

Erklärungskraft, das in den unmittelbaren Erfahrungsgegenständen selbst enthalten ist. Das läuft auf einen Pragmatismus und Positivismus hinaus, den der immer wieder auf Relevanz des wissenschaftlichen Wissens der Musik insistierende Mizler nicht akzeptieren kann. Auch wenn die Geisteswissenschaft des 19. Jahrhunderts durch einen kantianisch differenzierten Geschmacksbegriff und hegelianisch differenzierten Geschichtsbegriff andere, an die Wurzeln der Subjektivität reichende Lösungen des Empirismus-Problems gefunden hat, sollte man seine Virulenz für so manche musikwissenschaftlichen Kardinalprobleme nicht unterschätzen; man denke nur an die konkurrierenden Erklärungsmodelle von harmonischer Funktions- und Stufentheorie oder die Frage, wann, wie und mit welcher Tragweite sich die dur-moll-tonale Harmonik im 16. und 17. Jahrhundert entwickelt hat.

## ‚Einheit‘ und ‚Vielfalt‘ in den Messkompositionen des „musicus famosissimus“ Johannes Ciconia (um 1370–1412)\*

von Joachim Kremer, Stuttgart

### 1. *Historiographische Probleme: Von der „Epoche Ciconia“ zum „important link“*

„Wir sollten [...] davon absehen, überhaupt neue Stilperioden zu konstruieren und zu benennen. Die alten Schematisierungen haben schon genug Verwirrung angestiftet [...] Man kann sagen, dass solche Vereinfachungen, auch aus didaktischen Gründen, manchmal unumgänglich sind: Wo gehobelt wird, da fallen Späne. Mir scheint aber, dass in der Musikgeschichtsschreibung immer schon zuviel gehobelt worden ist. Vielleicht sollten wir uns etwas mehr mit dem Aufsammeln der Späne beschäftigen.“<sup>1</sup>

In besonderem Maße scheint diese Warnung Reinhard Strohms vor grobschlächtigen ‚Hobeleyen‘ auf die Frühgeschichte der Messe gemünzt zu sein: Seit Anbeginn der musikwissenschaftlichen Forschung zur Messe haben sich Fragestellungen etabliert, deren Grundsätzlichkeit inzwischen kaum noch hinterfragt werden und denen somit latent die Gefahr der ‚Vergröberung‘ innewohnt. ‚Einheit‘ ist nämlich seit den Anfängen der Erforschung des mehrstimmigen Ordinariums zur zentralen Kategorie der Untersuchungen geworden. Zahlreiche Studien zur Messe als Zyklus – nach Strohm einem „Lieblingsthema schon der älteren professionellen Musikhistorik“<sup>2</sup> – belegen die Hochkonjunktur dieser Betrachtungsweise, die Mitte der 1960er-Jahre in der Kontroverse zwischen Charles Hamm und Peter Gossett gipfelte, die gleichwohl nicht die Fragestel-

\* Schriftfassung des am 28. Februar 2001 in der Hochschule für Musik und Theater Hannover gehaltenen Habilitationvortrags.

<sup>1</sup> Reinhard Strohm, „Vom internationalen Stil der Ars Nova? Probleme einer Analogie“, in: *MD* 41 (1987), S. 5–13, S. 13.

<sup>2</sup> Reinhard Strohm, „Einheit und Funktion früher Messzyklen“, in: *Fs. Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Norbert Dubowy und Sören Meyer-Eller, Pfaffenhofen 1990, S. 141–160, S. 141. Zur zyklischen Konzeption als „größte kompositionsgeschichtliche Errungenschaft des 15. Jahrhunderts“ vgl. Ludwig Finscher, „Die Messe als musikalisches Kunstwerk“, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher (= *NHdb* 3), Laaber 1989/1990, Sonderausgabe Laaber 1996, S. 193–275, S. 193.

lung als solche, sondern nur die Ausdifferenzierung dessen betraf, was als zyklusbildend zu gelten habe. Gossetts Auflistung solcher Parameter – z. B. die Überlieferungssituation, Tonart, Schlüsselung, der Ambitus der Werke sowie harmonische und melodische Übereinstimmungen – dienten später manchmal wie eine Checkliste dazu, bestimmte Werke als Bestätigung der Theorie der allmählichen Ausbildung zyklischen Denkens zu beschreiben.<sup>3</sup>

Auch Maricarmen Gómez betrachtet in der Neuauflage des *New Grove* die Messgeschichte des frühen 15. Jahrhunderts unter dem Aspekt der Zyklusbildung und unterstreicht dabei Ciconias Rolle als „important link“ zwischen den Einzelsätzen des 14. und der zyklischen Messe des 15. Jahrhunderts:<sup>4</sup> Seit Besseler hatte Ciconia als der profilierteste Komponist zwischen den überragenden Komponisten des 14. und des 15. Jahrhunderts, Guillaume de Machaut und Guillaume Dufay, gegolten.<sup>5</sup> Das Ende der auf 1400 bis 1430 datierten „Epoche Ciconia“ war für Besseler mit der Aufgabe der freien Imitation durch die Cantus-firmus-Imitation und der Ausbildung der Gattung Messe verbunden. Den Messkompositionen kommt in dieser Argumentation neben den Motetten eine zentrale Rolle zu: In den damals bekannten zehn Kompositionen Ciconias sah Besseler die kompositionsgeschichtlich entscheidende Abkehr von der weltlichen Liedkunst der Ars nova und des Trecento und den Beginn des Vorrangs von Messe und Motette. Die Bestätigung für diese epochale Rolle Ciconias wurde aus der späteren Geschichte der Messe und Motette im 15. Jahrhundert, also deren kompositionsgeschichtlicher Bedeutung, abgeleitet. Ciconias Paarung von Messsätzen bezeichnet Besseler unter Verweis auf das von Rudolf von Ficker edierte Paar *Gloria 1/Credo 2* als einen „ersten Schritt auf einem Wege, der zum niederländischen Messzyklus des 15. Jahrhunderts geführt hat“, ohne allerdings die Existenz von Paaren anderer Komponisten – z. B. in dem um 1420 geschriebenen Codex I-Bc 15 (BL) – einzubeziehen.<sup>6</sup>

Als Beginn der zyklischen Messe gelten meist die ab 1325 entstandenen Messen von Fournai, Barcelona, Besançon bzw. Sorbonne, Toulouse und Florenz.<sup>7</sup> Sie enthalten nicht alle Teile des Ordinariums und sind stilistisch heterogen, von den Satztechniken der Handschriften Ivrea (1390er-Jahre) und Apt (1400–1417) geprägt, die Hanna Stäblein-Harder in einen oberstimmenbetonten Diskantstil, einen homorhythmischen Simultan-

<sup>3</sup> Charles Hamm, „The Reson Mass“, in: *JAMS* 18 (1965), S. 5–21 und Philip Gossett, „Techniques of Unification in Early Cyclic Masses and Mass Pairs“, in: *JAMS* 19 (1966), S. 205–231.

<sup>4</sup> Maricarmen Gómez, Art. „Mass, II. The polyphonic mass to 1600“, in: *NGroveD* (2001), Bd. 16, S. 68–69, S. 68.

<sup>5</sup> Zur historischen Stellung Ciconias vgl. Heinrich Besseler, Art. „Ciconia, Johannes“, in: *MGG*, Bd. 2, Sp. 1423–1434 und ders. Art. „Ars nova“, in: *MGG*, Bd. 1, Sp. 702–729, besonders: Sp. 724 f. – Ciconia galt seither als „the most important composer in Europe between Machaut and Dufay“, Billy Jim Layton, *Italian Music for the Ordinary of the Mass 1300–1450*, Diss. Harvard Univ. 1960, S. 195.

<sup>6</sup> Rudolf von Ficker, *Sieben Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts* (= *DTÖ* 21, Bd. 61), Wien 1924, S. 1 ff. und Besseler, Art. „Ciconia“, Sp. 1432. Ähnlich bezeichnet Bukofzer die Ausbildung von Zyklen als „focal point on which all the artistic aspirations and technical achievements of the composer converged. [...] The beginnings of the Mass cycle coincide with the beginnings of the musical Renaissance.“ Manfred F. Bukofzer, „Caput: a Liturgico-Musical Study. 1. The origins of the cyclic mass“, in: ders., *Studies in Medieval and Renaissance Music*, London 1951, S. 217–226, S. 217 f. – Der hohe Stellenwert der zyklusorientierten Betrachtung ist auch in der Bezeichnung einzeln überlieferter Sätze als „Liturgical fragment“ erkennbar; vgl. Guillaume de Van, „Inventory of Manuscript Bologna Liceo Musicale Q 15 (olim 37)“, in: *MD* 2 (1948), S. 231–257, z. B. S. 233.

<sup>7</sup> Bernhold Schmid, „Messensätze bis in das frühe 15. Jahrhundert“, in: *Messe und Motette*, hrsg. von Horst Leuchtmann und Siegfried Mauser (= *Hdb. der mus. Gattungen* 9), Laaber 1998, S. 58–90, S. 83 f. Nur mit Guillaume de Machauts *Messe de Notre Dame* (frühe 1360er-Jahre) liegt eine alle Teile des Ordinariums enthaltende Messvertonung eines einzigen Komponisten vor.

stil und eine Art Motettenstil unterschied. Seit den Ausführungen Manfred Bukofzers wurden für die Zyklusbildung der Messe zwei Techniken als bedeutsam angesehen: die in England bereits im Old-Hall-Manuskript zu findende Cantus-firmus-Technik und die mottoartige Gestaltung des Beginns verschiedener Sätze.<sup>8</sup> Als Forum für einen möglichen Austausch über die Cantus-firmus-Technik wurde dabei das Konzil von Konstanz (1414–1418) diskutiert.<sup>9</sup> Die Musiker, für die ein solcher Kontakt aufgrund ihres Ablebens aber ausgeschlossen werden kann, Antonio Zacara da Teramo,<sup>10</sup> Matteo da Perugia und vor allem auch Ciconia, wurden in dieser Argumentation weitgehend ausgeschlossen. Für die Mottotechnik wurde die im Vergleich zu Ciconia jüngere Generation herangezogen – etwa Johannes de Lymburgia, Johannes Reson, Hugo und Arnold de Lantins –, deren in I-Bc 15 überlieferte Werke auf ca. 1420 bis 1435 datiert werden. Ciconia gilt aber dennoch bis heute als Beginn der zyklisch ausgerichteten Messkomposition, auch wenn angesichts einer breiteren Repertoirekenntnis heute nicht mehr von einer „Epoche Ciconia“ gesprochen wird. Diese Ciconia immer noch zuerkannte Bedeutung geht auf die 1960er-Jahre zurück: Suzanne Clercx' Ausgabe der Werke Ciconias erfolgte 1960, als die Kompositionen seiner Zeitgenossen Zacara und Matteo noch wenig beachtet waren oder nur in Teilen vorlagen.<sup>11</sup> Eine gewisse Fixierung auf Ciconia war sicher willkommen, lag in seinem Werk doch nun das bis dahin umfangreichste Messœuvre eines einzelnen Komponisten vor.<sup>12</sup> Clercx bezeichnet den Nachweis von vier *Gloria/Credo*-Paaren als das überraschendste Ergebnis ihrer Recherchen,<sup>13</sup> womit fast das gesamte bekannte Messrepertoire Ciconias als Beleg für die Ausbildung zyklischer Messkompositionen zur Verfügung stand. Mit einem Bestand von elf Messsätzen und vier Paaren konnte Ciconia nur noch von Zacaras Werk

<sup>8</sup> Bukofzer, S. 219 ff.; vgl. zur kontinentalen Motto- und der englischen C.-f.-Technik Edgar H. Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420–1520*, Berkeley/Los Angeles 1963, S. 95. – Als Beispiele sind das Old-Hall-Manuskript und für die Mottotechnik Johannes de Lymburgias Messe in: I-Bc 15, fol. 138v–143r zu nennen; vgl. Gossett, S. 216 f.

