

Die »neue Motette« im Quattrocento:
Vielfalt und Formwandel der nicht-isorhythmischen Motetten
1400-1450 in ihrem soziokulturellen Kontext.

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Akademischen Grades
eines Dr. phil.,
vorgelegt dem Fachbereich 07 Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Johannes Gutenberg-Universität
Mainz

von

Sinai Lee
aus Seoul, Südkorea

2025

Hinweis zur Nachnutzungslizenz:

Namensnennung (CC-BY-4.0)

Inhalt

Abbildung	iii
Liste der Tabellen	iii
Liste der Notenbeispiele	iv
1. Einleitung	1
2. Zur historischen Übersicht: Regionale Musiktraditionen und der Formwandel der Motetten um die Wende zum 15. Jahrhundert	3
2. 1. Musikalische Vielfalt und Formwandel mitten in der Geschichte	3
2. 2. ‚Neue‘ Idee und Gattungsidentität der nicht-isorhythmischen Motetten	15
Die isorhythmische Motette	17
Die nicht-isorhythmische Motette	26
2. 3. Neue Maßstäbe für neue Motetten: Leitfragen zur musikalischen Analyse	30
Anlässe	30
Funktionen	32
Texte	35
3. England — Burgund — Norditalien	43
3. 1. <i>Contenance angloise</i> und noch eine neue Erkenntnis	43
3. 2. Musikalische Hochkultur in Nordfrankreich und in den Niederlanden	53
3. 3. Kulturpolitische Auswirkung in Italien	65

4.	Eine ‚nouvelle pratique‘: Neue kompositorische Elemente nach der Entstehung der nicht-isorhythmischen Motette und musikalische Analyse des Motettenformwandels 1400-1450 aus der soziokulturellen Perspektive heraus	74
4. 1.	Arbeitsgebiet und Hauptquelle: Die nicht-isorhythmischen Motetten im Manuskript <i>Bologna Q15</i>	74
4. 2.	England: Marienverehrung in der Motettengattung	80
4. 2. 1.	Marienthemen und Textbehandlung in der nicht-isorhythmischen Motette	80
4. 2. 2.	Devotionsmotette in England	98
4. 2. 3.	Deklamationsmotette in England	102
4. 3.	Nordfrankreich und die Niederlande: Neuer Text, neuer Stil, neue Musik	108
4. 3. 1.	Motette in Ø	108
4. 3. 2.	Deklamations- und Devotionsmotette auf dem Kontinent	127
4. 3. 3.	Neue Motettenform aus der kontinentalen Musiktradition	137
4. 4.	Italien: Entstehung der italienischen Motette im kulturpolitischen Kontext	144
4. 4. 1.	Texte und Themen der Motette in Italien	144
4. 4. 2.	Neue Idee aus der alten Form des 14. Jahrhunderts	159
5.	Conclusio	175
	Notenbeispiele	191
	Abkürzungen	256
	Manuskripte	256
	Ausgaben	258
	Bibliographie	259

Abbildung

1. Beispiel für die Verwendung von Ø als Mensurzeichen im mehrstimmigen Satz 109

Tabellen

1. Die ersten Stanzas der beiden Discantus-Texte von *Albane misse celitus/Albane doctor maxime* 24
2. Nicht-isorhythmische Motetten in *Q15* 81
3. Nicht-isorhythmische Motetten in *B2216, Modena a.X.1.11* und *Ox213* (ohne *Q15*) 84
4. Gliederung des Hoheliedtextes *Salve regina* bei Power 86
5. Gliederung des Hoheliedtextes *Salve regina* bei Salinis 91
6. Gliederung des Hoheliedtextes *Tota pulchra es* bei Forest 96
7. Rhythmusverhältnis von Brevis zu Semiminima in C und Ø 111
8. Text, Kadenzen und Kadenz-Grundtöne von in *Flos florum* von Dufay 114
9. Text und Kadenzen von *Martires dei incliti* 118
10. Abschnitte, Messuren und Text von *Vergene bella* 123
11. Textgliederung nach Themen/Inhalten von *Tota pulchra es* bei Arnold de Lantins 133
12. Textgliederung von *Venecie mundi splendor/Michael qui Stena domus* 156
13. Textgliederung von *Ihesu salvator seculi/ Quo vulneratus scelere* 165
14. Motetten für die Musikanalyse in Übersicht: 4.2. England 187
15. Motetten für die Musikanalyse in Übersicht: 4.3. Nordfrankreich und Niederlande 188
16. Motetten für die Musikanalyse in Übersicht: 4.4. Italien 189

Notenbeispiele

1.	Johannes Brassart, <i>Ave Maria gracia plena/O Maria gracia plena</i> (Q15.229), Intro - T. 51	191
2.	Guillaume Dufay, <i>Nuper rosarum flores</i> , T. 22-56, 113-168	193
3.	Antiphon <i>Terribilis est locus iste</i> , Liber usualis	195
4.	Johannes Ciconia, <i>Albane misse celitus</i> (Q15.273), Erste <i>talea</i> in T. 1-15	196
5.	Johannes Ciconia, <i>Albane misse celitus</i> , Zweite <i>talea</i> in T. 35-50	197
6.	Antiphon <i>Alma redemptoris mater</i>	198
7.	Lionel Power, <i>Salve regina</i> (Q15.240), Intro - T. 103	199
8.	Lionel Power, <i>Salve regina</i> , T. 148-197	201
9.	Humbertus de Salinis, <i>Salve regina</i> (Q15.232), Intro - T. 16	202
10.	Humbertus de Salinis, <i>Salve regina</i> , Unus-Chorus T. 36-71	203
11.	John Forest, <i>Tota pulchra es</i> (ModB)	204
12.	Lionel Power, <i>Ave regina celorum</i> (Q15.281), Intro - T. 27	207
13.	Lionel Power, <i>Ave regina celorum</i> , T. 28-55	208
14.	Lionel Power, <i>Ave regina celorum</i> , T. 64-75	209
15.	John Dunstaple, <i>Quam pulchra es</i> (Q15.291)	209
16.	Guillaume Dufay, <i>Flos florum</i> (Q15.234), Intro - T. 88	211
17.	Guillaume Dufay, <i>Flos florum</i> , T. 89-119	213
18.	Guillaume Dufay, <i>Flos florum</i> , Schluss	214
19.	Johannes de Lymburgia, <i>Martires dei incliti</i> (Q15.186), Intro - T. 15	215
20.	Johannes de Lymburgia, <i>Martires dei incliti</i> , T. 16 - Schluss	217
21.	Guillaume Dufay, <i>Vergene bella</i> (Q15.201), Intro - T. 77	218
22.	Guillaume Dufay, <i>Vergene bella</i> , Abschnitt II in O, T. 78-112	220
23.	Guillaume Dufay, <i>Vergene bella</i> , Abschnitt III in Ø, T. 113-137	221
24.	Guillaume Dufay, <i>Ave regina celorum I</i> (Q15.225)	222
25.	Arnold de Lantins, <i>Tota pulchra es</i> (Q15.202)	223
26.	John Dunstaple, <i>Quam pulchra es</i> , T. 39 - Schluss	224
27.	Johannes de Lymburgia, <i>Veni dilecte my</i> (Q15.279)	225

28.	Guillaume Dufay, <i>Anima mea liquefacta est</i> (Q15.235)	228
29.	Johannes de Lymburgia, <i>Tota pulchra es</i> (Q15.197), Intro - T. 39	229
30.	Johannes de Lymburgia, <i>Tota pulchra es</i> , T. 50-74	232
31.	Johannes de Lymburgia, <i>Tota pulchra es</i> , T. 80-88	234
32.	Beltrame Feragut, <i>Excelsa civitas Vincencia</i> (Q15.271), Intro - T. 22	235
33.	Beltrame Feragut, <i>Excelsa civitas Vincencia</i> , T. 23-33	236
34.	Beltrame Feragut, <i>Excelsa civitas Vincencia</i> , T. 39 - Schluss	237
35.	Johannes Ciconia, <i>O felix templum jubila</i> (Q15.216), Intro - T. 18	238
36.	Johannes Ciconia, <i>O felix templum jubila</i> , T. 19-74	239
37.	Johannes Ciconia, <i>O felix templum jubila</i> , Amen-Schluss, T. 110-131	241
38.	Johannes Ciconia, <i>Venecie mundi splendor</i> (Q15.257), Intro - T. 20	242
39.	Johannes Ciconia, <i>Venecie mundi splendor</i> , T. 21-78	243
40.	Johannes Ciconia, <i>Venecie mundi splendor</i> , Amen-Schluss, T. 79-107	245
41.	Cristoforus de Monte, <i>Dominicus a dono</i> (Q15.220), Intro - T. 44	246
42.	Cristoforus de Monte, <i>Dominicus a dono</i> , T. 45-82	247
43.	Humbertus de Salinis, <i>Ihesu salvator seculi</i> (Q15.213)	248
44.	Guillaume Dufay, <i>Inclita stella maris</i> (Q15.173), Intro - T. 18	249
45.	Guillaume Dufay, <i>Inclita stella maris</i> (Q15.173), Amen-Schluss, T. 151-195	250
46.	Guillaume Dufay, <i>Mirandas parit hec urbs</i> (ModB), Intro - T. 36	252
47.	Guillaume Dufay, <i>Mirandas parit hec urbs</i> , T. 37-74	253
48.	Guillaume Dufay, <i>Mirandas parit hec urbs</i> , T. 75 - Schluss	254

1. Einleitung

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts nahm die Erforschung der Kulturgeschichte Nordfrankreichs und der Niederlande im 15. und 16. Jahrhundert allmählich Fahrt auf, wobei insbesondere die Geschichtsschreibung des niederländischen Kulturkritikers und Kulturhistorikers Johan Huizinga (1872–1945) den Ausgangspunkt für die kultur- und musikgeschichtliche Forschung bildete. Seitdem er diese über zwei Jahrhunderte währende Epoche des Hochmittelalters in seiner Studie als ‚Herbst des Mittelalters‘¹ bezeichnet hat, wird die Motette – zusammen mit der gesamten geistlichen Musik für die Liturgie wie Messe, Hymne etc. und auch anderer weltlicher Musik wie französische Chanson, Madrigal – als repräsentative Gattung der Vokalpolyphonie und musikalische Frucht des Spätmittelalters und der Frührenaissance in der Musikforschung diskutiert. In der Motettenforschung (in der Bestimmung der relevanten Begriffe und Terminologien, in der musikalischen Analyse, in der Klassifizierung der Untergattungen und des kompositorischen Repertoires usw.) gab es dann nicht nur Versuch und Irrtum², sondern auch wissenschaftliche Errungenschaften.

Die Motette diversifizierte sich um die Wende zum 15. Jahrhundert aufgrund soziokultureller Einflüsse in neue Untergattungen, die auch Formveränderungen mit sich brachten. In der musikwissenschaftlichen Forschung ist die Entwicklung der neuen Motettenform (der nicht-isorhythmischen Motette) vor allem in ihrem historischen und soziokulturellen Kontext bisher vergleichsweise weniger behandelt worden als die alte (isorhythmische) Motettenform der früheren *Ars nova*-Zeit. Das Interesse an den selten erforschten Themen des Formwandels und der Stilveränderung der neuen Motette im soziokulturellen Kontext ist der Ausgangspunkt dieser Arbeit. Die für die Untersuchung ausgewählten Handschriften aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts enthalten aufgrund ihres großen Umfangs überwiegend (neue) Motetten nicht nur mit lateinischen, sondern auch mit regionalsprachlichen Texten, so dass die Studie einen Beitrag zur Auslegung der Textvielfalt im Hinblick auf den Formwandel der Motetten leisten kann. Neben der Präferenz des Lateinischen, das als Verkehrssprache im religiösen Raum des Mittelalters anerkannt war und zugleich als sprachlicher Prototyp der geistlichen Vokalpolyphonie fungierte, wird unter dem Thema

¹ Johan Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen: Studie over levensen gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, Haarlem 1919; dt. *Herbst des Mittelalters. Studie über Lebens- und Gedankenformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Nederlanden*, neu übersetzt von Annette Wunschel mit einem Nachwort von Thomas Macho, Wilhelm Fink: Paderborn 2018.

² Siehe unten Anm. 57.

„Vielfalt und Formwandel der nicht-isorhythmischen Motette in ihrem soziokulturellen Kontext“ auch der Umgang mit dem weltlichen Aspekt von Textthemen, Auftraggebern oder Kompositionsanlässen untersucht.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde das Komponieren noch nicht als schöpferische Arbeit des Musikers angesehen, sondern lediglich als technische Arbeit. Der Unterschied zwischen dem spätmittelalterlichen und dem heutigen Verständnis des Künstlers besteht darin, ob musikalische Werke durch Übung/erworbene Fertigkeiten oder durch Inspiration entstehen. Dies bedeutet, dass das Komponieren in dieser Epoche keine ausschließlich persönliche und autonome Tätigkeit war, sondern an politische und soziokulturelle Bedingungen gebunden war. In diesem Sinne kann die Untersuchung der Motettentransformation dazu beitragen, über die Zeit nachzudenken, in der Musiker noch nicht als autonome Subjekte der Kunst oder als ‚Künstler‘ an der Komposition beteiligt waren. Darüber hinaus ermöglicht diese Untersuchung, das musikalische Schaffen nicht nur im engen Rahmen der Musik zu belassen, sondern es auf die allgemeine Ebene des Alltags zu bringen und daraus eine neue Perspektive auf die Musik in der historischen Musikwissenschaft zu gewinnen.

Historische Musikwissenschaft ist ein Teilgebiet der Musikwissenschaft, das sich aus heutiger Sicht mit der Musik der näheren oder fernerer Vergangenheit bzw. mit der Musik inmitten der Geschichte beschäftigt. Die Motette kann dabei selbst zum Gegenstand historischer Musikforschung werden. Unser Verständnis von Musik und die Verhältnisse der Musik zu uns verändern sich mit der Zeit. Es ist ein natürlicher Prozess, der neue Perspektiven auf die Musik bzw. die Kunst sucht, ihre neuen Formen entwickelt und zu ihrer Bewahrung beiträgt. Alte Musik war einst neu in ihrer Zeit. In diesem Sinne kann das Sprechen über frühere Epochen in der jahrhundertelangen Musikgeschichte ebenso wichtig sein wie das Sprechen über die Gegenwart. Insofern ist das emphatische Wort von der Notwendigkeit der Motettenforschung keineswegs fremd. Auch die Divergenz der Gattungsmerkmale und des Musikverständnisses zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist keine Schwierigkeit oder ein Hindernis für die Motettenforschung, sondern vielmehr eine musikwissenschaftliche Herausforderung.

2. Zur historischen Übersicht:

Regionale Musiktraditionen und der Formwandel der Motetten um die Wende zum 15. Jahrhundert

2.1. Musikalische Vielfalt und Formwandel mitten in der Geschichte

Die Motette, die als höchste schöpferische Leistung in der Tradition der mittelalterlichen Vokalpolyphonie anzusehen ist, erlebte zu Beginn des 15. Jahrhunderts unter idealen historischen Bedingungen eine Blütezeit. Wenn man in diesem Zusammenhang von der Entwicklung der Motette spricht, so lässt sich ihre ursprüngliche Form zunächst in Frankreich des 13. Jahrhunderts verfolgen. Im 14. Jahrhundert, als sich die *Ars nova* als neue repräsentative Kompositionstechnik der Mehrstimmigkeit durchsetzte und Philippe de Vitry (1291–1361) sowie Guillaume de Machaut (um 1300–1377) für diesen musikalischen Stil verantwortlich zeichneten, entwickelte sich die Motette in verschiedenen textlichen und musikalischen Formvarianten: Die geistlichen Stücke mit lateinischen Texten sowie die isorhythmische Motette, die Vertonung des Ordinarium missae, die Verwendung von *cantus firmi*³ etc. sowohl in den liturgischen, kirchenmusikalischen Funktionen und Anlässen als auch in den anderen verschiedenen Gattungen der weltlichen Musik wie Ballade oder Rondeau und in verschiedenen Ländern. Die Leistung im Rahmen des musikalischen Fortschritts bezieht sich dabei auf die musiktheoretische und wissenschaftliche Entwicklung, wobei das Prinzip der Mensuralnotation und die Auswertung des Mensurzeichens, genauer die Erneuerung der Kennzeichnung von Rhythmus und Tempo durch die Ausdifferenzierung der Notation und des Notensystems, behandelt wurden. Auf dieser Grundlage kann die *Ars nova* als eine neu identifizierte Musikform des 14. Jahrhunderts und darüber hinaus als Epochenbegriff aufgefasst werden; in diesem Sinne vermittelt die *Ars nova* systematische Kompositionstechniken und -regeln.

Im Vergleich zur vorangegangenen Zeit der *Ars nova* bildete die neue Form der Motette um die Wende zum 15. Jahrhundert kein einheitliches Kompositionsprinzip. Zum 14. Jahrhundert, in dem die musikalische Form bzw. die stilistischen Merkmale der repräsentativen Werke klar definiert

³ Im 14. Jahrhundert unterschieden sich die Motetten in Frankreich von denen in England und Italien; französische Texte wurden in England sehr selten übernommen. Die Motetten in England und Italien wurden auch nicht im *cantus firmus* aufgeführt und zeichneten sich nicht durch Isorhythmie aus. Julie E. Cumming, *The Motet in the Age of Du Fay*, Cambridge 1999, S. 21f.

werden konnten, stand diese neue Formvorstellung in starkem Kontrast und variierte je nach historischen und soziokulturellen Bedingungen. In Bezug auf diese Entwicklung des musikalischen Formwandels erklärt Reinhard Strohm die musikalischen Traditionen dieses Zeitraums, indem er zwischen ‚zentralen Traditionen‘ und ‚lateralen Traditionen‘ differenziert.⁴ Die zentrale Tradition sei das Erbe der Ars nova-Tradition des späten 14. Jahrhunderts, die streng genommen seit 1410 aus den bevorzugten Kompositionsverfahren verschwunden sei; die lateralen Traditionen entwickelten sich seit Beginn des 15. Jahrhunderts als Ergebnis unabhängiger Wechselwirkungen zwischen der Ars nova und der lokalen Musikpraxis in den verschiedenen musikalischen Zentren Europas.

Wo also lagen die musikalischen Zentren der Epoche, welche Regionen setzten sich im Spätmittelalter als Wirkungsräume musikalischen Schaffens und musikalischer Aufführung durch? Hier stellt sich die grundsätzliche Frage nach der räumlichen Abgrenzung dieser Epoche. Dazu werden die musikkulturellen Räume im Hinblick auf die geographischen, soziokulturellen und politischen Bedingungen abgegrenzt, die das Schaffen der zeitgenössischen Musiker und die Entstehung der Kompositionen prägten. Die Einbettung der Musik in die allgemeine Geschichte ermöglicht es, zu den spezifischen Orten zurückzukehren, an denen die Musiker als Träger der mehrstimmigen Musik der Epoche auftraten und die musikalisch-liturgischen Zeremonien mit dem soziokulturellen Kontext und der politischen Herrschaft verbunden waren. Dazu gehören zunächst Nordfrankreich und die Niederlande, auf die Huizinga seinen kritischen Blick vor allem bei der Erforschung der Kulturgeschichte des Spätmittelalters bzw. der Frührenaissance richtete, und Italien, das später als Wiege der Renaissance galt. Unser Blick kann sich dann noch bis nach England ausdehnen. Aber auch die Höfe, Kathedralen und anderen musikkulturellen Stätten der benachbarten Königreiche und Residenzstädte sind noch einzubeziehen.

Für die musikgeschichtliche Untersuchung der Motettentransformation des 15. Jahrhunderts ist jedoch vor allem zu berücksichtigen, dass sich in dieser Epoche zwei bedeutende historische Ereignisse überschneiden, die sich auf die Formenentwicklung der mehrstimmigen Gattung Motette ausgewirkt haben müssen: Das Konzil von Konstanz (1414–1418) und die Schlacht von Azincourt (1415) sind als Achsen des Wandels für das musikalische Denkmodell wesentlich.

Konzilien hatten sich in der alten Kirche seit dem 2. Jahrhundert als Organe überörtlicher Willensbildung der Kirchenleitung herausgebildet und wurden seit der konstantinischen Wende im 4. Jahrhundert als Reichssynoden unter dem beherrschenden Einfluss und der ausdrücklichen

⁴ Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 62.

Vollmacht des Kaisers mit der von ihm garantierten Bindewirkung ihrer Beschlüsse im ganzen Reich abgehalten. Nach dem englischen Franziskaner Wilhelm von Ockham (1288–1347): *Jene Versammlung wäre als allgemeines Konzil einzuschätzen, in der verschiedene Personen, die alle Teile der gesamten Christenheit rechtswirksam repräsentieren, zum Zweck von Verhandlungen über das gemeine Wohl ordnungsgemäß zusammenkommen.*⁵ In der Zeit des Großen Abendländischen Schismas (1378–1417) scheint diese Definition des Konzils als angemessen und richtig empfunden worden zu sein.⁶ Das Konzil von Konstanz im 15. Jahrhundert wurde vom Gegenpapst Johannes XXIII. (1370–1419, reg. 1410–1415) einberufen, um das Abendländische Schisma zu beenden, die kirchliche Einheit und Reform zu verwirklichen und die Lehren von John Wyclif (1330–1384), Jan Hus (um 1370–1415) und Hieronymus von Prag (1379–1416) als häretisch zu verurteilen. Der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Sigismund (1368–1437; reg. 1410–1437), der weltliche Lehnherr des Konzils, drängte in dieser Angelegenheit immer wieder auf eine Beendigung des seit 1378 andauernden Schismas, so dass 1417 Martin V. (1368–1431, reg. 1417–1431) zum neuen Papst gewählt wurde, dessen Krönung am 21. November im Konstanzer Münster stattfand. Die Zusammenkunft hochrangiger geistlicher und weltlicher Herren an einem Ort über einen längeren Zeitraum von etwa fünf Jahren, wenn auch nicht jeweils ununterbrochen, war sicherlich in mehrfacher Hinsicht sinnvoll. Indem sich Kaiser Sigismund nicht nur auf das Konzil selbst konzentrierte, sondern auch einige europäische Länder besuchte, schlug er z.B. in den Gesprächen mit dem französischen und englischen Königshof einen diplomatisch-politischen Weg ein, der in gewisser Weise bereits in den Zielen des Konzils angelegt war. Es ging nämlich um das Interesse, die Kirchenversammlung für alle Obedienzen der Schismenzeit repräsentativ und verbindlich zu machen und Konflikte und Kriege unter den Konzilsteilnehmern zu vermeiden.⁷ Die Hauptthemen des Konzils wurden im Verlauf der Versammlung aufgegriffen, die gestellten Fragen entsprechend gründlich erörtert und beantwortet: Die Einheit der Kirche (*causa unionis*), die Forderung und Lehre

⁵ Originaltext: *illa igitur congregatio esset concilium generale reputanda, in qua diversae personae gerentes auctoritatem et vicem universarum partium totius christianitatis ad tractandum de communi bono rite conveniunt.* – I Dialogus VI, cap. 85, gedruckt bei Jean Trechsel, Lyon 1494/ ND, Jürgen Miethke, *Die Konzilien im 15. Jahrhundert als Drescheibe internationaler Beziehungen*, in: Konrad Krimm/ Rainer Brüning (Hrsg.), *Zwischen Habsburg und Burgund: der Oberrhein als europäische Landschaft im 15. Jahrhundert*, Ostfildern: Thorbecke 2003, Anm. 17, S. 262.

⁶ Ebd., S. 260ff.

⁷ Walter Brandmüller (Hrsg.): *Konziliengeschichte*, Paderborn 1991; Miethke, *Die Konzilien*, in: Krimm/ Brüning (2003), S. 268.

der Kirchenreform (*causa reformationis*), die Beseitigung der Häresie (*causa fidei*) etc.⁸ Das Konzil von Konstanz kann somit als die erfolgreichste Versammlung in der Kirchengeschichte des Mittelalters angesehen werden. Darüber hinaus begründete das Konzil den so genannten Konziliarismus⁹ und verlegte den Sitz des Papsttums wieder nach Rom. Nach den Wirren des Großen Schismas residierten die Päpste der römisch-katholischen Kirche zwischen 1406 und 1443 auch außerhalb Roms, nämlich in Lucca, Florenz und noch in Bologna; zudem entsprachen die Konzilsstädte – neben Konstanz später auch Basel, Ferrara etc. – geographisch den Wirkungsstätten der führenden politischen Kräfte der damaligen Kirche.¹⁰

Auf den ersten Blick scheint das Konzil keinen direkten Bezug zur Musik zu haben. Die Wiedervereinigung der Kirche unter dem neuen Papst Martin V. führte jedoch indirekt dazu, dass das römische Papsttum für die nächsten zwei Jahrhunderte zum herausragenden Zentrum der geistlichen Musik wurde und sich mit der italienischen Renaissance verband.¹¹ Hinzu kamen die großen kulturpolitischen und musikalischen Verbindungen zur päpstlichen Kapelle in dieser Zeit.¹² Im Verlauf des Konzils kamen nicht nur Papst, Kardinäle und geistliche Würdenträger, sondern auch hohe Herrschaften, der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, wichtige Reichsfürsten als Beobachter, Berater oder Gesandte in die kleine süddeutsche Stadt am Bodensee. Mit ihren Patronen waren auch die zeitgenössischen Musiker anwesend, die durch ihre Anwesenheit die Komponisten aus den verschiedenen Regionen Europas näher kennenlernen konnten und darüber hinaus die

⁸ 1415 wurde Jan Hus während des Konzils als Häretiker zum Tode durch Verbrennen verurteilt. Auch sein Freund Hieronymus von Prag wurde 1416 vor den Toren der Stadt verbrannt. Der in Glaubensfragen (*causa fidei*) verstrickte Prozess wie der gegen Hus hätte de facto unter aktiver Beteiligung der weltlichen Macht geführt werden können, und darüber hinaus behandelte das Konzil selbst sowohl wesentliche Fragen der sittlichen Verpflichtung auf religiöser Ebene als auch der politischen Herrschaftsordnung, in die die weltlichen Herrscher eingebunden waren. Das Konzil von Konstanz beschränkte sich also keineswegs – wie das Konzil von Basel – nur auf religiöse Fragen, sondern erstreckte sich ausdrücklich auch auf die politische Ebene. Unter diesen Umständen gelang es Sigismund, von den Hauptthemen Kirchenreform und Kircheneinheit zu sehr weltlichen Entscheidungen überzugehen. Gleichzeitig waren die weltlichen Herrscher auch die treibende Kraft bei der Förderung der Kirchenmusik. Siehe weiter Miethke, *Die Konzilien*, in: Krimm/Brüning (2003), S. 264.

⁹ Die Überordnung des Konzils über den Papst wurde durch das Dekret *Haec sancta* (dt. Diese Heilige) des Konstanzer Konzils von 1415 gefestigt. Später, 1417, wurde ein weiteres Dekret *Frequens* (dt. häufig, immer wieder) veröffentlicht, das die regelmäßige Einberufung eines Konzils durch den Papst festlegte. Auch auf dem Konzil von Basel wurde der Konziliarismus festgeschrieben. Siehe weiter ebd., S. 274.

¹⁰ Nino Pirrotta, *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: a Collection of Essays*, Cambridge 1984, S. 82f.

¹¹ Strohm (1993), S. 106.

¹² Margaret Bent, *Continuity and Transformation of Repertory and Transmission in Early 15th-Century Italy: the Two Cultures*, in: Sandra Dieckmann/Oliver Huck/Signe Rotter-Broman/Alba Scotti (Hrsg.): *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, Hildesheim - Zürich - New York 2007, S. 230.

Vielfalt der kompositorischen Ideen der mehrstimmigen Musik erlebten.¹³ Diese europaweite Zusammenkunft ermöglichte es den einzelnen lokalen Traditionen – nicht nur in England, Italien und den Niederlanden, sondern auch in Böhmen –, die während des Großen Schismas aufkeimten, ihre kulturelle Isolation zu überwinden, sich gegenseitig zu durchkreuzen, die latenten Möglichkeiten der musikalischen Formentwicklung zu wecken und sich darüber hinaus im Grunde gegenseitig musikstilistisch zu beeinflussen.

Eine solche Überwindung der Isolation konnte durch den wechselseitigen Umgang mit den handschriftlichen Texten und den während des Konzils oder im Umfeld des Konzils entstandenen Traktaten erreicht werden. Dadurch, dass die einzelnen Konzilsväter ihre Texte aus ihren Heimatländern mitbrachten oder später weitergaben, waren die Texte relativ umfangreich und zugänglich geworden, was eine größere Mobilität ermöglichte. Der erweiterte Textbestand zeigte dann auch die vielfältigen Auswirkungen auf die spezifischen Reflexionen und Argumentationen gelehrter Kleriker bzw. gebildeter Theologen (meist von den Universitäten) und die relative Erleichterung der öffentlichen Thematisierung und Diskussion der relevanten religiösen und politischen Fragen, obwohl das Konzil all dies in der Regel ohne rein ‚wissenschaftliches‘ Interesse allzu selektiv wahrgenommen hatte.¹⁴ In der Tat bestand das Konzil nach dem Schisma zu dieser Zeit lediglich als die letzte Möglichkeit sowie als der Endpunkt der verschiedenen Fragestellungen und Versuche, die von Experten und Theologen durchgeführt und vorgeschlagen wurden. Das Ziel dieser Versuche war es, Wege aus der Krise gegen den Papalismus zu finden bzw. den Konziliarismus zu bekräftigen, eine Kirchenreform einzuführen und letztendlich die Kirche wieder zu vereinigen.¹⁵ In diesem Kontext wurden die synodalen Lösungen langsam zur Sprache gebracht.

Die Musik an sich war weder ein wesentlicher Aspekt der Ziele des Konzils oder der Kirchenreform, noch war sie unmittelbarer Bestandteil der kirchenpolitischen Verhältnisse. Die Ankunft englischer Musiker auf dem europäischen Kontinent und die Anwesenheit zahlreicher

¹³ Trotz des Hundertjährigen Krieges nahmen auch die betroffenen Länder am Konzil teil, die sich zwar formell im Waffenstillstand befanden, aber in dieser Situation keinen nennenswerten Einfluss auf das Konzil ausübten. Die Entkoppelung der Konzilssitzungen von der politischen Landschaft Europas bot den Konzilsteilnehmern vielmehr die Möglichkeit des Meinungsaustausches und der gegenseitigen Information. Es mag daher nahe liegen, dass die Atmosphäre des Konzils eine zutiefst gehobene, ja ganz und gar intellektuelle war und dass ein solches ‚Hochgefühl‘ die aktive Aufnahme der vielfältigen Traditionen unter den Teilnehmern leicht ermöglichte. Vgl. hierzu auch Miethke, *Die Konzilien*, in: Krimm/Brüning (2003), S. 270.

¹⁴ Die großen Traktate, wie beispielsweise die *Concordantia catholica* des Nikolaus von Kues (1401–1464), das *Gubenaculum* des Andreas de Escobar (um 1366/67–um 1448) sowie die ‚Konzilstraktate‘ des Pierre d’Ailly (1350–1420) in Konstanz, entstanden unmittelbar aus den Konzilien selbst. Siehe ebd., S. 271f.

¹⁵ Ebd., S. 273 und Anm. 9.

Komponisten aus verschiedenen Regionen, die ihre geistlichen Patrone und Hofkapellen begleiteten, haben jedoch dazu geführt, dass das Konstanzer Konzil auch im musikgeschichtlichen Sinne als ein bedeutendes historisches Ereignis angesehen wird. In diesem Zusammenhang wird insbesondere die Annäherung an den ‚englischen Einfluss‘¹⁶ auf dem europäischen Kontinent in Bezug auf den musikalischen Formwandel als relevant erachtet. Denn der musikalisch-professionelle, aber auch persönliche Austausch zwischen den Komponisten aus verschiedenen Ländern, der sich anlässlich dieser kirchlichen Versammlung durchaus entwickelte, konnte zeitlich bzw. musikgeschichtlich auf die Veränderung des Kompositionsstils und die damit verbundene musikalische Einheit hinwirken.

Im Eröffnungsjahr des Konzils, 1414, traf der italienische Kardinal Pierre d’Ailly (1350–1420) im November mit seinem Gefolge in Konstanz ein. Zu diesem Zeitpunkt fungierte er als theologischer Vorsitzender und hatte seinen Schüler, den französischen Theologen Johannes Gerson (1363–1429), an seiner Seite, der auf dem Konstanzer Konzil zur Beendigung des Schismas beigetragen hatte. 1397 war Pierre d’Ailly Bischof von Cambrai, wo der franko-flämische Komponist Guillaume Dufay (1397?–1474)¹⁷ seine musikalische Laufbahn begann und entwickelte. Durch seine Intervention bei der Kirchenvereinigung und der Papstwahl auf dem Konstanzer Konzil erreichte er die Abdankung von Papst Gregor XII. (1335–1417, reg. 1406–1415). Dieser hatte übrigens nicht am Konstanzer Konzil teilgenommen, aber durch die Entsendung einer Delegation die Abdankung ausgehandelt.¹⁸ Dies lässt vermuten, dass Dufay, der bis dahin Mitglied der Kathedrale von Cambrai war, auch im Gefolge dieses Kardinals dorthin reiste. Berücksichtigt man, dass Dufay

¹⁶ Siehe hierzu das folgende 3.1. „*Contenance angloise* und noch eine neue Erkenntnis“.

¹⁷ In dieser Arbeit wird der Nachname des Komponisten in Anlehnung an David Fallows nicht in der Form ‚Du Fay‘, sondern ‚Dufay‘ geschrieben: In einer Vielzahl von Originaldokumenten wird der Name in zwei Wörtern ‚du Fay‘ angegeben, wobei diese Schreibweise als moderne Form beibehalten wurde und auch in den heutigen Veröffentlichungen zu finden ist. Es existiert jedoch lediglich ein einziges erhaltenes Autograph, in dem der Name vollständig ausgeschrieben ist (die beiden anderen Beispiele verwenden einen musikalischen Rebus, der die Sache verwirrt). Es handelt sich zwar um die Lohnquittung des verstorbenen André Picard vom November 1455, in der der Name in Zeile 1 eindeutig in einem Wort erscheint. David Fallows, *Dufay*, London 1982, S. 5; hier werden zudem die weiteren Gegenargumente und Grundlagen mehrerer Musikwissenschaftler für die Schreibweise des Komponistennamens in zwei Wörtern erörtert: Während der Komponist bis in die zwanziger Jahre in allen Dokumenten nach dem Namen seiner Mutter ‚Du Fayt‘ genannt wird, scheint er sich Anfang der zwanziger Jahre für die Namensform ‚Guillaume Du Fay‘ entschieden zu haben; vor und nach 1450 taucht er jedoch in den Akten von St. Waudu in Mons, einer seiner Pfründen, auch als ‚du Fayet‘ oder ‚du fayt‘ auf. Peter Gülke, *Guillaume Dufay: Musik des 15. Jahrhunderts*, Kassel 2003, S. 5; über den Geburtsort und den Familiennamen des Komponisten gibt es viele Vermutungen. Sein ursprünglicher Patronym lautete Du Fayt, was so viel wie ‚aus dem Buchenwald‘ bedeutet und auch heute noch in der Region gebräuchlich ist. Die letzte Zeile seiner Motette *Salve flos Tuscae* gibt ebenfalls einen Hinweis auf seinen mutmaßlichen Geburtsort, der ‚natus et ipse Fay (geboren und genannt Fay)‘ lauten soll. Des Weiteren besteht die Möglichkeit, dass sein Nachname neben dem Namen seiner Mutter beiläufig aus einer Schicht wohlhabender Handwerker oder Kaufleute stammte. Dieser Name ist in den beiden gebräuchlichsten Schreibweisen in zwei Wörtern ‚Du Fay‘ und ‚Du Fayt‘ belegt und in der Region bis heute weit verbreitet. Alejandro Enrique Planchart, *Guillaume Du Fay, The Life and Works*, Cambridge University Press 2018, S. 25f., 34.

¹⁸ Strohm (1993), S. 112.

zwischen 1414 und 1420 mit der Familie Malatesta in Verbindung stand,¹⁹ liegt es nahe, dass er in dieser Zeit Pandolfo Malatesta da Pesaro (1390–1441)²⁰ traf. In Anbetracht der geographischen Gegebenheiten ist es nicht schwer anzunehmen, dass Dufay am Konstanzer Konzil teilgenommen hat. Was die Anwesenheit von Musikern in Konstanz betrifft, so hat Alejandro Planchart ein Dokument gefunden, das die Anwesenheit eines englischen Komponisten namens John (?) Forest (um 1370–1446)²¹ zusammen mit dem Bischof von Lichfield auf dem Konstanzer Konzil bestätigt;²² Forest wird zu den Komponisten des frühen 15. Jahrhunderts aus England gezählt, die zusammen mit John Dunstaple (1390?–1453) viel diskutiert und erforscht werden.

Es gibt aber noch einen weiteren Grund, warum das Konzil von Konstanz – neben seiner Rolle als Treffpunkt der Musiker – eine so große Bedeutung für die Musikgeschichte erlangt hat: Zum einen war das Konzil geprägt durch die starke Präsenz der führenden politischen Mächte Europas, zum anderen durch die kirchenmusikalischen Zeremonien, die während des Konzils stattfanden und in vielen Fällen mit dem Ziel einer öffentlichen Aufführung zelebriert wurden.²³ Die musikalischen und religiösen Szenen des Konzils sind übrigens durch den Konstanzer Bürger und Chronisten Ulrich Richental (um 1360–1437) als Zeitzeugen ausführlich überliefert.²⁴ Eine eigene Konzilskapelle für die zeremonielle Aktivität gab es nicht, aber das Konzil hatte seine eigenen Sänger. Das Zeremoniell der Liturgie wurde von der päpstlichen Kapelle in Zusammenarbeit mit den Konstanzer Klerikern und Sängern gestaltet, wobei auch fürstliche Kapellen und Hofmusiker mitwirkten.²⁵ Für die Stundengebete, Gottesdienste/Messen und Prozessionen wurden verschiedene

¹⁹ Wie mit Musikern aus England und anderen kontinentalen Ländern, lernte Dufay auf dem Konstanzer Konzil erstmals die italienische Familie Malatesta kennen, die seine musikalische Laufbahn förderte und ihn finanziell unterstützte. Ab 1419 war er Mitglied der Hofkapelle der Malatesta, und zahlreiche geistliche und weltliche Werke Dufays entstanden im Rahmen der Beziehungen zur Familie Malatesta, die ihm Kompositionsaufträge erteilte. Carlo Malatesta da Rimini (1368–1429), Cousin von Pandolfo Malatesta und *signore* von Rimini, schlichtete als Wortführer Gregors XII. zusammen mit Pierre d’Ailly die Abdankung des Papstes. Fallows (1982), Anm. 2 und 3, S. 18ff.

²⁰ Von 1416 bis 1418 war Pandolfo Malatesta Bischof von Brescia, von 1418 bis 1424 Bischof von Coutances und von 1424 bis zu seinem Tod Erzbischof von Patras.

²¹ Forest war vermutlich ein englischer Komponist. Viele seiner Lebensumstände sind jedoch noch unbekannt.

²² Cumming (1999), Anm. 78, S. 91.

²³ Strohm (1993), S. 107f.

²⁴ Ulrich Richental, *Augenzeuge des Konstanzer Konzils: die Chronik des Ulrich Richental*, Die Konstanzer Handschrift ins Neuhochdeutsche übers. von Monika Küble und Henry Gerlach, Darmstadt 2014.

²⁵ Reinhard Strohm, *Guillaume Dufay, Martin Le Franc und die humanistische Legende der Musik*, Winterthur 2007, S. 18.

geistliche Repertoires aufgeführt, darunter auch mehrstimmige Werke²⁶ wie Hymnen, Motetten etc. Sie wurden sowohl von den Sängern, die ihre Patrone begleiteten, als auch von den Sängern der päpstlichen Kapelle vorgetragen. Bei Bedarf wurden dabei zahlreiche Instrumentalbesetzungen und Aufführungskräfte mit großer Feierlichkeit und Stattlichkeit arrangiert. Am Rande sei bemerkt, dass sich die auf dem Konzil aufgeführte Musik bzw. das Konzilrepertoire in einigen Handschriften nach 1420 verfolgen lässt:²⁷ *Str* (*F-sm* 222), der Straßburger Codex von ca. 1420; *D-Nst* 9/9a und *A-M* 749, das fragmentarische Chorbuch aus dem Wiener Stephansdom; *PL-Wn* 8054 (*Kras*) und *PL-Wn* 378 (*StP*), die polnischen Handschriften von ca. 1440.²⁸ Diese Manuskripte stehen somit in Verbindung mit Kantoren oder Klerikern aus den Regionen, die das Konzil besucht hatten.²⁹

Die Schlacht von Azincourt war eine berühmte Schlacht des Hundertjährigen Krieges (1337–1453) zwischen England und Frankreich. Die militärische Niederlage Frankreichs führte zur Vorherrschaft Englands (1415–1435) in Frankreich, Heinrich V. von England (1387–1422; reg. 1413–1422) heiratete die französische Prinzessin Katharina von Valois (1401–1437) und erhielt die französische Krone. Durch den lang andauernden Krieg mit England war Frankreich relativ geschwächt, die Beistandsleistungen des römisch-deutschen Kaisers Sigismund waren wegen des Hussitenkrieges (1419–1434) gescheitert.³⁰ Darüber hinaus wurde der englische König von den Burgundern – unter der Herrschaft Philipps des Guten (Philipp III., 1396–1467; reg. 1419–1467) – zunächst durch den Vertrag von Troyes (1420) und dann durch den Vertrag von Arras (1425) als König von Frankreich legitimiert; durch das Bündnis mit England wurde Burgund gleichzeitig als unabhängiges Königreich anerkannt. Die zwei Jahrzehnte der englischen Besatzung – von der Niederlage von Azincourt 1415 über die Erscheinung der Jungfrau von Orléans (Jeanne d’Arc, um

²⁶ Klaus Hortschansky, *Kapitel I: Musikleben*, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Bd. 1 & 2 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 3.), Laaber 1989, S. 36f.

²⁷ Strohm (1993), S. 115.

²⁸ Abkürzungen der Handschriften in der Reihenfolge ihres Erscheinens: *Str* = Strasbourg, former Bibliothèque Municipale, MS 222 C. 22 (zerstört 1870); *D-Nst* 9/9a = Nürnberg, Stadtbibliothek, MS frgm. lat. 9 (olim Cent. V, 61) & lat. 9a (olim Cent. III, 25); *A-M* 749 = Melk, Stiftsbibliothek, MS 749; *PL-Wn* 8054 (*Kras*) = Warsaw, Biblioteka Narodowa, MS III. 8054 (olim Krasiriski MS 52); *PL-Wn* 378 (*StP*) = Warschau, Biblioteka Narodowa, MS Lst. F. I. 378 (verloren, aber in einem Mikofilm erhalten: *PL-Pu*, MS 695).

²⁹ Strohm (1993), Anm. 249, S. 107, 111ff.

³⁰ Zu dieser Zeit befand sich Frankreich in einer sehr ungünstigen Lage. Aus diesem Grund konnte Frankreich seinen Einfluss auf die Konzilsverhandlungen, in denen Kirchenreform und Kircheneinheit zur Diskussion standen, nicht richtig geltend machen. Die durch den Hundertjährigen Krieg zwischen Frankreich und England ausgelösten Konflikte und Wirren führten daher zu einem geringeren Einfluss beider Nationen auf die Konzilsbeschlüsse, während sich die längere Abwesenheit des römisch-deutschen Königs Sigismund nicht nachteilig auswirkte. Die wichtigsten Beschlüsse wurden erst nach Sigismunds Rückkehr gefasst. Siehe weiter Miethke, *Die Konzilien*, in: Krimm/Brüning (2003), S. 269f.

1412–1431) 1429 bis zum Frieden von Arras 1435 – werden zwar als Zeit des Aufstiegs bzw. des staatlichen Wachstums Burgunds bezeichnet³¹, und es sind auch erste Ansätze eines ‚englischen Einflusses‘ auf dem europäischen Kontinent erkennbar.³²

Die Niederlage von Azincourt hatte zur Folge, dass sich einige englische Musiker und Adelige für einen Zeitraum von mehr als zwei Jahrzehnten in Frankreich aufhielten. Mit ihnen wurde zum Beispiel die englische Kapelle (Royal Chapel) und ihre Musik eingeführt.³³ Ab 1417 war die Royal Chapel häufig in Frankreich präsent, und 1431 fand die Krönung Heinrichs VI. von England (1421–1471; reg. 1422–1461 und 1470–1471) in der Kathedrale Notre-Dame de Paris statt.³⁴ Die englischen Komponisten John Dunstaple (um 1390–1453) und Lionel Power (1370/1385–1445) standen im Dienst von John of Lancaster (1389–1435), Herzog von Bedford und Bruder Heinrichs V., und erwarben Pfründe in Nordfrankreich. Es ist anzunehmen, dass sie sich während seiner Regierungszeit von 1422 bis 1435 auch in Frankreich aufhielten. Bereits seit dem 14. Jahrhundert gab es persönliche musikkulturelle Verbindungen zwischen Engländern und Niederländern: Auf der einen Seite standen englische Komponisten in niederländischen Diensten, und im frühen 15. Jahrhundert wurden die devotionalen Lady Masses im englischen Stil eingeführt. Auf der anderen Seite trugen mehrere franko-flämische Komponisten – wie Guillaume Dufay, Arnold de Lantins (v.1400–1432), Hugo de Lantins (v.1400–n.1430) und Johannes de Lymburgia (v.1400–n.1431) – die englische Musik weiter nach Norditalien.³⁵ Des Weiteren lässt sich eine geringe stilistische Differenz zwischen der niederländischen Musik des 14. Jahrhunderts und der französischen Ars nova feststellen. Sie entspricht auch dem eigentlichen Beginn der niederländischen Epoche und korreliert zudem mit dem Frühwerk Dufays in den 1420er Jahren.³⁶ Einige Musikwissenschaftler haben den Versuch unternommen, den musikalischen Stilwandel und die Entwicklung des neuen Repertoires von Dufay während der englischen Besetzung Frankreichs Mitte der 1420er Jahre zu erkennen.³⁷ In

³¹ Strohm (1993), S. 94, 129f.

³² Seit der Krönung Karls VII. (1403–1461; reg. 1422–1461) hatte Frankreich allmählich seine Großmachtstellung zurückgewonnen und erlebte seinen Wiederaufstieg zur Weltmacht, der durch die militärische Leistung Jeanne d’Arcs und den Frieden von Arras zumindest gesichert war. Heinrich Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig 1950, Anm. 4, S. 204.

³³ David Fallows, *The Contenance Angloise, English Influence on Continental Composers of the Fifteenth Century*, Renaissance Studies I, 1987, S. 192.

³⁴ Strohm (1993), S. 239.

³⁵ Cumming, (1999), S. 97.

³⁶ Bessler (1950), S. 206f.

³⁷ Fallows (1982), S. 19; Finscher (1989), S. 14.

dieser Epoche war ein ungehinderter soziokultureller Austausch möglich, vor allem da die sprachlichen und kulturellen Unterschiede zwischen den Ländern kein Hindernis darstellten. Die Verwendung des Lateinischen als Amtssprache löste das mögliche Problem der sprachlichen Verständigung. Der hohe Klerus und die politische Oberschicht beherrschten neben dem internationalen Latein auch Französisch, das sowohl für den Klerus als auch für die komponierenden Geistlichen Amtssprache war.³⁸ Als ein illustres Beispiel für den hohen Grad an Mobilität des musikkulturellen Austauschs kann die Begegnung von Dufay und Gilles Binchois (um 1400–1460) mit englischen Musikern im Jahr 1435, dem Jahr der Unterzeichnung des Vertrags von Arras, betrachtet werden.

Die Fragestellung, den kompositorischen Stil in Bezug auf die Komponisten und den Formwandel der einzelnen musikalischen Werke zu konkretisieren, erweist sich als äußerst komplex.³⁹ Dies liegt zum einen an der Ungenauigkeit der Datierung und Lokalisierung der Werke. Neben den beiden bereits erwähnten historischen Ereignissen kann der Blickwinkel auf den historischen Zeitpunkt und den Kontext des musikalischen Austausches zwischen England und dem Kontinent, der auf den Formwandel der Motette im 15. Jahrhundert einwirkte, noch etwas erweitert werden. Martin V. wiederum, dessen Papstwahl auf dem Konstanzer Konzil das mehr als 40 Jahre währende Große Schisma beendete, berief erneut eine Synode ein, das Konzil von Basel (1431–1449), das zu den großen Synodalversammlungen der Kirchenleitung des 15. Jahrhunderts zu zählen ist. Während die beiden vorgenannten historischen Ereignisse im selben Zeitraum – zwar in den 1410er Jahren – stattfanden und sich gegenseitig beeinflussten, ist das Basler Konzil als ein Ereignis zu betrachten, das bereits in den 1430er Jahren erfolgte und dessen Folgen und Nachwirkungen bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts reichten. Gleichwohl ist auch das Basler Konzil ein historisches Ereignis, das im Zusammenhang mit dem Thema ‚Entwicklung der päpstlichen Kapelle und der englischen Musiktradition‘ nicht außer Acht gelassen werden kann. Während das Konzil von Konstanz und die Schlacht von Azincourt den musikkulturellen Austausch und die Integration von Musikern mit sich brachten, versuchte das Basler Konzil nach der langjährigen Kirchenspaltung und dem Konzil von Konstanz die Kirchenreform unter den veränderten Bedingungen zu vollenden.

³⁸ Zitiert weiter: Der kulturelle Austausch war über einen signifikanten Zeitraum außerordentlich eng und basierte auf den zur englischen Krone gehörenden Herzogtümern Guyenne (1303–1453) und Gascogne (1154–1453) mit den Zentren Limoges, Bordeaux, Bayonne und Rodez sowie den Stützpunkten Calais (1347–1558) und Crécy (1346–1435) am Ärmelkanal. Die Aneignung und Transformation des französischen und darüber hinaus des internationalen Kulturerbes konnte unter diesen Bedingungen stattfinden. Hortschansky, *Kapitel I: Musikleben*, in: Finscher (1989), S. 27.

³⁹ Vgl. hierzu: Fallows (1987), S. 193.

Unter der Führung des humanistisch orientierten Papstes Eugen IV (1383–1447, reg. 1431–1447) kam es zudem zu einer Reaktivierung und Weiterentwicklung des kirchenmusikalischen Zeremoniells in der päpstlichen Kapelle und in den Kathedralen Italiens.⁴⁰ Im April 1438 reiste Dufay als Delegat des Domkapitels von Cambrai nach Basel, wo im Februar Kardinal Louis Aleman⁴¹ (um 1390–1450), Dufays früherer Förderer, zum Konzilspräsidenten gewählt worden war. Diese Wahl verschärfte in gewisser Weise den Konflikt zwischen Papst und Konzil, der sich schließlich an der Frage des Konziliarismus und des Papstprimats spaltete. Papst Eugen IV. verlegte das Konzil 1438 nach Ferrara, wo es bis 1445 fortgesetzt wurde. Philipp der Gute, Schutzherr des Bistums Cambrai, stand auf der Seite Eugens IV. und hatte bereits 1437 die burgundische Delegation aus Basel zurückgerufen.⁴² Trotz der hohen Teilnehmerzahl der Basler Versammlung und der Beteiligung weltlicher Herrscher wie Savoyen und Habsburg wurde keine positive Bilanz des Konzils von Ferrara gezogen, das sich somit vom Konstanzer Konzil unterschied.⁴³

In Bezug auf den sogenannten englischen Einfluss vertritt Strohm jedoch die Auffassung, dass die Komponisten auf dem Kontinent erst während des Basler Konzils in nennenswertem Umfang mit englischer Musik in Berührung kamen. Er weist nachdrücklich darauf hin, dass die meisten englischen Werke in den Manuskripten im Zusammenhang mit dem Basler Konzil kopiert wurden⁴⁴, und konzentriert sich dabei auf den Zeitraum der 1430er Jahre oder später, zumindest mehr als zehn Jahre nach den beiden vorangegangenen historischen Ereignissen. In der Tat zeichnet sich der Stilwandel der Motetten in den 1430er Jahren deutlich durch einen bestimmten Kompositionsstil aus, z.B. durch die Veränderung des Tempos sowie der Rhythmik infolge der Verwendung des neuen Mensurzeichens.⁴⁵ Es besteht jedoch die Möglichkeit, dass viele der Motetten, die vor dem Konzil von Basel kopiert wurden, von englischen Komponisten geschrieben wurden,⁴⁶ und vor allem zu den

⁴⁰ Siehe weiter 3.3. „Kulturpolitische Auswirkung in Italien“.

⁴¹ Er regierte 1425 Bologna und wurde 1426 Kardinalprior von Santa Cecilia in Trastevere in Rom (1426–1440). Nach einem Bürgeraufstand verließ er 1428 Bologna.

⁴² Strohm (2007), S.14.

⁴³ Ebd., S. 251.

⁴⁴ Cumming (1999), Anm. 86, S. 96.

⁴⁵ Siehe weiter 4. „Musikanalyse“ bzw. 4.3.1 „Motette in Ø“.

⁴⁶ Cumming (1999), S. 96.

frühen Werken der ersten Entstehungsphase⁴⁷ des Manuskripts *Bologna Q15* (der Hauptquelle dieser Studie) gehören. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Kompilationsperiode nicht unbedingt mit der Kompositionsperiode übereinstimmt. So ist es nicht auszuschließen, dass ein Werk, das in einer Handschrift aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, beispielsweise erst in den 1430er Jahren, verzeichnet ist, tatsächlich viel früher komponiert wurde. Es liegt also nahe, dass das Basler Konzil nicht nur als eine Erweiterung der Mobilität der zeitgenössischen Musiker zu betrachten ist, sondern auch als ein historisches Ereignis, das über die 1430er Jahre – den zeitlichen Zenit des Motettenformwandels des 15. Jahrhunderts – hinausging. Tatsächlich fällt die Zeit der Kunst der Vokalpolyphonie um 1430 in die sogenannte Dufay-Dunstaple-Periode, die nach den beiden historischen Ereignissen einen Wendepunkt in der Musikgeschichte darstellt. Zu Beginn der 1430er Jahre, unmittelbar nach der Einberufung des Basler Konzils, wurde in der Tat eine große Menge englischer Musik auf den europäischen Kontinent eingeführt. Es ist daher wahrscheinlich, dass die isorhythmischen Motetten von Dunstaple und die dreistimmigen englischen Tenormotetten in diesem Zusammenhang entstanden sind.⁴⁸ Der kompositorische Stil der kontinentalen Komponisten der 1430er Jahre unterscheidet sich grundlegend von dem früherer Epochen. Ihre musikalischen Werke sind dabei durch den neuen Stil unter dem englischen Einfluss verschiedener kompositorischer Versuche und Veränderungen geprägt. In dieser Zeit kam es zu einer signifikanten Umschmelzung⁴⁹ von englischer und kontinentaler Musik, die in der Entwicklung eines neuen Musikstils resultierte, der sich sowohl auf die *Ars nova* bezog als auch mit ihr koexistierte.

Vor dem Hintergrund der historischen Entwicklung lassen sich die herausragenden Merkmale der Musik und der Musiker dieser Zeit erkennen: Mobilität und Diversität. Diese wurden durch die historischen Ereignisse verstärkt und ermöglichten zahlreiche Kontakte zwischen Musikern und Mäzenen verschiedener Herkunft. Die Begegnung zwischen englischen und kontinentalen

⁴⁷ Bent hat versucht, das Manuskript *Q15* in Bezug auf die Zeit des Kopierens, der Bearbeitung und der Kompilation in drei Phasen zu unterteilen: Stufe I (um 1420–1425), Stufe II (um 1430–1433) und Stufe III (um 1435). Diese chronologische Einteilung des Manuskripts weicht sich übrigens von Besslers Unterteilung in einen *Korpus* und einen *Nachtrag* ab. Margaret Bent, *Bologna Q15: The Making and Remaking of a Musical Manuscript*, Lucca 2008, S. 19f.; Besseler (1950), S. 3f.

⁴⁸ Die dreistimmige englische Tenormotette findet sich in der Handschrift *Trient 92*, die mit dem Basler Konzil in Verbindung steht (vgl. Anm. 237). Es handelt sich um die erste nicht-isorhythmische Devotionsmotette mit dem *cantus firmus*-Tenor. Cumming (1999), S. 226.

⁴⁹ Heinrich Besseler bezeichnet die Grundlage des Stilwandels in der Dufay-Dunstaple-Zeit als einen ‚Umschmelzungsprozess‘, aus dem vor allem unter den Händen Dufays die niederländische Kunst hervorging, die sowohl die Harmonik Italiens als auch den Vollklang Englands als neue Grundkräfte in sich aufnahm und schöpferisch verarbeitete. Die sogenannte Umschmelzung hatte jedoch nur in der geistlichen Musik die Entwicklung eines gänzlich neuen Stils zur Folge. Besseler erläuterte zudem auch den Rhythmuswandel um 1430, der sich auf seinen Begriff des ‚Stromrhythmus‘ bezieht. Besseler (1950), S. 121ff., S. 207.

Komponisten beschränkte sich dabei nicht einseitig auf die Bewegung und die musikstilistische Erweiterung Englands. Die kontinentalen Komponisten, insbesondere die der franko-flämischen Schule, engagierten sich zu dieser Zeit in erheblichem Maße in der musikalischen Beschäftigung in Italien, was ihnen einträgliche Anstellungen sicherte. Die sogenannte Umschmelzung konstituiert folglich einen Reiseweg, der die vielfältige Entwicklung der musikalischen Gattung nicht nur in England, sondern auch in Nordfrankreich, in den Niederlanden und in Italien umfasste und mobilisierte. In der Folge trafen die musikalischen Traditionen der einzelnen Länder aufeinander, und diese Überschneidungen ließen sich durchaus als Hybridität oder Synthese im kompositorischen Formwandel charakterisieren. Auf dieser Grundlage erarbeiteten die Komponisten nicht nur einen musikkulturellen Austausch, sondern auch neue kompositorische Perspektiven. Die flexible Residenz übte darüber hinaus einen großen Einfluss auf die Erweiterung des musikalischen Repertoires bzw. die Entwicklung der Motettenform aus, was wiederum zu einer Vielfalt musikalischer Stile sowie einer neuen Integration gegenseitiger Einflüsse im gesamten Europa der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts führte.

2.2. ‚Neue‘ Idee und Gattungsidentität der nicht-isorhythmischen Motetten

Die Motette als Gattung der Vokalpolyphonie besteht nicht nur aus Musik, sondern auch aus Text. Die Kombination der verschiedenen kompositorischen Elemente (Stimmzahl/Textur, Rhythmik, Textwahl nach Themen, Funktionen und Anlässen usw.) ist für ein Werk möglich, und die verschiedenen Formen der Motette entstehen dann als Komposita solcher fakultativen Verbindungen. Im weiteren Sinne werden die verschiedenen mehrstimmigen Gattungen aufgrund mehrerer musikstruktureller oder kompositorischer Gemeinsamkeiten allein als ‚Motette‘ bezeichnet oder gegebenenfalls unter ein bestimmtes Gattungskriterium subsumiert. Denn die Definition des Gattungsbegriffs ‚Motette‘ für mehrstimmige Vokalmusik ist zumindest aufgrund der verschiedenen Formen und ihres Wandels im Laufe der Jahrhunderte als schwierig zu erachten. Es besteht jedoch

die Tendenz, die allgemeine Vokalpolyphonie, auch wenn ihr Text keine liturgische Funktion oder keinen liturgischen Inhalt hat, einfach ebenfalls der Motette gleichzustellen.⁵⁰

So führt die Frage nach der Identität der Motette naturgemäß zur Untersuchung der Gattungsidentität und der Entwicklungsgeschichte der Motette. Wurden im Zusammenhang mit der Motettentransformation bereits mögliche Überlegungen zu historischen Ereignissen angestellt, so bleibt noch der Paradigmenwechsel zu untersuchen, der sich auf die Motettenkomposition und die Gattungsidentität auswirkt. Um mit Strohm zu sprechen: Die Veränderung der Kompositionstechnik und die neue Textrichtung bedingen sich nicht gegenseitig, sondern vielmehr wird die Klassifizierung und Geschichtsschreibung der Motette des 15. Jahrhunderts im Wesentlichen nur durch zwei Phänomene behindert. Einerseits ist dies die Absorption des Andachtstextes, andererseits das scheinbare Verschwinden der isorhythmischen Faktur in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.⁵¹ Dieser Aspekt kann durch die neuen Maßstäbe, die sich später als unabdingbare Voraussetzungen für die musikalische Analyse herausstellen werden, weiter erklärt werden.⁵² Neben der grundsätzlichen Frage nach der Definition der Motette als musikalische Form der abendländischen Vokalpolyphonie – ‚Was ist eine Motette?‘⁵³ – lässt sich die Identität der Gattung Motette und vor allem die Vergangenheit und Gegenwart der ‚neuen Motette‘ festhalten, wobei der Formwandel der Motette um die Wende zum 15. Jahrhundert durch die Auseinandersetzung mit den kompositorischen Elementen der alten Motettenform der Isorhythmie konkretisiert wird.

⁵⁰ In der Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts ist es üblich, mehrstimmige Werke in zwei Kategorien einzuteilen – ‚liturgisch‘ und ‚nicht-liturgisch‘: Zu den ‚nicht-liturgischen‘ Werken gehören solche, für die keine einstimmige Vorlage bekannt ist, wie z.B. devotionale Dichtung ohne bekannte Musik oder neue Texte für Gelegenheits-, politische und Widmungswerke. Die Vertonung ‚liturgischer‘ Texte wird oft als Ersatz für den Gesang an seinem vorgeschriebenen Platz in der Liturgie angesehen, unabhängig davon, ob die zum Gesangstext gehörende Melodie verwendet wird oder nicht. Die Kategorie ‚nicht-liturgisch‘ wird häufig mit der Motette gleichgesetzt. Der Schreiber von Modena *a.X.1.11* unterscheidet jedoch in der Handschrift zwischen nicht-liturgischen Werken und der Motette, indem er für die Motette einen eigenen (separaten) Abschnitt für die Motette einrichtet. Zitiert nach Cumming (1999), S. 51.

⁵¹ Reinhard Strohm, *Sprechhandlung. Zur Sonderstellung und Geschichte der Motette im 15. Jahrhundert*, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *Normierung und Pluralisierung. Struktur und Funktion der Motette im 15. Jahrhundert*, Kassel 2011 (troja.), S. 52.

⁵² Siehe weiter „Text“ in 2.3. „Neue Maßstäbe für neue Motetten: Leitfragen zur musikalischen Analyse“.

⁵³ Die relevanten Fragen zur Definition des Begriffs Motette sind ebenfalls aufzugreifen und anzunähern: Z.B. ‚Wie bzw. in welchem musikalischen Sinne wird der Begriff Motette verwendet?‘.

Die isorhythmische Motette

Die isorhythmische Motette gilt in der Musikgeschichte als Repräsentant des scholastischen Rationalismus sowie als musikalisches Gattungsprinzip der Ars nova des 14. und frühen 15. Jahrhunderts und als Zeugnis des musikalischen Stils von Komponisten wie Philippe de Vitry und Guillaume de Machaut.⁵⁴ Neben dem Organum und dem Messzyklus zählt die Motette zu den vorbildlichen Gattungen der abendländischen Vokalpolyphonie. Diese Motettengattung zeichnet sich besonders durch ihre kompositorische Strenge und musikstrukturelle Formalität aus. Die strengen kompositorischen Regeln und die musikstrukturelle Geschlossenheit und Einheitlichkeit der isorhythmischen Motetten zeugen dann noch heute vom Streben der Musiker nach Komplexität, einem hohen Schwierigkeitsgrad der Kompositionstechnik sowie der Aneignung eines bestimmten Repertoires. Insbesondere die (französische und italienische) Motette des 14. Jahrhunderts setzt sich aus der kulturellen Vielfalt nationaler und lateraler Traditionen zusammen. Diese Vielfalt spiegelt sich in den kompositorischen Elementen der Motette wider, z.B. in der Verwendung bereits vorhandener Melodien und Texte sowie in der Rhythmisierung bzw. dem Zeitmaß des Tenors.⁵⁵

Die geistliche Musiktradition der französischen Vokalpolyphonie,⁵⁶ deren Ursprünge bis ins 13. Jahrhundert zurückreichen, hat im 14. und frühen 15. Jahrhundert in der Gattung der Isorhythmie mit umfangreichen Werkbeständen große Leistungen vollbracht, so dass die französische Motette dieser Epoche selbst mit der Isorhythmie gleichgesetzt wird. Seit dem 19. Jahrhundert wird diese Motettenform als Forschungsgegenstand der historischen Musikwissenschaft rege rezipiert. ‚Isorhythmie‘ wurde bisher allgemein als ein Formprinzip der Motette des 14. und 15. Jahrhunderts verstanden, obwohl dieser Begriff erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die Erforschung alter bzw. mittelalterlicher Musik noch in den Anfangsstadien steckte, von dem deutschen Musikhistoriker und Musikwissenschaftler Friedrich Ludwig (1872–1930) geprägt wurde. Indem Margaret Bent auf das falsche Verständnis der Motettenform der sog. Ars nova-Zeit hinweist, kritisiert sie grundsätzlich die Unvollständigkeit der Begriffsbestimmung bzw. des gesamten Konzepts der Isorhythmie und wendet

⁵⁴ Die musikalischen Werke der beiden Komponisten sind auch in den Handschriften des 15. Jahrhunderts überliefert.

⁵⁵ Jede Stimme steht für eine bestimmte Bewegungsform. Der Tenor bewegt sich im Allgemeinen auf längeren Noten, während die Oberstimmen (Triplum oder Motetus) sich auf relativ kurzen Noten bewegen und etwas lebhafter sind. Das ‚langsame Tempo des Tenors‘ ist dabei ein kompositorisches Merkmal der französischen Motette des 14. Jahrhunderts. In den folgenden Abschnitten dieser Arbeit werden die Stimmbegriffe, die einzelnen kompositorischen Elemente der isorhythmischen bzw. französischen Motette, insbesondere der Begriff ‚Isorhythmie‘, sowie der Motette im italienischen Stil näher erläutert. Des Weiteren werden konkrete Beispiele vorgestellt.

⁵⁶ Im Vergleich zur englischen und italienischen Motette war die französische isorhythmische Motette stärker von anderen musikalischen Gattungen beeinflusst und vielfältiger. Cumming (1999), S. 70f.

sich damit gegen die Verwendung dieses Begriffs.⁵⁷ Es ist zwar richtig, dass nicht nur der Rhythmus, sondern auch die Melodie, das Tempo und alle anderen kombinierbaren Elemente berücksichtigt werden müssen, und die Diskussion über die Verwendung des Begriffs ‚isorhythmische Motette‘ ist noch im Gange. Der Begriff der ‚isorhythmische Motette‘ wird in dieser Arbeit zur Unterscheidung von der ‚neuen‘ nicht-isorhythmischen Motette verwendet und kann auch durch den Ausdruck ‚alte Motette‘ als Gegenbegriff zur neuen Idee der nicht-isorhythmischen Motette ersetzt werden.⁵⁸

Der Begriff Isorhythmie setzt sich ursprünglich aus den griechischen Wörtern ‚iso‘ für ‚gleich‘ und ‚Rhythmie/Rhythmik‘ für ‚Zeitmaß‘ zusammen. Seit der erstmaligen Verwendung des Begriffs im 20. Jahrhundert wird die Isorhythmie im terminologischen Sinne als eine Formidee der alten Motette verstanden, die sich durch die Wiederholung des Rhythmus⁵⁹ auszeichnet. Die rhythmische Wiederholung stellt in der isorhythmischen Motette eine wesentliche Kompositionstechnik dar, die zunächst vor allem in der Bewegungsform des Tenors zu erkennen ist.

In der dreistimmigen isorhythmischen Motette beispielsweise werden die beiden Oberstimmen, die in der Regel textiert sind, als Triplum (Discantus I) und Motetus (Discantus II) bezeichnet, während die Unterstimme als Tenor bezeichnet wird, der in den meisten Fällen ohne Text ist. Die Stimmführung des Tenors ist dabei das zentrale Konstruktionselement der mehrstimmigen Struktur der isorhythmischen Motette. Die rhythmische Wiederholung im Tenor wird in erster Linie als eine formale Idee bzw. als eine der wichtigsten musikalischen Komponenten der Isorhythmie betrachtet. Die Grundeinheit der Wiederholungsstruktur ist nämlich *talea*,⁶⁰ die Einheit des Rhythmus bzw. eine Kombinationsform rhythmisch geordneter Notenwerte (und Pausen) in der isorhythmischen Satzstruktur.

⁵⁷ Margaret Bent, *What is Isorhythm?* in: David Butler Cannatta/ Gabriela Ilnitchi Currie/ Rena Charnin Mueller/ John Louis Nádas (Hrsg.), *Quomodo cantabimus canticum? Studies in Honor of Edward H. Roesner* (Miscellanea 7), Middleton (Wisconsin) 2008, S. 121ff.

⁵⁸ Für weitere Erläuterungen siehe das nächste Unterkapitel mit dem Titel ‚Die nicht-isorhythmische Motette‘.

⁵⁹ Selbst der Begriff ‚Rhythmus‘ wird im Mittelalter nie in dem Sinne dessen verwendet, wie wir ihn heute unter musikalischem Rhythmus verstehen. Dieser wird spätestens seit dem frühen 14. Jahrhundert in Begriffen wie Takt/ Zeitmaß, *mensura* oder *Mensur* ausgedrückt. Margaret Bent, *The Motet in the Late Middle Ages*, Oxford University Press 2023, S. 42.

⁶⁰ Der Begriff *talea* leitet sich vom altfranzösischen *taille* ab, was ‚Abschnitt, Teil‘ bedeutet.

Ave Maria gracia plena/O Maria gracia plena (Q15.229)⁶¹ von Johannes Brassart (um 1405–1455)⁶² zeichnet sich durch die Verwendung der Isorhythmie im Tenor aus. Diese isorhythmische Motette ist vierstimmig mit zwei Oberstimmen, Contratenor und Tenor. Inhaltlich ist der Motettentext eine Devotion an die Jungfrau Maria. Der Text besteht aus zwei Stanzas, die jeweils vollständig von den beiden Oberstimmen gesungen werden, während die Unterstimmen nur die Anfangs- und Schlussworte jeder Stanze teilweise übernehmen.⁶³ Rhythmisch gliedert sie sich in zwei Abschnitte: Sie beginnt zunächst mit dem *tempus imperfectum prolatio maior* C und wechselt ab T. 49 die Mensur zum *tempus perfectum prolatio minor* O. Die rhythmische Einheit *talea* wiederholt sich insgesamt viermal für jeweils 5 Takte (T. 1-5, 13-17, 25-29 und 37-41 in der Anfangsmensur C, danach Mensurwechsel zu O: T. 49-53 und 61-65) und zeigt damit deutlich die typische Satzstruktur der isorhythmischen Motette (*Notenbeispiel 1*).⁶⁴

In der Motette des 14. und 15. Jahrhunderts werden repetitive Rhythmen nicht nur im Tenor, sondern auch in den anderen Stimmen verwendet: Die beiden Oberstimmen – Triplum und Motetus – führen meist im Duett und im gleichen Tonumfang, vor allem in der vierstimmigen isorhythmischen Motette, aber nicht immer.⁶⁵ Die rhythmische Gestaltung kontrastiert dann deutlich zwischen den Oberstimmen und der Unterstimme (Tenor).

⁶¹ Z.B.: Q15.229 = das Werk mit der De Van-Nummer 229 im Manuskript *Bologna Q15*; die De Van-Nummerierung in *Q15* gilt als annähernd genau. Bent (2008), S. viii; Brassarts *Ave Maria/O Maria* ist in zwei Handschriften kopiert: *Bologna Q15* (Q15.229) und *Trient 88*. Die Tatsache, dass die Motette in der Originalschicht von *Q15* enthalten ist, die kaum später als 1425 datiert werden kann, lässt eine Vermutung über die Entstehungszeit zu. Margaret Bent, *Early Papal Motets*, in: Richard Sherr, *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, Oxford 1998, S. 34.

⁶² Johannes Brassart ist ein franko-flämischer Komponist aus der Provinz Limburg und einer der am besten dokumentierten Musiker des frühen 15. Jahrhunderts. Sein Name taucht zum ersten Mal in Lüttich auf, wo er zwischen 1422 und 1431 als *succentor* sowohl an der Stiftskirche Saint-Jean l'Évangeliste – wo er 1426 seine erste Messe zelebrierte – als auch an der Kathedrale von Saint-Lambert tätig war. Als Sänger war er 1431 Mitglied der päpstlichen Kapelle und wurde 1433 in die Basler Konzilskapelle berufen. In den 1430er und frühen 1440er Jahren war er nacheinander unter dem Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Sigismund ab 1433 und unter dessen beiden Nachfolgern Albrecht II. (reg. 1438–1449) und Friedrich III. (reg. 1440–1493) ab 1438 bzw. ab 1452 als *rector capelle* und *cantor regis* angestellt. Für einige Jahre war er offiziell an der Stiftskirche Unserer Lieben Frau in Tongern bei Lüttich beteiligt. Peter Wright, *Johannes Brassart and Johannes de Sarto*, in: *Plainsong and medieval music* 1, 1992, S. 42.

⁶³ Der Motettentext von *Ave Maria/O Maria* stammt zum Teil aus dem präexistierenden Text des bekannten Grundgebetes *Ave Maria* (*Gegrüßet seist du, Maria*), dessen erste Strophe von Discantus I und Tenor gesungen wird. Für den Discantus II wird ein neu geschriebener Tropus hinzugefügt.

⁶⁴ Notenbeispiel 1: Johannes Brassart, *Ave Maria gracia plena/O Maria gracia plena* (Q15.229), DTÖ 14. (= Guido Adler und Oswald Koller (Hrsg.), *Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts*. Erste Auswahl. Denkmäler der Tonkunst in Österreich Jg. 7, Bde. 14-15, Wien: Österreich, 1900. Repr. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1959. Inkl. Bestand von *Trient 87-92*.)

⁶⁵ Die englische isorhythmische Motette im dreistimmigen Satz ist ein weiterer Fall, in dem die Oberstimmen in unterschiedlichen Tonumfängen geführt werden, wobei das Triplum in der Regel höher ist als der Motetus. Die meisten englischen isorhythmischen Motetten des 15. Jahrhunderts wurden in den 1420er Jahren komponiert, waren aber auf dem europäischen Kontinent bis in die 1430er Jahre nicht bekannt. Cumming (1999), S. 208.

Die Repetition tritt auch als kompositorischer Stil der Melodieführung in Erscheinung: In der Isorhythmik kann jede Wiederholung einer Melodie in rhythmisch identische Abschnitte *taleas* unterteilt werden, aber auch ohne rhythmische Wiederholung erfolgen.⁶⁶ Eine bestimmte melodische Struktur, die dem Tenor zugrunde liegt und ebenfalls wiederholt wird, heißt *color*.⁶⁷ Jede *color* hatte im Allgemeinen mehrere *taleas*, normalerweise zwei oder drei, und die Länge von *color* und *talea* wurde so gewählt, dass jede *color* eine bestimmte Anzahl von *talea* hatte.⁶⁸ Zur Gliederung und Strukturierung des Tenor-cantus-firmus wurden allgemein die Begriffe *talea* und *color* verwendet.⁶⁹ Durch die Überschneidung und Überlagerung von Wiederholungen rhythmischer und melodischer Einheiten entstehen verschiedene Formen der isorhythmischen Motette. Rhythmik und Melodik der isorhythmischen Motette gehen nämlich weitgehend vom Tenor aus, dessen Melodik zumeist aus präexistierenden Melodien, vor allem aus dem kirchlichen Choral, entlehnt ist. Die Satzbildung durch die Wiederholung der rhythmischen (*talea*) und melodischen (*color*) Faktoren sowie das proportionale Verhältnis zwischen den rhythmisch geschlossenen Varianten der Abschnitte können daher zu den auffälligsten Merkmalen der isorhythmischen Motettenkomposition gezählt werden (*Notenbeispiel 2*).⁷⁰

Als Beispiel für eine isorhythmische Motette, insbesondere mit dem Merkmal des Melodienmusters im Tenor, kann die Motette *Nuper rosarum flores* (*Neulich die Rosenblüten*)⁷¹ von Guillaume Dufay angeführt werden. Für die melodische Behandlung bzw. das Melodienmuster *color* wird vor allem die vorhandene Choralmelodie als musikalische Vorlage verwendet. Die Motette ist vierstimmig, mit zwei Oberstimmen (Triplum und Motettus) und zwei Tenor und alle Stimmen sind

⁶⁶ Genau an diesem Punkt kritisiert Bent die ‚Unvollständigkeit der Begriffsbestimmung bzw. des gesamten Konzepts der ‚Isorhythmie‘. Die folgende Motette von Dufay kann als Beispiel für eine isorhythmische (oder isorhythmisch genannte) Motette mit Isomelodie *color*, aber ohne Isorhythmie bzw. ohne sich wiederholendes Rhythmusmuster *talea* dienen.

⁶⁷ Das Wort *color* stammt aus dem Lateinischen und bedeutet ‚Farbe, Ton‘.

⁶⁸ Die Flexibilität des Mensurensystems erlaubte viele einzigartige Kombinationen, aber bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts war der Rhythmus der *talea* oft nicht viel mehr als ein rhythmischer Modus auf ziemlich langen Noten. Zitiert nach Andrew Hughes, *Style and Symbol: Medieval Music, 800–1453*, Ottawa 1989, S. 353.

⁶⁹ Bent (2023), S. 43.

⁷⁰ Notenbeispiel 2: Guillaume Dufay, *Nuper rosarum flores*, T. 22-56, 113-168, Planchart (= Alejandro Enrique Planchart, *The new Guillaume Du Fay Opera Omnia*, Marisol Press Santa Barbara, 2008; die neue Online-Ausgabe: <https://www.diamm.ac.uk/resources/music-editions/du-fay-opera-omnia/>).

⁷¹ Dufay komponierte die isorhythmische Motette *Nuper rosarum flores* anlässlich der Einweihung der neuen Kuppel von Santa Maria del Fiore in Florenz durch Papst Eugen IV. am 25. März 1436; dieses Datum fällt nicht nur mit dem Passionssonntag und dem Beginn des neuen Jahres im Florentiner Kalender zusammen, sondern auch mit dem Fest der Verkündigung der Jungfrau Maria. Die prachtvolle Ausstattung der Domkirche wurde von dem Architekten Filippo Brunelleschi (1377–1446) vollendet, der unter anderem wegen dieses Bauwerks als einer der bedeutendsten Baumeister des 15. Jahrhunderts gilt. Die Motette ist in zwei Handschriften erhalten (*Trient 92* und *Modena a.X.1.11*).

textiert. Die Motette beginnt mit dem Triplum-Motetus-Duett, das rhythmisch und melodisch frei komponiert wird, im *tempus perfectum*, also zunächst zweistimmig ohne Tenorbegleitung. Nach dem Tenoreinsatz wird die Motette vierstimmig (ab T. 29). Die beiden Tenor übernehmen dabei einen anderen Text als die Oberstimmen, nämlich den Text der Antiphon *Terribilis est locus iste (Großartig ist dieser Ort)*⁷², und die Chormelodie der Antiphon *Terribilis est* erklingt im Tenor II, der in höherer Lage als der Tenor I und eher im Tonumfang des Motetus liegt,⁷³ und aus dem sich die melodische Wiederholung (*color*) ergibt. Der Choralpassage im Tenor II besteht jeweils aus 14 Melodieeinheiten – einer Melodiefolge von 14 Tönen – und wird insgesamt viermal in verschiedenen Mensuren jedes Abschnitts wiederholt: z.B. Tenor II in O–C–[C]–Ø, d.h. in der Reihenfolge des *tempus: perfectum – imperfectum – imperfectum – perfectum (Notenbeispiel 3)*.⁷⁴

Durch die melodische Wiederholung (*color*) bzw. den Mensurwechsel wird die Motette somit in vier Abschnitte gegliedert, wobei in einem Abschnitt die vierstimmige Passage mit dem Melodienmuster *color* auf das zweistimmige Triplum-Motetus-Duett folgt: z.B. erste *color* in Tenor II in T. 29-56, die zweite *color* setzt sich in T. 113 fort. So bleibt cantus firmus bzw. das melodische Muster im Tenor II durchgehend unverändert, innerhalb eines Abschnitts werden zwei- und vierstimmige Passagen gleicher Länge abwechselnd eingesetzt, aber eine Anzahl von Minimae (Vierteln) bzw. die Dauer jedes Abschnitts variiert je nach Mensurverhältnis, so dass sich ein Gesamtlängenverhältnis des Abschnitts von 6:4:2:3 ergibt. Auf diese Weise beschränkt *Nuper rosarum* ihren Charakter als isorhythmische Motette auf *color* bzw. die Wiederholung der Chormelodie im Tenor II. Mit anderen Worten: Weder im Triplum noch im Motetus ist ein isorhythmisches Element oder eine rhythmische Wiederholung (*talea*) zu erkennen.⁷⁵

Als weiteres wichtiges textstrukturelles und kompositorisches Element der isorhythmischen Motette ist die Mehrtextigkeit zu nennen, die auch die Textbehandlung der beiden vorliegenden Motetten kennzeichnet. Der Text der isorhythmischen Motette besteht aus mehreren Stanzen, die z.B. in der Dreistimmigkeit – einer für die isorhythmische Motette repräsentativen Textur – jeweils auf Triplum, Motetus und Tenor verteilt sind. Die Texte der beiden Oberstimmen (Triplum und Motetus)

⁷² Die Antiphon *Terribilis est* wird als Gesang des Propriums zum *Introitus* (dt. Einzug) in der Messe – *in dedicatione ecclesiae. ad missam* – gesungen; der Text stammt aus Genesis 28, 17.

⁷³ D.h. in dieser Motette haben Triplum und Motetus nicht den gleichen Tonumfang, sondern Motetus liegt eine Oktave tiefer als Triplum.

⁷⁴ Notenbeispiel 3: Antiphon *Terribilis est locus iste*, Liber usualis (= *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis cum cantu Gregoriano*, Paris etc. 1962).

⁷⁵ Cumming (1999), S. 213f.

sind grundsätzlich ähnlich aufgebaut, gleich lang, und weisen aufgrund ihrer ähnlichen Struktur häufig jeweils bestimmte rhythmische Verbindungen auf. Der Text des Tenors ist dagegen in der Regel wesentlich kürzer und besteht nur aus einem Vers oder einer Strophe oder ist gar nicht textiert (ohne Text).⁷⁶

Die Motettentexte sind meist in lateinischer Sprache verfasst und behandeln im Allgemeinen geistliche Themen wie die Jungfrau Maria, die Trinität oder Christus.⁷⁷ Je nach Stimmbesetzung wurden aber nicht nur geistliche Texte wie der (gregorianische) Choral, sondern auch weltliche Texte verarbeitet. Eine solche Komposition mit gegensätzlichen Textquellen ist freilich das konstruktive Merkmal der Polytextualität in der isorhythmischen Motette.⁷⁸ In der mehrtextigen Motette vor dem 15. Jahrhundert wurde übrigens die geistliche Melodie in der Regel für jede Stimme verwendet. In diesem Fall gibt z.B. der Tenor der isorhythmischen Motette durch die Choralbehandlung oder den *cantus firmus* dem ganzen Satz ein melodisches Muster (*color*) vor, das durch unterschiedliche Rhythmen jeweils mehrere Choralabschnitte bildet und deren Zusammensetzung über die Länge der Motette bestimmt.⁷⁹

Neben der Mehrtextigkeit und dem sprachlich-textlichen Aspekt behält somit die isorhythmische Motette auch die Mehrteiligkeit bei. Die isorhythmische Motette vollzieht sich durch rhythmische Einheiten (Wiederholung des rhythmischen Musters, *talea*) oder melodische Einheiten (Wiederholung der Melodie, *color*), hier z.B. *Nuper rosarum*, ihr inneres musikalisches Schema des proportionalen Choralabschnitts.⁸⁰ Die Mehrteiligkeit der isorhythmischen Motette ist also durch die Proportionen der Mensuren bzw. den Mensurwechsel gekennzeichnet.

⁷⁶ In dieser Hinsicht ist *Ave Maria/O Maria* von Brassart durch Mehrtextigkeit gekennzeichnet (*Notenbeispiel 1*), jedoch sind die Strophen/Stanzas der beiden Discantus strukturell (in Länge und Wortzusammensetzung) unterschiedlich aufgebaut. Außerdem ist der Tenor mit dem Gebetstext *Ave Maria* textiert. Die Ober- und Unterstimmen von *Nuper rosarum* Dufays singen jeweils einen anderen Text, der Tenor übernimmt diesmal einen Antiphontext *Terribilis est* (*Notenbeispiel 2*).

⁷⁷ Wenn die Motette nicht für den regulären Gottesdienst, sondern für besondere Anlässe wie Andacht oder privates Gebet komponiert wurde (Gelegenheitsmotette), hatten die Textthemen meist einen gesellschaftlichen oder politischen Bezug. Siehe dazu „Text“ in 2.3. „Neue Maßstäbe für neue Motetten: Leitfragen zur musikalischen Analyse“.

⁷⁸ Wolfgang Fuhrmann, «*Englische*» und *irdische Musik im 15. Jahrhundert*, in: Bruggisser-Lanker, Therese (Hrsg.), *Den Himmel öffnen...*, Bern etc. 2014, S. 89f.

⁷⁹ Dies gilt auch für die rhythmische Behandlung des Tenors von *Nuper rosarum* Dufays (*Notenbeispiel 2*). Jeder (Choral-)Abschnitt hat nämlich eine unterschiedliche Länge bzw. Dauer, die sich grundsätzlich jeweils aus dem Mensurwechsel bzw. der unterschiedlichen Proportion je nach Mensur ergibt.

⁸⁰ Für die musikalische Analyse bzw. Interpretation der isorhythmischen Motette sind in der Regel die Proportionen, d.h. die Verhältnisse zu den Notenzahlen des Tenors in jedem durch die Mensur gegliederten Abschnitt, von großer Bedeutung.

Ansonsten erklärt sich die isorhythmische Motette aus der Textur selbst. Neben der regulären Dreistimmigkeit werden auch häufig vierstimmige Motetten komponiert, wie die oben angeführten Motettenbeispiele zeigen. Die Hinzufügung eines Contratenors verdeutlicht dabei die Komplexität der großen hierarchischen Stimmordnung der mehrstimmigen Musik bzw. der isorhythmischen Motette (siehe Brassarts *Ave Maria/O Maria*). Aus dieser Textur entwickelte sich später die fünfstimmige Tenormotette, die aus zwei Oberstimmen, einem Tenor und zwei Contratenors besteht. Gelegentlich wurde der Contratenor als unbedeutend weggelassen oder durch eine andere Stimme ersetzt. Im 14. Jahrhundert wurde der Contratenor als eine Art zweite Unterstimme mit längeren Notenwerten und tieferen Tönen in die Notation aufgenommen, um die melodischen Lücken des Tenors zu füllen. In den späteren isorhythmischen Werken bewegt sich der Contratenor allmählich schneller mit relativ kürzeren Notenwerten und löst sich damit vom Rhythmus des Tenors. Selten wurde auch die Bedeutung des Contratenors für die kontrapunktische Stimmführung hervorgehoben.⁸¹ Zwei Oberstimmen im gleichen Tonumfang, dazu ein Tenor und ein Contratenor – das ist die bestimmende Textur der vierstimmigen Motetten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, etwa vor den 1430er Jahren auf dem europäischen Festland.⁸² Tenor und Contratenor singen in der Regel im gleichen Tonumfang wie die Oberstimmen.

Im 15. Jahrhundert waren mehrere Komponisten aus dem Norden in Italien tätig, wo sie für italienische Auftraggeber komponierten. Die in Italien gewonnenen kompositorischen Ideen wurden von den Komponisten in ihre Werke integriert, wobei auch die isorhythmische Motettenform berücksichtigt wurde. Dazu gehören beispielsweise folgende kompositorische Stilmittel: der

⁸¹ In Bezug auf den ‚unwesentlichen (inessential) Contratenor‘ kann die folgende Argumentation von Cumming und Strohm als durchaus zutreffend angesehen werden: Discantus und Tenor werden im dreistimmigen Satz komplett kontrapunktisch geführt, während der Contratenor dabei eher unwesentlich/unbedeutend ist. Der Contratenor wurde zu einem späteren Zeitpunkt auch in die italienische Motette integriert, um eine vierstimmige Komposition zu schaffen. Cumming (1999), S. 32, 136ff.; Strohm (1993), S. 80; Die entsprechenden Motetten werden im 4. Kapitel der Musikanalyse exemplarisch behandelt.

