



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Betrachtungen zu Machauts Messe de Nostre Dame**

Von der Wiederentdeckung bis zur kompositorischen Interpretation

Verfasserin

**Andrea Ladurner, BSc**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag.phil.)**

Wien, im März 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes



# Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen herzlichst bedanken, die mich bei der Erstellung meiner Diplomarbeit unterstützt haben.

In erster Linie gilt mein Dank Frau Univ.-Prof. Birgit Lodes, die durch ihre Vorlesungen mein Interesse an Alter Musik geweckt hat und mich während des gesamten Entstehungsprozesses der Arbeit beratend unterstützt hat. Durch die produktiven Besprechungen erhielt ich stets neue Anregungen für meine Arbeit.

Ich danke den Komponisten Elena Mendoza López, José Manuel López López und José María Sánchez-Verdú, die mir Partituren sowie Aufnahmen ihrer Kompositionen zur Verfügung stellten. Besonderer Dank gilt dabei Herrn José Manuel López López, dessen Partitur ich in den Anhang stellen durfte. Herzlichen Dank auch an das Ensemble Taller Sonoro, welches mir Informationen zu dem Projekt *Tres miradas sobre Machaut* zukommen ließ.

Ebenfalls danke ich meinen Freundinnen Fanny und Christina, die mir bei Korrekturarbeiten und Übersetzungen behilflich waren.

Nicht zuletzt bin ich meinem Eltern zu Dank verpflichtet, die meinen Weg vorbehaltlos unterstützt und gefördert haben. Danke auch meinem Freund Michael für dessen aufmunternde Worte und für die zahlreichen Diskussionen, die einen wertvollen Beitrag für meine Arbeit darstellten.



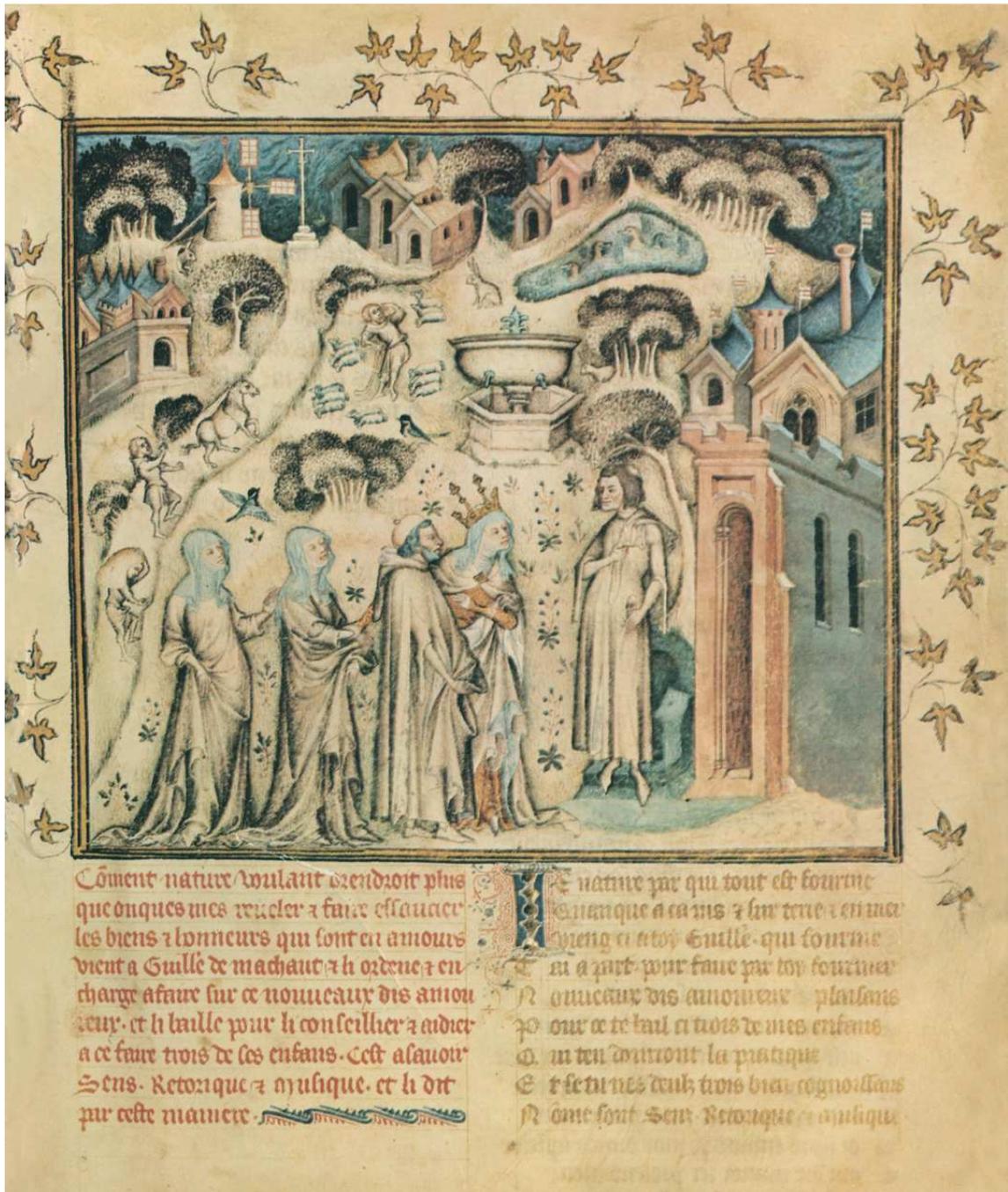


Abbildung 1: Miniatur zu den Balladen des Prologue in der Hs. A. Das Bild verdeutlicht die Selbstdarstellung Machauts. „Natura“ präsentiert Machaut drei ihrer Kinder, nämlich „Sens“, „Retorique“ und „Musique“, welche ihm bei seinem künstlerischen Schaffen behilflich zu sein sollen, um alles bisherige zu übertreffen. aus: Early Music 5:4 (Oktober 1977), Titelblatt; Vgl. MGG<sub>2</sub>, Sp. 721f.

„Der Name eines der größten Komponisten aller  
Zeiten: Guillaume de Machaut.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Boulez 1972, S. 267

# Inhaltsverzeichnis

<b>I.</b>	<b>Einleitung .....</b>	<b>3</b>
<b>II.</b>	<b>La Messe de Nostre Dame .....</b>	<b>9</b>
	1. La Messe de Nostre Dame - ein Unikum?.....	9
	2. Entstehung .....	12
	3. Funktion .....	13
	4. Überlieferung: Handschriften .....	16
	5. Struktur der Messe .....	18
	5.1 Die isorhythmischen Sätze .....	19
	5.1.1 Kyrie.....	19
	5.1.1.1 Kyrie I .....	20
	5.1.1.2 Christe .....	22
	5.1.1.3 Kyrie II und III .....	23
	5.1.1.4 Schlussfolgerung.....	23
	5.1.2 Sanctus.....	24
	5.1.3 Agnus Dei .....	25
	5.1.4 Ite missa est.....	25
	5.2 Gloria und Credo .....	26
	5.1.1 Gloria .....	26
	5.1.1 Credo .....	28
	5.3 Schluss.....	29
<b>III.</b>	<b>Die Wiederentdeckung Machauts im musikhistorischen Schrifttum.....</b>	<b>30</b>
	1. Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert.....	30
	2. Die Wiederentdeckung im 20. Jahrhundert .....	36

<b>IV. Machauts Messe de Nostre Dame im Spiegel von Editions- und Aufführungspraxis .....</b>	<b>41</b>
1. Einleitung.....	41
2. Moderne Übertragungen - Editionen .....	42
3. Klangliche Realisierung - Discographie.....	50
4. Zusammenfassung .....	55
<b>V. Komponierte Interpretation – ein Überblick.....</b>	<b>58</b>
<b>VI. Tres miradas sobre Machaut – ein Projekt des Ensembles Taller Sonoro .....</b>	<b>64</b>
1. Zur Konzeption von Tres miradas sobre Machaut.....	64
2. Díptico von Elena Mendoza López .....	66
2.1 Díptico I .....	66
2.2 Díptico II .....	69
3. Dos Miradas I-II von José Manuel López López .....	70
3.1 Dos Miradas I.....	71
3.2 Dos Miradas II.....	74
4. Machaut-Architektur von José María Sánchez-Verdú.....	77
4.1 Machaut-Architektur I.....	77
4.2 Machaut-Architektur V .....	80
<b>VII. Schluss.....</b>	<b>84</b>
<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>89</b>
<b>Musikalienverzeichnis .....</b>	<b>95</b>
<b>Abbildungsverzeichnis.....</b>	<b>97</b>
<b>Anhang .....</b>	<b>99</b>

## I. Einleitung

„Es regiert die neue Kunst, die alte ist verbannt!“<sup>2</sup> Diese Aussage aus dem 14. Jahrhundert findet sich im Traktat *Speculum musicae* des Musiktheoretikers Jacobus von Lüttich. Das erste Mal in der Musikgeschichte wird hier bereits ein Konflikt zweier Epochen spürbar.<sup>3</sup> Jacobus von Lüttich, der sich in seiner Abhandlung mit dem gesamten Mittelalter befasst, versucht aus konservativer Sicht die Musik und Musiklehre der *Ars antiqua* gegenüber der neuen Musik seiner Zeit zu verteidigen.<sup>4</sup> In Verbindung mit dieser Zeit der neuen Kunst, die später als *Ars nova*<sup>5</sup> bezeichnet wird, stehen auch die Namen zweier Komponisten. Zum einen handelt es sich dabei um Philippe de Vitry und zum anderen um Guillaume de Machaut. Vor allem letzterer verkörpert im 14. Jahrhundert das Idealbild eines mittelalterlichen Komponisten, unter anderem, weil er zu allen wichtigen musikalischen Gattungen seiner Zeit Werke komponiert hat.<sup>6</sup> Besondere Aufmerksamkeit kommen dabei vor allem zwei Werken von Machaut zuteil. Neben dem *Hoquetus David*, der als einziges überliefertes Beispiel seiner Gattung aus dem 14. Jahrhundert gilt, ist dies die *Messe de Notre Dame*, die als erste Messe als mehrstimmiger Ordinarius-Zyklus konzipiert wurde. Auf letzteres Werk, „das ebenso durch seine imposante Klangfülle wie durch die musikalisch feine Durcharbeitung [...] alles zeitgenössische Schaffen überragt“,<sup>7</sup> richtet sich der Fokus der vorliegenden Arbeit.

Obwohl die *Messe de Notre Dame* eine Sonderstellung in der Musik der *Ars nova* einnimmt und in singulärer Weise überliefert ist, gilt sie als rätselhaftes Unikat, dessen Datierung sowie Funktion Uneinigkeit unter den Forschern hervorruft (Kapitel II). Auch Fragen zu Machauts Leben sind noch nicht ausreichend geklärt. So kann beispielsweise das genaue Todesdatum nicht fixiert werden, obwohl die Zeugnisse in dieser Hinsicht für mittelalterliche Verhältnisse relativ eindeutig sind.<sup>8</sup>

---

<sup>2</sup> „Regnat nova, exulat antiqua“

<sup>3</sup> Vgl. Ackermann 2010, S. 88

<sup>4</sup> Vgl. Dahlhaus/Eggebrecht 1998, S. 249

<sup>5</sup> Der Begriff *Ars nova* stammt aus einem Traktat von Philipp von Vitry und wurde als Epochenbezeichnung für die französische Musik des 14. Jahrhunderts von Wolf 1904 eingeführt.

<sup>6</sup> Vgl. Ackermann 2010, S. 88

<sup>7</sup> Ludwig 1925, S. 420f.

<sup>8</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 2001, S. 325

Das allgemeine musikhistorische Interesse an älterer Musik nimmt seinen Ausgangspunkt im 18. Jahrhundert in England, wo große Sammlungen mittelalterlicher Handschriften an die *British Library* übergeben werden und Musikhistorikern wie Charles Burney eine erste Vorstellung von einer mittelalterlichen Musikgeschichte bekommen können. Ebenfalls versuchen Kiesewetter, Ambros und Coussemaker mit ihren Abhandlungen einen Gehversuch auf dem noch unbekanntem Terrain mittelalterlicher Musik.<sup>9</sup> Obwohl manche Ansichten der damaligen Gelehrten heute nicht mehr nachvollziehbar sind, stellen sie doch die Basis heutiger Forschungsarbeiten dar.

Mit der Zunahme an mittelalterlichen Quellen und der Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik ist auch das Interesse am Komponisten Guillaume de Machaut gestiegen. Die daraus resultierende Machaut-Rezeption ist stetig gewachsen, sodass Machaut im 19. Jahrhundert zu einem häufig zitierten Komponisten der *Ars nova* aufsteigt.<sup>10</sup> In den unzähligen biographischen, literarischen und musikalischen Werken wird Machaut von den Musikhistorikern zum Teil auch „neu erfunden“, da Forschungsergebnisse stets mehr Ausdruck von Persönlichkeit und Kulturkreis des Musikwissenschaftlers sind, als von den überlieferten Tatsachen. Aufgrund der Kargheit an Beweismitteln gibt es zu meist nur isolierte Tatsachen, die in einen logischen Zusammenhang gebracht werden müssen. Um dies zu erreichen, werden die Lücken mit Annahmen gefüllt und daher beruht vieles nur auf Vermutungen.<sup>11</sup> Diese Hypothesen helfen jedoch eine sinnvolle Geschichte anhand der einzelnen Teile zusammenzufügen. Denn nach Ansicht von Leech-Wilkinson gibt es keine festgemauerte Geschichte der mittelalterlichen Musik und wird es nie geben, da nie genug handfeste Tatsachen aufgezeigt werden können, um alle Lücken zu füllen. Zudem ist die Musikgeschichte an ihre Periode gebunden: Es werden nur die Möglichkeiten gesehen, die der Geschmack der jeweiligen Zeit zulässt.<sup>12</sup>

Mit der Entdeckung einer Machauthandschrift in Paris kommt es zur erstmaligen Erwähnung des Namens Machaut in der Neuzeit. Zu Beginn dieser Wiederentdeckung liegen nur wenige Fakten vor, sodass vieles noch unklar und unzusammenhängend scheint. Erst im Zuge der Zeit sowie mit ansteigendem

---

<sup>9</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 10f.

<sup>10</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 238

<sup>11</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 2001, S. 325ff.

<sup>12</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 2001, S. 339

Wissen ändert sich die anfänglich skeptische Meinung gegenüber Machaut und seiner Musik. Zunehmend wird Machaut in Lexika und Musikgeschichten erwähnt und neue Erkenntnisse zu Leben und Werk werden gewonnen. Dieser kontinuierliche Zuwachs an Quellen sowie Wissen über Machaut und seine Bedeutung lässt sich anhand der Literatur nachzeichnen (Kapitel III). Auch nach 1950 reißt das Interesse an Machaut nicht ab und Komponisten der Avantgarde sowie Musikhistoriker beschäftigen sich ebenfalls mit dem mittelalterlichen Meister. Heute gibt es eine Vielzahl an einschlägigen Werken, die sich Machaut und seinem Werk widmen. Als Hauptwerk gilt dabei wahrscheinlich Lawrence Earps 1995 veröffentlichtes Machaut-Kompendium, welches eine umfangreiche Quellensammlung zu Leben und Werk und zur Rezeption Machauts darstellt.<sup>13</sup> Bereits einige Jahre zuvor hat sich Leech-Wilkinson intensiv mit der Messe von Machaut auseinandergesetzt und eine eigene Übertragung der *Messe der Notre Dame* angefertigt.<sup>14</sup> Er selbst sieht seine Arbeit jedoch bloß als Anstoß für weitere Forschungen auf diesem Gebiet. David Fallows, Elizabeth Keitel oder Anne Walters Robertson<sup>15</sup> heben anhand ihrer Artikel ebenfalls die Bedeutung Machauts hervor. Die Aktualität Machauts wird durch Abhandlungen aus jüngerer Zeit zusätzlich unterstrichen.<sup>16</sup> So zeigt der Musikwissenschaftler Wolfgang Gratzer den Wertewandel in Bezug auf Machaut und seine Musik am Beispiel des Hoquetus David auf, welchen er anhand von Editionen, Tonträgern und komponierten Interpretationen beleuchtet.<sup>17</sup>

Zu Beginn der Wiederentdeckung konnten sich die Forscher noch nicht auf den gegenwärtigen Fundus an Quellen und Abhandlungen stützen. Der Durchbruch in der Mittelalterforschung erfolgt um 1900, welcher auf die vergrößerte Materialbasis zurückzuführen ist, die das Lesen und Übertragen der Notationen mehrstimmiger Musik ermöglicht.<sup>18</sup> Da ohne das Vorliegen von Übertragungen in eine gängige Notation die klangliche Realisation schwierig ist, treten vermehrt Editionen in den Mittelpunkt. Ein erster Versuch die gesamte *Messe de Notre Dame* zu übertragen, stammt bereits aus dem Jahre 1830. Da sich bezüglich der Entschlüsselung anfangs einige Schwierigkeiten ergeben, werden zunächst

---

<sup>13</sup> Earp 1995

<sup>14</sup> Leech-Wilkinson 1990

<sup>15</sup> Robertson 1992; Keitel 1982; Fallows 1977

<sup>16</sup> Earp 2002; Kreuziger-Herr 2003; Bent 2003

<sup>17</sup> Gratzer 2001

<sup>18</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 11

nur Übertragungen einzelner Teile der Messe veröffentlicht. Die ersten vollständigen Editionen werden schließlich im Jahre 1948 veröffentlicht (Kapitel IV.2). Zur bedeutendsten Machaut-Edition zählt heute sicherlich jene von Friedrich Ludwig und seinem Schüler Heinrich Bessler.<sup>19</sup> In dieser Edition werden sämtliche Varianten jeder einzelnen Quelle akribisch dargelegt und kommentiert, weswegen sie bis heute bei den meisten Musikhistorikern als unübertroffen gilt.<sup>20</sup>

Ferner gehen auch die vielen strukturellen Analysen der Messe nicht spurlos an den Editionen vorüber. So findet beispielsweise die Unterteilungen des Tenors in Talea-Abschnitte auch Eingang in die Übertragungen der *Messe de Notre Dame*. Durch besondere Hervorhebung oder Kennzeichnung werden diese dem Betrachter aufgezeigt.

Im Zuge der Machaut-Rezeption steigt auch die Anzahl der Tonträger, welche die *Messe de Notre Dame* zu Gehör bringen. Das Dilemma der Alten Musik in der heutigen Zeit hat seine Ursache darin, dass das schriftlich fixierte Werk der Vergangenheit angehört, die klangliche Realisation jedoch im Hier und Jetzt stattfindet.<sup>21</sup> Somit sind die Rekonstruktion und vor allem das Erklingen mittelalterlicher Musik stets im Spannungsfeld zwischen der Musik als klingende Geschichte und Musik als klingende Gegenwart angesiedelt.<sup>22</sup> Vorstellungen über eine historisch-getreue Aufführung, wie sie zu Zeiten von Machaut stattfand, können gegenwärtig selbstredend nur spekulativ gemacht werden.<sup>23</sup> Da der Geschmack in der musikalischen Aufführungspraxis stets zeitgebunden ist, stellt die Darbietung mittelalterlicher Musik einen Bereich dar, in dem keine allgemein gültigen Aussagen getroffen werden können. Die Umwandlung der damaligen „Sprache“ in die heutige geht weit in den Bereich der (Wieder-)Erfindung, wodurch sich eine Vielzahl von unterschiedlichen Interpretationen ergeben.<sup>24</sup> Durch den Vergleich von Einspielungen aus unterschiedlichen Jahrzehnten lässt sich die verändernde Ansicht bezüglich mittelalterlicher Aufführungspraxis belegen (Kapitel IV.3). Dies spiegelt wieder, dass Musik als tönende Zusammensetzung eine auf die jeweilige Gegenwart ausgerichtete

---

<sup>19</sup> Machaut 1926; Machaut 1928; Machaut 1929; Machaut 1954

<sup>20</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 148f.

<sup>21</sup> Vgl. Gönnenwein 1968, S.75

<sup>22</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 8

<sup>23</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 254

<sup>24</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 2001, S.325

Kunst ist, die ihren Sinn erst im Erklängen realisiert. Das Problem und die Chance klanglicher Realisation notierter Musik liegen dabei im Dilemma der historischen Rekonstruktion musikalischer Geschichte.<sup>25</sup>

Zwischen Quellen, Interpretationen und Darstellungen steht dabei das „historische Erzählen“, welches auch im 21. Jahrhundert fortgeführt wird.<sup>26</sup> Keiner der Forscher vermag es die Geschichte so zu rekonstruieren wie sie wirklich war, es wird stets ein Teil aus Hypothesen und Vermutungen bestehen. Aufgrund neuer Erkenntnisse und durch mannigfaltige und individuelle Herangehensweisen an die Quellen wird sich das Geschichtsbild wohl stets ändern.

Der einleitende Satz von Jacobus von Lüttich deutet nicht nur auf einen Konflikt zweier Epochen hin, sondern offenbart zudem, dass es bereits im 14. Jahrhundert eine Unterscheidung zwischen alter und neuer Musik gab. Dabei ist es sicherlich kein Zufall, dass zeitgenössische Komponisten gerade an der Musik der *Ars nova* und damit auch an jener von Guillaume de Machaut interessiert sind.<sup>27</sup> Diese Zuneigung und Bewunderung für Machauts Werk zeigt sich in zahlreichen Bearbeitungen durch heutige Komponisten. Neben einer langen Liste an kompositorischen Interpretationen des *Hoquetus David* findet auch die *Messe des Nostre Dame* Eingang in neue Werke. Dabei interpretieren die Komponisten Machauts Messe auf ihre eigene Art und Weise, wie etwa Harrison Birtwistle in seiner Komposition *Machaut à ma manière* (Kapitel V). Jeder einzelne Komponist findet seinen eigenen Weg, die alten Klänge und Strukturen in das eigene Werk einzubeziehen, sei es durch Bearbeitungen, Zitate, Variationen oder Transformationen. Ob ein Komponist notengetreu zitiert oder einen stilistischen Gestus aufgreift, ob er in seiner eigenen Sprache auf das mittelalterliche Werk reagiert oder ob er collagiert, ist immer auch Ausdruck von Perspektive, Haltung und Wertung in Bezug auf die mittelalterliche Vorlage. Während Zitate einen punktuellen Charakter widerspiegeln, bestimmen stilistische Bezugnahmen den gesamten Aufbau einer Komposition.<sup>28</sup> Dieses Suchen und Erfinden neuer Klänge zeigt sich ebenso in dem Projekt *Tres miradas sobre Machaut*, indem drei junge spanische Komponisten ihre eigenen

---

<sup>25</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 8

<sup>26</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 13

<sup>27</sup> Vgl. Ackermann 2010, S. 88

<sup>28</sup> Vgl. Thorau et al. 2010, S. 11

Reflexionen kompositorisch darbieten (Kapitel VI). Dabei entsteht nicht nur ein Dialog zwischen der *Messe de Nostre Dame* und den neugeschaffenen Werken, sondern ebenso ein Kommunikationsangebot an den Hörer, der eingeladen wird sich auch mit der musikalischen Vergangenheit zu beschäftigen.<sup>29</sup> Das Interesse des Musikschrifttums an dieser Form produktiver Mittelalter-Rezeption ist erst seit einiger Zeit im Steigen begriffen.<sup>30</sup> Selbst der bereits im Jahre 1931 verfasste Artikel mit dem Titel „Alte Musik und Gegenwart“ von Heinrich Bessler löste kaum Reaktionen oder gar Diskussionen zu dem Thema aus, auch wenn Bessler schlussfolgert, „daß aus einer scheinbar abgeschlossenen Vergangenheit allenthalben neue Kräfte aufbrechen können und verborgene Beziehungen sichtbar werden, wenn die darüberlagernde Gegenwartstradition sich lockert.“<sup>31</sup>

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch bereits gewonnene Erkenntnisse über Machaut und seine *Messe de Nostre Dame* zusammenzutragen und neue Aspekte wie das Projekt *Tres miradas sobre Machaut* einzuführen. Die Wiederbelebung und zum Teil Wiedererfindung von Machaut und seiner Messe werden aus unterschiedlichen Perspektiven (Wiederentdeckung im musikhistorischen Schrifttum, Editionen und klangliche sowie komponierte Interpretationen) untersucht. Ferner werden die unterschiedlichen Ansichten in Bezug auf die Musik Machauts seit seiner Wiederentdeckung aufgezeigt. Des Weiteren werden die sich ändernde Aufführungspraxis sowie Formen heutiger Bearbeitungen der *Messe de Nostre Dame* vorgestellt. Letztlich stellt sich dabei die Frage, warum Machaut eine solche Anziehungskraft auf Forscher, Interpreten sowie Komponisten ausübt.

---

<sup>29</sup> Vgl. Thorau et al. 2010, S. 13

<sup>30</sup> Vgl. Gratzner/Möller 2001, S. 10

<sup>31</sup> Bessler 1931, S. 24

## II. La Messe de Nostre Dame

### 1. La Messe de Nostre Dame - ein Unikum?

Die *Messe de Nostre Dame* von Guillaume de Machaut gilt als Referenzwerk früher Mehrstimmigkeit und wird oft als Ausnahmewerk gepriesen. Sie ist die erste vierstimmige Messe, die überliefert ist.<sup>32</sup> Aber was ist an der *Messe de Nostre Dame* so einzigartig? Richard Hoppin meint, dass die Messe aus mehreren Gründen eine Sonderstellung einnimmt:

“It is his largest single musical work and the only one with a strictly liturgical function. [...] It is the first complete setting of the Ordinary that is known to have been written as a unit by one composer. In length it far exceeds any of the compilations of individual movements that make up other Masses in the fourteenth century. Machaut’s Mass was the only one of its kind, and not until some fifty years after his death did complete Masses begin to appear in the works of early Renaissance composers.”<sup>33</sup>

Diese Aussage hat nach Leech-Wilkinson aber nur Gültigkeit, wenn angenommen wird, dass die Werke, die uns aus dem 14. Jahrhundert überliefert wurden, auch repräsentativ für die damalige Zeit sind.<sup>34</sup> Die Bedeutung der Messe Machauts ist nicht darauf zurückzuführen, dass sie die einzige ihrer Art ist, da es unklar ist, ob ihr diese singuläre Stellung innerhalb der Musikgeschichte nicht aufgrund von lückenhafter Überlieferung zukommt.<sup>35</sup> Derzeit ist sie aber die einzige ihrer Gattung, die überliefert wurde und stellt deshalb ein Unikum dar.<sup>36</sup> Nicht nur in der Überlieferung des 14. Jahrhunderts ist die *Messe de Nostre Dame* einzigartig, sondern auch im Schaffen von Machaut selbst. Wie der Hoquetus David ist auch die Gattung der Messe nur einmal in Machauts Werk vertreten.<sup>37</sup>

Um besser verstehen zu können warum Machauts Messe so außergewöhnlich ist, bedarf es einer Betrachtung des liturgischen Repertoires der Zeit. Bis zum 14. Jahrhundert beschränkt sich die musikalische Vertonung der Messe

---

<sup>32</sup> Vgl. Schmid 1998, S: 84

<sup>33</sup> Hoppin 1978, S. 414f.

<sup>34</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 7

<sup>35</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 242

<sup>36</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 7

<sup>37</sup> Vgl. Arlt 2004, Sp. 735

weitgehend auf Proprien.<sup>38</sup> Im 14. Jahrhundert wird der Fokus nahezu ausnahmslos auf die Vertonung des Ordinariums Missae gelegt. Anstelle des Propriums, dessen Texte auf den Anlass der jeweiligen Feier abgestimmt sind und daher täglich wechseln, werden fast ausnahmslos die Ordinariumsteile mehrstimmig vertont. Diese Messteile gehören zum unveränderlichen Bestand der Messe und werden daher täglich eingesetzt. Eine Besonderheit der Zeit ist die Berücksichtigung des *Ite missa est*, welches in späteren Messvertonungen nicht mehr zu finden ist.<sup>39</sup> Der Tradition folgend ist auch Machauts Messe eine Vertonung des Ordinariums einschließlich des *Ite missa est*.

Eine kompositionsgeschichtliche Tendenz ist die Zusammenstellung vollständiger Ordinariumskompositionen aus separat entstandenen Teilen. Diese Ordinariums-Zusammenstellungen, wie die Messe von Barcelona oder jene von Tournai, die nach ihren Fundorten benannt wurden, sind nicht-autorenegebundene Kombinationen, haben musikalisch unverwandte Sätze und sind vermutlich für außergewöhnliche Anlässe zusammengestellt geworden.<sup>40</sup> In diesem Punkt unterscheidet sich Machauts Messe von jenen der Zeit, denn nur in der *Messe de Nostre Dame* wurden alle Sätze von einem Komponisten vertont. Außerdem ist Machauts Messe in allen fünf Quellen in denen sie vorkommt als Einheit überliefert, sodass davon ausgegangen werden kann, dass sie auch als solche konzipiert wurde und nicht das Produkt einer Zusammenstellung einzelner Sätze ist.<sup>41</sup>

Die meisten Messen bzw. Einzelsätze, die aus dem 14. Jahrhundert stammen, sind jedoch nicht zyklisch, sondern nach Texten, folglich nach liturgischen Funktionen, geordnet überliefert. Bereits seit dem 12. Jahrhundert sind Kyrie- und Gloria-Melodien, seltener Sanctus- und Agnus-Melodien paarweise aufgezeichnet.<sup>42</sup> Leech-Wilkinson ist der Auffassung, dass Machaut hier auf die Tradition reagiert, da auch er sein Gloria und Credo paarte.<sup>43</sup>

Die einzeln vertonten Textteile des Ordinariums greifen außerdem typische Satzweisen der Zeit auf oder lehnen sich daran an. So werden innerhalb des liturgischen Repertoires drei Stile unterschieden: Der sogenannte Motetten-Stil,

---

<sup>38</sup> Vgl. Finscher/Lütteken 1997, Sp. 185

<sup>39</sup> Vgl. Hoppin 1978, S. 377 +415

<sup>40</sup> Vgl. Finscher/Lütteken 1997, Sp. 186

<sup>41</sup> Vgl. Schmid 1998, S. 84

<sup>42</sup> Vgl. Lütteken 2002, S. 16

<sup>43</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 15

welcher in enger Verbindung mit der isorhythmischen Motette steht, der Discant-Stil, bei welchem eine ausgeschmückte Oberstimme von tieferen Stimmen begleitet wird und der Conductus-Stil, in dem sich alle Stimmen homophon bewegen. Machaut wendet in seiner Messe den erst- und letztgenannten Stil an, worauf später noch näher eingegangen wird (siehe II.5).<sup>44</sup>

Immer wieder wird diskutiert, ob die *Messe de Nostre Dame* bereits eine zyklische Messe darstellt, da einheitsstiftende Momente gefunden wurden. Elizabeth Keitel stellt diese Hypothese in Frage, da sie davon ausgeht, dass die Messe nicht als Ganzes komponiert wurde, sondern dass die einzelnen Messsätze zu unterschiedlichen Zeiten geschrieben und anschließend vielleicht für ein Marienfest zusammengesetzt wurden.<sup>45</sup>

Für eine zyklische Zusammengehörigkeit spricht hingegen die Tatsache, dass in allen fünf Handschriften, in denen Machauts Messe enthalten ist, die Messsätze als Einheit präsentiert werden. Dies stellt eine Ausnahmeerscheinung dar, denn es wurden wie erwähnt nur einzeln komponierte Sätze für bestimmte Feierlichkeiten zusammengestellt. Des Weiteren lassen sich Zusammenhänge in dem musikalischen Material finden, was Ansätze einer zyklischen Einheit erahnen lässt. Die zyklische Überlieferung sowie die damit mutmaßliche geschlossene Aufführung deuten auf ein Bewusstsein der Zusammengehörigkeit des Ordinariums hin. Dennoch dürfte der musikalische Zyklus im Sinne eines mit kompositorischen Mitteln zusammengeschweißten Kunstwerks noch nicht definitiv verwirklicht sein. Die ersten zyklisch konzipierten Messen werden erst rund fünfzig Jahre nach dem Tod Machauts entstehen. Die *Messe de Nostre Dame* hat also eine Vorreiterrolle und gilt nicht zuletzt deswegen als Meisterleistung.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 16

<sup>45</sup> Vgl. Keitel 1982, S. 318

<sup>46</sup> Vgl. Schmid 1998, S. 85

## 2. Entstehung

Die genaue Entstehungszeit der *Messe de Nostre Dame* ist unbekannt. Es wird vermutet, dass sie ein spätes Werk innerhalb Machauts Schaffen ist. Einen Hinweis dafür sieht Leech-Wilkinson in der engen Verbindung der Harmonik der Messe zu den Motetten 21-23<sup>47</sup>, welche mit großer Wahrscheinlichkeit um 1359-61 geschrieben wurden. Ferner lassen sich Ähnlichkeiten mit Stücken, die in der Zeit um 1362-63 geschrieben wurden, nachweisen. Diese Annahme wird bestärkt durch die Handschriften, die unter Machauts Aufsicht angefertigt wurden. Unter den Machaut-Handschriften aus dem 14. Jahrhundert entstand eine deutlich früher als die restlichen, nämlich die Handschrift **C**<sup>48</sup>. Sie wird um 1350-1356 datiert und enthält wesentlich weniger Werke als die darauffolgenden Handschriften. Es wird davon ausgegangen, dass diese Handschrift das frühe Schaffen Machauts repräsentiert und daher weder die Messe noch die späten Motetten enthalten sind. Diese sind erst in den späteren Handschriften zu finden. Das erste Mal findet sich die *Messe de Nostre Dame* in der Handschrift **Vg**<sup>49</sup>, welche aller Wahrscheinlichkeit aus der Zeit um 1370 stammt.<sup>50</sup> Daraus folgernd muss die Messe nach der Entstehung der Hand-



schrift **C**, aber in jedem Fall vor der Anfertigung der Handschrift **Vg** komponiert worden sein.

