

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN  
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades

Band 10

Hans Rudolf Zöbeley  
Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

HANS RUDOLF ZÜBELEY

DIE MUSIK DES  
BUXHEIMER ORGELBUCHS

Spielvorgang, Niederschrift, Herkunft, Faktur



1964

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

© by Hans Schneider Verlag, Tutzing  
Satz und Druck: Buchdruckerei Ernst Vögel, München 22, Kanalstraße 10  
Printed in Germany

MEINEN ELTERN



## INHALT

I. Die frühe Orgelmusik als Gegenstand der musikgeschichtlichen Forschung . . . . .	11
II. Die Orgeltabulatur als Aufzeichnung von Instrumentalmusik . . . . .	20
1. Tabulatur und Mensuralnotation . . . . .	20
2. Die Wertbezeichnungen in der Buxheimer Orgeltabulatur . . . . .	29
3. Die Akzidentien . . . . .	42
4. Die Tabulatur als protokollähnliche Nachschrift des Spielvorgangs . . . . .	46
5. Die Reihenfolge der Tabulaturaufzeichnung . . . . .	50
6. Der senkrechte Tabulaturstrich . . . . .	56
7. Der C-Schlüssel als Orientierungspunkt auf der Klaviatur . . . . .	66
8. Das Problem der Übertragung in moderne Notenschrift . . . . .	70
III. Spieltechnik und Aufzeichnung . . . . .	78
1. Umfang, Register und klangliche Eigenart der Orgel des 15. Jahrhunderts . . . . .	78
2. Notierung und Benutzung des Pedals . . . . .	85
3. Die Kennzeichnung der Oktavlagen in den mit Buchstaben notierten Stimmen . . . . .	93
4. Die Vertauschung von Tenor und Contratenor bei der Aufzeichnung . . . . .	99
IV. Die Intavolierungstechniken im Buxheimer Orgelbuch . . . . .	114
1. Das Übertragungsverfahren in den Orgelspiellehren des 16. Jahrhunderts . . . . .	114
2. Vergleich der Intavolierungstechnik des 16. Jahrhunderts mit der des Buxheimer Orgelbuchs . . . . .	117
3. Die Intavolierungstechnik aufgrund des kurzen zusammenhängenden Ablaufs von Einzelstimmen; z. B. in den Liedsätzen aus dem Locheimer und dem Schedel-Liederbuch . . . . .	126
4. Die Intavolierung kunstvoller Gattungen . . . . .	133
a) Der dreistimmige Satz „Ave regina“ von Walter Frye . . . . .	133
b) Die dreistimmige Chanson „Se la face ay pale“ von Guillaume Dufay . . . . .	141
c) Die dreistimmige Chanson „Je loe amours“ von Gilles Binchois . . . . .	148
V. Orgelbearbeitungen einstimmiger liturgischer Melodien . . . . .	155
1. Das Gloria de S. Maria Nr. 151 . . . . .	155

a) Die Choralfassung	
im Buxheimer und im Augsburger Orgelbuch . . . . .	156
b) Instrumentale und sprachliche Gliederung des Cantus . . . . .	158
c) Die instrumentalen Vortragsweisen des Cantus . . . . .	173
2. Messensätze, in denen eine Vortragsart überwiegt . . . . .	177
a) Die unkolorierten Klangfolgen in den Kyriesätzen als eine Vortragsart, die von liturgischen Gegebenheiten bestimmt ist .	177
b) Der horizontale Spielvorgang im Kyrie Faenza und Gloria Breslau. Vergleich mit den Techniken des Gloria Nr. 151 . . . . .	180
3. Merkmale einer einheitlichen Satzvorstellung im Kyrie Nr. 251 .	187
VI. Die Fundamenta . . . . .	194
1. „Fundamentum“ als Terminus für Übungssammlungen . . . . .	194
2. Aufbau und Vergleich der vier Fundamenta des Buxheimer Orgelbuchs . . . . .	198
3. Die eigenständigen Spielvorgänge und die Einheit des Klangraums in den Fundamenta I und II . . . . .	209
a) Die Übungen des Ascensus simplex . . . . .	210
b) Die Redeuntes-Übungen des Fundamentum I . . . . .	213
4. Vergleich der Fundamenta des Buxheimer Orgelbuchs mit dem Fundamentum organisandi im Locheimer Orgelbuch . . . . .	222
5. Gerüstsatz und Verzierung in Buchners Fundamentbuch . . . . .	227
Quellen- und Literaturverzeichnis . . . . .	236

## VORWORT

Eine längere Beschäftigung mit der Orgelmusik vor Johann Sebastian Bach während meiner wissenschaftlichen Ausbildung für das künstlerische Lehramt an Höheren Schulen hielt in mir das Interesse wach, die dabei gemachten Beobachtungen bis in die Zeit der ersten Orgelaufzeichnungen zurückzuverfolgen. Ich legte deshalb der vorliegenden Arbeit, die im Februar 1964 von der Philosophischen Fakultät der Universität München als Dissertation angenommen wurde, die Musik des Buxheimer Orgelbuchs zugrunde. Besonders diese im Vergleich zu anderen Orgelhandschriften des 15. Jahrhunderts sehr umfangreiche Quelle zeigt uns die Musik in erster Linie als bodenständiges Tun, wie es sich durch die Geschichte der Orgelmusik bis Bach hindurchzieht. Ich konnte in unmittelbarem Zusammenhang mit der Aufzeichnung auf meine praktische Erfahrung als Organist zurückgreifen und mir dadurch das geschichtliche Phänomen immer wieder vergegenwärtigen.

Meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Thrasybulos G. Georgiades, in dessen Vorlesungen und Übungen die hier behandelten Fragen angeschnitten wurden, habe ich für seine stets fördernde und wohlwollende Betreuung zu danken. Auch danke ich Herrn Dr. Göllner für die Durchsicht des Manuskripts und für manche wertvolle Ratschläge. Mein Dank gilt außerdem Fräulein Elisabeth Völcker und Fräulein Anke Stropp für das mühevoll und zeitraubende Lesen der Korrekturbogen und nicht zuletzt Herrn Alfred Hirtreiter für die sorgfältige Herstellung der zahlreichen Noten- und Faksimile-Beispiele.

München, Weihnachten 1964

*Hans Rudolf Zöbeley*

## ABKÜRZUNGEN

AfMf	Archiv für Musikforschung
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AMl	Acta musicologica
c. f.	cantus firmus
CMM	Corpus Mensurabilis Musicae
CT	Contratenor
D	Diskant
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
GR	Graduale Romanum
JAMS	Journal of the American Musicological Society
Jg	Jahrgang
KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
masch.	maschinenschriftlich
MD	Musica Disciplina
Mf	Musikforschung
MfM	Monatshefte für Musikgeschichte
MGG	Musik in Geschichte und Gegenwart
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
Sp.	Spalte
T	Tenor
T.	Takt <sup>1)</sup>
VfMw	Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft

---

<sup>1)</sup> Im Verlauf der Untersuchung nenne ich die von zwei Tabulaturstrichen abgegrenzten Masureinheiten der Einfachheit halber „Takt“, obwohl damit nicht der Takt in unserem heutigen Sinne gemeint ist. Vgl. dazu S. 56.

## I.

### DIE FRÜHE ORGELMUSIK ALS GEGENSTAND DER MUSIKGESCHICHTLICHEN FORSCHUNG

Musikforscher und Musiker beschäftigen sich seit langem mit der Herkunft von Orgel und Orgelmusik. Je nach dem Ausgangspunkt der einzelnen Untersuchungen lag bisher das Schwergewicht der Forschung auf verschiedenen, oft aus dem Ganzen ihrer geschichtlichen Umgebung isolierten Teilgebieten des Orgelspiels. Den Anregungen der *Orgelbewegung* folgend stand das Instrument, seine Bauweise und sein Registerbestand in einer Reihe von Arbeiten im Vordergrund, z. B. bei Christhard Mahrenholz<sup>1)</sup> und Hans Klotz<sup>2)</sup>. In diesen Untersuchungen werden Messuren und Arten von Pfeifen und Registern sehr ausführlich behandelt. Die baulichen Voraussetzungen aber, die unmittelbar mit dem Spielvorgang zusammenhängen, werden nur in ganz allgemein gehaltenen Darstellungen berücksichtigt. Wir erfahren z. B. wenig über Registriervorrichtungen, Benutzung der Einzelregister und über das Spiel auf verschiedenen Manualen.

Unabhängig von den Merkmalen des Orgelbaus untersuchten Johannes Wolf<sup>3)</sup> und Willi Apel<sup>4)</sup> die *Aufzeichnung* der Orgelmusik. Sie faßten analog zur Sprachschrift die schriftliche Überlieferung von Orgelmusik als eine lediglich äußerliche Konvention auf, der erklingenden Musik mechanisch Notenzeichen zuzuordnen. Apel möchte, wie er selbst sagt<sup>5)</sup>, durch das Studium der Notationskunde „einem großen Kreis von Musikbesseren den eigenen Zugang zu den Quellen der alten Musik eröffnen“. Alle Notenschriftarten werden in Wolfs Handbuch in entwicklungsgeschichtlichem Sinne zusammengefaßt oder, wie Apel vorschlägt, nach pädagogischen Gesichtspunkten beschrieben, indem er von den seiner Meinung nach einfachen Schriftarten zu den komplizierteren fortschreitet. Wolfs Trennung des Gesamtgebietes in Mensural- und Tabulaturnotation beruht lediglich auf äußerlichen Merkmalen

---

<sup>1)</sup> Christhard Mahrenholz, Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau, Kassel 1930.

<sup>2)</sup> Hans Klotz, Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock, Kassel 1934.

<sup>3)</sup> Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde, Bd. 1—2, Leipzig 1913—1919.

<sup>4)</sup> Willi Apel, Die Notation der polyphonen Musik 900—1600, 6. erweiterte Auflage, Leipzig 1962 (Kurztitel: Die Notation).

<sup>5)</sup> Apel, Die Notation, Vorrede S. 05.

des Notenbildes, nicht aber auf den Verschiedenheiten der erklingenden Musik. Wolf und Apel berücksichtigen nicht die *verschiedenen* Voraussetzungen, die aufgrund innerer Notwendigkeit zur Niederschrift einer musikalischen Betätigung führten. Man muß sich nämlich fragen, ob nicht das Besondere gerade der instrumentalen Notierungsweise verloren geht, wenn man, wie in den oben genannten Darstellungen, die Tabulatur ohne genaue Unterscheidung in den Zusammenhang der abendländischen Notation einreicht, oder wenn man durch die praesumptive Anordnung der einzelnen Schriftarten gleichsam die Entwicklung vom Einfacheren zum Komplizierteren darstellt. Es fehlt jeweils die scharfe Trennung zwischen der Niederschrift von Kunstmusik, der das Prinzip der Komposition zugrunde liegt und der Niederschrift von Orgelmusik, die auf der Stegreifausführung beruht und in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Hervorbringen von Musik, dem *Spielvorgang*, steht.

Hans Joachim Moser rückt in seiner Hofhaimer-Studie<sup>6)</sup> *soziologische Gesichtspunkte* stärker in den Vordergrund. Wir verdanken ihm wichtige Aufschlüsse über die berufliche Tätigkeit der Organisten und die bodenständige Tradition des Orgelspiels in verschiedenen kulturellen Zentren auf deutschem Boden. In die Reihe solcher prosopographischer Studien gehören auch die zum Teil von den Gedankengängen der Orgelbewegung inspirierten Untersuchungen Wilibald Gurlitts<sup>7)</sup> und die unter seiner Leitung entstandenen Dissertationen über Organisten des 16. Jahrhunderts von Jost Harro Schmidt<sup>8)</sup>, Karin Kotterba<sup>9)</sup> und Manfred Schuler<sup>10)</sup>.

Mit der *Faktur* der frühen Orgelmusik befaßt sich vorwiegend Knud Jeppesen in seinem Buch „Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento“<sup>11)</sup>. Er untersucht hauptsächlich kontrapunktische Merkmale in den freien Gattungen des Orgelspiels. Angesichts der von Jeppesen beschriebenen Ricercari und Bearbeitungen liturgischer Melodien muß man sich jedoch fragen, ob die Beherrschung des Kontrapunkts und die spieltechnische Erfassung des musikalischen Satzes zu den primären Merkmalen der genuin-instrumentalen Musik gehören. Besonders die italienischen Quellen, aber auch die deutschen Tabulaturen des 16. Jahrhunderts zeigen Eigenarten, die sich nicht von

---

<sup>6)</sup> Hans Joachim Moser, Paul Hofhaimer, Stuttgart-Berlin 1929.

<sup>7)</sup> Wilibald Gurlitt, Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte, Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst, Augsburg 1926, S. 11 ff.

Johannes Kotter und sein Freiburger Tabulaturbuch (1513), Elsaß-lothr. Jahrbuch 1941, Bd. XIX.

