nur ein äußerliches Mittel, eigentlich nur ein Fingerzeig, ein Hinweis vom Komponisten, daß er sich die betreffenden Sätze als zusammengehörig vorstellt. Auch dieses Mittel finden wir nicht unter den Messensätzen von Binchois. Es wurde, wie es scheint, besonders bevorzugt von den kontinentalen (nordfranzösischen) Musikern²²⁵); daß es bei Binchois fehlt, könnte man daher vielleicht durch den starken englischen Einfluß in seiner Musik erklären, von dem nachher die Rede sein soll.

Wichtiger ist es, wenn zwei oder mehr Sätze ganz und gar die gleiche Faktur aufweisen, wie von Dufay (außer den Sätzen in seinen frühen „Messen“) jeweils *Gloria-Credo* 9/2, 10/3 und 5/1. Diese Erscheinung betrifft das Innere, die musikalische Konzeption, wobei die Verwendung eines gleichbleibenden Melodiebeginns hinzukommen, aber ebensogut fehlen kann (*Gl./Cr.* 5/1). Einen auf solche Weise entstehenden Zusammenschluß zu Satzpaaren nun finden wir auch bei Binchois. Es gehören zusammen: die DTO XXXI, S. 55 und 58, veröffentlichten *Gloria* und *Credo*, auf Grund sonst nicht vorkommender, in diesen beiden Sätzen aber auf ganz gleiche Weise angewendeter Satzmerkmale²²⁶). Ferner die ebd. S. 51 und 53, sowie in Feiningers 'Documenta . . .' Ser. Ia, No. 5, veröffentlichten *Sanctus* und *Agnus*, auf Grund der extrem tiefen Lage beider Sätze (), sowie ferner der Verwendung der *Sanctus*- und *Agnus*melodien, die heute beide zur XVII. gregorianischen Messe gehören, einander sehr ähnlich sind, und wohl damals schon als zusammengehörig empfunden wurden²²⁷). Das Gleiche gilt für *Sanctus* und *Agnus* ebd. S. 53 und 55 (Messe XV; wegen der tieferen Lage der hypodorischen *Sanctus*-Melodie im *Sanctus* , im höheren, dorischen *Agnus* dagegen: ).

einander zu verbinden; vgl. die Zusammenstellung von Sätzen über gleichem Tenor, die über ganz verschiedene Stellen der Trienter Codd. verstreut notiert sind, bei v. Ficker, Beih. VII, S. 29 Anm. 1. Man hat also die schon bekannte Kompositionstechnik mit Tenor-c. f. nur in den Dienst der Messenkomposition gestellt, ein Mittel zur Verbindung der Sätze daraus gemacht.

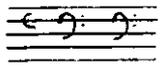
²²⁴) Vgl. Bukofzer, *Studies*, S. 224. Ich würde jedoch im „Motto“ nicht, wie Bukofzer, ein Mittel der „unification“ sehen, sondern eben nur einen musikalischen „Hinweis“, den Dufay aus persönlicher Vorliebe in seinen c. f.-Messen weiterverwendet, der aber in der weiteren Geschichte dieser Gattung keine Rolle mehr spielt (vgl. Bukofzer a.a.O.).

Die von Feininger (Einleitung zur Ausgabe *Documenta* Ser. Ia Nr. 1) festgestellte Identität der Schlußklänge von *Kyrie 11*, *Gloria 5* und *Credo 1* (s. Einleitung zum Notenteil) ist ebenfalls als ein solcher „Hinweis“ zu verstehen.

²²⁵) s. Bukofzer, *Studies*, S. 219 ff., besonders S. 221.

²²⁶) Vgl. v. Ficker, Beih. XI, S. 26, sowie unten S. 194 f.

²²⁷) Vgl. v. Ficker, Beih. XI, S. 24 (auch über die folgenden beiden Sätze).

In den drei genannten Fällen ist die Zusammengehörigkeit evident und in der Forschung bekannt. Sie kommt auch in der unmittelbaren Aufeinanderfolge der betreffenden Sätze in den Handschriften (*Tr*) zum Ausdruck. Daß dieses Merkmal aber trügerisch sein kann, was die musikalische Zusammengehörigkeit betrifft, haben wir vorhin schon im allgemeinen festgestellt. Dies zeigt sich, wie mir scheint, im Falle des *Gloria Tr* 1366 = *Oxf* 1 = *BL* 120 und *Credo Tr* 1367 = *Oxf* 2 = *BL* 121 (veröffentl. 'Polyphonia Sacra' S. 53 und 63, und 'Documenta . . .' Ser. Ia, No. 5, S. 3 und 11). Trotz der Kopplung dieser beiden Sätze in den genannten 3 Hss. (und damit in der liturgischen Praxis der Zeit) scheint mir das Gloria ursprünglich zu einem anderen Credo zu gehören, nämlich dem in der Ausgabe von Marix ('Les musiciens . . .') S. 169 veröffentlichten. Dieses Credo zeigt genau die gleiche Anlage wie das Gloria, nämlich ein regelmäßiges Abwechseln von zweistimmigen Teilen im temp. perf. mit dreistimmigen im temp. perf. dim. Das andere Credo dagegen (*Tr* 1367 usw.) weist zwar auch die gleiche Tonart (F) und Schlüsselung (wieder extrem tief: ) auf, weicht aber in der rhythmischen Disposition vom Gloria ab (dreistimmige Teile im temp. perf. mit temp. imp. kombiniert, zweistimmige im t. p. dim., außerdem gegen Schluß dimin. und einfaches temp. imp.). Außerdem gibt es noch eine weitere Quelle, *Ca* 6, und in dieser finden wir die offenbar richtige, ursprüngliche Zusammenstellung. Diese Handschrift ist von den genannten die einzige, die in Nordfrankreich (Cambrai), in unmittelbarer Nähe der Wirkungsstätte von Binchois (burgundischer Hof) entstanden ist. Man kann daher voraussetzen, daß sie den ursprünglichen Zustand zuverlässiger widerspiegelt als die vier anderen, die in Oberitalien und Tirol zusammengestellt worden sind²²⁸).

Demnach gehören also in Wirklichkeit die folgenden beiden Sätze zusammen: *Gloria: Ca* 6, fol. 17v—20r (No. 10) = *Ca* 11, fol. 9r—11r (No. 9) = *Tr* 1366 usw. ('Pol. Sacra' S. 53 und 'Docum.' Ia No. 5 S. 3) und *Credo: Ca* 6, fol. 20v—24r (No. 11) = *Ca* 11, fol. 31v—34v (No. 18) = *Tr* 1440 (Marix, S. 169²²⁹). Daß aber dieses Credo ohne weiteres durch ein anderes ersetzt werden konnte, bestätigt wieder das vorhin über die noch fehlende innermusikalische Einheitlichkeit der Messe (gleichbleibender c. f.) Gesagte. (Ein

²²⁸) Vgl. Bessler, MGG II, Art. 'Cambrai, Kodex 6 und 11', Sp. 709. Allerdings gibt es in *Ca* 6 auch eine „falsche“ Zusammenstellung, nämlich Nr. 17 (*Gl.* 8 von Dufay) und Nr. 18 (ein Credo von J. Franchois, ed. Pol. Sacra, S. 99). Besslers Angabe, es kämen zwei falsche Zusammenstellungen vor (a.a.O. Sp. 710), ist also entsprechend zu korrigieren.

²²⁹) In der Parallelhs. *Ca* 11 sind die in *Ca* 6 enthaltenen Sätze nach Gruppen (Kyrie, Gloria usw.) geordnet, woraus sich für die genannten Sätze die andere Reihenfolge ergibt.

beiden Sätzen fast identisch, und die Takte 7—13 des Credo erscheinen als eine ausgeweitete Form von T. 7—9 des Gloria. Der weitere Verlauf der Sätze ist verschieden, obwohl an verstreuten Stellen manchmal gegenseitige melodische Anklänge vorkommen (vgl. z. B. Gl. T. 103—106 mit Cr. T. 14—17, Gl. T. 30—33 mit Cr. T. 18—21, Gl. T. 82/83 mit Cr. T. 88/89, die Oberstimme in Gl. T. 30/31 mit Cr. 190/191). Aber auch wo solche wörtlichen Anklänge fehlen, besteht eine ständige Übereinstimmung in der Tendenz des Verlaufs, eine „Identität melodischer Bewegungszüge“²⁹³). Auch in der Art der Textdeklamation und in der rhythmischen Struktur stimmen die beiden Sätze ganz und gar überein.

Auf Grund dieser Merkmale kann es als sicher gelten, daß der eine Satz dem anderen als Modell gedient hat, auch wenn beide nicht vom gleichen Komponisten stammen sollten. Man könnte sich unter 'J. Bodoil' etwa einen Mitsänger oder Schüler von Binchois vorstellen, der dem Gloria in getreuer Anlehnung an dessen Kompositionstechnik, dem Brauch entsprechend, noch ein Credo hinzugefügt hat.

Was die Verwendung von *cantus firmus* betrifft, so zeigt sich bei Binchois die gleiche Tendenz wie in den Dufayschen und den meisten anderen kontinentalen Messensätzen der Zeit, nämlich der Oberstimme vor allem in den Kyrie-, Sanctus- und Agnussätzen eine Chormelodie zugrunde zu legen, in Gloria und Credo aber hierauf zu verzichten²⁹⁴). Ein Choral-c. f. im

²⁹³) Beih. XI, S. 12. v. Ficker hat diese Tendenz (ebd.) auch an anderen Satzpaaren (z. B. Nr. I/II, V/VI der DTÖ-Ausgabe), sowie auch *innerhalb* eines Satzes, z. B. eben des Credo von Bodoil, festgestellt.

²⁹⁴) Zur Feststellung und Begründung dieser Erscheinung vgl. v. Ficker, Beih. VII, S. 10. — v. Ficker führte diese „Diskantkolorierung“ auf englischen Einfluß zurück (vgl. auch Schöpf.-Gesch., S. 95 f.). Aber um und nach 1430 ist diese jedenfalls eine typisch kontinentale Erscheinung, während die gleichzeitigen englischen Messensätze gerade sehr häufig *Tenor-c. f.* (meist Offiziumsmelodien) verwenden (so z. B. auch Dunstables Messensätze mit c. f. fast ausnahmslos). Vgl. hierzu Bukofzer, *Studies*, S. 221 ff.

Oberstimmen-c. f. wird in folgenden Sätzen von Binchois verwendet:

Kyrie: Marix S. 154 (auch DTÖ XXXI, S. 65, anonym; Identität von Marix übersehen): Messe IV; Marix S. 158: unbekannt, aber sicher c. f.; DTÖ XXXI, S. 48: Messe VIII (s. u. S. 191 f.); DTÖ XXXI, S. 50: Messe IX.

Glorial/Credo: nur in DTÖ XXXI, S. 55 und 58 vielleicht teilweise Anlehnung an den Choral (s. Beih. XI, S. 26).

Sanctus: Marix S. 182: Messe XVIII (jedenfalls dieser Melodie sehr ähnlich, aber in die Untersekund transponiert. Der Satz ist dreistimmig in *Ao*, Nr. 112); DTÖ XXXI, S. 51: M. XVII; ebd., S. 53: M. XV.

Agnus: DTÖ XXXI, S. 50: M. XVIII; ebd., S. 53: M. XVII; ebd., S. 55: M. XV.

Tenor dagegen findet sich, auch bei Binchois, sehr viel seltener²³⁵). Ich möchte nun auf einige Merkmale hinweisen, durch die sich die c. f.-Behandlung bei Binchois von derjenigen bei Dufay unterscheidet.

Bekanntlich kommt es in den Chormelodien häufig vor, daß sich bestimmte Melodieabschnitte wörtlich wiederholen. Beim Kyrie und Agnus z. B. ist die letzte, dritte Anrufung — manchmal auch die zweite — oft mit der ersten melodisch ganz oder teilweise identisch (vgl. z. B. Messe II, V usw.). Dufay nun zeigt bei der Bearbeitung einer solchen Melodie ein starkes Bestreben, die im Original identischen Abschnitte jedesmal neu zu gestalten, d. h. der c. f.-haltigen wie den anderen Stimmen ein völlig anderes melodisch-rhythmischer Aussehen zu geben. (Vgl. z. B. in *Kyrie 1* T. 12—20 mit 35—45 und 61—71; in *Kyrie 2* T. 9—18 mit 31—38 und 54—62; in *Kyrie 3* das erste mehrstimmige Kyrie mit dem letzten, ebenso in *Kyrie 4*; in *Kyrie 6* T. 7—12 mit 29—33, usw.) Binchois dagegen verzichtet entweder auf die Neukomposition, wenn nämlich ein geschlossener Textabschnitt auf die gleiche Melodie gesungen wird (in den Agnussätzen²³⁶), oder aber er läßt, bei der Wiederkehr einzelner Melodieteile, *innerhalb* eines Textabschnittes, die Bearbeitung meistens in allen Stimmen völlig unverändert (vgl. im *Kyrie* Marix S. 156: T. 14—19 mit 31—36, 56—61 und 93—98, in Oberstimme und Tenor auch 10—14 mit 52—56, ferner 37—49 mit 62—74, und wieder 66—71 mit 81—86; im *Kyrie* Marix S. 158 (c. f. unbekannt): T. 1—7 mit 23—29; im *Kyrie* DTO XXXI, S. 48: T. 8—13 mit 20—25 und dem leicht abgewandelten 33—37; 26—28 mit 38—40, und 29—37 mit 44—52; im *Kyrie* DTO XXXI, S. 49: T. 1—7 mit 34—40 und 46—52; im *Kyrie* DTO XXXI, S. 50: T. 7—9 mit 15—17²³⁷). Wie die angeführten Stellen zeigen, ist es dabei gleichgültig, ob sich der c. f. im Tenor oder in einer Oberstimme befindet.

In diesem Verfahren zeigt Binchois gegenüber Dufay eine stärkere Bindung an den Choral, als eine liturgische Gegebenheit: Da der Choral in seiner einstimmigen Form auf der unveränderten Wiederkehr bestimmter Ab-

²³⁵) Tenor-c. f. nur in den beiden übrigen *Kyrie* (DTO XXXI, S. 49: Messe IX; Marix S. 156: unbekannt, aber wohl chorales Kyrie, das, wie Marix ebd. S. 158 vermerkt, auch der einzigen isorhythmischen Motette von Binchois, *Nove cantum*, ebd. S. 212 ff., zugrundeliegt), sowie im *Agnus* Marix S. 185 (im oberen Tenor leicht abgewandelte einzelne Teile aus dem Agnus der IX. Messe).

²³⁶) In allen Agnus von Binchois außer demjenigen in DTO XXXI, S. 50, ist die Komposition des ersten 'Agnus Dei' auch für das dritte bestimmt (Wiederholungszeichen).

Auch im *Kyrie* ebd. S. 50 fehlt eine Komposition des letzten 'Kyrie', obwohl hier die Chormelodie von der des ersten abweicht; der Satz ist daher als unvollständig anzusehen.

²³⁷) Solche Übereinstimmung fehlt natürlich bei veränderter Mensur; vgl. z. B. im zuletztgenannten *Kyrie* T. 6—12 mit T. 34—39.

schnitte beruht, so soll dieses Merkmal auch in der mehrstimmigen Ausführung zur Geltung kommen; die Betonung liegt hier stärker auf der mehrstimmigen *Ausführung* des Chorals²³⁸). Dufay dagegen nimmt auf diese Eigenschaft seiner Vorlage keine Rücksicht, ja er zielt geradezu darauf, sie in seiner Komposition zum Verschwinden zu bringen. Damit nimmt er in dieser Hinsicht eine anspruchsvollere, in stärkerem Maße „künstlerische“ Haltung ein; der Nachdruck liegt bei ihm auf der mehrstimmigen *Komposition*, in Anlehnung an den Choral.

Eine wichtige Stellung nimmt das *Kyrie* von Binchois in DTÖ XXXI S. 48 (sowie 'Documenta' Ia, No. 5, S. 1) ein²³⁹). Hier liegt der c. f. (VIII. Messe) in einer der beiden Oberstimmen. (Diese hat gleiche Schlüsselung wie die andere hohe Stimme und ist daher im Original wohl nicht, wie in der DTÖ-Ausgabe, als 'Contra' bezeichnet.) Er ist in die Unterquart transponiert. Im 1. 'Kyrie' und im 'Christe' (und auch wieder in der zweiten Hälfte der beiden letzten 'Kyrie', T. 31 ff. bzw. 46 ff.) bewegt sich die zweite Oberstimme, mit leichter melodisch-rhythmischer Differenzierung, andauernd eine Quart *über* dem c. f., so daß dieser auch hier, und zwar in Originallage, erklingt. Der Vorrang der tieferen Stimme besteht lediglich darin, daß nur diese den c. f. ganz konsequent, auch in der hohen Lage zu Beginn der beiden letzten Kyrie, trägt, wo jetzt für kurze Zeit die zweite Oberstimme in die Tiefe fällt und sich frei zwischen Tenor und c. f.-Stimme hin- und herbewegt.

Der Tenor bewegt sich, ebenfalls von einigen Freiheiten, sowie von den soeben genannten kurzen Stellen im 2. und 3. 'Kyrie' abgesehen, in der Unterterz zur c. f.-Stimme. Der Satz erinnert mit der so entstehenden Reihung von Terzsextklängen somit an einen *Fauxbourdon*-Satz. Der entscheidende Unterschied ist aber der, daß hier die *Mittelstimme* nicht als ein bloß zu ergänzender, dem zweistimmigen Kernsatz Tenor-Oberstimme an letzter Stelle noch einzufügender Contratenor aufgefaßt ist (wie stets im *Fauxbourdon*), sondern daß sie hier der obersten Stimme mindestens gleichberechtigt, ja auf Grund ihrer Eigenschaft als ständiger c. f.-Trägerin sogar eher überlegen erscheint. Ein solcher Satz erscheint in Wahrheit der englischen *Fauxbourdon*-Technik verpflichtet, die auf der *Verdopplung*, auf dem gleichzeitigen Erklingen eines c. f. in verschiedenen, einander auf Grund der Verdopplung aber gleichberechtigten Lagen beruht. Der *Fauxbourdon* da-

²³⁸) Eine *Kyrie* von Dunstable (DTÖ XXXI, S. 106, sowie Dunstable-GA, S. 1) weist ähnliche Wiederholungen auf, z. T. mit verändertem Ct. Dies legt die Vermutung nahe, daß in diesem Satz doch Oberstimmen-c. f. verwendet wird.

²³⁹) Vgl. auch v. Ficker, Beih. XI, S. 22. Feininger (Fußnote zum Vorwort der genannten Ausgabe) hält Binchois für den möglichen Komponisten auch der c. f.-Melodie (VIII. *Kyrie*); jedoch bemerkt Reese, *Ren.*, S. 91 Anm. 289, diese sei bis ins 14. Jhdt. zurückzuverfolgen.

gegen ist ein Mißverständnis dieser Technik, eine Übertragung ihrer äußeren Klangwirkung auf die dem Festland allein vertraute Vorstellung eines zweistimmigen Gerüstsatzes mit hinzuzufügendem — im Falle des Fauxbourdon zu improvisierendem — Contratenor, der auf jeden Fall tiefer liegen muß als die Oberstimme²⁴⁰).

Auch von Binchois gibt es eine Reihe echter Fauxbourdon-Sätze (aber nicht unter den Messensätzen²⁴¹). Seine im Vergleich zu Dufay engere Verbundenheit mit der englischen Denkweise zeigt sich jedoch, außer in dem erörterten *Kyrie*, in seinem Hymnensatz 'Ut queant laxis' (Marix, S. 226), in dem statt der oberen die *mittlere* Stimme notiert ist und der Vermerk 'faulx bourdon' daher die Ergänzung einer dritten Stimme in der *oberen* Quart verlangt²⁴²). Diese Umkehrung der normalen Ordnung verrät wieder die Vorstellung von zwei sich verdoppelnden und daher gleichberechtigten Oberstimmen, statt von der Vorherrschaft einer auskomponierten Oberstimme, der dann auf Grund einer Anweisung noch eine weitere, ergänzende Stimme in der Unterquart angehängt wird²⁴³).

Bei der Faburdon-Technik liegt der Nachdruck auf der *Ausführung* des Chorals (in verschiedenen Lagen gleichzeitig, ursprünglich über einem Tenor nur improvisiert, bei Binchois in der *res facta* greifbar), beim Fauxbourdon (Dufay) dagegen auf der *Komposition* (der c. f. befindet sich in der auskomponierten Oberstimme). Diese Feststellung führt uns daher zu dem gleichen Ergebnis wie der vorhin in anderem Zusammenhang durchgeführte Vergleich der beiden Komponisten (s. S. 190 f.).

Ein entscheidendes Merkmal der englischen Denkweise ist die häufig vorkommende *Transposition* des c. f. in die Unterquart (bzw. Oberquint²⁴⁴); wir finden sie auch bei Binchois (im besprochenen *Kyrie* und 'Ut queant laxis', ferner in der Mittelstimme von 'In exitu Israel', Marix S. 196).

²⁴⁰) Vgl. v. Ficker, Schöpf.-Gesch., insbesondere S. 115 ff., wo jedoch eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen kontinentaler Auffassung (zweistimmiger Kernsatz + Ergänzung) und englischer Auffassung (Tenor + Verdopplungsstimmen, Sighttechnik bei der Improvisation) noch nicht konsequent durchgeführt ist. (Über c. f. in der Mittelstimme und Transposition, Verdoppeln, Quintenparallelen — England — vgl. auch Georgiades, Diskanttraktate.)

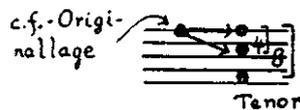
²⁴¹) Vgl. die Sätze Marix S. 192, 218 f. und 219 ff. (über S. 226 s. u.), und dazu die wichtige Bemerkung v. Fickers, Schöpf.-Gesch., S. 107 Anm. 56.

²⁴²) Dieser Satz ist oft zitiert worden, z. B. von Bukofzer, Fauxbourdon Revisited, MQ XXXVIII, 1952, S. 34.

