

GMTH Proceedings 2001
herausgegeben von
Florian Edler und Immanuel Ott

Musiktheorie zwischen Historie und Systematik

1. Kongreß der
Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie
Dresden 2001

herausgegeben von
Ludwig Holtmeier, Michael Polth
und Felix Diergarten

Druckfassung: Wißner-Verlag, Augsburg 2004
(ISBN 3-89639-386-3)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Polyphonie im Frankreich des 17. Jahrhunderts

Theoretische und praktische Perspektiven

VON GÉRARD GEAY

Das Problem, daß Akzidentien in der Musik des Mittelalters und der Renaissance nicht immer notiert sind, ist allgemein bekannt, wenn auch in der Aufführungspraxis nicht immer gut gelöst. Aber wie steht es mit der Musik des siebzehnten Jahrhunderts?

Die zeitgenössischen französischen Traktate belegen, daß die Theorie der Modi und die Solmisation während des gesamten siebzehnten Jahrhunderts lebendig blieben. Es darf darüber hinaus nicht übersehen werden, daß die musikalische Sprache über hundert Jahre hinweg eine äußerst langsame Entwicklung nahm, bis sie endlich im achtzehnten Jahrhundert die Form der ›klassischen‹ Tonalität annahm. Die Vermutung liegt nah, daß die Werkzeuge der klassischen Analyse sich nur in begrenztem Maße dazu eignen, Werke der Zeit zwischen Zarlino und Rameau angemessen zu analysieren und zu interpretieren. Die im folgenden vorgestellten Beispiele sollen die Probleme, welche sich bei der Edition oder Interpretation eines Werks des siebzehnten Jahrhunderts stellen, illustrieren.

Das erste Beispiel ist ein Auszug aus der dreistimmigen *Seconde Fantaisie* von Eustache du Caurroy:¹

Bsp. 1

In Takt 3 bemerkt man ein *b* in der Mittelstimme. Gemäß der ›modernen‹ Klassifizierung von Parran² jedoch steht diese Fantaisie im ersten Modus Dorique über C fa ut, – in einem Modus mithin ohne *b*. Die Akzidentiensetzung muß sich daher durch kontrapunktische Regeln begründen. Zwischen dem *b* der Oberstimme und dem

1 Eustache du Caurroy, *Fantaisies à 3–6 parties*, nach der Edition v. Pierre Ballard, Paris 1610, hg. v. Blaise Pidoux (Les œuvres complètes de Eustache du Caurroy IX/1.), Brooklyn, NY 1975, S. 2.

2 Antoine Parran, *Traité de la Musique Théorique et Pratique*, Paris (Pierre Ballard) 1639, Reprint Minkoff, Genf 1972, Quatriemes partie, Chapitre III, *L'ordre & dénombrement des douze Modes des modernes*, S. 119.

vorangehenden *f* ergäbe sich ein Tritonus. Diese Art von »Querstand« war der zeitgenössischen Theorie zufolge zu vermeiden:

»Man kann von einer perfekten zu einer imperfekten Konsonanz gehen und umgekehrt von einer imperfekten zu einer perfekten. Aber man sollte möglichst die nicht-harmonischen Relationen vermeiden, die man *fausses relations* nennt, so zum Beispiel den Tritonus oder die übermäßige Quarte und die verminderte Quarte, die verminderte Quinte, die übermäßige Quinte, etc.«³

Die nunmehr *kleine* Sexte kann sich nicht mehr nach oben (aufsteigend) lösen:

»So wie die große Sexte die Oktave nach sich fordert, denn diese ist die nächste perfekte Konsonanz, so fordert aus dem gleichen Grund die kleine Sexte die Quinte nach sich, und wenn nicht die Quinte, so kann eine der imperfekten Konsonanzen gesetzt werden; wie folgt.«⁴

Diese Regel ist bei Parran immer noch gültig:

»Die kleine Sexte fordert die Quinte als nächste Konsonanz.«⁵

Diese melodische Formel war damals sehr verbreitet: Der idealtypische Weg von der kleinen Sexte zur Oktave führte über die Quinte:

The image shows a musical score for the piece 'J'ayme les bois' by Pierre Guédron. It consists of four staves, labeled D (Dessus), Hc (Haute Contre), T (Ténor), and Bc (Basse). Each staff contains a line of music with the lyrics 'Je n'ay - me rien plus que les bois,' written below it. The music is in a single system and appears to be a vocal or instrumental setting of the text.