<sup>8)</sup> J. H. Schmidt, Johannes Buchner, Leben und Werk, Diss. Freiburg 1957.

<sup>9)</sup> K. Kotterba, Die Orgeltabulatur des Leonhard Kleber, Diss. Freiburg 1958.

<sup>10)</sup> M. Schuler, Das Orgeltabulaturbuch von Jakob Paix, Diss. Freiburg 1958.

<sup>11)</sup> Knud Jeppesen, Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento, Bd. 1—2, 2. Auflage, Oslo-Stockholm 1960.

einem im Sinne der Kunstmusik ausgearbeiteten musikalischen Satz her erklären lassen. Dazu gehören vor allem die Behandlung der Dissonanzen, die zusammenhängende Kolorierung der rechten Hand und die klanglichen Merkmale des Orgelspiels.

Diese eigenständig orgelmäßigen Merkmale lassen sich jedoch weniger anhand der Tabulaturen des 16. Jahrhunderts verfolgen, da in diesem Zeitraum die Aneignung des musikalischen Satzes der Kunstmusik bereits zu den Voraussetzungen des Orgelspiels gehört. Man sollte das Hervorbringen von Musik auf der Orgel, wenn man das spezifisch Instrumentale, d. h. die Spieltechnik ins Auge fassen will, in einem Stadium der Orgelmusikgeschichte aufsuchen, das noch nicht vom kunstvollen musikalischen Satz geprägt ist. Ich lege deshalb der vorliegenden Untersuchung die Musik des *Buxheimer Orgelbuchs* zugrunde und versuche, die Faktur der frühen Orgelmusik als freie instrumentale Betätigung zu beschreiben, in die zwar einzelne Techniken und Wendungen der Kunstmusik eingedrungen sind, die aber noch keine einheitliche Satzvorstellung aufzuweisen hat. Ich betrachte also Spieltechnik und Faktur der Orgelmusik in ihrem inneren, wechselseitigen Zusammenhang und verfolge das Aufkommen einer einheitlichen Satzvorstellung anhand der *Adaptation* von Techniken der Kunstmusik. Es ist aber unerlässlich, zunächst auf das Verhältnis von anschaulichem, genuin-instrumentalem Spielvorgang und Aufzeichnung einzugehen und diese Aufzeichnung von der Niederschrift von Kunstmusik scharf zu trennen.

Das Buxheimer Orgelbuch<sup>12)</sup> ist als die reichhaltigste Quelle von Orgelmusik im 15. Jahrhundert seit Robert Eitners Veröffentlichung in den „Monatsheften für Musikgeschichte“<sup>13)</sup> bekannt. Den wichtigsten Anstoß zur Beschäftigung mit dieser Quelle gaben Arnold Schering in den „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance“<sup>14)</sup> und Leo Schrade in seinem Buch „Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik“<sup>15)</sup>. Während Schering das instrumentale Kolorierungsverfahren und kompositorische bzw. spieltechnische Merkmale des Contratenor untersucht<sup>16)</sup>, stellt Schrade die Frage nach der besonderen Eigenart der Tabulaturaufzeichnung. Er geht dabei von der wichtigen Beobachtung aus, daß der Aufzeichnung die Vorstellung von der Tastenfolge der Klaviatur zugrunde liegt<sup>17)</sup> und kommt

---

<sup>12)</sup> Der Titel „Buxheimer Orgelbuch“ ist nicht original. Er hat sich aufgrund der Bemerkung „Cartusianorum in Buxheim“ fol. II nach dem langjährigen Aufbewahrungsort der Handschrift eingebürgert.

<sup>13)</sup> Robert Eitner, Das Buxheimer Orgelbuch, MfM XIX—XX, 1887—1888.

<sup>14)</sup> Arnold Schering, Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, Leipzig 1914 (Kurztitel: Studien).

<sup>15)</sup> Leo Schrade, Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik, Lahr 1931 (Kurztitel: Überlieferung).

<sup>16)</sup> Schering, Studien, S. 28 und 141 ff.

<sup>17)</sup> Schrade, Überlieferung, S. 107.

außerdem in diesem Zusammenhang auch auf das Verhältnis von Spielvorgang und Aufzeichnung zu sprechen: „... so folgt daraus (aus der Berücksichtigung des verschiedenen Klavierumfangs bei der Niederschrift), daß das notationstechnische Gesamtsystem eine das reale Material (Orgeltastatur) umsetzende Darstellung eines Vorgangs ist, in dem der Berührungsverlauf der Claves, der Tasten, nachgezeichnet werden soll“. Dieser für meine Fragestellung wesentlichen Beobachtung Schrader möchte ich anhand der Spielmöglichkeiten des Buxheimer Orgelbuchs nachgehen und besonders die Übertragungsmerkmale von Kunstmusik ins Auge fassen, die aufgrund ihrer kompositorischen Ausarbeitung einen größeren Umfang und mehr spieltechnische Möglichkeiten verlangt, als sie dem Spieler auf der Orgel des Buxheimer Orgelbuchs zur Verfügung stehen.

Das Buxheimer Orgelbuch ist heute in der Faksimile-Ausgabe Bertha Antonia Wallners<sup>18)</sup> zugänglich. Wallner hat auch eine dreibändige Übertragung<sup>19)</sup> herausgegeben, auf die ich später eingehen will<sup>20)</sup>.

An der Niederschrift des Orgelbuchs sind mehrere Schreiber beteiligt. Die Anzahl der Schreiber wird in der bisherigen Forschung verschieden angegeben, z. B. stellt Hans Schnoor<sup>21)</sup> in seiner Dissertation drei Handschriften fest:

1. Schreiber: fol. 1—124r, 163v—164r, 169r
2. Schreiber: fol. 124v—158v, 159v—163r, 167r—167v
3. Schreiber: fol. 159r

Wallner<sup>22)</sup> dagegen gibt folgende Hinweise auf die verschiedenen Schreiber:

1. Schreiber: fol. 1—124r, 169r, Inhaltsverzeichnis
2. Schreiber: fol. 124v—159r, 160v—163r, 167rv  
fol. 159v, 160r, 163v, 164r, 164v und 165rv sind vermutlich von verschiedenen Schülern geschrieben

Eileen Southern<sup>23)</sup> geht darüber hinaus und stellt zehn verschiedene Schreiber fest:

1. Schreiber: fol. 1—121v, 169r, Inhaltsverzeichnis, Paginierung
2. Schreiber: fol. 122r—123v
3. Schreiber: fol. 124r
4. Schreiber: fol. 124v—158r
5. Schreiber: fol. 158r—158v, 163v, 164r, 167v

---

<sup>18)</sup> B. A. Wallner, Das Buxheimer Orgelbuch, Faks.-Ausgabe, Kassel-Basel 1955 (Documenta Musicologica, Reihe II, Bd. 1).

<sup>19)</sup> B. A. Wallner, Das Buxheimer Orgelbuch, Kassel-Basel 1958—59 (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 37—39).

<sup>20)</sup> Vgl. S. 74 ff.

<sup>21)</sup> Hans Schnoor, Das Buxheimer Orgelbuch, Diss. Leipzig 1923, S. 19 ff.

<sup>22)</sup> Nachwort zur Faksimile-Ausgabe des Buxheimer Orgelbuchs, S. II.

<sup>23)</sup> Eileen Southern, The Buxheim Organ Book, Brooklyn 1963 (Musicological Studies 6), S. 10 ff.

- 6. Schreiber: fol. 158v—159r
  - 7. Schreiber: fol. 159v—160r
  - 8. Schreiber: fol. 160v—163r
  - 9. Schreiber: fol. 164v—165v
  - 10. Schreiber: fol. 167r
- (Leere Blätter: fol. 166, 168v, Fragment: fol. 168r)

In allen drei Arbeiten wird übereinstimmend zum Ausdruck gebracht, daß die größten Unterschiede zwischen den Handschriften des ersten Teils fol. 1—124r und denen des zweiten Teils fol. 124v bis zum Schluß bestehen. Diese Beobachtung ist für meine Untersuchungen zur instrumentalen Faktur der Stücke von großer Wichtigkeit. Ebenso wichtig ist die Feststellung, daß der erste Schreiber die Gesamtanlage des Orgelbuchs plante, da von seiner Hand nicht nur das Inhaltsverzeichnis, sondern auch die Follierung und die Spielanweisungen auf fol. 169r stammen.

Das originale Inhaltsverzeichnis ist unvollständig. Es fehlen die Stücke, die die Schreiber von fol. 124v ab eingetragen haben. Aber auch bezüglich des ersten Teils weist das Verzeichnis einige Lücken auf. Es fehlen Nr. 53 „Preambulum super G“, Nr. 91 (eine Bearbeitung von „Annasanna“), Nr. 193 „Ich laß nit ab“, Nr. 227 „Bekenne myn klag“, Nr. 228 „Pulcherrima de virgine“ und das ohne Titel aufgezeichnete Stück Nr. 230. Der Satz Nr. 229 „Sig seld und heil“ ist, wie der Tintenunterschied zeigt, im Verzeichnis später nachgetragen.

Große Schwierigkeiten bei der Identifizierung der Vorlagen verursacht die Rechtschreibung von Textanfängen in den Überschriften. Zahlreiche Titel werden nach der deutschen, z. T. mundartlichen Aussprache wiedergegeben, z. B. Dufays „J'ay grant douleur“ wird „Gragrandolor“ und die Chanson „Deuil angoisseux“ wird „Dulongesux“ geschrieben. Auch in den deutschen Überschriften ist die Schreibung nicht einheitlich und führte oft zu Mißverständnissen, besonders in der Übertragung Wallners. Wir finden z. B. zwei Buchstabenformen für „w“, je nachdem es sich um Anfang bzw. Schluß oder um die Mitte eines Wortes handelt: „woluff“, „Frow“ und „buwer“, „truwe“ etc.<sup>24)</sup> Die Tatsache, daß es sich in den letzten beiden Wörtern um eine unserem heutigen „lb“ ähnliche Form des „w“ handelt, veranlaßte B. A. Wallner zu folgender Schreibung: „bulber“, „trulbe“, für die es aber keine sprachliche Erklärung gibt. Bei der in Frage stehenden „w“-Schreibung im Buxheimer Orgelbuch liegen nicht zwei, sondern ein Buchstabe vor, bei dem die beiden linken Schäfte zu einer dem „l“ und „b“ ähnelnden Schleife hochgezogen werden<sup>25)</sup>: z. B. ist das Hochziehen der Schäfte beim „w“ bei den

<sup>24)</sup> Vgl. das originale Inhaltsverzeichnis fol. Vr, IIv und IIIr.

<sup>25)</sup> Vgl. Fr. Steffens, Lateinische Paläographie, 2. Auflage, Trier 1909, Einleitung S. XXII.

beiden Wörtern „werdes“ fol. IIIr, Sp. 1, Z. 2 und „truwe“ in Z. 6 deutlich zu erkennen<sup>26)</sup>.

Die zentrale Gestalt unter den Musikern des Buxheimer Orgelbuchs ist zweifellos Conrad Paumann, dessen Name öfter genannt wird. Er war ein über die Grenzen seiner Heimat hinaus bekannter Musiker, der von seinem Münchener Wohnsitz aus zahlreiche Reisen unternahm. Er hatte besonders als Orgelgutachter einen Namen und wurde in dieser Eigenschaft zu mehreren Orgelbauvorhaben, z. B. in Nördlingen<sup>27)</sup> herangezogen. Es ist uns leider nichts Genaueres über seine Organistentätigkeit in München überliefert, während wir über sein Nürnberger Organistenamt hinreichend informiert sind. Ich nehme an, daß mit seiner Übersiedlung von Nürnberg nach München auch eine Erweiterung seiner Tätigkeit verbunden war. Während er in der bürgerlichen Welt Nürnbergs hauptsächlich als Organist genannt wird, scheint er in München ganz allgemein Hofmusicus gewesen zu sein, Sänger und Instrumentalist zugleich, als der er auch auf dem Grabstein in der Münchener Frauenkirche dargestellt ist.

Im Buxheimer Orgelbuch sind namentlich nur wenige Komponisten erwähnt. Paumanns Name finden wir noch am häufigsten, wie die folgende Aufstellung von Überschriften zeigt, die zugleich auf die Autorschaft hindeuten:

Binchois, Gilles <sup>28)</sup>	Nr. 17. Jeloymors M.C.C.b. (Magister Cantor Capellanus Binchois)
Baumgartner, Antonius	110. Boumgartner
Ciconia, Johannes <sup>29)</sup>	38. Con lacrima M.C.C. (Magister Ciconia Canonicus)
Füterer, Ulrich	107. Der füterer
Götz, Johannes	52. Vil lieber zit. Jo götz
Legrant, Guillaume	113. Wilhelmus Legrant
Paumann, Conrad <sup>30)</sup>	99. Ich beger nit mer M.C.P. 189. Incipit Fundamentum M.C.P.C. 189. Concordancie M.C.P.C. 236. Sequitur fundamentum magistri Conradi Pauman Contrapuncti

<sup>26)</sup> „v“ und „w“ mit derartigen Schleifen kommen übrigens auch im Codex Escorial vor. Vgl. R. B. Lenaerts, *Niederlande polyphonische Lieder* in *DF. Bibliotek van el Escorial, Revue Belge de musicologie III*, 1949, S. 134 ff.