Auf Grund dessen wird vermutet, dass die Messe zwischen 1350 und 1372 entstanden ist, die stilistischen Merkmale deuten für Leech-Wilkinson auf die Zeit um 1360 hin.<sup>51</sup>

Abbildung 2: Abbildung von Machaut in der Hs. F-G, folio 45, aus: Keitel 1977, S. 471

<sup>47</sup> Motette 21-23: *Christe /Veni/ Tribulatio; Tu qui / Plange / Apprehende; Felix virgo / Inviolata / Ad te*

<sup>48</sup> PARIS, Bibliothèque Nationale, fonds francais 1586 (F-Pn fr 1586)

<sup>49</sup> NEW YORK, Wildstein Collection (US-NY w)

<sup>50</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 8

<sup>51</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 8

### 3. Funktion

Da keine spezifischen Angaben zur Funktion der Messe in zeitgenössischen Quellen zu finden sind, gibt es darüber viele Spekulationen und Legenden, von denen eine sogar bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann. Es wird versucht den Anlass, für welchen die Messe geschrieben worden ist, in den politischen und religiösen Ereignissen der Zeit zu suchen. So ist wohl auch die weit verbreitete Legende entstanden, dass die Messe für die Krönung von Karl V., die am 19. Mai 1334 in der Kathedrale von Reims stattfand, komponiert worden sei.<sup>52</sup> Für diese Vermutung gibt es aber keine wirklichen Beweise und auch Machaut, der von der Krönung berichtet, verliert kein Wort über die Musik, die bei dieser Feier aufgeführt worden ist.<sup>53</sup> Wäre seine Messe zu diesem Anlass zur Aufführung gekommen, so gäbe es dafür sicherlich Belege bzw. hätte Machaut dies wohl selbst erwähnt. Auch gibt es Zweifel daran, ob in einer Krönungsliturgie Platz für solch eine Messe gewesen wäre. Woher diese Legende tatsächlich stammt, ist heute kaum noch zu ermitteln. Friedrich Ludwig kann sie immerhin bis zu einem Bibliothekskatalog aus dem Jahre 1769 zurückverfolgen.<sup>54</sup>

Eine gänzlich andere These bringt Richard Hoppin hervor. Er weist darauf hin, dass im Gloria die Worte *Et in terra pax* besonders betont werden und diese von der folgenden Phrase *hominibus bone voluntatis* auffällig getrennt sind. Hoppin sieht darin eine Verbindung, jedenfalls zeitlich, zum Hundertjährigen Krieg, welcher für Reims in der Belagerung der Stadt durch die Engländer in den Jahren 1359 und 1360 gipfelte.<sup>55</sup> Kurt Markstrom wiederum nimmt an, dass die Messe als Weihopfer für die Jungfrau konzipiert ist, da diese die Gebete der Stadt erhört und die Stadtbevölkerung vor einer Zerstörung durch die Engländer bewahrt hat.<sup>56</sup>

Wie für viele andere Forscher scheint es auch Leech-Wilkinson am naheliegendsten zu sein, dass die Messe für den Gebrauch für Reims komponiert worden ist, da ihre Entstehung in der Zeitspanne zwischen 1350

---

<sup>52</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 8f.; Robertson 1992, S. 102

<sup>53</sup> Vgl. Hoppin 1978, S. 419

<sup>54</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 125

<sup>55</sup> Vgl. Hoppin 1978, S. 419

<sup>56</sup> Vgl. Markstrom 1989, S. 36

und 1372 liegt.<sup>57</sup> Schließlich finden sich ab den 1340er Jahren vermehrt Dokumente, dass Machaut in Reims anwesend ist. Machaut hat nämlich eine Kanonikerstelle in Reims inne, welche ihm in einer päpstlichen Bulle aus dem Jahre 1333 versprochen wird und dessen Amt er am 29. Januar 1337 *per procurationem* (ohne seine Anwesenheit) antritt. Es scheint, als sei Machaut in den Jahren um 1350 in Reims sesshaft geworden, da Johann von Böhmen, in dessen Dienst er über viele Jahre steht, 1346 in der Schlacht von Crècy ums Leben kommt.<sup>58</sup>

Auch liegt die Vermutung nahe, dass die Messe der Jungfrau Maria gewidmet ist, da die Messe in der Handschrift **Vg** mit der Überschrift *Ci commence la messe de n[ostre] dame* (Hier beginnt die Messe von Unserer Frau) versehen ist und die verwendeten Chormelodien alle in Verbindung mit der Jungfrau Maria stehen. Es liegt daher wohl eine Messe vor, die Machaut für den Gebrauch an Marienfesten geschrieben hat.<sup>59</sup> Im 14. Jahrhundert werden hauptsächlich fünf Marienfeste in Reims zelebriert: Maria Lichtmess (2. Februar), Maria Verkündigung (25. März), Maria Himmelfahrt (15. August), Maria Geburt (8. September) und Unbefleckte Empfängnis (8. Dezember).<sup>60</sup>

Es ist auch schwierig zu ersehen, warum gerade Machaut aus der Ordensgemeinschaft in Reims hätte auserwählt werden sollen, eine Messe zu schreiben, da er zu Lebzeiten zwar als Dichter geschätzt und geehrt wird, jedoch als Komponist keinen großen Stellenwert hat.<sup>61</sup>

Mittlerweile wird weitgehend die Meinung vertreten, dass Machaut die Messe als Gedenkmesse für sich und seinen Bruder Jean, der ebenfalls als Kanoniker in Reims tätig ist, geschrieben hat.<sup>62</sup> Diese These wird gestützt durch eine Inschrift in der Kathedrale von Reims. Aus dieser Inschrift geht hervor, dass Machaut den Wunsch hat, dass diese Messe zum Gedenken an seinen Bruder Jean, ihn und ihre Freunde samstags gefeiert werden soll. Diese Inschrift hat Charles Drouin Regnault entdeckt, der als Übersetzer von Grabinschriften in der Kathedrale von Reims tätig war. Die Brüder Machaut haben eine

<sup>57</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 9

<sup>58</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 2

<sup>59</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 9

<sup>60</sup> Vgl. Robertson 1992, S. 110

<sup>61</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 10

<sup>62</sup> Vgl. Robertson 1992, S. 103; Kreuziger-Herr 2003, S. 125; Hoppin 1978, S:420

Samstagsmesse zu Ehren der Jungfrau Maria eingeführt, welche wöchentlich in der Kathedrale in Reims erklingen ist.

“Guillaume and Jean de Machaut were both brothers and canons of the church of Notre-Dame of Reims. They are the one who founded the Mass of the Virgin that is sung on Saturdays in the aforementioned church, as explained in their epitaph which can be seen on the plaque near the altar of the *Rouelle* in the nave.”<sup>63</sup>

Diese Tradition, der wöchentlich gesungenen Messe zu Ehren der Jungfrau Maria an einem Seitenaltar in der Kathedrale von Reims, wird anscheinend bis ins 18. Jahrhundert weitergeführt. Es ist wahrscheinlich, dass Machaut seine Messe zur Aufführung für die samstägliche Marienmesse geschrieben hat, damit diese nach seinem Tod für sein Seelenheil und jenes seines Bruders und seiner Freunde gesungen wird.<sup>64</sup>

Aber es gibt auch andere Anlässe in der Kathedrale, die auch Beweggrund für eine solche Komposition sein könnten. Ein aus dem Jahre 1363 stammendes Dokument zeigt, dass jährlich eine Feier zu Ehren der Jungfrau Maria am Altar der Heiligen Jungfrau gefeiert wird. Dies wäre ebenfalls eine Gelegenheit für Machaut gewesen, eine Messe, wie es die *Messe de Nostre Dame* ist, zu schreiben. Leech-Wilkinson nimmt an, dass eine solche Stiftung wohl ein größerer Ansporn für Machaut gewesen sein könnte um eine polyphone Messe zu schreiben, als die Aussicht, dass die Messe nur postum zur Aufführung kommt.<sup>65</sup>

Wie aufgezeigt, ist es für Leech-Wilkinson nur eine von mehreren Möglichkeiten, dass Machaut die *Messe de Nostre Dame* für seine eigene Gedenkfeier geschrieben hat, jedoch gehen jüngere Forschungsergebnisse von dieser Gegebenheit aus.<sup>66</sup> Zudem weisen mehrere Indizien, wie die Entstehungszeit oder die verwendeten Cantus firmi, darauf hin, dass der wahrscheinlichste Bestimmungsort für die *Messe de Nostre Dame* Reims ist.<sup>67</sup>

<sup>63</sup> « Guillaume et Jean de Machaux, tous deux frères et chanoines de l'église de Notre-Dame de Reims. Ce sont eux qui ont fondé la messe de la Vierge qu'on chante les samedis dans la susdite église. C'est ainsi que s'en explique leur épitaphe que l'on voit sur du cuivre proche l'autel de la Roelle, à la nef « Zitiert nach: Robertson 1992, S. 103

<sup>64</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S.11f.

<sup>65</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S.12

<sup>66</sup> Vgl. Robertson 1992, S. 103 u. 105; Kreuziger-Herr 2003, S. 125

<sup>67</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 12f., Robertson 1992, S. 112

## 4. Überlieferung: Handschriften

Machauts Œuvre ist in singulärer Weise erhalten, was nicht zuletzt das Verdienst seines eigenen Einsatzes ist. Eine reiche Zahl von großen Sammlungen ausschließlich Machautscher Werke ist uns erhalten, was wohl auch Ausdruck einer eindringlichen Selbstdarstellung ist.<sup>68</sup> Zwischen 1350 und 1420 sind einige Machaut-Handschriften entstanden, die seine Werke nach Gattungen überliefern.<sup>69</sup> Es wird vermutet, dass die Handschriften, die zu Machauts Lebzeiten angefertigt wurden, alle unter seiner Aufsicht entstanden sind.

Die *Messe de Nostre Dame* ist in fünf Handschriften, die aus dem 14. Jahrhundert stammen, enthalten. Eine genaue Auflistung und Beschreibung aller Machaut-Handschriften gibt Ludwig in der Einleitung zu seiner Machaut-Ausgabe.<sup>70</sup> Ludwig ist es auch, der die Bezeichnung der Handschriften mit Großbuchstaben einführt.<sup>71</sup>

Wie bereits erwähnt, ist die Messe in der frühen Handschrift **C**<sup>72</sup> noch nicht vorzufinden. Das erste Mal kommt sie in der Handschrift **Vg**<sup>73</sup> vor, die um das Jahr 1370 entsteht.<sup>74</sup> In dieser Quelle ist die Messe auch das einzige Mal mit der Überschrift *Ci commence la Messe de Nostre Dame* versehen.<sup>75</sup> Im Weiteren findet sich die Messe in der Handschrift **B**<sup>76</sup>, die eine Abschrift der Handschrift **Vg** ist und aus der Zeit zwischen 1370 und 1372 stammt.<sup>77</sup> Die getreue Wiedergabe des Originals geht sogar so weit, dass auch die Seiten- und Zeileneinteilung von **Vg** ident sind.<sup>78</sup>

Auch die Handschrift **A**<sup>79</sup>, die aus den frühen 1370er Jahren stammt, beinhaltet die Messe und soll in Reims unter der Aufsicht von Machaut entstanden sein. Auf Grund der Miniaturen, die sich in der Handschrift befinden, wird

<sup>68</sup> Vgl. Artl 2004, Sp. 728

<sup>69</sup> Vgl. Earp 1995, S. 73f.

<sup>70</sup> Vgl. Machaut 1928, S. 1\*ff.

<sup>71</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 122

<sup>72</sup> PARIS, Bibliothèque Nationale, fonds francais 1586 (F-Pn fr 1586)

<sup>73</sup> NEW YORK, Wildstein Collection (US-NY w)

<sup>74</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 8

<sup>75</sup> Nur in der späteren Handschrift **A** wird die Messe mit „Missa“ betitelt. Vgl. Machaut 1928, S. 62; Robertson 1992, S. 102

<sup>76</sup> PARIS, Bibliothèque Nationale, fonds francais 1585 (F-Pn fr 1585)

<sup>77</sup> Vgl. Robertson 1992, S. 102, Fn. 3

<sup>78</sup> Vgl. Machaut 1928, S. 10\*

<sup>79</sup> PARIS, Bibliothèque Nationale, fonds francais 1584 (F-Pn fr 1584)

angenommen, dass sie in Reims angefertigt worden ist.<sup>80</sup> Sie ist die letzte Handschrift mit der Messe, die zu Machauts Lebzeiten entsteht. Postum entstandene Handschriften, die Machauts Messe aufweisen, sind die Handschriften **F-G**<sup>81</sup> und **E**<sup>82</sup>. Sie stammen jedoch ebenfalls noch aus dem 14. Jahrhundert.<sup>83</sup>

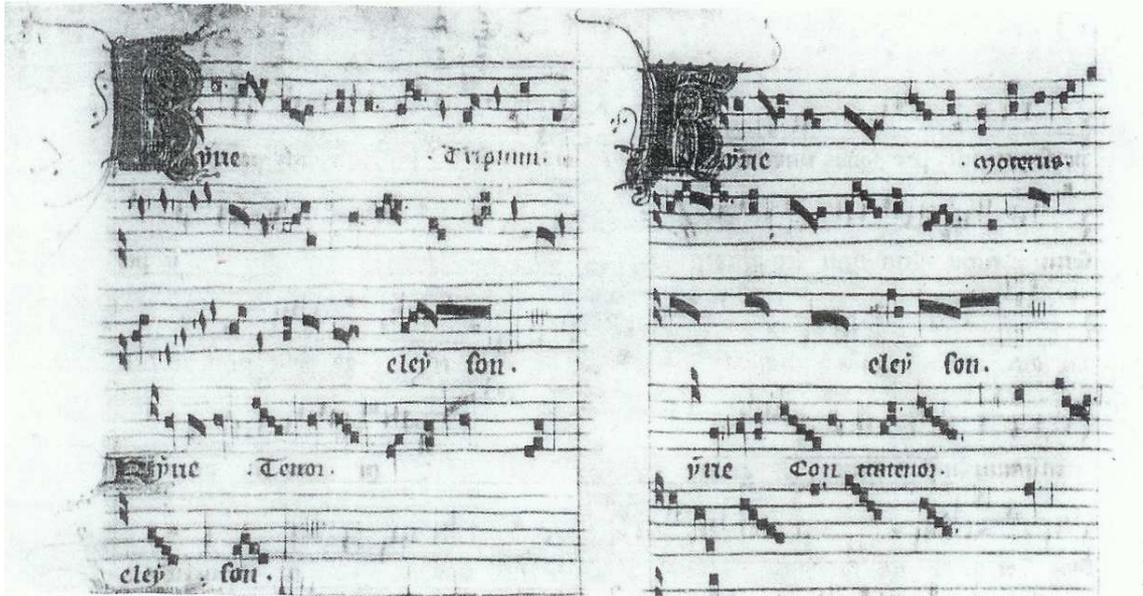


Abbildung 3: Kyrie aus der Handschrift **F-G**, folio 125 verso, aus: Möller/Stephan 1991, S. 374

In der Handschrift **Pad A**<sup>84</sup>, die nur als Fragment erhalten ist und aus dem 15. Jahrhundert stammt, ist nur der letzte Satz, das *Ite missa est*, enthalten.<sup>85</sup> Alle fünf Handschriften aus dem 14. Jahrhundert, in welchen die *Messe de Nostre Dame* zu finden ist, gelten als Haupthandschriften. Luxuriöse Bebilderungen deuten darauf hin, dass diese Handschriften eher als repräsentative Sammelobjekte denn als Aufführungsvorlagen dienten.<sup>86</sup>

<sup>80</sup> Vgl. Marktstrom 1989, S. 15

<sup>81</sup> PARIS, Bibliothèque Nationale, fonds francais 22545-22546 (F-Pn fr 22545-22546)

<sup>82</sup> PARIS, Bibliothèque Nationale, fonds francais 9221 (F-Pn fr 9221)

<sup>83</sup> Vgl. Robertson 1992, S. 102, Fn. 3

<sup>84</sup> OXFORD, Bodleian Library, Canonici Pat. lat. 229 (GB-Ob 229)

<sup>85</sup> Vgl. Machaut 1928, S.25\* und 62\*

<sup>86</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 245f.

## 5. Struktur der Messe

Die *Messe de Nostre Dame* ist eine polyphone Vertonung des Ordinarium Missae einschließlich des *Ite Missa est*.<sup>87</sup> Machaut setzt demnach nicht den gesamten Text einer Messe in Musik, sondern, wie in der damaligen Zeit üblich, nur die Teile des Ordinarium Missae. Die Texte des Ordinarium Missae bleiben durch das ganze Kirchenjahr hindurch dieselben. Die *Messe de Nostre Dame* besteht daher aus folgenden Teilen: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei und *Ite missa est*.<sup>88</sup> Letzterer Satz kommt in den späteren polyphonen Vertonungen fast nicht mehr vor. Alle sechs Sätze sind für vier Stimmen geschrieben, wobei Machaut zwei unterschiedliche Kompositionsstile verwendet.<sup>89</sup> Die textarmen Teile des Ordinarium Missae, also Kyrie, Sanctus, Agnus Dei und *Ite missa est*, vertont Machaut isorhythmisch, angelehnt an die isorhythmischen Motetten jener Zeit. Kontrastierend dazu stehen die textreichen Sätze Gloria und Credo, die im Conductusstil verfasst sind und in denen von allen vier Stimmen dieselbe Text-Deklamation vorgenommen wird.<sup>90</sup> Am Schluss enden diese beiden Sätze mit einem langen melismatischen Amen. Diese ähneln beide dem Motettenstil, jedoch wurde nur das Amen des Credos isorhythmisch vertont.<sup>91</sup> Durch die Entscheidung das Credo-Amen nach Art der Motette zu komponieren, stellt Machaut eine Verbindung zu den restlichen isorhythmischen Sätzen her.

Nachstehend wird auf die einzelnen Sätze eingegangen, wobei die Behandlung der Sätze nicht nach liturgischer Reihenfolge erfolgt, sondern nach Art des Kompositionsstils.

<sup>87</sup> Vgl. Hoppin 1978, S. 415

<sup>88</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 14

<sup>89</sup> Vgl. Hoppin 1978, S. 415

<sup>90</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 14 und Finscher/Lütteken 1997, Sp. 186

<sup>91</sup> Vgl. Hoppin 1978, S. 415

## 5.1 Die isorhythmischen Sätze

Die vier isorhythmischen Sätze von Machauts Messe – Kyrie, Sanctus, Agnus Dei und Ite missa est – basieren jeweils auf einem Choral-Cantus firmus und sind nach Art der Motette komponiert. Der Cantus firmus, der wie üblich im Tenor liegt, unterliegt in den isorhythmischen Sätzen einer Reihe von rhythmischen Wiederholungen (talea), während dagegen Wiederholungen der melodischen Linien (color) nicht anzutreffen sind.<sup>92</sup> Besonders interessant sind die isorhythmischen Passagen in den Oberstimmen, wegen ihrer Anwendung von Synkopen und hoquetus-ähnlichen Passagen.<sup>93</sup>

### 5.1.1 Kyrie

Machauts Kyrie basiert auf einem dorischen Choral, genauer dem Kyrie IV (Abb. 4), das aus dem 10. Jahrhundert stammt.<sup>94</sup> Den als Ausgangspunkt für diese Komposition dienenden Cantus firmus hat Machaut mit einigen kleinen Abweichungen in den Tenor seines Kyries gelegt und ihn in eine sich wiederholende rhythmische Struktur gesetzt. Heute kann nicht mehr geklärt werden, ob Machaut die Melodie geändert hat oder ob er eine andere Choralvariante verwendet hat. Da der Cantus firmus des Tenors weitgehend entlehnt ist und strenge Wiederholungen der Struktur an den Tag legt, wird davon ausgegangen, dass der Tenor wohl zuerst verfasst worden ist. Es ist undenkbar, dass Machaut die anderen Stimmen komponiert hat ohne zu wissen, wie die Stimme des Tenors aufgebaut ist.<sup>95</sup>

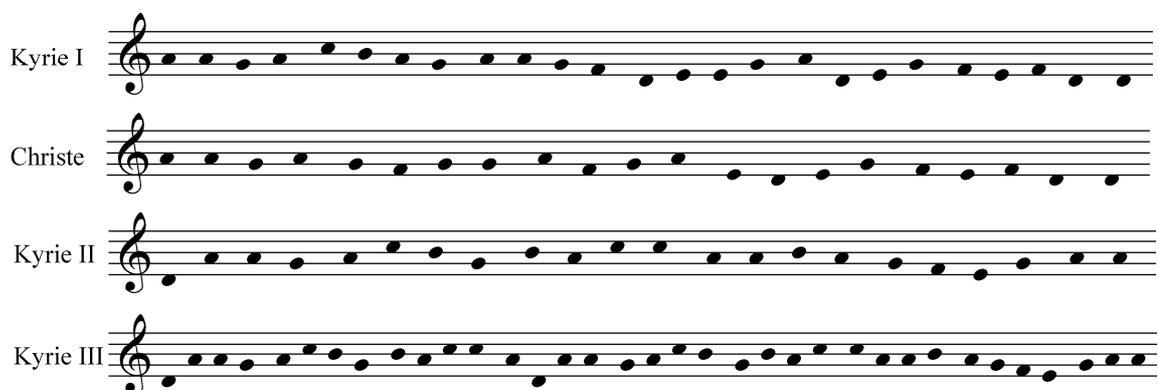


Abbildung 4: Kyrie IV aus dem Graduale Romanum, S. 15\*

<sup>92</sup> Vgl. Gombosi 1950, S. 215; Dömling 1971, S. 28

<sup>93</sup> Vgl. Hoppin 1978, S. 416f.

<sup>94</sup> Vgl. Graduale Romanum (gilt auch für die weiteren Choräle)

<sup>95</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S.17

Wie viele Kyrie-Choräle besteht auch das Kyrie IV aus vier Teilen: Kyrie I, Christe, Kyrie II und Kyrie III. Machaut übernimmt diese Einteilung in seiner Kyrievertonung. Um die traditionellen neun Anrufe zu erzeugen, wird das erste Kyrie sowie das Christe jeweils dreimal wiederholt, das Kyrie II zweimal und das letzte Kyrie, welches eine Variation des vorhergehenden Kyrie ist, erklingt nur einmal.<sup>96</sup> Durch die zahlreichen Wiederholungen, welche in den Handschriften auch eigens von Machaut gekennzeichnet worden sind, ist das Kyrie der längste Satz der Messe.<sup>97</sup> In Aufnahmen wird das Kyrie anstelle der vielen Wiederholungen manchmal alternatim aufgeführt. Dies bedeutet, dass abwechselnd die mehrstimmige Komposition Machauts und der einstimmige Choral vorgetragen werden (vgl. dazu IV.3).

Das Kyrie I und das Christe teilen sich mehr als die Hälfte ihres Materials, nur ihre Mittelteile sind unterschiedlich. Im Kontrast dazu stehen die zwei letzten Kyries, die ebenfalls am Anfang und am Ende aus demselben Tonmaterial bestehen. Im Vergleich zu den vorausgehenden Sätzen vertauschen die letzten beiden Sätze Anfangs- und Schlussston: So beginnen sie auf *d* und enden auf *a*, während es bei Kyrie I und Christe genau umgekehrt ist.<sup>98</sup>

Der von Machaut verwendete Choral und damit auch das Kyrie der *Messe der Nostre Dame* variiert folgendermaßen:

Kyrie	Christe	Kyrie
a a a	a' a' a'	b b b' <sup>99</sup>

### 5.1.1.1 Kyrie I

Machaut unterteilt den zu Grunde liegenden Choral in sieben Taleae von je vier Noten, was für die damalige Zeit eher unüblich ist, da es eine relativ kurze Talea ergibt. Die musikalische Funktion von Tenor und Contratenor ist es, eine klare formale Struktur und somit das harmonische Gerüst zu liefern, auf welchem die Oberstimmen gebildet werden. Der Contratenor muss zu diesem Zwecke mit dem Tenor zusammenarbeiten und diesen in Rhythmus und Melodie ergänzen. Aufgrund der Tatsache, dass die Tenormelodie entlehnt worden ist, ist in diesem Falle anzunehmen, dass Machaut den Rhythmus von

<sup>96</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 18

<sup>97</sup> Vgl. Hoppin 1978, S. 417

<sup>98</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 19

<sup>99</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 19

Tenor und Contratenor sowie die Melodie des Contratenors in einem kompositorischen Prozess konstruiert hat. Nur so kann es zu diesem zusammenhängenden Resultat gekommen sein.<sup>100</sup>

Machauts Talea fokussiert sich auf eine rhythmische Figur, die aus drei Tönen besteht, nämlich dem zweiten, dritten und vierten Ton im Tenor von jedem Talea-Abschnitt. Dies ist üblicherweise eine Figur, die verwendet wird um eine Kadenz hervorzubringen. Machaut hat nur noch einen Anfangston und eine Pause hinzugefügt, um sein Muster zu vervollständigen. Das musikalische Resultat ist ein fast ständiges Kadenzieren. Die Eintönigkeit, die damit gewöhnlich produziert wird, wird hier durch die Contratenor - Talea gelindert, welche von dreifacher Länge im Vergleich zu jener des Tenors ist. Da der Tenor insgesamt aus sieben Taleae besteht, ist die dritte Talea des Contratenors unvollständig und endet bereits nach dem ersten Drittel (vgl. Abb. 5).<sup>101</sup>

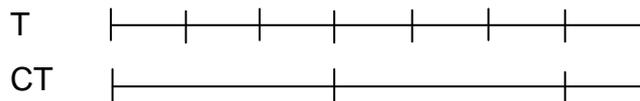


Abbildung 5: Darstellung der Talea von Tenor (T) und Contratenor (CT) im Kyrie I, aus: Leech-Wilkinson 1990, S. 22

Außerdem bricht der Contratenor im Kyrie I zwei Mal die strikte Isorhythmie (vgl. M. 3 mit M. 9 und M. 4 mit M. 10).<sup>102</sup> Ein guter Kontrapunkt ist in diesem Fall der strikten Isorhythmie vorzuziehen. Das isorhythmische Schema der Oberstimmen folgt größtenteils dem Contratenor, doch in den Hoquetus-Passagen weicht es von diesem ab.<sup>103</sup>

Im Gegensatz zu der Ansicht von Leech-Wilkinson, vertritt Ludwig die Meinung, dass das Kyrie I aus zwei Perioden von je sechs Takten (M. 1-6; M. 7-12) mit zwei freien Schlusstakten besteht.<sup>104</sup>

<sup>100</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 20f.

<sup>101</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 21f.

<sup>102</sup> Die Angaben der Messuren richten sich nach: Guillaume de Machaut: Musikalische Werke. *Vierter Band. Messe und Lais.* hrsg. von Besseler, Heinrich; Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1954, S. 2ff.

<sup>103</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S.23

<sup>104</sup> Vgl. Machaut 1954, S. 4, Anmerkungen

### 5.1.1.2 Christe

So wie der Choral von Kyrie I und Christe zusammenhängen, so scheint die Tenor - Talea des Christe eine Ableitung des Kyrie zu sein, denn die Hälfte einer Christe - Talea ist jeweils eine variierte Wiederholung von dem Kyrie Rhythmus.<sup>105</sup> Diese Beziehung würde nach Dömling wenig relevant erscheinen, „wenn nicht die Rhythmen des Contratenors analog konstruiert wären“ und somit die beabsichtigte Gestaltung darlegen.<sup>106</sup>

Das Christe besteht im Gesamten aus drei Taleae zu je acht Noten und einer Schlussnote. Hätte Machaut ein anderes Schema für die Einteilung des Rhythmus gewählt, so wäre die Schlusskadenz innerhalb der Talea selbst gebildet worden. Durch seine Wahl, die Talea aus acht Noten bestehen zu lassen und durch das Hinzufügen einer Finalis, geht er diesem geschickt aus dem Wege. Wie bereits in Kyrie I wiederholen sich auch im Christe die Synkopen- und Hoquetus-Passagen in den Oberstimmen ohne Änderung.<sup>107</sup>

Des Weiteren zeigt Gombosi auf, dass das gesamte Christe symmetrisch aufgebaut ist. Das Zentrum dieser Ordnung bildet dabei die Maxima im Tenor (Mensur 25-26). Ausgehend von dieser zeigen sich im Tenor und im Contratenor identische Rhythmen (vgl. Abbildung 6).<sup>108</sup>



Abbildung 6: Die symmetrische Aufteilung des Christe, aus: Gombosi 1950, S. 216

<sup>105</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S: 24

<sup>106</sup> Vgl. Dömling 1971, S. 25

<sup>107</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 24f.

<sup>108</sup> Vgl. Gombosi 1950, S. 215f.

### 5.1.1.3 Kyrie II und III

Auch im Kyrie II wird die rhythmische Ausgangsgruppe (Kyrie I) in variiertes Form übernommen.<sup>109</sup> Das Kyrie II hängt also relativ eng mit den vorausgehenden Sätzen zusammen, was vor allem in den Unterstimmen ersichtlich ist. Machaut setzt hier zwei Taleae aus je zehn Mensuren bestehend und einer Finalis ein.<sup>110</sup>

Das Kyrie III, das nur einmal vorgetragen wird und somit die neunfache Anrufung komplettiert, steht in enger musikalischer Verbindung zu dem vorausgehenden Kyrie II. Da das Kyrie I und Christe jeweils eine Einheit von drei Anrufen bilden, fasst Machaut Kyrie II und III ebenfalls zusammen, sodass sie gemeinsam die dritte Einheit der Anrufungen bilden. Dabei ergibt sich aber die Schwierigkeit, dass die Cantus firmi von unterschiedlicher Länge sind und daher nicht in dasselbe Talea-Muster passen. Machaut hat dafür eine praktische Lösung gewählt. Zunächst ist die eröffnende Talea in Kyrie II und III identisch, doch die Talea im Kyrie III wird um sieben Noten erweitert, sodass die Einhaltung von wesentlichen formalen und melodischen Verbindungen gewahrt werden kann.<sup>111</sup>

### 5.1.1.4 Schlussfolgerung

Bei Betrachtung der einzelnen Teile des Kyries lässt sich erkennen, dass diese in enger Verbindung zueinander stehen. Zudem besteht die Annahme, dass die einzelnen Teile des Kyries in der auftretenden Reihe komponiert worden sind.<sup>112</sup> Es kann beobachtet werden, dass sich die vier Sätze von Mal zu Mal steigern. Dies zeigt sich nicht nur im Bewegungskarakter<sup>113</sup>, sondern vor allem an der stetigen Erweiterung der Talea im Tenor. Sind es im Kyrie I noch vier Noten, die die Talea bilden, steigert sich dies im Christe bereits auf acht. Das Kyrie II weist eine Talea von zehn Noten und jene Talea des Kyrie III letztendlich siebzehn Noten auf. Es kann gesagt werden, dass jeder der Sätze die Talea des vorausgegangenen Satzes erweitert.<sup>114</sup>

<sup>109</sup> Vgl. Dömling 1971, S. 25

<sup>110</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 27

<sup>111</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 27f.

<sup>112</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 29

<sup>113</sup> Vgl. Dömling 1971, S. 26

<sup>114</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 29

### 5.1.2 Sanctus

Dem Sanctus liegt das Sanctus XVII im Lydischen Modus zu Grunde (Abb. 7), welches für eine isorhythmische Vertonung sehr geeignet ist, weswegen Machaut diesen Choral wohl auch gewählt hat.<sup>115</sup>

San - - - ctus San - - - ctus San - - - ctus Do - mi -  
 nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni - sunt cae - li et ter -  
 - ra glo - ri - a tu - a. Ho - - - sanna in excel -  
 - - sis. Be - ne - dictus qui ve - nit in no - mi - ne Domi - ni. Ho -  
 - - - sanna in excel - - - sis.

Abbildung 7: Sanctus XVII aus dem Graduale Romanum, S. 56\*

Der Satz beginnt mit den drei Sanctus-Rufen, welche jeweils aus fünf Mensuren bestehen und von Machaut in eine ABA-Form gelegt worden sind. Die Einleitung des Sanctus ist noch nicht isorhythmisch, erst mit dem *Domine Deus* beginnt Machaut seine isorhythmische Struktur. Insgesamt besteht das Sanctus aus zehn Taleae, wobei die letzte unvollständig ist und die letzten drei Breven nicht mehr beinhaltet.<sup>116</sup> Eine kleine Variation findet sich auch in der letzten Mensur des ersten Osanna. Durch die Änderung ist es möglich das Stück mit einer clos-Kadenz zu beenden, bevor das liturgisch vorgeschriebene Läuten der Glocken beginnt und das Benedictus folgt.<sup>117</sup>

<sup>115</sup> Vgl. Robertson 1992, S. 105 und Hoppin 1978, S. 415

<sup>116</sup> Vgl. Hoppin 1978, S. 417; Gombosi 1950, S. 218

<sup>117</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 47.

### 5.1.3 Agnus Dei

Das Agnus basiert auf einem Agnus Choral, welcher aus derselben Gruppe wie jener des Sanctus stammt und im Modus V steht. Das Agnus Dei der *Messe de Nostre Dame* besteht aus drei Teilen, wobei das dritte Agnus Dei eine idente Wiederholung des ersten ist. Wie die Sätze des Kyries weisen auch jene des Agnus Gemeinsamkeiten (Agnus I bzw. III mit dem Agnus II) auf. Nur die ersten acht Töne sind unterschiedlich, das restliche Tonmaterial ist in allen Sätzen deckungsgleich. Außerdem treten die ersten neun Noten des Agnus I bzw. III, welche die nicht isorhythmische Einleitung bilden, am Ende in variiert Form wieder auf.<sup>118</sup> Alle drei Agni bestehen nach der Anrufung (*Agnus Dei*) aus zwei Taleae<sup>119</sup>, wobei Leech-Wilkinson auch die Möglichkeit das Agnus II in sechs kurze Taleae, bestehend aus vier Choralnoten, aufzeigt. Wie bereits die Struktur des Chorals vorgibt, weist auch das Agnus Dei eine ABA-Form auf.<sup>120</sup> Obwohl in den Unterstimmen viele rhythmische Muster Ähnlichkeiten mit solchen aus den vorhergehenden Sätzen aufweisen, gibt es doch einen Unterschied. Im Agnus Dei zeigt sich ein großer Gebrauch von kurzen Pausen und damit einhergehend ein rascherer Wechsel der harmonischen Strukturen. Trotz der großen Zahl an gemeinsamem Choralmaterial zwischen Agnus I bzw. III und Agnus II wählt Machaut für die beiden Sätze unterschiedliche Harmonisierungen, was in Zusammenhang mit der unterschiedlichen rhythmischen Behandlung steht. Denn wo der rhythmische Kontext gleich bleibt, ist es auch die Harmonik wie beispielsweise in der Schlusskadenz.<sup>121</sup>

### 5.1.4 Ite missa est

Der finale Satz der Messe hat eine einfache isorhythmische Form von zwei Taleae, welche aus zehn Noten bestehen, und einer abschließenden Mensur.<sup>122</sup> Mit insgesamt nur siebzehn Mensuren ist es der kürzeste Satz der Messe. In den Handschriften befinden sich zwei Texte unter den Noten, nämlich *Ite missa est* und *Deo gratias*, weswegen der letzte Satz wohl wiederholt wird und somit das Werk komplettiert.

