Marianne Danckwardt

Möglichkeiten dreistimmigen Komponierens bei Guillaume de Machaut

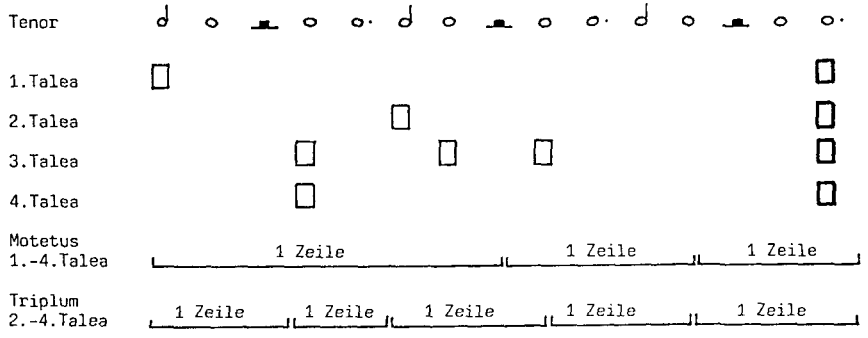
In Machauts Schaffen stehen sich zwei grundverschiedene mehrstimmige Satztechniken gegenüber: die der Motette mit gedehntem, meist isorhythmischem Tenor als Ausgangsstimme, eventuell einem sich dem Tenor zugesellenden Contratenor und zwei verschieden textierten, bewegten Oberstimmen einerseits und die der Balladen und Rondeaux mit neugeschaffenem Text und Superius und ein, zwei oder mehr sich ähnlich rasch wie der Superius bewegenden instrumentalen Begleitstimmen andererseits. Jede der beiden Satztechniken bleibt normalerweise an die eigene Gattung gebunden. Wenn in seltenen Fällen Balladen charakteristische Kennzeichen von Motetten übernehmen - die Ballade Nr.1 lehnt sich mit Isorhythmie und Hoquetusstellen, die Ballade Nr.34 mit Mehrtextigkeit der beiden Oberstimmen an die isorhythmischen Motetten an; die Ballade Nr.29 trägt wie die Motette Nr.16 in jeder der Stimmen, auch im Tenor, einen eigenen Text vor -, so handelt es sich doch nur um eine Übernahme äußerer Kennzeichen; das Verhältnis der Stimmen zueinander bleibt das für Balladen typische. Im folgenden soll nun aber auf ein Stück hingewiesen werden, das sich nicht nur äußerlich, sondern auch in seiner Satztechnik, im Zusammenwirken der drei Stimmen, von der eigenen Gattung löst: die Motette Nr.11. Zu fragen wird sein, wie das Ausbrechen dieser Motette aus der üblichen Satztechnik zu erklären ist und ob es für Machaut in irgend einer Weise Experimentiercharakter gehabt haben kann. Um das Ungewöhnliche dieses Stückes hervorheben zu können, sollen zunächst einmal die Satzarten von Motette und sog. Kantilenensatz - obgleich hinlänglich bekannt - kurz skizziert werden. Ich werde mich dabei im wesentlichen auf einen Vergleich dreistimmiger Stücke beschränken, da der Dreistimmigkeit innerhalb des Schaffens Machauts zentrale Bedeutung beigemessen werden muß[1].

---

[1] Für eine Beschäftigung mit der Zweistimmigkeit fehlt eine Vergleichsbasis bei den Motetten. Vierstimmigkeit hingegen entsteht sowohl bei den Motetten als auch bei den Balladen und Rondeaux durch das Verdoppeln der Funktion einer der vorhandenen Stimmen, also gleichsam durch ein Aufstocken der Dreistimmigkeit: In der vierstimmigen Motette haben Tenor und der hinzugefügte Contratenor ähnliche Funktion, in den vierstimmigen Balladen und Rondeaux der Superius und das hinzutretende Triplum. Über das Verhältnis von Zweistimmigkeit zu Dreistimmigkeit in Machauts Balladen und Rondeaux siehe weiter unten.

Die Dreistimmigkeit der Motette sei an der Motette Nr.8 *"Et non est qui adjuvet - Ha! Fortune - Qui es promesses"*[2] dargestellt. Diese Motette baut sich wie die meisten isorhythmischen Motetten um einen Tenor, dem zwei regelmäßige, aber nicht kongruente Gliederungen eigen sind: die Gliederung in rhythmisch gleiche Abschnitte, Taleae, und die Gliederung in melodisch gleiche Abschnitte, Colores. Die Inkongruenz dieser Gliederungen äußert sich in einem Auseinanderfallen der rhythmischen und klanglichen Komponenten des dreistimmigen Satzes.

In rhythmischer Hinsicht gliedern vor allem diejenigen Stellen der Motette, an denen die Bewegung stockt, an denen alle Stimmen gleichzeitig eine Brevis oder länger gehalten werden. Vier von zehn dieser Ruhepunkte hängen mit der Gliederung des Tenors in Taleae zusammen: Sie stehen am Ende der Taleae und helfen damit, die in den zwölf letzten Breviseinheiten jeder Talea auftretende Isorhythmie beider Oberstimmen hörbar zu machen. Wenn auch der Text der Oberstimmen in den jeweils ersten fünfzehn Breviseinheiten von Talea zu Talea verschieden rhythmisiert wird, so ist doch die Lage der Versschlüsse beider Oberstimmen an die Taleagliederung des Tenors gekoppelt; sie bleibt - von wenigen Ausnahmen, insbesondere im Triplum der ersten Talea, abgesehen - konstant. Während in anderen Motetten Taleagrenzen und Versgrenzen oft um einen gleichbleibenden Abstand gegeneinander verschoben sind[3], fallen sie in der Motette Nr.8 zusammen.



Zusammenhang zwischen Tenorrhythmisierung und Ruhepunkten □ bzw. Textgliederung.