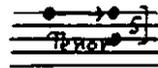
²⁴³) Hier liegt der richtige Kern in den Ausführungen Besslers, BF S. 13 ff. und S. 23, der beim Fauxbourdon den Charakter eines 'Kanons', d. h. einer Vorschrift, hervorhebt, in Anknüpfung an die in Dufays *Communio* der *M. S. Jac.* in Versform formulierte Ausführungsvorschrift. Dies unterscheidet den Fauxbourdon tatsächlich von der improvisierten Faburdon-Technik, macht ihn zu einer *res facta*.

²⁴⁴) Vgl. die Arbeit von E. Apfel, Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik, Heidelberg 1959.

Diese Transposition ergibt sich für die mittlere Stimme eines dreistimmigen Satzes als natürliche Folge der Verdopplungspraxis²⁴⁵):



Um so bezeichnender ist es, daß Dufay in den wenigen Fällen, in denen er den c. f. in die Mittel- statt in die Oberstimme verlegt, ihn auch dort in der *Originallage* läßt (*Kyrie* 2 und 4²⁴⁶); 2. Teil von *Gloria* 4²⁴⁷); die Hymne '*Christe redemptor omnium*'²⁴⁸):



Dies ist dadurch zu erklären, daß ihm die Verdopplungspraxis von Haus aus fremd ist; er bildet vielmehr zunächst auch hier wieder einen zweistimmigen Gerüstsatz, diesmal zwischen einer oberen Stimme, die den c. f. enthält, der daher selbstverständlich in *Originallage* erklingt, und dem Tenor, der aber, da die c. f.-Stimme im Satzganzen eine mittlere Lage einnehmen soll, weiter nach oben rückt, damit er an den Hauptschlüssen in die Quint (statt Oktav) mit der c. f.-Stimme kadenzieren kann. Diesem zweistimmigen Gerüstsatz wird dann wieder an letzter Stelle noch eine weitere Stimme, jetzt aber Oberstimme statt Ct., hinzugefügt (vgl. oben S. 64).

²⁴⁵) In dem einzigen Messensatz Dunstables, der Oberstimmen-c. f. verwendet, dem *Gloria* DTÖ XXXI, S. 108 (Dunstable-GA S. 16), liegt der c. f. sogar *transponiert* in der Oberstimme, so daß eigentlich eine Transposition des ganzen Satzes erfolgt:

 Dies ist nur so zu erklären, daß den Engländern, die mit der Verdopplungspraxis gleichsam verwachsen waren, der Unterschied zwischen einer „originalen“ und einer „transponierten“ Lage eines c. f. gar nicht bewußt war; alle Lagen, in denen der c. f. erklang, waren für sie gleichberechtigt. — Zweifellos hängt auch die in englischen Sätzen häufig anzutreffende *doppelte* \flat -Vorzeichnung () sowie das häufige Kadenzieren auf b (vgl. etwa Dunstables *Agnus* DTÖ XXXI, S. 113), hiermit zusammen. Bei Dufay kommen beide Erscheinungen nicht vor.

²⁴⁶) Notenteil S. 3 und 7.

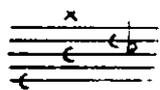
²⁴⁷) DTÖ XXXI, S. 82. Vgl. Anm. 174.

²⁴⁸) Chw. XLIX, S. 20. Der c. f. ist nicht transponiert, wie Bukofzer, *Fauxbourdon Revisited*, S. 42, sagt; vgl. Antiphonale S. 260 (heute mit Text '*Jesu Redemptor omnium*').

Der einzige mir bekannte Dufay-Satz mit *transponiertem* c. f. in echter Mittelstimme (d. h.: nicht eine St., die in Wirklichkeit eine von zwei Oberstimmen ist), ist die Hymne *Audi benigne conditor*, Chw. XLIX, S. 8 (die vorangestellte einstimmige Fassung gehört von a nach d).

Andererseits ist bei Binchois in *A solis ortu*, Marix S. 188, der Mittelstimmen-c. f. nicht transponiert (wie Bukofzer a.a.O. wiederum fälschlich angibt), sondern, wie normalerweise bei Dufay, in der *Originallage*. Jedoch kreuzt er sich nicht mit der Oberstimme wie in Dufay-Sätzen (s. u.).

Wie hieraus hervorgeht, ist in den genannten Fällen bei Dufay die c.f.-Stimme keine „reine“ Mittelstimme, der (wie bei Binchois) dann noch eine Oberstimme als Verdopplung aufgepfropft würde, sondern sie ist durch Schlüsselung und Lage gekennzeichnet als *eine* von zwei Oberstimmen, die sich mit der anderen ständig kreuzt, daher häufig auch mit dem Tenor in die Oktav, und nur an den Hauptschlüssen regelmäßig in die Quint kadenziert (vgl. S. 60). Wenn daher etwa in Dufays *Kyrie* Nr. 4 verschiedentlich eine Reihung von $\frac{6}{3}$ -Klängen zu hören ist, die den Eindruck von mechanischer Verdopplung erweckt, so ist in der ständigen Kreuzung der beiden oberen Stimmen (s. S. 64) doch eine andersartige, von Haus aus nicht auf Verdopplung, sondern auf dem zweistimmigen Kernsatz beruhende Vorstellungsweise erkennbar²⁴⁹).

Kennzeichnend für Binchois sind in dieser Beziehung noch das *Gloria* und das *Credo* DTO XXXI, S. 55 und 58 (ohne c. f.). Hier ist die als Contra bezeichnete Stimme schon durch die Schlüsselung () als echte Mittelstimme charakterisiert. Sie verharret fast überall in ihrer Mittellage, kreuzt sich weder mit der Oberstimme noch mit dem Tenor. (Bei Dufay bewegt sich die dritte Stimme im auskomponierten Satz stets in der *gleichen* Lage wie eine der beiden Gerüststimmen, sei es als Ct. in der Tenor-, sei es als 2. Oberstimme in der Oberstimmenlage.) Es besteht eine klare dreiteilige Schichtung, wobei Ober- und Mittelstimme als Verdopplung voneinander erscheinen. Bewegt sich die Oberstimme zum Tenor im Abstand einer Sext, so bildet sie mit der Mittelstimme Quartparallelen; bei größerer Entfernung der Außenstimmen voneinander aber (Dezimen, die in die Duodezim kadenzieren) entstehen *Quint*parallelen (*Gloria* T. 9—11, 48—50, 99, *Credo* T. 11—12, 19, 56—57, 94—96, 125—126, 175—176); diese wären in einem dreistimmigen Satz von Dufay undenkbar²⁵⁰). Die Parallelführung wird in die-

²⁴⁹) Ebenso wie im Fauxbourdon, der eine *Nachahmung* der Faburdon-Verdopplungstechnik mit den Mitteln des zweistimmigen Gerüstsatzes ist. Man sollte, wie mir scheint, beides sehen: daß der Fauxbourdon ein Mißverständnis, eine Umdeutung des Faburdon, und damit etwas anderes als dieser ist, aber auch, daß er selbstverständlich in Nachahmung, in Anlehnung an das englische Vorbild entstanden (nicht eine kontinentale „Erfindung“) ist. Die Andersartigkeit betont vor allem Bessler, den Zusammenhang mit England v. Ficker (vgl. die in Anm. 9, 10, 11 u. 12 genannten Untersuchungen).

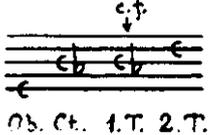
²⁵⁰) In vierstimmigen Sätzen (z. B. *Gl./Cr.* 9/2 u. 10/3) sind solche Parallelen in der Kadenz manchmal erzwungen: , aber im Satzinnern strebt Dufay auch hier ständig Kreuzungen (Gegenbewegung) an.

Nach E. Apfel (‘Studien...’, sowie mündliche Unterrichtung) sind solche Quintparallelen zwischen den Oberstimmen in englischen Sätzen überaus häufig zu finden.

sen Binchois-Sätzen nicht etwa verschleiert, sondern ist geradezu beabsichtigt. Sätze wie diese beiden, mit ihrer schlicht-selbstverständlichen Aneinanderkettung der beiden Oberstimmen, könnten nicht von Dufay sein.

Auch in der Vierstimmigkeit zeigen sich bei Binchois abweichende klangliche Merkmale. In den gerade untersuchten beiden Sätzen wird in bestimmten Abschnitten der Tenor durch einen sogenannten 'Subcontra' oder 'Concordans' ersetzt (Gl. T. 17 ff. usw., Cr. T. 23 ff. usw.), der eine Ergänzungsstimme ist, da jetzt der *Contra* die Funktion des Tenors als Stützstimme übernimmt. Tritt nun auch der Tenor selbst wieder hinzu (wie z. B. Credo T. 69), so verzichtet dieser doch jetzt auf seine absolute Vorrangstellung, da er nun mehrmals illegitime Intervalle, Quartan, mit einer höhergelegenen Stimme bildet, die daher von einer anderen Stimme (*Contra* oder *Subcontra*) legitimiert werden müssen (Gl. T. 66 und 70, Cr. T. 73, 192 und 205). Wie wir verschiedentlich feststellten, ist dies in den älteren vierstimmigen Sätzen Dufays niemals der Fall.

Ähnlich verhält sich das bei Marix, S. 185, veröffentlichte *Agnus* von Binchois. Hier ist der Satz aus zwei Tenores, deren einer den c. f. (IX. *Agnus*)

enthält, Ct. und Oberstimme aufgebaut:  ; im dreistimmigen

Mittelteil fehlt der Ct. Auch hier übernimmt der tieferliegende Tenor (nirgends jedoch der Ct.) mehrmals die Aufgabe einer Stützstimme, welche Quartan zwischen dem c. f.-haltigen Tenor und der Oberstimme oder (meistens) dem Ct. legitimiert (T. 5, 7/8, 13, 19/20, 23, 27, 29, 32, 48/49; T. 51 nicht, da auch im Tenor Durchgangsdissonanzen); an anderen Stellen wiederum ist der c. f.-Tenor Stützstimme (z. B. T. 68/69²⁵¹). Somit bilden die beiden Tenores gemeinsam einen Klangträger, eine „kombinierte Tiefstimme“, wie es ein Merkmal des „klanglichen Diskantsatzes“ ist, der in England beheimatet war²⁵²). Damit erscheint dieses *Agnus* mit dem fälschlich so genannten „*Agnus Papale*“ — das übrigens auch den gleichen c. f. verwendet — verwandt, das wir früher schon als nicht von Dufay stammend angesehen haben (vgl. S. 98 ff.); der einzige Unterschied liegt in der Bezeichnung der einen Stützstimme, hier als 'Tenor', im „*Agnus Papale*“ als 'Contratenor'.

Auch bei Binchois finden wir in den meisten Fällen den für Dufay typischen Aufbau Tenor/Oberstimme + Ct., den „dreistimmigen Chansonsatz“. Aber die genannten andersartigen Fälle sind doch sehr bezeichnend, zumal sie im viel umfangreicheren Werk Dufays ganz und gar fehlen. Sie zeigen, daß im Werk von Binchois ein unmittelbarer englischer Einfluß, den man

²⁵¹) In der Ausgabe von Marix liegt der c. f. im vierstimmigen Teil im untersten, im dreistimmigen im mittleren System.

²⁵²) Vgl. E. Apfel, AfMw XII, 1955, S. 297 ff., insbesondere S. 302 f.

auf Grund biographischer Daten schon immer vermutete, deutlich sichtbar vorhanden ist²⁵³).

Ich möchte nun noch einige Beobachtungen anfügen über den Satz - Verlauf bei Binchois, d. h. über das Melodische, sowie über die klangliche Struktur, aber jetzt im Hinblick auf die Entfaltung in der Zeit, also über die 'Dissonanzbehandlung', und im Zusammenhang damit über die Bedeutung der Messuren. Hauptsächlich von dieser Seite (des 'Verlaufs') haben wir die Messensätze von Dufay untersucht. Wie wir sehen werden, verhält sich der Satz von Binchois auch in dieser Hinsicht etwas abweichend.

Die meisten Messensätze von Binchois lassen sich so charakterisieren, daß sie in ihrem natürlich-freien Fließen (vor allem der Oberstimme) und in ihrer fast immer melismatischen Textbehandlung an die jüngeren Sätze Dufays, etwa an die *M.S.A.V.* (S. 82 ff.) erinnern, in ihrer Dissonanzbehandlung jedoch an eine wesentlich ältere Stufe des Satzes, etwa an diejenige Ciconias, die schon in den frühesten Sätzen von Dufay geläutert, überwunden erscheint (S. 104 ff.). Starre Floskeln von der Art, wie sie für die nordfranzösische Tradition, für Ciconia und für die älteren Sätze Dufays charakteristisch sind (in dem S. 102 ff. gemeinten Sinne), sind für Binchois nicht typisch, ebenso wenig wie für den späteren Dufay (s. S. 89, sowie S. 121); auch die syllabische Textdeklamation der älteren Dufay-Sätze (s. S. 144 ff., insbes. S. 149 ff.) finden wir in den Messensätzen von Binchois nicht²⁵⁴). Aber im Verhältnis der Stimmen zueinander, in der Art der Dissonanzenbildung, zeigt sich eine Analogie zu Ciconia, nicht dagegen zu den späteren *und* auch den früheren Sätzen von Dufay.

Wir sahen früher, daß Dufay bei der Anwendung der Minima sehr sorgfältig verfährt: er neigt dazu, Minimabewegung in einer Stimme stets durch längere Töne der anderen Stimmen zu kompensieren, diese also rhythmisch komplementär zu führen (S. 105; vgl. auch die Beispiele S. 64 f. und das erste auf S. 89). Auf diese Weise wird eine Dissonanz immer beim Eintritt der nächsten Minima wieder durch eine Konsonanz abgelöst (S. 105). Verlaufen aber doch mehrere Stimmen gleichzeitig in Minimen, so werden Dissonanzen zwischen ihnen ganz vermieden (S. 64 und 89; vgl. das 2. bzw. 3. Beispiel auf S. 65 und 89). In anderem Zusammenhang (S. 133) sahen wir

²⁵³) Vgl. besonders die grundlegend wichtigen Ausführungen von v. Ficker, *Schöpf.-Gesch.*, insbes. S. 106 ff. u. S. 110 f., wo eine Vorrangstellung von Binchois vor Dufay bei der Entstehung des Fauxbourdon angenommen wird (entgegen der Anschauung Besslers) und auch musikalische Eigentümlichkeiten beschrieben werden.

Im vorliegenden Kapitel wurden jedoch Merkmale der englischen Faburdon-Technik *selber* im Werk von Binchois festgestellt; ob Binchois auch der erste war, der diese Technik in den 'Fauxbourdon' umdeutete, ist damit nicht gesagt, ja erscheint sogar unwahrscheinlich, da gerade er mit den echten englischen Gepflogenheiten vertraut war und sie deshalb nicht mißverstand.

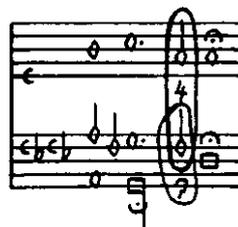
²⁵⁴) Das Fehlen dieser „Deklamationsrhythmik“ bei Binchois und anderen burgundischen Musikern hat schon v. Ficker (*Schöpf.-Gesch.*, S. 110) festgestellt.

auch, daß Dufay bei längerer Minimabewegung Sprünge vermeidet; dadurch kommen so gut wie nie Dissonanzen auf springenden Verzierungsnoten vor.

Binchois ist in diesen Punkten viel weniger sorgfältig. Typisch für ihn sind Stellen wie z. B. im *Kyrie Marix* S. 158, T. 37:



Beide Nebenstimmen konsonieren mit dem Tenor, stoßen aber selber miteinander zusammen (Sekund bei \times), da sie ihre Kadenzformel ohne Rücksicht aufeinander in Minimabewegung ausführen. Da es sich in solchen Fällen um Verbindungsnoten handelt, kann ohne weiteres eine der beiden Nebenstimmen außerdem noch mit dem liegenden Ton der Gegenstimme dissonieren. So z. B. in T. 39 des gleichen *Kyrie*:



Hier haben wir im Ct. außerdem eine für Binchois sehr typische melodische Wendung: den Sprung in die Unterquart mit Berührung der Untersekund²⁵⁵); durch Verwendung dieser Figur (aber auch auf andere Weise) entstehen bei ihm öfters auch Dissonanzen auf Verzierungsnoten, die nicht, wie bei Dufay, stufenweise fortgeführt werden (vgl. auch T. 35 im gleichen Satz).

Dissonanzen dieser Art (zwischen zwei Nebenstimmen in Minimabewegung, manchmal zugleich mit einer Dissonanz zwischen einer der Nebenstimmen und der Hauptstimme) erinnern an diejenigen in den besprochenen Sätzen Ciconias. Sie kommen bei Binchois wohl seltener vor als dort — vor allem aber ohne die dort herrschende Starrheit der Stimmführung —, aber doch noch ziemlich häufig. Es seien als typische Beispiele folgende Stellen genannt:

Kyrie Marix S. 154: T. 7 (letzte Note), T. 10 (letzte N.), T. 16 (3. N.); *Gloria Marix* S. 163: T. 22 (Nebenstimmen kons., aber Häufung von Diss. mit dem Tenor), T. 203, T. 207; *Credo Marix* S. 176: T. 32, T. 65, T. 93 (2. N.), T. 94; *Gloria* DTO XXXI, S. 46: T. 3, T. 25 (♭ = ♭ !), T. 36

²⁵⁵) Die Vorliebe von Binchois für diese Wendung stellte v. Ficker (Beih. XI, S. 23 f.) fest. Vgl. auch Jeppesen, Kontrapunkt, S. 99, über die Entstehung der „Cambiata“ des Palestrinasatzes aus dieser Wendung.

(Häufung von Diss.), T. 51 und 68 (Durchgang in 3 Stimmen, springende Note), T. 73; *Kyrie* ebd. S. 48: T. 2 u. T. 43); usw.

Alle solche Bildungen sind im Satz Dufays radikal ausgemerzt; das zeigt, daß in diesem das Verhältnis der Stimmen zueinander, insbesondere bei der Verwendung von relativ unselbständigen Noten (Minimen), stärker rationalisiert, geläuterter ist als bei Binchois.

Die gemachten Feststellungen gelten in bezug auf die Minima in erster Linie für das einfache temp. perf. (○); im temp. imp. dim. (⊕; über dieses s. u. S. 199 ff.) lassen sich ähnliche Stellen finden, in denen statt der Minima die Semibrevis auf die gleiche Weise dissoniert. — Wenn wir untersuchen, ob im einfachen temp. perf. bei Binchois die Semibrevis ebenso wie bei Dufay, d. h. stets konsonierend, behandelt wird, so stellt sich zunächst heraus, daß dies in den Sätzen mit Oberstimmen-c. f. immer der Fall ist. Dies scheint mir daher zu rühren, daß sich in solchen Sätzen der Tenor (und der Ct.) rhythmisch stets sehr eng der c. f.-Stimme anschließt, da diese die wichtigste Stimme ist, deren Haupttöne durch den Tenor überall gestützt werden müssen (vgl. S. 70 und 92 f.). Auch in dem *Kyrie* DTÖ XXXI, S. 49, mit Tenor-c. f., erklingen nur konsonierende Semibreven, da auch hier die c. f.-Stimme mit den anderen Stimmen zusammen, vorwiegend in Semibreven, fortschreitet. Im *Agnus Maris* S. 185 aber, wo der Tenor-c. f. in lange Haltetöne zerlegt ist, die selber stützend wirken, entstehen in den anderen Stimmen solche längeren Dissonanzen wohl (T. 7, 9, 19 und 31; ♯ = ♭). Ebenso dann auch in einigen Sätzen ohne c. f., jetzt im Gegensatz zu Dufay, der im einfachen tempus immer an dem Prinzip der konsonierenden Semibrevis festhält. Diese Sätze sind: das *Gloria Maris* S. 163 (T. 4, 10, 18; 20 sogar □, 37, usw.; T. 5 ist wohl falsch übertragen); in geringerem Maße das *Credo Maris* S. 176 (T. 45, 57, 88, 99 und 135) und das *Gloria Maris* S. 160 (T. 35, 70, 99) zusammen mit dem *Credo* von „Bodoil“ (s. o. S. 188 f.).

Diese Sätze sind in ihrer rhythmischen Struktur alle voneinander verschieden, so daß die bloße Aufzählung der Dissonanzen nicht so viel besagt. Ich möchte hier auf einen genaueren Vergleich nicht eingehen. Mir scheint aber, daß auch die rhythmische Gestaltung bei Binchois stärker vom Zufall bestimmt ist, sich nicht so eindeutig auf klar zu trennende Typen zurückführen läßt, daß die Übergänge zwischen verschiedenen rhythmischen Formen, sowohl bei verschiedenen Sätzen wie auch innerhalb ein und desselben Satzes, fließender sind, als bei Dufay. So haben wir bei diesem z. B. einen eindeutig greifbaren Unterschied in der Struktur und im Tempo des temp. perf. und des temp. perf. dim. festgestellt (S. 37 ff. und 80 ff.), wenn auch in den c. f.-Sätzen und in denjenigen von der Art der *M.S.A.V.* die Grenzen manchmal weniger scharf sind (S. 71 f. und 90 ff.). Bei Binchois aber sind diese nur in einigen wenigen Fällen wirklich scharf. (Und zwar in folgenden Sätzen: *Gloria* DTÖ XXXI, S. 44; *Gloria* und *Credo* 'Polyphonia Sacra' S. 53 u. 63

bzw. 'Documenta . . .' Ia No. 5²⁵⁶), wenn auch schon etwas weniger deutlich, ebenso im *Credo* Marix S. 169. Im *Kyrie* DTÖ XXXI, S. 65, bzw. Marix S. 154 ist nur in *Tr* $\circ \text{C} \circ$, in den anderen Quellen $\circ \text{C} \circ$ vorgezeichnet; hier ist — was also in *Tr* zum Ausdruck kommt — am Anfang des zweiten 'Kyrie' — T. 47 ff. in DTÖ — deutlich eine Beschleunigung gegenüber dem ersten 'Kyrie' wahrzunehmen, aber gegen Schluß — T. 56 ff. — wird dieser Eindruck durch die starke Ausschmückung des Satzes in einer für Binchois bezeichnenden Weise wieder verwischt.) Meistens aber ist kein Unterschied festzustellen (*Sanctus* DTÖ XXXI, S. 51 und 53, *Agnus* ebd. S. 50, *Gloria* ebd. S. 46 — vgl. hier z. B. T. 6 mit T. 15, T. 4/5 mit T. 28/29! — *Gloria* und *Credo* ebd. S. 55 bzw. 58). Dieses Fehlen einer strukturellen rhythmischen Bedeutung des Diminutionszeichens kommt schließlich am deutlichsten dort zum Ausdruck, wo *ein und derselbe* Satz zuerst im einfachen, bei der Wiederholung aber im diminuierten temp. perf. auszuführen ist (DTÖ XXXI, S. 48, 53 und 55, und Marix S. 183; vgl. auch S. 71 und Anm. 87). In diesen Merkmalen zeigt sich die im Vergleich mit Dufay inkonsequente, naivere Gestaltungsweise von Binchois, die ich schon früher erwähnte (s. S. 110 oben).