⁸² Diese Textur der vierstimmigen Motette findet sich allerdings auch in der späteren nicht-isorhythmischen Motette wieder.

besondere Kadenzstil, die Lauda-Texte,⁸³ die Imitation in der Eröffnung,⁸⁴ die isorhythmische Struktur des italienischen Doppeldiscantus sowie der Verzicht auf den präexistierenden cantus firmus.⁸⁵ Auf diese Weise entwickelten sie die Form und Gattung der Motette weiter, die sich allmählich von der Isorhythmie des 14. Jahrhunderts abhob. Die isorhythmische Motette *Albane misse celitus/Albane doctor maxime*⁸⁶ (*Albanus, geschickt vom Himmel/Albanus, höchster Gelehrter*, Q15.273) von Johannes Ciconia (1370/1375?–1412) ist in dieser Hinsicht ein gutes Beispiel für die Entwicklung der Motettenform, deren Textur an den Doppeldiscantus im italienischen Stil erinnert.⁸⁷

Discantus I	Discantus II	Contratenor & Tenor
Albane misse celitus presul date divinitus veni vater Padue, Cui desolate penitus confer medellam protinus duce dudum vidue.	Albane doctor maxime virtute celo proxime gradu nitens gemino: Nam decretorum insula et presulatus ferula flores sine termino.	(nicht textiert)

Tabelle 1: Die ersten Stanzen der beiden Discantus-Texte von *Albane misse celitus/Albane doctor maxime*

⁸³ *Lauda* ist ein hymnenartiger geistlicher Lobgesang mit italienischem (manchmal auch lateinischem) Text, deren musikalische Praxis zunächst von den im 13. Jahrhundert gegründeten frommen Laienbruderschaften der Bettelorden (vor allem der Franziskaner und Dominikaner) ausging und deren Schwerpunkte seiner Verbreitung Umbrien, die Toskana und Norditalien vom 13. bis zum 16. Jahrhundert waren. Erst im 14. Jahrhundert entstand die mehrstimmige *Lauda*, deren musikalische und textliche (poetische) Form der *Ballata* in einfachem Stil ähnelt. Der Text der *Lauda* fasst die wichtigsten Themen der Andacht zusammen: Lob und Bitte an die Jungfrau Maria, die Feier von Geburt, Leiden und Auferstehung Christi, die Verehrung bestimmter Lieblingsheiliger (z.B. dem jeweiligen Orden nahestehender Heiliger). Jennifer Bloxam, *Lauda*, Art. in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, Sachteil 5, Kassel usw. 1996, Sp. 922ff.

⁸⁴ Die Imitation bzw. der ‚imitierende Discantus‘ in der Eröffnung geht auf die italienische Tradition des 14. Jahrhunderts zurück. In der Eröffnung der vorliegenden isorhythmischen Motette *Ave Maria/O Maria* Brassarts (*Notenbeispiel 1*) wird z.B. neben der rhythmischen Wiederholung des Tenors (zwei *taleae*) die Imitation zwischen den beiden Discantus eingesetzt: Während der Discantus II die Noten des Discantus I imitiert, pausiert der Discantus I. *Ave Maria/O Maria* kann daraufhin als ein gutes Beispiel für die Verwendung der Imitation in der Eröffnung im italienischen Stil in der isorhythmischen Motette dienen. Dieser Kompositionsstil in der Eröffnung wird zwar nicht als Isomelodie oder melodische Wiederholung zu verstehen, sondern eher als Imitation, da eine melodische Einheit *color* nur einmal in einer anderen Stimme wiederholt wird. Die abschnittsweise Imitation ist dabei auch ein Merkmal, das sich in der weiteren Entwicklung der neuen Motette als charakteristisch erweist. Weitere musikalische Analysen der nicht-isorhythmischen Motette mit Imitation: Siehe Kapitel 4.

⁸⁵ Cumming (1999), S. 84.

⁸⁶ *Albane misse* wurde kurz vor Ciconias Tod 1412 für Albano Michiel (reg. 1406–1409) komponiert, der nach dem Sieg Venedigs über Padua im November 1405 von Venetien zum Bischof von Padua ernannt worden war. Es handelt sich um eine der drei Motetten, die Ciconia den Bischöfen von Padua widmete, und um die letzte Motette Ciconias in der Handschrift *Q15*.

⁸⁷ Die Wiederholung einer *talea* in *Albane misse* sieht Bent nicht als echte Isorhythmie an, da diese ‚double statement‘ wesentlich weniger kompositorische Planung erfordere als die mensurale Zurichtung eines bereits vorhandenen Tenors. Steffen Seiferling, *O felix templum jubila. Musik, Text und Zeremoniell in den Motetten Johannes Ciconias*, Berlin 2004, S. 21; Margaret Bent, *The Fourteen-Century Italian Motets*, in: *L'ars nova italiana del trecento* 6, 1992, S. 112.

Albane misse ist ein vierstimmiges Werk mit Discantus I & II, Contratenor und Tenor – der Contratenor wird optional im gleichen Tonumfang wie der Tenor eingesetzt⁸⁸ – im *tempus imperfectum prolatio minor C*. Nur die beiden Discantus sind textiert. Auch die Motette zeichnet sich durch die Mehrtextigkeit aus, indem die Oberstimmen jeweils zwei verschiedene Texte von gleicher Länge und Satzstruktur übernehmen, die gemeinsam mit der Anrufung des Bischofsnamens beginnen (Tabelle 1). Das Discantus-Duett beginnt jeweils auf dem ersten Vers mit dem Rhythmusmuster *talea* (Notenbeispiele 4),⁸⁹ das die Motette in zwei Teile gliedert (erste *talea* in T. 1-37 und zweite *talea* in T. 38-74). Nur zu Beginn des Discantus II gibt es eine Ausnahme von der rhythmischen Wiederholung: Der Rhythmus der letzten drei Noten der beiden Takte des Discantus II ist nicht identisch, sondern nur die Melodieführung (vgl. T. 2 und T. 39). Tenor und Contratenor begleiten die Oberstimmen erst ab T. 7, wobei die beiden Unterstimmen jeweils auf der ersten Note eine Oktave tiefer erklingen als die der beiden Discantus. Der melodische Faktor der isorhythmischen Motette *color* ist übrigens nicht erkennbar (Notenbeispiel 5).⁹⁰

Darüber hinaus zeichnet sich *Albane misse* vor allem durch den doppelten Discantus aus, in dem das Rhythmusmuster *talea* im gleichen Tonumfang führt, und durch den frei komponierten Tenor (den Verzicht auf die Choralbearbeitung bzw. *cantus firmus*). Margaret Bent legt in dieser Hinsicht Wert darauf, Ciconias Motetten von französischen Gepflogenheiten zu trennen und sie in eine rein italienische Tradition zu stellen;⁹¹ *Albane misse* zeigt zwar einen sehr eigenständigen musikalischen Stil, weist aber dennoch gleichzeitig Merkmale der traditionellen italienischen Motette des 14. Jahrhunderts auf.⁹²

Wie bereits dargelegt, ist die Isorhythmie streng genommen keine präzise Begriffsbestimmung der alten Motette, da der alleinige Bezug auf den Rhythmus nicht alle musikalischen Merkmale der Motette dieser Epoche erfasst und in ihrer Reichweite sogar stark

⁸⁸ Der Contratenor in *Q15* (fol. 271v-272r, Nr. 273) ist wahrscheinlich nicht authentisch – d.h. Ciconia komponierte diese Motette eigentlich dreistimmig – und eine spätere Ergänzung. Die Unvollständigkeit der hinzugefügten Stimme macht sich vor allem in den vielen Synkopen zwischen den Oberstimmen bemerkbar (siehe *Notenbeispiel 5*). Margaret Bent/ Anne Hallmark (Hrsg.), *The Works of Johannes Ciconia*. Polyphonic Music of the Fourteenth Century Bd. 24, Monaco: Éditions de l'Oiseau-Lyre 1985, S. XIII, XVII; Bent (1992), Anm. 8, S. 59.

⁸⁹ Notenbeispiel 4: Johannes Ciconia, *Albane misse celitus* (Q15.273), Erste *talea* in T. 1-15, Ciconia (= Margaret Bent/ Anne Hallmark (Hrsg.), *The Works of Johannes Ciconia*, Polyphonic Music of the Fourteenth Century Vol. 24, Monaco: Éditions de l'Oiseau-Lyre 1985).

⁹⁰ Notenbeispiel 5: Johannes Ciconia, *Albane misse celitus*, Zweite *talea* in T. 38-50, Ciconia.

⁹¹ Seiferling (2004), S. 19.

⁹² Robert Nosow, *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, Cambridge 2012, Anm. 7 (Bent), S. 57.

eingeschränkt ist.⁹³ Isorhythmie kann als ‚pars pro toto‘ für eine Vielzahl kompositorischer Verfahren verstanden werden.⁹⁴ Im weiteren Sinne kann sich insbesondere der Begriff ‚iso‘ in der alten Motettenform nicht nur eine rhythmische, sondern auch eine periodische Wiederholung bedeuten. Somit kann die ‚Repetition‘, ein wichtiges musikalisches Verfahren der alten Motette, auch allein als isoperiodisch aufgefasst werden; eine Gleichsetzung von ‚isorhythmisch‘ mit ‚isoperiodisch‘ ist in diesen Fällen allerdings zu vermeiden.⁹⁵

Die nicht-isorhythmische Motette

Um die Wende zum 15. Jahrhundert wurde die isorhythmische Motette noch komponiert. Die Ästhetik der strengen Regel blieb dabei nicht nur in der alten Motettenform bzw. der Isorhythmie erhalten, sondern auch in der neuen. Durch die Mobilität und Flexibilität der Musiker, die sich in der zeitlichen Strömung der musikalischen Komposition bewegten, entwickelten sich nach und nach weitere vielfältige strukturelle Bestimmungen der neuen Motette. Die Wahrnehmung der zeitgenössischen Komponisten, Mäzene und Auftraggeber führte allmählich zu einer neuen Ausprägung der Kompositionsprinzipien, die sich deutlich von denen der isorhythmischen Motette unterschieden. In den späteren Motetten verschwindet im Prinzip nicht nur die Textur mit zwei Oberstimmen,⁹⁶ sondern auch die feste oder strenge Form der Isorhythmie, wie die Wiederholungsstruktur von *talea* und *color* in mehreren Mensuren bzw. durch Mensurwechsel.

⁹³ In diesem Zusammenhang hat Bent in groben Zügen auf die zwei und im Detail auf die vier möglichen Wiederholungsmuster in der alten Motette hingewiesen: (1) Sowohl Melodie als auch Rhythmus werden wiederholt – (a) einfache Wiederholung, bei der Melodie und Rhythmus übereinstimmen und der Rhythmus nicht isoliert werden muss, oder (b) überlappende Wiederholungen von Melodie und Rhythmus, die eine separate Angabe nicht nur des Rhythmus, sondern sowohl der Melodie als auch des Rhythmus erfordern; oder (2) die Melodie und nicht der Rhythmus wird wiederholt – (a) die inneren Beziehungen zwischen den Wiederholungen sind rhythmisch nicht identisch, so dass eine separate Angabe für die aufeinanderfolgenden Noten erforderlich ist, sowie Fälle, in denen (b) die gleiche Notation zu unterschiedlichen Ergebnissen führen kann, unabhängig davon, ob die aufeinanderfolgenden Noten einzeln eingesetzt oder umgesetzt werden oder nicht. Bent (2023), S. 42f.

⁹⁴ Wolfgang Fuhrmann, *Subjektivierung von Polyphonie. Die Devotionsmotette im Kontext der Gattungstransformation 1420–1450*, in: Alexander Rausch/ Björn. R. Tammen (Hrsg.), *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse und Praktiken*, Wien 2014, S. 178.

⁹⁵ ‚Isoperiodisch‘ funktioniert in der Tat gut für die Motetten ohne reduzierten zweiten (oder dritten) Abschnitt, mit ihren rhythmisch identischen Tenor-*taleae*, aber ihre teilweise isorhythmische Übereinstimmung in den Oberstimmen reicht nicht aus, um die Gesamtbezeichnung als ‚isorhythmisch‘ oder ihre Perioden als ‚*taleae*‘ zu verdienen. Zitiert nach Bent (2023), S. 39f.

⁹⁶ In der dreistimmigen (evtl. auch vierstimmigen) Motette ging diese Textur allmählich zu Ende und wurde lieber durch eine neue ersetzt, z.B. mit nur einem einzigen Discantus, einem Tenor und einer weiteren Unterstimme in tieferer Lage. Dies bedeutet jedoch nicht, dass im 15. Jahrhundert keine Motetten mit zwei Oberstimmen mehr komponiert wurden. Zur Erläuterung der entsprechenden Textur siehe unten Anm. 278 und 284.

Dennoch blieben einige alte Kompositionsstile des 14. Jahrhunderts für die Motettenvarianten teilweise erhalten: In vielen Motetten wurden die Mehrtextigkeit, die Dreistimmigkeit sowie die Vierstimmigkeit mit mehreren Texten und einem hinzugefügten Contratenor wie in der italienischen Motette beibehalten (siehe oben: *Notenbeispiele 4 & 5*). Die beiden letztgenannten Kompositionsstile waren übrigens die Vorbilder für die französische und italienische isorhythmische Motetten. Zwischen den 1420er und 1430er Jahren wurden auch Motetten komponiert, die zwar keine isorhythmischen Kompositionstechniken aufwiesen, sich aber in der Form, z.B. durch die Neuordnung der Mensuren, unterschieden.

Daraufhin können die stilistischen Veränderungen im frühen 15. Jahrhundert als Rückgriff auf die bestehende Musiktradition oder als Entwicklung neuer musikalischer Repertoires betrachtet werden. Mit der *contenance angloise* sowie der *nouvelle pratique*⁹⁷ hatten sie jedoch im Wesentlichen die historische Situation und das soziokulturelle Bewusstsein gemeinsam. So führte vor allem die musikalische Begegnung zwischen England und dem Kontinent zur Veränderung der Textthemen und der Textur der neuen Motettengattung: So komponierten beispielsweise die englischen Musiker Dunstaple und Power eine Vielzahl von dreistimmigen Cantilena- bzw. English cantilena-Motetten⁹⁸ in freier Form, deren inhaltliche Themen die Marienverehrung betrafen. Um 1440 entstand z.B. die englische Missa *Caput* des Anonymus als erster vierstimmiger und nicht-isorhythmischer Messzyklus in einer neuen Textur mit tiefem Contratenor.⁹⁹

Dementsprechend weicht die neu entwickelte Form der Motette in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts von den kompositorischen Grundvoraussetzungen der Isorhythmie ab. Aus diesem Grund wird sie als ‚nicht-isorhythmische Motette‘ bezeichnet. Im Gegensatz zur alten Motettenform,

⁹⁷ Die beiden Begriffe ‚*contenance angloise*‘ und ‚*nouvelle pratique*‘ werden durch eine Passage aus dem Versroman *Le Champion des Dames* (1440–1442) von Martin Le Franc (um 1410–1461) illustriert. Inhaltlich beschäftigt sich die Passage mit den musikalischen Einflüssen aus England auf den europäischen Kontinent und gibt einen zeitgenössischen Einblick in die musikalische Entwicklung. Die detaillierte Erläuterung der Begriffe sowie die Interpretation des Versromans in Bezug auf die musikalische Entwicklung werden in Kapitel 3.1. ausführlich dargestellt.

⁹⁸ *Cantilena* ist ein altlateinischer Begriff und bedeutet ‚Gesang‘. Die ‚English cantilena‘ ist eine Gattung der Vokalpolyphonie des 14. Jahrhunderts im englischen Stil der Dreistimmigkeit. Im Folgenden wird unter diesem Begriff nicht nur der alt-englische Gesangsstil verstanden, sondern auch die musikalisch von der English cantilena abgeleitete Untergattung der Motette.

⁹⁹ Der vierstimmige Satz der Missa *Caput* besteht aus einer hohen, zwei mittleren und einer tiefen Stimme, wobei der Tenor den cantus firmus übernimmt. Vor den Motetten in der Handschrift *Trient 88* gibt es kein Beispiel einer vierstimmigen, nicht-isorhythmischen Motette mit dem cantus firmus im Tenor. Wenn der cantus firmus früher im Tenor steht: Entweder die dreistimmige Tenormotette oder der dreistimmige Messzyklus oder die vierstimmige isorhythmische Tenormotette. Die Missa *Caput* ist zwar der erste nicht-isorhythmische Messzyklus in neuer Textur (vierstimmig) und mit dem cantus firmus-Tenor unter den geistlichen Werken, die in kontinentalen Handschriften des 15. Jahrhunderts erhalten sind. Diese Messkomposition wurde auf dem Kontinent überliefert, indem sie anscheinend zwischen 1450 und 1455 in *Trient 93* kopiert wurde. Cumming (1999), S. 223f.

die in gewissem Sinne relativ klar charakterisiert werden kann, lässt sie sich jedoch nicht einfach durch ein analoges Bündel von Merkmalen definieren. Im Hinblick auf die umstrittene Terminologie der Isorhythmie kann die spätere neue Motettenform daher entweder als ‚nicht-isorhythmische‘ Motette mit der Verneinung *nicht* oder einfach als ‚neue‘ Motette bezeichnet werden. Unter dem gleichen Gesichtspunkt kann es auch sinnvoll sein, die bisher als isorhythmisch bezeichnete Motettenform als ‚alte‘ Motette zu bezeichnen.

Diese Unterschiede sind also sowohl im historiographisch-terminologischen Sinne des Gattungsbegriffs als auch im musikstrukturell konstitutiven Sinne der Motettenkomposition deutlich erkennbar. Ansonsten sind die kompositorischen Unterschiede zwischen den beiden Motettenformen nicht leicht auszumachen. Die neue Motettengattung weist gelegentlich einige formale Elemente der isorhythmischen Motette auf, so dass eine gewisse kompositorische Verwandtschaft zwischen den beiden Formen besteht. Die Charakteristika der nicht-isorhythmischen Motette lassen sich dann, um es kurz zu machen, meist aus der Gegenüberstellung bzw. dem Vergleich mit der isorhythmischen Motette erschließen. So wird z.B. in der nicht-isorhythmischen Motette die vorhandene Choralmelodie nicht unbedingt als musikalische Vorlage verwendet, sondern nur teilweise oder der gesamte Motettensatz wird frei komponiert. Die beiden Motettenformen können sich auch in ihren textlichen Elementen unterscheiden: Die neue nicht-isorhythmische Motette greift in ihrer Text- bzw. Themenwahl nicht nur auf bereits vorhandenes Textmaterial zurück, wie es etwa bei der English cantilena der Fall ist, die den Bibel- oder Antiphonentext verwendet, sondern gegebenenfalls auch auf Texte, die je nach Funktion oder Anlass der Motette neu verfasst wurden.

Auch die Textstruktur der neuen Motette kann sich zudem deutlich von der Stanzenform der alten lösen, in der die musikalische Textgliederung strophisch ausgebildet ist. In der nicht-isorhythmischen Motette wird zumeist ein Text verwendet, d.h. die Stimmen sind in den meisten Fällen alle auf einen Text gesetzt. Die neue Motette bildet also nicht mehr notwendigerweise die Mehrtextigkeit des sogenannten Ars nova-Stils aus, sondern eignet sich vor allem für die Eintextigkeit.¹⁰⁰ Außerdem ist der nicht-isorhythmische Motettensatz kürzer als der isorhythmische, und auch der Text selbst ist relativ kürzer als der eines Triplums oder eines Motetus der isorhythmischen Motette.

¹⁰⁰ Dies bedeutet allerdings nicht, dass die Mehrtextigkeit nicht gänzlich verschwindet, sondern dass sie noch in der nicht-isorhythmischen Motette erhalten bleibt, indem sie als ein kompositorisches Element in die neue Motettenform integriert wird. Entsprechende Motettenbeispiele werden in der musikalischen Analyse in Kapitel 4 behandelt.

Die Befreiung von strengen kompositorischen Regeln bedeutet jedoch nicht unmittelbar den Verlust der Form. Die neuen Kriterien stehen der neuen Motette weiterhin zur Verfügung. Die Motette lässt sich anhand ihrer verschiedenen kompositorischen Elemente sowie der historischen und soziokulturellen Bedingungen charakterisieren und von der alten Motettenform der Ars nova abgrenzen. Die Charakterisierung der neuen Motette wird zwar durch verschiedene mögliche kompositorische Faktoren wie freie Textwahl, Veränderung der Textstruktur (Eintextigkeit), Texturvarianten etc. beeinflusst. In diesem Zusammenhang sind die Begriffe ‚Flexibilität und Vielfalt‘ als Inbegriff der neuen Motette zu verstehen. Die neue Motette strebt offensichtlich nach formaler Einfachheit, indem sie auf isorhythmische Strenge, innermusikalische Formalität und die vom Tenor geprägte Stimmführung verzichtet. Beispiele dafür sind die Eintextigkeit, die Verkürzung der Motettendauer oder die Verlangsamung des Tempos. Die neue Motette hat jedoch tatsächlich die Flexibilität, die durch mehrere kompositorische Verfahren gleichzeitig erreicht werden kann, wie die Erhöhung der Stimmenzahl, die neue Form und Funktion der Mensuren sowie die Erweiterung des Textsinns, in sich aufgenommen.¹⁰¹ Dies hat dann die Möglichkeit für weitere neue geschaffen und kann eine Art von Komplexität aufweisen, die der anspruchsvollen Formidee der alten Motette entspricht. In diesem Sinne ist die neue nicht-isorhythmische Motette als ein musikalisches Resultat der *nouvelle pratique* im Prozess der Motettentransformation zu betrachten.

Die Veränderungen der Motettenform und die Entwicklung der nicht-isorhythmischen Motette standen unter dem allgemeinen Zeichen der Mobilität und Vielfalt. Die neue Motette basierte zunächst auf der musikalischen Tradition ihrer Vorgänger und den Ordnungsprinzipien der spezifischen kulturpolitischen Züge der Zeit. Die Form der Motette wandelte sich jedoch durch die historischen soziokulturellen Bedingungen und darüber hinaus durch die musikalische Kreativität der Komponisten.¹⁰² Die vielfältigen neuen Ideen der Motettenkomposition und ihre neue musikalische Aufführung – *contenance angloise* und *nouvelle pratique* – entwickelten sich dann zu einer musikästhetischen Synthese. Daraus lässt sich vorsichtig schließen, dass sich die neue Motette mehr oder weniger von den strengen Regeln der Ars nova und der Proportionalität der alten isorhythmischen Motette löst und gleichzeitig einen Schritt weiter in Richtung der neuen Form der nicht-isorhythmischen Motette geht. Damit erhält die neue Motette eine innermusikalische Gestalt,

¹⁰¹ Die Form und Funktion der Mensuren sowie die Behandlung des Textes werden im 4. Kapitel über die musikalische Analyse mit den entsprechenden Beispielen erläutert.

¹⁰² Die kulturellen Bedingungen und ihre historische Bedeutung werden im 3. Kapitel anhand von drei musikalischen Orten – England, Burgund und Norditalien – erläutert.

die die Charakterisierung ‚Flexibilität und Vielfalt‘ mehr als verdient. In diesem Sinne wird es bei der Beschäftigung mit der nicht-isorhythmischen Motette vor allem um die musikalische Analyse des Formwandels der Motettengattung um die Wende zum 15. Jahrhundert gehen, die der Erweiterung des kompositorischen Repertoires dient.

2. 3. Neue Maßstäbe für neue Motetten: Leitfragen zur musikalischen Analyse

Im Hinblick auf das immer wieder diskutierte Gattungsproblem bzw. die Gattungsidentität der Motette wird die Untersuchung des Motettenformwandels bzw. der Entwicklung der nicht-isorhythmischen Motette 1400–1450 von drei Fragestellungen geleitet: Anlässe, Funktionen und Texte der Motette. Diese drei Punkte beeinflussen sich aber auch gegenseitig. Die Fragestellungen können dann vor allem neben den soziokulturellen Bedingungen als Maßstäbe für die musikalische Analyse herangezogen werden. Im Folgenden werden die einzelnen Fragestellungen im Detail vorgestellt.

Anlässe

- In welchem Kontext bzw. Auftrag wurden Motetten komponiert?
- Welche soziokulturellen Anforderungen beeinflussten die Motettentransformation und ihre Aufführungspraxis?

Die Motettenkomposition entstand im Hochmittelalter aus politischen und soziokulturellen Anlässen heraus, die sich je nach Aufforderung oder Vorliebe des Auftraggebers in den Funktionen und Texten widerspiegeln. Das Kompositionsmotiv des Auftraggebers oder Stifters ging der Auswahl von Themen, Gegenständen und anderem thematischen Material voraus und die Entstehung der Motettenkomposition resultierte aus seiner Entscheidung. Die Motive und Anlässe für die Komposition werden vor allem durch die Motettentexte bzw. den Textinhalt konkretisiert. Die Entstehung mancher spätmittelalterlicher Musikwerke ist also nicht auf die persönliche Anregung, das private Bedürfnis oder die künstlerische Inspiration des Komponisten zurückzuführen, sondern

auf die Aufforderung oder den Auftrag durch fürstliche, weltliche oder kirchliche Patrone/Mäzene/Auftraggeber. Die Autonomie der schöpferischen Leistung war in den meisten Fällen ausgeschlossen.

In diesem Kontext war der Charakter des musikalischen Werkes sehr eng mit dem Stiftungswesen verbunden, dessen Forderung nach einer bestimmten Form und einem bestimmten Textinhalt sich mehr oder weniger stark auswirkte. Die Auftraggeber waren zunächst auf den Hof oder die Kirche beschränkt, was den kontrastierenden Aspekt der Entstehung von Musikstücken, nämlich die ‚geistliche‘ Musikkomposition im Auftrag ‚weltlicher‘ Herren, gegebenenfalls verdeutlicht. Die Entwicklung des Handels bzw. der Aufstieg des Kaufmannsstandes brachte aber auch eine neue soziale Schicht von Auftraggebern hervor, und die verschiedenen Anlässe für Kompositionen wurden entsprechend beschafft. Diese weltlichen Auftraggeber waren vor allem in Nordfrankreich und in den Niederlanden wirtschaftlich erfolgreich. Ihre musikalischen Ansprüche orientierten sich an der Komposition und Aufführung geistlicher Musik, wie z.B. der Gelegenheits-/Devotionsmotette, für den liturgischen Gebrauch.

Die neu entwickelte Form der nicht-isorhythmischen Motette wurde nun mit dem neuen Patronat in Verbindung gebracht, wie es im kirchlichen oder fürstlichen Dienst üblich war. Die Motettenkompositionen reagierten also auf bestimmte kulturelle, politische und gesellschaftliche Anlässe. So waren die Feste des kirchlichen Kalenders, liturgische Zeremonien und private Andachten jeweils wichtige Anlässe für Kompositionen nicht nur im geistlichen, sondern auch im weltlichen Bereich. Dies ist im Übrigen auch Teil der historischen Frage nach der Stellung des Komponisten im musikalischen Dienst bzw. nach der Freiheit des Künstlers in seiner kompositorischen Arbeit, unabhängig davon, ob der Komponist freischaffender Musiker/Künstler ist oder nicht.¹⁰³ Fest steht jedenfalls, dass der Komponist in der zeitgenössischen Wahrnehmung im Vergleich zum Maler oder Dichter nicht (oder weniger) als Künstler angesehen wurde: Die Musik war zwar relativ länger oder tiefer als andere Künste mit kirchlichen oder religiösen Aufgaben verbunden, und die musikalische Produktion wurde lange Zeit nicht als schöpferische Arbeit

¹⁰³ Melanie Wald-Fuhrmann, *Die Motette im 15. Jahrhundert, ihre Kontexte und das geistliche Hören: Forschungsüberblick und Perspektiven*, in: Lütteken (2011), S. 65f.

betrachtet.¹⁰⁴ Der Komponist dieser Zeit betrachtete seine musikalische Arbeit weder als individuell oder unabhängig, noch war die Komposition die Hauptaufgabe des Kirchenmusikers. In diesem Sinne war es schwierig, die musikalische Idee, die so genannte Inspiration, mit dem Grundmotiv der Komposition in Verbindung zu bringen.

Die Anlässe der Motettenkomposition, die wie gesagt teilweise die Satztechnik bzw. die Motettenform beeinflussen, beziehen sich auch auf die Aufführungspraxis, nämlich auf folgende Fragen: Für welche rituelle Situation wurde die Motette komponiert, wie wurde die Motette in der Liturgie aufgeführt und verwendet, welchen rituellen Sinn hat die Motette daraus übernommen? Zu verschiedenen Anlässen des Rituals – Andacht, Prozession, Gebet usw. – nahm die Motette ganz selbstverständlich einen wirkungsvollen und wichtigen Platz in der kirchlichen Zeremonie ein.

Funktionen

- In welchem Zusammenhang steht der Formwandel mit der Motettenfunktion in der Liturgie?
- In welchem Verhältnis steht die Form der Motette zu ihrer Funktion?

Ebenso wenig wie die Musiker an den Initiativen der musikalischen Komposition beteiligt waren, d.h. mangels eines Selbstbewusstseins als Künstler, hatte ihr Schaffen in dieser Epoche auch keinen ästhetischen Wert.¹⁰⁵ Die musikalische Praxis war nämlich primär durch die Kirchenmusik geprägt, die eine vermittelnde Funktion in der Liturgie einnahm und insbesondere an der Spitze aller musikalischen Gattungen stand. Diese liturgische Funktion wurde zunächst in der mehrstimmigen Gattung der Motette in ihrer isorhythmischen Form wahrgenommen und vertiefte sich dann in der neuen, nicht-isorhythmischen Motette um die Wende zum 15. Jahrhundert. Dabei erforderte die Musik allerdings eine funktionsgerechte Textwahl sowie Satztechnik, die aber auch mit den

¹⁰⁴ Wechselt man jedoch den Blickwinkel des Subjekts der Unterordnung von ‚Kirche sowie Religion‘ auf ‚weltliche Wesen‘, so kann man im strengen Sinne nicht sagen, dass die anderen Künste im Vergleich zur Musik frei von Traditionen und Vorschriften waren. Sie unterstanden zwar nicht direkt der Kirche, wohl aber dem Hof, und ihre Rollen und Aufgaben wurden von der weltlichen Obrigkeit stark eingeschränkt und reglementiert. Huizinga vergleicht in seiner Schrift (in einem Kapitel über die Kunst am burgundischen Hof des Hochmittelalters) Maler und Bildhauer und stellt fest: „Der Bildhauer jener Zeit hat sich wahrscheinlich kaum außerhalb seiner Aufträge bewegt; die Motive, die er zu bearbeiten bekommt, sind zahlenmäßig begrenzt und streng traditionsgebunden. Sein Dienstverhältnis mit dem Herzog ist wesentlich festgelegter als das der Maler.“ Der Künstler hatte damals lediglich den Hofrang eines ‚*varlet de chambre de monseigneur le duc de Bourgogne*‘ (Kammerherr des Herzogs von Burgund). Daraus lässt sich der allgemeine Status des Künstlers im Spätmittelalter ableiten. Huizinga (2018), S. 368ff.

¹⁰⁵ Die Selbsterkenntnis des Musikers als Künstler war zu dieser Zeit noch wenig ausgeprägt. Die musikalische Tätigkeit, z.B. das Komponieren oder Singen, wurde nicht als eigenständige Aufgabe betrachtet, sondern in der Regel innerhalb der Kirche beauftragt.

kulturpolitischen Motiven der Motettenkomposition zusammenhängen kann. Die oben gestellten Fragen beziehen sich auf die verschiedenen Motettenformen in Abhängigkeit von ihrer (liturgischen) Funktion, von der sich der kompositorische Stil und die musikalische Struktur unterscheiden können, und grundsätzlich auf den Formwandel der Motette. Daraufhin ist die Funktionalisierung der Motette die bemerkenswerteste Entwicklung der Gattungsgeschichte zwischen 1400 und 1500, in der die sogenannte isorhythmische Motette vor allem der religiös-politischen Repräsentation vorbehalten bleibt; Textwahl und Funktion der Motette werden dann zunehmend und nach 1450 vorwiegend geistlich.¹⁰⁶

Dementsprechend kann die geistliche Funktion der Motette selbst (zusammen mit dem Text) dazu dienen, die Motette als eine bestimmte musikalische Gattung zu definieren und die Gattungsidentität festzustellen. Mit anderen Worten: Die Funktion der Motette bzw. ihre Bedeutung in der Liturgie hängt gleichermaßen mit der Motettenidentität als einer bestimmten polyphonen Gattung und darüber hinaus mit der Beantwortung der Frage – was ist die Motette – zusammen. Die Hinweise auf die geistliche Funktion der Motette finden sich (wenn auch nicht hinreichend präzise, so doch eher in unmittelbarem Zusammenhang mit der textlichen Thematik) in der Begriffserklärung der Motette im musiktheoretischen Werk *Terminorum musicae diffinitorium* (1473) des Musiktheoretikers Johannes Tinctoris (um 1435–v.1511): „Die Motette ist ein mittellanger Gesang, der auf einen beliebigen, meist ‚geistlichen‘ Text gesungen wird (*Motetum est cantus mediocris, cui verba cuiusvis materiae sed frequentius divinae supponuntur*)“.¹⁰⁷ Die hier vorgestellte Definition der Gattung ‚Motette (*motetum*)‘ ist im Zusammenhang mit den Tinctorisischen Definitionen der beiden anderen mehrstimmigen Gattungen – Chanson (*cantilena*) und Messe (*missa*) – zu verstehen. Die drei Gattungen unterscheiden sich z.B. durch ihre Thematik, ihren Textinhalt und ihren Umfang bzw. ihre Länge.¹⁰⁸ Die Kriterien und Klassifizierungen, die Tinctoris nacheinander anführt, beziehen

¹⁰⁶ Fuhrmann, *Subjektivierung von Polyphonie*, in: Rausch/Tammen (2014), S. 176.

¹⁰⁷ Cumming (1999), Anm. 5, S. 42; Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium* (= Documenta musicologica, Reihe 1: *Druckschriften-Faksimiles*. Bd. 37), Faksimile der Inkunabel Treviso 1495, mit der Übersetzung von Heinrich Bellermann und einem Nachwort von Peter Gülke, Bärenreiter, Kassel und andere 1983.

¹⁰⁸ „Eine *cantilena* bezeichnet ein kleines musikalisches Stück, das auf einen beliebigen Text, meistens aber auf einen Text mit Liebesbezug, vertont wird. (*Cantilena est cantus parvus, cui verba cuiuslibet materiae sed frequentius amatoriae supponuntur*)“; „Die Messe ist eine große Komposition, in der die Texte *Kyrie, Et in terra, Patrem, Sanctus* und *Agnus Dei* sowie mitunter auch andere Teile für den mehrstimmigen Gesang gesetzt sind. Sie wird auch als Offizium/Stundengebet bezeichnet. (*Missa est cantus magnus cui verba Kyrie, Et in terra, Patrem, Sanctus, et Agnus, et interdum caeterae partes a pluribus canendae supponuntur, quae ab aliis officium dicitur*).“ Cumming (1999), Anm. 5, S. 42.

sich jedoch im Wesentlichen auf die Variation der mehrstimmigen Gattungen sowie auf die Motettenform und ferner auf die Funktion der Motette selbst.

In diesem Sinne wird die geistliche Funktion der Motette meist durch die Wahl des Textes deutlich, bestimmt aber auch die Form der Motette. Im Spätmittelalter wurde z.B. die Antiphon für die Liturgie mehrstimmig komponiert; Wortdeklamation und Gefühlsausdruck entstanden als neue kompositorische Aufgabe bzw. Formidee, um den Textsinn anschaulich und affektiv zu vermitteln. Daraus entwickelte sich die Devotions- sowie die Deklamationsmotette¹⁰⁹ als Motettensubgenre und erfüllte eine bestimmte Funktion in der Liturgie.¹¹⁰

Die Form der Motette ist grundsätzlich durch die Textwahl sowie die Textbehandlung als kompositorisches Verfahren verbindlich festgelegt. Die Funktion der Motette bleibt in der Regel auf den kirchlich-religiösen Bereich beschränkt, kann sich jedoch je nach Wunsch oder Interesse der weltlichen Macht auch auf die kulturpolitische und gesellschaftliche Ebene ausdehnen. Dies kann zu einem Formwandel der Motette führen. Ansonsten erweist es sich als schwierig, die liturgische Funktion der Motette zu erfassen, insbesondere die Motette als Teil der Liturgie zu betrachten. In der Handschrift *Modena a.X.1.11* (aus dem 15. Jahrhundert, um 1430) wird die Motette z.B. von drei Gattungen liturgischer/gottesdienstlicher Musik – den mehrstimmigen Hymnenvertonungen, den *Manificat*-Vertonungen und den Stundengebet-Antiphonen – deutlich unterschieden und grundsätzlich von den Abschnitten der liturgischen Gattungen ausgeschlossen.¹¹¹

Wie bereits erwähnt, verdeutlichen auch die beiden anderen Punkte die funktionale Dimension der Motette: Die Motettenfunktion ist nämlich auch von Texten und Anlässen abhängig. Texte fungieren in der Motettenfunktion vor allem als Kommunikationsmittel, wie es Strohm im Hinblick auf den Sprechakt der Motette ausdrückt.

¹⁰⁹ Siehe dazu den nächsten Abschnitt „Texte“ und Kapitel 4.2.1.

¹¹⁰ Die Tatsache beispielsweise, dass es sich bei der Mehrzahl der nicht-isorhythmischen Motetten der Handschrift *Bologna Q15*, einer Hauptquelle dieser Arbeit, um geistliche Stücke mit meist lateinischen, aber auch altfranzösischen und altitalienischen Texten handelt, beschränkt die Frage nach der Funktion der Motette hier zunächst weitgehend auf den religiösen bzw. liturgischen Raum der Musik.

¹¹¹ Cumming (1999), S. 48ff.; dies könnte die Frage der Gattungsidentität der Motette betreffen. Die Motette ist zwar geistliche Musik, aber ihre musikalische Funktion hat selbst keine liturgische Bedeutung, sondern wird während des liturgischen Ablaufs zusätzlich gesungen.

Texte¹¹²

- Wovon handelt der Text der Motette?
- Wie funktioniert der Text in der Motettenkomposition und in der musikalischen Aufführung?
- Lässt sich ein Wandel der Motettenform in Bezug auf Textwahl sowie Textthemen feststellen?

Der Text der Vokalpolyphonie ist ursprünglich eine freie literarische Schöpfung (Dichtkunst) und ihr poetischer Text ist grundsätzlich als literarisches Einzelwerk vor der musikalischen Komposition entstanden. Der Text kann unabhängig oder völlig losgelöst von musikalischen Funktionen und Anlässen sein und sein Thema kann ‚ad libitum‘ schriftlich wiedergegeben werden. Der Text als poetische Gattung ist in der Regel durch in sich tragende Metren und Rhythmen musikalisch leicht zugänglich und wird dann vom Komponisten wirkungsvoll in Musik gesetzt. Die Form des Textes gibt der Dichtkunst Gattung, Funktion und Identität, was sich auch auf die Motette selbst auswirkt. Die Vielfalt der Textquellen der Motette wie Antiphon oder Bibeltext, Graduale, Choral etc. kann als Erklärung für die Identität der polyphonen Gattung Motette herangezogen werden. Das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein einer Textvorlage ist auch eine elementare Bedingung, die die Motette als Gattung der Vokalpolyphonie von anderen musikalischen Gattungen unterscheidet. In diesem Sinne kann die Auswahl des Textes als ein primäres kompositorisches Verfahren angesehen werden. Ein (weltlicher) poetischer Text wurde gegebenenfalls zusammen mit einem anderen (geistlichen) Choraltext in die Motette eingefügt bzw. verwendet, wobei eine solche spezifische Textbehandlung dann vor allem die Intertextualität – die musikalische Verbindung mehrerer Texte – ausmachte, wie bei der Mehrtextigkeit der isorhythmischen Motette.

Neben der Musik ist der Text ein wichtiges musikalisch-sprachliches Element in der Vokalpolyphonie (‚Musik mit Text‘), dessen Wort/Sprache in verschiedenen Tönen musikalisch wiedergegeben wird und dessen schriftliche Form der musikalischen Überlieferung dient. Der Text ist eine konkrete und aktive Ausdrucksform der menschlichen Stimme in der Musik, er unterstützt die Funktion der Motette in den verschiedenen liturgischen Bereichen und verrät zugleich die Themen und Anlässe der Motette entsprechend den verschiedenen gesungenen Repertoires. Der Sinn des Motettentextes wird meist durch die Wechselwirkung zwischen Sänger und Zuhörer sowie durch

¹¹² Mit ‚Texten‘ sind in diesem Zusammenhang weder textliche oder schriftliche Elemente wie Partituranweisungen zum wirkungsvollen musikalischen Ausdruck noch musiktheoretische Texte wie handschriftliche Traktate gemeint, sondern ausschließlich solche, die als lyrisch-literarisches Element der Vokalpolyphonie mit gesprochenen, vertonten und gesungenen ‚Worten‘ den Textinhalt umfassen.

den Wechsel von antiphonaler und responsorialer Klangstruktur verdeutlicht. In diesem Sinne ist das ‚Wort-Ton-Verhältnis‘ wesentlich für den Formwandel der Vokalpolyphonie verantwortlich und spielt darüber hinaus als kompositorisches Verfahren eine entscheidende Rolle für die ‚Textausdeutung‘ sowie die ‚Textverständlichkeit‘ in der polyphonen musikalischen Struktur.

Textinhalte und Themen sind abhängig von der liturgischen Grundhaltung und stehen in direktem Zusammenhang mit der geistlichen Funktion der Motette. Strohm erweitert die Funktion der Motette im Hinblick auf die Gattungsidentität – das ‚Singen-Lassen‘ – um die Frage nach der Sprechhandlung und der Sprecheridentität: „Für die musikalische Aufführung ist weiterhin von Bedeutung, dass viele liturgische Texte selbst die Sprechhandlung des Singens und Preisens artikulieren.“¹¹³ Der Text als inhaltliches und thematisches Repertoire basiert in der Tat auf dem spezifischen Zweck der Motette in der Liturgie und enthält zumindest ein individuelles Bestreben des ‚Singen-Lassens‘. Darüber hinaus hängt die Transformation der Motette von der Kompositionstechnik und vor allem von der Textwahl ab: Die Motettenform variiert durch die Verwendung einer vorhandenen Melodie als Choralgrundlage und durch die Auswahl des Textes aus dem jeweiligen soziokulturellen Kontext, der Marianischen Antiphon, der Bibel, einem völlig neu konzipierten Text etc. So wurden Motetten mit devotionalen Themen oft ohne Bezug zu einer Messfeier oder zu einem Festtag im kirchlichen Kalender komponiert und aufgeführt: „[Die] Texte sind Gebete und damit wird das Musikstück als Ganzes zu einem Gebet. Diese spezielle Kommunikationsform, die spezifische kulturelle Praxis des Gebetes, bestimmt Text *und* Musik der Devotionsmotette,¹¹⁴ wie noch näher ausgeführt werden soll.“¹¹⁵

Mit anderen Worten, das Thema der Gattung Vokalpolyphonie, die den Text als ein kompositorisches Element betrachtet, wird durch den Text stark angedeutet; die Themen des Textes (im Allgemeinen gut bekannt oder häufig behandelt) beherrschen sofort die Funktion der Motette und folgen dann den Zwecken und Anlässen der musikalischen Aufführung. Die Motettentexte behandeln im Allgemeinen geistliche Themen – Marienverehrung (Marianantiphon, -hymne, -gebet), Hymnen für Andacht/Devotion und Prozession, Hymnen für Heilige, Trinität, Geburt oder Corpus Christi –, aber auch die Ehrung und Lobpreisung bestimmter Gegenstände (Personen/Städte oder Zeitereignisse). Darüber hinaus wurden auch nicht-liturgische Themen wie festliche Repräsentation

¹¹³ Strohm, *Sprechhandlungen*, in: Lütteken (2011), S. 38, 45.

¹¹⁴ Siehe 4.2.1. „Marienthemen und Textbehandlung in der nicht-isorhythmischen Motette“.

¹¹⁵ Fuhrmann, *Subjektivierung von Polyphonie*, in: Rausch/Tammen (2014), S. 197.

verwendet, zum Teil auch (weltliche, private oder) poetische Werke zu diesem Zweck gewidmet. Die Themen treten in den verschiedenen Textgattungen sowohl der präexistierenden als auch der neu geschriebenen Motettentexte deutlich hervor. Diese textthematischen Präferenzen hängen vor allem von der lokalen bzw. soziokulturellen Tradition ab: In den beiden Fällen der englischen und der kontinentalen Motette werden z.B. Texte aus dem Hohelied (*Canticum Canticorum*) verwendet, wobei die Texte der englischen Motetten eher aus der Liturgie, die der kontinentalen Motetten direkt aus der Bibel stammen.¹¹⁶ Wie die Marienantiphon und die Hoheliedantiphon zeigen, sind der Marienmotette die Fürbitte, das Flehen und der Appell an das Subjekt des Gebets/Singens inhärent. Solche Themen der Marienverehrung finden sich vor allem in den englischen Motetten, deren Ursprung in der English cantilena liegt. Im Vergleich dazu zeichnen sich die italienischen Motettentexte zumindest durch das Lobthema (z.B. Städtelob) aus.¹¹⁷

In diesem Zusammenhang kann das ‚Text-Singen‘ bei bestimmten Themen als eine Handlung des Lesens des Motettentextes betrachtet werden, wobei zunächst der Inhalt verstanden und schließlich der Textsinn übermittelt wird. Des Weiteren lässt sich die musikalische Handlung des Singens primär auf die Sprechhandlung der Motette zurückführen. Im Hinblick auf die Funktion bzw. den Zweck der Motette kann der Text z.B. mit der Handlung der ‚Deklamation‘ in Verbindung gebracht werden, die ihren Ursprung im kunstgerechten Vortrag dichterischer Werke hat. Daraus lässt sich dann ein Motettentypus, die Deklamationsmotette,¹¹⁸ als eigenständige Form ableiten. Die Deklamationsmotette findet sich in geringer Zahl, aber in allen wichtigen Handschriften der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vorhanden. Diese musikalische Form entwickelt sich im wahrsten Sinne des Wortes zur ‚Textdeklamation‘. Die Deklamationsmotette zeichnet sich daher vor allem durch einen einfachen Textaufbau mit sorgfältiger Silbenordnung, homophoner Textur und syllabisch-emphatischer Darstellung des Textes aus. Im weiteren Sinne umfasst der Motettentext darüber hinaus die deklamatorischen Handlungen durch Gebet und Gespräch in ihrer vielschichtigen Textur und mehrstimmigen Struktur und schließlich die ‚Sprechhandlung‘ der Motette. Die Motette zeichnet sich grundsätzlich dadurch aus, dass sie hochqualifizierte Sänger als Subjekte der musikalischen Aufführung bzw. des Vollzugs des Singens in den Mittelpunkt stellt. Dies ist darauf zurückzuführen,

¹¹⁶ Cumming (1999), S. 123f.; auf die Unterschiede in den Textquellen zwischen England und dem Kontinent wird bei der musikalischen Analyse der neuen Motettenformen bzw. -subgenres des 15. Jahrhunderts noch näher eingegangen (Kapitel 4.2. und 4.3.).

¹¹⁷ Siehe 4.4.1. „Texte und Themen der Motette in Italien“.

¹¹⁸ Für eine präzise Erklärung der Deklamationsmotette wird auf Kapitel 4.2.1. „Marienthemen und Textbehandlung in der nicht-isorhythmischen Motette“ verwiesen.

dass das Singen der mehrstimmigen Gattung die Beherrschung des schriftlichen Mediums der mehrstimmigen Musik sowie die Kenntnis des Lesens von Texten voraussetzt, z.B. beim Singen der anspruchsvollen gregorianischen Choräle früherer Jahrhunderte. Daraus ergab sich eine Seite von Sängern bzw. singenden Klerikern, die somit die Bildungsschicht und eine relativ höhere soziale Stellung erreichten. Durch kompositorische Deklamationstechniken wie homorhythmische Textur, Textwiederholung und syllabische Hervorhebung des Textinhalts konnte die Deklamationsmotette jedoch auch von wenig geübten Sängern und Laien relativ leicht und affektiv bewältigt werden.

Die musikalische Form der Motette hängt u.a. auch von der Textierung der Singstimme und der Textur ab. Die Gesamtkontur bzw. Gesamtumfang der Motette wird nicht nur durch das ‚rhythmische‘ Verhältnis von Text und Musik (‚Wort-Ton-Verhältnis‘), sondern auch durch andere textliche Faktoren (Länge,¹¹⁹ Anzahl der Texte und der textierten Stimmen,¹²⁰ quantitativer Stand der Textverwendung¹²¹ usw.) bestimmt. Die musikstrukturelle Kontroverse um Wort (Sprache) und Ton (Musik) ergibt sich hier aus der Überlagerung der Texte mehrerer Stimmen in der Vokalpolyphonie. Das Problem der Textverständlichkeit wird hier durch die kompositorische und satztechnische Differenzierung von Klang und Rhythmus gelöst und überwunden. Die Textverständlichkeit in der mehrstimmigen Musik muss nicht nur für die Singenden, sondern auch für die Zuhörenden im Hinblick auf die Mitteilung bzw. Wahrnehmung des Textsinns während der musikalischen Darbietung deutlich zur Geltung kommen. Die kompositorische Technik mit Text, die (der Textverständlichkeit halber) oft die Form der Einfachheit anstrebt, kann in der Tat als eine eigenständige künstlerische Leistung für das Ausgewogenheit von Wort und Ton in der hierarchischen Konzeption des polyphonen Satzes angesehen werden, wofür die oben erwähnte deklamatorische Textbehandlung ein gutes Beispiel sein kann. Das Wort-Ton-Verhältnis der isorhythmischen Motette unterscheidet sich zum Teil deutlich von dem der nicht-isorhythmischen Motette, wobei die Mehrtextigkeit,¹²² die die musikalische Gestaltung der Motette bestimmt, als konstruktives Merkmal des Textes anzusehen ist. Aus der Verbindung von Text und musikalisch-

¹¹⁹ Die Länge der Motette kann nicht nur durch Abwechslung oder Wiederholung (eines kurzen Textes), sondern auch durch die Textbehandlung (z.B. durch die Verwendung von Melismen) ausgedehnt werden.

¹²⁰ Je nach Notationstechnik wurde der Text nicht in allen Stimmen angegeben. So sind in der Notation der Motetten des 15. Jahrhunderts also nicht alle Stimmen mit Text versehen. Meistens sind die Oberstimmen (Discantus) textiert, die Unterstimmen (Tenor oder Contratenor) eher selten.

¹²¹ Für die Motette kann nicht nur ein ganzer Text, sondern auch ein Teil oder eine Strophe eines präexistierenden Textes ausgewählt und komponiert werden.

¹²² Siehe hierzu die ‚isorhythmische Motette‘ in 2.2. ‚„Neue‘ Idee und Gattungsidentität der nicht-isorhythmischen Motette‘.

strukturellen Faktoren (Metrum und Rhythmus) kann eine neue Form der Motette entstehen, in deren Mittelpunkt die proportionalen Ideen der musikalischen Notation (Tempus und Modus), die Verwendung des Mensurzeichens sowie Mensurwechsel stehen. Je nach Vorliebe für die Verwendung des Mensurzeichens wurden bestimmte Mensuren, Tempi oder Proportionen von den Komponisten übernommen, während andere in der Motettenkomposition nahezu verschwanden. Rhythmische Repetition steht neben durchgehender Textdeklamation, metrische Gestaltung durch Silbenbetonung neben Textwiederholung (oder umgekehrt) und auch Imitation innerhalb einer bestimmten Stimme oder eines Satzteils. Darüber hinaus bezieht sich das innermusikalische Schema des Motettentextes unmittelbar auf die Vielfalt der Motettenformen, je nach Auswahl des Choralabschnitts oder des Textinhalts bzw. der Textgliederung. Die musikalische Struktur bzw. Motettengestalt ist also abhängig von der vielfältigen Zusammensetzung der textlichen und musikalischen Elemente in der Vokalpolyphonie (und auch von einem neuen Text mit einem neuen Thema).

Für die Mehrtextigkeit in der isorhythmischen Motette wurde in einigen Fällen der Text nicht neu geschrieben, sondern der in der Liturgie oder bei religiösen Zeremonien verwendete Conductus des 13. Jahrhunderts bearbeitet, der als im Discantus begleiteter Gesang und Satzstil bereits zur Zeit der einstimmigen Motette existierte und im kompositorischen Sinne der Choralbehandlung gleichgestellt war. Inhaltlich handelt es sich um Marienverehrung, moralisch-satirische Dichtungen sowie Huldigungs- und Klagelieder. Aufgrund dieser textthematischen Prägung gibt die Musik mit dem Conductus in den meisten Fällen die syllabische, d.h. deklamatorische Stimmführung vor. Inzwischen hat die Mehrstimmigkeit den einstimmigen Conductus verdrängt und damit die Textstruktur der mehrstimmigen Komposition gefestigt.¹²³ Hinsichtlich des musikalischen Stils des Conductus lässt sich dann eine starke Affinität zur italienischen Ars nova-Polyphonie feststellen, wobei im mehrstimmigen Satz zwei (selten drei) Stimmen gleichzeitig geführt werden.¹²⁴ Im Vergleich dazu wurden die Texte aus anderen musikalischen Gattungen der Vokalpolyphonie in die Motettenkomposition integriert. So wurde beispielsweise der Text der italienischen Lauda für die Textbehandlung der Motette herangezogen, wobei solche Motetten anderen musikalischen Gattungen nahestehen, indem sie musikalische Strukturen der Lauda wie die Deklamation oder deren thematische und motivische Faktoren wie die Devotion assoziieren. Die Textbehandlung mit dem vorhandenen Material hatte auch Auswirkungen auf die mit dem Text verbundene Chormelodie

¹²³ Andreas Traub, *Conductus*, Art. in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 2, Kassel 1995.

¹²⁴ Pirrotta (1984), S. 161.

(Choralvorlagen wie Marien- oder Hohelied-Antiphonen, Psalmen, Hymnen, Sequenzen etc. im cantus firmus) und auf die liturgische Funktion des Textes, und zwar umso stärker, je mehr der Text für geistliche Zwecke in lateinischer Sprache verfasst wurde. Damit verbunden ist auch das Thema der Erweiterung des Motettenrepertoires, der musikstilistischen Vielfalt und des Formwandels.

Neben präexistierenden Texten, die primär der literarischen Produktion zuzuordnen sind, wurden jedoch auch gänzlich neue Texte als kompositorisches Material hergestellt. Das musikalische Verfahren der Textproduktion aus mehreren unterschiedlichen Werkquellen wurde gleichzeitig durch die Einfügung eines neuen Textes in einen anderen vorhandenen Text favorisiert. Dabei führte die Idee des neuen Textes mit der Entwicklung der neuen Motettenform zur Vielfalt der Textthemen und etablierte die ausschließliche Verwendung neuer Motettentexte zwar als neu klassifiziertes musikstrukturelles Merkmal der neuen nicht-isorhythmischen Motette des 15. Jahrhunderts. Darüber hinaus erfüllte die Motette auch eine jeweils andere Funktion und spielte eine spezifische Rolle für liturgische und zeremonielle Zwecke, indem ein Text grundsätzlich von mehreren Komponisten als Kompositionsmaterial übernommen konnte. Die Verwendung eines Textes in mehreren Kompositionen führte dann zu den vielfältigen Möglichkeiten der Textvertonung und zur Multifunktionalität der Motettengattung, d.h. die Textbehandlung mit neuen Texten selbst erweiterte sowohl die thematische und funktionale Reichweite der Motettenkomposition als auch ihren Anwendungsbereich.

Unter den verschiedenen Textbearbeitungen ist hier auch die Kontrafaktur (lat. *contrafacere*; dt. dagegen machen, imitieren/nachahmen) im Zusammenhang mit der Entwicklung der Textvorlage bzw. der Textauswahl für mehrstimmige Musik zu nennen. Die Kontrafaktur bezeichnet eine Textbearbeitung bzw. das ‚Abfassen eines Liedtextes auf eine bereits vorhandene Melodie‘,¹²⁵ in der Regel unter formaler und/oder inhaltlicher Bezugnahme auf einen zuvor damit verbundenen Text, wobei weltliche Musik, wie z.B. Balladenmotetten, meist in lateinischer Sprache für religiöse Zwecke umgeschrieben werden. Die große Bedeutung der Kontrafaktur im Mittelalter erklärt sich aus dem Schaffensprinzip dieser Epoche, das Neue aus dem Vorhandenen zu gewinnen, und aus dem intensiven künstlerischen Austausch zwischen den Völkern.¹²⁶ Die prägnante textliche Darstellung der Kontrafaktur ermöglichte ihre Verbreitung als Textgrundlage zunächst für einstimmige, später

¹²⁵ Friedrich Gennrich, *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters* (= Summa Musicae medii aevi, Bd. 12), University of Michigan 1965, in: Carl Dahlhas/Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.), *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 2, Schott Mainz 1989, S. 323.

¹²⁶ Ebd., S. 323.

auch für mehrstimmige Kompositionen: Seit dem 15. Jahrhundert wurde die Kontrafaktur in der italienischen Lauda intensiv für mehrstimmige Kompositionen verwendet.¹²⁷ Exemplarische Belege hierfür finden sich in einigen dreistimmigen Sätzen der englischsprachigen und weltlichen Lieder Walter Freys, die um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sind. Durch die Mobilität der Komponisten und die europaweite Rezeption unterschiedlicher Kompositionstechniken hatte die Motette um die Wende zum 15. Jahrhundert die laterale Tradition überwunden und eine vielfältige musikalische Formenentwicklung erreicht. Im Gegensatz zur Musiksprache orientierte sich die Textsprache jedoch sehr stark am Lateinischen als zentrale/universelle Sprache und bildete stets die sprachliche Einheit in Bezug auf Thema und Gattung der (religiösen, vorhandenen) Motettentexte. Auch wenn die Motette nicht der Liturgie diente, war die Textsprache meist lateinisch. Bei den neu verfassten Texten ist bereits um 1400 ein signifikanter Anstieg des Anteils volkssprachlicher Kompositionen zu verzeichnen, der sich bis um 1600 fortsetzt, wobei es allerdings zu berücksichtigen ist, dass das Lateinische nach wie vor eine herausragende Stellung einnimmt.¹²⁸

Die Frage der Wort-Ton-Verhältnis ist eine andere. In der Motettenkomposition gewann die textliche Kombination einen starken Einfluss auf die Melodieführung, die stimmliche und rhythmische Struktur und vor allem auf die Motettenthematik (bzw. Motettenfunktion nach Textthemen). Die Motette als musikalische Gattung der Vokalpolyphonie zeichnet sich vor allem durch das Charakteristikum der *musica* aus, die zum Quadrivium (Ton) gehört, das die vier an der Mathematik orientierten Fächer der *septem artes liberales* umfasst; sie bildet aber auch die andere Seite der Sprachkunst (*oratio*), die das Trivium (Wort) repräsentiert. Durch die Verwendung des Textes erweist sich die Motette zwar als synthetisch, da der Cantus sowohl aus Ton (Musik) als auch aus Wort (Text) besteht. Letztlich bedeutet die kompositorische Arbeit in diesem Zusammenhang eine Beschäftigung mit Musiktheorie bzw. Musiklehre. Die theoretisch-wissenschaftliche Ebene des Komponierens befasst sich nämlich mit der hochgelehrten Kompositionstechnik. Dabei wird das Komponieren als ein Prozess verstanden, der dem Musizieren bzw. der musikalischen Aufführung in der Regel vorausgeht. Die Entwicklung der Motettenform führte über die kanonische Strenge der *Ars nova*, die sich aus der melodischen und rhythmischen Verfeinerung entwickelte, zur Idee der *nouvelle pratique*, die sich als musikästhetische Synthese mehr oder weniger aus der historischen und

¹²⁷ Georg von Dadelsen, *Parodie und Kontrafaktur*, Art. in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7, Kassel 1997.

¹²⁸ Siehe weiter: Die starke Präsenz des Französischen in Norditalien in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts spiegelt sich in einer bemerkenswerten Vorliebe für französische weltliche Lieder wider. Laurenz Lütteken, *Musik der Renaissance: Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis*, Kassel 2011, S. 168.

soziokulturellen Situation ergab. Im Laufe der Entwicklung der Motette verlieh der Text selbst der neuen musikalischen Form eine Art sprachlicher Logik und Gedankenvielfalt.

Parallel zur Choralbearbeitung bzw. zur Verwendung präexistierender anonymer Texte wurde die neue Idee des Motettentextes im Laufe der Zeit durch Subjektivierung sowie Individualisierung (der Textverfasser) geprägt. Als Beispiel hierfür kann die Selbstreferenz (self-reference), wobei die individuellen Angaben der Komponisten in den umgeschriebenen Texten geliefert werden, als eine typische Textform der italienischen Motette angesehen werden.¹²⁹ Der Text kann zwar als Ausdruck der individuellen Intention des Verfassers betrachtet werden, der seine Originalität und Eigenart widerspiegelt. In diesem Fall besteht die Möglichkeit, dass ein Text direkt für die Motettenkomposition (neu) geschrieben wird, was sich sowohl auf die Funktion und den Anlass der Motette als auch auf die Behandlung des Textes auswirkt. Wäre die Subjektivierung des Textes/der Textproduktion aus der Entwicklung des spätmittelalterlichen humanistischen Denkens hervorgegangen, so ließe sich daraus schließen, dass auch die kompositorische Arbeit dieser Zeit auf einem Selbstbewusstsein nicht nur im technischen, sondern auch im schöpferischen Bereich beruhte und dass darüber hinaus der neuartige Textbehandlung mit der Auseinandersetzung der alten Scholastik bzw. dem Beginn des neuen Humanismus verbunden war. Die Selbstreferenz in der Motettenkomposition der Zeit ist jedoch allein eine individuelle Bezugnahme bzw. Identifikation der Motettenkomponisten, eine humanistische Einsicht ist in der Musik des Hochmittelalters noch nicht deutlich hervorgetreten, sondern kann eher/nur als ein innerer und möglicher Zustand der Subjektivierung angesehen werden.¹³⁰ Eine solche Individualisierung der Themen/Inhalte der Texte assimilierte sich also paradoxerweise wieder den religiösen und öffentlichen Funktionen und Anlässen, denn sie blieb auf die Motettenkomposition bezüglich der idealen allgemeinen Gedanken der Zeit beschränkt. Abgesehen von solchen Fragen der Subjektivierung in der Textproduktion taucht der Begriff des sogenannten Virtuosen sowie der Künstlerbegriff, ob musikalische Werke aus Inspiration/Selbstbewusstsein entstehen oder nicht, erst im folgenden Jahrhundert deutlich auf.

¹²⁹ Cumming (1999), S. 81; ein Beispiel für die Selbstreferenz in der italienischen Motette findet sich in der musikalischen Analyse zu *O felix templum jubila* (Q15.216) von Johannes Ciconia in Kapitel 4.4.1. „Texte und Themen der Motette in Italien“.

¹³⁰ Eine nähere Erläuterung dieser Aussage erfolgt in Kapitel 3.1 „*Contenance angloise* und noch eine neue Erkenntnis“ unter dem Begriff der Renaissance.

3. England – Burgund – Norditalien

3.1. *Contenance angloise* und noch eine neue Erkenntnis

Die musikalischen und soziokulturellen Verbindungen zwischen England und dem europäischen Kontinent haben in der Musikgeschichte zu einem neuen Stil hingeführt. Die musikalischen Strömungen und ihre Transformationen in den beiden Zentren lassen sich vor allem in *Le Champion des Dames* (1440–1442) des französischen Dichters Martin Le Franc (um 1410–1461) beobachten, das Philipp dem Guten gewidmet ist. *Le Champion des Dames* ist ein französischer Versroman, der 24384 Verse umfasst.¹³¹ Inhaltlich erzählt er von den glorreichen Taten vieler Frauen wie Jeanne d’Arc und verteidigt die Frauen gegen die frauenfeindliche Haltung des Versromans *Roman de la Rose*¹³² aus dem 13. Jahrhundert. *Le Champion des Dames* ist nämlich eine literarische Kritik des *Roman de la Rose* und dreht sich um das Thema der Anerkennung der Würde und Tugend der Frauen.

Pour le temps du mauvais Caïn, 16249
Quant Jubal trouva la pratique
En escoutant Tubalcaïn
D’accorder les sons de musique,
L’art ne fut pas si auctentique
Qu’elle est ou temps de maintenant,
Aussy ne fut pas la rethorique
Ne le parler si avenant.¹³³

¹³¹ Die von Arthur Piaget vorgelegte Ausgabe (*Martin Le Franc, prévôt de Lausanne*, Lausanne 1888, S. 121 ff.) umfasst zunächst lediglich etwa ein Drittel des Versromans. Siehe Fallows (1987), S. 195; eine vollständige Edition von *Le Champion des Dames* liegt mittlerweile vor. Die Gesamtausgabe findet sich in: Robert Deschaux (Hrsg.), Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, Le Classiques Français du Moyen Age, Bd. I-V, Paris: Honoré Champion 1999.

¹³² Der sog. Rosenroman wurde um 1235 von Guillaume de Lorris (1205–1240) begonnen, dann um 1275 von Jean de Meung (um 1240–1305) fortgesetzt und um 1280 abgeschlossen. Die Version von de Meung behandelt das Liebesthema in viel geringerem Maße, enthält aber am Ende des Romans inhaltlich eine kritische Sicht auf die Liebe (und die Frauen) aus einer frauenfeindlichen Grundhaltung heraus.

¹³³ Diese und die folgenden Stenzen: Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, in: Robert Deschaux (Hrsg.), Bd. IV, Paris 1999, S. 67ff.

Dieser Versroman ermöglicht es uns, den englischen Einfluss auf den europäischen Kontinent aus der Sicht der Zeitgenossen zu erfassen. Der Abschnitt mit Bezug zur Musik taucht zum ersten Mal in einer Passage des vierten der fünf Bücher auf: Franc Vouloir, die Hauptfigur des Werks und der gleichnamige Champion, erklärt seinem Gesprächspartner Lourt Entendement, dem Vertreter des Malebouche,¹³⁴ des Verleumders der Frauen, dass die Welt offensichtlich langsam zu Ende gehe und die Künste sich einer für seine Zeit unerhörten Perfektion näherten. Als erstes aller Künste führt er die Musik an, gefolgt von den bildenden Künsten (Malerei), der Kavallerie und der Literatur. Die Musik sei hier mit einem Teil der Rhetorik zu vergleichen und niemals feiner gewesen, als die biblische Gestalt Jubal¹³⁵ *la pratique* – d.h. die Musikpraxis bzw. die Aufführung der musikalischen Kunst – erfunden habe (vv. 16250).¹³⁶

Tapissier, Carmen, Césaris,	16257
N'a pas longtemps sy bien chanterrent	
Qu'ilz esbahirent tout Paris	
Et tous seuls qui les frequenterrent;	
Mais onques jour ne deschanterrent	
En melodie de tel choisis,	
Ce m'ont dit qui les hanterrent,	
Que Guillaume du Fay et Binchois.	

Anschließend stellt Franc Vouloir drei Pariser Komponisten – Jean Tapissier (um 1370–1410), Jean Carmen (aktiv 1400–1420) und Johannes Cesaris (aktiv 1390–1420) – vor, die im historisch bewegten Umfeld der spätmittelalterlichen Jahrhundertwende lebten und die er sogleich als musikalische Vorläufer der burgundischen Tradition bezeichnet.¹³⁷ Tapissier war Hofkomponist der burgundischen Herzöge in Dijon und Avignon und komponierte die isorhythmische Motette *Eya dulcis adque vernans rosa*,¹³⁸ in der die gespaltene Kirche des Großen Schismas beklagt und die Jungfrau Maria um ein Ende des Schismas angefleht wird. Carmen diente in der burgundischen

¹³⁴ Malebouche symbolisiert sich als Jean de Meung, Autor des *Roman de la Rose*.

¹³⁵ Genesis 4, 21.

¹³⁶ Fallows (1987), S. 195f.

¹³⁷ Alle drei Komponisten waren vor 1410 unter dem burgundischen Herzog Johann Ohnefurcht (1371–1419; reg. 1404–1419) in Paris und Nordfrankreich tätig. Tapissier wurde 1408 zum Kammerdiener ernannt.

¹³⁸ *Eya dulcis* wurde in *Oxford, Bodl. Can. misc. 213* (Ox213. 322) kopiert.

Hofkapelle; seine vierstimmige Motette *Venite adoremus dominum/Salve sancta eterna trinitas* (Q15.216)¹³⁹ hat ebenfalls die Klage über die damalige Kirchenspaltung zum Inhalt und richtet ein Gebet an die Heilige Dreieinigkeit/Trinität. Tapissier und Carmen arbeiteten für Philipp II., den Herzog von Burgund, und waren sowohl in Paris als auch in Lille, Brügge und Gent¹⁴⁰ in musikalischen Diensten. Cesaris stand im Dienst des Bischofs von Bourges und hatte wahrscheinlich enge Kontakte zum Herzog von Anjou (Ludwig I., 1339–1384). Außerdem ist bekannt, dass er im Dienst des großen Kultur- und Musikliebhabers Jean de Valois (1340–1416), Herzog von Berry, stand und von 1406 bis 1409 als Mitglied der burgundischen Kapelle an der herzoglichen Sainte-Chapelle de Bourges¹⁴¹ wirkte. Der Stil dieser Komponisten wird weitgehend der *Ars subtilior* zugeschrieben, die in den 1390er Jahren vor allem in den französischen Hofkapellen in Paris sowie Nordfrankreich, aber auch am päpstlichen Hof in Avignon vorherrschte.

Nach diesem literarischen Text von Martin Le Franc hatten die drei Komponisten zwar ganz Paris mit ihren schönen Gesängen in Erstaunen versetzt, aber nie mit einer so ausgezeichneten Melodie gesungen wie die zeitgenössischen repräsentativen Komponisten Dufay und Binchois. Vor diesem Hintergrund ist man die Behauptung von Martin Le Franc zu verstehen, dass ‚das musikalische Denken bzw. die kompositorische Praxis der drei Vorgänger trotz ihrer schönen Klänge relativ veraltet ist oder nicht genügend dem Kunstverständnis der nächsten Generation entspricht‘. Der Kontrast zwischen alter und neuer Musik wird deutlich. Dufay und Binchois, die vor allem in der Diözese Cambrai und an der Kathedrale von Cambrai nicht nur musikalisch, sondern auch freundschaftlich miteinander in Kontakt standen, werden darüber hinaus als Vorzeigekomponisten der ‚neuen‘ Musik und Vertreter der ersten Generation der franko-flämischen Schule vorgestellt. Es zeigt sich, dass der Wirkungskreis dieser franko-flämischen Musiker nicht auf Paris beschränkt blieb, sondern dass sie ihren musikalischen Spielraum erweiterten und von den Orten ihres Debüts auf ganz Europa ausdehnten.

Car liz ont nouvelle pratique
De faire frisque concordance

16265

¹³⁹ *Venite adoremus* ist in den Manuskripten *Oxford 213* und *Bologna Q15* kopiert. Für den Hinweis auf die De Van-Nummer der musikalischen Werke in *Q15* siehe Anm. 61.

¹⁴⁰ Craig Wright, *Music at the Court of Burgundy, 1364–1419*, Henryville 1979, S. 131; Strohm (1993), Anm.113, S. 64.

¹⁴¹ Die Sainte-Chapelle de Bourges wurde 1405 vom Herzog von Berry gegründet, am Ostertag von Arnaud Belin, dem Schatzmeister, zwölf Kanonikern, dreizehn Kaplänen und dreizehn Vikaren errichtet und am folgenden Tag von Pierre Aimery (reg. 1390–1409), dem Erzbischof von Bourges, geweiht.

En haulte et basse musique,
En fainte, en pause et en muance;
Et ont prins de la contenance
Angloise, et ensuy Domstable;
Pour quoy merueilleuse plaisance
Rend leut chant joieux et notable.

Wie und aus welchem Kontext heraus entstand dann die Musik ‚mit so vortrefflicher Melodie‘ der nächsten Generation, die Musik der Gegenwart? Es folgt eine kurze Erklärung des ‚neuen‘ Stils der Musik in den Versen des *Champion des Dames*. Dazu müssen wir unsere Aufmerksamkeit nicht nur auf die berühmte Wendung *contenance angloise* (vv. 16269–70), sondern auch auf *nouvelle pratique* (v. 16265) richten. Wörtlich übersetzt heißt das: „Denn sie haben eine neue Praxis, um erfreuliche Konsonanz in lauter wie leiser *musique* zu machen, und in der Pause und in der Mutation, und sie haben die *contenance angloise* übernommen und folgen Dunstaple, und diese wunderbare Freude macht ihre Gesänge fröhlich und spürbar“. Durch die Fortführung dieser neuen musikalischen Praxis kann sich der kontinentale Musikstil der nächsten Generation deutlich von dem der Pariser Komponisten unterscheiden. Der neue musikalische Stil sei dadurch entstanden, dass die kontinentalen Musiker den englischen Stil nicht unverändert übernommen, sondern daraus einen neuen, anderen Stil entwickelt hätten. Kurzum, der Dichter spricht nicht nur vom musikalischen Kontakt mit der *contenance angloise* selbst, sondern auch von der Veränderung des Kompositionsstils der kontinentalen Musiker infolge des englischen Einflusses und darüber hinaus von der ‚neuen Aufführung‘ als der endgültigen Darstellung des musikalischen Denkens.

Und man kann sich auch an die Tatsache erinnern, dass der Versroman dem burgundischen Herzog Philipp dem Guten gewidmet ist. Le Franc kann die raffinierte *nouvelle pratique* der franko-flämischen Komponisten als Rezeption der *contenance angloise* hervorheben. Die Musik von Dufay und Binchois, die Le Franc der Antike gegenüberstellt, wäre in der Tat keine bloße Nachahmung und Reproduktion von Dunstaple oder der englischen Komponisten, sondern ein Fortschritt oder eine Neuheit. Dies wäre vergleichbar mit der Auffassung, dass die musikalischen Gattungen der Zeit nicht als Wiedergeburt der Antike, sondern als Entstehung eines neuen Stils zu verstehen sind, wenn man den Begriff Renaissance in der Mitte der Musikgeschichte, also an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit, zu verstehen versucht. Die *frisque concordance* (v. 16266) ist nach seinem Verständnis also das musikalische Ergebnis der *nouvelle pratique*, in deren Mitte die *contenance angloise* ausstrahlt.

Darüber hinaus betont Le Franc angesichts der Frage nach dem Ende der Welt die Musik bzw. ihre Subjektivität, die durch ihre aktive Veränderungsfähigkeit eine bestimmte ‚neue‘ Form hervorbringt, indem der Dichter bestimmte Komponisten mit ihrem Namen in sein Gedicht einlädt. Le Franc war Humanist, aber sein Ausdruck der neuen Praxis ist im Wesentlichen weder von musikhistorischen noch von historiographischen Erkenntnissen geleitet, und trotz der oben genannten Interpretationsmöglichkeiten ist die Auffassung der sogenannten humanistischen Idee und der Epoche der Renaissance im Versroman Le Francs nicht eindeutig.¹⁴²

Tu as les avugles ouï	16289
Jouer a la court de Bourgongne.	
N’as pas? Certainement ouï	
Fust il jamais telle besongne?	
J’ay veu Binchois avoir vergongne	
Et soy taire emprez leur rebelle,	
Er Dufay despité frongne	
Qu’il n’a melodie si belle.	

Martin Le Franc hat Dufay und Binchois persönlich gekannt und in seinen Texten immer wieder gelobt. In einem weiteren Vers erwähnt er noch Dufay und Binchois und teilt den Eindruck mit, den die beiden Komponisten von den Gesängen der blinden Musiker¹⁴³ des burgundischen Hofes hatten (v. 16289). Es handelt sich höchstwahrscheinlich um den Anlass der Hochzeit von Ludwig von Piemont, Sohn von Philipp III. und der Braut Anne von Lusignan, die im Jahre 1434 in Chambéry stattfand. Denn die Erwähnung der beiden blinden Fidelspieler in den burgundischen Rechnungen für das Vorjahr 1433 lässt darauf schließen, dass sie an der Hochzeit teilnahmen und für ihre Anwesenheit eine besondere Vergütung erhielten.¹⁴⁴ Ob Le Franc selbst bei der Hochzeit anwesend war und die musikalischen Darbietungen unmittelbar miterlebte, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. In seinem Versroman lässt er jedoch seine Kritik an der Musik der beiden Sänger bzw. der beiden Komponisten durchblicken.

¹⁴² Zitiert weiter: „Mit der entstehenden Dreiteilung Antike–Mittelalter–Neuzeit hat dies wenig zu tun; eine ‚Renaissance-Epoche‘ postuliert Le Franc nicht.“ Strohm (2007), Anm. 49, S. 34.

¹⁴³ Die beiden blinden Musiker beziehen sich auf Jehan Ferrandez und Jehan de Cordova, die als Fidelspieler waren und seit 1433 in Diensten des burgundischen Hofes standen. Fallows (1982), Anm. 34, S. 41f.; Fallows (1987), S. 196.

¹⁴⁴ Fallows (1982), Anm. 35, S. 41.

Die Beziehung zur Musik bzw. zu Musikern setzte sich bei Martin Le Franc fort. Als Martin Le Franc dieses Gedicht verfasste, war er Propst an der Domkirche von Lausanne und stand im Dienst von Amadeus VIII.¹⁴⁵ (1383–1451; 1391–1434 als Herzog von Savoyen; reg. 1439–1449 als Papst Felix V.¹⁴⁶), dessen Kurie und Kapelle sich vor allem in Basel, Genf und Lausanne befanden,¹⁴⁷ und nahm im Gefolge des Gegenpapstes Felix V. auch am Konzil von Basel teil. Nachdem Dufay 1433 die päpstliche Kapelle verlassen hatte, wurde er ab 1434 *magister capellae* am savoyischen Hof von Amadeus VIII. und dann 1438 als Abgesandter des Domkapitels von Cambrai zum Konzil von Basel berufen; er hielt sich freilich in Savoyen und Basel auf. Le Franc, Sekretär von Felix V., scheint zumindest an diesen beiden Orten mit Dufay verkehrt zu haben; von dort mag das Interesse des Dichters an der Musik gekommen sein und sich auch sein musikalisches Verständnis entwickelt haben. Unter Dufays Nachlass befanden sich einige poetische Manuskripte, von denen die meisten verloren gegangen sind, in denen sich aber auch *eglogas* von Martin Le Franc befanden. Ob Dufay die Texte seines Dichterkollegen am Hof von Savoyen für seine Komposition verwendet hätte, wenn die Manuskripte erhalten geblieben wären, lässt sich nicht feststellen.¹⁴⁸

Le Champion des Dames von Martin Le Franc ist in der historischen Musikwissenschaft durch den Ausdruck *contenance angloise* wohlbekannt und ein sehr beliebtes Beispiel, um das musikhistorische Thema des englischen Einflusses auf die kontinentale Musik sowie des musikalischen Stilwandels im 15. Jahrhundert darzustellen. Trotz Martin Le Francs Beitrag zu einer neuen musikgeschichtlichen Perspektive haben sich jedoch mehrere Musikwissenschaftler ihre Zustimmung vorbehalten, ob es sich wirklich um eine sinnvolle repräsentative Quelle handelt, vor allem für die Musik- und Kulturkritik. Denn einerseits ist die narrative Darstellung und ihr Gesamtinhalt dieses Werkes ohnehin zunächst weit von der Musik an sich entfernt. Le Franc thematisiert in diesem Werk tatsächlich das nahende Ende der Welt; das Auftreten der ‚Musik‘ in den Versen scheint auch ein thematischer Exkurs zu sein, andererseits. Das Thema der Musik taucht in dem Versroman also nur neben der virtuellen Frage auf, dass die Welt ebenso wie das menschliche Leben zu Ende geht. Wie oben bereits angedeutet, ist darin keineswegs die Erkenntnis einer neuen

¹⁴⁵ Martin Le Franc stand seit 1431 in den Diensten des savoyischen Herzogs Amadeus VIII. Die Entstehungszeit der Gedichte liegt zwischen 1438 und 1442.

¹⁴⁶ Amadeus VIII., ehemaliger Herzog von Savoyen, wurde auf dem Konzil von Basel als Felix V. gegen Eugen IV. als Nachfolger von Martin V. zum Papst gewählt, aber vom Konzil von Basel sofort wieder abgesetzt wurde. Er gilt als der letzte Gegenpapst der Kirchengeschichte.

¹⁴⁷ Strohm (2007), S. 30.

¹⁴⁸ Fallows (1982), Anm. 30, S. 81f.

Epoche – Renaissance als Epochenbegriff – neben der *nouvelle pratique* im musikalischen Stilwandel im Blick.

Bei all dem darf man jedoch nicht vergessen werden, dass er die Musik als Alternative bzw. Lösung für die Menschen am Weltende zählte (vv. 16253–4) und einen ‚neuen‘ musikalischen Geist der *nouvelle pratique*, der durch die musikalische Inspiration von Dunstaple und die *contenance angloise* hochgehalten wurde, in den Vordergrund stellte. Um mit Rob Wegman zu sprechen: Durch die einfache Gegenüberstellung von Vergangenheit (*antiqui*) und Gegenwart (*moderni*) drückt sich also der ‚Fortschritt und die Entwicklung‘ des neuen Zeitalters aus, das im Kontrast zum Mittelalter steht; in diesem Vorgang ist die ‚Veränderung‘ zu erkennen, und darüber hinaus ist die Weltanschauung des Versromans schließlich auf Optimismus ausgerichtet (vv. 16265–16272).¹⁴⁹ Im Hinblick auf Martin Le Francs Versroman lässt sich feststellen, dass die Renaissance weder als Epochenbegriff noch als Zeitgeist der spätmittelalterlichen Nachfolgegeneration verstanden wird, sondern als ein noch nie erlebte Neuheit (*novitas*), die einen völlig neuen Musikstil und dessen Praxis umfasst und sich grundlegend von der Wiedergeburt (*rinàscita*¹⁵⁰) und Nachahmung (*imitatio*) der Antike unterscheidet. Der Versroman von Martin Le Franc kann als eine neue Sicht auf die zeitgenössische Musik betrachtet werden, wobei die Auffassung, dass dieser ‚neue Stil‘ – im Hinblick auf den Formwandel der Motette bzw. den Einfluss der englischen Musik – bereits zu Le Francs Zeit und später von Johannes Tinctoris (s. u.) musiktheoretisch behandelt wurde, viel Gewicht erhält.¹⁵¹ Demgegenüber vertritt Strohm ein anderes Argument, wonach der eigentliche Einfluss Englands auf den Kontinent erst in den 1430er Jahren zu beobachten sei.¹⁵²

Musik- und gattungsgeschichtlich ist es daher nicht angemessen, die Entwicklung musikalischer Formen einfach in den Kontext der Differenzierung zwischen Spätmittelalter und Frührenaissance als Epochenbegriffe zu stellen. Die Musik des 15. Jahrhunderts hat den Geist der Renaissance lediglich als neue Erkenntnis – die gelehrte intellektuelle Tätigkeit des Musikers beim Komponieren – aufgenommen, wobei sie sich zumeist ‚zeitlich‘ von den anderen Künsten (wie

¹⁴⁹ Rob C. Wegman, *New Music for a World Grown Old: Martin Le Franc and the „Contenance Angloise“*, in: *Acta musicologica* 75 (2003), S. 205f.

¹⁵⁰ *rinàscita* ist ein italienisches Wort, das von Giorgio Vasari (1511–1574) eingeführt wurde und ‚Wiedergeburt‘ bedeutet. Das Wort geht auf das lateinische Wort *renasci* zurück, das ‚erneuert/von neuem geboren werden‘ bedeutet. Wolfgang Fuhrmann, *Ars nova*, Anm. 3, S. 2ff.; Finscher (1989), S. 8.

¹⁵¹ Bent, *Continuity and Transformation*, in: Dieckmann/Huck/Rotter-Broman/Scotti (2007), S. 231.

¹⁵² Siehe Anm. 44; diese Ansicht über den Einfluss der englischen Musik entspricht übrigens zeitlich Besslers Auffassung und seinem ‚Stromrhythmus‘ über den Stilwandel Dufays um 1430. Strohm (1993), S. 128.

Malerei, Literatur etc.) unterschied. Im musikhistorischen Sinne der Unterscheidung von Vergangenheit und Gegenwart bedeutet die Neuerung der Renaissancemusik die ‚neue musikalische Form‘. Die sog. ‚*nouvelle pratique* in der gegenwärtigen Musik‘ ist nichts anderes als Neuheit, Neuartigkeit oder Neugewinnung der musikalischen Form und entspricht ferner dem Begriff ‚*moderni*¹⁵³ (Grundform: lat. *modernus*; dt. neu)‘, den Johannes Tinctoris, der franko-flämische Komponist und Musiktheoretiker der nächsten Generation nach Dufay und Binchois, in seinen Schriften *Proportionale musices* (1473–1474) und *Liber de arte contrapuncti* (1477) verwendet hat. Im Hinblick auf die Musik der burgundischen Epoche, ihre Entfaltung und Veränderung, bezieht Tinctoris den Begriff *moderni* auf seine zeitgenössischen Komponisten der franko-flämischen Schule – Johannes Ockeghem (um 1420/25–1497), Antoine Busnois (um 1435–v.1492), Johannes Regis (um 1425–1496) und Firminus Caron (um 1430–n.1480). Die ‚Moderne‘ – die neue Idee der Kunst – wurde, um Tinctoris zu zitieren, zuerst von Dunstaple in England als ‚*fons et origo*‘ (Quelle und Ursprung) vertreten, dann von Dufay und Binchois in Nordfrankreich und in den Niederlanden als Subjekt der Rezeption und Anwendung des neuen musikalischen Stils; Ockeghem, Busnois, Regis und Caron setzten sie fort.¹⁵⁴ Gegenüber dem musikalischen Verständnis Martin Le Francs stellte Tinctoris vor allem die Geschichtlichkeit der Musik und die zeitliche Repräsentativität von musikalischen Gattungen und Musikern in den Vordergrund. Er betonte zwar die neue Musik als Grundprinzip der *nouvelle pratique* und den Zeitpunkt des stilistischen Wandels.

Ob die bisherige Interpretation von Le Francs Beschreibung der ‚*contenance angloise*‘ und die Hervorhebung des ‚englischen Einflusses‘ zutreffend ist, d.h. ob sie ausreicht, um die musikalischen Veränderungen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu erklären, muss weiter untersucht werden. Im Versroman Le Francs z.B. wird die ‚erfreuliche Konsonanz (*frisque concordance*)‘ als eines der Merkmale des englischen Kompositionsstils genannt. Hier stellt sich zunächst die Frage, wie die englische Musik zu charakterisieren ist und darüber hinaus, ob und wie sich kompositorische Elemente (z.B. tonale Harmonik, Vollklang, Kadenzformen etc.) in der englischen polyphonen Musik, die in den kontinentalen Manuskripten kopiert wird, herausbilden.¹⁵⁵ Es geht zwar darum zu untersuchen, ob die strenge Position der *contenance angloise* bzw. des englischen Einflusses auf die *nouvelle pratique* als Ergebnis des musikalischen Schaffens der großen Komponisten des Kontinents

¹⁵³ Vgl. den Begriff *Ars nova* (in Bezug auf *nouvelle pratique*) im Vorwort zu seinen *Proportionale musices* etc. Siehe Finscher (1989.), S. 10.

¹⁵⁴ Johannes Tinctoris, *Opera theoretica*, II, 12, in: Fallows (1987), Anm. 41, S. 199.

¹⁵⁵ Siehe weiter 4. ‚Musikanalyse‘.

einen treibenden Grund hat. Reinhard Strohm hat diesen Punkt – die oben zitierte Passage über Dunstaple – näher erläutert, dass ‚*contenance angloise*‘ im Sinne der englischen Aufführungspraxis und Kompositionstechnik wie ‚*English discant*‘ oder ‚*Fauxbourdon*‘ gemeint sein könnte, und dass der Begriff ‚*contenance*‘ selbst sich eher auf den melodischen, harmonischen und rhythmischen Stil der Vokalpolyphonie bezieht.¹⁵⁶

Le Champion des Dames ist ein Versroman, d.h. in Gedichtform geschrieben, was aufgrund des poetischen Ausdrucks und der eigenwilligen Beschreibung zu einer verzerrten Wahrnehmung führen kann. Daher ist es mehr oder weniger schwierig, den englischen Einfluss auf die kontinentale Musik in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts allein anhand dieses Textes zu beurteilen. Es lässt sich jedoch feststellen, dass die neue musikalische Praxis, die er beschreibt, sich von den alten musikalischen Vorlieben unterscheidet. An den Komponisten, die England und den Kontinent in dieser Zeit repräsentierten, lässt sich der gesamteuropäische Strom des Stilwandels ablesen. Betrachtet man die musikästhetischen Auffassungen des Versromans und die Herkunft der Komponisten, die sich also um die Jahrhundertwende erneut an musikalischen Vorbildern orientierten, so ist nicht zu verkennen, dass neue kompositorische Ideen und Gattungsprinzipien über die damaligen musikalischen Zentren Europas – England und den Kontinent – gelangten. Es ist auch davon auszugehen, dass die geographischen Gegebenheiten und die Beziehungen zum burgundischen Hof und dessen Unterstützung die zeitgenössischen Musiker in ihrem kompositorischen Stil und in neuen musikalischen Aufführungspraktiken wechselseitig beeinflussten. Wenn man darüber hinaus bei der Auslegung der Musik in diesem Versroman den Schwerpunkt auf den Formwandel oder die *nouvelle pratique* legt, dann war der musikalische Einfluss nicht einseitig, also nicht nur von England auf den Kontinent gerichtet, sondern die Musik entwickelte sich gemeinsam in Wechselwirkung zwischen englischen und kontinentalen Komponisten und führte dann zur Entwicklung der neuen Motettenform der Zeit. Der Formwandel ist eine historische sowie zeitliche Frage: Auch wenn Dunstaple, Dufay und Binchois in unterschiedlichen Räumen lebten und es keine Belege dafür gibt, dass sie sich jemals begegnet sind oder getroffen haben, so lebten sie doch alle in derselben Epoche und waren sich zweifellos der musikalischen Werke ihrer Zeitgenossen bewusst.