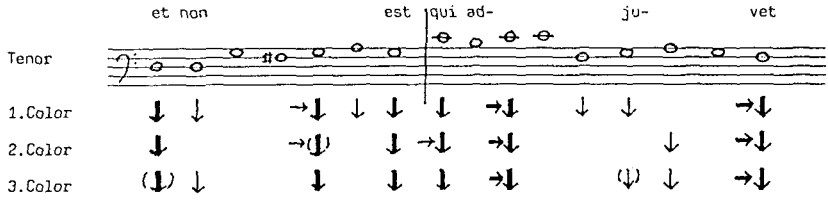
Die Colorgliederung dagegen überträgt sich auf die klangliche Anlage des Stückes. 70% der perfekten Klänge (Quint und/oder Oktav bzw. Einklang) treten an gleichen Colorstellen auf: über dem Anfangston d und dem Schlußton f und über

---

2 Guillaume de Machaut, *Musikalische Werke*. Dritter Band: *Motetten*, hrg. von Friedrich Ludwig (= *Publikationen älterer Musik* IV,2), Leipzig 1929 , S.30ff.

3 Siehe S.204f. bei Georg Reichert, *Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Struktur in den Motetten Machauts*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 13 (1956), S.197-216.

den in der Mitte der Tenormelodie je zweimal erscheinenden Tönen g und c'. Auch zwei Drittel der Klauseln - die zum zweiten c' und zum abschließenden f führenden - fügen sich in diese Abhängigkeit vom Color.



Zusammenhang zwischen melodischer Gliederung des Tenors und dem Auftreten von perfekten Klängen ↓ [4] und von sich wenigstens in zwei Stimmen ausbildenden Klauseln →.

Aufgrund der geringen Anzahl von Klauseln wirkt die Motette klanglich verhältnismäßig statisch. Die Rhythmisierung des Tenors zerstört einen Teil der für Klauseln geeigneten melodischen Fortschreitungen - der insgesamt sechsmal auftretende Schrit a - g wird stets durch Pause zertrennt[5] -, bewirkt damit aber indirekt ein um so stärkeres Hervortreten der wenigen Klauseln.

An der Verteilung der perfekten Klänge und Klauseln läßt sich aber nicht nur die melodische Identität der Colorabschnitte ablesen, sondern auch die Gliederung der gregorianischen Melodie, die unterschiedliche Gewichtung und Bedeutung der einzelnen Töne. Hervorgehoben werden durch die perfekten Klänge nicht nur Anfang und Ende des Choralausschnitts, sondern auch die starke Zäsur zwischen den Textabschnitten "et non est" und "qui adjuvet" und die melodische (und in der Einstimmigkeit sogar notationsmäßige[6]) Symmetrie des Tenors bezüglich dieser Zäsur: das nachdrückliche Herausstellen des Schlußtones g durch den Wechsel zur Obersekund im ersten Abschnitt und das Befestigen eines neuen melodischen Zentrums c' durch den Wechsel zur Untersekund am Beginn des zweiten Abschnitts. Dagegen spielt das bloße Tonmaterial des Tenors für die klangliche Anlage des dreistimmigen Satzes keine Rolle. Gleiche Tenortöne innerhalb eines Colors können verschie-

---

4 Im Schema berücksichtigt sind diejenigen Klänge, die sich bei Eintreten eines neuen Tenortons - oder spätestens eine Minima danach, sofern nur das Triplum seinen vorausgehenden Ton verspätet verläßt - ausbilden. Verspätung des Triplums ist im Schema durch Klammern um den Pfeil angezeigt.

5 Die meisten isorhythmischen Motetten Machauts reduzieren wie die Motette Nr.8 durch die Tenorrhythmisierung die Chancen, Klauseln anbringen zu können, nutzen aber darüber hinaus die verbleibenden Möglichkeiten für Klauselbildungen auch nicht aus.

6 Pes - Punctum/Punctum - Pes. Siehe Machaut, *Musikalische Werke*. Dritter Band, a.a.O., S.32.

denartige Klänge tragen[7], gleiche Tonfolgen klanglich unterschiedlich behandelt sein. So wird die in jedem Color zweimal auftretende, sogar gleich rhythmisierte Tonfolge g - a - g in ganz unterschiedlichen klanglichen Kontext gestellt. Im ersten Tenorabschnitt ist sie in allen Colores auf dem zweimal gesetzten Schlußton g mit perfektem Klang versehen, im zweiten Abschnitt trägt sie als zum Finalton f führende Tonfolge weitgehend imperfekte Klänge.

Versucht man, rhythmischen und klanglichen Bau der Motette Nr.8 in Beziehung zu setzen, so erkennt man eine weitgehende Unabhängigkeit beider Ebenen voneinander. Ruhepunkte erscheinen auf Klängen beliebiger Struktur, ohne einleuchtenden tonalen Zusammenhang[8]: Oktav-Duodezim-Klang über d - Quint-Oktav-Klang über f/Oktav-Duodezim-Klang über d - Quint über c/Terz-Quint-Klang über c - Quint über a - Sext-Oktav-Klang über g - Terz-Quint-Klang über fis/Quint-Oktav-Klang über g - Quint-Oktav-Klang über f. Beziehungslosigkeit kennzeichnet auch das Verhältnis zwischen Ruhepunkten und Colorgliederung und das Verhältnis zwischen perfekten Klängen bzw. Klauseln und Taleagliederung. Die Motette realisiert also die beiden inkongruenten Seiten des Tenors - die gegebene melodische Gestalt und Gliederung und die nachträglich aufgezwungene Isorhythmie - in der Mehrstimmigkeit unabhängig voneinander und erhält ihr kantiges, wenig eingängiges Gepräge durch das hierbei entstehende Gegeneinander zweier unterschiedlich gliedernder Schichten. Ein solches Verhalten läßt sich in den meisten isorhythmischen Motetten Machauts beobachten[9].