<sup>118</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 49

<sup>119</sup> Vgl. Machaut 1954, S. 19

<sup>120</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S.49

<sup>121</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 49ff.

<sup>122</sup> Vgl. Hoppin 1978, S. 418

Die Tenor-Quelle entspricht dem Sanctus der Choral Messe *In festis duplicibus* V aus dem Graduale Romanum.<sup>123</sup>

## 5.2 Gloria und Credo

Die langen Texte von Gloria und Credo haben Machaut sicherlich in der Entscheidung beeinflusst, dass er für diese Sätze einen Cantus-firmus-freien Conductussatz wählte.<sup>124</sup> Der Text der beiden Mittelsätze ist von Machaut weitgehend syllabisch vertont worden. Gombosi zeigt auf, dass Gloria und Credo in Strophen von annähernd gleicher Länge gegliedert werden können.<sup>125</sup> Zudem enden die beiden liturgisch weit voneinander entfernt liegenden Abschnitte Gloria und Credo mit einem melismatischen Amen. Des Weiteren kann über die langen Amen-Abschnitte gesagt werden, dass sie Ähnlichkeiten mit dem Motetten-Stil aufweisen<sup>126</sup>, jedoch ist nur jenes des Credos isorhythmisch vertont. Es stellt eine Verbindung zu den restlichen isorhythmisch vertonten Sätzen her.

### 5.2.1 Gloria

Gombosi teilt Machauts Gloria in eine Einleitung (M. 1-5), vier Strophen (I M. 6–30, II M. 31-56, III M. 57-83, IV M. 84-103) sowie ein abschließenden Amen ein (M. 104-129). Des Weiteren zeigt er auf, dass sich in jeder Strophe ein Muster von ouvert-, clos- und clos-Kadenzen findet.<sup>127</sup> Mit clos werden jene Kadenzen bezeichnet, die auf der Finalis der Tonart enden, in diesem Fall auf *d*. Im Gegensatz dazu werden Kadenzen, die auf einem anderen Ton kadenzieren, mit ouvert benannt. Auf Grund der vorliegenden Kadenzen kann jede der vier Strophen in weitere drei Unterstrophen unterteilt werden.

Ferner ist das Gloria auch durch einzelne untextierte Mensuren (M. 20, 47, 65 und 97) gegliedert, in denen die Oberstimmen pausieren, während die Unterstimmen eine Melodie über einen simplen Rhythmus (  ) vortragen. Im Gegensatz zu Gombosi findet Leech-Wilkinson eine Unterteilung der

<sup>123</sup> Vgl. Machaut 1954, S. 20, Anmerkungen

<sup>124</sup> Vgl. Hoppin 1978, S. 415

<sup>125</sup> Vgl. Gombosi 1950, S. 209

<sup>126</sup> Vgl. Hoppin 1978, S. 415

<sup>127</sup> Vgl. Gombosi 1950, S. 209

vier Strophen in jeweils sechs Unterabschnitte sinnvoller. Diese Unterteilung ist nun nicht mehr von den Kadenzten geleitet, sondern von dem melodischen-harmonischen Material, welches in allen Strophen wiederkehrt. Durch diese Einteilung sind die verbindenden Takte, also jene die keinen Text tragen, immer an derselben Stelle. Leech-Wilkinson geht davon aus, dass Machaut zu dieser Einteilung gekommen ist, da das Gloria nach seiner Ansicht auf einem allgemein bekannten Choral (Gloria IV) basiert. Dieser Choral ist in mehreren Versionen überliefert, doch Machaut muss noch eine weitere gekannt haben, welche er seinem Gloria zu Grunde gelegt hat. Am deutlichsten ist er im Tenor und Contratenor zu erkennen, zwischen welchen der Choral hin und her wandert. In den Oberstimmen finden sich hingegen nur gelegentlich Ansätze des Chorals. Machaut verwendet den Choral im Gloria aber grundsätzlich anders als im Kyrie, da viele typische Merkmale eines isorhythmischen Satzes hier nicht vorkommen.<sup>128</sup>

Da es sich beim Gloria um einen Prosatext handelt, gibt es keine wiederkehrenden Teile oder rhythmische Strukturen, welche ein musikalisches Schema nahe legen würden. Es gibt nur eine wiederkehrende Phrase, das *ihesu christe*, welche Machaut auch musikalisch durch lange Notenwerte, so genannte Noëmas, heraushebt. Auch die Textpassage *Et in terra pax* am Anfang des Glorias, welche als Einleitung betrachtet werden kann, wird durch *Maximae* herausgehoben.<sup>129</sup>

Das melismatische Amen des Glorias stellt einen Kontrast zu dem Rest des Glorias dar. Es ist nicht isorhythmisch, wie lange Zeit angenommen wurde, sondern ähnelt nur in vielen Aspekten einer Motette. Im Amen finden sich keine Talea-Abschnitte, dafür aber zwei gleichgroße Hälften. Die erste Hälfte besteht fast zur Gänze aus Breven und Longen, während die zweite Hälfte durch sich wiederholende hoquetus-ähnliche Passagen, Synkopen und Rhythmusmotiven in Triplum, Motetus und Contratenor auffällt.<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 30f.

<sup>129</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S. 35; Hoppin 1978, S. 416

<sup>130</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S.38, Hoppin 1978, S. 416

### 5.2.2 Credo

Das Credo ist um einiges länger als das Gloria und wird in drei Strophen eingeteilt, welche in den Handschriften durch doppelte Taktstriche gekennzeichnet sind. Immer wieder ist eine Ähnlichkeit mit dem Credo der Messe von Tournai festgestellt worden. Da jedoch angenommen werden kann, dass die Messen ohne das Wissen der jeweiligen anderen entstanden sind, sind die Komponisten wohl einfach einer bestehenden Tradition gefolgt.<sup>131</sup>

Die drei Strophen, welche ungefähr von selber Länge sind, können wiederum in drei Unterstrophen eingeteilt werden. Am Ende einer jeder ersten und zweiten Unterstrophe findet sich, wie bereits im Gloria, ein einzelner untextierter Takt, welcher in den Unterstimmen liegt. Nur in der zweiten Strophe am Ende der zweiten Unterstrophe gibt es eine Ausnahme, denn hier tritt dieser untextierte Takt erst inmitten der dritten Unterstrophe auf. Des Weiteren enden die erste und dritte Unterstrophe mit einer *clos*-Kadenz, während die zweite Unterstrophe mit einer *ouvert*-Kadenz beschlossen wird.<sup>132</sup>

Auffallend ist, dass Machaut die Textpassage *Ex Maria Virgine* durch lange Notenwerte heraushebt, welche die zweite Strophe einleitet.<sup>133</sup>

Im Gegensatz zum Amen vom Gloria ist jenes des Credos streng isorhythmisch und gilt als Verbindung zwischen der ersten und zweiten Hälfte der Messe. Durch den rhythmischen Wechsel in den Stimmen Contratenor und Tenor wird im Amen des Credos eine doppelte Periode erzeugt. In einer Talea, welche aus 20 Noten bzw. vier Mensuren besteht, kommt zuerst ein rhythmischer Abschnitt im Contratenor vor und wird dann in der zweiten Hälfte der Talea vom Tenor übernommen und umgekehrt. Auch im Triplum und Motetus kommen immer wieder dieselben rhythmischen Figuren vor.<sup>134</sup>

Wie die Sätze von Kyrie und Gloria ist das Credo im Modus I geschrieben, es beginnt und endet daher auf *d*. Im Amen des Credos findet sich neben dem Modus I auch der Modus V, welcher auch im Sanctus und Agnus Dei vorrangig ist, wieder. In diesem Sinne ist das Credo-Amen die Verbindungsstelle zwischen den beiden modalen Hälften der Messe.<sup>135</sup>

<sup>131</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S.39f.

<sup>132</sup> Vgl. Gombosi 1950, S. 212

<sup>133</sup> Vgl. Hoppin 1978, S. 416

<sup>134</sup> Vgl. Machaut 1954, S. 13, Anmerkungen und Gombosi 1950, S. 217

<sup>135</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 1990, S.43

### 5.3 Schluss

Neben der in der Einleitung erwähnten Einteilung der Sätze nach Art ihrer Kompositionsweise, kann eine weitere vorgenommen werden. Die ersten drei Sätze sind im Dorischen Modus komponiert und enden auf *d*, während die letzten drei Sätze einen Tenor im Lydischen oder Hypolydischen Modus haben und auf *f* enden. Das Credo ist dabei die Nahtstelle zwischen den beiden Teilen der Messe, sei es in Bezug auf die Kompositionsweise als auch im Hinblick auf den Modus.<sup>136</sup>

Robertson stellt zudem fest, dass alle verwendeten Choral-Melodien mit der Liturgie von Reims korrespondieren und Machaut sie als Kanoniker vermutlich auch gesungen hat. Außerdem sind alle von Machaut verwendeten Choral-Melodien für eine Marienfeier legitim. So liegt eine Verbindung zwischen dem Kyrie IV und der heiligen Jungfrau Maria vor.<sup>137</sup> Das Kyrie IV war lange Zeit als Tropus *Rex virginum* bekannt und hat seinen Ursprung in England. Anhand einiger Quellen ist belegt, dass der Tropus Ende des 12. Jahrhunderts auch in Frankreich Verwendung gefunden hat.<sup>138</sup> Obwohl das Gloria IV kein traditionelles Marien - Gloria darstellt, wurde es üblicherweise mit dem beschriebenen Kyrie gepaart. Sowohl das Sanctus XVII als auch das Agnus XVII sind im 14. Jahrhunderts stets mit Maria in Relation gebracht worden.<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> Vgl. Hoppin 1978, S. 415

<sup>137</sup> Vgl. Robertson 1992, S. 104 ff.

<sup>138</sup> Vgl. Keitel 1982, S. 316

<sup>139</sup> Vgl. Robertson 1992, S. 108

### III. Die Wiederentdeckung Machauts im musikhistorischen Schrifttum

#### 1. Von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert

Schon zu Lebzeiten (ca. 1300-1377) genießt Guillaume de Machaut hohes Ansehen, doch nicht wegen seiner Musik, sondern vielmehr auf Grund seines poetischen Schaffens.<sup>140</sup> Dieses ist es auch, das noch bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts gerühmt wird und diverse Dichter des Jahrhunderts wie Deschamps oder Chaucer beeinflusst. Zwar überdauert Machauts Bekanntheit als Dichter zunächst so manch einen seiner Zeitgenossen, doch in den folgenden Jahrhunderten gerät auch der Meister Machaut und mit ihm seine Werke größtenteils in Vergessenheit.<sup>141</sup>

Die Wiederentdeckung des Komponisten Machaut in der Neuzeit liegt weit weniger zurück, als es das heutige Interesse erahnen lassen würde.

Im 18. Jahrhundert sind noch sehr wenige Informationen zu Leben und Werk Machauts bekannt. Zum ersten Mal wird der Name Machaut in der Neuzeit im Jahre 1743 von Abbé Jean Lebeuf erwähnt, der somit auch das Interesse an Machaut wieder weckt. Lebeuf ist es auch, der in der Karmeliterbibliothek in Paris die Machauthandschrift **F-G**<sup>142</sup> entdeckt und darüber einen Bericht verfasst, welchen er der *Académie Royale des Inscriptions et Beles-Lettres* vorlegt. Diese Informationen von Lebeuf greift Comte de Caylus auf und erstellt 1747 zwei Studien, die sich ausschließlich mit Guillaume de Machaut befassen.<sup>143</sup> Allerdings wirkt die Notation auf den Comte noch wie eine Geheimschrift, die er nicht zu enträtseln vermag. Diese Studien des Comte de Caylus nimmt Charles Burney in dem zweiten Band seiner *General history of music* (1782) auf.<sup>144</sup> In den Kapiteln, welche sich mit dem Mittelalter beschäftigen und durch begriffliche Vereinfachung und Verallgemeinerung charakterisiert sind, wird

---

<sup>140</sup> Vgl. Kreutziger-Herr 2003, S. 122

<sup>141</sup> Vgl. Earp 1995, S. 53f.

<sup>142</sup> F-Pn fr 22545-22546

<sup>143</sup> Vgl. Kreutziger-Herr 2003, S. 122

<sup>144</sup> Burney 1782, Bd. II

auch Machaut ein Abschnitt gewidmet.<sup>145</sup> Da sich Burney in seinen Aussagen ausschließlich auf die Forschungen der obengenannten Gelehrten aus Paris bezieht und selbst nie ein Werk von Machaut gesehen hat, verzichtet er vermutlich ganz bewusst darauf ein Urteil über Machauts geschichtlichen Rang abzugeben.<sup>146</sup> So ist in seiner Musikgeschichte folgendes zu lesen:

“The author, Guillaume de Machau, is styled by the count [de Caylus], poet and musician; and both these excellent critics agree that he flourished about the middle of the fourteenth century, and died in 1370. Among the poems which are written upon various subjects, there is an infinite number of Lais, Virelais, Ballads, and Rondeaux, chiefly in old French, with a few in Latin, and set to music: some for a single voice, and others in four parts, Triplum, Tenor, Contratenor, and a fourth part, without a name. [...]  
Neither the Abbe Lebeuf, nor the Count de Caylus, have produced specimens of Machau’s musical compositions; indeed, the Count frankly confesses, that, though he has studied them with the utmost attention, and consulted the most learned musicians, he has been utterly unable to satisfy his curiosity concerning their intrinsic worth.”<sup>147</sup>

Des Weiteren notiert Burney, dass nach dem Ermessen von Abbé Lebeuf und dem Comte de Caylus die Musik Machauts „with great care and neatness“ geschrieben wurde. Burney geht auch kurz auf die Messe von Machaut ein: „...the whole mass, and even the Credo, are written in four parts.“<sup>148</sup> Wie bereits der Comte de Caylus einige Jahre zuvor, bemängelt auch Burney, dass die Notenschrift von Machauts Musik einer Geheimschrift ähnele. Mit der Erwähnung Machauts in der *General History* von Burney bekommen die Studien der Gelehrten aus Paris, die aus nationalgeschichtlichem Interesse begonnen wurden, nun auch musikgeschichtliche Bedeutung und Burney leistet einen wesentlichen Beitrag zur Wiederentdeckung Machauts.<sup>149</sup>

Ab diesem Zeitpunkt finden sich zunehmend Artikel über Machaut in Lexika. 1790/92 erscheint Ernst Ludwig Gerbers *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, in welchem sich ein, wenn auch sehr kurzer, Eintrag über Machaut befindet. Gerber beruft sich dabei ganz auf Burney: „Machaut (Guillaume de) – gehört zu den ältesten Kontrapunktisten, indem seine Lebenszeit um das F. 1350 fällt. S. Burney Hist. Vol. II p.195“<sup>150</sup>

---

<sup>145</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 114

<sup>146</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 238

<sup>147</sup> Burney 1782, Bd. II, S. 614f.

<sup>148</sup> Burney 1782, Bd. II, S. 614f.

<sup>149</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 122f.; Gratzner 2001, S. 238

<sup>150</sup> Gerber 1790/92, Sp. 282f.

Sowohl bei Burney als auch bei Gerber ist Machaut noch ein rätselhafter Komponist polyphoner Musik, der um die Mitte des 14. Jahrhunderts wirkt.<sup>151</sup>

Im Jahre 1801 erscheint Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik*. Forkel erwähnt den Namen „Guilielmus de Mascandio“ jedoch nur in Zusammenhang mit der Besprechung des musiktheoretischen Traktats *Pratica Musicae* von Franchino Gaffurio. Im Zuge der Behandlung der Imperfektion fällt der Name Machauts, wobei Machaut anscheinend eine Imperfektion vorgenommen hat, welche „albern gewesen sei.“<sup>152</sup> Es wird weder auf Leben noch auf Werk des Komponisten eingegangen. Im Allgemeinen ist Forkels Musikgeschichte, die nur bis zur Renaissance reicht, eine Zusammenfassung musikalischer und nicht musikalischer Schriften über das Mittelalter. Ebenfalls gibt Forkel einen Überblick zu der bis dahin erschienenen musikhistorischen Literatur. Allerdings werden aus den Beschreibungen keine Schlüsse gezogen.<sup>153</sup>

Im folgenden Jahr veröffentlicht der deutsch-französische Musikhistoriker Christian Kalkbrenner seine *Histoire de la Musique* – eine überarbeitete Version der 1792 erschienenen Musikgeschichte. Kalkbrenner hat offenbar Einblick in eine Handschrift und kann so in seiner Geschichte eine Chanson – *Joie plaisance* – und den Beginn des *Glorias* der Messe von Machaut in alter Notation sowie in einer Übertragung in Partitur publizieren.

TABLE 5. Fig. 1.

Triplam. Et in ter-ra pax, hommi ni-bus bo-ne vo-lun-tatis laudamus te

Motetus. Et in ter-ra pax, hommi ni-bus bo-ne vo-lun-tatis laudamus te

Contratenor. Et in ter-ra pax, hommi ni-bus bo-ne vo-lun-tatis laudamus te

Tenor. Et in ter-ra pax, hommi ni-bus bo-ne vo-lun-tatis laudamus te

Abbildung 8: Et in terra pax (Gloria), abgedruckt in der *Histoire de la Musique* von Christian Kalkbrenner (1802), aus: Kreutziger-Herr 2003, Abb.27

<sup>151</sup> Vgl. Kreutziger-Herr 2003, S. 123

<sup>152</sup> Forkel 1967, S. 447

<sup>153</sup> Vgl. Kreutziger-Herr 2003, S. 110

Da Kalkbrenner um Quellentreue bemüht ist, behält er in seiner Übertragung einige merkwürdige Passagen bei, wie die Textverteilung bei *hominibus* oder die Septime im vierten Klang, die bei korrekter Auflösung als Durchgang zu lesen ist. Die Wahl, das Gloria abzudrucken, begründet Kalkbrenner damit, dass es sowohl ein hervorragendes Beispiel für die Musik des 14. Jahrhunderts sei, als auch eine der wohlklingendsten Melodien in sich birgt. Jedoch besteht Kalkbrenner darauf, dass ein Urteil über diese fremd wirkende Musik erst dann abgegeben werden sollte, wenn eine korrekte Übertragung möglich sei.<sup>154</sup>

Dieses fehlerhafte Beispiel aus Kalkbrenners *Histoire de la Musique* übernimmt dreißig Jahre später der österreichische Musikforscher Raphael Georg Kiesewetter in seiner *Geschichte der europäisch-abendlaendischen oder unsrer heutigen Musik* (1834), dessen Zweck der Autor darin sieht, „das unglaublich unwissende Volk der Musiker und Musikfreunde über die Geschichte ihrer Kunst notdürftig aufzuklären.“<sup>155</sup> Neben dem Ausschnitt des Glorias von Kalkbrenner fügt Kiesewetter noch eine Übertragung bei, doch sowohl das Faksimile von Kalkbrenner als auch seine Übertragung lässt Kiesewetter unkommentiert stehen. Der Kenner älterer Musik, als der er seit seiner Studie über *Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst* (1826) gilt<sup>156</sup>, weiß folgendes über die Messe Machauts zu berichten:

„Ein Fragment eines Gloria für vier Stimmen hat Kalkbrenner (d.ä.) in seiner also betitelten *Historie de la Musique*, Paris 1802, mitgeteilt; es ist aus einem auf der königlichen Bibliothek in Paris befindlichen Codex der Gedichte von Guillaume de Machaut entnommen. [...] Ich habe es, so lange ich es kenne, für das Machwerk eines kecken Dilettanten gehalten, der – da er schon Verse und sonst allerhand zu machen verstand - sich irgend einmal vermaass, sich auch noch in einer musikalischen Composition zu versuchen.“<sup>157</sup>

Nicht nur die Musik Machauts, sondern überhaupt die Qualität mittelalterlicher Musik stellt Kiesewetter in Frage. Er interpretiert das 14. Jahrhundert als letzte Vorstufe zur „eigentlichen“ abendländischen Musikgeschichte, obwohl auch er kaum klingende Werke kennt. Kiesewetter hat nur ausschnittsweise einige theoretische Schriften gesehen und daher eigentlich zu wenig Einblick, um eine

---

<sup>154</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 123f.

<sup>155</sup> zitiert nach: Kreuziger-Herr 2003, S. 115

<sup>156</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 238

<sup>157</sup> Kiesewetter 1834, S. 40f. „Eine Entzifferung dieses Fragments“ ließ Kiesewetter bereits 1831 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung von Leipzig* drucken.

genaue Einschätzung über Machauts Musik abzugeben.<sup>158</sup> Trotz der für die Zeit unverständlichen Fehler und den harten Vorurteilen, gilt Kiesewetters Geschichte heute als ein Meilenstein der Musikhistoriographie im 19. Jahrhundert.<sup>159</sup>

Der Ansicht Kiesewetters schließt sich sein Neffe August Wilhelm Ambros, dessen Musikgeschichte die Fortsetzung von Kiesewetters *Geschichte der Musik* ist, nur teilweise an. Er plädiert dafür, von leichtfertigen Urteilen Abstand zu nehmen, da es meist Urteile ohne die Kenntnis von klingenden und vor allem von vollständigen Werken sind.<sup>160</sup> Werkkenntnisse mittelalterlicher Musik ermöglichen zu dieser Zeit Ausgaben wie Coussemakers *Historie de l'harmonie au Moyen Age* (1852), in der Schriftproben samt Übertragung enthalten sind.<sup>161</sup> Ambros ist der Meinung, dass „die entwickelte Kunst“, deren Entstehung auch er erst lange Zeit nach dem Mittelalter sieht, nur begriffen werden kann, wenn man „ihre Vorstufen, ihr allmähliches Herankommen begriffen habe.“ Außerdem ist es „sehr leicht, aber auch nichts werth über die barbarischen Contrapunkte eines Adam de la Hale, Machault, Jehan Lescurel, Landino u.s.w. [...] zu spotten“, da man sie als „nothwendige Durchgangspunkte gelten lassen“ muss.<sup>162</sup> Dennoch oder gerade deshalb findet sich in Ambros Musikgeschichte eine kleine Abhandlung über das Gloria der Messe, hier noch mit der Annahme, dass die Messe „für die Krönung Carl's V. 1364“ komponiert worden sei.<sup>163</sup> Obwohl Ambros nicht dieselben schwerwiegenden Fehler wie Kiesewetter macht, der einen falschen Schlüssel im Tenor verwendet, gibt es auch in seiner Übertragung Abweichungen vom Original.<sup>164</sup>

In Frankreich ändert sich das Urteil über Machaut bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. So verfasst François-Joseph Fétis einen ausführlichen Artikel in seiner *Biographie universelle des musiciens* (1837-1844), der Machauts Bedeutung für seine Zeit hervorhebt.<sup>165</sup> Trotz ausgedehnter Studien hat Fétis bis zu seinem Tode die schwarze Mensuralnotation nicht verstanden

---

<sup>158</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 238

<sup>159</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 118

<sup>160</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 238

<sup>161</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 119f.

<sup>162</sup> Ambros, August 1891, Bd. II, S. VI

<sup>163</sup> Ambros, August 1891, Bd. II, S. 370

<sup>164</sup> Vgl. Riemanns Anmerkung in: Ambros 1891S. 370

<sup>165</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 124

und in seinen Studien viele interpretatorische Fehler gemacht, welche vielleicht Anlass zu neuen Forschungen waren.<sup>166</sup>

Leider ist es zu der Zeit immer noch größtenteils so, dass die meisten Musikhistoriker ältere Musik überhaupt nicht oder nur ausschnittsweise kennen, was sich auch in den theoretischen Schriften niederschlägt. Durch Coussemakers vierbändiges Werk *Scriptorium de musica medii aevi nova series* (1864-76) ist es zwar möglich zeitgenössische Auseinandersetzungen mit Musik des Mittelalters nachzulesen, doch die Musik selbst bleibt weiterhin größtenteils ungehört.<sup>167</sup> Die Musikhistoriker des 19. Jahrhunderts haben noch keine klare Vorstellung von den unterschiedlichen Notationen mittelalterlicher Musik: Es sind bis dahin nur wenige Quellen in Bibliotheken und Archiven zum Vorschein gekommen.<sup>168</sup> So rücken vermehrt Abhandlungen in den Mittelpunkt, die sich mit der Notation selbst beschäftigen, wie Johannes Wolfs *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*. Zusammen mit den ersten Faksimile-Ausgaben sind sie grundlegend, um die Werke praktisch kennen zu lernen. Wolf, der Machauts Todesjahr 1377 als Epochengrenze sieht<sup>169</sup>, meint, dass „uns im 14. Jahrhundert der Dichter Guillaume de Machaut als hervorragender Meister auf musikalischem Gebiet entgegen“<sup>170</sup> tritt. Obwohl Wolf einen Einblick in das Leben Machauts gibt, erwähnt er keines seiner Werke. Dennoch zollt er Machaut Anerkennung:

„Guillaume de Machaut ist einer der bekanntesten Männer des 14. Jahrhunderts. Dichtkunst und Musik haben ihm in formaler Beziehung viel zu verdanken. Sein Leben umschließt eine der wichtigsten Perioden der Musikgeschichte, die Zeit, in der die Ars nova sich anbahnt und zur Reife gelangt.“<sup>171</sup>

Diese Wertschätzung Machauts wird jedoch nicht von allen geteilt. So schreibt Hugo Riemann in seinem *Handbuch der Geschichte* aus dem Jahre 1905:

„Übrigens muß aber vor einer Überschätzung der Bedeutung Machauts als Komponist gewarnt werden. Ein Repräsentant der Ars nova in dem Sinne einer von den Schlacken des Organastils gereinigten kontrapunktischen Satzweise ist auch Machaut nicht.“

---

<sup>166</sup> Vgl. Earp 2002, S. 35f.

<sup>167</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 239

<sup>168</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 111

<sup>169</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 239f.

<sup>170</sup> Wolf 1904, S. 153

<sup>171</sup> Wolf 1904, S. 156

„Vergebens sucht man unter den drei- und vierstimmigen Sätzen Machaut nach etwas [...] Genießbarem. Der schwerfällige Apparat der Vollstimmigkeit hemmt den Flug seiner Phantasie und erdrückt seine oft hübschen melodischen Ideen; als Lichtblicke erscheinen gelegentliche Durchbrechungen der Vollstimmigkeit nach Art der Italiener oder – nach Art des Hocket.“<sup>172</sup>

Diese Ansicht Riemanns wird ein wenig verständlicher, wenn man beachtet, dass Machaut nicht mit Riemanns musikhistorischem Konzept vereinbar ist. Riemann ist nämlich der Meinung, dass der Ursprung europäischer Musik in Italien liege.<sup>173</sup>

## 2. Die Wiederentdeckung im 20. Jahrhundert

Aus der Rezeptionsgeschichte des 20. Jahrhunderts wird deutlich, dass die Forscher zunehmend mit hoher Wertschätzung Machaut gegenübertraten und Aussagen wie jene von Riemann zusehends verstummen. Sogar populärwissenschaftliche Abhandlungen übernehmen diese Ansicht. So heißt es z.B. im *Atlantis Buch der Musik*:

„Der größte künstlerische Vertreter dieser französischen Ars nova wurde Vitrys Zeitgenosse Guillaume de Machaut, der, nach glänzender Wirksamkeit am Hofe Johanns von Böhmen in Prag, 1377 als Kanoniker zu Reims gestorben ist. Sein Schaffen [...] zeugt von einer ungeheuren Vielseitigkeit und schöpferischer Inspiration.“<sup>174</sup>

Die Voraussetzungen für diese Wende in der allgemeinen Wahrnehmung werden in den 1920er Jahren gelegt: Der Musikhistoriker Becking etwa sieht in Machauts „melodischen Ausdruck [eine] romantische Tiefe“ und bezeichnet ihn daher als „modernsten Meister des Mittelalters“. Trotz Würdigung der musikalischen Werke Machauts ist die „Kenntnis des 14. Jahrhunderts“ noch „überaus lückenhaft. Noch vermögen“ die Forscher der Zeit „nicht die einzelnen typischen Geisteshaltungen zu fordern; nicht einmal die Stellung Machauts lässt sich anzeigen.“<sup>175</sup>

---

<sup>172</sup> Riemann 1905, S. 336 und S. 340

<sup>173</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 240

<sup>174</sup> Vgl. Hamel et al. 1959, S. 114f

<sup>175</sup> Becking 1925, S. 350

Dass sich die Meinung zu Machauts musikalischem Werk ändert, ist nicht zuletzt der Verdienst des Göttinger Musikforschers Friedrich Ludwig und seines Schüler Heinrich Bessler, die sich durch große wissenschaftliche Leistungen und besonders durch Studien über das Mittelalter hervorgetan haben. Der Höhepunkt ihrer Forschungen findet sich wohl in der Gesamtausgabe der musikalischen Werke Machauts, die als Pionierarbeit gilt, da es das erste Mal in der Geschichte vorkommt, dass die Werke eines Komponisten, der vor 1400 lebte, zusammengefasst ediert werden.<sup>176</sup> Die ersten drei Bände erscheinen 1926, 1928 und 1929.<sup>177</sup> Nach dem Tod von Ludwig (1930) gibt sein Schüler Heinrich Bessler den vierten Band der Machaut-Gesamtausgabe heraus. Diese Ausgabe ermöglicht seither einen systematischen Zugang zur Musik Machauts, ohne dass eine Kenntnis der Mensuralnotation nötig ist.<sup>178</sup> So erklärt Karl Dèzes, der Assistent von Gustav Becking:

„Wird die Vielseitigkeit Machauts auch erst jetzt, nach dem Erscheinen der Gesamtausgabe seiner Werke richtig einzuschätzen sein, so fällt doch jetzt schon die meisterhaft durchgeführte Individualgestaltung der damals gebrauchten Kunstgattung auf. [...] Weit ab von der Tendenz, auf eine breite Schicht zu wirken, trägt die Kunst Machauts einen unverkennbaren l'art-Charakter und bezeugt in ihrer exklusiven Haltung den hohen Grad kultureller Verfeinerungen der damaligen französischen Aristokratie, aus deren Sphäre sie herauswuchs.“<sup>179</sup>

Große Breitenwirkung erlangt auch das *Handbuch der Musikgeschichte* von Ludwig, das bald schon zum Standardwerk avanciert. In zwei Kapiteln behandelt Ludwig ausführlich die Musik des Mittelalters und hebt dabei neben Leonin und Perotin, welche als Repräsentanten der Notre-Dame-Zeit gelten<sup>180</sup>, auch „Guillaume de Machaut“ hervor. Er bezeichnet Machaut als das „größte musikalische Genius des französischen 14. Jahrhunderts, der seiner und durch seine Schule auch noch der folgenden Zeit ähnlich nachdrücklich sein Gepräge aufdrückt, wie es fünf Generationen vor ihm Perotin Magnus getan hatte“.<sup>181</sup> Wolfgang Gratzner meint, dass Ludwig die Bezeichnung *Genius* sicherlich nicht zufällig gewählt hat, sondern, dass es „nur eine von mehreren Charakterisierungen“ ist, „die geeignet waren, Machaut als einen Künstler zu

---

<sup>176</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 240

<sup>177</sup> Machaut 1926; Machaut 1928 und Machaut 1929

<sup>178</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 240

<sup>179</sup> Zitiert nach Kreuziger-Herr 2003, S. 240

<sup>180</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 240

<sup>181</sup> Ludwig 1961, S. 267

vergegenwärtigen, der dieselbe Aufmerksamkeit verdient hat, wie große Komponisten der jüngeren Musikgeschichte.“<sup>182</sup> Ludwig weist auch darauf hin, dass Machaut seine Werke stets „auf ihren Klang hin zu prüfen“ pflegte, bevor er sie „der Öffentlichkeit übergab.“<sup>183</sup> Mit dieser Aussage wollte Ludwig wohl dem Vorurteil gegenüber treten, dass mittelalterliche Musik ohne mehrfaches Überdenken komponiert worden ist.<sup>184</sup> Des Weiteren war Ludwig der Ansicht, dass die *Messe de Nostre Dame* „ebenso durch seine imposante Klangfülle wie durch die musikalisch feine Durcharbeitung [...] alles zeitgenössische Schaffen überragt.“<sup>185</sup>

Bessler vertritt im Einführungskapitel seines Buches *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* die Meinung, dass die Beschäftigung mit mittelalterlicher Musik nicht mehr gerechtfertigt werden müsse, sondern „vom gesamten Musikleben getragen und gefordert“<sup>186</sup> werde. So präsentiert Bessler erstmalig einen Rückblick auf die Wiederentdeckung älterer Musik im Zeitalter des Historismus und weist gleichzeitig darauf hin, dass Musik des Mittelalters bzw. der Renaissance zwar historisch, doch keineswegs veraltet ist, sondern auch für die Gegenwart eine höchst relevante Kunst ist.<sup>187</sup> Die Beschäftigung mit älterer Musik gibt die Möglichkeit „aus der eigenen Situation die Vergangenheit und aus den Schicksalen der Musik sich selbst zu erkennen.“<sup>188</sup> Bessler wollte so auch die klingende Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Musik anregen.<sup>189</sup>

In den Folgejahren wurde die Sonderrolle Machauts, wie sie Ludwig und Bessler ausdrücklich gefordert haben, nicht mehr angezweifelt. Diese Position wird nun weitgehend von den Autoren geteilt und seit Bessler braucht auch Machauts Ruf als zentrale künstlerische Persönlichkeit des Mittelalters, nicht mehr verteidigt werden.<sup>190</sup>

In den 1950er Jahren treten vor allem strukturelle Fragen in Werken Machauts in den Mittelpunkt. Ein Meilenstein in der Machauts-Rezeption des 20. Jahrhunderts ist wohl die 1950 von Otto Gombosi veröffentlichte Analyse der

---

<sup>182</sup> Gratzner, 2001, S. 241

<sup>183</sup> Ludwig 1961, S. 270

<sup>184</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 242

<sup>185</sup> Ludwig 1925, S. 420f.

<sup>186</sup> Bessler 1931, S. 24

<sup>187</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 242

<sup>188</sup> Bessler 1931, S. 24

<sup>189</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 242f.