Aus diesem Grund wirkte die *contenance angloise* auf die musikalische Transformation der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht als Vollendung einer musikalischen Form, sondern als Ausgangspunkt und Knotenpunkt. Die Aufnahme dieser ‚englischen Art‘ hat dann natürlich das neue

¹⁵⁶ Strohm (1993), S. 128.

kompositorische Denken erweitert und darüber hinaus den Durchbruch der neuen musikstilistischen Konzeptionen und des neuen Repertoires ermöglicht. So verbreitete sich z.B. die ‚Marienverehrung‘,¹⁵⁷ die in der englischen geistlichen Musik schon früher als textliches Thema aufgegriffen worden war, zu Beginn des 15. Jahrhunderts auch auf dem Kontinent und wurde in der Folgezeit sehr häufig als wichtiges thematisches Textmaterial in der Motettenkomposition verwendet. Die musikalischen Erkenntnisse, die in dem Anfang der 1440er Jahre entstandenen Versroman *Le Champion des Dames* von Martin Le Franc dargestellt werden, betreffen den Stilwandel, also das Ergebnis einer neuen Musikpraxis, die in der Kontinuität der historischen Ereignisse zu Beginn des 15. Jahrhunderts steht. Die Epoche ab 1420 kann somit als Entstehungszeit eines neuen Musikstils und seiner Auswirkungen auf die Gattung ‚Motette‘ bezeichnet werden. In den 1430er Jahren vollzieht sich die Motettentransformation, die mit dem Aufstieg des burgundischen Staates, der Heimat von Dufay und Binchois, zusammenfällt.¹⁵⁸ Martin Le Franc hat die musikalische Praxis, die sich nach dieser Epoche verändert oder neu entwickelt hat, am eigenen Leib erfahren und in einer Ehrenrede gewürdigt. Das konkrete Verständnis der Renaissance als Epochen- und Gattungsbegriff hatte Martin Le Franc allerdings ebenso wenig im Sinn wie die Renaissance der Musik als solche. Die Erkenntnis der musikstilistischen Veränderungstendenz, die die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, vor allem die 1430er Jahre, als die Zeit des Formwandels der Motette ausweist, würde jedenfalls ohne ein solches Bewusstsein für den zeitgenössischen Musikstil und seine neue Musikpraxis in weite Ferne rücken. Der englische Einfluss, der sich im Begriff der *contenance angloise* niederschlägt, der aber auch in der Geschichte der Musik und des Musikdenkens eine wechselseitige Bedeutung für den musikalischen Formwandel hat und darüber hinaus für die neue Musikpraxis von zentraler Bedeutung ist, hat also auf dem Kontinent zur Entwicklung eines neuen Gattungsprinzips geführt, das in der Folge die Gattungsgeschichte neu erschlossen hat.

¹⁵⁷ Siehe 4.2.1. ‚Marienthemen und Textbehandlung in der nicht-isorhythmischen Motette‘.

¹⁵⁸ Siehe 2.1. ‚Musikalische Vielfalt und Formwandel mitten in der Geschichte‘.

3. 2. Musikalische Hochkultur in Nordfrankreich und in den Niederlanden¹⁵⁹

Die Wahrnehmung der *nouvelle pratique* durch die Zeitgenossen erfolgte parallel zur Entstehung der neuen Motettenform. Beide historischen Ereignisse bildeten zuvor einen soziokulturellen Knotenpunkt, der für die musikalische Verbindung bzw. Vermischung zwischen England und dem europäischen Kontinent von entscheidender Bedeutung war. Man kann mit Fug und Recht behaupten, dass die gesamte geistliche Musik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf dem europäischen Kontinent von den Komponisten der franko-flämischen Schule geschaffen und entwickelt wurde, die ihre musikalische Laufbahn in den geographisch zu Nordfrankreich und den Niederlanden gehörenden Gebieten begannen, insofern Dufay und Binchois im Versroman von Martin Le Franc als die repräsentativsten Komponisten der kontinentalen Musik genannt werden, was sich deutlich an der Einordnung der Werke und ihrer Komponisten in den Handschriften jener Zeit nachweisen lässt. Die Komponisten verewigten sich also in den Manuskripten des 15. Jahrhunderts mit ihren eigenen Namen, und ihr umfangreiches Œuvre wurde in den Gebieten, Gesellschaften und Kulturen überliefert, die zu bestimmten Diözesen und Bistümern, ihren niederländischen (oder heute belgischen) Städten, Kathedralen und Kapellen gehörten. Die frankoflämischen Musiker hinterließen somit die musikgeschichtlichen und kompositionsstilistischen Spuren, die es ermöglichen, die vielfältigen Transformationen der Motette zu untersuchen.

Daraus ergeben sich folgende Fragen: Warum erscheinen die franko-flämischen Komponisten so viel häufiger in der musikhistorischen Szene als alle anderen, vor allem neben den englischen und italienischen? Inwieweit sind ihre musikalischen Werke in den Manuskripten mehr und besser überliefert, und aus welchem Grund tauchen sie relativ häufig auf, wenn von der Musikgeschichte um die Wende zum 15. Jahrhundert die Rede ist? Aus welchem Kontext heraus wirkten Nordfrankreich und die Niederlande als musikalische Zentren auf die Motettentransformation und Formentwicklung ein? Kurz: Welcher historische Prozess führte dazu, dass diese Region zu einem wichtigen Schauplatz der Musik- und Kulturgeschichte des Spätmittelalters werden konnte?

¹⁵⁹ Hier wird die pluralische Gebietsbezeichnung ‚Nordfrankreich und die Niederlande‘ im geographischen Sinne zusammengefasst. Die Amtssprache dieser Gebiete und des burgundischen Hofes war Französisch. Es handelt sich also nicht wirklich um die (alten und heutigen) Niederlande, sondern um das französische und burgundische Herrschaftsgebiet. Die meisten Komponisten aus diesen Gebieten und ihren Diözesen gehörten dem französischsprachigen Kulturkreis an. Der moderne Begriff ‚franko-flämisch‘ bezieht sich daher nicht nur auf die örtlichen, kulturellen und sprachlichen Gegebenheiten, sondern auch auf bestimmte Gruppen von Musikern über mehrere Generationen hinweg vom 15. bis zum 16. Jahrhundert. Die franko-flämische Schule wurde von Johannes Ciconia (1370/1375?–1412) eröffnet, gefolgt von Komponisten wie Dufay und Binchois, und Orlando di Lasso (1532–1594) gehört zu einer der letzten Generationen, in der die Internationalität in den musikalischen Zentren Europas ihren Höhepunkt erreichte.

Mit den an Bedeutung seit dem 14. Jahrhundert ständig zunehmenden Häresien, der Entstehung nationalsprachiger Literaturen und der praktischen Wiederentdeckung der Antike in Italien setzte eine Auflösung des Einheitscharakters ein, die ihre Parallele in der Herausbildung von Nationalstaaten zunächst in Frankreich und seit der Mitte des 14. Jahrhunderts auch in England fand.¹⁶⁰ Doch schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts begann sich die abendländische Musiktradition mit diesen beiden historischen Ereignissen eng zu verbinden und zu verschmelzen. Dies bedeutet nicht, dass die zentrale Tradition¹⁶¹ nicht mehr auffindbar gewesen wäre, sondern dass sie jeweils die vielfältigen Neuerungen miteinander teilte und sich zugleich deutlich von der Tradition vor dem 15. Jahrhundert unterschied. Die burgundischen Residenzstädte hatten die gewaltigen geschichtlichen Umwälzungen des Jahrhunderts – den Hundertjährigen Krieg und das Große Schisma – unbeschadet überstanden, und die burgundische Hofkapelle blieb dabei leidenschaftlich und ideell als Zentrum der musikalischen Hochkultur bestehen. Im Mittelpunkt der spätmittelalterlichen kulturellen Entwicklung dieser Städte stand das Herzogtum Burgund, das gerade als Staat über vier Generationen hinweg – Philipp der Kühne, Johann Ohnefurcht, Philipp der Gute und Karl der Kühne – große Fortschritte gemacht hatte. Die früheren musikwissenschaftlichen Studien über Dufay, der ein langes Leben führte, haben festgestellt, dass Nordfrankreich und Burgund das Zentrum der Musiktradition dieser Epoche waren.¹⁶² Das 15. Jahrhundert war auch das goldene Zeitalter für die Entwicklung der Hochkultur an den burgundischen Höfen, die große Meister aller Künste hervorbrachte.

In territorialer Hinsicht entstand das Herzogtum Burgund durch die Teilung des karolingischen Königreichs Burgund. Es umfasste die Gebiete westlich der Grenze zwischen Frankreich und seinen Nachbarländern und war damit eines der größten Lehen des Königreichs Frankreich.¹⁶³ Nachdem mit Philipp I. von Burgund (1346–1361) die Linie der kapetingischen Herzöge ausgestorben war, belehnte Johann der Gute von Frankreich (1319–1364) aus dem Haus Valois 1363 seinen vierten Sohn Philipp den Kühnen (Philipp II., 1342–1404), den Bruder König Karls V. von Frankreich (1338–1380), mit dem Herzogtum Burgund; damit regierten die Herzöge aus

¹⁶⁰ Finscher (1989), S. 23.

¹⁶¹ In diesem Zusammenhang wird der Begriff der zentralen Tradition im Sinne von Strohm verwendet. Siehe hierzu Anm. 4.

¹⁶² Die Studien von Fr. X. Haberl (Haberl, Franz Xavier: *Wilhelm Dufay*, Leipzig 1885), Ch. Van den Borren (Charles van den Borren, *Guillaume Dufay*, Brüssel 1925) und H. Besseler (Heinrich Besseler, *Von Dufay bis Josquin*, ZfMw XI, 1928/29). Siehe Dannemann (1973), S. 1.

¹⁶³ François Lachenal (Hrsg.), *Burgund im Spätmittelalter; 12. bis 15. Jahrhundert*, Ingelheim am Rhein 1989, S. 11.

dem Haus Valois, die dritte kapetingische Seitenlinie, das Hoheitsgebiet Burgunds (1364–1477). Der Aufstieg des Hauses Burgund begann mit der Heirat Philipps des Kühnen mit Margarete von Male (Margarete III. von Flandern, 1350–1405) am 19. Mai 1369. Durch diese Heirat erbte er Flandern (Brügge, Gent, Lille), Artois, Nevers (Burgund), Rethel¹⁶⁴ und 1381 die Freigrafschaft Burgund (Franche-Comté), die zum Heiligen Römischen Reich gehörte. Durch die Regentschaft für seinen Neffen Karl VI. (1368–1422; reg. 1380–1422) hatte Philipp der Kühne seinen Einfluss auf Frankreich geltend gemacht, und in dieser Angelegenheit trat Johann Ohnefurcht (1371–1419; reg. 1404–1419) die Nachfolge seines verstorbenen Vaters an. Durch die Heirat mit Margarete aus dem Haus Bayern, der Tochter Albrechts I. von Bayern (1336–1404), noch 1385 auf der Doppelhochzeit von Cambrai stabilisierte er seine Stellung als europäischer Herrscher. Damit geriet er jedoch in Gegensatz zu seinem Vetter und politischen Konkurrenten am französischen Königshof, Ludwig von Orléans (Herzog von Orléans, 1372–1407), den er 1407 ermorden ließ.¹⁶⁵ Johann Ohnefurcht wurde 1419, am Ende des Konstanzer Konzils, auf dem Weg von Paris nach Dijon auf der Brücke von Montereau ermordet. Diese Kette von Ereignissen führte zur Feindschaft zwischen Burgund und Frankreich und überdies zur Anerkennung von Heinrich VI. als König von Frankreich und England durch Burgund. Der Chronist Enguerrand de Monstrelet (1390–1453)¹⁶⁶ verfasste die *Chroniques de Monstrelet*, in denen er als Augenzeuge die historischen Ereignisse der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (1400–1444), insbesondere den Hundertjährigen Krieg, festhielt. Die einzige Miniatur in diesem Band schildert das Ereignis der Ermordung von Johann Ohnefurcht am 10. September 1419. Die Chronik zeigt eine sehr positive Haltung gegenüber den Burgundern.¹⁶⁷ Die politischen Beziehungen zwischen England und Burgund wurden durch die Konvenienzehe des Herzogs von

¹⁶⁴ Nach ihrem Vater Ludwig von Male (Ludwig II. von Flandern, 1330–1384) wurde Margarete 1384 zur Gräfin von Flandern ernannt. Ihr Vorgänger war der Sohn von Ludwig I. (1304–1346), Graf von Flandern, Nevers und Rethel, und von Margarete von Frankreich (1312–1382), Gräfin von Artois und der Freigrafschaft Burgund (Franche-Comté).

¹⁶⁵ Der Pariser Theologe und Jurist Jean Petit (1364–1411) hatte 1407, wenige Wochen nach dem Attentat auf Johann Ohnefurcht, diese schändliche Tat öffentlich als ‚Tyrannenmord‘ gerechtfertigt; eine ausführliche Schrift Petits war von burgundischer Seite zu seiner Entlastung verbreitet worden. Auf Betreiben des Theologen und Kanzlers der Pariser Universität, Jean Gerson, hatte eine Pariser Synode 1413/1414 die Thesen dieser Schrift verurteilt. Das allgemeine Konzil sollte dazu Stellung nehmen, aber die Autorität Gersons, der nicht nur auf das Konzil, sondern auch auf die französische Nation großen Einfluss ausübte, reichte nicht aus, um eine entschiedene Verurteilung der Thesen zu erreichen. Miethke, *Die Konzilien*, in: Krimm/Brüning (2003), S. 265.

¹⁶⁶ Er wurde in Monstrelet bei Boulogne-sur-mer geboren. 1453 zog er nach Cambrai, wo er auch begraben wurde.

¹⁶⁷ Die beiden Bücher der Chronik von Monstrelet sind die Fortsetzung der Chronik von Jean Froissart (um 1337–um 1405), einem burgundischen Dichter und Chronisten, der in seiner umfangreichen Chronik die Geschichte des Hundertjährigen Krieges beschreibt. Lachenal (1989), S. 43.

Bedford aus dem Haus Lancaster gestärkt.¹⁶⁸ Durch die Heirat von Anne de Bourgogne (1404–1432), Tochter von Johann Ohnefurcht und Schwester von Philipp dem Guten, im Jahre 1423, während der englischen Besetzung Frankreichs nach der Schlacht von Azincourt, hielten dann Burgund und England Frankreich in Schach.¹⁶⁹ Diese politischen und diplomatischen Interessen beider Länder trugen indirekt zum ‚englischen Einfluss‘ bzw. zur ‚*contenance angloise*‘ bei.

Währenddessen wurde im Königreich Frankreich 1401 auf Initiative der Herzöge Ludwig II. von Bourbon (1337–1410) und Philipp des Kühnen sowie mit Unterstützung König Karls VI. von Frankreich die *Cour amoureuse* gegründet. Dabei handelte es sich um eine Art literarische Gesellschaft, an deren poetischen und musikalischen Wettbewerben und oratorischen Spielen Adlige, hohe Geistliche, wohlhabende Bürger und Humanisten teilnahmen und die sich somit der Poesie und Musik in der späten Tradition des Minnesangs widmete. Die höfischen Spielleute dieser Zeit begleiteten ihre Dienstherrn auf Reisen, wo sie die Gelegenheit nutzten, ihr Repertoire an anderen Höfen vorzustellen und einen regen musikalischen Austausch zu pflegen. Die Ausgaben für die Minstrels in den Rechnungsbüchern der burgundischen Herzöge lassen ihre Spuren erkennen.¹⁷⁰ Obwohl Paris schon damals so ein Zentrum für Musik und Literatur war, blieb der kulturpolitische Einfluss Karls VI. relativ gering. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts ließen sich niederländische Musiker in Paris und anderen Orten Nordfrankreichs nieder, die durch den Aufschwung Burgunds die Kultur und Kunst in diesen Regionen belebt hatten.¹⁷¹ In der Folge wurde der sogenannte *amour courtois* (Minne) als thematisches Material nicht nur in die formgebundene Dichtung wie Rondeau oder Ballade, sondern auch in die liedhafte und lyrische Musik aufgenommen.

Nachdem Philipp der Gute (reg. 1419–1467) 1419 den Titel eines Herzogs von Burgund erhalten hatte, erwarb er durch Kauf und Kampf zunächst die Grafschaft Namur (1421), dann den Hennegau, Holland, Zeeland und Friesland (mit dem Vertrag von Delft 1428) und schließlich die

¹⁶⁸ Dunstaple stand vermutlich im Dienst des Herzogs von Bedford, der als Nachfolger seines Bruders Heinrich V. von 1422 bis 1435 Herrscher von Frankreich war, und hielt sich in Frankreich auf.

¹⁶⁹ Die Außenpolitik von Philipp dem Guten, der persönlich kein Freund von England war, änderte sich nach dem Vertrag von Arras (1425), in dem sich Burgund auf die Seite Frankreichs stellte. Strohm (1993), S. 243.

¹⁷⁰ Erna Dannemann, *Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Guillaume Dufays*, Baden-Baden 1973, S. 4f.

¹⁷¹ Jean de Valois, Herzog von Berry, war einer der drei Onkel Karls VI., die anderen waren Ludwig I. von Anjou und Philipp III. von Burgund. Alle drei übten die tatsächliche politische Herrschaft über ihre Regionen aus. Ludwig von Anjou und Jean de Berry besaßen bereits vor dem burgundischen Herzog kleine, bedeutende Kapellen mit ‚chaplains (Kaplan)‘, ‚clercs (Klerus)‘ und Chorknaben, die regelmäßig musikalische Aufgaben für den Gottesdienst übernahmen. Jean de Berry war vor allem ein großer Mäzen der Künste und der Musik, insbesondere der Orgelmusik, so dass er einen Organisten an seinem Hof anstellte. Er verbrachte den größten Teil seines Lebens in Bourges. Strohm (1993), S. 63; Finscher (1989), S. 31.

Herzogtümer Brabant und Limburg (1430). Anlässlich der Hochzeit Philipps des Guten mit Isabella von Portugal (1397–1471)¹⁷² in Brügge wurde 1430 der *Orden vom Goldenen Vlies* (*Ordre de la Toison d'or*) gestiftet. In England gab es zu dieser Zeit den *Hosenbandorden* (*Order of the Garter*), der 1348 von Eduard III (1312–1377) initiiert worden war. Im Königreich Frankreich wurde zu dieser Zeit jedoch kein Orden gegründet. Abgesehen davon, dass die Gründung von Ritterorden seit der Mitte des 14. Jahrhunderts zu einer wahren Mode geworden war,¹⁷³ ist die Gründung des Ordens vom Goldenen Vlies wahrscheinlich auf das Bestreben Philipps des Guten zurückzuführen, sich politisch vom französischen König zu befreien und – anlässlich seiner Vermählung in Anwesenheit zahlreicher Gesandter und mächtiger Herren – seinen internationalen Rang auf der europäischen Machtbühne zu festigen.¹⁷⁴ Aufgrund der strengen Regel in den ersten Jahren bestand der Orden nur aus einem Souverän, dem Großmeister des Ordens (Philipp der Gute), und 23 Rittern, die er *motu proprio* ernannte. Im Jahre 1433 wurde die Zahl der Ritter auf 31 festgelegt. Mit der Gründung des Ordens verfolgte der Herzog von Burgund das Ziel, alle heterogenen Territorien – vom alten Burgund bis zu den neu erworbenen Ländern – in einem einzigen burgundischen Staat zu vereinen.¹⁷⁵ Der Orden vom Goldenen Vlies war vor allem eine höfische Sondergruppe, für die mehrstimmige Messen komponiert wurden.¹⁷⁶ Der Ritterorden war der Jungfrau Maria geweiht und hatte den Heiligen Andreas zu seinem Schutzpatron bestimmt, an dessen Festtag, dem 30. November 1431, das erste Ordenskapitel in der Stiftskirche Saint-Pierre von Lille zusammentrat. In Brügge, dem Gründungsort des Ordens, fanden übrigens drei Ordenskapitel (1432, 1468 und 1478) in den Kirchen St. Donat, Liebfrauen und St. Salvator statt, und es ist möglich, dass Brügger Komponisten

¹⁷² Isabella war die dritte Frau von Philipp dem Guten. Er heiratete 1409 Michelle de Valois (1395–1422), die Tochter Karls VI. Nach deren Tod heiratete er 1424 in zweiter Ehe Bonne d'Artois (1396–1425). Bonne d'Artois war ebenfalls in zweiter Ehe verheiratet; ihr verstorbener Gatte war Philipp II. von Nevers (1389–1415), der Neffe Philipps des Guten, der 1415 in der Schlacht von Azincourt fiel.

¹⁷³ Huizinga (2018), S. 119.

¹⁷⁴ Raphaël de Smedt, *Der Orden vom Goldenen Vlies im Lichte der burgundisch-habsburgischen Politik*, in: Krimm/Brüning (2003), S. 114f.; Der Grund für den enormen Erfolg des Goldenen Vlieses ist im Reichtum der Burgunder zu suchen. Zunächst erinnerte das Goldene Vlies nur an die Sage von Kolchis aus der klassischen Mythologie – die Geschichte von Jason –; aber als Sagenheld war Jason selbst wegen seines Treuebruchs gegenüber Medea verrufen. Dann spielte das Thema gleichzeitig auf die antifranzösische Politik der Burgunder an. Jean Germain (um 1400–1461), gelehrter Bischof und erster Kanzler des Ordens, machte dabei Philipp den Guten auf die Geschichte von Gideon (AT Richter 3, 36-7) aufmerksam – Gideons Vlies als Symbol der Befruchtung Mariens – und so wurde Jason als Patron des Goldenen Vlieses sofort durch den biblischen Helden Gideon ersetzt. Huizinga (2018), S. 120f.

¹⁷⁵ Besseler (1950), S. 204.

¹⁷⁶ Eine im ‚Chorbuch von Lucca‘ erhaltene Messe ist möglicherweise dem Schutzpatron St. Andreas gewidmet und könnte von einem franko-flämischen bzw. burgundischen Komponisten stammen, da sie in Brügge sicherlich bekannt war. Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1990, S. 95.

Messen für den Orden vom Goldenen Vlies komponiert haben.¹⁷⁷ Darüber hinaus stiftete Philipp der Gute 1432 eine tägliche Messe im Discantus in der Sainte-Chapelle in Dijon, dem offiziellen Sitz des Ordens.¹⁷⁸

Die Politik seiner Vorgänger zielte nämlich darauf ab, die zu Burgund gehörenden politischen Ebenen weiter auszubauen und gleichzeitig einen wirksamen Herrschaftsapparat für Burgund zu schaffen. In diesem Sinne schufen die burgundischen Herzöge auch ein effizientes Verwaltungssystem, indem sie hohe Verwaltungsbeamte wie Nicolas Rolin (1376–1462) einsetzten. Parallel dazu holten sie Künstler, Musiker und Literaten ins Land.¹⁷⁹ Was die Musik betrifft, so entstand in dieser Epoche vor allem der Musikstil, der in dem Versroman von Martin Le Franc mit dem schönen Wort ‚*contenance anloise*‘ beschrieben wird und der einerseits die englische Musik freiwillig aufnahm, andererseits aus ihr auf erstaunliche Weise eine neue Form schuf, die freilich mit den eigenen franko-flämischen Namen Dufay und Binchois verbunden war. Die Epoche, in der dieser neue, eigenständige Musikstil auf dem europäischen Kontinent seine Blütezeit erlebte, fällt also – wie man unschwer aus der Widmung des Versromans an Philipp den Guten schließen kann – in seine Regierungszeit, in die dritte Generation des burgundischen Herzogtums im 15. Jahrhundert. In seinen letzten Jahren wurde die burgundische Hofkapelle erweitert.¹⁸⁰ Dass die musikalische Hochkultur ein so hohes Niveau erreichte, ist den Errungenschaften der Vorgänger des Herzogtums Burgund zu verdanken, die um die Jahrhundertwende versuchten, nach dem Großen Schisma eine religiöse Ordnung und nach dem Hundertjährigen Krieg Frieden zu schaffen. Diese musikalische Kultur entwickelte sich dann vor allem unter der Herrschaft von Philipp dem Guten mit dem wirtschaftlichen Aufschwung der Großmacht prächtig und glänzend.

Daraufhin ermöglichten die territoriale Expansion des Herzogtums Burgund – durch Erbfolge, Heirat, Kampf und Erwerb ohne große Kriege – und der wirtschaftliche Aufschwung nach dem Hundertjährigen Krieg zwischen den Königshäusern Frankreichs und Englands dem Herzogtum eine eigenständige Politik. All diese Umstände führten dazu, dass sich in Burgund nicht nur die kulturpolitische und nationale Einheit, sondern auch die höfische Hochkultur und der prunkvolle

¹⁷⁷ Es gab einmal ein höfisches Manuskript mit mehreren *Messes de la Toison d'or*. Siehe weiter ebd., S. 95.

¹⁷⁸ Ebd., S. 95.

¹⁷⁹ Lachenal (1989), S. 11.

¹⁸⁰ Die Kapelle bestand im Durchschnitt aus vierzehn chaplains/Kaplänen (darunter Gilles Joye als bekanntester Komponist), fünf clerics/Klerikern (darunter der Engländer Robert Mortion) und vier Sommeliers (darunter Jehan le Caron) und verfügte über ein Reservoir, um für die verschiedenen musikalischen Dienste mobilisiert werden zu können. Siehe auch Finscher (1989), S. 62.

Lebensstil des Hofes auf künstlerischem und religiösem Gebiet in hervorragender Weise verwirklichten. Außerdem war das Ausmaß der Kriegsschäden in den burgundischen Ländern relativ geringer als in den benachbarten Königreichen: Die Schwäche Frankreichs während der Regierungszeit Karls VI. (reg. 1380–1422),¹⁸¹ dessen schwere Niederlage im Krieg die englische Besetzung (zwischen der Niederlage von Azincourt und dem Erscheinen der Jungfrau von Orléans) nach sich zog, ermöglichte den spektakulären Aufstieg Burgunds¹⁸² zu einem mächtigen und angesehenen Staat und zu einem neuen Vorbild für die europäischen Höfe. Das Herzogtum Burgund erlangte auf diese Weise eine epochale Bedeutung und erreichte den Höhepunkt seiner politischen Unabhängigkeit.¹⁸³ Das allgemeine Niveau der Fürstenhöfe und der politisch zum burgundischen Herrschaftsverband gehörenden Städte führte in dieser historischen Entwicklung zu einer kulturellen Blütezeit.

Erst unter Philipp dem Kühnen wurde die Musik am burgundischen Hof als prachtvolle Hochkultur wahrgenommen. Denn der Herzog konnte sich durch Heirat oder Erbschaft in Flandern eine eigene Kapelle halten, die ihn auf seinen Reisen, z.B. zur Teilnahme an Konzilien und internationalen Kongressen oder zum Besuch anderer musikalischer Institutionen, begleiten konnte, und er übernahm für die Aufführungen die ‚chaplains (Kaplan)‘ und ‚clercs (Klerus)‘ aus der Kapelle seines Schwiegervaters Ludwig II. Seit 1384, nach dem Tod des Grafen von Flandern, spielte die Kapelle eine entscheidende Rolle bei der Ausbildung und Entwicklung der europäischen

¹⁸¹ Burgund stand in der politischen Situation Europas vor allem in einem umgekehrten Verhältnis zu Frankreich. Nach dem Hundertjährigen Krieg ermöglichte die Schwäche Frankreichs in gewisser Weise das Wachsen und Gedeihen von Burgund. Die Wiedererlangung der nationalen Stärke Frankreichs seit Karl VII. (reg. 1422–1461) und der Aufstieg des Hauses Habsburg lasteten dann auf Karl I. dem Kühnen (1433–1477; reg. 1467–1477), der versuchte, ein unabhängiges Königreich zu errichten und den Thron zu besteigen. Dabei zog er sich die Feindschaft der europäischen Großmächte zu und führte Kriege. Schließlich konnte Karl der Kühne seinen Willen nicht durchsetzen und fiel in der Schlacht bei Nancy. Mit seinem Tod fiel der letzte Vorhang der burgundischen Epoche.

¹⁸² Frankreich war in den Jahren zuvor durch den Krieg gegen England, dessen König bekanntlich Anspruch auf den französischen Thron erhob, und gegen seinen wichtigsten Verbündeten Burgund in höchste Bedrängnis geraten. Die französisch-burgundische Rivalität stand im Wesentlichen vor dem Hintergrund des Territorialkonflikts und verschärfte sich vor der aktiven territorialen Expansionspolitik gegen den burgundischen Machtkomplex, die erst um 1430 unter Karl VII. einsetzte. Nachdem Jeanne d’Arc mit einem Entsatzheer die Engländer am Überschreiten der Loire gehindert hatte, konnte Karl VII. im Juli in Reims gekrönt und seine Herrschaft über Teile der Champagne und der Ile-de-France wiederhergestellt werden. Rainer Babel, *Frankreich und der Oberrhein zur Zeit König Karls VII.*, in: Krimm/Brüning (2003), S. 139ff.

¹⁸³ Aus diesem historischen Kontext heraus kann die Landschaft ‚Burgund‘ der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im kulturpolitischen und geographischen Sinne nicht nur auf das seit der Mitte des 9. Jahrhunderts bestehende Herzogtum Burgund beschränkt werden, sondern auch auf die Gesamtheit der 1384 von Philipp dem Kühnen geerbten und ab 1433 von Philipp dem Guten eroberten Gebiete ausgedehnt werden. Es handelt sich nämlich um die Regionen ‚Nordfrankreich und Niederlande‘, die bereits in der Überschrift des 2.3. Kapitels erwähnt werden.

Vokalpolyphonie und diente vor allem den italienischen Fürsten als Vorbild; später rekrutierte Philipp der Kühne die Sänger aus der päpstlichen Kapelle.¹⁸⁴

Die Herrscher des Staates nutzten die gesicherte Souveränität der Kirche und bestimmten die kirchlichen Herrschaftsmaßnahmen der Bistümer, Stifte und Klöster. Diözesen wie Cambrai, Lüttich (Liège) und Antwerpen übten dabei einen führenden Einfluss aus und profitierten davon. Die zentrale Aufgabe der musikalischen Ausbildung wurde darüber hinaus in den geistlichen und fürstlichen Domkapiteln und Hofgesellschaften hervorragend erfüllt, die nicht nur als wichtige Zentren der Musikpflege fungierten, sondern um die sich auch die Geschichte der mehrstimmigen Musik bzw. der Motette der Zeit rankt. Zur ersten Generation der burgundischen Meister dieser Zeit gehören Johannes Ciconia, Johannes Brassart und Guillaume Dufay, die beiden ersteren aus Lüttich, dem Sitz des Bistums Lüttich, Dufay aus Cambrai, das an die Grafschaften Flandern und Hennegau grenzte. Dufays befreundeter Kollege Gilles Binchois, der aus der hennegauischen Hauptstadt Mons stammte, war von 1430 bis 1456 als Kaplan an der burgundischen Kapelle tätig und in seinen letzten Lebensjahren eng mit der Diözese Cambrai verbunden. Über das Geburtsdatum, den Geburtsort und die ersten Lebensjahre von Arnold de Lantins und Hugo de Lantins konnten nur sehr wenige Dokumente gefunden werden, einige Informationen sind jedoch in der Diözese Lüttich belegt.

In diesem kulturellen Umfeld waren die Musiker/Komponisten meist gelehrte Kleriker, die innerhalb des kirchlichen Raumes eine anspruchsvolle und hohe musikalische Ausbildung mit den sozialen Privilegien des Lebensunterhaltes und der Bildung genossen. Einige von ihnen erhielten von ihren Brotherren oder Patronen die Möglichkeit, ins Ausland zu reisen oder für längere Zeit in den kirchlichen Dienst zu treten, und diese Mobilität ermöglichte ihnen natürlich eine weitere musikalische Entfaltung. Ihre musikalischen Beschäftigungen waren jedoch verpflichtend, da sie für die klerikalen Komponisten Pfründe bedeuteten. Sie wahrten also in gewisser Weise ihre soziale Stellung durch die enge Bindung an einen Hof, traten in die Hofkapelle ein und gingen ihrer schöpferischen Tätigkeit nach. Insofern gehörten sie zum geistlichen Stand an. Es dauerte jedoch länger als bei anderen Künstlern wie z.B. Malern oder Dichtern, bis die Komponisten als eigenständige Subjekte wahrgenommen wurden. Die Sonderstellung der geistlichen Komponisten bzw. der sog. klerikalen Elite, die sich durch ihren sozialen Stand und das Bewusstsein ihrer schöpferischen Leistung deutlich von den Künstlern anderer Bereiche unterschied, war auch ein Aspekt der kirchlich-hierarchischen Gesellschaft des 15. Jahrhunderts.

¹⁸⁴ Finscher (1989), S. 31; siehe auch Anm. 171.

Zu den Tätigkeiten dieser Musiker gehörte nicht nur das Singen, sondern auch das Komponieren. Für die Entwicklung und Ausprägung der mehrstimmigen Musik in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist daher die doppelte Rolle der geistlichen Musikmeister als ‚singende Komponisten‘ bzw. ‚komponierende Sänger‘ von großer Bedeutung. Diese besondere Art der musikalischen Ausbildung setzte sich bis ins 16. Jahrhundert fort. Die Musiker des Hochmittelalters hatten ihren eigenen Berufsweg meist als Sängerknaben im geistlichen Milieu eingeschlagen, dort ihre Bildungschancen erhalten und waren zu professionellen Musikern herangewachsen.¹⁸⁵ Nach einer mehrjährigen Lehrzeit waren sie für die musikalische Versorgung der liturgischen Zeremonien sowie für die Ausbildung der mehrstimmigen Musik der Chorknaben in den kirchlichen Stiftungen oder an den Kathedralen (wo sie ausgebildet worden waren) verantwortlich und führten gegebenenfalls gleichzeitig die Sängertätigkeit aus. Chorknabenschulen waren bereits in der frühmittelalterlichen Kirche bekannt, doch wurde diese Institution im 14. Jahrhundert reformiert, wohl vor allem um den gestiegenen professionellen Ansprüchen der mehrstimmigen Musik, insbesondere der Motette, gerecht zu werden: Speziell im frankoflämischen und englischen Raum, die seit etwa 1300 die mehrstimmige Kunstmusik besonders intensiv pflegten, wurden junge Sänger auf höchstem Niveau ausgebildet.¹⁸⁶ Je nach Fähigkeit und Leistung übernahmen die Komponisten damit später auch die (Gerichts-)Verwaltung und waren für die letzten Jahre nach Verabschiedung der Arbeit in ihrer Heimat vorteilhaft verpfändet. In anderen Fällen leisteten die Musiker die Kompositions- und Verwaltungsarbeit in Verbindung mit Höfen, angesehenen Familien, hochrangigen Klerikern oder der päpstlichen Kapelle, mit denen sie in der Regel in einem Dienstverhältnis standen oder die sie als Patrone unterstützten.¹⁸⁷ Die Mitgliedschaft sowie die Vergütung der Musiker, die Größe und die Funktionen der Kapelle wurden durch musikalische und soziokulturelle Konventionen und Interessen bestimmt. Um 1400 verfügten die fürstlichen bzw.

¹⁸⁵ Nicht wenige von ihnen waren uneheliche Kinder, und in vielen Fällen sind die ersten Lebensabschnitte nicht gut dokumentiert und bleiben im Dunkeln: „In den überlieferten Dokumenten zu den Chorschulen werden die Knaben meist nur beim Vornamen genannt, was eine Identifikation unmöglich macht. Dies trifft insbesondere auf die Zeit zu, in der weder Geburtsurkunden noch – zumindest vor dem Trienter Konzil – Kirchenbücher mit Taufeinträgen regelmäßig dokumentiert wurden. Obwohl die Dokumente eine Ausbildung belegen, finden sich keinerlei konkrete Angaben über deren Inhalte und Umstände. Auch die Herkunft der Chorknaben bleibt unbekannt.“ Zitiert z. T. nach Wolfgang Fuhrmann, *Sänger und Komponisten: Ausbildung, Selbstverständnis, Lebenswege*, in: Wolfgang Fuhrmann (Hrsg.), *Musikleben in der Renaissance: Zwischen Alltag und Fest*, Teilband 1: *Orte der Musik* (Handbuch der Musik der Renaissance, Bd. 4.), Lilienthal - Laaber 2019, S. 22.

¹⁸⁶ Ebd., S. 24f.

¹⁸⁷ Diejenigen, die auch später – nach dem Stimmbruch – auf überdurchschnittlichem Niveau sangen und komponierten, waren allenfalls eine sehr kleine Minderheit. Die Chorknaben oder *altaristae* – so die wohl zutreffende Standesbezeichnung ist – erhielten am Ende ihrer Ausbildungszeit die Tonsur, einige traten als Akolythen in die Minoritenorden ein. Planchart (2018), S. 48.

höfischen Kapellen in England, Nordfrankreich und Burgund sowie die päpstliche Kapelle in Italien bereits über musikalische Institutionen.¹⁸⁸ Die Kirchen und Fürsten wünschten regelmäßig mehrstimmige Musik im Gottesdienst und bemühten sich bei der Neugründung einer Kapelle vor allem um gute Sänger.

Diese Sonderstellung der Musiker ist aus heutiger Sicht allerdings nicht ohne weiteres nachvollziehbar. Denn die doppelte Bedeutung der musikalischen Aufgaben verweist auch auf die Beteiligung der Geistlichen/Kleriker am künstlerischen Bereich.¹⁸⁹ Der Wandel in der Einstellung zu den geistlichen Musikern, die nur noch im kirchlichen Dienst standen und zugleich aus weltlichen Verbindungen und Förderungen hervorgingen, vollzog sich schleichend über Jahrhunderte. Im 15. Jahrhundert änderte sich die kompositorische Tendenz der mehrstimmigen Musik nur wenig, so dass die Komposition und der Anlass selten vom Willen des Musikers abhingen. Die Musik der Zeit spiegelt in den meisten Fällen das Interesse oder die Entscheidung des Mäzens oder Auftraggebers wider und wurde durch die zunehmende liturgische Bindung eher zu einem Bestandteil des Gottesdienstes.¹⁹⁰ Es ist daher naheliegend, dass die Laien/Weltlichen (und auch die Geistlichen) Musiker unterstützten oder sich für die musikalische Ausbildung von Sängerknaben einsetzten.

Streng genommen waren die geistlichen Musiker eher ‚komponierende Sänger‘ als ‚singende Komponisten‘; das Singen war also in erster Linie ihre musikalische und berufliche Aufgabe. Wie bereits erwähnt, wurden die Musiker für ihre musikalische Tätigkeit (Singen und Komponieren) finanziell entlohnt, d.h. sie besaßen Pfründen an den Kathedralen oder Kapellen – ihre Einnahmequelle. Während die Künstler anderer Kunstbereiche relativ unabhängig von Mäzenen, Kirchen oder Höfen als Subjekte des Handwerks bzw. der Handarbeit verstanden wurden, hatten die Komponisten ein solches Bewusstsein noch nicht erlangt (spätestens bis zum Ende des 15. Jahrhunderts). Das Komponieren wurde nicht als handwerkliche, sondern als wissenschaftliche Tätigkeit des Geistes verstanden; die musikalischen Ergebnisse (Musikstücke/Kompositionen) wurden jedoch mangels eigenständiger Erkenntnis des Musikers – Komponieren als eine schöpferische Leistung – und wegen der fehlenden Möglichkeit der Reproduktion durch musikalische Aufführung (‚Singen‘) je nach Bedarf frei mitgeteilt und gesungen, in den meisten

¹⁸⁸ Fabrice Fitch, *Renaissance Polyphony*, Cambridge 2020, S. 28f.

¹⁸⁹ Die Ausbildung an den Chorknabenschulen war wohl grundsätzlich nicht auf eine Karriere als Musiker ausgerichtet, sondern in erster Linie auf (musikalisch gebildete) Geistliche, deren erworbenes Wissen auf höherem Niveau den Chorknaben die Möglichkeit einer gesicherten geistlichen Laufbahn eröffnete. Fuhrmann, *Sänger und Komponisten*, in: Fuhrmann (2019), S. 25f.

¹⁹⁰ Vgl. „Anlässe“ in 2.3. „Neue Maßstäbe für neue Motetten: Leitfragen zur musikalischen Analyse“.

Fällen ohne finanzielle Gegenleistung. 1418 wurde Jacques de Templeuve als erster Kapellmeister an die burgundische Hofkapelle berufen, allerdings nicht für die musikalischen Aufgaben, sondern für die Inventarisierung von Schmuck und Mobiliar; Binchois konnte als Mitglied der burgundischen Hofkapelle weder eine vergleichbare Position an der Kapelle erreichen noch den französischen Komponisten Pierre Fontaine (1390/95–1447/50), der musikalisch weniger begabt war als Binchois, in den Schatten stellen. Das Amt des *magister capellae* wurde in der Regel einem Bischof übertragen.¹⁹¹

Ein typisches Beispiel ist die Kathedrale von Cambrai, die eine Schule für die musikalische Ausbildung und einen Sängerkhor unterhielt, der durch bedeutende Musiker berühmt wurde. An der Kathedrale von Cambrai unterrichtete Nicolas Grenon (1380?–1456)¹⁹² bis 1409 die Sängerknaben in Grammatik und sang auch als *maître des petits vicaires*¹⁹³ im Chor. Dufay begann seine musikalische Laufbahn kurz darauf im selben Jahr als Chorknabe (*puer altaris*). Vor allem Dufay, der als Geistlicher sowohl Verwaltungsaufgaben wahrnahm als auch sich im Dienst des Hofes für die Musik zuständig war, wurde von der damals kirchlich und kulturpolitisch sehr einflussreichen Stadt Cambrai begünstigt, und er selbst hat durch seine rege Tätigkeit und seine herausragenden Kompositionen Cambrai als musikalisches Zentrum bzw. als bedeutende Musikpflegestätte einen hohen Stellenwert verliehen und sein gesamtes Leben mit der Epoche der polyphonen Musik des 15. Jahrhunderts gleichgesetzt. Zahlreiche Komponisten aus Cambrai wurden in den 1420er Jahren aufgrund ihrer Fähigkeiten und ihres Ruhmes an die päpstliche oder fürstliche Kapelle in Italien berufen.¹⁹⁴ Die Komponisten, meist Geistliche mit Pfründen oder Kanonikaten, wurden mit verschiedenen Aufgaben in der Kirche und in einigen Häusern betraut, wie im Fall von Dufay. Es ist

¹⁹¹ Pirrotta (1984), S. 86.

¹⁹² Nicolas Grenon war ein französischer Komponist, der auch als Sänger und Musiklehrer tätig war. Er wurde bereits zur Regierungszeit Philipps des Kühnen urkundlich erwähnt. Nach Aufhalten in Laon (1403–1408) und in Cambrai (1408–1409) als *magister puerorum* (Meister der Sängerknaben) übte er diese Lehrtätigkeit an der Kapelle des Herzogs von Berry in Bourges aus und übernahm 1412 die gleiche Stelle am Hof von Johann Ohnefurcht. Von 1421 bis 1424 verließ er den burgundischen Dienst und kehrte nach Cambrai zurück, wo er die Chorknaben der Kathedrale von Cambrai unterrichtete. Im Jahr 1425 reiste er über Bologna nach Rom, wo er von 1425 bis 1427 unter Papst Martin V. als Meister der Chorknaben in der päpstlichen Kapelle im Dienst stand. In Bezug auf diese Stelle in der päpstlichen Kapelle war er der Vorgänger von Dufay. Er trat auch unter dem Namen Johannes Nicolai auf.

¹⁹³ 1442 übernimmt Dufay als Nachfolger von Grenon den pädagogischen Titel ‚*maître des petits vicaires*‘ im Domkapitel von Cambrai, 1459 erneut nach einem italienischen Aufenthalt. Diese Tätigkeit wird in der Handschrift des *Champion des Dames* symbolisch durch die Abbildung von Dufay mit Portativ und in geistlichem Gewand dargestellt, dem Binchois gegenübergestellt ist. Damit wird die burgundische Hofkapelle als zentraler Ort der musikalischen Ausbildung demonstriert. Finscher (1989), S. 67.

¹⁹⁴ Siehe weiter 3.3. „Kulturpolitische Auswirkung in Italien“ und 4.4. „Italien: Entstehung der italienischen Motette im kulturpolitischen Kontext“.

also leicht einzusehen, dass sich ihre Tätigkeit nicht nur auf musikalische Aufgaben konzentrierte, sondern auch Verwaltung, Diplomatie, Rechtsbeistand usw. umfasste. Und gerade die Kompetenz in diesen (nicht musikalischen) Aufgaben ermöglichte es den Komponisten, ihre soziale Stellung zu verbessern. Bereits 1436 erhielt Dufay das Kanonikat und die Pfründe der Kathedrale von Cambrai, und im selben Jahr wurde er zusammen mit Grenon als Verwalter der Kathedrale bestätigt.

Im Sinne des mittelalterlichen Musikverständnisses, in dem die Musik(theorie) zusammen mit Arithmetik, Geometrie und Astronomie zum Quadrivium gehörte und zusammen mit dem Trivium (Grammatik, Rhetorik und Dialektik) noch die sieben freien Künste (lat. *septem artes liberales*) bildete, wurde das Komponieren noch nicht ganz als schöpferische Leistung verstanden, sondern eher als eine Art wissenschaftliche Tätigkeit und schriftliche Arbeit, die mit der sprachlichen Grammatik und der mathematischen Disziplin verbunden war. Neben ihren vielfältigen anderen Tätigkeiten verlangten die Komponisten zumindest für die Komposition ein hohes Maß an musikalischen Kenntnissen, die von den grundlegenden Notationstechniken über die Praxis der Mensuralnotation bis hin zu allgemeinen Kompositionsprinzipien reichten. Die musikalische Ausbildung war also grundsätzlich auf die Aufführung mehrstimmiger Musik in der Liturgie oder für die private Andacht ausgerichtet, wofür vorzugsweise die Kapelle eingerichtet wurde. In diesem Zusammenhang spielte das Domkapitel von Cambrai nicht nur als Ausbildungsstätte, sondern auch als kirchliche Infrastruktur für die Produktion geistlicher Vokalpolyphonie und darüber hinaus als repräsentative Institution der Musikaufführung eine wichtige Rolle für die Pflege der mehrstimmigen Musik.

Der musikkulturelle Austausch zwischen weltlichem und geistlichem Hof und die enge Bindung an den weltlichen Herrscher bildeten das entsprechende kulturpolitische Verhältnis. Die Einrichtung der Hofkapelle – als Aufführungsort mehrstimmiger Musik – war offensichtlich von den Vorlieben und Absichten der Oberschicht bzw. des Auftraggebers geprägt. Der ständige Verkehr zwischen Aristokratie und Geistlichkeit entfaltete nicht zuletzt – neben religiösen Zeremonien und Ritualen – die feierliche Festkultur und den gesellschaftlichen Umgang der gehobenen Gesellschaftsschichten im Spätmittelalter des 15. Jahrhunderts durch musikalische Aufführungen. In dieser günstigen Zeit- und Ortssituation wurde die Musik bzw. die Motette dann als ein kulturelles Vorbild verstanden, das mit der sog. ‚neuen Erkenntnis‘ ausgestattet war, freilich in die traditionelle Form und Regel des vorangegangenen Jahrhunderts einfluss bzw. sich dieser bediente.

3.3. Kulturpolitische Auswirkung in Italien

Der wirtschaftliche und politische Aufstieg von Burgund sowie der musikkulturelle Austausch durch die kirchliche Versammlung hatten weitere Auswirkungen auf die musikalische Landschaft in Italien. Während des Konstanzer Konzils begleiteten die Sänger der päpstlichen Kapelle mehrere Zeremonien und Liturgien mit Chorälen und Motetten, deren Ereignisse in der Chronik des Ulrich von Richental beschrieben werden.¹⁹⁵ Seit dem Konzil sind jedoch nur noch wenige italienische Komponisten in der päpstlichen Kapelle anzutreffen.¹⁹⁶ Um 1420 zogen viele begabte Musiker im Zuge der Wiedervereinigung der Kirche und des aufblühenden Handels mit dem Norden nach Italien. Die musikalische Bühne dieser Musiker war nicht nur an den weltlichen Höfen, sondern auch in den Kathedralen und den päpstlichen Kapellen in Norditalien angesiedelt, wobei diese Tendenz in der geistlichen Musik eher in der Letzteren (päpstlichen Kapelle) als in der Ersteren (Hofkapelle) begonnen zu haben scheint.¹⁹⁷ Die Musiker aus dem Norden waren nicht nur als Sänger, Mitglieder oder Kapläne der Kapelle tätig, sondern auch an instrumentalen Aufführungen für mehrstimmige Musik oder am Musikunterricht für Chorknaben beteiligt, wie in ihrer Heimat. Die Entwicklung der geistlichen Musik in Italien ist somit vor allem auf die Anwesenheit von Komponisten aus dem Norden zurückzuführen. Sie wirkten bereits während des Schismas im Dienst der Pariser Universität, der päpstlichen Kapelle in Avignon und der burgundischen Hofkapelle und beherrschten dann dank der günstigen Zeitumstände und der Begegnung auf den Konzilien von Pisa, Konstanz und Basel sowie unter dem englischen Einfluss neue musikalische Formideen. So entwickelte sich unter ihrer Führung auch in Italien die Motette.

Diese Strömung war den franko-flämischen Komponisten bereits seit 1378 vertraut; sie komponierten Musik aus ihrer Heimat in Italien und umgekehrt die italienische Musik auch für ihre Heimatkathedralen.¹⁹⁸ Die Kontinuität der gegenseitigen Traditionen beruht nämlich auf der Tatsache, dass die meisten Musiker aus dem Norden, die bereits in Avignon gewirkt hatten, später gemeinsam als Gefolgsleute des Papstes und der Kardinäle nach Rom zurückkehrten. Solche Wechselwirkungen führten natürlich zu einer Vielfalt und Entwicklung verschiedener Subgenres der

¹⁹⁵ Strohm (1993), S. 112.

¹⁹⁶ Wulf Arlt, *Italien als produktive Erfahrung franko-flämischer Musiker im 15. Jahrhundert*, Basel 1993, S. 6

¹⁹⁷ Strohm (1993), S. 93.

¹⁹⁸ Ebd., S. 159.

Vokalpolyphonie. Die Zahl der musikalischen Kompositionen mit päpstlichem Bezug nimmt vor allem gegen Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts zu, d.h. in der zweiten Hälfte des Avignoneser Papsttums und in der Zeit während und unmittelbar nach dem Schisma.¹⁹⁹ Aus dem historischen Kontext des Exils in Avignon lässt sich vor allem ableiten, dass das Papsttum eine Zeit lang eine französische Institution war, die eng mit der französischen Monarchie verbunden war. Dies hatte zur Folge, dass sich das Patronat, die kirchlichen Pfründe und die Mitgliedschaft in Kapellen und Chören stark im Norden und insbesondere im heutigen Flandern konzentrierten.²⁰⁰ Diese Zugehörigkeit des Nordens zur päpstlichen Kapelle setzte sich auch nach der Rückkehr des Papstes nach Rom fort.

Die Beziehungen zwischen dem Kapitel von Cambrai und der päpstlichen Kurie waren somit eng und blieben es das ganze Jahrhundert hindurch. Ein berühmtes Beispiel für die musikalischen Beziehungen zum Norden und zu Italien ist Dufay, der sich zwischen den 1420er und 1430er Jahren durch seine musikalische Tätigkeit in Italien auszeichnete. Die meisten franko-flämischen Komponisten, die wie Dufay der Diözese Cambrai angehörten, gingen beispielsweise denselben Weg; diese Rekrutierung hing in gewisser Weise mit Kardinal Louis Aleman zusammen, der einst ein Förderer von Dufay war. Im Jahr 1415 begleitete Dufay Aleman, den Vertreter des Lyoner Kapitels zum Konzil nach Konstanz.²⁰¹ Im Jahr 1424 wurde Aleman als päpstlicher Legat nach Bologna berufen. Nach einem Bürgeraufstand im Jahr 1428 kehrte er nach Rom zurück. Möglicherweise führte er vor und nach dieser Zeit Komponisten aus dem Norden in die päpstliche Kapelle unter Martin V. in Rom ein.

Hierfür lässt sich die persönliche Beziehung zwischen Nicholas Grenon²⁰² und Dufay auch noch ganz kurz als ein kleines Beispiel erwähnen. Nach der Papstwahl übernahm Martin V. die Kapelle von Johannes XXIII. mit fünf Kaplänen und sieben Sängern, die in den 1420er Jahren recht stabil blieb und deren Chorknaben von 1425 bis 1427 von Grenon geleitet wurden; bemerkenswert ist, dass sowohl die Chorknaben als auch ihr Meister aus Cambrai stammten.²⁰³ Dufay begann seine

¹⁹⁹ Bent, *Early Papal Motets*, in: Sherr (1998), S. 8.

²⁰⁰ Hughes (1989), S. 398.

²⁰¹ Aleman spielte später auf dem Konzil von Basel eine wichtige Rolle, indem er als einflussreiches Mitglied der Versammlung die Überlegenheit des Konzils über die Autorität des Papstes (Konziliarismus) unterstützte. Siehe hierzu Anm. 9.

²⁰² Siehe Anm. 192.

²⁰³ Fallows (1982), S. 31.

musikalische Laufbahn 1428 als Nachfolger von Grenon in der päpstlichen Kapelle in Rom (1428–1439). Danach arbeitete er für Ferrara tätig (im April 1433) und anschließend am Hof von Savoyen (ab August 1433). Ab 1439 kehrte Dufay in seine Heimatstadt Cambrai zurück, wo er den Rest seines Lebens verbrachte. Damit waren seine Wanderjahre beendet. Während dieser Zeit blieb auch Grenon in Cambrai und ihre besondere Freundschaft dauerte bis zu Dufays Lebensende an.

Im Zusammenhang mit Italien sind übrigens auch einige italienische Musiker dokumentiert: Der italienische Komponist Matteo da Perugia (?Mitte 14. Jh.–vor 1418) wirkte als *magister a cantu* an der Kathedrale von Mailand 1402–1407/1414–1416 und in Bologna 1407–1414; Nicolaus Zacharie (um 1400–1466) war 1420 Sänger an der Kathedrale von Florenz und dann an der päpstlichen Kapelle in Rom 1420–1424/1434. Di Bacco und Nádas konnten im Rahmen ihrer Untersuchungen zur Entwicklung des musikalischen Repertoires in Italien am Ende des 14. Jahrhunderts bzw. vor dem Konstanzer Konzil auch neue Hinweise auf die päpstliche Kapelle als musikkulturelles Zentrum ausfindig machen²⁰⁴: Während des Schismas (bzw. 1378–1415 in Rom und Pisa) lässt sich ein wachsendes Interesse einheimischer Musiker an der Ausübung des Sängerberufs feststellen. Es muss zwar betont werden, dass es sich bei diesen italienischen Sängern nicht um solche handelte, die sich an der Peripherie der Hauptströmung der damaligen Musiktraditionen verloren hatten, sondern um Profis, die sich zu den Institutionen hingezogen fühlten, die als die vier großen kulturellen Zentren der italienischen Halbinsel angesehen werden können: Florenz, Venetien und Mailand/Pavia.

Diese Verfolgung des Lebens des Musikers ist zweifellos ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der Entwicklung der Motetten bzw. ihres Formwandels. Tatsächlich lassen sich bei Dufay ab den 1430er Jahren gewisse Veränderungen des Kompositionsstils nachweisen.²⁰⁵ Die kompositionstechnischen Varianten der italienischen Motetten des 14. Jahrhunderts wurden von den franko-flämischen Komponisten, die sich in Italien aufhielten oder im Dienst der päpstlichen Kapelle standen, in der neuen Motettenform des 15. Jahrhunderts weiter verwendet. In diesem Kontext prägten sich die engagierte musikalische Tätigkeit der franko-flämischen Komponisten in Norditalien beispielsweise am sinnfälligsten in der Textsprache der mehrstimmigen Musik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts aus. Neben der vorherrschenden Verwendung der lateinischen

²⁰⁴ Di Bacco/John Nádas, *Papal Chapels and Sources of Polyphony*, in: Sherr (1998), S. 47.

²⁰⁵ Fallows (1982), S. 35.

Hochsprache wurden auch Italienisch und Französisch als Volkssprachen verwendet, gegebenenfalls auch in der weltlichen Musik.

Bei der Betrachtung der musikalischen Wirkungsstätten der Komponisten des Nordens ist es unerlässlich, den geographischen Rahmen nicht auf die päpstliche Kapelle in Rom zu beschränken, sondern auch die Kapellen in den anderen päpstlichen Städten, in den Fürstentümern und Republiken Norditaliens einzubeziehen. Im 14. Jahrhundert war die päpstliche Kapelle jedoch nicht in der Lage, die offiziellen kirchlichen Aufgaben der Papstkirche zu erfüllen, sondern fungierte sie eher lediglich als höfische Einrichtung für den zeremoniellen Alltag des Papstes; in dieser Tradition kam der päpstlichen Kapelle, insbesondere in der Residenz Avignon, keine wirkliche Rolle als repräsentative Institution des abendländischen Christentums zu.²⁰⁶ Während des Avignonesischen Papsttums, das als Vorzeichen des Abendländischen Schismas gilt, dessen musikgeschichtliche Bedeutung jedoch beträchtlich war – nicht nur geistliche, sondern auch weltliche Mäzene unterstützten die gelehrten Musiker für alle möglichen Leistungen – und auch danach, erlebte zwar die Stadt Rom schon lange Zeit die Abwesenheit der Päpste. Bereits Ende der 1360er Jahre hatte Urban V. (1310–1370, reg. 1362–1370) den Versuch unternommen, von Avignon in das damals zerstörte Rom zurückzukehren, doch erwies sich die Reise als viel zu riskant, so dass er schließlich darauf verzichtete. Im oben kurz erwähnten Jahr 1378 wurde der Bischof Bartolomeo Prignano unter dem Druck der römischen Bevölkerung als Nachfolger des letzten französischen Papstes in Avignon, Gregor XI. (1329–1378, reg. 1371–1378), zum Papst aus Italien, Urban VI. (1318–1389, reg. 1378–1389), gewählt. Dieser Schritt sollte von entscheidender Bedeutung gewesen sein, um das avignonesische Papsttum zu verlassen und die Residenz des Papstes wieder nach Rom zu verlegen. Dieser Akt markierte jedoch den Beginn der Epoche mit zwei Päpsten durch die sogenannte Doppelwahl, die jeweils in Rom und Avignon residierten. Die päpstlichen Kapellen befanden sich dann während der Amtszeit der Gegenpäpste Alexander V. (1409–1410) und Johannes XXII. (1410–1415) in Pisa, wo das Konzil stattfand, und anschließend in Bologna, wo Kardinal Aleman später als päpstlicher Legat residierte.²⁰⁷ Auf dem Konzil von Pisa 1409 war das Ziel, die kirchliche Spaltung aufzuheben, jedoch gescheitert. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts residierten die Päpste dennoch trotz der

²⁰⁶ Finscher (1989), S. 34.

²⁰⁷ Die Motetten von Humbertus de Salinis und Nicolaus Simonis de Leodio wurden hierbei für ein ähnliches Milieu an den päpstlichen Höfen von Pisa und Bologna komponiert. Robert M. Nosow, *Equal-Discantus and Florid Motet Styles of Fifteenth-Century Italy*, Ph.D. dissertation, University of North Carolina, Chapel Hill 1992, S. 98; Salinis ist übrigens als Sänger und Komponist in der päpstlichen Kapelle in Pisa belegt. Zur musikalischen Analyse der betreffenden Motettenkomposition von Salinis siehe Kapitel 4.4.2 „Neue Idee aus der alten Form des 14. Jahrhunderts“.

Erhebung Martins V. zum Alleinpapst auf dem Konzil von Konstanz und der Wiederherstellung der Vatikanstadt meist nicht in Rom, sondern in anderen norditalienischen Städten. Die vollständige Einrichtung der päpstlichen Kapelle in der Vatikanstadt konnte erst nach einer längeren Phase erfolgen.

Zu dieser Zeit war Italien in unabhängige Fürstentümer sowie in Republiken aufgeteilt. Die Unterschiede zwischen Rom und den anderen republikanischen Städten erstreckten sich auf mehrere kulturpolitische Bereiche. Geographisch umfassten die norditalienischen Städte und Länder die Zentralgewalt ganz Italiens, politisch reichte der Einfluss dieser Gebiete bis in den päpstlichen Territorialstaat hinein. Die Republiken in Norditalien verdankten ihren signifikanten Wohlstand der Entwicklung der Industrie. In dieser Epoche erlebten Landwirtschaft, Handwerk und Handel einen Aufschwung, und die Bevölkerungszahl nahm zu. Die Entwicklung der Arbeitskraft und der Technik führte zur Förderung der Künste und des Mäzenatentums. Die weltlichen Herrscher wetteiferten miteinander als Hüter oder Förderer von Hochkultur, Kunst und Wissenschaft: Ihre Familiennamen standen für kulturellen Aufschwung, hohen Intellekt und den Aufbruch in ein neues Zeitalter. In diesem kulturhistorischen Kontext schufen sich die Adelsfamilien eine erste Basis für die Pflege der Musik und bauten in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bzw. im Zuge der Wiedervereinigung der katholischen Kirche nach dem großen Schisma die musikalische Hochkultur, insbesondere die polyphone Musik, auf.

Die Familien Carrara in Padua²⁰⁸ und Este in Ferrara beispielsweise beeinflussten als große Förderer der klassischen Literatur und Kunst und als Wegbereiter des Renaissance-Gedankens die Pflege der Hochkultur in Italien und standen in engem Kontakt mit den Humanisten der Zeit. Die Präsenz der franko-flämischen Musiker in Italien – parallel zu ihren herausragenden musikalischen Leistungen in der päpstlichen Kapelle in Rom – steht also in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Geist der italienischen Renaissance und der großzügigen Unterstützung vieler italienischer Höfe. Abgesehen von der vielleicht fragwürdigen Tatsache, dass sich diese Epoche im Gegensatz zur Architektur oder der bildenden Kunst nur im Bereich der Musik (vor allem der Komposition) so stark nicht auf italienische, sondern auf ausländische Talente stützte, ist jedoch festzuhalten, dass Ausländer wie Ciconia oder Dufay aufgrund ihres Kompositionsstils in Italien außerordentlich

²⁰⁸ Im Zusammenhang mit Carrara komponierte Ciconia die Motette *O felix templum jubila*. Siehe zur musikalischen Analyse: 4.4.1 „Texte und Themen der Motette in Italien“.

geschätzt wurden und dass im Norden bereits eine qualifizierte Musikausbildung für Chorknaben oder mehrstimmige Musik angeboten wurde.²⁰⁹

Die beiden großen musikalischen Zentren, das geistliche und das weltliche, waren zwar eng miteinander verbunden. Das päpstliche Adelsgeschlecht Colonna brachte im Laufe eines Jahrhunderts mehrere Kardinäle hervor, darunter auch Papst Martin V. (zuvor Oddo di Colonna), der der einzige Papst aus dieser Familie war und selbst ein Unterstützer der Malatesta gewesen war.²¹⁰ Als Beispiele seien Dufay, Arnold und Hugo de Lantins genannt, die mit der Familie Malatesta ein Patronatsverhältnis eingingen und von denen die ersten beiden als Mitglieder der päpstlichen Kapelle in Rom eingetragen waren. Gegen Ende der 1420er Jahre war Johannes Brassart Mitglied der päpstlichen Kapelle von Martin V. Im März 1431 wurde der venezianer Kardinal Gabriele Condulmer als Eugen IV. zum neuen Papst gewählt.²¹¹ Die Condulmer waren ebenfalls eine venezianische Adelsfamilie. Neben der kritischen Bewertung seines Pontifikats ist festzuhalten, dass er ein leidenschaftlicher Förderer der musikalischen Gestaltung der Liturgie war und sich insbesondere für die päpstlichen Musiker interessierte. Eine seiner ersten Amtshandlungen war folglich die Wiedereinrichtung der Kapelle von Martin V. Innerhalb von drei Wochen nach seiner Wahl ordnete er an, dass jeder seiner neun Sänger zwei neue Kanonikate mit der Erwartung von Präbenden erhalten sollte.²¹² Darüber hinaus unternahm Eugen IV. den Versuch, die Vatikanstadt Rom durch eine Reform des Ordens- und Weltklerus sowie der Priestererziehung und -organisation wieder aufzubauen, was sich auch auf die Kirchenmusik und ihr musikalischen Repertoire auswirkte.²¹³

Im Vergleich zur weltlichen Hofkapelle wies die päpstliche Kapelle einen grundlegenden Unterschied in der Einteilung der Kleriker in Gruppen für den liturgischen Vollzug auf: Im weltlichen Modell wurden die musikalischen Aufgaben für die Liturgie und die entsprechenden Verwaltungsaufgaben von den Klerikern je nach Spezialisierung getrennt wahrgenommen. Im päpstlichen Modell hingegen bestand eine Kapelle, die sowohl die musikalischen als auch die

²⁰⁹ Zitiert zum Teil nach Pirrotta (1984), S. 81.

²¹⁰ Bent, *Early Papal Motets*, in: Sherr (1998), S. 30.

²¹¹ Gemäß der Vermutung von Bessler und De Van komponierte Dufay anlässlich der Papstwahl sowie der Einweihung im Jahr 1431 die fünfstimmige isorhythmische Motette *Ecclesie militantis* (Tr87). Planchart (2018), S. 117.

²¹² Fallows (1982), S. 33.

²¹³ Finscher (1989), S. 65.

liturgischen Belange abdeckte.²¹⁴ Eugen IV. griff im Rahmen seiner Bemühungen um eine kirchenmusikalische Reform bzw. Reorganisation der Kapelle auf das englische Modell zurück, das die Etablierung der päpstlichen Kapelle als musikalische Institution zunächst in Florenz ermöglichte. In Verona etablierte sich vorbildlich die Gruppe der zwölf *Cappellani accoliti*, die an die Kathedralschule gebunden war.²¹⁵ Unmittelbar nach der Papstwahl wurde Brassart in die erste Sängerliste des Suppliken für Eugen IV. aufgenommen; durch seinen Aufenthalt in Rom wurde seine Musik somit italienischen Schreibern zugänglich.²¹⁶ Zu diesem Anlass komponierte er die isorhythmische Motette *Magne decus potencie* (Q15.252), die die päpstliche Einweihung feiert. Im selben Jahr traten Arnold de Lantins und Guillaume Malbecque (um 1400–1465) als Sänger in die päpstliche Kapelle ein.²¹⁷ Es gibt Anzeichen für eine Verbindung zwischen den Lütticher Musikern und Italien, ähnlich der Beziehung zwischen der Diözese Cambrai und der päpstlichen Kapelle. Denn Arnold de Lantins trat im November 1431 innerhalb nur weniger Monate als Nachfolger Brassarts in die päpstliche Kapelle in Rom ein (dieser Dienst dauerte jedoch nur für ein halbes Jahr).²¹⁸ Brassart fungierte später, im Jahr 1434, als Mitglied der kaiserlichen Kapelle von Sigismund, die beträchtliche Bezüge zum Konzil von Basel sowie zum Codex *Aosta* aufwies.²¹⁹ Ciconia aus Lüttich ist der erste Fall eines Komponisten aus dem Norden, der in Italien tätig war: Es wird angenommen, dass er bereits Ende der 1380er Jahre in Avignon und dann zu Beginn des 15. Jahrhunderts in Padua tätig war.

²¹⁴ Lütteken (2011), S. 71f.

²¹⁵ Nach dem Schisma stand Eugen IV. vor der Herausforderung, eine Entscheidung zu treffen: Entweder die burgundische Hofkapelle, die vom Willen des Herzogs abhängig war, oder die englische Kathedrankapelle, die als autonome Institution fungierte, um die päpstliche Kapelle wieder aufzubauen und die mehrstimmige geistliche Musik aufzuführen Ebd., S. 67.

²¹⁶ Nosow (1992), S. 116.

²¹⁷ Fallows (1982), S. 34.

²¹⁸ Die musikalische Tätigkeit Arnold de Lantins in der päpstlichen Kapelle endete mit seinem Tod 1432. Arlt (1993), Anm. 24, S. 15.

²¹⁹ Im Jahr 1431 findet sich der Name Brassart nicht mehr in der Sängerliste der päpstlichen Kapelle. Die Gründe dafür sind nicht eindeutig belegt. Man vermutet, dass sich etwa ab diesem Zeitpunkt die Beziehungen zur Hofkapelle von Kaiser Sigismund aufgrund der musikalischen Tätigkeit von Brassart auf dem Konzil von Basel intensivierten und er daraufhin in die Kapelle des Kaisers aufgenommen wurde. Am 31. Mai 1433 wurde Sigismund in Rom durch Papst Eugen IV. zum römisch-deutschen Kaiser gekrönt. Vorausgegangen war Sigismunds Beitrag für Eugen IV., der in der Bestätigung der Dekrete zum Konziliarismus auf dem Konzil von Basel bestand. Zu diesem Anlass komponierte Dufay die dreistimmige isorhythmische Motette *Supremum est mortalibus*. Hortschansky, *Kapitel I: Musikleben*, in: Finscher (1989), S. 35; P. Wright (1992), S. 42.

Die mehrstimmigen Kompositionen sowie die musikalischen Manuskripte entstanden somit in engem Bezug zu ihren Förderungen bzw. Aufträgen.²²⁰ Mit anderen Worten: Das musikalische Repertoire bzw. die Motetten für die Liturgie der päpstlichen Kapelle unter Martin V. und Eugen IV. gingen zu einem großen Teil durch die Hände dieser Komponisten. Die Anwesenheit der päpstlichen Kapelle in Florenz unter der Leitung von Martin V. (von Februar 1419 bis Oktober 1420) scheint einen gewissen Einfluss auf die Musikkultur der Stadt gehabt zu haben.²²¹ Die Florentiner Handschrift *F2211*,²²² die nach der Papstwahl bzw. während des Konstanzer Konzils kopiert wurde, enthält beispielsweise mehrere mehrstimmige Werke zu verschiedenen Subgenres, deren Komponisten in irgendeiner Weise mit der päpstlichen Kapelle oder der Stadt Florenz in Verbindung standen. Ein weiteres Beispiel ist Dufay, der nach seinem Dienst in der päpstlichen Kapelle in Rom im Jahr 1433 über den savoyischen Hof und im Jahr 1435 an die päpstliche Kapelle in Florenz eintrat.

Die kulturpolitischen Verbindungen zwischen dem weltlichen und dem geistlichen Bereich, die das musikalische Repertoire, die Gattungsentwicklung und den Formwandel stark beeinflussten, finden sich auch zwischen Florenz und den Städten Venetiens:²²³ Francesco Zabarella (1360–1417), Jurist, Orator, Kanoniker und Erzpriester von Padua, wurde Bischof von Florenz; der venezianische Humanist und hellenophile Bischof von Vicenza, Pietro Emiliani (1362–1433), stand in engem Kontakt mit den florentinischen Humanisten; und während der gesamten Zeit des Schismas bestanden wichtige kulturelle, politische und musikalische Verbindungen zu den päpstlichen Kapellen.²²⁴ In den oligarchischen Republiken Florenz und Venedig boten sich bereits um 1400 aufgrund einer besonderen historischen Situation ideale Voraussetzungen für die Entfaltung humanistischen Denkens: Das Bürgertum machte sich mit den humanistischen Idealen vertraut und

²²⁰ Die Familien Colonna und Malatesta festigten ihre weltliche Macht durch die Eheschließung von Vittoria Colonna, der Nichte von Papst Martin V., und Carlo Malatesta da Pesaro. Zu diesem Anlass komponierten die beiden Komponisten jeweils eine Ballade (*Resvellies vous*) und ein Rondeau (*Mirar non Posso*). Arlt (1993), S. 30 und siehe auch unten Anm. 380.

²²¹ Nosow (1992), S. 69.

²²² *F2211* = Florenz, Archivio Capitolare San Lorenzo, MS 2211.

²²³ Abgesehen von der Terraferma mit den Städten Padua, Verona und Bergamo lässt sich für die Region Venetien feststellen, dass die heutige Hauptstadt Venedig in dieser Zeit im Vergleich zu den benachbarten herzoglichen Staaten kaum als ein herausragendes Musikzentrum galt. Ciconias dem Dogen Michel Steno gewidmete Motette *Venecie mundi splendor/Michael qui Stena domus* (Q15.257) ist ein seltenes Gegenbeispiel für diese Tatsache (siehe zur musikalischen Analyse: 4.4.1 „Texte und Themen der Motette in Italien“), und aus Venedig stammende Musikhandschriften scheinen kaum vorhanden zu sein. Finscher (1989), S. 40.

²²⁴ Bent, *Continuity and Transformation*, in: Dieckmann/Huck/Rotter-Broman/Scotti (2007), S. 230.

wandte sie sogleich auf die aktuelle politische Situation an, denn die Expansionspolitik Giangaleazzo Viscontis (1351–1402), des Mailänder Mitherrschers aus der großen Adelsfamilie Visconti, bedrohte den Fortbestand von Florenz als unabhängigen Stadtstaat. Außerdem hatte sich die politische Schwäche Paduas zwischen Mailand und Venedig zwischenzeitlich bereits in den 1390er Jahren abgezeichnet.²²⁵ Parallel dazu ist Zabarella, Geistlicher, Jurist, Patron von Ciconia²²⁶ und eine der bedeutendsten Persönlichkeiten seiner Zeit, hier zu nennen. Auf dem Konstanzer Konzil spielte er beispielsweise eine zentrale Rolle, so dass seine zahlreichen öffentlichen Titel seine kirchengeschichtliche Bedeutung nur unzureichend beschreiben können. Zudem verfasste er das kirchenpolitische Traktat *De Schismate*, das aus zeitgenössischer Sicht die Beendigung des Schismas behandelt.²²⁷ Er selbst war eng befreundet mit Pier Paolo Vererio dem Älteren (1470–1444), einem italienischen Humanisten, Juristen und Arzt, der nach der Niederlage von Padua an der päpstlichen Kurie in Rom tätig war und später als Sekretär Kaiser Sigismunds am Konzil von Konstanz teilnahm. Des Weiteren manifestieren sich die Verbindungen zwischen Florenz und Venetien nicht nur in den Geistlichen und Humanisten, die mit beiden Orten in Verbindung standen, sondern auch in den zahlreichen Musikern aus dem Norden (Ciconia, Dufay, Salinis, Brassart usw., wie bereits mehrfach erwähnt), die ihre musikalische Karriere in Italien fortsetzten.²²⁸ Dadurch wäre ein musikalischer Austausch und stilistischer Einfluss möglich gewesen.

²²⁵ Annette Kreutziger-Herr, *Johannes Ciconia (ca. 1370–1412): Komponieren in der Kultur des Wortes*, Hamburg 1991, S. 42, 54.

²²⁶ Mehrere Personen mit dem Namen ‚Ciconia‘ sind dokumentiert, von denen einer mit hoher Wahrscheinlichkeit zwischen 1335 und 1340 geboren wurde. Einigen Forschungen zufolge könnte er der Vater des berühmten Komponisten Johannes Ciconia (1370/1375?–1412) gewesen sein. Die Übereinstimmung der beiden Personen kann beispielsweise anhand der Biographie Ciconias von Clercx (Clercx, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1960) verifiziert werden: Ciconia gehörte in den Jahren 1358–1367 zum Gefolge des Kardinals Gil de Albornoz (1310–1367), der als Leutnant des Avignoneser Papsttums die Tyrannen des Kirchenstaates in Italien besiegte und dort ein dauerhaftes Rechtssystem einführte; es wird dann angenommen, dass dies der erste Aufenthalt Ciconias in Italien war. Samuel Emmons Brown, Jr., *The Motets of Ciconia, Dunstaple and Dufay*, Ph.D. dissertation, Indiana University 1962, S. 15; um 1350 war er am päpstlichen Hof in Avignon im Kirchendienst (nicht im musikalischen Dienst) des Kardinals Albornoz tätig. 1362 wurde er Kanoniker in Cesena. Ciconia scheint bis 1372 in Italien geblieben zu sein, obwohl über seine Tätigkeit in dieser Zeit wenig bekannt ist. Oliver B. Ellsworth, *Nova mucica and De proportionibus*, London 1993, S. 6.

²²⁷ Kreutziger-Herr (1991), S. 49.

²²⁸ Bent, *Continuity and Transformation*, in: Dieckmann/Huck/Rotter-Broman/Scotti (2007), S. 230.

4. Eine ‚nouvelle pratique‘:

Neue kompositorische Elemente nach der Entstehung der nicht-isorhythmischen Motette und musikalische Analyse des Motettenformwandels 1400–1450 aus der soziokulturellen Perspektive heraus

4.1. Arbeitsgebiet und Hauptquelle:

Die nicht-isorhythmischen Motetten im Manuskript *Bologna Q15*

Das Arbeitsgebiet umfasst zeitlich das späte Mittelalter bzw. die frühe Neuzeit und es wird in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts eingeordnet. Im 12. und 13. Jahrhundert ist die mehrstimmige Musik grundsätzlich in Handschriften überliefert, die jedoch nicht unmittelbar nach der Komposition, sondern gewiss später entstanden sind. Auch die Werke z.B. von Guillaume de Machaut, einem Komponisten und Dichter des 14. Jahrhunderts, sind in Manuskripten überliefert, doch ist es nur bedingt möglich, diese Manuskripte als rein musikalische Schriften zu klassifizieren, da seine Werke eigentlich auch in die poetisch-literarische Kategorie fallen. Die Komponisten blieben meist anonym. Auch die musikalischen Werke der Komponisten der italienischen Signorie des 14. Jahrhunderts sind erst spät überliefert worden.²²⁹

Um 1400 kam es jedoch zu einem großen Wandel in der Verschriftlichung. Neben der zahlenmäßigen Zunahme der Musikhandschriften wurde auch die zeitgenössische Musik zusammengestellt.²³⁰ Hierfür finden sich die mehreren musikalischen Quellen, die in dem für das Arbeitsthema relevanten Zeitraum von 1400 bis 1450 entstanden sind. Alle diese Handschriften enthalten nicht nur geistliche Musik wie Messen und Motetten mit lateinischen Texten für den liturgischen Gebrauch, sondern auch weltliche Musik wie französische Chansons und Madrigale. Erst zu dieser Zeit wurden in den Musikhandschriften Komponistennamen und Incipits

²²⁹ Lütteken (2011), S. 108.

²³⁰ Zuvor war die Kompilation teilweise noch zeitlich von der Komposition abgewichen. Ebd., S. 108.

nebeneinander angegeben.²³¹ Obwohl viele Werke noch anonym und unkenntlich gezeichnet sind, lassen sie sich relativ eindeutig identifizieren. Das wachsende Interesse an der Musik führte dazu, dass in den Handschriften erstmals ausschließlich die Musik als zentrales Thema gewählt wurde. In der direkten Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik spiegelt sich das Streben nach der ‚neuen Gegenwärtigkeit von Musik‘, nämlich die Musik der Gegenwart selbst festzuhalten, aufzuschreiben und zu bewahren.²³² Die betreffenden Manuskripte der Vokalpolyphonie der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in chronologischer Reihenfolge: *Bologna Q15* (1420–1435), *Oxford Canon Misc. 213* (1430–1436) und *Bologna BU Ms. 2216* (1440) mit italienischer Abstammung (Veneto); *Trient 92-1* (um 1430er), *Trient 87 & Trient 92-2* (1433–1445), *Codex Aosta* (1430–1442) und *Codex St. Emmeram* (um 1439–1443), mit dem Konzil von Basel (1431–1449) in Verbindung und aus Nordfrankreich sowie Westschweiz; *Modena α.X.1.11* (um 1430er) mit italienischem Ursprung (Ferrara).²³³

Davon ist das Manuskript *Bologna Q15* (im Folgenden: *Q15*) hierfür als eine für die Motettenforschung wichtige Quelle zu nennen, in der die separate Motettenabteilung (wie in *B2216* und *ModB*) organisiert ist und auch Messkompositionen und Magnifikat für Vespern sortiert zusammengestellt sind.²³⁴ Eine solche gesonderte Abteilung für Motetten erleichtert es in gewissem Maße, Musikwerke als Motetten von anderen mehrstimmigen Gattungen zu unterscheiden, sie als Gegenstände der musikalischen Analyse einzubeziehen und damit ihre Gattungsidentität zu bestimmen. Mit über 300 musikalischen Werken auf mehr als 1000 Seiten ist *Q15* im Vergleich zu anderen Handschriften derselben Epoche die umfangreichste Sammlung von Motetten und ihrer musikalischen Repertoires der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Viele Motetten aus *Q15* sind auch

²³¹ Dies setzt allerdings voraus, dass die Werke von Guillaume de Machaut und Philippe de Vitry dem literarischen Bereich zuzuordnen sind, da sie primär nicht als Komponisten, sondern als Dichter tätig waren.

²³² Lütteken (2011), S. 109.

²³³ Vollständige Titel und Abkürzungen der Handschriften in der Reihenfolge ihres Erscheinens: Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, MS Q15 (*Q15*); Oxford, Bodleian Library, MS Canon Misc. 213 (*Ox 213*); Bologna, Biblioteca Universitaria, MS 2216 (*B2216*); Trient/Trento, Castello del Buonconsiglio, MS 92 & 87 (*Tr92, Tr87*); Aosta, Biblioteca del Seminario Maggiore, MS II 9 (*Ao*); München, Bayerische Staatsbibliothek, MS Clm 14274 (*MuEm*); Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, alpha α.X.1.11 (*ModB*). Ausgenommen sind Handschriften mit weniger als fünf Motetten.

²³⁴ Die drei bekannten italienischen Quellen (*Q15*, *B2216* und *ModB*) sind inhaltlich und vom Repertoire her ähnlich strukturiert: Die beiden Handschriften aus Bologna (*Q15* und *B2216*) enthalten Messe- und Motettenkompositionen; in *ModB* sind die Vespervertonungen (Hymnen und Magnifikat) auch mit Motetten zusammengestellt. Außerdem wurden Laude und Chansons als Seitenfüller hinzugefügt. Cumming (1999), S. 55, 65.

in mindestens drei anderen Handschriften überliefert, 62 Motetten ausschließlich in *Q15*.²³⁵ Bemerkenswert ist, dass solche Mehrfachexemplare in verschiedenen Handschriften die Reproduktionsqualität und Überlieferungsmöglichkeit der *Q15* repräsentieren. In zeitlicher Hinsicht wurde *Q15* zwischen ca. 1420 und 1435 kopiert: Im Vergleich zu den anderen Kompilationen begann diese am frühesten unmittelbar nach den beiden historischen Ereignissen der 1410er Jahre, dem Konzil von Konstanz und der Schlacht von Azincourt. Die musikalischen Werke in *Q15* wurden jedoch über einen längeren Zeitraum komponiert (zwischen den 1370er und 1430er Jahren).²³⁶ Die Herkunft der Komponisten von *Q15* ist ebenfalls durch Vielfalt gekennzeichnet: Sie stammen aus den musikalischen Zentren Europas, vor allem aus Nordfrankreich bzw. den Niederlanden (Burgund) und Norditalien und England. Ihre unterschiedliche Herkunft hat zweifellos zum vielfältigen Motettenrepertoire und zur Entwicklung der Motettenformen beigetragen. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Handschrift *Q15* nicht nur den größten Teil des Motettenrepertoires der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ausführlich behandelt, sondern auch die verschiedenen Untergattungen (Subgenres) und Formen der Motette, die um die Jahrhundertwende verschwanden oder sich fortbestanden, sich veränderten oder neu entwickelten.²³⁷

Für die Untersuchung des Formwandels der Motetten ist der Kompositions- und Aufführungszeitraum von großer Bedeutung, da solche zeitlichen Betrachtungen indirekt die Beziehung zwischen dem Manuskript (einschließlich des Schreibers) und den Komponisten sowie deren soziokulturelle Einflüsse aufzeigen können. Ein Beispiel dafür ist die Tatsache, dass die meisten der uns bekannten Motetten- und Messkompositionen von Johannes Ciconia²³⁸ in *Q15* kompiliert sind, von denen viele mehr als zehn Jahre nach seinem Tod kopiert wurden. Angesichts des Zeitraums seiner musikalischen Tätigkeit und der Kompilation des Manuskripts ist es daher

²³⁵ Diese Motetten wurden größtenteils in den 1410er und 1420er Jahren komponiert und finden sich nämlich nicht in anderen zeitgenössischen Manuskripten. Ebd., S. 151.

²³⁶ Die meisten Motetten in *Q15* wurden zwischen 1410 und 1435 komponiert. Es ist wahrscheinlich, dass die Anzahl der Motettenkompositionen in *Q15* unter den soziokulturellen Bedingungen nach den beiden historischen Ereignissen ihren Höchststand erreichte. Diese Motetten sind auch als neue Ergebnisse des Stilwandels in Bezug auf die *contenance angloise* zu betrachten.

²³⁷ Trotz ihres großen Umfangs wurden die beiden Untergattungen der Motette – die englische isorhythmische Motette des 15. Jahrhunderts und die dreistimmige Tenormotette, die als englische Motettengattung ebenfalls ein beträchtliches Gewicht hat – in *Q15* nicht kopiert. Die einzige englische isorhythmische Motette stammt aus dem 14. Jahrhundert; diese Motettengattungen finden sich in großer Zahl in *Modena a.X.1.11*. Cumming (1999), Anm. 3, S. 66, 153.

²³⁸ Das Geburtsjahr Ciconias ist nicht genau dokumentiert. Vermutlich starb er vor der Fertigstellung des Manuskripts; vgl. Anm. 226: Besseler war der erste, der die ‚Zwei-Ciconia-Theorie‘ vorgeschlagen hat. 1976 griff Fallows das Thema wieder auf und bestätigte die Theorie von Besseler, indem er auf die fehlenden Beweise und die Probleme der ‚Single Ciconia‘-Theorie hinwies. Ellsworth (1993), S. 7.

naheliegender, dass sein musikalischer Einfluss nicht nur auf die zeitgenössischen Komponisten, sondern auch auf die nächste Generation fort dauerte.²³⁹

Das Manuskript *Q15* kann daher als zentrales Begründungsmaterial für die Auffassung von der Kontinuität des musikalischen Repertoires und seiner Transformation herangezogen werden. Darüber hinaus wurden die meisten der großen Werke in *Q15* innerhalb weniger Jahre oder sogar unmittelbar nach ihrer Komposition kopiert, und eine große Anzahl der Werke von Dufay gehört genau dazu.²⁴⁰ Darüber hinaus waren beide Komponisten (Ciconia und Dufay) in Italien tätig, wenn auch zu unterschiedlichen Zeiten, aber bestimmte Motettengattungen, die sie insgesamt Mitte bis Ende der 1430er Jahre komponierten, wurden auch in *Q15* kopiert.²⁴¹ Auch in *Q15* sind zahlreiche musikalische Werke des Johannes de Lymburgia überliefert; der Umfang des Werkbestandes könnte noch größer sein, wenn noch einige anonyme Stücke als von Lymburgia stammend identifiziert werden könnten.²⁴² Durch die Konvergenz von örtlichem Kontext und musikalischer Form im Namen des gemeinsamen Nenners spielt das Manuskript *Q15* per se eine wichtige Rolle bei der Betrachtung der Entwicklung der Motettenform aus soziokultureller Perspektive. Abgesehen von den Komponisten und ihren musikalischen Werken, die völlig neu komponiert wurden und daher nur in *Q15* zu finden sind, teilt *Q15* auch mehrere thematische und kompositorische Repertoires der Werke mit den anderen Handschriften des frühen 15. Jahrhunderts, d.h. einige musikalische Werke wurden in den verschiedenen zeitgenössischen Sammlungen kopiert und kompiliert.²⁴³ Der Schreiber bzw. Bearbeiter von *Q15* möge sich dann selbst mit den Werken in Verbindung setzen, die auch in den anderen Handschriften kopiert wurden.