Bsp. 2, Pierre Guédron, *J'ayme les bois*⁶

Dennoch lassen sich auch kleine Sexten finden, die direkt zur Oktave weiterschreiten. Sollte man dort prinzipiell von einer Alteration zur großen Sexte ausgehen? Das folgende Beispiel aus einer Lautentabulatur belegt das Gegenteil:

3 A. a. O., Troisième partie, Chapitre V, *Reigles de la Composition, ou du Contrepoint*, S. 80.

4 Adrian le Roy, *Traicté de Musique*, Paris (Robert Ballard) 1583, fol. 8'.

5 Parran, *Traicté de la Musique* (Anm. 2), Troisième partie, Chapitre I, *Des Sixtes majeures & mineures*, S. 56.

6 Pierre Guédron, *J'ayme les bois*, in: ders., *Airs de cour à quatre & cinq parties*, Paris (Pierre Ballard) 1608, fol. 13'-14. (Eine Neuausgabe v. Georgie Durosoir für die Editions du Centre de Musique Baroque de Versailles ist in Vorbereitung).

D Et di - - re sans rien crain - - dre son tour - ment.

Hc Et di - - re sans rien crain - - dre son tour - ment.

T Et di - - re sans rien crain - - dre son tour - ment.

Bc Et di - - re sans rien crain - - dre son tour - ment.

tbl. Et di - - re sans rien crain - - dre son tour - ment.

a f c b b a c f a c f a c a

Bsp. 3, Pierre Guédron, *Heureux qui peut*⁷

Georgie Durosoir hat meine Aufmerksamkeit auf einen sehr interessanten Aspekt in den *Airs de Cour* von Guédron gelenkt. Bestimmte *Airs* des Drucks von 1608 finden sich bereits in einer Ausgabe von 1602, bei der allerdings die Oberstimme verloren gegangen ist. Die kontrapunktische Realisierung dieser *Airs* unterscheidet sich in manchem. In Bsp.4 seien die zwei Versionen von *Ma foline folinette*⁸ miteinander verglichen:

Pierre Guédron, *Ma foline folinette*⁹

1602

Ma fo - li - ne fo - li - net - te, Ber - ger - re fo - le fo - let - te, Fo - le - tons a ces -

Ma fo - li - ne fo - li - net - te, Ber - ger - re fo - le fo - let - te, Fo - le - tons a ces -

Ma fo - li - ne fo - li - net - te, Ber - ger - re fo - le fo - let - te, Fo - le - tons a ces

Ma fo - li - ne fo - li - net - te, Ber - ger - re fo - le fo - let - te, Fo - le - tons a ces beaux

Bsp. 4 a)

7 Guédron, *Heureux qui peut*, a. a. O., fol. 66–67.

8 Guédron, *Ma foline folinette*, a. a. O., fol. 16–17.

9 Übertragung v. Gérard Geay nach dem Druck v. 1602 (mit der Oberstimme des Drucks v. 1608) und dem Druck v. 1608.

1608

Ma fo - li - ne fo - li - net - te, Ber - ge - re fol - le - fol - let - te, Fol - le - tons a ces -

Ma fo - li - ne fo - li - net - te, Ber - ge - re fol - le - fol - let - te, Fol - le - tons a ces -

Ma fo - li - ne fo - li - net - te, Ber - ge - re fol - le - fol - let - te, Fol - le - tons a ces

Ma fo - li - ne fo - li - net - te, Ber - ge - re fol - le - fol - let - te, Folletons a ces beaux

Bsp. 4 b)

Der Baß hat auf dem sechsten Viertel in der Fassung von 1602 eine große und in der Fassung von 1608 eine kleine Terz über sich. Dem ist vorauszuschicken, daß die *Air* im transponierten dorischen Modus auf *g* steht und daß die sechste Stufe des Dorischen eine mobile Stufe darstellt, die je nach melodischem Kontext erhöht oder erniedrigt (*e* oder *es*) sein kann. Das damit angedeutete Problem ist uns aus der Musik der Renaissance vertraut. Gerade die Lautentabulaturen sind in dieser Hinsicht besonders aufschlußreich. Jean-Paul Paladin bspw. verwendet in seiner Chanson *Le content est riche* (Claudin de Sermisy)¹⁰ nie ein *es* im nach *g* transponierten dorischen Kadenz. Selbst dann nicht, wenn dadurch im Baß ein *e* zum *d* führt, wo doch die Sexte vor der Oktave eigentlich groß sein sollte.