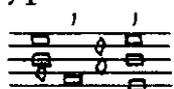
Auch im temp. *imp.* kommt diese Eigenart auf mehrfache Weise zum Ausdruck. Das *Gloria* Marix S. 163 hat ab T. 63 in *Tr*²⁵⁷) C, in *Ca* 11 aber (zweifellos richtig) C vorgezeichnet. Das *Gloria* DTÖ XXXI, S. 42, hat C , das rhythmisch gleichgeartete *Credo* Ao Nr. 37 (vgl. S. 188) dagegen hat am Anfang gar kein Zeichen, bei 'Et resurrexit' in der Oberstimme nach einem vorübergehenden Rhythmuswechsel aber C, statt des auch hier auf Grund des Schlagzeitcharakters der Brevis und der untergeordneten Stellung der Semibrevis richtigeren Diminutionszeichens C . Bei Dufay kommt eine solche Ungenauigkeit bei der Bezeichnung des temp. *imp.* nicht vor. Dies entspricht der stark ausgeprägten musikalischen Verschiedenheit von normalem und diminuiertem temp. *imp.*, die wir dort beobachtet haben. Die Ungenauigkeit der Bezeichnung bei Binchois aber ist nur so zu verstehen, daß man hier in bezug auf diese Verschiedenheit unsicher war, und zwar weil sie in der Musik selbst nicht deutlich zum Ausdruck kam. In der Tat ist ein Satz wie das *Gloria* DTÖ XXXI, S. 42 und das *Credo* Ao 37 in rhythmischer Beziehung ein Mittelding zwischen einem Dufay-Satz im temp. *imp.* und einem solchen im t. i. dim. Das in Kompositionen des wortreichen Gloria- und Credotextes häufige Beibehalten der geraden Mensur für den ganzen Satz erinnert an Dufays *Gloria* Nr. 5 und 7 und seine *Credo* Nr. 1, 4 und aus der

²⁵⁶) Vgl. dagegen die Ansicht Feiningers (Vorwort zur Ausgabe in 'Documenta . . .'), der Zeichenwechsel bezeichne keinen Tempowechsel.

²⁵⁷) Ich schliesse dies aus der Übertragung von Marix, die der Hs. *Tr* folgt und die bei C sonst stets auf $\frac{1}{4}$ statt $\frac{1}{2}$ kürzt (s. z. B. S. 156 ff.); *Tr* selbst liegt mir nicht vor (wohl *Ca* 11).

M.s.n.: lauter Sätze im *einfachen temp. imp.* (vgl. S. 125). Auch bei anderen Komponisten gibt es diesen Satztyp; vgl. die anonymen Sätze DTÖ XXXI, S. 11 und 12, und die beiden Sätze ebd. S. 15 und 'Polyphonia Sacra' S. 115 von Hugo de Lantins, alle wieder in einfachem t. i.) An diese Sätze erinnert auch die Verwendung der Minima als Silbenträger (Gloria DTÖ: T. 13, 14, 38 usw., ähnlich im Credo in *AO*), ferner die Gleichmäßigkeit des Ablaufs, die gleichbleibende „Dichte“ des Satzes (vgl. S. 133). Andere Eigenschaften aber lassen den Satz eher als mit Dufays t. i. diminutum verwandt erscheinen: das häufige Dissonieren der Semibrevis (Gloria T. 11, 24, 25, 27 usw.) und damit zusammenhängend der Schlagzeitcharakter der Brevis (es gruppieren sich stets zwei Semibreven zusammen), die Punktierungen der Semibrevis (oder Bindungen ♯♯ in der Ausgabe), das Fließende der Oberstimme, die vorwiegend melismatisch verläuft. Bei Dufay ist das Deklamieren auf der Minima im t. i. dim. eine große Seltenheit, im einfachen t. i. dagegen die Regel; hier aber findet sich beides, melismatische Textbehandlung und Minimen als Silbenträger, nebeneinander. Diese Mischung von verschiedenen Elementen äußert sich auch im Tempo, das nach meinem Empfinden gerade die Mitte hält zwischen Dufays t. i. und t. i. dim. (etwa in den Sätzen *Gloria 5* und *13*; natürlich auf gleiche Notenwerte bezogen); durch die Satzstruktur wird Diminution, Beschleunigung, nahegelegt, aber die Art der Sprachbehandlung, die syllabischen Partien mit ihren häufigen Tonwiederholungen, erzwingen wiederum eine Verlangsamung. Wenn man bei Dufay $C_{\diamond} = 96$ M. M. und $C_{\square} = 72$ M. M. annimmt (vgl. S. 127), so scheint mir hier ungefähr $\square = 120-125$ M. M. das richtige Tempo zu treffen.

Im t. i. dim. des anderen erwähnten Gloria dagegen (Marix S. 163) kommen fast keine Minimen und gar keine syllabische Textvertönung vor; hier ist das Tempo schneller, etwa so wie im t. i. dim. Dufays. Im übrigen aber ist auch dieses Gloria von einem Dufay-Satz wieder vollkommen verschieden; typisch hierfür sind die unverbrämte Parallelführung in der Kadenz:



(T. 68 f., 169 f., 183 f.), die Septen, die durch Terzsprung nach unten (statt stufenweise) aufgelöst werden (T. 74, 114 f., 142, 159 f., 177, 180), sowie manche andere Unbefangenheit in der Dissonanzbehandlung (die Nonen in T. 73 und 83 sowie die Sekund in T. 81, die Dissonanzen zwischen den Nebenstimmen in T. 90 und 142, die dissonante Brevis in T. 147/148), und ferner allgemein das Schweifende, wenig Zielstrebige der Melodiebewegung (typisch z. B. der Abschnitt T. 150—155, wo sich die Oberstimme um f bewegt, dann aber unerwartet mit einer dem Vorhergehenden bloß lose angehängten Kadenz auf g schließt), weiter — hiermit zusammenhängend — die sprunghafte, melodisch unplastische Führung des Ct., sowie schließlich die Behandlungsweise der liegenden Töne, auf denen nicht, wie bei Dufay, gebrochene oder miteinander verhakte Dreiklänge errichtet werden, sondern

zu denen die anderen Stimmen sich häufig ganz frei, z. B. skalenmäßig, bewegen (vgl. T. 73—75, 88—89, 90—91, 141—144, 157—160, und dagegen etwa den Anfang oder auch T. 17—18, 27—28, 81—84, des Sanctus der *M.S.A.V.*).

Bei der Untersuchung der verschiedenen Arten von imperfekter Mensur stellen wir somit fest, daß bei Binchois Dufays temp. imp. mit seiner syllabischen Faktur nicht vorkommt, sondern stattdessen eine freiere, rhythmisch und klanglich aber weniger geläuterte Satzweise mit vorwiegend melismatischer Textbehandlung. Dufays t. i. dim., das jünger ist als das einfache t. i. und dessen „Deklamationsrhythmik“²⁵⁸), hat zwar gewisse Merkmale mit dieser Satzweise von Binchois gemein, unterscheidet sich von dieser aber durch die für *alle* Sätze Dufays bezeichnende geläuterte Klanglichkeit, sowie die klare, eindeutige Ausprägung eines rhythmischen Typus, der dem ebenso klar ausgeprägten Typus von Dufays einfachem t. i. als etwas von Grund aus Verschiedenes gegenübersteht. —

Schließlich sei noch das temp. imp. prol. major (C) bei Binchois charakterisiert. Dieses kommt in seinen 28 Messensätzen nur ein einziges Mal vor, und zwar in dem noch unveröffentlichten *Sanctus Ao 99* (C O C C O C O). Auch in seinen anderen — ganz besonders in den geistlichen — Werken ist es seltener anzutreffen als bei Dufay²⁵⁹).

Es sei der Anfang des Sanctus hier wiedergegeben (*Ao* fol. 147r²⁶⁰):

The image shows a musical score for the beginning of the Sanctus, featuring two parts: Tenor Sanctus and Contratenor Sanctus. The score is written in mensural notation with a common time signature (C). The lyrics "San - ctus" are written below the notes. The Tenor part is on a higher staff and the Contratenor part is on a lower staff. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the "San -" part. The second system shows the "ctus" part. The third system shows the continuation of the "ctus" part, ending with "usw.".

²⁵⁸) Diesen Ausdruck benutzt v. Ficker; s. Anm. 254.

²⁵⁹) In 21 geistlichen (nicht Messen-) Sätzen von Binchois bei Marix kommt C nur einmal (im Tenor) vor.

²⁶⁰) Nur die Intonation entstammt dem XI. Sanctus; im übrigen wird kein c. f. verwendet.

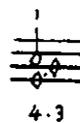
An der Notation fällt zunächst auf, daß im t. i. prol. maj. die Semiminimen stets als \downarrow , im temp. imp. und perf. prol. minor dagegen stets als \downarrow geschrieben sind. Ferner ist an allen \downarrow deutlich zu erkennen, daß sie ursprünglich auch ein Häkchen hatten, das dann wegradiert wurde; d. h. sie waren ursprünglich auch als \downarrow geschrieben und wurden später in \downarrow geändert (denn ursprünglich \downarrow ergibt keinen Sinn). Als einzige Erklärung für die unterschiedliche Schreibweise kommt in Betracht, daß man die Semiminima im Notenbild von der geschwärtzten Minima unterscheiden wollte, die in Hemiolen dort ein paarmal vorkommt ($\text{C} \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ und $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$). Daß man aber in den Abschnitten mit prol. minor \downarrow nachträglich in \downarrow änderte, geschah wohl, um diese auch im Notenbild gegen die rhythmisch andersartigen Teile im t. i. prol. maj. abzuheben²⁶¹).

In den Sätzen von Dufay war die Schreibweise \downarrow zur Unterscheidung von der gefärbten Minima nicht nötig, da dort im t. i. prol. maj. Semiminimen überhaupt nur äußerst selten verwendet werden. Wie wir im vorigen Kapitel sahen, faßt Dufay das häufigere Vorkommen von Noten mit nur halber Minimadauer als eine Änderung der Mensur auf, die ihn zwingt, auch die Notierung zu ändern (C oder '2').

Hier in dem Satz von Binchois dagegen ist die Verwendung von Semiminimen sehr ausgiebig (und zwar hauptsächlich in der Oberstimme, schwächer auch im Ct., dagegen so gut wie gar nicht im Tenor). Der Rhythmus ist von dem des Dufayschen t. i. prol. maj. denn auch ganz verschieden. Wir finden keine Verschachtelung von Floskeln von der Art $\left\{ \begin{array}{l} \downarrow \\ \downarrow \end{array} \right\} \downarrow$ wie bei Dufay, sondern ein simultanes Fortschreiten der Stimmen im Rhythmus $\downarrow \circ$ oder $\circ \downarrow$, wobei die Oberstimme (sowie manchmal der Ct.) diese Bewegung überbrückt, die Verbindung der Klänge und den Fluß des Satzes gewährleistet, also in der Art: $\left\{ \begin{array}{l} \downarrow \downarrow \\ \downarrow \downarrow \end{array} \right\} \downarrow$, $\left\{ \begin{array}{l} \downarrow \downarrow \downarrow \\ \downarrow \downarrow \downarrow \end{array} \right\} \downarrow$ u. ä. Typisch hierfür sind die Punktierungen: $\downarrow \downarrow \downarrow$, deren nur spärliche Verwendung Dufays t. i. prol. maj. gerade charakterisiert (vgl. S. 167 in Verbindung mit S. 86 ff. über die im temp. perf. typischen Punktierungen, $\circ \circ \downarrow$). Weiter fehlt hier die charakteristische Zweiergliederung Dufays: $\overline{\circ \circ}$; stattdessen werden die perfekten Semibreviswerte lose aneinandergereiht, was sich z. B. in der unregelmäßigen Anordnung der Kadenzten zeigt (im oben gegebenen Ausschnitt erster Schluß — g — auf der 4., zweiter — d — dagegen auf der 7. Semibrevis, und so im ganzen Satz). Durch die häufige Verwendung der Semiminimen bekommt ferner die Mini-

²⁶¹) Als \downarrow geschriebene Semiminimen kommen auch in der Chanson *Amours merchi* von Binchois vor (Oxf fol. 44r, ed. Stainer S. 69). Für weitere Vergleiche fehlt mir das nötige Photokopienmaterial.

ma ein größeres Gewicht, mit der Folge, daß sie viel seltener dissoniert als bei Dufay, dessen Satz durch eine planmäßige, rationalisierte Anbringung von Dissonanzen auf der Minima gekennzeichnet ist. Insbesondere sind für

Binchois die Wendungen , , und auch , nicht typisch. Dissonanzen entstehen bei ihm vor allem als Durchgänge, und damit vor allem auf der *Semiminima*.

All diese Merkmale (dauernde Unterteilung der Minima, simultane Bewegung in Minimen statt Verschachtelung, Punktierung der Minima, Fehlen von übergeordneten Zweiern, Seltenheit von dissonierenden Minimen) rücken diese Art von t. i. prol. maj. nun wirklich in sehr große Nähe zum temp. perf. diminutum (⊙): Wenn wir etwa das *Gloria* DTO XXXI, S. 44, zum Vergleich heranziehen (⊙ ab T. 59, verkürzte Werte!), erweist sich hier die rhythmische Struktur als mit derjenigen unseres Sanctus völlig übereinstimmend; der Satz ist nur im t. p. dim. *notiert* (⊙ ◊ ◊ ◊ an Stelle von ⊙ ↓ ↓ ↓). Während wir somit früher bei Dufay eine prinzipielle Verschiedenheit von t. i. prol. maj. und temp. perf. dimin. feststellten, sehen wir bei Binchois auch in diesem Falle wieder eine Verwischung der Gegensätze. Die typischen rhythmischen Merkmale des t. i. prol. maj., wie es bei Dufay erscheint, sind bei Binchois nicht vorhanden; darum steht ihm nichts im Wege, die Notierungsweise des t. i. prol. maj. (die bei Dufay eine Spiegelung des nur für diese Mensur typischen *Rhythmus* ist) an Stelle derjenigen des temp. perf. dimin. zu benutzen. Beide Messuren bedeuten für ihn bloß „beschleunigter Dreierhythmus“; das ausgeprägte Gefühl für die musikalische Funktion von *Semibrevis*, *Minima* oder *Semiminima*, das bei Dufay so deutlich zu erkennen ist, ist bei ihm in diesem Grade nicht vorhanden. (Auch die Tatsache, daß das *Gloria* syllabische Faktur hat und das Sanctus nicht, gibt keine Erklärung für die unterschiedliche Notierung, denn im ⊙-Teil des *Gloria* ist die *Minima* Silbenträger: warum also nicht auch in dem beschleunigten Teil, z. B. T. 65

⊙ ↓ ↓ ↓ statt : ⊙ ◊ ◊ ◊ ?)
 Qui tol-lis Qui tol-lis

Damit erscheint an Binchois neben dem Unkomplizierten, Natürlich-Inkonsequenten, auch ein Zug von Laienhaftigkeit, von mangelnder Schulung; denn Dufays sicheres Empfinden für die Bedeutung und Funktion der graphischen Symbole, das Binchois fehlt, setzt eine intensive Beschäftigung mit den überkommenen Notations-Praktiken, eine vollkommene Assimilation der überkommenen handwerklichen Gegebenheiten voraus. Die Feststellung dieser Eigenschaft bei Binchois verträgt sich auch gut mit den Daten, die über seine Herkunft und seine Entwicklung bekannt sind²⁶²). —

²⁶²) Vgl. v. Ficker, Schöpf.-Gesch., S. 111 einschließlich Anm. 69.

Schließlich sei noch die von Binchois am häufigsten benutzte Kadenzwendung des t. i. prol. maj. erwähnt; sie lautet: , und kommt auch im temp. perf. vor ( u. ä., z. B. im *Gloria* DTÖ XXXI, S. 44, T. 57 und 87; in der *Chanson* Marix S. 61: T. 3, 14, 16, 30, 34, 40; S. 63: T. 2, 13, usw.). Ihre melodisch-klangliche Unbeholfenheit (durch Terzsprung aufgelöste Sept) ist für Binchois charakteristisch; bei Dufay ist die Wendung im temp. perf. sehr selten und fehlt im t. i. prol. maj. vollständig. —

Damit haben wir außer im Klanglich-„Statischen“, im „Satz“ im engeren Sinne, auch im „Satzverlauf“, im Rhythmischen, einige Merkmale der Musik von Binchois festgestellt, die von den Merkmalen der Musik Dufays abweichen.

Mit dieser vergleichenden Gegenüberstellung der beiden Komponisten sei die Untersuchung abgeschlossen. Die Hauptstationen, an denen der Weg entlang führte, wollen wir uns nun noch einmal zusammenhängend in die Erinnerung rufen.

VII. Schluß: Dufays frühe Messenkompositionen

Bei der Untersuchung von Dufays frühen Messenkompositionen konnten wir mehrere verschiedenartige Typen des Satzes unterscheiden. Dazu genügte es nicht, daß wir nur eine bestimmte Fragestellung zugrunde legten, sondern wir mußten, je nach der Eigenart der untersuchten Sätze, jeweils von verschiedenen Gesichtspunkten ausgehen.

Als ein gemeinsames Merkmal der Sätze mit Oberstimmen-cantus firmus, die wir zuerst untersuchten, ergab sich die Verwendung des (einfachen oder diminuierten) tempus perfectum. Das im *Sanctus/Agnus* Nr. 1 verwendete tempus imperfectum bildet eine Ausnahme und geht im übrigen in der Oberstimme nach wenigen tempora wieder in temp. perf. dim. über. Die c. f. verwendenden Abschnitte des *Kyrie* der *Missa S. Jacobi*, die ganz im temp. imp. stehen, weichen von allen übrigen c. f.-Sätzen vollständig ab. Wir beobachteten hier eine Durchdringung des Satzganzen, vor allem in rhythmischer Beziehung, mit Elementen der Oberstimme, wie sie nur in einigen frei komponierten, aber stark von der Textstruktur bestimmten Sätzen im temp. imp. vorkommt (und zwar am reinsten im *Credo* Nr. 4).

Diese fast ausschließliche Verwendung des temp. perf. erklärt sich wohl aus dem Bestreben, der in Anlehnung an den c. f. geschaffenen Oberstimme durch den Dreierhythmus einen neuen festen Halt zu geben. Denn die Originalmelodie wird nicht einfach übernommen, sondern ihre einzelnen Töne dienen der neukomponierten Stimme lediglich als melodische Stützpunkte, an denen diese sich in ihrem Verlauf orientiert. Dies gilt vor allem für die vielen *Kyrie*-Sätze mit c. f., in denen der Text wegen seiner Kürze auf den musikalischen Rhythmus keinen Einfluß gewinnt. In einigen *Gloria*-Sätzen aber (besonders Nr. 1 und 2) überträgt Dufay den psalmodischen Charakter der verwendeten Melodie auf das Satzganze, indem er auf Ausschmückungen verzichtet, jedem c. f.-Ton — und damit durchweg jeder Silbe — die gleiche Dauer (Semibrevis) gibt und ihn lediglich durch einen Klang stützt, wodurch eine rhythmisch freie, gleichmäßige Klangfolge entsteht. Dennoch sind auch diese Sätze im temp. perf. (dim.) notiert, da die Kadenzen auch hier doch wieder ausgeschmückt sind und das Geschehen mit Hilfe des Dreierhythmus, also eines nicht vom Text bestimmten, innermusikalischen Mittels, zusammenfassen.

Ein weiteres Merkmal der Sätze mit Oberstimmen-c. f. ist die ständige enge rhythmische Anlehnung der Unterstimmen an die Oberstimme; es wird im Prinzip stets der *Einzelton* gestützt. Dies zeigt sich bei einem Vergleich mit den frei komponierten Sätzen von der Art der *Missa S. Antonii Vien-*

nensis, die äußerlich ähnlich wirken, in denen aber oft eine ganze *Tonfolge* durch einen einzigen längeren Ton der Gegenstimme getragen wird. In den c. f.-Sätzen ist nur das Umgekehrte möglich, daß längere Töne der c. f.-Stimme durch eine stärker bewegte Unterstimme getragen werden.

Damit hängt es zusammen, daß hier die kleineren Notenwerte in allen Stimmen fast immer die Funktion der Überbrückung zwischen den Haupt-Zusammenklängen ausüben, daß sich das Geschehen also leicht auf einen Satz 'Note gegen Note' zurückführen läßt. In den frei komponierten Sätzen werden die Stimmen stattdessen oft in komplementären Rhythmen geführt, wodurch eine Verhakung der Klänge entsteht, die sich daher jetzt nicht mehr als Einzelklänge voneinander trennen lassen. Häufig geschieht dies mit Hilfe von floskelartigen, aus Minimen und Semibreven in unregelmäßiger Reihenfolge zusammengesetzten Gebilden (↓ ◊ ↓ u. ä.). Die einzigen c. f.-Sätze, die diese Technik in Ansätzen verwenden, sind — außer dem *Kyrie* der *Missa S. Jacobi* — die *Kyrie* Nr. 1 und 3.