Die Mehrstimmigkeit der Balladen und Rondeaux nimmt ihren kompositorischen Ausgang bei dem von Machaut komponierten Superius - bei einer Stimme, deren Rhythmik und Melodik vom Text reguliert sind, also gemeinsam das Anfangen, Weiterführen, Unterteilen und Schließen der Verse nachvollziehen. Für die genuine Dreistimmigkeit[10] ist kennzeichnend, daß Machaut die musikalische Geschlossenheit

---

7 Siehe hingegen Ramon Adolfo Pelinski, *Die Motetten Machauts*, mschr. Magisterarbeit, München 1966, S.63.

8 Siehe hingegen Pelinski, a.a.O., S.21 und 23.

9 Nur einige Motetten Machauts stellen engeren Kontakt zwischen rhythmischer und klanglicher Anlage her: die Motette Nr.9 - siehe dazu Hans Heinrich Eggebrecht, *Machauts Motette Nr.9*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 19/20 (1962/63), S.281-293 und 25 (1968), S.173-195, der alle Dimensionenen des Satzes in den Dienst des Zusammenhangs zwischen Talea und Textform gestellt sieht -, die Motette Nr.13 mit einer nahezu regelmäßigen Verteilung der perfekten Klänge und der Klauseln auf die Taleae und die Motette Nr.17 mit einer Dehnung der vielfach durch Klauseln erreichten perfekten Klänge.

10 Ich gehe davon aus, daß es in Machauts Balladen und Rondeaux zwei Arten von Dreistimmigkeit gibt - von Anfang an auf Dreistimmigkeit hin angelegte Musik (deren drei Stimmen selbstverständlich sukzessiv, in der Reihenfolge Superius - Tenor - Contratenor, komponiert worden sein können) und Dreistimmigkeit, die durch das Erweitern von primär als Zweistimmigkeit konzipierter Musik entstanden ist -, werde aber diese Annahme im folgenden nicht ausführlich belegen können, sondern nur im Rahmen meiner Zielsetzung auf einige für diese Annahme sprechende Phänomene verweisen. Vgl. dazu Marie Lousie Martinez, *Die Musik des frühen Trecento* (= *Münchner Veröffentlichungen*

des Superius in hohem Maße auf die weiteren Stimmen projiziert. Die Gemeinsamkeit der musikalischen Abläufe führt zu klanglicher Konzentration, zu tonaler Stabilität. In der Ballade Nr.28 *"Je puis trop bien"*[11] etwa - deren Text mit der üblichen Ausnahme der siebensilbigen fünften Zeile aus Zehnsilblern, der bei Machaut eigenständig gewordenen und besonders für seine Mehrstimmigkeit wichtigen Versart, besteht[12] - treten nicht nur die Versgrenzen, sondern auch das Versinnere in eine enge Beziehung zum rhythmischen Verlauf des Superius. Das Innere der beiden Halbverse - des Vier- bzw. Sechssilblers - wird mit Ausnahme des Viersilblers aus sechster und achter Zeile immer in das Gehäuse genau einer Brevis eingefügt[13]. Auch die Melodik des Superius gliedert mit dem Text. Geradlinig vom a oder h zum Zielton aufsteigende Syllabik bestimmt den Vier- und Sechssilbler der zweiten bzw. vierten Zeile, abwärtsfallende Melismatik das untextierte Mittelstück dieser Zeilen und die beiden Halbverse aus erster bzw. dritter Zeile. Siebte und achte Zeile verbinden halbversweise die beiden unterschiedlichen Haltungen, die Refrainzeile (die die Melismatik des Balladenanfanges und die Syllabik des Clos-Schlusses der vierten Zeile miteinander verknüpft) in umgekehrter Reihenfolge wie Zeile 7. Fünfte und sechste Zeile sind durch längeres Rezitieren auf d' und g aufeinander bezogen und heben sich dadurch und durch ihre tiefliegenden Zieltöne von allen anderen Zeilen ab. Auffallend ist die tonale Festigkeit des Superius. Der Ton c' beschließt die beiden vierzeiligen Teile der Ballade und außerdem die Viersilbler der

---

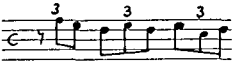
zur Musikgeschichte 9), Tutzing 1963, die aufgrund unterschiedlicher Contratenorstruktur zwei unterschiedliche Kompositionsweisen konstatiert (S.112f.). Eine gegenteilige Meinung vertritt Ernst Apfel, *Grundlagen einer Geschichte der Satztechnik vom 13. bis zum 16. Jahrhundert*, Saarbrücken 1974, der aus der zwischen zwei und drei Stimmen schwankenden Überlieferung mancher Balladen und Rondeaux schließt, daß Machaut generell, auch in den übereinstimmend dreistimmig überlieferten Stücken, vom zweistimmigen Satz ausgeht und Contratenor oder Triplum erst nachträglich hinzufügt (S.170). Wolfgang Dömling, *Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut* (= *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 16), Tutzing 1970,will zwar nicht unbedingt Contratenor oder Triplum als später komponiert sehen, erkennt aber in jedem Fall dem Tenor aufgrund seiner langen Tradition einen höheren Rang zu (S.77).

11 Guillaume de Machaut, *Musikalische Werke*. Erster Band: Balladen, Rondeaux und Virelais, hrg. von Friedrich Ludwig (=*Publikationen älterer Musik* I,1), Leipzig 1926, S.31. Die Ballade Nr.28 demonstriert zusammen mit den Balladen Nr.26, 33 (alle drei Stücke in der üblicherweise als altertümlich betrachteten prolatio maior) und 31 die soeben genannten Eigenschaften am deutlichsten. - Sowohl die Motette Nr.8 als auch die Ballade Nr.28 wird bei Hellmut Kühn, *Die Harmonik der Ars Nova. Zur Theorie der isorhythmischen Motette* (=*Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten* 5), München 1973 unter vorwiegend klanglichen Gesichtspunkten ausführlich besprochen (S.144-151, S.155-158).