Versuchen wir zu verstehen, wie es zu den beiden verschiedenen Fassungen Guédrons kommen konnte und befragen die Musiktheorie jener Zeit, hier speziell die ›Disziplin‹ der Solmisation. Georgie Durosoir zeigte mir zufälligerweise zuerst nicht die Partitur dieses Beispiels, sondern die einzelnen Stimmen. Deswegen fiel mir deren melodische Struktur sofort auf: Das *e* der »Haute-contre« von 1602 steht im »Hexachordum naturale« (Bsp. 5a), das *es* der Taille von 1608 ist ein »fa super la« im »Hexachordum molle« (Bsp. 5b):

›Hexachordum naturale« und »Hexachordum molle« mit »fa super la«

ut re mi fa sol la

Bsp. 5 a)

¹⁰ Jean-Paul Paladin, *Le content est riche*, nach der Lautentabulatur v. 1549, in: *Cœuvres de Jean-Paul Paladin*, hg. v. Michel Renault u. Jean-Michel Vaccaro (Corpus des Luthistes Français), Paris (Editions du CNRS) 1986, S. 142.



Bsp. 5 b)

Zwei Fragen stellen sich nun:

1.) Könnte das Fehlen des Akzidens in der Ausgabe von 1602 eventuell auf einen Druckfehler zurückgehen oder ein später Beweis für jene alte Gewohnheit sein, nicht alle Akzidentien zu notieren? Darauf wäre zu antworten:

Das Fehlen des *b* ist in französischen Quellen zumindest bis zur Jahrhundertmitte leicht nachzuweisen, es begegnet in eindeutigen melodischen Kontexten. In zwei ganz bestimmten Fällen war es nicht nötig, *b* zu notieren:

- in einer stufen- oder auch nichtstufenweisen Fortschreitung im Ambitus einer Quarte, denn kein Sänger der Zeit hätte in dieser Situation einen Tritonus gesungen;
- wenn sich das *b* aus der Praxis des »fa super la« herleiten ließ.¹¹ Daher ist die Quarte zwischen der IV. Stufe des Hexachords, *fá*, und dem »fa super la« eine reine Quarte;

2.) Wenn dieses *e* weder auf einen Druckfehler noch auf einen Irrtum zurückzuführen ist, warum hat Guédrón dann seinen ›Kontrapunkt‹ in der Edition von 1608 geändert?

Man kann sehen, daß in der ersten Fassung die beiden aufeinanderfolgenden kleinen Sexten einen Querstand verursachen, der sich zwischen dem *e* der »Haute-Contre« und dem *b* der Oberstimme befindet. Die ›Überarbeitung‹ des Komponisten ändert die erste der beiden Sexten in eine große, was den satztechnischen Regeln der Zeit entsprach:

»Wir lassen nicht zwei gleiche [Sexten] aufeinanderfolgen, sondern variieren zwischen großer und kleiner, wie wir es mit den Terzen gemacht haben.«¹²

Aber es gibt noch einen weiteren Unterschied zwischen den beiden Versionen: Die zehnte Viertel im Baß ist in der Fassung von 1602 ein *es* und ein *e* in der von 1608. In beiden Fällen ist das Intervall über dem Ton eine große Sexte (die Fassung von 1608 schreibt nämlich ein *cis* vor). Die Erhöhung der IV. Stufe des Modus ist im siebzehnten Jahrhundert bereits eine ›gute alte Gewohnheit‹. Im Dorischen jedoch wirkt sie ›chromatischer‹, künstlicher als die ›natürliche‹ Erniedrigung der sechsten Stufe und verweist auf einen Begriff von Modulation, wie er in der klassischen Tonalität zur Entfaltung kommen sollte. Die erniedrigte VI. Stufe ist hingegen eine der wesentlichen Charakteristiken des dorischen Modus seit dem Mittelalter: Davon zeugt u. a. die bekannte Intonation *re-la-fá-la* in dem Introitus *Statuit ei Dominus*.¹³

11 Oder »fa super hexachordum«.

12 le Roy, *Traicté de Musique* (Anm. 4), fol. 7'.