Die am stärksten durch eine solche Verschachtelung von kleinen Floskeln gekennzeichnete Mensur ist das temp. imp. prolatio major (C). Darum wird außer dem einfachen temp. imp. (mit prolatio minor, C), das auf Grund seines rhythmisch neutralen Charakters hierfür ungeeignet ist, auch diese Mensur in den c. f.-Sätzen nicht verwendet. Völlig ungeeignet ist das temp. imp. prolatio major für den Fauxbourdon, in dem die rhythmische Homogenität der Stimmen, d. h. das Vorhandensein von gesondert greifbaren einzelnen Klängen, besonders stark ausgeprägt ist.

Eine entscheidende Rolle spielt hierbei die Funktion der Notenwerte. Es zeigte sich, daß die Minima nicht, wie die Semibrevis, als selbständiger Träger eines Klanges fungieren kann. Der aus der Minima gebildete Dreierhythmus des temp. imp. prolatio major entsteht daher nicht durch Zusammenfassung von Klängen wie im temp. perfectio, sondern durch *Zerlegung* von Klängen; er nimmt in jeder Stimme eine selbständige Gestalt an. Schon aus diesem Grunde ist das temp. imp. prolatio major für eine Stimmführung Note gegen Note (wie z. B. im Fauxbourdon) ungeeignet. Auch stellte sich heraus, daß in einer c. f.-Stimme, auch wenn diese sich eng an das Vorbild anlehnt, der Abstand von einem c. f.-Ton zum nächsten nicht kleiner als eine Semibrevis ist. Daher ist im temp. imp. prolatio major, das wesentlich auf der Verwendung der Minima beruht, eine enge Anlehnung an das Melodievorbild von vornherein unmöglich. Dies zeigte sich besonders deutlich bei der Gegenüberstellung des *Sanctus* (C) und des *Agnus* (D) der *Missa S. Jacobi*, die beide im Tenor einen Choral-c. f. verwenden.

Der stark ausgeprägte Unterschied zwischen temp. imp. prolatio major und temp. perfectio sowie auch zwischen anderen Mensur-Arten (s. u.) ist charakteristisch für Dufay. Dagegen ist ein solcher Unterschied in den zum Vergleich herangezogenen Messensätzen von Binchois viel weniger deutlich sichtbar.

So konnten wir hier eine starke Ähnlichkeit zwischen dem (nur sehr selten verwendeten) temp. imp. prol. maj. und dem temp. perf. diminutum feststellen.

Auch die Verwendung der für Dufay charakteristischen starren Floskeln ist für Binchois nicht typisch. Solche erstarrten ornamentalen Wendungen entstammen der nordfranzösischen Musik des 14. Jahrhunderts und kennzeichnen auch Dufays früheste Messensätze. Jedoch konnten wir beim Vergleich von Dufays *Missa sine nomine* und anderen frei komponierten Sätzen mit zwei Sätzen Joh. Ciconias feststellen, wie eine typische Wendung dieser Art bei Dufay in ihren Einzelbestandteilen erfaßt wird, deren Verhältnis zum Satzganzen jetzt nach bestimmten Forderungen des Zusammenklangs geregelt wird. Dies führt zu einer Erstarkung der Einzelbestandteile (Minimen), so daß in den später entstandenen Werken, z. B. in der *M.S.A.V.*, die Floskel als ganze ihre Festigkeit verloren hat und in ihrer alten Gestalt nur noch zufällig, neben anderen Wendungen, vorkommt.

Mit der größeren Selbständigkeit der Minima in der *M.S.A.V.* hängt es zusammen, daß hier weniger Dissonanzen vorkommen als in den älteren Werken. Während dort Dissonanzen (Quarten, Sekunden und Septen) auf beginnender Schlagzeit unvorbereitet einsetzen können, finden sich hier fast nur vorbereitete Septen, diese allerdings in ziemlich großer Zahl, und zwar vorwiegend in der Kadenz. Dies gilt für alle vorkommenden Messuren: hier zeigt sich eine Verwandtschaft zwischen verschiedenen Messuren ein und desselben Werkes (temp. perf. und temp. imp. dim. in den jüngeren, ebenfalls temp. perf., aber anders geartet, sowie temp. imp. non dim. und temp. imp. prol. maj. in den älteren Sätzen). Auch die Sext hat in der *M.S.A.V.* an Bedeutung verloren. Wir unterscheiden in den älteren Sätzen zwei Arten von Sext, eine selbständige, meist zur Oktav führende (wie z. B. im Fauxbourdon) und eine unselbständige, sich in die Quint verwandelnde Sext; keine der beiden Arten ist für den Satz der *M.S.A.V.* typisch, in dem stattdessen der Terzquintklang ('Dreiklang') in den Vordergrund tritt. Sogar in der Kadenz, wo früher die Sext stets als selbständiger Klang, der mindestens die Dauer einer Semibrevis einnahm, auftrat, wird sie hier häufig nur ganz kurz, auf der letzten Minima vor der Oktav, berührt.

Allen *nicht* diminuierten Messuren bei Dufay ist es gemeinsam, daß in ihnen die Semibrevis stets konsoniert. (Die Sätze von Binchois verhalten sich in dieser Hinsicht nicht so eindeutig, schon deshalb, weil hier diminuierte und nichtdiminuierte Mensur nicht streng auseinandergehalten werden, bzw. einen bloßen Tempowechsel in ein und demselben Satz bezeichnen.) Im *Gloria 'De Quaremiaux'* verwendet Dufay ein temp. perf. diminutum (\odot), das sich von den übrigen Teilen des Satzes durch beschleunigtes Tempo (etwa $\circ \diamond : \odot \diamond = 2 : 3$) und durch das Vorkommen von dissonierenden Semibreven — jedoch nicht auf der ersten Schlagzeit eines tempus — deutlich

unterscheidet. Genau wie dieser Abschnitt verhalten sich zwei *Kyrie* (Nr. 11 und 12) und ein *Sanctus* (Nr. 2), deren Mensur daher, obwohl sie in den Hss. nicht bezeichnet ist, ebenfalls als temp. perf. dim. anzusehen ist. Auch in anderer Hinsicht sind diese Sätze miteinander verwandt, da nämlich in allen vieren der Tenor, obwohl er nur im Gloria und im Sanctus im strengen Sinne als c. f. bezeichnet werden kann, eine eigentümlich selbständige, liedartige Gestalt hat, die wir auch an einigen weiteren, jedoch nur *ein*stimmig überlieferten Kompositionen des Messentextes wahrnehmen (in den Hss. *Ca* 6 und 11). Dies legt die Vermutung nahe, daß auch in den beiden *Kyrie* ein c. f. vorliegt, der gegebenenfalls, ebenso wie in den anderen Fällen, auch einstimmig ausgeführt wurde. — Der Charakter des Liedartigen, auch sonst häufig ein Merkmal der Musik Dufays, ist in diesen vier Sätzen infolge ihrer besonderen Anlage am stärksten ausgeprägt; um dieses Merkmal zu verdeutlichen, zogen wir bei der Besprechung des Gloria den vierstimmigen Liedsatz (Choralsatz) Joh. Seb. Bachs heran.

Auch in den übrigen Sätzen wird temp. perf. dim. verwendet. In den c. f.-Sätzen kommt es u. a. in den vorhin erwähnten psalmodierenden Gloria-kompositionen vor, wo es als Hinweis auf den flüssigen, prosamäßigen Vortrag zu verstehen ist; in einigen zweistimmigen und als Fauxbourdon notierten Abschnitten geht es mit einer vergleichsweise einfachen rhythmischen Struktur einher, die ebenfalls gegenüber dem einfachen temp. perf. eine Tempobeschleunigung zur Folge hat. Es finden sich hier aber nirgends dissonierende Semibreven, da dies sich nicht mit der für die c. f.-Sätze typischen rhythmisch-klanglichen Homogenität des Satzes vertragen würde. In den Sätzen von der Art der *M.S.A.V.* dissoniert im temp. perf. dim. die Semibrevis zuweilen. Jedoch ist hier der Unterschied zum nichtdiminuierten temp. perf. bei weitem nicht so plastisch wie in den soeben charakterisierten Sätzen. Dies hat die Satz-Art der *M.S.A.V.* gemein mit der Satz-Art von Binchois, die äußerlich überhaupt an diese jüngeren Sätze Dufays erinnert, jedoch in ihrer klanglichen Struktur (Dissonanzbehandlung) noch weit weniger fortgeschritten ist.

Auch tempus *imperfectum* (C) und temp. imp. dim. (C) unterscheiden sich durch das Konsonieren bzw. Dissonieren der Semibrevis. Aber während beim temp. perf. einfache und diminuierte Mensur in den älteren wie den jüngeren Sätzen Dufays nebeneinander stehen, kommt das einfache temp. imp. nur in den älteren und das diminuierte nur in den jüngeren Werken vor. Die Verschiedenartigkeit etwa der *M.s.n.* und der *M.S.A.V.*, die wir auch innerhalb des temp. perf. feststellen konnten, zeigt sich hier am deutlichsten, da temp. imp. und temp. imp. dim. in ihrer Struktur grundverschieden sind. Schlagzeit ist im temp. imp. dim. statt der Semibrevis die Brevis; aber die Semibrevis des temp. imp. dim. kann mit der Minima des temp. imp. nicht gleichgesetzt werden. Sie hält vielmehr in jeder Hinsicht genau die Mitte

zwischen der Minima (Teilwert) und der Semibrevis (Schlagzeit) des einfachen temp. imp. Dies äußert sich unter anderem im Tempoverhältnis ($C_0 : C_0 : C_0 = 2 : 3 : 4$).

Während das einfache temp. imp. für die Vertonung der wortreichen Sätze (Gloria, Credo) bevorzugt wird, ist dies beim temp. imp. dim. nicht der Fall, das vielmehr in allen Sätzen von der Art der *M.S.A.V.* mit dem temp. perf. abwechselt, ähnlich wie früher das temp. imp. prol. maj. Während ferner in den älteren wortreichen Sätzen (und damit im temp. imp.) der Text durchweg syllabisch vorgetragen wird, haben die jüngeren Sätze (und damit das temp. imp. dim.) meist eine melismatische Faktur. *Dort* ist sehr häufig die Minima Silbenträger (obwohl sie nicht Klangträger ist); *hier* dagegen ist der kleinste Silbenträger fast ausnahmslos die Semibrevis (obwohl die Minima doch musikalisch an Selbständigkeit zugenommen hat).

Dennoch wird auch in den Sätzen mit melismatischer Faktur der Ablauf als Ganzes von der Textgestalt bestimmt, was besonders in der musikalischen Gliederung, aber auch in dem gelegentlichen Vorkommen syllabischer Partien zum Ausdruck kommt.

Bei syllabischem Textvortrag läßt sich die Neigung feststellen, die Schlußsilben eines Wortes, auch mitten im Satz, und unabhängig von der natürlichen Wortbetonung, zu dehnen. Häufig werden auch einsilbige Wörter, manchmal auch Anfangsilben eines Satzes so behandelt. Dies hat eine Gliederung des Textes nach Worten und Sätzen (statt eines ungegliederten Nacheinanders von Silben) zur Folge. Manchmal wird auch die natürliche Wortbetonung berücksichtigt. Dies geschieht wieder nur durch Dehnung der betreffenden Silbe in der Textstimme, wobei der Wortakzent nicht mit dem musikalischen Satzschwerpunkt zusammenzufallen braucht. —

Somit konnten wir drei große Gruppen von Sätzen unterscheiden: diejenigen mit Oberstimmen-c. f., die frei komponierten älteren Sätze von der Art der *Missa sine nomine* und der *Missa S. Jacobi* (einschließlich derjenigen mit liedartigem Tenor-c. f.), und die frei komponierten jüngeren von der Art der *Missa S. Antonii Viennensis*. Einige Dufay in den Quellen zugeschriebene Sätze aber konnten wir von den übrigen isolieren: Das *Gloria* Nr. 12 zeigt ein ganz äußerliches Verhältnis zum Text und ist als Kontrafakt anzusehen; es stammt höchstwahrscheinlich nicht von Dufay. Im *Gloria* Nr. 11 steht die Musik ebenfalls nur in losem Verhältnis zum Text und weicht auch durch die Dissonanzbehandlung von den übrigen Sätzen ab; der Satz ist wohl ebenfalls nicht von Dufay. Von einem Teil des *Credo* der *Missa S. Jacobi* existiert eine Fassung, die musikalisch identisch ist mit einem Teil des *Gloria* dieser Messe und die sich, wiederum durch die Art der Textunterlegung, als unecht erweist.

Das auf Grund der Überlieferungsweise mit Dufays Sanctus 'Papale' (Nr. 4) zusammenhängende *Agnus* schließlich kann auf Grund seines satztechnischen

Aufbaus (kombinierte Stützstimme Tenor-Ct.) nicht als ein Werk Dufays angesehen werden, sondern gehört in eine Tradition, die wahrscheinlich mit England zusammenhängt und die sich auf dem Kontinent z. B. bei Binchois findet. Auch in anderer Hinsicht lassen sich bei Binchois im Gegensatz zu Dufay Hinweise auf einen engen Zusammenhang mit England feststellen. Die satztechnische Grundlage der Messensätze von Dufay ist nämlich ein um eine oder mehrere Ergänzungsstimmen erweiterter zweistimmiger Gerüstsatz, während einige Sätze von Binchois auf einer prinzipiell andersartigen Verdopplungstechnik beruhen. Dies zeigte sich u. a. auch am Fauxbourdon, der bei Binchois bestimmte Elemente des englischen Faburdon unverändert in sich aufgenommen hat, bei Dufay dagegen durch die kontinentale Denkweise gekennzeichnet, d. h. trotz der äußeren Wirkung einer Verdopplungstechnik als ein zweistimmiger Gerüstsatz konzipiert ist. —

Die unlösliche Verbindung zwischen musikalischem Satz und Notenschrift schließlich, die wir während der ganzen Untersuchung feststellten, führte uns zur Einsicht, daß in einer modernen Übertragung das ursprüngliche Notenbild beibehalten werden muß. Dies geschieht daher auch in dem beiliegenden Anhang, in dem die in der Arbeit untersuchten Werke veröffentlicht werden.

ABKÜRZUNGEN

Acta	= Acta Musicologica
AfMw	= Archiv für Musikwissenschaft
Beih. (DTÖ)	= Beihefte der DTÖ, Studien zur Musikwissenschaft
c. f.	= cantus firmus
CS	= Coussemaker, Scriptorum de musica ...
Ct.	= Contratenor
fol.	= folio
Fb.	= Fauxbourdon
Hs(s).	= Handschrift(en)
K., Gl. (oder G.), Cr., S., A.	= Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus
MD	= Musica Disciplina
MF	= Die Musikforschung
MGG	= Die Musik in Geschichte und Gegenwart
M.S.A.V.	= Missa Sancti Antonii Viennensis
M.s.n.	= Missa sine nomine
M.S.Jac.	= Missa Sancti Jacobi
MQ	= The Musical Quarterly
Ob.	= Oberstimme
prol. maj.	= prolatio major
T.	= Takt oder Tempus (bei Numerierungen)
t(emp). i(mp). d(im).	= tempus imperfectum diminutum
t(emp). p(erf).	= tempus perfectum
ZfMw	= Zeitschrift für Musikwissenschaft

REGISTER

(Bei häufiger vorkommenden Stichwörtern wurden nur die wichtigsten Stellen angegeben; sehr häufig auftretende Begriffe — z. B. Rhythmus, Semibrevis, tempus perfectum u. ä. — wurden nicht mit aufgenommen. Die Zahlen bezeichnen die Seiten, sofern sie nicht mit dem Zusatz „Kap.“ oder „Anm.“ versehen sind.)

a) Dufays Messensätze

(Die Stellen, an denen die Sätze veröffentlicht sind, finden sich in der Einleitung zum Notenteil verzeichnet.)

- | | |
|--|---|
| <p><i>Kyrie 1</i>: 60 f., 64 ff., 72, 190
 <i>Kyrie 2</i>: 60 f., 63 f., 66, 72, 190
 <i>Kyrie 3</i>: 60 f., 64 ff., 72, 190
 <i>Kyrie 4</i>: 60 f., 63 f., 66, 72, 190, 194
 <i>Kyrie 5</i>: 60 f., 66, 71, 72
 <i>(Kyrie 5a)</i>: 60 f., 66 ff.)
 <i>Kyrie 6</i>: 60 f., 66, 72, 190
 <i>Kyrie 7</i>: 60 f., 66, 72
 <i>Kyrie 8</i>: 60 f., 66, 72
 <i>Kyrie 9</i>: 60 f., 65, 66 ff., 72
 <i>Kyrie 10</i>: 60 f., 66 f., 72
 <i>Kyrie 11</i>: 76 ff., 117 f.
 <i>Kyrie 12</i>: 76 ff., 117 f.
 <i>Kyrie 13</i>: 90, 126 ff., Anm. 170</p> <p><i>Gloria 1</i>: 48 ff., 62, 72
 <i>Gloria 2</i>: 56, 58 f., 62, 72
 <i>Gloria 3</i>: 56, 62 f., 72, 116
 <i>Gloria 4</i>: 56 ff., 62 f., 72, 146
 <i>Gloria 5</i>: 151, 155, 199
 <i>Gloria 6 (De Quaremiaux)</i>: Kap. II, 55, 58 ff., 76 ff., 107, 117 f., 126, 142, 155, Anm. 211
 <i>Gloria 7 (ad modum tubae)</i>: 150, 155, 158 f., 199, Anm. 31, Anm. 187
 <i>Gloria 8</i>: 101, 109, 117 f., 142, 171 ff., Anm. 66, Anm. 132, Anm. 179, Anm. 211
 <i>Gloria 9</i>: 155 f., 170 f., 174, 177 f., Anm. 31, Anm. 50, Anm. 66
 <i>Gloria 10</i>: 150, 155 f., 170 f., 174, 177 f., Anm. 66, Anm. 98
 <i>(Gloria 11)</i>: 121 ff., 148 f.)
 <i>(Gloria 12)</i>: 147 f.)
 <i>Gloria 13</i>: 90 ff., 127, 144 f., 150, Anm. 66</p> <p><i>Credo 1</i>: 60, 142, 150 ff., 155, 199</p> | <p><i>Credo 2</i>: 155 f., 170 f., 174, 177 f., Anm. 32, Anm. 150
 <i>Credo 3</i>: 112 f., 155 f., 170 f., 174, 177 f.
 <i>Credo 4</i>: 131 ff., 142, 150, 156 f., 160 ff., 199</p> <p><i>Sanctus/Agnus 1</i>: 60, 67 f., 69 ff., 72, 92 ff.
 <i>Sanctus/Agnus 2</i>: 76 ff., 117 f.
 <i>Sanctus/Agnus 3</i>: 92 ff., 125
 <i>Sanctus 4 (Papale)</i>: 95 ff., 127, 137 f., 143, 158
 <i>(„Agnus Papale“)</i>: 98 ff., 195)</p> <p><i>Missa sine nomine</i>: Kap. III-B-3, 83 ff., 125, 129 f., 140 f., 162 f., 185, Anm. 188
 — <i>Gloria</i>: 150, 155, Anm. 50, Anm. 66
 — <i>Credo</i>: 155, 199 f.
 — <i>Sanctus</i>: 85, Anm. 50</p> <p><i>Missa Sancti Jacobi</i>: 84, 162 f., 185
 — <i>Kyrie</i>: 60 f., 65, 111 f., 126 ff., 156 f., 160 ff., Anm. 8
 — <i>Gloria</i>: 111 f., 149 ff., 155, 172, Anm. 66
 — <i>Credo</i>: 111 f., 149 ff., 155
 — <i>Sanctus</i>: 72 ff., 166 ff.
 — <i>Agnus</i>: 72 ff., 146 f., 166 ff.</p> <p><i>Missa Sancti Antonii Viennensis</i>: Kap. III-B-2, 110 f., 125, 129 f., 140 ff., 144 ff., 185, 196
 — <i>Kyrie</i>: Anm. 170
 — <i>Gloria</i>: 165 f., 181, Anm. 66
 — <i>Credo</i>: 165 f., 181
 — <i>Sanctus</i>: Anm. 107</p> |
|--|---|

b) Namen und Sachen

- Bach, J. S. 45 ff., Anm. 192
 Binchois Kap. VI, 110, Anm. 87,
 Anm. 113
 Bodoil (Borromeo Doil) 188 f., 198
 Bourgois Anm. 67
- Cambiata Anm. 255
 cantus firmus
 — in der Oberstimme Kap. III-A,
 95, 96 f., 146, 156 f., 189 ff.,
 198, Anm. 95, Anm. 221
 — in der Mittelstimme 60 f.,
 191 ff.
 — im Tenor 11, 18 ff., 59, 73 ff.,
 76 ff., 96 f., 99, 146 f., 166,
 184 f., 190, 198
 — Technik der Bearbeitung 14,
 51 ff., 57 f., 61 f., 67, 69 f.,
 72 ff., 92 ff., 96 f., 166, 189 ff.
 „cantus firmus-haltige Stimme“ 58,
 61, 72
 Chanson 94 f., 165, 180 ff., Anm. 210
 chorus (s. auch solistisch) Anm. 63,
 Anm. 149
 Ciconia 104 ff., 121 f., 196, Anm. 161
- „Dichte“ des Satzes 133 ff., 200
 Dissonanz Kap. III-B-3, 13 f., 26,
 29 f., 33 ff., 38 f., 41 f., 58 f.,
 64 f., 81 f., 83 ff., 90, 93, 97,
 128 ff., 140 f., 174 ff., 196 ff.
 Dreiklang 36, 89 f., 200 f.
 Dufay
 — *Alma redemptoris mater* 182
 — *Audi benigne conditor*
 Anm. 248
 — *Ave Regina coelorum* (Motette)
 97
 — *Balsamus et munda* 179
 — *Belle que vous* 181 f.
 — *Belle veuilles moy retenir*
 Anm. 54
 — *Caput* (Messe) 98
 — *Ce jour de l'an* Anm. 210
 — *Christe redemptor omnium* 193
 — *Ecclesiae militantis* 180,
 Anm. 31
 — *Flos florum* 182
 — *Je ne puis plus* Anm. 31
 — *La belle se siet* 180 f.
 — *Mon chier amy* 180
- *O gemma lux* 180
 — *O sancte Sebastiane* 180
 — *Qui latuit* 180
 — *Resveillies vous* 180, Anm. 31
 — *Rite maiorem* 178 f.
 — *Salve Regina* Anm. 132
 — *Se la face ay pale* (Messe) 98,
 Anm. 121
 — *Vergine bella* 182
 — *Vos qui secuti* (Communio)
 Anm. 89, Anm. 243
- Dunstable 58, Anm. 127, Anm. 134,
 Anm. 218, Anm. 230, Anm. 238,
 Anm. 245
 „Durchgangsdissonanz“ s. „Vorhalts-
 dissonanz“
- einstimmige Meßgesänge 77 ff.
 England 13, 186, 191 ff., Anm. 53,
 Anm. 95, Anm. 134, Anm. 211,
 Anm. 234
- Faburdon 191 ff.
 Fauxbourdon 12, 60, 191 ff., Anm. 40
 — rhythmisch 66 ff., Anm. 89
 Floskeln Kap. III-B-3, 31 ff., 38,
 64 ff., 87 f., 94 f., 130 ff., 148,
 166 ff., 173, 177 ff., 196, 202 f.
 Franchois Anm. 228
- Gerüstsatz, Gerüststimmen 92, 100 f.,
 191 ff.
 Gliederung 24 ff., 51, 88 f., 90, 94,
 147, 149, 152, 160 ff.
 Grossin 102
 Guilelmus Monachus Anm. 89
- Hemiolen 27, 53, 66, 68 f., 92, 166 ff.,
 174, 178, 181, 202
- Imitation 68, 130, 137, 155 f., 172 f.,
 Anm. 134
 „integer valor“ (s. auch Schlagzeit)
 Anm. 169
- Kadenz 25, 27 ff., 52, 57 f., 85 ff., 91,
 97, 102, 110 ff., 121 f., 129,
 140 f., 161 f., 169, 175 ff., 200,
 204, Anm. 140, Anm. 245, Anm.
 250
 Kernsatz s. Gerüstsatz