Insofern ist die *Q15* eine bemerkenswerte und unverzichtbare Sammlung der zeitgenössischen Musik der Epoche von 1400-1450. Das umfangreiche Repertoire der *Q15* zeigt dabei die Konkretheit und die Maßstäbe der Formentwicklung der Motette. Die Frage nach der Identität der Motette bzw. nach der Definition der Gattung Motette und vor allem nach der Motettentransformation in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die im Laufe der Zeit durch

²³⁹ David Fallows, *Ciconia's Influence*, in: Dieckmann/Huck/Rotter-Broman/Scotti (2007), S. 217.

²⁴⁰ Das *Q15* enthält somit fast alle Frühwerke von Dufay. Bent (2008), S. 1, 19.

²⁴¹ Es handelt sich um die Doppeldiscantus-Motette, die zwei gleichberechtigte Discantus hat und auch als ‚equal-discantus‘ oder ‚double-discantus‘ bezeichnet werden kann. Siehe hierzu Bent, *Continuity and Transformation*, in: Dieckmann/Huck/Rotter-Broman/Scotti (2007), S. 225.

²⁴² Besseler (1950), Anm. 2, S. 19, 198.

²⁴³ Siehe hierzu die Tabelle: Representation of *Q15* subgenres in other contemporary manuscripts, in: Cumming (1999), S. 149.

soziokulturelle Faktoren immer komplizierter wurde, wird durch die Handschrift *Q15* beantwortet. Darüber hinaus entsprechen Struktur und Inhalt der Handschrift im Wesentlichen den bereits erwähnten Charakteristika der Musik und der Musiker der Zeit ‚Mobilität und Diversität‘. Wenn man die Motetten in *Q15* betrachtet, so liegen die Entstehungszeiten der einzelnen Motetten gar nicht so weit von der Kompilationsszeit der Handschrift entfernt. Durch die Mobilität der Komponisten und den regen musikkulturellen Austausch lösten sich sowohl zentrale Traditionen auf oder verschwanden, als auch neue, weitsichtige kompositorische Ideen entstanden. Im weiteren Sinne ist der englische Einfluss als Ausgangspunkt der neuen Formenentwicklung zu sehen, die den Inbegriff der musikstilistischen Vielfalt darstellt. Neben den Engländern und den Anonymen trugen auch nordfranzösische bzw. franko-flämische Musiker erheblich zu dieser Handschrift bei. Dabei enthält *Q15* mehrere Motetten mit neuen Formen und Stilen; die Spuren der neu entwickelten Subgenres verwischen sich jedoch auch nach der Kompilation um 1440. Für die Untersuchung der Motettentransformation und die musikalische Analyse werden nicht die nicht-isorhythmischen Motetten allein in dem Sinne ausgewählt, wie sie jeweils als Einzelwerke (oder selbständige Werke) in den Handschriften verstreut sind, sondern die Motetten in ihrem spezifischen zeitlichen und kulturellen Kontext, wobei vor allem die Handschrift *Q15* als Hauptquelle im Mittelpunkt steht.

Um den Formwandel der nicht-isorhythmischen Motette und ihre Neuschöpfungen nachvollziehen zu können, müssen nicht nur die Stilideen der einzelnen Werke und die kompositionstechnischen Zusammenhänge in die musikalische Analyse einbezogen werden, sondern vor allem auch die biographischen Gegebenheiten der Komponisten innerhalb der jeweiligen Musiktradition bzw. des jeweiligen Kulturkreises. Die unterschiedlichen soziokulturellen Hintergründe können somit sowohl der Vielfalt des musikalischen Gattungsrepertoires als auch der Annäherung an die Transformation der Motette großzügig dienen, und so ist die Reichweite der Untersuchung natürlich durch ihren Kulturraum begrenzt.

Im historischen und geographischen Kontext gehört das Manuskript *Bologna Q15* eigentlich zum Kulturkreis Venetiens in Italien des frühen 15. Jahrhunderts: Die Kompilation des Manuskripts wurde zwar um 1420 in Padua begonnen und vermutlich um 1436 in Vicenza abgeschlossen.²⁴⁴ Aus diesem örtlichen Hintergrund ergibt sich auch für das Repertoire von *Q15* die enge Verbindung zwischen den Musikern der Paduaner Kathedrale und Pietro Emiliani, dem Bischof von Vicenza,

²⁴⁴ Strohm (1993), S. 136.

sowie deren Klerikern, die gerade in Vicenza um 1430 gut dokumentiert ist.²⁴⁵ Wie bei den anderen Manuskripten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigt sich auch bei *Q15* die enge Verbindung zwischen dem Entstehungsort der Handschriften und dem Wirkungsort der Komponisten – in diesem Fall ist der Ort Padua. Die Komponisten selbst, deren Werke in *Q15* überliefert sind, hatten zumindest einmal engere Beziehungen zu Italien gehabt, z.B. zu lokalen Kirchen, zu fürstlichen und päpstlichen Kapellen, zur Familie Malatesta usw. Einige von ihnen waren in Italien bereits als franko-flämische Musiker anerkannt. Das musikalische Schaffen von Ciconia beispielsweise, des bereits erwähnten Komponisten der franko-flämischen Schule, ist untrennbar mit der Region Venetien und insbesondere mit den beiden Städten (Padua und Vicenza) verbunden, wie die enge Beziehung zum Manuskript *Q15* beweist.²⁴⁶ Seine Motetten wurden zum ersten Mal in den 1420er Jahren – 10 Jahre nach seinem Tod – in Padua kopiert, was den relevanten Zeitraum für die Kompilation der Stufe I (um 1420–1425)²⁴⁷ darstellt. Einige dieser Motetten wurden in den 1430er Jahren erneut kopiert. Die Präsenz bzw. Kontinuität der Musik Ciconias ist noch in mehreren Dokumenten der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts belegt.²⁴⁸

Bemerkenswert ist, dass *Q15* nicht nur kontinentale Musik, sondern auch Musik englischer Komponisten enthält. Die umfangreiche Kompilationsarbeit führte dazu, dass verschiedene Werke nach den individuellen musikalischen Vorlieben des Schreibers eingesetzt und als neues kompositorisches Repertoire hinzugefügt wurden. Das Manuskript *Q15* gehört in außergewöhnlicher Weise einem Individuum; der Schreiber von *Q15* war bei der Auswahl der Werke für die Kompilation nicht einsichtslos, und jedes Repertoire wurde nach den individuellen Belieben und Zielen des Schreibers ausgewählt oder ausgeschlossen. Viel Mühe hat er auch auf die visuelle Gestaltung bzw. die bildliche Wiedergabe des Manuskripts verwendet. So ließ sich z.B. Contratenor in der Notation ergänzen oder weglassen; die Stufe I ist prachtvoll illustriert und mit reichem Bildschmuck verziert.²⁴⁹ Betrachtet man die ab den 1420er Jahren einsetzende Kompilationstätigkeit, so ist es sehr wahrscheinlich, dass die Engländer durch das Konstanzer Konzil die Musikkultur des

²⁴⁵ Margaret Bent, „*Libri de cantu*“ in the Early Fifteenth-Century Veneto: Contents, Use and Ownership, in: Rausch/Tammen (2014), S. 159.

²⁴⁶ In diesem Zusammenhang sind die meisten Motetten Ciconias den Städten, Geistlichen und Heiligen des Venetiens gewidmet. Siehe weiter: 4.4. „Italien: Entstehung der italienischen Motette im kulturpolitischen Kontext“.

²⁴⁷ Siehe Anm. 47.

²⁴⁸ Bent, *Libri de cantu*, in: Rausch/Tammen (2014), S. 162.

²⁴⁹ Ebd., S. 155f.

europäischen Kontinents rezipierten.²⁵⁰ Denn musikstilistische Verwandtschaften und Verbindungen zwischen dem Kontinent und England lassen sich zu dieser Zeit nachweisen. Obwohl das Manuskript von einem einzigen Schreiber an einem einzigen Ort – in Venetien, Italien – kopiert²⁵¹ und nach seinen persönlichen Anmerkungen oder Vorlieben kompiliert wurde,²⁵² könnte eine solche Annäherung an die Beziehung zwischen den Musikern und der lokalen Tradition einige Antworten auf die Frage geben, warum die einzelnen Musikstücke von Komponisten aus verschiedenen kulturellen Räumen in ein und derselben italienischen Quelle gesammelt wurden und inwieweit solche soziokulturellen Verbindungen die musikalischen und kompositorischen Ideen der Musiker, die Produktion und darüber hinaus die Formveränderungen der nicht-isorhythmischen Motetten beeinflusst haben.

4. 2. England: Marienverehrung in der Motettengattung

4. 2. 1. Marienthemen und Textbehandlung in der nicht-isorhythmischen Motette

In England war die Marienverehrung eines der wichtigsten Motettenthemen des Spätmittelalters. In den Texten der englischen Motetten bzw. der English cantilena taucht das Marienthema häufig auf und spielt für die textthematische Grundlage der Motetten dieser Zeit eine wichtige Rolle. Eine solche Verwendung präexistierender Texte bzw. des biblischen Hoheliedes kann als prototypisch für die Textbehandlung in der englischen Motettenkomposition angesehen werden. Die Marienantiphon²⁵³ z.B. hat über einen langen Zeitraum als wichtiges Textmaterial der geistlichen Vokalpolyphonie zu gelten. Die symbolische Sinnggebung der Mutter Gottes und ihre Andachtsfunktion waren für die Textgrundlage der English cantilena von großer Bedeutung. Die Marien- bzw. Hoheliedtexte wurden allerdings nicht nur von englischen Musikern vertont: Unter den nicht-isorhythmischen Motetten in *Q15* zeigt die Gliederung nach Textthemen zwar deutlich die

²⁵⁰ Strohm (1993), S. 118.

²⁵¹ Bent (2008), S. 3.

²⁵² Ebd., S. 19.

²⁵³ Die vier bekanntesten Marienantiphonen sind: *Alma redemptoris mater*, *Ave regina celorum*, *Regina celi* und *Salve regina*.

große Beliebtheit bzw. Gewichtung des Marienmotivs bei den einzelnen Komponisten (*Tabelle 2*); die nächsthäufigsten Motettenthemen sind Heilige, Corpus Christi/Christus etc. Betrachtet man darüber hinaus die Liste der nicht-isorhythmischen Motetten, die in anderen Handschriften der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts – *B2216, Modena a.X.1.11* und *Oxford 213* – kompilierten wurden, so fällt sofort die Dominanz sowohl englischer Komponisten als auch marianischer Texte im thematischen Repertoire der Motetten auf (*Tabelle 3*). Das Marienthema als textliche Grundlage überwiegt in der nicht-isorhythmischen Motettenkomposition sowie in den englischen Werken und vor allem in den Motetten des ‚English cantilena-Stils‘. Das Konzept und die Idee der Marienverehrung wurden dann von den kontinentalen Komponisten aufgegriffen, vor allem indem sie unter dem englischen Einfluss aus der English cantilena eine spezifische Motettenform (mit neuer Rhythmik/Mensur oder neuer musikalischer Struktur)²⁵⁴ entwickelten.

Nr.	Incipit	Komponist	St	Themen/Text	Quelle	
192	<i>Alma redemptoris Mater</i>	Dunstaple/ Power/Binchois	III	A; Maria	5	<i>Tr93, Ao, Mil 49, ModB</i>
164	<i>Alma redemptoris Mater</i>	Forest	II	A; Maria	2	<i>B2216</i>
224	<i>Alma redemptoris Mater (I)</i>	Dufay	I	A; Maria	4	<i>Tr90, Ao, ModB</i>
235	<i>Anima mea liquefacta est</i>	Dufay	I	Hohelied- Antiphon; Maria	3	<i>Tr87, Ox 213</i>
219	<i>Aurea flammigeri iam excedis</i>	Romanus	I	Lob (Francesco Gonzaga)	1	(Nur in <i>Q15</i>)
207	<i>Ave gemma claritas</i>	H. de Lantins	II	A; Maria	1	(Nur in <i>Q15</i>)
265	<i>Ave mater nostri</i>	Lymburgia	II	A; Maria	1	(Nur in <i>Q15</i>)
182	<i>Ave mater O Maria</i>	Satro	I	A; Maria	2	<i>Trient 92-2</i>
233	<i>Ave mater pietatis</i>	Anonymus	I	A; Maria	1	(Nur in <i>Q15</i>)
281	<i>Ave regina celorum</i>	Power	II	A; Maria	5	<i>Tr92, Tr92-2, Ao, Ob26</i>
225	<i>Ave regina celorum (I)</i>	Dufay	I	A; Maria	5	<i>Tr87, Ox 213, Par 4379, Ven 145</i>
222	<i>Ave verum corpus natum</i>	H. de Lantins	I	Corpus Christi	1	(Nur in <i>Q15</i>)
212	<i>Ave verum corpus natum</i>	Reson	I	Corpus Christi	1	(Nur in <i>Q15</i>)
210	<i>Ave verum corpus natum</i>	Reson	II	Corpus Christi	1	(Nur in <i>Q15</i>)
196	<i>Ave Yhesu Christe</i>	Anonymus	III	Corpus Christi	1	(Nur in <i>Q15</i>)
289	<i>Beata dei genitrix</i>	Binchois/ Dunstaple	II	A; Maria	5	<i>Tr90, Ao, ModB, MuEm</i>
185	<i>Benedicta es celorum</i>	De Anglia (= Anglicanus)	II	Maria	4	<i>Tr92-2, B2216, Olc124</i>
262	<i>Caro mea vere est cibus</i>	Rubeus	II	Corpus Christi	1	(Nur in <i>Q15</i>)
187	<i>Congruit mortalibus</i>	Lymburgia	III	N; Lob	1	(Nur in <i>Q15</i>)
191	<i>Descendi in ortum</i>	Anonymus	III	Hohelied-A	1	(Nur in <i>Q15</i>)
183	<i>Descendi in ortum</i>	Lymburgia	II	Hohelied-A	1	(Nur in <i>Q15</i>)
220	<i>Dominicus a dono</i>	Monte	I	Lob (Hl.	1	(Nur in <i>Q15</i>)

²⁵⁴ Das entsprechende Motettensubgenre wird nach Cumming als ‚Continental cantilena‘ bezeichnet. Die musikalische Analyse der Motetten dieses Subgenres wird in 4.3.3. „Neue Motettenform der kontinentalen Musiktradition“ behandelt.

Nr.	Incipit	Komponist	St	Themen/Text	Quelle
243	<i>Ducalis sedes inclita</i>	Romanus	I	Lob (Doge T. Mocenigo)	2 B2216
271	<i>Excelsa civitas Vincencia</i>	Feragut	II	N; Städtelob (Vicenza)	2 Ox 213
234	<i>Flos florum</i>	Dufay	II	Prä-Text; Maria	3 ModB, Ox 213
288	<i>Gaude felix Pauda</i>	Lymburgia	II	Heilige (Hl. Antonius); Padua	2 Tr92-2
193	<i>Gaude virgo mater Christi</i>	Dufay	III	Maria; Devotion	2 MuEm
190	<i>Hec dies</i>	Anonymus	III	Graduale (Ostern)	1 (Nur in Q15)
213	<i>Ihesu salvator seculi</i>	Salinis	I	Christus	4 F2211, Ox 213, Str
203	<i>Imera dat hodierno</i>	Grossin	II	Heiliger Geist; Deklamation	6 Tr92, B2216, MuEm, Ox 213, Par 4379
173	<i>Inclita stella maris</i>	Dufay	II	N; Maria	1 (Nur in Q15)
189	<i>In hac die celebri</i>	Lymburgia	III	N; Heilige	1 (Nur in Q15)
249	<i>In Pharaonis atrio</i>	Anonymus	I	N; Joseph in Egypt	2 MuEm
221	<i>Jhesus postquam monstraverat</i>	Brixia	I	Heilige	1 (Nur in Q15)
186	<i>Martires Dei incliti</i>	Lymburgia	II	N; Heilige; Vicenza	1 (Nur in Q15)
200	<i>Missus est Gabriel angelus</i>	Rubeus	I	Heilige	1 (Nur in Q15)
286	<i>O baptista mirabilis</i>	Lymburgia	II	N; Heilige	1 (Nur in Q15)
292	<i>O beate Sebastiane</i>	Dufay	II	Heilige; Gebet	2 ModB
255	<i>O beatum incendium</i>	Ciconia	I	N	2 PadB
208	<i>O felix flos Florentia</i>	Civitato	II	Lob (Florence, L. Dati)	1 (Nur in Q15)
216	<i>O felix templum jubila</i>	Ciconia	I	Lob (S. da Carrara, Padua)	2 Ox 213
264	<i>O flos fragrans</i>	Brassart	II	N; Maria	3 Tr87, Ox 213
181	<i>O lux et decus Hispanie</i>	H. de Lantins	II	Heilige	1 (Nur in Q15)
284	<i>O Maria maris stella</i>	Lymburgia	II	Maria	1 (Nur in Q15)
256	<i>O Padua sidus preclarum</i>	Ciconia	I	Städtelob (Padua)	1 (Nur in Q15)
258	<i>O Petre Christi discipule</i>	Ciconia	I	Vllt. für Petro Marcello	1 (Nur in Q15)
178	<i>O pulcherrima mulierum</i>	A. de Lantins	II	Hohelied-A; Maria	3 B2216, Ox 213
276	<i>O quam mirabilis progenies</i>	Sarto	II	N; Maria	3 Tr92-2, Ox 213
254	<i>O virum omnimoda veneracione</i>	Ciconia	I	Heilige (Hl. Nicholas von Trani)	3 B2216, Siena 36
167	<i>Ostendit mihi</i>	Lymburgia	II	Gott	1 (Nur in Q15)
242	<i>Pie pater Dominice</i>	Civitato	I	Heilige (Dominikaner)	1 (Nur in Q15)
215	<i>Plaude decus mundi</i>	Monte	I	Lob (Francesco Foscari)	1 (Nur in Q15)
261	<i>Prevalet simplicitas</i>	Ruttis	I	Sonstige	2 Ox 213
247	<i>Psallat chorus in novo</i>	Salinis	I	Heilige (Hl. Lambert)	2 F2211
205	<i>Puer natus in Bethlehem</i>	Lymburgia	II	Christus;	1 (Nur in Q15)
177	<i>Pulchra es amica mea</i>	Lymburgia	II	Hohelied-A; Maria, Bibel	1 (Nur in Q15)
291	<i>Quam pulchra es</i>	Dunstaple	II	Hohelied-A; Maria; Deklamation	7 Tr92, Ao, B2216, ModB, MuEm, Pemb
270	<i>Recordare virgo mater</i>	Lymburgia	II	Maria	1 (Nur in Q15)

Nr.	Incipit	Komponist	St	Themen/Text	Quelle	
238	<i>Regina celi letare</i>	Anonymus	I	A; Maria	1	(Nur in <i>Q15</i>)
280	<i>Regina celi letare</i>	Dunstaple	II	A; Maria	4	<i>Ao, F112bis, Mu 3224</i>
199	<i>Regina celi letare</i>	Lymburgia	II	A; Maria	1	(Nur in <i>Q15</i>)
240	<i>Salve regina</i>	Power	I	A; Maria	2	<i>B2216</i>
179	<i>Salve regina</i>	Reson	II	A; Maria	1	(Nur in <i>Q15</i>)
232	<i>Salve regina</i>	Salinis	I	A; Maria	1	(Nur in <i>Q15</i>)
188	<i>Salve vere gracialis</i>	Anonymus	III	N; Lob	1	(Nur in <i>Q15</i>)
274	<i>Sanctus itaque patriarcha</i>	Civitato	II	Heilige (Hl. Leucius)	1	(Nur in <i>Q15</i>)
278	<i>Si nichil actuleris</i>	Salinis	II	Sonstige	2	<i>F2211</i>
184	<i>Spes nostra salus</i>	Anonymus (Anglia/Power?)	II	Trinität	1	(Nur in <i>Q15</i>)
290	<i>Sub tuam protectionem</i>	Dunstaple	II	Maria	5	<i>Tr92, Ao, Bux (2x), ModB</i>
275	<i>Summus secretarius</i>	Brassart	II	Hl. Ev. Johannes/Heiliger Geist	2	<i>Tr87</i>
260	<i>Summe summy tu patris unice</i>	Velut	I	Gott, Maria	2	<i>Ox 213</i>
204	<i>Surge propera</i>	Lymburgia	II	Bibel (Hohelied)	1	(Nur in <i>Q15</i>)
175	<i>Surrexit Christus hodie</i>	Lymburgia	II	Christus	1	(Nur in <i>Q15</i>)
267	<i>Te dignitas presularis</i>	Brassart	II	N; Heilige (Hl. Martin)	2	<i>Tr87</i>
202	<i>Tota pulchra es</i>	A. de Lantins	II	Hohelied-A; Maria	6	<i>B2216, MuEm, Ox 213, Par 4379, Str</i>
197	<i>Tota pulchra es</i>	Lymburgia	III	Hohelied-A; Maria	1	(Nur in <i>Q15</i>)
171	<i>Tu nephanda prodigio</i>	Lymburgia	II	Sonstige	1	(Nur in <i>Q15</i>)
257	<i>Venecie mundi splendor</i>	Ciconia	I	Lob (Venedig, Doge M. Steno)	1	(Nur in <i>Q15</i>)
279	<i>Veni dilecte my</i>	Lymburgia/Dufay	II	Bibel (Hohelied); Deklamation	3	<i>Tr87, Ao</i>
201	<i>Vergene bella</i>	Dufay	I	Maria; Stanze von Petrarca	3	<i>B2216, Ox 213</i>

Tabelle 2: Nicht-isorhythmische Motetten in *Q15* (In alphabetischer Reihenfolge der Incipits/Werktitels; Nr. = Van-Nummer;²⁵⁵ St = Periodenstufe der Kompilation von Bent; A = Antiphon; N = neuer Text; Prä-Text = präexistierender Text; Die arabischen Zahlen unter ‚Quelle‘ = die Anzahl der Handschriften, in denen das Werk kopiert wurde.)²⁵⁶

²⁵⁵ Die Zahlen in der ersten Spalte (=Nr.) beziehen sich jeweils auf die De Van-Nummerierung in *Q15*, die als annähernd genau angenommen wird. Bent (2008), S. viii.

²⁵⁶ Die Tabellen 2 und 3 basieren auf dem Werkverzeichnis von Cumming (*Index of Works*, Cumming (1999), S. 384-399.): Incipits, Komponisten und Werkquellen (Manuskripte) sind daraus übernommen. In der ersten Zeile findet sich die De-Van-Nummer (siehe Anm. 255), ansonsten werden die weiteren Detailangaben (z.B. die im Manuskript vergebene Werknummer) nicht angezeigt, sondern nur die Abkürzungen der Manuskripte. Die Zeilen der *Q15*-Bearbeitungsstufe/Periodenstufe (‚St‘), der Kategorie ‚Themen/Text‘ und der Quelleanzahl (Anzahl der Manuskripte) werden noch zusätzlich hingewiesen. Vollständige Titel und Abkürzungen der Handschriften siehe Anm. 233 sowie den Anhang.

Incipit	Komponist	Themen/Text		Quelle
<i>Alma redemptoris</i>	Power/Dunstaple	A; Maria	3	<i>Tr92-2, Ao, ModB</i>
<i>Alma redemptoris (II)</i>	Dufay	A; Maria	2	<i>Tr92-2, ModB</i>
<i>Anima mea (A)</i>	Power	Hohelied-A; Maria	4	<i>B2216, F112bis, ModB, MuEm</i>
<i>Anima mea (B)</i>	Power	Hohelied-A; Maria	1	<i>ModB</i>
<i>Ave regina celorum</i>	Dunstaple	A; Maria	3	<i>Tr92-2, F112bis, ModB</i>
<i>Ave regina celorum</i>	Forest	A; Maria	2	<i>Tr87, ModB</i>
<i>Ave regina celorum (II)</i>	Dufay	A; Maria	3	<i>Tr88, ModB, MuEm</i>
<i>Ave regina celorum mater</i>	Binchois	A; Maria	1	<i>ModB</i>
<i>Beata mater</i>	Dunstaple/ Binchois	Maria	6	<i>Tr87, Ao, ModB, MuEm, Ob26, Olc89</i>
<i>Crux fidelis</i>	Dunstaple	Christus	2	<i>Tr92, ModB</i>
<i>Descendi in ortum</i>	Plummer	Hohelied-A; Maria	5	<i>Tr90 (2x), Bux, ModB, Ocl89</i>
<i>Gaude Dei genetrix</i>	Anonymus	Christus	2	<i>Tr92, Ox 213</i>
<i>Gaude virgo Katerina</i>	Dunstaple	Heilige	1	<i>ModB</i>
<i>Gloria sanctorum</i>	Dunstaple		1	<i>ModB</i>
<i>Gloriose virginis</i>	Power	Maria	2	<i>F112bis, ModB</i>
<i>Ibo michi ad montem</i>	Power	Bibel (Hohelied); Maria	1	<i>ModB</i>
<i>Ibo michi ad montem</i>	Stone	Bibel (Hohelied); Maria	1	<i>ModB</i>
<i>Mater ora filium</i>	Power	A; Maria	3	<i>Tr92, Tr92-2, ModB</i>
<i>Mirandas parit or Imperatrix (Tr88: Imperatrix angelorum)</i>	Dufay	Christus; Stadtlob (?)	2	<i>Tr88, ModB</i>
<i>O crux gloriosa</i>	Dunstaple	Christus	2	<i>Tr92-2, ModB</i>
<i>O proles/ O sidus</i>	Dufay		3	<i>Tr87, Tr88, ModB</i>
<i>Qualis est dilectus</i>	Forest/Plummer	A	4	<i>Tr90, Tr93, ModB,</i>
<i>Quam pulchra es</i>	Piamor	Hohelied-A; Maria	2	<i>Tr92-2, ModB</i>
<i>Quam pulchra es et quam decora</i>	Power	Hohelied-A; Maria	1	<i>ModB</i>
<i>Salve mater salvatoris</i>	Power/Dunstaple	Maria	3	<i>Tr92-2 (2x), MdB</i>
<i>Salve regina</i>	Dunstaple	A; Maria	2	<i>Tr87, ModB</i>
<i>Salve regina (Trop: Virgo)</i>	Power/Dunstaple	A; Maria	6	<i>Tr90, Tr92-2, Ao, Columbia, Lo 5665, ModB</i>
<i>Salve regina peccatorum</i>	Anonymus	Maria	1	<i>ModB</i>
<i>Salve sancta parens (Tr92: Virgo prudentissima)</i>	Power	Maria	2	<i>Tr92, ModB</i>
<i>Sancta dei genetrix</i>	Dunstaple	Maria	1	<i>ModB</i>
<i>Sancta Maria non est tibi</i>	Dunstaple	Maria	2	<i>Tr92-2, ModB</i>
<i>Sancta Maria succurre</i>	Dunstaple	Maria	5	<i>Tr87, Tr90, Tr92, Ao, ModB</i>
<i>Speciosa facta est</i>	Dunstaple	A; Maria	2	<i>Tr92-2, ModB</i>
<i>Tota pulchra es</i>	Forest	Hohelied-A; Maria	2	<i>Tr92, ModB</i>
<i>Tota pulchra es</i>	Plummer	Hohelied-A; Maria	2	<i>Tr90, ModB</i>
<i>Tota pulchra es</i>	Plummer	Hohelied-A; Maria	2	<i>Lucca, ModB</i>
<i>Tota pulchra es</i>	Stone	Hohelied-A; Maria	1	<i>ModB</i>

Tabelle 3: Nicht-isorhythmische Motetten in *B2216, Modena a.X.1.11* und *Ox213* (ohne *Q15*)²⁵⁷

²⁵⁷ Die Tabelle 3 zeigt also die nicht-isorhythmischen Motetten, die in *B2216, Modena a.X.1.11* und *Ox213* kopiert wurden, aber nicht in *Q15* enthalten sind.

Die Idee der Textbehandlung und die thematische Arbeit der Motette im Stil der English cantilena sind eng mit der Marienverehrung des Hoheliedes verbunden, die den zeitgenössischen Komponisten auf dem Kontinent den Anstoß zur Entwicklung der neuen Motettenform gab. Als erstes Beispiel der musikalischen Analyse kann hier das *Salve regina* (Q15.240) von Leonel Power²⁵⁸ angeführt werden. Als repräsentativer englischer Komponist des frühen 15. Jahrhunderts gehört Power zusammen mit Dunstaple zur frühen Generation englischer Komponisten dieser Epoche, die zur Verbreitung des Repertoires und des Kompositionsstils der ‚English cantilena-Motette‘ auf dem Kontinent beitrugen. Powers *Salve regina* gehört somit nach Cummings Einordnung zum Subgenre der English cantilena-Motette; er übernahm den musikalischen Stil der sog. English cantilena und brachte damit vielfältige kompositorische Ideen in seine Motetten ein. Diese Motette ist eine der frühesten mehrstimmigen Kompositionen aus England, die in *Q15* kopiert wurden, wird aber auch allein in *Q15* kopiert und in die Stufe I (um 1420–1425) zugeordnet, die Margaret Bent nach der Zeit des Kopierens und der Kompilation des Manuskripts kategorisiert und die den Entstehungszeitraum der frühen musikalischen Werke der Komponisten von *Q15* umfasst.²⁵⁹ Wie aus dem Incipit hervorgeht, ist der Text einer der Marienantiphonen *Salve regina* (*Sei begrüßt, o Königin*) entlehnt, die vor allem als die am weitesten verbreitete Antiphon mit dem repräsentativsten Repertoire an Devotionstexten im Stundengebet und Offizium für den liturgischen Gebrauch oder nach der abendlichen Andacht gesungen wurde und noch heute als Schlussgebet am Ende des Rosarium rezitiert wird. Inhaltlich geht es darum, Maria als Fürsprecherin hervorzuheben und sie zu bitten, die gebenedeite Frucht ihres Leibes, Jesus, den Menschen zu zeigen.

²⁵⁸ Über das Leben von Lionel Power (= Lionell(o) Polbero, 1370/1385–1445) sind nur wenige Dokumente erhalten, die sich aber im Wesentlichen nur auf seine letzten Lebensjahre beziehen. David Fallows, *Dufay*, London 1982, Anm. 1, S. 52f.; Es wird auch vermutet, dass Power ein würdiger Anglo-Ire aus der Grafschaft Waterford war. Die anglo-irischen Chroniken des 14. und 15. Jahrhunderts erweisen sich jedoch als wenig ergiebig. Übrigens wird der Komponist in den archivalischen Quellen praktisch als ‚Lionel‘ bezeichnet, der englische Name, den er selbst in der Urkunde benutzte, im Gegensatz zu ‚Leonel‘ in den musikalischen Quellen. Beide Vornamen sind als Taufnamen so ungewöhnlich, dass sie normalerweise nur vom Komponisten selbst identifiziert werden können. Roger Bowers, *Some Observations on the Life and Career of Lionel Power*, *Proceedings of the Royal Musical Association* 102 (1975-6), Anm. 2, S. 103.

²⁵⁹ Siehe Anm. 47.

Takt	Abschnitt	Mensur	Text
1-74	cantus firmus in D: <i>Alma redemptoris mater</i>	Ø in D, C in CT & T	[<i>Salve regina</i>] Salve regina, mater misericordiae; Vita, dulcedo et spes nostra, salve. Ad te clamamus, exsules filii Eve. Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Eya ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
75-91			nobis post hoc exsilium ostende.
92-116	Unus I	O im Duett	[Tropus: <i>Virgo mater</i>] Virgo mater ecclesie, eterne porta glorie, estro nobis refugium apud Patrem et Filium.
117-121	-	O in D, CT, T	[<i>Salve regina</i>] O clemens,
122-143	Unus II	C im Duett	[Tropus] Virgo Clemens, virgo pia, virgo dulcis, o Maria, exaudi preces omnium ad te pie clamatium.
144-147	-	C in D, CT, T	[<i>Salve regina</i>] O pia,
148-170	Unus III	C im Duett	[Tropus] Funde preces tuo nato, crucifixo vulnerato,
171-183		C im Duett	et pro nobis flagellato, spinis puncto felle potato.
184-197	-	C in D, CT, T	[<i>Salve regina</i>] O dulcis Maria.

Tabelle 4: Gliederung des Hoheliedtextes *Salve regina* bei Power

In der Vertonung englischer Vokalpolyphonie ist der Mensurwechsel, der sich auf den Inhalt und die Struktur des Textes beziehen kann, wie in dieser Motette deutlich zu erkennen ist, häufig anzutreffen, wurde aber von den kontinentalen Komponisten relativ wenig bevorzugt. *Salve regina* beginnt zunächst mit dem Mensurzeichen Ø im Discantus (aber *tempus imperfectum prolatio maior* C im Contratenor und Tenor). Was einer kurzen Erklärung bedarf, ist die Tatsache, dass das ‚Ø‘ als Mensurzeichen in englischen mehrstimmigen Werken nie verwendet wurde. Wahrscheinlich wurde es nicht vom Komponisten selbst, sondern vom Schreiber von *Q15* eingefügt.²⁶⁰ Im Vergleich zur Ø-Motette wirken sich z.B. die gelegentlich verwendeten Hemiolen nicht auf den gesamten Rhythmus der Motette aus, sondern stellen lediglich die gegenläufigen rhythmischen Figuren zwischen dem Discantus und zwei Unterstimmen dar.²⁶¹ Powers *Salve regina* ist daher im kompositorischen Sinne

²⁶⁰ Strohm (1993), S. 218f.; Cumming (1999), Anm. 51, S. 123.

²⁶¹ Ebd., S. 103.

von den ‚Motetten in Ø²⁶² der kontinentalen Komponisten zu unterscheiden und einer anderen Untergattung zuzuordnen, nämlich der English cantilena-Motette. In diesem Sinne kann die Mensur des Discantus in der Eröffnung mit dem gleichen Rhythmus *prolatio maior* von C im Contratenor und Tenor gleichgesetzt werden. Dieses *tempus* wird bis zum Ende des ersten Abschnitts beibehalten, wo das erste der drei mit ‚Unus‘ gekennzeichneten Duette beginnt (T. 1-91). Bei jedem Auftreten eines Tropusteils im Duett, der als Erweiterung des Motettensatzes zwischen den *Salve regina*-Text eingefügt wird, ändert sich dann die Mensur; mit diesem ersten Mensurwechsel im ersten Unusteil zum *tempus perfectum prolatio minor* O wird die Motette relativ langsamer, dann geht es im Unus II wieder in C weiter. Im Unus III gibt es sogar zwei Mensurwechsel: Zunächst wird die Motette noch langsamer mit dem *tempus imperfectum prolatio minor* C, kehrt dann aber wieder zur Anfangsmensur C zurück (Ø/C–O–C–C–C).

In gewissem Sinne folgt die Motettentextur – Dreistimmigkeit mit einem Text und dem Tropus (bzw. Unus-Duette) – jedoch nicht ganz dem englischen Stil, und umgekehrt zeigt sich gerade hier Powers breites Spektrum an kompositorischen (Kombinations-)Ideen und Verfahren in der Textbehandlung: Für die Komposition der English cantilena des vorigen Jahrhunderts wurde im Allgemeinen nicht auf die vorhandene Chormelodie zurückgegriffen.²⁶³ Für die melodische Vorlage verwendete Power eine einstimmige Antiphon, jedoch nicht die gleichnamige Antiphon *Salve regina* wie in den üblichen Choralbearbeitungen für die Motettenkomposition, sondern eine andere Antiphon, *Alma redemptoris mater* (*Erhabene Mutter des Erlösers*), die auch als Marienantiphon im Stundengebet nach der Vesper gesungen wird, meist zu Andachtszwecken. Sowohl die Melodie als auch die Länge des cantus planus der beiden Antiphonen unterscheiden sich grundlegend, wobei Power hier den Silben- und Textrhythmus der ersten Antiphon mit dem der zweiten kombiniert; der Text von *Alma redemptoris* wird in dieser Motette nicht verwendet (*Notenbeispiel 6*).²⁶⁴ Dieser für eine Motettenkomposition originelle und unkonventionelle Versuch,

²⁶² Für das Mensurzeichen Ø siehe 4.3.1. ‚Motette in Ø‘.

²⁶³ Die marianische Vokalpolyphonie der ‚English cantilena des 14. Jahrhunderts unterscheidet sich vom ‚English discant‘ im engeren Sinne der Kompositionstechnik durch die Verwendung der Chormelodie, da English cantilena in der Regel ohne präexistierende Chormelodie bzw. *cantus prius factus* frei komponiert wurde. Die sog. English cantilena-Motette, die sich aus dem Kompositionsstil der English cantilena zu einem Subgenre der Motette entwickelt hat, betrifft diese jedoch nicht: Vielmehr gibt es mehrere Motettenkompositionen im English cantilena-Stil, die mit der Choralvorlage bzw. cantus firmus bearbeitet wurden. Die Unterscheidung zwischen der English cantilena und English discant bezieht sich übrigens auf englische mehrstimmige Werke, die im Partiturformat (Notationsprinzip der mehrstimmigen Musik: siehe 4.2.3. Kapitel) kopiert wurden. Cumming (1999), S. 85ff.; Zur weiteren Erläuterung des Notationsprinzips der englischen Handschrift bzw. des Partiturformats siehe die Musikanalyse von Dunstaples *Quam pulchra es* in 4.2.3. ‚Deklamationsmotette in England‘.

²⁶⁴ Notenbeispiel 6: Antiphon *Alma redemptoris mater*, Liber usualis.

die beiden Marienantiphonen textlich und musikalisch miteinander zu verbinden, weist auf eine neue Form der englischen Motette des frühen 15. Jahrhunderts hin, die sich deutlich von der des vorangegangenen Jahrhunderts abhebt²⁶⁵. So hat der Komponist die Motette mit dem Choral sowohl melodisch als auch rhythmisch bearbeitet. Durch das kompositorische Verfahren mehrerer Antiphonen strebte Power freilich eine musikalische Anpassung an Worte an, deren Melodie ursprünglich einem anderen, abweichenden Text diente. (Siehe zum Vergleich zwischen der Choralmelodie von *Alma redemptoris mater* und der Motette *Salve regina* im Discantus: *Notenbeispiel 7*).²⁶⁶

Diese Bearbeitung der Antiphon *Alma redemptoris* erfolgt zunächst im ersten Abschnitt des zweiteiligen Satzes, dessen Gliederung weitgehend durch den Eintritt des ersten Unus bzw. des ersten Mensurwechsels und die Wiederholung der Choralmelodie bestimmt wird (T. 1-91): Die präexistierende Choralmelodie wird vom textierten Discantus (T. 1-70), in der Discantuspause (T. 71-74) jedoch durchgehend vom Contratenor übernommen. Der Discantus antwortet gelegentlich auf den Rhythmus der Eröffnung oder der weiterführenden Antiphon des Contratenors, indem er sich an mehreren Stellen entweder im gleichen Rhythmus oder parallel im gleichen Intervall (meist in Quartstellung) zu den Unterstimmen bewegt (T. 75-78 sowie 79-91).

Der Hoheliedtext *Salve regina* wird beim ersten Mensurwechsel auf O vom Tropus unterbrochen, der jeweils aus einem mit ›Unus‹ markierten Duett besteht und dessen Text *Virgo mater (Jungfrau Mutter)* üblicherweise zum Fest Mariä Verkündigung (*annuntiatio Mariae*) verwendet wird (ab T. 92). Auch im Duettteil folgt die Oberstimme in den ersten etwa fünf Takten der Choralmelodie *Alma redemptoris* in einem ähnlichen Rhythmus wie im Discantus der Eröffnung bzw. des ersten Abschnitts. Wie aus *Tabelle 4* ersichtlich, lässt sich der gesamte Satz primär durch den Mensurwechsel und die dreimalige Einfügung des Unusteils noch in mehrere Abschnitte gliedern, wobei der Tropus vor jeder Anrufung an die Gottesmutter in den letzten Versen des Antiphontextes (*O Clemens, o pia, o dulcis Maria – O gütige, o milde, o süße Maria*) abwechselnd gesungen wird. Die Motette bildet größtenteils den melismatischen Verlauf, aber mehr kürzeren Noten im Tropusteil in Semibreves und Minimae als im vorderen (Antiphon-)Teil in Breves und Semibreves. Die musikalische Atmosphäre jedes Übergangs zum nächsten Abschnitt wird kurz durch die jeweiligen Lobpreisungen (Anrufungen) sanft aufgefrischt, die sich auf kurze Worte beziehen,

²⁶⁵ Strohm (1993), S. 219f.

²⁶⁶ Notenbeispiel 7: Lionel Power, *Salve regina* (Q15.240), Intro - T. 103, Power (= Charles Hamm, ed. *Lionel Power: Complete Works*, I, *The Motets*, Corpus Mensurabilis Musicae 50. Rome: American Institute of Musicology, 1969).

aber in relativ langen Takten gesetzt sind, deren Noten am Ende gedehnt werden, und vor allem das Wort *Maria* am Satzende (T. 184-197) in elaborierten Melismen entfaltet wird (*Notenbeispiel 8*).²⁶⁷

Powers *Salve regina* ist im Chanson-Format komponiert. Das Chanson-Format ist kein Gattungsbegriff, der etwa mit dem französischen Chanson oder der sog. Motette im Chansonstil gleichzusetzen wäre, sondern ein in der englischen geistlichen Musik entwickeltes kontrapunktisches, imitatorisches und textbezogenes Kompositionsprinzip. Jede Stimme ist frei komponiert und von den metrischen Zwängen des lateinischen Textes bzw. der musikalischen Struktur des cantus firmus im Tenor befreit. Chanson-Format begann bereits im 14. Jahrhundert, setzte sich bis ins 16. Jahrhundert fort und beeinflusste nach den 1420er Jahren vor allem die Entwicklung der englischen Vokalpolyphonie. Dies geschah nicht nur in der französischen Chanson, sondern auch in der Gattung Motette, wie das Beispiel Power zeigt. Das Chanson-Format wurde von den englischen Komponisten des frühen 15. Jahrhunderts zur freien, nicht-isorhythmischen Motette weiterentwickelt.²⁶⁸ Das Subgenre der English cantilena-Motette selbst, zu dem Powers *Salve regina* gehört, entspricht in gewisser Weise dem kompositorischen Konzept des Chanson-Formats: Die Stimmlage bzw. die Anzahl der Stimmen ist dreistimmig im Discantus, Contratenor und Tenor – die Unterstimmen sind meist im gleichen Tonumfang, was für das Subgenre (der English cantilena-Motette) ebenso typisch ist wie die Marienverehrung und -anbetung als Textthema. So sind z.B. bis auf zwei alle englischen Werke im Motettenabschnitt von *Q15* im Chanson-Format geschrieben, deren musikalische Textur allerdings dreistimmig ist.²⁶⁹

Während das Chanson-Format von den englischen Komponisten in mehreren neuen Kompositionsstilen und musikalischen Gattungen sehr dominant praktiziert wurde, war es auf dem Kontinent zu Beginn des 15. Jahrhunderts in der Motette eher unüblich und noch revolutionär. So findet man z.B. bei den Pariser Komponisten, die im Zusammenhang mit dem musikhistorischen Thema des englischen Einflusses als Vorgänger von Dufay und Binchois genannt werden, nur sehr selten dreistimmige Motetten im Chanson-Format. Erst in den 1420er Jahren wurden neben Salinis auch mehrere kontinentale Komponisten wie Dufay und Arnold de Lantins von diesem Kompositionsprinzip angezogen. Einige englische Namen sind noch in den kontinentalen

²⁶⁷ Notenbeispiel 8: Lionel Power, *Salve regina*, T. 148-197, Power.

²⁶⁸ Strohm (1993), S. 212.

²⁶⁹ Die beiden Ausnahmen sind die englische isorhythmische Motette *Sub Arturo plebs* von Alanus, die in drei Handschriften kopiert wurde (*Q15*, *Chantilly* und *Yox*), und *Ave regina caelorum* von Power, das in fünf Handschriften kopiert wurde (*Q15*, *Tr92*, *Tr92-2*, *Ao* und *Ob26*). Ebd., Anm. 52, S. 85.

Manuskripten zu finden: Lionel Power, John Dunstaple, John (?) Forest, John Benet und (nach ca. 1440) John Bedyngham, John Plummer und Walter Frye.²⁷⁰ Die dreistimmige Motette im englischen Stil, die gemeinhin mit der English cantilena gleichgesetzt wird, lässt sich dann durch das Kompositionsprinzip des Chanson-Formats charakterisieren. Parallel dazu ist vor allem die Textbehandlung der marianischen Antiphon bzw. das Textthema der Verherrlichung Marias noch prägend. Darüber hinaus wird deutlich, dass der englische Einfluss auf den europäischen Kontinent im 15. Jahrhundert an Bedeutung gewinnt, während die kontinentalen Komponisten weiterhin eine neue Motettengattung entwickeln, die sich vom englischen Stil differenziert.²⁷¹

Die Motetten mit demselben marianischen Thema und musikalischen Stil wurden nicht nur in England, sondern auch auf dem europäischen Festland vertont. Gerade für den Vergleich mit Powers *Salve regina* kann die gleichnamige Motette *Salve regina* (Q15.232) des in Italien tätigen portugiesischen Komponisten Humbertus de Salinis (?1395–1417) ein gutes Beispiel sein. Sein Werdegang ist erstmals in einem päpstlichen Schreiben vom 29. Mai 1403 dokumentiert, mit dem ihm Papst Bonifatius IX. (1350–1404, reg. 1389–1404) auf ein Gesuch Salinis hin diesem eine Pfründe an der Kirche Sancti Salvatoris de Taaghilde in der Diözese Braga als Diakon und Kanoniker der Kathedrale verlieh.²⁷² Der zweite Brief bezeugt den Eintritt des Komponisten in die päpstliche Kapelle unmittelbar nach der Einweihung des Papstes Alexander V. von Pisa (1340–1410) am 7. Juli 1409 und erwähnt ihn bereits als päpstlichen Vertrauten und Sänger.²⁷³ Salinis *Salve regina* findet sich wie Power zur Stufe I von *Q15* und ist im Chanson-Format für drei Stimmen mit einem Text und einem Tropus geschrieben. Diese kompositorischen Faktoren sind auch charakteristisch für das typisch französische Chanson, in dem der Discantus und der Tenor (gelegentlich) kontrapunktisch etwa in Quintstellung stehen (*Notenbeispiel 9*).²⁷⁴

²⁷⁰ Ebd., S. 141, 212.

²⁷¹ Für weitere Beispiele von Motetten im Chanson-Format und in der Dreistimmigkeit der kontinentalen Komponisten siehe 4.3. „Nordfrankreich und die Niederlande: Neuer Text, neuer Stil, neue Musik“.

²⁷² Nosow (1992), S. 89.

²⁷³ Ebd., S. 89; Ein Großteil seiner Kompositionen entstand also in diesem kirchengeschichtlichen Kontext des Abendländischen Schismas bzw. des Konzils von Pisa 1409. Als Beispiel für eine italienische Motette bzw. eine neue Motettenform wird eine weitere Motette von Salinis in 4.4.2 „Neue Idee aus der alten Form des 14. Jahrhunderts“ behandelt.

²⁷⁴ Notenbeispiel 9: Humbertus de Salinis, *Salve regina* (Q15.232), Intro - T. 16, Reaney VII (= Gilbert Reaney, ed. *Early Fifteenth-Century Music*. 7 vols. Corpus Mensurabilis Musicae 11. Np.: American Institute of Musicology, 1955-83).

Beim Vergleich von Powers *Salve regina* mit der gleichnamigen Motette von Salinis ist neben dem kompositorischen Streben nach dem Chanson-Format auch die Textvorlage als wichtiger Punkt zu erläutern: Salinis fügt in den letzten Abschnitt seiner Motette ebenfalls einen Tropus wie Power ein, dessen Text zudem der gleichen Marienantiphon *Virgo mater ecclesie* entlehnt ist.²⁷⁵

Abschnitt/Takt			M	Stimme	Text
1	Antiphon	1-35	C	3 (D, CT, T)	[<i>Salve regina</i>] Salve regina, [mater] misericordiae; Vita, dulcedo et spes nostra, salve. Ad te clamamus, exsules filii Eve. Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Eya ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Jesum, benedictum fructum ventris tui nobis post hoc exsilium ostende.
2	Unus I	36-53	C	2 (D1 & D2 im Duett)	[Tropus: <i>Virgo mater</i>] Virgo mater ecclesie, eterne porta glorie, exaudi preces omnium ad te pie clamatium.
	Chorus I	54-55		4 (D1, D2, CT, T)	[<i>Salve regina</i>] O clemens,
	Unus II	56-71		2	[Tropus] Virgo Clemens, virgo pia, virgo dulcis, o Maria, estro nobis refugium apud Patrem et Filium.
	Chorus II	72-73		4	[<i>Salve regina</i>] O pia,
	Unus III	74-89		2	[Tropus] Gloriosa dei mater, quam elegit summus pater, Ora pro nbis omnibus laudem tuam canentibus.
	Chorus III	90-93		4	[<i>Salve regina</i>] O dulcis Maria.

Tabelle 5: Gliederung des Hoheliedtextes *Salve regina* bei Salinis²⁷⁶

Von der kompositorischen Idee der Textbehandlung mit dem Tropus Powers ließen sich etliche Musiker des Kontinents inspirieren und entwickelten so eine neue kombinatorische Unus-

²⁷⁵ Der Tropus(text) der beiden Motetten stimmt in der Auswahl der Verse und ihrer Reihenfolge nicht ganz überein.

²⁷⁶ Cumming gliedert diese Motette auf eine andere Weise: Chorus I–Unus–Chorus II, wobei der gesamte erste Abschnitt (Eröffnung) als Chorus I bezeichnet wird (T. 1-35), während die drei anderen Chorusteile (I: T. 54-55, II: T. 72-73 und III: T. 90-93) allesamt als Chorus II bezeichnet werden. Dies entspricht genau der Einteilung nach der Textur (ob dreistimmig oder zwei- und vierstimmig) und der Mensur (C–C). Siehe hierzu „Table 6.3. Unus-cohus motets in *Q15*“, in: Cumming (1999), S. 133.

Chorus-Form.²⁷⁷ Im Vergleich zu Power zeichnet sich diese z.B. bei Salinis jedoch noch durch den musikstrukturellen Kontrast aus. Bei Power erfolgt die ‚horizontale‘ Erweiterung des Tropus einerseits durch die Verknüpfung von Antiphontext und Choralmelodie, andererseits durch die melismatische Melodieführung bzw. Textbehandlung. Im Gegensatz zu Power erfolgt die Erweiterung bei Salinis ‚vertikal‘. Salinis *Salve regina* beginnt ebenfalls mit einem dreistimmigen Satz (D, CT, T), der das Subgenre der English cantilena bzw. die typische Textur des Chanson-Formats assoziiert, und geht dann in den Unus markierten Tropus über, der ganz in der Mitte des Motettensatzes steht (ab T. 36). Der Unus-Teil ist wie bei Power als Duett mit zwei solistischen Oberstimmen komponiert, unterscheidet sich aber deutlich von Powers Motette durch die Behandlung der Duettstimmen, die bei Salinis im gleichen Tonumfang geführt werden und meist die homorhythmische Textstruktur bilden. Diese Textur – die Stimmführung mit zwei Discantus im gleichen Tonumfang – ist in der englischen Motette in der Tat nicht leicht zu finden, sondern eher typisch für den kontinentalen Stil, der als ‚Doppeldiscantusmotette‘, ‚equal-discantus‘ oder ‚double-discantus‘²⁷⁸ bezeichnet wird. Sowohl der Einsatz des Chorus nach jedem Unus als auch die Hinzufügung des Contratenors dienen freilich noch mehr der üppigen und dicht gewebten Melodieschicht der Motette. Dieser vierstimmige Satz des Chorus erinnert übrigens an die vierstimmige Struktur der italienischen Motette mit zwei gleichberechtigten Oberstimmen und zwei Unterstimmen (*Notenbeispiel 10*).²⁷⁹

Die kompositorische Idee des Übergangs von einem Abschnitt zum nächsten spielt eine wichtige Rolle, um das Thema des Textes effektiv zu vermitteln. Wie bereits erwähnt, versucht Power, den Textsinn in jedem Abschnitt hervorzuheben, indem er Rhythmus und Tempo zwischen den Abschnitten durch die aufeinanderfolgende Verwendung von Mensurwechseln und Unus-Duetten geschickt abstimmt und den Kontrast in den letzten drei Anrufungen verstärkt. Salinis *Salve regina* zeichnet sich auch durch den Mensurwechsel (C–C) aus, der als Merkmal des englischen Stils für kontinentale Komponisten kein übliches Kompositionsverfahren ist und eine Motette zwar in

²⁷⁷ Alle Motetten, die dem Subgenre ‚Unus-Chorus‘ (nach Cummings Bezeichnung) zuzuordnen sind, stammen von kontinentalen Komponisten, sind aber nur in sehr geringer Zahl und ausschließlich in *Q15* zu finden: *Ave Yhesu Christe* von Anonymus (Q15.196), *Salve regina* von Humbertus de Salinis (Q15.232) und *Surrexit Christus* von Johannes Lymburgia (Q15.175).

²⁷⁸ Die beiden letztgenannten Bezeichnungen für die Motettenform mit zwei gleichgewichtigen Oberstimmen werden jeweils von Nosow (1992) und Cumming (1999) gegeben. Die entsprechende Textur bzw. Discantusform wird in 4.3.3. „Neue Motettenform aus der kontinentalen Musiktradition“ und 4.4.2. „Neue Idee aus der alten Form des 14. Jahrhunderts“ ausführlich behandelt.

²⁷⁹ Notenbeispiel 10: Humbertus de Salinis, *Salve regina*, Unus-Chorus, T. 36-71, Reaney VII.

mehrere Abschnitte gliedert, dabei aber durch das gemeinsame *tempus imperfectum* der beiden Messen keine merkwürdige Umkehrung des rhythmischen Verlaufs zwischen den Abschnitten aufweist. Die noch festere Struktur des Unus-Chorus bewirkt vielmehr den dramatischen Übergang in Salinis Motette. Die solistische Figur des Discantus-Unus-Duetts bringt zunächst die andächtige und demütige Haltung der Textworte zum Ausdruck, jeder vorangestellte Unus verdoppelt dann das textliche Thema der Marienverehrung durch die Erweiterung der Textur zu einem vierstimmigen Satz und die Verkürzung der Länge der Chorus I und II. Der kontrastierende Faktor liegt noch in der deklamatorischen bzw. homorhythmischen Verbindung aller vier Stimmen jedes Chorus.

Insgesamt sind in *Q15* vier nicht-isorhythmische Motetten Salinis überliefert; *Salve regina* zeichnet sich durch die Dreistimmigkeit des ersten Abschnitts und den Tropus mit dieser ‚Unus-Chorus‘-Satzstruktur aus und unterscheidet sich kompositorisch von seinen drei anderen nicht-isorhythmischen Motetten.²⁸⁰ Motetten mit Unus-Chorus-Satz finden sich in *Q15* nur in geringer Zahl,²⁸¹ dafür aber als neu entwickelte Motettengattung, womit die Handschrift *Q15* zugleich die Vielfalt der Motettenformen und deren Formwandel unter Beweis stellt. In *Q15* finden sich fünf Motetten, die entweder den Unus-Teil oder den kontrastierenden Unus-Chorus-Teil enthalten, darunter die beiden oben erwähnten *Salve regina*-Motetten. Die kompositorische Idee und die Motettenform von Powers *Salve regina* lassen es jedoch nicht zu, die Motettengattung durch den Unus-Chorus-Satz zu charakterisieren: Es fehlt zumindest der Chorus-Teil, zudem ist diese Motette, wie oben dargelegt, grundsätzlich eher der English cantilena-Motette zuzuordnen. Das *Salve regina* Salinis lässt sich dagegen keiner bestimmten Motettenuntergattung zuordnen, sondern zeichnet sich neben der Dreistimmigkeit des ersten Abschnitts (vor dem Einsetzen des Unus-Chorus-Teils) und der Thematisierung der Marienverehrung, die bereits Merkmale des Subgenres English cantilena-Motette berühren, vor allem durch das kompositorische Verfahren des Unus-Chorus aus, mit dem Cumming diese Motette als eigenes Subgenre klassifiziert.

Im Manuskript *Modena α.X.1.11* (im Folgenden: *ModB*) werden wie in *Q15* die geistlichen mehrstimmigen Gattungen von den (‚echten‘) Motetten getrennt, deren Texte lateinisch und meist geistlich, aber nicht unbedingt für liturgische Zwecke komponiert sind. Im Werkverzeichnis von

²⁸⁰ Salinis *Salve regina* wird nach Cummings Gattungseinteilung der Motetten einem eigenen Subgenre ‚unus-chorus‘ zugeordnet. Die drei anderen – *Ihesus salvator seculi* (Q15.213), *Psallat chorus in novo* (Q15.247) und *Si nichil actuleris* (Q15.278) – ordnet sie dem Subgenre ‚retrospektive double-discantus‘ zu.

²⁸¹ Siehe Anm. 277.

ModB steht nach den Abschnitten Hymne und Magnificat: *hic incipiunt motteti* (*Hier beginnen die Motetten*).²⁸² Eine solche Trennung der mehrstimmigen Gattungen in *ModB* erweitert den Identitätsbereich der Motette, der sowohl nicht-liturgische Musik im weitesten Sinne als auch liturgische Musik und darüber hinaus mehrstimmige Kompositionen mit Choralmelodie oder präexistierenden Texten (marianische Antiphon) umfasst. Die Gattung der Motette lässt sich nicht durch ihre Funktion in der Liturgie bestimmen, wie dies bei der Hymne oder dem Stundengebet für das Magnificat der Fall ist, sondern vielmehr durch die Vielfalt der Textthemen. Diese Vielfalt der Identität der Motette hängt noch mehr mit der Differenzierung der Subgenres zusammen.²⁸³

Darunter befinden sich insgesamt 29 Werke, die als geistliche Werke den English cantilena-Motetten zugeordnet werden, von denen aber kein einziges Stück in *Q15* überliefert ist.²⁸⁴ Die English cantilena-Motette hat also als eigenständiges Subgenre in *ModB* ein erhebliches Gewicht und diente dabei auch der Erweiterung des Gattungsspektrums, indem sie die Textbehandlung mit dem Thema der Marienverehrung nachvollziehbar machte: Die Texte für die Vertonung der English cantilena basierten im Wesentlichen auf der marianischen Antiphon, und auch die Texte des Hoheliedes dienten als Textmaterial für die meist später entstandenen English cantilena-Werke. Daraus entwickelten sich auf dem Kontinent die verschiedenen musikalischen Untergattungen wie die Deklamationsmotette, die Devotionsmotette mit doppeltem Discantus oder die Motette in neu entwickelten Formen²⁸⁵ etc.

Die dreistimmige English cantilena-Komposition *Tota pulchra* von Forest bezieht sich genau auf die Textbehandlung der Hohelied-Antiphon. Diese Motette wurde allein in *ModB* und *Trient 92* (im Folgenden: *Tr92*) kopiert, wo alle Stimmen textiert sind. Der Hoheliedtext *Tota pulchra* handelt größtenteils von der Schönheit der Jungfrau Maria und der bevorstehenden milden Jahreszeit (Frühling); beides thematisiert grundsätzlich die unbefleckte Empfängnis der Gottesmutter

²⁸² Dannemann (1973), S. 56.

²⁸³ Siehe hierzu Cumming (1999), S. 51f.

²⁸⁴ Alle nicht-isorhythmischen Motetten der englischen Komponisten in *ModB* sind der English cantilena-Motette zuzuordnen. Von den kontinentalen Komponisten finden sich daneben nur zwei Motetten in der doppelten Discantus-Form (devotionale Doppeldiscantus-Motette, siehe 4.3.3.; Doppeldiscantus-Motette, siehe 4.4.2.), drei Motetten in der Ø-Mensuration (siehe 4.3.1.) und vier Motetten, die ebenfalls unter dem englischen Einfluss in der cantilena-assozierten Form weitergeführt wurden. Diese tendenzielle Verteilung von *ModB* zeigt im Umkehrschluss, dass *Q15* ein sehr breites Spektrum an (Motetten-)Subgenres umfasst.

²⁸⁵ Dazu gehören z.B. die ‚Ø-Motetten‘ und die ‚Continental cantilena‘ – so die beiden Bezeichnungen des Subgenres nach Cumming. Die Bezeichnung der letzteren ist übrigens auf die Dreistimmigkeit (aber auch Vierstimmigkeit ist möglich), die kompositorische Verarbeitung der Choralmelodie oder des Textes mit Marienthema wie bei der English cantilena zurückzuführen. Siehe weiter 4.3 „Nordfrankreich und die Niederlande: Neuer Text, neuer Stil, neue Musik“.

(*immaculata conceptio*). Die Differenzierung der musikalischen Struktur (durch Mensurwechsel) im Detail kann jedoch nicht exakt der Aufteilung der beiden Themen entsprechen: Im Vers mit dem zweiten Frühlingsthema (T. 38: *Iam/Jam enim hiems transiit – Schon ist der Winter vorüber*) werden zum ersten Mal seit Beginn des Satzes alle Stimmen gleichzeitig auf einer Wortsilbe gesungen, jeder Vers (meist im Discantus) ist gewissermaßen kurz unterteilt durch Pausen, lange Noten etc. Auch wenn nicht alle Verse von *Tota pulchra* harmonisch ordentlich kadenziert sind – etwa die Hälfte aller Verse des Hoheliedes haben entweder keine kadenzierten Endungen oder keine Pausen(zeichen) –, so wird dadurch doch kein Abschnitt wirklich musikstrukturell unterschieden (*Notenbeispiel 11*).²⁸⁶

Lässt sich der Text jedoch sowohl inhaltlich als auch text- und musikstrukturell eher in drei Teile gliedern, so ist – neben den beiden oben genannten Themen (Schönheit Mariens und Frühling) – zunächst textinhaltlich ein dritter Abschnitt zu nennen, in dem die schöne Stimme (der Turteltaube) gepriesen wird (T. 60: *Et vox turturis – Und die Stimme der Turteltaube; Tabelle 6*). Die ersten beiden Abschnitte des Discantus beginnen fünf Takte lang nur mit langen Noten (Longae und Breves), die einander den gleichen (oder einen ähnlichen) Rhythmus geben (T. 1-5, T. 38-42): Die ersten beiden Takte bestehen jeweils aus einer langen Note. Der letzte Abschnitt beginnt aber mit noch kürzeren Breves und setzt sich mit Semibreves und Minimae fort; diese verkürzte bzw. melismatische Satzstruktur ist technisch gut ausgebildet und wird noch schneller begleitet, bis der letzte Vers des Hoheliedes zweimal lange Fermaten auf dem Wort *veni* aufweist (T. 60-75: Fermaten auf den Silben [*me-*]a, *ve-ni* in T. 67-69, auf [*ba-*]no, *ve-ni* in T. 71-74). Die Anfangsmelodien des zweiten und dritten Abschnitts werden dabei identisch wiederholt: *a-(h)-a-g-f*. Durch die mehrfache Wiederholung dieser schlichten diatonischen Melodieführung in der gesamten Motette wird nämlich das unbefleckte Bild der Jungfrau Maria auf sanfte und milde Weise musikalisch ausgedrückt, wobei diesmal die ersten langen Noten jeweils doch um die Hälfte kürzer bleiben und dann auch im gleichen Rhythmus fortgesetzt werden wie zu Beginn des dritten Abschnitts in Breves und Semibreves (im ersten Abschnitt: T. 13-15: *macula non es [in te]*) – *kein Fehl ist an dir*, T. 23-25: *mel et lach – Honig und Milch*).

²⁸⁶ Notenbeispiel 11: John Forest, *Tota pulchra es* (ModB), DTÖ 76 (= Rudolf von Ficker (Hrsg.), *Sieben Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XIV. und XV. Jahrhunderts*. Sechste Auswahl. Denkmäler der Tonkunst in Österreich Jg. 40, Bd. 76, Wien: Universal Edition, 1933); Dies ist eine neue Transkription im G-Schlüssel auf der Grundlage von DTÖ 76.

Takt	Inhalt	Mensuration	Text
T. 1-37	Schönheit Mariens	O	Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te. Favus distillans labia tua, mel et lac sub lingua tua. Odor unguentorum tuorum super omnia aromata.
T. 38-59	Frühling		Jam enim yemps transiit, ymber abiit et recessit. Flores apparuerunt, vineae florentes odorem dederunt.
T. 60-75	Schönheit der Geliebte und Einladung der Krönung	Є	Et vox turturis audita est in terra nostra. Surge propera, amica mea, veni de Lybano, veni
T. 76-81		O	coronaberis.

Tabelle 6: Gliederung des Hoheliedtextes *Tota pulchra es* bei Forest²⁸⁷

Neben diesen kompositorischen Verfahren der Melodik und Rhythmik hebt die deklamatorische Behandlung des Textes das Grundmotiv der Motette ‚Marienverehrung‘ hervor und dient gewissermaßen der Textverständlichkeit. So sind (meist nicht alle, aber) jeweils zwei Stimmen durch gleichzeitige Text- bzw. Wortaufnahme vertikal miteinander verbunden. Zuerst wird das Wort *amica* ‚Note gegen Note‘ im Discantus und Tenor gesungen, wobei jede Silbe aller Stimmen in Breves vertont ist und der Discantus dazwischen in Semibreves rhythmisch variiert wird (T. 7-9), und unmittelbar danach wird *mea* diemal parallel im Contratenor und Tenor übernommen (T. 10-12). Zu Beginn des nächsten Abschnitts wird der Text in den drei Stimmen relativ melismatisch gesungen und lösen sich kurz von der deklamatorischen Parallelität (T. 17-22: [*Favus*] *distillans labia tua* – *Deine Lippen sind wie eine tropfende [Honigwabe]*), führt die Motette aber ab der Vershälfte langsam wieder deklamatorisch. In T. 40-42, die bereits als zweites Textthema der Motette vorgestellt werden, wird eine Note des Discantus einer anderen Note des Tenors im gleichen Rhythmus bzw. in paralleler Führung gegenübergestellt. Jede Silbe der drei Stimmen steht dabei dicht auf einer Note (Note gegen Wort), während die zweite Hälfte des Verses (*imber/ymber, abiit, et recessit* – *der Regen ist vorbei und weg*) relativ schnell und homorhythmisch in Semibreves und

²⁸⁷ Der gesamte Text dieser Motette steht im biblischen Kontext von Hohelied 4, 7-12 (*Tota pulchra es, amica mea*) und unterscheidet sich von einem anderen Text (*Tota pulchra es, Maria*), dessen Anfangsvers aus demselben alttestamentlichen Hohelied stammt. Lymburgia komponierte übrigens eine Motette mit demselben Incipit, aber mit noch anderen Versen als die beiden vorgenannten Texte, die dem Hohelied 1, 14 entnommen sind ([*Tota*] *pulchra es, amica mea, oculi tui columbarum* [...]). Die letztgenannte Lymburgia-Motette wird in 4.3.3. unter dem Titel „Neue Motettenform aus der kontinentalen Musiktradition“ behandelt.

Breves gesungen wird (T. 43-46). Merkwürdig ist, dass das erste *-i(i)* des Wortes mit Doppelvokal *ii* nicht mit dem vorkommenden Konsonanten, sondern selbständig auf einer Note steht und das zweite *-(i)i* ebenfalls auf einer, aber längeren Note (T. 42-43: *trans-i-it*, T. 44: *ab-i-it*).²⁸⁸ In T. 60-62 (*Et vox turturis*) werden die Breves und Semibreves im Contratenor und Tenor ebenfalls im gleichen Rhythmus fortgesetzt.

Diese textthematische Behandlung des Hoheliedes im Detail wird vor allem durch den Mensurwechsel deutlich. Forest behandelt die beiden Themen des Hoheliedes und die gesamte Motettenstruktur sehr geschickt, so dass sich die bildhaften Szenen (der Schönheit und des Frühlings) überlagern. Die gesamte Motette lässt sich dann noch auf andere Weise in drei Teile gliedern, diesmal nicht nach dem Sinn und Inhalt des Textes, sondern nach der Mensur. Die Motette beginnt zunächst im *tempus perfectum prolatio minor* O, das sich mit den beiden Themen der Schönheit Mariens und des Frühlings bis etwa zur Dreiviertelmitte des Satzes erstreckt (T. 1-59). Ab T. 60 geht sie dann in das *tempus imperfectum prolatio maior* C über. Die vorangegangene Passage, in der die letzten beiden Silben auf relativ langen Noten (Breves) gezogen werden (T. 55-59, [*odorem*] *dederunt* – [*ihren süßen Duft*] gaben), unterscheidet sich rhythmisch deutlich von diesem C-Abschnitt, in dem alle drei Stimmen schneller in Diminutionsfiguren geführt werden, wobei die ersten beiden Silben ebenfalls mit der rhythmischen Figur Brevis-Semibrevis verbunden sind, aber noch kürzer (bzw. schneller) als in der Eröffnung. Die bereits oben erwähnte Änderung der Stimmführung des Verses *Ex vox turturis* lässt sich somit durch den Mensurwechsel erklären: Eine perfekte Brevis in O wird durch eine perfekte Semibrevis ersetzt.²⁸⁹ Die Verherrlichung Mariens in den letzten beiden Texten erreicht nun ihren Höhepunkt und erzeugt auf dem vorletzten Wort der Hohelied-Antiphon einen sowohl deklamatorisch als auch melismatisch effektvollen Klang (T. 60-75). Die langen Noten der (vor-)letzten Verse bilden in den Fermaten die homorhythmische Textur, und die Motette geht dann zum zweiten Mensurwechsel im *tempus perfectum* O über, dessen ganzer Abschnitt allein dem letzten Wort des Hoheliedes zur Verfügung steht. Der letzte Abschnitt beginnt wiederum mit der Lang-Kurz-Figur, diesmal jedoch in Brevis und Semibrevis, und wird von einem musikalischen Doppelmodell begleitet (T. 75-81, *coronaberis* – *du wirst gekrönt werden*): Zunächst deklamatorisch auf *co-ro-na*, dann in reich verzierten Melismen auf den letzten Restsilben [*na-*]-*be-ris*, wobei vor allem im Discantus Minimae gesetzt werden.

²⁸⁸ Siehe dazu Cumming (1999), S. 130.

²⁸⁹ Zur rhythmischen Differenzierung der jeweiligen Mensurzeichen siehe auch 4.3.1. „Motette in Ø“.

4. 2. 2. Devotionsmotette in England

Die *Contenance angloise* hat die stilistische Entwicklung der Kirchenmusik auf dem Kontinent stark geprägt. Die musikalische Form hybridisierte nämlich unter dem englischen Einfluss. In Bezug darauf wird der Zeitraum der schriftlichen Überlieferung der englischen mehrstimmigen Musik für die Liturgie in neuer Form auf dem europäischen Kontinent als vor und nach den 1420er Jahren angesehen. Alle diese wenigen englischen Kompositionen der frühen Überlieferungsphase wurden gleichzeitig in die kontinentale Handschrift *Q15* (Provenienz: Venetien in Italien) kopiert, und die weiteren musikalischen Ergebnisse des Formwandels wurden zwischen den 1430er und den frühen 1440er Jahren im großen Stil kompiliert.²⁹⁰ Offensichtlich waren die englischen Kompositionen zum Teil schon vor dem Konzil von Basel (1431–1449) auf dem europäischen Kontinent verfügbar. Neben den musikstrukturellen Elementen wie Text (Wort), Ton (Klang) und Textur (Stimmen) etablierten sich neue Auffassungen von geistlicher Musikkomposition. So wurde die englische Musik zunächst nicht wirklich für den weltlichen, sondern vielmehr für den liturgischen oder devotionalen Gebrauch rezipiert und führte dann zur Komposition und Aufführung der Devotionsmotette auf dem Kontinent. Die Rezeption der englischen Musik ist vor allem durch die geistlichen Texte und die Verwendung der Choralmelodie geprägt. Kompositorisch unterscheidet sich diese musikalische Form als neue Motettengattung deutlich von der älteren isorhythmischen Motette.

Die Devotionsmotette wurde in der Regel zu Andachtszwecken komponiert und behandelt geistliche Themen, meist über die Himmelskönigin Jungfrau Maria. Als Motettensubgenre nahm sie eine führende Stellung in der Motettenkomposition des 15. Jahrhunderts ein, und ihre Textgrundlage ist nicht zuletzt aufgrund dieses thematischen Aspekts eng mit der Marienantiphon bzw. der Hoheliedantiphon wie in der English cantilena verbunden. Umgekehrt lässt sich aber auch feststellen, dass im England des 14. Jahrhunderts mit der ‚cantilena‘ erstmals das Marienthema in die mehrstimmige Komposition eingeführt wurde, wobei die Marienantiphon als Textmaterial diente und die Devotionsmotette als neue Motettengattung des 15. Jahrhunderts im Mittelpunkt stand.²⁹¹ In

²⁹⁰ Peter Wright, *The Transmission of English Liturgical Music to Central Europe c.1430–c.1445*, in: Rausch/Tammen (2014), S. 83.

²⁹¹ Die English cantilena nimmt im englischen polyphonen Repertoire des 14. Jahrhunderts eine vergleichbare Stellung ein wie die devotionale Antiphon im 15. Jahrhundert, obwohl sie eine weit weniger bekannte und verbreitete Gattung ist. Peter M. Lefferts, *Cantilena and Antiphon: Music for Marian Services in Late Medieval England*, *Current Musicology* 45 (1990), S. 247-282; In England wurde die Praxis der mehrstimmigen Musik eingeführt, was den fortgeschrittenen musikalischen Ausbildungsstand des Kollegiums und des Chores widerspiegelte. Weitere Antiphonen für die sog. ‚Devotion‘ wurden erstmals in England gesungen. Die englischen Komponisten Lionel [Power] und Dunstaple vertonten zahlreiche Antiphonen. Strohm (1993), S. 219.

diesem Zusammenhang sei die Motette *Ave regina celorum* (Q15.281) von Power als ein herausragendes Beispiel genannt. Thematisch handelt es sich bei dieser Devotionsmotette um eine rein geistliche Komposition, die den Antiphontext über die Lobpreisung auf Maria im Himmel aufgreift. Der Antiphontext *Ave regina celorum* (*Gegrüßet seist du, Himmelskönigin*) beschreibt die Aufnahme Mariens in den Himmel, eines der fünf Marienfeste,²⁹² und wurde in der Konzeption der Krönung Mariens zur Himmelskönigin am häufigsten – oder sogar dominant – vertont. Die Musik soll dabei die Religiosität unterstützen und wird somit in der Liturgie verwendet.

Die Motette findet sich nicht nur in englischen, sondern auch in insgesamt vier kontinentalen Handschriften:²⁹³ Neben in *Q15* ist *Ave regina* von Powers auch in *Tr92*, *Ao* und *Ob26* überliefert. Unter den vier repräsentativen Manuskripten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (*Q15*, *ModB*, *B2216* und *Ox 213*) ist sie zudem eine der relativ wenigen nicht-isorhythmischen Motetten des englischen Komponisten.²⁹⁴ Aufgrund ihres liturgischen Textes ist sie eindeutig der devotionalen Motette zuzuordnen. Trotz der gemeinsamen Textgrundlage unterscheidet sie sich jedoch durch ihre vierstimmige Textur wesentlich von dem Subgenre der English cantilena.²⁹⁵ Powers *Ave regina* folgt zwar der englischen Thematik mit dem Antiphontext (Marienverehrung/Marienfrömmigkeit), musikstrukturell handelt es sich jedoch um eine Motettenkomposition in einem für die Engländer ganz ungewöhnlichen Stil: Power komponierte eine Devotionsmotette in der sog. Doppeldiscantus-Form. Die Devotionsmotette ist einerseits als eigenständiges Subgenre zu betrachten, das sich von anderen Motettensubgenres hinsichtlich der Textthematik und der liturgischen Funktion

²⁹² Die fünf Marienfeste werden in folgender zeitlichen Reihenfolge gefeiert: Verkündigung des Herrn (25. März), Mariä Himmelfahrt (15. August), Mariä Geburt (8. September), Unbefleckte Empfängnis (8. Dezember) und Darstellung des Herrn (2. Februar).

²⁹³ Nur zwölf Motetten englischer Herkunft und liturgischer Funktion aus der Zeit zwischen 1400 und 1440 sind sowohl in englischen als auch in kontinentalen Handschriften überliefert. Siehe hierzu P. Wright, *The Transmission*, in: Rausch/Tammen (2014), S. 96 (Tabelle 4).

²⁹⁴ In *Q15* sind beispielsweise nur 10 Werke der nicht-isorhythmischen Motette (oder im English cantilena-Stil als dominierendes englisches Motettensubgenre) überliefert.

²⁹⁵ In *Q15* sind nur noch zwei Motetten kopiert, die musikalische Verwandtschaft zu Powers *Ave regina* aufweisen: *Summus secretarius omnia scientis* (Q15.275) von Brassart und *Inclita stella maris* (Q15.173) von Dufay. Erstere wird von Besseler als vierstimmige Liedmotette bezeichnet, deren Thema jedoch von dem der beiden anderen Motetten abweicht. Letztere ist thematisch an *Beata Maria Virgo* wie in Powers *Ave regina* angelehnt und wird unter 4.4.2. im Hinblick auf den italienischen Stil behandelt. Alle drei Motetten sind in der Stufe II von *Q15* kopiert. Besseler (1950), S. 135; Cumming (1999), S. 142.

unterscheidet und aber vor allem von franko-flämischen Komponisten entwickelt wurde.²⁹⁶ Andererseits unterscheidet sich diese Motette z.B. von den im vorigen Kapitel vorgestellten Motettenformen mit zwei Oberstimmen dadurch, dass letztere nur teilweise im Unus- bzw. Chorus-Teil auftreten, sowie von den Doppeldiscantusmotetten des sog. italienischen Stils, in denen das Discantus-Duett in der Eröffnung imitierend, aber nicht gleichzeitig auftritt.²⁹⁷

1. Ave regina caelorum,
2. Ave domina angelorum:
3. Salve radix sancta,
4. Ex qua mundo lux est orta:
5. Ave gloriosa,
6. Super omnes speciosa:
7. Vale, valde decora,
8. Et pro nobis semper Christum exora

Powers Motette *Ave regina celorum* nimmt als einziges Textmaterial die gleichnamige Marienantiphon auf. Die Textstimmen sind nur die beiden Discantus. Das Discantuspaar eröffnet die Motette zunächst auf dem ersten Textwort *Ave regina* im *tempus imperfectum C*, anschließend erklingen alle vier Stimmen unisono in der Oktave zueinander in *c* (T. 7). Diese Vierstimmigkeit wird bis zum Schluss beibehalten, mit Ausnahme des Discantus-Duetts, das noch dreimal auftritt (T. 1, 29 und 64). Beim Einsatz der langsameren Unterstimmen übernehmen die beiden Discantus auf dem ersten Vers zunächst annähernd den eigenen Rhythmus der Eröffnung (D I in T. 1-3 und 9-11, D II in T. 1-3 und 7-9; *Notenbeispiel 12*).²⁹⁸

Der Einsatz eines Contratenors verleiht der Motette in der Regel mehr Volumen und musikalische Komplexität. Im dreistimmigen Satz steht z.B. der Contratenor der Oberstimme (Discantus) jedoch nicht wesentlich kontrapunktisch, sondern eher beiläufig oder frei gegenüber,

²⁹⁶ Die nicht-isorhythmischen Motetten im Doppeldiscantus dominieren bei den franko-flämischen Komponisten wie Lymburgia, Dufay oder Salinis. Die devotionalen Motetten sind daraufhin in den englischen Quellen sehr selten. Weitere Erläuterungen zu diesen Motettenformen finden sich in den Werken der folgenden Komponisten in dieser Arbeit: Die Devotionsmotette im Doppeldiscantus *Tota pulchra es* von Arnold de Lantins (4.3.2.), die Devotionsmotette *Anima mea liquefacta est* von Dufay (4.3.3.), die Devotionsmotette im Doppeldiscantus *Tota pulchra es* von Lymburgia (4.3.3.) und die Doppeldiscantusmotette als ein altertümlisches Modell *Ihesu salvator seculi/ Quo vulneratus scelere* von Salinis (4.3.3.).

²⁹⁷ Siehe weiter: 4.4. „Italien: Entstehung der italienischen Motette im kulturpolitischen Kontext“.

²⁹⁸ Notenbeispiel 12: Lionel Power, *Ave regina celorum* (Q15.281), Intro - T. 27, Power; Die beiden modernen Notationsausgaben *DTÖ 14* und *Power* (Charles Hamm), die *Ave regina celorum* von Power enthalten, weisen Unterschiede in der Taktart (Notenlänge), in der Textierung und im Notenschlüssel auf.

bildet zumeist ein Paar mit dem Tenor und bewegt sich eng miteinander verbunden in tiefer Lage. Seine Funktion und Rolle wird oft als ‚unbedeutend‘ oder ‚unwesentlich‘ reduziert, und der Contratenor wird gegebenenfalls in der Kadenz einfach ersetzt, weggelassen oder pausiert.²⁹⁹ Der Contratenor in Powers *Ave regina* ist in dieser Hinsicht völlig unproblematisch und spielt eher eine gewisse harmonische Rolle. Er steht somit unter den beiden Discantus auf längeren Noten und klingt in seinem harmonischen Verhältnis zum Tenor durchweg konsonant. In harmonischer bzw. akkordischer Hinsicht erreicht er entweder vollkommene Konsonanzen mit reiner Prime, Oktave und Quinte oder unvollkommene Konsonanzen mit großer Terz und trägt so zum englischen Vollklang bei.

Die Imitation, die im Allgemeinen als ein kompositorisches Merkmal des italienischen Doppeldiscantus aufgezählt wird, in der englischen Musik aber nur selten Verwendung findet, wie z.B. das Verfahren der zwei gleichgewichtigen Discantus, wird in dieser Motette jedoch nur sparsam eingesetzt.³⁰⁰ Vielmehr zeigt sie Berührungspunkte mit kontinentalen Komponisten auf und ermöglicht es, deren Kompositionsstile miteinander in Beziehung zu setzen. Discantus II imitiert Discantus I sowohl melodisch als auch rhythmisch auf dem zweiten Vers (T. 15-18), dessen Rhythmus sich noch später meist am Versanfang wiederholt. Nach der Eröffnung folgt das erste Discantusduett auf dem dritten Vers (T. 29-33). Das Textwort wird melismatisch gesungen, vor allem in den beiden Oberstimmen, die rhythmisch nicht wesentlich voneinander abweichen. In der Mitte des fünften Verses (*gloriosa*, T. 51-53) imitieren sich die beiden Oberstimmen noch einmal ähnlich einem Hoquetus (*Notenbeispiel 13*).³⁰¹

Es gibt einen Mensurwechsel, ein von englischen Komponisten häufig verwendetes kompositorisches Verfahren, hier zum *tempus imperfectum prolatio maior* C, und auf dem siebten Vers ist eine rhythmische Veränderung deutlich zu erkennen (ab T. 64). Ab diesem Punkt wird der Satz in den Oberstimmen etwa beschleunigt, meist in Minimae oder Semiminimae, und gleichzeitig setzt das dritte Discantus-Duett ein (*Notenbeispiel 14*).³⁰²

²⁹⁹ Cumming (1999), S. 32.

³⁰⁰ In Powers *Ave regina* erklingen die beiden Discantus in der Eröffnung gleichzeitig, aber nicht imitatorisch, wodurch sich ihre Stimmführung von der nicht-isorhythmischen Motette mit doppeltem Discantus im italienischen Stil unterscheidet, und so entsteht zu Beginn ein Discantus-Duett. Die Imitation findet also nicht in der Eröffnung statt, die beiden Discantus bewegen sich später kurz, aber an mehreren Stellen einander imitierend.

³⁰¹ Notenbeispiel 13: Lionel Power, *Ave regina celorum*, T. 28-55, Power.

³⁰² Notenbeispiel 14: Lionel Power, *Ave regina celorum*, T. 64-75, Power.

4. 2. 3. Deklamationsmotette in England

Die berühmte Motette des großen englischen Komponisten John Dunstaple *Quam pulchra es* (Q15.291), die in sieben Handschriften einschließlich Q15 (Stufe II) erhalten ist, von denen eine die englische Quelle³⁰³ ist, gehört zur English cantilena-Motette, die unter den nicht-isorhythmischen englischen Motetten eindeutig dominiert. Alle zehn englischen Werke in Q15, einschließlich dieser Motette Dunstaples, gehören ebenfalls zu demselben Subgenre der English cantilena. Es handelt sich um eine dreistimmige Motette, bei der alle drei Stimmen – Discantus, Contratenor und Tenor – wie für dieses Subgenre typisch textiert sind, und um eine Vertonung des biblischen Textes, zwar des Hoheliedes Salomos *Quam pulchra es (Wie schön bist du)*, aber um eine cantus-firmus-freie Komposition. Die Verwendung des Hoheliedtextes als Textmaterial für die Motettenkomposition geht wiederum auf die musikalische Tradition der English cantilena mit dem Marienthema zurück: Der Hauptgegenstand des Hoheliedes richtet sich in der Motettenvertonung grundsätzlich an die Jungfrau Maria, und die Marienverehrung/Lobpreisung ist ein einzigartiges thematisches Material der Textbehandlung für die English cantilena, deren Kompositionsstil in England bei der Entwicklung der Motettengattung sehr bevorzugt bzw. überwiegend rezipiert wurde (siehe Kapitel 4.2.1.). Obwohl Dunstaples *Quam pulchra* die einzige englische Motette unter den zehn Werken in Q15 ist, die den Text des Hoheliedes verwendet, lassen sich die musikalischen Einflüsse zwischen England und dem Kontinent durch die Textbehandlung und andere kompositorische Verfahren noch weiter verknüpfen.³⁰⁴ Die mehrstimmige englische Musik in *ModB*, die sich auf die Vertonung des Hoheliedtextes bezieht (meist English cantilena-Werke), weist nur auf einen ähnlichen Umfang auf wie die kontinentalen Motetten in Q15 mit demselben Textmaterial.

O Quam pulchra es et quam decora,
 carissima, in deliciis;
 statura tua assimilata est palmae,
 et ubera tua botris;

³⁰³ Außer in Q15 wurde *Quam pulchra* in *Tr92*, *Ao*, *B2216*, *ModB*, *MuEm* und *Pemb* (= Cambridge University Library, MS Pembroke 314) kopiert.

³⁰⁴ D.h. die übrigen neun Motetten mit dem Hoheliedtext in Q15 stammen von kontinentalen Komponisten, etwa die Hälfte davon sind Vertonungen der Antiphon, der Rest behandelt jeweils mehrere biblische Texte. Die Motetten gehören verschiedenen Subgenres an – Motetten in Ø, Devotions- und Deklamationsmotette – und sind meist in der Stufe II kopiert, so auch *Quam pulchra*. Cumming (1999), S. 144f.

	Caput tuum ut Carmelus,	5
	collum tuum sicut turris eburnea.	
	Veni, dilecte mi, ingrediamur in agrum;	
Ⓒ	et videamus si flores fructus parturi(er)unt,	
	si floruerunt mala Punica;	
	Ibi dabo tibi ubera mea. ³⁰⁵	10

Charakteristisch für *Quam pulchra es* sind wohl die syllabische Vertonung des Textes und die homophone Struktur des Rhythmus. Sie beginnt in allen Stimmen mit dem gleichen (Grund-)Ton C; harmonisch betrachtet sind die Dreiklänge mit diesem Ton auf der ersten Akkordstufe konsonantisch aufgebaut. Dabei zieht sich die Homorhythmik durch alle drei Stimmen des gesamten Satzes. Jede Silbe des Textes wird zunächst im *tempus perfectum prolatio minor* O meist auf einem Ton gleichzeitig gesungen (Ton gegen Ton bzw. Ton gegen Silbe); die Absätze/Passagen bilden in allen drei Stimmen jeweils deutlich die gleichen rhythmischen Strukturen aus, d.h. der Rhythmus des *tempus perfectum* in Semibrevis dominiert vor allem im ersten Abschnitt vor dem Mensurwechsel zum *tempus imperfectum prolatio maior* Ⓒ³⁰⁶ (T. 1-38), und die Vollklänge werden dann im dreistimmigen Satz erzeugt. Die textliche und stimmliche Behandlung der Parallelität trägt auf diese Weise ganz natürlich zur effektiven Textverständlichkeit bei, wobei der Textsinn der Motette beim Hören unmittelbar erkennbar wird. Dieser einfache Aufbau der Einzelstimmen (Syllabik) folgt in gewisser Weise auch dem alten Deklamationsprinzip, das ursprünglich jeder Textsilbe nur eine Note zuwies.³⁰⁷ Die freie Komposition ohne Choralvorlage bzw. cantus firmus dient ebenfalls der Textdeklamation, indem der Satz unabhängig von der präexistierenden Choralmelodie und -rhythmik frei deklamatorisch aufgebaut werden kann, und ist somit als eines der kompositorischen Merkmale der Deklamationsmotette zu nennen.

Die kompositorische Idee der Deklamation kann sich übrigens in gewissem Sinne auch in der Notationsform widerspiegeln. Der größte Teil der englischen Vokalpolyphonie des 14. Jahrhunderts ist im Partiturformat notiert.³⁰⁸ Das Partiturformat ist das Notationsprinzip in der mehrstimmigen

³⁰⁵ Der Motettentext stammt aus dem 7. Kapitel des Hoheliedes. In der Reihenfolge des Textes: Die Verse 6 (*quam pulchra es...*) und 7 (*statura...*) des Kapitels werden für die Motette vollständig, die Verse 5 (*caput...*), 4 (*collum...*), 11 (*veni...*) und 12 ([*et*] *videamus...*) nur teilweise für die Motette übernommen.