13 Vgl. Introit *Statuit ei Dominus*, in: *Graduale Triplex*, hg. v. der Abbaye Saint-Pierre de Solesmes & Desclée, Paris/Tournai 1979, S. 445.

*

Die Forschungen des »Centre de Musique Baroque de Versailles« werfen ein neues Licht auf die französische Mehrstimmigkeit zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts. Als ich während meiner dortigen Arbeit die Druckfahnen der Missa *Macula non est in te* von Louis Le Prince¹⁴ korrigierte, war ich erstaunt über die große Anzahl von kleinen Terzen über der V. Stufe im *g*-dorischen Modus. Ein Kreuz ist erst bei der Penultima vorgeschrieben, entsprechend der Regel:

»Die Terz vor der Oktave, die schrittweise in der Oberstimme und sprungweise im Baß erreicht wird, muß groß sein.«¹⁵

Sollten diese kleinen Terzen durch ein Kreuz zu großen gemacht werden, wie das etwa im allgemeinen für Werke der Renaissance der Fall wäre? Das dachte ich zu Beginn der Korrektur, aber drei Stellen im *Gloria*, *Credo* und *Hosanna* haben mich vom Gegenteil überzeugt:¹⁶

In Takt 73 des *Gloria* ist die kleine Terz im Tenor und in der »Sexta Pars« oktavverdoppelt und wird im Tenor durch einen Quintsprung erreicht, der nicht vermindert werden kann.

In Takt 58 des *Credo* ist die kleine Terz im Altus und in der »Sexta Pars« (einklang)verdoppelt gefolgt von einem Terzfall, der im Altus nur klein *sein kann*.

In Takt 37 des *Hosanna* ist die kleine Terz im Altus und in der Quinta Pars oktavverdoppelt gefolgt von einem Terzfall, der in der Quinta Pars nur klein *sein kann*.

Damit ist bewiesen, daß der Komponist tatsächlich die kleine Terz über der V. Stufe des Modus *bewußt* verwandte. Es gibt daher keinen Grund, dort ein Kreuz vorzuzeichnen, wo es theoretisch möglich wäre. Die zeitgenössischen Traktate belehren uns:

»Die kleine Sexte fordert nach sich in die Nachbarstufe aufsteigend nur die kleine Terz, die große Sexte und selten die Oktave.«¹⁷

Das heißt, die kleine Sexte zwischen Tenor und Altus in Takt 20, S. 7, im Kyrie, gleichsam eine Konsequenz der Abwesenheit des Kreuzes vor *f*, ist zulässig, auch wenn sie selten zu finden ist.

*

Eine Frage kommt mir dabei in den Sinn: War Le Prince ein Komponist, der in einem besonders anachronistischen Stil schrieb? Da seine Messen den »Regeln« von La

14 Louis Le Prince, *Missa »Macula non est in te«*, Paris (Robert Ballard) 1663, Versailles (Editions du Centre de Musique Baroque de Versailles) 2001.

15 Guillaume Gabriel Nivers, *Traité de la Composition de Musique*, Paris (Robert Ballard) 1667, S. 28.

16 Louis Le Prince, *Missa »Macula non est in te«* (Anm. 14), S. 7: T. 18; S. 11: T. 54–55; S. 17: T. 45; S. 21: T. 73; S. 29: T. 58; S. 42: T. 37; S. 46: T. 14.