12 Siehe dazu Rose Lühmann, *Versdeklamation bei Guillaume de Machaut*, Diss. München 1978, S.62f., 64f., 135.

13 Ich gehe von der Textunterlegung der Handschrift A aus, die im Sechssilbler der siebten Zeile die Silbe "(cel-)le" eine Semibrevis später bringt als Ludwigs Edition. - Eine ähnliche Rhythmisierung des Innern von Halbversen auch in anderen zwei- und dreistimmigen Balladen (siehe dazu Lühmann, a.a.O., S.80 ff.).

ersten drei Zeilen und der siebten Zeile, sein Gegenpol d' ist Zielton der ersten drei Zeilen und der siebten Zeile. Beide Zieltöne werden stets, auch bei melismatischer Superiusführung, durch einen Gang von der Unterterz aus vorbereitet. Die beiden Töne c' und d' bilden auch die Mittelachse des ganzen Stücks: Immer wieder, insgesamt fünfmal, setzt die instrumental geführte Wendung



eine Quint über der Finalis c' an[14], fünfte und sechste Zeile hingegen betonen die Quint unter der Nebennote d'.

Gliederung und tonale Stabilität des Superius prägen auch die Begleitstimmen. An den Schlüssen der Halbverse und Verse (mit Ausnahme von Zeile 8 Mitte) setzt die tiefste Stimme, sei es Tenor oder Contratenor, stets ein c oder d, und auch die Anfänge der Halbverse sind (bis auf den Viersilbler aus Zeile 1 bzw. 3 und 8 und den Sechssilbler aus Zeile 7 und 8) von einem dieser beiden Töne gestützt. An den Versschlüssen und Mittelzäsuren bilden sich fast immer perfekte Klänge aus (Ausnahmen Ende Zeile 1 bzw. 3 und 2, Mitte Zeile 7 und 8), die häufig - im Zusammenhang mit den erwähnten Aufwärtsbewegungen des Superius - über eine Klausel erreicht werden. Auch Halbversanfänge können durch einen perfekten Klang hervorgehoben sein. Oft findet sich am Anfang oder Ende einer Texteinheit eine Brevis- oder gar Longadehnung der Unterstimmen oder aller drei Stimmen. Eine Kombination von klanglicher und rhythmischer Zäsursetzung tritt vor allem an den im Hinblick auf die Textform besonders wichtigen Schlüssen (am Ende beider Teile und vor Beginn der Refrainzeile) auf, darüberhinaus aber auch an den Binnenzäsuren der ersten vier Zeilen und am Anfang der Zeile 6. Im Innern der Texteinheiten kommen keine Klauseln und nur wenige perfekte Klänge und Dehnungen vor. Das starke Streben auf die Enden der Texteinheiten zu hat zur Folge, daß Dissonanzen im Innern von Halbversen kaum auffallen. Semibrevis- und Breviseinheiten (beide Halbverse der zweiten Zeile) können daher dissonant beginnen.

So stellt sich also die Dreistimmigkeit in der Ballade Nr.28 als eine Mehrstimmigkeit dar, die vom Ablauf des Ganzen, vom gemeinsamen Agieren der Stimmen und der verschiedenen musikalischen Ebenen und von der tonalen Anlage her konzipiert ist. Es liegt nahe anzunehmen, daß diese Art von Dreistimmigkeit ein Ergebnis des kompositorischen Ausgehens von einer auf einen eigenen Text komponierten, in der Oberstimme flüssig vorgetragenen Melodie ist. Doch zeigt sich, daß diese Annahme fehlgeht. Die nachträgliche Erweiterung zweistimmiger Stücke führt

---

14 Diese Wendung, um einen Ton kürzer, beginnt auch in einigen anderen, chronologisch gleich oder später einzuordnenden Balladen mit prolatio maior - Ballade Nr.26, 33 und 36 - stets auf der Quint über der Finalis. (Zur Chronologie siehe unten Anm.35.)

trotz gleichen kompositorischen Ausgangspunktes zu einem anderen Verhältnis zwischen den Stimmen als soeben beschrieben. Der Zweistimmigkeit fehlen vor allem tonale Zentren; Klauseln - die ohnehin in der Zweistimmigkeit weniger zielstrebig sind - haben nur geringe formende Funktion. Das Hauptgewicht der Zweistimmigkeit liegt weniger auf der großräumigen Anlage - Gliederung, tonale Zusammenhänge, Zielstrebigkeit - als auf dem punktuellen Miteinander der Stimmen - Einzelintervall, Rhythmik. In der Ballade Nr.8 *"De desconfort de martyre"*[15] etwa schließen die Halbverse und Verse, gleichsam wahllos und nur in 57% der Fälle durch eine Klausel vorbereitet, mit Quint, Einklang oder Oktav über c - g/d - d/c - g/d - c/g - es/f - g(zunächst Sext)/b - b[16]. In der Ballade Nr.2 *"He las! tant ay dolour"*[17] verspäten sich die an allen Versschlüssen stehenden Quinten regelmäßig durch das Vorangehen einer langgehaltenen Sext[18]; die ohnehin versteckten Klauseln am Ende der Zeilen 1, 2, 3, 6 und 7 büßen dadurch völlig ihre Zielstrebigkeit ein. Ballade Nr.5 *"Riches d'amour"*[19] enthält Klauseln nur am Ende der Zeilen 5 und 7 und in der Mitte der Zeilen 1 bzw. 3 und 6. - Durch das nachträgliche Hinzufügen einer dritten Stimme lassen sich weder tonale Zentrierung noch Formung durch Klauseln wesentlich verstärken. So haben in der Ballade Nr.4 *"Biaute qui toutes autres pere"*[20], in der nur vier von acht Versschlüssen perfekt enden und nur einer dieser perfekten Klänge über eine Klausel erreicht wird (Mensur 13/14), weder der ganz auf melodische Beweglichkeit hin konzipierte, stark musikantisch wirkende Superius noch der zwei- und der dreistimmige Satz tonale Festigkeit. In der Ballade Nr.3 *"On ne porroit penser"*[21], die in einer der Quellen mit Contratenor überliefert ist, läuft die nachträglich hinzukomponierte dritte Stimme gar einige Male den Ruhepunkten und perfekten Intervallen der beiden anderen Stimmen entgegen.