<sup>27)</sup> Franz Krautwurst, *Konrad Paumann in Nördlingen*, Festschrift Heinrich Beseler, Leipzig 1961, S. 203 ff.

<sup>28)</sup> Von Binchois sind auch die Sätze Nr. 16, 18, 101, 102, 128, 143, 144, 168.

<sup>29)</sup> Ciconia ist außerdem der Komponist von Nr. 137, 138 und 139.

<sup>30)</sup> Von Paumann stammen auch die Stücke Nr. 23, 37, 41, 48—50, 51, 68—70, 89—92, 94—96, 100, 146, 218, 224 und 227.

Speyer, Conrad von	148. Spyra
Touront, Johannes <sup>31)</sup>	162. Jo. Tonrroutt
Viletti, Jacobus	115. Ein buer gein holtze. Jacobus Viletti

Außer diesen direkt erwähnten Komponisten lassen sich durch Konkordanzvergleiche noch folgende Musiker ermitteln<sup>32)</sup>:

Bedingham, John	Nr. 124
Brassart, Jean	46
Bruolo, Bartolomeo	106
Dufay, Guillaume	11, 30, 31, 43, 83, 116, 121, 127, 226, 255
Dunstable, John	39, 40, 61, 104, 158
Franchois, Johannes	122
Frye, Walter	159, 160, 238a, 252, 257
Hermann, der Mönch von Salzburg	41, 68—70, 224
Morton, Robert	256
Pulloy, Jehan	44
Ruslein, W.	249a
Wolkenstein, Oswald von	100, 117, 199, 218

In seiner Dissertation „Das Buxheimer Orgelbuch“ vermutet Schnoor<sup>33)</sup>, daß die einzelnen Faszikel, aus denen das ganze Orgelbuch zusammengebunden wurde, längere Zeit getrennt existierten. Es sind insgesamt 14 Faszikel, die jeweils auf folgenden Seiten beginnen:

Nr. 1	fol. 1r	Nr. 8	fol. 85r
2	13r	9	97r
3	25r	10	109r
4	37r	11	121r
5	49r	12	133r
6	61r	13	145r
7	73r	14	157r

Schnoor führt als wichtigstes Argument für den Einzelgebrauch des Faszikels die Platzeinteilung auf der letzten Faszikelseite an. Der Schreiber habe, so meint Schnoor, z. B. am Schluß der Faszikel fol. 60v und fol. 96v kurze Orgelsätze eingetragen, die nur eine Zeile Platz beanspruchten, was sonst nicht vorkommt. Schnoor hat dabei jedoch übersehen, daß es sich um zwei-

<sup>31)</sup> Der Satz Nr. 163 ist ebenfalls von Touront.

<sup>32)</sup> Ausführlicher bei B. A. Wallner, Nachwort zur Faksimile-Ausgabe S. III f. und E. Southern S. 34 ff. und 154.

<sup>33)</sup> Schnoor, Das Buxheimer Orgelbuch, Diss., S. 15 ff.

zeilige Stücke handelt, da die Überschrift eines Satzes oft auf dem freigelassenen Teil der Anfangszeile steht. Abgesehen davon besagt die redaktionelle Disposition des Raums auf den einzelnen Seiten nichts über den Einzelgebrauch der Faszikel. Dazu kommt noch, daß sämtliche Faszikel vom ersten Schreiber der Handschrift durchpaginiert sind und außerdem eine Reihe von Faszikeln untrennbar zusammenhängen, z. B. die Faszikel 6—7 (fol. 72v und 73r) und die Faszikel 7—8 (fol. 84v und 85r). Schnoors Hinweise auf verschiedene Schreiber und Tintenunterschiede in den Faszikeln können ebenfalls den Einzelgebrauch nicht überzeugend darstellen.

Da das Buxheimer Orgelbuch keine Jahreszahl enthält, sind wir bezüglich der Entstehungszeit auf Vermutungen und ungefähre Datierungen angewiesen, aber auch über den Entstehungsort läßt sich nichts Bestimmtes sagen. Der Vermerk „Cartusianorum in Buxheim“ auf der zweiten Seite des originalen Inhaltsverzeichnisses stammt aus dem 17. oder 18. Jahrhundert und besagt lediglich, daß die Handschrift in der überaus reichen und berühmten Bibliothek des Karthäuserklosters in Buxheim an der Iller vorübergehend aufbewahrt wurde. Bertha Antonia Wallner hält es für ausgeschlossen, daß ein Angehöriger des als streng und asketisch bekannten Karthäuserklosters der Verfasser sein kann, da der weltoffene Inhalt gegen eine solche Autorschaft spreche<sup>34)</sup>. Es ist sicher anzunehmen, daß das Orgelbuch im Umkreis Conrad Paumanns in Nürnberg oder München entstanden ist. Für Nürnberg spricht die enge Verbindung zum Locheimer und Schedel-Liederbuch. Der früheste Termin für die Abfassung der Seiten 1—124r wäre somit etwa um 1450, der späteste für den Rest<sup>35)</sup> der Handschrift nach 1470. Bessler nimmt als Entstehungszeit für das Locheimer Liederbuch ungefähr das Jahr 1451<sup>36)</sup> an und für das Schedel-Liederbuch die Zeit zwischen 1461 und 1471. Möglicherweise ist das Orgelbuch bei der Übersiedlung Paumanns 1451 durch einen Schüler nach München gekommen und dort nach einer Pause zu Ende geschrieben worden. Eitner<sup>37)</sup> datiert es zwischen 1450 und 1460. Dies ist für den Teil von Nr. 1—230 auch anzunehmen, der ungefähr auf der gleichbleibenden, früheren satztechnischen Stufe steht. Von Nr. 231 ab beginnt aber ein völlig neuer Teil, dessen Niederschrift ich wegen seiner fortgeschrittenen Satz- und Spieltechnik nach einem größeren Zwischenraum, also erst nach 1470 ansetzen möchte. Wallners These, das Buxheimer Orgelbuch sei ganz in München nach 1465 entstanden, vermag ich mich nicht anzuschließen. Wallner begründet ihre These damit, daß der kunstsinnige Wittelsbacher Hof in

---

<sup>34)</sup> Nachwort zur Faksimile-Ausgabe des Buxheimer Orgelbuchs, S. I.

<sup>35)</sup> Vgl. B. A. Wallners Untersuchungen des Papiers, das frühestens aus dem Jahr 1454 stammt. Nachwort zur Faksimile-Ausgabe, S. II.

<sup>36)</sup> Heinrich Bessler, Das Lochamer Liederbuch aus Nürnberg, Mf I, 1948, S. 220 bis 225.

<sup>37)</sup> Robert Eitner, Das Buxheimer Orgelbuch, MfM XIX—XX, 1887—1888.

München der große kulturelle Anziehungspunkt gewesen sei. Aus den Beziehungen Münchens mit nahezu allen Fürstenhöfen Europas lassen sich nach Wallners Ausführungen die zahlreichen Intavolierungen außerdeutscher Stücke erklären. Als *Terminus post quem* nennt Frau Wallner das Jahr 1465, in dem der Maler, Chronist und Musiker Ulrich Füterer, der nach ihrer Meinung mutmaßliche Verfasser von Nr. 107, fol. 60r, nach München kam. Man kann jedoch annehmen, daß bei der damaligen kulturellen und wirtschaftlichen Bedeutung Nürnbergs auch vor Paumanns Umzug nach München außerdeutsche Musik in das Buxheimer Orgelbuch geraten ist und daß zu einem früheren Zeitpunkt freundschaftliche Beziehungen zwischen dem Schreiber des Buxheimer Orgelbuchs und dem noch in Landshut wohnenden Füterer schon von Nürnberg aus bestanden haben. Die Konkordanzen mit dem *Fundamentum organisandi*, das an das Locheimer Liederbuch angehängt und in dem auf S. 47 die Jahreszahl 1452 vermerkt ist, legen den Schluß nahe, daß ein Teil des Buxheimer Orgelbuchs nicht lange nach diesem *Fundamentum* geschrieben wurde.

Neben diesen spärlichen äußeren Datierungsmöglichkeiten sollen nun in den folgenden Kapiteln Tabulaturmerkmale herangezogen werden, die ich im Zusammenhang mit dem Spielvorgang einerseits und mit der Faktur der frühen Orgelmusik andererseits verfolge und die meine Vermutung bezüglich der Entstehungszeit der Teile des Buxheimer Orgelbuchs rechtfertigen.

## II. DIE ORGELTABULATUR ALS AUFZEICHNUNG VON INSTRUMENTALMUSIK

### 1. *Tabulatur und Mensuralnotation*

Die Niederschrift des Buxheimer Orgelbuchs gilt allgemein als typische deutsche Orgeltabulatur. Diese bereits in Handschriften des frühen 15. Jahrhunderts überlieferte Musikschrift wurde von Johannes Wolf<sup>1)</sup> als Notenschrift erfaßt und beschrieben. In ähnlicher Weise beschreibt auch Willi Apel<sup>2)</sup> die Tabulatur des Buxheimer Orgelbuchs. Er vertritt die Auffassung, die Buxheimer Tabulatur sei eine gattungsmäßige, ausgereifte Niederschrift von Orgelmusik des 15. Jahrhunderts: „Der Grund für diese Wahl liegt darin, daß in dieser Quelle die Prinzipien der zu behandelnden Notation zum ersten Mal definitiv ausgebildet sind, während die vorangegangenen Manuskripte gewisse Eigentümlichkeiten aufweisen, welche besondere Erklärungen erfordern.“

Auch Arnold Schering kommt in seinem Buch „Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin“<sup>3)</sup> auf die Aufzeichnung von Orgelmusik zu sprechen. Alle drei Forscher fassen ihre Beschreibung der Tabulaturaufzeichnung in der Beobachtung zusammen, die Verwendung von Buchstaben für die Notierung der Unterstimmen sei das charakteristische Merkmal der Klaviernotenschrift, die Oberstimme dagegen werde in schwarzen Mensuralnoten aufgezeichnet. Mit dieser Formulierung erwecken sie den Eindruck, als handle es sich bei der Niederschrift der Oberstimme einer Tabulatur um etwas ähnliches wie bei der Aufzeichnung der Oberstimme einer mehrstimmigen kunstvollen Komposition. Der Hinweis auf die Mensuralnotation erscheint zwar bei oberflächlicher Betrachtung dadurch gerechtfertigt, daß Notenformen der Kunstmusik in der Tabulaturaufzeichnung des Buxheimer Orgelbuchs verwendet werden. Gewisse Merkmale zwingen aber dazu, die beiden Arten von Niederschrift — Tabulaturnotation und Mensuralnotation — als Aufzeichnung verschiedener Arten des Hervorbringens von Musik einander gegenüberzustellen. Dabei fasse ich zunächst nicht ihre gemeinsamen Merkmale,

---

<sup>1)</sup> Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde, Teil II, Leipzig 1919, S. 5.

<sup>2)</sup> Willi Apel, Die Notation, S. 25.

<sup>3)</sup> Arnold Schering, Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin, Leipzig 1912, S. 48.

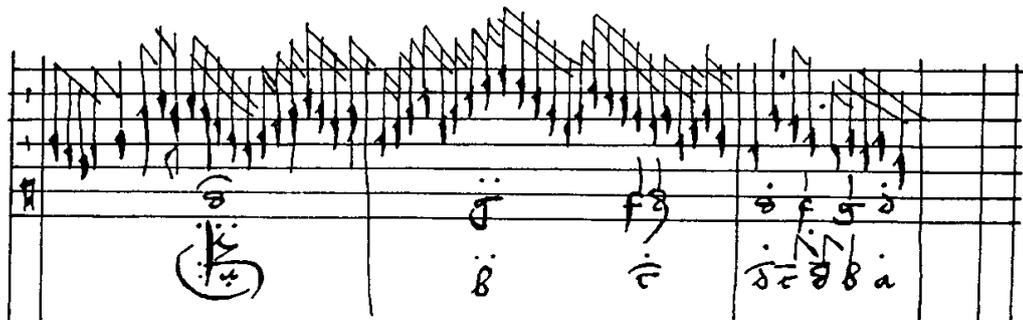
sondern ihre Unterschiede ins Auge. Im folgenden möchte ich die Tabulatur-aufzeichnung unter Berücksichtigung dieser beiden Arten von Musikschrift anhand des Satzes Nr. 48 im Buxheimer Orgelbuch fol. 23r mit der Überschrift „Ellend“ untersuchen.