³⁰⁶ Die *prolatio maior* Ⓒ wird von englischen Komponisten relativ selten verwendet. Ausnahmen bilden einige Motetten von Power und Forest, wie z.B. die Motetten *Quam pulchra* und *Salve regina* von Power und *Tota pulchra* von Forest. Cumming (1999), S. 190f.; die beiden letzteren wurden bereits in Kapitel 4.2.1 behandelt.

³⁰⁷ Hellmuth Christian Wolff, *Die Musik der alten Niederländer (15. und 16. Jahrhundert)*, Leipzig 1956, S. 95.

³⁰⁸ Cumming (1999), S. 85ff.; Strohm (1993), S. 211.

Musik, bei dem alle drei Stimmen direkt übereinander liegen und gleichzeitig ‚einen‘ Text singen. Die drei Stimmen teilen sich einen Text, der in der Regel unter der tiefsten Stimme (Tenor) notiert ist. Zumindest soweit das Notationsprinzip für mehrstimmige Musik von der Formidee der Gattung oder ihrer Aufführungspraxis abhängt, wird English cantilena im Partiturformat notiert. Dieses Prinzip gilt jedoch nur für die englischen Manuskripte. Das Gegenstück zum Partiturformat ist das Chorbuchformat, bei dem jede Stimme einzeln auf eine Seite oder einen Abschnitt kopiert wird, und das für Werke mit komplizierten Texten verwendet wird, wie z.B. die mehrtextige isorhythmische Motette oder die mehrsätzliche Messkomposition. Alle englischen Werke, die in kontinentalen Handschriften überliefert sind, liegen im Chorbuchformat vor; es gibt also keine kontinentalen Beispiele für mehrstimmige Werke aus England, die im Partiturformat kopiert wurden.³⁰⁹ D.h.: Dunstaples *Quam pulchra* ist nur in der einzigen englischen Quelle *Pemb* im Partiturformat notiert und in sechs weiteren kontinentalen Handschriften im Chorbuchformat.³¹⁰ Es ist merkwürdig, dass *Quam pulchra* trotz seiner einfachen homophonen Struktur in den kontinentalen Quellen in jeder Stimme separat notiert ist. Die English cantilena, die sich durch die schlichte Dreistimmigkeit, den Verzicht auf den cantus prius factus und den kompakten Text auszeichnet, differenziert sich in England jedoch von der Gattung des ‚English discant‘ oder der ‚Motette‘. Dies hängt vermutlich damit zusammen, dass die musikalische Gattung der Vokalpolyphonie von *Quam pulchra* auf dem Kontinent nicht als English cantilena, eine alte mehrstimmige Gattung in England, sondern als ‚Motette‘ zu bestimmen ist, wie sie in *B2216*, *ModB* und *Q15* der Motettenabteilung zugeordnet ist.³¹¹ Die Tatsache, dass *Quam pulchra* die einzige nicht-isorhythmische Motette Englands in *Q15* ist, dass sie sowohl vom Thema und vom Textmaterial als auch vom kompositorischen Verfahren her der Deklamationsmotette zuzuordnen ist³¹² und dass sie zudem durch das deklamatorische Prinzip vom

³⁰⁹ Wright, *The Transmission*, in: Rausch/Tammen (2014), S. 92.

³¹⁰ Abgesehen vom Notationsprinzip weist jede der sieben Handschriften, in denen Dunstaples *Quam pulchra* überliefert ist, wie auch einige andere Motetten, mehrere Unterschiede in der Notation auf, am häufigsten zwischen *Q15* und *Tr92*. Die Ausgabe von Bukofzer *Dunstaple*, die hier für die Notenbeispiele vorgelegt wird, übernimmt die Version *Q15*, und die Kritik daran wird als Kommentar in diese Ausgabe aufgenommen. Bobby Wayne Cox: *The Motets of MS Bologna*, *Civico Museo Bibliografico Musicale*, *Q15*, Ph.D. dissertation, North Texas State University 1977, Anm. 44, S. 62; Bessler hielt übrigens *Q15* für die älteste Kopie im Vergleich zu den anderen sechs Handschriften, die jeweils als verbesserte Fassungen von *Q15* angesehen werden können. Bessler (1950), Anm. 3, S. 111.

³¹¹ Cumming (1999), S. 89.

³¹² Dunstaples *Quam pulchra* gilt auch als die einzige englische Deklamationsmotette in *Q15*; die anderen fünf Deklamationsmotetten in *Q15* stammen vom europäischen Kontinent: (in alphabetischer Reihenfolge der Incipits/Motettentitel) *Ave regina celorum I* (Q15.225), *Imera dat hodierno* (Q15.203) von Grossin (Estienne Grossin, 1350?–1418/21), *In Pharaonis atrio* (Q15.249) von Anonymus, *Tota pulchra es* (Q15.202) von Arnold de Lantins und *Veni dilecte my* (Q15.279) von Lymburgia/Dufay.

typischen Kompositionsstil des englischen Komponisten abweicht, verleiht dieser Motette somit eine feste Gattungsidentität und bestimmt darüber hinaus ihre Relativität zur kontinentalen Musik.

Eine solche Satztechnik ist zwar für Dunstaples Motettenkomposition eigentlich nicht charakteristisch, stellt aber dennoch auch einen neuen Aspekt der Motettengattung dar. Die Textverständlichkeit der Deklamationsmotette wird wesentlich durch die bereits in der Notation sichtbare musikalische Struktur des Homorhythmus und dessen hörbare Darstellung in einfachen Melodien erreicht. Somit verwirklicht diese kompositorische Idee der textlichen Klarheit die Anbetung/Verehrung durch das Singen und kommt zugleich der Mitteilung des Textsinns – dem Wesen der ‚Deklamation‘ – nahe. Erweitert man den Aufführungsbereich der Motette vom Singen (Musik) auf das Sprechen des Wortsinns (Text), so kommt ein weiteres kompositorisches Merkmal hinzu: das Streben nach dem ausgewogenen ‚Verhältnis von Musik und Text‘. In diesem Sinne kann die Simultaneität von Singen und Sprechen Aufgabe und Aufführung der Deklamationsmotette sein. Diese Motette ist dann, um noch einmal mit Strohm zu sprechen, ein geeignetes Beispiel für ‚Sprechhandlung und Sprecheridentität‘,³¹³ das die Identität der Motette bzw. des Subgenres ‚Deklamationsmotette‘ erklären kann. Zusammen mit dem Thema ‚Marienverehrung‘, das als Textthema auf die englische Motette bzw. die dreistimmige English cantilena und weiterführend auf die bereits erwähnte Devotionsmotette zurückgeht, prägte parallel dazu die Deklamationsmotette als eigenständige Motettenform Motiv, Funktion und Stil der ‚neuen‘ Motetten kontinentaler Komponisten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Der homorhythmische Satzbau von *Quam pulchra* dient überdies dem kompakten Umfang und der kurzen Dauer der Motette. Eine so gleichmäßige Verteilung der Worte auf die einzelnen Noten ist übrigens auch bei anderen englischen Komponisten ungewöhnlich. Dies lässt sich leicht daran erkennen, dass in *ModB*, wo die nicht-isorhythmischen Motetten aus England im Vergleich zu den kontinentalen Komponisten zahlenmäßig relativ stark vertreten sind, keine einzige Deklamationsmotette enthält, die sich im musikstilistischen Sinne wirklich an der English cantilena(-Motette) orientiert. Der liedartige Charakter und die harmonische Struktur erinnern eher an die Werke Dufays.³¹⁴ Das sorgfältige Bemühen um einen klar geformten akkordischen Satz lässt auch die stilistische Verwandtschaft dieser Motette mit dem dreistimmigen Fauxbourdon erkennen, der im

³¹³ Siehe „Text“ in 2.3. „Neue Maßstäbe für neue Motetten: Leitfragen zur musikalischen Analyse“.

³¹⁴ Bessler (1950), S. 111.

15. Jahrhundert vor allem auf dem Kontinent ein verbreiteter Kompositionsstil war und den Dufay gerne für seine polyphonen Vertonungen verwendete.³¹⁵

Parallel zur homorhythmischen Struktur verwirklichen die ausgewogene harmonische Anlage und ihre musikalische Wirkung das Deklamationsprinzip. Daraus erklärt sich auch das Verhältnis des Contratenors zu den Ober- und Unterstimmen. Der Contratenor dieser dreistimmigen Motette führt zwischen Discantus und Tenor durchaus kontrapunktisch, aber auch harmonisch: Diese Motette basiert grundsätzlich auf C, F und G und ist (jeweils vor der Semibrevis-Pause) auf diese Töne kadenziert. Diese Klangtechnik sowie die melodische Behandlung Dunstaples sind jedoch weder bei kontinentalen noch bei anderen englischen Komponisten zu finden und gelten als einzigartig.³¹⁶ Die durchgehende Konsonanz zwischen Discantus und Tenor kann jedoch als typisch englischer Stil gelten und hat als musikalisches Merkmal der English cantilena zugleich kontinentale Komponisten inspiriert, so als könnte sie in Martin le Francs Versroman *Le Champion des Dames* neben Dunstaple wörtlich die *frisque concordance* (erfreuliche Konsonanz)‘ der *contenance angloise* implizieren. Dementsprechend bilden Discantus und Tenor in der Gegenbewegung ein gleichmäßig rhythmisiertes Paar; dazwischen fügt sich der Contratenor harmonisch ein und realisiert (vor allem in der Kadenz) einen geordneten Akkord.

Neben der harmonischen Wirkung mit dem Contratenor ist auch die Textbehandlung für die Deklamation von Bedeutung. Der Motettentext, mit dem alle Stimmen gleichermaßen versehen sind, bezieht sich im Rahmen des Textthemas (Marienverehrung), der Motettenfunktion (religiöser bzw. liturgischer Gebrauch) und der Textgestaltung (Zusammenstellung von Versen aus mehreren Bibeltexten zur Motettenvertonung) auf die englische Conductus-³¹⁷ sowie Choralvorlage des 15. Jahrhunderts. In diesem kompositorischen Verfahren ist es vor allem der Discantus von Dunstaples *Quam pulchra*, der die melodische Führung übernimmt und dem ganzen Satz einen fröhlichen Eindruck verleiht. Seine einzelnen Stimmklänge entsprechen jeweils dem Akkord des betreffenden Taktes, fügen sich dann harmonisch in den proportionalen Aufbau mit drei Semibreves ein und unterstützen die deklamatorische Wirkung. Alle Verse des Antiphontextes – mit Ausnahme des zweiten Verses – werden zunächst durch eine Pause (meist in Semibrevis) im Discantus geteilt, d.h. die jeweilige Textstruktur wird durch den Rhythmus der kadenzierten Pause dargestellt. Hinsichtlich

³¹⁵ Ebd., S. 115f.; siehe weiter 4.3.2. „Deklamations- und Devotionsmotette auf dem Kontinent“.

³¹⁶ Shai Burstyn, *Fifteenth-Century Polyphonic Settings of Verses from the Song of Songs*, Ph.D. dissertation, Columbia University, 1972, Anm. 1, S. 163.

³¹⁷ Siehe hierzu „Anlässe“ in 2.3. „Neue Maßstäbe für neue Motetten: Leitfragen zur musikalischen Analyse“.

der Textbehandlung lässt sich die Motette in zwei Abschnitte teilen: Wo der sechste Vers (*collum tuum sicut turris eburnea – dein Hals gleicht einem Turm aus Elfenbein*) mit der melismatischen, aber auch immer noch deklamatorischen Melodieführung (T. 25-26) und der Brevis-Pause (T. 30) nach dem langen Ton endet und der siebte Vers mit zwei Fermaten in Breves (T. 31-32) beginnt, wird die musikalische Aufmerksamkeit auf sich gezogen und liegt genau in der Mitte der Motette (*Notenbeispiel 15*).³¹⁸

Die Motette soll aber eigentlich durch den Mensurwechsel gegliedert werden, der im Sinne des Textinhaltes mit dem Blickwechsel des Erzählers erfolgt (T. 39, *et videamus – und schauen wir*): Die neue Mensur *tempus imperfectum prolatio maior* C umfasst den Motettensatz, in dem die Schilderung des Textinhaltes aus dem verehrten Gegenstand heraustritt, sich ‚ins Feld gehen wir hinein (*ingrediamur in agrum*)‘ und sich schließlich in die ihm geschenkte ‚Brust von mir‘ übergeht (T. 51-53, *ubera mea*). Der Rhythmus des späten Abschnittsbeginns nach dem Mensurwechsel erinnert an die Eröffnung der Motette; aber schon an der Fermatenstelle entwickelt sich eine ähnliche Rhythmik. Dabei bleibt *prolatio maior* in Minimae noch dreizeitig, wird etwas schneller, so dass das Tempo dem Textinhalt entsprechend ersetzt klingen kann. *ubera mea* wird in Breves ausgedehnt, und die Motette endet (nach der Semibrevis-Pause im Discantud und Contratenor) mit dem melismatisch bewegten *Alleluia*, ebenso wie die vorangegangenen Kadenzteile.

Insgesamt sind in *Q15* fünf nicht-isorhythmische Motetten Dunstaples überliefert, von denen zwei auch anderen Komponisten zugeschrieben werden.³¹⁹ Von 1422 bis 1435 – etwa zur Zeit der Kompilation von *Q15* – hielt sich Dunstaple wie andere englische Komponisten in Frankreich auf (bis zum Tod seines Gönners, des Herzogs John Bedford), und diese Regierungszeit war eine wichtige Phase in der musikalischen Laufbahn Dunstaples, der möglicherweise Mitglied der (reisenden) herzoglichen Kapelle war. Aus kompositorischen Äußerungen und widersprüchlichen Berichten über Komponisten in Manuskripten kann man vorsichtig schließen, dass die meisten kontinentalen Komponisten, die an *Q15* beteiligt waren, mit den englischen Musikern und ihren musikalischen Werken vertraut waren und in gewisser Weise dazu beitrugen, englische Musik in den 1420er Jahren nach Italien oder Zentraleuropa zu bringen, wenn auch erst nach den beiden

³¹⁸ Notenbeispiel 15: John Dunstaple, *Quam pulchra es* (Q15.291), Dunstaple (= Manfred Bukofzer, ed. *John Dunstaple, Complete Works*. 2nd ed., revised by Margaret Bent, Ian Bent and Brian Trowell. *Musica Britannica* 8. London: Stainer and Bell, 1970).

³¹⁹ *Beata dei genitrix* (Q15.289) wird in *ModB* Dunstaple zugeschrieben, in *Q15* jedoch Binchois; *Alma redemptoris mater* (Q15.192), die in *ModB* Dunstaple zugeschrieben wird, wird in *Q15* Power zugeschrieben.

historischen Ereignissen.³²⁰ Dementsprechend sind kompositorische Affinitäten bzw. Inspirationen zwischen den englischen und den franko-flämischen Komponisten, die neben Dufay in Italien tätig waren, auffällig: Hinsichtlich der Idee der Deklamation, des Homorhythmus bzw. der Textverständlichkeit kann Dunstaples *Quam pulchra* als Vorbild z.B. für die Komposition von Lymburgia *Veni dilecte my* (Q15.279)³²¹ angesehen werden.

4. 3. Nordfrankreich und die Niederlande: Neuer Text, neuer Stil, neue Musik

4. 3. 1. Motette in Ø

Die historischen Ereignisse führten zu einem musikalischen Austausch, der sich im Wesentlichen auf die *contenance angloise* bzw. den englischen Einfluss bezog. Vor allem die grundlegenden Charakteristika des Motettenstils der English cantilena – Dreistimmigkeit, Marienthema, Chanson-Format usw. – wurden von den franko-flämischen Komponisten weiterhin übernommen. Sie waren aber keineswegs Epigonen der zeitgenössischen Musiker aus England, sondern gewannen viele neue Einsichten in die Motettenform als *nouvelle pratique* der musikästhetischen Synthese. Dementsprechend entfalteten die kontinentalen Komponisten ihre musikalische Stilvielfalt und schufen ‚neue‘ oder andere Motettengattungen als musikhistorisches Resultat der Mobilität. Nach den 1420er Jahren vollzog sich eine repräsentative, aber auch fortschrittliche Veränderung der Motettenform vor allem durch die Verwendung der neu eingeführten Mensur, die allerdings zeitlich mit dem Verschwinden der Isorhythmie in der mehrstimmigen Komposition zusammenfiel. Trotz musikalischer Gemeinsamkeiten mit der englischen Musik (oder auch mit anderen Motettengattungen) verdient diese neue Motette aufgrund ihrer spezifischen kompositorischen Merkmale ein eigenes Motettensubgenre: ‚Motette in Ø‘.

³²⁰ Strohm (1993), S. 118.

³²¹ *Veni dilecte my* von Lymburgia wird zum Vergleich mit der Motette Dunstaples *Quam pulchra* herangezogen. Siehe dazu die musikalische Analyse in 4.3.2 „Deklamations- und Devotionsmotette auf dem Kontinent“.



Abb. 1. Beispiel für die Verwendung von Ø als Mensurzeichen im mehrstimmigen Satz³²²

³²² Guillaume Legrant, *Gloria* (Bologna Q15, ff. 56v). Es zeigt zunächst den mit Unus markierten Duett-Teil in C (*Et in terra pax*, oben links) und den mit Chorus markierten Discantus in Ø (*Lau-da-mus te*, oben rechts) – Contratenor und Tenor sind ebenfalls in Ø notiert (noch unten in der Mitte). Die Notenabbildung aus Margaret Bent, *The Early Use of the Sign*, in: *Early Music* 24, 1996, S. 206 (Ex. 6) und siehe auch die Notentranskription von Gilbert Reaney (Ex. 7), ebd., S. 208f.

Das erste Auftauchen des Zeichens ‚Ø‘ (ggf. im Folgenden: *cut-circle*³²³) in der Notation geht noch auf das 13. Jahrhundert zurück.³²⁴ Zunächst wurde es jedoch nicht als Zeichen für Rhythmus oder Tempo verwendet, sondern lediglich als Anweisung für die musikalische Aufführung angegeben.³²⁵ In den 1420er Jahren wurde Ø zum ersten Mal als Mensurzeichen verwendet und in der Notation vorangestellt oder gelegentlich weggelassen (*Abb. 1*). Cumming zog die Motette in Ø heran, um ein ‚new hybrid subgenre‘ vorzuschlagen, das sie ‚*cut-circle motet*‘³²⁶ nannte. Dessen neuer Grundcharakter wurde übrigens schon von Heinrich Bessler als ‚Stromrhythmus‘ bezeichnet, womit er den radikalen Stilwandel der Motette um 1430 erklärte.³²⁷ Die Bezeichnung dieses Subgenres wie auch der Mensur ist jedoch nicht festgelegt, da es Schwierigkeiten gibt, das Ø genau in die sog. vier Mensurprinzipien (*Quatuor principalia*) zu kategorisieren. So ist z.B. das Verhältnis der Mensuren O (*tempus perfectum*) und Ø (O mit Strich) im *tempus* nicht immer 2:1. Das rhythmische Verhältnis von Brevis zu Semibrevis ist dreizeitig/perfekt (*tempus perfectum*), aber der *modus* ist imperfekt mit der Präferenz der ‚Longa‘ im Ø-Satz, und der Ø-Rhythmus assoziiert somit eher den *tempus imperfectum prolatio maior* C, wobei die ‚imperfekte Longa‘ in Ø rhythmisch der imperfekten Brevis in C entspricht und der Notenwert bzw. der Rhythmus der Brevis in Ø weiterhin mit dem der Semibrevis in C gleichgesetzt werden kann (*Tabelle 7*).³²⁸

³²³ Diese Bezeichnung wird zuerst von Cumming gegeben. Bent erklärt jedoch bereits unter Bezugnahme auf Schroeders Untersuchung das Mensurzeichen Ø mit folgenden Bestimmungen: ‚O (full circle) with a stroke‘ und ein Zeichen mit und ohne stroke als ‚*cut*‘ und ‚*uncut*‘. Bent (1996), Anm.1, S. 223; siehe auch Eunice Schroeder, *The stroke comes full circle: Ø and C in writings on music*, um 1450–1540, *Musica disciplina*, xxxvi (1982), S. 119ff.

³²⁴ Bent (1996), Anm. 10, S. 203.

³²⁵ Mit den Angaben ‚*signum congruentiae*‘ fungierte es als Pause, Fermata, Repetition etc. Bent (1996), S. 203.

³²⁶ Cumming bezeichnet das Mensurzeichen Ø nicht nach dem Verhältnis der Notenwerte als *tempus perfectum diminutum* (wie z.B. bei Bessler, siehe unten Anm. 327), sondern einfach nach der Form des Mensurzeichens als *cut-circle* wie Bent. Cumming (1999), S. 99ff.

³²⁷ Bessler hat den Rhythmuswechsel von 6/8 (C) zu 6/4 (Ø) und die Übernahme des ruhigen Tempos von Ø, das er als *tempus perfectum diminutum* bezeichnet, um 1430 mit dem Auftreten der neuen Melodie der ‚Kantabilität‘ in Verbindung gebracht. In der Tat sind die Motetten um 1430 durch die Verwendung des neuen Rhythmus (Stromrhythmus) und der ‚kantablen‘ Melodik gekennzeichnet. Dieser metrische und melodische Charakter wirkte sich vor allem auf den Kompositionsstil der geistlichen Musik des 15. Jahrhunderts aus. Um Bessler weiter zu zitieren: Der Stromrhythmus hat Eigenschaften, die in der niederländischen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts fortbestehen und zu ihrem Wesen gehören. Bessler (1950), S. 129ff.

³²⁸ Bezüglich der Unklarheit/Mehrdeutigkeit des Tempos ziehen Hamm und Cox aus dem Verhältnis von Ø und C den Begriff der ‚*pseudo-augmentation*‘, wobei die Notenwerte in C als länger angegeben werden können. Cumming verbindet die *pseudo-augmentation* mit der Überlegung, dass Ø eine neue Form des *tempus perfectum* sein könnte, die sich aus der ‚Renotation (Notationswechsel)‘ – ‚the new tempus notation‘ – von C ableitet. Die Angabe des Mensurzeichens in der Notation war jedoch oft nicht unbedingt erforderlich, wenn Ø als neu notierte (renotated) Mensur in Motettenstücken verwendet wurde. Cumming (1999), S. 100ff.

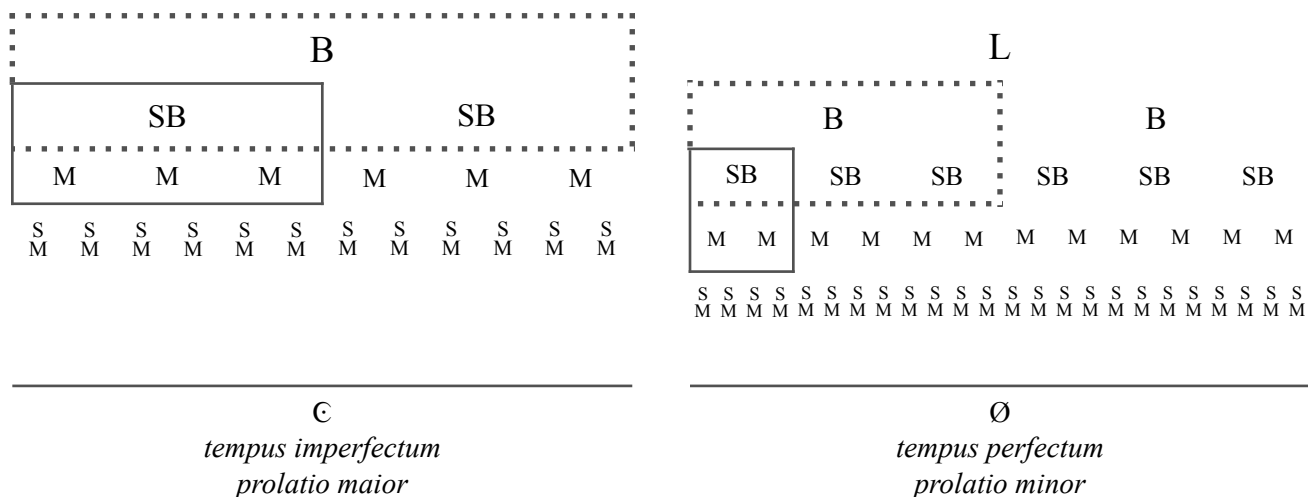


Tabelle 7: Rhythmusverhältnis von Brevis zu Semiminima in C und O

In diesem Sinne kann die Verwendung des Mensurzeichens O lediglich nicht auf die Halbierung des tempus perfectum O hinweisen, sondern die Mensur von C ‚prolatio maior‘ suggerieren, wobei eine Brevis in beiden Mensuren gleich wohl sechs Minima entspricht. Der ‚Strich‘ des Zeichens konnte aber so lange als Reduktion (*diminutum*) der Dauerwerte bzw. des Tempos um die Hälfte verstanden werden, wobei die Notenwerte in O relativ kürzer sind als die in C. Das Zeichen mit dem Strich weist gewiss auf die Änderung des Tempos hin, der Satz in O ist also schneller als der Satz in C; dies könnte aber eine etwas kryptische Bemerkung sein, um (zumindest in der musikalischen Praxis) die Richtigkeit des ‚diminutiven‘ Tempos zu bestätigen. Daher ist die seit langem vertretene Bezeichnung des O-Tempos/Rhythmus als ‚tempus perfectum diminutum‘ etwas problematisch und Cummings ‚cut-circle-Motette‘ mag dafür zunächst wörtlich zur Verfügung stehen.³²⁹

Das Manuskript Q15, dessen großer Umfang als musikarchivarischer Schatz der neuen Motettenformen anzusehen ist, ist zugleich die Hauptquelle der cut-circle-Motetten: In Q15 ist die Zahl der Motetten mit dem Mensurzeichen O (oder mit der O-Mensur) im Vergleich zu den anderen Handschriften überwältigend.³³⁰ Es ist aber auch nicht schwer zu erkennen, dass diese ‚neue‘ Form mit O ausschließlich von den franko-flämischen Komponisten entwickelt wurde. Die Mehrzahl der

³²⁹ Robert Nosow bezeichnete die Motette in O wegen ihrer kunstvollen Rhythmik mit Melismen in der Oberstimme übrigens als ‚florid motet‘, und Peter Wright nannte die betreffende Motettengattung in ähnlicher Hinsicht ‚flower motet‘. Nosow (1992); Wright (1992), S. 41ff.

³³⁰ Die meisten cut-circle-Motetten in Q15 sind Unikate. In ModB z.B. sind nur drei cut-circle-Motetten kopiert, und alle sind von Dufay: *Flos florum* (Q15.234), *O beate Sebastiane* (Q15.292) und *O proles/ O sidus* – letztere ist aber nicht in Q15, sondern noch in Tr87 & Tr88 überliefert.

cut-circle-Motetten stammt also von den franko-flämischen Komponisten selbst, die in Italien tätig waren. Die Komponisten, die maßgeblich an der Komposition der cut-circle-Motetten beteiligt waren, stammten also zumeist aus Nordfrankreich oder den Niederlanden, d.h. aus dem Herzogtum Burgund (Diözese Cambrai, Lüttich etc.) und standen in Verbindung mit der päpstlichen Kapelle oder mit prominenten Familien/Mäzenen wie den Malatesta in Italien. Die örtliche Verlagerung der Komponisten aus dem Norden nach Italien war ursprünglich durch religiöse oder politische Macht und Nutzung bedingt, führte aber letztlich zu bestimmten musikalischen Ergebnissen (Kompositionen). Es lässt sich dann vorsichtig argumentieren, dass die daraus resultierende neue musikalische Idee – die Verwendung der neuen Mensur \emptyset – etwas Repräsentatives und Fortschrittliches für den Stilwandel darstellt, der sich mehr oder weniger unabhängig oder parallel zum Englischen vollzog. Diese Mobilität, die in den verschiedenen musikalischen Zentren stattfand, könnte daraufhin die Kompilation ihrer musikalischen Werke in *Q15* beeinflusst haben.³³¹ Wenn die Motetten in \emptyset mit einer bestimmten Rhythmik und Melodik die Bedingungen des Subgenres ‚cut-circle-Motette‘ erfüllen, sind sie freilich den kontinentalen Komponisten eigen.³³²

Hinsichtlich des Rhythmus- bzw. Stilwandels durch die Verwendung der Mensur \emptyset ist die nicht-isorhythmische Motette *Flos florum* von Dufay (Q15.234) von großer Bedeutung. *Flos florum* ist in der Stufe I des Manuskripts *Q15*³³³ zuzuordnen, während die Mehrzahl der cut-circle-Motetten in *Q15* in der Stufe II zu finden ist,³³⁴ kann daraufhin zu den frühesten Motetten in \emptyset gezählt werden, deren Rhythmik vor allem aus der prachtvollen Figur der Melismen besteht. Hier hat der junge Dufay sein musikalisches Potential hinreichend unter Beweis gestellt, und seine Werke können dann als exemplarisch für den gesamten Stil des Subgenres der cut-circle-Motette gelten. Möglicherweise komponierte Dufay diese Motette schon vor 1430, zwar in den 1420er Jahren, als er sich bereits in Italien aufhielt und durch seine engagierte Tätigkeit in der Hofkapelle der Malatesta eine gute Figur

³³¹ Cumming (1999), S. 109.

³³² Wie bereits behandelt, ist z.B. Powers *Salve regina* (Q15.240) trotz der Verwendung des Mensurzeichens \emptyset aufgrund des differenzierten rhythmischen Stils und des Fehlens der für dieses Subgenre typischen Merkmale nicht der cut-circle-Motette zuzuordnen. Siehe 4.2.1. „Marienthemen und Textbehandlung in der nicht-isorhythmischen Motette“.

³³³ Alle drei Motetten von Dufay, in denen die \emptyset -Mensur verwendet wird, sind der Stufe I von *Q15* untergeordnet: *Flos florum* (Q15.234), *Vergene bella* (Q15.201) und *Anima mea liquefacta est* (Q15.253). Letztere kann jedoch trotz ihres Rhythmuswechsels in ein langsames Tempo aufgrund der doppelten Discantus-Struktur (und des Textmaterials aus dem Hohelied) nicht die Voraussetzungen einer cut-circle-Motette erfüllen, wird aber später unter 4.3.3. „Neue Motettenform aus der kontinentalen Musiktradition“ behandelt.

³³⁴ Von den 26 in *Q15* kopierten cut-circle-Motetten werden nur vier (einschließlich *Flos florum*) der Stufe I und drei der Stufe III zugeordnet.

machte.³³⁵ Im Jahr 1414 reiste er vermutlich (als Mitglied der Cambraier Kathedrale) im Gefolge des Kardinals Pierre d'Ailly, des Konzilsherrn, nach Konstanz, wo er zum ersten Mal sowohl die europäischen Machthaber als auch bedeutende Musiker kennengelernt haben dürfte.³³⁶ Wenig später, nach der Niederlage von Azincourt, wurden mehrere Gebiete Nordfrankreichs von England besetzt; gleichzeitig bestand in Italien ein großer Bedarf an Musikern/Sängern aus dem Norden, wo die musikalische Ausbildung – z.B. in der Diözese Cambrai – qualifiziert war. Dass die Diözese Cambrai eine vorbildliche mehrstimmige Musikpflege betrieb, dürfte zumindest während des Konzils bekannt gewesen sein.³³⁷ 1419 stand Dufay bereits in den Diensten der Malatesta in Rimini und Pesaro.³³⁸ In diese Zeit fällt nicht nur der Aufstieg des Herzogs von Burgund, sondern auch die von Besseler hervorgehobene musikalische Stilwende im Rhythmus.

Zunächst ein Blick auf den Text von *Flos florum* (*Blume der Blumen*): Diese dreistimmige Motette thematisiert die Verherrlichung Mariens. *Beata Maria Virgo* (Selige Jungfrau Maria) wird in der Motette häufig als Objekt der Verehrung betrachtet – die schöne, geliebte Frau von vollkommener Reinheit –, vor allem in den Hoheliedtexten. So sind z.B. die hochblühende Blume, die Braut Christi, die Königin der Engel und der Menschen usw. jeweils ein Sinnbild für die Heilige

³³⁵ Was die zeitliche Abfolge des Rhythmuswandels bzw. der Verwendung des neuen Mensurzeichens in der nicht-isorhythmischen Motette von Dufay betrifft, so könnte *Flos florum* etwa zwischen den beiden folgenden Motetten entstanden sein: *Inclita stella maris* (Q15.173), in der die Mensuren (also noch nicht Ø, sondern) *tempus imperfectum prolatio minor C* und *tempus perfectum prolatio minor O* verwendet werden (siehe Kapitel 4.4.2.), und *O proles/O sidus* (*ModB*, Tr87, Tr88), deren Mensurzeichen (Ø-O-Ø) in der Notation explizit angegeben sind. Dies geht auch aus der Annahme hervor, dass *Inclita stella* 1426 komponiert wurde (Brown (1962), S. 267), *Flos florum* vor den 1430er Jahren in Italien (was dem Kompositionszeitraum der Stufe II von Q15 entspricht) und *O proles/O sidus* dann in den späten 1430er oder frühen 1440er Jahren (Planchart (2018), S. 403). Nosow schlägt jedoch ein noch früheres Datum vor, *Flos florum* gehört eher in die ersten Jahre von Dufays Italienaufenthalt 1420–1424, also auch nicht in das Jahr in Cambrai und Laon zwischen 1424 und 1426. Nosow (1992), S. 153.

³³⁶ Die Teilnahme Dufays am Konzil von Konstanz ist urkundlich nicht belegt. Mehrere Forscher gehen jedoch davon aus, dass er sich zumindest im Gefolge entweder des Kardinals Pierre d'Ailly oder des Bischofs Jean de Cambrai de Lens (1375–1438) befand. Dufay gehörte zu den Teilnehmern des jährlichen Nachrufs auf Kaiser Karl den Kahlen am 6. Oktober 1414. Sein Name taucht jedoch nicht unter denen auf, die in den Berichten der Kapläne als Weinempfänger in der Martinsnacht genannt werden, was darauf hindeutet, dass er am 11. November nicht mehr in Cambrai war. In diese Zeit fällt auch der Umgang mit den Malatesta, insbesondere mit Carlo I. di Galeotto Malatesta, der als Vertreter Papst Gregors XII. einer der Hauptakteure bei den Verhandlungen zur Beendigung des Schismas zwischen 1414 und 1420 war und mit dem Dufay in Konstanz erstmals in Kontakt kam. Fallows (1982), S. 18ff.; Planchart (2018), S. 52.

³³⁷ Seit dem Konzil von Konstanz (1414–1418) finden sich in der päpstlichen Kapelle kaum noch italienische Musiker/singende Kleriker; zwischen 1447 und 1462 sind es dann nur zwei von 49. Wer Sänger oder gar Sängerknaben sucht, findet sie unter den ausgebildeten *maîtrises* der großen Kathedralen des Nordens, unter denen Cambrai alle anderen *en beaux chants* übertraf. Schon in den ersten Regierungsjahren von Papst Eugen IV. (1431–1447) sind die Namen der folgenden Komponisten in Rom bekannt: Guillaume Dufay, Arnold de Lantins, Guillaume Malbecque (um 1400–1465) und Johannes Brassart (aus Lüttich). Arlt (1993), Anm. 5 (Pamela Starr, *Music and Music Patronage at the Papal Court*, University Microfilms 1990, S. 114–222), S. 6.

³³⁸ Seine Aufenthalte in Italien (mindestens bis 1439, in verschiedenen Residenzstädten) wurden jedoch gelegentlich durch persönliche Angelegenheiten unterbrochen: 1434 z.B. durch einen Urlaub, um seine Mutter in Cambrai zu besuchen, und eine Reise nach Basel. Vier Jahre später wurde er übrigens zum Delegierten des Kapitels von Cambrai auf dem Konzil von Basel ernannt. Gülke (2003), S. XX–XXII.

Maria in einer Form des Gesprächs oder des Gebets. In diesem Sinne behandelt die Motette *Flos florum* das allgemeine Marienbild, das auch für dieses Subgenre typisch ist. Inhaltlich unterscheiden sich die devotionalen Texte der Motetten in Ø jedoch nicht wesentlich von den English cantilena-Motetten oder englischen Devotionsmotetten, wohl aber funktional. Denn sie beziehen sich nicht auf die Marien- oder Hohelied-Antiphon z.B. für die Andacht in der Liturgie, sondern eher auf die Laudatio oder die reine Widmung/Fürbitte, die als die private Devotion fungiert. Für die cut-circle-Motette sind gelegentlich auch die verschiedenen Heiligen, Corpus Christ oder der Heilige Geist zu thematisieren. Die Texte der cut-circle-Motetten stammen darüber hinaus aus Texten anderer unterschiedlichen Gattungen, und ihr Quellenbereich ist sehr groß. Fast die Hälfte der Motetten in Ø sind Vertonungen von neuen Texten,³³⁹ aber auch von präexistierenden, wie diese Motette von Dufay.

Vers	Text	Takt (Kadenzstelle)	Kadenzton in D, CT, T
1	Flos florum, fons hortorum,	T. 13	a ¹ , c ¹ , a
	regina polorum	T. 21	d ¹ , d ¹ , h
2	spes veniæ,	T. 25	c ¹ , g ¹ , c ¹
	lux laetitiae, medicina dolorum.	T. 39	f ¹ , c ¹ , f
-	Duett I	T. 50	e ¹ , c ¹ , a
3	virga recens	T. 59	g ¹ , d ¹ , g
	et virgo decens,	T. 65	a ¹ , e ¹ , a
	[tu] forma bonorum:	T. 74	f ¹ , f, f ¹
4	parce reis	T. 79	e ¹ , a, c ¹
	et opem fer eis	T. 87	f ¹ , c ¹ , f
	[pro] pace piorum,	T. 93	c ² , g ¹ , c ¹
-	Duett II	T. 117	d ¹ , g, h
5	pasce tuos, succure tuis, miserere tuorum.	T. 140	f ¹ , c ¹ , f

Tabelle 8: Text, Kadenzen und Kadenz-Grundtöne von *Flos florum*

Der Motettentext von *Flos florum* besteht aus fünf Versen. Die Kadenzstellen treten nicht nur am Ende der Verse auf; dem Sinn des Textes folgend, kadenzieren mehrere Stellen dazwischen, indem nur der Discantus kurz pausiert und die beiden Unterstimmen auf längeren Noten aushalten –

³³⁹ Sowohl in der Textbehandlung als auch in der musikalischen Verfahrensweise vermeidet das Subgenre der cut-circle-Motette in mehreren Fällen die Verwendung vorhandener Materialien wie cantus firmus oder Choralmelodie.

mit Ausnahme der fünften Kadenz nach dem ersten Duett, wo alle drei Stimmen in Longae, aber ohne Pause fortfahren, und der vorletzten Kadenz, wo alle Stimmen auch nach der Fermate pausieren. Der Grundton jedes Kadenzakkordes ist meistens im höchsten Ton Discantus zu erkennen (Tabelle 8).

Während Contratenor und Tenor in der Eröffnung auf der im Ø-Satz bevorzugten ‚imperfekten Longa‘ auftreten, bewegt sich der Discantus auf kürzeren Noten wesentlich lebhafter als die beiden Unterstimmen. Die hohen Melismen des Discantus, die als ein Hauptmerkmal des freien Satzes der cut-circle-Motette gelten, heben sich zwar deutlich vom langsamen Rhythmus von Contratenor und Tenor ab, die durchweg keinen rhythmischen Kontrast bilden und in weicher, syllabisch verbundener Bewegung stehen (mit Ausnahme der Duettpassagen von Discantus und Contratenor in der Satzmitte und kurz vor dem Satzende).³⁴⁰ Dabei differenziert sich die melismatische Melodieführung im Discantus allerdings von der deklamatorischen Satzstruktur, in der eine Textsilbe jeweils deutlich gegen eine Note/einen Ton gesetzt wird, verbindet sich mit den rhythmisch kontrastierenden Unterstimmen und verweist aber auch auf die metrische bzw. rhythmische Klarheit in der Silbentrennung zwischen der Oberstimme und den beiden Unterstimmen, so dass jeweils ein Wort die mäßige Textverständlichkeit erreicht (Notenbeispiel 16).³⁴¹

Dementsprechend geht die Textverständlichkeit im melismatischen Satz zunächst von der Rhythmushandlung aus: Der Homorhythmus, der zugleich in der Dreistimmigkeit jeweils einen Vollklang realisiert. Neben der Verwendung von Semibreves und Minimae im Discantus verbinden sich die Unterstimmen mit diesem zu einem gleichmäßigen, geschlossenen Rhythmusgefüge, wobei alle Stimmen die rhythmische Einheit bewahren. Nur zwei Duettpassagen von Discantus und Contratenor brechen kurz aus der (homo-)rhythmischen Parallelität aus (T. 41-52, T. 95-104/109-119).³⁴² Die Duette sind untextiert,³⁴³ stehen jeweils nach dem zweiten und vierten Vers

³⁴⁰ Sieben der 24 cut-circle-Motetten haben floriden Melismen, die aus Minimae bestehen, die den Wert von zwei oder mehr Breves haben. Die am bekanntesten Beispiele dieses musikalischen Stils sind *Flos florum* (Q15.234) und *Vergene bella* (Q15.201) von Dufay und *O Flos fragrans* (Q15.264) von Johannes Brassart. Cumming (1999), Anm. 26, S. 113, P. Wright (1992), S. 48.

³⁴¹ Notenbeispiel 16: Guillaume Dufay, *Flos florum* (Q15.234), Intro - T. 88, Planchart.

³⁴² Am Anfang (T. 95-96) und in der Mitte des zweiten Duets (T. 105-108) setzt der Tenor kurz ein, nur zwei Takte lang, mit imperfekten Longae wie der Contratenor, wodurch ebenfalls der rhythmische Charakter der cut-circle-Motette erkennbar wird.

³⁴³ Die erste Duettpassage ist in der für die musikalische Analyse verwendeten Planchart-Ausgabe mit dem ersten Wort des dritten Verses Virga textiert. Vgl. DufayB (= Heinrich Besseler (Hrsg.), *Guillaume Dufay, Opera Omnia*, 6 Bde.) und DufayV (= Guillaume de Van (Hrsg.), *Guglielmi Dufay, Opera Omnia*, 1 fascicles.)

und erweitern den Satzumfang und die Floridität der Motette beträchtlich. Besonders am Ende des zweiten Duetts fährt der Discantus mit melismatischen Minimae fort, wie auch an anderen dreistimmigen Stellen (*Notenbeispiel 17*).³⁴⁴

Etwa die Hälfte der cut-circle-Motetten besteht aus nur einem Abschnitt bzw. einer Mensur, d.h. ohne Mensurwechsel (oder wenn die Fermatenstelle nicht als eigener Abschnitt gezählt wird). In *Flos florum* stehen alle Worte/Silben des letzten fünften Verses in Longae, die unter Fermaten notiert sind, und bilden den parallelen Rhythmus nebeneinander, dessen musikalische Struktur an die Deklamationsmotette erinnert (ab T. 120). In der Hälfte der nicht-isorhythmischen Motetten in Ø treten solche Fermatenstellen entweder in der Mitte oder am Ende des Motettensatzes auf, so dass sie als kompositorisches Merkmal der cut-circle-Motette bezeichnet werden können. Die Idee und das Prinzip der Fermatenbehandlung, die vor allem bei Dufay für die Widmung oder den Gefühlsausdruck entwickelt wurde, unterscheiden sich grundsätzlich nicht von denen der Deklamation. Hier kommt noch der Gedanke der Textverständlichkeit hinzu: Wort und Sinn des Textes, der die Fürbitte an die heilige Maria zum Inhalt hat, werden zu diesem Zweck hervorgehoben, indem der betreffende Vers einmal mit dem Fermatenzeichen gedehnt wird. Neben dieser deklamatorischen Textbehandlung mit den Fermaten dient überdies die Melodik dem Gefühlsausdrucks sowie der klanglichen Wirkung durch den Einsatz der *musica ficta*,³⁴⁵ wobei die chromatische Stimmführung gebildet wird (z.B. Contratenor in *g-as* in T. 121-123; Tenor in *c-h* in T. 123-124; Discantus in *d-es* in T. 124-126). Daraus ergibt sich der Dur-Moll-Kontrast zwischen der zweiten Duettpassage und dem Fermatenschluss: „Die Semantik einer Entgegensetzung von positivem und negativem Affekt durch Dur und Moll“.³⁴⁶ Der Schluss im *cantus coronatus* steht somit nicht nur rhythmisch, sondern auch melodisch in starkem Kontrast; vorsichtig zu betrachten ist

³⁴⁴ Notenbeispiel 17: Guillaume Dufay, *Flos florum*, T. 89-119, Planchart.

³⁴⁵ *Musica ficta* (von lat. *fingere*; dt. ausdenken, ersinnen), auch *falsa musica* (von lat. *falsus*; dt. falsch, unwahr, unecht), ist eine vom 13. bis zum 16. Jahrhundert gebräuchliche Bezeichnung für die Bildung von hexachordfremden Tönen oder transportierten Hexachorden durch Akzidentien, gelegentlich auch für diese Töne oder Hexachorde bzw. für die verwendeten Akzidentien selbst. Jehoash Hirshberg, *Musica ficta*, Art. in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, Sachteil 6, Kassel usw. 1997.

³⁴⁶ Wolfgang Fuhrmann, »Dur« und »Moll« in der Musik des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Die Verfestigung einer Semantik, in: Stefan Keym (Hrsg.), *Dur versus Moll: Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*, Böhlau Köln 2020, S. 66.

nur die Verwendung des Tritonus (Intervall von drei Ganztönen wie übermäßige Quarte oder verminderte Quinte,) im Contratenor³⁴⁷ (*Mi-se-re-re; f'-h* in T. 135-136; *Notenbeispiel 18*).³⁴⁸

Als weiteres Beispiel für eine nicht-isorhythmische Motette, in der die Ø-Mensur verwendet wird, ist *Martires dei incliti* (Q15.186) von Johannes de Lymburgia zu nennen. Lymburgia stammte wahrscheinlich aus der Stadt Limbourg (Limburg, im heutigen Belgien), wie sein Name vermuten lässt.³⁴⁹ Er begann sein musikalisches Leben in Lüttich, wo er seine Karriere bis in die 1420er Jahre entwickelte, beispielsweise 1426 als Succentor³⁵⁰ an der Stiftskirche Saint-Jean l'Évangéliste.³⁵¹ Es gab viele Musiker, vor allem aus Lüttich, was zweifellos außerkünstlerische Gründe hatte: die Tatsache, dass Lüttich Sitz eines Fürstbischofs war, der dem Papst eventuelle politische Unterstützung gewähren konnte, und der den päpstlichen Bereich mit einer großen Zahl von Klerikern aus Lüttich versorgte – darunter auch Musiker.³⁵² Dies gilt auch für Lymburgia, der zur ersten Generation der franko-flämischen Schule gehörte und einer der ersten Komponisten aus dem Norden war, die nach Italien kamen. Die Tatsache, dass er sich kurz darauf, bereits Ende der 1420er Jahre, in Padua aufhielt, scheint aber der früheste Beleg für seinen Aufenthalt und seine musikalische Laufbahn in Italien zu sein.³⁵³ Spätestens um 1430 hat er sich sicherlich in Italien niedergelassen, hatte also wie Dufay ein musikalisches Betätigungsfeld in Italien, vor allem in der Region Venetien

³⁴⁷ Siehe hierzu Planchart (2018), S. 397.

³⁴⁸ Notenbeispiel 18: Guillaume Dufay, *Flos florum*, Schluss, Planchart; Bei der Übertragung der *Flos florum* in die moderne Notation gibt es einen (*tempus*-)Unterschied zwischen den Ausgaben *DufayB I*, *DufayV I* und *Planchart*, der vor allem in der Fermatenstelle deutlich wird. In *DufayB I* steht ein Textwort in einem Takt, während in *DufayV I* jede Wortsilbe in Longa über einer Fermate separat in einem Takt notiert ist. In *Planchart* ist jeder Wortsilbe ebenfalls in einem Takt notiert (*Notenbeispiel 18*), aber die Ø-Mensur wird anders interpretiert und dauert daher länger als in den beiden anderen Ausgaben. Vgl. hierzu die Ausgaben *DufayB* und *DufayV*.

³⁴⁹ Von seiner Geburt ist nichts erhalten, aber die überlieferten Dokumente lassen darauf schließen, dass er nicht später als 1380 geboren wurde. Jerry Haller Etheridge, *The Works of Johannes de Lymburgia*, vol. 1, Ph.D. dissertation, Indiana University, Michigan 1973, S. 3.

³⁵⁰ Das Amt des *succentors* war das des sog. Stellvertreters des Cantors, dessen Aufgaben ziemlich beschwerlich gewesen sein sollen. Der Succentor war nämlich für die musikalische Versorgung der Kapelle verantwortlich, zu seinen Aufgaben konnte auch die Ausbildung und Unterbringung der Sängerknaben gehören, gegebenenfalls auch der Unterricht für die Chorknaben.

³⁵¹ Etheridge (1973), S. 4.

³⁵² Robert Wangermée, *Die flämische Musik*, Brüssel 1965, S. 236.

³⁵³ Margaret Bent identifiziert Johannes de Lymburgia mit Johannes de Francia, der Pfründen an der Kathedrale von Padua erwarb, wo Pietro Emiliani, Bischof von Vicenza, bis 1427 residierte. Margaret Bent, *Johannes de Lymburgia*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edn., London 2000.

(Veneto) und möglicherweise in Padua, Vicenza oder Venedig.³⁵⁴ Im Jahr 1431 wurde er vom Bischof von Vicenza Emiliani berufen und wirkte an der Kathedrale von Vicenza als Lehrer der jungen Kleriker in *cantus figuratus*.³⁵⁵ Lymburgia blieb im Dienst des Bischofs von Vicenza bis mindestens 1436, als er zum Kanoniker der Stiftskirche Notre-Dame in Huy ernannt wurde und in die Provinz Lüttich zurückkehrte.³⁵⁶ In diesem zeitlichen und räumlichen Zusammenhang entstand die Handschrift *Q15* und auch die darin erhaltene nicht-isorhythmische Motette *Martires dei incliti*. Der Motettentext wird in schlichter Gestalt in lateinischer Sprache neu geschrieben und hat die Anrufung an die Märtyrer und Schutzheiligen Leontius und Carpophorus (*Leonci et Carpophore*) für diese Stadt Vicenza (*pro hac urbe Vicencie*) zum Inhalt. *Martires dei incliti* ist übrigens eine von nur zwei Motetten von *Q15*, die sich auf die italienische Stadt Vicenza beziehen, und wurde vermutlich für das Fest der Heiligen zwischen 1431 und 1432 komponiert.³⁵⁷

Martires dei incliti

Leonci et Carpophore, (T. 4) ||

semper Cristum (T. 6) || deprecamini (T. 9) ||

pro hac urbe *Vicencie*, (T. 14) ||

ac pro clero vestro (T. 18) ||

et universo populo. Amen. (T. 23) ||

Tabelle 9: Text und Kadenzen von *Martires dei incliti*

Die musikalischen Werke von Lymburgia sind in großer Zahl erhalten. Eine Sonderstellung nimmt seine Musik in *Bologna Q15* ein, da alle polyphonen Kompositionen Lymburgias in dieser Handschrift enthalten sind.³⁵⁸ Darüber hinaus wurde *Q15* in den beiden venetischen Städten Padua

³⁵⁴ Die drei italienischen Städte beziehen sich jeweils auf Lymburgias Motettenkompositionen: *Martires dei incliti* (Q15.186), die als nächstes Beispiel für die Musikanalyse ausgewählt wurde, für die Stadt Vicenza, *Congruit mortalibus* (Q15.187), eine Laudatio auf den venezianischen Patriarchen Giovanni Contarni (1370/75–1451) und *Gaude felix Padua* (Q15.288) für die im Incipit genannte Stadt Padua und ihren Schutzpatron Antonius von Padua (1195–1231).

³⁵⁵ Etheridge (1973), S. 5; Strohm (1993), S. 160.

³⁵⁶ Etheridge (1973), S. 4.

³⁵⁷ Die Entstehung der Motette für Vicenza fällt ungefähr in die Zeit, als sich Lymburgia im November 1431 auf Berufung des Bischofs Emiliani in Vicenza aufhielt; die andere Motette, die der Stadt Vicenza gewidmet ist, ist *Excelsa civitas Vicencia* (Q15.271) von Feragut, die viel früher als *Martires dei incliti* komponiert wurde und in Kapitel 4.4.1. „Texte und Themen der Motette in Italien“ ausführlich behandelt wird. Cox (1977), S. 24.

³⁵⁸ Außer in *Q15* sind die Werke von Lymburgia jedoch nur sehr selten in anderen Handschriften erhalten. *Veni dilecte my* (Q15.279), die im nächsten Kapitel (4.3.2.) behandelt wird, ist z.B. eines der nur wenigen Stücke von Lymburgia, die in mehreren Handschriften kopiert wurde.

und Vicenza zusammengestellt, deren Kapellen von den Bischöfen von Vicenza, Pietro Emiliani und Francesco Malipiero (1388/89–1451), verwaltet wurden; die Kompilationszeit fällt auch mit Lymburgias Aufenthalt in Italien zusammen. Übrigens wurde die polyphone geistliche Musik in Italien in dieser Epoche der nie von italienischen Komponisten entwickelt oder ausgebildet, sondern von franko-flämischen Komponisten, die aus den bereits erwähnten triftigen Gründen bevorzugt für die musikalischen Belange (vor allem die Sängerarbeit in der Praxis der mehrstimmigen Musik) der päpstlichen Kapelle, der italienischen Hofkapelle oder der Kathedrankapellen angestellt wurden, wie im Falle von Dufay und Lymburgia. Ihre musikalischen Fortschritte verdanken sich auch noch der aktiven Rezeption von Formideen der italienischen Motette des frühen 14. Jahrhunderts oder weltlicher Gattungen wie *Caccia*³⁵⁹ und *Lauda*. Parallel zu diesem Aspekt wurde das Manuskript *Q15* von einer Einzelperson kompiliert, war Lymburgia möglicherweise selbst an der Bearbeitung der Kompilation beteiligt³⁶⁰ – allerdings auch mit seinen eigenen Werken, die sich durch die neue musikalische Idee und ihre Vielzahl von der bestehenden Vokalpolyphonie abheben.³⁶¹

Insgesamt sind in *Q15* achtzehn nicht-isorhythmische Motetten von Lymburgia³⁶² überliefert, von denen elf Motetten dem Subgenre der cut-circle-Motette zuzuordnen sind: Bis auf eine Ausnahme handelt es sich um Unikate, die nur in *Q15* kopiert wurden, so dass die Handschrift *Q15* sowohl für das Subgenre der cut-circle-Motette als auch für den Komponisten Lymburgia eine zentrale Quelle darstellt.³⁶³ Trotz der Verwendung des Mensurzeichens Ø bleiben übrigens noch sechs nicht-isorhythmische Motetten von dem Subgenre der cut-circle-Motette ausgeschlossen, da ihr thematisches Material oder ihr kompositorischer Stil etc. anderen Subgenres zuzuordnen sind.³⁶⁴

³⁵⁹ *Caccia* ist eine auf der Kanontechnik basierende Komposition des 14. Jahrhunderts in Italien (vor allem in Florenz). Wie das Wort *caccia* (dt. *Jagd*) andeutet, imitieren die Stimmen einander in der Form eines gegenseitigen ‚Jagens‘ innerhalb eines musikalischen Satzes. Die *Caccia* ist im Allgemeinen eine dreistimmige Komposition, wird aber teilweise (vor allem in den beiden Oberstimmen zu Beginn des Satzes) kanonisch geführt, wobei der Tenor weniger streng als die Oberstimmen an der Imitation beteiligt ist, ja sogar ‚instrumental‘ vertont wird. Percy M. Young, *Catch*, Art., übers. von Guido Heldt, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, Sachteil 2, Kassel 1995.

³⁶⁰ In dieser Hinsicht ist Vicenza der Ort, an dem die Kompilation der Stufen II und III des Manuskriptes *Q15* erfolgte.

³⁶¹ Nosow (2012), S. 71.

³⁶² Falls *Veni dilecte my* (Q15.279) zu den Werken Lymburgias zu zählen ist: Diese dreistimmige Motette wird sowohl Lymburgia als auch Dufay zugeschrieben und ist noch in zwei weiteren Handschriften (*Tr87* und *Ao*) überliefert.

³⁶³ *Gaude felix Padua* (Q15.288) von Lymburgia wurde auch in *Tr92* kopiert.

³⁶⁴ In alphabetischer Reihenfolge der Incipits der betreffenden Motetten: *Puer natus in Bethlehem* (Q15.205), *Recordare virgo mater/ Tropus: Ab hac familia* (Q15.207), *Regina celi letare* (Q15.199), *Tota pulchra es* (Q15.197), *Tu nephanda prodigi/ Si inimicus meus/ Tropus: Eminat celum fulgura* (Q15.171) und *Veni dilecte my* (Q15.279).

Martires dei incliti ist eine dreistimmige Motette mit Discantus, Contratenor und Tenor, wobei der Discantus, wie für alle Werke der Epoche typisch, voll textiert ist und von den Unterstimmen nur der Tenor. Es ist kein Mensurzeichen angegeben, aufgrund des dreizeitigen Verhältnisses von Brevis zu Semibrevis kann die Mensur *tempus perfectum* vermutet werden, also entweder O oder Ø möglich (*Notenbeispiel 19*).³⁶⁵ Charakteristisch für die Ø-Mensur ist jedoch vor allem die Behandlung bzw. Verwendung der Longa.³⁶⁶ Der Tenor dieser Motette hat zwei Koloraturgruppen, die jeweils mit einer Ligatur beginnen, die einer Longa entspricht (T. 17 und 21), und allein aufgrund dieses Hinweises kann das Werk als Ø-Motette identifiziert werden.³⁶⁷ Ansonsten finden sich in den Unterstimmen noch Breves (jeweils eine punktierte Halbe), deren einzelner Notenwert einem halben Takt entspricht, so dass in einem Takt der zweizeitige/imperfekte Rhythmus entsteht (Contratenor in T. 3, Tenor in T. 4, Contratenor & Tenor in T. 9, Contratenor in T. 16, Tenor in T. 21).³⁶⁸

Zu Beginn der Motette findet sich auch ein eigentümlicher cut-circle-Rhythmus: Die Notenrepetition,³⁶⁹ wobei die Dauern der Brevis durch drei aneinandergereihte Viertel im Rhythmus der perfekten Semibrevis wiedergegeben werden.³⁷⁰ Die Motette beginnt zwar im gleichen Rhythmus von Discantus und Tenor, doch setzen sich die beiden Stimmen jeweils in Gegenbewegung fort (T. 1, 15); gelegentlich treten die Repetitionsfiguren imitatorisch zwischen den beiden Stimmen auf (D & T in T. 9-10; T & D in T. 18-19). Die Notenrepetition wird somit nicht von allen, sondern nur von den beiden Stimmen (D & T) übernommen, wobei sie nicht melodisch, sondern rhythmisch mitwirkt. In der Tondauer bzw. im Rhythmus weicht der Contratenor dazwischen nicht wesentlich ab, obwohl er

³⁶⁵ Notenbeispiel 19: Johannes de Lymburgia, *Martires dei incliti* (Q15.186), T. 1-15, Cox (= Bobby Wayne Cox, *The Motets of MS Bologna, Civicio Museo Bibliografico Musicale, Q15*, Ph.D. dissertation, North Texas State University 1977).

³⁶⁶ Im Vergleich zu den Motetten in O verwenden die Motetten in Ø mehrere Longae, deren Notenwert den zwei Breves entspricht bzw. in einem zweizeitigen/imperfekten Verhältnis zu den Breves steht. Cumming (1997), S. 103.

³⁶⁷ Nach Robert Reynolds unterscheiden sich die beiden Mensuren O und Ø eindeutig durch das Vorhandensein einer farbigen Longa in einem Stück: Die Verwendung einer farbigen Longa sei charakteristisch für die Mensur Ø. In *Martires dei incliti* findet sich jedoch keine farbige Longa. Cox (1977), Anm. 49, S. 64.

³⁶⁸ In der Motette *Flos florum* hingegen ist die cut-circle-Mensur in mehreren Takten des Contratenors und des Tenors mit den Breves sehr leicht zu erkennen, und der melismatische Discantus hebt sich dadurch rhythmisch von den relativ langsamen Unterstimmen ab (*Notenbeispiele 16-17*).

³⁶⁹ Cumming (1999), S. 99, 115; Cox (1977), S. 65.

³⁷⁰ Die Notenrepetition ist nicht nur ein kompositorisches Merkmal des Subgenres der cut-circle-Motette. Lymburgia selbst verwendet diese metrische Figur sehr gerne in seinen Motettenkompositionen. Diese Figur findet sich auch in den folgenden Motetten Lymburgias, die in späteren Kapiteln als Beispiele für die musikalische Analyse behandelt werden: *Veni dilecte my* (Q15.279), die die Mensur *tempus perfectum* O verwendet, und *Tota pulchra es* (Q15.197), die sich trotz der Verwendung von Ø durch Textur, Textbehandlung etc. vom Subgenre der cut-circle-Motette abgrenzt.

keine Notenrepetition enthält; und alle drei Stimmen singen teilweise auch in der zweiten Takthälfte – genau in demselben Takt, wo die Notenrepetition im Discantus und Tenor steht – im gleichen Rhythmus (T. 1, 15, 19). In Discantus und Tenor dominieren übrigens durchweg die konsonanten Akkorde, wobei sie meist in Quinten, Sexten oder Oktaven stehen; der untextierte Contratenor dient dabei sowohl der rhythmischen Ergänzung als auch der harmonischen Fülle des dreistimmigen Satzes.

Während die Motette *Flos Florum* von Dufay durch die Melismen einen erheblichen Kontrast in Rhythmus und Tempo zwischen dem Discantus und den beiden Unterstimmen erzeugt, weist die Motette von Lymburgia keinen rhythmisch sichtbaren Unterschied zwischen den drei Stimmen auf, sondern nur im Tonumfang. *Martires dei incliti* gehört daher zu der Hälfte der cut-circle-Motetten, der die floriden Melismen als kompositorisches Element fehlen. Die Motette enthält jedoch einerseits den Homorhythmus zwischen Discantus und Tenor, die meist deklamatorisch setzen und damit der Textverständlichkeit dienen. Andererseits weicht der Contratenor gelegentlich rhythmisch vom Discantus und Tenor ab, indem er den sykoponischen Rhythmus zu den beiden anderen Stimmen bildet und dabei auch den Rhythmus des Discantus mit Vierteln und Achteln wiederholt (D & CT in T. 2-3, CT & D in T. 8, CT & D in T. 17-18, CT & D in 21) und der rhythmischen Fülle der Motette dient (*Notenbeispiel 20*).³⁷¹

So verdanken die franko-flämischen Komponisten den Motettenformwandel dem sog. englischen Einfluss, der hochgebildeten Musikpflege in der soziokulturellen Sondersituation sowie der damit verbundenen musikalischen Anerkennung und dem daraus resultierenden Aufenthalt in Italien. Dufays nicht-isorhythmische Motette *Vergene bella* (Q15.201),³⁷² die die verschiedenen kompositorischen Ideen der neuen Motettenform³⁷³ – z.B. mit der neuen Mensur, dem neuen Textmaterial und dem Marienthema – zusammenfasst und vor allem dem Titel dieses Kapitels „neuer Text und neuer Stil“ gerecht wird, ist in diesem Zusammenhang als nächstes Beispiel dieses Subgenres nicht zu übersehen.

³⁷¹ Notenbeispiel 20: Johannes de Lymburgia, *Martires dei incliti*, T. 16 - Schluss, Cox.

³⁷² Außer Q15 wurde *Vergene bella* in B2216 und Ox 213 kopiert.

³⁷³ Fuhrmann, *Subjektivierung von Polyphonie*, in: Rausch/Tammen (2014), S. 191.

In *Q15* findet sich *Vergene bella* in der Stufe I, deren Entstehung um 1424³⁷⁴ zunächst auf Dufays Aufenthalt in Italien (1420–um1436) und mit mehreren anderen Frühwerken auf seine Beziehung zur Familie Malatesta (Carlo Malatesta da Rimini war vermutlich Dufays aktueller Brotherr) verweist.³⁷⁵ Dufay verwendete für diese Motette keinen lateinischen, sondern einen italienischen Text, der der ersten Stanze des 49. Canzoniere von Francesco Petrarca (1304–1374) entlehnt ist.³⁷⁶ Der Textinhalt von *Vergene bella, che di sol vestita* (*Schöne Jungfrau, mit der Sonne bekleidet*)³⁷⁷ ist – wie bei *Flos florum* bzw. der Hälfte der Motetten in Ø – vor allem auf Maria Virgine und die Anrufung/Fürbitte an die Himmelskönigin ausgerichtet, deren thematische Konzeption bzw. Behandlung des devotionalen Textes zugleich an die Marienfrömmigkeit in England bzw. die English cantilena anknüpfen kann.³⁷⁸ Die Kompositionstechnik dieser dreistimmigen Motette (wie auch anderer typischer Ø-Motetten) weist jedoch in gewisser Weise auf das neue Repertoire bzw. das musikstilistische Ideal der franko-flämischen Komponisten hin, das sich in mehrfacher Hinsicht vom englischen Modell unterscheidet. *Vergene bella* ist (trotz der Verwendung eines nicht-lateinischen Textes) als geistliche Musik in den separaten

³⁷⁴ Zwischen 1420 und 1424 entstanden relativ viele Kompositionen von Dufay, darunter fünf Motetten, von denen einige für die damalige Zeit recht ungewöhnlich waren: *Vergene bella* und die anderen Motetten – *Vasilissa ergo gaude* (*Tr87, Ox 213, Q15*), *O gemma lux* (*Ox 213, Q15*), *O sancte Sebastiane* (*Ox 213, Q15*) und *Apostolo glorioso* (*Q15*). Da es in Venetien bereits eine Reihe sehr guter Sänger gab und es noch nicht üblich war, einen jungen Musiker von einem so weit entfernten Ort anzuheuern, könnte Bischof Pandolfo di Malatesta – und nicht Carlo Malatesta da Rimini – vielleicht an einem anderen Aspekt der musikalischen Fähigkeiten Dufays interessiert gewesen sein. Planchart (2018), S. 339; *Vergene bella* entstand möglicherweise 1424 im Zusammenhang mit der Feier des fünfzigjährigen Todestages von Petrarca in Padua. Arlt (1993), Anm. 14, S. 9; Nosow (1992), Anm. 1, S. 259; Nach Plancharts Untersuchungen könnte Dufay *Vergene bella* auch zwei bis vier Jahre später (zwischen 1426 und 1428) in Bologna im Kreis des Bologneser Kardinals Louis Aleman, seines ehemaligen Gönners, komponiert haben. Alejandro Planchart, *What's in a Name? Reflections on Some Works of Guillaume Du Fay*, *Early Music XVI* (1988), S. 170; und siehe auch Gülke (2003), Anm. 11, S. 106.

³⁷⁵ Die Kompilation von der Stufe I (um 1420–1425) deckt zeitlich ungefähr die Malatesta-Periode von Dufay ab. Ende der 1420er Jahre trat er in die päpstliche Kapelle ein, die jahrhundertlang enge Beziehungen zum Bistum Cambrai unterhielt.

³⁷⁶ Die Verwendung des italienischen Textes in der Motettenkomposition steht in einem gewissen Zusammenhang mit dem Dienst bei Malatesta: Abgesehen von Petrarcas Weltruhm als Dichter wurden seine Gedichte zur Zeit Dufays sehr selten vertont und erst nach dem 16. Jahrhundert von Komponisten als Textgrundlage übernommen. Fallows (1982), S. 129, 253; Die Komponisten vermieden es, Petrarcas literarische Dichtungen selbst vollständig umzusetzen. Das Madrigal *Non al suo amante* von Jacopo da Bologna ist die einzige Vertonung, die noch zu Petrarcas Lebzeiten im 14. Jahrhundert entstand. Im frühen 15. Jahrhundert wurden dann lediglich die beiden Texte Petrarcas in zwei Motetten musikalisch verarbeitet: *Vergene bella* von Dufay und *Salve cara deo* von Ludovicus de Arimino. Nosow (1992), S. 259.

³⁷⁷ Während das italienische Wort im Motettentext der Musikhandschriften mit den Buchstaben ‚*Vergene*‘ angegeben ist, wird es in den literarischen Quellen ‚*Vergine*‘ geschrieben.

³⁷⁸ Für die English cantilena oder Devotionsmotette ist jedoch der lateinische Text die Grundlage.

Motettenabteilungen von *Q15* und *B2216* zu finden.³⁷⁹ Abgesehen von der Verwendung des italienischen Textes an sich, kann sie jedoch aufgrund einiger musikalischer Gemeinsamkeiten mit den anderen weltlichen Werken Dufays in Verbindung gebracht werden.³⁸⁰ Darüber hinaus könnte sie aufgrund des musikalischen Stils, der Funktion, des Inhalts und des sprachlichen Tons im devotionalen Kontext auch als italienische Lauda angesehen werden (*Tabelle 10*).³⁸¹

Abs	M	T	Text
I	[Ø]	1-77	Vergene bella, che di sol vestita, Choronata di stelle, al sommo sole Piacesti sí, che'n te sua luce ascose; Amor me spigne a dir di te parole: Ma non so'ncominzar senza tuaita, Et di colui ch'amando in te si pose.
II	O	78-112	Invoco lei che ben sempre rispose Chi la chiamò con fede. Vergene, s'a mercede. Miseria extrema de l'humane chose Già mai ti volse, al mio prego t'inchina. Soccorri alla mia guerra,
III	Ø	113-137	Bench'i' sia terra, et tu del ciel regina.

Tabelle 10: Abschnitte, Messuren und Text von *Vergene bella*

Im ersten Abschnitt dieser cut-circle-Motette ist doch kein Messurzeichen angegeben. Nur die scheinbare Dreizeitigkeit des *tempus perfectum* lässt nicht erkennen, ob es sich bei den beiden später angegebenen Messurzeichen O um Messurwechsel oder lediglich um Abschnittsteilungen

³⁷⁹ Im Vergleich dazu stehen in *Ox 213* geistliche und weltliche Werke im Hauptteil des Manuskripts nebeneinander, ohne hierarchische Unterscheidung wie in *Q15* oder *B2216*. In *Ox 213* ist *Vergene bella* in unmittelbarer Nähe der weltlichen Stücke kopiert, auch wenn die betreffende Abteilung hauptsächlich Motetten oder cantilena-Werke enthält. Planchart (1988), S. 167; *Vergene bella* erscheint in der neunten Abteilung von *Ox 213*. *Ox 213* überliefert eine verstreute Anzahl von Motetten, aber nur die neunte Abteilung enthält durchgehend Motetten. Nosow (1992), S. 31.

³⁸⁰ Die beiden Balladen von Dufay – *Resvellies vous* (zur Hochzeit von Carlo Malatesta da Pesaro (1390–1438), Sohn von Malatesta di Pandolfo (1368–1429), und Vittoria Colonna, Tochter von Lorenzo Onofrio und Nichte von Papst Martin V., im Juli 1423) und *Mon chier amy* (zum Tode Pandolfo Malatestas da Rimini 1427) – weisen in kompositorischer Hinsicht auf mehrere Anknüpfungspunkte auf: die Entstehungszeit im Zusammenhang mit der Familie Malatesta in den 1420er Jahren, die dreiteilige Satzstruktur bzw. deren Messurwechsel, die Tonalität, die rhythmischen Figuren und vor allem den melismatischen Verlauf im dreistimmigen Satz (mit Discantus, Contratenor und Tenor). Cumming (1999), S. 120; siehe auch Strohm (1990), S. 154; aufgrund dieser musikstilistischen Merkmale wird *Vergene bella* als ein Frühwerk Dufays angesehen.

³⁸¹ Nosow (1992), S. 260.

handelt.³⁸² Es gibt nämlich keinen Hinweis darauf, in welchem rhythmischen Verhältnis z.B. der erste Abschnitt zum zweiten (O) steht. Wie in der bereits behandelten cut-circle-Motette *Flos florum* enthält der Tenor von *Vergene bella* jedoch an mehreren Stellen des ersten Abschnitts die Ø-Mensur: entweder in einer Longa, die dem Wert von zwei Breves entspricht, oder in zwei Breves, die den imperfekten *Modus* (das Verhältnis von Longa zu Brevis) implizieren (T. 11-14, 21-26, 31-36, 41-44, 51-62). Die Ø-Mensur bzw. die beiden Notenwerte sind übrigens schon durch den Vergleich mit dem Rhythmus der drei Wortsilben am Satzanfang *Ver-ge-ne* in Semibreves in allen drei Stimmen erkennbar (*Notenbeispiel 21*).³⁸³

Darüber hinaus ist in jedem Abschnitt die Veränderung des Tempos deutlich. Der Übergang in ein langsames Tempo durch Mensurwechsel ist genau das Konzept der Liedmotette, das Besseler mit der Entwicklung des Stromrhythmus bzw. der kantablen Melodik im Ø-Satz um 1430 erklärt; und zwar spielt der Notationswechsel/Mensurwechsel eine wichtige Rolle für ihre ruhige rhythmische Bewegung. Daraus lässt sich schließen, dass diese dreiteilige Motette rhythmisch zunächst in imperfekten Longae mit der Mensur Ø beginnt, dann ins langsamere *tempus perfectum prolatio minor* O übergeht, wobei allerdings kein imperfekter Modus mehr erkennbar ist, und schließlich wieder zum Anfangsrhythmus zurückkehrt: [Ø]-O-Ø. In *Q15* sind übrigens insgesamt sieben dreiteilige cut-circle-Motetten überliefert; alle diese Motetten zeigen die Rückkehr zum Anfangsrhythmus durch den Mensurwechsel, wobei die Mensur des dritten Abschnitts die des ersten wieder aufnimmt.³⁸⁴

Darüber hinaus zeichnet sich *Vergene bella* besonders durch die melismatische Satzfolge der cut-circle-Motette aus, die aufgrund dieser musikalischen Form auch als ‚floride Motette‘ wie *Flos florum* bezeichnet wird. Die spezifische Rhythmik erscheint allerdings dominant im Discantus, der in dieser Motette voll textiert ist und als Hauptstimme die Melodie des gesamten Satzes beherrscht. Die Motette ist durch den Mensurwechsel in drei Abschnitte gegliedert. Der erste Abschnitt, der wie der zweite Abschnitt sechs Verse des Textes umfasst, ist der längste, was auf die Verwendung markanter

³⁸² Siehe Bent (1996), S 219.

³⁸³ Notenbeispiel 21: Guillaume Dufay, *Vergene bella* (Q15.201), Intro - T. 77, Planchart.

³⁸⁴ Die dreiteiligen cut-circle-Motetten bilden den Mensurwechsel entweder ØØØ oder CØC, wobei zwischen den beiden anderen ein langsamerer Abschnitt liegt. Die Mensur CØC ist dem ØØØ insofern nicht ganz fremd, als Ø als Rhythmusvariation mit der Renotation (Notationswechsel) von C zusammenhängt (siehe hierzu *Tabelle 7*). Die Rückkehr zum Anfangsrhythmus wurde auch in anderen polyphonen Gattungen mit Tripartie verwendet, z.B. in der Messe und im französischen Chanson. Cumming (1999), S. 118; Die beiden weltlichen Werke Dufays (siehe Anm. 380), die musikstilistisch mit *Vergene bella* vergleichbar sind, bestehen ebenfalls aus drei Abschnitten mit der Rückkehr zur Anfangsmensur (CØC).

Melismen hinweist. In den ersten beiden Abschnitten wird dabei ein relativ geschlossener Rhythmusverlauf mit der Melismen dargestellt: Jeder Vers erklingt zunächst annähernd deklamatorisch, das letzte Wort bzw. dessen letzte Silbe wird dann opulent melismatisch fortgeführt, wobei die Minimae dominieren, was sich allerdings auf die melodische Fülle des Werkes auswirkt. Eine Ausnahme bildet das erste Wort des vierten Verses ‚*A(mor)*‘ (trotz des Versanfangs) nicht deklamatorisch, sondern melismatisch (T. 34-36): Damit wird nicht nur der Wortsinn ‚*(mich treibende) Liebe*‘ hervorgehoben, sondern auch die Handlung zur zweiten Hälfte des ersten Abschnitts über ‚*meinen inneren Zustand*‘ gegen diese Liebe übergeleitet. Eine weitere Ausnahme findet sich im achten Vers des zweiten Abschnitts (T. 83-85): Zwar fehlt die melismatische Passage nach der Deklamation, und der nächste Vers folgt unmittelbar. Der dritte Abschnitt ist der kürzeste und bildet auf dem letzten Vers eine lange Melismenpassage. Was die Länge der Melismen an sich betrifft, so ist die des dritten Abschnitts zwar die längste, die sich nur auf das letzte Wort des Verses bezieht (T. 122-137), ‚*[Bench’i’sia terra, et tu del ciel] Regina ([Obwohl ich Staub bin und du] Himmelskönigin)*‘, und Dufay bringt hier vor allem die innige Anrufung an die Repräsentantin unseres Gebets musikalisch sehr gekonnt zum Ausdruck.

Die Imitation durch die Notenrepetition³⁸⁵ mit drei Semibreves/Halben in allen drei Stimmen ist auch ein kompositorisches Merkmal dieser Motette (z.B. in der Eröffnung: Discantus in T. 1, Tenor in T. 2 und Contratenor in T. 3).³⁸⁶ In dieser kurzen Imitationspassage werden die Wortsilben zwar in allen Stimmen im gleichen Rhythmus und in der gleichen Melodie – die beiden Unterstimmen erklingen dabei eine Oktave tiefer – gesungen, aber nicht gleichzeitig, sondern eher kontrapunktisch. Diese deklamatorische Imitation taucht auch später noch an mehreren Stellen in variierten Form auf, wobei der Vers auf kürzeren Noten (in Vierteln) und nicht immer in der gleichen Melodie wiederholt wird: *Chi la chiamò con fede (der sie im Glauben anrief)* in T. 83-85,³⁸⁷ *Vergene, s’a mercede (Jungfrau, wenn zum Erbarmen)* in T. 86-87, *Soccorri alla mia guerra (Hilf mir in meiner Mühsal)* in T. 107-109. In der letztgenannten Passage setzt der Discantus merkwürdigerweise

³⁸⁵ In den mehrstimmigen Werken der Komponisten des Nordens findet sich die rhythmische Imitation übrigens meist zwischen dem Discantus und der Unterstimme (vor allem dem Tenor), wie z.B. in *Lymburgias Martires dei incliti*, wobei der Contratenor meist komplementär eingesetzt wird.

³⁸⁶ Die Textierung von *Q15* in den ersten beiden Takten von *Vergene bella* bezieht sich auf den Discantus und den Contratenor; der Tenor ist nur in *B2216* textiert. Diese gelegentliche Textierung findet sich auch später noch in einigen Versanfängen. Siehe auch Anm. 387 und 388; *Planchart* textiert übrigens alle drei Stimmen an allen relevanten Stellen.

³⁸⁷ Der Verstext *Chi la chiamò* ist in *Q15* nur im Discantus und Tenor, in *B2216* aber auch im Contratenor angegeben (T. 83-85); die folgende Imitationsstelle von *Vergene, s’a mercede* ist in allen relevanten Handschriften nur im Discantus und Tenor in Minimae textiert (T. 86-87), die gleiche Imitationsfigur in Minimae erscheint übrigens untextiert im folgenden Takt des Contratenors (T. 89).

erst nach den beiden (rhythmisch und melodisch) imitierten Unterstimmen ein. Diese deklamatorischen Versanfänge – einschließlich des siebten Verses *Invoco lei* (*Ich rufe dich an*) in T. 78-79 – sind im Gegensatz zu den übrigen Stellen von allen drei Stimmen textiert, wobei der Textsinn der Anrufung an die Jungfrau Maria besonders hervorgehoben erklingt.³⁸⁸ Die Notenrepetitionen in *Vergene bella* unterscheiden sich jedoch von denen in *Martires dei incliti* dadurch, dass die Noten nicht zwischen dem Discantus und einer Unterstimme wiederholt werden, sondern meist in allen Stimmen sowohl rhythmisch als auch melodisch (*Notenbeispiel 22*).³⁸⁹

Alle Verse kadenzieren (wie üblich entweder mit der Pause oder mit der langen Note) nach jeder Melismenpassage, die allerdings meist in *Minimae* figuriert ist. An mehreren Stellen der Melismen im Discantus aller drei Abschnitte tritt jedoch kurz die Dissonanz auf,³⁹⁰ die in der modernen Notation mit dem Vorzeichen (#) in *Minimae* eingeleitet werden muss und dann in den Schlussston der Kadenz übergeht: Die erste Kadenz (*[ve]stita* in T. 6-8) und die sechste (*pose* in T. 62-63) im ersten Abschnitt in Ø; die siebte (*spose* in T. 82-83) und die zehnte (*[cho]se* in T. 101-102) im zweiten Abschnitt in O; die letzte (am Ende *[regi]na* in T. 136-137) im letzten Abschnitt in Ø. Dabei bilden die Kadenzen des ersten und des letzten Verses, deren Worte sich auf dieselbe Endsilbe (-a) reimen, nicht nur melodisch, sondern auch akkordisch eine ähnliche musikalische Figur, und man kann daran leicht ermesen, mit welcher Sorgfalt Dufay den poetischen Text musikalisch umgesetzt und schließlich durch die Melismen den höchsten Sinn für die Jungfrau ‚*Himmelskönigin* (*del ciel Regina*)‘ ausgedrückt hat (*Notenbeispiel 23*).³⁹¹

Wie die musikalische Struktur und der melodische Stil zeigen, hat Dufay in seiner Motettenkomposition *Vergene bella* die beliebten Stilelemente der cut-circle-Motette bzw. der Liedmotette – die Rückkehr der Anfangsmensur in der dreiteiligen Satzstruktur sowie in der kantablen Melodik, die Floridität der Melismen und die Noten- (und Rhythmus-)Wiederholung in der Imitation – ausgiebig und intelligent verarbeitet.

³⁸⁸ Auch der Beginn des zweiten Abschnitts beim Mensurwechsel weist im Discantus und Tenor durch die dreizeitige Textdeklamation *In-vo-co* auf den imitatorischen Rhythmus hin. Textiert ist der Tenor an dieser Stelle übrigens nur in *Q15*. Siehe hierzu Wolf Frobenius, *Zur musikalischen Form von Dufays Vergene bella*, in: Rainer Kleinertz (Hrsg.), *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Hildesheim 2010, S. 333; zitiert weiter: „Die gelegentliche Textierung [...] handelt sich um einen Kantilensatz mit Instrumentalbegleitung, wobei die drei settenarii – welche sozusagen Chor-Bitten an die Jungfrau enthalten – von zwei bzw. drei Stimmen vorgetragen werden.“

³⁸⁹ Notenbeispiel 22: Guillaume Dufay, *Vergene bella*, Abschnitt II in O, T. 78-112, Planchart.

³⁹⁰ Diese Dissonanz taucht in den Werken von Dufay in O, C und C immer in einer Minima auf. Charles Hamm, *A Chronology of the Works of Guillaume Dufay Based on a Study of Mensural Practice*, Princeton 1964, S. 59ff.

³⁹¹ Notenbeispiel 23: Guillaume Dufay, *Vergene bella*, Abschnitt III in Ø, T. 113-137, Planchart.

4. 3. 2. Deklamations- und Devotionsmotette auf dem Kontinent

Die Deklamationsmotette ist trotz ihrer geringen Anzahl an Kompositionen als eine Motettengattung zu betrachten, die sich in ihrem kompositionstechnischen Prinzip deutlich unterscheidet und nur von einer bestimmten Gruppe von Komponisten bearbeitet wurde. Diese Motetten erfreuten sich nämlich großer Beliebtheit und Verbreitung, so dass jede von ihnen in mehr als zwei Handschriften kopiert wurde, und in *Q15* sind sechs Deklamationsmotetten von Musikern aus dem Norden überliefert.³⁹² Darunter befinden sich drei Motetten, die ausschließlich dem Subgenre der Deklamationsmotette zuzuordnen sind, da sie keine weiteren musikalischen Stilmerkmale aufweisen, sondern lediglich die simple Satzstruktur als grundlegendes Kompositionsprinzip der Deklamation.³⁹³

Als repräsentatives Beispiel für dieses Subgenre ist zunächst Dufays Motette *Ave regina celorum I* (Q15.225) zu nennen. Diese nicht-isorhythmische Motette ist eine Vertonung der marianischen Antiphon *Ave regina celorum* und in insgesamt fünf Handschriften überliefert.³⁹⁴ *Ave regina celorum* wurde von den Franziskanern seit der Mitte des 13. Jahrhunderts von Mariä Lichtmess (Darstellung des Herrn; *Purificatio Beate Mariae Virginis*, 2. Februar) bis zum Mittwoch der Karwoche (in der Fastenzeit) nach der Vesper oder der Komplet, die das tägliche Stundengebet beschließt, gesungen.³⁹⁵ So wie sich die Gottesmutter im Antiphontext als ‚Himmelskönigin‘ darstellt, wurde sie auch für das Fest Mariä Himmelfahrt ausgewählt. Neben dem liturgischen Bezug hat die Antiphon die Andacht bzw. das demütige Gebet zu Maria zum Inhalt, so dass sie als Devotionsmotette einzuordnen ist. Darüber hinaus erinnert die Motette selbst in ihrer Thematik (Marienverehrung, Andacht bzw. Bekenntnis) und Textur (Dreistimmigkeit) noch an die English cantilena, in der Schlichtheit ihrer

³⁹² Wie bereits behandelt (siehe Kapitel 4.2.3.), ist Dunstaples *Quam pulchra es* die einzige Deklamationsmotette von Engländer.

³⁹³ Neben Dufays *Ave regina celorum I* sind die beiden anderen deklamatorischen Motetten: *Veni dilecte my* (Q15.279) von Lyburgia/Dufay, die in drei Handschriften (*Q15*, *Tr87* und *Ao*) überliefert ist und später als nächstes Beispiel dieses Kapitels zur Deklamationsmotette auf dem Kontinent behandelt wird, und *In Pharaonis atrio* (Q15.249) von Anonymus, die noch in *MuEm* erhalten ist. Die anderen Motetten, die sich ebenfalls durch das Deklamationsprinzip auszeichnen, zeigen noch immer ihre mehrfache Gattungsidentität zusammen mit anderen kompositorischen Verfahren, wie z.B. der Verwendung der Mensur Ø (Ø-Motette) oder des Mensurwechsels, der Behandlung der ausgedehnten Textur oder des Doppeldiscantus (in der Devotionsmotette) etc.

³⁹⁴ Außer in *Q15* ist sie auch in *Tr87*, *Ox 213*, *Par 4379* und *Ven 145* kopiert.

³⁹⁵ Gülke (2003), S. 393.

polyphonen Struktur aber auch an die italienische Lauda oder den Fauxbourdon-Stil. Es ist vor allem die große Frömmigkeit gegenüber der Jungfrau Maria, die bei Dufay gerne die textthematische Arbeit für die Motettenkomposition auslöst. Vor diesem Hintergrund komponierte Dufay insgesamt drei Motetten und eine Messe auf die Marienantiphon *Ave regina celorum* mit jeweils unterschiedlichen musikalischen Gestaltungsideen und Anlässen, von denen diese erste Motette in der einfachsten Satzform in den 1420er Jahren entstand.³⁹⁶

Ave regina celorum I nimmt zwar den vorhandenen Text der Marienantiphon als Textgrundlage, ist aber im Gegensatz zu den später entstandenen mehrstimmigen *Ave regina*-Werken frei komponiert, ohne Choralvorlage oder cantus-firmus-Verarbeitung. Durch das Fehlen der Choralmelodie im Tenor ist die Motette als Vertonung der Marienantiphon zwar untypisch, hat aber zugleich den musikalischen Charakter einer Lauda oder Sequenz, indem der Tenor parallel zum Discantus die Hauptmelodie trägt.³⁹⁷

Charakteristisch für diese Motette ist vor allem die eigentümliche Textbehandlung der Deklamation. Die Motette ist in allen Stimmen voll textiert und jeder Wortsilbe steht parallel eine Note gegenüber, die freilich im gleichen Rhythmus gesungen wird. Aus dieser homorhythmischen Behandlung der drei Stimmen eine klare Textverständlichkeit. Dufay verwirklicht die Deklamation zunächst in einem kompakten Satz, der aus einem Abschnitt im *tempus perfectum prolatio minor* O besteht, d.h. er komponiert acht Antiphonverse ganz ordentlich und ohne unangemessene Kolorierung. Die Einfachheit und Regelmäßigkeit der rhythmischen Struktur entspricht dem Prinzip der Deklamation.