Daß das Ergebnis genuin dreistimmigen Komponierens nicht mit Herkunft - ob fremde oder selbstkomponierte Melodie -, Lage - ob Tenor oder Oberstimme - und Beweglichkeit der Ausgangsstimme - ob gedehnt oder liedhaft rhythmisiert - zusammenhängt, läßt sich außer an den soeben besprochenen, nachträglich zu Dreistimmigkeit erweiterten Stücken, die bei gleicher Ausgangssituation ein anderes satztechnisches Ergebnis aufweisen als die genuin dreistimmigen Balladen, auch an einem Stück zeigen, das umgekehrt trotz einer andersartigen Ausgangssituation ein

---

15 Machaut, *Musikalische Werke*. Erster Band, a.a.O., S.7f.

16 Es gibt allerdings auch zweistimmige Stücke, die etwas stärker um tonale Zentren gruppiert sind, z.B. die Ballade Nr.27 in den Handschriften Vg, A und G und die Ballade Nr.7.

17 Machaut, *Musikalische Werke*. Erster Band, a.a.O., S.2.

18 Ein ähnliches Hinauszögern der perfekten Konsonanz an Versschlüssen etwa auch in den Balladen Nr.8 Mensur 19 und Nr.10 Mensur 13, 19/20, nicht aber in dreistimmigen Balladen und Rondeaux.

19 Machaut, *Musikalische Werke*. Erster Band, a.a.O., S.5.

20 Machaut, *Musikalische Werke*. Erster Band, a.a.O., S.4.

21 Machaut, *Musikalische Werke*. Erster Band, a.a.O., S.3.

satztechnisch den genuin dreistimmigen Kantilenensätzen vergleichbares Ergebnis liefert, also auffällig aus seiner Gattung ausschert: an der anfangs angekündigten Motette Nr.11 *"Fins cuers doulz - Dame, je sui cilz"*[22]. Diese Motette verwendet als Tenor eine nicht isorhythmisch aufbereitete, virelaisähnliche weltliche Melodie und erinnert damit - wie auch Machauts Motetten Nr.16 und 20 - an einen Motttentypus des 13. Jahrhunderts. Die Forschung rechnet deshalb dieses Stück einer älteren musikalischen Schicht zu[23]. Die Virelaismotetten des 13. Jahrhunderts gestalten den Tenor zwar nicht isorhythmisch, sondern rhythmisieren ihn eher liedhaft, verwenden ihn aber ebenso wie die isorhythmischen Motetten des 14. Jahrhunderts als Konstruktionsbasis, so daß auch ihnen ein Auseinanderfallen der verschiedenen musikalischen Vorgänge, ein Gegeneinander von melodischer Gliederung des Tenors und Textgliederung der Oberstimmen, Beziehungslosigkeit von Klauseln bzw. perfekten Klängen und Ruhepunkten und Unstetigkeit in tonaler Hinsicht zu eigen ist. Eine Motette aus dem Codex Bamberg, die Motette *"Cis a cui je sui amie - Li dous penser - Qui amours vuelt maintenir"*[24], soll diese Behauptung belegen. Die drei Stimmen gliedern unabhängig voneinander; ihre Zäsuren sind gegeneinander verschoben. Da perfekte Klänge zu Beginn fast jeder Longaeinheit auftreten, können sie nicht die Funktion übernehmen, formal zu gliedern oder tonale Zentren hervorzuheben. Quint- und Oktavparallelen lassen den Satz vielfach nur als zweistimmig erscheinen[25]. Dreistimmige Klauseln sind selten. Sie finden sich gelegentlich, zum f führend, vor allem am Ende von Tenorabschnitten, haben aber zu den übrigen Satzfaktoren keinerlei Beziehung. Gemeinsame Ruhepunkte treten gar nicht auf.

Die Motette Nr.11 nun gehört zwar äußerlich durch ihre Mehrtextigkeit, durch das Ausgehen der Komposition vom gegebenen, in ruhigerem Tempo als die Oberstimmen verlaufenden Tenor und durch den Bau besonders des Triplum, das tonal wenig stabil und rhythmisch wenig übersichtlich gegliedert ist und auf den Versbau kaum eingeht, zur Gattung der Motette. Sie ähnelt aber satztechnisch weder der Virelaismotette des 13. Jahrhunderts[26] noch der isorhythmischen Motette des 14.

---

22 Machaut, *Musikalische Werke.* Dritter Band, a.a.O., S.41ff.

23 Siehe S.225 bei Heinrich Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters II: Die Motette von Franco von Köln bis Philipp von Vitry*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 8 (1926), S.137-258, S.29 bei Ursula Günther, *The 14th-Century Motet and its Development*, in: *Musica Disciplina* 12 (1958), S.27-58, S.25 bei Pelinski, a.a.O., und S.22 und 54f. bei Gilbert Reaney, *Guillaume de Machaut* (= *Oxford Studies of Composers* 9), New York/Toronto 1971.

24 Bamberg, Staatsbibliothek, Ms.Lit. 115, f.32v-34. Faksimile und Edition bei Pierre Aubry, *Cent Motets du XIII.e Siècle*, Paris 1908, Bd.1 (Faksimile) und Bd.2, S.115ff. (Edition).