<sup>9</sup> Hunderte von Musikern hielten sich während des Konzils in Konstanz auf, darunter die päpstliche Kapelle, um 1415 auch Dufay und englische Musiker der Bischöfe von Lichfield und Norwich in Konstanz, deren „süßer Gesang“ vom Chronisten von Richenthal gerühmt wurde; Manfred Schuler, „Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414–1418“, in: *AMI* 38 (1966), S. 150–168; besonders: S. 151 und 157, Franz Körndle, „Das musikalische Ordinarium Missae nach 1400“, in: *Messe und Motette*, hrsg. von H. Leuchtmann und S. Mauser, S. 154–188, S. 156 und zu Zacara Kurt von Fischer, „Bemerkungen zur Überlieferung und zum Stil der geistlichen Werke des Antonius Dictus Zacharias de Teramo“, in: *MD* 41 (1987), S. 161–182, S. 161.

<sup>10</sup> Dennoch findet sich im Old-Hall-Manuskript – anonym überliefert – Zacaras *Gloria 16*, das über I-Bc 15, fol. 86v–88 zu identifizieren ist, und im Foligno-Fragment (I-FOL, fol. 1r/v) findet sich ein englisches Gloria; Janet Palumbo, „The Foligno Fragment: A Reassessment of Three Polyphonic Glorias, ca. 1400“, in: *JAMS* 40 (1987), S. 169–209, S. 175 ff. und Giuliano di Bacco/John Nádas, „The Papal Chapels and Italian Sources of Polyphony during the Great Schism“, in: *Papal Music and Musicians in Late Medieval and Renaissance Rome*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford/Washington 1998, S. 44–92, S. 60.

<sup>11</sup> von Ficker und: Fabio Fano, *Le origini e il primo maestro di cappella: Matteo da Perugia con tre appendici, trascrizioni musicali e un supplemento* (= *La cappella musicale del duomo di Milano*, hrsg. von Gaetano Cesari, Bd. 1), Milano 1956, S. 191 ff.

<sup>12</sup> „Il y a une dizaine d'années, on pouvait encore écrire que la messe était l'un des genres mineurs dans la production polyphonique du XIV<sup>e</sup> siècle.“ So beschrieb Clercx Lejeune 1959 die Forschungslage; Suzanne Clercx Lejeune, „Les débuts de la messe unitaire et de la ‚Missa Parodia‘ au XIV<sup>e</sup> siècle et principalement dans l'œuvre de Johannes Ciconia“, in: *L'ars nova italiana del Trecento. Primo Convegno Internazionale 23–26 luglio 1959*, Certaldo 1962, S. 97–104 und zur damaligen Repertoirekenntnis Layton, S. 298 f.

<sup>13</sup> Clercx stellte fest: „L'étude des messes de Ciconia [...] le montre soucieux d'unité. Sans doute, n'a-t-il pas écrit de ‚cycle‘ complet de la messe, des neuf compositions qu'il nous a laissées, huit permettent un groupement suggestif“; Suzanne Clercx, *Johannes Ciconia. Un musicien liégeois et son temps (Vers 1335–1411)*, 2 Bde., Bruxelles 1960, hier: Bd. 1, S. 127 f. und besonders das Kapitel „Les parties de la messe“. Schon 1959 hatte sie die Frage der zyklischen Gestaltung bei Ciconia aufgeworfen; Clercx Lejeune, „Les débuts de la messe unitaire“, S. 97 ff.

übertroffen werden, dessen Werk fünf Paare enthält, aber erst 1977 vollständig ediert wurde.<sup>14</sup> Doch auch biographisch wurde Ciconia greifbar: Dass er in einer Abschrift seines *Liber de proportionibus* als „canonicus paduanus, in orbe famosissimus musicus“ bezeichnet wurde,<sup>15</sup> und dass in fünf von ihm vertonten Motettentexten in ungewöhnlicher Weise sein Name genannt wurde – und zwar zumeist am Ende der Komposition oder direkt vor den Amen-Abschnitten, also an formal herausragenden Stellen –, wurde als Beleg für seine Anerkennung durch die Zeitgenossen und das hohe Selbstbewusstsein des Komponisten gewertet.<sup>16</sup>

Blickt man in die neuere musikwissenschaftliche Literatur zur Geschichte der Messe, so ist der Befund hinsichtlich der Bewertung Ciconias für die Ausprägung der Messe als Zyklus einigermaßen frappierend, wenn nicht sogar befremdlich: Die letzte Monographie zu seinem Messschaffen ist bis heute Louisa Smiths Dissertation von 1981, weitgehend eine Wiedergabe der Ergebnisse Laytons von 1960. Selbst die 1985 vorgelegte Neuausgabe der Messsätze hat bis auf Annette Kreuziger-Herrs Ausführungen zu *Gloria 1* keine erneute Beschäftigung nach sich gezogen.<sup>17</sup> Vor allem aber erwähnen die Abhandlungen zur Musik um 1400 und insbesondere zur Gattungsgeschichte oft nur die mit der Darstellung der sukzessiven Zyklusbildung zu vereinbarenden Satzpaare.<sup>18</sup> Da als solche aufgrund stilkritischer Analysen heute nur noch zwei anerkannt werden, basiert die historische Einordnung des Messschaffens auf einer Beschränkung auf diese wenigen Sätze, was der Vorrangstellung der Frage einer Zyklusbildung entspricht.<sup>19</sup> Von der ‚Epoche Ciconia‘ ist so ein „important link“ übrig geblieben, zuweilen wird in Überblicksdarstellungen Ciconia zugunsten der Paarungen von Ordinariumssätzen anderer Komponisten sogar ausgespart.<sup>20</sup>

<sup>14</sup> David Fallows, Art. „Zacara da Teramo“, in: *NGroveD* (2001), Bd. 27, S. 703 f., *Early Fifteenth-Century Music*, hrsg. von G. Reaney (= CMM 11,6), Neuhausen-Stuttgart 1977 und Raymond Dittrich, *Die Vokalkompositionen von Antonio Zachara da Teramo (um 1400)*, Magisterarbeit Univ. Hamburg, 1988, S. 51, der vier Paare beschreibt. Estienne Grossins 11 Ordinariumssätze wurden 1966 publiziert; *Early Fifteenth-Century Music*, hrsg. von Gilbert Reaney (= CMM 11,3), Rom 1966, S. 28 ff.

<sup>15</sup> „Explicit liber de proportionibus musicie Johannis Ciconiis, canonici paduani, in orbe famos[s]imi musici, in existentia conditus in civitate patavina, anno Domini 1411.“ Vgl. Johannes Ciconia, *Nova Musica and De Proportionibus. New critical texts and translations*, hrsg. von Oliver B. Ellsworth (= Greek and Latin Music Theory 9), Lincoln/London 1993, S. 442, Zeile 9–12.

<sup>16</sup> Es handelt sich um die nicht-isorhythmischen Motetten *O felix templum jubila* (Nr. 12), *O Padua, sidus preclarum* (Nr. 13) und *Venecie, mundi splendor/Michael, qui Stena domus* (Nr. 14) sowie um die isorhythmischen Motetten *Albane, misse celitus/Albane, doctor maxime* (Nr. 16), *Petrum Marcello Venetum/O Petre, antistes inclite* (Nr. 18); vgl. *The Works of Johannes Ciconia*, hrsg. von Margaret Bent und Anne Hallmark (= PMFC XXIV), Monaco 1985, S. 68–72 (T. 99/100), S. 73–76 (T. 60–63), S. 77–80 (T. 85–89), S. 85–88 (T. 66–69, Superius II) und S. 94–102 (T. 105–11, Superius II).

<sup>17</sup> Annette Kreuziger-Herr, *Johannes Ciconia (ca. 1370–1412) Komponieren in einer Kultur des Wortes* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 39), Hamburg 1991, S. 147 ff.

<sup>18</sup> Vgl. Sparks, S. 95; Finscher, 200 f. und Jeremy Yudkin, *Music in Medieval Europe*, Englewood Cliffs-New Jersey 1989, besonders: S. 590–601. Dem entspricht auch der häufige Verweis auf die besondere Textbehandlung bei Ciconia, der in der Regel nur von der durch alle drei Stimmen wandernden Präsentation des Wortes „pax“ in *Gloria 1* ausgeht; für Yudkin ist die Textbehandlung Ciconias Zeichen einer „new attitude towards Mass composition [...] The music is shaped by the text, whose content and structure are made very clear by changes of texture and by cadences.“ (ebd., S. 601); vgl. auch den diesbezüglichen Hinweis in: Finscher, S. 201.

<sup>19</sup> Eine ähnliche Selektion nimmt Schalz vor, indem er die von Clercx beschriebenen vier Gloria-Credo-Paare vorwiegend unter dem Aspekt der „musikalischen Einheit oder Entsprechung“ bespricht; vgl. Nicolas Schalz, *Studien zur Komposition des Gloria. Musikalische Formgestaltung von der Gregorianik bis zu Monteverdi* (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 3), Tutzing 1980, S. 126 ff.

<sup>20</sup> Nicht erwähnt wird Ciconia in: Philip T. Jackson, „Mass polyphony“, in: *Companion to Medieval and Renaissance Music*, hrsg. von Tess Knighton und David Fallows, Oxford/New York 1997, S. 120–122 und Gareth Curtis, „Musical design and the rise of the cyclic Mass“, ebd., S. 154–164.

Umso mehr bietet sich aber eine Betrachtung aller Ordinariumssätze Ciconias an, als sich in den letzten Jahrzehnten die Vorbehalte gegenüber der Überbetonung der sukzessiven Ausbildung zyklischer Werkkonzeption verstärkt haben. Schon Ludwig hatte 1925 auf die stilistische Vielfalt der Ordinariumskompositionen um 1400 hingewiesen.<sup>21</sup> Mit zunehmender Gewichtung des Aspekts der zyklischen Einheit trat dieser Aspekt aber zugunsten einer Betonung der „Einheit und Homogenität polyphoner Musik“ zurück.<sup>22</sup> Im Vorwort der Edition der Werke Antonio Zacharia da Teramos unterstrich Reaney 1977 demgegenüber die „variety of Zachara’s mass compositions“, und Bent hat im Vorwort der 1985 erschienenen Werkausgabe Ciconias eine gewisse Vorsicht angeraten und die Erörterung zyklischer Elemente mit der folgenden Bemerkung abgeschlossen: „While Ciconia is undoubtedly one of the earliest users of pairing techniques, we should not be too eager to credit him with more than he actually did.“<sup>23</sup> Diese Einschränkungen führt Strohm insofern weiter, als er das auf die Messgeschichte angelegte Einheitsdenken als Ausdruck eines romantisch überhöhten Werkbegriffes bezeichnet und als Verengung von Fragestellungen betrachtet: „Es ist im Grunde unkünstlerisch, von einer Komposition nur ‚Einheit‘ [...] zu verlangen, ohne das Korrelat der Vielfalt. Die effektivste ‚Einheit‘ ist Monotonie.“<sup>24</sup> Vor allem lege der Quellenbefund nahe, die ausschließliche Suche nach Elementen der Vereinheitlichung mit Vorsicht zu betreiben. Was früher fast entschuldigend als Vielfalt kompositorischer Möglichkeiten bezeichnet worden war, wird von Strohm als Gegenmodell zur Reduktion auf die Frage der Zyklusbildung als kompositorisches Programm formuliert: Prinzip der Messkompositionen bis etwa 1450 sei gerade nicht die Vereinheitlichung, sondern die Ausbreitung von Varianten und unterschiedlichster Möglichkeiten. Auch die zahlreichen Imitationen zwischen Superius und Tenor in einem *Gloria* Hugo de Lantins’ seien so zu erklären, weil Einsatzreihenfolge und -abstände stets variierten.<sup>25</sup> Aus diesem Blickwinkel heraus auch die Ordinariumssätze desjenigen Komponisten zu betrachten, der Besseler als Beginn der zyklischen Messkomposition galt – nämlich Ciconia –, liegt deshalb nahe. Dabei sollen nicht jene Befunde ausgeblendet werden, die die Sicht von der Zyklusbildung stören.<sup>26</sup> Vielmehr werden die analytischen Ergebnisse im Kontext aller Ordinariumssätze Ciconias gesehen, jedoch unter Ausschluss der Amen-Abschnit-

<sup>21</sup> Friedrich Ludwig, „Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts“, in: *AfMw* 7 (1925), S. 417–435 (hier: S. 424).