Zunächst: Die gleichzeitige Verwendung zweier heterogener Schriftarten im Notenbild der Tabulatur — Notenzeichen in der Oberstimme und Buchstaben in den Unterstimmen — vermittelt uns wesentliche Anhaltspunkte über die Art des Hervorbringens von Musik auf der Klaviatur und damit über die Faktur der frühen Orgelmusik. Wir erkennen unmittelbar, welchen Part die beiden Hände auszuführen haben: Die rechte Hand spielt hauptsächlich Passagen und Verzierungen, zu denen jeweils die zugehörigen Klänge von der linken Hand gegriffen werden. Der Aufzeichnung der Oberstimme, die den zeitlichen Ablauf in der horizontalen Dimension fixiert, und der Niederschrift der Unterstimmen, die den vertikalen Zusammenklang andeutet, liegen verschiedene Spielvorgänge zugrunde. Die beiden Schriftarten sind also — jede in ihrer Weise — eine anschauliche Darstellung dieser Spielvorgänge.

Betrachten wir nun die Oberstimme genauer. Es kommen folgende Notenformen vor:

<i>Form</i>	<i>Bezeichnung</i>	<i>Übertragung</i>	<i>Bezeichnung</i>
	<i>Longa</i>		
	<i>Brevis</i>		<i>Doppelt Ganze</i>
	<i>Semibrevis</i>		<i>Ganze</i>
	<i>Minima</i>		<i>Halbe</i>
	<i>Semiminima</i>		<i>Viertel</i>
	<i>Fusa</i>		<i>Ochtel</i>
	<i>Semifusa</i>		<i>Sechzehntel</i>
	<i>Semiminima-Triolen</i>		<i>Viertel-Triolen</i>

Im Notenbild überwiegen die Fusae, sowohl in Gruppen als auch einzeln, gleichsam als Sinnbild der Bewegung. Die Häufung der Fusa, die durch weitere Unterteilung der Semibrevis entstanden ist (einer Semibrevis entsprechen vier Semiminimae), läßt uns die schriftliche Darstellung von Anschlägen auf dem Tasteninstrument als das anschauliche Merkmal der Niederschrift von Instrumentalmusik erkennen: fol. 23r, Z. 1



Dieses anschauliche instrumentale Notenbild geht verloren, sobald ich die Tabulatur unter Beibehaltung der Notenwerte in moderne Notation übertrage:



Es fällt dabei besonders auf, daß das Bild der eng zusammengerückten Fusae durch Achtelgruppen ersetzt wird, die eine langsamere Bewegung suggerieren als sie in der ursprünglichen Aufzeichnung uns entgegentritt. Dort (in der Tabulatur) erinnern die durch Schrägstriche zusammengefaßten Tonfolgen eher an die Sechzehntelpassagen unserer heutigen, durch die Instrumentalmusik geprägten Notenschrift als an Achtel, da sie als Aufzeichnung von Laufwerk unmittelbar einleuchten. In T. 3 läßt uns außerdem die Folge von Semibreven und Minimien vielmehr an das uns gewohnte Notenbild der Übertragungen von Musik des 16. Jahrhunderts (Palestrina- und Lasso-Gesamtausgaben)

denken, als an die stereotype komplementäre Klauselwendung der Orgelmusik. Um das Merkmal der rasch aufeinander folgenden Anschläge nicht preiszugeben, muß ich bei meinen Übertragungen die Notenwerte der Tabulatur um die Hälfte reduzieren. Der besseren Verständigung wegen teile ich nochmals die Notenwerte der Tabulatur mit den entsprechenden, verkürzten Noten der heutigen Notenschrift mit:

♣	♣	<i>Doppelt Ganze</i>	♣	♣	<i>Viertel</i>
♣	○	<i>Ganze</i>	♣	♣	<i>Ochtel</i>
♣	♣	<i>Halbe</i>	♣	♣	<i>Sechzehntel</i>
			♣	♣	<i>Zweiunddreißigstel</i>

Dadurch ergibt sich ein Notenbild, das im Duktus der Schrift und in der musikalischen Bewegung der Tabulaturhandschrift wesentlich näher steht als der obige Übertragungsversuch mit den beibehaltenen Notenwerten:

The image shows a musical score with two systems. Each system consists of three staves. The first system contains measures 1 and 2, with a 'tr' marking above the first measure. The second system contains measures 3 and 4. The notation is dense and rhythmic, with various note values and rests.

Betrachten wir nun die Oberstimme in diesem Beispiel ein wenig genauer: Wir unterscheiden nicht nur Einzeltöne und deren Tonhöhen, sondern auch zugleich als ihren wesensmäßigen Bestandteil Bewegungsart und Bewegungsrichtung. Die Oberstimme stellt ein zusammenhängendes Ganzes dar, das mit seinen kleinen Nuancen und Details sich in Wendungen und Formeln aufgliedern läßt. Diese Formeln sind keine Bauelemente im Sinne einer kompositionstechnischen, konstruktiven Anlage, sondern sie sind mehr eine Art Glied-

derung oder Artikulation, die durch den unmittelbaren Spielvorgang entsteht. Eine Gliederung ergibt sich bei jeder Bewegungsänderung der Kolorierung, z. B. innerhalb der drei Sechzehntelgruppen von T. 1 bei dem *f'* und *c''*, in T. 2 beim *e''* und beim *a'*, wo jeweils die Bewegung ruckartig in anderer Richtung weiterläuft. Dabei spielt der erste Ton einer solchen Sechzehntelgruppe beim Zusammenklang mit den Unterstimmen eine größere Rolle und bewirkt aus diesem Grund manchmal das Umschlagen der Bewegung:



Das Merkmal des Spielvorgangs zeigt auch die Niederschrift der Unterstimmen in Buchstaben: Zur Bewegung der rechten Hand werden mit der linken Hand bzw. im Pedal Tasten angeschlagen, deren Klänge nicht so sehr in ihrer strengen, partiturähnlichen Abfolge, sondern vielmehr als Bordunklänge für die Kolorierung der rechten Hand aufgezeichnet werden. Der jeweils einer Measureinheit zugehörige Klang wird in der Mitte des Raums zwischen zwei Tabulaturstriche gesetzt<sup>4)</sup>. Dazu kommt noch die Aufzeichnung der Stimmenzahl: Der Satz beginnt dreistimmig (Z. 1, T. 1—3), von Z. 2, T. 1 ab fehlt die Mittelstimme, die Unterstimme hat kürzere Notenwerte. Sie bilden mit den einzelnen Tönen der Oberstimme zusammen einen nachschlagenden Rhythmus, der nur im Zusammenwirken dieser beiden Stimmen sinnvoll ist. Die bordunartige Technik weicht also bei der Klausel in Z. 1, T. 3 einem gleichmäßigeren Fortschreiten aller drei Stimmen und anschließend in Z. 2, T. 1 einer mehr komplementären Spieltechnik. Es werden insgesamt drei verschiedenartige instrumentale Vortragsarten aneinandergereiht, deren wichtigstes Merkmal vom Standpunkt der Komposition her gesehen, nämlich das Wegbleiben einer Stimme, man überhaupt nicht realisiert. Dieses Merkmal der Aufzeichnung mehrstimmiger Musik tritt in der Tabulatur hinter das schriftliche Festhalten des Spielvorgangs zurück.

Den für die instrumentale, bzw. orgelmäßige Faktur des Satzes charakteristischen Eindruck vermittelt, wie wir sahen, das Notenbild der Oberstimme. Nur in der Oberstimme kommen zusammenhängende Achtel- und Sechzehntelgruppen vor. Die unterste Stimme begleitet gelegentlich einzelne Achtelwen-

<sup>4)</sup> Die Praxis, längere Töne in der Mitte zwischen zwei Taktstrichen aufzuzeichnen, ist noch im 18. Jahrhundert üblich. Wir finden sie auch noch im 19. Jahrhundert, z. B. in Beethovens Handschrift der *Missa solemnis*, außerdem auch in der Ausgabe Schott 1827.

dungen der Diskantkolorierung im Terz-, Sext- oder Dezimabstand als klangliche Verstärkung des Diskant, z. B.



Neben den bordunartigen Klängen begegnen uns in den Unterstimmen Viertelwendungen, mit denen die stereotype Sext-Oktavklausel eingeführt wird, z. B. fol. 23r, Z. 1, T. 3, fol. 23v, Z. 2, T. 3 usw. Daneben kommt besonders in den freien Bearbeitungen die dem Hoquetus verwandte Technik des nachschlagenden Rhythmus vor, z. B. fol. 23r, Z. 2, T. 1—3



Es ist im Notenbild genau festgehalten, welche Töne jede Hand anschlägt. Notiert man diese Stelle ohne Berücksichtigung von Ober- und Unterstimme als zusammenhängende Folge von Anschlägen, so ergibt sich die nachstehende Tonfolge: T. 2



Die horizontale Anordnung der Tonfolgen in der Tabulatur, die man allzu schnell als Stimmen im Sinne der Kunstmusik identifiziert, wird durch die Umschrift nicht aufgehoben. Eine solche Umschrift wäre jedoch in einem zweistimmigen Satz der Kunstmusik sinnlos, in dem durch das gleichzeitige Festhalten und Fortführen von Klangbestandteilen Einzelstimmen mit eigenständigem Rhythmus kompositorisch festgelegt werden. Würde man in der Kunstmusik das jeweilige Eintreten eines neuen Tons in ähnlicher Weise wie in der Tabulatur auf ein System umschreiben, so ergäbe sich ein Notenbild, das weder den Kompositionsvorgang noch die Art der Ausführung erkennen ließe. In der

Orgelmusik dagegen ist durch eine solche Umschrift deutlicher erkennbar, daß die räumlich getrennte, horizontale Anordnung der Tonfolgen durch den *Spielvorgang* bedingt ist, der im rhythmischen Zusammenwirken der beiden Hände besteht. Die durch das Zusammenschreiben der Töne entstandene Tonfolge unterscheidet sich von einer zusammenhängend ausgeführten Diskantkolorierung in der rechten Hand nur dadurch, daß unmittelbar hintereinander größere Intervalle angeschlagen werden.

Dem komplementären Anschlagen von Einzeltönen (Z. 2, T. 2) liegt eine Folge von Terzen, Quinten, Sexten und Dezimen als Kernsatz zugrunde:



Es handelt sich dabei aber nicht um Klangfolgen mit den spezifischen Merkmalen des Klangwechsels, die ohnehin durch die instrumentale Vortragsweise nicht in Erscheinung treten würden, sondern um eine Art Verdoppelungspraxis, die ein einzelner Spieler aus dem Stegreif hervorbringen kann. Der nachschlagende Spielvorgang geht daher nicht von Einzelstimmen, sondern von Klängen aus. Das zeitweilige Aussetzen einer „Stimme“, z. B. des Contratenor, ist deshalb ein sekundäres Merkmal dieser Technik, zugleich aber ist das, was im Tenor und Diskant aufgezeichnet ist, nur von der klanglichen Komponente des Satzes, nicht aber von der linearen her zu verstehen.

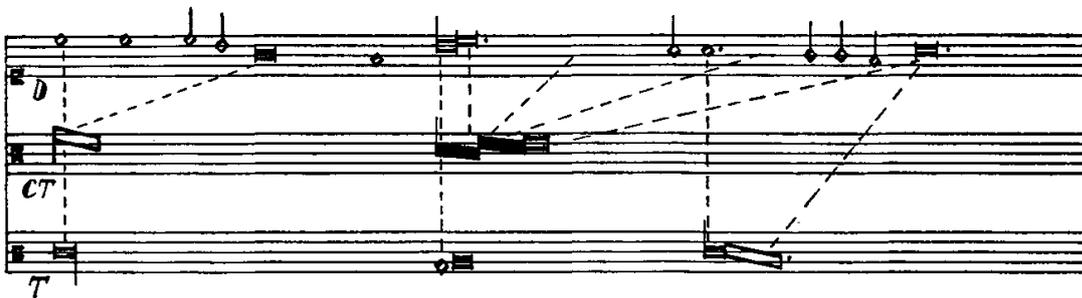
Wolfs und Apels Bezeichnung der Niederschrift der Tabulatur Oberstimme als Mensuralnotenschrift erfaßt die hier genannten Merkmale nicht<sup>5)</sup>. Sie trifft lediglich das Äußere des Notenbildes, nicht aber den inneren Zusammenhang zwischen dem Spielvorgang und seiner Aufzeichnung.