25 Andere Motetten - etwa der Schluß der Motette *"Belle Ysabelot - Je me cuidoie tenir - Entre Copin et Bourjois"* (Codex Bamberg, f.31v-32v, a.a.O., Bd.2, S.111f.) mit fis - g in den Außenstimmen - bringen sogar in den Klauseln Oktavparallelen.

26 Die Quintparallelen in der Motette Nr.11 (z.B. in Mensur 11-13, 39-40 und 54-55 zwischen den Oberstimmen, in Mensur 99-100 zwischen den Außenstimmen und in Mensur 53-55 verdeckt in den

Jahrhunderts, sondern steht mit der ihr eigenen tonalen Festigkeit und Kongruenz von rhythmischem und klanglichem Gliedern in der Nähe der genuin dreistimmigen Balladen und Rondeaux. Eine Erklärung für dieses Verhalten dürfte in der Geschlossenheit des Tenors zu suchen sein. Die weltliche Tenormelodie erklingt in einer Rhythmisierung, die die melodische, formale und tonale Gliederung unterstreicht. Brevispausen, die die sechs Tenorabschnitte voneinander trennen, lassen die Konstanz der Schlußtöne deutlich werden: Die beiden kurzen, identischen Rahmenteile enden auf dem Ton g (Mensur 22 und 100), der große, in sich vierteilige Mittelteil zielt dreimal (Mensur 35 und 47 am Ende identischer Abschnitte, Mensur 64) die Nebennote a[27] an, bevor er wieder zur Finalis g findet (Mensur 76). Melodische Ähnlichkeiten zwischen den Tenorabschnitten werden durch rhythmische Parallelitäten nachdrücklich unterstrichen: Das Anzielen des Schluß-g erfolgt jeweils über e - fis auf gleichem Rhythmus; der in fünf der sechs Abschnitte vorkommende Hochton d' ist durch Längung hervorgehoben (Mensur 11=89, 26=38) oder erscheint wenigstens auf Longabeginn (Mensur 61); ein Abwärtsgang, von d' oder c' ansetzend und eine Quart oder Quint abwärtsführend, tritt in allen sechs Abschnitten auf kurzen Notenwerten auf.

Motetus und Triplum gehen auf viele dieser Eigenschaften des Tenors ein. Der Motetus ist besonders eng an den Tenor gekoppelt: Melodisch-rhythmische Zielpunkte und die Lage der Versenden passen sich vollkommen der Tenorgliederung an. Das Triplum hat mit dem Tenor weniger direkten Kontakt, doch übertragen sich alle Tenorzäsuren auf das dreistimmige Gefüge: Die drei Stimmen beenden die Abschnitte in unterschiedlicher Reihenfolge, aber regelmäßig jeweils um eine Brevis gegeneinander versetzt, mit einer langen Note mindestens von Brevislänge und einer nachfolgenden Brevispause. Die erste der neueinsetzenden Stimmen überlappt dadurch regelmäßig mit dem Schlußton der zuletzt schließenden Stimme. Immer ergeben sich an den Zäsurstellen gemeinsame Ruhepunkte aller Stimmen (Mensur 22, 36/37, 48/49, 66/67, 77, 100). Die sich mit dem letzten Ton fast aller Tenorabschnitte bildenden perfekten Klänge über g oder a fallen zweimal mit einem solchen Ruhepunkt zusammen (Mensur 22 und selbstverständlich 100) und gehen die übrigen Male dem gemeinsamen Ruhepunkt voraus; sie werden stets durch Klauseln[28], zweimal auch durch einen längeren, als Hoquetus gestalteten Terz-Sext-Gang über einem Abwärtsgang des Tenors (Mensur 32ff., 61ff.) vorbereitet. - Auch die An-

---

Außenstimmen) überschreiten nicht das bei Machaut sonst übliche Maß an Parallelen, sind also nicht als Beleg für einen Zusammenhang mit der Virelaismotette des 13. Jahrhunderts zu werten. Vgl. dazu auch Anm.28.

27 Vgl. die große Obersekund als Ouvertschluß in der Ballade Nr.28 und in vielen anderen Balladen.

28 Im Gegensatz zur Ballade Nr.28 finden sich unter diesen Klauseln allerdings nicht nur Terz-Sext/Quint-Oktav-Wendungen, sondern auch Terz-Quint/Einklang-Quint-Bewegungen (vgl. dazu Anm.26). Bedingt ist das durch die vorgegebenen häufigen Aufwärtsschritte des Tenors, vor allem fis - g, aber auch h - c'.

fänge der Tenorabschnitte können mit einem oder mehreren perfekten, eventuell gelängten Klängen beginnen (Mensur 25, 37/38/40, 49/51/52, 68). Anders als in der Ballade Nr.28 finden sich in der Motette Nr.11 auch innerhalb der Tenorabschnitte - die ja länger sind als die Halbverse der Ballade - viele perfekte Klänge[29]. Auch die meisten dieser Klänge tauchen nicht zufällig auf, sondern haben ganz bestimmte Funktion und damit einen festen Platz im Gesamtablauf. Viele der perfekten Klänge innerhalb von Textabschnitten fallen mit dem Anfang (Mensur 11, 17) oder dem Ende einer Motetuszeile (Mensur 10, 16, 31, 49, 55, 60, 71, 85, 92) oder mit dem Ende eines Tenorabstiegs (Mensur 16, 71, 94) zusammen. Die meisten perfekten Klänge innerhalb der Tenorabschnitte sind auffälliges Ende einer Klausel von mindestens zwei Stimmen (Mensur 2, 10, 14, 31, 44, 55, 60, 85, 88, 92), einige Male sogar eines längeren Terz-Sext-Ganges, der sich über dem erwähnten Tenorabstieg ausbildet (Mensur 14f., 92ff.). Das Stück wechselt dadurch - ganz im Gegensatz zur isorhythmischen Motette - ständig zwischen Strebeklängen und perfekten Klängen, zwischen Anspannen und Lösen, hat also wie die Ballade Nr.28 große Zielstrebigkeit[30]. Ungewöhnlicherweise stehen Klauseln sogar am Anfang einiger Tenorabschnitte (Mensur 1/2, 67/68, 79/80).