- Klangfortschreitung 28 ff., 35 ff.,
42 ff., 52, 58 f., 64 f., 80 ff.,
130 f., 134 f., 166 ff., 171 ff.
- „Klangträger“ (s. auch Schlagzeit) 40,
62, 65, 110 f., 167, 173
- Kontrafaktur 144, 148, 149
- Lantins, Arnold de Anm. 206
- Lantins, Hugo de 150 f., 200, Anm.
185, Anm. 190
- Liebert Anm. 87
- liedartig 43 ff., 76 ff.
- Ligaturen 38, 81, 96, 167
- Liturgie, liturgisch 98 f., 101 f., 190 f.
- Loqueville Anm. 95, Anm. 96
- Machaut 104, Anm. 161, Anm. 215,
Anm. 217
- melismatisch 37 f., 58, 80, 84, 140,
144 ff., 179 f., 196, 200 f.
- Melodie, melodisch 19 ff., 76 ff., 87,
93 ff.
- Meßzyklus 11, 95, 184 ff., Anm. 96,
Anm. 231
- Mittelstimme, echte und unechte (s. auch
cantus firmus) 60 f., 191 ff.
- Monachus s. Guilelmus Monachus
- „Motto“ 170 f., 186
- Nachahmung s. Imitation
- Non (s. auch Dissonanz) Kap. III-B-3,
34, 38, 107, 174, Anm. 109
- Notation Kap. IV-C, 14, 18 ff., 74 f.,
92, 126, 136, 166 ff., 178 ff.,
202 f.
- Note gegen Note 63 ff., 130, 136, 167,
Anm. 3
- Obrecht Anm. 28
- Ockeghem Anm. 212
- Oktav (s. auch Fauxbourdon, Kadenz)
Kap. III-B-3, 68, 104 f., Anm.
141
- Ostinato 23, 76 f., 147, 155 f., 170
- Palestrinasatz 29 f., 84, 110 f., 119,
Anm. 170, Anm. 255
- parallele Stimmführung 105, 194 f.,
200
- Philippe de Vitry s. Vitry
- Proprium 73, 185, Anm. 1
- Punktierung 86, 88 f., 140, 181, 200,
202 f.
- Quart (s. auch Dissonanz) Kap. III-
B-3, 34 f., 85, 191 ff.
- Quint (s. auch Dreiklang, Sext, Terz)
31 ff., 107, 117, 120
- Ramis de Parcia Anm. 212
- Satzpaar 11, 98 ff., 155 f., 170 f.,
186 ff.
- Schlagzeit 29 f., 38 ff., 80 f., 103,
109 ff., 116 ff., 126 ff., 132,
138 ff., 160, 169 f., 200
- Schütz Anm. 52a
- Sekund (s. auch Dissonanz) Kap. III-
B-3, 34, 38, 85, Anm. 141
- selbständige Stimmführung 24 ff., 28,
35, 42 ff., 68 f., 87
- Sept (s. auch Dissonanz) Kap. III-
B-3, 26, 38, 85 f., 88, 90 f., 97,
129, 175 ff.
- Sext (s. auch Dissonanz) Kap. III-
B-3, 30 ff., 34 ff., 68 f., 86 ff.,
117 f., 175 ff.
- solistisch (s. auch chorus) 111 f.,
Anm. 63
- Sprache s. Text
- Stimmenverdopplung 191 ff.
- syllabisch 51, 56, 80 f., 144 ff., 173,
180 f., 200 f.
- tactus s. Schlagzeit
- Tanz Anm. 25
- Tempo 13 f., 37 ff., 39, 71 f., 80, 82,
90 ff., 93, 125 ff., 137 ff., 142 f.,
198 ff., Anm. 211
- tempus imperfectum diminutum
Kap. IV-A, 39 ff., 144 ff., 179,
199 ff., Anm. 89
- tempus perfectum cum prolatione ma-
jore 179 f., Anm. 54
- tempus perfectum diminutum 37 ff.,
71 f., 73 ff., 79 ff., 90 ff., 143,
163, 166 ff., 178 ff., 198 f., 203
- Terz (s. auch Dreiklang, Quint) 36,
107, 120, 132 f., 139
- Text Kap. IV-B, 14, 37, 49 ff., 54 ff.,
62 f., 80 f., 91 f., 116, 142, 170 f.,
173, 200 f., 203
- Tinctoris 181, Anm. 161, Anm. 212,
Anm. 213
- Transposition 192 f.
- Tropierung 56, 102, 146

Verdopplung s. Stimmenverdopplung	„Vorhaltsdissonanz“ 118 f., 176
„Verzahnung“ 64 f., 70, 93, 106	Wortbetonung 43, 49 ff., 54 f., 57,
„Verzierung“ 35, 120 f., 130	151 ff.
vierstimmig 73, 76, 97, 100, 101,	Zacharia Anm. 96
112 f., 155 f., 168 ff., 174, 177 f.,	zweistimmig (s. auch Gerüstsatz) 69,
195, Anm. 250	71, 93, 100, 111 f., 166 ff.
Vitry Anm. 161, Anm. 215	

Edition

EINLEITUNG

Die vorliegende Ausgabe enthält sämtliche frühen Messenkompositionen von Dufay, mit Ausnahme der bereits in der Dufay-GA (Band II) erschienenen *Missa sine nomine* und *Missa Sancti Jacobi*, sowie der in den DTÖ erschienenen Sätze *Kyrie 10* (DTÖ XXXI, S. 80), *Gloria 4* (ebd., S. 81), *Gloria 7* (DTÖ VII, S. 145), *Gloria 11* (DTÖ XXXI, S. 75), *Credo 4* (ebd., S. 73) und *Sanctus 4* (DTÖ VII, S. 148). Von den übrigen waren die meisten bisher nicht veröffentlicht; die in anderen Ausgaben als der GA und den DTÖ erschienenen Sätze jedoch sind auch in der vorliegenden Ausgabe mit enthalten.

Die Zusammenstellung erfolgte auf Grund der Literatur, insbesondere der im Literaturverzeichnis genannten Inventare der bekannten Handschriften. Die Übertragung der Sätze erfolgte dann auf Grund von Photokopien. Außerdem wurden die Handschriften *Mü* und *Ca 6/Ca 11* an Ort und Stelle verglichen. *Tr 93* war nicht zugänglich und mußte daher unberücksichtigt bleiben.

Beim Vergleich mit der von H. Besseler in MGG III, Sp. 901, gebotenen vorläufigen Übersicht über die Zahl der erhaltenen Einzelsätze ergaben sich kleine Abweichungen. Statt auf 11 *Kyrie* (Besseler) kam ich auf 13 (ohne Nr. *5a*), statt auf 14 *Gloria* dagegen ebenfalls nur auf 13 (ohne das *Gloria* DTÖ XXXI, S. 15, das lediglich in *Oxf* Dufay, sonst aber Hugo de Lantins zugeschrieben wird, und das sowohl von Besseler wie von mir nicht zu den Dufay-Sätzen gezählt wird; vgl. Anm. 190). Bei *Credo*, *Sanctus* und *Agnus* stimmen unsere Zahlen überein (je 4 Sätze, wobei ich allerdings das von Besseler und der übrigen Forschung Dufay zugeschriebene sogenannte „*Agnus Papale*“ nicht für echt halte). — Das vierstimmige *Gloria* in *Ca 11*, fol. 15v—18r (*Ca 6*, fol. 24v—27r), das dort die Beischrift ‘*Contratenor Dufay*’ trägt, habe ich, da es als Ganzes sicher nicht von Dufay stammt, nicht berücksichtigt. — Für weitere Einzelheiten vgl. die Bemerkungen zu den einzelnen Sätzen.

Diejenige Quelle, welche der Übertragung eines Satzes zugrunde liegt, wird im unten folgenden Verzeichnis jeweils an erster Stelle genannt. Abweichende Lesarten in den übrigen aufgeführten Quellen werden nur erwähnt, soweit sie in der Übertragung mitverarbeitet worden sind; darüber hinaus nur in einigen Fällen von wirklicher Bedeutung. — Statt der Foliozahlen werden die Nummern der vorhin genannten thematischen Kataloge bzw. Inventare benutzt (außer bei *Ven* und dem nicht inventarisierten *Tourn*); zur Numerierung von *BL* vgl. zusätzlich Besseler, BF, S. 3 Anm. 2 und S. 11 Anm. 2. Nur bei *Mü* und *Ca 6/11* wird außerdem die Foliozahl genannt, da diese in den betreffenden Inventaren nicht immer korrekt angegeben wird. — ‘*Dufay*’ bedeutet, daß das Stück in der betreffenden Quelle mit dem Namen Dufays bezeichnet ist, ohne Rücksicht auf die oft wechselnde Schreibweise sowie darauf, daß der Name manchmal nur im Register, nicht beim Stück selbst, erscheint.

Die Zählung und Anordnung der Sätze lehnt sich im großen und ganzen an die in der Studie durchgeführte Gruppierung an:

Zuerst (S. 1 ff.) kommen die Sätze mit Oberstimmen-c. f. (*Kyrie 1—10*, *Gloria 1—4* und *Sanctus/Agnus 1*; vgl. Kap. III, Abschn. A). — Dann (S. 24 ff.) folgen die in Kap. III, Abschn. B 1 (sowie schon in Kap. II), behandelten Sätze *Kyrie 11* und *12*, *Gloria 6* und *Sanctus/Agnus 2*, wobei dem *Kyrie 11* das rhythmisch zwar andersartige, aber wohl als dazugehörig gedachte Paar *Gloria 5/Credo 1* hinzu-

gefügt wurde. — Als Nr. 7 wurde das *Gloria 'ad modum tubae'* gezählt, da es wie Nr. 6 über einem Tenor-Ostinato aufgebaut ist. — Es folgen (S. 35 ff.) die an verstreuten Stellen behandelten übrigen Sätze, soweit sie nicht zum Typ der *M.S.A.V.* gehören (*Gloria 8, Gloria 9/Credo 2* und *Gloria 10/Credo 3, Credo 4*, und die eine Sonderstellung einnehmenden *Gloria 11* und *12*). — Schließlich (S. 58 ff.) kommen die Sätze vom Typ der *Missa Sancti Antonii Viennensis* (*Kyrie 13, Gloria 13, Sanctus/Agnus 3* und *Sanctus 4*), sowie diese Messe selbst; da die Werke dieser Gruppe mit einiger Sicherheit als die spätesten anzusehen sind, habe ich sie an den Schluß gestellt. (Ich habe somit *alle* nicht zu einem vollständigen Zyklus gehörenden Sätze, auch die hier nicht edierten, mit einer Nummer versehen.)

In allen Übertragungen (wie auch in den Notenbeispielen im Text) sind die originalen Notenwerte beibehalten worden. Auch die originale Schlüssellage wurde stets beibehalten, da auch diese aufs engste mit der Satzstruktur (relative Lage der Stimmen, Tonart) zusammenhängt. Es gelten lediglich die folgenden Einschränkungen:

Es wurde stets die „hohle“ Notation verwendet, da diese sich von der in den Quellen ebenfalls vorkommenden älteren „schwarzen“ Notation prinzipiell nicht unterscheidet — hierauf hat Bessler, BF, S. 121 f., richtig hingewiesen —, für uns heute jedoch leichter lesbar ist. Die Semiminima wurde stets als \downarrow wiedergegeben, auch wenn sie im Original als \updownarrow erscheint. Die Ligaturen wurden aufgelöst, aber durch Klammern gekennzeichnet. Perfekte (dreizeitige) Noten und Pausen habe ich, ebenfalls zur Erleichterung des Lesens, immer mit einem Punkt versehen, der als „Perfektionspunkt“ manchmal ja auch in den Hss. erscheint. Jeder imperfekte Wert jedoch, auch wenn er zwei perfekte Werte enthält, erscheint auch in der Ausgabe stets ohne Punkt (z. B. $\text{C} \square = \circ \cdot \circ \cdot \downarrow = \square \cdot \square \cdot$; aber z. B. $\odot \square \cdot = \circ \cdot \circ \cdot \circ \cdot$). Alterierte Noten wurden in ihrer realen Dauer wiedergegeben, so daß z. B. $\text{O} \acute{\circ} \text{O} \square$ zu $\text{O} \acute{\circ} \square \acute{\circ}$ wird. Da so jeder Wert in seiner wirklichen Dauer erscheint, wäre es an sich auch überflüssig, die Notenfärbung (Imperfizierung) wiederzugeben. Dennoch habe ich diese stets dann beibehalten, wenn ein typisches rhythmisches Merkmal (z. B. eine Hemiole) darin zum Ausdruck kommt, und nur dort darauf verzichtet, wo dies nicht der Fall ist und das Notenbild durch die schwarzen Noten unnötig kompliziert geworden wäre. In jedem Falle mußte die Minima ungeschwärzt bleiben, um eine Verwechslung mit der Semiminima zu vermeiden (wie z. B. in *Kyrie 1*, T. 51).

Das Überbinden von Noten habe ich vermieden. (Darum steht manchmal zu Beginn eines Systems eine Note in Klammern, die vom Schluß des vorigen Systems her noch fort dauert, *Kyrie 1*, T. 52.) Wird eine längere Note durch eine kürzere „a parte ante“ oder „a parte post“ in ihrem Wert vermindert, so habe ich Bindungen vermieden durch die Verwendung eines hochgestellten Punktes, der den betreffenden kleineren Wert dem größeren zuteilt und also die Bedeutung eines „Divisionspunktes“ hat. Es heißt also $\text{C} \square = \delta \cdot$ statt $\circ \cdot \circ \delta$, und entsprechend $\delta \square, \delta \square \delta, \text{O} \square \delta$ usw.

Die Mensurzeichen sind die des Originals. Im Original fehlende Zeichen stehen in Klammern; dabei ist die zugrunde liegende wirkliche Mensur entweder selbstverständlich, oder die Ergänzung des Zeichens ist in der Studie begründet worden. Bei einem Mensurwechsel in einer Stimme (oder in mehreren, aber nicht in allen Stimmen), ist das Wertverhältnis beim betreffenden System angegeben (so S. 21, 71 usw.).

Im allgemeinen ist der Tenor, als Gerüststimme, zuunterst notiert; nur bei sehr

tiefer Lage des Ct. steht dieser zuunterst. Stimmen gleicher Lage sind durch eine Klammer am Anfang der Systeme verbunden (in *Kyrie 1* und 3 Tenor und Ct., in *Kyrie 2* und 4 die beiden Oberstimmen usw.). C. f.-Töne sind markiert. Die Zahlen über den Systemen bezeichnen *tempora*, also im allgemeinen Breiswerte, im t. i. d. (⊕) dagegen Longen; natürlich fallen sie nicht notwendig mit Satzschwerpunkten bzw. -einschnitten zusammen. In einigen Sätzen, deren Gliederung ganz und gar von der Sprache bestimmt ist (*Gloria 1, 2, 3, 5, Credo 1*), habe ich auf die Zählung verzichtet.

Die Textunterlegung hält sich im allgemeinen genau an die der Handschrift, wobei ich manchmal aber abgekürzte oder offensichtlich an falscher Stelle stehende Wörter nach eigenem Gutdünken angeordnet habe; über Einzelheiten vgl. die Bemerkungen zu den Sätzen. Die Schreibweise und Interpunktion des Messentextes ist die heute übliche, wie sie z. B. im *Graduale Romanum* verwendet wird. Lediglich die in den Handschriften fast immer anzutreffenden Formen 'Kyrie - - - leyson' und 'Christe - - leyson' habe ich beibehalten.

Die Frage der Akzidentien ist während der Untersuchung nicht angeschnitten worden. So sind die von mir eingefügten Zeichen (sie stehen über den Noten), abgesehen von den selbstverständlichen Fällen (z. B. der Leittonerhöhung), nur als unverbindliche Vorschläge aufzufassen. Im allgemeinen habe ich sie nur spärlich verwendet.

Dem Vorbild der Ausgabe v. Fickers im Jg. XL der DTO folgend, habe ich nicht nur die originalen Werte, sondern auch die Notenformen beibehalten, um eine Verwechslung mit den modernen ganzen und halben Noten ganz und gar auszuschalten. Wie in Kap. IV, Abschn. C, begründet, habe ich (außer den „Divisionspunkten“) auch keine Gliederungszeichen irgendwelcher Art benutzt.

So entsteht ein Notenbild, das einem mühelosen Abspielen auf dem Klavier zwar Schwierigkeiten entgegensetzt, bei genauerem Eindringen aber auch im Zusammenklang gut zu lesen ist. Jede Stimme für sich genommen ist sehr leicht lesbar, so daß die Übertragungen zum Musizieren gut zu verwenden sind, obwohl hierfür möglichst eine noch getreueren Anlehnung an das Original, vor allem das Beibehalten der getrennten Stimmenanordnung, anzustreben wäre.

KYRIE 1

Seite 1

- | | |
|-------------------------------------|------------------------|
| 1. <i>Tr</i> 90, 855 | anon. 'Fons bonitatis' |
| 2. <i>Tr</i> 93, 1667 | anon. 'Fons bonitatis' |
| 3. <i>BL</i> 99 | Dufay 'Fons bonitatis' |
| 4. <i>Mü</i> 248 (fol. 127v — 128r) | anon. 'sollenne' |

cantus firmus: Messe II ('Fons bonitatis'). Dem letzten *Kyrie* liegt die Melodie der neunten (letzten) Anrufung im *Graduale* zugrunde.

Ct. T. 11 nach Hss. 3 und 4 / Ten. T. 19 nach 3 / Ten. und Ct. T. 29—30 nach 4 / \flat in T. 39 nach 3 / Ten. und Ct. T. 50—51 Kombination aus allen Vorlagen / Ob. T. 56 nach 3 / Ct. T. 58—60 nach 3 / Ob. T. 60 nach 3 und 4.

Der in 1 und 4 vorhandene Tropustext (*fons bonitatis*) wurde fortgelassen.

Frühere Edition: ZfMw X, S. 73 (Anfang).

Tr 87, 69

Dufay 'In summis festivitibus'

cantus firmus: Messe II wie im vorigen Satz, aber in der „Mittelstimme“. (Nicht etwa Messe V, 'Magnae Deus potentiae', trotz der Tropusvorte *Magne Deus* beim ersten *Kyrie* in der Hs.)

T. 60—62 in der c. f.-Stimme von mir ergänzt, da nicht zu entziffern. In der Hs. \flat -Vorzeichnung im Ten.; in der Übertragung stattdessen einzelne \flat -Zeichen eingefügt. Im thematischen Katalog DTO VII fälschlich 'Faulxbourdon'.

Bisher unveröffentlicht.

KYRIE 3

Seite 5

1. Ao 29

anon.

2. Tr 87, 68

Dufay 'De martiribus'

3. Tr 90, 878

Dufay 'de martiribus'

4. Tr 92, 1396

anon. 'In diebus dominicis'

5. Tr 93, 1690

Dufay 'De martyribus'

6. Mü 62 (fol. 33v — 34r)

anon. 'De martiribus'

cantus firmus: Messe XI ('Orbis factor'), aber in einer etwas abweichenden Fassung, die besonders im *Christe* mehr der im Graduale als *Kyrie ad libitum* Nr. X gebotenen Melodie gleicht. Als c. f.-Töne sind die Töne der in der Hs. (1) notierten einstimmigen Fassung markiert. In 3, 4 und 6 sind keine einstimmigen Teile überliefert; in 6 wird das zweite *Christe* (fauxbourdon) daher folgerichtig als 'Christe aliud si placet' bezeichnet.

Hs. 1 hat keinen Text und ist teilweise beschädigt. Einige unleserliche Stellen wurden nach *Tr* ergänzt.

Frühere Edition: Feininger, Documenta Ser. I (A) Nr. 7, S. 1.

KYRIE 4

Seite 7

BL 98

Dufay 'In dominicis diebus'

cantus firmus: Messe XI wie im vorigen Satz und mit den gleichen Einschränkungen wie dort, jetzt in der „Mittelstimme“. Es wurden die gleichen c. f.-Töne markiert. Die in der einzigen vorhandenen Quelle fehlenden einstimmigen Teile wurden in der Praxis wohl wie im *Kyrie 3* mit den mehrstimmigen alternierend vorgetragen.

Frühere Editionen: Feininger, Documenta I (A) Nr. 7, S. 4; Dèzes, MM, Nr. 6.