Neben der Deklamation stellt die Motette eine weitere Rhythmusbehandlung dar. So kehren die drei bestimmten deklamatorischen Rhythmen des Versanfangs auf einem anderen Versanfang wieder: Der Rhythmus des ersten Versanfangs setzt sich auf dem dritten (T. 13-14), dem fünften (T. 21-22) und dem *Alleluja* (T. 40-41) fort, der Rhythmus des zweiten Versanfangs dann auf dem siebten (T. 29-30) und der Rhythmus des vierten Versanfangs auf dem sechsten (T. 25-26) und achten (T. 33-34). Dadurch erhält die Motette eine klare Stimmung und rhythmische Geschlossenheit. Die Motette rhythmisiert dabei meist in Breves und Semibreves; die Minimae werden bis auf wenige Stellen im Discantus sehr sparsam verwendet, also nur in der Eröffnung, auf

³⁹⁶ Die erste Vertonung von *Ave regina celorum* entstand vermutlich um 1426, zusammen mit den anderen polyphonen Kompositionen Dufays, die untereinander Berührungspunkte in der Discantus-Struktur und im rhythmischen Modell aufweisen. Fallows (1982), S. 133.

³⁹⁷ Nosow (1992), S. 187.

dem letzten Vers *Christum exora* (*Bitte [für uns] bei Christus*, in T. 36-38) und an der *Alleluja*-Stelle am Satzende, wo sich die einzige Melismenpassage bildet, die Worte selbst aber deklamatorisch erklingen. Diese rhythmische Behandlung ermöglicht daraufhin die devotionale Mitteilung der Fürbitte bzw. Anrufung an die Fürsprecherin der Betenden (*Notenbeispiel 24*).³⁹⁸

Musikstilistisch zeichnet sich die erste *Ave regina*-Motette überdies durch die chromatische Melodieführung aus und dient dem Gefühlsausdruck. Zwar beginnt die Motette mit dem ersten Wort *Ave* auf relativ langgezogenen Noten und geht dann in einen chromatischen Verlauf über (T. 3). Die Begrüßungen an die Himmelskönigin in den ersten beiden Versen gewinnen jeweils durch eine weitere chromatische Kadenz an klanglicher Wirkung (T. 6 und 11). In der Mitte des Satzes setzt die chromatische Melodiefolge wieder ein (T. 19). Die inständige Bitte des achten Verses wird ebenfalls chromatisch gesungen (T. 38) und ein letztes Mal am Ende der melismatischen *Alleluja*-Passage, kurz vor der Schlusskadenz (T. 45).

Neben der rhythmischen Behandlung (Homorhythmus) lässt sich vor allem die Textbehandlung als kompositorischer Stil der Deklamationsmotette weiterhin auf das Grundthema des Motettenformwandels unter dem englischen Einfluss zurückführen, insbesondere auf die Motettenkomposition im English cantilena-Stil, die sich z.B. durch die freie Vertonung des geistlichen Textes ohne Choralmelodie auszeichnet, wie Dunstaples *Quam pulchra es*.³⁹⁹ Diese Hohelied-Motette von Dunstaple wird übrigens von Bessler als die einzige Motettenkomposition bezeichnet, die alle drei folgenden Voraussetzungen der inneren Verbindung zwischen dem musikalischen Vorbild Dufays und der englischen Musik erfüllt: Eine verhältnismäßig kleine Form, Akkordwirkung bei führender Oberstimme und gleichmäßige Durchführung der angewandten Technik während des ganzen Satzes.⁴⁰⁰ Dieses Beispiel mag zwar einerseits zeigen, dass die englische Musik in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gewissermaßen den Ausgangspunkt für die Entwicklung einer bestimmten musikalischen Form auf dem Kontinent bildete. Andererseits handelt es sich aber hier nur um das einzige Beispiel der englischen Deklamationsmotette: Das musikalische Schaffen sowohl Dufays als auch der anderen Komponisten aus dem Norden war nie vom sog. englischen Einfluss überschattet. Im Hinblick auf die Entstehung und den Stilwandel der nicht-

³⁹⁸ Notenbeispiel 24: Guillaume Dufay, *Ave regina celorum I* (Q15.225), Planchart.

³⁹⁹ Nosow (1992), S. 189.

⁴⁰⁰ Bessler (1950), S. 109ff.

isorhythmischen Motette präsentierten die franko-flämischen Musiker neue, fulminante Kompositionsideen, die über die englische Musik hinausgingen und sich von ihr abhoben.⁴⁰¹ Neben dem Thema der Marienverehrung entfalteten sie nämlich ein neues, variiertes Subgenre der Deklamations- bzw. Devotionsmotette.

In diesem Sinne ist Arnold de Lantins *Tota pulchra es* (Q15.202) als ein weiteres Beispiel für die Deklamations- und Devotionsmotette auf dem Kontinent vorzustellen. Arnold de Lantins ist einer der franko-flämischen Komponisten, dessen polyphone Musik die fortschrittliche Kompositionsweise um 1420–1430 zeigt und der sowohl durch die Anzahl seiner Werke als auch durch den soziokulturellen Kontext seines musikalischen Schaffens eng mit der Handschrift *Q15* verbunden ist. Sein Geburtsort ist unbekannt, auch über sein Leben ist wenig überliefert. Er stammt wahrscheinlich aus der Nähe von Lüttich, wo er seine Ausbildung erhielt. Seine musikalische Laufbahn ist jedoch vor allem durch längere Aufenthalte in Italien gekennzeichnet, wie z.B. bei Ciconia, Dufay oder Lymburgia. Nach der Entdeckung von Planchart ist sein italienischer Aufenthalt (zusammen mit Hugo de Lantins)⁴⁰² schon früher belegt, nämlich 1423 im Dienst von Malatesta di Pandolfo,⁴⁰³ wo Dufay auch in Rimini und Pesaro für die Familie Malatesta tätig war und sich in Italien aufhielt.⁴⁰⁴ Zwei Lieder von Arnold de Lantins⁴⁰⁵ geben noch einen Hinweis auf seine spätere Lebenssituation in Italien, nämlich dass er sich zur Zeit der Komposition im März 1428 in Venedig aufhielt.⁴⁰⁶ Die letzten zehn Monate seines Lebens verbrachte er dann wieder als Sänger in der

⁴⁰¹ Siehe hierzu Fuhrmann, *Subjektivierung von Polyphonie*, in: Rausch/Tammen (2014), S. 199.

⁴⁰² Der andere Lantins war also zur gleichen Zeit in Venedig; in welcher Beziehung oder Verwandtschaft die beiden Lantins zueinander standen, wissen wir noch nicht. Strohm (2012), S. 154.

⁴⁰³ Übrigens komponierte Dufay, wie im vorigen Kapitel erwähnt, einige polyphone Werke für die Familie Malatesta, hier z.B. noch die isorhythmische Motette *Vasilissa ergo gaude* anlässlich der Hochzeit 1421 von Clerofè Malatesta (?–1433), Tochter von Pandolfo Malatesta und Cousine von Papst Martin V., und Theodor II. Palailogos (um 1396–1448), Despot von Morea; dazu komponierte Hugo de Lantins auch eine Balata *Tra quante regione il sol si móbele*. Von Arnold de Lantins ist jedoch keine Komposition dokumentiert, die Malatesta zu einem bestimmten Anlass gewidmet wäre. Nosow Nosow (1992), S. 101.

⁴⁰⁴ Strohm (2012), S. 154.

⁴⁰⁵ Sie sind *Quant je mire vos douce portraiture* und *Se ne prenés de moy pité*. Ebd., S. 159; Planchart (2018), S. 79.

⁴⁰⁶ Strohm (2012), S. 159.

päpstlichen Kapelle (unter Papst Eugen IV. von September 1431 bis Juni 1432), wo er zusammen mit Dufay sang;⁴⁰⁷ es ist jedoch unwahrscheinlich, dass er viel für die Kapelle komponierte.⁴⁰⁸

Arnold de Lantins *Tota pulchra es* ist eine Hoheliedmotette, die mit demselben Antiphontext vertont wurde wie Forests *Tota pulchra*.⁴⁰⁹ Diese devotionale Motette ist in sechs Manuskripten⁴¹⁰ überliefert, die aber in zwei verschiedenen Texturfassungen vorliegen. In *Q15* (Stufe II) und *MuEm*⁴¹¹ weist die Motette nämlich die vierstimmige Satzstruktur des Doppeldiscantus mit zwei Discantus, Contratenor und Tenor auf, während sie in den anderen Fassungen ohne Discantus II dreistimmig ist. Der Discantus II in der vierstimmigen Fassung rhythmisiert übrigens etwas abweichend von der deklamatorischen Bewegung der drei anderen Stimmen. Diesbezüglich haben die bisherigen musikwissenschaftlichen Untersuchungen ergeben, dass die vierstimmige Fassung auf die dreistimmige folgt, der Discantus II also in beiden Handschriften später hinzugefügt wurde.⁴¹² Aus diesem Grund wird die vierstimmige Fassung von Lantins *Tota pulchra* als Subgenre der devotionalen Doppeldiscantus-Motette, die im Übrigen aus der italienischen und französischen Tradition des 14. Jahrhunderts stammt und im folgenden Kapitel über die neue Form der kontinentalen Musik ausführlich behandelt wird, zunächst außer Acht gelassen.⁴¹³ Für die vorliegende Arbeit kann somit nur die dreistimmige, im Chanson-Format⁴¹⁴ komponierte Fassung

⁴⁰⁷ Strohm schlägt vor, dass die Werke der beiden Komponisten zeitgenössisch sind oder dass die Werke von Arnold de Lantins älter sind und Dufays Kompositionen beeinflusst haben. A. de Lantins ersetzte übrigens den ebenfalls aus Lüttich stammenden Johannes Brassart in der päpstlichen Kapelle. Ebd., S. 162.

⁴⁰⁸ Alejandro Enrique Planchart, *Music for the Papal Chapel in the Early Fifteenth Century*, in: Richard Sherr (Hrsg.), *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, Oxford 1998, S. 103f.

⁴⁰⁹ Siehe dazu Anm. 287 und die Musikanalyse in 4.2.1. „Marienthemen und Textbehandlung in der nicht-isorhythmischen Motette“.

⁴¹⁰ *B2216, MuEm, Ox 213, Par 4379* (= Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, Nouvelles Acquisitions Françaises, MA 4379, part III), *Q15* und *Str*.

⁴¹¹ In *Q15* und *MuEm* sind nur die beiden Discantus vollständig textiert; in *Par 4379* findet sich ein untextierter Abschnitt des Tenors. Cumming (1999), Anm. 6, S. 127.

⁴¹² Nosow (1992), Anm. 25, S. 131; Cumming (1999), S.127.

⁴¹³ Der Motettenstil des Doppeldiscantus geht vor allem auf die italienische polyphone Tradition des 14. Jahrhunderts zurück. Die musikalische Analyse der vierstimmigen Fassung von *Total pulchra*, der nicht-isorhythmischen Motette mit zwei gleichberechtigten Discantus bzw. der equal-discantus, hat Folgendes ergeben: Sie soll zwar von Arnold de Lantins selbst komponiert worden sein, und der Komponist könnte durch seinen Dienst in Venetien (Italien), das dortige Publikum und dessen musikalischen Geschmack zu dieser vierstimmigen Motettenkomposition angeregt worden sein. Die Verwendung dieser Textur deutet somit auf eine stilistische Veränderung der Motette hin. Nosow (1992), S. 137; in 4.4.2 „Neue Idee aus der alten Form des 14. Jahrhunderts“ wird näher auf die Motetten aus der alten italienischen Tradition und ihren Formwandel eingegangen.

⁴¹⁴ Siehe dazu die Musikanalyse der *Salve regina* von Power und Salinis in 4.2.1. „Marienthemen und Textbehandlung in der nicht-isorhythmischen Motette“.

herangezogen werden, die sowohl dem Subgenre der Discantus-Tenor-Motette⁴¹⁵ als auch dem der Deklamations- und Devotionsmotette angehört, deren innermusikalische Struktur aber zugleich mehrere kunstvolle kompositorische Ideen in sich birgt.

In *Tota pulchra* ist das Mensurzeichen *tempus perfectum* O angegeben. Der Motette fehlen das Mensurzeichen ‚Ø‘ und allgemeine kompositorische Merkmale der cut-circle-Motette – oder sie weist nur wenige Ø-Merkmale auf, aber der Rhythmus der Motette zeigt eindeutig mehrere Hinweise auf die Ø-Mensur und daher ist die Motette auch dem Subgenre der Ø-Motette zuzuordnen.⁴¹⁶ Zu Beginn der Motette ist nämlich der typische Rhythmus der Ø-Mensur mit der imperfekten Longa erkennbar, und dann im variierten Rhythmus der Halbe-Viertel-Kombination an den folgenden Versanfängen des Discantus und Tenors (T. 11, 16, 21 und 25). So verwirklicht jeder Versanfang durch die rhythmische Wiederholung den einheitlichen Ausdruck der Deklamation. Kleine Ausnahmen vom rhythmischen Wiederholungsmuster bilden der vierte Vers *Jam enim* (T. 21), in dem die ersten beiden Wortsilben rhythmisch, aber nicht melodisch wiederholt werden, und der siebte Vers *Surge* (T. 34), in dem keine Notenrepetition, sondern nur der Anfangston im gleichen Rhythmus übernommen wird (*Notenbeispiel 25*).⁴¹⁷

Die Motette ist einteilig, ohne Mensurwechsel. Der Motettentext behandelt die Themen „Schönheit Mariens, Frühling/Schönheit der Geliebten und Einladung zur Krönung“, wobei er sowohl geistliche Aspekte (devotionales Marienlied) als auch weltliche Aspekte (Liebesgesang an die Geliebte) in sich vereint; nach diesen Textthemen ist die Motette weiter in drei Teile zu gliedern. Diese textliche Gliederung stimmt musikalisch nicht mit der textgleichen Hoheliedmotette Forests überein. Beide Komponisten interpretieren den Text bzw. dessen thematischen Verlauf für die musikalische Ausformulierung unterschiedlich.⁴¹⁸ Denn Forests Vertonung fasst nur den ersten und zweiten Thementeil im ersten Abschnitt in O zusammen, obwohl jede Anfangssilbe aller drei Abschnitte im Discantus einheitlich entweder denselben Rhythmus oder denselben Ton bildet (vgl. Forests *Tota pulchra*, *Notenbeispiel 11*: T. 1, 38 und 60). Aber auch die Motette von A. de Lantins

⁴¹⁵ Nosow (1992), S. 132.

⁴¹⁶ *Tota pulchra* von A. de Lantins ist die einzige Motette des Subgenres der cut-circle-Motette, die explizit nur das Mensurzeichen O aufweist. Cumming (1999), S. 117.

⁴¹⁷ *Notenbeispiel 25*: Arnold de Lantins, *Tota pulchra es* (Q15.202), Cumming (= Julie E. Cumming, *The Motet in the Age of Du Fay*, Cambridge 1999. Siehe dazu Ex. 6.1., ebd., S. 128f.); Diese Notentranskription basiert auf der dreistimmigen Fassung von *B2216*, wo ursprünglich nur Discantus und Tenor vollständig textiert sind.

⁴¹⁸ Siehe und vgl. dazu *Tabelle 6*: Gliederung des Hoheliedtextes *Tota pulchra es* bei Forest, in 4.2.1. „Marienthemen und Textbehandlung in der nicht-isorhythmischen Motette“.

folgt nicht exakt der Dreiteilung nach dem Textinhalt, da der dritte Thementeil musikalisch (nicht ab dem sechsten Vers *Et vox turturis* in T. 30, sondern) erst im letzten Vers *Surge propera* (T. 34) nach der Kadenz einsetzt (*Tabelle 11*).

Mensur	Thementeil		Text
O	1 (T. 1-20)	Schönheit Mariens	1. Tota pulchra es, Amica mea, et macula non est in te. 2. Favus distillans labia tua, mel et lac sub lingua tua. 3. Odor unguentorum tuorum super omnia aromata.
	2 (T. 21-33)	Frühling	4. Jam enim hiems transiit, imber abiit et recessit. 5. Flores apparuerunt, vineae florentes odorem dederunt.
		Schönheit der Geliebte	6. Et vox turturis audita est in terra nostra.
	3 (T. 34-43)	Einladung der Krönung	7. Surge propera, amica mea, veni de Libano, veni coronaberis.

Tabelle 11: Textgliederung nach Themen/Inhalten von *Tota pulchra es* bei Arnold de Lantins

Es ist nicht schwer zu erkennen, mit welcher Sorgfalt und Angemessenheit Arnold de Lantins die Gegebenheiten des Hoheliedtextes berücksichtigt und dann die Textdeklamation für die Verkündigung der Mariensverherrlichung bearbeitet hat. Die Motette nimmt zunächst einen melismatischen Anfang, der sich auf den ersten Vers bezieht, und die Textsilben aller drei Stimmen erklingen dennoch parallel und gleichzeitig. In der zweiten Hälfte des ersten Verses steigert sich die Melodieführung auf den relativ kurzen Noten bzw. in Minimae, und die Musik erreicht dann über eine deklamatorische Passage ein Versende mit prächtigen Melismen (T. 8-10). Wegen dieser melismatischen Passage ist übrigens der erste Versteil doppelt so lang wie der ganze dritte Abschnitt (10 Takte), während der zweite bis sechste Vers dabei etwa von gleicher Länge sind (4-5 Takte). Es handelt sich also um einen musikalischen Gefühlsausdruck der Anrufung an die Jungfrau Maria am Motettenanfang- und -ende der Devotionsmotette; bei den anderen Versen werden Melismen sehr sparsam verwendet.

Die ersten beiden Thementeile (1-6. Verse, T. 1-33) bilden im Grunde keine unterschiedliche Satzstruktur. Jeder weitere Vers beginnt zunächst mit den längeren Noten bzw. der Brevis-

Semibrevis-Kombination (oder der Halbe-Viertel-Kombination, wie oben kurz erwähnt), setzt sich dann allmählich schneller fort, wird stets deklamatorisch (gelegentlich auch auf Minimae) gesungen und endet entweder mit der Pause oder der Fermate, so dass alle Verse (allerdings mit Ausnahme des ersten Verses) im Allgemeinen in einem ähnlichen Rhythmusverlauf erklingen. Darüber hinaus wird die Textbehandlung der Lauda („Lauda-Duktus“) in mehreren deklamatorischen Passagen deutlich, in denen der Textrhythmus selbst zwischen betonten und unbetonten Silben alteriert: z.B. *máculá in té non ést* (T. 7-8) und *mél et lác sub língua túa*, (T. 13-15).⁴¹⁹ Wie im Regelfall der Dreistimmigkeit begleitet übrigens der Contratenor als rhythmischer und harmonischer Füllfaktor den Tenor fast im gleichen Rhythmus und syllabisch durch den ganzen Satz, so dass seine unvollständige Textierung bei der Aufführung der Motette keine Schwierigkeiten bereitet.⁴²⁰ Solche kompositorischen Verfahren der Textdeklamation („Note gegen Note“ bzw. „Homorhythmus“) stehen dann letztlich der Hörwahrnehmung der Muttergottes gegenüber, woraus sich natürlich auch der im Vergleich zu Forests *Tota pulchra*-Vertonung kompaktere Satzumfang ergibt.

Was das Deklamationsprinzip betrifft, so findet sich die rhythmische Figur der sog. Brevis-Semibrevis-Kombination übrigens auch in Dufays Deklamationsmotette *Ave regina celorum I*, vor allem zu Beginn des Verses (*Notenbeispiel 24*: T. 8, 29). Aber in *Tota pulchra* von A. de Lantins wird die Deklamation in Minimae gebildet, die in Dufays *Ave regina* nicht vorkommen ([A]mica me[a] in T. 5-6, *imber abi[it]* in T. 23, [ve]ni de Liba[no] in T. 36-37). Dieser kompositorische Stil erinnert jedoch noch an Dunstaples *Quam pulchra es*, wobei die Wortsilben ebenfalls in Minimae deklamiert werden, meist zwei Silben in zwei Minimae hintereinander (*Notenbeispiel 15*, z.B. [ca]rissi[ma] in T. 6 und [as]simi[lata] in T. 12), aber auch vier Silben in vier Minimae wie bei A. de Lantins (*Notenbeispiel 26*: *ibi dabo* in T. 50).⁴²¹ In den beiden Motetten von A. de Lantins und Dunstaple stehen die deklamatorischen Minimae außerdem jeweils auf demselben Ton wie eine Notenrepetition. In diesem Sinne wird Dunstaples *Quam pulchra* häufig als Vorbild für die Komposition der Deklamationsmotette *Tota pulchra* von A. de Lantins genannt, und zwar nicht nur wegen der Thematik des Hoheliedtextes (Mischcharakter von geistlichem und weltlichem Textthema), sondern auch wegen der Minima-Deklamation.⁴²²

⁴¹⁹ Thomas Schmidt-Beste, *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, Turnhout 2003, S. 385f.

⁴²⁰ Cumming (1999), S. 127.

⁴²¹ *Notenbeispiel 26*: John Dunstaple, *Quam pulchra es*, T. 39 - Schluss, Dunstaple.

⁴²² Cumming (1999), S. 157.

Eine weitere Motette, die ebenfalls der einzigen englischen Deklamationsmotette Dunstaples *Quam pulchra* gegenübergestellt werden kann, ist *Veni dilecte my* (Q15.279) des franko-flämischen Komponisten Johannes de Lymburgia: *Quam pulchra* dürfte Lymburgia zu seiner Komposition *Veni dilecte my* inspiriert haben.⁴²³ Diese nicht-isorhythmische Motette ist in insgesamt drei Handschriften überliefert: In *Q15* (Stufe II wie A. de Lantins *Tota pulchra*) wird sie Lymburgia zugeschrieben, in *Tr87* und *Ao* dagegen Dufay.⁴²⁴ Die Tatsache jedoch, dass die Handschrift *Q15* sämtliche Werke Lymburgias enthält und dass der Komponist selbst an der Kompilation beteiligt war,⁴²⁵ lässt darauf schließen, dass *Q15* als die maßgebliche Quelle für seine Musik anzusehen ist. Insofern kann die Zuschreibung von *Q15* sogar zuverlässiger sein als die der beiden anderen Quellen, zumal die Motette mehr spezifische Merkmale des musikalischen Stils Lymburgias aufweist und er zudem häufiger als Dufay den Hoheliedtext für die Motettenvertonung übernommen hat.⁴²⁶ Die Komposition entstand vermutlich in den 1430er Jahren.⁴²⁷ Diese vermutete Entstehungszeit der Motette fällt übrigens mit Lymburgias Aufenthalt in Italien und der Kompilation des Manuskripts *Q15* zusammen.

Veni, dilecte mi, apprehendam te,
 et inducam te in domum *patris* mei,
 et in cubiculum genitricis meae:
 ibi me docebis *praecepta Domini*.

⁴²³ Cumming (1999), S. 126; Nosow (2012), S. 221; David J. Rothenberg, *The flower of paradises. Marian devotion and secular song in Medieval and Renaissance music*, New York 2011, S. 99.

⁴²⁴ Von den drei Quellen gilt *Q15* als die älteste und zuverlässigste, so dass die Autorschaft Dufays heute allgemein verworfen wird. Schmidt-Beste (2003), Anm. 130, S. 384.

⁴²⁵ Siehe dazu 4.3.1. „Motetten in Ø“.

⁴²⁶ Siehe unten Anm. 428. Dufay hingegen komponierte nur eine Motette, deren Text auf dem Hohelied basiert. Burstyn (1972), S. 244.

⁴²⁷ Hamm setzt *Veni dilecte my* in die Zeit zwischen um 1433 und 1445. Hamm (1964), S. 119; Burstyn (1972), S. 244.

Das Hohelied ist sicherlich eine bevorzugte Textgrundlage für die Motettenkomposition Lymburgias.⁴²⁸ Zwar wurde keine Antiphon bearbeitet, aber der biblische Motettentext bezieht sich thematisch auf die Marienverehrung. Bei der Verwendung des vorhandenen Textes für die Motettenkomposition wurde jedoch nicht nur der Wortlaut verändert,⁴²⁹ sondern die einzelnen Verse wurden auch verschiedenen Bibelstellen entnommen.⁴³⁰ Textiert sind nur Discantus und Tenor.

Die Motette macht von Anfang an einen starken Eindruck, indem sie mit der aktiven und innigen Anrufung *Veni dilecte my (Komm, mein Geliebter)* an den Widmungsträger beginnt. Diese ersten drei Worte des Incipits der Motette entsprechen dem siebten Vers von *Quam pulchra* Dunstaples (*Notenbeispiel 15*: in der zweiten Satzhälfte, in T. 31-34), wobei sich das kompositorische Verfahren zur Hervorhebung des Textsinns bei Lymburgia deutlich von der Vertonung Dunstaples mit langen Noten und Fermaten unterscheidet.⁴³¹ Diese willkürliche Platzierung des Textes bei Lymburgia ist als Textbehandlung zu werten, die Funktion und Anlass der Motette widerspiegelt. Bezüglich des Textinhalts weist Nosow auf einen Sprecherwechsel in *Veni dilecte my* hin: In den anderen vier Hoheliedmotetten Lymburgias spricht der Bräutigam zu seiner Geliebten, was der traditionellen marianischen Interpretation entspricht; in *Veni dilecte my* hingegen spricht die Braut (Sprecherin) zu ihrem Geliebten.⁴³² Daran knüpft er dann die Änderung dieses Hoheliedtextes gegenüber dem biblischen Originaltext: *domum patris* im zweiten Vers könnte demnach den heiligen Ort bzw. das Kirchengebäude bezeichnen, in dem *praecepta Domini (das Gebot des Herrn)* aufbewahrt wird. In diesem Zusammenhang weist Nosow auch darauf hin, dass die gesamte Motette als Allegorie auf den Empfang des Bischofs von Vicenza, Francesco Malipiero, im Mai 1433 interpretiert werden könnte.⁴³³

⁴²⁸ Lymburgia komponierte fünf Motetten mit Texten aus dem Hohelied: *Descendi in ortum meum* (Q15.183), *Pulchra es amica mea* (Q15.177), *Tota pulchra es* (Q15.197), *Surge propera amica mea* (Q15.204) und *Veni dilecte my*. Abgesehen von *Descendi* wurden anderen von Lymburgia vertonten Hoheliedtexte von den meisten Komponisten seiner Zeit nur selten als Textgrundlage verwendet. *Tota pulchra es*, die in 4.3.3. „Neue Motettenform aus der kontinentalen Musiktradition“ als devotionale Doppeldiscantus-Motette behandelt wird, ist textlich nicht identisch mit den *Tota pulchra*-Vertonungen von Forest und A. de Lantins. Burstyn (1972), S. 242f.

⁴²⁹ In der Vulgata steht *in domum ‚matris‘ mei (ins Haus meiner ‚Mutter‘)* statt *in domum ‚patris‘ (ins Haus meines ‚Vaters‘)*, wo die Kammer derer ist, die mich geboren hat (*in cubiculum genitricis meae*). Nosow (2012), S. 225.

⁴³⁰ *Veni, dilecte [mi]* (Hohelied 7, 11); *apprehendam te et inducam te in domus [matris] mei* (Hohelied 8, 2); *et in cubiculum [genitricis] meae* (Hohelied 3, 4); *ibi me docebis* (Hohelied 8, 2). Die letzten beiden Worte *praecepta Domini* finden sich nicht im Hoheliedtext; eine ähnliche (erweiterte) Wendung *praecepta Domini recta, laetificantia cor* findet sich übrigens in Psalm (18, 9).

⁴³¹ Siehe dazu den Text in 4.2.3. „Deklamationsmotette in England“.

⁴³² Nosow (2012), S. 224f.

⁴³³ Ebd., S. 225.

Diese dreistimmige Motette zeigt deutlich den musikalischen Stil der Discantus-Tenor-Motette und erinnert in ihrer schlichten Textur noch an die italienische Lauda, wie auch die anderen oben erwähnten Deklamationsmotetten von Dufay und A. de Lantins. Aufgrund des Textumfangs und der sparsamen Verteilung der Noten auf die Wortsilben für die Deklamation ist die Motette von kurzer Länge, bestehend aus einem Abschnitt im *tempus perfectum prolatio minor* O.

Die Motette beginnt mit drei Semibreves (Vierteln) im gleichen Rhythmus, die die vorbildliche Notenrepetition von Lymburgia darstellen, wie auch in der cut-circle-Motette *Martires dei incliti*. Diese Wiederholungsfigur taucht immer wieder auf und vollzieht somit in geschickter Weise die Deklamation im *tempus perfectum*. Die Notenrepetition tritt aber meist vor der Satzmitte auf, vor allem zu Beginn des Verses oder nach der Kadenz im Discantus: in T. 1, 3 (D), T. 18 (D), T. 21 (D & T) und T. 23 (T mit Semibrevis-Pause). Die rhythmische Brevis-Semibrevis-Kombination (aber auch umgekehrt Semibrevis-Brevis) wird auch in den beiden Unterstimmen noch für die deklamatorische Funktion verwendet, aber nicht an bestimmten Stellen, sondern über den ganzen Satz verstreut (z.B. in T. 3, 7-8, 26). Der Hoheliedtext endet in T. 33, die Melodie wird danach ohne Text fortgesetzt und der Rhythmus dadurch von der Textdeklamation befreit (ab. T. 34). Alle drei Stimmen rhythmisieren sich jedoch weiterhin gleichmäßig bzw. weichen rhythmisch nicht grundsätzlich voneinander ab, so dass die textlose Passage den Homorhythmus der Deklamationsmotette nicht beeinträchtigt (*Notenbeispiel 27*).⁴³⁴

Die Behandlung der Deklamation durch die Notenrepetition in drei Semibreves erfolgt übrigens nicht gleichzeitig in allen drei Stimmen, sondern meist nur zwischen den beiden Stimmen, vor allem im Discantus und Tenor, so dass der Satz auf den ersten Blick keine homorhythmische Parallelität auszubilden scheint. Neben dieser Notenrepetition und der Brevis-Semibrevis-Kombination wird auch die Deklamation in Minimae behandelt: z.B. T. 14 (CT & T), T. 19 (D & T), T. 27-29 (D & CT), T. 34 (D & T). Diese Stellen in Minimae sind teilweise melismatisch, meist am Ende des Verses.

4. 3. 3. Neue Motettenform aus der kontinentalen Musiktradition

Neben dem englischen Einfluss, wobei beispielsweise der dreistimmige English cantilena-Stil sowie die Textbehandlung mit dem Marienthema auf die Formentwicklung der Deklamationsmotette

⁴³⁴ Notenbeispiel 27: Johannes de Lymburgia, *Veni dilecte my* (Q15.279), DufayB I.

einwirkten, entstanden auch aus der kontinentalen Tradition heraus neue Motettengattungen als musikästhetische Synthese. Exemplarisch sei hier die Motette mit doppeltem Discantus genannt, die in den meisten Fällen aus zwei Discantus und einem Tenor besteht, bei Bedarf aber auch durch einen Contratenor ergänzt wird. Sie kann daher auch als ‚Doppeldiscantus-Motette (double-discantus motet)‘⁴³⁵ bezeichnet werden. Entscheidend für die Gattungsidentität dieses Subgenres ist nämlich zumindest nicht die Anzahl der Stimmen selbst bzw. die Dreistimmigkeit, sondern vor allem die aus der italienischen Tradition des 14. Jahrhunderts stammende musikalische Form mit zwei gleichberechtigten Discantus (im gleichen Tonumfang) und dessen Kompositionsstil. Darüber hinaus ist das Marienthema, dessen Textvorlage bzw. präexistierendes Material entweder aus der Bibel (Hohelied) oder aus einer Sequenzen, Hymnen etc. stammt, als primärer Faktor der Motettenkomposition mit Doppeldiscantus hervorzuheben. Mit diesen Marienthemen könnte sich das Subgenre der Doppeldiscantus-Motette auf das englische Vorbild (English cantilena) beziehen, übernimmt also ganz selbstverständlich die devotionale Funktion in der Motettenaufführung. Das Textmaterial erlaubt es daraufhin, dieses Subgenre noch präziser als ‚devotionale Doppeldiscantus-Motette‘ zu bezeichnen. Dabei unterscheidet sich die devotionale Doppeldiscantus-Motette durch die Textgrundlage bzw. das Textmaterial in gewisser Weise von der cut-circle-Motette, die sich durch die Verwendung der neuen Mensur charakterisiert und als ein von den kontinentalen Komponisten neu entwickeltes Motettensubgenre sowie als ein Spezifikum der Komponisten des Nordens anzusehen ist: Wie die devotionalen Doppeldiscantus-Motette behandelt auch die cut-circle-Motette den Text mit dem Marienthema, verwendet aber nur selten den Hoheliedtext und wird meist mit neu geschriebenen Text vertont.⁴³⁶

Dufays *Anima mea liquefacta est* (Q15.235) erfüllt mehrere musikstilistische Merkmale der devotionalen Doppeldiscantus-Motette.⁴³⁷ Diese dreistimmige, nicht-isorhythmische Motette ist in drei Manuskripten überliefert.⁴³⁸ Von diesem Subgenre in *Q15* ist die Motette jedoch die einzige, die in der Stufe I (Kompilationsjahre: um 1420–1425) kopiert wurde, während die anderen entweder in

⁴³⁵ Die englische Bezeichnung in Klammern folgt der von Cumming.

⁴³⁶ Es gibt nur wenige Motetten, die zum cut-circle-Subgenre gehören und auch das Hohelied als Textvorlage verwenden. Ein Beispiel ist *Tota pulchra es* von A. de Lantins. Die folgende Motette *Anima mea liquefacta est* z.B., eine Vertonung des Hoheliedtextes, weist ebenfalls die cut-circle-Mensur/Rhythmik auf, ist aber nicht diesem Subgenre zuzuordnen.

⁴³⁷ Die devotionalen Doppeldiscantus-Motetten sind in *Q15* mit insgesamt acht Werken nur in geringer Zahl vertreten.

⁴³⁸ Dufays *Anima mea* befindet sich in *Q15*, *Tr87* und *Ox 213*.

der Stufe II oder III stehen. Damit unterscheidet sich diese Motette zeitlich von den anderen, die in den späten 1420er und frühen 1430er Jahren entstanden sein sollen, denn *Anima mea* Dufays entstand angeblich zu einem früheren Zeitpunkt.⁴³⁹

Der Motettentext *Anima mea liquefacta est* (*Meine Seele ist zerflossen*) stammt aus dem Hohenlied (Kapitel 5, Verse 6-8), dessen Melodie auf der gleichnamigen Antiphon beruht, die bei der Prozession zum Marienfest (wie Mariä Himmelfahrt) gesungen wurde. Für den kompositorischen Stil der devotionalen Doppeldiscantus-Motette ist die Choralbearbeitung allerdings eher ungewöhnlich.⁴⁴⁰ Aufgrund dieser Choralbehandlung ordnet Cumming die Motette zugleich der ‚Continental cantilena (Cantilena im kontinentalen Stil)‘ zu, die als eine neue Motettenform auf dem Kontinent in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts klassifiziert werden kann. Diese Form übernimmt zwar vorbildlich den musikalischen Grundstil der English cantilena (Verwendung der Marienantiphon bzw. der Choralmelodie) und deren Themenwahl (Marienverehrung).⁴⁴¹

Alle Stimmen sind textiert.⁴⁴² Das Mensurzeichen ist nicht angegeben, aber der Rhythmus der Ø-Mensur ist bereits auf der ersten Wortsilbe *A*–[*ni-ma*] in perfekter Brevis (punktierte Ganze) im Discantus in der Eröffnung oder im ersten Einsatz des Tenors (ebenfalls auf dem ersten Vers) in imperfekter Longa (ab. T. 17) erkennbar und wird vor allem auch durch die überwiegende Verwendung von Breves im Tenor deutlich. Parallel zur Verwendung der Ø-Mensur könnte auch die vermutete Entstehungszeit der Motette *Anima mea* hinsichtlich der Motettentransformation mit der des Rhythmuswandels um 1430 in Verbindung gebracht werden:⁴⁴³ Abgesehen von der oben erwähnten Vermutung bezüglich des Kompositionsjahres ist eine weitere Zuordnung dieser Motette zum Subgenre der cut-circle-Motette jedoch nicht angebracht, da sie allein außer der Verwendung der Ø-Mensur keine weiteren spezifischen Stilmerkmale des cut-circle-Subgenres aufweist und sich bei weitem nur an die Rhythmik des *tempus perfectum* hält (*Notenbeispiel 28*).⁴⁴⁴

⁴³⁹ Cumming (1999), S. 138ff.; Die von Bent mit *Q15* bezeichnete Kompilationsphase rückt *Anima mea* noch näher an das Frühwerk Dufays heran als die von Hamm auf 1423 bis 1433 datierte Entstehungszeit der Motette. Burstyn (1972), S. 233.

⁴⁴⁰ Planchart (2018), S. 400.

⁴⁴¹ Cumming (1999), S. 131f.

⁴⁴² Eine Oberstimme ist jedoch nie mit Text versehen, wenn sie den Kontrapunkt zu einem anderen Discantus-Paar bildet, das die Choralmelodie trägt: z.B. im Discantus I in der Eröffnung, wo der Discantus II in der Choralmelodie imitierend folgt (T. 9-17). Burstyn (1972), S. 234.

⁴⁴³ Siehe Anm. 333.

⁴⁴⁴ Notenbeispiel 28: Guillaume Dufay, *Anima mea liquefacta est* (Q15.235), Planchart.

Die Choralmelodie, im Prinzip *cantus firmus* im (langsamen) im Tenor, wird jedoch mehr oder weniger in allen drei Stimmen verarbeitet. Die Motette beginnt mit dem Solo des Discantus I in der Choralmelodie, der Discantus II tritt dann imitierend den Discantus I im gleichen Tonumfang auf (T. 9), und der Tenor folgt den beiden Oberstimmen in der entsprechenden Choralmelodie, aber eine Oktave tiefer und in langsamerem Rhythmus in *Longae* (T. 17). Die drei Stimmen erklingen also nacheinander in gleichmäßigen Abständen auf dem ersten Vers. Zu Beginn erinnert die Melodieführung der beiden Oberstimmen an die kanonische Eröffnung einer Reihe früher Tenormotetten von Dufay, doch angesichts der Schwierigkeiten, die sich aus dem Versuch ergeben, die Choralmelodie in allen drei Stimmen zu verwenden, setzt der Discantus II nach acht Breves ein (T. 9), und an dieser Stelle ist der Kontrapunkt im Discantus I völlig frei.⁴⁴⁵ Die Art der Imitation in der Eröffnung erinnert übrigens auch an die italienische Motettentradition des vorigen Jahrhunderts: kanonischer Einsatz und kontrapunktische Behandlung der Melodie in allen Stimmen. Bis zum siebten Vers (*tu-le-runt pal-li-um me - - um*) imitieren sich weiter die beiden Discantus nicht nur rhythmisch, sondern auch melodisch (D I in T. 66 und D II in T. 79).

Die Motette *Anima mea* zeichnet sich auch durch ihre rhythmische Geschlossenheit aus: Die Textbehandlung ist keineswegs deklamatorisch, auch wenn der Text in einer Stimme meist syllabisch in Breves oder Semibreves aufgeteilt ist, (z.B. erklingt auf dem ersten Vers jede Silbe aller drei Stimmen auf einer Note; Discantus II in T. 31-32, Tenor in T. 45-50, Discantus I in T. 61-68 und mehr). Auf diese Weise setzt sich jede Stimme innerhalb des Satzes im *tempus perfectum* geordnet fort, vor allem durch die häufige Verwendung von Semibreves, ohne die Rhythmisierung der anderen Stimmen zu stören. Oder wenn ein Discantus in der Choralmelodie oder in der Imitation folgt, erklingt ein anderer Discantus zumindest textfrei und im parallelen Rhythmus (Discantus I in T. 9-17, 49-60, 108-121; in Discantus II in T. 59-73).⁴⁴⁶ Die Motette ist so geschmeidig bearbeitet, dass der Text der ursprünglich einstimmigen Antiphon im mehrstimmigen Satz vermittelt werden kann.

Zusammenfassend kann *Anima mea* als ein sehr konkretes Beispiel für die musikalische Vielfalt des Motettenformwandels angesehen werden. Allein die Tatsache, dass sie aufgrund ihrer primären musikalischen Form und ihres Textes die doppelte Zuordnung zum Motettensubgenre – ‚devotionaler Doppeldiscantus und Continental cantilena‘ – erreicht und gleichzeitig in die frühe Phase von *Q15* der 1420er Jahre (und damit in das Frühwerk des Komponisten) fällt, sollte

⁴⁴⁵ Planchart (2018), S. 400.

⁴⁴⁶ Siehe Anm. 442.

zumindest die eigenwilligen Versuche Dufays verdeutlichen, als führender Komponist seiner Zeit einen Stil der ‚neuen Motette‘ auszudenken bzw. zu erschaffen. Aber auch weitere Bestrebungen des ungewöhnlichen Kompositionsstils – kurz: die vielschichtige Choralbehandlung zwischen Discantus-Paar und Tenor sowie deren kanonische Imitation – führen als originelle Formideen *Anima mea* zu einer neuen Motette.

Tota pulchra es (Q15.197) von Johannes de Lymburgia ist eine Hoheliedmotette und repräsentiert zusammen mit mehreren mehrstimmigen Vertonungen des Hoheliedtextes in *Q15* die sog. neue Motettenform: Sie verweist unter anderem auf die Motettensubgenres des devotionalen Doppeldiscantus und der Deklamation, deren Satzstruktur und kompositorische Ideen vor allem von den in Italien tätigen Musikern aus dem Norden entwickelt wurden. Diese Motette ist, wie die meisten Motetten Lymburgias, als Unikat nur in der Handschrift *Q15* (Stufe III) überliefert.

Lymburgias *Tota pulchra* zeichnet sich zunächst durch eine individuelle Textbehandlung aus. Sie folgt der generellen Textauswahl der devotionalen Doppeldiscantus-Motette aus der Bibel (Hohelied) – dem präexistierenden Text mit dem Thema der Marienverehrung –, doch ist ihr Text einerseits nicht identisch mit z.B. den beiden bereits behandelten Vertonungen von Forest (4.2.1.) und A. de Lantins (4.3.2.). Andererseits hat Lymburgia in dieser Motette versucht, den Hoheliedtext frei zu wählen, wie in seiner Motette *Veni dilecte my* (4.3.2.). Die Verse stammen zwar aus verschiedenen Kapiteln des Hoheliedes, und auch die Textfolge innerhalb der einzelnen Verse ist frei gewählt. Bemerkenswert ist vor allem die Idee der Neuformulierung des Motettentextes für den inhaltlichen Zusammenhalt: Die Motette nimmt die ersten drei Worte des ersten Verses *Tota pulchra es* (T. 23) auch in den Schlussteil auf, wobei der Textsinn durch die Wortwiederholung betont wird (T. 73), obwohl unmittelbar danach die beiden *Tota pulchra es* jeweils den anderen Textworten folgen, die aus den unterschiedlichen Kapiteln des Hoheliedes stammen.⁴⁴⁷ Lymburgia hat also die Textworte nicht nur inhaltlich frei zusammengestellt, sondern auch bis ins kleinste Detail bearbeitet und damit den musikalischen Affekt bzw. den Gefühlsausdruck gesteigert.

Tota pulchra es, amica mea,
Oculi tui columbarum,
Capilli tui sicut greges caprarum

⁴⁴⁷ Der vorletzte Vers *Tota pulchra es* wird mit dem folgenden Vers *et macula non est in te* aus dem 4. Kapitel des Hoheliedes (statt aus dem 1. Kapitel wie der erste Vers) in Verbindung gebracht, wo er dem Anfangsvers der *Tota pulchra* von Forest und A. de Lantins entspricht.

Gene tue ut fructum mali punici
Labia tua ut vita coccinea
Veni dilecta
Tota pulchra es
Et macula non est in te.⁴⁴⁸

Tota pulchra bildet mit dem hinzugefügten Contratenor den allgemeinen vierstimmigen Satz der devotionalen Doppeldiscantus-Motette. In diesem Sinne kann diese Motettentextur zugleich als eine musikstrukturelle Kombination aus dem dreistimmigen Satz der English cantilena (D, CT und T) und der Doppeldiscantus-Motette (D-D) angesehen werden. Die Motette beginnt zunächst ohne Discantus II, auf einer langen Note in Brevis im Discantus I ohne Text, Contratenor und Tenor begleiten den Discantus I in parallelem Rhythmus. Die Mensur ist nicht angegeben, aber der Rhythmus weist eindeutig auf das dreizeitige *tempus perfectum* O hin, ansonsten sind keine auffälligen Merkmale des Subgenres der cut-circle-Motette mehr zu erkennen, im Gegensatz zu Dufays *Anima mea liquefacta est*. Diese Eröffnung ist als ‚instrumentales Präludium‘⁴⁴⁹ zu bezeichnen, in dem die beiden Discantus nur abwechselnd auftreten und die Motette also zunächst textlos und dreistimmig erklingt. Discantus II setzt später ein (T. 12), im gleichen Tonumfang, im entsprechenden Ton und im Rhythmus von Discantus I, d.h. es handelt sich nicht nur wirklich um eine bloße Imitation, sondern vielmehr um eine exakte Wiederholung der gleichen Passage vor Textbeginn. Die beiden Unterstimmen wiederholen sich darunter jeweils mit einem Discantus. Der Antiphontext wird erst nach dieser textlosen Eröffnung gesungen, wo zum ersten Mal alle vier Stimmen gemeinsam erklingen (T. 23-24). Textiert sind dabei nur die beiden Discantus, mit Ausnahme des sechsten Verses *Veni* (T. 64), wo alle vier Stimmen textiert sind (*Notenbeispiel 29*).⁴⁵⁰

Nach der textlosen bzw. instrumentalen Passage wird der erste Vers gesungen. Die beiden Discantus setzen dabei erst auf dem Anfangston im Abstand eines Taktes hintereinander ein (T. 23), wobei sich die von Lymburgia präferierte Notenrepetition diesmal im zweisilbigen Rhythmus erfolgt, deren rhythmische Figur später im letzten Vers *Et macula non* (*Und kein Fleck*) noch einmal in leicht

⁴⁴⁸ *Tota pulchra es, amica mea, Oculi tui columbarum* (Hohelied 1, 14); *Capilli tui sicut greges caprarum* (4, 1); *Gen[a]e tue [sic]ut [fragmen] mali punici* (4, 3); *Labia tua [sic]ut vit[t]a coccinea* (4, 3); *Veni dilect[e]* (7,11); *Tota pulchra es/ Et macula non est in te* (4, 7).

⁴⁴⁹ „Während Tenor und Contratenor einfach mit einem Doppelstrich versehen sind, ist die obere Linie zuerst in Discantus I (Superius) und dann in Discantus II (Altus) notiert. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass die Melodie von einem anderen Instrument wiederholt werden soll.“ Zitiert nach Burstyn (1972), S 248f.

⁴⁵⁰ Notenbeispiel 29: Johannes de Lymburgia, *Tota pulchra es* (Q15.197), Intro - T. 39, Etheridge (= Jerry Haller Etheridge, *The Works of Johannes de Lymburgia*, vol. 1, Ph.D. dissertation, Indiana University, Michigan 1973).

variiertem Rhythmus in drei Semibreves auftaucht (T. 81). Am Versanfang imitieren die beiden Discantus meist rhythmisch oder melodisch. Contratenor und Tenor bewegen sich wie in den textlosen Passagen annähernd im parallelen Rhythmus, ohne sich rhythmisch wesentlich von den Oberstimmen zu differenzieren. Contratenor ist hier als unbedeutend anzusehen.

Neben diesen rhythmischen Stilmerkmalen der Doppeldiscantus-Motette sind in dieser Motette auch deklamatorische Faktoren zu berücksichtigen. Der dritte Vers weist auf eine deklamatorische Passage hin, insbesondere bei den Worten *sicut greges (wie eine Herde)* ist der Rhythmus der beiden Discantus völlig identisch (T. 37-38). Die Motette erreicht dann ihren Höhepunkt mit einer weiteren deklamatorischen Passage auf dem sechsten Vers, bezieht sich aber nur auf das zweisilbige Wort *Veni*, wo alle Stimmen textiert sind, erreicht zugleich einen Stimmungswechsel durch lange Noten und Fermaten auf dem ersten *Veni*, jeweils in einem Ton (T. 64-67). Dass die Fermate mitten im Satz der Motette und auf demselben Wort *Veni* steht, erinnert wiederum an Dunstaples *Quam pulchra*, die mit der Motette *Veni dilecte my* ebenfalls an den Kompositionsstil Lymburgias anknüpft. Dieser Abschnitt entspricht zugleich der inhaltlichen Wende des Textes: Nachdem der Sprecher die Geliebte mit allerlei schönen Gleichnissen verehrt hat, ruft er sie zu sich (2.-5. Verse in T. 28-62). Danach wird das Wort *Veni* insgesamt viermal wiederholt, davon zweimal voll deklamatorisch, wobei *Veni* jeweils auf kürzeren Noten langsam schneller gesungen wird. Auch hier dient die Notenrepetition der Deklamation: Auf dem letzten Vers *Et macula non est* wird rhythmisch so anschaulich fortgefahren, dass die Interpretation der Marienverherrlichung durch die Deklamation noch mehr an Kraft gewinnt (*Notenbeispiel 30*).⁴⁵¹

Die Motte führt über insgesamt drei unterschiedlich lange, textlose instrumentalepassagen zum Satzende, die jeweils in der Eröffnung, zwischen den ersten vier und den folgenden vier Versen (T. 51-54) und am Satzende (T. 85-87) eingesetzt werden. Die Melodieführung der dritten textlosen Passage - nach dem Textende in den letzten drei Takten - erinnert vor allem an die des Motettenbeginns: Das Satzende ist nur noch lebhafter rhythmisiert auf kürzeren Noten, Discantus I folgt derselben Melodie wie in der Eröffnung, Discantus II variiert die Melodie von Discantus I von T. 3-4. Dementsprechend strebt Lymburgia in dieser Doppeldiscantus-Motette sowohl durch die Wiederholung der Anrufung *Tota pulchra es* am Anfang sowie am Ende und die Imitationspassage

⁴⁵¹ Notenbeispiel 30: Johannes de Lymburgia, *Tota pulchra es*, T. 50-74, Etheridge.

bei jedem Vers als auch durch die Wiederkehr der (dreimaligen) textlosen Passagen stets eine einheitliche innermusikalische Geschlossenheit an (*Notenbeispiel 31*).⁴⁵²

4. 4. Italien: Entstehung der italienischen Motette im kulturpolitischen Kontext

4. 4. 1. Texte und Themen der Motette in Italien

Die mangelnde Selbsterkenntnis der Komponisten dieser Zeit als Künstler unterscheidet sich nicht wesentlich vom mangelnden Verständnis des Begriffs Renaissance bzw. ihres Geistes selbst im Versroman *Le Champion des Dames* von Martin le Franc. Der Geist der Renaissance, der in Italien bereits in der Literatur und in der bildenden Kunst glühte, entfachte in der Musik aufgrund der relativ stärkeren Bindung an die Kirche nur schwache Flammen. Die Beziehungen der zeitgenössischen Musiker zu den Adelsfamilien bzw. zu den Höfen spielten jedoch eine nicht zu unterschätzende Rolle als Brückenbauer zum neuen Zeitgeist des sog. Humanismus, auch wenn diese weltlichen Herren ihre Einflussmöglichkeiten sowohl auf kulturpolitischer Ebene als auch in der römisch-katholischen Kirche bzw. in der Papstkapelle mehr oder weniger nutzten. Um es aber klar zu sagen: All diese Verbindungen mit dem Weltlichen sind nicht einfach ein Zeichen der musikalischen Befreiung von der Kirche, sondern sind vielmehr von großer musikgeschichtlicher Bedeutung für die Schaffung der fortschrittlichen Grundlagen, die zum Formwandel der Motette und zur Entwicklung des neuen Stils beitrugen. In dieser Epoche vollzog sich in Italien gewissermaßen ein Wechsel der musikalischen Jahreszeiten, freilich vom musikalisch vorbildlichen und fruchtbaren ‚Herbst des Mittelalters‘ zum ‚Frühling der Renaissance‘ der frühen Neuzeit. Dieser Stilwandel zeigt sich nicht zuletzt im Text, dem sprachlichen Medium der Motette: Die textliche Ausformulierung des Verhältnisses zur Musik und zur Gesellschaft sowie die Themenwahl erweisen sich als charakteristische Merkmale der italienischen Motette, die zudem Zweck und Funktion variieren. Die breite Rezeption des englischen Stils und die daraus resultierenden neuen musikalischen Formen auf dem Kontinent, die sich besonders nach den 1430er Jahren bemerkbar machten, brachten der Motettenkomposition in Italien eine weitere kompositorische Vielfalt.

⁴⁵² Notenbeispiel 31: Johannes de Lymburgia, *Tota pulchra es*, T. 80-88, Etheridge.

In der italienischen Motette der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist auf den ersten Blick kein neuer und eigenständiger Kompositionsstil der italienischen Komponisten zu erkennen, deren Subgenres z.B. die alte italienische Tradition des 14. Jahrhunderts sowie die verschiedenen Konzepte der bestehenden Kompositionsstile eher fast unverändert übernehmen. Darüber hinaus wurden die meisten musikalischen Schöpfungen (nicht von den italienischen Komponisten, sondern) von den anerkannten franko-flämischen Komponisten der Zeit in Abhängigkeit von der politischen und soziokulturellen Situation geschaffen. Die vielfältigen musikalischen Elemente, die die Entstehung der Motetten und ihre Transformation verbinden – Textur, Mensuren, Rhythmik und Melodik usw. – scheinen dabei keine neuen Formideen zu enthalten. Unter den kulturpolitischen Bedingungen Italiens entwickelten sich jedoch nicht zuletzt die Themen völlig anders, wurden dann mit neu geschriebenen Texten auf aktuelle Gegebenheiten bezogen, unterschieden sich dann in ihren Kompositionsanlässen bzw. ihrer Religiosität und befreiten sich damit von der vermeintlichen Überlegenheit des Marienthemas bzw. von der devotionalen Funktion in der Textwahl. Tatsächlich hatte das Musikleben bzw. die Karriere der Komponisten in Italien einen starken Einfluss auf die Entstehung der Motetten, wobei die weltliche bzw. geistliche Weltordnung musikalisch aktualisiert wurde.

Auffallend ist, dass italienische Komponisten in den Musikhandschriften der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sehr selten sind und sich erst ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts als Musiker wirklich hervortun.⁴⁵³ Die meisten von ihnen, die sich mit den musikalischen Aufgaben beschäftigten, kamen aus der franko-flämischen Schule, aus Nordfrankreich und den Niederlanden, und wurden aufgrund ihrer musikalischen Fähigkeiten nach Italien gerufen. Sie ließen sich in Italien nieder und komponierten geistliche Werke wie die so genannte ‚Stadtmotette‘, deren sozial- und kulturpolitischer Aspekt des Textthemas das Stilideal der neuen Motettengattung der Zeit entfaltete. Im Mittelpunkt der Stadtmotette steht somit die Stadt, die zunächst durch Geistliche (Bischöfe) oder Heilige repräsentiert wird; Lob, Freude und Frieden für sie sowie beispielsweise alles, was im kirchlichen Umgang mit Eintracht und Wohlstand zu tun hat, richten sich weiter an die Stadtbevölkerung. Das vielschichtige Verhältnis zur Stadt, zu Geistlichen und Weltlichen verkörpert sich vor allem in der Komposition und musikalischen Aufführung der Motette.

⁴⁵³ Dennoch sind z.B. einige italienische Komponisten dieser Zeit zu nennen, deren nicht-isorhythmische Motetten in *Q15* überliefert sind: Antonius de Civitato (= Antonio da Cividale, fl. 1392–1421), Cristoforus de Monte (um 1383–um 1437), Antonius Romanus (fl. 1400–1432), Petrus Rubeus (= Pietro Rosso, 1378–1438) etc. Die Motette von Monte wird im folgenden Kapitel (4.4.2.) behandelt.

Excelsa civitas Vincencia (Q15.271) von Beltrame Feragut (um 1385–um 1450) schafft gerade durch ihr spezifisches Textthema bzw. ihren Inhalt eine weitere Kategorie des Motettensubgenres (Lob, Laudatio). Diese Stadtmotette ist in die soziokulturellen und politischen Verhältnisse des frühen 15. Jahrhunderts in Italien eingebettet und reflektiert dann grundsätzlich die (liturgische) Funktion und den Anlass der Motette, auch wenn sie noch auf die verschiedenen auf dem Kontinent neu entwickelten Kompositionsideen verweist und damit zugleich einem anderen Subgenre (der Ø-Motette) zugeordnet wird. Die Motette ist in den beiden Handschriften *Q15* (Stufe II) und *Ox 213* überliefert, wobei nur der Discantus textiert ist. Sie verwendet also die Mensur Ø, deren Rhythmus bereits zu Beginn der beiden Unterstimmen in Longae gut erkennbar ist, weist also die allgemeinen Merkmale des cut-circle-Subgenres in der gesamten Motette auf und wird von Bessler im Hinblick auf den Rhythmuswandel als Liedmotette bzw. kantable Melodik bezeichnet. *Excelsa civitas* bildet die typische dreistimmige Textur der Ø-Motette, die zwar nicht dem italienischen Motettentypus der Vierstimmigkeit mit Doppeldiscantus folgt. Sie nimmt die deklamatorischen Passagen mehrmals auf (z.B. T. 18, 23, 27), zeigt aber meist die rhythmischen Merkmale der floriden Motette mit den Melismen im Discantus in Minimae, und die textlosen Passagen nach einem Vers rhythmisieren auch frei im Discantus auf schnellen Noten (T. 4-5, 24-25). Der Tenor bewegt sich darunter verhältnismäßig langsamer, und der Contratenor begleitet im kaum abweichenden Rhythmus des Tenors (*Notenbeispiel 32*).⁴⁵⁴

Feragut stammte aus Avignon, wirkte aber wie die anderen Komponisten der Ø-Motette in Italien, von 1415 bis in die 1440er Jahre auch in Vicenza. *Excelsa civitas Vicencia* ist dem venezianischen Bischof von Vicenza, Francesco Malipiero, anlässlich des ersten Einzugs des neuen Bischofs in die Kathedrale von Vicenza im Mai 1433 gewidmet, wie auch *Veni dilete my* von Lymburgia aus demselben Jahr; vor allem aber ist sie der Stadt Vicenza gewidmet,⁴⁵⁵ wie auch *Martires dei incliti*, ebenfalls von Lymburgia, aus dem Jahr 1431, die aber zum Gedenken an Leontius und Carpophorus komponiert wurde. Aus diesem Kontext erscheint der Name der Stadt Vicenza am Anfang des Textes als Incipit. Inzwischen ist jedoch erwiesen, dass *Excelsa civitas* tatsächlich vor *Martires dei* entstanden ist.⁴⁵⁶ Eine nähere Betrachtung des Manuskripts *Q15*, Folio A298v., legt nahe, dass der Name des Bischofs Pietro Emiliani in der Notation der *Excelsa civitas*

⁴⁵⁴ Notenbeispiel 32: Beltrame Feragut, *Excelsa civitas Vincencia* (Q15.271), Intro - T. 22, Reaney VII.

⁴⁵⁵ Nosow (2012), S. 218.

⁴⁵⁶ Siehe dazu Anm. 357.

durchgestrichen und erst nach seinem Tod 1433 durch den Namen seines Nachfolgers Francesco Malipiero ersetzt wurde.⁴⁵⁷ Zeitlich fällt dies übrigens in den Zeitraum der Kompilation der Stufe II von *Q15* in Vicenza (um 1430–1433); diese Korrektur betrifft also nur die Handschrift *Q15*, in *Ox 213* ist nur der Name des Nachfolgebischofs angegeben. Pietro Emiliani wurde 1409 zum Bischof von Vicenza gewählt; er selbst legte großen Wert auf die musikalische Gestaltung in der Liturgie und förderte beispielsweise die musikalische Ausbildung der Chorsänger. Wenn die Motette *Excelsa civitas* also ursprünglich für Pietro Emiliani komponiert wurde, dann wurde seine Amtseinführung in der Diözese bereits mit dieser Motette feierlich begangen, wahrscheinlich zwischen dem 30. September 1409 und dem 14. Mai 1410. Nach dem Tod Malipieros wies der Schreiber von *Q15* die Motette wieder Emiliani zu, was die Vermutung bestätigt, dass sich die Sammlung in unmittelbarer Nähe der Hausgenossen des musikbegeisterten Bischofs befand.⁴⁵⁸

1. Excelsa civitas Vincencia, gaude et letare
2. tanto sponsata sponso decorata decore,
3. quem virtutum sublimitas tibi destinavit,
4. *Francescum Malimpetrum*⁴⁵⁹ pro te adornavit
5. sciencia, dulcedine, concordia et pace vera.
6. Exultet celum laudibus aer ponthus et terra,
7. musicorum nobilium societas preclara
8. psallentes: Eia, eia, beata nobis gaudia.

Die Stadtmotette *Excelsa civitas* erklingt vom Intro bis zum Schluss in *c* stets in konsonanter Klarheit. Sie folgt, wie bereits erwähnt, dem melismatischen Melodieverlauf im Discantus, der sich besonders durch die lange Floridität auf dem zweiten Vers [*tanto sponsata*] *sponso decorata decore* (so verlobt und geschmückt mit ihrem Bräutigam) auszeichnet (T. 11-15). Darüber hinaus beginnt jeder Vers auf langen Noten der Longae oder Breves und wird allmählich schneller mit Melismen auf kürzeren Noten fortgesetzt – stilistisch und funktional übrigens eng verwandt mit der Motette *Tota pulchra es* von Arnold de Lantins, die ebenfalls den Ø-Rhythmus verwendet; die Minimae in Feraguts Motette bewegen sich eher skalamäßig auf und ab. Ansonsten weist die Motette keine

⁴⁵⁷ Bent (2008), S. 3, 20.

⁴⁵⁸ Bent, *Early Papal Motets*, in: Sherr (1998), S. 39.

⁴⁵⁹ In den beiden modernen Ausgaben der *Excelsa civitas* (Cox und Reaney), die in dieser Studie für die Notenbeispiele verwendet bzw. konsultiert wurden, wird diese Stelle übrigens als *Petrum Emilianum* bezeichnet.

musikalische Geschlossenheit über einem Vers des ausführlichen Motettentextes auf, sondern wird frei geführt, so dass gerade die deklamatorischen Passagen auch der regelmäßigen Rhythmisierung der Dreizeitigkeit entbehren (T. 7, 18, 21, 23, 27 usw., *Notenbeispiel 33*).⁴⁶⁰

Im Hinblick auf die Gattungsidentität sowie das kulturpolitische Textthema des Stadtlobes enthält sie weder eine Fürbitte/Flehen des Sprechers bzw. noch eine direkte Ansprache der Geliebten oder der Jungfrau Maria und darüber hinaus auch kein devotionales Motiv. Mit den Worten *concordia et pace vera (Eintracht und wahrer Frieden)* erläutert jedoch die Motette kurz bildhaft das soziokulturelle Verhältnis zwischen der Stadt, dem Dedizierten und den Lobrednern (T. 30-32); das Wort *concordia* wird besonders hervorgehoben, indem der Tenor darauf kurz pausiert (T. 30) und nur der Contratenor den syllabisch erklingenden Discantus auf einer langen Note begleitet. Der vorangestellte Text (Verse 6-7) und der nachfolgende Gesang (Vers 8, mit Fermaten) beschreiben dann gemeinsam die musikalische Darbietung der Domchorsänger (T. 44-55): *Exultet celum laudibus aer ponthus et terra, musicorum nobilium societas preclara psallentes: Eia, eia, beata nobis gaudia (Himmel, Luft, Meer und Erde sollen im Lobgesang erklingen, wenn die illustre Schar berühmter Musiker singt: „Hurra! Halleluja! Gesegnet sei unser Glück!“). Excelsa civitas* bereitet an dieser Stelle zunächst einen kurzen textlosen Übergang zum Fermatenschluss vor, vergleichbar mit der zweiten Duettpassage von *Flos florum* (T. 42-43). Dann geht die Motette in eine typische Fermatenpassage über, die in der Regel entweder in der Satzmitte oder am Satzende der cut-circle-Motette steht: Alle Stimmen bilden einen Homorhythmus, jedes Wort des Textes wird syllabisch bzw. deklamatorisch vertont, wie dies auch in Dufays cut-circle-Motette *Flos florum* der Fall ist, und die Fermaten stellen in dieser Weise eine weitere spezifische narrative Handlung (Sprechhandlung) im Sinne des Textes dar (*Notenbeispiel 34*).⁴⁶¹

Die Gattungsidentität der Stadtmotette wird sicherlich durch das Lobthema bestimmt. Beeindruckend ist dabei, dass Fegrags Motette durch die Schilderung der musikalischen Aufführungsszene sowohl textinhaltlich als auch musikalisch die Musiker/Sänger als Lobende (Subjekt der Lobhandlung) bzw. als Mittler für die Stadt zwischen Geistlichem (Bischof) und Weltlichem (Bürger) deutlich exponiert.

⁴⁶⁰ Notenbeispiel 33: Beltrame Feragut, *Excelsa civitas Vincencia*, T. 23-33, Reaney VII.

⁴⁶¹ Notenbeispiel 34: Beltrame Feragut, *Excelsa civitas Vincencia*, T. 39 - Schluss, Reaney VII.

Als Vertreter der polyphonen Musik im Kontext der kulturpolitischen Varietät in Italien, die sich direkt auf die Handschrift *Q15* bezieht, sind Johannes Ciconia und seine musikalischen Werke nicht zu übersehen. In diesem Sinne ist *O felix templum jubila* (Q15.216) als ein weiteres Beispiel der italienischen Motette sowie der Stadtmotette zu nennen.

Ciconia beeinflusste die Entwicklung der geistlichen Vokalpolyphonie in Italien – insbesondere die (nicht-)isorhythmische Motette im Kontext von *Q15*,⁴⁶² die sog. Stadtmotette sowie deren spezifische Textbehandlung und die Motettenform des Doppeldiscantus – bereits um 1400, gehört zur ersten Generation der franko-flämischen Schule und ist unter diesen der erste Musiker, der seine musikalischen Fähigkeiten in Italien unter Beweis stellt. Seine Familie stammte ursprünglich aus Lüttich.⁴⁶³ Später, von 1401 bis zu seinem Tod 1412, hielt er sich als Kanoniker in Padua auf und wirkte in dieser Zeit an der Kathedrale von Padua (Basilica cattedrale di Santa Maria Assunta). Einige musikalische Fragmente aus Padua bezeugen übrigens die musikalische Praxis der Mehrstimmigkeit um 1390–1420 in dieser Kathedrale und in der angegliederten Benediktinerklosterkirche (Basilica di Santa Giustina)⁴⁶⁴.

Ciconia ist der bedeutendste Komponist der franko-flämischen Schule in Bezug auf Italien, auch wenn sich sein musikalischer Wirkungskreis auf Padua und Venetien beschränkte. Die relativ frühe Periode dieser paduanischen Dokumentation der Musikpraxis fällt beispielsweise mit Dufays Aufenthalt in Italien zusammen.⁴⁶⁵ Ciconia starb vor Dufays Italienaufenthalt, aber als Zeitgenosse schlägt er eine musikalische Brücke zwischen der Zeit der Ars nova bzw. Machauts und der Generation Dufays. Dies ist zumindest durch den Kompilationszeitraum der Stufe I von *Q15* (um 1420–1425) hinreichend belegt, d.h. Ciconias Werke waren auch mehr als 10 Jahre nach seinem Tod noch aktuell. Der Kompositionsstil der Motetten Ciconias wirkte somit in gewisser Weise als Vorbild für die mehrstimmigen Werke – einschließlich der Kompositionen der isorhythmischen Motette – Dufays und seiner Musikerkollegen, die dem italienischen Motettentypus folgten, was vor allem auf das kulturpolitisch motivierte Thema und deren Textbehandlung (z.B. die eigentümliche

⁴⁶² Siehe Kapitel 4.1. „Arbeitsgebiet und Hauptquelle: Die nicht-isorhythmischen Motetten im Manuskript *Bologna Q15*“.

⁴⁶³ Wenn er um 1390 oder später nach Italien kam, muss er seine musikalischen Kenntnisse bereits im Norden erworben haben, vielleicht als Chorknabe in der Kathedrale seiner Heimatstadt Lüttich. Strohm (1993), S. 96.

⁴⁶⁴ Ebd., S. 94.

⁴⁶⁵ Nachdem Dufay 1414 in Konstanz mit der Familie Malatesta in Kontakt gekommen war, hielt er sich zwischenzeitlich in Italien auf, in den 1420er Jahren in Rimini, wo er im Auftrag der Malatesta von Pesaro komponierte. Ebd., S. 262.

Beschäftigung mit dem Verhältnis von Text und Musik) zurückzuführen ist.⁴⁶⁶ Ciconias Kompositionstechnik orientiert sich nämlich in den frühen Werken an der französischen Ars nova (bzw. der isorhythmischen Motette), später schafft er die musikalische Einheit in einem ausgewogenen Verhältnis zwischen französischem und italienischem Stil. Ciconias musikalisches Schaffen repräsentiert somit die Kontinuität des alten Musikstils des 14. Jahrhunderts und zugleich den Wandel der Motettenform um die Jahrhundertwende, wobei er selbst häufig als Wegbereiter für die Entwicklung der neuen Motettenform in Italien in dieser Zeit angesehen wird. Im Hinblick auf die Kontinuität erläutert Margaret Bent auch den Einfluss der italienischen polyphonen Musik des 14. Jahrhunderts, insbesondere der weltlichen Gattung der Caccia.⁴⁶⁷

Das Manuskript *Q15* enthält die große Zahl seiner frühen polyphonen Kompositionen um die Jahrhundertwende. Unter den sechs nicht-isorhythmischen Motetten Ciconias, die in *Q15* überliefert sind, befinden sich zwei, die sich inhaltlich direkt auf die venetische Stadt Padua beziehen: *O felix templum jubila* (Q15.216) und *O Padua sidus preclarum* (Q15.256). In der dreistimmigen *O Padua sidus* wird keine bestimmte Person, sondern nur die Stadt Padua gerühmt. Demgegenüber ist *O felix templum* eine vierstimmige Motette, die einem der drei Bischöfe von Padua, Stefano da Carrara (1370–1449, reg. 1402–1406), gewidmet ist, in der aber auch Padua gepriesen wird.⁴⁶⁸ *O felix templum* wurde um 1400 komponiert, da das Weihedatum der Kathedrale von Padua mit dem Jahr 1400 in Verbindung gebracht wird,⁴⁶⁹ und ist in *Q15* (Stufe I) und in *Ox 213* kopiert.⁴⁷⁰ *O felix templum* (und auch *O Padua sidus*) steht in mehreren musikstilistischen Aspekten in der italienischen

⁴⁶⁶ Wie bei *Vergene bella* Dufays lässt sich der Motettenstil von *O felix templum* Ciconias auf die ‚imitierende Motette‘ zurückführen, die in der folgenden Musikanalyse erläutert wird.

⁴⁶⁷ Bent (1992), S. 104ff.; Bent (2023), S. 503.

⁴⁶⁸ Bei den Werken Ciconias, die den beiden anderen Bischöfen von Padua gewidmet sind, handelt es sich um folgende italienische Motetten: *Albane misse celitus/Albane doctor maxime* für Albano Michiel (reg. 1406–1409), deren kurze Musikanalyse als Beispiel für eine italienische Motette in Kapitel 2.2 (unter dem Untertitel „Die isorhythmische Motette“) behandelt wird, und *Petrum Marcello Venetum/O Petre antistes inclite* für Pietro Marcello (um 1376–1428, reg. 1409–1428). Übrigens stammen alle Motetten in *Q15*, die der Stadt Padua gewidmet sind oder sich auf sie beziehen, von Ciconia. Weitere Padua-Motetten von Ciconia: *Doctorum principem/Melodia suavissima* (Q15.272) und *Ut per te omnis/Ingens alumpnus Padue* (Q15.259).

⁴⁶⁹ Bent stellt die Datierung der Motette *O felix templum* bei Johannes Wolf und Suzanne Clercx in Frage und bevorzugt die Bischofsweihe von Stefano da Carrara am 10. April 1402 als Anlass der Uraufführung. Damit stellt sie *O felix templum* als erstes Glied in die Reihe der Bischofsmotetten *Albane misse* und *Petrum Marcello*. Seiferling (2004), S. 18.

⁴⁷⁰ In *Ox 213* ist *O felix templum* die einzige Motette Ciconias, die noch in der originalen italienischen Notation mit nach unten gerichteten Semibreves und diagonalen Fahnen für die punktierten Noten überliefert ist. Margaret Bent, *Continuity and Transformation of Repertory and Transmission*, S. 234, in: Dieckmann (2007); Ansonsten gibt es einige Unterschiede in der Transkription zwischen den beiden Handschriften: Die Triole im Achtel der *minor prolatio* ist durch eine weiße Minima gekennzeichnet, während sie in *Ox 213* mit einer schwarzen Semiminima markiert ist. Cox (1977), S. 121.

Motettentradition: Die Vierstimmigkeit mit zwei Oberstimmen ist vor allem als repräsentatives Stilmerkmal der italienischen Motette des vorigen Jahrhunderts zu erkennen, deren Form/Textur wesentlich von der italienischen Caccia beeinflusst wurde. Auch hier findet sich die Textierung nur in den beiden Oberstimmen (die Unterstimmen sind also in der Regel untextiert), die Textur des Doppeldiscantus bildet die gleiche Wichtigkeit bzw. den gleichen Tonumfang zwischen den beiden Oberstimmen. Auch diese beiden Discantus rhythmisieren im Prinzip annähernd gleich und imitieren einander wie in Lymburgias *Tota pulchra*. Textthematisch geht es aber diesmal nicht um Devotion bzw. Marienverehrung auf der vorhandenen Textgrundlage, sondern um Lobpreis mit neuem Text, was unmittelbar vor allem im Kontext der Anlässe und der Funktionen der Motette steht.⁴⁷¹ Der relativ langsame Tenor begleitet die beiden Oberstimmen in typisch hamornisierender Weise in der Tiefe, was Bessler diesen als den von Ciconia zu einer kontrapunktisch gleichwertigen Stimme durchgeformten ‚Instrumentaltenor der Caccia‘ bezeichnet und damit an den cantus-firmus französischer Motetten des 13. Jahrhunderts anknüpft, insbesondere im Sinne einer freien Komposition im italienischen Stil ohne Choralvorlage.⁴⁷² Der Contratenor, der in der italienischen Motette des 14. Jahrhunderts ursprünglich selten vorkommt, ist deshalb meist fakultativ, also unbedeutend. Durch seine Hinzufügung entsteht ein vierstimmiger Satz, der sich noch mehr dem französischen Motettenstil annähert und dem klanglichen und harmonischen Reichtum dient.⁴⁷³

- 1 O felix templum jubila
 et chors tua canonici
 nun plaudat corde supplici.
 Tu, clere, viso rutila.

- 2 Qui presul divi muneris
 de summo missus cardine
 a justo nato Dardane
 est pastor sacri oneris.

⁴⁷¹ Die variierte Motettenform des (nicht devotionalen) Doppeldiscantus als solche wird noch in Kapitel 4.4.2. „Neue Idee aus der alten Form des 14. Jahrhunderts“ behandelt, um die weiteren neuen Formideen und ihre Formentwicklung zu erörtern.

⁴⁷² Bessler (1950), S. 230.

⁴⁷³ Im Gegensatz zu den meisten dreistimmigen italienischen Motetten des 14. Jahrhunderts sind die italienischen Motetten des frühen 15. Jahrhunderts, die vor allem in *Q15* kopiert sind, vierstimmig durch die Hinzufügung des ‚inessential (unwesentlichen)‘ Contratenors – wahrscheinlich später durch den Schreiber des Manuskriptes –, ohne den der Motettensatz (hier z.B. *O felix templum*) problemlos erklingt. Nosow (1992), Anm. 20 (Bent), S. 48f.

- 3 Tu genitoris Stephane,
o plaustriger illustrissime,
virtutes splendidissime
sunt tuis factis consone:
- 4 Fano novo et multis aris
superis quas dedicasti
ad astra iter jam parasti
tibi et cunctis tui laris.
- 5 Precor, patre o digna proles,
justa, mitis et modesta,
viciorum ac infesta,
virtutibusque redolens,
- 6 dignare me **Ciconiam**
(tanti licet sim indignus)
tui habere in cordis pignus,
es benignus quoniam.

Amen.⁴⁷⁴

Der Motettentext wurde in zumeist großem Umfang neu geschrieben, besteht dennoch aus sechs Strophen mit gutem Wortbau. Inhaltlich handelt es sich um eine Lobpreisung der gesegneten Kathedrale von Padua, des neuen, vom Himmel geschenkten Bischofs Stefano und seines Hauses (sowie des hl. Stephanus), wie auch die anderen Texte der Motetten Ciconias, die einer bis ins Trecento ungebrochenen Tradition der lateinischer bzw. italienischer Dichtung folgen.⁴⁷⁵ Der Blickpunkt des Textes richtet sich aber auch auf den Sprechenden bzw. Singenden, wobei die individuelle Anrede des lobpreisenden Subjekts mit bzw. zu ‚dir (*tibi*)‘ immer wieder auftaucht. Wie im Hohelied wirkt der Lobpreis in dieser Motette durch die Sprechhandlung zugleich als Fürbitte, das Objekt bzw. der Gelobte verkörpert sich aber noch stärker als in der Stadtmotette *Excelsa civitas* Feraguts. Die letzte Strophe deutet zudem auf eine persönliche Bitte an ‚(obgleich ich noch unwürdig bin), mich Ciconia als ein Zeichen in dein Herz aufzunehmen (*dignare me Ciconiam (tanti licet sim indignus) tui habere in cordis pignus*)‘. Im Text wird nämlich der Komponist dieses musikalischen Werkes namentlich genannt, der durch die Motettenkomposition bzw. die musikalische Aufführung auch den Weg in den Himmel zu bereiten wünscht, weil Gott gnädig (*benignus*) ist. Die sog.

⁴⁷⁴ Die unterstrichenen Verse beziehen sich auf die imitierten Stellen, die in den folgenden Abschnitten erläutert werden.

⁴⁷⁵ Seiferling (2004), S. 40.

Selbstreferenz (self-reference) ist typisch für den Text der italienischen Motette.⁴⁷⁶ Diese Autornennung des Komponisten ist vergleichbar mit dem in der *Excelsa civitas* Feraguts geschilderten Musiker/Sänger als Mittler zwischen dem Geistlichen und dem Weltlichen: Man könnte diesen Selbstbezug so interpretieren, dass Ciconia einen Schritt weiter oder tiefer zu gehen scheint als Feragut, indem er den Komponisten selbst direkt in die Lobrede einbezieht, obwohl *O felix templum* früher, um 1400, komponiert wurde. Die Textautoren der Motetten von Ciconia sind nicht identifiziert, es ist jedoch anzunehmen, dass er selbst die Texte verfasst hat.⁴⁷⁷ Von einer Selbsterkenntnis oder Subjektivierung des Komponisten kann hier jedoch nicht die Rede sein. Angesichts der sozialen Verhältnisse des Künstlers ist die Namensnennung wohl nur als Hinweis auf den Motettenschreiber zu verstehen, wie eine Signatur.⁴⁷⁸ Neben *O felix templum* erwähnt Ciconia seinen Namen in vier weiteren Motetten.⁴⁷⁹

Die Motette beginnt mit einem Jubelruf auf die gesegnete Kirche durch den führenden Discantus I, während Discantus II pausiert. Nur in der Eröffnung nimmt das Anfangswort ‚O‘ einer Textstrophe die lange Note (Longa) auf, ansonsten geht der Motettensatz durchgehend im *tempus perfectum* O auf kürzeren Noten (meist Minimae) recht lebhaft weiter. Erst am Ende des zweiten Verses des Discantus I setzt Discantus II völlig imitierend ein (T. 10), Discantus I erklingt diesmal nicht. Anders als in der dreistimmigen Motette steht der Tenor nicht in einem grundsätzlich kontrapunktischen Verhältnis zum Discantuspaar, sondern rhythmisiert sich frei von diesem, wobei vor allem das kompositorische Merkmal der Caccia zur Geltung kommt. Tenor und Contratenor⁴⁸⁰ begleiten dabei den Discantus meist auf mittleren Notenwerten (Breves) (*Notenbeispiel 35*).⁴⁸¹

Als ein wesentliches satztechnisches Element der Doppeldiscantus-Motette ist der ‚imitierende Discantus‘ anzusehen, der sich zunächst in der Eröffnung auftritt, dessen stilistische Faktoren aber die melodische Konstellation des gesamten Satzes dominieren. Die Imitationspassage

⁴⁷⁶ Cumming (1999), S. 81.

⁴⁷⁷ Lütteken (2011), S. 50.

⁴⁷⁸ Andrea Lindmayr-Brandl, *Die Autorität der Namen – Fremd- und Eigensignaturen in musikalischen Werken der Renaissance*, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, Kassel 2004 (= Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 1 (2001 & 2004)), S. 27f.

⁴⁷⁹ In alphabetischer Reihenfolge: die isorhythmische *Albane misse celitus/Albane doctor maxime* (Q15.273), *O Padua Sidus preclarum* (Q15.256), die isorhythmische *Petrum Marcello venetum/O Petre antistes inclite* (Q15.245) und *Venecie mundi splendor* (Q15.257), die als nächstes Beispiel in diesem Kapitel behandelt wird.

⁴⁸⁰ Die ursprüngliche Textur sei wohl dreistimmig mit zwei Discantus und einem Tenor; Ciconia fügte wahrscheinlich später einen Contratenor hinzu, um den Klang zu bereichern. Besseler (1950), Anm. 4, S. 78.

⁴⁸¹ Notenbeispiel 35: Johannes Ciconia, *O felix templum jubila* (Q15.216), Intro - T. 18, Ciconia.

taucht dann in jeder Strophe immer wieder auf, meist wird Discantus I von Discantus II im kanonischen Melodieverlauf imitiert (z.B. *Stephane, o plaustriger* in T. 48-52, *ad astra iter* in T. 70-72 etc.). Auf dem ersten Vers der zweiten Strophe *Qui presul divi muneris* (*Dieser Mann, Bischof des heiligen Amtes*) imitiert der Discantus I ausnahmsweise den Tenor, wo der Tenor mit dem Text des Versanfangs vor den beiden Discantus erklingt, und an dieser Stelle setzt der Discantus II in der Gegenbewegung zum Discantus I, aber im gleichen Rhythmus wie die beiden anderen Stimmen ein (T. 29-33). Später tauschen die beiden Oberstimmen ihre Melodien dieses vorhergehenden Taktes (T. 31) in ähnlichem Rhythmus aus und bilden ebenfalls kurz den Homorhythmus. (T. 41-43). Beim dritten Vers der fünften Strophe setzt der Tenor wieder früher ein als die beiden Oberstimmen; auf dem Vers *viciorum ac infesta* imitieren Discantus I und Discantus II einander, wobei der Tenor nur rhythmisch imitiert wird. (T. 86-90). In jeder Imitationspassage (siehe auch den markierten Motettentext oben) steht außerdem die Quinte zwischen dem Tenor und einem führenden Discantus auf, meist in *d* (Tenor) und *a* (Discantus), sofern der Tenor nicht pausiert. Zwar bezeichnet Bessler die Motette, in der es immer wieder zu Imitationen kommt, als ‚imitierende Motette‘ oder ‚Caccia-Motette‘, deren Vorbildcharakter in der imitatorischen Eröffnung der Oberstimmen in der italienischen Caccia zu erkennen ist, in der der Tenor als harmonische Fundamentstimme fungiert.⁴⁸² Übrigens kann die Entstehung dieses neuen Motettenstils von Ciconia, sozusagen als erstem Vertreter der imitierenden Motette, zeitlich vor den anderen in Italien tätigen Komponisten aus dem Norden bereits um 1400 datiert werden. Dieser musikalische Stil wird im Sinne der Klangwirkung als ‚Echo-Imitation‘⁴⁸³ bezeichnet (*Notenbeispiel 36*).⁴⁸⁴

In mehreren Passagen des imitierenden Discantus wird der Rhythmus auf Triolen (Minimae) verwendet, und einzelne Textworte werden dann durch fröhlich schnelles Tempo und üppige Melismen hervorgehoben, ohne dass dazwischen der Rhythmus des *tempus perfectum* auch nur unterbrochen wird (T. 3, 9, 48-51 und 113-114). Das *Amen* im Schlussteil krönt die große melismatische Passage, in der sich die beiden Discantus bis zum Satzende alle zwei Takte kanonisch imitieren und der Tenor stets tief im Schlusston erklingt. Kurz vor der letzten Imitation der Amen-Passage setzen überdies zwischen den beiden Discantus die Hoquetus in Achteln ein; diese Satztechnik dient hier dem Ausdruck der Freude (T. 124). Übrigens kadenziiert der Tenor am Ende

⁴⁸² Bessler (1950), S. 77ff.

⁴⁸³ Cox (1977), S. 122; Cumming (1999), S. 80.

⁴⁸⁴ Notenbeispiel 36: Johannes Ciconia, *O felix templum jubila*, T. 19-74, Ciconia.

nicht auf dem Anfangston *d*, der den Discantus ständig zur Quinte begleitet, sondern auf *f*. Während die Kadenz in den vorhergehenden Stellen meist die Oktave zwischen Discantus I und Tenor bildet, kadenziert die Motette am Ende in der Quintparallele zwischen den beiden Discantus und der Tenor eine Oktave tiefer zum Discantus II. Dieser Kadenztyp⁴⁸⁵ ist charakteristisch für die italienische Caccia und Motette (*Notenbeispiel 37*).⁴⁸⁶

Eine weitere Motette, deren Entstehung noch durch die kulturpolitischen Verhältnisse in Italien motiviert war und die als typisches Beispiel einer Stadtmotette auf eine bestimmte Stadt und Person Bezug nimmt, ist *Venecie mundi splendor/Michael qui Stena domus* (Q. 257) von Johannes Ciconia. Sie ist nur in *Q15* (Stufe I) kopiert und hat wie die oben erwähnte *O felix templum* eine Doppeldiscantus-Struktur, ist aber dreistimmig mit nur einem Tenor. Die Entstehungszeit der Motette ist etwas unklar, vermutlich um oder nach 1400, als Michele Steno (um 1331–1423, reg. 1400–1413) zum 63. Dogen der Republik Venedig gewählt wurde. Die meisten Gelegenheitsmotetten in *Q15* wurden eindeutig zu Ehren von Widmungsträgern oder zu bestimmten Anlässen komponiert: In einigen Fällen könnte es sich also z.B. um Einweihungen gehandelt haben, und einige dieser Motetten wurden noch lange nach dem Tod des Widmungsträgers ohne verbale Änderungen wieder aufgenommen.⁴⁸⁷ Somit steht *Venecie mundi* auch in einem historisch-politischen Kontext: Diese Motettenkomposition bezieht sich eindeutig auf die Übergabe einer Paduaner Gesandtschaft an Venedig nach der Eroberung der Kommune Padua durch die Venezianer und kann nämlich als Ausdruck der Akzeptanz des neuen Regimes durch die Paduaner erklärt werden.⁴⁸⁸ Der Inhalt des Textes, der mit großer Sorgfalt den glorreichen Sieg Venedigs, die Freude über den Sieg und die Gerechtigkeit der Herrschaft schildert, leitet sich also unmittelbar aus diesen politischen Umständen ab.

⁴⁸⁵ Cumming bezeichnet diese Kadenzform – Quinte zwischen den beiden Discantus und Oktave zwischen Discantus II und Tenor – als ‚italienische Kadenz (italian cadence)‘. Cumming (1999), Anm. 30, S. 77.

⁴⁸⁶ Notenbeispiel 37: Johannes Ciconia, *O felix templum jubila, Amen*-Schluss, T. 110-131, Ciconia.

⁴⁸⁷ Bent, *Early Papal Motets*, in: Sherr (1998), S. 18.

⁴⁸⁸ Bent hält die Datierung der Komposition auf 1405, als Francesco Zabarella, der Schutzherr von Ciconia, dem Dogen am 3. Januar 1406 vor den Toren von San Marco im Namen der Kommune Padua die Embleme der *Signoria* überreichte, für wahrscheinlicher als die von Suzanne Clercx auf 1407, als der Dom als Entschädigung für die konfiszierten Güter von Francesco II. da Carrara (1359–1406, reg. 1388–1405), des letzten *signore* von Padua, der 1406 hingerichtet wurde, mit Privilegien ausgestattet wurde. Bent (1895), S. XII; Seiferling (2004), S. 39, 110.

Discantus I

[O] Venecie, mundi splendor,
 Italie cum sis decor,
 in te viget omnis livor
 regulis mundicie.

Gaude, mater maris, salus,
 qua purgatur quisque malus.
 Terre ponti tu es palus,
 miserorum baiula.

Gaude late, virgo digna,
 principatus portas signa
 (tibi soli sunt condigna)
 ducalis domini.

Gaude, victrix exterorum,
 nam potestas Venetorum
 nulli cedit perversorum,
 domans, terram, maria;

[Nam] tu vincis manus fortis,
 pacem reddis tuis portis,
 et dirumpis fauces mortis,
 tuorum fidelium.