<sup>22</sup> Besseler hatte bezüglich der Imitationstechnik der *Ars antiqua* von einer „Harmonie des Verschiedenartigen“ gesprochen, die er mit der Angleichung der Oberstimmen in der *Caccia*-Motette als beendet gesehen hat; Heinrich Besseler, Art. „*Ars antiqua*“, in: *MGG*, Bd. 1, Sp. 679–697, Sp. 686 und Besseler, Art. „Ciconia“, Sp. 1429.

<sup>23</sup> *Early Fifteenth-Century Music*, hrsg. von G. Reaney (= *CMM* 11,6), S. XI und *The Works of Johannes Ciconia*, hrsg. von M. Bent und A. Hallmark (= *PMFC* XXIV), S. XII.

<sup>24</sup> Strohm, „Einheit und Funktion“, S. 144.

<sup>25</sup> Strohm, „Einheit und Funktion“, S. 155; vgl. die Edition in: *Polyphonia Sacra. A Continental Miscellany of the Fifteenth Century*, hrsg. von Ch[arles] van den Borren, London 1932, Nr. 15, S. 110–114. Sequenzierendes „patterning“ stellt Strohm für das *Gloria* und *Credo* von François de Gembloux fest; vgl. van den Borren, *Polyphonia Sacra*, Nr. 13/14, S. 93–107. – Noch treffender wäre allerdings das in I-Pu 1225 fol. 1r überlieferte und auf um 1400 zu datierende *Gloria Spiritus et alme* von Egardus, das über weite Strecken in den beiden Oberstimmen Motive imitiert, aber notengetreue Imitationen zugunsten von Variantenbildungen umgeht; vgl. die Edition des Werkes in: *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von Kurt von Fischer und F. Alberto Gallo (= *PMFC* XIII), Monaco 1987, Nr. 18, S. 90–96 und Layton, S. 146 ff.

<sup>26</sup> Dass in der neueren Literatur Ciconia wenig erwähnt wird, ist die Konsequenz der Ausrichtung auf den Aspekt der Zyklusbildung, denn bei abnehmender Anzahl der Paare sinken auch die Verweismöglichkeiten. Beispielhaft ist hierfür Yudkin zu nennen, der nur die für die Idee der Zyklusbildung geeigneten Sätze bespricht; Yudkin, S. 590–601.

te der Ordinariumssätze, die wegen ihrer zitathaften Bezüge zu den Motetten spezielle Probleme aufwerfen und die bis auf das Amen von Ciconias *Gloria 3* eigenständige Abschnitte darstellen.<sup>27</sup>

## 2. Elemente der Zyklusbildung

Als untrügliches Indiz zyklischer Konzeption wird häufig die Struktur der Handschriften angeführt,<sup>28</sup> deren Erscheinungsbild sich nach 1400 grundlegend änderte: Während früher die Teile des Messordinariums gruppenweise zusammengefasst waren, so dass alle Kyries die Handschrift eröffneten und alle Gloria-Kompositionen folgten, ist nach 1400 häufig die paarweise Anordnung von Messsätzen zu finden. Eine der frühesten Quellen mit dieser Anordnung ist die in ihren ältesten Teilen auf die frühen 1420er Jahre zurückgehende Bologneser Handschrift I-Bc 15, die insgesamt 148 Messsätze z. B. von de Lantins, Zacara oder de Lymburgia, auch sechs Messsätze Ciconias sowie das aufgrund stilkritischer Erwägungen als *Opus dubium* betrachtete *Credo 11* beinhaltet.<sup>29</sup> Im Falle Ciconias wirft die Quellenüberlieferung aber mehr Fragen auf, als eindeutig eine Zyklusbildung zu belegen (Abbildung 1, S. 28). Als Beispiel eines Satzpaars kann Ciconias Satzpaar *Gloria 1/Credo 2* gelten, das in der Handschrift I-Bc 15 hintereinander steht; die Foliozählung zeigt dies, die Nummerierung der Kompositionen weicht indes ab, weil am unteren Rand von Folio 91v und 92r die als Nummer 72 gezählte Ballata *L'autre jour juer m'aloie* des als F. de Insula bezeichneten Komponisten nachgetragen wurde.<sup>30</sup> Beide Sätze finden sich paarweise angeordnet auch in der zwischen 1435 und 1450 entstandenen Handschrift Trento (I-TRmn 87, Nr. 31 und 32), was diese Paarung zusätzlich absichert. Damit ist das philologische Argument aber ausgereizt. Die Überlieferung der anderen Messsätze Ciconias verzichtet entweder auf eine Paarung oder wirft sogar zusätzlich Unsicherheiten auf: *Gloria 6 Spiritus et alme* und *Credo 10* bilden in der Handschrift I-Bc 15 ein Paar, während aber *Credo 10* in der auf ca. 1415 zu datierenden und aus Padua stammenden Handschrift Grottaferrata (I-Gr 197, Nr. 12, fol. 11v) mit *Gloria 7 Suscipe, Trinitas* gepaart wird. Musikalische Aspekte haben also keineswegs so nachhaltig eine zyklische Vereinheitlichung entstehen lassen, dass dadurch eine Kombination des *Credo 10* mit einem anderen *Gloria* unmöglich geworden wäre. Denkbar ist auch eine stilistische und/oder strukturelle Einheitlichkeit aller drei Sätze, die eine Austauschbarkeit ermöglicht hätte, und die den Quellenbefund erklären könnte. Dagegen spricht aber, dass sich *Gloria 6 Spiritus et alme* mit seinen

<sup>27</sup> Die Zählung der Messsätze und die Notenbeispiele folgen der Werkausgabe von M. Bent und A. Hallmark (PMFC XXIV). Die Angabe der Bibliotheks- und Handschriftensigel folgt RISM, B IV.

<sup>28</sup> Hamm, S. 5 f. und Gossett, S. 207. Auch Gómez verbindet damit den Beginn zyklischer Messkomposition; Gómez, S. 67.

<sup>29</sup> Dort mit *Gloria 8* gepaart. – Beispiele für die ältere Anordnung stellen die Handschriften PL-Wn 378 (StP) und I-Gr 197 dar; vgl. das Inventar von PL-Wn 378 (StP) teilweise wiedergegeben in: Miroslav Perz, „Die Einflüsse der ausgehenden italienischen Ars nova in Polen“, in: *L'ars nova italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale 17–22 luglio 1969*, Certaldo 1970, S. 465–483, S. 476 f. und von I-Gr 197 in: Ursula Günther, „Quelques remarques sur des feuillets récemment découverts à Grottaferrata“, in: *L'ars nova italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale 17–22 luglio 1969*, Certaldo 1970, S. 315–397, S. 318 f. und Bacco/Nádas, S. 62.

<sup>30</sup> Insgesamt enthält die Handschrift 323 Kompositionen, darunter 148 Messsätze und 128 Unika. Die 62 Gloria- und 44 Credosätze sind meist paarweise zusammengestellt; vgl. de Van, S. 231–257.

Nr. [Bent-Hallmark]	Quellen mit Paarungen		Weitere Quellen:	
1. Gloria	I-Bc 15, Nr. 71, fol. 90v-92	I-TRmn 87, Nr. 31, fol. 52v-53		
2. Credo	I-Bc 15, Nr. 73, fol. 92v-95	I-TRmn 87, Nr. 32, fol. 53v-55		
3. Gloria	I-Bc 15, Nr. 74, fol. 95v-96		PI-Wn 52, Nr. 28, fol. 196v-197	PI-Wn 378, Nr. 8, fol. 15v-16
4. Credo			PI-Wn 52, Nr. 34, fol. 202v-204	PI-Wn 378, Nr. 5, fol. 9v-11
6. Gloria: Spiritus et alme	I-Bc 15, Nr. 4, fol. 2v-4			
10. Credo	I-Bc 15, Nr. 5, fol. 4v-6	I-Gr 197, Nr. 12, fol. 11v		
7. Gloria: Suscipe, Trinitatis		I-Gr 197, Nr. 11, fol. 9v-10v	PI-Wn 378, Nr. 16, fol. 25v-27	I-Pu 675, Nr. 2, fol. 2v
8. Gloria	I-Bc 15, Nr. 149, fol. 161v-162		PI-Wn 378, Nr. 15, fol. 25	PI-Wn 52, Nr. 25, fol. 192v-193
11. Credo	I-Bc 15, Nr. 150, fol. 162v-164			

**I-Bc 15:** Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale (olim: Liceo Musicale) Ms. Q 15 (olim Cod. 37)

**I-Gr 197:** Grottaferrata, Biblioteca dell'Abbazia, Collocazione provisorio 197

**I-TRmn 87:** Trento, Museo Provinciale d'Arte (ex Museo Nazionale) Castello del Buon Consiglio, Monumenti e Collezioni Provinciale 1374 (olim: Cod. 87)

**PI-Wn 52:** Warszawa, Biblioteka Narodowa, Ms. III 8054 (olim: Krasinski 52)

**PI-Wn 378:** Warszawa, Biblioteka Narodowa, Ms. lat. F. I. 378 (olim: Ms. St. Petersburg [St P]), (Handschrift verschollen, nur als Mikrofilm erhalten)

**I-Pu 675:** Padova, Biblioteca Universitaria, Ms. 675

Abbildung 1: Paarweise Überlieferung von Gloria-Credo-Sätzen Johannes Ciconias

zahlreichen Mensurwechseln und dem stilistischen Gegensatz zwischen den mehrstimmigen Abschnitten und zweistimmigen Passagen stark von den beiden anderen Sätzen unterscheidet.<sup>31</sup>

Eine Schlussfolgerung hieraus ist, dass die paarweise Zusammenstellung in den Ciconia-Handschriften keineswegs als untrügliches Indiz stilistischer oder struktureller Vereinheitlichung zu verstehen ist.<sup>32</sup> Sie scheint vielmehr unabhängig davon und sogar trotz unterschiedlicher musikalischer Faktur vorgenommen worden zu sein. Es gab offenbar – und hierauf deutet die Möglichkeit der unterschiedlichen Paarung des *Credo 10* hin – eine aus der Aufführungspraxis und aus den Aufführungsnotwendigkeiten resultierende Zusammenstellung von Sätzen.<sup>33</sup> Bestätigt wird diese Annahme durch die Existenz von Kompositzyklen, die auch für Ciconia nachweisbar sind (Abbildung 2, S. 29). Auf das Einwirken noch näher zu erforschender aufführungspraktischer Erwägungen verweist auch der die Handschrift I-Bc 15 eröffnende Kompositzyklus aus Ordinariumssätzen de Lantins' und Ciconias. Durch den Introitus *Salve sancta parens*, sowie je ein *Kyrie*, *Sanctus* und *Agnus* über die entsprechenden Teile der *Missa IX In*

<sup>31</sup> Zum Mensurwechsel und der musikalischen Faktur von Ciconias *Gloria 6 Spiritus et alme* vgl. Bernhold Schmid, *Der Gloria-Tropus Spiritus et alme bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 46), Tutzing 1988, S. 189 f.

<sup>32</sup> Die Paarung mancher Einzelsätze in den Handschriften ist nicht verbindlich und wird zuweilen in anderen Handschriften aufgegeben; Strohm, „Einheit und Funktion“, S. 146.

<sup>33</sup> Auf die Funktion von Messkompositionen und die sozialgeschichtlichen Hintergründe verweist Strohm in: „Einheit und Funktion“, S. 147 ff.