<sup>190</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 243

*Messe de Notre Dame*.<sup>191</sup> Gombosi versucht die Messe systematisch anhand von Bauplänen und dem darüber liegenden Konzept zu erläutern. Auch bei Vertretern der Avantgarde gewinnt Machaut an Vorbildcharakter. So gilt als ein Höhepunkt in der Machaut-Rezeption des 20. Jahrhunderts Pierre Boulez Aussage über Machaut und dessen Kompositionsweise.<sup>192</sup> In dem Kapitel mit der Überschrift *Kontrapunkt* hebt Boulez die Bedeutung Machauts hervor:

„Mit der Ars Nova verbinden sich die Namen großer Theoretiker wie Philippe de Vitry und der Name eines der größten Komponisten aller Zeiten: Guillaume de Machaut. Die melodische und rhythmische Differenzierung der Stimmen wird vorangetrieben; die Durchführungen gewinnen an Reichtum und Geschmeidigkeit aufgrund gesteigerter melodischer Subtilität und einer rhythmischen Biegsamkeit, die noch heute in mehr als einer Beziehung überrascht. Auch das vertikale Ergebnis der kontrapunktischen Kombinationen wird mannigfaltiger, und zwar durch vermehrten Gebrauch von Dreiklängen; darüber hinaus verleiht die Aufstellung von „Schlußklauseln“ den Durchführungen eine Art beginnenden harmonischen Gefälles. Bestimmte Arten der Imitation zwischen den Stimmen bahnen sich an. Die Musik von Machaut verrät Vielschichtigkeit, Scharfsinn und Verfeinerung in überaus hohem Maß; Machaut besaß vollkommene Meisterschaft auf dem Gebiet des melodischen wie des rhythmischen Kontrapunkts. Seine Musik bildet einen Gipfelpunkt in der Entwicklung der europäischen Musik.“<sup>193</sup>

Außerdem nimmt die Zahl an wissenschaftlichen Arbeiten zu Leben und Werk von Machaut nach dem Zweiten Weltkrieg bis heute stark zu. Neben Gesamtausgaben entstehen Monographien, diverse allgemeine Darstellungen oder sich auf das Mittelalter beziehende Musikgeschichten und ein 669-seitiges Machaut-Kompendium von Lawrence Earp, welches eine Fülle an internationalen Forschungen aufzeigt.<sup>194</sup> Machauts musikgeschichtlicher Rang ist heute unumstritten: Sein guterhaltenes Œuvre sowie die überaus positive Resonanz in kirchlichen und höfischen Kreisen, helfen mit, dass Machaut heute eine Sonderstellung einnimmt.<sup>195</sup>

Obwohl zu Beginn der Wiederentdeckung viele Wissenschaftler Machauts Musik noch abwertend kommentieren, steigt mit der Entschlüsselung des Notentextes auch allmählich die Wertschätzung. Immer mehr Autoren sehen

---

<sup>191</sup> Gombosi 1950

<sup>192</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 246 ff.

<sup>193</sup> Boulez 1972, S. 267f.

<sup>194</sup> Earp 1995

<sup>195</sup> Vgl. Gratzner 2001, S: 244

Machaut als „Wortführer“ der *Ars nova*, in dessen Musik sie die „Ausdrucksgewalt einer intim-seelenhaften Melodiesprache“ sehen.<sup>196</sup>

Im 20. Jahrhundert leisten zusätzlich zum musikhistorischen Schrifttum vor allem auch Editionen einen großen Beitrag zur weiteren Erforschung Machauts. Damit korrelierend nehmen ebenfalls die Tonträger mit Machauts Musik zu, so dass man sich mittlerweile ausgiebig mit dem klingenden Werk Machauts beschäftigen kann. Auf diese Phänomene des 20. Jahrhunderts soll im folgenden Kapitel näher eingegangen werden.

---

<sup>196</sup> Vgl. Besseler 1931, S. 136ff.

## IV. Machauts Messe de Nostre Dame im Spiegel von Editions- und Aufführungspraxis

### 1. Einleitung

Zunächst in Vergessenheit geraten, wurde mittelalterlicher Musik in den letzten zwei Jahrhunderten zunehmend stärkeres Interesse entgegengebracht, was unter anderem die mannigfaltigen Bemühungen, Machauts musikalisches Werk in eine moderne Notation zu bringen, zeigen. So entstanden, neben mehreren Monographien und einer Fülle an Studien über Leben und Werk, auch einige Machaut-Editionen.<sup>197</sup> Machaut ist der erste Komponist des Mittelalters, dem in der Neuzeit eine Gesamtausgabe seiner musikalischen Werke gewidmet wurde, was nicht zuletzt auf die gute Überlieferung seines Œuvres zurückzuführen ist.<sup>198</sup>

Durch das rege Interesse am Mittelalter und den aus der Zeit stammenden Werken gibt es ferner reichliche Bestrebungen ältere Musik klingend verständlich zu machen. Aus den anfangs spärlichen Versuchen Machauts Musik zum Klingen zu bringen, ist heute eine beachtliche Zahl an Aufnahmen entstanden.<sup>199</sup> Für die Musikwissenschaftlerin Kreuziger-Herr wird Machaut „für das 20. Jahrhundert zum Inbegriff des mittelalterlichen Komponisten, zum Schöpfer einer auf höchstem intellektuellen und technisch-handwerklichem Niveau angesiedelten Kunst.“<sup>200</sup>

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit der individuellen Auseinandersetzung der *Messe de Nostre Dame* in der Neuzeit. Der Blick richtet sich dabei auf Übertragungen der Messe in eine moderne Notenschrift und zeigt die anfänglichen Schwierigkeiten in Bezug auf die Übertragung auf. Von den ersten Übertragungsversuchen bis hin zur Erscheinung einer kompletten Edition sind einige Jahrzehnte vergangen.

---

<sup>197</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 237

<sup>198</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 122

<sup>199</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 237

<sup>200</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 122

Der zweite Teil beschäftigt sich mit Einspielungen der Messe. Anhand von drei Beispielen soll exemplarisch die unterschiedliche Interpretation und damit die sich ändernde Auffassung mittelalterlicher Aufführungspraxis im Wandel der Zeit beleuchtet werden.

## 2. Moderne Übertragungen - Editionen

Ausgaben mittelalterlicher Musik versuchen vor allem die Kompositionen an sich leichter zugänglich zu machen. Dabei stehen sich zwei unterschiedliche Typen gegenüber: Während die einen Ausgaben vor allem für Forschungszwecke gedacht sind, fühlen sich andere wiederum mehr der praktischen Ausführung verpflichtet.

Wie im vorausgegangenen Kapitel bereits eingehend beschrieben, werden einzelne Sätze der *Messe de Notre Dame* schon ab 1802 ganz oder in Ausschnitten anhand von Transkriptionen veröffentlicht. So wird in Christian Kalkbrenners *Kurzer Abriss der Geschichte der Tonkunst* ein Abschnitt der Messe publiziert, und dieser fehlerhafte Abschnitt wird dann von Kiesewetter in seiner *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*<sup>201</sup> übernommen.

Bereits im Jahre 1830 wird eine erste komplette Edition von Machauts Messe von François Louis Perne angekündigt, der seine Vorgänger Burney und Kalkbrenner aufgrund ihrer Fehler bei der Übertragung der Messe kritisiert:

„Pour prendre notre travail plus profitable, nous avons choisi, comme le morceau le plus important de cette époque, la Messe à quatre parties de Guillaume de Machau dont plusieurs savans ont parlé sans avoir pu en donner une faible esquisse.“<sup>202</sup>

Konnte im 18. Jahrhundert noch niemand die Musik entziffern, so eignet sich Perne diese Eigenschaft selbst anhand von vier Traktaten an. Für seine Studien verwendet er die Handschrift *F-Pn lat. 6286* von Anonymous VII, die er selbst in der *Bibliothèque du roi* fand. Diese Handschrift versteht sich als eine kurze Abhandlung über die Mensuralnotation der Notre-Dame Schule. Als eine

---

<sup>201</sup> Kiesewetter 1934

<sup>202</sup> Zitiert nach Earp 2002, S. 15: "To make our work more beneficial, we have chosen, as the most important work of this epoch, the Mass in four parts of Guillaume de Machaut, about which many scholars have spoken without having been able to give even a faint impression."

wesentlich bessere Hilfe zur Entschlüsselung der Notation erweist sich jedoch Francos *Ars cantus mensurabilis*, welche in Gerberts *Scriptores* veröffentlicht worden ist. Neben diesen verwendet Perne zwei weitere Traktate, die er als Leihgabe von privaten Bibliotheken erhält. Zum einen ist dies Lambertus' *Tractatus de musica*<sup>203</sup> und zum anderen ein Manuskript von Berkeley anonymous.<sup>204</sup> Trotz seines intensiven Studiums dieser Traktate versteht Perne jedoch die Konzepte von Imperfektion und Alteration noch nicht, vor allem weil er nach einer eins zu eins Übertragung sucht.<sup>205</sup>

Perne hält in der *Classe des Beaux-Art* des *Institut de France* eine Vorlesung zu Machauts Messe, in der er ein Faksimile und seine Übertragung austellt, deren Publikation aber nie zustande kommt. Immerhin will Perne mit dem Philologen Requafort eine detaillierte Studie zu Machauts Leben und Werk (Dichtung sowie Musik) verfassen, doch ist in der damaligen Zeit das Interesse an mittelalterlicher Musik nicht besonders groß, sodass sich keine Geldgeber für ihr Vorhaben finden lassen.<sup>206</sup> Als Perne schließlich erkrankt und 1832 in Laon stirbt, findet sich niemand, der sein Projekt hätte weiter führen wollen.<sup>207</sup> Da sich Perne zuvor einigen nicht realisierbaren Projekten gewidmet hat, ist es nicht verwunderlich, dass dieses Vorhaben nicht ernst genommen wurde und niemand das Projekt zu Ende führen wollte. Seine Forschungen zu der Messe deponiert Perne in der Bibliothek des *Institut de France*<sup>208</sup>, von wo sie einige Jahre später François-Joseph Fétis an sich nimmt.<sup>209</sup>

Auguste Bottée de Toulmon (1797-1850), der wie Perne als Bibliothekar des Pariser Konservatoriums wirkt, fertigt 1836 eine komplette Transkription der *Messe de Guillaume de Machault chanté en 1364 au sacre de Charles V* an. Neben der Messe überträgt Bottée de Toulmon auch die letzten drei Motetten<sup>210</sup>. Dabei stellen seiner Meinung nach die drei Motetten eine polyphone Einleitung der Messe dar. Anlass für diese Annahme ist, dass das einleitende Segment der Motette 21 mit *Introitus* beschriftet ist und die Messe gleich an die Motette 23 anschließt. Im Gegenzug zu Perne ist Bottée de

<sup>203</sup> heute F-Pn lat. 11266

<sup>204</sup> heute US-BEm 774

<sup>205</sup> Vgl. Earp 2002, S. 15f.

<sup>206</sup> Vgl. Earp 2002, S. 17

<sup>207</sup> Vgl. Fallows 1977 S. 289f

<sup>208</sup> heute F-Pi 928-934

<sup>209</sup> Vgl. Earp 2002, S. 20

<sup>210</sup> Motette 21-23: *Christe /Veni/ Tribulatio; Tu qui / Plange / Apprehende; Felix virgo / Inviolata / Ad te*

Toulmon das Vorhandensein einer isorhythmischen Struktur bewusst. Anstatt sich der Rhythmik zu widmen, beschäftigt sich Bottée de Toulmon jedoch weit intensiver mit der Tonalität, wobei er nicht die Möglichkeit erwägt, dass es sich um ein alternatives System zu jenem der Moderne handle und daher die Harmonien als Beleidigung für die Ohren empfindet. Nach dem Tode Bottée de Toulmons scheint das unveröffentlichte Material von keinem Forscher aufgegriffen worden zu sein.<sup>211</sup> Bis zur Veröffentlichung der gesamten Messe sollte es noch über ein Jahrhundert dauern.

Intensivere Auseinandersetzungen mit der Notation von Machauts Werk finden erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts statt.<sup>212</sup> Als Erster veröffentlicht Wolf 1904 in seiner *Geschichte der Mesural-Notation von 1250-1460*<sup>213</sup> einige Sätze der Messe, nämlich Kyrie I, Christe, Kyrie II und das Credo ohne das Amen. Diese werden sowohl als Faksimile als auch als Übertragung abgedruckt.<sup>214</sup> Zu diesem Zeitpunkt fühlte sich aber noch niemand verpflichtet die gesamte Messe zu publizieren.

Ein Jahrzehnt später fertigt Amedée Gastoué, der einen Lehrauftrag für Musik des Mittelalters an der Pariser *Schola Cantorum* hat, eine Übertragung der Messe an. Günstig erweist sich dabei sein Zugang zur Bibliothèque Nationale, deren Bestände von mittelalterlicher Musik bis dahin noch kaum ausgewertet sind.<sup>215</sup> Jedoch publiziert er die Übertragung nicht, sondern verwendet sie lediglich für Aufführungen mit seiner *Société des Amis des Cathédrales*.<sup>216</sup> So erwähnt der französische Musikwissenschaftler, Komponist und Kapellmeister, der sich mehrfach um Editionen bemüht hat, in *Les primitifs de la musique française. Les Musiciens Célèbres*, ein Konzert vom 26. März 1918, in dem Teile der Messe aufgeführt wurden.<sup>217</sup> Zudem fügt er eine Übertragung des letzten Kyries bei. Diese Übertragung und die Aufführung werden von Friedrich Ludwig heftig kritisiert, da das Kyrie „...infolge von elementaren Übertragungsfehlern [in] völlig entstellter Form [...] zur Aufführung kam.“<sup>218</sup>

---

<sup>211</sup> Vgl. Earp 2002, S. 20ff.

<sup>212</sup> Vgl. Earp 1995, S. 279

<sup>213</sup> Wolf 1904

<sup>214</sup> Vgl. Earp 1995, S. 279

<sup>215</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 250

<sup>216</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 241

<sup>217</sup> Vgl. Earp 1995, S. 503

<sup>218</sup> Ludwig 1922/23, S. 441, Fußnote 1

Im Jahre 1948 erschienen dann gleich zwei Editionen von Machauts Messe. Da es von der Messe nur fünf Quellen gibt, wäre anzunehmen, dass es bei der Übertragung keine schwerwiegenden Probleme gibt. Jedoch sieht Fallows einen Grund warum die gesamte Messe erst so spät publiziert wird darin, dass das Werk größere textliche Schwierigkeiten in sich birgt als jedes andere Werk des 14. Jahrhunderts.<sup>219</sup>

Armand Machabey, der sich viel mit Machaut beschäftigt und schon zuvor Studien über Machaut verfasst hat, veröffentlicht im Januar 1948 eine Machaut-Ausgabe, deren Vorwort auf Oktober 1947 datiert ist. Machabey versucht mit seiner Edition gerade das Unmögliche: Eine kritische Ausgabe für den praktischen Gebrauch. Dabei verwendet er in seiner Ausgabe G- und F-Schlüssel, führt jedoch am Beginn die Originalschlüssel auf. Im Vorwort wird außerdem auf die Bezugsquellen hingewiesen.<sup>220</sup>

Die aus demselben Jahr stammende Ausgabe wird von Jacques Chailley, der als Chordirigent an der Psalette Notre-Dame tätig ist, angefertigt. Aufgrund seiner beruflichen Tätigkeit ist er eher an einer Edition für den praktischen Gebrauch interessiert und nicht daran kritische Standards zufrieden zu stellen.<sup>221</sup> Hübsch kritisiert im Vorwort seiner Ausgabe, dass Chailley „das Werk durch Tiefentransposition um eine Quart für den Gebrauch reiner Männerchöre einrichtete. Eine solche Transposition bedeutet aber eine Verfälschung des Klangkörpers der Messe, da die Hochgotik eine ausgesprochen hohe Gesamtstimmelage bevorzugt.“<sup>222</sup> Gombosi meint trotzdem, dass jeder, der plant das Stück aufzuführen davon profitiert, wenn er Chailleys Ausgabe zu Rate zieht, ohne jedoch dessen Vorschläge im Detail zu akzeptieren.<sup>223</sup>

Guillaume de Van gibt bereits ein Jahr später eine dritte Edition heraus, welche vom *American Institute of Musicology* in Rom publiziert wird. De Van, der mit richtigem Namen William C. Devan heißt, hat sich als Musikwissenschaftler und Dirigent der älteren Musik verschrieben.<sup>224</sup> Ferner ist er sehr um Originaltreue bemüht, sodass er in seiner Ausgabe die Originalschlüssel beibehält. Auch

---

<sup>219</sup> Vgl. Fallows 1977, S. 289

<sup>220</sup> Vgl. Gombosi 1950, S. 204

<sup>221</sup> Vgl. Gombosi 1950, S. 204

<sup>222</sup> Machaut 1953, Vorwort

<sup>223</sup> Vgl. Gombosi 1950, S. 204

<sup>224</sup> Vgl. Gratzner 2001, S: 251

listet de Van zu Beginn seiner Edition die verwendeten Quellen auf und zeigt deren Unterschiede.<sup>225</sup>

The image shows a musical score for the beginning of the Agnus Dei. It consists of two systems of staves. The first system has four staves labeled TRIPLVM, MOTETVS, TENOR, and CONTRATENOR. Each staff has a vocal line with lyrics and a mensural line below it. The lyrics are 'Agnus dei'. The second system has four staves with lyrics 'qui tollis' and 'qui tollis peccata'. The mensural lines in the second system have Roman numerals '10' and '2' indicating the start of new talea.

Abbildung 9: Beginn des Agnus Dei, aus: Mascaudio 1949, S. 26

Als Hauptquelle verwendet de Van die Handschrift **A**. Gleichzeitig bedauert er, dass die Handschrift **Vg**<sup>226</sup> nicht greifbar war, obwohl es jene Handschrift ist, welche Ludwig für seine Transkription als Hauptquelle auswählte.<sup>227</sup> Die einzelnen Talea-Abschnitte der isorhythmischen Sätze hebt de Van auch optisch hervor. Neben der gebräuchlichen Kennzeichnung durch römische Ziffern wird mit Beginn einer Talea auch eine neue Zeile begonnen. Kurz nach Fertigstellung der Edition verstirbt de Van. Gombosi zufolge ergänzen sich die Editionen von Machabey und de Van, denn wo die eine zu kurz ausfällt, kann die andere herangezogen werden und umgekehrt.<sup>228</sup>

Zu einer der bekanntesten Ausgaben zählt heute jene von Friedrich Ludwig bzw. Heinrich Bessler. Über viele Jahre hinweg arbeitet Friedrich Ludwig an seiner Machaut-Edition mit dem Titel *Guillaume de Machaut. Musikalische Werke*. 1926, 1928 und 1929 erscheinen die ersten drei Bände. Den vierten Band kann Friedrich, bedingt durch seinen frühen Tod, nicht mehr selbst herausgeben. Aus dem Nachlass Ludwigs publiziert Heinrich Bessler

<sup>225</sup> Vgl. Apel 1951, S. 187f.

<sup>226</sup> Ludwig ist der letzte Musikwissenschaftler, der das Manuskript **Vg** sehen konnte, das sich in New York in Privatbesitz befindet und durch eine Familienstreitigkeit seit Jahrzehnten nicht mehr zugänglich ist. Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 191, Fußnote 39

<sup>227</sup> Mascaudio 1949, S. II

<sup>228</sup> Vgl. Gombosi 1950, S. 205

schließlich den vierten Band, der unter anderem die *Messe de Notre Dame* enthält. Ein Grund warum der letzte Band so lange auf sich warten lässt, liegt darin, dass die bereits fertiggestellten Druckplatten durch einen Bombenangriff der Alliierten auf Leipzig zerstört werden. Der letzte Band wird von einem Probedruck nachgesetzt und erscheint schließlich 1954, mehr als fünfzig Jahre nach Ludwigs Transkription der Messe, welche mit dem 16. November 1903 datiert ist.<sup>229</sup> Der vierte Band entspricht dabei genau der Fassung von 1943 und nur in der Einleitung und dem Nachwort wurden Ergänzungen hinzugefügt.<sup>230</sup> Diese Gesamtausgabe ist eine wissenschaftliche Meisterleistung und setzt einen Standard. Sie übertrifft sämtliche Ausgaben älterer Musik, die ihr vorangegangen sind. Die Edition wendet sich klar an den Forscher und will keine praktische Ausgabe für Musiker sein. So lassen sich beispielsweise aus dem Notentext, in Verbindung mit Kommentaren am Ende jedes Stückes, die erforderlichen philologischen Schlüsse ziehen.<sup>231</sup> Zudem behält die Ausgabe die ursprünglichen Schlüssel bei und ergänzte Vorzeichen werden optisch hervorgehoben. Ferner werden die einzelnen rhythmischen Perioden „genau untereinander gestellt, so daß die rhythmischen Entsprechungen unmittelbar evident sind.“<sup>232</sup>

Im zweiten Band der Gesamtausgabe begründet Ludwig die Wahl, die Handschrift **Vg** als Vorlage verwendet zu haben:

„Während in den bisherigen Ausgaben von Kompositionen Machaut's meist die Fassung **G** wiedergegeben ist, kann, da die musikalische Überlieferung in **F-G** leider nur allzuoft durch Fehler entstellt ist, eine musikalische Gesamtausgabe nur **A** oder **Vg**, die beide in hohem Maße musikalisch korrekt, wenngleich auch sie nicht absolut fehlerfrei sind, in den Mittelpunkt stellen. Ich entschied mich für **Vg**, da deren musikalische Fassung diese Wahl durchaus rechtfertigt und da dadurch gleichzeitig die Überlieferung dieses schwer zugänglichen Kodex als Haupttext erscheint.“<sup>233</sup>

Ludwig verzichtet in seiner Ausgabe auf die Kennzeichnung von Ligaturen anhand von Klammern.

„Ligierungen ebenfalls mitzuteilen und das modere Notenbild mit dem ganz überflüssigen Ballast der kürzeren oder längeren, oft sehr langen Klammern über dem System zu belasten, konnte ich mich nicht entschließen, da es

<sup>229</sup> Vgl. Earp 1995, S. 280; Kreutziger-Herr 2003, S: 189; Gratzner 2001, S. 252

<sup>230</sup> Vgl. Machaut 1954, Nachwort von Besseler

<sup>231</sup> Vgl. Kreutziger-Herr 2003, S. 189f.

<sup>232</sup> Machaut 1928, S. 46, Einleitung

<sup>233</sup> Machaut 1928, S. 45, Einleitung

(bis auf wenige Ausnahmen) [...] ohne jede Bedeutung ist, ob die Tonfolgen, die ligierte Schreibung gestatten, nun auch ligiert geschrieben sind.“<sup>234</sup>

(Kyrie I)

Abbildung 10: Kyrie I, aus: Machaut 1954, S. 2

Bereits ein Jahr vor der Publikation des vierten Bandes veröffentlicht Hanns Hübsch eine Edition der Messe, die sich auf „den wissenschaftlichen Neudruck von Guillaume de Van stützt“ und „die originale Lage der Messe“ beibehält. „Zweck dieser praktischen Ausgabe ist [es] das grandiose Alterswerk Machauts dem Musizieren unserer Chöre wieder zugänglich zu machen.“ Obwohl Hübsch auch eingestehen muss, dass die hier geforderte Besetzung (Knabenstimmen und hohe Männerstimmen) „nur in den allerseltensten Fällen zu realisieren sein wird.“ Des Weiteren weist Hübsch darauf hin, dass in den „isorhythmischen Perioden [...] die Talea nach wissenschaftlich internationalem Brauch mit römischen Ziffern angegeben“ wird.<sup>235</sup> Trotz Hübschs Bemühungen bemängelt Fallows, dass die Ausgabe „a number of nasty typographical errors“<sup>236</sup> enthält.

Eine weitere Edition aus dem Jahre 1956 von Leo Schrade findet unter den Musikern große Verbreitung und Zustimmung, da sie für den praktischen Gebrauch angenehm zu handhaben ist.<sup>237</sup> Schrade verzichtet auf einen wissenschaftlichen Apparat und verwendet eine moderne Schlüsselung.<sup>238</sup> Die originalen Schlüssel werden jedoch, wie in vielen anderen Ausgaben, am Beginn des Stückes angezeigt. Auffallend ist zudem, dass Schrade im Gloria und Credo eine andere Anordnung der einzelnen Stimmen wählt als in den

<sup>234</sup> Machaut 1928, S. 46, Einleitung

<sup>235</sup> Machaut 1953, Vorwort

<sup>236</sup> Vgl. Fallows 1977, S. 290

<sup>237</sup> Machaut 1956

<sup>238</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 253

restlichen Sätzen. Während in allen Sätzen der Contratenor als letzte Stimme angeführt wird, ist es in den im Conductusstil verfassten Sätzen der Tenor, welche die unterste Stimme darstellt.

Abbildung 11: Kyrie I, aus: Machaut 1956, S. 37

Im Gegensatz zu der Ausgabe von Ludwig bzw. Besseler sind die Ligaturen bei Schrade durch Klammern verdeutlicht.

Dem folgt eine Reihe von weiteren Editionen, wie jene von Denis Stevens aus dem Jahre 1973, die sich an Hübschs Edition anlehnt. Nicht nur ein ähnliches Layout wurde übernommen, sondern auch einige falsche Noten. Des Weiteren findet sich in Stevens Ausgabe auch der Positionswechsel von Tenor und Contratenor.<sup>239</sup> Ebenso verfasst Daniel Leech-Wilkinson mehrere Editionen. Eine genaue Auflistung aller Editionen findet sich in Earps Kompendium.<sup>240</sup>

<sup>239</sup> Vgl. Fallows 1977, S. 290

<sup>240</sup> Earp 1995, S. 345

### 3. Klangliche Realisierung - Discographie

Der Sinn der Musik kommt erst durch ihr Erklingen zum Vorschein. Doch leider ist das Wissen um die klangliche Realisierung aus der *Ars nova* nur spärlich. Auch sind die heutigen Hörerfahrungen so grundlegend anders als jene der Menschen aus dem 14. Jahrhundert, dass nur erahnt werden kann, wie die Kompositionen geklungen haben mögen. Dabei ist die Debatte über eine originalgetreue Interpretation laufend aktuell:

„Es gibt keine originalgetreue Interpretation. So wichtig es ist, die Texte genauestens zu lesen, so unmöglich ist es, sie lediglich rekonstruierend zum Leben zu erwecken. Abgesehen davon, dass sich sehr viele Dinge wie Instrumente, Säle, Bedeutung von Zeichen etc. verändert haben, muss man verstehen, dass jede Notenschrift in erster Linie eine Aufforderung zur Aktion ist und nicht eine eindeutige Beschreibung von Klängen. Es bedarf des schöpferischen Einsatzes des Interpretierenden, seines Temperamentes, seiner Intelligenz, seiner durch die Ästhetik der eigenen Zeit entwickelte Sensibilität, um eine wirklich lebendige und erregende Aufführung zustande zu bringen. [...] Dann geht etwas vom Wesen des Interpreten in das aufgeführte Werk über: Er wird zum Mitautor.“<sup>241</sup>

Für Zender ist dies aber keine Verfälschung, sondern „eine schöpferische Veränderung“ und das Musikstück erhält so eine „Chance, sich durch große Interpretationen zu verjüngen“.<sup>242</sup> Denn „wir können diese Musik nur mit Mitteln unseres Jahrhunderts zum Leben erwecken.“<sup>243</sup>

Die individuellen Klangvorstellungen von mittelalterlicher Musik spiegeln sich auch in einer Vielzahl an unterschiedlichen Einspielungen wieder. Da Notationen und Noten nicht die notwendige Fülle an Informationen beinhalten, um die damalige Aufführungsweise aufzuzeigen, stehen die Musiker vor einer Fülle an interpretatorischen Entscheidungen. Die meisten Tonträger sind vor dem Mittelalter Boom entstanden, der in den achtziger Jahren einsetzt, und sind für ein Kenner-Publikum bestimmt.<sup>244</sup> Die *Messe de Nostre Dame* ist das meisteingespielte Werk von Machaut, wobei nicht alle Aufnahmen die gesamte Messe enthalten, sondern auch nur einzelne Sätze aufweisen. Eine genaue

---

<sup>241</sup> Zender 2004, S. 221

<sup>242</sup> Zender 2004, S. 221

<sup>243</sup> Birtwistle, zitiert nach Gratzner 2001, S. 270

<sup>244</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 255

Auflistung aller Tonträger führt Earp an, der 29 Aufnahmen der *Messe de Nostre Dame* zwischen 1936 und 1990 aufzeigt.<sup>245</sup>

Da nicht auf alle Aufnahmen einzeln eingegangen werden kann, werden hier exemplarisch drei aus verschiedenen Jahrzehnten behandelt, durch welche die unterschiedliche Leseweise des Notentextes im Wandel der Zeit veranschaulicht werden soll. Bewegt durch verschiedene Motive hat jede Einspielung ihre eigene Lösung gefunden. Eine Gemeinsamkeit weisen jedoch alle drei auf: Die Ensembleleiter sind allesamt als „Kenner“ älterer Musik ausgewiesen.

Eine frühe Einspielung stammt von Guillaume de Van aus dem Jahre 1936 mit dem Titel *Messe dite du Sacre de Charles V – 1364*.<sup>246</sup> Guillaume de Van, der noch im Glauben ist, dass es sich um eine Krönungsmesse handle, nimmt nicht die gesamte Messe auf, sondern nur die Sätze Credo, Sanctus, Agnus I-II und das *Ite Missa est*. Einen Hinweis, welche die Auswahl begründet, gibt es dabei nicht. Die angeführten Sätze werden von einem Chor gesungen, welcher zeitweise von Posaunen begleitet wird. Diese Entscheidung de Vans hat ihre Begründung wohl darin, dass der Einsatz von Posaunen im 14. Jahrhundert bei besonderen Gegebenheiten möglich war. Earp findet, dass „The recording for the Anthologie Sonore is interesting today only as an historical curiosity“<sup>247</sup> und Reaney meint sogar „is not a success“.<sup>248</sup> Andererseits ist sie jedoch im Hinblick auf historisch getreue Interpretation sehr viel besser als so manch eine andere Aufnahme. Außerdem fällt beim Hören der Schallplatte die füllige und vibrierende Tongebung auf, welche dem Stimmideal einer großen Oper ähnelt. Durch den Einsatz von Instrumenten wird dieses vibratorische Singen noch zusätzlich verstärkt.<sup>249</sup>

Das Credo wird in der Aufnahme zweigeteilt.<sup>250</sup> Der erste Teil erstreckt sich bis Mensur 115 (*Cuius regni non erit finis*), während das zweite Stück auf der Langspielplatte das Credo von Mensur 116 bis zum Ende darstellt. Im Gegensatz zu den nachstehenden Einspielungen beginnt de Van direkt mit

<sup>245</sup> Vgl. Earp 1995, S. 423 -426

<sup>246</sup> Guillaume de Van, Anthologie Sonore AS3 (1936)

<sup>247</sup> Earp 1995, S. 424

<sup>248</sup> Reaney 1957, S. 189

<sup>249</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 2002, S. 89

<sup>250</sup> Vgl. dazu die digitale Bibliothek der Bibliothèque nationale de France, in welcher die Einspielung de Vans online unter <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1274186.item.f1> angehört werden kann.

Machauts Komposition, ohne zuvor den dazugehörigen Choral zu singen. Die ersten zwei Messuren erklingen a capella, doch mit dem Einsetzen von Contratenor und Tenor wird der Chor von zwei Posaunen begleitet. Die untextierten Passagen von Mensur 16 und 34 werden dabei nur von den Posaunen vorgetragen. Mit dem Beginn der Textzeile *Qui propter nos homines* (M. 55) pausieren die Posaunen und der Chor singt a cappella weiter. So ergibt es sich, dass die folgenden Messuren, welchen kein Text unterlegt ist, von den tiefen Stimmen des Chors vorgetragen werden. Entgegen allen geläufigen Editionen halten bei der untextierten Passage in Mensur 80 die oberen Stimmen den vorausgehenden Ton aus. In Mensur 90 setzen die Posaunen dann erneut ein und übernehmen wieder den Vortrag der untextierten Messuren.

Das gesamte Sanctus wird von den Posaunen begleitet. Ebenfalls ist dies bei den letzten beiden Sätzen, dem Agnus Dei sowie dem Ite missa est, der Fall. Dem Agnus Dei schließt sich nahtlos das Ite Missa est an. Bei letzterem Satz wird nur der zweite Text, das *Deo gracias*, vorgetragen.

Fünfundzwanzig Jahre später gibt Alfred Deller eine Aufnahme der Messe heraus.<sup>251</sup> Mitwirkende Sänger sind neben Deller selbst (Countertenor), Wilfried Brown (Tenor), Maurice Bevan (Bariton) und Gerald English (Tenor). Deller ist der Auffassung, dass die Messe mit Instrumenten ergänzend zu besetzen sei, wie es bereits schon die Ansichtswiese Hübschs war: „Fest steht aber auf alle Fälle, daß mit Instrumenten musiziert wurde; so sind die rhythmisch stereotypen Einschubtakte der syllabischen durchkomponierten Teile Gloria und Credo [...] zweifelsfrei instrumental gedacht.“<sup>252</sup> So kommen auf Dellers Aufnahme Fidel, Blockflöte, Regal, Tenorpommer und Posaune zum Einsatz.

Das Kyrie wird alternierend aufgeführt, dies bedeutet dass zwischen dem einstimmigen Choralgesang und dem polyphonen Satz Machauts abgewechselt wird. Zu Beginn erklingt das Kyrie I von Machaut, welchem sich ein einstimmiger choraler Teil anschließt. Darauf ist wiederum das Kyrie I zu hören. Das Pendant dazu findet sich im Christe mit der Anordnung: Choralmelodie-Christe-Choralmelodie. Nach dem Christe ertönt das Kyrie II, gefolgt von dessen Choralmelodie. Das Kyrie III macht schließlich die traditionellen neun Anrufe komplett.

---

<sup>251</sup> Alfred Deller, Bach Guild BGS 5045 (1961)

<sup>252</sup> Machaut 1953, Vorwort

Zur Vervollständigung der beiden im Conductusstil verfassten Sätze Gloria und Credo erklingen vor Beginn der vierstimmigen Kompositionen jeweils die Eröffnungsphrasen „Gloria in excelsis Deo“ und „Credo in unum Deo“<sup>253</sup>. Die in diesen beiden Sätzen zur Gliederung eingesetzten untextierten Takte werden in dieser Einspielung instrumental wiedergegeben. Auch Gombosi sah in den untextierten Passagen „instrumentale Interludien“.<sup>254</sup> Bei dem von Machaut durch lange Notenwerte hervorgehobenen Worte *ihesu christe* werden die Singstimmen zunächst nur von der Blockflöte begleitet. Das zweite Mal erklingt die Textzeile dann rein vokal. Ebenfalls rein vokal erfolgt die Darbietung der Textzeile *ex Maria virgine et homo factus est* im Credo. Zudem findet sich noch eine Besonderheit im Credo: „Curiously, Deller himself sings a kind of ‚*solus triplum*‘ in the Credo, put together from whichever voice – triplum or motetus – is sounding higher at a given moment.“<sup>255</sup>

Wie die restlichen Messsätze werden auch Sanctus und Agnus Dei durch die oben genannten Instrumente begleitet.