Um nun die Merkmale der Aufzeichnung von Kunstmusik der Tabulatur gegenüberstellen zu können, ziehe ich den dreistimmigen Diskantsatz „Ein vrouleen edel von naturen“ aus dem Locheimer Liederbuch<sup>6)</sup> und seine Intavolierung Nr. 19 im Buxheimer Orgelbuch heran. Zunächst: Der Tabulatur mit gewissen partiturähnlichen Merkmalen kann man nicht ohne weiteres das Entsprechende in der Aufzeichnung des Diskantsatzes im Locheimer Lieder-

<sup>5)</sup> In wesentlich engerem Zusammenhang mit dem Instrument und dem Hervorbringen von mehrstimmiger Musik durch einen Musiker sieht Schrade die Tabulatur-Oberstimme des Buxheimer Orgelbuchs in: Überlieferung, S. 105 ff. Vgl. auch meine Ausführungen auf S. 13.

<sup>6)</sup> Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann. In Faksimile-Druck hrsg. v. Konrad Ameln, Berlin 1925, S. 20 (Kurztitel: Facs. Ameln). Übertragung bei Friedrich Wilhelm Arnold, Das Locheimer Liederbuch nebst der Ars organisandi von Conrad Paumann, Leipzig 1926, Nr. 18, S. 121.

buch gegenüberstellen. Man muß zuerst die Stimmen der dreistimmigen Komposition spartieren. Dabei ergibt sich, wenn man die originalen Notenformen beibehält, sofort eine Schwierigkeit, die in der individuellen Schreibart der Einzelstimmen begründet ist. Um nämlich eine ganze Tonfolge implicite mit ihrem Rhythmus aufzuzeichnen, verwendet man ein einziges Notenzeichen in Form der Ligatur, das aber der partiturmäßigen Anordnung widerstrebt<sup>7)</sup>. Diese Aufzeichnung läßt nur den horizontalen Verlauf der Stimme erkennen, nie aber ihren vertikalen Zusammenhang. Wenn ich trotz dieses Merkmals versuche, die drei mensural notierten Stimmen untereinander zu schreiben, so muß ich, um die exakte vertikale Ordnung des letzten Tons einer zusammenhängend aufgeschriebenen Tongruppe zu ermitteln, immer bei der ersten Note einer solchen Gruppe zu lesen anfangen, z. B. am Anfang des Stücks:



Die Töne werden nicht einzeln, sondern in Gruppen aufgezeichnet. Ihre Dauer wird nicht von einem Einheitswert bestimmt, sondern hängt von der Aufeinanderfolge der Notentypen ab. Der Eintritt eines neuen Tons wird innerhalb der als *Ligatur* gekennzeichneten Notengruppe nicht eigens vermerkt. Die Ligaturen stellen somit fertige kompositorische Bestandteile dar, deren Einzeltöne nach der festgelegten Regelung der mensuralen Notierungsweise des 15. Jahrhunderts aufeinanderfolgen. Das Notenbild einer individuellen Stimme zeigt nicht die hoquetusartigen Merkmale wie die horizontalen Tonfolgen der Tabulatur fol. 23r, Z. 2, T. 2, wo durch die Pausen weniger das exakte Absprechen des Tons, sondern vielmehr das abwechselnde Anschlagen der beiden Hände markiert wird. Ein aus Ligaturen bestehendes Notenbild vermittelt daher auch keine Anschauung einer Betonungsordnung, wie sie z. B. im modernen Takt innewohnt<sup>8)</sup>, in dem die einzelnen Anschläge bildlich festgehalten sind.

Für die Gestaltung der in Ligaturen<sup>9)</sup> aufgezeichneten Stimme sind nicht

<sup>7)</sup> Vgl. dazu Arnold Schering, Studien, S. 95.

<sup>8)</sup> Bei der im Notenbild sichtbaren räumlichen Ausdehnung der Ligaturzeichen kann man an die Quantitätsrhythmik der altgriechischen Sprache denken, aus deren Silbenfolge ebenfalls kein abstraktes Betonungsgesetz herausgelöst werden kann, vgl. Thrasybulos Georgiades, Der griechische Rhythmus, Hamburg 1949, S. 46.

<sup>9)</sup> Den Übergang von der relativen Zeitmessung in den Ligaturen zur absoluten Zeitmessung der späteren Musik untersucht L. Schrade in: Überlieferung, S. 69.

hervorstechende Merkmale anderer Stimmen konstitutiv, sondern ihre eigene, aufgrund kompositorischer Ausarbeitung entstehende Individualität. Tonhöhe, Rhythmus und Bewegung verschmelzen zu einem einzigen zusammenhängenden komplexen Zeichen<sup>10)</sup>. Der Rhythmus einer einzelnen, mensural notierten Stimme ergibt sich hauptsächlich aus dem Fortgang ihrer Bewegung innerhalb des gesamten klanglichen Ablaufs. Die Ligaturen stehen dem Komponisten als präformierte Zeichen zur Verfügung, wobei der einzelne Ton als der den Rhythmus bildende Faktor untergeordnet ist.

Die Stimme ist aber in ihrer individuellen Ausprägung zugleich Bestandteil des mehrstimmigen Satzes. Dieser Satz hat neben seiner stimmenmäßigen Eigenart auch eine klangliche Komponente: Er besteht aus vielfältigen Möglichkeiten, Klänge durch gleichzeitiges Festhalten und Verändern ihrer Bestandteile aufeinander folgen zu lassen. Für den Organisten stellt sich dieser Vorgang, den er durch geeignete Spielvorgänge nachzuahmen versucht, als ein klangliches Strömen dar. Es wird insbesondere aus der Intavolierungspraxis des 16. Jahrhunderts berichtet, daß ein in der Satztechnik erfahrener Spieler ein mehrstimmiges Stück von der Aufzeichnung einer einzelnen Stimme, z. B. des Tenor ausgehend, auf der Orgel wiedergeben konnte. Die Niederschrift dieser Stimme diente dabei als eine Art Gedächtnisstütze für das Zusammenwirken der bei der Komposition beteiligten Stimmen, das sich der Organist vorher als Folge von Klängen eingeprägt hatte<sup>11)</sup>.

Der Aufzeichnung in individuellen Einzelstimmen im dreistimmigen „Ein vrouleen“ stelle ich die Tabulatur gegenüber: fol. 9r, Z. 1, T. 1—5

The image shows a musical score for a three-part setting. The top part is a mensural staff with a network of rhythmic strokes (ligatures) and a few notes. Below it is a tablature staff with letters: 'ü', 'g', 'ä', 'e', 'j', 'f', 'e'. The letters are positioned under the corresponding notes of the mensural staff.

Der Intavolator überzieht den ganzen Satz mit einem Netz gleichmäßiger Anschläge, für die er einen Notenwert, z. B. die Semibrevis oder die Minima, als Einheitswert festsetzt. Die Folge dieser Notenwerte ist somit als gleichmäßige Wiederholung des Anschlags von Tönen, als eine aus dem unmittelbaren Spielvorgang heraus entstandene Schreibgepflogenheit aufzufassen. Der Schreiber der Tabulatur überträgt nun den dreistimmigen Satz mit den notationstechnischen Eigentümlichkeiten der Kunstmusik auf dieses Netz von An-

<sup>10)</sup> Diesen Fragenkomplex behandelt Schrade ausführlich in: Überlieferung, S. 70 ff.

<sup>11)</sup> Das Verhältnis von mehrstimmigem Satz und Spielvorgang untersuche ich im Zusammenhang mit der Intavolierungstechnik Kap. IV, S. 117 ff.

schlagen, indem er für den Wert langer und kurzer Noten einen Einheitswert festsetzt. Lange Noten werden durch ein Vielfaches der Halben (Semibrevis), kurze Noten durch Teilung bzw. Untergliederung bezeichnet. Dadurch ist der Rhythmus aus dem Ganzen eines Satzes und seiner schriftlichen Fixierung herausgenommen und daher auch nicht mehr individuelles Merkmal der Einzelstimme. Die Stimmbewegungen des Satzes sind nach einem einheitlichen rhythmischen Prinzip koordiniert, das hauptsächlich im gleichzeitigen oder komplementären Anschlagen von Klängen und Klangbestandteilen besteht.

Die Tabulatur und die Niederschrift des dreistimmigen Liedsatzes sind also zwei von Grund auf verschiedene Aufzeichnungsarten mehrstimmiger Musik. Das Heranziehen von Merkmalen der Niederschrift von Kunstmusik ermöglicht uns keine adäquate Beschreibungsweise der Tabulaturaufzeichnung. Das Eigentümliche in der Notierung der Tabulatur ist nicht ausreichend erklärt, wenn man nur auf die Identität einzelner Notenformen mit denen der Mensuralnotation hinweist.

Ich möchte nun im folgenden auf weitere Eigenarten der Tabulatursschreibweise aufmerksam machen, die eine gesonderte Beschreibung und Erklärung der Tabulatur notwendig werden lassen.

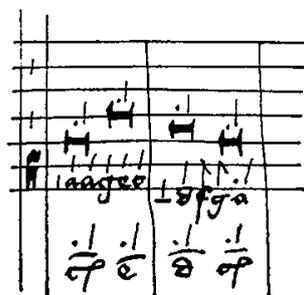
## 2. Die Wertbezeichnungen in der Buxheimer Orgeltabulatur

Die häufigste Masureinheit im Buxheimer Orgelbuch ist die perfekte Brevis, die wie in Nr. 19 durch drei Punkte bezeichnet wird, wie z. B. in der unteren Buchstabenreihe des folgenden Notenbeispiels. Durch drei darüber geschriebene Semibrevispunkte werden jedoch nicht nur die Buchstaben der Unterstimmen gekennzeichnet, sondern auch die Brevisnoten der Oberstimme, z. B. fol. 106r, Z. 3, T. 8—9:



In den in Buchstaben notierten Unterstimmen werden im Buxheimer Orgelbuch dieselben Wertsigna wie in der Oberstimme verwendet: für die Brevis ■ (fol. 95v, Z. 1, T. 1), für die Semibrevis ◆, für die Minima |, für die Semiminima ¶, für die Fusa ₯. In den Schlußklängen schreibt der Intavolator des Buxheimer Orgelbuchs allgemein die Longa, jedoch ohne Wertbezeichnung, etwa im Sinne von langer Note als Schlußklang. Auch bei den Buchstaben der

Schlußklänge unterbleibt meist die Bezeichnung der Dauer. Der Tabulatur-schreiber verwendet die Brevis in einem anderen Sinne, als sie in der Mensuralnotation aufgezeichnet wird: Dort kann sie verschieden lang sein, je nach dem Zusammenhang bzw. der Folge von Noten. Sie ist daher ein relativer Zeitwert. In der Tabulatur aber wird der absolute Wert der Brevis durch Zuhilfenahme kleinerer Einheiten fixiert, z. B. der Semibrevis. Das soeben genannte Beispiel einer dreizeitigen Brevis fol. 106r, Z. 3, T. 8 zeigt, daß bei der Niederschrift der Ober- und Unterstimmen in gleicher Weise vorgegangen wurde. Die Trennung in die in Mensuralnoten aufgezeichnete Oberstimme und die in Buchstaben notierten Unterstimmen, wie sie Wolf und Apel in ihren Beschreibungen der Tabulaturaufzeichnung durchführen, widerspricht daher der offenkundigen Vereinheitlichung des Notenbildes durch den Einheitswert der Semibrevis. Auf fol. 106r, Z. 3, T. 6—7 soll eine andere Gliederung der Mensur-einheit aufgezeichnet werden.



Die Buchstaben des Tenor und die Brevisnoten werden daher in gleicher Weise mit den beiden Wertsigna Semibrevis und Minima versehen. Das Umschlagen der anderthalbzeitigen Brevis in Z. 3, T. 6—7 in die dreizeitige Brevis in Z. 3, T. 8—9 kann man nicht aus der unmittelbaren Folge von unbezeichneten Mensuralnoten erkennen, die die relative Dauer gleichsam im Fortgang der Bewegung festlegen, sondern man macht sich beim Eintritt jeder neuen Note zuerst bewußt, in wieviel Zeiteinheiten sie untergliedert wird. Die Semibrevis als Untergliederung der Brevis ist daher als gleichmäßige Folge von Ikten jederzeit gegenwärtig und vereinheitlicht die Stimmen des Orgelsatzes. Man kann deshalb im Vergleich mit der Sprache sagen: Während eine Tonfolge in der Aufzeichnung der Kunstmusik als integrierender Bestandteil der Sprach-vertonung eine sprachliche Substanz enthält, die sich musikalisch als Quantität auswirkt, zeigt das Notenbild der Orgelmusik primär eine Folge von Anschlägen an, die in gleichen Abständen aufeinander folgen und auch bei längeren Notenwerten als gesetzmäßige Untergliederung gegenwärtig sind. Dadurch entsteht die Notwendigkeit, zusammenhängende Wendungen in Mensurabschnitte zusammenzufassen und durch senkrechte Tabulaturstriche kenntlich zu machen.