Fol. Nr.	Titel (Komponist)	Stimmzahl	Fol. Nr. Titel (Komponist)	Stimmzahl
1r	Introitus Salve sancta parens (A. de Lantins)	3	15v–16r Kyrie (G. Dufay)	3
1v–2r	Kyrie (A. de Lantins)	3	16v–17r Gloria „Micinella“ (A. Zacara da Teramo)	4
2v–4r	Gloria [6] [Tropus: Spiritus et alme] (Ciconia)	4	17v–19r Credo „Cursor“ (A. Zacara da Teramo)	4
4v–6r	Credo [10] (Ciconia)	3	19v–20r Sanctus [Tropus: Qui ianuas] (G. Dufay)	3
6v–7r	Sanctus [Tropus: Marie filius] (A. de Lantins)	3	20v–21r Sanctus [Tropus: Qui ianuas] (R. Loqueville)	4
7v–8r	Agnus dei (A. de Lantins)	3	21v–22r Agnus dei (G. Dufay)	3

Abbildung 2: Kompositzyklen aus I-Bc 15

*festis Mariae beatae Virginis* entstand eine Marienmesse,<sup>34</sup> wobei aber ungewiss ist, ob die Zusammenstellung von einem der Komponisten oder dem Schreiber der Handschrift herrührt.

Der Quellenbefund bietet demnach keine uneingeschränkt zuverlässigen Belege für eine zyklische Anlage: Die Mehrfachpaarung von *Credo 10*, die Kombination mit Werken anderer Komponisten zu einem Messzyklus in I-Bc 15, fol. 1r–8r oder die getrennte Überlieferung der in der Handschrift PL-Wn 52 (Kras) unter Nummer 28 und 34 zu findenden, seit Clercx aber unwidersprochen aufgrund musikalischer Gemeinsamkeiten als Paar anerkannten Sätze 3/4, bewirken, dass die Diskussion von Paaren rasch in eine musikanalytische Argumentation mündete, zumindest ohne eine solche kaum aussagekräftige Ergebnisse erzielte.<sup>35</sup>

Als weitere Bedingung zyklischer Cantus-firmus-Messen gilt meist die Isorhythmie. In Ciconias Messsätzen ist eine vergleichbare, aus der Wiederholung von Tonfolgen resultierende Formgestaltung nur in dem Paar 3/4, in den *Glorias 8* und *11* zu finden (Abbildung 3, S. 30). *Gloria 3/Credo 4* basieren auf der Wiederholung des identischen Tenor-Contratenor-Gerüsts, wobei im *Gloria* der dritte Abschnitt mit einem Mensurwechsel verbunden ist, und zwar von „tempus imperfectum cum prolatione minori“ zur „prolatio major“.<sup>36</sup> Ausnahmsweise wird hier also der „Amen“-Abschnitt in den Formplan des ganzen Messsatzes integriert. *Gloria 8* ist demgegenüber von der Abfolge zweier Abschnitte geprägt, deren zweite Hälfte bis zur jeweiligen Schlusskadenz identisch ist (in Abbildung 3 dunkel unterlegt). Eine freie Einleitung („Et in terra pax“) und ein musikalisch frei gestalteter Amen-Abschnitt rahmen diese zweigliedrige Anlage. Das Opus dubium *Credo 11* – in Abbildung 3 nicht berücksichtigt – stellt eine A-B-A-Form dar, deren rahmende, aus zwei Abschnitten bestehende Teile bis auf geringfügige in der Deklamation des unterschiedlichen Textes begründete Abweichungen identisch sind. Der Mittelteil besteht aus drei melodisch, rhythmisch und bezogen auf das Tenor-material frei gestalteten Abschnitten, deren Gemeinsamkeit in der Tonalität liegt.

<sup>34</sup> Gossett, S. 214; Strohm, „Einheit und Funktion“, S. 146 und vor allem Schmid, *Der Gloria-Tropus Spiritus et alme*, S. 10, Anm. 29.

<sup>35</sup> Vgl. beispielsweise Deborah Louise Smith, *The Mass Compositions of Johannes Ciconia*, DMA Diss. California State Univ. Fullerton 1981, S. 77 ff. – Stilistische Erwägungen flossen auch in die Diskussion von *Gloria 8* und des opus dubium *Credo 11* ein, die beide in I-Bc 15 überliefert sind, und zwar als Nr. 149 (fol. 161v–162) und Nr. 150 (fol. 162v–164); vgl. die Anmerkungen in: *The Works of Johannes Ciconia*, hrsg. von M. Bent und A. Hallmark (= PMFC XXIV), S. 203 u. 205.

<sup>36</sup> Eine ähnliche Formkonzeption stellt Smith auch für Matteo da Perugias *Gloria I-MOe 5.24*, fol. 49v–50 fest; vgl. Smith, S. 21 und die Edition des Werkes in: *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von K. von Fischer und A.F. Gallo (= PMFC XIII), Nr. 14, S. 68–72.

	Gloria 1	Gloria 3	Gloria 8	Gloria 9
Et in terra	<b>A</b>	<b>Einleitung</b>	<b>Einleitung</b>	<b>Einleitung</b>
pax hominibus		(Cantus 1/2)	(dreistimmig)	(unisono)
bonae voluntatis	F	D	G	
laudamus te		<b>I</b>	<b>A</b>	<b>A</b> G
benedicamus te		<b>Tenor-</b>		G
adora-   -mus te		<b>Contratenor-</b>		
glorificamus te	F	<b>Gerüst D</b>	<b>G</b>	G
gratias agimus tibi			<b>B</b>	<b>B</b>
propter magnam gloriam tuam	C	F		F
Domine Deus	<b>B</b>			
rex celestis				
deus pater omnipotens	C	F		G
domine fili unigenite				
Jesu Christe	D	C		G
Domine Deus				
agnus Dei				
Filius patris	D	D	<b>G</b>	F
qui tollis peccata mundi	F	<b>II</b>	<b>A</b>	<b>C</b> G
miserere nobis	G	<b>Tenor- D</b>		G
qui   -lis peccata tol-   mundi		<b>Contratenor-</b>		
suscipe deprecationem nostram	F	<b>Gerüst</b>	<b>G</b>	G
qui sedes	<b>C</b>		<b>B</b>	
ad dexteram patris	C			
miserere nobis	G	F		D
quoniam tu solus sanctus	C	G		<b>D</b> G
tu solus dominus				A
tu solus altissimus		F		G
Jesu Christe	G			G
Cum sancto spiritu				
in gloria Dei patris	F	D	<b>G</b>	F
		Amen		
Amen	frei	<b>III</b> <b>T/Ct-Gerüst</b> (temp. imp. cum prol. maj.) D	frei	frei (drei Abschnitte)
	F	D	G	F

 = zweistimmig

Abbildung 3: Johannes Ciconia, Formübersicht von Gloria 1, 3, 8 und 9

Während nämlich die zweigliedrigen Rahmenabschnitte auf *g* kadenzieren, führen die Abschnitte des Mittelteils stets zu *f*. Die anderen nicht tropierten Sätze 1 und 9 sind reihend angelegt, schaffen aber dennoch Differenzierung, ohne auf Wiederholungen zurückzugreifen: Im *Gloria 1* erfolgt dies im Mittelteil durch eine punktierte und imitierend verarbeitete Floskel, der Mittelteil des *Gloria 9* wird durch das Pausieren der Tenorstimme hervorgehoben, das verbleibende *Credo 10* durch den Wechsel von Duettabschnitten und dreistimmigem Satz.

Dieser kurze Überblick lässt die Unterschiedlichkeit der für die Formbildung in den Messsätzen Ciconias relevanten Mittel erkennen: Notenge treue Wiederholung, die Wiederholung kadenzierender Abschnitte, melodische und rhythmische Floskeln und Besetzungswechsel markieren formale Einheiten. Dabei ist keine Bevorzugung isorhythmischer Gestaltung festzustellen. Ohnehin ist die einfache Variante des Zusammenfallens von „talea“ und „color“ in *Gloria 3/Credo 4* – wie Clercx bemerkte – eher als „allure pseudo-isorhythmique“ zu bezeichnen und stellt keine ausdifferenzierte strukturelle Arbeit dar.<sup>37</sup>

Unabhängig von der Frage der Isorhythmie gilt für die Entwicklung der zyklischen Cantus-firmus-Messe die Arbeit mit einem Fremddenor als bedeutsam. Ciconias Tenorstimmen greifen im Gegensatz zu einigen Ordinariumssätzen seiner Zeitgenossen – etwa Landinis oder Zacaras<sup>38</sup> – nicht auf präexistente Tenorvorlagen zurück, sondern sind frei gestaltet. Sogar bei den beiden *Spiritus et alme*-Gloriasätzen Nr. 5 und Nr. 6 verzichtet er auf einen Bezug zum üblicherweise mit diesem Tropus verbundenen *Gloria IX In festis Mariae beatae Virginis*, nicht einmal dessen Tonalität wird übernommen.<sup>39</sup> Auch die von Ciliberti festgestellte Verwandtschaft des *Credo 10* zum *Credo festivo* ist nicht diasthematischer, sondern durch die Übernahme des Alternierens choraler und solistischer Abschnitte besetzungstechnischer und formaler Art.<sup>40</sup> Demgegenüber wurde von Clercx im Falle der Paare 1/2 und 3/4 die Provenienz des Tenors diskutiert. Was dabei den vermeintlichen Bezug zur anonymen Ballade *Regina gloriosa* im Paar 3/4 angeht, ist zu bemerken, dass weder „talea“ noch „color“ in das Satzpaar übernommen werden. Weitaus stärker als bei *Regina gloriosa* ist der Tenor von *Gloria 3* strukturell organisiert, indem er sich häufig im Oktavraum abwärts bewegt und so die Hauptkadenzen auf *d* anstrebt. Führt man ihn auf den Tenor von *Regina gloriosa* zurück, verlöre er gerade diese charakteristische Eigenschaft. Zudem ist das sowohl im Paar 3/4 wie auch in *Regina gloriosa* zu findende Durchschreiten des Tonraumes *a-d* mit den benachbarten Halbtönen in den Oberstimmen wenig signifikant, stellt eher Folge der materialimmanenten Möglichkeiten als individuelle melodische Gestaltung dar. Dies

<sup>37</sup> Clercx, *Johannes Ciconia*, Bd. 2, S. 24.

<sup>38</sup> Francesco Landinis *Kyrie* (D-Mbs, Clm 14274, fol. 58v/59) liegt dessen Ballata *Questa fanciulla* zugrunde, Zacaras *Gloria [Un] Fior Gentil* basiert auf seiner Ballata *Un fior gentil*; beide Kompositionen sind publiziert in: *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von K. von Fischer und A. F. Gallo (= PMFC XIII), Nr. 2, S. 2 und Nr. 6, S. 25–29. Zu Zacaras Parodietechnik in seinem *Gloria Rosetta*, *Gloria [Un] Fior Gentil* und *Credo Deus Deorum* vgl. Dittrich, S. 93–119.

<sup>39</sup> Die aus dem *Liber usualis* (S. 38 f.) stammende Intonation geben Bent und Hallmark beim *Gloria 5 Spiritus et alme* wieder, nicht für das *Gloria 6 Spiritus et alme*. Es steht in *G*, während Ciconias Sätze auf *f* bezogen sind. Zum Tropus vgl. ausführlich: Schmid, *Der Gloria-Tropus Spiritus et alme*, S. 53 ff.