Die zwei Texte, die sich unter dem Schlusssatz *Ite Missa est* befinden, werden auf verschiedene Weisen präsentiert. Bei der Darbietung des ersten Texts werden Triplum und Motetus rein vokal vorgetragen, während Tenor und Contratenor nur instrumental dargeboten werden. Beim zweiten Text erklingen in gewohnter Manier dann wieder alle vier Singstimmen mit instrumentaler Begleitung.

Allgemein wird die Messe in einem moderaten Tempo vorgetragen. Knapp ist der Meinung, dass Deller den Einsatz der Instrumente vernünftig und mit Bedacht auswählt. Außerdem ist die Verwendung von Instrumenten wohl auf die untextierten Passagen von Gloria und Credo zurückzuführen, da nur so ein zusammenhängendes Ergebnis erzielt werden kann. Andererseits gibt es auch einige Kritikpunkte:

„In his effort to move the piece forward, Deller sometimes defeats his own purpose by over-articulating and over-stressing certain characteristic rhythmic patterns, especially those involving syncopations. One tends to tire, after a while, of the choppy, disconnected phrases in the two higher voices of the motet-like movements. A little more grace and a little less explosiveness might, in the end, equal more vitality. In the light of the

<sup>253</sup> Vgl. Hoppin 1978, 378

<sup>254</sup> Vgl. Gombosi 1950, S: 813

<sup>255</sup> Fallows 1977, S. 425

intelligent, carefully planned execution of the work as a whole, one may regret such a flaw without condemning it too harshly.”<sup>256</sup>

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Beispielen wird vom derzeitigen Forschungsstand eine rein vokale Aufführung bevorzugt: „The musical evidence contains nothing contradict the available historical evidence which suggest that the Machaut Mass is purely vocal.”<sup>257</sup> Diese Art der Aufführung ist es auch, die das Hilliard Ensemble in seiner Aufnahme aus dem Jahre 1987 wählt,<sup>258</sup> wobei jede der Stimmen doppelt besetzt ist. Dabei kommen drei Stimmlagen zum Einsatz: Alt (zwei Stimmen), Tenor (vier Stimmen) sowie Bass (zwei Stimmen). Die Zuordnung der Stimmlagen zu einer bestimmten Stimme bleibt jedoch nicht die ganze Zeit über gleich. So zeigt Roger Bowers auf, dass „the second line down appears to be sung by an alto in the ‘Christe’ section, but by tenors elsewhere.” Des Weiteren findet er, dass das gewählte Tempo angebracht und die Text-Aussprache, welche jener aus Machauts Zeit angenähert ist, sehr lobenswert sei. Obwohl vieles an der Aufnahme vorbildlich ist, kritisiert Bowers, dass die Messe charakterisiert ist durch „spiky, irrational rhythm and dissonant harmony. [...] It does suffer overall from such a risk of aural indigestibility“<sup>259</sup> Zudem fällt bei der Einspielung eine sehr hallende Akustik auf.

Das Kyrie wird, wie bereits bei Deller, nach der alternatim-Praxis dargeboten. Einstimmiger Choralgesang und mehrstimmige Messe wechseln sich ständig ab.

So wie die Sätze Gloria und Credo kompositorisch eng verbunden sind, so sind sie es auch in der vorliegenden Ausführung. Die einzelnen untextierten Takte, die nur in diesen beiden Sätzen vorkommen, werden jeweils mit den nächstfolgenden Silben unterlegt. So wird beispielsweise im Gloria in Mensur 20<sup>260</sup> den Noten die Silbe Gra- (das folgende Wort ist Gratias) unterlegt. Die durch lange Notenwerte hervorgehoben Passagen *ihesu christe* werden auch in der Aufnahme akustisch unterstrichen. Als Mittel der Wahl wird dabei die Dynamik auserkoren. Die Worte erklingen in einem *pianissimo*. Dem gleich

---

<sup>256</sup> Knapp 1962, S. 544f.

<sup>257</sup> Fallows 1977, S. 291

<sup>258</sup> Paul Hilliard, Hyperion CD A 66358 (1987)

<sup>259</sup> Bowers 1990, S. 489

<sup>260</sup> Die Angaben der Mensuren richten sich nach: Guillaume de Machaut: Musikalische Werke. *Vierter Band. Messe und Lais*. hrsg. von Besseler, Heinrich; Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1954, S. 2f.

geschieht es auch im Credo bei der Textzeile *ex Maria virgine: et homo factus est*, wobei auch hier der erste Teil dieser Zeile kompositorisch von Machaut hervorgehoben wurde.

Im Ite Missa est singt das Ensemble zunächst die gesamte zugrundeliegende Choralmelodie, dann erst den mehrstimmigen Satz von Machaut. Das Ite Missa est wird dabei, trotz des Vorliegens von zwei Strophen, nur einmal gesungen. Um den Text der Choralmelodie nicht zu wiederholen wird, nur der zweite Text dargeboten.

Anhand der ausgewählten Beispiele ist zu erkennen, dass sich mit dem wachsenden Wissen über die Musik des Mittelalters auch die Aufführungspraxis verändert hat. Während de Vans Aufnahme, die von den Anfängen der klanglichen Realisierung zeugt, wohl das Ziel verfolgt hat die Musik Machauts einfach klingend zu präsentieren, streben die folgenden Aufzeichnungen noch gezielter auf eine historisch adäquate Aufführungspraxis hin. Hierbei zeigt sich, dass sich auch die Sichtweise der originalgetreuen Interpretation stetig ändert. Wurde zunächst angenommen, dass die Messe mit Instrumenten aufgeführt werden soll, so ist von dieser Art der Realisation nach neusten Erkenntnissen abzuraten, wenngleich bis heute keine „einzig richtige“ Variante ausfindig gemacht werden konnte und dies wohl auch nie mit letzter Sicherheit möglich sein wird.

#### 4. Zusammenfassung

Obwohl zur Zeit der ersten Aufnahme im Jahre 1936 der vierte Band der Gesamtausgabe Ludwigs noch nicht erschienen war, griffen die Interpreten der Gruppe Les Paraphonistes de Saint-Jean-des-Matines doch auf Ludwigs Niederschrift zurück. De Van berichtet nämlich in seiner Gesamtausgabe, dass die erste Aufführung der *Messe de Notre Dame* im modernen Zeitalter 1936 in Paris zum Fest Maria Lichtmess stattfand. „For this occasion, Prof. H. Besseler had very kindly sent me photographs of a part of Ludwig’s transcription.“<sup>261</sup> Außerdem wird dies beim Vergleich von Notentext und Aufnahme untermauert. So singen die Interpreten in Mensur 3 (Triplum) des Credos einen Achtellauf,

---

<sup>261</sup> Machaut 1949, Bibliography

wie es die Edition von Ludwig bzw. Besseler aufweist. In den Ausgaben von de Van und Schrade sind hingegen Synkopen zu finden. Auch verwendet Ludwig in Mensur 144 (Tenor) einen anderen Rhythmus ( ♪♪♪♪ ) als de Van und Schrade ( ♪ ♪♪♪ ), welchen der Chor ebenfalls übernimmt. Beispiele dieser Art sind auch im Sanctus anzutreffen. So etwa in Mensur 49, wo der Contratenor die Tonfolge von Ludwigs Edition wiedergibt. Während sich bei Ludwig im Contratenor die Tonfolge *c-b* findet, ist bei Schrade die Tonfolge *b-a* verzeichnet.

Zwar sind in der Ausgabe von 1954 sowohl der Text *Ite missa est* als auch *Deo gracias* zu finden, jedoch wird im Anschluss darauf verwiesen, dass in der Handschrift **Vg** nur der zweite Text anzutreffen ist. Vielleicht hat dies die Entscheidung von de Van beeinflusst nur den Text des *Deo gracias* zu singen oder es fand sich in einer frühen Version von Ludwigs Ausgabe nur der vorgetragene Text.

Auch findet sich in den Anmerkungen von Ludwigs Ausgabe nach den einzelnen Sätzen von Credo, Sanctus, Agnus Dei und *Ite missa est* der Hinweis, dass eine Aufführung unter der Leitung von G. de Van auf der Platte 31 der Anthologie *Sonore* zu finden ist.<sup>262</sup>

De Van, der in seiner Aufnahme als Interpreten einen Chor sowie Instrumentalisten auswählte, erwähnt in seiner Gesamtausgabe aus dem Jahre 1949 ebenfalls die Möglichkeit, dass die Sänger auch als Instrumentalisten fungieren könnten:

„The disposition of the text in these sources makes it impossible to affirm with certainty that any one of the four voices were intended for instrument only. There is indeed a strong presumption, from the inherent character of the music, that the *Ct* of the four isorhythmic numbers is to be played, while the corresponding *T* can be either sung or played at will. [...] The reader can, if he likes, add or suppress the text in these voices, because there was assuredly no uniform practice observed by the choirs of Machaut's time; it is altogether conceivable that the same singers would have sung the *Kyrie Ct* and played the same voice in the *Sanctus*, to mention but one possibility.”

Anders als bei der Einspielung von de Van verhält es sich bei jenen von Deller und dem Hilliard Ensemble. Obschon zur Zeit der Einspielungen die Gesamtausgabe von Ludwig bereits veröffentlicht worden ist, haben wohl beide Aufnahmen nicht diese herangezogen. Vielmehr stimmen sie in vielen Punkten

<sup>262</sup> Vgl. Machaut 1954, S. 13, 16, 19 und 20

mit der Edition von Leo Schrade überein.<sup>263</sup> Beispielsweise übernimmt Deller in den Mensuren 3 und 139 des Credos jeweils die Rhythmen, wie sie bei Schrade zu finden sind. Auch im Sanctus in Mensur 49 erklingt die Tonfolge, welche Schrade vorschlägt. Diese ist es auch, die das Hilliard Ensemble singt. Ebenso stimmt der Notentext von Schrade in Mensur 90 (Triplum) mit der Aufnahme des Hilliard Ensembles überein. Weitere Beispiele finden sich im Agnus Dei (M. 30, Tenor) oder im Gloria (M. 52, Triplum).

Neben der Verwendung einer anderen Ausgabe besteht auch die Möglichkeit, dass die Ensembleleiter, die allesamt als Kenner älterer Musik gelten, Einsicht in Handschriften genommen haben und daraus ihre Schlüsse hinsichtlich der musikalischen Umsetzung gezogen haben.

Durch die Verwendung von verschiedenen Ausgaben und unterschiedlichen Besetzungen unterbreitet sich dem Hörer in den unterschiedlichen Aufnahmen jeweils eine „neue“ Version der *Messe de Nostre Dame*. Auch zeigt es welchen Einfluss Editionen auf die klangliche Realisierung haben. Nicht nur der Notentext selbst nimmt dabei Einzug in die Einspielungen, auch Anmerkungen, wie etwa jene, ob die Messe nun mit oder ohne Instrumente aufzuführen sei sowie die Tonlage beeinflussen die Entscheidungen der Interpreten.

---

<sup>263</sup> Da zu keiner der Aufnahmen Belege für die Verwendung einer bestimmten Ausgabe gefunden werden konnten, beruhen die oben angeführten Annahmen auf Vergleichen verschiedener Editionen mit den Einspielungen.

## V. Komponierte Interpretation – ein Überblick

Während im vorausgegangenen Kapitel auf die unterschiedlichen Aufführungsweisen und damit Interpretationen der *Messe de Nostre Dame* eingegangen wurde, beschäftigt sich nachstehender Teil der Arbeit mit Neuschöpfungen, die sich auf Machaut beziehen und im weitesten Sinne kreative Annäherungsweisen an das historische Werk sind. So postuliert Zender:

„Zwei durch Gewohnheit lieb gewordene Grundvorstellungen sind falsch: es gibt keinen Wesensunterschied zwischen Komposition und Interpretation, und es gibt keinen Wesensunterschied zwischen alter und neuer Musik. Es gibt nur im Augenblick wirkende, lebendige Musik.“<sup>264</sup>

Im 20. Jahrhundert vervielfachen sich – nicht zuletzt durch das Aufkommen der Langspielplatte und der Popularisierung mittelalterlicher Musik – die Möglichkeiten für Komponisten Zugang zu mittelalterlicher Musik zu erhalten.<sup>265</sup> So artikulieren die unterschiedlichsten Komponisten wie Karel Goeyvaert, Bernd Alois Zimmermann oder Arvo Pärt ausdrückliches Interesse an der *Ars Nova*-Musik und zeigen dabei besondere Bewunderung für Machauts isorhythmische Konstruktionen.<sup>266</sup> Dies ist auch mit einer der Gründe, warum Gemeinsamkeiten zwischen der *Ars nova* und der neuen Musik der Gegenwart gesucht werden.

Die Verbindung von Alter und Neuer Musik, die von Musikhistorikern häufig als strukturelle Ähnlichkeit wahrgenommen und beschrieben wird, spiegelt sich auch zwischen 1900 und 1940 in der Verknüpfung des Studiums Alter und der Praxis der Neuen Musik wieder. So studieren Schüler Arnold Schönbergs auch bei Guido Adler, aber auch Nadia Boulanger sowie Paul Hindemith unterrichteten in ihren Musikklassen Alte Musik. Es ist die Komplexität mittelalterlicher Musik, und hierbei besonders Machaut, die die Komponisten fasziniert, jedoch auch eine gewissen Exklusivität und Sperrigkeit, die die Größe der Musik nicht jedem sofort zugänglich macht.<sup>267</sup>

---

<sup>264</sup> Zender 2004, S. 16

<sup>265</sup> Kreutziger-Herr 2003, S. 212

<sup>266</sup> Gratzner 2001, S. 259

<sup>267</sup> Kreutziger-Herr 2003, S. 244ff.

Eine besondere und folgenreiche Rolle kommt Machaut in den 1950er Jahren zuteil. Hier wird er für die junge Avantgarde zum „Bach des Mittelalters“. Wie Bach für die Komponisten um 1900 zum Vorbild eines kontrapunktischen, klaren Satzideals wurde, so nimmt Guillaume de Machaut in den 1950er Jahren einen Referenzpunkt ein.<sup>268</sup>

Machaut wird für eine Komponistengeneration zum Vorbild, die in zunehmendem Maße die Entfremdung von Publikum und zeitgenössischer Musik spürt.<sup>269</sup> Machaut besitzt ein ausgeprägtes Profil und wird für viele serielle Komponisten als kompositorisches Pendant betrachtet. Viele Komponisten äußern sich im Zuge der Entwicklung serieller Musik zu Machaut, doch in den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten sind nur vereinzelt Machaut-Zitate oder –Bearbeitungen in den Werken der zeitgenössischen Komponisten zu finden, da man bemüht ist ganz neue Musik zu schaffen.<sup>270</sup> Erst allmählich wird das neuentdeckte Werk Machauts zur Grundlage eigener Werke.

Es entstehen eine Vielzahl von Kompositionen, die Machauts Werke und somit auch die *Messe de Notre Dame* oder einzelne Sätze davon, als Grundlage für eigene Neukomposition verwenden. Abbildung 12 gibt einen Überblick über Werke des 20. Jahrhunderts, die Bezug auf Machauts *Messe de la Notre Dame* nehmen.<sup>271</sup>

Komponist	Titel	Jahr	Anmerkungen
Goeyvaerts, Karel	<i>Sonate für zwei Klaviere</i>	1950/51	Das Stück bezieht sich neben der <i>Messe de Notre Dame</i> auch auf die <i>L'homme armé</i> -Messen von Dufay und Josquin.
Keane, David	<i>Variations on a Theme of Guillaume de Machaut</i>	1975	1975 : Concert band 1981 : 4 Violinen, Streichorchester
Giseler, Walter	<i>Guillaume de Machaut : La messe de nostre dame</i>	1984	Orchestrales Arrangement der Sätze Kyrie-Sanctus-Agnus

<sup>268</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 246

<sup>269</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 249

<sup>270</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 439

<sup>271</sup> Vgl. Earp 1995, S. 70ff; Kreuziger-Herr 2003, S. 249f.

Bossert, Christoph	<i>Messe de Nostre Dame</i>	1986	Arrangement für drei Chorgruppen und Instrumentenensemble (Blechbläser, Streicher, Schlagwerk)
Wuorinen, Charles	<i>Machault mon chou</i>	1988	Orchestrales Werk, das auf der Messe basiert
Birtwistle, Harrison	Machaut à ma manière für Orchester	1988	3teilig: 3. Amen (aus dem Gloria der Messe de Nostre Dame)
Dhomont, Francis	<i>Novars</i>	1989	
Nobis, Herbert	<i>Et in terra pax. Metamorphosen über das Gloria in der Messe von Guillaume de Machaut</i>	1991/92	
Sánchez – Verdù, José María	<i>Machaut-Architektur I – V</i>	2003-05	für Flöte, Klarinette, Saxophon, Percussion, Klavier, Violine und Violoncello
Mendoza López, Elena	<i>Díptico I-II</i>	2003/04	für Klarinette, Saxophon, Violoncello, Klavier und Percussion
López López, José Manuel	<i>Dos Miradas I-II</i>	2004	I für Violine und Röhrenglocken II für Flöte, Bassklarinette, Percussion und Violoncello

Abbildung 12: Auflistung von Werken, die Bezug auf die *Messe de Nostre Dame* nehmen.

Die Werke differenzieren sich deutlich voneinander, was sich durch die unterschiedlichen Motivationen der Komponisten sich dem Werk Machauts zuzuwenden ergibt. Jeder der Komponisten hat einen individuellen Zugang zu Machauts Werk gefunden.

Das erste Werk, das Bezug auf die *Messe de Nostre Dame* nimmt, entsteht im Winter 1950/1951 von Karel Goeyvaerts. In *Sonate für zwei Klaviere* wird neben der Messe von Machaut ebenfalls auf die *L'homme armé*-Messen von Dufay und Josquin Bezug genommen. Goeyvaerts hat Analysen der Messe von

Machaut durchgeführt und hat deren mathematische Geschlossenheit aufgezeigt, welche er auf die Musik nach 1950 überträgt.<sup>272</sup> Vor allem die mittelalterliche Kompositionstechnik mit der Verwendung von Talea-Abschnitten haben Einfluss auf Goeyvaerts und sein frühes Werk genommen.<sup>273</sup> Daneben weist das Stück eine doppelte axialsymmetrische Konstruktion auf: Die beiden Klaviere tragen zu Beginn des dritten Satzes das bis dahin Gespielte in Krebsform vor. Außerdem lassen sich in der *Sonate für zwei Klaviere* zehn Stadien der Oktavierungsregistration von zwei „Siebenton-Sets“ finden, die durch eine konzentrische Rotation von der höchsten sowie tiefsten Lage allmählich bis zur Mittellage verlaufen.<sup>274</sup>

In *Variations on a Theme of Guillaume de Machaut* von David Keane aus dem Jahre 1975 wird das musikalische Material der Messe durch die Anwendung von Techniken des 20. Jahrhunderts verändert.<sup>275</sup>

Wie das Werk von Keane, handelt es sich auch bei den Werken von Walter Giseler und Christoph Bossert um Bearbeitungen der Messe. Bossert, der als Interpret zeitgenössischer Orgelwerke bekannt ist, leistet mit dieser Auftragskomposition für den Südfunk einen Beitrag zur avancierten Chormusik. Das Werk wird für drei verschiedene Chorgruppen und Instrumentenensembles, welche aus Blechbläsern, Streichern und Schlagwerk bestehen, verfasst. Bossert lässt sich beim Komponieren von dem Phänomen des Halls inspirieren, wie er etwa in einer großen gotischen Kathedrale zu vernehmen ist. Was sich dort ereignet, wird von Bossert musikalisch umgesetzt, nämlich die Überlagerung von getrennten Tonfigurationen. Nicht nur im horizontalen, zeitlichen Verlauf, tritt das Hallphänomen auf, sondern auch im vertikalen. Dies erreicht der Komponist durch Vervielfachung eines Tones, sowie durch Tonhöhen-Abweichungen in Form von Vierteltonschwankungen oder Vibrato.<sup>276</sup>

Ein weiteres Werk, dem die Messe von Machaut zu Grunde liegt, ist das Stück *Machault mon chou* von Charles Wuorinen. Bereits der Titel des Werkes drückt die Bewunderung Wuorinens für Machauts Messe aus. Die aus sechs Sätzen

---

<sup>272</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 248

<sup>273</sup> Vgl. Sabbe 1994, S. 64ff.

<sup>274</sup> Vgl. Möller 1995, S. 138

<sup>275</sup> Vgl. Dominick 1982/83, S. 379

<sup>276</sup> Vgl. Lorber 1986, S. 206

bestehende Messe wird in *Machault mon chou* in eine Tanz-Symphonie von drei Sätzen umgewandelt. Jeder der Abschnitte des Orchesterwerkes entlehnt einen Teil der Messe. Es werden Melodielinien und Kontrapunkt übernommen, nur die Harmonien werden gelegentlich verändert. Der erste Satz von *Machault mon chou* besteht aus vier Abschnitten. Zunächst beginnt der Satz mit einer orchestralen Transkription des Anfanges des *Kyries*, gefolgt von Teilen des *Ite missa est* und des *Christe*. Der erste Satz endet schließlich mit dem Schlussteil des *Kyries*. Damit wird die Verbindung zum Anfangsteil des Satzes wieder hergestellt. Für den zweiten Satz verwendet Wourinen das *Sanctus*, welches von einem isorhythmischen Lobpreis in eine Contredanse des 18. Jahrhunderts transformiert wird. Der dritte und letzte Satz beginnt mit über der Hälfte des *Credos*, welchem sich sogleich fast das gesamte *Gloria* anschließt. In diesem Teil des Finales sind die meisten Veränderungen von Machauts Material zu finden. Viele der Rhythmen wurden gedehnt oder komprimiert durch metrische Verschiebungen und es kommt zu Überlappungen von Phrasen. Das Stück endet wie es im ersten Satz beginnt, mit dem *Kyrie*, vorgetragen vom gesamten Orchester.<sup>277</sup>

Im selben Jahr vollendete der englische Komponist Harrison Birtwistles sein Werk *Machaut à ma manière*. Birtwistle hatte sich bereits zuvor eingängig mit älterer Musik auseinandergesetzt. Sein Interesse an mittelalterlicher Musik reicht sogar soweit, dass manche Autoren der Meinung sind, dass Birtwistles Musik eine Kombination aus mittelalterlicher Technik und 20. Jahrhundert ist.<sup>278</sup> In seiner Studienzeit macht er sich mit dodekaphonen und seriellen Techniken vertraut, wobei er aber zunehmendes Unbehagen entwickelt und sich auf die Suche nach Alternativen begibt.<sup>279</sup> Im Gegensatz zu Wuorinen findet sich bei Birtwistles *Machaut à ma manière* mehr vom eigenen Stil des Komponisten, wenn das Werk auch von dem Geist Machauts inspiriert wurde.<sup>280</sup> Manche Autoren meinen sogar, dass Birtwistles Kompositionen ausgelassene Umarbeitungen von Werken des mittelalterlichen Komponisten sind.<sup>281</sup> Bei *Machaut à ma manière* handelt es sich um ein dreiteiliges Werk, das etwas

---

<sup>277</sup> Vgl. Rosen 1992, S. 810f.

<sup>278</sup> Vgl. Adlington 2000, S. 171

<sup>279</sup> Vgl. Gratzner 2001, S. 439

<sup>280</sup> Vgl. Rosen 1992, S. 811

<sup>281</sup> Vgl. Pople 1992, S. 170

länger als zehn Minuten dauert.<sup>282</sup> Birtwistle verarbeitet in seiner Komposition gleich drei Werke von Machaut. Neben dem *Hoquetus David*, findet sich auch die dreistimmige Motette *O livoris feritas*, gefolgt von einer Bearbeitung des Amens aus dem Gloria der *Messe de Nostre Dame*, in dem Werk Birtwistles wieder.<sup>283</sup>

Ein weiteres Werk in dem Machauts Einfluss bemerkbar wird, ist Francis Dhomonts *Novars*. Dhomont gilt als Pionier in der elektro-akustischen Musik, was anhand der zahlreichen Ehrungen zu erkennen ist.<sup>284</sup> Die Komposition *Novars* gilt als Huldigung an Pierre Schaeffer, dem Gründer der *Musique concrète*, eine Kompositionstechnik, bei der Klänge aufgenommen und schließlich elektronisch verfremdet werden. In *Novars* verbindet Dhomont die Entwicklung der *Ars nova* mit jener der *musique concrète* seiner eigenen Zeit. Dabei bezieht er sich auf die *Messe de Nostre Dame* von Machaut und Schaeffers *Étude aux objets* (1959). Den Klängen, die aus der Verbindung der beiden Werke entstehen, werden Geräusche von knarrenden und zuknallenden Türen hinzugefügt.<sup>285</sup>

Die Idee, eine Verbindung zwischen dem 14. Jahrhundert und der eigenen Zeit herzustellen, wird in den drei letztangeführten Werken wieder aufgegriffen. Die Kompositionen entstanden für ein gemeinsames Projekt, auf welches im nächsten Kapitel detaillierter eingegangen wird.

---

<sup>282</sup> Vgl. Warnaby 1990, S. 70

<sup>283</sup> Vgl. Adlington 2000, S. 173

<sup>284</sup> Vgl. Mountain 2006, S. 10

<sup>285</sup> Vgl. Lewis 1998, S. 67

## VI. Tres miradas sobre Machaut – ein Projekt des Ensembles Taller Sonoro

### 1. Zur Konzeption von Tres miradas sobre Machaut

Das Projekt *Tres miradas sobre Machaut* wurde vom Ensemble Taller Sonoro und dem spanischen Komponisten José María Sánchez-Verdú im Jahre 2004 ins Leben gerufen.

Das im Jahre 2000 gegründete spanische Ensemble Taller Sonoro besteht aus einer Gruppe junger Musiker, deren Ziel es ist, nicht bloß „zeitgenössische Musik zu interpretieren“, sondern über die Grenzen hinauszublicken, um so eine Bereicherung für das Publikum, die Musiker und die Komponisten zu erlangen. Das Ensemble arbeitet mit jungen Komponisten zusammen und plant mit diesen oft einheitliche Konzertprogramme.<sup>286</sup> Das aus einer solchen Zusammenarbeit entstandene Projekt *Tres miradas sobre Machaut* beabsichtigte die Welt der *Ars nova* und jene der heutigen Zeit nebeneinander zustellen. Für die Gegenüberstellung dieser zwei musikalischen Welten wurde zum einen die *Messe de Notre Dame* von Guillaume de Machaut gewählt und zum anderen wurden drei junge spanische Komponisten beauftragt, jeweils zwei Reflektionen über die Messe zu komponieren, wozu jedem der drei Künstler zwei Messsätze zugeteilt wurden. Die sechs neu komponierten Werke der spanischen Komponisten Elena Mendoza-López, José María Sánchez-Verdú und José Manuel López López wurden mit der Messe verschränkt. Der konzertante Aufbau sieht wie folgt aus<sup>287</sup>:

- Kyrie (der *Messe de Notre Dame*)
- José María Sánchez Verdú: MACHAUT-ARCHITEKTUR I (Fl, Cl, Sx, Perc, Pn, Vn, Vc)
- Gloria
- Elena Mendoza López: Díptico I (Cl, Sx, Perc, Pn, Vc)
- Credo
- José Manuel López López: Dos Miradas I (Perc, Vn)

---

<sup>286</sup> Vgl. <http://www.tallersonoro.com>: 12.08.08

<sup>287</sup> Vgl. <http://www.tallersonoro.com/montajasmachaut.htm>: 12.08.08

- Sanctus
- José Manuel López López: Dos Miradas II (Fl, Cl, Perc, Vc)
- Agnus Dei
- Elena Mendoza López: Díptico II (Cl, Sx, Perc, Pn, Vc)
- Ite Missa est – Deo gratias
- José María Sánchez Verdú: MACHAUT-ARCHITEKTUR V (Fl, Cl, Sx, Perc, Pn, Vn, Vc)

Bei Betrachtung des Aufbaus fällt auf, dass nicht jeweils ein Komponist zwei aufeinanderfolgende Sätze vertont hat. Die Aufteilung ist symmetrisch erfolgt, vom Zentrum nach außen oder umgekehrt, sodass Sánchez Verdú die Außensätze vertont hat, während die Mittelsätze von López López komponiert worden sind. Inmitten dieser Kompositionen finden sich *Díptico I* und *II* von Elena Mendoza López. Die so gewählte Aufteilung lässt auch ein Dialogisieren der Neukompositionen untereinander zu.<sup>288</sup>

In dem Titel *miradas* liegt eine Doppeldeutigkeit. Zum einen können es Betrachtungen von drei zeitgenössischen Komponisten über Guillaume de Machaut zum anderen drei Aussichten auf Machaut sein. Jeder der drei Komponisten nimmt auf unterschiedliche Weise Bezug auf die Messe. Die neukomponierten Stücke sollen aber keine Ergänzungen, sondern vielmehr eine Reflexion über Machauts Messsätze darstellen.<sup>289</sup> Durch die daraus entwickelten Antworten entsteht ein Dialog zwischen der Messe von Guillaume de Machaut und der zeitgenössischen Klangsprache, welcher erstaunliche Parallelen der zwei Epochen offenbart. Eine Parallele sieht Sánchez-Verdú darin, dass die zeitgenössische Notation mit den verschiedenen Köpfen, darunter auch rombusförmige, jenen der alten Musik ähnelt.<sup>290</sup> Im Gegensatz zur Messe, die rein vokal ist, handelt es sich bei den Betrachtungen um keine Vokalmusik. Obwohl zunächst die Idee im Raum stand, eine Instrumentation für die vokalen Teile zu schreiben, wurde beschlossen einen Kontrast zwischen instrumentaler und vokaler Musik zu verfassen, nicht zuletzt aus dem Grund, da dies dramaturgisch wirksamer ist.<sup>291</sup>

*Tres miradas sobre Machaut* wurde am 01. Juni 2004 im *Teatro Alhambra* in Granada als Auftragswerk der *Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía*

<sup>288</sup> Vgl. Ackermann 2010, S. 92

<sup>289</sup> Vgl. Ackermann 2010, S. 90f.

<sup>290</sup> Vgl. Ackermann 2010, S. 95

<sup>291</sup> Vgl. Ackermann 2010, S. 91

mit großem Erfolg uraufgeführt. Das Projekt wurde des Weiteren in den Städten Madrid, Sevilla, Paris, Frankfurt und Berlin zu Gehör gebracht, wo es nach Angaben von Ignacio Torner ebenfalls sehr gut aufgenommen wurde.<sup>292</sup>

## 2. Díptico von Elena Mendoza López

Für die Komponistin Elena Mendoza López ist die Verbindung von *Ars nova* und zeitgenössischer Musik eine faszinierende Idee, da sich hier zwei Epochen mit der gleichen kompositorischen Haltung gegenüberstehen. Sie sieht ihre Aufgabe als Komponistin in diesem Werk nicht in der Imitation von Machauts Werk, sondern vielmehr darin auf die Messe eine poetische Antwort mit ihrer eigenen Sprache zu geben. Der Ausgangspunkt ist jedoch eine gemeinsame Philosophie.<sup>293</sup>

Díptico wurde auf der CD *Nebelsplitter* bei KAIROS aufgenommen, die Partitur wurde im Peters Verlag verlegt.<sup>294</sup>

### 2.1 Díptico I

Die für Bassklarinette, Tenorsaxophon, Violoncello, Percussion (Marimba, Bongo, Gong) und Klavier geschriebene Komposition ist das Folgewerk des isorhythmischen Glorias. Elena Mendoza López hat sich für das Stück einen Baukasten von kleinen rhythmischen Bausteinen angelegt, die zur einen Hälfte aus Oktolen (Zweiunddreißigstel) und zur anderen Hälfte aus Septolen bestehen.<sup>295</sup> So beginnt *Díptico I*, im Gegensatz zum Beginn des Glorias, welches durch lange Notenwerte gekennzeichnet ist, mit Zweiunddreißigstel-Figur im Klavier in einem *pianopianissimo*. Dem folgt eine ähnliche Figur im Tenorsaxophon. In diesen Figuren, die immer wieder zu hören sind, tauchen gehäuft Halbtonschritte auf, die diese Sequenzen so charakteristisch machen. Ebenfalls bereits im ersten Takt auffallend sind die Septolen sowie die Zweiunddreißigstel-Folgen, die nur auf einem Ton gespielt werden. Diese beiden Aspekte sind es auch, die sich durch das ganz Stück in allen Stimmen

<sup>292</sup> Erhaltene Informationen von Ignacio Torner

<sup>293</sup> Vgl. <http://www.tallersonoro.com/Ingles/Principallng.htm>: 25.08.2008

<sup>294</sup> Vgl. <http://www.kairos-music.com/Startseite/startFR.html> und <http://www.elenamendoza.net/ElenaBiografie.html>: 18.08.2010

<sup>295</sup> Vgl. Ackermann 2010, S. 100

wie ein roter Faden ziehen. Sie werden fortwährend verzahnt, sodass eine Art instabile Klanglichkeit entsteht. Wie genau diese kleinen Bausteine in sieben und acht jedoch aufeinander treffen, ist jedoch von vornherein nicht bestimmt. Die Komponistin hat dies im spontanen Kontext der Komposition entschieden.<sup>296</sup>

In den einzelnen Stimmen zeigen sich neue Spieltechniken. Es finden sich in den Holzbläsern zu Beginn Noten, welche anzeigen, dass der Ton zur einen Hälfte aus Klang und zur anderen Hälfte aus Rauschen bestehen soll. Gekennzeichnet sind diese Noten durch dreiecksförmige Notenköpfe. Aus dem halben Rauschen wird ein reines Rauschen der Luft (siehe T.1 Tenorsaxophon und T. 2 Bassklarinette). Auch in der Percussionsstimme findet sich eine besondere Notation, welche den Spieler dazu anweist, die Marimba mit den Fingern zu spielen. Die Präsentation soll dabei so staccato und laut als möglich gespielt werden.<sup>297</sup> Währenddessen ist vom Violoncello ein Tremolo zu vernehmen. Auch hier finden sich bereits im ersten Takt Zweiunddreißigstel. Wie beim Spielen der Marimba, wo die Schlägel durch die Finger ersetzt wurden, wird auch das Violoncello in der Folge mit den Fingern der rechten Hand gezupft. In der Legende wird erwähnt, dass das Klavier zeitweise mit einer Zahnbürste bespielt wird. Das erste Mal tritt diese außergewöhnliche Spielweise in Takt 3 auf. Gleichzeitig wechselt der Percussions-Spieler von der Marimba zu den Bongos. Diese werden nun nicht mehr mit den Fingern, sondern mit den Besen, welche in lateraler Richtung bewegt werden sollen, gespielt. Bereits einen Takt später kommt wieder die Marimba zum Einsatz. Im Folgetakt sind es wiederum die Bongos, die zu hören sind. Eine ähnliche Spieltechnik wie auf der Marimba lässt sich auch im Klavier finden (T. 6). Durch das Reiben mit der Zahnbürste in longitudinaler Richtung auf zwei Saiten entsteht ein Rauschen mit einer bestimmten Höhe. Parallel spielen sowohl Tenorsaxophon als auch Bassklarinette Töne, die nur als Rauschen der Luft zu vernehmen sind.