Die Folge von Anschlägen ist das Merkmal der nicht sprachgebundenen instrumentalen Musik und hängt einerseits mit dem elementaren Spielvorgang,

andererseits mit der klanglichen Eigenart der Orgel zusammen. Dieser Spielvorgang ist in doppelter Funktion erkennbar:

1. Im schlagartigen Ertönen von Mixturklängen, die in ihrer Quint-Oktavzusammensetzung die Orgel als ein von Haus aus bereits mehrstimmiges Instrument kennzeichnen<sup>12)</sup> (ähnlich wie bei einem Geläute, das primär nicht als Folge von Anschlägen, sondern als blockartiger Klang wahrgenommen wird. Die einzelnen Schläge sind für das gesamte Zusammenklingen nicht konstitutiv.).
2. Im raschen Aufeinanderfolgen von einzelnen Anschlägen als Kolorierung dieser Klänge, die aus dem Bedürfnis entsteht, das blockartige Ertönen des Mixturklangs durch instrumentale Betätigung herzustellen. Man empfindet dabei primär den insistenten Rhythmus (ähnlich wie bei Trommeln, bei denen es jedoch kein zusammenhängendes kompaktes Erklingen gibt).

Die Verwendung der Brevis in der Aufzeichnung der Tabulatur zeigt daher, wie verschieden ihre Bedeutung für das Aufschreiben von Musik sein kann. Die im Notenbild durch die langgestreckte Notenform erkennbare längere Dauer der Brevis genügt nicht, um das Charakteristische des Spiel- bzw. Artikulationsvorgangs festzuhalten. Aus diesem Grund wird ein in allen Stimmen enthaltener Einheitswert, die Semibrevis (Halbe) oder die Minima (Viertel) darüber geschrieben. Dies bewirkt natürlich die völlige Gleichschaltung der Einzelstimmen, deren individuelle Eigenart in einem für die Wiedergabe auf der Orgel präparierten Satz nicht mehr zur Geltung kommt. Die Brevis in der Bedeutung von „langer Note“ wird gelegentlich ohne zusätzliche Wertbezeichnung länger ausgezogen, z. B. fol. 39r, Z. 4, T. 1—2. Ebenso ohne Wertbezeichnung wird die Proportio sex qui altera auf fol. 58r, Z. 6—fol. 58v, Z. 1 als Folge von Brevisnoten aufgezeichnet, um die langsamere Bewegung anzuzeigen. In ähnlicher Weise notiert der Schreiber auf fol. 38v, Z. 1 hohle Brevisnoten, wobei zwei Dreier-Mensureinheiten zusammengefaßt werden. Auf fol. 72r, Z. 3 kommen die Proportionen sex qui tercia und sex qui altera wechselweise vor. In der Proportio sex qui tercia wird die Oberstimme mit hohlen Semibreven, in der Proportio sex qui altera mit Breven aufgezeichnet. Den beiden verschiedenen Bewegungsarten liegt folgendes Klanggerüst zugrunde: fol. 72r, Z. 3, T. 2 (vereinfacht)



<sup>12)</sup> Auf diese Eigenart der Orgel gehe ich ausführlicher im dritten Kapitel auf S. 78 ff. ein.

Das Notenbild zeigt, wie der Spieler diese Klangfolge aus dem Stegreif in zweifacher Weise ausführte, indem er das unterschiedliche Bewegungsverhältnis der beiden Hände in der Proportio sex qui tercia durch Semibreven, in der Proportio sex qui altera durch Breven (vel sic) bezeichnete<sup>13)</sup>:

*sex qui tercia*

*sex qui altera*

*vel sic*

Neben den gebräuchlichen schwarzen Notentypen werden an folgenden Stellen auch Hohlnoten verwendet:

- fol. 38v, Z. 1 Kennzeichnung der Brevis in der Proportio sex qui altera
- 43r, Z. 1 Kennzeichnung der Semibrevis in der Proportio sex qui altera
- 52v, Z. 4 eine ausgedehnte Brevis
- 53r, Z. 2 Kennzeichnung der Semibrevis in der Proportio altera qui dimidia (sex qui altera)
- 54r, Z. 3 Kennzeichnung der Semibrevis in der Proportio sex qui altera
- 65r, Z. 3 Kennzeichnung der Brevis in der Proportio sex qui altera
- 72r, Z. 3 Kennzeichnung der Semibrevis in der Proportio sex qui tercia
- 85r/v nach den ersten geschwärtzten Noten fast durchgehend Hohlnoten, auch die Minima zeigt hier eine andere, zum Teil flüchtige Schreibweise
- 90r, Z. 6 Kennzeichnung der Brevis in der Proportio sex qui tercia<sup>14)</sup>
- 95v, Z. 1 ein als Skizze aufgezeichneter Satz, dessen Notentypen ähnlich denjenigen auf fol. 85r sind; in der Oberstimme kommt hier die einzige Ligatur im Buxheimer Orgelbuch vor.

<sup>13)</sup> Der Schreiber hat in Z. 3, T. 2 offensichtlich eine Minima (d') vergessen. Ich habe, um das Verhältnis 4:3 kenntlich zu machen, in der zweiten Takthälfte das d' eingefügt.

<sup>14)</sup> Der Schreiber versteht unter diesen Proportionen meist eine Verlangsamung der Bewegung in der rechten Hand, bei der die Formen von Brevis und Semibrevis syno-

Auf der letzten Seite des Buxheimer Orgelbuchs (fol. 169r) gibt der Schreiber eine Übersicht über die gebräuchlichen Notenwerte. Er will dabei keine strenge Ausfüllung einer Measureinheit demonstrieren, sondern lediglich die Möglichkeit einer Untergliederung durch kleinere Notenwerte andeuten. Aus diesem Grund hat er in die Tabelle ungleichmäßig viele Minimen bzw. Semibreven als Untergliederung der Brevis eingetragen. Das unterhalb der Tabelle eingetragene Zeichen für Tempus perfectum und Tempus imperfectum kommt gelegentlich in der Handschrift vor:  $\odot$  „O rosa bella“ Nr. 39, fol. 17v, Z. 2 und Nr. 104, fol. 59r, Z. 4;  $\text{C}$  Nr. 104, fol. 59r, Z. 1 und fol. 168r, Z. 1 (keine Intavolierung, sondern ein Stimmenfragment). Das ebenfalls unterhalb der Notentabelle eingetragene „pauza“ hat den Sinn von „Pause“:

$\text{┌}$	Semiminima
$\text{└}$	Minima
$\text{T}$	Semibrevis
$\text{H}$	Brevis
$\text{HH}$	Longa

Außerdem enthält die Handschrift noch folgende Pausenzeichen:

$\text{F}$	Fusa
$\text{T}$ und $\text{HH}$	ein ganzer Takt bzw. Measureinheit
$\text{TTTT}$	vier Minimen
$\text{  :}$ und $\text{HH  :}$	acht Minimen (fol. 92v, Z. 2)

In dieser Bedeutung wird „pauza“ auch im Mensuraltraktat des *Fundamentum organisandi* im Locheimer Liederbuch<sup>15)</sup> beschrieben. Nun kommt aber in den Verzierungen einzelner Schlußklänge im Locheimer und Buxheimer Orgelbuch gelegentlich das Wort „pauza“ oder „pauz“ noch in anderer Bedeutung vor, z. B. Locheimer Orgelbuch S. 85, Z. 2 und 3 und Buxheimer Orgelbuch fol. 70r, Z. 4, T. 5. „Pauza“ bedeutet hier nicht pausieren im Sinne von Aufhören des Erklings, sondern: Bei dem Klang stehenbleiben, innehalten, bis

nym verwendet werden. Eine Ausnahme bilden die sechs Breven auf fol. 90r, Z. 6, die anstelle der zwölf Semibreven treten, um das Verhältnis 4:3 der „Proporcio sex qui tercia“ zu kennzeichnen.

<sup>15)</sup> Facs. Ameln, S. 82 f.

die Bewegung der rechten Hand zu Ende geführt wird. Dies erinnert an „pauza“ oder „pauzatio“ als Terminus technicus für die Kolorierungen der Schlußklänge im Organum des 13. Jahrhunderts<sup>16)</sup>. Arnolds Übertragung des *Fundamentum organisandi*<sup>17)</sup> und Wallners Übertragung des Buxheimer Orgelbuchs<sup>18)</sup> sind daher nicht korrekt, da sie zwischen den beiden Klängen eine Pause nach unserem heutigen Verständnis einfügen. Im *Fundamentum II* des Buxheimer Orgelbuchs fol. 107v und im Locheimer Orgelbuch S. 58<sup>19)</sup> werden die Wendungen über dem liegenbleibenden Baßton ebenfalls als „pauza“ bezeichnet. Es handelt sich dabei um freie Kolorierungen des Schlußklangs, die alle vom Zusammenklang der Oktav ausgehen und in der Quint der Oktav oder Dezim enden.



Auch innerhalb der Stücke des *Fundamentum organisandi* im Locheimer und Buxheimer Orgelbuch finden wir häufig nachträgliche Umspielungen von Oktavklängen, denen eine Klauselwendung vorausgeht. Der Spieler hat das Bedürfnis, einen durch Stimmbewegungen erreichten Klang wie z. B. die Oktav nach der Sext-Oktavklausel zu kolorieren und dabei noch zusätzlich als einen selbständigen, der Orgel eigentümlichen Klang, vorzuführen. Es ist anzunehmen, daß solche Schlußbildungen weit häufiger praktiziert als aufgeschrieben wurden.

Eine weitere Schreibgewohnheit, die für die Tabulaturaufzeichnung typisch ist, stellen die verschiedenen Arten von sog. Überbindungen bzw. Punktierungen dar: Auf fol. 36v, Z. 2, T. 2—3 werden die nachschlagenden Rhythmen in Ober- und Unterstimme verschieden aufgezeichnet.



<sup>16)</sup> Frieder Zammer, *Der vatikanische Organum-Traktat* (Ottob. lat. 3025), Turzing 1959, S. 85.

<sup>17)</sup> z. B. Arnold, *Das Locheimer Liederbuch*, Nr. XXV, S. 216, Z. 6, T. 3.

<sup>18)</sup> B. A. Wallner, *Das Buxheimer Orgelbuch*, Kassel-Basel 1958—1959 (*Das Erbe deutscher Musik* Bd. 37—39).

<sup>19)</sup> Arnold, *Das Locheimer Liederbuch*, Nr. X, S. 192.

<sup>20)</sup> Im Buxheimer Orgelbuch erscheint „pauza“ in der obigen Überschrift, im Locheimer Orgelbuch dagegen innerhalb der Schlußbildung des Stücks.

Anstelle des Additionspunktes wie im Diskant verwendet der Schreiber in der Unterstimme die Semiminima-Pause. Gemeint ist in beiden Stimmen das Gleiche, nämlich die instrumentale Ausführungsweise einer Reihe von Klangfolgen: fol. 36v, Z. 2, T. 2—3



Eine solche Klangfolge wird sehr selten in dieser gerüstartigen, unkolorierten Form aufgezeichnet, sondern stets nur im Zusammenhang mit dem konkreten Spielvorgang. Sobald man eine solche Musikaufzeichnung vom satztechnischen Aspekt her untersucht und dabei die Klangfolge als Gerüstsatz herauschält, geht das Typische der instrumentalen Ausführungsweise, nämlich die einzelnen Spielvorgänge in den beiden Händen, verloren. Aber auch in der Oberstimme wird gelegentlich der Punkt durch eine Pause ersetzt, z. B. fol. 31r, Z. 2, T. 3 — Z. 3, T. 1:



Hier ist die Aufzeichnung in Oberstimme und Unterstimme einheitlich ausgeführt. Der Punkt bei Wertbezeichnungen von Buchstaben kommt im allgemeinen nur zur Kennzeichnung einer Semibrevis vor, nicht aber als Additionspunkt. Meist wird in den Unterstimmen statt des Punktes eine Pause notiert, oder an die vorhergehende Note ein Semiminima-Zeichen angehängt, wodurch sich zwei Möglichkeiten der Ausführung ergeben:  $\overset{\text{p}}{\downarrow} \overset{\text{p}}{\downarrow} = \downarrow \downarrow$  oder  $\downarrow \downarrow$

Auf fol. 51v, Z. 5, T. 1 handelt es sich um die obige instrumentale Ausführungsweise mit den in den einzelnen Stimmen nachschlagenden Achteln. Anstelle der Schreibweise  $\gamma \downarrow \downarrow \gamma \downarrow \downarrow$  ist die andere Schreibweise

$\overset{\text{p}}{\downarrow} \overset{\text{p}}{\downarrow} \overset{\text{p}}{\downarrow} \overset{\text{p}}{\downarrow}$  getreten:



Der Rhythmus der in Buchstaben notierten Stimmen ist bestimmt durch die nachschlagenden Achtel, wobei der Tenor zuerst mit dem Diskant, dann mit dem Contratenor zusammengeht. Bei Übertragungen mehrstimmiger Sätze auf die Orgel kann man auch den Rhythmus der Vorlage heranziehen, um die genaue rhythmische Fassung zu ermitteln. Für die Stegreifausführung auf dem Tasteninstrument hat dies aber nichts Zwingendes, vgl. fol. 163v, Z. 4, T. 5 mit dem Original von Walter Frye<sup>21</sup>):

Die Ausführung kann man sich trotzdem auch folgendermaßen vorstellen:

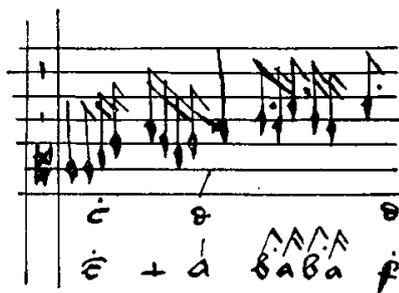
Gelegentlich wird auch anstelle des an den vorausgehenden Buchstaben angehängten Achtelzeichens der betreffende Buchstabe doppelt geschrieben, z. B. Nr. 160, fol. 87v, Z. 5, T. 6 (und Z. 6, T. 3), das die von der Vorlage abweichende Deutung nahelegt<sup>22</sup>).