<sup>40</sup> Galliano Ciliberti, „Diffusione e trasmissione del Credo nelle fonti mensurali del tardomedioevo“, in: *MD 44* (1990), 57–87. Dies zeigt auch der dort erwähnte Bezug von Zacaras *Credo Deus Deorum* zum *Credo festivo*; vgl. ebd., S. 68 ff.

belegt nicht zwingend eine Verwandtschaft, und wenig erstaunlich ist deshalb, dass es auch in anderen Kompositionen dieser Zeit zu finden ist, z. B. in Zacaras *Credo du vilage*, Ciconias Motette 12 *O felix templum jubila* und seiner Motette 19 *Ut te per omnes celitus/Ingens alumnus Padue*.<sup>41</sup>

Bezüglich der Verklammerung von Sätzen ist auch nach einem gemeinsamen Tenor in den vermeintlichen Paaren zu fragen, der dem Verzicht Ciconias auf außerliturgische Vorlagen entsprechend frei und nach strukturellen Gesichtspunkten gestaltet sein könnte. Am Beispiel des allgemein anerkannten Paares 3/4 müsste eine solche einheitsstiftende Übereinstimmung der Tenorstimmen prinzipiell erkennbar sein (Abbildung 4, S. 33). Für Smith ist die Ähnlichkeit dieser Tenorstimmen offensichtlich. Um zu dieser Einschätzung zu gelangen, müssen aber einige beim Vergleich erkennbare Unstimmigkeiten ausgeblendet werden, etwa ihre unterschiedliche Länge, die Differenz zwischen zweimaligem Abstieg durch den Oktavraum im Gloria und dem einfachen Abstieg im Credo (Abbildung 4, Zeile 1/2), die Wiederaufnahme des Abstiegs am Ende des Credo-Tenors (Abbildung 4, Zeile 5) und die Unterschiedlichkeit des Wechseltonmotivs *e-d-e* bzw. *d-e-d* (Abbildung 4, Zeile 3 Ende/Zeile 4).<sup>42</sup> Trotz vorhandener Entsprechungen – in Abbildung 4 untereinander notiert – sind also einige für den diasthematischen Verlauf als signifikant zu wertende Abweichungen festzustellen, deren Zurechtstutzen auf vermeintliche Identität heikel ist. Wie bei der Frage der Fremddenorstimmen greift aber auch diese Kritik zu kurz, weil sie Ciconias spezifische Tenorbehandlung noch nicht erkennen lässt. Das Spezifikum dieser Technik deutete Clercx mit dem Hinweis an, der Tenor von *Gloria 1* sei nicht ohne „Analogie“ zum Gloria der Messe *In festis duplicibus*, er sei von dessen Melodie „inspiriert“. <sup>43</sup> Dieser Sachverhalt der ‚Inspiration‘ sei im Folgenden am Beispiel der motivischen Gestaltung eines Satzes bzw. der motivischen Verknüpfung zweier Sätze näher beschrieben.<sup>44</sup>

Seit der Studie Bukofzers gilt als wesentliche Technik der Vereinheitlichung die Mottobildung. Auch wenn in Ciconias Messsätzen solche Satz eröffnende Konstellationen nicht zu finden sind, gelten seit den Analysen Suzanne Clercx' motivische Bezüge als untrügliches Zeichen der „unification“. <sup>45</sup> Werner Korte wies 1933 darauf hin, dass Ciconias Tenorstimmen strukturell bestimmt sind, oft aus Tetrachorden bestehen.<sup>46</sup>

<sup>41</sup> Nachweisbar ist dieser strukturelle Kern zu Beginn von Zacaras *Credo du vilage*, zu Beginn von Ciconias Motette 12 (*O felix templum jubila*) im Superius I, zu Beginn von Ciconias Motette 19 (*Ut te per omnes celitus/Ingens alumnus Padue*) kreist der Superius I – und weniger deutlich auch der Superius II – um diesen Kern; vgl. Reaney, *Early Fifteenth-Century Music* (= CMM 11,6), Nr. 18, S. 85–91 und *The Works of Johannes Ciconia*, hrsg. von M. Bent und A. Hallmark (= PMFC XXIV), S. 68 u. 103. Layton bezeichnet das Motiv als „one of the most conventional ones of the period“ und nennt als Beispiele Machauts Messe, die Messe von Toulouse und Ciconias Motetten; Layton, S. 231.

<sup>42</sup> Dem Wechselmotiv auf *d* im Gloria geht ein ebensolches auf *a* voraus; zu diesem doppelten Wechseltonmotiv findet sich keine Entsprechung im Credo. – Misslicherweise wird die Zahl der Abweichungen größer, wenn man in den Vergleich das früher als Cantus-firmus-Vorlage *Regina gloriosa* einbezieht.

<sup>43</sup> Das Gloria sei „non sans analogies avec le Gloria no. 5 *In festis duplicibus*“, das Credo „s'inspire du contour mélodique et de la substance du Gloria no. 5“; Clercx, *Johannes Ciconia*, Bd. 2, S. 24 und 29.

<sup>44</sup> Auch Zacaras *Credo Scabroso* und *Credo Deus deorum* weisen nur freie Anklänge an eine Vorlage auf, vgl. *Italian Sacred and Ceremonial Music* (= PMFC XIII), Nr. 19 und 20, S. 97–108 und S. 109–117 sowie die „General remarks“ im Kritischen Bericht ebd., S. 272. Zur Frage eines Bezugs zum Credo *in unum el festivo* besonders: Ciliberti, S. 68 ff.

<sup>45</sup> Clercx, *Johannes Ciconia*, Bd. 2, S. 126 ff.

<sup>46</sup> Werner Korte, *Studie zur Geschichte der Musik in Italien im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts* (= Münsterische Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Kassel 1933, S. 23 f.

The image shows a musical score for tenor voices, consisting of six systems of two staves each. The first system is labeled 'Gloria 3' and 'Credo 4'. The notation includes various rhythmic values and rests, with some notes marked with a flat sign. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Abbildung 4: Johannes Ciconia, Tenorstimmen von *Gloria 3* und *Credo 4* (nach: PMFC XXIV)

In besonderem Maße gilt dies auch für das in *d* stehende *Gloria 3* mit dem Intervall *d-a* als strukturellem Kern (Abbildung 5, S. 34). Zu Beginn bewegt sich Cantus 1 zweimal von *a* zu *d*, um danach vom Komplementärintervall aus das *d* abschließend zu erreichen, während Cantus 2 zweimal den Grundton *d* von unten erreicht, um abschließend die Initialfloskel des Cantus 1 zu übernehmen.

Die Dominanz des bereits im ersten Zusammenklang des *Gloria* vorgestellten Quintraums wird vor allem durch die Stimmkreuzung der Einleitung vorgeführt. Gemeinsam mit dem linearen Anstreben des Grundtones wird somit bereits in der Einleitung unmissverständlich der Quintraum *d-a* als tonales Zentrum vorgestellt. Ein Motto im Sinne einer fest umrissenen melodischen Urgestalt ist jedoch nicht erkennbar: Der Quintraum mit den benachbarten Halbtönen könnte höchstens in einem

### 3. GLORIA

(paired with no. 4)

I-Bc 15, PL-Wn 52, PL-Wn 378

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o,  
Et in ter - ra pax ho -  
mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.  
ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.

### 4. CREDO

(paired with no. 3)

PL-Wn 378, PL-Wn 52

Cre - do in u - num De - um,  
Pa - trem om - ni - po - ten - tem,  
ta - ctorem cae - li et ter - ra, vi - si - bi - li - um om - ni - um.  
Pa - trem om - ni - po - ten - tem,  
fa - ctorem cae - li et ter - ra, vi - si - bi - li - um om - ni - um.

Contratenor  
Tenor

Abbildung 5: Johannes Ciconia, Beginn von Gloria 3 und Credo 4 (nach: PMFC XXIV)

strukturellen Sinn als ‚Motto‘ gelten. Bei einer großen tonalen Geschlossenheit und rhythmischer Parallelität von Cantus 1 und 2 wird im weiteren Verlauf des Satzes auf tongetreue Imitationen verzichtet. Die Menge und Unterschiedlichkeit der Floskeln zeigen, dass es sich dabei weniger um motivische Geschlossenheit oder gar ‚motivische Arbeit‘ handelt, als um Variantenbildungen, die gewissermaßen den Quintraum *d-a* vielfältig ausformen, ohne eine bestimmte Version als Ausgangspunkt, Zentrum oder Ergebnis einer motivischen Entwicklung zu setzen. Darüber hinaus kann angenommen werden, dass gerade die tonale und formale Geschlossenheit, also das Bekräftigen der Tonart *d* durch alle Hauptkadenzen, diese motivische Freiheit ermöglicht, ohne dass der Satz willkürlich reihend wird. Das Zusammenwirken von formaler Geschlossenheit und freier Imitation kann deshalb geradezu als kompositorisches Prinzip dieses Satzes bezeichnet werden, weswegen Clercx‘ Versuch, dieses Paar als Parodie einer konkreten melodischen Vorlage zu betrachten, stets analytische Defizite erbringen muss.

Wenn formale Klarheit die Variantenbildung begünstigt, müssten auch die anderen formal klar disponierten Sätze Ciconias diese Tendenz zur Variantenbildung aufweisen. Und tatsächlich ist sie auch in *Gloria 1/Credo 2* und dem Opus dubium *Credo 11* zu finden.<sup>47</sup> Im Falle des *Gloria 1* kann diese Variantenbildung sehr wohl aus der gregorianischen Messe *In festis duplicibus* stammen, die sich dann mit Ciconias motivischer, strukturell fundierter Arbeit verbindet: Häufig steigt nämlich dieses Gloria der *Missa beatae Mariae virginis* – wie bereits in der Intonation vorgegeben – vom Quintton *c* zum Grundton *f* hinab, wiederholt dabei melodische Floskeln tongetreu. Die Arbeit mit einem Strukturkern, der aus einem Quintraum besteht, prägt im Allgemeinen Ciconias Tenorstimmen, er ist geradezu ein strukturelles Charakteristikum seiner Tenorgestaltung. In diesem Fall ermöglicht sie zudem einen Bezug zur liturgischen Vorlage. Gerade dieser Bezug ist hier aber variantenreich, deshalb eher assoziativ denn analytisch zwingend.<sup>48</sup> In *Credo 2* fehlt er hingegen, er ist also nicht über die Grenzen der Sätze hinweg einheitsstiftend.

### 3. Zwischenbilanz

Gerade das Satzpaar 3/4 zeigt Tragfähigkeit wie auch Begrenztheit einer ausschließlich zyklusorientierten Betrachtung: Trotz der klaren formalen Disposition sind die Oberstimmen der Abschnitte 2 und 3 nur in einem eingeschränkten Sinn als Variation zu sehen. Es kommt nämlich nicht zu einer allmählichen Auszierung und variativen Entfernung von einer Urgestalt. Vielmehr werden Varianten gebildet,<sup>49</sup> wobei das eigentliche Thema keine bestimmte motivische Gestalt ist, sondern der durch oberen

<sup>47</sup> *Credo 11* ist formal dreiteilig: A (a/b), B (c-d-e), A (a/b) gerahmt von Introdution und Amenabschnitt. Die Motive sind hier jedoch weniger floskelhaft als von melodischer Qualität.

<sup>48</sup> Auch der Fall des *Gloria 8* wäre dahingehend zu differenzieren, dass es weniger vom Spannungsfeld Geschlossenheit versus melodische Freiheit bestimmt ist, als von der Übernahme ganzer Abschnitte, somit vom Gedanken der Parallelität und der absolut freien Abschnitte.

<sup>49</sup> Smith verweist auf Ciconias Qualität der Variantenbildung: „Ciconia’s expertise in this technique is evident here, especially in his motivic craftsmanship and ingenious rhythmic variants. [...] Ciconia’s writing is, however, much more inventive than Matteo’s, both rhythmically and motivically.“ Smith, S. 21.

und unteren Halbton umgrenzte Quintraum *d-a*.<sup>50</sup> Die Einheit zwischen *Gloria* und *Credo* ist damit eine eher strukturelle und materialimmanente, indem dieses ‚Paar‘ nur locker durch die Analogie des kompositorischen Verfahrens verbunden ist, weder die Tenorbasis noch die melodischen Realisierungen stellen exakte Übernahmen dar.<sup>51</sup>

Im Vergleich zum Paar 1/2 ergibt sich hinsichtlich der Bedeutung beider Paare für die Zyklusbildung ein bemerkenswerter Befund. Wenn beide Paare die zentralen Argumente für die vermeintliche Vorbereitung zyklischer Messen geliefert haben, dann leisteten sie dies auf recht unterschiedliche, sich sogar ausschließende Weise: Während nämlich in Paar 3/4 eine Cantus-firmus-Gestaltung durch die motettische Satzstruktur und die isorhythmische Anlage möglich ist und in bescheidenem Maß in Art einer „allure pseudo-isorhythmique“ (Clercx) verfolgt wird, verhindert in Paar 1/2 die Konzeption aller drei Stimmen – eben auch des Tenors – als Vokalstimmen eine solche Anlage: Das Verschwinden jeglicher struktureller Unterschiede zwischen Cantus und Tenor steht der cantus-firmus-Ausformung in einer Stimme entgegen.<sup>52</sup> Mit diesen beiden Paaren wird somit ein weiterer Aspekt der Vielfalt in Ciconias Messkompositionen erkennbar, nämlich die sein gesamtes liturgisches Werk kennzeichnende Mannigfaltigkeit der Struktur des musikalischen Satzes.