Das erste Mal wird die Marimba in Takt 11 mit Schlägeln gespielt. Dabei sollen weiche Schlägel verwendet werden, um aus dem Nichts hervorzutreten und in einem *pianopianissimo* zu verweilen.

<sup>296</sup> Vgl. Ackermann 2010, S. 100

<sup>297</sup> Vgl. Legende, in der von Elena Mendoza López erhaltenen Partitur.

Immer wieder wechseln sich die einzelnen Stimmen mit den schnellen Läufen ab (z.B. T.12f.), bis schließlich in allen Stimmen Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Sequenzen zu hören sind, welche mit einem *sforzato* beendet werden. Aber sogleich nimmt das Tenorsaxophon (T. 17) wieder den gewohnten Rhythmus auf und spielt auf einem Ton eine Folge von Zweiunddreißigstel. Dem folgen in gleicher Manier Marimba (mit Besen gespielt) und Violoncello. Einen Takte später kommt es zu einem Halteton über mehrere Takte in allen fünf Stimmen. Doch die Ruhe währt nicht lange, denn sogleich spielt wiederum das Tenorsaxophon Septolen auf einem Ton. In Takt 29 kommt es im Klavier zu einer weiteren außergewöhnlichen Spieltechnik. An dieser Stelle wird unter Verwendung eines Plektrums, wie es zum Spielen einer Gitarre verwendet wird, die Saite zum Klingen gebracht. Diese Art die Saiten zu spielen, findet sich ferner in den Takten 41, 53, 71, 75 sowie 81. Ein Ruhepol mit vorwiegend langen Noten ist in einigen Takten ab Takt 30 zu entdecken. Diese Sequenz könnte als Antwort auf Machauts Vertonung des *Jhesu christe* im Gloria (M. 43) gesehen werden. Diese Ruhe wird aber durch Tremoli im Violoncello und in der Percussion gestört. Außerdem spielen immer wieder einzelne Stimmen Sechzehntel- bzw. Zweiunddreißigstel-Läufe.

In der Folge überschneiden sich die Läufe der einzelnen Stimmen wieder zusehends, um in Takt 85 mit einem *fortissimo* zu einem Höhepunkt zu gelangen. Dem folgt eine eintaktige Pause in allen fünf Stimmen. Worauf in selber Art und Weise wieder alle Stimme einsetzen, bevor ein weiterer Takt Pause erfolgt.

Die letzten Takte treten durch einzelne kurze Noten hervor. In Takt 116 erklingen zum letzten Mal in der Bassklarinette Sechsenddreißigstel-Folgen, bevor das Klavier den Schlusston spielt.

*Díptico I* ist gekennzeichnet durch eine Sammlung an Bausteinen, welche während des Stückes immer wieder vorkommen, jedoch stets unterschiedlich miteinander kombiniert werden. Obwohl es sich immer um dasselbe Material in unterschiedlichen Kombinationen handelt, erscheint es jedes Mal wie neu. So ist es auch mit der Isorhythmie der *Ars nova*, in der der Eindruck einer strukturellen Einheitlichkeit und gleichzeitig die Wahrnehmung von Variation erweckt werden. Elena Mendoza López nähert sich an das Prinzip der Isorhythmie an, leitet jedoch daraus eine eigene Technik ab, um ein

spezifisches Klangerlebnis zu erzeugen und dem Stück einen narrativen Charakter zu verleihen.<sup>298</sup>

Die Aufführungszeit von *Díptico I* liegt bei etwa sechs bis sieben Minuten.

## 2.2 *Díptico II*

Eine Sonderstellung in dem Projekt nimmt wohl *Díptico II* ein, da dieses Werk nahtlos auf das *Agnus Dei* folgt. Bereits auf der Schlussnote des Messsatzes setzen Klarinette und Altsaxophon wie aus dem Nichts ein. Neben den beiden Holzblasinstrumenten ist das Stück für Violoncello, Percussion (Vibraphon, Gong sowie Rasseln) und Klavier verfasst. Nach drei Takten setzt auch das Vibraphon ein. Dieses wird nicht wie gewöhnlich mit einem Schlägel gespielt, sondern mit einem Kontrabassbogen gestrichen. Wie das Alt-Saxophon spielt auch das Vibraphon ein langsames Vibrato mit steigender Geschwindigkeit.

In der Partitur findet sich der Hinweis, dass das Stück auch ohne das vorausgegangene *Agnus Dei* aufgeführt werden kann. Sollte dies der Fall sein, dann beginnt das Stück im Folgetakt.

Nach den ersten Takten, welchen eine eintaktige Pause folgt, erklingt ein Gongschlag. Nach diesem setzen nach und nach alle Register ein. Dabei erklingen sowohl Vierteltöne (vgl. Violoncello T.5 bzw. Klarinette T.7) als auch obertonreiche Noten (vgl. Klavier T.5). Dieser Abschnitt endet mit einer staccato gespielten Achtelnote in den unteren Stimmen (Takt 8). Dabei wird im Vibraphon mit einem harten Schlägel, anstatt des zuvor verwendeten Kontrabassbogens, gespielt. Der folgende Abschnitt erinnert an den Beginn, da wiederum Klarinette sowie Saxophon und schließlich das Vibraphon wie aus dem Nichts mit einem Vibrato, das sich in seiner Intensität ändert, einsetzen. Entsprechend folgt dann ein Gong-Schlag. Dazu erklingen im Alt-Saxophon Multiphonics, sogenannte Mehrklänge (T.12). Dies bedeutet, dass das Saxophon zweistimmig spielt. Im Notentext sind über den Noten die resultierenden Tonhöhen der Obertöne notiert. Ferner sind im Violoncello Flageolettöne und im Vibraphon Tremoli zu finden. Ebenso wie der erste endet auch der zweite Abschnitt (Takt 16) mit einer kurzen Achtelnote. Dieses Mal jedoch ohne das Glissando des Violoncello, welches zur Achtelnote hinleitet.

---

<sup>298</sup> Vgl. Ackermann 2010, S. 100

Dafür pausiert das Violoncello drei Viertel bevor der Staccatoton erklingt. In den nachfolgenden Takten sind ebenso kurze Noten in den Unterstimmen zu vernehmen. In der Folge sind die in der Klarinette erklingenden Klangfarbentriller (T. 18ff.), welche bereits in Takt 15 im Alt-Saxophon auftraten, deutlich zu hören. Diese kommen durch den Wechsel von Sonder- und Normalgriff auf einem Ton zustande. Neben Sechzehntel- und Zweiunddreißigstel-Läufen erklingt im Alt-Saxophon eine andere trillerartige Sequenz (T.23). Hierbei handelt es sich um einen Wechsel von Tönen, welche sich nur um einen Viertelton unterscheiden. Ferner kommen gehäuft Obertöne im Saxophon sowie im Violoncello vor. In Takt 28 spielen zum ersten Mal für einige Takte auch die Rasseln. Simultan erklingt in Takt 31 das mit dem Kontrabassbogen gestrichene Vibraphon dazu. Über den langgehaltenen Noten der Streicher sind abwechselnd im Klavier und der Klarinette Zweiunddreißigstel-Läufe zu hören. Dazu ist ein Klangfarbentriller im Saxophon zu vernehmen (T. 37). In Takt 43 wird der Hörer wieder an den Anfang zurückgeholt. Wie zu Beginn des Stückes spielen nur die Holzbläser, zu welchen sich das Vibraphon hinzugesellt. Dabei ist vor allem im Saxophon und im Vibraphon ein Vibrato mit abnehmender Intensität wahrzunehmen. Auf eine kurze Pause erfolgt ein Gong-Schlag. Nach einem Klangfarbentriller in der Klarinette und einem Glissando im Violoncello ist in den Unterstimmen ein Pizzicatoton zu finden.

Bevor sich das Stück dem Ende neigt, sind einige kurze Töne in den Unterstimmen zu vernehmen. Mit einem aufsteigenden Glissando im Cello endet das Stück.

Die Dauer von *Díptico II* beträgt ungefähr fünf Minuten.

### **3. Dos Miradas I-II von José Manuel López López**

Für José Manuel López López ist das Projekt *Tres miradas sobre Machaut* nicht nur interessant aufgrund der Verbindung von Alter und Neuer Musik, sondern vor allem weil er findet, dass die Verknüpfung der beiden Zeiten legitim ist. Machaut war ein Komponist der *Ars nova* und die am Projekt beteiligten Komponisten dienen der neuen Kunst. Er sieht in dem Projekt die Vereinigung

von *Ars nova* und *arte nueva* (neuer Kunst).<sup>299</sup> Die Idee von José Manuel López López ist es, alle Interpretationen seit der Entstehungszeit von Machauts Messe zusammenzufügen und mit seiner Musik vergangenen Zeiten Ausdruck zu verleihen.<sup>300</sup>

In *Dos Miradas* ist die Messe von Machaut im Vergleich zu den Werken der beiden anderen Komponisten am deutlichsten wiederzufinden. Immer wieder zitiert López Teile der Messsätze und präsentiert sie in einem neuen Gewand. Welche Edition José Manuel López López als Vorlage für sein Werk verwendet hat, ist aus dem Notentext nicht klar ersichtlich. Zunächst erscheint es, als ob *Dos Miradas I* von der Ausgabe Ludwigs entlehnt sei, da zu Beginn ein Achtellauf (T. 5), im Gegensatz zu dem synkopierten Rhythmus, welchen Schrade oder de Van anführen, zu hören ist. Auch in Mensur 34, wo Ludwig ein *h* anführt, während in Schrades Ausgabe ein *b* zu finden ist, folgt López López jener Edition von Ludwig. Jedoch gibt es auch Übereinstimmungen mit der Edition von Schrade, wie etwa in Mensur 104, wo die Röhrenglocke mit dem Rhythmus jener Ausgabe übereinstimmt. Jedoch könnte José Manuel López López noch eine andere Ausgabe verwendet haben, da das in Takt 126 verwendete *gis* weder in Ludwigs noch Schrades Übertragungen zu finden ist oder er hat sich hier einfach seine kompositorische Freiheit herausgenommen. Ähnlich wie mit *Dos Miradas I* verhält es sich mit *Dos Miradas II*. Während in Takt 21 eine Übereinstimmung mit Schrade zu finden ist, spielt die Flöte in Takt 90 jenen Rhythmus, der in Ludwigs Edition anzutreffen ist.

### 3.1 Dos Miradas I

Das Stück *Dos Miradas I* erklingt im Anschluss an das Credo von Machaut und ist für eine kleine Besetzung, Violine und Röhrenglocken, konzipiert.

Ganz leise erklingt zu Beginn nur die Violine mit der Spieltechnik eines künstlichen Flageolets. In Takt 3 setzen die Röhrenglocken ein. Diese sollen laut Anmerkung des Komponisten entweder mit Superball-Schlägel<sup>301</sup> oder mit der Hand gespielt werden und wie aus der Ferne wirken. Es scheint so, als ob

<sup>299</sup> Erhaltene Informationen von Ignacio Torner

<sup>300</sup> Vgl. Ackermann 2010, S. 102

<sup>301</sup> Superball-Schlägel sind Schlägel, dessen Kopf durch einen Gummiball gebildet wird. Vgl. <http://vsl.co.at/de/70/3196/3199/3202/5708.vsl>: 30.08.2009

José Manuel López López durch den Zusatz darauf verweist, dass die Melodie der Röhrenglocken aus ferner Zeit stammt. Zunächst erklingt in den Röhrenglocken der Anfang des Credos. Überhaupt besteht die Stimme der Röhrenglocken fast ausschließlich aus Zitaten der Messe. Alles was von den Röhrenglocken vernommen werden kann, findet sich auch in der Messe von Machaut wieder. Größtenteils übernimmt José Manuel López López die Tonfolgen von Triplum und Motetus. So zu Beginn des Stückes, in welchem der Komponist die Stimme von Motetus und Triplum wiedergibt (T. 3-4). Beispielsweise erklingt in Takt 4 ein Tremolo mit den Tönen aus Triplum und Motetus. Diese Art der Verzierung tritt im Laufe des Stückes regelmäßig auf. In Takt 5 lässt López López die beiden Stimmen von Triplum und Motetus zu einer einzigen verschmelzen, um dann im nächsten Takt wieder zweistimmig fortzufahren. Hier tritt zum ersten Mal die Stimme des Tenors mit drei Viertelnoten hinzu. In den folgenden Takten besteht die Stimme der Röhrenglocken wieder zur Gänze aus Anteilen von Triplum und Motetus, nur in Takt 11 treten die Unterstimmen kurz zum Vorschein. Die untextierten Takte im Credo, welche von den Unterstimmen vorgetragen werden, übernimmt der Komponist in den Röhrenglocken (T. 18). Bis zu Takt 72 sind in den Röhrenglocken weitgehend die Oberstimmen zu vernehmen. Von Anfang an legt sich die Violine wie ein Teppich mit ihren langen Tönen über die Melodie der Röhrenglocke. Die ersten 35 Takte handelt es sich dabei immer um ein *a*, wobei die Stimme immer wieder im Nichts verschwindet, um dann von Neuem einzusetzen. Wenige Takte später erklingt das *a* zwei Oktave höher (T 40). Außerdem wechselt die Violine von einem künstlichen Flageolett zu einem natürlichen (T. 37). Ab Takt 48 kommt zusätzlich zum Flageolett eine weitere Spieltechnik hinzu. Hier streicht die Violine die Saiten mit dem Holz des Bogens.

Die langen Notenwerte der Textzeile *Ex maria virgine* (T. 73) finden sich auch in *Miradas I* wieder. Die Röhrenglocken ertönen in einem *forte*, wobei die Stimme vorwiegend jene des Motetus wiedergibt. Dabei werden die Röhrenglocken mit je zwei Schlägeln pro Hand gespielt. Darüber erklingen harmonische Glissandi der Violine. Das Tempo der Glissandi ist variierend: *accelerando*, *ritardando*, *accelerando* etc.<sup>302</sup> Gleichzeitig steht in der Partitur der Hinweis *del tasto al*

<sup>302</sup> siehe Anweisungen im Notentext Takt 75

*ponticello*, was bedeutet, dass beim Streichen der Saiten der Bogen vom Griffbrett zum Steg wandert. Dabei ist die Anzahl der Teiltöne umso höher, je näher am Steg gespielt wird.

Im Gegensatz zur ersten untextierten Passage kommen die zweite (M. 34 im Credo) und dritte (M. 80) in der Komposition *Dos miradas I* nicht vor. Die Mensuren werden einfach übersprungen. Ebenso wurde die folgende untextierte Passage in Mensur 103 nicht übernommen, dafür ist an dieser Stelle eine eintaktige Pause eingetragen. Zudem übernimmt López López die nachstehende Mensur nicht und überträgt erst wieder ab Mensur 105 die Stimme des Triplums in die Röhrenglocken. In der Folge finden sich des Öfteren die Machaut-Zitate in oktavierter Form, so etwa in Takt 119 und folgende. Dabei wechseln sich eine oktavierte Viertel und eine Viertel in der Tonlage, welche Machauts Messe entspricht, ab.

Eine weitere Spieltechnik zeigt sich in Takt 122 in der Violinenstimme. Hier spielt die Violine *sin sonido*, das bedeutet ohne Ton und lediglich die Geste, die Richtung sowie die Bewegung des Bogens werden angezeigt. Auch der Rhythmus und die Dynamik sollen dabei verdeutlicht werden.

In Takt 137 erfolgt dann ein Wechsel der beiden Stimmen. Die Violine spielt eine Kombination aus Triplum- und Motetusstimme und in den Röhrenglocken ertönt ein Glissando nach dem anderen. Diese werden jedoch weder mit der Hand noch mit den Schlägeln gespielt, sondern mit Besen. Wenige Takte später kehren die beiden Stimmen wieder in ihre gewohnten Rollen zurück (T. 150). Während in den Röhrenglocken Motetus- und Triplumstimme vorgetragen werden, wird in Takt 153 die untextierte Passage vom Violinenpart übernommen, indem die Violine die Contratenor-Stimme wiedergibt. Nach diesem Einschub vermerkt der Komponist in der Stimme der Röhrenglocken, dass diese nun mit den Fingerknöcheln gespielt werden sollen. Nach einer Fermate erklingt der Schlussteil des Werkes (T. 165). Dieser wird vom Amen des Credos, welches vom Komponisten fast ident übernommen wurde, gebildet. Der Amen-Teil ist durchgehend in einem 3/2 Takt gesetzt. In der Violine erklingt das Triplum zwei Oktaven höher. Zeitweise (T. 178 – T. 186) ist die Stimme sogar um drei Oktaven erhöht. Die Röhrenglocken spielen hingegen eine Kombination aus den restlichen drei Stimmen, wobei der Motetus nahezu durchgehend erklingt. Die Röhrenglocken werden weitgehend mit einem

geblockten Pedal gespielt. Bis zu Takt 177 ertönt ein reines Duett zwischen Triplum und Motetus. Im folgenden Takt kommt die Stimme des Tenors hinzu, welche auch in den nachstehenden Takten zu vernehmen ist. Ab Takt 179 sind auch die Tonfolgen des Contratenors in den Röhrenglocken wiederzufinden. Insgesamt dauert das Stück ungefähr sechs bis sieben Minuten. In *Dos Miradas I* erklingt durch die vielen Zitate ein zweites Mal das Credo, jedoch aus einem anderem und vor allem neuen Blickwinkel.

### 3.2 Dos miradas II

Die zweite Betrachtung von José Manuel López López ist in ähnlicher Manier, wie die erste gestaltet. *Dos Miradas II* ist wie das Sanctus, auf dessen Messsatz es basiert, für vier Stimmen geschrieben: für Flöte, Bassklarinette, Vibraphon und Violoncello. Jedes der vier Instrumente kann grob einer Stimme aus der Messe von Machaut zugeordnet werden. Die Flöte entspricht mit kleinen Abweichungen dem Triplum des Sanctus. Ebenso findet sich im Vibraphon bereits Bekanntes: Zu Beginn erklingen die Noten des Tenors, dann wird zum größten Teil die Stimme des Motetus vernommen, die immer wieder mit den restlichen Stimmen ergänzt wird. Dem gleich geschieht es im Violoncello, dieses entspricht von der Tonfolge her bis auf wenige Ausnahmen dem Contratenor. Ein wenig anders konzipiert ist der Vortag der Bassklarinette. Sie gibt den Motetus und schließlich den Tenor wieder, jedoch nicht in derselben Tonhöhe wie im Sanctus. Die Stimmen sind jeweils um eine große Sekund höher angelegt.

Von Beginn an treten Multiphonics, so genannte Mehrklänge, in Erscheinung. Flöte und Bassklarinette erzeugen durch spezielle Griff- und Anblasetechniken mehrere Töne gleichzeitig.<sup>303</sup> So spielt die Flöte in den ersten Takten zweistimmig, die Bassklarinette gar vierstimmig. In Takt 2 kommt eine weitere Spieltechnik zum Einsatz: Die letzten zwei Viertel-Noten der Holzbläser bestehen fast nur aus Luft (mit Tonschatten).

Wie die Violine in *Miradas I* legt sich hier von Beginn an das Violoncello unter die restlichen Stimmen. Das Violoncello gibt einen kaum vernehmbaren künstlichen Flageoletton auf der Tonhöhe des Contratenors wieder. Mit den

<sup>303</sup> Vgl. <http://vsl.co.at/de/70/3161/3173/3175/5583.vsl>: 26.08.2010 sowie Mehrklänge unter [www.matthias-ziegler.ch/deutsch/klangwelten/index.html](http://www.matthias-ziegler.ch/deutsch/klangwelten/index.html): 23.08.2010

fast nur aus Luft bestehenden Vierteln in den Holzbläsern wechselt das Violoncello zu einem natürlichen Flageolett, welches zusätzlich getrillert wird. Leise vernehmbar sind auch die Triller und Glissandi in der Violoncellostimme, die sich durch das ganze Stück wie ein roter Faden ziehen.

Das Vibraphon wird durch das ganze Stück hinweg mit geblocktem Pedal gespielt. Auch in dieser Stimme gibt es eine Besonderheit. Das Vibraphon wird wie in *Díptico II* von Mendoza-López mit zwei Kontrabassbögen gestrichen. Auf diese Weise können lange nachklingende Töne erzeugt werden. Dabei erklingt die Stimme des Tenors zeitweise um eine Oktave erhöht.

Des Weiteren fallen die Phrasierungsbögen in der Flöte auf. Der erste Bogen beinhaltet dabei genau die Noten des ersten Sanctus, während der zweite Phrasierungsbogen sich über sechs Takte erstreckt und somit bereits den Beginn der dritten Sanctus-Anrufung beinhaltet. Mit dem Ende des dritten Phrasierungsbogens endet auch das dritte Sanctus. Die weiteren Bögen zeigen größtenteils keinen textlichen Bezug zum Credo. Manchmal beginnt eine neue Phrase mit Beginn eines neuen Wortes, oft ist die Phrasenbildung aber unabhängig von dem zu der Melodie gehörenden Text.

Wie bereits angedeutet, wechseln Bassklarinette und Vibraphon in Takt 7 ihre Bezugsstimmen. Während im Vibraphon zunächst die Töne des Tenors zu vernehmen sind, ist es in der Bassklarinette die Stimme des Motetus (um eine große Sekund erhöht). Ab Takt 7 zeigt sich genau das konträre Bild. Diese Anordnung wird dann bis zum Ende des Stückes beibehalten. Nur in Takt 39 zeigt sich eine Ausnahme. Hier übernimmt die Bassklarinette kurz die Stimme des Motetus. Es ist die einzige Stelle, in der die Bassklarinette Machauts Credo nahezu „Ton für Ton“ übernimmt. Die Stimme ist hier um eine Oktave tiefer angesiedelt. Mit einem wenig fokussierten Ansatz wird in Takt 7, wie bereits in Takt 2, ein luftiger Klang in der Flöte hervorgebracht. Diese Art der Klangerzeugung wird auch als äolischer Klang bezeichnet<sup>304</sup> und ist in der Flötenstimme durch das ganze Stück hinweg immer wieder zu vernehmen, wie etwa in Takt 12, 49 oder 85f. Ebenso wendet der Komponist das Prinzip der Flatterzunge an (T. 7). Durch das ganze Stück hindurch tritt diese Spieltechnik auf (vgl. z.B. T. 37, 52f., 57f., 84). In Takt 14 erklingt im Vibraphon neben der

---

<sup>304</sup> Vgl. Äolischer Klang unter [www.matthias-ziegler.ch/deutsch/klangwelten/index.html](http://www.matthias-ziegler.ch/deutsch/klangwelten/index.html): 23.08.2010

Motetus-Stimme auch jene des Triplums. Genau eine Viertel später setzt das Vibraphon mit der Melodie ein, die die Flöte spielt. Durch das Verkürzen einer Note in Takt 15 hebt sich diese Verschiebung wieder auf und Flöte und Vibraphon spielen für kurze Zeit dieselbe Melodie.

Die Flötenstimme tritt von Takt 28 bis 29 hervor. In einem *forte* spielt sie die Triplumstimme zwei Oktaven höher und kommt dabei an die Grenzen ihres Tonumfanges. Eine weitere Besonderheit in der Flötenstimme zeigt sich in Takt 39. Hier wird die Flöte durch den darüberstehenden Text *bisbigliando* aufgefordert einen Klangfarbentriller zu spielen. Dieser wird durch einen schnellen Wechsel zwischen Normal- und Sondergriff erzeugt. Dadurch entsteht ein trillerartiges Flirren.<sup>305</sup> Diese Sonderform des Trillers findet sich außerdem in den Takten 62 und 63.

In Takt 37 produziert die Flöte einen Effekt durch knallartige Töne, die eine große Septime tiefer klingen, als die gegriffenen Töne. Dieselbe Spieltechnik, welche als *tongue-ram* bezeichnet wird und nur in der ersten Oktave der Flöte durchgeführt werden kann, zeigt sich ebenso in Takt 45.<sup>306</sup> In beiden Fällen wird nur der gegriffene Ton aus Machauts Messe übernommen. Die klangliche Realisierung liegt, wie erwähnt, eine große Septime tiefer. Ab Takt 73 zeigen sich in der Flöte häufig Tremoli. Diese Spieltechnik steht aber nicht isoliert da, sondern wird in Verbindung mit einem äolischen Klang realisiert.

Am Ende des Stückes ist in der Flöte in einem pizzicato die Triplumstimme zu hören. *Dos miradas II* verschwindet im Nichts.

Durch die Multiphonics und den dabei zutage tretenden Obertönen in den Holzbläsern erklingen die Stimmen von Triplum und Tenor in einer neuen klanglichen Erscheinung. Durch Triller, Glissandi und andere Verzierungen verleiht José Manuel López López dem Sanctus seinen eigenen Klang.

Wie bereits in *Dos miradas I* erklingt auch hier der Messsatz in einer neuen „Interpretation“.

<sup>305</sup> Vgl. Bisbigliando unter [www.matthias-ziegler.ch/deutsch/klangwelten/index.html](http://www.matthias-ziegler.ch/deutsch/klangwelten/index.html): 23.08.2010 sowie [www.dehnhard.com/german/learnsome/einzelseiten/08learnbisbi.htm](http://www.dehnhard.com/german/learnsome/einzelseiten/08learnbisbi.htm): 22.08.2010

<sup>306</sup> Tongue Ram unter [www.matthias-ziegler.ch/deutsch/klangwelten/index.html](http://www.matthias-ziegler.ch/deutsch/klangwelten/index.html): 23.08.2010 sowie <http://vsl.co.at/de/70/3161/3162/3164/5547.vsl>: 23.08.2010

## 4. Machaut-Architektur von José María Sánchez-Verdú

Für José María Sánchez-Verdú ist es nicht das erste Mal, dass er sich mit älterer Musik beschäftigt hat. Schon in der Studienzeit hat ihn die Alte Musik fasziniert und so haben bereits einige alte Meister wie Ockeghem, Josquin und Machaut Eingang in seine Kompositionen gefunden.<sup>307</sup> Ferner hat José María Sánchez-Verdú es nicht bei den zwei Werken für das Projekt (*Machaut-Architektur I* und *V*) belassen, sondern hat sie durch drei weitere Werke zu einem Zyklus erweitert. *Machaut-Architektur III* wurde bereits einige Monate vor dem Projekt *Tres miradas sobre Machaut* in Berlin beim Festival Ultraschall aufgeführt. *Machaut-Architektur II* und *IV* sind als Auftragswerk der Landeshauptstadt München und der Freunde des Nationaltheaters e.V. für die Veranstaltung *Klangspuren* der München Biennale komponiert worden. Die Uraufführung fand am 16. Februar 2005 statt, welche vom Ensemble TrioLog präsentiert wurde.<sup>308</sup>

Die Wahl des Titels begründet Sánchez-Verdú darin, dass er mit seiner Musik versucht Beziehungen zwischen Malerei, Architektur oder anderen Disziplinen deutlich zu machen. Außerdem ist er der Meinung, dass er als Komponist von der Malerei oder von der Literatur mehr gelernt hat, als von der Musik.<sup>309</sup> *Machaut-Architektur I-V* ist 2005 im Verlag Breitkopf & Härtl verlegt worden.<sup>310</sup> Von dem Zyklus *Machaut-Architektur* gibt es mit dem Taller Sonoro eine Aufnahme, welche bei Columna Música (1CM0142) veröffentlicht wurde.<sup>311</sup>

### 4.1 Machaut-Architektur I

In Anlehnung an die Form Kyrie – Christe – Kyrie hat Sánchez-Verdú *Machaut-Architektur I* in drei Teile geteilt, die in etwa der kompositorischen Struktur A-B-A-Form entspricht.<sup>312</sup> Zudem enthält die Komposition, die für Flöte, Bassklarinette, Altsaxophon, Percussion (Marimba, große Trommel, Tamtam),

<sup>307</sup> Erhaltene Informationen von Ignacio Torner

<sup>308</sup> Vgl. Sánchez-Verdú 2005, S.VI, Aufführungshinweise

<sup>309</sup> Vgl. Ackermann 2010, S. 97

<sup>310</sup> Sánchez-Verdú 2005

<sup>311</sup> Vgl. [http://www.sanchez-verdu.com/site/JMSV/id2PSec\\_catgF1.asp?ref=20&IDsecc=35&IDcatg=13](http://www.sanchez-verdu.com/site/JMSV/id2PSec_catgF1.asp?ref=20&IDsecc=35&IDcatg=13): 18.08.2010

<sup>312</sup> Vgl. Ackermann 2010, S. 95

Violine, Violoncello und Piano verfasst ist, nicht wie in den eben behandelten Kompositionen Tonfolgen aus der Messe, sondern vielmehr wird dem Hörer der Eindruck vermittelt, als würde hier dieselbe Kompositionstechnik, nämlich die Isorhythmie, verwendet werden. Bei genauerer Betrachtung der Partitur zeigt sich aber, dass sich in Machaut-Architektur keine exakten Wiederholungen von Tonfolgen oder Rhythmus finden, vielmehr handelt es sich um Variationen. Zu hören sind Säulen von Material, die immer in verschiedenen Reihen von Blöcken agieren. Diese Struktur ist sieben Mal, genau wie bei Machaut, zu hören.<sup>313</sup> Die sich wiederholenden Strukturen verändern sich kontinuierlich. So zeigt sich in Takt 3 eine fast idente Wiederholung, jedoch mit der Erweiterung um zwei Noten. In den Takten 5 und 7 ist es vor allem der veränderte Rhythmus, der ins Gewicht fällt. Mit jedem Mal, indem die Sequenz erklingt, weicht sie mehr und mehr vom dem Eingangsmotiv ab. Die Zwischentakte, die sich mit dem schreitenden Rhythmus abwechseln, zeigen weniger starke Zusammenhänge. Von Beginn an finden sich in allen Stimmen Vierteltöne, welche durch Vorzeichen und dem entsprechenden Pfeil nach oben oder unten gekennzeichnet sind. In der Percussions-Stimme findet während der ersten Takte ein ständiger Wechsel zwischen Marimba und großer Trommel statt, sodass die Marimba mit dem Schlägel der großen Trommel gespielt wird. In Takt 6 wird das Spielen mit dem Schlägel durch die Verwendung der Finger ersetzt. Diese Spieltechnik wird im Verlauf immer wieder verwendet (z.B. T. 8 und T. 10f.). Auch das Klavier wird nicht in der üblichen Weise gespielt, sondern die Saiten werden innerhalb des Klaviers mit einem Finger gedämpft. Ein Zusatz in der Partitur weist darauf hin, dass die Saiten eventuell auch mit Holz-Wäscheklammern präpariert werden können. Wie bereits in den Werken *Díptico* und *Dos Miradas* erklingen auch hier in den Holzblasinstrumenten Multiphonics. Ebenso ist in den Streichern, Violine und Violoncello, eine charakteristische Spieltechnik zu finden. In der linken Hand wird nur mit halbem Druck, also geräuschhaft gespielt, während der Bogen mit Überdruck gespielt werden soll. In Takt 5, mit Beginn des 3/16 –Takts, wird ein Dämpfer eingeführt, der in Takt 14 wieder entnommen wird. Zusätzlich wird auf der Nontole (T. 6) der Bogen geworfen (*gettato*) und anschließend erklingt in den Streichern ein echogleicher Ton. Am Ende des ersten Teils erklingt in der Percussion das Tamtam (T.12).

---

<sup>313</sup> Vgl. Ackermann 2010, S. 95

Der letzte Ton im Tamtam ist durch eine besondere Spielweise gekennzeichnet: Der Ton wird durch das Reiben mit einem Triangelschlägel erzeugt (T.15). Der erste Teil wird durch die Streicher abgeschlossen. Es erklingt ein natürliches Flageolett in der Violine und ein nahe am Steg gestrichener Ton im Violoncello (T. 16).

In Takt 17 und 18 kommt es dann zu einem Charakterwechsel. Die Töne oder besser Geräusche der Holzbläser bestehen lediglich aus Luft, sodass in der Partitur nur noch die ungefähre Tonhöhe (hoch – tief) angegeben wird. Dabei wechseln sich Flöte sowie Violine mit Bassklarinette und Saxophon im Spiel von einzelnen Tönen ab, nahezu wie Machaut, der in den isorythmischen Sätzen oft „hoquetus-ähnliche“ Passagen verwendet. Währenddessen erklingt in der Marimba ein Tremolo nach dem anderen und das Violoncello spielt ein *vibratissimo*, welches so weit als möglich am Steg gespielt werden soll. Die Saiten des Klaviers werden in einem *pianissimo* gezupft. Diesen düsteren Takten schließt sich sogleich wieder der gewohnte schreitende Rhythmus an (T. 19) an. Kennzeichnend für diesen Abschnitt ist das Geräuschhafte, nur noch selten wird ein reiner Ton vernommen. Anstatt der Multiphonics spielen die Holzblasinstrumente an dieser Stelle Töne, die zu 2/3 aus Luft bestehen. Zeitweise bestehen die Töne nur aus Luft. Dadurch erschließt sich dem Hörer nun ein neuer Klangeindruck. Die Streicher spielen in bereits bekannter Weise mit halbem Druck der linken Hand, zeitweise soll nur das Streichgeräusch zu vernehmen sein (T. 40 bzw. 41). Neben dem schreitenden Rhythmus kommt es immer wieder zu schnellen Einwüfen seitens des Klaviers (T. 31) oder der Marimba (T.37). Der gewohnte Rhythmus verschwindet allmählich und lange geräuschhafte Töne treten in allen Stimmen auf. Von einer charakteristisch anderen Seite zeigt sich das Stück ab Takt 64. Hier kommen in fast allen Stimmen Tremoli vor. Ausnahme sind hier nur Bassklarinette, Violoncello und Klavier. Dieser Teil endet mit langen Noten in Flöte, Saxophon und Violine (mit einem Flageolettton). Um den Kreis des Stückes zu schließen, erklingt das Ende in ähnlicher Art wie der Anfang. Zum letzten Mal erklingt ein schreitender Rhythmus. Das Stück klingt durch die wie ein Echo gespielten Töne von Violine und Violoncello im *pianissimopianissimo* aus.