<sup>21</sup>) Sylvia W. Kenney, Walter Frye, American Institute of Musicology 1960, S. 1 (Corpus Mensurabilis Musicae Bd. 19).

<sup>22</sup>) Originalsatz von Walter Frye bei Sylvia W. Kenney, Corpus Mensurabilis Musicae, Bd. 19, Nr. 5.



In dieser Weise sind alle punktierten Minimen in den Unterstimmen von Binchois' Chanson „Esclave“ aufgezeichnet, die im Buxheimer Orgelbuch in Nr. 101, fol. 57v—58r intavoliert ist. Im letzten Teil des Buxheimer Orgelbuchs werden auch in den Unterstimmen gelegentlich punktierte Achtelbezeichnungen notiert, z. B. fol. 162r, Z. 6:



Wegen der Schwierigkeit, kürzere Notenwerte an eine Semibrevis anzuhängen, wird am Anfang der Zeile nach der Semibrevis c' eine Achtelpause eingeschoben. Die Punktierung der Achtel ist hier offensichtlich durch Angleichung der Schreibweise der in Buchstaben notierten Stimmen an die Diskanttaufzeichnung entstanden. In der „Se la face“-Bearbeitung Nr. 255 erscheint auch eine punktierte Minima, fol. 164v, Z. 5, T. 1—2:



<sup>23)</sup> Die in der Handschrift nicht eingetragene Pause klammere ich in der Übertragung ein.

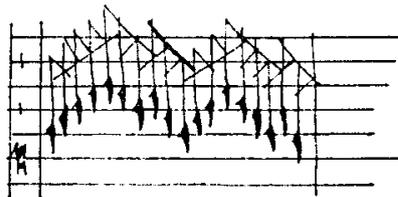
Die Aufzeichnung dieses Satzes ist, was Punkte betrifft, teilweise nicht zu entziffern, weil sie durch zahlreiche Flecken und Punkte, die nicht zum Notentext gehören, entstellt ist.

Ich komme zurück auf die oben begonnene Beschreibung des Satzes Nr. 48 „Ellend“ fol. 23r, Z. 1 f. Bei den zusammenhängenden Diskantkolorierungen, welche die instrumentale Faktur am sinnfälligsten hervortreten lassen, werden die Stiele der einzelnen Noten von oben nach unten gezogen und oben durch abwärtsgehende Schrägstriche als Sechzehntel bzw. Achtel gekennzeichnet. Bis zu fünf abwärtsgehende Noten erscheinen auf diese Weise als durch Balken zusammengefaßte Einzelgruppen. Aufwärtsgehende Sechzehntel dagegen werden immer einzeln bezeichnet, so daß eine Measureinheit, z. B. fol. 23r, Z. 1, T. 2 in einer unüberschaubaren und nur schwer aufzugliedernden Notenreihe dargestellt wird:



Die Bewegungsänderung, das Fortrücken der Hand und das Umspielen eines Tones oder Klangs ist nur anhand der Tonfolge unmittelbar zu erkennen, nicht aber an der Bewegungsrichtung der Querbalken, wie sie in unserer heutigen Notenschrift gebräuchlich sind.

Unübersichtlich ist auch die Kennzeichnung der Triolengruppen. Alle aufsteigenden Tonfolgen werden unabhängig von der Dreiergliederung durch den von links unten nach rechts oben gehenden Querstrich, alle absteigenden Tonfolgen durch den von links oben nach rechts unten gehenden Querstrich zusammengefaßt, der bei den Sechzehnteln fehlt, z. B. fol. 23r, Z. 5, T. 1:



Der Schreiber, der das dritte Fundamentum auf fol. 124v geschrieben hat, bezeichnet mit dem Stiel und den Sechzehntel-Schrägstrichen oft nur den ersten einer längeren Folge von Tönen<sup>24)</sup>, wodurch das Merkmal der instrumentalen Kolorierung noch anschaulicher wird, z. B. fol. 124v, Z. 2:

<sup>24)</sup> Im ersten Teil des Buxheimer Orgelbuchs kommt dieses abgekürzte Schreibverfahren nur einmal vor: Nr. 57, fol. 32r, Z. 4, T. 3.



Das Nacheinander-Anschlagen der einzelnen Töne ist hier als bloße Folge von Punkten festgehalten. Dieses Notenbild hat bezüglich des Zusammenklagens mit den Unterstimmen nichts Zwingendes. Wir sind gewohnt, Läufe und Kolorierungen in Gruppen von drei, vier oder sechs Noten aufzuzeichnen. Ich schreibe den obigen Kolorierungsablauf in diesem Sinne um und erhalte ein Notenbild, in dem die einzelnen Gruppen von vier Sechzehnteln sofort überblickt werden können:



Durch die Kennzeichnung der Bewegungsrichtung unterscheidet man in diesem Notenbild einzelne Spielvorgänge, z. B. auf- und absteigende Wendungen

 und außerdem Wendungen ohne spezifische Bewegungsrichtung  .

Zugleich aber wird das exakte Zusammenklagen mit den Klängen der linken Hand festgehalten. Man denkt bei dem modernen Notenbild eher an die italienische Orgelmusik um 1600, in der ebenfalls die Klänge der linken Hand von der rechten umspielt werden. Durch die Übertragung in moderne Notenschrift wird zwar das Anschauliche der instrumentalen Betätigung stärker hervorgehoben als in der Tabulaturaufzeichnung, dafür ist aber das Eigentümlich-Freizügige der Tabulaturaufzeichnung irreführenderweise als *res facta*, d. h. in Richtung der kompositorischen Ausarbeitung festgelegt.

Oft läßt sich der exakte Spielvorgang in den einzelnen Stimmen nicht koordinieren, besonders wenn die Stimmen nicht nach dem gleichmäßigen komplementären Prinzip rhythmisiert und aufgezeichnet sind, wie dies bei der Ausführungsweise von Klangfolgen<sup>25)</sup> möglich war. Das Unregelmäßige einer solchen Aufzeichnung kann man daher auch nicht in einen spontanen

<sup>25)</sup> Vgl. S. 35.





Die Bewegung der Oberstimme füllt hier die Measureinheit von drei Semibreven durch drei Vierteltriolenwendungen aus, die sich äußerlich nicht von den Achteltriolen unterscheiden<sup>28)</sup>. Unter die Triolen der Oberstimme wurden mit Ausnahme der letzten Triolengruppe die gleichen Töne in der Buchstabenreihe eingetragen, so daß man zunächst an eine Oktavverdoppelung der rechten durch die linke Hand denkt, die allerdings da abbricht, wo es sich um die Überleitung zum Ton der nächsten Measureinheit handelt. Die Eintragung der Minima-Pausen, von denen überflüssigerweise je drei vor und nach der Buchstabenreihe stehen, legt die Vermutung nahe, daß diese Buchstabenreihe nicht den Part für die linke Hand, sondern eine nachträgliche Änderung der Oberstimme darstellt, bei der der Schreiber lediglich die Oktavkennzeichnung vergaß. Dafür spricht auch, daß in der genannten Measureinheit nicht vier, sondern drei Stimmen aufgezeichnet sind, von denen die unterste pausiert.

Eine Art von Beschleunigung der Bewegung in der rechten Hand stellt die Aufzeichnung des Diskant in Nr. 92, fol. 52v, Z. 5, T. 4 dar:



Die einzelnen Töne sind neben ihrer Kennzeichnung als Fusae noch zusätzlich nach unten gestielt. Da in der Regel 24 Fusae auf eine perfekte Brevis kommen und in dem obigen Mensurabschnitt insgesamt 29 Fusae aufgezeichnet sind, muß die Kolorierung entsprechend rascher ausgeführt werden.

Auch auf fol. 53r, Z. 1, T. 3 — Z. 2, T. 1 scheint die Abwärtsstielung auf eine Modifikation der Bewegung in der rechten Hand hinzudeuten, die hier

<sup>28)</sup> Viertel- und Achteltriolen werden auch sonst im Buxheimer Orgelbuch mit derselben Kennzeichnung versehen: fol. 47v, Z. 1, T. 1 und 47v, Z. 3, T. 3 oder fol. 33v, Z. 3, T. 1 und 33v, Z. 4, T. 1—2.

im Unterschied zur obigen Stelle nicht als Fusa-Bewegung gekennzeichnet ist. Diese Bewegungsänderung der rechten Hand hängt offensichtlich mit dem plötzlich einsetzenden Dreierhythmus in der linken Hand zusammen, der bereits in Z. 1, T. 2 beginnt und dem der Schreiber die Kolorierung der rechten Hand von T. 3 ab angleichen will.

Der exakte Zusammenklang mit den Unterstimmen ist bei diesen Kolorierungsnuancen oft nicht genau fixierbar. In ihrer Übertragung versucht B. A. Wallner das Zusammenklangsmäßige durch Gruppierung der Sechzehntel in Sextolen und Septolen festzulegen.

Das bedeutet jedoch eine Interpretation der Sechzehntelgruppen als feste Bestandteile eines harmonischen Ablaufs, die, wie wir anhand der Niederschrift des Tabulaturdiskant sahen<sup>29)</sup>, ohne genaue vertikale Ordnung aufgezeichnet sind.

Wir sind gewohnt, aufgrund unserer heutigen Vorstellung von vertikaler Ordnung in der mehrstimmigen Musik, alle Arten von Kolorierungsvorgängen in die Folge von Klängen einzuordnen. Diese Vorstellung suggeriert uns bei der Musik des Buxheimer Orgelbuchs eine allzu rasche Übertragung der Tabulatur-Aufzeichnung in unsere heutige Notenschrift. Die nach oben und unten gekennzeichneten Tonfolgen in Nr. 92 weisen noch klarer darauf hin, daß eine Übertragung in unsere heutige Notenschrift das Eigentümliche der früheren Orgelmusik, sowohl als Ausführung wie als Aufzeichnung außer Betracht läßt, nämlich das Ungezwungene, Improvisatorische des Kolorierungsvorgangs.

### 3. Die Akzidentien

Der nach abwärts gezogene Strich einer Note in der Diskantaufzeichnung bedeutet in der Regel die Erhöhung bzw. Erniedrigung um einen Halbton. Die Halbtonveränderungen werden auf der letzten Seite des Buxheimer Orgelbuchs (fol. 169r) zusammengestellt: cis, dis oder es, fis und gis. Das b ist in diesem Zusammenhang nicht erwähnt, sondern als Alternativ-Ton für h in der Skala enthalten: c d e f g a h b. Diese Buchstaben stehen als Tasten-

<sup>29)</sup> Vgl. S. 38.

bezeichnungen synonym für die Hexachordbezeichnungen *ut re mi fa sol la*, denen das *h durum* und das *b molle* beigelegt ist.