#### 4. Satztechnische Vielfalt: Ciconias tropierte Gloria-Sätze

Layton teilte Ciconias Messsätze in vier Typen ein: Der ‚Imitationsstil‘ („based on imitation“) basiert auf der motivischen Arbeit, die „variation form“ auf der formalen Konzeption, der „duet style“ auf dem Besetzungswechsel und die „song mass“ auf der melodischen Dominanz der Oberstimme. Die Auswahlkriterien für diese Typisierung beziehen sich auf unterschiedliche musikalische Parameter und dienen deshalb nur bedingt der Vergleichbarkeit der verschiedenartigen Gestaltung. Solange nicht ein Typus den anderen ausschließt, wäre somit auch eine Mischung denkbar: „Duet style“ sagt nämlich nichts über die Struktur des dreistimmigen Satzes aus, so dass beispielsweise ein duettierendes Gloria auch Diskantstil aufweisen kann. Dass es anders als es Laytons Typologie suggeriert<sup>53</sup> tatsächlich zu Mischungen kommt, soll ein kurzer Blick auf die umfangreichste Gruppe, die ‚Duettstilgruppe‘, zeigen.

Allem voran fällt an dieser Gruppe auf, dass sich die Duettbildung vorwiegend in tropierten Sätzen, darüber hinaus noch in *Gloria* 9 und *Credo* 10 findet. Der tropusbedingte Wechsel bewirkt in formaler Hinsicht eine vielgliedrige Disposition, deren additiver Charakter noch dadurch verstärkt wird, dass die Struktur des dreistimmigen Satzes in weit stärkerem Maße als bei den nicht-tropierten Messsätzen homo-

<sup>50</sup> Eine ähnliche Tendenz zur Variantenbildung ist in *Gloria* 1/*Credo* 2 zu finden, obwohl Smith bei diesen beiden Sätzen „closely related motives“ feststellt; Smith, S. 23.

<sup>51</sup> Bent spricht davon, dass keine „identity“ sondern nur „similarity“ zu finden sei; vgl. *The Works of Johannes Ciconia*, hrsg. von M. Bent und A. Hallmark (= PMFC XXIV), S. XI f.

<sup>52</sup> Ähnliches stellt Krummacher für die Josquin des Prez zugeschriebene „Ballade Malheur me bat“ fest; vgl. Friedhelm Krummacher, „Schema und Varietas – Zu Josquins Missa ‚Malheur me bat‘“, in: *Fs. Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 185–202, S. 186.

<sup>53</sup> Layton hebt hervor, dass „these strongly differentiated types are marked with a clarity“; vgl. Layton, S. 240 und ähnlich Günther, S. 346.

Anonymous

The image shows a musical score for a Credo, consisting of two staves: Cp (Cantus Planus) and Cfrim (Cantus Firmus). The lyrics are in Latin and are written below the notes. The score is divided into seven measures, with 'X' marks indicating voice crossings between the two staves. The lyrics are:   
 1. Patrem omnipo-   
 2. Pa - trem o - mni-po-ten - tem, fa - cto-rem cae - li et ter - rae,   
 3. vi - si - bi - li - um o - mni-um, et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num Je -   
 4. vi - si - bi - li - um o - mni-um, et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num Je -   
 5. - sum Chri - - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum, Et ex Pa - tre na - tum an -   
 6. - sum Chri - - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum, Et ex Pa - tre na - tum an -   
 7. - sum Chri - - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum, Et ex Pa - tre na - tum an -

Abbildung 6: Anonym überliefertes Credo aus I-PAad 09, fol. A-D (nach: PMFC XIII, Nr. 26)

rhythmisch geprägt ist und deshalb mehr Zäsuren und Kadenzten aufweist als die anderen, stärker melodisch-polyphon oder motivisch konzipierten Sätze Ciconias. Dies weist somit weniger auf die motettische oder diskantstilgeprägte Mehrstimmigkeit des aus Ivrea oder Apt stammenden Repertoires zurück als auf den „cantus planus binatim“, einem homorhythmischen Satz in Parallel- oder Gegenbewegung mit häufigen Stimmkreuzungen. Diese oft als „primitiv“ oder „archaisch“ bezeichnete Form der Polyphonie<sup>54</sup> findet sich bis ins 16. Jahrhundert in Italien, Deutschland, Polen, Skandinavien und bis nach Island.<sup>55</sup> Beispielhaft sei hier ein anonym aus dem frühen 15. Jahrhundert überliefertes Credo aus Parma genannt,<sup>56</sup> das mit seiner spiegelsymmetrischen Stimmführung und den Stimmkreuzungen – in Abbildung 6 mit ‚x‘ bezeichnet – die Charakteristika verdeutlicht. Ciconias *Gloria 7 Suscipe, Trinitas* weist eingangs diese Binatim-Faktur auf, die auch den weiteren Satzverlauf bestimmt und an den typischen

<sup>54</sup> Um 1400 wurde dieser Stil als „modus dulcissimus cantandi ubi voces pares et dulces inveniantur“ beschrieben; Prosdocius de Beldemandis, *Expositiones tractatus praece cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*, hrsg. von F. A. Gallo (= *Antiquae musicae italicae scriptores III/1*), Bologna 1966, S. 163; zitiert nach: F. A. Gallo, „Cantus planus binatim“. *Polifonia primitiva in fonti tardive*, in: *Quadrivium. Studi di filologica e musicologica medievale VII* (1966), S. 79–89, S. 80.

<sup>55</sup> Vgl. *Le Polifonie Primitive in Friuli e in Europa*, hrsg. von Cesare Corsi und Pierluigi Petrobelli (= *Miscellanea Musicologica 4*), Rom 1989, besonders darin: F. A. Gallo, „The practice of cantus planus binatim in Italy from the beginning of the 14th to the beginning of the 16th century“, ebd., S. 13–29; vgl. dazu auch Laytons Ausführungen „The simple Discant Settings“ in: Layton, S. 349 ff. – Musikalische Beispiele finden sich in: *Italian Sacred Music*, hrsg. von K. von Fischer und F. A. Gallo (= *PMFC XII*), Monaco 1976 und *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von K. von Fischer und F. A. Gallo (= *PMFC XIII*). Auch die um 1350 entstandene *Messe von Florenz* weist im *Gloria*, *Credo* und *Sanctus* Nähe zum Binatimstil auf; vgl. Yudkin, *Music in Medieval Europe*, S. 556.

<sup>56</sup> I-PAad 09, fol. A–D, in: *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von K. von Fischer und F. A. Gallo (= *PMFC XIII*), Nr. 26, S. 163 ff.

Stimmkreuzungen und Schlussbildungen mit perfekten Konsonanzen – hier meist dem Einklang oder der Oktave – erkennbar ist. Betrachtet man dazu die Duettabschnitte aller tropierten Glorias und des *Gloria 9*, dann stellt man auch dort diese für den Binatimstil typischen Eigenschaften fest. Allerdings sind sie nicht auf die Tropusabschnitte beschränkt, sondern durchdringen mehr oder minder stark alle Abschnitte dieser Sätze. Dabei handelt es sich um einen Rekurs auf die Binatimtechnik, denn keine musikalische Quelle eines „*Spiritus et alme*“-Tropus ist im Binatimstil bekannt, die als Vorlage hätte dienen können.<sup>57</sup>

Deutlich wird Ciconias Bezug zur Binatimtechnik wie auch der freie Umgang mit ihr im Beginn des *Gloria 5 Spiritus et alme* (Abbildung 7, S. 39). Auf engstem Raum sind hier satztechnisch unterschiedliche Strukturen zu finden: Auf den zweistimmigen Beginn in Binatimtechnik folgt die erste Lobpreisung „*Laudamus te*“, die jegliche rhythmische Stimmendifferenzierung vermeidet. Während die beiden folgenden Lobpreisungen beide Oberstimmen ohne Stimmkreuzung rhythmisch und melodisch vom Tenor absetzen, könnte die folgende Lobpreisung „*Glorificamus te*“ als Wiederaufnahme der quasi-blockhaften ersten Lobpreisung erscheinen, wenn nicht die Stimmkreuzung in Cantus 1 und 2 an die Binatimtechnik erinnerte. Davon löst sich der Satz ab „*tibi propter magnam gloriam*“, indem der Tenor seine bisherige Funktion als Fundament aufgibt und als eine den Oberstimmen gleichberechtigte Stimme auftritt. Das Verhaken des bei „*tibi*“ einsetzenden zweitönigen Motivs in allen drei Stimmen ist exakt die Technik des ‚imitativen Vokalstils‘, wie er Ciconias *Gloria 1/Credo 2* prägt.

Dieses Maß an stilistischer Heterogenität wird im *Gloria 6 Spiritus et alme* durch die Mischung unterschiedlicher Satztechniken aber noch überboten. Dieser vierstimmige Satz entspricht in seiner Faktur *Gloria 3/Credo 4*, doch wechseln hier häufig die imitativen Abschnitte mit zweistimmigen Binatimabschnitten ab. Planmäßige Motivimitationen und archaisch wirkende Stegreifpolyphonie stoßen hier aufeinander, Heterogenität und satztechnische Vielfalt könnten kaum größer sein als in diesem *Gloria 6 Spiritus et alme*.<sup>58</sup>

Aber auch die anderen musikalischen Gestaltungsmittel sind kaum als für tropierte Sätze verbindlich anzusehen (Abbildung 8, S. 40): Während *Gloria 5 Spiritus et alme* in vier Abschnitte und *Gloria 6 Spiritus et alme* in drei Abschnitte eingeteilt werden kann, entzieht sich *Gloria 7 Suscipe, Trinitas* einer zwingenden Gliederung. Trotz des regelmäßigen sechsmaligen Wechsels zu den zweistimmigen Tropusabschnitten entsprechen die harmonischen Zielpunkte nicht diesem formalen Gesamtplan. Ein Vergleich der drei tropierten Sätze zeigt ferner, dass die Zäsuren, die eine formale Einteilung ermöglichen, nicht übereinstimmen und dass sowohl der Anteil zweistimmiger Passagen im Gesamtverlauf als auch die Platzierung des Tropus im Gesamtplan nicht identisch sind. Nur in *Gloria 7 Suscipe, Trinitas* fallen Tropus und Duettstruktur stets zusammen. Dieser formalen Ebenmäßigkeit steht die Art und Weise entgegen, wie *Gloria 5 Spiritus et alme* einzelne Textabschnitte zweistimmig hervorhebt: Alle drei dem Tropustext entstammenden Maria-Rufe alternieren zweistimmig mit dem dreistim-

<sup>57</sup> Vgl. die Repertoireübersicht in: Gallo, „The practice of cantus planus binatim“, S. 23 ff.

<sup>58</sup> Bezieht man die von Finscher als „zukunftsweisend“ bezeichnete Textdarstellung ein, dann wird das stilistische Spektrum in noch drastischerer Weise erkennbar; Finscher, S. 202 f.