Pro te canit voce pia
 (tui statum in hac via
 El conservet et Maria)
 Johannes Ciconia.
 [Amen.]

Tenor

Italie mundicie quisque malus
 gaude *mater* late digna
 pro te canit voce pia
 conservat hec Maria
 Jo[hannes] Ciconia.

Discantus II

Michael, qui Stena domus
 tu ducatus portas honus,
 honor tibi quia bonus
 vitam ducem celibem.

Phebo compar, princeps alme,
 tibi mundus promit ‚salve‘;
 spargis tuis fructum palme,
 victor semper [nobils].

Clemens, justus approbaris
 decus morum appellaris,
 tu defensor estimaris,
 fidei catholice.

Bonis pandis munus dignum,
 malis fundis pene signum
 leges suas ad condignum
 gladio justitie.

Sagax, prudens, mitis pater,
 (lex divina, cum sis mater)
 mentis virtus tibi frater,
 zelator rei publice.

Sedem precor tibi dari,
 Deo celi famulari,
 ejus throno copulari
 per eterna secula.
 Amen.

Tabelle 12: Textgliederung von *Venecie mundi splendor/Michael qui Stena domus*

Bemerkenswert ist, dass *Venecie mundi* wie die isorhythmische Motette aus zwei Texten besteht (Mehrtextigkeit), wobei diese Motettentexte jeweils ein anderes Thema bzw. einen bestimmten Widmungsgegenstand haben und von einer Singstimme übernommen werden (*Tabelle 12*): Der Text des Discantus I handelt von der Ehre der Stadt bzw. der Republik Venedig durch die

Anrufung Mariens, und vor allem vom Sieg Venedigs über Padua,⁴⁸⁹ Discantus II singt das Lob des Dogen Michele Steno – die Texte der beiden Discantus haben dabei den gleichen Umfang/die gleiche Länge (jeweils sechs Strophen und ein *Amen*), sind gut gereimt und teilen sich auch einige Textworte mit unterschiedlichen Endreimen⁴⁹⁰ – und der Tenor lobt Italien mit dem kürzeren Text. Die Motette könnte dabei dreitextig sein, weil der Tenor einen eigenen Text zu haben scheint. Der fünfverse Tenortext wurde jedoch aus dem Text von Discantus I übernommen und nur in wenigen Worten verändert bzw. gekürzt. Während der Tenor in *O felix templum* den gleichen Text wie die anderen Stimmen singt, weicht der Tenor in *Venecie mundi* damit vom Text der Oberstimmen ab.

Während der Text von *Excelsa civitas* Feraguts inhaltlich auf die Eintracht bzw. der Harmonie zwischen der Stadt, der Kirche und der Zivilgesellschaft abzielt – der Musiker/Chor fungiert dabei als Subjekt des Lobes bzw. als Vermittler zwischen diesen drei sozialen Schichten –, versucht *Venecie mundi* also diese Eintracht durch das sog. Tutti der drei Stimmen, die die jeweiligen Positionen vertreten, zu suchen, d.h. ‚zusammenklingen‘ zu lassen. Die Textbehandlung lässt dann wiederum auf die Sprechhandlung schließen. Die beiden Discantus stehen sich gleichberechtigt gegenüber und kommunizieren bis zur vorletzten Strophe durch die freudige Anrufung miteinander, wobei sie meist im Imperativ oder Vokativ von Venedig unter dem Schutz Mariens und vom Lob des Dogen sprechen. Maria (im Himmel) und der Doge Steno (auf Erden) werden so im Discantus-Text bzw. im Discantus-Gespräch jeweils als die wichtigsten Beschützer der Stadt Venedig dargestellt. In den letzten beiden Strophen wechselt sich jedoch die Perspektive des Sprechers:⁴⁹¹ Der Discantus I singt in der ersten Person mit Nennung des Komponistennamens über seiner Bitte (*Pro te canit voce pia [...] Johannes Ciconia – Für dich besingt mit frommer Stimme [...] Johannes Ciconia*; T. 75-89); der Discantus II dagegen singt diese Bitte ebenfalls in der Ich-Form (*precor tibi – ich bitte dich*; T. 78-79). Der Name *Ciconia* wird also zunächst im Discantus I genannt und im Tenor noch einmal wiederholt (Amen-Schluss, T. 101-107).

Die Texte beginnen unterschiedlich, aber alle drei Stimmen von Anfang an gleichzeitig, wobei Discantus I von Discantus II in der Quinte begleitet wird und der Tenor eine Oktave tiefer von

⁴⁸⁹ So wird z.B. der letzte Herrscher von Padua, Carrara, im Motettentext als einer der *perversorum* (der *Verkehrten*, der *Frevler*) bezeichnet (4. Strophe: *nam potestas Venetorum/nulli cedit perversorum – denn die Macht der Venezianer/ weicht keinem der Frevler*) und die alte paduanische Bürgerschaft wird nebenbei immer wieder mit der Erhabenheit der venezianischen Herrschaft kontrastiert. Seiferling (2004), S. 121.

⁴⁹⁰ Die ersten drei Schlussworte der dritten Strophe von Discantus I (*digna/signa/condigna*) stimmen mit denen der vierten Strophe von Discantus II (*dignum/signum/condignum*) überein. Ebd., S. 58.

⁴⁹¹ Vgl. Strohm, *Sprechhandlungen*, in: Lütteken (2011), S. 51.

Discantus II. In dieser Motette wird der musikalische Stil der Imitation schnell deutlich. Zunächst fällt der zweite Vers des Discantus I auf, der melodisch, aber rhythmisch verkürzt, den Satzanfang imitiert (T. 10). Die Motette zeigt dann als typische Ciconia-Vokalpolyphonie durchgehend die Imitationspassagen zwischen den beiden Discantus meist am Versanfang, gelegentlich rhythmisch variiert, aber in der Melodieführung gleich bleibend (4. Vers in T. 15-16; 5. Vers in T. 18-19; 8. Vers in T. 30-35: diesmal Discantus II vor Discantus I; *Amen*-Stelle ab T. 90). Die rhythmische Abweichung in der Imitation, meist im Abstand einer Minima, dient eher der Verdeutlichung des Wortlautes zwischen zwei unterschiedlichen Texten der Oberstimmen in der Sprechhandlung, indem eine Wortsilbe in der rhythmischen Pause einer anderen hervorgehoben wird und im schnellen Ablauf der Semibreves und Minimae relativ deutlich erkennbar ist (*Notenbeispiel 38*).⁴⁹²

Für den Doppeldiscantus gilt somit sowohl textlich – wegen des Textumfangs und -inhalts – als auch musikalisch – wegen der Textsymmetrie – die sog. Gleichgewichtigkeit bzw. Ausgewogenheit: Die Imitation erfolgt jeweils dort, wo ein Vers des Discantus I einem anderen Vers des Discantus II im Motettentext symmetrisch entspricht. Der Tenor begleitet die beiden Oberstimmen, befreit sich aber von der Symmetrie des Discantus-Textes. Er erklingt mit drei Vierteln bis zum Beginn des Amen-Schlusses, solange er mit dem Text erscheint (T. 11, 26, 34, 47 und 73). Die Motette lässt sich dann (textlich und musikalisch) grob in drei Teile gliedern, in denen die beiden Discantus eine lange Pause (je zwei Takte) erreichen und der Tenor darunter in drei Vierteln mit dem Text erklingt (T. 47-48, 73-74): Das erste Wort des Discantus I nach der Pause *gaude* wird (im Abstand von zwei Takten) dem Wort des zweiten Verses des Tenors *gaude* gegenübergestellt, wobei der zweite Teil in allen drei Stimmen kurz homorhythmisch gesungen wird, deren Rhythmik häufig im Tenor verwendet wird (T. 49); der erste Vers der letzten Strophe des Discantus I ist identisch mit dem dritten Vers des Tenors (*pro te canit voce pia*; T. 73-77). Dies entspricht übrigens auch den Stellen, an denen der oben beschriebene Wechsel der Sprecherperspektive stattfindet. So singt der Tenor mit einem sehr kompakten Text, der aber gleichzeitig den Lobpreis des Discantus enthält; die restlichen Verse des Tenors erklingen zusammen mit dem Amen in beiden Discantus. Der Name des Komponisten *Johannes Ciconia* erklingt zuerst im Discantus I (T. 85-89), dann aber nachdrücklich und in langsamem Tempo im Tenor des Amen-Schlusses (T. 101-107; *Notenbeispiel 39*).⁴⁹³

⁴⁹² Notenbeispiel 38: Johannes Ciconia, *Venecie mundi splendor* (Q15.257), Intro - T. 20, Ciconia.

⁴⁹³ Notenbeispiel 39: Johannes Ciconia, *Venecie mundi splendor*, T. 21-78, Ciconia.

Die Triole wird nicht nur in der Imitationspassage, sondern im ganzen Satz im Vergleich zu *O felix templum* relativ wenig verwendet (nur in T. 7, 32 und 34). Der Hoquetus kommt jedoch in *Venecie mundi* zwischen den beiden Oberstimmen häufiger vor. In der Amen-Passage werden übrigens Hoquetus in Minimae/Achteln verwendet, deren rhythmische Figuren denen am Satzende von *O felix templum* entsprechen (T. 102). Diese Satztechnik wird vor allem im Schlussteil verwendet: Die rhythmischen Figuren des Hoquetus mit Achtelpausen wiederholen sich während des gesamten Amen, wodurch die Imitation wirkungsvoll hervorgehoben wird. In der hoquetierten Imitation bewegen sich die beiden Discantus gleichmäßig auf- und abwärts und sequenzieren dabei jeden Takt im Abstand einer Terz *c-a-f* (T. 90-92). Als harmonische Fundamentstimme hält der Tenor zunächst den Anfangston des tiefen *f*, begleitet dann die Discantus-Sequenz in *c-a-f* und folgt den weiteren Sequenzmelodien der beiden Discantus [*f*]-*c-a-f* im langsamen Rhythmus (T. 93-95): Die drei Stimmen bilden in wechselnder und kontrapunktischer Rhythmik kunstvoll eine harmonische Einheit, und die Motette gipfelt in der Echo-Imitation dieses Amen-Teils, in dem die erste Wortsilbe ‚A-‘ in den beiden Discantus die Feierlichkeit der Lobpreisung erzeugt und darunter im tiefen Tenor die Namen der Beschützerin *Maria* und des Sprechers *Ciconia* eindringlich erklingen. Die Schlusskadenz entspricht der Anfangsharmonie von Quinte und Oktave und kann wie *O felix templum* als ‚italienisch‘ bezeichnet werden. In *Venecie mundi* entfalten sich Siegesfreude und Selbstvertrauen der venezianischen Herrschaft⁴⁹⁴ durchaus im kulturpolitischen Sinne von Text und Musik (*Notenbeispiel 40*).⁴⁹⁵

4. 4. 2. Neue Idee aus der alten Form des 14. Jahrhunderts

Als thematische Gegenstände der italienischen Motette der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind in der Regel Staat/Stadt bzw. Herrscher im politischen Machtverhältnis (wie in den Motettenbeispielen von Feragut und *Ciconia*), Kirche bzw. *Ecclesia* und (in Abgrenzung zur Marienverehrung) Heilige bzw. Christus zu nennen; Thematik und Funktion der Motette sind freilich auf die Ehrung und Lobpreisung dieser Gegenstände gerichtet. Dementsprechend ist die ‚Laudatio‘ die wesentliche thematische Gattung des Textes im Mittelpunkt der Motettenentwicklung in Italien. Texte mit

⁴⁹⁴ Ab 1402 eroberte die Republik Venedig durch ihre Expansionspolitik Ferrara, Vicenza, Verona und Padua und nahm dann innerhalb von 30 Jahren große Teile Norditaliens in Besitz.

⁴⁹⁵ Notenbeispiel 40: Johannes *Ciconia*, *Venecie mundi splendor*, *Amen*-Schluss, T. 79-107, *Ciconia*.

Themen, die besonders mit den lokalen und soziokulturellen Gegebenheiten verbunden sind, treffen auf die musikalische Tradition des vergangenen Jahrhunderts und schaffen mit ihren musikalischen Elementen eine neue Motettenform. Wie die obigen Beispiele zeigen, stellt nämlich die Verbindung der aktuellen bzw. spezifischen Themen des Motettentextes mit der alten musikalischen Idee eine Kontinuität bzw. einen Formwandel der Motette von der alten zur neuen Periode dar, d.h. die Behandlung des Lobtextes sowie die kompositorischen Merkmale der Discantus-Form, ihrer Melodieführung und ihres Gefühlsausdrucks usw. verwirklichen eine neue polyphone Musik und ihre Vielfalt.

Als die nicht-isorhythmische Motette, die alle diese Formideen der neu entwickelten italienischen Motette in sich aufnimmt, zugleich aber in der Kontinuität des 14. Jahrhunderts steht und einen engen Bezug zu Italien aufweist, ist *Dominicus a dono* (Q15.220) von Cristoforus de Monte zu nennen. Monte stammte aus dem Venetien,⁴⁹⁶ aber ansonsten ist wenig über ihn dokumentiert. Nach der Identifizierung von Clercx handelt es sich um den Komponisten ‚Cristoforus‘, der von 1402 bis 1426 an der Kathedrale von Padua tätig war; wenn dies zutrifft, hätte er Ciconia gekannt, und es gäbe zweifellos viele Ähnlichkeiten zwischen den Kompositionen der beiden Komponisten.⁴⁹⁷ In diesem Zusammenhang hat Nosow auch vorgeschlagen, dass die einzige wahrscheinliche Urkunde aus dem Jahr 1432 in Udine sich auf ‚Christophorus de Feltró‘ beziehen könnte, der sich zu dieser Zeit dort aufhielt.⁴⁹⁸ Diese Angaben zur Herkunft des Komponisten und vielleicht auch zu seinem Namen ‚*de Monte (vom Berg/Gebirge)*‘ sowie zu seinem musikalischen Werdegang des Komponisten sind parallel dazu am Ende des Motettentextes kurz zusammengefasst: [...] *in Feltró/ natus Cristoforus et educatus/ modice peritus cantu/ in montibusque nutritus* (Cristoforus wurde in Feltró⁴⁹⁹ geboren und erzogen, war im Gesang mäßig begabt und wuchs in den Bergen auf). Die Motette ist somit das Werk eines der wenigen italienischen Komponisten dieser Zeit und im übrigen, wie die anderen Motetten mit Italienbezug, als Unikat nur in *Q15* (Stufe I) überliefert.

⁴⁹⁶ Die italienische Region Venetien ist sicherlich ein musikalisches Zentrum, wo sich vor allem die Motettenform des Doppeldiscantus (double-discantus bzw. equal-discantus) des 15. Jahrhunderts eng mit der Trecento-Tradition Italiens verbunden war. Dies zeigt sich z.B. deutlich in den Motetten von Romanus und Monte, in geringerem Maße aber auch in den Civitatos erkennbar. Nosow (1992), S. 106.

⁴⁹⁷ Cumming (1999), Anm. 26, S. 71.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 71; Nosow (1992), S. 61.

⁴⁹⁹ Feltró ist eine italienische Stadt in Venetien, in der er geboren wurde. Wahrscheinlich befand sich dort in den Bergen auch sein Dominikanerkloster.

Dominicus a dono
hec omnibus ante propono
digne laudatur qui ante donat
quam exquiratur laudo dominicum.
Tamquam michi dominus vincum
illi mea offero
atque ipsi me semper profero,
quia se dignare suo cantu
me visitare voluit.
Benigne ipsum laudo
et que digne in Feltro
natus Cristoforus et educatus,
modice peritus cantu,
in montibusque nutritus.

Schon in der Textbehandlung von *Dominicus a dono* wird der italienische Motettenstil deutlich: Nur die beiden Discantus sind textiert, das Textthema ist eine typische Laudatio, hier auf den hl. Dominikus und die Dominikaner, und die Nennung des Namens bzw. der Herkunft des Komponisten am Ende des Textes ist als typische Selbstreferenz der italienischen Motette wie bei Ciconia anzusehen. Das singende/lobende Subjekt bzw. Ich-Sprecher differenziert sich diesmal auch von dem im Text genannten Cristoforus (und zwar singt Cristoforus selbst nicht im Vordergrund). Sein Name ist vielmehr ein kompakter Hinweis auf den gepriesenen Dominikus, weil der Musiker selbst Dominikaner war und in diesem Orden ausgebildet wurde. Aber auch der Motettentext ist im Grunde ein Lobgesang auf die Gesellschaft der singenden Kleriker bzw. der geistlichen Musiker. Die Erwähnung seiner Wurzeln ist hier in der Tat nicht nur als eine Form der Selbstdarstellung zu sehen, sondern auch im sozialen Sinne als eine weitere Idee der sog. Stadtmotette. Die Laudatio auf die Gesellschaft und den Orden, dem der Komponist angehörte, sowie auf den Heiligen erfolgt nämlich im doppelten Sinne des Geistlichen bzw. Religiösen und des Weltlichen, und überdies kann die Entstehung der Motette in einen soziokulturellen Kontext gestellt werden.

Die Imitation im Doppeldiscantus kündigt den Beginn der Motette an. Die erste imitatorische Passage, die nur das erste Wort *Dominicus* aufgreift, genügt jedoch für die Eröffnung im italienischen Motettenstil, indem sie melismatisch in Minimae fortgeführt wird, und weist zugleich auf das kompositorische Merkmal der sog. Caccia-Motette hin. Tenor und Contratenor setzen erst nach dieser imitatorischen Eröffnung ein, alle vier Stimmen werden dann im Tutti gesungen (T. 12).

Die letzte Silbe des ersten Verses [*a do-*] *no* erklingt dazu in der italienischen Quint-Oktav-Kadenz,⁵⁰⁰ in deren Form auch die meisten Kadenzen am Versende erklingen. (*Notenbeispiel 41*).⁵⁰¹

Die Mensur ist nicht angegeben; durch die Floridität der Melismen ist schon in der Eröffnung in den beiden Discantus der Ø-Mensur erkennbar, der sich von der *prolatio maior* [C] des im Vergleich zu den Oberstimmen langsameren Tenors und des Contratenors auf langen Noten unterscheidet. Die Stimmung der Ø-Mensur wird auch mal kurz durch die Hoquetus in Vierteln in den Discantus vermittelt, die sich nicht nur unmittelbar nach der imitatorischen Eröffnung (T. 10), sondern auch in einer Versmitte (T. 26) einsetzen. Die Melismen in den beiden Discantus werden jedoch etwa in der ersten Hälfte des Satzes häufiger verwendet, während sie in der zweiten Hälfte relativ sparsam eingesetzt werden und die mittleren Noten bevorzugt werden. Die Stellen, an denen die Oberstimmen langsamer rhythmisiert sind, entsprechen in etwa den Versen, in denen die Biographie des Komponisten geschildert wird.

So beginnt die Satzmitte und die Motette geht allmählich in einen etwas langsameren Rhythmus über: Der Discantus I pausiert zunächst zwei Takte lang, der Contratenor setzt eine Oktave tiefer mit derselben Melodie ein und dann begleitet der Tenor den Discantus II mit dem variierten Rhythmus (T. 48-49). Nach dieser Pause imitiert Discantus I den deklamatorischen Discantus II mit demselben Text *visitare voluit* (T. 50). Ansonsten erscheinen nur imitatorische Rhythmen, wie z.B. zwischen den beiden Discantus in der textlosen Passage des Schlussteils (T. 75-76). Die Motette kadenziert in der Quint-Oktav-Form⁵⁰² wie in der Eröffnung (*Notenbeispiel 42*).⁵⁰³

Der funktionale Einfluss des Contratenors in *Dominicus a dono* stellt einen auffälligen Unterschied zu den beiden Discantus dar, die ganz im italienischen Stil sowohl die Melodik als auch die Rhythmik prägen und gleichberechtigt sind. Außerdem ist der Contratenor hier, wie auch in einigen anderen italienischen Motetten mit Doppeldiscantus, unbedeutend, so dass sein Fehlen aus kompositorischer Sicht keine größeren Probleme aufwirft. Harmonisch ist der Contratenor völlig wirkungslos, er erklingt in der Kadenz entweder mit dem Discantus I oder dem Discantus II in demselben Ton; die sinnvolle Kadenz ergibt sich aus den beiden Discantus und dem Tenor. Auch rhythmisch weicht er nicht wesentlich vom Tenor ab. Wahrscheinlich handelt es sich um eine

⁵⁰⁰ Quinte zwischen dem Discantus I und II, Oktave zwischen dem Discantus I und dem Tenor.

⁵⁰¹ Notenbeispiel 41: Cristoforus de Monte, *Dominicus a dono* (Q15.220), Intro - T. 44, Cumming.

⁵⁰² Diese Form entspricht übrigens der 8/12-Stellung des Tenors zum Discantus: Oktave zum Discantus I und Duodezime zum Discantus II.

⁵⁰³ Notenbeispiel 42: Cristoforus de Monte, *Dominicus a dono*, T. 45-82, Cumming.

nachträgliche Hinzufügung der Stimme zur klanglichen Bereicherung oder nach dem Geschmack des italienischen Publikums wie in *O felix templum* von Ciconia.

Die Motettenform der italienischen Trecento-Tradition – Doppeldiscantus, die Satztechnik der Echo-Imitation bzw. der imitatorischen Eröffnung, die spezifische Kadenzform und die Textbehandlung zwischen den beiden Discantus sowie die Mehrtextigkeit – endete mit der Generation der italienischen Komponisten nach Ciconia.⁵⁰⁴ Mit anderen Worten, diese Kompositionsprinzipien wurden im Sinne der Kontinuität des alten Stils bzw. Ciconias von einigen wenigen italienischen Komponisten der Zeit wie Monte, Romanus oder Civitato, den eigentlichen Nachfolgern Ciconias, wesentlich weiterentwickelt. Die musikalische Idee, die alte Form mit dem neuen Text zu kombinieren, wurde aber auch von einigen nordischen Komponisten wie Dufay als stilistische Tendenz in der Motettenkomposition der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts durchweg versucht und noch verstärkt. Von den oben genannten Formideen zeichnet sich z.B. die Mehrtextigkeit nicht nur durch die textstrukturelle Komplexität im musikalischen Satz und das Verhältnis von Wort und Musik als Gelehrsamkeit der Scholastik der Ars nova-Zeit aus, sondern auch durch die Kontinuität als kompositorischer Knotenpunkt um die Jahrhundertwende und wurde in der Motettenkomposition immer wieder angewandt.

Die dreistimmige Motette *Ihesu salvator seculi/ Quo vulneratus scelere* (Q15.213) von Humbertus de Salinis ist als ein weiteres Beispiel für die ‚neue Idee aus der alten Form‘ zu nennen: Sie repräsentiert sowohl in ihrer musikalischen Struktur als auch in ihrem Text die Kontinuität des alten Motettenstils über die Jahrhunderte hinweg und stellt gleichzeitig eine neue Form bzw. ein neues Subgenre der Motette dar.

Salinis ist ein repräsentativer Komponist des Nordens,⁵⁰⁵ der seine musikalische Karriere in Italien (Venetien) entwickelte. Er gehört vor allem zur ersten Generation von Komponisten, die sich auf die Handschrift *Q15* beziehen, da er ungefähr zu der Zeit starb, als die Kompilation begann.⁵⁰⁶ Salinis begleitete Pietro Emiliani nach Pisa, seine Teilnahme am Konstanzer Konzil ist jedoch nicht

⁵⁰⁴ Cumming (1999), S. 154.

⁵⁰⁵ Salinis ist ein portugiesischer Komponist, dessen Herkunft jedoch aufgrund seines musikalischen Stils und seiner Textbehandlung in Frage gestellt werden kann. Nosow hat dazu vorgeschlagen, dass er aus der französischen Stadt Besançon stammt. Catherine Saucier hingegen wies darauf hin, dass Salinis aus Salins stammen könnte, einem Ort in der Nähe von Lüttich, der selbst Komponistennamen trägt und zum Domkapitel von Lüttich gehörte. Bent, *Continuity and Transformation*, in: Dieckmann (2007), Anm. 32, S. 236.

⁵⁰⁶ Bent (2008), S. 2.

belegt.⁵⁰⁷ Zu dieser Zeit war Salinis bereits seit dem Konzilsjahr 1409 als Sänger in der päpstlichen Kapelle unter Alexander V., dem Gegenpapst (reg. 1409–1410) des Pisaner Konzils, auf dem die Aufhebung des Abendländischen Schismas gescheitert war. Eine weitere frühere Verbindung ist jedoch nicht dokumentiert und 1413 taucht sein Name nicht mehr in der Liste der päpstlichen Kapläne auf.⁵⁰⁸

Zuvor hatte Pietro Emiliani, der sich selbst um die musikalischen Aspekte der Liturgie und die Förderung der musikalischen Ausbildung bzw. der Chorsänger kümmerte und vor allem großen Einfluss auf die Kompilation von *Q15* hatte, 1407 wegen Reibereien mit Antonio Correr (Gregor XII.) den Vatikan verlassen und zog nach Pisa. Diese kurze Erfahrung in Rom ermöglichte es ihm jedoch, die Unterstützung verschiedener Kardinäle zu gewinnen und Beziehungen zu den Humanisten der Stadt aufzubauen. Emiliani nahm dann als Zeuge gegen Gregor XII. am Konzil von Pisa teil. Dies kam ihm zugute, denn er wurde später zum Bischof von Vicenza ernannt (im Zusammenhang mit der Komposition der Motette *Excelsa civitas* von Feragut). Zusammen mit den anderen musikalischen Werken Salinis steht *Ihesu salvator* sicherlich in diesem historischen Kontext und ist wahrscheinlich unmittelbar nach dem Konzil von Pisa entstanden,⁵⁰⁹ zeitlich vor den beiden historischen Ereignissen – dem Konzil von Konstanz und der Schlacht von Azincourt – und doch entsprechend der Schaffenszeit von Ciconia. Diese mehrstimmigen Werke von Salinis sind Unikate in *Q15*. Die Motette ist in vier Manuskripten⁵¹⁰ überliefert, darunter in der Stufe I von *Q15*, während die (devotionalen) Motetten mit Doppeldiscantus meist in der Stufe II zu finden sind,⁵¹¹ und gehört zusammen mit Ciconias *O felix templum* zu den frühesten Werken in *Ox 213*. Sie ist also als eines der ersten Werke der neuen Formidee bzw. des neuen Subgenres des 15. Jahrhunderts anzusehen.

⁵⁰⁷ Bent, *Early Papal Motets*, in: Sherr (1998), S. 28.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 7.

⁵⁰⁹ Die anderen Motetten sind *Psallat chorus in novo/ Eximie pater et regie rector* (Q15.247) und *Si nihil actuleris/ In pretio pretium* (Q15.278). Nosow (1992), S. 90

⁵¹⁰ *F2211*, *Ox 213*, *Str* und *Q15*: Von diesen hat die Handschrift von *San Lorenzo F2211* einen besonderen Bezug zum Komponisten, da in *F2211* alle drei Motetten im Doppeldiscantus-Stil von Salinis mit seinen Messkompositionen kopiert sind.

⁵¹¹ Als Ausnahme wird die devotionale Doppeldiscantus-Motette *Anima mea liquefacta est* von Dufay (Beispielwerk in Kapitel 4.3.2.) in der Stufe I von *Q15* kopiert.

[C]	Discantus I	Discantus II	Tenor
1	Ihesu salvator seculi, Jude traditus osculo, redempcione populi, (textlos)	Quo vulneratus scelere, lancea dextro latere, lavasti nos a crimine, (textlos)	
2	suspensus est patibulo. Sanguis qui die Veneris fusas, futuro miseris, (textlos)	manante unda sanguine. Patri, Nato, Paraclito, sit honor, laus et gloria, (textlos)	(nicht textiert)
3	ygnem extingue Veneris, ne crememur in inferis.	eiusque matri merito, lux nobis pax et gracia.	

Tabelle 13: Textgliederung von *Ihesu salvator seculi/ Quo vulneratus scelere*

Es ist also nicht schwer, in der Textur und der Textbehandlung (Mehrtextigkeit) die stilistischen Elemente des vorigen Jahrhunderts wiederzufinden. Diese dreistimmige Motette hat zwei verschiedene Texte, möglicherweise vom Komponisten selbst,⁵¹² wobei die beiden Discantus auf je einen verteilt sind, und bildet eine Symmetrie von Text und Musik, wie *Venecie mundi* von Ciconia. Bei Salinis ist der Tenor nicht textiert. Der Text des Discantus II ist übrigens der zweiten Strophe des lateinischen Hymnus *Vexilla regis prodeunt* auf das Kreuz Jesu Christi entlehnt.⁵¹³ Beide Texte unterscheiden sich thematisch von der sog. Stadtmotette, behandeln aber ein einheitliches Thema – Christus den Salvator – und beschreiben z.B. im Discantus I die Karfreitagsszene (*die Veneris*).

Die Motette gliedert sich dabei in drei Teile, die der Textaufteilung und den textlosen Passagen folgen: In der imitatorischen Eröffnung singt zunächst Discantus I den Verrat des Judas (Ursache), dann Discantus II die Verwundung Jesu (Wirkung). Jeder Abschnitt ist durch eine textlose Passage getrennt, und die beiden Discantus singen nacheinander das, was geschieht: die Kreuzigung Jesu (*suspensus*) und das Sterben Christi/ die Blutflut (*unda sanguine*). Der letzte Abschnitt enthält die Fürbitte um Errettung aus dem Höllenfeuer im Discantus I und parallel dazu Lob und Gnade im Discantus II. Diese Textgrundlage wurde jedoch in der Motette des 15. Jahrhunderts nur sehr selten

⁵¹² Cox (1977), Anm. 115 (Borren, *Polyphonia Sacra*, S. liii.), S. 110.

⁵¹³ Außerdem übernimmt der Tenor in T. 9-10 die ersten sechs Noten der Anfangsmelodie der Hymne. Ebd., Ex. 30, S. 110f.; Der Originaltext des Hymnus (2. Strophe): *Quo vulneratus insuper/ mucrone diro lanceae./ ut nos lavaret crimine./ manavit unda et sanguine.*

verwendet, sondern eher als textthematisches Erbe des 13. Jahrhunderts, so unterscheidet sich z.B. der Text der Ermahnung des Conductus für die isorhythmischen bzw. mehrtextigen Motetten der *Ars nova* von den Texten des 15. Jahrhunderts.⁵¹⁴ Im Vergleich zum Conductus des altfranzösischen oder altitalienischen Stils wurde dabei der Text der nicht-isorhythmischen Motette (teilweise) neu geschrieben (gegebenenfalls als Widerspiegelung der gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse). Aufgrund der kompositorischen Komplexität bzw. der Kontinuität vom 13. und 14. zum 15. Jahrhundert ordnet Cumming *Ihesu salvator* dem Subgenre des ‚retrospektiven Doppeldiscantus (retrospective double-discantus)‘ zu.⁵¹⁵

Die Motette beginnt mit einer Imitation zwischen den beiden Discantus, die an den italienischen Motettenstil erinnert: Auf der ersten Wortsilbe wird dabei eine lange Note eingesetzt, die folgenden werden langsam schneller. Die Anfangsmelodie im gleichen Rhythmus mit der Achtelkette erscheint später noch im Discantus I des zweiten Abschnitts (T. 17) und imitiert sich auch am Ende unmittelbar hintereinander in den beiden Discantus (T. 30-31). In den Textstellen bilden die Oberstimmen trotz der unterschiedlichen Textinhalte bis zum Schluss meist den Homorhythmus, wobei die Textworte meist auf jeweils einer Note erklingen. Die gesamte Strophe bzw. alle drei Abschnitte sind somit in ihrer parallelen Struktur (Note gegen Note) geschlossen. In dieser Hinsicht sind die beiden Motettentexte auch symmetrisch aufgebaut, so dass jeder Vers der beiden Discantustexte aus der entsprechenden Anzahl von Silben besteht. In der Eröffnung wiederholt der Tenor seine eigene Anfangsmelodie genau beim Einsatz des Discantus II (T. 3-6). Der Tenor hält dann ständig abwechselnd das Verhältnis von Quinte und Sexte zu einem der beiden Discantus in imperfektem Rhythmus und in langsamerem Tempo. Beim inhaltlichen bzw. stimmungsmäßigen Wechsel der beiden Texte (*fusas, futuro miseris/ sit honor, laus et gloria*) setzt der Tenor aber nicht in der gleichen Melodie, sondern allein im gleichen Rhythmus wie zu Beginn fort (T. 21-22), mit dessen langen Noten er in den letzten beiden Takten endet (T. 31-32). Der Homorhythmus kennzeichnet auch jede Kadenzstelle, und die Motette kadenziert am Ende in der Quintoktavform des italienischen Stils wie in der ersten Kadenz (*Notenbeispiel 43*).⁵¹⁶

Die beiden Passagen ohne Text haben eine völlig andere Rhythmik als die mit Text (T. 11-15, 23-27): Alle drei Stimmen rhythmisieren in Achteln und Vierteln, verschränken sich aber jeweils in

⁵¹⁴ Cumming (1999), S. 135, 157.

⁵¹⁵ Ebd., S. 134f.

⁵¹⁶ Notenbeispiel 43: Humbertus de Salinis, *Ihesu salvator seculi* (Q15.213), Cumming.

einer anderen Rhythmusfolge (z.B. M–SB–M–SB–SB in Discantus I, ab T. 11). Erst zu Beginn der zweiten textlosen Passage weicht der Tenor von dieser Rhythmisierung in Semibreves und Minimae ab, indem er zunächst bogenförmig (wie die Form der zuvor aufgegriffenen Hymnenmelodie, T. 9-10) in einem langsameren und zweizeitigen/imperfekten Rhythmus in Breves/Halben führt (T. 23-25).

Eine weitere italienische Motette mit Doppeldiscantus von Komponisten aus dem Norden, die gleichzeitig im soziokulturellen Kontext weltlicher Herrschaft entstand, ist *Inclita stella maris* (Q15.173) von Guillaume Dufay. Die Motette ist nur in *Q15* kopiert, und steht wie die anderen devotionalen Doppeldiscantus-Motetten, in der Stufe II.

Der kompositorische Einfluss der italienischen Tradition auf diese Motette, etwa in Anlehnung an Caccia, zeigt sich neben der Doppeldiscantus-Struktur vor allem in der Behandlung des Mensurkanons zwischen den beiden Discantus im vierstimmigen Satz. Darüber hinaus zeigt die Motette die Einzigartigkeit der musikalischen Struktur und der rhythmischen Behandlung, auch wenn ihre Kompositionstechnik des Mensurkanons an sich nicht bemerkenswert sein mag. Die beiden untextierten Contratenores begleiten die Oberstimmen, wobei alle vier Stimmen nicht im gleichen Rhythmus erklingen: Der Discantus I und der Contratenor II stehen im *tempus imperfectum prolatio minor* C, der Contratenor II dagegen im *tempus perfectum* O. Neben der Stimmenangabe des Discantus I in *Q15* steht die folgende Anweisung: *Est fuga de se canendo de tempore perfecto. Et simul incipiendo. Et est concordans si placet absque contratenores.*⁵¹⁷ Es handelt sich also um eine Fuge, die in Discantus II im *tempus perfectum* gesungen wird und in beiden Discantus gleichzeitig beginnt, und die Oberstimmen werden bereits konkordant eingesetzt, jedoch ohne Contratenor. Für die beiden Contratenore werden in der Anweisung noch die verschiedenen Aufführungsvarianten angegeben: *contratenor concordance cum fuga et cuilibet per se/ secundus contratenor concordans cum omnibus/ non potest cantari nisi pueri dicant fugam.*⁵¹⁸ Die frei komponierten Contratenor erklingen nämlich harmonisch, solange sie mit dem Kanon aller Stimmen oder nur der Contratenor I mit dem Kanon der beiden Discantus gesungen werden. In dieser Hinsicht ist die Motette (sowohl in der Originalnotation als auch in der modernen Ausgabe) in all ihren Varianten eher durch ihren

⁵¹⁷ *Q15*, fol. 195v-196r; *Notenbeispiel 44* (Planchart).

⁵¹⁸ Gemäß der Anweisung kann die Motette in fünf Varianten gesungen werden: 1. Discantus I und Discantus II (nur Doppeldiscantus, 2-stimmig); 2. Discantus I und Contratenor I (2-stimmig); 3. Discantus II und Contratenor I (2-stimmig); 4. Discantus I, II und Contratenor I (3-stimmig); 5. Doppeldiscantus-Kanon und Contratenor I & II (4-stimmig). Vgl. Brown (1962), S. 258; Cox (1977), S. 50f.; Planchart (2018), S. 404.

visuellen als durch ihren klanglichen Aspekt charakterisiert, der insofern ungewöhnlich ist, als es sich um einen sanften musikalischen Fluss handelt, mit wenigen sichtbaren Veränderungen und ohne auffällige kontrapunktische oder rhythmische Effekte, wie sie in Motetten oder sogar in Cantilenas zu finden sind.⁵¹⁹ Das Wort ‚*pueri*‘ und der Tonumfang des Discantus⁵²⁰ lassen übrigens vermuten, dass der Mensurkanon mit dem Doppeldiscantus den Chorknaben bzw. den Gruppensängern zugewiesen ist (*Notenbeispiel 44*).⁵²¹

Die beiden Discantus beginnen zunächst gemeinsam, imitieren sich dann aber langsam durch den ganzen Satz hindurch: Der Mensurkanon zwischen den beiden Discantus wird mit der gleichen Melodie, aber mit jeweils leicht variiertem Rhythmus fortgesetzt. Je nach Aufführungsvariante, hier aber z.B. wenn diese Motette mit Contratenor gesungen wird, fungiert der Contratenor entweder als harmonische Fundamentstimme eines zwei- bis vierstimmigen Satzes, wie der Tenor bei *Ciconia*, oder als beliebig hinzugefügte, aber unwesentliche Unterstimme. Übrigens bewegen sich die Contratenore als Fundamentstimme in dieser Motette nicht wirklich langsam, sondern übernehmen jeweils einen der beiden unterschiedlichen Rhythmen der Oberstimmen. Die Motette endet mit einem langen melismatischen und imitatorischen Amen wie bei *Ciconia* (ab T. 157). Die Schlusskadenz bildet ebenfalls die italienische Quint-Oktav-Form, wenn die beiden Discantus allein mit dem Contratenor I dreistimmig erklingen (*Notenbeispiel 45*).⁵²²

1. Inclita stella maris,
Nescia virgo maris
Alteriusque paris,
Quae sine labe paris
Almifluo *cla* more
Subvenimendo more
Nos revellens avae
Per Gabrielis ave.

2. Verbigenam *que* solum,
Quem colit omne solum,
In Sathanae collum
Tis acuendo colum,
Per decus ingenuum

⁵¹⁹ Ebd., S. 404.

⁵²⁰ Siehe Fallows (1982), S. 132.

⁵²¹ Notenbeispiel 44: Guillaume Dufay, *Inclita stella maris* (Q15.173), Intro - T. 18, Planchart.

⁵²² Notenbeispiel 45: Guillaume Dufay, *Inclita stella maris* (Q15.173), *Amen*-Schluss, T. 151-195, Planchart.

Proripis ingenium,
Quo stupet ingenium,
Dum fluat in senium.

3. Schema novae legis
Disseris atque legis,
Ut genitrix regis
Caelica summa regis
Praecipiens superis
Atque sedens super hiis,
Daemoniis dominans
Is inhibendo minans:

4. Quique throno parent,
Hinc tibi vota parent
Tis adigenda seris,
Quae bona tanta seris.
Dum cinis eveniam,
Te precor in veniam,
Ferre mihi veniam
Desuper, ut veniam
Amen.

Die Anweisung enthält übrigens noch einen weiteren Hinweis für die Aufführung der Motette, der sich auf die Behandlung des Textes in den Oberstimmen bezieht: Die Sängerknaben sollen den Mensurkanon (nicht singen, sondern) ‚sprechen‘ (*Non potest cantari nisi pueri ‚dicant‘ fugam*).⁵²³ Die Funktion bzw. Bedeutung der Oberstimmen differenziert sich dabei durch die Textierung oder das Text-Sprechen noch einmal von der der untextierten Unterstimmen. Es ist jedoch mit Vorsicht zu betrachten, ob die Sprechhandlung der Motette mit diesem Fall in Verbindung gebracht werden kann oder ob diese Anweisung auf einen Sprechstil für die Marienmotette hinweist.⁵²⁴

Es ist davon auszugehen, dass Dufay diese Motette im italienischen Doppeldiscantus-Stil während seiner Dienstzeit bei der Familie Malatesta in den 1420er Jahren komponierte.⁵²⁵ Streng genommen entspricht sie jedoch weder vom musikalischen Stil noch vom Textthema her den oben

⁵²³ Oder wörtliche Übersetzung des lateinischen Textes: Es kann nicht gesungen werden, wenn die Chorsänger die Fuga nicht ‚sagen‘.

⁵²⁴ Vgl. Fallows (1982), S. 132; Was die Differenzierung zwischen den Wörtern *dicare* und *cantare* betrifft, so weist Planchart auf eine wahrscheinliche Überinterpretation durch Fallows hin, obwohl es zu der Zeit, als er schrieb, noch notwendig war, das Singen (Vokalisieren) der nichttextierten Teile dieser Musik zu erörtern. Aber die Sprache des mittelalterlichen Gesangs, insbesondere die Prosa, ist voll von Verweisen auf *dicere* und *cantare*, die im Wesentlichen als Synonyme behandelt werden, wenn es um die Vertonung geht. Planchart (2018), Anm. 42, S. 404.

⁵²⁵ Cox (1977), S. 51.

vorgestellten Beispielen italienischer Motetten: Der neu geschriebene Motettentext behandelt kein politisches oder soziales Lob (wie z.B. die Stadtmotette), sondern hauptsächlich das Thema der seligen Jungfrau Maria (*Beata Maria Virgo*);⁵²⁶ die Unterstimmen bestehen ungewöhnlicherweise aus den beiden Contratenoren, ohne die die Motette problemlos gesungen werden kann, während die devotionale Doppeldiscantus-Motette mit Marienthema üblicherweise dreistimmig mit einem Tenor besetzt ist.

Dufay komponierte eine weitere Motette, die nicht nur den alten italienischen Stil des Doppeldiscantus, sondern auch noch kompositorische Merkmale mehrerer Motettensubgenres aufweist: *Mirandas parit hec urbs*. Im Gegensatz zu den bisher behandelten nicht-isorhythmischen Motetten Dufays ist *Mirandas parit* übrigens nicht im Manuskript *Q15*, sondern in *ModB* und *Tr88*⁵²⁷ kopiert.

Im Vergleich zu anderen Standardmotetten der altitalienischen Tradition weist die musikalische Struktur von *Mirandas parit* auf den ersten Blick keine weiteren auffälligen Merkmale auf: Sie ist dreistimmig, mit zwei Oberstimmen und einem Tenor, und zwar in der ganz gewöhnlichen Art des italienischen Doppeldiscantus. Zum einen ist die Textbehandlung jedoch nicht charakteristisch für die Mehrtextigkeit des italienischen Doppeldiscantus-Satzes, sondern zeichnet sich lediglich durch einen relativ ausführlichen Text aus. Zum anderen könnte neben dieser Textbehandlung (mit einem Text im dreistimmigen Satz) das Thema des Motettentextes sowohl an die English cantilena-Motette als auch an den devotionalen Doppeldiscantus erinnern.

Nachdem Dufay 1435 in savoyische Dienste getreten war, hielt er sich kurz in Florenz auf – inzwischen auch als Sänger in der päpstlichen Kapelle von Eugen IV. (von Juni 1435 bis April 1436) – und komponierte im folgenden Jahr 1436 diese Motette zur Abreise der päpstlichen Kurie aus

⁵²⁶ Aufgrund des Textthemas (Maria) ist es wahrscheinlich, dass *Inclita Stella*, anders als die Motette Ciconias, zusammen mit den anderen devotionalen Doppeldiscantus-Motette in der Stufe II von *Q15* kopiert wurde.

⁵²⁷ Die beiden Manuskripten geben für diese Motette einen unterschiedlichen Incipit/Kontrafaktor-Text an. In der *Tr88* heißt sie als *Imperatrix angelorum*, während sie in der *ModB* als *Miranda parit*.

Florenz.⁵²⁸ Während seiner Zeit in Florenz komponierte Dufay mehrere mehrstimmige Werke⁵²⁹ mit einem gewissen Abschiedscharakter, darunter *Mirandas parit*, eine einzige, nicht-isorhythmische Motette mit Doppeldiscantus. Die ersten Kompositionen der Doppeldiscantus-Motette als neue Formidee gehen zunächst auf das Konzil von Pisa zurück. Die Tatsache, dass *Mirandas parit* während des Aufenthaltes in Florenz komponiert wurde, zeigt dann, dass diese Motette später als die anderen oben vorgestellten Motetten im italienischen Stil bzw. Doppeldiscantus entstanden ist. Darüber hinaus wird die Motette als die späteste Komposition in der italienischen Doppeldiscantus-Form datiert.

in *ModB*:

- O/[Ø] *Mirandas parit* hec urbs florentina puellas,
in quibus est species et summo forma nitore,
Quale Helenam decus olim nos habuisse putamus,
virginibus patriis talis florescit ymago.
- ♩ Ad te precipuam genuit, clarissima virgo;
nam reliquas superas, et luce et corpore, nymphas,
ut socias splendore suas dea pulchra Diana
vincit et integrior quacumque in parte videtur.

in *Tr88*:

- O/[Ø] Imperatrix angelorum, consolatrix orphanorum,
Audi nos Maria
Ave, spes et salus infirmorum, sublevatrix oppressorum,
tibi, virgo, decantantes, tuas laudes concrepantes,
audi nos, Maria.
- ♩ Tu sublimissedes throno, propulsata precum sono,
que ut mater veneraris, audi nos, virgo Maria,
preelecta sola soli, nos commendadedur.

Der Text von *Mirandas parit* richtet sich zunächst an die Jungfrau Maria als Schönheitswesen. Die Lobpreisung auf die Schönheit Mariens bezieht sich jedoch vor allem auf die Stadt Florenz, wie bereits im Eingangsvers besungen, bzw. Maria identifiziert sich selbst mit der

⁵²⁸ Dufays Aufenthalt in Florenz dauerte nur zehn Monate. Es ist dennoch kaum zu vermeiden, dass *Mirandas parit* nur für die Abreise von der päpstlichen Kurie am 18. April 1436 komponiert worden sein kann. Fallows (1982), S. 47; Nosow, *Du Fay and the Cultures of Renaissance Florence*, in: Pesce, *Hearing the Motet*, Oxford 1997, S. 104.

⁵²⁹ Während seines zehnmonatigen Aufenthaltes in Florenz komponierte Dufay die Motetten *Nuper rosarum flores*, *Salve flos Tuscae gentis* und *Mirandas parit*, die alle einen Bezug zur Stadt Florenz haben. *Nuper rosarum flores* ist übrigens der Kathedrale von Santa Maria del Fiore in Florenz gewidmet und wurde als Beispiel für eine isorhythmische Motette in Kapitel 2.2 behandelt. Besseler, ed. *Guillaume Dufay, Opera Omnia*. 6 vols (1951–66.); Während der Anlass für *Nuper rosarum* klar ist, sind die Anlässe für *Salve flos Tuscae* und *Mirandas parit* weit weniger eindeutig. [...] *Mirandas parit* war auf jeden Fall für einen bürgerlichen und nicht für einen liturgischen Anlass bestimmt, aber keine der erhaltenen Chroniken erwähnt Anlässe für die Aufführung dieser beiden Werke. Planchart (2018), S. 139.

Stadt. Dabei wird auf Helena und Diana aus dem klassischen Mythos als florentinische Wundermädchen Bezug genommen, so dass die Motette textthematisch auch als Lobpreisung der jungen Frauen der Republik Florenz angesehen werden kann.⁵³⁰ Der Motettentext folgt überdies der klassischen Poetik, indem er den daktylischen Hexameter verwendet.⁵³¹ Dieses Versmaß dominierte vor allem in der epischen Dichtung der Antike. Es ist zwar naheliegend, dass der Text von *Mirandas parit* nicht nur in der Wortwahl, sondern auch in der Syntax stark vom Humanismus beeinflusst ist und sich somit an ein gebildetes Publikum richtet, das mit dem Sinn und der Struktur des Textes vertraut ist.⁵³² Aus dieser humanistischen Perspektive wird aber auch deutlich, dass die Wahl der Frauen als Gegenstand des Lobes eher auf eine familiäre Atmosphäre bei der musikalischen Aufführung der Motette als auf eine öffentliche Zeremonie hinweist.⁵³³ In diesem Sinne berücksichtigt *Mirandas parit* als Stadtmotette sowohl weltliche Aspekte, wie den politischen Anlass der Motettenkomposition und das Textthema, als auch geistliche Aspekte, wie die devotionale Funktion des Motettentextes.

Die stilistische Hybridität aus den verschiedenen Motettensubgenres bzw. der alten Form zeigt sich auch in der rhythmischen Behandlung. Die Motette beginnt zunächst im *tempus perfectum*, der zugleich als typisch für die Ø-Mensur der devotionalen Doppeldiscantus-Motette erkennbar ist.⁵³⁴ Ab der Satzmitte (T. 75) wechselt die Mensur zum *tempus imperfectum* C. In der Tat ist der Mensurwechsel eine kompositorische Technik, die in den 1420er Jahren von den Komponisten des Nordens unter dem englischen Einfluss oder schon früher von englischen Komponisten verwendet wurde. Die Verwendung der Ø-Mensur durch die kontinentalen Komponisten erfolgte dabei zeitlich später, zunächst um die Mitte der 1420er Jahre und dann regelrecht um 1430, etwa dem Entstehungsjahr von *Mirandas parit*. So wurde die Motette mit den verschiedenen kompositorischen

⁵³⁰ Sowohl Michael Allsen als auch Robert Nosow haben auf Merkmale hingewiesen, die eine Beziehung zwischen *Mirandas parit* und den beiden anderen florentinischen Motetten herstellen: Die Verwendung von *divisi* [Teilungen] an bestimmten Stellen, die Länge der Abschnitte und der ungewöhnliche Aspekt, dass sich *Mirandas parit* und der Motetus von *Salve flos Tuscae* an die Frauen von Florenz richten, zu einer Zeit, als die meisten zeremoniellen Motetten nicht für Frauen bestimmt waren. Ebd., S. 139.

⁵³¹ Nosow, *Du Fay*, in: Pesce (1997), S. 106.

⁵³² Ebd., S. 106.

⁵³³ Ebd., S. 117.

⁵³⁴ Im ersten Abschnitt wird das Menzurzeichen in der Notation des Manuskripts jedoch nicht angegeben.

Elementen vom frühen Jahrhundert bzw. Jahrzehnt über die 1420er Jahre bis in die 1430er Jahre komponiert (*Notenbeispiel 46*).⁵³⁵

Zurück zur Textbehandlung: Der Mensurwechsel wirkt sich dabei nicht nur auf den rhythmischen Charakter der Musik aus, sondern auch auf den Inhalt und die Struktur des Textes. Der Motettentext ist zwar entsprechend der Mensur in zwei Teile gegliedert, die jeweils aus vier Versen bestehen:⁵³⁶ Der Text des ersten Abschnitts im *tempus perfectum* (O oder Ø) handelt inhaltlich von der Lobpreisung Helenas, während der zweite Abschnitt im *tempus imperfectum* C Diana gelobt wird. Jeder Abschnitt von *Mirandas parit* drückt zunächst die Schönheit der mythischen Frauen aus, aber sie kontrastieren in der Bedeutung oder Wertschätzung der Schönheit. Die äußere Schönheit der Helena (*summo fortuna nitore; quale Helenam decus*) bezieht sich auf ihre Lieblichkeit von höchstem Glanz, während die innere Schönheit der Diana, der berühmtesten Jungfrau, in ihrer Jungfräulichkeit (*clarissima virgo; dea pulchra Diana*) zum Ausdruck kommt. Die beiden Abschnitte werden musikalisch noch einmal durch eine textlose Passage jeweils nach dem zweiten Vers geteilt (nach dem 2. Vers in T. 30-32; nach dem 6. Vers in T. 122-132),⁵³⁷ die Namen der beiden Schönheitswesen setzen jeweils auf dem folgenden Vers des Abschnitts ein. In diesem Zusammenhang der Textbehandlung werden z.B. die *ymago* Helenas (4. Vers) und das gereimte Wort *virgo* Dianas (5. Vers) direkt aufeinander bezogen, etwa symmetrisch, bzw. einander gegenübergestellt.⁵³⁸ Die Mensuren der beiden Abschnitte spiegeln sich dabei im gegensätzlichen Charakter des *tempus – perfectum* vs. *imperfectum* – wider. Somit bleibt die Motette zwischen den beiden Abschnitten mit unterschiedlichem Versinhalt textlich und musikalisch ausgewogen. In dieser Hinsicht unterscheidet sich *Mirandas parit* von *Venecie mundi splendor/ Michael qui Stena domus* von Ciconia: Während bei Ciconia die beiden Discantus jeweils einen anderen Text aufweisen (Mehrtextigkeit) und eine Symmetrie zwischen den beiden Texten hergestellt wird, wird bei Dufay

⁵³⁵ Notenbeispiel 46: Guillaume Dufay, *Mirandas parit hec urbs* (ModB), Intro - T. 36, Planchart; In der Ausgabe Planchart wird die Mensur als *tempus perfectum prolatio minor* O interpretiert.

⁵³⁶ Das Werk ist nämlich in zwei Teile gegliedert, eine Vertonung von *fronte* (Aufgesang) und eine Vertonung von *sirima* (Abgesang). Planchart (2018), S. 399.

⁵³⁷ In der Ausgabe Planchart sind die beiden textlosen Passagen jeweils mit dem letzten Wort des zweiten (*ni-to-re*) und des sechsten Verses (*nym-phas*) textiert.

⁵³⁸ Siehe hierzu die Gegenüberstellung von Helena und Diana sowie die Interpretation von Textstruktur und Metrik bei Nosow: Die beiden Figuren der Schönheit werden nicht nur textsinnlich, sondern auch syntaktisch in der Symmetrie des Hexameters dargestellt. Nosow (1992), S. 126; Nosow, *Du Fay*, in: Pesce (1997), S. 108.

die Symmetrie innerhalb eines Textes (Eintextigkeit) und um die Mensurwechsel herum gebildet (*Notenbeispiel 47*).⁵³⁹

Die Imitation ist auch charakteristisch für *Mirandas parit*. Die Motette beginnt zwar mit einer Imitation zwischen den beiden Discantus. Diese kanonischen Figuren assoziieren sowohl den Mensurkanon von *Inclita stella* oder die Doppeldiscantus-Motetten von *Ciconia* als auch allgemein die italienische Motette der 1420er Jahre. Der untextierte Tenor setzt dabei erst nach der imitatorischen Eröffnung ein (T. 9) und begleitet das Discantus-Paar im langsamen Tempo und eine Quinte tiefer. Die Imitation setzt sich im weiteren Verlauf fort: An jedem Versanfang des ersten Abschnitts imitieren sich die beiden Oberstimmen gegenseitig. So imitiert Discantus II Discantus I auf dem zweiten Vers nach den langen Melismen (T. 19-21). Nach einer längeren textlosen Passage (T. 30-32) singt zunächst Discantus II auf dem dritten Vers, und diesmal imitiert Discantus I Discantus II (T. 33-37). Das musikalische Profil – zuerst die Imitation am Versanfang, dann eine lange melimatische Passage – kommt jedoch nur im ersten Abschnitt vor; im zweiten Abschnitt tritt es nur noch einmal auf dem vierten Vers zwischen den beiden Discantus auf, indem der Anfangsrhythmus der ersten beiden Takte wieder aufgenommen wird (T. 57-65). Nach dem Mensurwechsel im zweiten Abschnitt imitieren sich die beiden Discantus auf dem siebten Vers einmal nur im kurzen Abstand einer Halbe (T. 133-137). Der Tenor rhythmisiert darunter etwas lebhafter in Semibreves. Am Satzende, beim Finalwort *videtur* (T. 167-181), imitiert der Tenor nur den Rhythmus des Discantus I in Semibreves und Minimae (*Notenbeispiel 48*).⁵⁴⁰

In *Mirandas parit* stehen die beiden Discantus harmonisch meist in etwa gleichen Abständen (Intervallen) zueinander und auch zum Tenor. So steht z.B. das Discantuspaar am Versende meist in Quarte. Am Satzende teilt sich Discantus I kurz zudem in zwei Töne, was zu einer harmonischen Bereicherung führt (*[qua-]-cum-que*, T. 158-160). Die musikstrukturelle und harmonische Geschlossenheit wird überdies durch die Kadenzierungen sowohl des ersten Abschnitts bzw. vor dem Mensurwechsel als auch des Satzendes in der Quart-Quint-Form (*f-c-f*) verstärkt.

⁵³⁹ Notenbeispiel 47: Guillaume Dufay, *Mirandas parit hec urbs*, T. 37-74, Planchart.

⁵⁴⁰ Notenbeispiel 48: Guillaume Dufay, *Mirandas parit hec urbs*, T. 75 - Schluss, Planchart.

5. Conclusio

Die Studie situiert den Formwandel der Motette zwischen 1400 und 1450 und versucht, ihre Entwicklung im historischen und soziokulturellen Kontext zu bestimmen und die verschiedenen neuen Motettenformen, die in diesem Zeitraum entstehen, grob nach Regionen (bzw. Komponisten), kompositorischen Merkmalen/Subgenres und Funktionen zu kategorisieren und zu ordnen. Es ist allerdings nicht möglich, alle Motetten dieser Epoche zu behandeln, aber die musikalische Analyse wird anhand ausgewählter Motettenbeispiele aus jeder der drei Maßstäben als Leitfragen – Anlässe, Funktionen und Texte – durchgeführt, um die neuen Formen zu veranschaulichen.

Wie im Hauptteil dargelegt, werden die neuen Motettenformen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die sich deutlich von denen des vorangegangenen 14. Jahrhunderts bzw. vom Stil der *Ars nova* unterscheiden, nicht mit einem eigenen Begriff bezeichnet: Nicht nur, weil die Bezeichnung bzw. der Wortsinn der Form der alten Motette (*Isorhythmie*) für ihre Stilmerkmale nicht allumfassend ist. Vielmehr unterscheidet sich der neue Motettenstil vom alten vor allem durch seine ‚Vielfalt‘ als ein gültiges Ergebnis des ‚Veränderungsprozesses‘, wie es im Arbeitstitel heißt, und ist zudem durch die Kategorisierung von Subgenres zumindest erklärbar. Aus diesem Grund wurde in dieser Arbeit vor allem versucht, die Subgenres und ihre jeweiligen Charakteristika sowie die einzigartigen und sich gegenseitig inspirierenden Kompositionsstile der Komponisten zu identifizieren. Diese detaillierte musikalische Analyse (4. Kapitel) wird unterstützt durch den zeitlichen und soziokulturellen Kontext der Komponisten, der bereits mit dem historischen und politischen Hintergrund der drei Musikzentren England, Burgund und Norditalien verknüpft ist (3. Kapitel).

Bei der Auswahl der insgesamt 20 Motetten für die musikalische Analyse fällt auf, dass sich von den sieben überlieferten Handschriften⁵⁴¹ aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die meisten auf *Q15* konzentrieren. Demzufolge ist dies jedoch keine bewusste Entscheidung – obwohl zu Beginn der Studie nur kurz geplant war – sich ausschließlich mit dieser Handschrift zu beschäftigen, sondern mag eine natürliche Folge der Tatsache sein, dass im Zuge der Einordnung der Motetten in verschiedene Kategorien des Subgenres eine Reihe von Stücken ausgewählt wurde, um eine umfassende Behandlung der neuen Formen und ihrer Merkmale zu ermöglichen, daher sind meisten

⁵⁴¹ Siehe die Hinweise zu allen sieben Handschriften der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Kapitel 4.1 „Arbeitsgebiet und Hauptquelle: Die nicht-isorhythmischen Motetten im Manuskript *Bologna Q15*“ und Anm. 233.

Motettenbeispiele aus der umfangreichen Handschrift *Q15*.⁵⁴² Beispiele hierfür sind – wie bereits im Hauptteil der Arbeit erörtert – die meisten Werke von Ciconia und Lymburgia, die als Unikate nur in *Q15* überliefert sind, und die cut-circle-Motette wurde als repräsentative ‚neue Form und neu entwickeltes Subgenre‘ nur selten in anderen Handschriften kopiert. Im Hinblick auf die Grundannahme der Arbeit, dass die Veränderung und Entwicklung der Motettenform das Ergebnis zweier historischer Ereignisse – des Konstanzer Konzils (1414–1418) und der Schlacht von Azincourt (1415) – war, liegt die Bedeutung dieser Handschrift für die Veranschaulichung des wechselseitigen musikalischen Austauschs zwischen England und dem europäischen Kontinent auf der Hand, da es sich hier um einen wichtigen Prozess musikalischen Formwandels und musikalischer Praxis inmitten in der Geschichte handelt.⁵⁴³ Insbesondere *Q15* bildet zusammen mit *B2216* und *ModB* einen eigenen Motettenabschnitt der Handschrift und ist für die Entwicklung der Gattung Motette als liturgische Musik von Bedeutung. Klassifizierungskriterien sind in erster Linie die Regionen sowie die Komponisten, die die Unterkapitel des 4. Kapitels (musikalische Analyse) bilden, aber auch die Subgenres und ihre eng damit verbundenen textlichen Grundlagen. Dabei wird weitgehend auf Cummings Konzept und Einteilung der ‚Subgenres‘ zurückgegriffen. Die Auswahl der Motetten in Bezug auf den Text basiert auf dem Thema (Inhalt), dem kompositorischen Motiv (Anlass) und der Funktion der Motette (siehe die drei Maßstäbe in Kapitel 2.3.) und darüber hinaus auf einer Reihe von kompositorischen Aspekten, die den Hauptgegenstand der musikalischen Analyse bilden: Mensur bzw. Rhythmus, Textur, Anzahl und Struktur der Texte etc.

Begründung für die Motettenauswahl bzw. Zusammenfassung der musikalischen Analyse

Für diese Arbeit wurden zwanzig Motetten ausgewählt, um den englischen Einfluss (*contenance angloise*) und den wechselseitigen musikalischen Austausch zwischen England und dem Kontinent als Hauptkontext für den Formwandel der Motette herauszuarbeiten und die ihnen zugrunde liegenden (neuen) Subgenres (*nouvelle pratique*) möglichst gleichmäßig zu erfassen. Auch bei der

⁵⁴² Außerdem ist es nicht ungewöhnlich, dass Motetten aus *Q15*, einer großen Handschrift, auch in anderen Handschriften kopiert werden, wie z.B. in den Codices von Trient (*Tr92-1*, *Tr88* und *Tr92-2*, in Verbindung mit dem Basler Konzil) oder in *Ox 213* (aus Venetien, Italien, wie *Q15*). Im Allgemeinen stellt dies also keine große Abweichung von der Behandlung der meisten Musikhandschriften der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts dar. Ciconia oder Lymburgia sind dabei als Sonderfälle zu betrachten, da ihre Werke in vielen Fällen als Unikate nur in *Q15* kopiert sind.

⁵⁴³ Neben der Konzeption und Einteilung der Motettensubgenres basieren diese Betrachtung der musikalischen Entwicklung bzw. der neuen Motettenformen im spezifischen historischen Kontext und die starke Gewichtung der Handschrift *Q15* als Arbeitsquelle im Wesentlichen auf der Untersuchung von Cumming. Siehe dazu Cumming (1999), *Subgenres in Bologna Q15*, S. 288-290.

Auswahl der italienischen Motetten (Kapitel 4.4.) wurde den Kompositionen der franko-flämischen Komponisten der Vorzug gegeben, die als herausragende Musiker ihrer Zeit das musikalische Schaffen und die musikalische Praxis in Italien maßgeblich beeinflussten.⁵⁴⁴ Dabei wurde auch der Entstehungskontext der musikalischen Werke selbst berücksichtigt, die insbesondere den gleichen historischen Hintergrund der Motettentransformation teilen:

Marienmotette

(4. 2. 1. Marienthemen und Textbehandlung in der englischen nicht-isorhythmischen Motette)

Die erste Motette, Lionel Powers *Salve regina*, ist im English cantilena-Stil gehalten (durch die Dreistimmigkeit und die Textbehandlung mit der Marienantiphon) und weist Mensurwechsel auf, den kontinentale Komponisten in ihren Motettenkompositionen relativ selten verwendeten. Diese English cantilena-Motette ist jedoch nur als Unikat in *Q15* überliefert – während das Manuskript *ModB* die Mehrzahl der English cantilena-Motetten repräsentiert, die als nicht-isorhythmische Motetten klassifiziert sind – und weicht durch die Einfügung des Tropus und die Verwendung der Choralmelodie von der üblichen englischen Musik ab. Ungewöhnlich für die englische Musik ist das Mensurzeichen Ø (cut-circle) angegeben: In Powers *Salve regina* bedeutet die Angabe des Ø-Zeichens in der Notation jedoch nicht die Verwendung der Ø-Mensur, sondern wohl nur eine musikalische Verbindung zu kontinentalen Komponisten, von denen die cut-circle-Motette entwickelt wurde.

Die gleichnamige Motette *Salve regina* von Humbertus de Salinis weist dabei in der Behandlung des Antiphontextes sowie im Mensurwechsel signifikante Ähnlichkeiten mit Powers *Salve regina* auf und ist bekanntlich stark von diesem beeinflusst. Aus diesem Grund wurde die Motette des kontinentalen Komponisten Salinis (nicht in das folgende Kapitel 4.3. „Nordfrankreich und die Niederlande“, sondern) in das Kapitel 4.2. über die Analyse englischer Musik aufgenommen, um einen direkten Vergleich zwischen den beiden Werken zu ermöglichen. Zumindest in musikstruktureller Hinsicht können die beiden Motetten jedoch nicht demselben Subgenre zugeordnet werden, da Salinis Motette eine Reihe von kompositorischen Stilmerkmalen aufweist, die sie von denen Powers und anderer englischer Komponisten unterscheidet: Doppeldiscantus-Struktur, Unus-Chorus-Satz, der eine Erweiterung des Unus-Satzes darstellt, und so weiter. Dies könnte dazu

⁵⁴⁴ In dieser Hinsicht ist Cristoforus de Monte der einzige italienische Komponist, dessen Motette *Dominicus a dono* für diese Arbeit als Beispiel für die Musikanalyse ausgewählt wurde (Kapitel 4.4.2. „Neue Idee aus der alten Form des 14. Jahrhunderts“).

führen, diese Motette als ein neues Subgenre oder eine neue Motettenform in dieser Epoche zu betrachten.

Die dritte englische nicht-isorhythmische Motette *Tota pulchra* es von Forest kann aufgrund ihrer Textgrundlage (Marianantiphon) sowie ihres marianischen Themas und ihrer Textur (Dreistimmigkeit) als typisches Beispiel für die English cantilena-Motette gelten, die das dominierende Subgenre in *ModB* darstellt.⁵⁴⁵ Die Beliebtheit der Vertonung des Antiphontextes *Tota pulchra* erlaubt noch weitere Vergleiche mit Werken anderer Komponisten aus dem Kontinent, die die jeweiligen Textgrundlagen aus demselben Hohelied aufgreifen.⁵⁴⁶ Auch die Tatsache, dass die Motette sowohl textlich (nach Thema und Inhalt des Textes) als auch musikalisch (nach Mensurwechsel) unterschiedlich strukturiert ist, wird als wichtiger Punkt bei der Textbehandlung berücksichtigt.

Devotionsmotette

(4. 2. 2. Devotionsmotette in England)

Anschließend wird die nicht-isorhythmische Motette *Ave regina celorum* von Power als einziges Beispiel für die Devotionsmotette aus England angeführt, deren musikalische Gestaltung jedoch, abgesehen vom Motettenthema (Maria), vom typisch englischen Stil abweicht: Sie unterscheidet sich nämlich durch (nicht die Dreistimmigkeit, sondern) die durchgehende Vierstimmigkeit – mit Ausnahme der drei Discantus-Duett-Passagen – und den Motettensatz ohne Mensurwechsel deutlich von der English cantilena-Motette, auf die sich die vorliegenden englischen Motettenbeispiele beziehen. Auch das Discantus-Duett bzw. der ‚Doppeldiscantus (D-D)‘ von Powes *Ave regina* ist steht nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Imitation in der Eröffnung im sog. italienischen Stil (4.4.) gesetzt. Vielmehr ist diese Motette als Vergleichswerk zu den Motettenkompositionen der kontinentalen Komponisten sinnvoll, die unter dem englischen Einfluss sowohl im dreistimmigen (z.B. D-D und T) als auch im vierstimmigen Satz (D-D, CT und T) neu entwickelte Formen ausbilden und aufgrund des Textthemas und der Textbehandlung der Devotion sowie Deklamation dienen.

⁵⁴⁵ Sie wird nicht in *Q15*, sondern in *ModB* und *Tr92* kopiert.

⁵⁴⁶ Die beiden anderen *Tota pulchra*-Motette von A. de Lantins (4.3.2.) und Lymburgia (4.3.3.) werden in diesem Zusammenhang ebenfalls behandelt, sind aber aufgrund mehrerer kompositorischer Elemente jeweils einem anderen Subgenre zuzuordnen.

Deklamationsmotette

(4. 2. 3. Deklamationsmotette in England)

Schließlich darf in diesem englischen Kapitel die nicht-isorhythmische Motette *Quam pulchra es* von John Dunstaple, dem repräsentativen englischen Komponisten der Zeit, nicht fehlen. Sie ist die einzige englische nicht-isorhythmische Motette in *Q15*, die den Hoheliedtext verwendet. *Quam pulchra* ist vor allem typisch für die Deklamationsmotette wegen der Textbehandlung (‚Textverständlichkeit‘) und des Verzichts auf den cantus firmus. Darüber hinaus ist diese Motette die einzige englische Deklamationsmotette in *Q15*, deren kompositorische Aspekte auch an Motetten kontinentaler Komponisten erinnern. Neben dem englischen Stil (Dreistimmigkeit, Mensurwechsel, Textvorlage) weist diese Motette musikstilistische Merkmale auf, die mit denen der franko-flämischen Komponisten auf gleicher Ebene vergleichbar sind.

Cut-circle-Motette auf dem Kontinent

(4. 3. 1. Motette in Ø)

Eines der wichtigsten Elemente, die zum neuen musikalischen Stil bzw. zur Formveränderung der Motette in Nordfrankreich und den Niederlanden beitrugen, war zunächst die Einführung der Mensur ‚Ø (cut-circle)‘ in die Motettenkomposition, deren rhythmischer Charakter (oder Funktion) in der englischen Musik grundsätzlich fremd war. Als Beispiele für die musikalische Analyse wurden nämlich sog. cut-circle-Motetten ausgewählt, die neben der Verwendung der Mensur bzw. des Mensurzeichens Ø noch weitere kompositorische Merkmale gemeinsam haben: floride Melismen, spezifische Rhythmen der Ø-Mensur wie imperfekte Longa in der Unterstimme (vor allem in der Eröffnung), deklamatorische Fermaten auf langen Noten in der Mitte oder am Ende des Satzes (die einen klanglichen Effekt oder einen rhythmischen Kontrast zur vorletzten Stelle bilden), das Textthema (das sich meist, aber nicht immer, auf die Marienverehrung bezieht) etc.

Die nicht-isorhythmische Motette *Flos florum* von Dufay, die vermutlich in den 1420er Jahren – relativ früh im Vergleich zu den anderen cut-circle-Motetten – und in Verbindung mit der Familie Malatesta während des Konstanzer Konzils durch die Musikpflege in Cambrai entstand, wurde zunächst als eine repräsentative cut-circle-Motette vorgestellt. Die Motette fasst die oben genannten allgemeinen kompositorischen Merkmale dieses Subgenres zusammen, zeichnet sich aber darüber hinaus durch ihren Umgang mit dem Text aus: Der vorhandene Text und sein devotionaler Inhalt (Maria bzw. BMV) unterscheiden sich in der Funktion des Textes von denen der zuvor behandelten Englisch cantilena-Motette bzw. englischen Devotionsmotetten, da deren Text

funktional auf die Lobpreisung bzw. die reine Widmung ausgerichtet ist.

Der Grund für die Auswahl einer Motette von Johannes Lymburgia liegt vor allem darin, dass er und seine Musik in der Entwicklungsgeschichte der Motettenform eine besondere Stellung einnehmen, allein schon deshalb, weil er zur ersten Generation der franko-flämischen Schule gehörte, sein Ausbildungsort Lüttich eng mit der musikalischen und kirchlichen Gesellschaft und den Bischöfen Italiens (vor allem Venetiens) verbunden war und er später seine musikalische Laufbahn als einer der Wegbereiter aus dem Norden in Italien fortsetzte. Er selbst ist besonders eng mit der Handschrift *Q15* verbunden, in der alle seine Motetten überliefert sind und deren Kompilationsstädte Padua und Vicenza seine italienischen Wirkungsstätten waren. Die nicht-isorhythmische Motette *Martires Dei incliti*, ein Unikat in *Q15*, sollte zumindest zum Vergleich mit den Motetten ausgewählt werden, die sich durch ausreichende cut-circle-Merkmale auszeichnen, wie z.B. *Flos florum* Dufays. *Martires Dei* verwendet zwar die Mensur \emptyset , ist aber wegen des relativen Fehlens oder der geringen Sichtbarkeit von den cut-circle-Elementen nicht ganz typisch für dieses Subgenre. Neben der verborgenen cut-circle-Mensur enthält die Motette auch einige für den Komponisten charakteristische kompositorische Elemente (z.B. die Textierung oder die Notenrepetition). Von Bedeutung ist auch, dass die Entstehung der Komposition bzw. der Textinhalt mit der Stadt Vicenza in Verbindung steht.

Das letzte Beispiel einer Motette in \emptyset ist *Vergene bella*, die Dufay um 1424 während seiner Florentiner Zeit bzw. während der Kompilation der Stufe I von *Q15* komponierte und deren Entstehung mit der Familie Malatesta in Verbindung gebracht wird. Vor allem im Hinblick auf die vielfältigen kompositorischen Bestrebungen des Komponisten ist diese Motette unbedingt einzubeziehen, die somit als neue Form und Stil nicht nur die (von der englischen Musik unterschiedenen) flächendeckenden cut-circle-Merkmale ausbildet. Bemerkenswerter ist in der Tat die Textauswahl bzw. Textsprache: Inhaltlich handelt es sich um das beliebte Thema der Jungfrau Maria, doch ist es einer Stanze aus Petrarca's Canzoniere in italienischer Originalsprache entnommen, wobei durch die Verwendung des italienischen Textes eine Verbindung zu Malatesta nicht ausschließt, und die gesamte Textbehandlung erinnert sich noch an die italienische Lauda. Charakteristisch für diese Motette sind neben der cut-circle-Mensur selbst (Rhythmus der imperfekten Longae zu Beginn des Satzes und floride Melismen) auch die Rückkehr zur Anfangsmensur nach dem Mensurwechsel im dreiteiligen Satz und die Notenrepetition in der Imitation.

Deklamations- und Devotionsmotette von den Komponisten aus dem Norden

(4. 3. 2. Deklamations- und Devotionsmotette auf dem Kontinent)

Die weiteren neuen Motettenformen ließen sich wie folgt erörtern: Zum einen die beiden Subgenres der Motette (Deklamations- und Devotionsmotette), die vor allem unter dem englischen Einfluss wesentliche Eigenschaften mit dem englischen Kompositionsstil teilen – die Textgrundlage bzw. deren Thematik (Marienverehrung), die dreistimmige Textur (D, CT und T) und die freie Behandlung der Choralmelodie. Zum anderen die Motetten des sog. devotionalen Doppeldiscantus, deren Subgenres von den textbezogenen Elementen der English cantilena-Motette geprägt sind, deren musikalische Struktur sich aber in einer neuen Form entwickelt hat: Sie bilden nämlich die Dreistimmigkeit mit zwei gleichberechtigten Discantus, die – im Gegensatz zur Doppeldiscantus-Form der (vorliegenden) englischen Werke – im italienischen Stil stehen (z.B. die Imitation in der Eröffnung). Die betreffenden Motetten sind jedoch nicht immer dreistimmig, sondern können z.B. durch die Hinzufügung eines Contratenors auch vierstimmig sein und darüber hinaus kompositorische Elemente aus mehreren Motettensubgenres gleichzeitig enthalten, wie z.B. die sog. Continental cantilena-Motette.

Neben der cut-circle-Motette bilden die Deklamations- und die Devotionsmotette trotz ihrer geringen Kompositionszahl ein eigenständiges Motettensubgenre, das sich durch ihre stilistischen Merkmale auszeichnet. Dufays *Ave regina celorum I* greift zwar nicht nur die devotionale Thematik (Marienverehrung) und die Dreistimmigkeit der English cantilena auf, wobei der Verzicht auf die Verwendung der Choralmelodie bzw. des cantus firmus nicht als typisch für die Vertonung der Marienantiphon gilt und solche kompositorischen Verfahren wieder zum English cantilena-Stil zurückkehren, wie z.B. *Quam pulchra es* von Dunstaple (Kapitel 4.2.3.). Darüber hinaus zeichnet sie sich vor allem durch ihre textliche Behandlung der Deklamation aus. Diese Motette ist nämlich um der Textverständlichkeit willen auf eine einfache deklamatorische Satzstruktur ausgerichtet und führt meist auf mittellangen Noten in Breves und Semibreves.

Es folgt *Tota pulchra es* von A. de Lantins, ebenfalls eine Deklamationsmotette, die sich von der English cantilena-Motette Forests *Tota pulchra* (Kapitel 4.2.1.) zunächst vor allem durch die Textgliederung und das Mensurverfahren in der Vertonung des Hoheliedes unterscheidet; in letzterer tritt also der Mensurwechsel zweimal auf. Wie in Dufays *Ave regina celorum I* sorgt die homorhythmische Begleitung der Unterstimmen für die Textverständlichkeit; der melismatische

Verlauf setzt am Satzende ein, und die Deklamation erfolgt ebenfalls in Breves und Semibreves. Die Deklamation dieser Motette orientiert sich auch dabei an der Notenrepetition in Minimae und an der Textgrundlage selbst (Hoheliedtext) von Dunstaples *Quam pulchra* an (Kapitel 4.2.3.).

Auch die andere Deklamationsmotette des nordischen Komponisten Lymburgia, *Veni dilecte my*, ist auch in mehrfacher Hinsicht von Dunstaples *Quam pulchra* beeinflusst: in der homorhythmischen Bewegung, vor allem zwischen Discantus und Tenor, und in der Auswahl des Textes aus den gemeinsamen Versen desselben Hoheliedes. Die ausgewählten Verse stimmen jedoch nicht mit denen der anderen *Tota pulchra*-Motetten überein, teilweise hat der Komponist den Text der biblischen Quelle auch willkürlich verändert, z.B. durch einen Sprecherwechsel durchführt (Nosow). Diese Motette wird in *Tr87* und *Ao Dufay* zugeschrieben, aber die Zuschreibung an Lymburgia in *Q15* kann aufgrund einiger Eigenheiten des Komponisten als zuverlässiger angesehen werden: Lymburgia greift häufiger als Dufay auf das Hohelied als Textvorlage zurück, und die Handschrift *Q15* ist dabei die einzige Quelle, die (alle) Werke Lymburgias enthält. Die Entstehung der Komposition und ihr musikalischer Stil stehen zudem in engem Zusammenhang mit seinem Aufenthalt in Italien, mit der Kompilation von *Q15* und darüber hinaus mit den Deklamationsmotetten der anderen Komponisten des Nordens, die ebenfalls in Italien tätig waren.

Motette im Doppeldiscantus

(4. 3. 3. Neue Motettenform aus der kontinentalen Musiktradition)

Die nicht-isorhythmische Motette von Dufay *Anima mea liquefacta est* ist eine Vertonung der Hohelied-Antiphon, wobei die Choralmelodie in allen drei Stimmen erklingt. Die Dreistimmigkeit selbst erinnert an die Englisch cantilena, aber diese Motette ist in der Doppeldiscantus gehalten, in dem vor allem die Choralmelodie im Vergleich zum englischen Stil ungewöhnlich behandelt wird, und ihr Subgenre kann aufgrund dieser neuen kompositorischen Idee als ‚Continental cantilena‘ bezeichnet werden. Sie beginnt mit einer Imitation zwischen den beiden Discantus, ähnlich dem doppelten Discantus in der italienischen Motette oder der kanonischen Eröffnung der frühen Tenormotetten des Komponisten; der Tenor begleitet ebenfalls imitierend, rhythmisch aber langsamer. Die Choralbehandlung in allen Stimmen unterscheidet sich von den anderen Doppeldiscantus-Motetten Dufays. Das Mensurzeichen ist nicht angegeben, bildet aber mit einer imperfekten Longa bzw. den beiden Breves bereits die Ø-Mensur, was allein aber noch keine Zuordnung zur Ø-Motette erlaubt, da außer der Verwendung dieser Mensur keine weiteren

stilistischen Merkmale der Ø-Motette erkennbar sind.

Lymburgias *Tota pulchra es* weist in mehrfacher Hinsicht eine kompositorische Verwandtschaft zu Dufays Motette *Anima mea liquefacta est* auf: Auch hier handelt es sich um eine Vertonung der Hohelied-Antiphon im doppelten Discantus sowie mit dem devotionalen Textthema. Der auffälligste Unterschied besteht jedoch in der Textur: Sie ist nicht dreistimmig wie im English cantilena-Stil, sondern vierstimmig durch Hinzufügung eines Contratenors als Sonderform bzw. Mischform von der English cantilena und der (italienischen) Doppeldiscantus-Motette, und sie verwendet dabei keine Choralmelodie. Diese Motette zeichnet sich vor allem auch durch die individuelle Textbehandlung aus: Lymburgia wählt den Motettentext aus dem Hohelied und teilt ihn wie in der Komposition *Veni dilecte my* frei auf, wobei jeder Vers und seine Satzfolge nicht identisch mit *Tota pulchra* von Forest und A. de Lantins ist. Wie in *Anima mea* Dufays erklingen auch in *Tota pulchra* Lymburgias die beiden Oberstimmen zu Beginn des Satzes nicht gemeinsam, sondern die zweite imitiert bzw. wiederholt die gesamte Passage der ersten ohne Text, wobei diese textlose Eröffnung als ‚instrumentales Präludium‘ bezeichnet wird. Erst nach der imitatorischen Eröffnung erklingt die Motette vierstimmig, wobei die beiden Discantus mit Text durch die Notetenrepetition noch kurz imitatorisch in Erscheinung treten. Insgesamt ist die Motette deklamatorisch geführt, wobei die rhythmische Bewegung charakteristisch für das Subgenre der Deklamationsmotette ist. Mit dem sechsten Vers *Veni* erreicht die Motette ihren Höhepunkt im Homorhythmus auf langen Noten mit Fermaten, der die musikalische Wende markiert.

Stadtmotette

(4. 4. 1. Texte und Themen der Motette in Italien)

Feraguts *Excelsa civitas Vincencia* ist eine cut-circle-Motette, die bereits einige Ø-Merkmale aufweist: Dreistimmigkeit, imperfekte Longa am Satzanfang, floride Melismen in den textlosen Passagen des Discantus und (deklamatorische) Fermatenstelle am Satzende. Vor allem aber kann diese Motette als Stadtmotette bezeichnet werden, deren Text sich thematisch auf eine italienische Stadt (oder Person) in einer bestimmten historischen Situation bezieht, und dabei Lobpreisung („Stadtlob“) oder Gedenken – in *Excelsa civitas* auf den ersten Einzug des neuen Bischofs in die Kathedrale von Vicenza – zum Inhalt hat. Auch die Stadtmotette wurde in der Regel von Musikern aus dem Norden komponiert, die in Italien tätig waren, und unterscheidet sich zumindest in Bezug auf Anlass, Funktion oder Thema deutlich von anderen Subgenres wie der Devotionsmotette.

Die Motette *O felix templum jubila* von Ciconia, dem in Italien tätigen Komponisten der ersten Generation der franko-flämischen Schule, entstand um 1400 mit Bezug auf die Stadt Padua und gehört insofern zum neuen Subgenre der Stadtmotette. Die Motette ist übrigens einem der drei Bischöfe von Padua, Stefano da Carrara, gewidmet und preist Padua. Ihre musikalische Struktur entspricht im Wesentlichen dem vierstimmigen italienischen Motettensatz bzw. der caccia-Tradition mit doppeltem Discantus, Contratenor und Tenor: Die beiden Discantus imitieren einander und der Tenor begleitet die Oberstimmen nicht kontrapunktisch wie im dreistimmigen Satz, sondern führt frei vom doppelten Discantus wie im caccia-Satz. Die Vierstimmigkeit durch Hinzufügung des Contratenors ist übrigens als französischer Stil anzusehen. Entsprechend dem Anlass der Komposition bzw. dem Motettenthema wurde der Text neu geschrieben, dessen Selbstreferenz (self-reference) vor allem durch die Nennung des Komponistennamens typisch für die italienische Motette ist, wie z.B. *Excelsa civitas* von Feragut. Die Amen-Passage am Ende zeichnet sich durch ihren melismatischen Verlauf, vor allem aber durch die sogenannte ‚Echo-Imitation‘ in den beiden Discantus aus.

Die Motette von Ciconia *Venecie mundi splendor/ Michael qui Stena domus/ Italie mundicie* lässt sich aufgrund folgender stilistischer Merkmale demselben Subgenres – der Stadtmotette (Venedig) und der italienischen Motette – zuordnen wie *O felix templum* desselben Komponisten: Die Behandlung der Oberstimmen (des doppelten Discantus) im gleichen Tonumfang, die (Echo-)Imitation (eher rhythmisch und kurz am Versanfang und in der Amen-Passage am Satzende) und die Selbstreferenz mit dem Komponistennamen. *Venecie mundi* unterscheidet sich von *O felix templum* jedoch vor allem durch die Mehrtextigkeit, eine typische Textbehandlung der isorhythmischen Motette, die in neuer Form auch für nicht-isorhythmische Motettenkompositionen übernommen wurde. Die Motettentexte sind auf drei Stimmen (D I, D II und T) verteilt, deren Anzahl mit zwei oder drei gezählt wird, wobei die letztere Textzahl mit dem Tenortext gezählt wird, der eigentlich nur dem ersten Discantustext in kurzem Umfang entlehnt ist. Die Texte der beiden Discantus sind übrigens symmetrisch aufgebaut.

Thematische Variante der Doppeldiscantus-Motette

(4. 4. 2. Neue Idee aus der alten Form des 14. Jahrhunderts)

Die Doppeldiscantus-Struktur, bei der die nicht-isorhythmische Motette mit verschiedenen Themen (Devotion, Stadtlob oder Lob des weltlichen Herrschers) jeweils mehreren Subgenres zugeordnet

werden kann, geht auf eine alte Musikform des 14. Jahrhunderts in Italien zurück. *Dominicus a dono* von Monte, der in dieser Arbeit als einziger italienischer Komponist erwähnt wird, bildet die Vierstimmigkeit mit doppeltem Discantus, Contratenor und Tenor aus und weist auch sonst einige Gemeinsamkeiten mit dem italienischen Stil auf (Selbstreferenz, Imitation in der Eröffnung, caccia-Motettenstil etc.). Im Vergleich zu den anderen oben genannten Beispielen richtet sich das Lobthema dieser Motette jedoch an den Heiligen (hl. Dominikus), was als eine weitere thematische Erweiterung der Stadtmotette angesehen werden kann. In diesem Sinne thematisiert der Motettentext wohl immer noch die Gesellschaft der singenden Kleriker (Musiker).

Ihesu salvator seculi/ Quo vulneratus scelere von Salinis vereint die beiden alten kompositorischen Ideen des vorigen Jahrhunderts: Doppeldiscantus-Struktur und Mehrtextigkeit mit zwei Texten in den Oberstimmen. Sie entstand unmittelbar nach dem Konzil von Pisa im Jahr 1409 und gehört zusammen mit der Motette *O felix templum* Ciconias zu den frühesten Werken in *Ox 213*. Nicht nur wegen des relativ frühen Entstehungsdatums, sondern auch wegen des funktionalen/textthematischen Unterschieds zur Devotionsmotette im doppelten Discantus wurde diese Motette in der Stufe I von *Q15* kopiert. Wie *Venecie mundi* von Ciconia weist auch *Ihesu salvator* eine Symmetrie in Text und Satzstruktur der beiden Oberstimmen auf, ist aber keine Stadtmotette, sondern das Textthema beider Oberstimmen ist einheitlich auf Christus im sozialen Sinne ausgerichtet, was in dieser Zeit sehr selten ist und eher im vorigen Jahrhundert in den mehrtextigen bzw. isorhythmischen Motetten des Ars nova-Stils verwendet wurde. Weitere Merkmale der italienischen bzw. Doppeldiscantus-Motette – die Imitation in der Eröffnung und die italienische Kadenzform – sind ebenfalls erkennbar.