KYRIE 5

Seite 8

1. Tr 90, 869

anon. '(Aliud) pascale'

2. Tr 92, 1383

(Dufay)

3. Tr 93, 1681

anon. 'paschale'

4. Ao 23

Dufay 'paschale'

5. Mü 66 (fol. 34v — 35r)

anon. 'paschale'

cantus firmus: Messe I ('Lux et origo'). Das Schluß-Kyrie beruht auf der Melodie der 7. und 8. Anrufung im Graduale. Hs. 5 hat auch einstimmige Teile (Hs. 2 nur für das erste Kyrie), 1 und 4 nicht; 4 hat stattdessen Wiederholungszeichen.

Ct. T. 5 nach Hss. 2, 4 und 5 / Ct. T. 11 dgl. / \flat in T. 29 nach 4 / letzte Ligatur im Ten. nach 2 und 4. In 5 fehlen die Mensurzeichen, in 4 dasjenige vor dem letzten Kyrie. In 5 ist der Ct. als 'Medium' bezeichnet.

Bisher unveröffentlicht.

KYRIE 5a (nicht von Dufay)

Seite 9

Mü 242 (fol. 122r)

anon.

cantus firmus: Messe I wie im vorigen Satz. Die fehlenden Töne sind in der Ausgabe eingerahmt. Vgl. die Besprechung des Satzes in der Studie S. 67 f.

Im Tenor durchgehend fehlende oder falsche Schlüsselung.

Bisher unveröffentlicht.

KYRIE 6

Seite 9

1. Tr 90, 882

anon.

2. Tr 92, 1421

anon.

3. Tr 93, 1694

anon.

4. BL 96

Dufay

5. Mü 108 (fol. 57r)

anon.

cantus firmus: Messe IX (In Festis B. Mariae Virginis I). (In den Hss. 2 und 5 folgt unmittelbar auf diesen Satz Dufays *Gloria 4*, das auf der Gloriamelodie der gleichen Marienmesse beruht.) Es sind die Melodien der 2., der 4. (= 6.) und der 8. Anrufung vertont. Hs. 2 enthält auch einstimmige Teile, in 1 und 5 sind diese nur angedeutet. In der Ausgabe wurden sie nach dem Graduale ergänzt.

Oberstimme T. 6 nach Hss. 2, 4 und 5; 1 hat ~~o o o~~.

Bisher unveröffentlicht.

KYRIE 7

Seite 11

BL 100

Dufay 'In semiduplicibus maioribus'

cantus firmus: Messe VI ('Rex Genitor'). Wie im vorigen Satz sind wieder die 2., 4. (= 6.) und 8. Anrufung mehrstimmig gesetzt, bei fehlender Aufzeichnung der einstimmig zu singenden übrigen Teile; diese wurden daher wieder aus dem Graduale ergänzt. Jedoch beruht die c. f.-Stimme im ersten mehrstimmigen Kyrie auf der im Graduale gebotenen Melodie des zweiten *Christe*; auf diese Besonderheit wurde bei der Ergänzung keine Rücksicht genommen.

Bisher unveröffentlicht.

- | | |
|-----------------------|-------|
| 1. <i>Ao</i> 19 | Dufay |
| 2. <i>Ao</i> 53 | Dufay |
| 3. <i>Tr</i> 93, 1698 | anon. |
| 4. <i>Tr</i> 93, 1704 | anon. |

cantus firmus: Messe XII ('Pater cuncta'). Dufays Vorlage wich von der heutigen Fassung wahrscheinlich ein wenig ab; vgl. die eingeklammerten Sternchen in der Ausgabe. Dem letzten *Kyrie* liegt die Melodie der 7. und 8., nicht der erweiterten 9. Anrufung (Graduale), zugrunde.

Nach dem thematischen Katalog in DTÖ XXXI ist 3 eine „erweiterte Komposition“ von 4; die beiden Trienter Fassungen konnten jedoch nicht verglichen werden. Das in 1 und 2 vor Ten. und Ct. stehende \flat , das in 3 und 4 offenbar fehlt, wurde fortgelassen, da es mir dem Charakter des Stückes nicht zu entsprechen scheint. Ligatur im Ct. T. 15 nach Hs. 2.

Bisher unveröffentlicht.

KYRIE 9

- | | |
|----------------------------------|------------------|
| 1. <i>Tr</i> 92, 1387 | Dufay |
| 2. <i>Tr</i> 93, 1672 (?) | anon. 'solempne' |
| 3. <i>BL</i> 123 | Dufay |
| 4. <i>BU</i> 62 | anon. |
| 5. <i>Ao</i> 20 | Dufay |
| 6. <i>Mü</i> 56 (fol. 31v — 32r) | anon. |

cantus firmus: Messe IV ('Cunctipotens'). Im letzten *Kyrie* Melodie der 7. (= 8.) Anrufung; vgl. das *Kyrie* der *Missa Sancti Jacobi*, in dem die (erweiterte) 9. Anrufung vertont ist.

Die Quelle 2 ist als Konkordanz nur angegeben bei Bessler, BF S. 19 Anm. 3; nach dem thematischen Katalog in DTÖ XXXI ist dieses Stück aber dreistimmig notiert und hat einen abweichenden Tenor.

Im Ten. nur in 1 \flat -Vorzeichnung / \flat in T. 33 nach 5 / Ob. T. 13 nach 3, 5 und 6 / Ob. T. 37 nach 5 / Ligaturen T. 47 ff. in der Ob. nach 3, 4 und 5 / Ct. vorletzte Note in 1 fälschlich Brevis / Fermaten z. T. ergänzt.

Frühere Edition: Bessler, BF, S. 19 (Anfang).

KYRIE 10

Im Revisionsbericht ist dort als weitere Quelle zu ergänzen *Mü* 214 (fol. 102v bis 103r).

GLORIA 1

- | | |
|--------------------|--------------------------|
| <i>Tr</i> 92, 1514 | Dufay 'Dominicale minus' |
|--------------------|--------------------------|

cantus firmus: Messe XV. Die Töne wurden markiert nach der Fassung in Graduale; vgl. jedoch die diesbezüglichen Bemerkungen auf S. 51 in der Studie.

Die „Textmarken“ in Ten. und Ct. zu Beginn der einzelnen Abschnitte wurden fortgelassen; desgleichen auch durchweg in den folgenden Sätzen.

Bisher unveröffentlicht.

GLORIA 2

Seite 16

Tr 92, 1443

Dufay

cantus firmus: Messe XI. Die einstimmigen Partien in der Hs. zeigen, daß auch hier die Melodie etwas von der heute üblichen abweicht.

In Ten. und Ct. zu Beginn fälschlich ○.

Frühere Edition: Feininger, Documenta I (A) Nr. 7, S. 5.

GLORIA 3

Seite 18

1. Tr 92, 1513

Dufay 'in galli cantu'

2. BL 137

anon.

cantus firmus: Messe XIV; nur wenig anders als im Graduale. Die Bezeichnung 'in galli cantu' bedeutet (nach A. Orel, in Adlers Handbuch, S. 302), daß der Satz für die Frühmesse am Weihnachtsfest bestimmt ist.

Ligaturen der einstimmigen Teile nach 2, ebenso die Ligaturen auf 'Fi-li' (Oberst.) und bei 'nobis' im Ct. am Schluß von S. 19. 'Chorus' nur in 2. Das *Amen* fehlt in 2. Textverteilung in Zweifelsfällen möglichst in Anlehnung an die der einstimmigen Melodie.

Bisher unveröffentlicht.

GLORIA 4

DTÜ XXXI, S. 81.

Im Revisionsbericht ist als Konkordanz zu ergänzen: Mü 109 (fol. 57v — 58v; 'beate virginis'). Vgl. die Bemerkungen zu *Kyrie 6*.

SANCTUS/AGNUS 1

Seite 21

Sanctus: Tr 92, 1563

Agnus: Tr 92, 1564

cantus firmus: Sanctus der Messe VIII.

Text größtenteils in allen Stimmen (wie in der Ausgabe). Im 2. *Osanna* weicht die Textverteilung ein wenig von der des 1. *Osanna* ab; in der Oberstimme wurde dies in der Übertragung nicht berücksichtigt; der in Klammern stehende Text im Tenor ist der des 2. *Osanna* (das 1. Os. ist hier textlos). Die Oberstimme ist in T. 9—10 unleserlich. Das in diesen wie in anderen Sätzen vor dem 'f' manchmal anzutreffende *h* wurde überall weggelassen.

Bisher unveröffentlicht.

- | | |
|------------------------------|---|
| 1. <i>Ca</i> 11, 3 (fol. 2r) | anon. |
| 2. <i>Ca</i> 6, 3 (fol. 2r) | anon. |
| 3. <i>BL</i> 151 | Dufay |
| 4. <i>Ao</i> 26 | Dufay |
| 5. <i>Ao</i> 46 | Dufay |
| 6. <i>Mü</i> 55 (fol. 31v) | Dufay |
| 7. <i>Ven</i> fol. 2v | anon. (zweistimmig, fragmentarisch,
textlos) |

Das je dreimalige 'Kyrie-leyson' und 'Christe-leyson' wurde aus Hs. 3 übernommen, da es der inneren Gliederung der Musik entspricht; 1 und 2 haben stattdessen den Text nur je einmal und dafür Wiederholungszeichen. Sowohl 1 und 2 wie 3 haben auch in den Unterstimmen Text, der aber wegen der willkürlich-zufälligen Anordnung in 3 fortgelassen wurde. Auch die Textanordnung im einzelnen in der Oberstimme stammt von mir. In sämtlichen Fassungen von *Kyrie 11*, *Kyrie 12* und *Sanctus/Agnus 2* fehlen Mensurzeichen (vgl. S. 76 ff. der Studie); lediglich *Ao* 26 und 46 konnten leider nicht herangezogen werden.

♭-Vorzeichnung im Ten.: nach 3 / Ob. T. 7 nach 3 und 6 / Ten. T. 16 nach 3 (1 hat stattdessen perf. Brevis) / ♭ in der Ob. T. 27 ebenfalls nach 3.

Frühere Edition: Feininger, Documenta I (A) Nr. 1, S. 1.

GLORIA 5

Seite 25

- | | |
|------------------|--|
| 1. <i>BL</i> 152 | (Dufay beim <i>Kyrie 11</i> , <i>BL</i> 151) |
| 2. <i>Ao</i> 77 | Dufay |

♭-Vorzeichnung: in Hs. 1 nur im Ct., in Hs. 2 (die nicht verglichen werden konnte) jedoch wahrscheinlich auch im Ten. (da dies der Fall im dazugehörigen folgenden Credo). Die Zusammengehörigkeit dieses Satzes mit dem vorigen und mit dem nächsten beruht auf der Identität der beiden Schlußklänge in allen 3 Sätzen.

Frühere Edition: wie der vorige Satz, S. 2.

CREDO 1

Seite 26

- | | |
|------------------|-------|
| 1. <i>BL</i> 153 | Dufay |
| 2. <i>Ao</i> 81 | Dufay |

cantus firmus auf den Worten 'Patrem omnipotentem' (I. Credo). 2 ist viel besser lesbar als 1 und wurde daher häufig herangezogen. ♭-Vorzeichnung im Ten.: s. den vorigen Satz.

Frühere Edition: wie die vorigen beiden Sätze, S. 5.

KYRIE 12

Seite 30

- | | |
|-----------------|-------|
| 1. <i>BL</i> 16 | Dufay |
| 2. <i>Ao</i> 24 | Dufay |

Diesmal (vgl. *Kyrie 11*) hat Hs. 2 den je dreimaligen Text, 1 dagegen nur Wiederholungszeichen. T. 35—47 sind in beiden Hss. zweimal notiert. Bei der Wiederholung ist im letzten *Kyrie* der in Klammern stehende Text auszulassen. Textverteilung im übrigen wie bei *Kyrie 11*. \flat im Ten. von mir ergänzt in Analogie zum verwandten *Kyrie 11*. Ligatur T. 50 nach 2.

Bisher unveröffentlicht.

GLORIA 6 ('*De Quaremiaux*')

Seite 31

BL 155

Dufay 'De Quaremiaulx'

Vgl. Kap. II der Studie. Dies ist der einzige Satz, in dem die Minimakolorierung des Originals in der Übertragung — T. 79 ff. — beibehalten worden ist.

Frühere Edition: Feininger, Documenta I (A) Nr. 10.

GLORIA 7 ('*ad modum tubae*')

DTÖ VII, S. 145.

Vervollständigte Liste der Quellen:

- | | |
|-----------------------|-------------------------------|
| 1. <i>Tr</i> 90, 911 | Dufay |
| 2. <i>Tr</i> 93, 1721 | Dufay |
| 3. <i>BL</i> 145 | Dufay 'ad modum tube' |
| 4. <i>Ao</i> 78 | Dufay 'quod dicitur trompeta' |

Weitere Editionen: Feininger, Documenta I (A) Nr. 3; Einsteins Beispielsammlung, Nr. 2.

SANCTUS (/ AGNUS) 2

Seite 33

Sanctus: BL 19

Dufay

Agnus: BL 21

Dufay

Der Tenor erklingt auch in dem *Sanctus* BL 20, das die Überschrift '*Vineus secundum Loqueville*' trägt, und ist ferner einstimmig überliefert in *Ao* 105, mit dem gleichen Tropustext und wiederum mit dem Namen '*Vineux*' versehen, sowie in *Tourn*, anonym und mit dem abweichenden Text '*Qui vertice Thabor affuisti*' (fol. 18v—19v). Vgl. hierzu S. 76 ff. in der Studie.

Der vierstimmige Satz von Loqueville ist auf Grund der starken Zerstörung des Papiers kaum mehr zu entziffern. Das Gleiche gilt für Dufays *Agnus*, das wie bei Nr. 1 und 3 wieder aus Teilen des *Sanctus* zusammengestellt ist (hier anscheinend aus T. 1—15, T. 16—30 und T. 61 ff.), wobei leichte Änderungen erfolgt sind und auch der Tenor teilweise abgeändert ist. Wegen der Unlesbarkeit wurde das *Agnus* nicht übertragen.

\flat -Vorzeichnung im Ten.: nach *Ao* 105 und nach den analogen Sätzen / Die Ligatur der *Sanctus*-Intonation wurde aufgelöst, um deren Identität mit dem Tenor im 3. *Sanctus* (T. 8 ff.) zu zeigen. Die *Benedictus*-Intonation weicht in *Ao* etwas ab. (*Tourn* wurde nicht verglichen).

Bisher unveröffentlicht.

- | | |
|--------------------------------------|-------|
| 1. <i>Ca</i> 11, 11 (fol. 14r — 15r) | anon. |
| 2. <i>Ca</i> 6, 17 (fol. 31v — 33r) | anon. |
| 3. <i>Tr</i> 87, 10 | Dufay |
| 4. <i>Tr</i> 88, 487 | anon. |
| 5. <i>BL</i> 157 | anon. |

1, 2 und 3 stimmen fast vollständig miteinander überein; 4 und 5 haben kleine Abweichungen. Bei der Zählung der tempora wurden die Longa-Einschübe nicht mitgezählt.

Bisher unveröffentlicht.

GLORIA 9

- | | |
|-----------------------------------|-------|
| 1. <i>Ca</i> 11, 8 (fol. 6v — 8v) | anon. |
| 2. <i>Ca</i> 6, 4 (fol. 2v — 5r) | anon. |
| 3. <i>BL</i> 33 | Dufay |
| 4. <i>Ao</i> 58 | Dufay |
| 5. <i>Mü</i> 76 (fol. 40v — 41v) | anon. |

In 5 fehlt der Ct., sowie das figurale *Amen*. Auch 4 ist anscheinend (nach den Angaben in MD II) teilweise nur dreistimmig. In 3 ist der Ten. teilweise textiert. 4 konnte nicht verglichen werden.

Der Tropustext des *Amen* (vgl. hierzu Handschin in *Revue belge de Musicologie* 1, 1946/47, S. 97 f., sowie Bessler, BF S. 212 f.) fehlt in 1 und wurde aus 3 ergänzt.

2. Oberst. T. 83/84 und T. 122 nach Hs. 3 / 1 hat in der 2. Oberst. in T. 133 *fi* statt *f* / Textverteilung (hier und im folgenden) an den stärker melismatischen Stellen manchmal nach eigenem Gutdünken.

Bisher unveröffentlicht.

CREDO 2

- | | |
|--------------------------------------|-------|
| 1. <i>Ca</i> 11, 16 (fol. 23r — 27r) | anon. |
| 2. <i>Ca</i> 6, 6 (fol. 5v — 10r) | anon. |
| 3. <i>BL</i> 34 | Dufay |
| 4. <i>BU</i> 38 | Dufay |
| 5. <i>Ao</i> 91 | Dufay |

Das tropierte *Amen* wurde auch hier aus 3 übertragen. 1 hat einen anderen Tropustext (in allen Stimmen gleich) und weicht auch melodisch ein wenig ab:



werden. In. Hs. 4 werden diese Quartetten durch Änderung der Oberstimmen an dieser Stelle zum Verschwinden gebracht, offenbar weil sie als regelwidrig angesehen wurden. Der Ct. ist in dieser Hs. jedoch verderbt (es fehlt an der betr. Stelle ein Stück).

2. Oberst. und Ct. T. 72—105 nach 3 übertragen, da mir fol. 25r von 1 fehlt. — Ten. in 3 wieder teilweise textiert. 5 wurde nicht verglichen.

Bisher unveröffentlicht.

GLORIA 10

Seite 48

- | | |
|--------------------------------------|-------|
| 1. <i>Ca</i> 11, 10 (fol. 11v — 13v) | anon. |
| 2. <i>Ca</i> 6, 7 (fol. 10v — 13r) | anon. |
| 3. <i>Tr</i> 87, 8 | Dufay |
| 4. <i>Tr</i> 92, 1375 | Dufay |
| 5. <i>BL</i> 107 | Dufay |
| 6. <i>Ao</i> 79 | Dufay |

Einige Versetzungszeichen nach 3 und 5; desgleichen: 1. Oberst. T. 23; 2. Oberst. T. 72; Ct. T. 90; Ct. T. 120—122. 6 wurde nicht verglichen.

Bisher unveröffentlicht.

CREDO 3

Seite 51

- | | |
|--------------------------------------|---|
| 1. <i>Ca</i> 11, 17 (fol. 27v — 31r) | anon. |
| 2. <i>Ca</i> 6, 9 (fol. 13v — 17r) | anon. |
| 3. <i>Tr</i> 87, 9 | Dufay |
| 4. <i>Tr</i> 90, 942 | anon. |
| 5. <i>Tr</i> 92, 1377 | Dufay |
| 6. <i>Tr</i> 93, 1773 | anon. |
| 7. <i>BL</i> 108 | anon. (Dufay beim vorangehenden Gloria) |
| 8. <i>Ao</i> 84 | Dufay |

Mehrere Versetzungszeichen nach 3 und 7. Die Notenwerte in T. 70 ff. erscheinen im Original als $\square \circ \circ \square \circ \circ \square$; die vorletzte Note wurde also alte-

riert und die letzte als perfekt aufgefaßt. In 4 fehlt die 2. Oberst. 8 wurde nicht verglichen; nach den Angaben in MD II hier beim Ct. fälschlich 'Et in terra pax'.

Bisher unveröffentlicht.

CREDO 4

DTÖ XXXI, S. 73.

Als weitere Quellen kommen zu den dort genannten hinzu:

- | | |
|----------------------------------|---------------------|
| 6. <i>Ao</i> 33 | Dufay |
| 7. <i>Ao</i> 82 | Dufay |
| 8. <i>Mü</i> 78 (fol. 42v — 43r) | Dufay (zweistimmig) |

GLORIA 11 (wahrscheinlich nicht von Dufay)

DTÖ XXXI, S. 75.

Mü 202 (fol. 97v — 98r)

Dufay

Ct. T. 50 fehlerhaft. Die Textanordnung im einzelnen wieder nach eigenem Gutdünken. Im Ct. in der Hs. einige Textmarken.

Bisher unveröffentlicht.

KYRIE 13

Seite 58

- | | |
|---------------------------------|-------|
| 1. <i>Ca</i> 11, 4 (fol. 2v—3r) | anon. |
| 2. <i>Ca</i> 6, 5 (fol. 4v—6r) | anon. |
| 3. <i>Tr</i> 90, 889 | anon. |
| 4. <i>Tr</i> 92, 1510 | Dufay |
| 5. <i>Tr</i> 93, 1701 | anon. |

Wiederholungszeichen nur in 1 / Das Zeichen .^{p} (T. 57) nur in 1 und 2: die ersten beiden Male ist nur bis hierher, das dritte Mal bis zum Schluß durchzusingen. / 4 mit 1 und 2 gut übereinstimmend, 3 dagegen nachlässig geschrieben und fehlerhaft.

Faksimile von 1: MGG II, Tafel 25; von 2: Apel, Not., S. 363 (teilweise).
Frühere Edition: Besseler, Chw. XIX, S. 13.

GLORIA 13

Seite 59

Tr. 92, 1511

Dufay

Der Satz folgt in der Hs. unmittelbar dem vorigen Kyrie, mit dem er auch musikalisch verwandt ist. / Ten. T. 36: letzte Note unleserlich / Ct. T. 81: in der Hs. d e statt c d.

Bisher unveröffentlicht.

SANCTUS/AGNUS 3

Seite 64

- | | |
|--|------------------|
| <i>Sanctus</i> : 1. <i>Tr</i> 92, 1368 | Dufay 'stat bis' |
| 2. <i>Tr</i> 92, 1566 | Dufay |
| 3. <i>BL</i> 104 | Dufay |
| <i>Agnus</i> : 1. <i>Tr</i> 92, 1567 | Dufay |
| 2. <i>BL</i> 105 | anon. |

Im *Agnus* (vgl. die Bemerkungen auf S. 67 der Ausgabe) nur ganz unwesentliche musikalische Abweichungen vom *Sanctus*.