5. GLORIA : SPIRITUS ET ALME

GB-Ob 213

Et in ter - ra pax ho - mi - ni -  
Et in ter - ra pax ho - mi - ni -  
- bus bo - nae vo - lun - ta - tis.  
- bus bo - nae vo - lun - ta - tis.  
Lau - da - mus te. Be-ne-di-ci-mus te. A - do - ra -  
Lau - da - mus te. Be-ne-di-ci-mus te. A - do - ra -  
- mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra-ti-as a - gi - mus ti - bi  
- mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra-ti-as a - gi - mus ti -  
pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu - am.  
- bi pro-pter ma - gnani glo-ri-am tu - am.  
Do - mi - ne De - us, Rex cae - le -  
Do - mi - ne De - us, Rex cae - le -  
- stis, De - us Pa - ter om - ni - po - tens.  
- stis, De - us Pa - ter om - ni - po - tens.

Abbildung 7: Johannes Ciconia, *Gloria 5 Spiritus et alme* (nach: PMFC XXIV)

	Gloria 5		Gloria 6		Gloria 7
Et in terra	<b>Einleitung</b>		<b>A</b>		
pax hominibus					
bonae voluntatis					
					Suscipe trinitas
laudamus te	<b>A</b>				
benedicamus te					
adoramus te			<i>Motivimitation</i>		
glorificamus te					
					Extra signum
gratias agimus tibi					
propter magnam gloriam tuam					
Domine Deus	<b>B</b>				
rex celestis			<i>Kanon</i>		
Deus pater omnipotens					
					Opere claruit
domine fili unigenite					
Jesu Christe					
	Spiritus et alme		<b>B</b> Spiritus et alme		
Domine Deus					
agnus Dei					
filius patris					
	<b>C</b> Primogenitus Marie		Primogenitus Marie		Summe pater
qui tollis peccata mundi					
miserere nobis					
qui tollis peccata mundi					
suscipe deprecationem nostram			<i>Kanon</i>		
	Ad Marie gloriam		Ad Marie gloriam		Virgo mater
qui sedes			<b>C</b>		
ad dexteram patris					
miserere nobis					
quoniam tu solus sanctus					
	<b>D</b> Mariam sanctificans		Mariam sanctificans		
tu solus dominus					
	Mariam gubernans		Mariam gubernans		
tu solus altissimus					
	Mariam coronans		Mariam coronans		
Jesu Christe					
					Claviger ethere
cum sancto spiritu					
in gloria Dei patris					
			Amen		
Amen					

■ = zweistimmig

Abbildung 8: Johannes Ciconia, Formübersicht der tropierten Gloriasätze 5, 6 und 7

migen Gloriatext und heben so die Anrufungen Marias textlich und musikalisch hervor.<sup>59</sup> Mit der Kanonbildung in *Gloria 6 Spiritus et alme* werden musikalische Beziehungen innerhalb dieses Glorias geschaffen: Über die Dreiteiligkeit des Glorias ist eine auf eine imaginäre Mittelachse zu beziehende Zweiteiligkeit gelegt, die die beiden Kanonbildungen bei „rex celestis“ und „suscipe deprecationem“ und die Passagen mit Motivimitation in den beiden Oberstimmen (in Abbildung 8 dunkel unterlegt) spiegel-symmetrisch anordnet.

Layton hatte darauf hingewiesen, dass Zacaras Repertoire „a wide range of interesting and varied music“ darstelle, und auch Ciconias Kompositionen zeichne „a broad range of style“ aus.<sup>60</sup> Dieser Einschätzung kann man um so mehr zustimmen, als sich die Vielgestaltigkeit der tropierten Gloriasätze 5, 6 und 7 von den Gestaltungsmöglichkeiten der anderen Ordinariumssätze Ciconias stark abhebt: Das gesamte Repertoire Ciconias zeigt sich bei diesem Vergleich als stilistisch äußerst heterogen und vielgestaltig.

##### 5. ‚Einheit‘ und ‚Vielfalt‘ als historiographische Kategorien

Allein die Kategorie der Zyklusbildung auf die Messsätze Ciconias zu beziehen, verzerrt unvermeidlicherweise den Blick und führt dazu, sie als „Experiment“ oder als „pre-history“<sup>61</sup> zu bezeichnen, ihnen – wie Korte es tat – als vor Dufay liegender Teil der Gattungsgeschichte „buntes Vielerlei“ zu bescheinigen oder sie wie David Fallows als kompositionsgeschichtliche Sackgasse zu betrachten.<sup>62</sup> Auch wenn in den Messkompositionen Ciconias vor allem in den Paaren 1/2 und 3/4 beziehungsstiftende Elemente der Vereinheitlichung zu finden sind, so können diese dennoch nicht als zentraler und vorherrschender Aspekt seines Messschaffens angesehen werden. Klar erkennbare formale, satztechnische und motivische Konzeptionen stehen vielmehr den locker imitativen Tropussätzen gegenüber, wobei das isorhythmische Paar 3/4 vom Prinzip der Variantenbildung geprägt ist. Die nach Laytons Typologie umfangreichste Gruppe der Duettstillsätze unterscheidet sich wegen ihres Rückgriffs auf den „cantus binatim“ vom übrigen Werk, ist in sich aber hinsichtlich des Maßes, in dem „cantus binatim“ realisiert wird, heterogen.<sup>63</sup>

Auch einzelne Sätze zeigen diese Disparatheit, etwa in der satztechnischen Vielfalt der tropierten Gloria-Sätze. Dazu offenbart Ciconias motivische Arbeit und auch seine Tenorbehandlung eine Variantenvielfalt, wobei die Imitationen melodisch und strukturell weder zitathaft notengetreu noch planlos-willkürlich sind. Diese Technik schließt

<sup>59</sup> Eine andere Art der Hervorhebung ist in *Gloria 6 Spiritus et alme* zu finden, wo die Textpartikel „Tu solus dominus“, „Mariam gubernans“ und „Tu solus altissimus“ durch motivische Imitationen in den Oberstimmen verbunden werden, während der folgende Abschnitt „Mariam coronans, Jesu Christe“ durchgängig zweistimmig vertont wird; vgl. Abbildung 8.

<sup>60</sup> Layton, S. 299 und bezogen auf Ciconia ebd., S. 240.

<sup>61</sup> Smith, S. 79, David Fallows, *Dufay*, London/Melbourne 1982, S. 173 und *The Works of Johannes Ciconia*, hrsg. von M. Bent und A. Hallmark (= PMFC XXIV), S. XI.

<sup>62</sup> Korte, S. 42. Fallows äußert sich bezogen auf die etwa zwischen 1420 bis 1435 entstandenen Werke von de Lantins, Grossin, de Lymburgia, Reson und Dufay wie folgt: „The experiments of the 1420s apparently led nowhere.“ (Fallows, *Dufay*, S. 173).

<sup>63</sup> Fallows erwähnt ebenfalls die Stilvielfalt Ciconias in: David Fallows, Art. „Ciconia, Johannes“, in: *MGG*<sub>2</sub>, Personenteil Bd. 4, Sp. 1097.

die satzübergreifende Nähe ebenso ein, wie die assoziative Andeutung einer Cantus-firmus-Verwandtschaft in *Gloria 1*. Sie aber mit der Kategorie der Zyklusbildung oder der Cantus-firmus-Technik gleichzusetzen oder nur daraufhin zu interpretieren, stellte eine jener von Strohm erwähnten ‚Hobeleyen‘ dar.

In ihrer Mannigfaltigkeit sind Ciconias Messkompositionen auch Beispiele der Vielgestaltigkeit der polyphonen Messsätze im frühen 15. Jahrhundert. Die um 1400 komponierte Messe von Barcelona, die Tradition des „cantus binatim“, die vergleichsweise starren Muster des Repertoires aus Ivrea und Apt, also dessen oft blockhaft gesetzte Sätze in Diskant-, Simultan- oder Motettenstil, stellen nur eine Seite des Messrepertoires dar. Die andere Seite repräsentieren Matteo, Zacara und Ciconia, in deren Repertoire häufig ausgefallene und nahezu einzigartige Lösungen zu finden sind, etwa das Matteo zugeschriebene *Gloria* in Form einer Caccia,<sup>64</sup> der Wechsel vokaler und instrumentaler Abschnitte in Zacaras *Credo du Vilage*,<sup>65</sup> der Unisono-Beginn in Ciconias *Gloria 9*,<sup>66</sup> das von motivischer Imitation durchzogene *Gloria Spiritus et alme* von Johannes Ecghaerd (Egardus) oder die Hervorhebung bestimmter Textabschnitte, beispielsweise des Wortes „pax“ in Ciconias *Gloria 1*, die der Gestaltung in Zacaras *Gloria Anglicana* ähnelt.<sup>67</sup> Angesichts dieses analytischen Befundes ist aber nicht zwingend auf eine chronologische und lineare Entwicklung vom Einfachen zum Komplexen zu schließen. Ciconias Integration des „cantus planus binatim“ und das auf 1426 datierte, weitgehend im Simultanstil komponierte *Gloria* von Guillaume Legrant zeigen die Gleichzeitigkeit dieser nur in vereinfachender Weise als eine Chronologie zu verstehenden Stilvielfalt.<sup>68</sup>

Bezogen auf diese stilistische Breite des Repertoires zeigen sich gleichermaßen Nutzen und Nachteil der Kategorie ‚Vielfalt‘: Zu fragen ist nämlich, ob die Zurückstufung des Denkmodells der zyklischen Vereinheitlichung nicht zur unscharfen und womöglich beliebig akzentuierbaren Kategorie der ‚Vielfalt‘ führe. Mit dem Abrücken von der Kategorie der ‚zyklischen Einheit‘ als zentralem Erklärungsmodell ist aber nicht die Preisgabe aller analytischen Kategorien verbunden: Satztechnische Strukturen, formale Konzeption oder auch die Textausdeutung sind analytisch zu beschreibende Parameter, die einerseits Aussagen zur Gestaltung der jeweiligen Werke erlauben und zugleich die Basis vergleichender Untersuchungen sein können. So kann Ciconias Werk im historischen Kontext verortet werden: Im Vergleich zu anderen italienischen Komponisten dieser Zeit weist Ciconias Werk eine große Freiheit und Ungezwungenheit in der Gestaltung auf, spart jedoch im Gegensatz zu Zacara und Matteo weltliche Vorlagen

<sup>64</sup> *Gloria. M. de Perusio*, in: *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von K. von Fischer und F.A. Gallo (= PMFC XIII), Nr. 12, S. 60–62.

<sup>65</sup> Ediert in: *Early Fifteenth-Century Music*, hrsg. von G. Reaney (= CMM 11,6), Nr. 18, S. 85–91 und von *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von K. von Fischer und F.A. Gallo (= PMFC XIII), Nr. 22, S. 129–135.

<sup>66</sup> Layton unterstreicht die Einzigartigkeit dieses Beginns im französischen und italienischen Messrepertoire. Gleichwohl ist Zacaras *Credo I-Bc 15*, fol. 88v–90 anzuführen, das einen ähnlichen Unisonobeginn aufweist; vgl. Layton, S. 202 und von *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von K. von Fischer und F. A. Gallo (= PMFC XIII), Nr. 21, S. 118–128 und zur Überlieferung ebd., S. 273.

<sup>67</sup> *Early Fifteenth-Century Music*, hrsg. von G. Reaney (= CMM 11,6) Nr. 20: *Gloria Anglicana* (T. 5), S. 97. Zur Vorbildfunktion von Zacaras *Gloria Micinella* und seinem *Credo Cursor* für Ciconias *Credo/Gloria 3/4* vgl. Bacco/Nádas, S. 56 f. Smith nimmt demgegenüber an, Ciconia habe Zacara als Modell gedient; vgl. Smith, S. 105.