Inclita stella maris von Dufay entstand zur Zeit Malatestas in den 1420er Jahren. Es handelt sich um eine vierstimmige, nicht-isorhythmische Motette, typisch für die italienische Tradition mit doppeltem Discantus, vor allem bei den Komponisten des Nordens. Diese Motette besteht jedoch nur aus je einem Discantus- und einem Contratenorpaar, also ohne Tenor. Die beiden Oberstimmen führen kanonisch – sowohl rhythmisch als auch melodisch – und imitieren einander, aber die Unterstimmen begleiten in freier Führung. Diese Motette wird deshalb als Mensurkanon bezeichnet, da zwei Mensuren je nach Stimme unterschiedlich übernommen werden und so ein rhythmischer Kanon entsteht. Folgt man der Anweisung in der Notation, so sind je nach Mensur vier oder fünf Singweisen möglich. Der Motettentext wurde mit dem Marienthema neu geschrieben und die Schlusskadenz weist zudem auf die italienische Kadenzform hin.

Eine weitere Doppeldiscantus-Motette der Komponisten aus dem Norden ist *Mirandas parit hec urbs florentina puellas* (in *Tr88: Imperatrix angelorum*) von Dufay zu nennen, entstand während seines Florentiner Aufenthalts um 1436 und damit die späteste Motettenkomposition im italienischen Doppeldiscantus-Stil. Die Imitation zwischen den Oberstimmen ist ein kompositorisches Merkmal des Subgenres der Doppeldiscantus-Motette. In ihrer schlichten Dreistimmigkeit mit zwei Discantus und einem Tenor sowie in ihrem Textthema erinnert diese Motette sowohl an die English cantilena und als auch an die devotionale Doppeldiscantus-Motette. Der Text der Motette wendet sich somit an die Jungfrau Maria als Schönheit, aber dieses Thema weitet sich auf die Stadt Florenz selbst und ihre Frauen aus. Die Ø-Mensur weist auf die rhythmischen Merkmale der devotionalen Doppeldiscantus-Motette hin.

* * *

In *Herbst des Mittelalters* weist Johann Huizinga darauf hin, dass die Kunst im Mittelalter – und damit meint er jedoch vor allem die Kunst der Malerei – weitgehend ‚angewandte Kunst‘ ist und Kunst noch nicht als Schönheit an sich begriffen wird: Die Schaffung von Kunstwerken erfolgte nämlich auf der Grundlage der Zweckmäßigkeit im Dienste irgendeiner Lebensform.⁵⁴⁷ Das reine Schönheitsideal, unabhängig von Zweck und Nutzen, existiere meist nur im Unterbewusstsein des schaffenden Künstlers. Dies hängt mit dem Selbstbewusstsein der Musiker (als Künstler) zusammen, von dem in dieser Arbeit die Rede war (Kap. 2.3. und 3.2.), und es ist nicht abwegig, dies mit dem Fall der Musik zu vergleichen: Musik war nämlich länger als die bildende Kunst oder andere künstlerische Disziplinen an die Kirche gebunden und konnte sich nur langsam davon befreien. Die Rolle des Musikers im Spätmittelalter beschränkte sich auf einige administrative Aufgaben oder musikalische Tätigkeiten als singender Kleriker. Mit anderen Worten: Von dieser Zweckmäßigkeit bzw. dem Streben nach Funktionalität ging die Formentwicklung der Kunst oder der Musik in dieser Epoche grundlegend aus. Die Funktion der Motette im kirchlichen oder kulturpolitischen Bereich ist also an diesen historischen Kontext gebunden. Die Musiker waren dabei, je nach Zweck, Anlass oder Auftrag nahmen sie eine schöpferische Identität als Komponisten an, entwickelten neue musikalische Formen und veränderten bzw. erneuerten darüber hinaus jeweils eine Lebensform durch ‚musikalische Praxis‘.

⁵⁴⁷ Huizinga (2018), S. 354.

Kapitel	Incipit	Komponist	Subgenre	Mensur	Stimme		Text			Quelle		Noten-Bsp.	entspr. Tabelle
					Az	Textur	Az	G	Themen	Az	MS		
4.2.1. Marienthemen und Textbehandlung in der nicht- isorhythmischen Motette	<i>Salve regina</i>	Power	Eng cant	Ø & C – Unus I: O – Unus II: C – Unus III: C – C	3	D (textiert), CT, T	2*	A	Maria	1	Q15 (Unikat)	6, 7, 8	4 (Text)
	<i>Salve regina</i>	Salinis	Unus- chorus	CC C	3/4	D (2 im Chorus), T, CT	2*	A	Maria	1	Q15 (Unikat)	9, 10	5 (Text)
	<i>Tota pulchra es</i>	Forest	Eng cant	OCO	3	D, CT, T (alle textiert)	1	A	Maria: Bibel/ Hohelied	2	Tr92, ModB	11	6 (Text)
4.2.2: Devotionsmotette	<i>Ave regina celorum</i>	Power	Dev DD	CC	4	D-D (textiert), CT, T	1	A	Maria	5	Q15, Tr92, Tr92-2, Ao, Qb26	12, 13, 14	-
4.2.3. Deklamations- motette in England	<i>Quam pulchra es et quam decora</i>	Dunstaple	Eng cant/ Dekl.	OC	3	D, CT, T (alle textiert)	1	A	Maria: Bibel/ Hohelied	7	Q15, Tr92, Ao, B2216, ModB, MuEm, Pemb	15	-

Tabelle 14: Motetten für die Musikanalyse in Übersicht: 4.2. England (5 Motetten); In der Reihenfolge der musikalische Analyse in Kapitel 4; * = Textanzahl inkl. Tropus; Az = Anzahl; G = Textgrundlage; A = Antiphon; N = neuer Text; P = präexistierender Text; MS = Manuskript.

Kapitel	Incipit	Komponist	Subgenre	Mensur	Stimme		Text			Quelle		Noten-Bsp.	entspr. Tabelle
					Az	Textur	Az	G	Themen	Az	MS		
4. 3. 1. Motette in Ø	<i>Flos florum</i>	Dufay	Cut-circle	[Ø]	3	D, CT, T (alle textiert)	1	P	Maria	3	Q15, Ox ModB, Ox 213	16, 17, 18	8 (Text & Kdz.)
	<i>Martires Dei inculti</i>	Lymburgia	Cut-circle	[Ø]	3	D (textiert), CT, T (textiert)	1	N	Heilige; Vicenza	1	Q15 (Unikat)	19, 20	9 (Text & Kdz.)
	<i>Vergene bella, che di sol vestita</i>	Dufay	Cut-circle	[Ø]OØ	3	D (textiert), CT (z. T. nur in Q15 textiert), T (z. T. nur in Q15 textiert)	1	P	Maria (Stanza von Petrarca)	3	Q15, B2216, Ox 213	21, 22, 23	10 (Abschn., Mens. & Text)
4. 3. 2. Deklamations- und Devotionsmotette auf dem Kontinent	<i>Ave regina celorum I</i>	Dufay	Dekl.	O	3	D, CT, T (alle textiert)	1	A	Maria	5	Q15, Tr87, Ox 213, Par 4379, Ven 415	24	-
	<i>Tota pulchra es</i>	Lantins, A. de	Cut-circle/ Dekl./Dev DD	O od. [Ø]	3 (4)	D, CT (nicht textiert), T/ D-D in Q15 und MuEm	1	A	Maria: Bibel/ Hohelied; Devotion	6	Q15, B2216, MuEm, Ox 213, Par 4379, Str	25, 26	11 (Text)
	<i>Veni dilecte my</i>	Lymburgia/ (Dufay)	Dekl.	O	3	D (textiert), CT, T (textiert)	1	A	Maria: Bibel/ Hohelied	3	Q15, Tr87, Ao (Dufay zugeschr.)	27	-

Kapitel	Incipit	Komponist	Subgenre	Mensur	Stimme		Text			Quelle		Noten-Bsp.	entspr. Tabelle
					Az	Textur	Az	G	Themen	Az	MS		
4. 3. 3. Neue Motettenform aus der kontinentalen Musiktradition	<i>Anima mea liquefacta est</i>	Dufay	Cont cant/ Dev DD	[Ø]	3	D-D, T (alle textiert)	1	A	Maria: Bibel/ Hohelied; Devotion	3	Q15, Tr87, Ox 213	28	-
	<i>Tota pulchra es</i>	Lymburgia	Dekl./Dev DD	[O]	4	D-D (textiert), CT (nur <i>leni</i> textiert), T (nur <i>leni</i> textiert)	1	A	Maria: Bibel/ Hohelied; Devotion	1	Q15 (Unikat)	29, 30, 31	-

Tabelle 15: Motetten für die Musikanalyse in Übersicht: 4.3. Nordfrankreich und Niederlande (8 Motetten)

Kapitel	Incipit	Komponist	Subgenre	Mensur	Stimme		Text			Quelle		Noten-Bsp.	entspr. Tabelle
					Az	Textur	Az	G	Themen	Az	MS		
4. 4. 1. Texte und Themen der Motette in Italien	<i>Excelsa civitas Vincencia</i>	Feragut	Cut-circle/ Lob	Ø	3	D (textiert) -CT-T	1	N	Stadtlob: Vincenza	2	Q15, Ox 213	32, 33, 34	-
	<i>O felix templum jubila</i>	Ciconia	Italien/ Lob	O	4	D-D (textiert), CT (optional), T	1	N	(Stadt-) Lob: Padua & S. da Carrara	2	Q15, Ox 213	25, 26, 27	-
	<i>Venechie mundi splendor/ Michael qui Stena domus/ Italie mundicie</i>	Ciconia	Italien/ Lob	O	3	D I, D II, T	2	N	(Stadt-) Lob: Venedig & Doge M. Steno	1	Q15 (Unikat)	38, 39, 40	12 (Text)

Kapitel	Incipit	Komponist	Subgenre	Mensur	Stimme		Text			Quelle		Noten-Bsp.	entspr. Tabelle
					Az	Textur	Az	G	Themen	Az	MS		
4. 4. 2. Neue Idee aus der alten Form des 14. Jahrhunderts	<i>Dominicus a dono</i>	Monte	Italien/ Lob	[Ø] in D I, II/[C] in Ct, T	4	D I (textiert), D II (textiert), CT, T	1	N	Lob: Hl. Dominik	1	Q15 (Unikat)	41, 42	-
	<i>Ihesu salvator seculi/ Quo vulneratus scelere</i>	Salinis	Retro DD	[C]	3	D-D (textiert & textlose Passagen, T	2	N	Christus	4	Q15, F2211, Ox 213, Str	43	13 (Text)
	<i>Inclita stella maris</i>	Dufay	Sonst. DD (it. DD von den Norden)	je St: C/ O/O/C	4	D-D (Discantus, Fuga), CT I & II (frei)	1	N	Maria	1	Q15 (Unikat)	44, 45	-
	<i>Mirandas parit hec urbs florentina puellas (Tr 88: Imperatrix angelorum)</i>	Dufay	Sonst. DD (it. DD von den Norden)	[Ø]C	3	D-D (textiert), T	1	N	Maria; (Stadt-) Lob: Florenz	2	(nicht in Q15); Tr88; ModB	46, 47, 48	-

Tabelle 16: Motetten für die Musikanalyse in Übersicht: 4.4. Italien (7 Motetten)

Notenbeispiele

Notenbeispiel 1: Johannes Brassart, *Ave Maria gracia plena/O Maria gracia plena* (Q15.229), DTÖ 14

Contra

Tenor

A - - - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - -

A - - - ve Ma - ri - a gra - ti -

A - - - ve Ma - ri - a, gra - ti - a

na, Do-mi-nus te - - - cum.

A - - - ve Ma - ri -

a ple - - - na. A - - - ve Ma - ri -

ple - - - na. A - - - ve Ma - ri -

Et

a, gra - ti - a ple - - - na, e-go pec-ca - tor su-spi - ro ad te. In - cli-nas

- - - a, gra - ti - a ple - - - na: Do -

ri - a, gra - ti - a ple - - - - na: Do -

tu - a gra-ti-a sit me - - - cum. Glo-ri - a mu-li - e - - rum,

ad me, in - ter-ce - de pro-me ad di - lec-tis-si-mum fi - li - um tu - - - um,

mi -

gem - ma vir-gi - - - num, stel-la sa-cer-do - tum, ro-sa mar-ti - rum,

ut mun-det me a pec-ca - tis, li - be-ret me a pœ - nis,

mus

- - - - - mus te -

45 50

do-mi - na a-po-sto - lo - rum, re - gi - na an - ge - lo - rum, foe - cun - - -

ut sal - vet me in coe - lis, ut vi - vam cum be - a - tis. Be - ne - dic - ta tu in mu - li -

te - - - cum: be - - - ne - - -

- cum: be - - - ne - - -

55 60

- di - tas coe - lo - rum, Je - su De - i

e - ri - bus et be - ne - dic - tus Je - sus, dul - cis - si - mus fruc - tus ven - tris tu -

dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, et

dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus, et

65 70

ma - ter. A - - - - - men.

i. A - - - - - men.

be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - sus.

be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - sus.

Notenbeispiel 2: Guillaume Dufay, *Nuper rosarum flores*, T. 22-56, 113-168, Planchart

22

e et san - - - - - cte de - - - - - di -

- e et san - - - - - cte de - - - - - di - -

29

tum, gran - dis tem - plum ma - chi - nae con - de - co - ra -

tum, gran - dis tem - plum ma - chi - nae con - de - co -

Ter - - - - - ri - - -

Terribilis est locus iste

Ter - - - - - ri - - - bi - - - lis

Ter - - - - - ri - - - bi - - - lis

36

runt per - - - pe - tim. Ho - di - e Vi - ca - ri - us Ie - su Chri - sti, et - - - Pe - - -

ra - runt per - - - pe - tim. Ho - di - e Vi - ca - ri - us Ie - su Chri - sti, et Pe - -

- - - bi - - - lis est - - - - -

est - - - - -

43

- - - tri suc - ces - sor, suc - - ces - sor, Eu - ge - ni - us, hoc i - dem

tri suc - ces - sor, Eu - ge - ni - us, hoc i - dem am -

lo - - - - - cus

lo - - - - - cus

50

am - plis - si - mum sa - cris tem - plum ma - ni - bus san - ctis - que li - quo - ri - bus

plis si - mum sa - cris tem - plum ma - ni - bus san - ctis - que li - quo - ri - bus

i - - - - - ste.

i - - - - - ste.

113

num, tu - - us te Flo - ren - ti - ae de - - - - -

num, tu - - us te Flo - ren - ti - ae

Ter - ri - bi - lis est locus iste

Ter - ri - bi - lis est locus iste

127

vo - - - - tus o - rat po - pu - lus, ut qui

de - vo - - tus o - rat po - pu - lus, ut

bi - - lis est

est

141

men - - - te et cor - po - re mun - do

qui men - - te et cor -

lo - - cus

lo - - - - - cus

155

quic - - - - - quam ex - o - ra - - ri,
 po - re mun - do quic - - - - - quam ex - o - ra - - ri,
 i - - - - - ste.
 i - - - - - ste.

Notenbeispiel 3: Antiphon *Terribilis est locus iste*, Liber usualis

Intr.
2.

Errí-bi-lis est * lócus í- ste : hic dómus
 Dé- i est, et pórtā caé-li : et vocá- bi- tur
 áu-la Dé- i. T. P. Alle- lú- ia, alle- lú- ia.
 Ps. Quam di- lécta tabernácula tú-a, Dómi- ne virtú- tum! *
 concupíscit, et dé- fi- cit ánima mé- a in átri- a Dómi-
 ni. Gló- ri- a Pátri. E u o u a e.

Notenbeispiel 4: Johannes Ciconia, *Albane misse celitus* (Q15.273), Erste *talea* in T. 1-15, Ciconia

First system of the musical score. It features four staves: I (Soprano), II (Alto), Ct (optional Contratenor), and T (Tenor). The lyrics for the Soprano and Alto parts are: "Al - ba - ne,". A circled number '1' is located below the Tenor staff.

Second system of the musical score, starting at measure 5. It features four staves with the following lyrics:

Soprano: mis-se ce-li-tus, pre-sul da-te di-vi-ni - tus, ve - -ni, pa - ter Pa - du - -e. Cu-i de-so-

Alto: doctor maxime, vir - tu - te ce-lo pro-xi - me, gra-du ni - tens ge - mi - - no, nam de-

The system includes various musical notations such as accidentals (sharps, flats, naturals) and rests.

Third system of the musical score, starting at measure 10 and ending at measure 15. It features four staves with the following lyrics:

Soprano: - la - te pe - ni - tus confer medel - lam pro-ti-nus, du - ce du - dum vi - - du - e.

Alto: - cre - to - rum in - su - la et pre-su-la - tus fe - ru - la flo - res si - ne ter - mi - no.

The system includes various musical notations such as rests and bar lines.

Notenbeispiel 5: Johannes Ciconia, *Albane misse celitus*, Zweite *talea* in T. 35-50, Ciconia

35 40

- ta. Ju -
- sti. O

II

45

- stus, pi - us et se-ve-rus, qui - a to-tus es sin-ce - rus quis ri - me - tur . ce - te -
ve - ne - ti - na ci-vi-tas, in qua per - fe-cta bo-ni - tas, vir - tus tan - ta, na - sci -

50

- ra. Constans, le-nis do - mi - na - ris, ve - ra lau-de pre-di-ca-ris, qua
- tur, hoc a - lum - no jo - cun - de - ris, ti-bi ful - get in-star ve -

Notenbeispiel 6: Antiphon *Alma redemptoris mater*, Liber usualis

Ant.
5.

A L- ma * Redemptóris Má- ter, quae pér-
vi- a caéli pórtá má- nes, Et stél- la má- ris, succúrre
cadén- ti súrgere qui cú- rat pópu- lo : Tu quae genu- í-
sti, natú- ra mi- rán- te, tú- um sánctum Ge- ni- tórem :
Vír- go pri- us ac posté- ri- us, Gabri- é- lis ab ó- re
súmens íllud Ave, * peccatórum mi- seré- re.

Notenbeispiel 7: Lionel Power, *Salve regina* (Q15.240), Intro - T. 103, Power

The image displays a musical score for the piece "Salve regina" by Lionel Power, covering measures 1 through 45. The score is written for voice and piano. It begins with an introduction in 3/8 time, featuring a piano accompaniment of eighth and sixteenth notes. The vocal line starts in measure 1 with the word "Salve". The lyrics are: "Salve re-gi-na, mi-se-ri-cor-di-e: Vi-ta, dul-ce do, et spes ce-xu-les, no-stra sal-fi-li-i E-ve, Ad-te su-spi-ra-mus, ve Ad-te cla-ma-mus, ve Ad-te cla-ma-mus, ge-men-tes et flen-tes in hac la-cri-ma-rum val-le, E-ya er-go, Ad-vo-ca-". The score includes measure numbers 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

50
ta no - stra, il - los tu - os mi -

60
se - ri - cor - des o - cu - los Ad nos

65
con - ver - te Et Je - sum be - he - di - ctum fru - ctum ven - tris tu -

70
li, no -

80
bis post hoc ex - i - li - um

85
o - sten de.

Unus
95
Vir go ma - ter

100
ma - ter ec - cle - si - e, e - ter - na por -
ec - cle - si - e, e - ter - na

Notenbeispiel 8: Lionel Power, *Salve regina*, T. 148-197, Power

Unus

150

155

160

165

170

175

180

185

190

195

Fun de

pre ces tu - o na - to,

cru - ci - fi - xo vul - ne - ra - to,

et pro no - bis fla - gel - la - to, spi - nis pun - cto.

pun - cto fel - le po - ta - to.

O dul - cis Ma - ri - a.

Ma - ri - a.

Notenbeispiel 9: Humbertus de Salinis, *Salve regina* (Q15.232), Intro - T. 16, Reaney VII

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line (Soprano/Tenor/Contratenor) and a piano accompaniment line. The lyrics are as follows:

System 1:
 Sal - ve, re - gi - na mi - se - ri - cor - di -
 Sal Tenor - ve, re - gi - na mi - se - ri - cor - di -
 Sal Contratenor ve, re - gi - na, mi - se - ri - cor - di -

System 2 (starting at measure 5):
 - e; vi - ta, dul - ce - do et spes no - stra,
 - e; vi - ta, dul - ce - do et spes no - stra,
 - e; vi - ta, dul - ce - do et spes no - stra,

System 3 (starting at measure 9):
 sal - ve. Ad te cla - ma - mus, e - xu - les,
 sal - ve. Ad te cla - ma - mus, e - xu - les, fi -
 sal - ve. Ad te - cla - ma - mus, e - xu - les, fi - lii

System 4 (starting at measure 13):
 fi - li - i E - ve. Ad te su - spi - ra - mus, ge - men - tes
 - li - i E - ve. Ad te su - spi - ra - mus, ge - men - tes
 E - ve. Ad te su - spi - ra - mus, ge - men - tes

Notenbeispiel 10: Humbertus de Salinis, *Salve regina*, Unus-Chorus, T. 36-71, Reaney VII

36 Unus

Vir - go ma - ter ec - cle - si - e,

Vir - go ma - ter ec - cle - si - e,

41

e - ter - ne por - ta glo - ri - e, ex - au - di pre - ces

e - ter - ne por - ta glo - ri - e, ex - au - di pre - ces

47

o - mni - um ad te pi - e cla - man - ti - um.

o - mni - um ad te pi - e cla - man - ti - um.

54 (Chorus) (Unus)

O cle - mens. Vir - go cle - mens, vir - go pi - a,

O cle - mens. Vir - go cle - mens, vir - go pi - a,

O cle - mens. (Tenor)

O cle - mens. (Contratenor)

60

vir - go dul - cis, o Ma - ri - a e - sto no - bis re -

vir - go dul - cis, o Ma - ri - a e - sto no - bis re -

66

-fu - gi - um a - pud pa - trem et fi - li - um.

-fu - gi - um a - pud pa - trem et fi - li - um.

Notenbeispiel 11: John Forest, *Tota pulchra es* (ModB), DTÖ 76

5

To - ta pul - cra es a - mi -

To - ta pul - cra es a - mi -

To - ta pul - cra es a - mi -

10

ca me - a et ma - cul - la non est

- ca me - a et ma - cul - la non

ca me - a et ma - cul - la non est

15

in te, fa - vus di - stil - lans la - bi - a

20

est in te, fa - vus di - stil - lans la - bi - a

25

in te, fa - vus di - stil - lans la - bi -

tu - a, mel et lac sub lin - gua tu - a, o - dor

tu - a, mel et lac sub lin - gua tu - a, un -

a tu - a, mel et lac sub lin - gua tu - a,

30

un - guen-to - rum tu - o - rum su-per o - mni-a

guen-to - rum tu - o - rum su-per o - mni - a

o - dor un - guen - to - rum tu - o - rum su - per o - mni - a

35 40

a - ro - ma - ta. Jam e - nim y-emps

a - ro - ma - ta. Jam e - nim y-emps trans -

a - ro - ma - ta. Jam e - nim y-emps

45

trans - i - it ym-ber, ab-i-it et re-ces - sit, flo - res ap - pa - ru -

i - it ym-ber, ab-i-it et re-ces - sit, flo - res ap - pa - ru -

trans - i - it ym-ber, ab-i-it et re-ces - sit, flo - res ap - pa -

50

e - runt, vi - ne-ae flo - ren - tes o - do -

e - runt, vi - ne-ae flo - ren - tes o - do -

ru - e - runt, vi - ne-ae flo - ren - tes o -

55 60

rem de - de - runt et vox tur - tu -
 rem de - de - runt et vox tur - tu -
 do-rem de - de - runt et vox tur - tu -

65

ris au - di - ta est in ter - ra no - stra; sur - ge
 ris au - di - ta est in ter - ra no - stra;
 ris au - di - ta est in ter - ra no - stra; sur - ge

70

pro - pe - ra a - mi - ca me - a, ve - ni de Ly - ba - no, ve -
 sur - ge pro - pe - ra a - mi - ca me - a, ve - ni de Ly - ba - no, ve -
 pro - pe - ra a - mi - ca me - a, ve - ni de Ly - ba - no, ve -

75

ni, co - ro - na -
 ni, co - ro - na -
 ni, co - ro - na -

80

be - ris.

be - ris.

be - ris.

Notenbeispiel 12: Lionel Power, *Ave regina celorum* (Q15.281), Intro - T. 27, Power

A - ve Re - gi - na

A - ve Re - gi - na

ce - lo - rum,

A - ve Do - mi - na

rum,

na an - ge - lo - rum.

na an - ge - lo - rum.

Notenbeispiel 13: Lionel Power, *Ave regina celorum*, T. 28-55, Power

30

Sal ve

35 40

ra - dix san cta ex qua mun -

45

do lux est or - ta: A

50 55b

A - ve glo - ri - o - sa, su - per o - mnes

Notenbeispiel 14: Lionel Power, *Ave regina celorum*, T. 64-75, Power

65

va le, val de de-co

70

ra. Et pro no-bis

75

Notenbeispiel 15: John Dunstaple, *Quam pulchra es* (Q15.291), Dunstaple

5

Quam pul-cra es et quam de-co-ra, ca-ris-si-ma in de-li-ci-is. Sta-

10

-tu-ra tu-a as-si-mi-la-ta est pal-me, et u-be-ra tu-a bo-tris.

15

-tu-ra tu-a as-si-mi-la-ta est pal-me, et u-be-ra tu-a bo-tris. Ca-put

20 25

Ca-put tu - um ut_ Car - me - lus, col - lum tu - um si - cut tur - ris e - bur -
 tu - um ut Car - me - lus, col - lum tu - um si - cut tur - ris e - bur -
 - put tu - um ut Car - me - lus, col - lum tu - um si - cut tur - ris e - bur -

30 35

- ne - a. Ve - ni, di - le - cte mi, e - gre - di - a - mur in - a - grum,
 - ne - a. Ve - ni, di - le - cte mi, e - gre - di - a - mur in - a - grum,
 - ne - a. Ve - ni, di - le - cte mi, e - gre - di - a - mur in - a - grum,

d = d. 40 45

et vi - de - a - mus si flo - res fru - ctus par - tu - ri - (er) - unt, si flo - ru - e - runt -
 et vi - de - a - mus si flo - res fru - ctus par - tu - ri - (er) - unt, si flo - ru - e - runt ma -
 et vi - de - a - mus si flo - res fru - ctus par - tu - ri - (er) - unt, si flo - ru - e - runt

50 55

ma - la Pu - ni - ca. I - bi da - bo ti - bi u - be - ra me - a. Al - le - lu - ia.
 - la Pu - ni - ca. I - bi da - bo ti - bi u - be - ra me - a. Al - le - lu - ia.
 ma - la Pu - ni - ca. I - bi da - bo ti - bi u - be - ra me - a. Al - le - lu - ia.

Notenbeispiel 16: Guillaume Dufay, *Flos florum* (Q15.234), Intro - T. 88, Planchart

01/18 Flos florum Guillaume Du Fay

Cantus
Flos _____ flo - - - rum, fons _____

Contratenor
Flos _____ flo - - - rum, _____

Tenor
Flos _____ flo - - - rum, _____

9
hor - - to - - rum, Re - - gi - na
fons _____ hor - - to - - rum, _____ Re - gi - na
fons _____ hor - - to - - rum, _____ Re - gi - na

17
po - - lo - rum, _____ Spes ve - - ni - -
po - - lo - - - - - rum, _____ Spes
po - - lo - rum, _____ Spes _____ ve - - ni - -

25
ae. Lux _____ lae - - ti - - ti - -
ve - - - ni - - - ae. _____ Lux lae - -
ae. _____ Lux _____ lae - - ti - - ti - -

33
ae, Me - di - ci - - na, Me - di - ci - na do - - - lo - rum.
ti - ti - ae, _____ Me - di - ci - na do - - - lo - rum. _____
ae, _____ Me - di - ci - - na do - - lo - rum. _____

41

Vir

Vir

49

ga, Vir ga re

ga, Vir ga re

Vir ga re

59

cens Et vir go de cens, For

cens Et vir go de cens, For

cens Et vir go de cens, For

69

ma bo no rum Par ce re

ma bo no rum Par ce re

ma bo no rum Par ce re

79

is Et o pem fer e is In

is Et o pem fer e is In

is Et o pem fer e is In

Notenbeispiel 17: Guillaume Dufay, *Flos florum*, T. 89-119, Planchart

The image displays a musical score for three voices, numbered 89, 99, and 109. Each system consists of three staves. The lyrics are: "pa - - ce pi - - o - - rum." and "In pa - ce pi - - o - - rum." The notation includes various note values, rests, and accidentals. The score is presented in a clean, black-and-white format.

89
pa - - ce pi - - o - - rum.
pa - - ce pi - - o - - rum.
In pa - ce pi - - o - - rum.

99

109

Notenbeispiel 18: Guillaume Dufay, *Flos florum*, Schluss, Planchart

120

Pa - sce tu - - os, Suc - cur - re

Pa - sce tu - - os, Suc - cur - re

Pa - sce tu - - os, Suc - cur - re

130

tu - is, Mi - se - re - re tu - o - rum.

tu - is, Mi - se - re - re tu - o - rum.

tu - is, Mi - se - re - re tu - o - rum.

Detailed description: The image shows a musical score for three voices (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) in a three-part setting. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 120, contains the lyrics 'Pa - sce tu - - os, Suc - cur - re'. The second system, starting at measure 130, contains the lyrics 'tu - is, Mi - se - re - re tu - o - rum.'. Each voice part is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The music consists of simple, homophonic chords, characteristic of the early Renaissance style.

Notenbeispiel 19: Johannes de Lymburgia, *Martires dei incliti* (Q15.186), T. 1-15, Cox

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four systems of music, each with three staves. The top staff is for the Contratenor and the bottom staff is for the Tenor. The lyrics are written below the staves. The first system starts with a [♩] symbol above the top staff. The lyrics for the first system are "Mar - ti - res de - i". The second system starts with a "2" above the top staff. The lyrics are "in - cli - ti Le - on - ci et Carpo - pho -". The third system starts with a "4" above the top staff. The lyrics are "re, sem - per Cri - stum". The fourth system starts with a "6" above the top staff. The lyrics are "de - pre - ca - mi - ni". The music is written in a medieval style with square notes on a four-line staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: Mar - ti - res de - i in - cli - ti Le - on - ci et Carpo - pho - re, sem - per Cri - stum de - pre - ca - mi - ni

8

ni pro hac ur -
pro hac

Detailed description: This system contains measures 8 and 9. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'ni pro hac ur -' are written below the staff. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the bottom staff starting with a bass clef and a '9' time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

10

be Vin - cen - ci -
ur - be Vin - cen - ci - e,

Detailed description: This system contains measures 10 and 11. The top staff is the vocal line with lyrics 'be Vin - cen - ci -'. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part continues with a consistent eighth-note accompaniment.

12

e,

Detailed description: This system contains measures 12 and 13. The top staff is the vocal line with the lyric 'e,'. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part continues with a consistent eighth-note accompaniment.

14

ac pro cle - ro
ac pro cle - ro ve -

Detailed description: This system contains measures 14 and 15. The top staff is the vocal line with lyrics 'ac pro cle - ro'. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part continues with a consistent eighth-note accompaniment.

Notenbeispiel 20: Johannes de Lymburgia, *Martires dei incliti*, T. 16 - Schluss, Cox

16
ve - stro

18
et u - ni - ver - so

20
po - pu - lae. A

22
men.

The image shows a musical score for three staves. The first system (measures 16-18) features a vocal line with lyrics 've - stro' and a lute line with a '9' indicating a fret. The second system (measures 18-20) continues the vocal line with 'et u - ni - ver - so' and the lute line with 'et u - ni - ver - so po - pu -'. The third system (measures 20-22) shows the vocal line with 'po - pu - lae. A' and the lute line with a 'b' and 'men.'. The fourth system (measures 22-24) shows the vocal line with 'men.' and the lute line with a 'b' and '#'. The score is in a 6/8 time signature and includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and accidentals.

39

gne a dir di te pa - ro - - le; Ma non so'n co - min -

47

zar sen - za tu' a - i - - - ta,'

55

E di co - lui ch'a - man - do in te si po - -

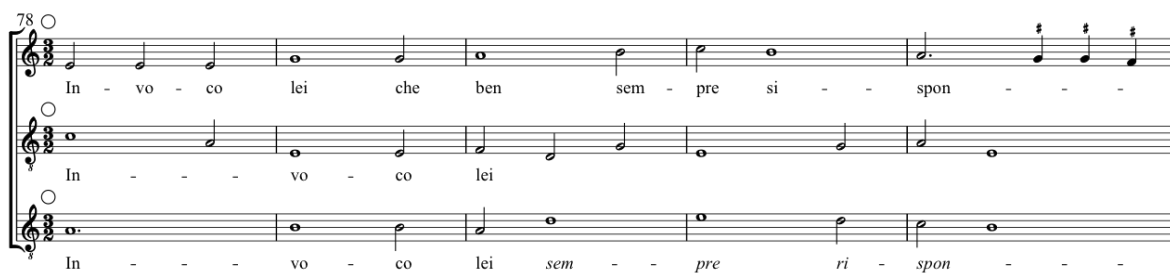
63

se.

71

se.

Notenbeispiel 22: Guillaume Dufay, *Vergene bella*, Abschnitt II in O, T. 78-112, Planchart

78 

In - vo - co lei che ben sem - pre si - - spon - - -

In - - - vo - co lei

In - - - vo - co lei sem - - pre ri - spon - - -

83 

de Chi la chia - mò con fe - de, Ver - ge - ne, s'a mer - ce -

Chi la chia - mò con fe - de, _____

de Chi la chia - mò con fe - de, Ver - ge - ne, s'a mer - ce - de, _____

88 

de, _____

93 

Mi - se - ria e - - stre - ma dell' hu - ma - ne

98 

co - - - - - se

103

Già mai ti vol-se, al mio pre-go t'in-chi-na.
Soc-cor-ri-al-la mia

108

Soc-cor-ri-al-la mia guer-ra.
guer-ra.
Soc-cor-ri-al-la mia-guer-ra.

Notenbeispiel 23: Guillaume Dufay, *Vergene bella*, Abschnitt III in Ø, T. 113-137, Planchart

113

Ben-ch'i si-a ter-ra e tu del ciel re-

121

gi-na

129

na.

Notenbeispiel 24: Guillaume Dufay, *Ave regina caelorum I* (Q15.225), Planchart

Ave regina caelorum I Guillaume Du Fay

Cantus

Contratenor

Tenor

8

17

25

33

40

A - - - ve re - gi - na cae - lo - - - rum,
A - - - ve re - gi - na cae - lo - - - rum,
A - - - ve re - gi - na cae - lo - - - rum,

A - ve do - mi - na an - ge - lo - rum, Sal - ve ra - dix san - cta,
A - ve do - mi - na an - ge - lo - rum, Sal - ve ra - dix san - cta,
A - ve do - mi - na an - ge - lo - rum, Sal - ve ra - dix san - cta,

Ex qua mun - do lux est or - ta. Gau - de glo - ri - o - sa,
Ex qua mun - do lux est or - ta. Gau - de glo - ri - o - sa,
Ex qua mun - do lux est or - ta. Gau - de glo - ri - o - sa,

Su - per om - nes spe - ci - o - sa, Va - le, val - de de - co - ra,
Su - per om - nes spe - ci - o - sa, Va - le, val - de de - co - ra,
Su - per om - nes spe - ci - o - sa, Va - le, val - de de - co - ra,

Et pro no - bis sem - per Chri - - stum ex - o - - ra.
Et pro no - bis sem - per Chri - - stum ex - o - - ra. Al -
Et pro no - bis sem - per Chri - - stum ex - o - - ra.

Al - - le - - lu - - ia.
- - - le - - - lu - - ia.
Al - - - le - - - lu - - ia.

Notenbeispiel 25: Arnold de Lantins, *Tota pulchra es* (Q15.202), Cumming

The musical score is presented in a standard format with three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and a piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves. Measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 are indicated at the beginning of their respective systems.

System 1 (Measures 1-5):
 Soprano: To - ta pul - chra es, A - mi - ca me -
 Alto: To - ta pul - chra es, A - mi - ca
 Tenor: To - ta pul - chra es, A - mi - ca

System 2 (Measures 6-10):
 Soprano: a, et ma - cu - la non est in te.
 Alto: a, et ma - cu - la non est in te.
 Tenor: a, et ma - cu - la non est in te.

System 3 (Measures 11-15):
 Soprano: Fa - vus di - stil - lans la - bi - a tu - a, mel et lac sub lin - gua tu - a.
 Alto: Fa - vus di - stil - lans la - bi - a tu - a, mel et lac sub lin - gua tu - a.
 Tenor: Fa - vus di - stil - lans la - bi - a tu - a, mel et lac sub lin - gua tu - a.

System 4 (Measures 16-20):
 Soprano: O - dor un - guen - to - rum tu - o - rum su - per om - ni - a a - ro - ma - ta.
 Alto: O - dor un - guen - to - rum tu - o - rum su - per om - ni - a a - ro - ma - ta.
 Tenor: O - dor un - guen - to - rum tu - o - rum su - per om - ni - a a - ro - ma - ta.

System 5 (Measures 21-25):
 Soprano: Jam e - nim hi - ems tran - si - it; im - ber a - bi - it, et re - ces - sit.
 Alto: Jam e - nim hi - ems tran - si - it; im - ber a - bi - it, et re - ces - sit.
 Tenor: Jam e - nim hi - ems tran - si - it; im - ber a - bi - it, et re - ces - sit.

System 6 (Measures 26-30):
 Soprano: Flo - res ap - pa - ru - e - runt, vi - ne - ae flo - ren - tes o - do - rem de - de - runt.
 Alto: Flo - res ap - pa - ru - e - runt, vi - ne - ae flo - ren - tes o - do - rem de - de - runt.
 Tenor: Flo - res ap - pa - ru - e - runt, vi - ne - ae flo - ren - tes o - do - rem de - de - runt.

30

Et vox tur - tu - ris au - di - ta est in ter - ra no - stra.

Et vox tur - tu - ris au - di - ta est in ter - ra no - stra.

35

Sur - ge, pro-pe - ra, a-mi-ca me - a; ve - ni de Li-ba-no, ve - ni co - ro - na - be -

Sur-ge, pro - pe - ra, a - mi - ca me - a; ve - ni de Li - ba - no, ve - ni co - ro - na - be -

40

ris, co - ro - na - be - ris, ve - ni co - ro - na - be - ris.

ris.

Notenbeispiel 26: John Dunstaple, *Quam pulchra es*, T. 39 - Schluss, Dunstaple

d = d.

40 45

et vi - de - a - mus si flo-res fru-ctus par - tu - ri-(er)-unt, si flo-ru-e - runt

et vi - de - a - mus - si flo-res fru-ctus par - tu - ri-(er)-unt, si flo-ru-e - runt ma-

et vi - de - a - mus si flo-res fru-ctus par - tu - ri-(er)-unt, si flo-ru-e - runt

50 55

ma - la Pu - ni - ca. I - bi da - bo ti - bi u - be - ra me - a. Al - le - lu - ia.

- la Pu - ni - ca. I - bi da - bo ti - bi u - be - ra me - a. Al - le - lu - ia.

ma - la Pu - ni - ca. I - bi da - bo ti - bi u - be - ra me - a. Al - le - lu - ia.

Notenbeispiel 27: Johannes de Lymburgia, *Veni dilecte my* (Q15.279), DufayB I

(JOHANNE DE) LYMBURGIA

5
 Ve-ni, di - le - cte mi, ap - pre - hen - dam te

Contratenor

Tenor

10
 et in - du - cam te in do - mum pa - tris me - i

15
 du - cam te in do - mum pa - tris me - i

20
 et in cu - bi - cu - lum ge - ni - tri - cis me - -

25
 - - - ae: i - bi me do - ce - - - bis prae - ce - pta do - mi -

30
 - - - ae: i - bi me do - ce - - - bis prae - ce - pta do - -

35
 - ni.

40
 mi - ni.

Notenbeispiel 28: Guillaume Dufay, *Anima mea liquefacta est* (Q15.235), Planchart

Guillaume Du Fay

Cantus 1

A - ni - ma me - - a li - - que - fac - - ta _____

Cantus 2

Tenor

9

est, _____

A - ni - ma me - - a li - - que - fac - - ta _____

17

_____ ut di - - lec - - tus lo - cu - tus est. Quae si -

est, _____ ut di - lec - lec - - tus

A - - - ni - - - ma me - - a li - - que - -

25

vi et non in - ve - - ni il - - - lum, vo - ca - -

lo - cu - tus est. Quae - - - si - vi et non in -

fac - - - ta est, ut di - - - -

33

vi et non re - spon - dit _____ mi - - hi. In - ve -

ve - iti - lum, _____ vo - ca - - -

lec - - tus _____ lo - cu - tus est. _____ Quae - -

41

ne - runt me cu - sto - des ci - vi - - ta - tis, vi et non re - spon - - dit mi - - si - - vi et non in - ve - ni il - lum, vo - ca - vi et

49

hi. In - ve - ne - runt me cu - sto - des ci - vi - non re - spon - dit mi - - hi. In - -

57

per - cus - se - runt me et vul - ne - ra - ve - ta - - tis, - - ve - ne - runt me cu - - - sto - -

65

runt me; - tu - le - runt pal - li - um me - - - - um des - - - - ci - - - vi - - - - ta - tis,'

73

per - cus - se - runt me vul - ne - ra - ve - runt me; per - cus - se - runt me et vul - ne - ra - ve - runt - me; tu - le - runt pal - li - um

81

cu - - sto - - des
tu - le - runt pal - li - um me - - - - -
me - - - - - um cu - - - - - sto - - -

89

mu - ro - - - - - rum Fi - li - ae - - - - -
- - - - - des mu - - - - - ro - - - - - rum Fi - - -

97

le - ru - sa - lem, nun - ti - a - te di - le - cto qui - - - a - - - - -
- - - - - um cu - sto - des mu - - - ro - - - - -
- - - - - li - - - - - ae - - - - - le - - - ru - sa - lem, nun - ti - a - -

105

a - mo - re lan - gue - o. - - - - -
rum. Fi - li - ae - - - - - le - ru - sa - lem, nun -
te di - le - cto qui - - - a - a - - - - -

113

ti - a - te di - le - cto qui - a a - mo - re lan - gue - o. - - - - -
- - - - - mo - - - re lan - gue - o.

Notenbeispiel 29: Johannes de Lymburgia, *Tota pulchra es* (Q15.197), Intro - T. 39, Etheridge

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 3/4 time signature. It begins with a square symbol in a circle, followed by a series of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The second staff is a vocal line with a treble clef, starting with a square symbol in a circle and followed by a series of whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third staff is labeled 'Contratenor' and has a treble clef. It starts with a square symbol in a circle and contains a series of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The fourth staff is labeled 'Tenor' and has a treble clef. It starts with a square symbol in a circle and contains a series of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4.

5

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 3/4 time signature. It begins with a square symbol in a circle, followed by a series of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The second staff is a vocal line with a treble clef, starting with a square symbol in a circle and followed by a series of whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third staff is a vocal line with a treble clef, starting with a square symbol in a circle and followed by a series of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The fourth staff is a vocal line with a treble clef, starting with a square symbol in a circle and followed by a series of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4.

10

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a 3/4 time signature. It begins with a square symbol in a circle, followed by a series of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The second staff is a vocal line with a treble clef, starting with a square symbol in a circle and followed by a series of whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third staff is a vocal line with a treble clef, starting with a square symbol in a circle and followed by a series of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The fourth staff is a vocal line with a treble clef, starting with a square symbol in a circle and followed by a series of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4.

Musical score for measures 15-19. It consists of four staves: a grand staff (treble and bass clefs) and two single treble clef staves. The music is in a common time signature and features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves.

Musical score for measures 20-24. It consists of four staves. The vocal line in the second staff begins with the lyrics "To- ta pul- cra" in measure 20 and "To- ta" in measure 21. The music continues with instrumental accompaniment in the other staves.

Musical score for measures 25-29. It consists of four staves. The vocal line in the second staff continues with the lyrics "es a-mi- ca- me- a, O- cu- li tu- pul- cra es a- mi- ra me- a, O- cu-". The music concludes with instrumental accompaniment in the other staves.

i co-lum-ba-rum, Ca-pil-li
li tu-i co-lum ba-rum, Ca-pil-li

tu- i si-cut gre- ges ca- pra-
tu- i si-cut gre- ges ca- pra-

Notenbeispiel 30: Johannes de Lymburgia, *Tota pulchra es*, T. 50-74, Etheridge

50

ci

ci

55

la-bi-a tu-a ut vi-

la-bi-a tu-a ut

60

ta coc-ci-ne-a Ve-

vi-ta coc-ci-ne-a Ve-

Ve-

Ve-

Ve-

65

ni Ve- ni
 ni Ve- ni
 ni Ve- ni
 ni Ve- ni

70

ve-ni ve-ni di-le-cta To-ta
 ve-ni ve-ni ve-ni di-le-cta
 ve-ni
 ve-ni ve-ni

Notenbeispiel 31: Johannes de Lymburgia, *Tota pulchra es*, T. 80-88, Etheridge

80

et ma-cu-la non est in

et ma-cu-la non est in te.

85

te

Notenbeispiel 32: Beltrame Feragut, *Excelsa civitas Vincencia* (Q15.271), Intro - T. 22, Reaney

The musical score is presented in three systems, each with three staves: a vocal line for Tenor, a vocal line for Contratenor, and a basso continuo line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal lines.

System 1: The Tenor line begins with the lyrics "Ex - cel - sa ci - vi - tas Vin - cen - ti - a,". The Contratenor line starts with a whole rest. The basso continuo line provides a rhythmic accompaniment.

System 2: The Tenor line continues with the lyrics "gau - de et le - ta - re, ||". The Contratenor line has a whole rest. The basso continuo line continues with a rhythmic accompaniment.

System 3: The Tenor line continues with the lyrics "tan - to spon - sa - ta spon -". The Contratenor line has a whole rest. The basso continuo line continues with a rhythmic accompaniment.

System 4: The Tenor line continues with the lyrics "- so, de - co - ra - ta de - co - re; ||". The Contratenor line has a whole rest. The basso continuo line continues with a rhythmic accompaniment.

16

quem vir-tu-tum su-bli-mi-tas ti-bi de-sti-na-

19

vit || Petrum E-mi-li-a-num,

Notenbeispiel 33: Beltrame Feragut, *Excelsa civitas Vincencia*, T. 23-33, Reaney

23

pro te a-dor-na-vit ||

26

sci-en-ti-a, dul-ce-di-ne,

30

con-cor-di-a et pa-ce ve-ra. || Ex-ul-tet ce-lum lau-

Notenbeispiel 35: Johannes Ciconia, *O felix templum jubila* (Q15.216), Intro - T. 18, Ciconia

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-9) features four vocal parts: I (Soprano), II (Alto), Ct (optional Contratenor), and T (Tenor). The piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics for the first system are: "O fe - lix tem-plum ju - bi -". The second system (measures 10-14) continues the vocal parts and piano accompaniment. The lyrics for the second system are: "- la et chors tu - a ca - no - ni - ci". The third system (measures 15-18) continues the vocal parts and piano accompaniment. The lyrics for the third system are: "fe - lix tem-plum ju - bi - la et chors tu - a ca - no - ni -". The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, accidentals (flats and sharps), and triplets.

Notenbeispiel 36: Johannes Ciconia, *O felix templum jubila*, T. 19-74, Ciconia

20 25

nunc plau - dat cor - de sup - pli - ci. Tu, cle - re, vi - so

- ci nunc plau - dat cor - de sup - pli - ci. Tu, cle - re, vi - so

30

ru - ti - la. Qui pre - sul di - vi mu - ne -

ru - ti - la. Qui pre - sul di - vi mu - ne -

Qui pre - sul di - vi mu - ne - ris,

35

- ris de summo mis - sus car - di - ne a ju - sto na - to Dar - da -

- ris de sum - mo missus car - di - ne a ju - sto na - to Dar - da -

40 45

- ne est pa - stor sa - cri o - ne - ris. Tu ge - ni - to -

- ne est pa - stor sa - cri o - ne - ris. Tu ge - ni - to -

50

- ris Ste - pha - ne, o plau - stri -

- ris Ste - pha - ne,

55 60

- ger il - lu - stris - si - me, vir - tutes splendi - dis - si - me sunt tu - is fa -

o plau - stri - ger il - lustris - si - me, vir - tu - tes splen - di - dis - si - me sunt tu - is

65

- ctis con - so - ne : Fa - - no no - - vo et mul - tis a - - ris su - pe - ris quas

fa - ctis con - so - - ne : Fa - - no no - - vo et mul - tis a - - ris su - pe - ris quas

70

de - di - ca - - sti ad a - stra i - - ter jam pa - - ra - sti ti -

de - di - ca - - sti ad a - stra i - - ter jam pa - - ra - - sti

Notenbeispiel 37: Johannes Ciconia, *O felix templum jubila*, Amen-Schluss, T. 110-131, Ciconia

The image displays a musical score for the 'Amen-Schluss' section of Johannes Ciconia's 'O felix templum jubila'. The score is presented in three systems, each with four staves. The first system covers measures 110 to 115. The vocal parts (top two staves) have lyrics: '-gnus quo - ni - am. A -'. The second system covers measures 120 to 124. The third system covers measures 125 to 130, with the lyrics '- men.' appearing on the vocal staves. The music features a mix of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A key signature change to one sharp (F#) is indicated at measure 110. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of measure 130.

Notenbeispiel 38: Johannes Ciconia, *Venecie mundi splendor* (Q15.257), Intro - T. 20, Ciconia

I-Bc 15

I
[O] Ve - ne - ci - e, mundi

II
[O] Mi - cha - - el, qui

T
Tenor

5

10

15

20

splen - - dor, I - ta - li - e cum sis de - - cor, in te vi -
Ste - - na do - - mus tu du - - ca - - tus por - tas o - - nus, ho - nor
I - ta - li - - e
- get om - nis li - vor re - gu - lis mun - di - ci - e. Gau - de, ma - ter ma - ris, sa -
ti - bi, qui - a bo - nus vi - tam du - ces ce - li - bem. Phe - bo com - par, princeps al -

Notenbeispiel 39: Johannes Ciconia, *Venecie mundi splendor*, T. 21-78, Ciconia

25

- lus, qua pur - ga - - tur quis-que ma - lus. Ter - re pon -
me, ti - bi mun - - dus pro-mit 'sa - - lve'; spar-gis tu -
mun - di - - ci - - e

30

- ti tu es pa - - lus, mi - se - ro - rum ba - iu -
- is fru - ctum pal - - me, vi - ctor sem - per [no - bi - - lis].
quis - que ma -

35 40

- la. Gau - de la - te, vir - go di - - gna, prin-ci - pa-tus por-tas si - gna (ti - bi so-li sunt
Cle-mens,justus ap - pro-ba - - ris, de - cus mo - - rum ap-pel - la - ris, tu de - fen -
- lus

45

con - di - - gna) du - - ca - lis do - mi-ni - - i. Gau - de,
- sor es - ti - ma - - ris fi-de-i ca-tho-li - ce. Bo-nis
gau - de ma - ter la-te di - gna

50 55

vic - trix ex - te - ro - rum, nam po - te - stas Ve - ne - to - rum nul - li ce - dit per - ver - so -
 pan - dis mu - nus di - gnum, ma - lis fun - dis pe - ne si - gnum le - ges su - as ad

60

- rum, do - mans ter - ram, ma - ri - a ; [Nam] tu vin - cis ma - nus for - tis,
 con - di - gnum gla - di - o ju - sti - ti - e. Sa - gax, pru - dens, mi - tis pa - ter,

65 70

pa - cem red - dis tu - is por - tis, et dis - rum - pis fauces mor - tis, tu - o - rum fi - de - li -
 (lex di - vi - na, cum sis ma - ter) men - tis vir - tus ti - bi fra -

75

- um. Pro te ca - nit vo - ce pi - a (tu - i sta - tum in
 - ter, ze - la - tor re - i - pu - bli - ce. Se - dem pre - cor
 Pro te ca - nit vo - ce pi - a

Notenbeispiel 40: Johannes Ciconia, *Venecie mundi splendor*, Amen-Schulss, T. 79-107, Ciconia

80 85

hac vi - - a El con - ser - vet et Ma - ri - - a) Jo - han -
 ti - bi da - - ri, De - o ce - - li fa - - mu - la - - ri, e - jus thro -

90

- nes Ci-co - ni - - a. [A -
 - no co-pu-la - - ri per e-ter - na se - cu - - la. A -
 con -

95

- ser - - vat hec Ma - - ri - - a Jo - - [han -

100 105

- nes] Ci - - co - - ni - - a. - men.].
 - men.
 - nes] Ci - - co - - ni - - a.

Notenbeispiel 41: Cristoforus de Monte, *Dominicus a dono* (Q15.220), Intro - T. 44, Cumming

[S] Do mi - ni - cus
 [A] Do mi - ni - cus
 [T] Do mi - ni - cus
 [B] Do mi - ni - cus

10 a do - no hec om - ni - bus an - te pro-po - no
 a do - no hec om - ni - bus an - te pro-po - no

20 di - gne lau - da - tur qui an - te do - nat quam
 di - gne lau - da - tur qui an - te do - nat

25 ex - qui - ra - tur lau - do do - mi - ni - cum. Tam - quam mi -
 quam ex - qui - ra - tur lau - do do - mi - ni - cum.

35 chi do - mi - nus vin - cum il - li me - a of - fe - ro at - que i - psi me sem - per pro - fe - ro
 Tamquam mi - chi do - mi - nus vin - cum il - li me - a of - fe - ro

40 qui - a se di - gna - re su - o can - tu me
 at - que i - psi me sem - per pro - fe - ro qui - a

Notenbeispiel 42: Cristoforus de Monte, *Dominicus a dono*, T. 45-82, Cumming

vi - si - ta - re vi - si - ta - re vo - lu - it.

se - di - gna - re su - o can - tu me vi - si - ta - re vo - lu - it. Be - ni - gne

Be - ni - gne ip - sum lau - do et que di - gne in

ip - sum lau - do et que di - gne in Fel - tro na - tus Cri - sto - fo -

Fel - tro na - tus Cri - sto - fo - rus et e - du - ca - tus,

rus et e - du - ca - tus, mo - di - ca pe - ri - tus

mo - di - ce pe - ri - tus can - tu, in mon - ti - bus - que nu - tri - tus.

can - tu, in mon - ti - bus - que nu - tri - tus.

75 80

Notenbeispiel 43: Humbertus de Salinis, *Ihesu salvator seculi* (Q15.213), Cumming

[C]

6
Ihesu sal-va-tor se - cu - li,
Quo vul-ne-ra-tus sce - le -

12
Ju - de tra - di-tus o - scu - lo, re - demp-ti - o - ne po - pu - li,
re, lan - ce-a dex - tro la - te - re, la - va - sti nos a cri - mi - ne,

18
sus-spen-sus est pa - ti - bu - lo. San-guis qui di - e Ve-ne - ris, fu-sas, fu-tu-ro mi - se - ris,
ma - nan - te un - da san-gui - ne. Pa - tri, Na-to, Pa-ra-cli - to, sit ho - nor, la - us et glo - ri -

24
a.
yg - nem ex - tin - gue Ve-ne - ris, ne cre - me - mur in in - fe - ris.

30
e - ius-que ma - tri me - ri - to, lux no-bis pax et gra - ci - a.

Notenbeispiel 44: Guillaume Dufay, *Inclita stella maris* (Q15.173), Intro - T. 18, Planchart

Guillaume Du Fay

Cantus 1
 In - - cli - - ta stel - - la ma - ris, ne -
 Est fuga de se canendo de tempore perfecto Et simul incipiendo
 Et est concordans si placet absque contratenores

Cantus 2
 Fuga
 In - - - cli - - - ta stel - - la

Contratenor 1
 O
 Contra concordans cum fuga et cuilibet per se

Contratenor 2
 C
 Secundus contratenor concordans cum omnibus
 Non potest cantari nisi pueri dicant fugam

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is Cantus 1 in mensural notation with a common time signature (C) and a note value of a minims (♩). The second staff is Cantus 2, also in mensural notation with a 3/2 time signature. The third staff is Contratenor 1, in mensural notation with a 3/2 time signature and a 'C' time signature. The bottom staff is Contratenor 2, in mensural notation with a 3/2 time signature and a 'C' time signature. The lyrics are written below the staves.

7
 sci - a vir - go ma - ris Al - te - ri - us - que pa - ris, quae
 ma - ris, ne - sci - a vir - go ma - ris Al - te - ri - us - que pa -

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score, starting at measure 7. The notation continues with mensural notation for all parts. The lyrics are written below the staves.

13
 - si - - ne la - be pa - ris Al - mi - flu -
 ris, quae si - - - ne la -

Detailed description: This system contains the final four staves of the musical score, starting at measure 13. The notation continues with mensural notation for all parts. The lyrics are written below the staves.

Notenbeispiel 45: Guillaume Dufay, *Inclita stella maris* (Q15.173), *Amen*-Schluss, T. 151-195, Planchart

151

ve - ni - am de - su - per, ut ve - ni - am.

157

A

163

169

178

Musical score for measures 178-186. The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is written in a common time signature. The first staff (top) contains a melodic line with various note values and rests. The second staff (second from top) contains a similar melodic line. The third staff (third from top) contains a bass line with notes and rests. The fourth staff (bottom) contains a bass line with notes and rests. The music concludes with a double bar line.

187

Musical score for measures 187-195. The score consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is written in a common time signature. The first staff (top) contains a melodic line with various note values and rests. The second staff (second from top) contains a similar melodic line. The third staff (third from top) contains a bass line with notes and rests. The fourth staff (bottom) contains a bass line with notes and rests. The music concludes with a double bar line. The word "men." is written below the first and second staves in the final measure.

Notenbeispiel 46: Guillaume Dufay, *Mirandas parit hec urbs* (ModB), Intro - T. 36, Planchart

01/25 *Mirandas parit hec urbs Florentina puellas* Guillaume Du Fay

Cantus 1
 Mi - - ran - das pa - - - - rit haec

Cantus 2
 Mi - - ran - das

Tenor
 Mirandas parit

7
 urbs Flo - - ren - - ti - na pu - -
 pa - - - - rit haec urbs
 Haec urbs

13
 el - - - - las In - qui - bus
 Flo - ren - - ti - na pu - - el - - - - las In qui
 Flo - ren - ti - na pu - - el - - - - las

21
 est spe - - - - ci - es et sum - mo for - ma ni - -
 - bus est spe - ci - es et sum - mo for - ma ni - -
 est spe - - - - ci - - - es et sum - mo for - ma ni - -

29
 to - re, ni - - to - - re. Qua
 to - re, ni - - to - - re. Qua - - - - le
 to - re, ni - - to - - re.

Notenbeispiel 47: Guillaume Dufay, *Mirandas parit hec urbs*, T. 37-74, Planchart

37

le He - le - - - nam de - cus o - - -

He - - - le - - - - nam de - cus o - - -

Qua - - le He - - le - - nam de - cus o - - -

45

lim nos ha - bu - is - se pu - - ta - - mus. Vir -

lim nos ha - bu - is - se pu - ta - - - - - mus, _____

lim _____ nos _____ pu - ta - - - - mus, _____

53

gi - - - ni - bus pa - tri - is, Vir - - gi - ni - bus pa - tri - is,

Vir - gi - - - ni - bus pa - tri - is,

Vir - - gi - ni - bus _____ pa - tri - is

61

Vir - gi - - ni - bus _____ pa - tri - is ta - lis flo - re - scit

Vir - - gi - ni - bus _____ pa - tri - is ta - lis flo - re - scit i - -

Vir - - gi - ni - bus _____ pa - tri - is _____ ta - lis flo - re - scit

69

i - - - - ma - - - - go.

ma - - - - go.

i - - - - ma - - - - go.

Notenbeispiel 48: Guillaume Dufay, *Mirandas parit hec urbs*, T. 75 - Schluss, Planchart

75

At te prae-ci-pu-am ge-nu-it,
 At te prae-ci-pu-am ge-nu-it,
 At te prae-ci-pu-am ge-nu-it,

87

cla-ris-si-ma vir-go; Nam re-li-
 cla-ris-si-ma vir-go; Nam re-
 cla-ris-si-ma vir-go; Nam re-

99

quas su-pe-ras et lu-
 - quas su-pe-ras et lu-
 li-quas su-pe-ras

111

- ce et cor-po-re nym
 - ce et cor-po-re nym
 - - - - -

121

phas, nym
 phas, nym
 nym

131

phas, _____ Ut so - ci - as splen - do - re su - as de - - a pul - -

phas, Ut so - ci - as splen - do - re su - as de - - a pul -

phas, _____ su - as de - - a pul - -

141

- - - chra Di - a - - na _____ Vin - - cit

- - chra Di - a - - na Vin - - cit et _____

- - chra Di - - - a - - na _____

151

et in - te - gri - or _____ qua - - - cum - que _____

- in - te - gri - or _____ qua - - - cum - que _____

qua - - - cum - que _____

161

in _____ par - - - te _____ vi - - - de -

in _____ par - - - te vi - - - de - - -

in _____ par - - - te _____ vi - - - de - - -

171

- - - tur.

- - - tur.

- - - tur.

Abkürzungen

Manuskripte

Ao	Aosta, Biblioteca del Seminario Maggiore, MS II 9
B2216	Bologna, Biblioteca Universitaria, MS 2216
Bux	München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. MS 3192
Chantilly	Chantilly, Musée Condé, MS 564
Colombia	New York, Columbia University, Smith Western MS Add. 21
F112bis	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Magliabechi XIX, lleis
F2211	Firenze, Archivio Capitolare San Lorenzo, MS 2211
LO 5665	London, British Library, MS Add. 5665
Lucca	Lucca, Archivio di Stato, MS 238
Mil 49	Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, MS AD.XIV.49
ModB	Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, alpha α .X.1.11
Mu3224	München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. MS 3224
MuEm	München, Bayerische Staatsbibliothek, MS Clm 14274
Par 4279	Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, Nouvelles Acquisitions Françaises, MS 4379
Ob26	Oxford, Bodleian Library, MS Archivum Seldenianum 3.26
OH	London, British Library MS Add. 57950
Olc89	Oxford, Lincoln College, Latin 89
Olc124	Oxford, Lincoln College, Latin 124
Ox 213	Oxford, Bodleian Library, MS Canon Misc. 213
PadB	Padua, Biblioteca Universitaria, MS 1115
Par 4279	Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, Nouvelles Acquisitions Françaises, MS 4379
Pemb	Cambridge, University Library, MS Pembroke 314

Q15 Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, Ms. Q15
Siena 36 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, MS L.V.36
Str Strasbourg, former Bibliothèque Municipale, MS 222 C. 22 (zerstört 1870)
Tr87 Trento, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, MS 1374
Tr88 Trento, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, MS 1375
Tr89 Trento, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, MS 1376
Tr90 Trento, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, MS 1377
Tr92 Trento, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, MS 1379
Tr93 Trento, Archivio Diocesano, MS 93
Ven 145 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, MS it. IX. 145
Yox Yoxford, Privatbesitz

Ausgaben

- Ciconia Margaret Bent/Anne Hallmark (Hrsg.), *The Works of Johannes Ciconia*, Polyphonic Music of the Fourteenth Century Vol. 24, Monaco: Éditions de l'Oiseau-Lyre 1985.
- Cox Bobby Wayne Cox, *The Motets of MS Bologna*, *Civico Museo Bibliografico Musicale, Q15*, Ph.D. dissertation, North Texas State University 1977.
- Cumming Julie E. Cumming, *The Motet in the Age of Du Fay*, Cambridge 1999, S. 128f. (Ex. 6.1.)
- DTÖ 14 Guido Adler und Oswald Koller (Hrsg.), *Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts. Erste Auswahl. Denkmäler der Tonkunst in Österreich Jg. 7, Bd. 14*, Wien: Österreich, 1900. Repr. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1959
- DTÖ 76 Rudolf von Ficker (Hrsg.), *Sieben Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XIV. und XV. Jahrhunderts. Sechste Auswahl. Denkmäler der Tonkunst in Österreich Jg. 40, Bd. 76*, Wien: Universal Edition, 1933.
- DufayB Heinrich Besseler (Hrsg.), *Guillaume Dufay, Opera Omnia*. 6 Bde. *Corpus Mensurabilis Musicae* 1. Rome: American Institute of Musicology, 1951–66.
- DufayV Guillaume de Van (Hrsg.), *Guglielmi Dufay: Opera Omnia*. 1 fascicles. *Corpus Mensurabilis Musicae* 1. Rome: American Institute of Musicology, 1947–9.
- Dunstaple Manfred Bukofzer, ed. *John Dunstaple, Complete Works*. 2nd ed., revised by Margaret Bent, Ian Bent and Brian Trowell. *Musica Britannica* 8. London: Stainer and Bell, 1970.
- Etheridge Jerry Haller Etheridge, *The Works of Johannes de Lymburgia*, vol. 1, Ph.D. dissertation, Indiana University, Michigan 1973.
- Planchart Alejandro Enrique Planchart, *The new Guillaume Du Fay Opera Omnia*, Marisol Press Santa Barbara, 2008; die neue Online-Ausgabe: <https://www.diamm.ac.uk/resources/music-editions/du-fay-opera-omnia/>
- Power Charles Hamm, ed. *Leonel Power: Complete Works, I, The Motets*, *Corpus Mensurabilis Musicae* 50. Rome: American Institute of Musicology, 1969.
- Reaney Gilbert Reaney, ed. *Early Fifteenth-Century Music*. 7 vols. *Corpus Mensurabilis Musicae* 11. Np.: American Institute of Musicology, 1955-83.

Bibliographie

- Ambros, August Wilhelm, *Geschichte der Musik*, Bd. 2 & 3 (15. & 16. Jahrhundert), Leipzig 1909.
- Angenendt, Arnold, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, Darmstadt 1997.
- Annas, Gabriele (Hrsg.), *Frankreich, Burgund und das Reich im späten Mittelalter*, Tübingen 2011.
- Arlt, Wulf, *Italien als produktive Erfahrung franko-flämischer Musiker im 15. Jahrhundert*, sechszwanzigste Vorlesung der Aeneas-Silvius-Stiftung gehalten am 16. Juni 1989 in der Universität Basel, Basel 1993.
- Bent, Margaret/Hallmark, Anne (Hrsg.), *The Works of Johannes Ciconia*. Polyphonic Music of the Fourteenth Century, vol. 24, Monaco: Éditions de l'Oiseau-Lyre 1985.
- Bent, Margaret, *The Fourteen-Century Italian Motets*, in: *L'ars nova italiana del trecento* 6, 1992, S. 85-125.
- Bent, Margaret, *Editing Early Music: The Dilemma of Translation*, in: *Early Music* 22, 1994, S. 373-392.
- Bent, Margaret, *The Early Use of the Sign*, in: *Early Music* 24, 1996, S. 199-225.
- Bent, Margaret, *Johannes de Lymburgia*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edn., London 2000.
- Bent, Margaret, *Trompetta and Concordans Parts in the Early Fifteenth Century*, in: Bucciabelli, Melania/Joncus, Berta (eds.), *Music as Social and Cultural Practice: Essay in Honour of Reinhard Strohm*, Woodbridge 2007, S. 38-73.
- Bent, Margaret, *Bologna Q15: The Making and Remaking of a Musical Manuscript*, Lucca 2008.
- Bent, Margaret, *What is Isorhythm?*, in: Cannatta, David Butler/Currie, Gabriela Ilnitchi/Mueller, Rena Charnin/Nádas, John Louis (Hrsg.), *Quomodo Cantabimus Canticum? Studies in Honor of Edward H. Roesner*, Miscellanea 7, Middleton (Wisconsin) 2008, S. 121-143.
- Bent, Margaret, *The Earliest Fifteenth-Century Transmission of English Music to the Continent*, in: Hornby, Emma/Maw, David (eds.), *Essays on the History of English Music: Sources, Style, Performances, Historiography*, Woodbridge 2010.
- Bent, Margaret, „*Libri de cantu*“ in the Early Fifteenth-Century Veneto: Contents, Use and Ownership, in: Rausch, Alexander/Tammen, Björn. R. (Hrsg.), *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse und Praktiken*, Wien 2014, S. 153-170.
- Bent, Margaret, *The Motet in the Late Middle Ages*, Oxford University Press 2023.

- Bent, Margaret/Klugseder, Robert, *Ein Liber cantus aus dem Veneto (um 1440): Fragmente in der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Österreichischen Nationalbibliothek Wien*, Wiesbaden 2012.
- Berger, Anna Maria Busse/ Jesse Rodin (Hrsg.), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge 2015.
- Berger, Christian, *Late Medieval & Early Renaissance Music in Facsimile*, Chicago 1995.
- Berger, Rupert, *Die Wendung „offerre pro“ in der römischen Liturgie* (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 41), Münster (Westfalen) 1964.
- Bessler, Heinrich, *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*, Leipzig 1950.
- Bessler, Heinrich, *The Manuscript of Bologna Biblioteca Universitaria 2216*, in: *Musica Disciplina* 6, 1952.
- Bessler, Heinrich, *Tonalharmonik und Vollklang. Eine Antwort an Rudolf von Ficker*, *Acta Musicologica*, vol. 24, Fasc. 3/4 (Jul. – Dec., 1952), S. 131-146.
- Boehm, Laetitia, *Geschichte Burgunds: Politik, Staatsbildungen, Kultur*, Stuttgart 1979.
- Bossuyt, Ignace, *Die Kunst der Polyphonie: die flämische Musik von Guillaume Dufay bis Orlando di Lasso*, Zürich 1997.
- Bowers, Roger, *Some Observations on the Life and Career of Lionel Power*, *Proceedings of the Royal Musical Association* 102 (1975–6), S. 103-127.
- Brand, Benjamin, *Viator ducens ad celestia, Eucharistic Piety, Papal politics, and an Early Fifteenth-Century Motet*, in: *The Journal of Musicology* 20, 2003, 250-284.
- Brandmüller, Walter (Hrsg.), *Konziliengeschichte. Reihe A, Darstellungen. Das Konzil von Konstanz*, Bd. 1, *Bis zur Abreise Sigismunds nach Narbonne*, Paderborn 1991.
- Brandmüller, Walter (Hrsg.), *Konziliengeschichte. Reihe A, Darstellungen. Das Konzil von Konstanz*, Bd. 2, *Bis zum Konzilsende*, Paderborn 1997.
- Braun, Werner, *Das Problem der Epochengliederung in der Musik*, Darmstadt 1977.
- Brown, Samuel Emmons, Jr., *The Motets of Ciconia, Dunstaple and Dufay*, Ph.D. dissertation, Indiana University 1962.
- Bruggisser-Lanker, Therese (Hrsg.), *Den Himmel öffnen...*, Bern etc. 2014.

- Burstyn, Shai, *Fifteenth-Century Polyphonic Settings of Verses from the Song of Songs*, Ph.D. dissertation, Columbia University 1972.
- Burstyn, Shai, *Early Fifteenth-Century Setting of Song of Songs Antiphons*, *AcM* 49 1 (1977), S. 200-27.
- Burstyn, Shai, *Dunstaple and Forest: a Chapter in the History of Musical Borrowing*, *The music review* vol. 40 (1979), 245-56.
- Cox, Bobby Wayne, *The Motets of MS Bologna, Civicio Museo Bibliografico Musicale, Q15*, Ph.D. dissertation, North Texas State University 1977.
- Crocker, Richard, *French Polyphony in the Thirteenth Century, Polyphony in England in the Thirteenth Century*, in: *The New Oxford History of Music, II: The Early Middle Ages to 1300*, Oxford and New York 1990.
- Cumming, Julie E., *Concord out of Discord: Occasional Motets of the Early Quattrocento*, Ph.D. dissertation, Berkeley 1987.
- Cumming, Julie E., *The Motet in the Age of Du Fay*, Cambridge 1999.
- Curtis, Liane, *Simon Mellet, Schribe of Cambrai Cathedral*, in: *Plainsong and Medieval Music* 8, 1999, S. 133-166.
- Dannemann, Erna, *Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Guillaume Dufays*, Baden-Baden 1973.
- Danuser, Hermann (Hrsg.), *Das musikalische Kunstwerk: Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, Laaber 1988.
- Dahlhaus, Carl, *Die Tactus – und Proportionslehre des 15. bis 17. Jahrhunderts*, in: Frieder Zamier (Hrsg.), *Hören, Messen und Rechnen in der Frühen Neuzeit*, Darmstadt 1987.
- Deusen, Nancy van, *The Cultural Context of Medieval Music*, Praeger 2011.
- Dieckmann, Sandra/Huck, Oliver/Rotter-Broman, Signe/Scotti, Alba (Hrsg.), *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento*, Hildesheim - Zürich - New York 2007.
- Eggebrecht, Hans Heinrich, *Musik im Abendland*, München 1991.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart 2002.
- Ellsworth, Oliver B., *Nova mucica and De proportionibus: New Critical Texts and Translations on*

- Facing Pages, with an Introduction, Annotations, and indices verborum and rerum*, London 1993.
- Ernst, Fritz (Hrsg.), *Memoiren: Europa in der Krise zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Stuttgart 1952.
- Erviti, Manuel G., *The Motet as a Representation of Sociocultural Value circa 1500*, Ph.D. dissertation, University of Illinois, Urbana-Champaign 1997.
- Etheridge, Jerry Haller, *The Works of Johannes de Lymburgia*, vol. 1, Ph.D. dissertation, Indiana University, Michigan 1973.
- Fallows, David, *Dufay*, London 1982.
- Fallows, David: *Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony, 1400–1474*, Cambridge 1983.
- Fallows, David, *The Contenance Angloise, English Influence on Continental Composers of the Fifteenth Century*, *Renaissance Studies I* (1987), S. 189-208.
- Fallows, David, *Late Medieval & Early Renaissance Music in Facsimile*, Chicago 1995.
- Fallows, David, *The Songs of Guillaume Dufay: Critical Commentary to the Revision of the Corpus Mensurabilis Musicae*, ser. 1, vol. VI., Neuhausen-Stuttgart 1995.
- Fenlon, Iain (Hrsg.), *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources and Texts*, Cambridge 1981.
- Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Renaissance-Studien: Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag*, Tutzing 1979.
- Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, Bd. 1 & 2 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 3.), Laaber 1989.
- Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, Sachteil 2, 5, 6 & 7, Kassel 1995-1997.
- Fitch, Fabrice, *Renaissance Polyphony*, Cambridge 2020.
- Fuhrmann, Wolfgang, *Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter* (Musiksoziologie 13), Kassel 2004.
- Fuhrmann, Wolfgang, *Notation als Denkform*, in: Bitcher, Katrin/Kim, Jin-Ah/Toelle, Jutta (Hrsg.), *Musiken. Festschrift für Christian Kaden*, Berlin 2011, S. 114-135.
- Fuhrmann, Wolfgang, *Subjektivierung von Polyphonie. Die Devotionsmotette im Kontext der Gattungstransformation 1420–1450*, in: Rausch, Alexander/ Tammen, Björn. R. (Hrsg.), *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse und Praktiken*, Wien 2014, S. 171-225.

- Fuhrmann, Wolfgang, „Englische“ oder irdische Musik im 15. Jahrhundert, in: *Stimme und Performanz in der mittelalterlichen Literatur*, De Gruyter 2017.
- Fuhrmann, Wolfgang (Hrsg.), *Musikleben in der Renaissance: Zwischen Alltag und Fest*, Teilband 1: *Orte der Musik* (Handbuch der Musik der Renaissance, Bd. 4.), Lilienthal - Laaber 2019.
- Fuhrmann, Wolfgang, »Dur« und »Moll« in der Musik des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. *Die Verfestigung einer Semantik*, in: Stefan Keym (Hrsg.), *Dur versus Moll: Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*, Böhlau Köln 2020, S. 63-100.
- Fuhrmann, Wolfgang (Hrsg.), *Musikleben in der Renaissance: Zwischen Alltag und Fest*, Teilband 2: *Räume der Musik* (Handbuch der Musik der Renaissance, Bd. 4.), Lilienthal - Laaber 2021.
- Fuhrmann, Wolfgang, *Ars nova oder Renaissance?*
- Gareth R. K./ Curtis, Andrew Wathey, *Fifteenth-Century English Liturgical Music: A List of Surviving Repertory*, RMA Research Chronicle 27, 1994.
- Grosse, Sven, *Heilungswissheit und Scrupulositas im späten Mittelalter. Studien zu Johannes Gerson und Gattungen der Frömmigkeitstheologie seiner Zeit*, Tübingen 1994.
- Gülke, Peter, *Mönche, Bürger, Minnesänger: Musik in der Geschichte des europäischen Mittelalters*, Wien 1980.
- Gülke, Peter, *Guillaume Dufay: Musik des 15. Jahrhunderts*, Kassel 2003.
- Günther, Ursula, *Das Ende der Ars nova*, in *Musikforschung* 16, 1963, S. 105-120.
- Haines, John Dickinson (Hrsg.), *Music and Medieval Manuscripts: Paleography and Performance*, Aldershot 2004.
- Hamm, Charles, *A Chronology of the Works of Guillaume Dufay Based on a Study of Mensural Practice*, Princeton 1964.
- Hamm, Charles/Scott, Ann Besser, *A Study and Inventory of the Manuscript Modena, Biblioteca Estense, αX.1.11 (ModB)*, in: *Musica Disciplina* 26, 1972, S. 101-120, 122-143.
- Hammerstein, Reinhold, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern - München 1962.
- Hughes, Andrew, *Style and Symbol: Medieval Music, 800–1453*, Ottawa 1989.
- Hughes, Andrew, *Late Medieval Plainchant for the Divine Office*, in: Strohm, Reinhard/Blackburn, Bonnie J. (Hrsg.), *Music as Concept and Practice in the Late Medieval Ages*, Oxford 2001.

- Huizinga, Johan, *Herbst des Mittelalters. Studie über Lebens- und Gedankenformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden*, neu übersetzt von Annette Wunschel mit einem Nachwort von Thomas Macho, Wilhelm Fink: Paderborn 2018.
- Kaden, Christian, *Musiksoziologie*, Berlin 1984.
- Kaden, Christian/ Kalisch, Volker (Hrsg.), *Professionalismus in der Musik*, Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22.-25. August 1996, Essen 1999 (Musik-Kultur 5), S. 132-144.
- Kanazawa, Masakata, *Polyphonic Music for Vespers during the Fifteenth Century*, Ph.D. dissertation, Harvard University 1966.
- Keil, Werner, *Musikgeschichte im Überblick*, München: Fink 2012.
- Kintzinger, Martin, *Westbindungen im spätmittelalterlichen Europa: Auswärtige Politik zwischen dem Reich, Frankreich, Burgund und England in der Regierungszeit Kaiser Sigmunds*, Stuttgart 2000.
- Kleinertz, Rainer (Hrsg.), *Musik des Mittelalters und der Renaissance: Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, Hildesheim 2010.
- Knighton, Jess/ Fallows, David (Hrsg.), *Companion to Medieval & Renaissance Music*, London 1992.
- Kreutziger-Herr, Annette, *Johannes Ciconia (ca. 1370–1412): Komponieren in der Kultur des Wortes*, Hamburg 1991.
- Krimm, Konrad/ Brüning, Rainer (Hrsg.), *Zwischen Habsburg und Burgund: der Oberrhein als europäische Landschaft im 15. Jahrhundert*, Ostfildern: Thorbecke 2003.
- Kuchenbuch, Ludolf/Kleine, Uta (Hrsg.), *Textus im Mittelalter. Komponente und Situation des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*, Göttingen 2006.
- Lachenal, François (Hrsg.), *Burgund im Spätmittelalter, 12. bis 15. Jahrhundert*, Ingelheim am Rhein 1989.
- Lefferts, Peter M., *Cantilena and Antiphon: Music for Marian Services in Late Medieval England*, Current Musicology, Columbia University, January 1, 1990, S. 247-282.
- Lockwood, Lewis, *Music in Renaissance Ferrara (1400–1505): The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Cambridge 1984.
- Lowinsky, Edward E., *Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays*, Univ. of Chicago Press 1989.

- Lütteken, Laurenz, *Guillaume Dufay und die isorhythmische Motette: Gattungstradition und Werkcharakter an der Schwelle zur Neuzeit*, Hamburg 1993.
- Lütteken, Laurenz (Hrsg.), *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Aufführung*, Kassel 2004 (= Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik 1, 2001 & 2004).
- Lütteken, Laurenz, *Musik der Renaissance: Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis*, Kassel 2011.
- Lütteken, Laurenz (Hrsg.), *Normierung und Pluralisierung. Struktur und Funktion der Motette im 15. Jahrhundert*, Kassel 2011.
- Miethke, Jürgen/ Weinrich, Lorenz (Hrsg.), *Quellen zur Kirchenreform im Zeitalter der großen Konzilien des 15. Jahrhunderts*, Bd. 1: *Die Konzilien von Pisa (1409) und Konstanz (1414–1418)*, Darmstadt 2015.
- Nádas, John L. (Hrsg.), *Ars nova: French and Italian Music in the Fourteenth Century*, Ashgate 2009.
- Nosow, Robert M., *Equal-Discantus and Florid Motet Styles of Fifteenth-Century Italy*, Ph. D. dissertation, University of North Carolina, Chapel Hill 1992.
- Nosow, Robert M., *Ritual Meanings in the Fifteenth-Century Motet*, Cambridge 2012.
- Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft (Hrsg.), *Gedenkschrift Jacques Handschin*, zusammengestellt von Hans Oesch, Bern und Stuttgart 1957, S. 113-116.
- Page, Christopher, *Discarding Images: Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford 1993.
- Patschovsky, Alexander, *Der italienische Humanismus auf dem Konstanzer Konzil (1414–1418)*, Konstanz 1999.
- Pesce, Dolores (Hrsg.), *Hearing the Motet*, Oxford 1997.
- Phelps, Michael, *A Repertory in Exile: Pope Eugene IV and the MS Modena Biblioteca Estense Universitaria, α. X.I.11*, Ph.D. dissertation, New York University 2008.
- Pietschmann, Klaus, ‚Engelscher Gesank‘. *Vokalpolyphonie und Herrscherkult in der Messe im 15. Jahrhundert*, in: Jürgen Heinrich (Hrsg.), *Polyphone Messen im 15./16. Jahrhundert. Funktion, Kontext, Symbol*, Kongressbericht Münster 2010.
- Pirrota, Nino, *Music and Cultural Tendencies in Fifteenth-Century Italy*, in: *Journal of the American Musicological Society* 19, 1966, S. 127-61.

- Pirrota, Nino, *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: a Collection of Essays*, Cambridge 1984.
- Planchart, Alejandro Enrique, *The Relative Speed of Tempora in the Period of Dufay*, in: Royal Musical Association Research Chronicle 17, 1981, S. 33-48.
- Planchart, Alejandro Enrique, *What's in a Name? Reflections on Some Works of Guillaume Du Fay*, Early Music XVI (1988), S. 165-175.
- Planchart, Alejandro Enrique, *Guillaume Du Fay, The Life and Works*, Cambridge University Press 2018.
- Rastall, Richard, *The Heaven Singing. Music in Early English Religious Drama Vol. I*, Cambridge: D. S. Brewer 1996, 121-193.
- Rausch, Alexander/Tammen, Björn. R. (Hrsg.), *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse und Praktiken*, Wien 2014.
- Reynolds, Robert D. Jr., *Evolution of Notational Practices in Manuscripts Between 1400 and 1450*. Unpublished Ph.D. dissertation, The Ohio State University 1974.
- Richental, Ulrich, *Augenzeuge des Konstanzer Konzils: Die Chronik des Ulrich Richental*, Die Konstanzer Handschrift ins Neuhochdeutsche übers. von Monika Küble und Henry Gerlach, Darmstadt 2014.
- Riemann, Hugo, *Das Zeitalter der Renaissance bis 1600* (Handbuch der Musikgeschichte), Leipzig 1907.
- Rothenberg, David J., *The Flower of Paradises. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, New York 2011.
- Rüegge, Walter/Schmitt, Annegrit (Hrsg.), *Musik in Humanismus und Renaissance*, Weinheim 1983.
- Sachs, Klaus Jürgen, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*, Wiesbaden 1974.
- Schering, Arnold, *Über Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter*, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 28, 1922, S. 41-56.
- Schirmer, Ruth (Hrsg.), *Der Prozess Jeanne d'Arc: Akten und Protokolle 1431–1456*, München 1978.
- Schmidt-Beste, Thomas, *Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts*, Turnhout 2003.
- Schoop, Hans, *Entstehung und Verwendung der Handschrift Oxford Bodleian Library, Canonici misc. 213*, Bern 1971.

- Schroeder, Eunice, *The stroke comes full circle: Ø and C in Writings on Music, ca. 1450–1540*, *Musica disciplina*, xxxvi (1982), S. 119-166.
- Schuler, Manfred, *Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414–1418*, in: *Acta Musicologica* 38, 1966, S. 150-168.
- Schwindt, Nicole (Hrsg.), *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, Kassel usw. 2001.
- Seiferling, Steffen, *O felix templum jubila. Musik, Text und Zeremoniell in den Motetten Johannes Ciconias*, Berlin 2004.
- Sherr, Richard (Hrsg.), *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, Oxford 1998.
- Sherr, Richard, *Music and Musicians in Renaissance Romae and Other Courts*, Adlershot 1999.
- Sparks, Edgar H.: *Cantus firmus in Mass and Motet 1420–1520*, New York 1975.
- Stahelin, Martin (Hrsg.), *Gestalt und Entstehung musikalischer Quellen im 15. und 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1998.
- Stainer, John F. R., *Dufay and his contemporaries: fifty compositions (ranging from about A.D. 1400 to 1440)*, Amsterdam 1963.
- Stenzl, Jürg, *Der Klang des Hohen Liedes. Vertonungen des „Canticum Canticorum“ vom 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts*, Würzburg 2008.
- Stephan, Wolfgang, *Die burgundisch-niederländische Motette zur Zeit Ockeghems*, Kassel 1973.
- Strohm, Reinhard, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford 1990.
- Strohm, Reinhard, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993.
- Strohm, Reinhard, *Fragen zur Praxis des spätmittelalterlichen Liedes*, in: *Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik* 1, 2001, S. 53-76.
- Strohm, Reinhard/Blackburn, Bonnie J. (Hrsg.), *Music as Concept and Practice in the Late Medieval Ages*, Oxford University Press 2001.
- Strohm, Reinhard, *Neue Aspekte von Musik und Humanismus im 15. Jahrhundert*, in: *Acta Musicologica* 76, 2004, S. 135-157.
- Strohm, Reinhard, *Guillaume Dufay, Martin Le Franc und die humanistische Legende der Musik*, Winterthur 2007.
- Szövérfy, Joseph, *Lateinische Conductus-Texte des Mittelalters*, Ottawa 2000.
- Tinctoris, Johannes, *Terminorum musicae diffinitorium* (= *Documenta musicologica*, Reihe 1: *Druckschriften-Faksimiles*. Bd. 37), Faksimile der Inkunabel Treviso 1495, mit der

Übersetzung von Heinrich Bellermann und einem Nachwort von Peter Gülke, Bärenreiter, Kassel und andere 1983.

Wangermée, Robert, *Die flämische Musik*, Brüssel 1965.

Wathney, Andrew, *Dunstaple in France*, *Music & Letters* 67 (1986), S. 1-36.

Wegman, Rob C., *Sense and Sensibility in Late Medieval Music. Thoughts on Aesthetics and „Authenticity“* in: *Early Music* 23, 1995, S. 298-331.

Wegman, Rob C. (Hrsg.), *Music as Heard: Listeners and Listening in Late-Medieval and Early Modern Europe (1300–1600)*, in: *Early Music* 25/4, 1997, S. 427-691.

Wegman, Rob C., *Johannes Tinctoris and the ‚New Art‘*, in *Music & Letters* 84, No. 2 (May 2003), S. 171-188.

Wegman, Rob C., *New Music for a World Grown Old: Marin Le Franc and the „Contenance Angloise“*, in: *Acta musicologica* 75, 2003, S. 201-241.

Wegman, Rob C.: *The Crisis of Music in Early Modern Europe 1470–1530*, New York etc. 2005.

Wiora, Walter, *Die Ideen zur Geschichte der Musik*, Darmstadt 1980.

Wolff, Hellmuth Christian, *Die Musik der alten Niederländer (15. und 16. Jahrhundert)*, Leipzig 1956.

Wright, Craig, *Music at the Court of Burgundy, 1364–1419*, Henryville 1979.

Wright, Craig M./ Simms Bryan R., *Music in Western Civilisation*, Boston 2010.

Wright, Peter, *Johannes Brassart and Johannes de Sarto*, in: *Plainsong and medieval music* 1, 1992, S. 41-61.

Wright, Peter, *The Contribution and Identity of Scribe D of the ‚St Emmeram Codex‘*, in: Kleinertz, Rainer/Flamm, Christoph/Frobenius, Walter (Hrsg.), *Musik des Mittelalters und der Renaissance: Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*, Hildesheim 2010.

Wright, Peter, *The Transmission of English Liturgical Music to Central Europe c.1430–c.1445*, in: Rausch, Alexander/Tammen, Björn. R. (Hrsg.), *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse und Praktiken*, Wien 2014, S. 83-111.