Ein zentrales Element des Stückes stellt die Wiederholung dar, da die Grundidee die Wiederholung von homophonen Säulen sowie Blöcken ist. Durch

neue Spieltechniken, wie Multiphonics oder halber Druck mit der linken Hand, entsteht eine außergewöhnliche Klangfarbe. Dadurch ist es oft schwierig zu unterscheiden, um welches Instrument es sich handelt. Die „Aura“ des dorischen Modus, in welchem das Kyrie von Machaut steht, findet sich nach Aussagen Sánchez-Verdú in den Säulen von Klängen und Geräuschen wieder. Es ist wie eine ferne Resonanz, wie ein Schatten.<sup>314</sup>

Die Aufführungsdauer des Stückes beträgt ungefähr vier Minuten.

## 4.2 Machaut-Architektur V

Als Schlussstück erklingt nach dem *Ite missa est* *Machaut-Architektur V*, für welchen nahezu dieselbe Instrumentation wie in *Machaut-Architektur I* gewählt wurde, nämlich Flöte, Klarinette, Saxophon, Percussion, Violine, Violoncello und Piano. Anstelle des Alt-Saxophon kommt hier zu Beginn das Bariton-Saxophon zum Einsatz. In der Percussion finden sich neben Marimba und großer Trommel auch zwei Gongs (in *eb* und *d*).

Nach Aussage von Sánchez-Verdú versuchte er im letzten Satz mit den Proportionen, wie sie eigentlich nur in der Mensuralnotation dargestellt werden können, zu spielen. Im Gegensatz zu der heutigen Notation, die nur binär ist, konnten die Noten in der *Ars nova* zwei- und dreizeitig sein. Auch gab es keine eindeutige Zuordnung eines Zeichens zu einer musikalischen Länge, da die Dauer der Note vom jeweiligen Kontext abhängig war. Die dadurch erzeugte Komplexität ist mit den heutigen kompositorischen Mitteln nicht mehr genau abbildbar. Mit *Machaut-Architektur V* unternimmt Sánchez-Verdú den Versuch das Spiel mit den Proportionen aufzugreifen.<sup>315</sup>

Wie bereits in *Machaut-Architektur I* ist auch in der Partitur von *Machaut-Architektur V* der Hinweis zu finden, dass das Klavier mit Wäscheklammern zu versehen ist. Ebenfalls ähneln sich die Anfänge der beiden Stücke in gewisser Weise, da auch hier der Komponist mit der Wiederholung spielt. So erklingt zu Beginn zweimal eine ähnliche Sequenz. Wie in *Machaut-Architektur I* stellt das Wiedererklingen der Sequenz in abgewandelter Form eine Variation dar. Viele bekannte Elemente werden in veränderter Form dargeboten. Nach dieser Einleitung, welche durch Tremoli und Vibrato gekennzeichnet ist, erklingt in

<sup>314</sup> Vgl. Ackermann 2010, S. 95ff.

<sup>315</sup> Vgl. Ackermann 2010, S. 93

Flöte und Violine die Tonfolge des Tenors aus dem *Ite missa est* (T. 5 mit Auftakt), wobei Pausen, die in den Editionen zu finden sind, ignoriert werden (vgl. M. 6 sowie M.14). So wie die gesamte Messe für das Projekt von *d* nach *a* transponiert wurde, steht auch die Tonfolge des *Ite missa est* eine Quinte höher. Zunächst erklingt in der Flöte die Melodie aus der Messe. Dadurch, dass die Töne der Flöte nahezu aus Luft bestehen, ist die Melodie für den Hörer kaum vernehmbar und nur aus dem Notentext ersichtlich. Eineinhalb Viertel später setzt auch die Violine mit der Tonfolge ein, jedoch mit verändertem Rhythmus. Sánchez-Verdú wendet hier das Prinzip des Colors an, indem ein melodischer Abschnitt wiederholt wird. In der Flötenstimme erklingt der melodische Abschnitt zwei Mal. Beim zweiten Mal bestehen die einzelnen Töne nicht mehr zur Gänze aus Luft, sondern beinhalten auch  $1/3$  Ton. Darauf ist noch einmal der Anfang der Melodie zu hören, wiederum nur als Tonschatten. Die Violine spielt den melodischen Abschnitt zwei Mal, wobei die zweite Sequenz nicht ganz zu Ende geführt wird, hier fehlt die Abschlussnote. Zunächst mit halben Druck gespielt, erklingt der melodische Abschnitt das zweite Mal bis zur Hälfte in gewöhnlicher Spielweise, um dann wieder nur geräuschhaft (halber Druck in der linken Hand) in Erscheinung zu treten. Währenddessen sind in den anderen Stimmen Tremoli und Töne, welche in einem *vibratissimo* gespielt werden, zu hören. Bassklarinetten und Bariton-Saxophon spielen wie bereits zu Beginn des Stückes eine Reihe von tiefgelegenen Tönen mit viel Resonanz. Beim zweiten Erklingen der melodischen Sequenz gesellen sich immer mehr perkussive Elemente hinzu. Zunächst im Vibraphon zu hören (Ende T. 7), werden diese auch in Bassklarinetten und Bariton-Saxophon sowie Klavier übernommen. Die Saiten des Klaviers werden dabei innerhalb des Klaviers mit einem Finger abgedämpft und erhalten so ihren perkussiven Charakter (T. 8). Diese Spieltechnik tritt in Folge in den Vordergrund (T. 9ff.) bis fast ausschließlich nur noch das Klavier vom Hörer wahrgenommen wird. Immer wieder erklingt dabei im Klavier dieselbe rhythmische Abfolge. Ein ähnlicher Rhythmus wird ebenfalls von der großen Trommel vorgetragen.

In Takt 14 übernehmen die Holzbläser die Führung, vor allem die nur aus Luft erzeugte Melodie in der Flöte und die rhythmische Begleitung im Bariton-Saxophon treten in den Vordergrund. Doch die Führung währt nicht lange, da

sogleich wieder das Klavier mit seinem Rhythmus einsetzt. In Takt 15 kommt es zu einer Veränderung. Während Percussion und Klavier im 3/8-Takt stehen, sind die restlichen Stimmen in einem 3/4-Takt gesetzt, wobei in diesen Stimmen eine Viertelnote dem Wert einer halben Note entspricht. Des Weiteren erklingt nun an Stelle der Bassklarinette die B-Klarinette. Die folgenden Takte sind durch ihre zahlreichen Wiederholungen gekennzeichnet. Im Klavier sind wieder perkussive Elemente zu hören und die Streicher sowie die Flöte spielen simultan tonlose Glissandi bzw. Läufe. Während jene von Violine und Flöte abwärts verlaufen, erklingen im Violoncello nach oben verlaufende Glissandi. Neben den tonlosen Geräuschen sind fortwährend vereinzelte Flötentöne zu vernehmen, die aus dem Geräuschteppich hervortreten. In Takt 23 kommt es in der Saxophon-Stimme zu einer Veränderung, das Bariton-Saxophon wird von dem Alt-Saxophon abgelöst. Gleichzeitig treten die hohen Töne des Klaviers hervor und die mit dem Finger gespielte große Trommel kann im Hintergrund vernommen werden.

In Takt 29 findet sich in der Flöte eine weitere Spieltechnik. Durch die Verwendung der Flutterzunge wird das Stück um eine Klangfarbe bereichert. Begleitet wird die Flöte von der Klarinette, die wie aus der Ferne erklingende lange Noten wiedergibt. Ebenso spielt das Violoncello nach oben „geworfene“ Läufe, zu denen jene des Klaviers, welches bei der dritten Wiederholung einsetzt, hinzukommen. Dem schließt sich eine zweitaktige Sequenz an (T. 32), in der alle Register Glissandi mit ansteigender Lautstärke spielen, wobei die Schlussnote ohne Resonanzen erzeugt werden soll. Anschließend sind in den Holzbläsern Staccato-Noten zu hören, unter welchen das Violoncello tonlose Glissandi spielt. Allmählich treten die Staccato-Noten, die stets auf derselben Tonhöhe liegen, in allen Registern über. Dabei hat jede Stimme ihren eigenen Rhythmus. Darüber erklingen in der Flöte sowie zeitweise in der Klarinette geräuschvolle Sextolen und Quintolen. Diese werden durch ein absteigendes Glissando und einem Reibegeräusch auf der großen Trommel beendet. Ab Takt 47 finden sich die nur aus Luft erzeugten Läufe in der Klarinette, welche durch die Streicher begleitet werden. Die Töne der Streicher werden hier durch das longitudinale Streichen des Bogens entlang der Saite produziert, was zu einem geräuschhaften Klang führt. Dem folgen Tremoli in nahezu allen Stimmen.

In Takt 59 wird das Anfangs-Tempo wieder aufgenommen und das Bariton-Saxophon sowie die Gongs erklingen aufs Neue. Nicht nur diese Aspekte verweisen auf den Anfang, auch der Höreindruck erinnert an den Beginn, obwohl er doch anders ist.

Unüberhörbar sind die Geräusche der großen Trommel, die durch den Einsatz von Kugeln zustande kommen. Die Streicher spielen ein extremes Vibrato, welches zu einer Unruhe, aber auch Spannung führt.

In Takt 74 beginnt der Schlussteil des Stückes, welcher in einem Lento verfasst ist. Dabei erklingen in der Flöte nochmals die Anfangstöne des Tenors aus dem *Ite missa est*, bevor der Schlusston angespielt wird, der in den Streichern über 30 Sekunden andauert. In einem *pianopianissimo* geht *Machaut-Architektur V* zu Ende.

Wie schon *Machaut-Architektur I* greift auch hier der Komponist das Spiel mit der Wiederholung auf. Sei es durch die zahlreichen Wiederholungszeichen, als auch durch das Auftreten von gleichen Rhythmen.

Im Gegensatz zum *Ite missa est*, welches den kürzesten Satz der Messe darstellt, ist *Machaut-Architektur V* mit sieben ein halb Minuten das längste Stück unter den Neukompositionen.

## VII. Schluss

Was Heinrich Besseler in seinem Artikel „Alte Musik und Gegenwart“ bereits 1931 postulierte, nämlich dass Alte Musik nicht nur Spezialisten vorbehalten sein sollte, sondern einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden sollte, ist heute Realität.<sup>316</sup> Die große Zahl an Einspielungen und komponierten Interpretationen der *Messe de Nostre Dame* von Machaut ist dafür ein exemplarischer Hinweis. So zählt Earp in seinem Kompendium bis zum Jahre 1990 nahezu 30 Einspielungen der Messe.<sup>317</sup> Die ersten Aufnahmen weisen noch nicht die gesamte Messe auf, sondern bringen nur einzelne Sätze zu Gehör. Den Aufnahmen und Neukompositionen ging eine Vielzahl von Editionen voraus. Die Verleger mussten sich dabei auf eine wissenschaftliche oder praktische Ausgabe festlegen. Diese Entscheidung führte zu einer Anzahl von unterschiedlichen Ergebnissen. Die Edition von Ludwig bzw. Besseler aus dem Jahre 1954 ist wohl diejenige, die am deutlichsten Rückschlüsse auf das originale Notenbild erahnen lässt und Zusätze des Herausgebers deutlich kennzeichnet.

Nicht nur beim Lesen von mittelalterlichen Editionen, sondern vielmehr bei der Betrachtung der gesamten Mittelalter-Rezeption sollte sich der Lesern jedoch stets vor Augen halten, dass „es [...] unmöglich [ist] das Mittelalter in unsere Zeit zu „übersetzen“: es ist vorbei. Wir haben nur die Zeugnisse, die die Jahrhunderte überstanden haben, und uns selbst. Wir erfinden das Mittelalter neu, und zwar in unserem eigenen Ebenbilde.“<sup>318</sup>

Daher stehen Aufführende trotz des Vorliegens von Editionen vor einer Reihe von interpretatorischen Entscheidungen, da beispielsweise Angaben zu Tempo, Dynamik sowie zur Besetzung in den mittelalterlichen Quellen nicht gemacht werden. Überhaupt stellt sich die Frage, inwieweit aus den heute bekannten mittelalterlichen Dokumenten Schlüsse auf das Musizieren in der *Ars nova* gezogen werden können. Obwohl die mittelalterlichen musikalischen Quellen oft

---

<sup>316</sup> Vgl. Besseler 1931, S. 1-24

<sup>317</sup> Vgl. Earp 1995, S. 423ff.

<sup>318</sup> Leech-Wilkinson 2001, S. 339

als Kern der Forschung dargestellt werden, sind sie nur ein Teilaspekt der mittelalterlichen Aufführungspraxis<sup>319</sup> und bergen noch viele Rätsel in sich.

Wenngleich die hier vorgestellten Einspielungen unterschiedliche Interpretationen wählen, lassen sich auch Gemeinsamkeiten finden. Zum einen versuchen alle Aufnahmen eine Aufführungspraxis aufzuweisen, die zur jeweiligen Einspielungszeit als legitime „originale“ Aufführung galt, zum anderen sind alle Ensembleleiter Fachmänner in Bezug auf Alte Musik und im Speziellen auf Machaut.

Die Einspielungen mittelalterlicher Musik spiegeln zudem nichts anderes als die individuellen Annahmen der zeitgenössischen Forscher bezüglich einer „plausiblen“ Aufführungspraxis wieder.<sup>320</sup> So ist es wenig verwunderlich, dass die auf den verschiedenen Meinungen basierenden Einspielungen unterschiedliche Schwerpunkte und Akzente setzen.

Die Frage, wie eine typische mittelalterliche Aufführung aussah und vor allem, wie es sich anhörte, kann auch nach über 200 Jahren an Forschung nicht beantwortet werden und wird wohl auch in Zukunft nicht beantwortbar sein. Es werden nie genügend Beweise verfügbar sein, um Ungewissheiten, wie beispielweise jene der genauen Besetzung für die Aufführung der *Messe de Nostre Dame*, eindeutig beantworten zu können.<sup>321</sup> Selbst wenn es hypothetisch gesehen gelingen würde, die Messe ident wie zu Machauts Lebzeiten aufzuführen, so würde sie für heutige Ohren doch anderes klingen als für jene im 14. Jahrhundert. Was damals vielleicht als neuartig oder sogar exotisch auf das Publikum wirkte, wird heute aufgrund anderer Hörerfahrungen als normal und gewohnt betrachtet. Die Zeit und die Kultur in der ein Werk erklingt sind maßgeblich an der Wahrnehmung mitbeteiligt.

Eine andere Art der Machaut-Rezeption sind die Neukompositionen, die sich auf die *Messe de Nostre Dame* beziehen und ihren eigenen Blick auf sie werfen. Die kreativen Reflexionen der Messe kennen dabei keine Grenzen und bei Betrachtung der Werke zeigt sich, wie bereits bei den Editionen sowie Einspielungen, die Vielseitigkeit der Interpretationsmöglichkeiten. Ein Beispiel dieser unterschiedlichen Herangehensweise ist in dem Projekt *Tres miradas sobre Machaut* zu beobachten. Von Zitaten über die Verwendung von

---

<sup>319</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 272f.

<sup>320</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 2002, S. 82

<sup>321</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 2002, S. 3

Kompositionstechniken bis hin zu individuellen Antworten auf die *Messe de Notre Dame* finden sich dort alle Arten der Reflexion. So haben auch zeitgenössische Werke mit Bezug zu mittelalterlicher Musik Anteil an der Wiedererfindung und -belebung Machauts.

Die *Messe de Notre Dame* konnte erst durch das Entziffern der Mensuralnotation zum Erklingen gebracht werden. Dabei standen die Forscher vor vielen Rätseln, sodass Editionen viele interpretatorische Eingriffe mit sich ziehen. Trotz Vorzeichen, Ergänzungen und Einführungen von Taktstrichen erheben die Herausgeber jedoch keinen Anspruch auf eine kompositorische Leistung.<sup>322</sup> Diese Eingriffe in den Originaltext wirken sich ferner auf Aufführungen der Messe aus, da die Interpreten in keinem Bereich so auf die „Übersetzung“ der Quellen angewiesen sind wie in jenem der mittelalterlichen Musik. Editionen sowie klangliche Darbietungen repräsentieren das jeweilige Verständnis von mittelalterlicher Musik in der Zeit bzw. des einzelnen Forschers sowie Interpreten.

Im weitesten Sinne sind moderne Editionen durch die Übertragung der Mensuralnotation in die heutige Notation eine Vorstufe der kompositorischen Interpretationen. Editionen ähneln zeitgenössischen Werken mehr, als es auf den ersten Blick scheint.<sup>323</sup> So sind im Zuge der Machaut-Rezeption diese zeitgenössischen Werke kaum außer Acht zu lassen, da auch sie, wie moderne Editionen oder Einspielungen, den Versuch wagen eine Brücke zwischen dem Mittelalter und der Neuzeit zu schlagen.

Zum Schluss soll nun nochmals die initiale Frage aufgegriffen werden, warum Machaut eine derartige Anziehung auf die Wissenschaftler und Interpreten sowie Komponisten hat. Zunächst müssen es wohl der Reiz des Unbekannten und die Aufdeckung der vielen Geheimnisse um den rätselhaften Komponisten polyphoner Musik gewesen sein, die die Forscher von Abbé Jean Caylus über Kalkbrenner und Kiesewetter bis hin zu Ambros antrieben sich mit Machaut zu beschäftigen. Daneben war es wohl die Aussicht als Pionier in die Musikgeschichte einzugehen. Auch die Entzifferung sowie Entschlüsselung der einer Geheimschrift ähnelnden Notation hat sicherlich eine Anziehungskraft ausgeübt, sodass im Jahre 1948 gleich zwei Gesamtausgaben erscheinen. Doch enthalten diese Ausgaben von Machabey und Chailley noch einige

---

<sup>322</sup> Vgl. Gratzer 2001, S. 264

<sup>323</sup> Vgl. Gratzer 2001, S. 264

Fehler, sodass ein Dutzend weiterer Editionen folgt. Dazu kommen Analysen, die versuchen das Werk zugänglicher und verständlicher zu machen, wie etwa jene von Otto Gombosi. Als einer der Pioniere in Bezug auf die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik und nicht zuletzt Machauts gilt sicherlich Friedrich Ludwig, der eine ungeahnte Materialfülle in den europäischen Bibliotheken sichergestellt hat und somit den Zugang zu den Quellen ermöglicht hat. Außerdem ist es Ludwig, der die Isorhythmie in Machauts und Vitrys Werken entdeckt hat und alle wesentlichen mittelalterlichen Quellen übertrug und analysierte.<sup>324</sup> Die Begründung, warum das Interesse an Machaut und seiner Messe bis heute nicht abgerissen sind, liegt vermutlich daran, dass noch vieles im Dunkeln liegt und die Betrachtung der Quellen aus einem anderen Gesichtspunkt oft neue Erkenntnisse hervorbringen. Wie die Geschichte aufzeigt, führen immer neue Ansichten zum gegenwärtigen Bild von Machaut und Meinungen, wie beispielsweise jene, dass die *Messe de Nostre Dame* für die Krönung von Karl V. geschrieben wurde, sind heute nichts Weiteres als Legenden. In Bezug auf die Komponisten und ihre Werke ist es wohl die Faszination, dass Machaut mit seiner Messe ein neuartiges Werk, wie es vorher noch nicht existierte, schaffte. Den Versuch etwas Neuartiges zu schaffen unternimmt auch jeder zeitgenössische Komponist mit dem Schreiben eines Stückes. Es ist aber auch die Komplexität sowie die Exklusivität, welche eine gewisse Anziehungskraft auf die Komponisten ausübt.<sup>325</sup> Ferner ist es sicherlich kein Zufall, dass die Komponisten vorrangig die Messe und nicht beispielsweise eine der zahlreichen Balladen oder Motetten von Machaut als Vorlage gewählt haben. Die *Messe de Nostre Dame* stellt ein großes Werk dar, dessen Dauer von ungefähr einer halben Stunde jedes andere Stück Machauts in den Schatten stellt. Zudem ist sie die erste Messe mit vier Stimmen und Machaut schlägt mit seiner Messe in gewisser Weise eine Brücke zwischen der ältesten Mehrstimmigkeit und den Ordinariuszyklen der Renaissance.<sup>326</sup> All diese Aspekte müssen wohl (vielleicht auch unbewusst) die Auswahl beeinflusst haben. In ähnlicher Weise wie Machaut, der auf Choralmelodien zurückgriff, basieren ebenso die neuen Kompositionen auf der *Messe de Nostre Dame*,

---

<sup>324</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 145ff.

<sup>325</sup> Vgl. Kreuziger-Herr 2003, S. 244ff.

<sup>326</sup> Vgl. Möller/Stephan 1991, S. 374

wenn dies auch nicht immer ganz augenscheinlich ist. Die Faszination, die Machaut auf die Komponisten der jungen Avantgarde in den 1950er Jahren ausgeübt hat, reißt bis in die heutige Zeit nicht ab. So können seit 1950 eine Vielzahl von Kompositionen gezählt werden. Eine gänzlich neue Idee stellt dabei das Projekt *Tres miradas sobre Machaut* dar, das gleich aus drei verschiedenen Perspektiven auf Machauts Messe blickt und neue Werke mit der mittelalterlichen Messe verknüpft.

Alle diese Betrachtungen zu Machauts Messe, sei es mittels Einspielungen, Editionen, Analysen oder Kompositionen, sind Annäherungen, die im Grunde nichts anderes als eine weitere Art von zeitgenössischer Antwort auf die *Messe de Nostre Dame* von Guillaume de Machaut sind.<sup>327</sup>

---

<sup>327</sup> Vgl. Leech-Wilkinson 2002, S. 261

## Literaturverzeichnis

### Bücher und Zeitschriften

- Ackermann 2010      Ackermann, Peter: Zeitgenosse Machaut. Das Projekt *Miradas sobre Machaut*. Elena Mendoza, José María Sánchez-Verdú und das Ensemble Taller Sonoro im Gespräch mit Peter Ackermann, in: Thorau, Christian et al. (Hrsg.): *Rückspiegel. Zeitgenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik*, Mainz: Schott, 2010, S. 88-102
- Adlington 2000      Adlington, Robert: *The Music of Harrison Birtwistle*, Cambridge: University Press, 2000
- Ambros 1891          Ambros, August Wilhelm: *Geschichte der Musik. Bd. II*, Reprint hrsg. Heinrich Riemann, Leipzig: Leuckart, 1891, 3., verm. und verb. Aufl.
- Apel 1951            Apel, Willi: Reviews, in: *Speculum* 26:1 (1951), S. 187-190
- Arlt 2004             Arlt, Wulf: Machaut, in: *MGG<sub>2</sub>*, Kassel: Bärenreiter, 2004, Personenteil, Bd. 11, Sp.719-749
- Becking 1925        Becking, Gustav: Der Gegenwartswert mittelalterlicher Musik, in: *Melos* 4:7/8 (1925), S. 347-352
- Bent 2003            Bent, Margaret: The ‚Harmony‘ of the Machaut Mass, In: Leach, Elizabeth Eva (Hrsg.): *Machaut's Music: New Interpretations*, Woodbridge: Boydell Press, 2003, S. 75-94
- Bessler 1931        Bessler, Heinrich: *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam: Akad. Verlagsges. Athenaion, 1931
- Boulez 1972         Boulez, Pierre: Kontrapunkt, in: *Werkstatt-Texte*, aus dem Französischen von Josef Häusler, Frankfurt am Main: Propyläen-Verlag, 1972, S. 265-273
- Bowers 1990         Bowers, Roger: Review, in: *Early Music* 18:3 (1990), S. 489+491
- Burney 1782          Burney, Charles: *A General History of Music. From the Earliest Ages to the Present Age. Bd. II*, London 1782, Reprint Baden-Baden 1958

- Clemencic 1996 Clemencic, René: Messe de Nostre Dame von Guillaume de Machault heute, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 51 (1996), S. 223-230
- Dahlhaus/Eggebrecht 1998 Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Heinrich (Hrsg.): *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Zürich – Mainz: Musik Atlantis – Schott, 1998, Bd. 2, 2. Auflage
- Dominick 1982/83 Dominick, Lisa R.: The eighteenth annual festival/conference of the American society of University composers: The composers in the University reexamined, in: *Perspectives of New Music* 21 (1982-1983), S. 378-392
- Dömling 1971 Dömling Wolfgang: Isorhythmie und Variation: Über Kompositionstechniken in der Messe Guillaume de Machauts, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 28:1 (1971), S. 24-32
- Earp 1995 Earp, Lawrence: *Guillaume de Machaut. A Guide to Research*, New York-London: Garland, 1995
- Earp 2002 Earp, Lawrence: Machaut's Music in the Early Nineteenth Century, in: Cerquigliani-Toulet, Jacqueline: *Guillaume de Machaut: 1300-2000*, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, S. 9-40
- Fallows 1977 Fallows, David: Guillaume de Machaut and his Mass. A Commemoration and a Review, in: *Musical Times* 118:1610 (1977) S. 288-291
- Finscher/Lütteken 1997 Finscher, Ludwig/Lütteken, Laurenz: Messe. IV. Mehrstimmige Messvertonungen bis 1600, in: *MGG<sub>2</sub>*, Kassel: Bärenreiter, 1997, Sachteil, Bd. 6, Sp.184-204
- Forkel 1801 Forkel, Johann Nikolaus: *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1801, Reprint hrsg. von Othmar Wessely, Graz: Akad. Druck- u. Verlagsanst., 1967
- Gan Quesada 2005 Gan Quesada, Germán: Sánchez-Verdú, José María, in: *MGG<sub>2</sub>*, Kassel: Bärenreiter, 2005, Personenteil, Bd. 14, Sp.914-915
- Gerber 1790/92 Gerber, Ernst Ludwig: *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (1812 – 1814)*, Leipzig 1790/92, Reprint hrsg. von Othmar Wessely, Graz: Akad. Druck- u. Verlagsanst., 1966
- Gombosi 1950 Gombosi, Otto: Machaut's Messe Notre Dame, in: *The Musical Quarterly* 36:2 (1950), S. 204-224
- Gönnenwein 1968 Gönnenwein, Wolfgang: Das Dilemma der Alten Musik in unserer Zeit, in: Wiora, Walter (Hrsg.) *Alte Musik in*

- unserer Zeit. Referate und Diskussionen der Kasseler Tagung 1967*, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1968, S. 73-80
- Gratzer 2001 Gratzer, Wolfgang: Machaut, ein Zeitgenosse?. Wertewandel am Beispiel des Hoquetus David, in: Gratzer, Wolfgang/Möller, Hartmut: *Übersetzte Zeit. Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart*, Hofheim: Wolke-Verlag, 2001, S. 237-271
- Gratzer/Möller 2001 Gratzer, Wolfgang/Möller, Hartmut: Ideen, Wege, Ziele in: Gratzer, Wolfgang/Möller, Hartmut: *Übersetzte Zeit. Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart*, Hofheim: Wolke-Verlag, 2001, S. 9-15
- Hamel 1959 Hamel, Fred und Hürlimann, Fred (Hrsg.): *Das Atlantisbuch der Musik*, Zürich: Atlantis Verlag, 1959, 9. Ausgabe
- Hoppin 1978 Hoppin, Richard H.: *Medieval Music*, New York: Norton, 1978
- Keitel 1977 Keitel, Elizabeth A.: The Musical Manuscripts of Guillaume de Machaut in: *Early Music* 5:4 (1977), S. 469-472
- Keitel 1982 Keitel, Elizabeth A.: The So-Called Cyclic Mass of Guillaume de Machaut: New Evidence for an Old Debate, in: *The Musical Quarterly* 68:3 (1982), S. 307-323
- Kiesewetter 1834 Kiesewetter, Georg Raphael: *Geschichte der europaeisch-abendlaendischen oder unsrer heutigen Musik. Darstellungen ihres Ursprunges, ihres Wachsthumes und ihrer stufenweisen Entwicklung von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsre Zeit*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1834; 2., durchges. u. verm. Aufl.
- Knapp 1962 Knapp, Janet: Reviews of records, in: *The Musical Quarterly* 48:2 (1962), S. 543-546
- Kreutziger-Herr 2003 Kreutziger-Herr, Annette: *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln: Böhlau, 2003
- Leech-Wilkinson 1990 Leech-Wilkinson, Daniel: *Machaut's Mass. An Introduction*, Oxford: Clarendon Press, 1990
- Leech-Wilkinson 2001 Leech-Wilkinson, Daniel: Wie überträgt man die Musik des Mittelalters, in: Gratzer, Wolfgang/Möller, Hartmut: *Übersetzte Zeit. Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart*, Hofheim: Wolke-Verlag, 2001, S. 325-339

- Leech-Wilkinson 2002 Leech-Wilkinson, Daniel: *The modern invention of medial music. Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2002
- Lewis 1998 Lewis, Andrew: Francis Dhomont's Novars, in: *Journal of New Music Research* 27: 1-2 (1998), S. 67-83
- Lorber 1986 Lorber, Richard: Der Natur abgelauscht. Christoph Bosserts Bearbeitung von Machaults „Messe de Nostre Dame“ mit dem Südfunkchor uraufgeführt, in: *Musik und Kirche* 56 (1986), S. 206-207
- Ludwig 1922/23 Ludwig, Friedrich: Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe. 24.-26. September 1922, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5 (1922/23), S. 434-460
- Ludwig 1925 Ludwig, Friedrich: Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts“ in: *Archiv für Musikwissenschaft* 7:4 (1925), S. 417-435
- Ludwig 1930 Ludwig, Friedrich: Zweite Stilperiode in: *Handbuch der Musikgeschichte* hrsg. Guido Adler, Berlin 1930, Reprint Tutzing: Schneider, 1961, 2. Auflage
- Lütteken 2002 Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *Messe und Motette*, Kassel: Bärenreiter, 2002
- Markstrom 1989 Markstrom, Kurt: Machaut and the Wild Beast, in: *Acta Musicologica* 61:1 (1989), S. 12-39
- Möller 1995 Möller, Hartmut: Serielles Komponieren und Konzepte von „mittelalterlichem Konstruktivismus“, in: Schubert, Giselherr (Hrsg.): *Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption*, Mainz: Schott, 1995, S. 131-155
- Möller/Stephan 1991 Möller, Hartmut/Stephan, Rudolph (Hrsg.): *Die Musik des Mittelalters. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber: Laaber-Verlag, 1991, Bd. 2
- Mountain 2006 Mountain, Rosemary: From Wire to Computer: Francis Dhomont at 80, in: *Computer Music Journal* 30:3 (2006), S. 10-21
- Pople 1992 Pople, Anthony: Machaut à manière; Words Overheard: score, in: *Music and Letters* 73:1 (1992), S. 169-170
- Reaney 1957 Reaney, Gilbert: Medieval Music on the Gramophone, in: *Music and Letters* 38:2 (1957), S. 180-190

- Riemann 1905 Riemann, Hugo: *Handbuch der Musikgeschichte. Erster Band. Zweiter Teil: Die Musik des Mittelalters (BIS 1450)*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905
- Robertson 1992 Robertson, Anne Walters: The mass of Guillaume de Machaut in the cathedral of Reims, in: Kelly, Thomas Forrest (Hrsg.): *Plainsong in the age of polyphony*, Cambridge: Univ. Press, 1992, S. 100-139
- Rosen 1992 Rosen, Jerome: Orchestral and ensemble music, in: *Notes* 49:2 (1992), S. 810-812
- Sabbe 1994 Sabbe, Hermann: Goeyvaerts and the Beginnings of 'Punctual' Serialism and Electronic Music, in: *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 48 (1994), S. 55-94
- Schmid 1998 Schmid, Bernhold: Kapitel II: Messensätze bis in das frühe 15. Jahrhundert, in: Leuchtmann, Horst/ Mauser, Siegfried (Hrsg.): *Messe und Motette. Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 9*, Laaber: Laaber-Verlag, 1998, S. 58-90
- Thorau et al. 2010 Thorau, Christian et al.: Bearbeitung, Aneignung und Geschichtsverständnis im zeitgenössischen Komponieren, in: Thorau, Christian et al. (Hrsg.): *Rückspiegel. Zeitgenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik*, Mainz: Schott, 2010, S. 7-23
- Warnaby 1990 Warnaby, John: Having his Way with Machaut: Harrison Birtwistle's "Machaut à Ma Maniere", in: *Tempo, New Series* 173 (1990), S. 68+70
- Wolf 1904 Wolf, Johannes: *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460 Nach theoretischen und praktischen Quellen bearbeitet. Teil I Geschichtliche Darstellung*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1904
- Zender 2004 Zender, Hans: *Die Sinne denken. Texte zur Musik 1975 – 2003*, hrsg. von Jörn Peter Hiekkel, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2004

## Internetquellen

- <http://elenamendoza.net/index.html>: 19.08.2008
- <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1274186.item.f1>: 01.10.2020
- <http://vsl.co.at/de/70/3161/3173/3175/5583.vsl>: 26.08.2010
- <http://vsl.co.at/de/70/3196/3199/3202/5708.vsl>: 30.08.2009
- <http://vsl.co.at/de70/3161/3162/3164/5547.vsl>: 23.08.2010
- [www.dehnhard.com/german/learnsome\\_einzelseiten/08learnbisbi.htm](http://www.dehnhard.com/german/learnsome_einzelseiten/08learnbisbi.htm):  
22.08.2010
- [www.elenamendoza.net/ElenaBiografie.html](http://www.elenamendoza.net/ElenaBiografie.html): 18.08.2010
- [www.elenamendoza.net](http://www.elenamendoza.net): 19.08.2008
- [www.kairos-music.com/Startseite/startFR.html](http://www.kairos-music.com/Startseite/startFR.html): 18.08.2010
- [www.matthias-ziegler.ch/deutsch/klangwelten/index.html](http://www.matthias-ziegler.ch/deutsch/klangwelten/index.html): 23.08.2010
- [www.sanchez-verdu.com/site/images/JMSanchez-Verdu\\_pressphoto01.jpg](http://www.sanchez-verdu.com/site/images/JMSanchez-Verdu_pressphoto01.jpg):  
19.08.2008
- [www.sanchez-verdu.com/site/JMSV/id2PSec\\_catgF1.asp?ref=20&IDsecc=35 &IDcatg=13](http://www.sanchez-verdu.com/site/JMSV/id2PSec_catgF1.asp?ref=20&IDsecc=35 &IDcatg=13):  
18.08.2010
- [www.tallersonoro.com/Ingles/Principallng.htm](http://www.tallersonoro.com/Ingles/Principallng.htm): 25.08.2008
- [www.tallersonoro.com/montajesmachaut.htm](http://www.tallersonoro.com/montajesmachaut.htm): 12.08.08
- [www.tallersonoro.com](http://www.tallersonoro.com): 12.08.08