Übertragung des *Sanctus* nach 1, jedoch Ligaturen und Textanordnung (die in den drei Quellen z. T. stark verschieden ist) nach 2 / 1 ist sehr verschwenderisch mit \sharp -Zeichen; bis auf die Erhöhung des f (Ob.) in T. 4 wurden diese alle beibehalten / Nach 2 oder 3 wurden ferner geändert: Ct. T. 38/39; Oberst. T. 41; Ct. T. 42; Oberst. T. 75; Ten. T. 98; \flat -Zeichen im Ten. T. 84, 86 und 96 und im Ct. T. 101. — Die nur in 1 vorhandene durchgehende \flat -Vorzeichnung des Tenors wurde fortgelassen. — In 3 ist in den Duo-Partien die Unterstimme nicht

dem Ct., sondern dem Ten. zugeteilt. Ferner hat 3 bei den dreistimmigen Partien die Bezeichnung 'Chorus'.

Bisher unveröffentlicht.

SANCTUS 4 ('Papale')

DTÖ VII, S. 148.

Vervollständigte Liste der vorhandenen Quellen:

- | | |
|------------------------|----------------|
| 1. <i>Tr 90</i> , 986 | anon. 'Papale' |
| 2. <i>Tr 92</i> , 1561 | Dufay |
| 3. <i>Tr 93</i> , 1818 | anon. |
| 4. <i>BL 106</i> | Dufay |

Zur Verbesserung der Fehler in der DTÖ-Ausgabe vgl. Anm. 117 der Studie.

AGNUS (nicht von Dufay) zum *Sanctus 'Papale'*

DTÖ VII, S. 153.

Tr 92, 1558

Vgl. in der Studie S. 98 ff.

MISSA SANCTI ANTONII VIENNENSIS

Seite 68

Bisher unveröffentlicht.

1. *KYRIE*

Seite 68

1. *Tr 90*, 866

Dufay Am Schluß: 'Et in terra et totum officium quaere post missam Bedingm'

2. *Tr 93*, 1678

Das \flat in Ten. und Ct. wurde nach dem Vorbild der übrigen 4 Sätze ergänzt. Oberst. T. 12: erste Note \flat statt \circ / Ct. T. 21: h statt c / Oberst. vor T. 51 fälschlich Schlüsseländerung.

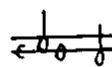
2. *GLORIA*

Seite 69

Tr 90, 1102

anon.

Vor T. 78 in der Oberst. in der Hs.: $\frac{\circ}{3}$; an allen gleichgearteten übrigen Stellen (Gloria, Credo, Agnus) steht jedoch, wie in der Übertragung: 3. T. 79 Ct.: $\blacksquare \blacklozenge$ /

T. 121  geändert in  / Oberst. T. 163 zweite Note: c statt h? / Ct. T. 218 c a b statt c f g.

Kyrie 1

Musical score for the first system of "Kyrie 1". It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves labeled "Ct" and "Ten". The vocal line begins with the word "Kyrie" and contains several measures of music with notes and rests. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Musical score for the second system of "Kyrie 1". It consists of three staves. The vocal line continues with the word "Kyrie" and includes measure numbers 15 and 20. The piano accompaniment continues with harmonic support. The word "Icyson" is written below the piano accompaniment staves.

Musical score for the third system of "Kyrie 1". It consists of three staves. The vocal line begins with the word "Christe" and includes measure numbers 25 and 30. The piano accompaniment continues with harmonic support. The word "Christe" is written below the piano accompaniment staves.

Musical score for the fourth system of "Kyrie 1". It consists of three staves. The vocal line continues with the word "Christe" and includes measure numbers 35 and 40. The piano accompaniment continues with harmonic support.

45
leyson
Kyrie

50
leyson
Kyrie
leyson
Kyrie

55
60

65
70
leyson
leyson
leyson

Detailed description: This is a musical score for three staves. The first system (measures 45-50) shows a vocal line (top staff) and two piano accompaniment staves (middle and bottom). The vocal line has a fermata at measure 45. The piano accompaniment consists of a right-hand part (middle staff) and a left-hand part (bottom staff). The second system (measures 55-60) continues the vocal and piano parts. The third system (measures 65-70) concludes the piece, with the vocal line ending at measure 70. The piano accompaniment continues through measure 70. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Kyrie 2

First system of musical notation for 'Kyrie 2'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with the word 'Kyrie' written below it. The middle staff is a piano accompaniment line with the word 'Kyrie' written below it. The bottom staff is a tenor line, indicated by 'Ten.' on the left, with the word 'Kyrie' written below it. The music is in common time (C) and features various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, along with rests and accidentals.

Second system of musical notation for 'Kyrie 2'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics 'leyson' and 'Christe' written below it. The middle staff is a piano accompaniment line with the lyrics 'leyson', 'Christe', and 'Christe' written below it. The bottom staff is a tenor line. The system is divided into two measures by a vertical bar line, with measure numbers 15 and 20 indicated above the staves.

Third system of musical notation for 'Kyrie 2'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line. The middle staff is a piano accompaniment line. The bottom staff is a tenor line. The system is divided into two measures by a vertical bar line, with measure numbers 25 and 30 indicated above the staves.

Fourth system of musical notation for 'Kyrie 2'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics 'leyson' and 'Kyrie' written below it. The middle staff is a piano accompaniment line with the lyrics 'leyson', 'Kyrie', and 'Kyrie' written below it. The bottom staff is a tenor line. The system is divided into two measures by a vertical bar line, with measure numbers 35 and 40 indicated above the staves.

A handwritten musical score consisting of six staves. The first system (top three staves) contains measures 45 to 50. The second system (bottom three staves) contains measures 55 to 60. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Performance markings include the number '45' above the first staff, '50' above the second staff, '55' above the third staff, and '60' above the fourth staff. There are also several flats (b) and a sharp (#) placed above notes. The word 'leyson' is written in cursive on the second staff of the second system, and 'leyson' and 'leyson.' are written on the third and fourth staves of the second system respectively. The score ends with a double bar line and a fermata on the final note of the fourth staff.

Kyrie 3

Musical score for Soprano (S.), Alto (Alto), and Tenor (Ten.) parts, measures 1-9. The Soprano part begins with the lyrics "Ky-ri-e" and "ley-son". The Alto part has a rest followed by "Kyrie" and "Kyrie". The Tenor part has a rest followed by "Kyrie".

Musical score for Soprano, Alto, and Tenor parts, measures 10-14. The Soprano part has "leyson" and "Ky-ri-e" followed by "ley-son". The Alto part has "leyson" and "leyson". The Tenor part has "leyson".

Musical score for Soprano, Alto, and Tenor parts, measures 15-24. The Soprano part has "Chri-ste" and "leyson". The Alto part has "Christe" and "Christe". The Tenor part has "Christe".

Musical score for Soprano, Alto, and Tenor parts, measures 25-30. The Soprano part has "Chri-ste" and "ley-son" followed by "Chri-ste". The Alto part has "Chri-ste". The Tenor part has "Chri-ste".

30

leyson Ky-ri-e ley-son

leyson

35 * * * 40

Ky-ri-e

Kyrie
Kyrie

45

leyson Ky-ri-e ley-son

leyson
leyson

Kyrie 4

Musical score for the first system, measures 1-9. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "Kyrie" and "leyson". The middle staff is a vocal line with lyrics "Kyrie" and "leyson". The bottom staff is a piano accompaniment labeled "Tcm." with lyrics "Kyrie" and "leyson". Measure numbers 5 and 8 are indicated above the top staff.

Musical score for the second system, measures 10-19. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "Christe" and "leyson". The middle staff is a vocal line with lyrics "Christe" and "leyson". The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics "Christe" and "leyson". Measure numbers 10, 15, and 18 are indicated above the top staff.

Musical score for the third system, measures 20-29. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics "Kyrie" and "leyson". The middle staff is a vocal line with lyrics "Kyrie" and "leyson". The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics "Kyrie" and "leyson". Measure numbers 20, 25, and 28 are indicated above the top staff.

Kyrie 5

5

Musical score for Soprano (Soprano), Alto (Alto), and Tenor (Tenor) parts, measures 1-9. The Soprano part begins with the lyrics "Kyrie" and "leyson". The Alto part begins with "Kyrie" and "leyson". The Tenor part begins with "Kyrie" and "leyson".

Musical score for Soprano (Soprano), Alto (Alto), and Tenor (Tenor) parts, measures 10-19. The Soprano part begins with the lyrics "Christe". The Alto part begins with "Christe" and "Christe". The Tenor part begins with "Christe" and "Christe".

Musical score for Soprano (Soprano), Alto (Alto), and Tenor (Tenor) parts, measures 20-29. The Soprano part begins with the lyrics "leyson" and "Kyrie". The Alto part begins with "leyson" and "Kyrie". The Tenor part begins with "leyson" and "Kyrie".

Musical score for Soprano (Soprano), Alto (Alto), and Tenor (Tenor) parts, measures 30-35. The Soprano part begins with the lyrics "leyson". The Alto part begins with "leyson" and "leyson". The Tenor part begins with "leyson" and "leyson".

Kyrie 5a

Musical score for Kyrie 5a, featuring Soprano (Sop.) and Tenor (Ten.) parts. The score is divided into three systems. The first system includes the lyrics "Sabordon Kyria" and "leyson Christe". The second system includes "leyson Kyria" and "Kyria". The third system includes "leyson". Measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 are indicated above the staves.

Kyrie 6

Musical score for Kyrie 6, featuring Soprano (Sop.) and Tenor (Ten.) parts. The score includes the lyrics "Ky-ri-e ley-son Kyria" and "Kyria Kyria". A measure number 5 is indicated above the staff.

10
 leyson Ky-ri-e ley-son
 leyson
 leyson

15^b 20
 Christe leyson Chri-Ste ley-son
 Christe Christe leyson leyson
 (Wiederholung d. Christe)

25
 Ky-ri-e ley-son Kyrie
 Kyrie
 Kyrie

30
 leyson Kyrie leyson
 leyson leyson

Kyrie 7

S.
Ky-ri-e ley-son Kyrie

A.
Kyrie
Kyrie

T.
Kyrie
Kyrie

10 15 20 25

ley-son Ky-ri-e ley-son Christe

ley-son
ley-son

Christe
Christe

ley-son Christe ley-son

(Wiederholung
f. Christe)

Ky-ri-e ley-son Kyrie

Kyrie
Kyrie

30

leyson Ky-rie ley-son

leyson
leyson

Kyrie 8

5 10

Kyrie leyson Christe leyson

ct. Kyrie -Kyrie leyson leyson Christe leyson Christe leyson

15

Kyrie leyson

Kyrie leyson
Kyrie leyson

Kyrie 9

sans bourdon
Kyrie

Ten.

15
20
25
30
35
40
45

ley son
Christe
ley son

Ct.

Kyrie
Kyrie

ley son
ley son

Detailed description: This is a musical score for a Kyrie. It consists of two main parts: Tenor (Ten.) and Cello (Ct.). The Tenor part has three systems of staves. The first system starts with the instruction 'sans bourdon' and 'Kyrie'. The second system includes the lyrics 'ley son' and 'Christe'. The third system includes the lyrics 'ley son'. The Cello part has two systems of staves. The first system includes the lyrics 'Kyrie' and 'ley son'. The second system includes the lyrics 'Kyrie' and 'ley son'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Measure numbers 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45 are marked at the beginning of their respective systems.

Gloria 1

Et in terra par hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Be-nedici-mus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gra-tias agimus tibi propter ma-gnam gloriam tu-am. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omni-potens. Domine Fili u-ni-ge-ni-te, Je-su Chri-ste. Domine Deus, Agnus De-i, Filius

Pa - tris. Qui tollis pec-ca-ta mundi, mi-se-re-re no-bis. Qui tollis pec-ca-ta mun-di,

suscipe deprecationem no- - stram. Qui sedes ad dex-teram pa-tris, mi-serere no-bis.

Quoniam tu solus san- ctus. Tu solus Do-mi-nus. Tu so-lus Altissimus, Je-su Chri-ste.

Cum San-cto Spi-ri-tu, in gloria Dei Pa - - tris. A - - men.

Gloria 2

Et in terra par - to - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - - tis.

Ct.

Ten.

Chorus
i - u - da - mus te.

Be - ne - di - ci - mus te.

Glorifica - mus te

Chorus usq.
A - do - ra - mus te.

Gra - ti - as

a - gi - nasti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am.

Do - mi - ne De - us, Rex cae - lestis,

De - us Pa - ter om - ni - po - tens.

Do - - mi -

Do - mi - ne Fi - li un - ge - ni - te, Je - su Chri - ste.

na De-us, Agnus Dei, Fi-li-us Pa-tris

Qui tol-lis peccata mundi, mi-se-

Qui tol-lis pec-ca-ta mundi, sus-ci-pe depre-ca-ti-o-nem no-stram.

re-re no-bis.

Qui se-des ad dex-te-ram Pa-tris, mi-se-re-re no-bis.

Quo-ni-am tu so-lus sanctus

Tu so-lus Al-tis-si-mus, Je-su Chri-ste.

Tu so-lus Do-mi-nus.

Cum Sancto Spiritu,

+ + + + +
 A- men.
 in glo-ri-a De-i Pa- tris.

Gloria 3

Ct. [O] Lau-da-mus te.
Chorus
 Et in ter-ra per ho-mi-ni-bus bonae volunta-tis.

Ten. [O]

Ado-ra-mus te. Gra-ti-as

Chorus unum
 Be-ne-di-ci-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te.

a-gi-mus ti-bi propter magnam glo-ri-am tu-am.

Domine De-us, Rex coe-

le-stis, De-us Pater om-ni-po-tens.

Do-mine Fi-li u-ni-geni-to,

Je-su Chri-ste.

Qui tol-

Domine De-us, Agnus De-i, Fi-li-us Pa-tris.

lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis.

Qui tol-lis pec-ca-ta

Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris,

mundi, suscipe deprecationem no - stram.

mi - se - re - re no - bis.

Tu so - lus Do -

Quoniam tu solus san - ctus.

mi - nus.

Cum San - cto Spi - ri - tu,

Tu so - lus Altis - si - mus, Je - su Chri - ste.

In glo - ri - a Dei Pa - tris.

A - - - men.

Sanctus/Agnus 1 5

Soprano (Sop.)
Duo San - ctus, San - ctus

Chorus
San - ctus, Duo San - ctus, San - ctus

Tenor (Ten.)
[O]

Lyrics:
Do - mi - nus De - us Sa -
Do - minus, Deus
Do - mi - nus De - us
ba oth. Duo Ple - ni
[Qui tol -
ba oth. Duo Ple - ni sunt
[Qui tol -

Measure Numbers: 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40

45 50 55

sunt cae - li et ter -
 lis pec - ca - ta mun -
 cae - li et ter -

ct.

lis pec - ca - ta mun -

60 65

ra glo - ri - a tu - re - re no -
 di : mi - se - re - re no -
 ra glo - ri - a tu -

di : mi - se re - re no -

70 75

a. bis. O. san - na in ex - cel -
 sis. tol - lis pec -
 Osanna
 Osanna

Ten.

80 85 90

ca - ta mun - di : mi - se - re - re sis .
 (na in ex - cel - sis .)
 sis .

95 100

Chorus
 Be - na - di - ctus
 [A. gus De - i,
 sans le bourdon

Qui ve - nit in no - mi -
 [Qui tol - lis pec - ca - ta mun -
 Qui ve - nit in no - mi -
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun -

Ten.

sans le bourdon

ne Do- na mi - ri. O - san -
 di : do. na no - bis pa -
 ne Do - mini.

di:do-na no- bis pa-] Osanna

na in. er -

Fort. wie oben T. 28-30.

O - san - (...)

Aufbau des Agnus :

Qui T. 26-28 des Sanctus ;
 dann statt T. 29-31

Qui tollis. Qui tollis.

A-gnus De-i, A-gnus De-i

T. 31-39 des Sanctus (Duo).
 Dann der feinst-
 Abdruck (T. 37-38)
 mit vorangehender
 Inton. (Benedictus),
 aber statt des
 Schlusses auf e
 (T. 37).

Ct.

Tan.

In der Hs. noch ein alternatives 'in excel-sis' :

In excel-sis.
 In excel-sis
 In excel-sis

- cem.
 - cem.

Kyrie 11

S.
Alto
Ten.

Ky-ri-e ley-son, Ky-ri-e ley-son, Ky-ri-e ley-son

S.
Alto
Ten.

Chri-ste ley-son, Chri-ste ley-son, Chri-ste ley-son.

S.
Alto
Ten.

Ky-ri-e ley-son, Ky-ri-e ley-son, Ky-ri-e

S.
Alto
Ten.

ley-son.

Gloria 5 / Credo 1

Et in terra par hominibus bonae voluntatis. Benedicimus te. laudamus te. Adoramus te. Glorificamus te. propter magnam gloriam tuam. te. Gratias agimus tibi Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens. unigenite, Je-su Chri-ste. Domine Deus, A-gnus Dei, Qui tollis peccata mundi, Qui tollis peccata mundi, Filius Patris. miserere nobis. suscipe de-

Qui sedes ad dexteram Patris, Quoniam tu solus sanctus.
 precationem nostram. miserere nobis. Tu

Tu solus Altissimus, Je-su Chri-ste. Cum Sancto Spi-ri-tu, in glori-a
 solus Dominus. Je-su Chri-ste. Cum Sancto Spi-ri-tu, in glori-a

De-i Pa-tris. A-men.
 Je-i Pa-tris. A-men.
 A-men.

Ct. Pa-trem o-mni-po-ten-tem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium,
 Ten. Pa-trem o-mni-po-ten-tem,
 Patrem

et invisibilem. Et ex Pa-

Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.

tre natum ante omnia saecula. lumen de lumine, de Deo ve-

rum de Deo, Deum verum

- ro. Genitum, non factum, consubstantialem Pa-tri: per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos

Et incarnatus est de Spiritu Sancto

homines et propter nostram salutem descendit de caelis.

et Maria Virgine: Et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub
 Virgine: Et homo factus est.

Pontio Pilato passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die, secundum Scrip-

turae. Et ascendit in caelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum cum venturus est

gloria, vivos et mortuos: Et in Spiritum indicare cuius regni non erit finis

Sanctum Dominum, et vi-ri-fi-can-tem: Qui cum Patre et

Filio simul ad-o-ra-tur, qui locutus est per Prophetas.
et conglorificatur: Unam san-

Con-fiteor unum baptisma in remissionem pec-cato-rum.
etiam catholicam et apostolicam ec-cle-si-am.

Et vitam ven-tu-ri see-cu-li. A-men.
Et ex-pec-to resurrexionem mor-tu-o-rum. Et vi-tam ven-tu-ri see-cu-li. A-men.
A-men.

Kyrie 12

S.
Ky-ri-e ley-son, Ky-ri-e ley-son,

Al.

Ten.

B.
Ky-ri-e ley-son, Chri-ste ley-son, Chri-ste ley-son,

S.
Chri-ste ley-son, Ky-ri-e [ley-son, Ky-

Al.

Ten.

B.
ri-e ley-son, ley-son,

Detailed description: This is a musical score for a Kyrie, numbered 12. It consists of four systems of music, each with four staves. The top staff is for Soprano (S.), the second for Alto (Al.), the third for Tenor (Ten.), and the fourth for Bass (B.). The lyrics are written below the vocal staves. The music is in a common time signature (C) and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, and 60 are indicated at the beginning of their respective lines. The lyrics include 'Ky-ri-e', 'ley-son', 'Chri-ste', and 'ri-e'. There are some performance instructions in brackets, such as '[ley-son, Ky-'.



Gloria 6

Et in terra pauperum bonae voluntatis. Lau-da-mus te. Be-ne-di-ci-mus te.

f

mf

I.

Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gimus ti-bi pro-pter magnam gloria-m.

I.

am. Do-mi-ne De-us, Rex cae-lis, De-us Pa-ter om-ni-po-tens. Do-mi-ne Fi-li-um unigeni-tum, Je-su Chri-ste.

Do-mi-ne De-us, A-gnus De-i, Fi-li-us Pa-tris

II.

30 35 60

san - na in ex - cel - sis.

san - na in ex - cel - sis.

san - na in ex - cel - sis.

65

In no - mi - ne Do - mi - ni , red - i - me - re pec - ca - ta sae - cu - li .

Be - ne - di - ctus qui ve - nit

In no - mi - ne Do - mi - ni , red - i - me - re pec - ca - ta sae - cu - li .

In no - mi - ne Do - mi - ni , red - i - me - re pec - ca - ta sae - cu - li .

70 75

Osanna
wie oben
(T. 49 ff.)

Gloria 8

Et in ter-ra pas hominibus bo-nas vo-lun-ta-tis. Lau-de-mus
ho-mi-nibus
ho-mi-nibus

10 ta. Be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-tias a-gi-mus ti-
Ad-o-ra-mus te
Ad-o-ra-mus te

20 bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am.
pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am.
pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am.

30 Do-mi-ne De-us, Pa-tris-ter-ritus, De-us Pa-ter o-mni-po-tens. Do-mi-ne Fi-

35 *li u-ni-ge-ni-te, Je-su Chri-sta. Do-mi-ne De-us, A-gnus Dei, Fi-li-*
Do-mi-ne De-us, A-gnus Dei
Do-mi-ne De-us, A-gnus De-i

45 *us Pa-tris. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis. Qui tol-lis*
mi-se-re-re no-bis.
mi-se-re-re no-bis.

50 *pec-ca-ta mun-di, sus-ci-pe de-pre-ca-ti-o-nem no-stram. Qui se-des ad*
sus-ci-pe de-pre-ca-ti-o-nem no-stram.
sus-ci-pe de-pre-ca-ti-o-nem no-stram.

60 *de-xte-ram Pa-tris, mi-se-re-re no-bis. Quo-ni-am tu so-lus san-ctus.*
 65

70 75

Tu so-lus Do-mi-nus. Tu so-lus Al-tis-si-mus, Je-su Chri-ste. Cum san-cto Spi-ri-

Tu so-lus Do-mi-nus. Je-su Chri-ste.

Tu so-lus Do-mi-nus. Je-su Chri-ste.

80 85

tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris.

A . . . A . . . A . . .

men. men.