17 La Voye Mignot, *Traité de Musique*, Paris (Robert Ballard) 1666^t, Reprint Minkoff, Genf 1972, S. 64.

Vermeidet etwa Frémart das Kreuz, um die »relatio non harmonica«, den »Querstand« der übermäßigen Quinte zwischen dem *gis* und dem *c* im Tenor vom Takt 5 zu umgehen? Andere Stellen zeigen, daß der Komponist diesen Querstand durchaus in Kauf zu nehmen bereit ist. Das Fehlen des Kreuzes läßt sich dennoch leicht erklären. Ein Akzidens in dieser Konstellation hat normalerweise die Funktion, das imperfekte Intervall (die große Terz) an das perfekte Intervall »heranzuführen«, in das es sich auflöst, an den Einklang. Hier wird die Kadenz vermieden, denn der Cantus steigt aufwärts in die Quinte überm Grundton. In diesem Fall kann die vorausgehende Terz klein *oder* groß sein:

»Wenn beide Stimmen gemeinsam aufwärts oder abwärts gehen, in die Nachbarnote oder sprungweise in einer oder beiden Stimmen von der Terz zur Quinte, kann das von der großen oder von der kleinen Terz aus geschehen: Dennoch halten einige die große für besser.«²¹

*

Kommen wir zum Schluß noch einmal auf die Ambiguität der VI. Stufe des dorischen Modus zurück:

21

[C] Chris - te e - ley -

[V] Chris - te e - ley - son, e -

[A] Chris - te e - ley - son, e - ley - son, Chris - te e -

[T] Chris - te e - ley - son, e - ley - son, Chris - te e -

[B]

21 Parran, *Traité de la Musique* (Anm. 2), Troisième partie, Chapitre I, *Des Tierces majeures & mineures*, S. 54.

II. Stufe des Modus, denn die »Finalis« lautet *d*. Es gibt allerdings ein vorgezeichnetes *b*, das anzeigt, daß es sich um einen nach der Unterquint transponierten Modus handelt. Es liegt hier offensichtlich ein (transponierter) *a*-Modus vor, welcher in der damaligen Orgelmusik dem phrygischen Modus entsprach. Da die zweite Stufe *f* in diesem Modus ursprünglich von der *Finalis e* einen Halbton entfernt war, war es möglichweise nötig, die Sänger davor zu warnen, einen vom Komponisten nicht gewünschten phrygischen Halbton *a–b* zu singen.

*

Es ist nicht leicht, die Rolle dieser »vorsorglichen« Akzidentien erschöpfend zu erklären, ohne zu wissen, für welche Käufer die Publikationen bestimmt waren. Vielleicht waren ihre Kenntnisse der Theorie der Modalität und der Solmisation so umfassend, daß der Komponist dort eindeutige Entscheidungen treffen mußte, wo es zu Diskussionen hätte kommen können. Doch warum dann die eigentlich überflüssigen vorsorglichen Akzidentien? Waren die theoretischen Kenntnisse der Sänger möglichweise doch so gering, daß sie gewisse Probleme nicht selbständig lösen konnten?

Wie dem auch sei: Alle in diesem Beitrag diskutierten Beispiele zeugen von der Allgegenwärtigkeit des modalen Denkens und der Solmisationspraxis in der französischen Polyphonie des siebzehnten Jahrhunderts, so wie es uns durch die zeitgenössischen Traktate überliefert ist.²⁵

25 Ich danke Carola Hertel, daß sie diesen Text für mich ins Deutsche übersetzt hat; Georgie Durosoir und Inge Forst, daß sie es mir erlaubt haben, ihre Arbeiten noch vor der Publikation zu benutzen, und Thomas Leconte für die bereichernden Diskussionen über Gu dr on und Bo sset.

© 2004 Gérard Geay (gerard.geay@labexgream.com)

Geay, Gérard (2004), »Polyphonie im Frankreich des 17. Jahrhunderts. Theoretische und praktische Perspektiven« [Polyphony in seventeenth-century France: Theoretical and practical perspectives], in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik. 1. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie, Dresden 2001* (GMTH Proceedings 2001), hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner-Verlag, 256–266. <https://doi.org/10.31751/p.313>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Antoine Parran; dorian; Dorisch; Eustache de Caurroy; Henri Frémart; Pierre Guédron; relatio non harmonica

eingereicht / submitted: 01/01/2002

angenommen / accepted: 01/01/2002

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 14/10/2004

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 01/09/2024

zuletzt geändert / last updated: 18/08/2024