## Musikalienverzeichnis

- Graduale 1908 *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de tempore et de Sanctis SS. D. N. Pii X Pontificis Maximi Iussu. Restitutum et Editum cui addita sunt festa novissima*, Romae: Typis Vaticanis, 1908
- Machaut 1926 Guillaume de Machaut: *Musikalische Werke. Erster Band*. hrsg. von Ludwig, Friedrich; Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926
- Machaut 1928 Guillaume de Machaut: *Musikalische Werke. Zweiter Band*. hrsg. von Ludwig, Friedrich; Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1928
- Machaut 1929 Guillaume de Machaut: *Musikalische Werke. Dritter Band*. hrsg. von Ludwig, Friedrich; Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1929
- Machaut 1953 Guillaume de Machaut: *La Messe de Nostre Dame*, hrsg. von Hanns Hübsch, Heidelberg: Willy Müller 1953
- Machaut 1954 Guillaume de Machaut: *Musikalische Werke. Vierter Band. Messe und Lais*. hrsg. von Besseler, Heinrich; Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1954
- Machaut 1956 Guillaume de Machaut: *The works of Guillaume de Machaut. Second part*, hrsg. von Schrade, Leo, Monaco: Éd. de l'Oiseau-Lyre, 1956
- Mascaudio 1949 Guglielmi De Mascaudio: *La Messe de Nostre Dame*, hrsg. von Guglielmus de Van, Rom 1949
- Sánchez-Verdú 2005 Sánchez-Verdú, José Maria: *Machaut-Architektur I-V*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2005

## Einspielungen

- Paul Hilliard, Hyperion CD A 66358 (1987)
- Alfred Deller, Bach Guild BGS 5045 (1961)
- Guillaume de Van, Anthologie Sonore AS3 (1936)
- Tres miradas sobre Machaut: Erhaltene Aufnahme eines Konzertmitschnitts unter anderem mit dem Taller Sonoro von Frau Elena Mendoza-López
- Machaut-Architektur I-V: Erhaltene Aufnahme von Herrn José María Sánchez-Verdú; Mitwirkende: Ensemble Organum, Orquesta de la Comunidad de Madrid sowie das Ensemble Taller Sonoro

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Miniatur zu den Balladen des Prologue in der Hs. A. Das Bild verdeutlicht die Selbstdarstellung Machauts. „Natura“ präsentiert Machaut drei ihrer Kinder, nämlich „Sens“, „Retorique“ und „Musique“, welche ihm bei seinem künstlerischen Schaffen behilflich zu sein sollen, um alles bisherige zu übertreffen. aus: Early Music 5:4 (Oktober 1977), Titelblatt; Vgl. MGG <sub>2</sub> , Sp. 721f.....	5
Abbildung 2: Abbildung von Machaut in der Hs. F-G, folio 45, aus: Keitel 1977, S. 471.....	12
Abbildung 3: Kyrie aus der Handschrift F-G, folio 125 verso, aus: Möller/Stephan 1991, S. 374.....	17
Abbildung 4: Kyrie IV aus dem Graduale Romanum, S. 15* .....	19
Abbildung 5: Darstellung der Talea von Tenor (T) und Contratenor (CT) im Kyrie I, aus: Leech-Wilkinson 1990, S. 22.....	21
Abbildung 6: Die symmetrische Aufteilung des Christe, aus: Gombosi 1950, S. 216 .....	22
Abbildung 7: Sanctus XVII aus dem Graduale Romanum, S. 56* .....	24
Abbildung 8: Et in terra pax (Gloria), abgedruckt in der <i>Histoire de la Musique</i> von Christian Kalkbrenner (1802), aus: Kreuzziger-Herr 2003, Abb.27 .....	32
Abbildung 9: Beginn des Agnus Dei, aus: Mascaudio 1949, S. 26 .....	46
Abbildung 10: Kyrie I, aus: Machaut 1954, S. 2.....	48
Abbildung 11: Kyrie I, aus: Machaut 1956, S. 37.....	49
Abbildung 12: Auflistung von Werken, die Bezug auf die <i>Messe de Nostre Dame</i> nehmen.....	60
Abbildung 13: Elena Mendoza López, aus: <a href="http://www.elenamendoza.net">www.elenamendoza.net</a> ..	101
Abbildung 14: José Manuel López López, aus: <a href="http://www.tallersonoro.com">www.tallersonoro.com</a> .....	102
Abbildung 15: José María Sánchez-Verdú, aus: <a href="http://www.sanchez-verdu.com/site/images/JMSanchez-Verdu_pressphoto01.jpg">www.sanchez-verdu.com/site/images/JMSanchez-Verdu_pressphoto01.jpg</a> .....	102



## Anhang

## **Anhangsverzeichnis**

Anhang 1, Kurzbiographie von Elena Mendoza-López

Anhang 2, Kurzbiographie von José Manuel López López

Anhang 3, Kurzbiographie von José María Sánchez-Verdú

Anhang 4, Dos Miradas I

Anhang 5, Dos Miradas II

Anhang 6, Lebenslauf

Anhang 7, Zusammenfassung und Abstract

## Elena Mendoza-López<sup>328</sup>

Elena Mendoza-López wurde 1973 in Sevilla geboren. Sie studierte Germanistik in ihrer Heimatstadt, Klavier und Komposition in Zaragoza bei Teresa Catalán, in Augsburg bei John Van Buren, in Düsseldorf bei Manfred Trojahn und in Berlin bei Hanspeter Kyburz. Zurzeit lebt und arbeitet die Komponistin in Berlin, wo sie seit Oktober 2007 Dozentin für Komposition und experimentelle Musik an der Universität der Künste ist.



Abbildung 13: Elena Mendoza López, aus: [www.elenamendoza.net](http://www.elenamendoza.net): 19.08.2008

Ihr Interesse gilt besonders klangfarblichen und dramaturgischen Fragen in instrumentaler Komposition. Einen besonderen Stellenwert haben in ihrer Arbeit außerdem das Musiktheater und die musikalischen Möglichkeiten von Sprache. Außerdem arbeitet Elena Mendoza López aktiv an der Vermittlung und Verbreitung neuerer Musiksprachen, u.a. durch Höranalyse- und Kompositionsworkshops.

## José Manuel López López

José Manuel López López wurde am 15. Januar 1956 in Madrid geboren. Er studierte Klavier, Komposition und Orchesterleitung am Konservatorium von Madrid.<sup>329</sup> Darauf absolvierte er im Jahre 1989 seinen Master in Musik und Technologie an der Universität von Paris VIII mit einer Arbeit über die instrumentale und elektroakustische Musik von Karlheinz Stockhausen. Nur ein Jahr später erhielt er am IRCAM sein Diplom an der Hochschule für Sozial- und Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Außerdem besuchte er den IRCAM-Lehrgang für Komposition und Musik-Informatik und unterrichtete an der Musikabteilung der Universität Paris VIII. Des Weiteren besuchte José Manuel López López Kompositionskurse bei Luigi Nono und Franco Donatoni und er

<sup>328</sup> <http://elenamendoza.net/index.html>: 19.08.2008

<sup>329</sup> Erhaltene Informationen von Ignacio Torner



nahm unter anderem an Analyse- und Kompositionskursen von Olivier Messiaen und Pierre Boulez teil.

Abbildung 14: José Manuel López López, aus: [www.tallersonoro.com](http://www.tallersonoro.com)

## José María Sánchez-Verdú

José María Sánchez-Verdú wurde am 07. März 1968 in Algeciras (Provinz Cádiz) geboren.<sup>330</sup> Sein Musikstudium begann er zunächst in Granada, das er in Madrid fortsetzte. An der Musikhochschule studierte er Komposition,



Dirigieren und Musikwissenschaft. Von 1991-1995 war Sánchez-Verdú Dozent für Kontrapunkt an der Musikhochschule Madrid. Nichtsdestotrotz setzte er seine Studien fort, so studierte er 1992 bei Franco Donatoni in Siena und im Zeitraum von 1996-1999 bei Hans Zender in Frankfurt. Seit 2001 hat José María Sánchez-Verdú einen Lehrauftrag für Komposition an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf.<sup>331</sup>

Abbildung 15: José María Sánchez-Verdú, aus: [www.sanchez-verdu.com/site/images/JMSanchez-Verdu\\_pressphoto01.jpg](http://www.sanchez-verdu.com/site/images/JMSanchez-Verdu_pressphoto01.jpg): 19.08.2008

<sup>330</sup> Vgl. [http://www.sanchez-verdu.com/site/images/Biographie\\_JMSanchez-Verdu.pdf](http://www.sanchez-verdu.com/site/images/Biographie_JMSanchez-Verdu.pdf): 23.8.2008

<sup>331</sup> Vgl. Gan Quesada 2005, Sp.914

Encargo de la Consejería de Cultura de la  
Junta de Andalucía para el grupo Taller Sonoro

# Dos Miradas

## I

violín y campanas tubulares

José Manuel LÓPEZ LÓPEZ

Mayo 2004

Violín

C. Tub.

1  $\text{♩} = 80$  *immobilitate* v.o.  $\text{sfzpp}$   $\text{ffz}$  m.v.

Campanas tubulares baquetas superbal o con las manos como una resonancia lejana

*blocato sempre* *pp* *p*

8 *immobilitate non vibrato* *ff* trémolo independiente en cada tubo. (con dos dedos)

variar verticalmente la posición del ataque en ambos tubos durante el trémolo

Violín

C. Tub.

15 *sfzpp* *f* *al niente* v.o. m.v. v.o.

Violín

C. Tub.

22 *sfzpp* *f* *al niente* *pp* v.o. m.v. v.o.

2

Violin

C.Tub

29

v.o. - m.v. -> v.o.

*f*

*f subito*

*secco. secco. secco. secco. secco.*

*p*

jeté

Violin

C.Tub

36

S.P. jeté

*sfz*

*dall niente*

*f*

*p*

v.o.

Violin

C.Tub

43

m.v.

*sfz*

col legno

*pp*

in rilievo ma delicato

Violin

C.Tub

50

*sfz*

Violin

C.Tub

57

nat. I.c.

*p*



4

flautando senza bariolage

II c.

III c.

gliss. rouler la corde

I c.

II c.

gliss. rouler la corde

gliss. rouler la corde

velocidad del arco

bariolage irregolare

glisser la position

87

Violin

C.Tub

---

90

glisser la position

del tasto

al ponticello

posición fija

90

Violin

C.Tub

---

93

posición fija

bariolage irregolare

glisser la position

cambios aleatorios de la direccion del bariolage

93

Violin

C.Tub

---

95

glisser la position

posición fija

glisser la position

glisser la position

glisser la position

glisser la position

variación de la posición del arco sobre las cuerdas

cordes étouffées

S.P.

S.T.

S.P.

pp

pp

95

Violin

C.Tub

---

99

glisser la position

glisser la position

cambios aleatorios de la direccion del bariolage

pp

99

Violin

C.Tub

tr tr tr tr

tr tr tr tr

del tasto al ponticello

posición fija

al niente

pp

sffz

pp

S.P.

a

8va nat.

flautando

III c.

Violin

C. Tub

8va nat. II c.

mp

pp

p

tr

tr

tr

tr

tr

Violin

C. Tub

velocidad del arco.....

aligerar el peso del arco a medida que este acelera la velocidad

sempre p

tr

tr

tr

tr

tr

Violin

C. Tub

bariolage

rit. progresivamente la velocidad del arco

accel. solo la velocidad del arco

ff

mf

tr

tr

Violin

C. Tub

6 *rit. progressivamente la velocidad del arco*  
*bariolage*  
*gliss. (a position)*

"sin sonido":  
 solo el gesto, la dirección y el movimiento del arco  
 en función del ritmo, y de la dinámica virtual indicada entre paréntesis

Violín  
 121 *p* *al niente* *(pp)* *(fff)*

C.Tub.  
 121

Violín  
 125

C.Tub.  
 125

Violín  
 130 *pp* *sul ponte*

C.Tub.  
 130 *ppp*

Violín  
 137 *pp* *pp* *molto S.P.*

C.Tub.  
 137 *p*

Violín  
 141

C.Tub.  
 141 *gliss.*

Violín  
 145 *8<sup>va</sup>* *nat. II.c.*

C.Tub.  
 145 *gliss.*

Detailed description of the musical score: The score is divided into five systems, each with a Violin and C. Tub. part. System 1 (measures 121-124) features a Violin part with a *bariolage* section and a *gliss. (a position)* section. Dynamics range from *p* to *fff*. System 2 (measures 125-128) shows sustained notes in both parts. System 3 (measures 130-136) includes a *sul ponte* instruction for the Violin and *ppp* for the C. Tub. System 4 (measures 137-140) features a *molto S.P.* instruction and *pp* dynamics. System 5 (measures 141-144) contains complex rhythmic patterns in the Violin and *gliss.* markings in the C. Tub. System 6 (measures 145-148) includes an *8<sup>va</sup>* instruction and *nat. II.c.* for the Violin, with *gliss.* markings in the C. Tub. part.

148 *molto SP*

Violin *sfz* *pp* *f dim. subito* *sfz sfzp*

C.Tub *gruss.*

150 *jeté* *jeté*

Violin *mp* *sfzp* *f*

C.Tub *con las manos*

152 *molto S.P.*

Violin *f* *sfzpp subito*

C.Tub

155 *vo.* *mv.* *vo.*

Violin *con los nudillos*

C.Tub *p*

160 *flautando* *al niente*

Violin

C.Tub *al niente*

8

*sempre détaché*

165

Violin

*ff sempre*

C.Tub

165

*f sempre* *And. bloccato*

169

Violin

*sfz* *p*

C.Tub

169

173

Violin

C.Tub

173

177

Violin

*sempre détaché ff*

C.Tub

177

8<sup>va</sup>

181

Violin

C.Tub

181

(8<sup>va</sup>)

(8<sup>ma</sup>)

Violin

C.Tub

Violin

C.Tub

Violin

C.Tub

Violin

C.Tub

Violin

C.Tub

L.V.

José Manuel López López  
Paris mayo 2004

Duración aproximada 6'30"

# Dos miradas II

fl, clbajo, perc, vc,

José Manuel LÓPEZ LÓPEZ

$\sigma = 70$  Calmo

2004

1 1B Flauta en UT 13A 56A 85A

fl *p sempre*

1234 2345 18 16 1234 2345 1 34 2 5

16 2345 7 bis 12 42HB 10 8HB

Cl. basse in sib *sempre p*

1 Vibráfono con 2 arcos

Perc. *p sempre* *Red. sempre bloccato*

Vc. 1 S.P.

*sempre p*

4 31A 56A 85A 1B

fl 1234 2345 1234 2345 18 16 12

10HB 42HB 16 7 bis 12 42HB 10 8HB

Cl. basse in sib

Perc. 4

Vc. 4 S.P.

2

fl. 7 1B 56A 13A 56A 114A

Cl. basse in sub 1234 2345 1234 2345 1234 2345 1234 2345 1 345 2345

Perc. 7

Vc. 7 S.P.

*f* *p*

fl. 10 97B 114A 13A

Cl. basse in sub 10 8HB

Perc. 10

Vc. 10 S.P. molto S.P.

13 56A 85A 31A 56A 85A 1B

1234 1 34 1234 1234 1234  
2345 2 5 2345 2345 2345

18 14  
12

13

Cl. basse in sib

13

Perc.

13

Vc.

*mf*

gliss. sólo la nota con la que trina

16 56A 56A 68A 56A

1234 1234 1 34 1234 1234 1 34 1234  
2345 2345 2345 2345 2 5 2345 2345

18 16 18 16 18 16  
12 12

16

Cl. basse in sib

16

Perc.

16 S.P.

Vc.

*sempre pp*

4

Musical score for measures 19-21. The score is arranged in four staves: Flute (fl.), Bass Clarinet (Cl. basse in sib), Percussion (Perc.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (fl.):** Measure 19 starts with a whole note chord marked "1B". The melody begins in measure 20 with a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A slur covers measures 19-21.
- Cl. basse in sib:** Measure 19 has a whole note chord with fingerings "1234" and "2345" and a breath mark. Measures 20 and 21 have chords with fingerings "10HB", "10", "8HB", and "10HB".
- Perc.:** Measure 19 has a whole rest. Measures 20 and 21 have eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Vc.:** Measure 19 has a continuous eighth-note pattern. Measures 20 and 21 have a tremolo effect labeled "molto S.P." and "S.P." respectively.

Musical score for measures 22-24. The score is arranged in four staves: Flute (fl.), Bass Clarinet (Cl. basse in sib), Percussion (Perc.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (fl.):** Measure 22 has a whole note chord marked "56A". Measure 23 has a whole note chord marked "85A". Measure 24 has a whole note chord marked "1B".
- Cl. basse in sib:** Measure 22 has a whole note chord with fingerings "1 34" and "2 5" and a breath mark. Measure 23 has a whole rest. Measure 24 has a whole note chord with fingerings "1234" and "2345".
- Perc.:** Measure 22 has a whole note chord. Measure 23 has a whole note chord. Measure 24 has a whole note chord.
- Vc.:** Measure 22 has a continuous eighth-note pattern. Measure 23 has a tremolo effect labeled "molto S.P." and "S.P.". Measure 24 has a tremolo effect labeled "molto S.P.".

Musical score for measures 25-31. The score includes parts for Flute (fl.), Bassoon (Cl. basse in sib), Percussion (Perc.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (fl.):** Measures 25-31. Fingerings: 24A2, 1234/234, 31A, 1B, 56A, 31A, 56A, 85A. Dynamics: *p*. Includes a large slur over measures 25-31.
- Bassoon (Cl. basse in sib):** Measures 25-31. Fingerings: 42HB, 10HB, 10, 9, 0. Dynamics: *p*. Includes a large slur over measures 25-31.
- Percussion (Perc.):** Measures 25-31. Includes a large slur over measures 25-31.
- Violoncello (Vc.):** Measures 25-31. Includes a large slur over measures 25-31. Performance markings: *molto S.P.*, *S.P.*, *gliss*.

Musical score for measures 28-49. The score includes parts for Flute (fl.), Bassoon (Cl. basse in sib), Percussion (Perc.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (fl.):** Measures 28-49. Fingerings: 18, 16, 12, 6. Dynamics: *f dim.*, *mf*, *p*. Includes a large slur over measures 28-49.
- Bassoon (Cl. basse in sib):** Measures 28-49. Fingerings: 10HB, 10, 9, 0, 6. Dynamics: *mf*, *p*. Includes a large slur over measures 28-49.
- Percussion (Perc.):** Measures 28-49. Includes a large slur over measures 28-49.
- Violoncello (Vc.):** Measures 28-49. Includes a large slur over measures 28-49.

6

Fl. 31 31A 26B 31A  
 1234 1234 1234  
 2345 2345# 2345  
 p sempre

Cl. basse in sib 31  
 sempre p

Perc. 31

Vc. 31 molto S.P.

Fl. 34 31A 49A  
 1234 1234 1234  
 2345 2345 2345  
 f dim.

Cl. basse in sib 34  
 sempre p  
 arco

Perc. 34

Vc. 34 molto S.P.



8

Musical score for measures 43-45. The score includes parts for Flute (fl.), Bass Clarinet (Cl. basse in sib), Percussion (Perc.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (fl.):** Measure 43 starts with a dynamic of *mp* and fingering 18 16 1234 2845. Measure 44 has fingering 18 16. Measure 45 includes performance instructions "Tongue-ram" and "eólico" with accents, and a dynamic of *sfz*. Fingering for measure 45 includes 10HB and 10.
- Bass Clarinet (Cl. basse in sib):** Measure 43 has fingering 43 and 8. Measure 44 has fingering 10 9 and 10 9. Measure 45 has fingering 10 9 and 8.
- Percussion (Perc.):** Measure 43 has a dynamic of *mf*. Measures 44 and 45 continue with rhythmic patterns.
- Violoncello (Vc.):** Measure 43 has a dynamic of *mf*. Measure 44 has a dynamic of *f*. Measure 45 has a dynamic of *f* and the instruction "sib. solo in merula" with an arrow pointing to the wood block part.

Musical score for measures 46-48. The score includes parts for Flute (fl.), Bass Clarinet (Cl. basse in sib), Percussion (Perc.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (fl.):** Measure 46 starts with a dynamic of *ord.* and fingering 15. Measure 47 has fingering 56A and 85A. Measure 48 has fingering 1B and 1234 2345. Performance instructions include "smorzando" (diminuendo) with a wavy line.
- Bass Clarinet (Cl. basse in sib):** Measure 46 has fingering 46 and 12HB. Measure 47 has fingering 10 9. Measure 48 has fingering 10 9.
- Percussion (Perc.):** Measure 46 has a dynamic of *mf*. Measures 47 and 48 continue with rhythmic patterns.
- Violoncello (Vc.):** Measure 46 has a dynamic of *mf*. Measures 47 and 48 have a dynamic of *f* and include "smorzando" instructions with wavy lines.

Musical score for measures 49-51. The score is arranged in four staves: Flute (fl.), Clarinet in B-flat (Cl. basse in sib), Percussion (Perc.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (fl.):** Measures 49-51. Dynamics: *f*, *sfzp*, *sfzp*, *f*, *sfzp*. Trills are indicated above the notes.
- Cl. basse in sib:** Measures 49-51. Fingerings: 10, 9, 49, (8), 10HB, 42HB, 16, V. Includes a trill in measure 51.
- Perc.:** Measures 49-51. Includes a trill in measure 51.
- Vc.:** Measures 49-51. Dynamics: *f*, *f*. Includes glissandos: "gliss. toute la cuerda" (measures 49-50) and "gliss. toute la cuerda" (measures 50-51). Measure 51 includes "molto S.P." and a trill.

Musical score for measures 52-54. The score is arranged in four staves: Flute (fl.), Clarinet in B-flat (Cl. basse in sib), Percussion (Perc.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (fl.):** Measures 52-54. Dynamics: *f*, *f*, *f*. Trills are indicated above the notes. Measure 54 includes "smorzando" and a trill.
- Cl. basse in sib:** Measures 52-54. Fingerings: 42HB, 10HB, 10, 10, 18, 16, 12, 15, 12HB. Includes a trill in measure 54. Measure 54 includes "smorzando" and a trill.
- Perc.:** Measures 52-54. Includes a trill in measure 54.
- Vc.:** Measures 52-54. Dynamics: *f*, *f*. Includes glissandos: "gliss. toute la cuerda" (measures 52-53) and "gliss. toute la cuerda" (measures 53-54). Measure 54 includes "S.P." and a trill.

10

Musical score for measures 55-57, featuring Flute (fl.), Bass Clarinet (Cl. basse in sib), Percussion (Perc.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (fl.):** Measures 55-57. Fingerings: 1234, 274, 1234, 28A, 1234, 2345; 18 16, 12. Dynamics: *f*. Includes trills and tremolos.
- Bass Clarinet (Cl. basse in sib):** Measures 55-57. Fingerings: 10, 9, 6. Dynamics: *mf*, *p*. Includes vibrato markings.
- Percussion (Perc.):** Measures 55-57. Includes a wavy line for harmonics.
- Violoncello (Vc.):** Measures 55-57. Includes a wavy line for harmonics labeled "amónicos por presión variable" and a diagonal line labeled "gliss. toda la cuerda". Dynamics: *mf*, *p*. Includes "Tonlos" marking.

Musical score for measures 58-60, featuring Flute (fl.), Bass Clarinet (Cl. basse in sib), Percussion (Perc.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (fl.):** Measures 58-60. Fingerings: 18 16, 18 16, 18 16. Dynamics: *p*. Includes trills and tremolos.
- Bass Clarinet (Cl. basse in sib):** Measures 58-60. Fingerings: 18 16, 12, 8. Dynamics: *p*. Includes vibrato markings.
- Percussion (Perc.):** Measures 58-60. Includes a wavy line for harmonics.
- Violoncello (Vc.):** Measures 58-60. Includes a wavy line for harmonics and diagonal lines labeled "gliss. toda la cuerda". Dynamics: *f*, *f*. Includes "S.P." marking.

Musical score for measures 61-63. The score is for four parts: Flute (fl.), Clarinet in B-flat (Cl. basse in sib), Percussion (Perc.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (fl.):** Measures 61-63. Measure 61 has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 62 has a whole note G4. Measure 63 has a whole note G4. The dynamic marking *bisbigliando* is present above measures 62 and 63.
- Cl. basse in sib:** Measures 61-63. Measure 61 has a whole note chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, C3. Measure 62 has a whole note chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, C3. Measure 63 has a whole note chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, C3. Fingerings and breath marks are indicated.
- Perc.:** Measures 61-63. Measure 61 has a quarter note G4. Measure 62 has a whole note G4. Measure 63 has a whole note G4.
- Vc.:** Measures 61-63. Measure 61 has a whole note chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, C3. Measure 62 has a whole note chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, C3. Measure 63 has a whole note chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, C3.

Musical score for measures 64-66. The score is for four parts: Flute (fl.), Clarinet in B-flat (Cl. basse in sib), Percussion (Perc.), and Violoncello (Vc.).

- Flute (fl.):** Measures 64-66. Measure 64 has a whole note chord with notes G4, B4, D5, F5, A4, C5. Measure 65 has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 66 has a whole note chord with notes G4, B4, D5, F5, A4, C5. The dynamic marking *bisbigliando* is present above measures 65 and 66.
- Cl. basse in sib:** Measures 64-66. Measure 64 has a whole note chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, C3. Measure 65 has a whole note chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, C3. Measure 66 has a whole note chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, C3. Fingerings and breath marks are indicated.
- Perc.:** Measures 64-66. Measure 64 has a quarter note G4. Measure 65 has a quarter note G4. Measure 66 has a quarter note G4.
- Vc.:** Measures 64-66. Measure 64 has a whole note chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, C3. Measure 65 has a whole note chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, C3. Measure 66 has a whole note chord with notes G2, B2, D3, F3, A2, C3.

12

Musical score for measures 67-69. The score is arranged in four staves: Flute I (Fl.), Bassoon (Cl. basse in sub), Percussion (Perc.), and Violin (Vc.).

- Flute I (Fl.):** Measure 67 starts with a first breath mark (1B) and fingerings 1234 and 2345. The staff contains a series of tremolos. Measures 68 and 69 continue with a melodic line.
- Bassoon (Cl. basse in sub):** Measure 67 starts with a first breath mark (1B) and fingerings 10 and 9. Measures 68 and 69 include fingerings 10HB, 10, 9, 8HB, 15, and 12HB.
- Percussion (Perc.):** Measure 67 has a rest. Measures 68 and 69 feature a rhythmic pattern of eighth notes.
- Violin (Vc.):** Measure 67 has a rest. Measures 68 and 69 feature a tremolo with the instruction "molto sul ponticello".

Musical score for measures 70-72. The score is arranged in four staves: Flute I (Fl.), Bassoon (Cl. basse in sub), Percussion (Perc.), and Violin (Vc.).

- Flute I (Fl.):** Measure 70 starts with a first breath mark (1B) and fingerings 1234 and 2345. The staff contains a tremolo with the instruction "smorzando". Measures 71 and 72 continue with a melodic line.
- Bassoon (Cl. basse in sub):** Measure 70 starts with a first breath mark (1B) and fingerings 10 and 9. The staff contains a tremolo with the instruction "smorzando". Measures 71 and 72 include fingerings 16, 4, and 1.
- Percussion (Perc.):** Measure 70 has a rest. Measures 71 and 72 feature a rhythmic pattern of eighth notes.
- Violin (Vc.):** Measure 70 has a rest. Measures 71 and 72 feature a tremolo with the instruction "smorzando".

Musical score for measures 73-75, featuring Flute (fl.), Sub Bass Clarinet (Cl. basse in sub), Percussion (Perc.), and Violin (Vc.).

- Flute (fl.):** Measures 73-75. Fingerings: 18 16, 18 16, 12, 8, 10, 9. Includes a fermata over measure 75.
- Sub Bass Clarinet (Cl. basse in sub):** Measures 73-75. Fingerings: 73, 10, 9, 8HB.
- Percussion (Perc.):** Measures 73-75. Includes a fermata over measure 75.
- Violin (Vc.):** Measures 73-75. Performance instructions: *Tasto* (with arrow *progresivamente Ponticello*), *Tonlos*, *S.P.*, *molto S.P.*, *S.P. molto S.P. simile*. Includes a fermata over measure 75.

Musical score for measures 76-78, featuring Flute (fl.), Sub Bass Clarinet (Cl. basse in sub), Percussion (Perc.), and Violin (Vc.).

- Flute (fl.):** Measures 76-78. Fingerings: 10, 9, 10HB, 15, 12HB, 10, 9, 8HB.
- Sub Bass Clarinet (Cl. basse in sub):** Measures 76-78. Fingerings: 76, (8), 10HB, 8HB, 15, 12HB, 10, 9, 8HB.
- Percussion (Perc.):** Measures 76-78. Includes a fermata over measure 78.
- Violin (Vc.):** Measures 76-78. Performance instructions: *gliss. toda la cuerda* (with arrow), *gliss. toda la cuerda* (with arrow), *molto S.P.*, *molto S.P.*, *simile*. Includes a fermata over measure 78.

14

79 *f* *ff*

fl.

Cl. basse in sib

Perc.

Vc.

79

79

79

31A

1234  
2345

10HB

42HB

(8)

gliss. toda la cuerda

S.P.

gliss. toda la cuerda

*f* *f*

82 *f* *ff*

fl.

Cl. basse in sib

Perc.

Vc.

82

82

82

1B

85A

1234  
16 2345

V

42HB

10HB

(8)

Tasto

S.P.

gliss. toda la cuerda

Tasto progresivamente Ponticello

*f*

Musical score for measures 85-87. The score includes five staves: Flute (fl.), Clarinet in B-flat (Cl. basse in sib), Percussion (Perc.), and Violin (Vc.).

- Flute (fl.):** Measure 85 starts with a melodic line. Measure 86 features a tremolo. Measure 87 continues the melodic line.
- Clarinet in B-flat (Cl. basse in sib):** Measure 85 has a chord with fingerings 18, 16, 12, 10, 9 and a key signature change to B-flat. Measure 86 has a chord with fingerings 15, 10, 9 and a key signature change to B. Measure 87 has a chord with fingerings 18, 16, 12, 10, 9.
- Percussion (Perc.):** Measure 85 has a single note. Measure 86 has a single note. Measure 87 has a single note.
- Violin (Vc.):** Measure 85 has a whole note with dynamics *v.o.* and *m.v.*. Measure 86 has a tremolo. Measure 87 has a tremolo.

Musical score for measures 88-90. The score includes five staves: Flute (fl.), Clarinet in B-flat (Cl. basse in sib), Percussion (Perc.), and Violin (Vc.).

- Flute (fl.):** Measure 88 has a whole rest. Measure 89 has a melodic line with dynamic *mp*. Measure 90 has a melodic line.
- Clarinet in B-flat (Cl. basse in sib):** Measure 88 has a chord with fingerings 12, 3, 4, 5, 2, 8, 18, 16, 12, 10, 9 and dynamic *mf*. Measure 89 has a chord with fingerings 12, 3, 4, 5, 2, 8, 18, 16, 12, 10, 9 and dynamic *p*. Measure 90 has a chord with fingerings 18, 16, 12, 10, 9.
- Percussion (Perc.):** Measure 88 has a single note. Measure 89 has a single note. Measure 90 has a single note.
- Violin (Vc.):** Measure 88 has a whole note with dynamic *mf* and instruction *Tasto* *progresivamente* *Ponticello*. Measure 89 has a whole note with dynamic *p* and instruction *Tasto* *progresivamente* *Ponticello*. Measure 90 has a whole note with instruction *gliss. toda la cuerda*.

16

91

pizz.

fl.

Cl. basse in sub

Perc.

Vc.

Tasto *progresivamente* Ponticello

94

13A

1234  
2345

94

16

fl.

Cl. basse in sub

Perc.

Vc.

al niente

al niente

al niente

al niente

# Lebenslauf

**Andrea Ladurner, BSc**

## AUSBILDUNGSDATEN:

2003 – dato Studium der Musikwissenschaft  
an der Universität Wien

2007 – 2010 Studium im FH-Bachelor-Studiengang Logopädie  
an der fhg –Zentrum für Gesundheitsberufe Tirol GmbH, Innsbruck

1998 – 2003 Besuch der staatliche Oberschule  
am deutschsprachiges Pädagogisches Gymnasium „Josef Ferrari“  
mit Schwerpunkt Musik, Meran (Italien)

Wien, am 09. März 2011

Unterschrift:

## Zusammenfassung

Als einer der größten Vertreter der Ars nova gilt heute Guillaume de Machaut, dessen Œuvre in singulärer Weise erhalten ist. Eine Sonderstellung in Machauts Schaffen nimmt dabei die *Messe de Nostre Dame* ein, da sie das erste Zeugnis einer stilistisch zusammenhängenden und vermutlich als Einheit konzipierten Ordinarium-Vertonung darstellt. Auf dieses Werk richtet sich der Fokus der vorliegenden Arbeit, wobei der Versuch unternommen wird, bereits gewonnene Erkenntnisse über Machaut und seine *Messe de Nostre Dame* zusammenzutragen sowie neue Aspekte wie das Projekt *Tres miradas sobre Machaut* einzubringen. Die Wiederbelebung und zum Teil Wiedererfindung von Machaut und seiner Messe werden dabei aus unterschiedlichen Perspektiven untersucht. Die Betrachtungen reichen hierbei von der Wiederentdeckung im musikhistorischen Schrifttum über moderne Editionen bis hin zu klanglichen sowie komponierten Interpretationen. Wissenschaftler, Interpreten sowie Komponisten haben dabei jeweils andere Beweggründe, warum sie sich mit Guillaume de Machaut und seiner Messe auseinandersetzen. Zuletzt soll der Frage nachgegangen werden, warum Guillaume de Machaut eine solche Anziehungskraft ausübt.

## Abstract

Today Guillaume de Machaut is known as one of the major representatives of the ars nova, whose œuvre is perfectly well preserved. In the work of Machaut the *mass de Nostre Dame* takes an exceptional position, as it is the first reference of a stylistically coherent ordinarium scoring and it was possibly even the first ordinarium to be intended as a unit. The focus of this thesis is set upon this opus, whereat it is an effort, to gather already reviewed knowledge on Machaut and his *mass de Nostre Dame*, as well as presenting new aspects such as the project *tres miradas sobre Machaut*. The revival, up to a reinvention of Machaut and his mass are investigated from different points of view. The considerations range between a rediscovery in musical historical literature and modern editions up to interpretations on sound as well as on compositorial aspects. Scientists, interpreters and also composers have arguments on their own why they are dealing with this mass. As a final step the thesis goes into the matter, why Guillaume de Machaut has such a great appeal in these days.