Besondere Beachtung verdient die tonale Konzeption des Stückes. Erster und letzter Abschnitt, die im Tenor außer in der elften bis vierzehnten Mensur ständig den Ton g von oben und unten anstreben, bestehen auch im mehrstimmigen Satz fast nur aus Klauseln nach g[31] (entweder mit Dehnung des Zielklanges - Mensur 10, 16 - oder auch des Strebeklanges - Mensur 1, 82/83, 98/99). Nur in Mensur 13/14 bzw. 91/92 wird - allerdings ohne Dehnung - cis'-d' des Tenors mit einer Tenorklausel in einer der Oberstimmen verbunden. Der fünfte Abschnitt (Mensur 66ff.) bringt, von einer breiten Klausel nach c am Anfang abgesehen, ebenfalls nur Klauseln nach g; zweiter, dritter und vierter Abschnitt jedoch können, gestützt durch die tonale Festigkeit der Umgebung, Klauseln nach c, a und d setzen, haben also nicht nur durch die Schlußtöne des Tenors, sondern auch klanglich Ouvert-Funktion. Ähnlich wie in der Ballade Nr.28 gestattet die klangliche Zentrierung satztechnische Unregelmäßigkeiten: Übermäßige Sprünge, wie sie sich in Mensur 68/69 (Motetus), 81/82/Triplum) und 90/91 (Motetus) finden, sucht man in isorhythmischen Motetten (es sei denn, als "totes" Intervall) vergebens.

---

29 Wiederum gehe ich nur von den Zusammenklängen aus, die sich unmittelbar beim Eintritt eines neuen Tenortons ergeben.

30 Laut Kühn, a.a.O., S.146 übernimmt in der Motette Nr.11 die klangliche Anlage die Aufgabe, Zusammenhang herzustellen, da ein solcher auf rhythmischer Ebene fehlt. Eine Gemeinsamkeit zwischen der Motette Nr.11 und Balladen sieht Kühn darin, daß jeweils mehrere imperfekte Klänge aneinandergereiht werden, wogegen die isorhythmischen Motetten von einer Staffelung perfekter, semiperfekter und imperfekter Klänge ausgehen (S.148).

31 Ich widerspreche insofern Kühn, der schreibt, die melodisch gleichen Tenorabschnitte differierten klanglich erheblich (a.a.O., S.150).

Die enge Beziehung zwischen den drei Stimmen der Motette Nr.11 zeigt sich also im Zusammenfallen von Zeilenenden des Motetustextes und Tenorzäsuren, in den regelmäßig gesetzten, mit Tenorabstiegen zusammenhängenden Hoquetusstellen und Terz-Sext-Gängen, in der formal durchdachten Anordnung der Klauseln und klanglichen Zielpunkte und der Ruhepunkte und im gegenseitigen Unterstützen der einzelnen musikalischen Vorgänge. Die Motette geht von einer einleuchtend gliedernden Ausgangsstimme aus und spiegelt deren übersichtliche Gliederung und tonale Festigkeit und viele der melodischen Entsprechungen (Rahmenabschnitte, Abwärtsgänge) in der rhythmischen und klanglichen Anlage des dreistimmigen Satzes. Die Oberstimmen "begleiten" gleichsam den Tenor[32]. Eine Aufführung dieser Motette kann die vom Tenor bestimmte Gliederung des Satzes, das klanglich-rhythmische Miteinander der drei Stimmen und den steten Wechsel zwischen Strebe- und Zielklängen nur hörbar machen, wenn auf ein scharfes Herausarbeiten des Einzeltones, der Einzelsilbe und der einzelnen Stimme verzichtet wird.

Die Motette Nr.8 als Prototyp der isorhythmischen Motette, die Ballade Nr.28 als Vertreter der genuin dreistimmigen Kantilenensätze, insbesondere der Balladen mit prolatio maior, und die Motette Nr.11 - allerdings als einzige der Motetten mit weltlichem Tenor[33] - führen also folgende Möglichkeiten dreistimmigen Komponierens vor Augen:

isorhythmische Motetten	Motette Nr.11	genuin dreistimmige Balladen
Ausgehen der Komposition von der selbst zweischichtig - in Taleae und Colores - gegliederten Tenorstimme	Ausgehen der Komposition vom liedhaft gegliederten Tenor	Ausgehen der Komposition vom Text und der sich an dessen Gliederung anpassenden Oberstimme[34]
Beeinflussung des rhythmischen Baus und der Lage der Versenden der Oberstimmen durch die Taleae, der Klangbildung (perfekte Klänge, evtl. Klauseln) durch die Colores; Auseinanderfallen der textli-	Beeinflussung der Oberstimmen durch die Tenorstruktur; Zusammenwirken und gegenseitiges Unterstützen von Motetustextgliederung, rhythmischer und klanglicher Gliederung	Beeinflussung der Unterstimmen durch Text- und Superiusstruktur; Zusammenwirken und gegenseitiges Unterstützen von rhythmischer und klanglicher Gliederung

32 Eigenartigerweise übersieht Reaney, a.a.O., S.54 an der Motette Nr.11 diese Eigenart. Er hebt zwar für die Motetten Nr.16 und 20 - die ebenfalls über einen weltlichen Tenor komponiert sind - hervor, daß "the three voices blend much better than in the isorhythmic works", meint damit allerdings nicht gliederungsmäßige und klanglich-tonale Phänomene, sondern die Schnelligkeit der rhythmischen Bewegung.

33 Die Motetten Nr.16 und 20 ähneln trotz des Fehlens von Isorhythmie satztechnisch stärker den isorhythmischen Motetten.