<sup>68</sup> *Early Fifteenth-Century Music*, hrsg. von G. Reaney (= CMM 11,2), Rom 1959, S. 56–62. Die Datierung stammt aus Gb-Ob 213 (Oxford, Bodleian Library, Canonici Misc. Ms. 213), nicht aus I-Bc 15.

und auch die Technik der Caccia aus.<sup>69</sup> Stilistisch deckt sein Werk einen breiten Bereich ab, wobei sich Ciconia vor allem mit dem Binatim-Bezug grundlegend von Zacara oder Matteo unterscheidet, die beide selten zu solchen zweistimmigen Abschnitten greifen und diese dann nicht im Binatimstil vertonen. Da der Binatimstil in italienischen Quellen kaum für Ordinariumssätze, wohl aber für Tropen verwendet wurde,<sup>70</sup> bindet Ciconia das Messordinarium in satztechnischer Hinsicht an die Proprium-Tradition. Im Falle des *Gloria 9* und *Credo 10* brachte Ciconia diese Technik sogar losgelöst von einem Tropus ins Ordinarium ein, was bei Matteo und Zacara nicht zu finden ist. Eine solche Anbindung des Ordinariums an das Proprium ist auch in der marianischen Ausrichtung des Lantins/Ciconia-Zyklus in I-Bc 15 und auch generell in der Tropierung von Ordinariumssätzen zu sehen.

Bukofzer hatte die Ausbildung zyklischer Messen mit der Entwicklung der Zentralperspektive verglichen.<sup>71</sup> Mit ihr setzte sich im Bereich der Bildenden Kunst ein Gestaltungsprinzip durch, das die gesamte Tektonik eines Werkes veränderte, was hinsichtlich der Raumdarstellung nicht ohne Konflikte vonstatten ging. Otto Pächt zeigte auf, dass im frühen 15. Jahrhundert räumliche und flächenhafte Konzeptionen aufeinander prallten, und dass bei solchen Konflikten der Künstler stärker zu tradierten Modellen griff, also der flächenhaften Raumdarstellung.<sup>72</sup> Erkennbar wird dieser Konflikt unterschiedlicher Raumkonzeptionen in der perspektivischen Überziehung der Tiefenwirkung und der flächenhaften Darstellung des Tisches im Mérode-Altar Robert Campins, des sog. Meisters von Flémalle, aus dem frühen 15. Jahrhundert (Abbildung 9, S. 44). Perspektive und die zyklische Gestaltung der Messe können indes nicht gleichgesetzt werden, weil die Entwicklung der Perspektive auch in Auseinandersetzung mit theoretischen Beschreibungen erfolgte, etwa mit Leon Battista Albertis Traktat *Della pittura* (1435/36). Solch ein wechselseitiges Ineinanderwirken von Theorie und Praxis ist für die Ausbildung zyklischer Messen nicht nachweisbar. Durchaus vergleichbar ist allerdings die Grundkonstellation dieses Problems, die „eigentümliche Doppelgesetzlichkeit“, die eine gegenseitige Durchdringung heteronomer Ordnungsprinzipien bedingt,<sup>73</sup> da in der Messkomposition dieser Zeit das für den heutigen Betrachter scheinbar problematische Ineinanderwirken zweier Gestaltungsprinzipien – und zwar der zyklischen Werkkonzeption und einer vom Prinzip der Reihung und Variantenbildung bestimmten Idee – zu finden ist. Die Heterogenität des Messrepertoires

<sup>69</sup> Vgl. z. B. Zacaras *Gloria [Un] Fior Gentil* und Matteos cacciaartiges *Gloria*, beide ediert in: *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von K. von Fischer und F.A. Gallo (= PMFC XIII), Nr. 6 und 12, S. 25–29 und 60–62. – Der Versuch von Schalz, Ciconias Imitationstechnik von der Caccia abzuleiten, ist – ein Blick in das kanonisch beginnende *Gloria Fior Gentil* zeigt dies deutlich – wegen grundsätzlicher Unterschiede in der Struktur des Satzes kaum überzeugend; zum vermeintlichen Cacciabezug von *Gloria 3 (Regina gloriosa)* vgl. Schalz, S. 128. Der von Schalz (S. 132) erwähnte Kanon der Oberstimmen in *Gloria 6 Spiritus et alme* erinnert tatsächlich an die Caccia.

<sup>70</sup> Vgl. die Repertoireübersicht in: Gallo, „The practice of cantus planus binatim“, S. 24 ff. und als Beispiele für Benedicamus-Vertonungen: *Italian Sacred and Ceremonial Music*, hrsg. von K. von Fischer und F. A. Gallo (= PMFC XIII), Nr. 21–29, S. 96–108.

<sup>71</sup> Darauf verweist Strohm, „Einheit und Funktion“, S. 142 f.

<sup>72</sup> Otto Pächt, „Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts“, in: *Kunstwissenschaftliche Forschungen* 2, Berlin 1933, S. 75–100; Nachdruck in: Otto Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Jörg Oberhaidacher [u. a.], München 1977, S. 17–58; zum Primat der Flächenordnung ebd., S. 24. Erwin Panofsky spricht ebenfalls von einem „Konflikt“. Im Mérode-Altar habe ihn der Meister von Flémalle dahingehend gelöst, dass durch eine Überbetonung der traditionellen Methode Raumtiefe suggeriert wird; vgl. Erwin Panofsky, *Die altniederländische Malerei*, 2 Bde., Köln 2001 [Erstausgabe als: *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge/Mass. 1953], Bd. 1, S. 167.

<sup>73</sup> Pächt, „Gestaltungsprinzipien“, S. 19 und 21.



Abbildung 9: Meister von Flémalle, Mérode-Altar [frühes 15. Jahrhundert]; New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection

nicht nur Ciconias, sondern des frühen 15. Jahrhunderts überhaupt zeigt, dass es sich bei diesem Konflikt aber eher um einen historiographischen als um einen historischen handelt. Die Frage des Umgangs mit solchen Übergangssituationen stellt weit mehr als nur das „Aufsammeln der Späne“<sup>74</sup> dar, sie zielt vielmehr ins Zentrum historiographischer Grundprobleme, thematisiert gleichermaßen die Frage der Epochengrenzen und der Überlagerung verschiedenartiger Gestaltungsprinzipien. Die kunsthistorische Forschung setzte sich im Falle der altniederländischen Malerei auch mit dieser Problematik auseinander: Trotz der Verschiedenheit der Interpretationsansätze<sup>75</sup> ist den Sichtweisen seit Otto Pächt

gemeinsam, dass der Raumdarstellung der altniederländischen Malerei ein Ineinandewirken unterschiedlicher Darstellungsweisen und -interessen bescheinigt wird, ohne diese auf ein einziges Gestaltungsprinzip hin zu interpretieren. Samuel Y. Edgerton beschrieb jüngst – in dieser kunsthistoriographischen Linie stehend – das Bemühen, die physische Umgebung möglichst umfassend in Erfahrung zu bringen, und die rational-mathematische Erfassbarkeit mittels der Linearperspektive als zwei Prinzipien der Bildenden Kunst des frühen Quattrocento.<sup>76</sup> Ähnlich können auch die im Zeichen grundlegender Neuerungen im frühen 15. Jahrhundert entstandenen Kompositionen eher über ein Abstecken des kompositionsgeschichtlichen Problemfeldes gefasst werden als durch die Rückführung auf eine einzige, vermeintlich zentrale Kompositionsidee, wie es beispielsweise Korte mit der starken Betonung eines der Cantus-firmus-Technik vergleichbaren Kompositionsprinzips leistete. Klaus-Jürgen Sachs löste dieses historiographische Problem im Falle von Pierre de la Rues *Missa de Beata Virgine* mit den Begriffen „varietas“ und „similitudo“, Friedhelm Krummacker betrachtet Josquins *Missa Malheur me bat* anhand der Kategorien „Schema“ und „varietas“, Susanne Rode-Breymann platzierte Guillaume Dufays Florentiner Motetten

<sup>74</sup> Strohm, „Vom internationalen Stil der Ars Nova“, S. 13.

<sup>75</sup> Pächt hatte an Max Dvořáks Ausführungen zum Stilbruch in der Raumdarstellung der Brüder van Eyck angeknüpft und distanzierte sich später von der ikonologischen Interpretation dieses Raumdarstellungsproblems durch Erwin Panofsky, vgl. Otto Pächt, *Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei*, München 32002, S. 56 und zum Symbolgehalt Panofsky, Bd. 1, S. 119–153, besonders zum Mérode-Altar ebd., S. 149.

<sup>76</sup> Edgerton weist dabei auf die wissenschaftshistorische Dimension hin in: Samuel Y. Edgerton, *Die Entdeckung der Perspektive*, München 2002, S. 148.

in das Spannungsfeld von „proportio“ und „eloquentia“, und Strohm betrachtet die „Einheit“ nicht ohne das „Korrelat der Vielfalt“. <sup>77</sup>

Ciconias Messkompositionen unter dem Aspekt der ‚Vielfalt‘ zu verorten, kann an die Musiktheorie um 1400 anknüpfen. Sie war mit diesem in der Wissenschaftssprache der Zeit als „varietas“ bezeichneten Begriff wohl vertraut. Nicht erst in Johannes Tinctoris' *Liber de arte contrapuncti* von 1477 war er ein zentraler Begriff, schon die mittelalterliche Musiktheorie kannte ihn. Doch fällt Ciconias Werk gerade in jene Phase, in der sich nach Horst Weber der dispositionelle „varietas“-Begriff in einen figürlichen wandelte: Statt im Tonmaterial und im Tonsystem enthaltene Vielfalt bezeichnet die figürliche „varietas“ die metrisch-rhythmische Vielfalt des Satzes, die Kombinationsmöglichkeiten der Intervalle zu Klängen sowie die Auflockerung des Satzes durch Pausen und imperfekte Konsonanzen und Dissonanzen. <sup>78</sup> „Varietas“ kommt so nicht mehr die Rolle des ‚definiens‘ zu, sondern der Rang eines ‚definiendum‘, einer durch den Komponisten festzulegenden Größe, die erst in der ‚res facta‘ verwirklicht werden muss. Dass in dieser Situation Ciconias Messsätze aufgrund ihrer vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten und ihren Anleihen bei nahezu allen zur Verfügung stehenden Kompositionstechniken als kompositorische Umsetzung des figürlichen „varietas“-Begriffs zu beschreiben ist, dessen musikgeschichtliche Wirkung sich in den Generationen nach Ciconia vor allem als Gegengewicht zur – allerdings in der Kompositionstheorie nicht thematisierten – Einheit eines Werkes entfaltete, kann noch nicht als gesichert gelten. Auch wenn der hier ausgebreitete analytische Befund dies als überprüfenswert erscheinen lässt, ist die Frage nach dem Verhältnis von Komposition und „varietas“ im Zeichen dieses tiefgreifenden Wandels um 1400 – auch für die Ciconia nachfolgenden Generationen Dufays oder Ockeghems noch eine relevante Größe – als offen zu bezeichnen. <sup>79</sup> Diese Frage aber in ihrer fundamentalen und zukunftssträchtigen Bedeutung zu erkennen, ist erst möglich, wenn die varietas auch für das Messrepertoire Ciconias und seiner Zeitgenossen als konstitutiv anerkannt wird.

<sup>77</sup> Klaus-Jürgen Sachs, „Pierre de la Rues ‚Missa de Beata Virgine‘ in ihrer copia aus varietas und similitudo“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens*, hrsg. von Werner Breig, Reinhold Brinkmann und Elmar Budde (= BzAfMw XXIII), Wiesbaden/Stuttgart 1984, S. 76–90: speziell zum Zusammenwirken von „Mannigfaltigkeit“ und „Einheit“ ebd., S. 90; Krummacher; Susanne Rode-Breyman, *Die Florentiner Motetten von Guillaume Dufay (1435/36). Komponieren im Spannungsfeld von ‚proportio‘ und ‚eloquentia‘* (unveröff. Habilitationvortrag an der Hochschule für Musik und Theater Hannover vom 12. Juli 1996) und Strohm, „Einheit und Funktion“, S. 144. – Layton betrachtete als „basic pattern“ für den Abschnitt II von Ciconias *Gloria 9* „freedom – stability“; Layton, S. 206.

<sup>78</sup> Horst Weber, Art. „Varietas, variatio/Variation, Variante“, in: *HMT* (1986), S. 2 und 16 f.

<sup>79</sup> Vgl. die Hinweise auf das Repertoire des 15. Jahrhunderts in: Strohm, „Einheit und Funktion“, S. 145 und Sachs.