Gloria 9 / Credo 2

Et in ter-ra par ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te. Be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-tias a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne De-us, Rex cae-le-sti pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne De-us, Rex cae-le-

Et in ter-ra par ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te. Be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-tias a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne De-us, Rex cae-le-sti pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne De-us, Rex cae-le-

40 45

stis, Je-us Pa-ter o-mni-po-tens. Do-mi-ne Fi-li u-ni-ge-ni-to, Je-
 stis, Je-us Pa-ter o-mni-po-tens Do-mi-ne Fi-li u-ni-ge-ni-

50

su Chri-ste. Do-mi-ne De-us, Agnus De-i, Fi-li-us Pa-
 te, Je-su Chri-ste. Do-mi-ne De-us, Agnus De-i, Fi-li-

55 60

tris. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-
 us Pa-tris. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-

65 70

re no-bis. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, sus-ci-pe de-pre-
 re no-bis. Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, sus-ci-pe de-pre-ca-ti-o-

ca - ti - o - nem no - stram. Qui se - das ad dex - te - ram Pa -

nem no - - stram. Qui se - - das ad dex - te - ram Pa -

tris, mi - se - re - re no - - bis. Quo - ni - am tu so - -

tris, mi - se - re - re no - - bis. Quo - ni - - am tu so -

lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - - lus Al - tis - si - mus,

lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - - tis - si - mus,

Je - su Chri - ste. Cum San - cto spi - ri - tu, in glo - ria Pa -

Je - su Chri - ste. Cum San - cto spi - ri - tu,

110

tris. \flat

in glo-ri-a Do-mi Pa-tris.

115

A .. men. A

A .. men. A

A .. men. A

A .. men. A

120

125

130

Et ap-pa-re-t
O-bri-te re-

Re-mem-berit Dominus Alleluja
Tu-a mis-er-er-di-ti-a in lae-pse et in sae-cu-lis

135

140

et Pa-tre Alleluja
fa-ce Domi-nus pa-cem n'o-fa-it.

145

Re-mem-berit Dominus Alleluja
Et n'o-mi-ni in lae-pse et in sae-cu-lis n'o-fa-it

150

Et ap-pa-re-t Pa-tre Alleluja
O-bri-te re-fa-ce Domi-nus pa-cem n'o-fa-it

Pa . . . trem o - mni - po - ten - tam , factorem
 Pa . . . trem o . . mni-po-ten - tam factorem

Cae - li et ter - rae , visibili - um o - mni - um , et in - vi - si - bi - li - um .
 cae - li et ter - rae , visi - bilium o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um .

Et in u - num Do - mi - num Je - su - m Chri - stum , Fi - li - um De - i u - ni -
 Et in unum Dominum Je - su - m Chri - stum , Fi - li - um De - i u - ni - ge -

ge - ni - tum . Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la . De - um
 ni - tum . Et ex Pa - tre na - tum ante omnia sae - cu - la . De - de De -

40

de De-o, lu-men de lu-mi-ne, De-am ve-rum de De-o ve-ro. Ge-ni-tum, non fac-

o, lu-men de lu-mi-ne, De-am ve-rum de De-o ve-ro.

45 50

tum, consubstan-ti-a-lem Pa-tri: per quem o-mi-a facta sunt. Qui

Ge-ni-tum, non fac-tum, consubstantialem Pa-tri: per quem o-mi-a facta sunt. Qui

55

pro-pter nos ho-mi-nes et pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scen-dit de cae-lis.

pro-pter nos ho-mi-nes et pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scen-dit de cae-lis.

60 65 70

Et in-car-na-tus est de spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et ho-mo fa-ctus est.

Et in-car-na-tus est de spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et ho-mo fa-ctus est.

Et in-car-na-tus est de spi-ri-tu San-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et ho-mo fa-ctus est.

75

Cru- ci- fi- xus e- ti- am pro no- bis : sub Pon- ti- o Pi- la- to passus et sepultus

Cru - ci- fi- xus e- ti- am pro- bis : sub Pon- ti- o Pi- la- to

80

est. Et re- sur- re- xit ter- ti- a di- e se- cun- dum Scrip- tu- ras.

passus et sepultus est. Et re- sur- re- xit ter- ti- a di- e se- cun- dum Scrip- tu- ras

85

Et a- scen- dit in cae- lum : se- det ad dex- te- ram Pa- tris. Et i- te- rum

Et a- scen- dit in cae- lum : se- det ad dex- te- ram Pa- tris. Et i- te- rum ren-

95

ven- tu- rus est cum glo- ri- a, iu- di- ca- re vi- vos et mor- tu- os : cu- ius re-

tu- rus est cum glo- ri- a, iu- di- ca- re vi- vos et mor- tu- os : cu- ius re-

100

105 *b* 110

qui non e-rit fi-ns. Et in Spi-ri-tum Sanctum Domini-um, et vivifi-can-tem: qui ex Pa-tre
 qui non e-rit fi-ns. Et in Spi-ri-tum Sanctum Domini-um, et vi-vi-fi-can-tem: qui ex Pa-

115

Fi-li-o-que proce-dit. Qui cum Pa-tre et Fi-li-o simul ad-o-ra-tur et con-gre-ga-tur.
 Fi-li-o-que proce-dit. Qui cum Pa-tre et Fi-li-o simul ad-o-ra-tur et con-gre-ga-tur.

120 125 *b*

tur: qui lo-cu-tus est per Pro-phe-tas. Et u-nam san-ctam catho-li-cam et
 tur: qui lo-cu-tus est per Pro-phe-tas. Et u-nam san-ctam catho-li-cam et

130 135 *b*

a-po-sto-li-cam ec-cle-si-am. Con-fi-te-or u-nam ba-p-tis-ma in re-mis-si-o-nem
 a-po-sto-li-cam ec-cle-si-am. Con-fi-te-or u-nam ba-p-tis-ma in

140

nem pecca - to - rum . Et exspecto re-sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum .

re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum . Et exspecto re - sur - re - cti - o -

145 150

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li . A - men . A .

remor - tu - o - rum . Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li . A - men . A .

155

Die Maria quid fecisti post -
 (La vi - la - nel - la non e bel - la

A .

160

quam Jesum genuisti
 (se non la domini ca)

Matrem fontem so - ci - a - ti quam ad do - num re - mi - si - sti
 La vi - la - nel - la non e bel - la se non la do - mi - ni - ca

Et inter -
 La vie .

165 170

Pa-tris pro-cre-ari et ab-ram-que de-fo-ra-ri
nel-la non e bel-la se non la do-mi-ni-ca

O Ma-ria no-bis-que in-car-na-ri
Christus ve-re
op-er-ans la-vi-da nel-la non e bel-la se non la do-mi-ni-ca

Alleluja - men.

Alleluja - men.

Alleluja - men.

Alleluja - men.

Gloria 10 / Credo 3

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-tatis. Lau-da-mus te. Be-ne-dici-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-tias a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne De-us, Rex cae-le-stis, De-us Pa-ter o-glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne De-us, Rex cae-le-stis, De-us Pa-ter o-

5

10

15

20

25

30

Ct.

Ten.

35

mi-ni-po-tens. Do-mi-ne Fi-li x-ni-ge-ni-te, Je-su Chri-ste.

mi-ni-po-tens. Do-mi-ne Fi-li x-ni-ge-ni-te Je-su Chri-ste.

Je-su Chri-ste.

Je-su Chri-ste.

45

Do-mi-ne De-us, A-gnus De-i, Fi-li-us Pa-tris.

Do-mi-ne De-us, A-gnus De-i, Fi-li-us Pa-tris.

55

60

Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis. Qui tol-lis

Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re no-bis. Qui tol-lis

65

70

pec-ca-ta mun-di, sus-ci-pe depre-ca-tio-nem no-stram.

pec-ca-ta mun-di, sus-ci-pe depre-ca-tio-nem no-stram.

75

Qui se-des ad dex-te-ras Pa-tris, mi-se-re-re no-bis. Quoniam tu so-lus san-

Qui se-des ad dex-teram Pa-tris, mi-se-re-re no-bis. Quo-

ctus. Tu so-lus Do-mi-nus. Tu so-lus Al-tis-si-mus, Je-su Chri-ste. Cum San-cto

ni-am tu so-lus san-ctus Tu so-lus Do-mi-nus. Tu so-lus Al-tis-si-mus, Je-su Chri-ste. Cum San-

Je-su Chri-ste

Je-su Chri-ste

90

Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-

cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i

100

tris. A.

Pa-tris. A.

(A.

(A.

105 110

115 120

men.

men.

men.)

men.)

trem o - mi - po - ten - tem, factorem cae -
 trem o - mi - po - ten - tem, fa - cto - rem

p

cl

b

10 15

li et ter - rae, vi - si - bili - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

10 15

cae - li atter - rae, vi - si - bili - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num

20

Et in unum Dominum Jesum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et

20

Do - mi - num Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Et

25 30

ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lu - mi -

25 30

ex Pa - tre na - tum an - te o - mni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de

35 40

ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa - ctum,

35 40

lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge - ni - tum, non fa -

con- substantia- lem Pa- tri: per quem o- mi- a fa- cta sunt.

ctum, b consubstan- ti- a- lem Pa- tri: per quem o- mi- a fa- . .

cta sunt.

Qui pro- pter nos ho- mi-

Qui pro- pter nos ho- mi-

nes et pro- pter no- stram sa- lu- tem de- scen- dit de cae- lis. Et in- car- na- tus

nes et pro- pter no- stram sa- lu- tem de- scen- dit de cae- lis. Et in- car- na-

est de Spi- ri- tu San- cto Ex Ma- ri- a Vir- gi- ne: Et ho- . . mo

cus est de Spi- ri- tu San- cto Ex Ma- ri- a Vir- gi- ne: Et ho- mo fa- . .

Ex Ma- ri- a Vir- gi- ne

Ex Ma- ri- a Vir- gi- ne

fa-ctus est. 80 Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis: sub Pon-ti-o Pi-la-

-ctus est. Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis: sub Pon-ti-o Pi-la-to

to pas-sus et se-pul-tus est. 90 Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e se-cun-

pas-sus et se-pul-tus est. Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e se-

dum scrip-tu-ras. 100 Et a-scen-dit in cae-lum: se-det ad dex-te-

cun-dum scrip-tu-ras. Et a-scen-dit in cae-lum: se-det

ram Pa-tris. 110 Et i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri-a, iu-di-ca-re

ad dex-te-ram Pa-tris. Et i-te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri-a, iu-di-ca-re vivos et mor-tu-

115 120 125

vivos et mortuos : cu- ius re- gni non e- rit fi- nis. Et in spi-ri-

130 135

tum san-ctum Do-mi-num, et vi- vi - - fi- can- tem : qui ex Pa-

140 145 150

tre Fi- li- o. que pro- ce- dit. Qui cum Pa- tre et Fi- li- o simul ado- ra- tur et

Fi- li- o. que pro- ce- dit. Qui cum Pa- tre et Fi- li- o simul ado- ra- tur

155 160 165

con- glo- ri- fi- ca- tur : qui lo- cu- tus est per Pro- phe- tas.

et con- glo- ri- fi- ca- tur : qui lo- cu- tus est per Pro- phe- tas. Et u-

165 *b* 170 *b* 175

Et u-nam san-ctam catholicam et apostolicam ec-cle-si-am. Con-fi-te-or u-num bap-ti-

180 185 *#*

sma in remissi-o-nem pec-ca-to-rum. Et ex-spec-to re-sur-re-cti-

190 195 200

o-nem mor-tu-o-rum. Et vi-tam ven-tu-ri sae-

205 *b* 210

cu-li. A men.

Gloria 12

Et in terra pas - ce ho - mi - ni - bus bo - nas volun - ta - tes. Lau - da - mus te. Do - mi - ne di - ci - mus te.
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Ad - o - ra - mus te. Chri - sti - ficamus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter mag - nam glo - ri -
 sus - ci - pe do - pre - ca - tio - nem no - stram. Quise - das ad - dor - a - ram Pa - tris, mi - se - re -

am tu - am. Do - mi - ne De - us, Rex cae - les - tis, De - us Pa - ter o - mni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li - us si - ni -
 re no - bis. Quonia - m tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus A - lter - si -

te, Je - su Chri - ste, Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.
 nus, [Je - su Chri - ste] cum san - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. Amen. b

Kyrie 19

Musical score for Kyrie 19, measures 1-14. The score is written for Soprano (S.), Alto (Alto), and Tenor (Ten.). The Soprano part begins with the lyrics "Ky - ri - e". The Alto and Tenor parts begin with "Kyrie Kyrie".

Musical score for Kyrie 19, measures 15-24. The Soprano part has lyrics "ley son" and "Chri - ste". The Alto and Tenor parts have lyrics "ley son" and "Chri - ste".

Musical score for Kyrie 19, measures 25-34. This section contains musical notation for Soprano, Alto, and Tenor parts without lyrics.

Musical score for Kyrie 19, measures 35-44. The Soprano part has lyrics "ley - son" and "Ky - ri - e". The Alto and Tenor parts have lyrics "ley son" and "Kyrie Kyrie".

45 50

55 60

[ley - son] ley - son

leyson leyson

leyson leyson

Gloria 13

5 10

S. Et in ter - ra par ho-mi - ni - bus bo - nae

Ten.

15 20 25

... len - ta ... tes. Lan - da ...

mus te. Be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te.

Glori-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-

mus ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne De-us, Rex

cae-le-stis, De-us Pa-ter om-ni-po-tens

Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri -

This system contains the first line of the musical score. It features a vocal line with lyrics and two piano accompaniment staves. The lyrics are "Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri -". The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*.

sta. Do - mi - ne Je - su, A - gnus De - i, Fi -

This system contains the second line of the musical score. The lyrics are "sta. Do - mi - ne Je - su, A - gnus De - i, Fi -". The music continues with the vocal line and piano accompaniment, featuring dynamic markings like *mf* and *f*.

lius Pa - tris. Qui tol - lis pec -

This system contains the third line of the musical score. The lyrics are "lius Pa - tris. Qui tol - lis pec -". The music continues with the vocal line and piano accompaniment, featuring dynamic markings like *mf* and *f*.

ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

This system contains the fourth line of the musical score. The lyrics are "ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.". The music concludes with the vocal line and piano accompaniment, featuring dynamic markings like *mf* and *f*.

120 125 130

Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, sus-ci-pe de-pro-ca-ti-o-nem no-

135 140

stram. Qui se-des ad dex-te-ram Pa-

145 150 155

tris, mi-se-re-re no-bis. Quo-ni-

160 165

am tu so-lus san-ctus.

170 175 #

Tu so - lus Do - mi - nus. Tu so - lus Al - tis - si -

This system contains three staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. Measure numbers 170 and 175 are marked above the staff. A sharp sign (#) is placed above the final measure.

180 185 # #

mus, Je - su Chri - ste. Cum san - cto Spi - ri - tu, in glo - ri -

This system contains three staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. Measure numbers 180 and 185 are marked above the staff. Two sharp signs (#) are placed above the final measure.

190 195 # 200

a Je - i Pa

This system contains three staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. Measure numbers 190, 195, and 200 are marked above the staff. A sharp sign (#) is placed above the final measure.

205 210 #

tr.s. *A*

This system contains three staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. Measure numbers 205 and 210 are marked above the staff. A sharp sign (#) is placed above the final measure. The word "tr.s." is written above the first measure, and the letter "A" is written above the second measure.

215 220

225 230

Sanctus/Agnus 3

Ct.
Ten.

Chorus

San - - - - - tol - - - - - lis pec - ca - - -
San - - - - -
San - - - - - etus, San - - - - -

20 25

ca - man - di, mi - se - re - - - - - no - - - - - etus, bis.
etus,
etus

20 25

Duo San - Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se -

San -

30 35 40

re - re no -

edus
bis.

Qui

Do

Do

Do

45 50

mi - nus De tol - lis pec - ca - ta mun di, do -

mi - nus De

mi - nus De

55 60

na Sa no bis sa - o -

Sa sa - o -

Sa sa - o -

Duo Ple - ni sunt cae - li

Ple - ni sunt cae - li

105 Chorus 110

sis. Bo-ne-di-ctus Qui ve-nit in

sis. Qui ve nit

sis.

115 120

no-mi-ne Do-mi-ni. Osanna at supra.

in no-mi-ne Do-mi-ni.

Das Agnus schließt mit T. 56; dabei hat Tr folgende Abweichung vom Sanctus:

Intonationen des Agnus:

1. 2. 3.

A-gnus De-i A-gnus De-i A-gnus De-i

Incom.

Missa Sancti Antonii Viennensis

Kyrie

Musical score for the beginning of the Kyrie. It features three staves: Soprano (S.), Alto (Alto), and Tenor (Ten.). The Soprano part begins with the word "Kyrie" and has a fermata over the first measure. The Alto and Tenor parts also begin with "Kyrie". The music is in common time (C) and G major. Measure numbers 1, 5, and 10 are indicated above the Soprano staff.

Musical score for the continuation of the Kyrie. It features three staves: Soprano (S.), Alto (Alto), and Tenor (Ten.). The Soprano part has the lyrics "ley - son." and "(ley - son.)". The Alto and Tenor parts have the lyrics "ley - son". The music continues in common time (C) and G major. Measure numbers 6 and 15 are indicated above the Soprano staff.

Musical score for the beginning of the Christe section. It features three staves: Soprano (S.), Alto (Alto), and Tenor (Ten.). The Soprano part begins with the word "Christe". The Alto and Tenor parts also begin with "Christe". The music is in common time (C) and G major. Measure numbers 20 and 25 are indicated above the Soprano staff.

Musical score for the continuation of the Christe section. It features three staves: Soprano (S.), Alto (Alto), and Tenor (Ten.). The Soprano part has the lyrics "(layson)". The Alto and Tenor parts have the lyrics "layson". The music continues in common time (C) and G major. Measure numbers 30, 35, and 40 are indicated above the Soprano staff.

Kyrie

Kyrie
Kyrie

This block contains the first system of a musical score for the Kyrie. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a whole note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. Both have a key signature of one flat. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

This block contains the second system of the musical score for the Kyrie. It continues the vocal and piano parts from the first system. The vocal line continues with a melodic phrase, and the piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. The system ends with a double bar line.

ley - son

ley - son
ley - son.

This block shows a close-up of the vocal line from the Kyrie section. It features three staves. The top staff is the vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics "ley - son" are written below the notes. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The system ends with a double bar line.

Gloria

Et in ter - ra pas - ce - ni - bus bo - nas vo...

This block contains the first system of a musical score for the Gloria. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a whole note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. Both have a key signature of one flat. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The lyrics "Et in ter - ra pas - ce - ni - bus bo - nas vo..." are written below the notes.

15 20

lan - ta - tis. lan-da-mus te. Be -

25 30

ne - di-ci - mus te. Ad - o-ra - mus te.

35 40

Glo - ri - fi-ca -

45 50

mus te. Gra-tias a-gi-mus ti - bi pro-

55 60

per magnam gloriam tu

65 70 75

am. Do-mi-ne De-us, Rex cae

(♩ = 3♩) 80 85

stis, De-us Pa-ter o-mni-po-tens

(♩ = 3♩) 90 95

Do-mi-ne Fi-li u-ni-ge-ni

100 105 110

te, Je - su Chri - ste Do - mi - ne De -

115 120

us, A - gnus De -

125 (00-000)

i, Fi - li - us Pa -

(00-000) (000=00) (00-000)

130 135

tris.

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis. Qui

tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o -

(Asterisks)

nem no - strum. Qui se - des ad

des - ce - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis

190 195

Quo-ni-am tu so-lus san-ctus. Tu

0 0 0 0 = C 0 0 0 190 0 0 0 0 = D 0 0 0 0 195

so-lus Do-mi-nus. Tu so-lus Al-tis-si-mus, Je-su Chri-ste.

0 0 0 0 = [D] 3 0 0 0 0 200

si-mus, Je-su Chri-ste.

205 210 215

Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-tris.

(A . . .)

220 225

A.

230

mezz.
man.
men.

Credo

5 10

A. trem o-mni-po-ten-tem, fa-cto-rem

Ct.
Ten.

15 20

cae-li et ter-rae, vi-si-bi-li-um o-mni-um, et in-vi-si-bi-li-

25 30 35

um. Et in u - num Do - mi - num Je - sum Christum, Fi - li - um De - i u -

40 45

ni - ge - ni - tum.

(Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mi - a se - cu -

50 55 60

De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

- la.)

65

Co - ni - tum, non factum, consubstanti - a - lem Pa - tri : per quem omnia fa -

70 75

-cta sunt.

80 85

Duo. Qui pro-pter nos ho-mi-nes et pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scendit de cae-lis.

ct. *Duo.*

90 95 100

Et in-car-natus est de Spi-ri-tu San-cto ex Ma-

105 110

ri-a Vir-gi-ne: et ho-mo fa-ctus est. Cru-ci-fi-

115 120

-sus e-ti-am pro no-bis sub Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus et

125 130

se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum scrip -

135 140 145

- tu - res. Et as - cen - dit in cae -

150 155

- lum: Et i - ter - num ven - tu - rus

(se - det ad dex - te - ram Pa - tris.)

160 165

est cum glo - ri - a, iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os:

Et i - ter - num ven - tu - rus est

170 175 180

cae-las re-gni non e-rit fi-nis.

175 190

Et in Spi-ri-tum San-ctum Do-mi-num, et vi-vi-fi-

195 200

can-tem: qui ex Pa-tre Fi-li-o-que pro-ce-

dit. 205 210

quum Pa-tre et Fi-li-o si-mul ad-o-ra-tur, et con-glo-

15 20

San . . . ctus

25 30

Do - mi - nus De - us Sa

35 40 45

ba - tus

50 55

Duo Re . . . ni sunt cae

Duo

60 65

li et ter - na glo - ri - a tu - a

70 75

San -

80 85

na in ex

90 95

100 105

cel sis. Duo Be - ne - di -

Duo

110 115 120

ctus qui ve-nit in

125

no mi ne do

130 135

mi ne

Osanna
et supra.

Agnus

5 10

A-gnus De-i, Qui tol-lis pec-ca-ta

15 20

mun di: mi-se-re-re no

25 30

bis.

35 40

Duo A-gnus De-i, qui tol-lis pec-

45 (ff-3000) sf

ca-ta mun di: mi-se-re-re no

55 60

bis. A-gnus De-i, qui

65 70

tol - lis pec - ca - ta man - di: do -

75 80

na - no - bis pa -

85

cem.