34 Ursula Günther, *Chronologie und Stil der Kompositionen Guillaume de Machauts*, in: *Acta musicologica* 35 (1963), S.96-114 spricht von "formaler Geschlossenheit" der späteren Balladen (S.107).

chen, rhythmischen und klanglichen Gliederung des mehrstimmigen Satzes		
Ähnlichkeit melodischer Oberstimmenfloskeln, aber keine Bindung an tonale Räume	tonale Stabilisierung der Oberstimmen im Motetus stärker als im Triplum	tonale Stabilisierung des Superius durch wiederkehrende Floskeln und sich verfestigende Tonräume
verhältnismäßig wenige Klauseln ohne Bindung an ein tonales Zentrum	viele Klauseln, starke tonale Zentrierung	viele Klauseln, starke tonale Zentrierung
Tonale Unbestimmtheit und geringe klangliche Zielstrebigkeit gestatten nur wenige Dissonanzen auf Semibrevisebene	viele Dissonanzen auf Semibrevisebene, allerdings nicht auf Brevisbeginn; übermäßige Sprünge	Aufgrund der tonalen Festigkeit und der starken Zielstrebigkeit sind viele Dissonanzen, auch auf Brevisbeginn, möglich

Bei aller Unterschiedlichkeit zwischen der Dreistimmigkeit der isorhythmischen Motette einerseits und der Dreistimmigkeit der Balladen und Rondeaux bzw. der Motette Nr.11 andererseits haben die drei besprochenen Stücke eine Gemeinsamkeit: In jedem der Stücke zeichnen die zur Ausgangsstimme hinzutretenden Stimmen deren Eigenarten nach, übersetzen sie gleichsam in Mehrstimmigkeit. Die Gestalt der Ausgangsstimme - und nicht deren Herkunft, Lage und Beweglichkeit - bestimmt also das dreistimmige Ergebnis. Die melodisch-rhythmisch gerundeten Ausgangsstimmen der Ballade Nr.28 und der Motette Nr.11 initiieren eine gänzlich andere Art von Dreistimmigekit als der konstruktiv bearbeitete Tenor der Motette Nr.8.

Zu fragen ist, ob die beschriebene Ähnlichkeit im Verhältnis zwischen Superius und Unterstimmen genuin dreistimmiger Balladen und zwischen Tenor und Oberstimmen der Motette Nr.11 irgendwelche Rückschlüsse auf schaffensmäßige Zusammenhänge zuläßt. Die Motette Nr.11 ist möglicherweise in einer Zeit entstanden, in der sich Machaut mit genuin dreistimmigen Balladen und Rondeaux, ausgenommen vielleicht mit der (für die beschriebene Art von Dreistimmigkeit nicht sehr typischen) Ballade Nr.40 und mit der als Kanon angelegten Ballade Nr.17, noch nicht beschäftigt hatte[35]. Somit wäre also die Motette Nr.11 eines der frühesten

---

35 Die Datierung der Werke Machauts differiert sehr stark: Günther, *Chronologie*, (a.a.O., S.99) datiert die Motette Nr.11 auf "vor 1356" und die Balladen Nr.25-36 auf "nach 1356". Gilbert Reaney, *Towards a Chronology of Machaut's Musical Works*, in: *Musica Disciplina* 21 (1967), S.87-96 datiert die Motette Nr.11 und die Balladen Nr.17-31 und 35 auf 1349-63, die Balladen Nr.32, 33, 34 und 36 in die sechziger Jahre (S.95). Ich übernehme die Datierung der jüngeren Literatur: Anne Swartz, *A new Chronology of the Ballades of Machaut*, in: *Acta Musicologica* 46

Stücke Machauts mit einem vom musikalischen Geschehen her kompakten, sich der Ausgangsstimme anschmiegenden dreistimmigen Satz, der die tonale Geschlossenheit der Ausgangsstimme übernimmt. Sicher ist in der Motette Nr.11 kein Versuch Machauts zu sehen, satztechnisch zu experimentieren, eine neue Satztechnik zu entwickeln - die für Motetten ungewöhnliche Satztechnik ergab sich vielmehr zwangsläufig mit dem Bemühen, die Tenoreigenarten in Mehrstimmigkeit umzusetzen -, doch ist es denkbar, daß Machaut den Schritt von den zweistimmigen und den nachträglich zu Dreistimmigkeit erweiterten Balladen und Rondeaux zum genuin dreistimmigen Kantilenensatz nicht vollzogen hätte, wenn er auf die kompositorischen Erfahrungen mit der Motette Nr.11 hätte verzichten müssen. Die für Machaut zunächst bestehenden Möglichkeiten dreistimmigen Komponierens - isorhythmische Motette, Hinzufügen einer dritten Stimme zu einem primär zweistimmig konzipierten Satz - wurden durch die Motette Nr.11 entscheidend erweitert. So fehlt der Motette Nr.11 satztechnisch nicht nur jede Affinität zur Virelaismotette des 13. Jahrhunderts, sondern sie ist umgekehrt sogar so etwas wie ein satztechnisches Bindeglied zum Kantilenensatz des 14. und 15. Jahrhunderts und zu jenen der späteren Motetten, die auf die Konstruktivität der isorhythmischen Motette zugunsten klanglich-tonaler Gesichtspunkte und eines stärkeren Miteinander der Stimmen verzichten.

(1974), S.192-207 datiert die Ballade Nr.40 auf 1315-25, die übrigen dreistimmigen Balladen auf 1335-50 (S.207), Elizabeth Ann Keitel, *A Chronology of the Compositions of Guillaume de Machaut Based on a Study of Fascicle-Manuscript Structure in the Larger Manuscripts*, Phil. Diss. Cornell University 1976, Ann Arbor 1976, rechnet die Motette Nr.11 und die Balladen Nr.17 und 40 zur frühen Phase (S.93 und 117, S.67), die übrigen dreistimmigen Balladen zur mittleren und späten Phase (S.67 und 118).