Die Tabulaturen wurden in der bisherigen Forschung oft für die Authentizität der Akzidentiensetzung herangezogen<sup>30</sup>). Man war der Meinung, die Orgelüberlieferung sei für die Akzidentiensetzung genauer als die Originalquellen, da die Tabulaturaufzeichnung in ihrer Eigenschaft als musikalische Griffschrift bezüglich der Fixierung von Erhöhungen und Erniedrigungen sehr zuverlässig sei. Deshalb hielt man die intavolierte Fassung einer mehrstimmigen Komposition bezüglich der sonst nur mit Schwierigkeiten zu ermittelnden Akzidentien für die am meisten wahrscheinliche Ausführungsweise<sup>31</sup>). In ihrer Dissertation „Orlando di Lassos Werke in den Orgeltabulaturen“ versucht Elly Schmidt<sup>32</sup>) das Typische der Orgelfassung so zu erklären, daß sich der Orgelspieler die Verwendung der schwarzen Tasten genau aufgezeichnet habe, da er wegen der einfacheren Applikatur am liebsten auf den Untertasten spielte. Noch weiter geht Karin Kotterba in ihrer Dissertation „Die Orgeltabulatur des Leonhard Kleber“<sup>33</sup>). Sie bespricht ausführlich die Verwendung der Akzidentien in den Klauselverzierungen und kommt dabei zu dem Ergebnis, Erhöhungen dürfen nur da vorgenommen werden, wo sie ausdrücklich markiert sind. Als Beispiel führt sie folgende Wendung an und gibt die genaue Ausführung dazu:



Abgesehen davon, daß es sowohl in Handschriften als auch in frühen Drucken üblich war, die Erhöhung eines Tons innerhalb einer Wendung nur einmal zu vermerken, spricht die von Kotterba vorgeschlagene Ausführung gegen die Praxis der Klauselverzierung auf dem Tasteninstrument im 15. und 16. Jahrhundert, mit der man gerade den Leitton umspielen wollte.

Die in der Forschung weitverbreitete Auffassung von Akzidentiensetzung geht an der Tatsache vorbei, daß die Intavolierungen des 15. und 16. Jahr-

<sup>30</sup>) Hans Schnoor, *Das Buxheimer Orgelbuch*, Diss. Leipzig 1923, S. 40: „... man müßte doch annehmen, daß im allgemeinen gerade die Tabulatur die Sätze in einer Form überliefert, die am wenigsten mit eigenmächtigen Zutaten oder gegenteiligen Deutungen von Versetzungszeichen rechnet.“

<sup>31</sup>) Vgl. die Auseinandersetzung zwischen Kroyer und Wolf, Bericht über den III. Kongreß der IGM Wien 1909, S. 112 und S. 124, außerdem: Willi Apel, *Akzidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts*, Straßburg 1937, S. 14 ff.

<sup>32</sup>) Elly Schmidt, *Orlando di Lassos Werke in den Orgeltabulaturen* von B. Schmidt d. Ä. und Elias Nikolaus Ammerbach, Diss. Göttingen 1924, außerdem: Elly Frerichs (geb. Schmidt), *Die Accidentien in Orgeltabulaturen*, *ZfMw* VII, 1924/25, S. 99 ff.

<sup>33</sup>) Karin Kotterba, *Die Orgeltabulatur des Leonhard Kleber*, Diss. Freiburg 1958.

hunderts für den Eigengebrauch des Spielers entstanden sind. Sie sind daher bezüglich der Halbtonverwendung wesentlich ungenauer als die originale Aufzeichnung. Dies wird am Beispiel der Intavolierung des „O rosa bella“ von Dunstable im Buxheimer Orgelbuch Nr. 39 deutlich. Ich stelle die Fassungen von T. 8 ab einander gegenüber<sup>34)</sup>:



Die Intavolierung des „O rosa bella“ zeigt gerade das Gegenteil der von Schmidt und Apel vertretenen These: Die wichtigsten Akzidentien sind in der Tabulatur nicht eingetragen (vgl. die mit einem Kreuzchen markierten Töne). Die zweite Intavolierung von „O rosa bella“ im Buxheimer Orgelbuch Nr. 104, fol. 59r ist bezüglich der Akzidentien ebenso ungenau. In der Oberstimme wird hauptsächlich die Erhöhung des f zum fis gekennzeichnet, das b wird nur gelegentlich vermerkt. Die Melodie war vermutlich dem Intavolator so bekannt, daß sich eine Kennzeichnung des h als b erübrigte.

Größere Schwierigkeiten verursacht die Aufzeichnung der Unterstimmen, in denen häufig statt eines b ausdrücklich ein h geschrieben wird, z. B. in Nr. 104, fol. 59r, Z. 3, T. 1 im Tenor. Es ist schwer verständlich, warum diese Tabulatur, die deutlich die Merkmale einer aus dem Gedächtnis angefertigten Nachschrift trägt, an den genannten Stellen so sehr von der Vorlage abweicht. Ich nehme an, daß die nach unsern heutigen Vorstellungen ungenaue Akzidentiensetzung damit zusammenhängt, daß man in der Orgelmusik die Hexachordgruppen in den der Klaviatur eigenen Gesamttraum umwandelte, der nach Oktaven gegliedert war. Der siebte Ton der Skala konnte je nach dem Hexachord ein b rotundum oder ein b quadratum sein, so daß praktisch beide Buchstaben zwar synonym gebraucht, aber je nach dem Zusammenhang

<sup>34)</sup> Originalsatz von Dunstable in DTO Jg. VII, S. 229, Faksimile S. IV.

verschieden ausgeführt wurden. Die Akzidentiensetzung wurde in dem Maße genauer gehandhabt, in dem die Hexachordvorstellung verblaßte, so daß aus dem bloßen Zusatz, d. h. dem gelegentlichen Vermerken von Halbtonversetzungen, allmählich ein notwendiger Bestandteil des Notenbildes wurde.

Manche Unterschiede zwischen Vorlage und Intavolierung mögen in der Akzidentiensetzung auf Eigenwilligkeiten des Spielers zurückzuführen sein, der gerne eine bekannte Komposition durch ungewohnte, überraschende Töne wiedergab. In den Tabulaturen sind solche mitunter sehr eigenwilligen Wendungen zahlreich vorhanden. Ich füge ein paar Beispiele im Buxheimer Orgelbuch bei: Nr. 20, fol. 9r, Z. 6, T. 4; Nr. 23, fol. 10r, Z. 3, T. 3; fol. 145r, Z. 1 bei der Wendung la b ut re re ut b la; fol. 145v, Z. 2.

Das dreistimmige Lied Nr. 12 und 13, fol. 4r ist in zwei Tonhöhen aufgezeichnet. Der Intavolator hat die Fassung von Nr. 12 zuerst in f intavoliert. Er mußte aus diesem Grund zahlreiche Halbton-Erniedrigungen berücksichtigen, z. B. Z. 1 und 3. Um den damit verbundenen Schwierigkeiten zu entgehen, fügte er eine zweite Intavolierung in der wesentlich günstigeren G-Tonart bei. Vor allem scheint das as, das auf der Klaviatur als gis gebaut ist, Schwierigkeiten in der Temperierung verursacht zu haben. Der Orgelspieler bringt, um die akustische Diskrepanz zu mildern, bei den fraglichen Tönen

die sehr häufige Verzierung durch Anhängen der Figur  an. Die Halb-

tonversetzung wird dabei durch den Querstrich vermerkt  . Arnold Schlick

beschreibt diese Schwierigkeit der Stimmung im 8. Kapitel seines „Spiegel“<sup>35</sup>): „Das post soll der discant gleich den andern stymmen lang gehalten werd / sonder mag mann sollich clausell den discant am anfang mit eim peußlein oder gerader diminutz / tectlein / leufflein / risslein oder floratur / wie du es nennen wilt, wol verschlagen un bergen / das die hertickeit oft genanter clausell nit gemerckt wirt, als ein geschickter organist zü thun wol weiß.“ Die Schwierigkeiten beim Spielen auf den Obertasten erwähnt Schlick im Zusammenhang mit der Besprechung der Kirchentöne und ihre Adaptation auf der Klaviatur. Wenn man nämlich den dritten Ton von fis aus spielt, ergeben sich viele Semitonien. Schlick sagt dazu im Kapitel II: „Des gleichen wellich tercij toni sein auß dem e la mi ist auch noch eins tons höher / der organist woll dan per fictam musicam spilen mi in d sol re das woll gut zü thun, aber nit eim iglichen gewon.“ Die Praxis, eine Hauptnote und ihre untere oder obere Nebennote kurz hintereinander anzuschlagen, gehört hier zu den Geschicklichkeiten des Spielers. Die Applikatur ist im 15. Jahrhundert,

<sup>35</sup>) Arnold Schlick, Spiegel der Orgelmacher und Organisten (Speyer 1511), Faksimile-Neudruck nebst einer Übertragung in die moderne Sprache, hrsg. v. Paul Smets, Mainz 1959 (Kurztitel: Spiegel).

wenn man aufgrund von Buchners Angaben im „Fundamentbuch“<sup>36)</sup> dieselbe Anwendung des Fingersatzes auch für die Zeit des Buxheimer Orgelbuchs annimmt, hauptsächlich für die Verwendung der Untertasten gedacht, da man den Daumen nicht benutzte. Man richtete, wie es noch Schlick vorschlägt, die mehrstimmigen Sätze so ein, daß man sie von c (ut) aus spielen konnte.

Die Verfasser der genannten Arbeiten über die Akzidentienfrage gehen zu sehr von der Vorstellung aus, als handle es sich bei der Tabulaturniederschrift um einen Text, der durch das Heranziehen von mehreren parallelen Quellen und ihrer stilkritischen Merkmale wissenschaftlich genau ermittelt werden könne. Diese von der Philologie geprägte Methode ist aber in der musikhistorischen Forschung nur beschränkt anwendbar. Sie geht z. B. an der Tatsache vorbei, daß die erklingende Musik im Gegensatz zur Sprache nur zu einem Teil durch Schrift festgehalten werden kann<sup>37)</sup>. Die Akzidentien gehören, wie wir anhand der Intavolierungen sehen, nicht zu dem Bestandteil der Musik, der als Komposition eindeutig schriftlich fixiert wird, sondern sind ein Merkmal der Ausführungsweise. Gerade die Orgeltabulatur, in der primär Merkmale der Ausführung und nicht der Komposition festgehalten werden, kann für die von Apel und Schmidt beabsichtigte Klärung der Akzidentienfrage nicht herangezogen werden.

Im zweiten Teil des Buxheimer Orgelbuchs (von fol. 124v an) verwendet der Schreiber verschiedene Formen als Akzidenszeichen, z. B. mit einfacher Kaudierung: fol. 142r, Z. 6, T. 1. Oft wird noch der abwärtsgehende Strich durch einen kleinen schrägen Strich durchgestrichen: z. B. für Erhöhung fol. 135r, Z. 4 oder für Erniedrigung fol. 139v, Z. 1, T. 1. Daneben kommt auch das Zeichen  $\times$  für Erhöhung vor in Nr. 232, fol. 128v, Z. 1—5. Schnoor hält dieses Zeichen irrtümlicherweise für einen Ersatz des Taktstrichs anstelle des sonst üblichen kleinen Zwischenraums zwischen den Akkoladen<sup>38)</sup>.

#### 4. Die Tabulatur als protokollähnliche Nachschrift des Spielvorgangs<sup>39)</sup>

Bei der Beschreibung der Tabulaturaufzeichnung ging ich von dem Vergleich der traditionellen Niederschrift im dreistimmigen Diskantsatz „Ein vrouleen edel von naturen“ mit der Intavolierung Nr. 19 und 20 im Buxheimer Orgelbuch aus. Das Gemeinsame der beiden Musikschriftarten — die äußere Identität einiger Notenformen — konnte uns keine Auskunft geben,

---

<sup>36)</sup> Carl Paesler, Fundamentbuch von Hans von Constanz, VfMw V, 1889 (Kurztitel: Fundamentbuch).

<sup>37)</sup> Thrasybulos Georgiades, Die musikalische Interpretation, Studium Generale VII, H. 7, 1954, S. 389 f.

<sup>38)</sup> Hans Schnoor, Dissertation, S. 29.

<sup>39)</sup> Zum Begriff vgl. Thr. Georgiades, Musik und Schrift, München 1962, S. 18 f.

wie es zur jeweiligen Aufzeichnung der Musik kam und welche Funktion diese Aufzeichnung im Ganzen der Ausführung von Musik hatte. Die Beschreibung der Merkmale, die beide Aufzeichnungsarten voneinander trennen, war schon deswegen notwendig, weil Orgelmusik von einem einzelnen Musiker, Kunstmusik dagegen von einem Ensemble ausgeführt wurde. Der Schreiber des dreistimmigen Satzes „Ein vrouleen“ zeichnet seine Komposition auf, um eine Aufführung durch mehrere Musiker überhaupt zu ermöglichen. Seine Niederschrift, die eine zusammenhängende Tradition aufzuweisen hat, betrifft das Zusammenwirken dieser Musiker. Der Intavolator dagegen versucht, aus dem Gedächtnis das Zusammenhängende seines Spielvorgangs als Fülle einzelner Anschläge aufzuzeichnen. Diese Aufzeichnung dient ihm lediglich als Festhalten einer besonders geglückten, virtuosen Bearbeitung, sie ermöglicht nicht erst das Hervorbringen von Musik auf der Orgel. Die schriftliche Darstellung von Orgelmusik, in der die innere Notwendigkeit zur Niederschrift fehlt, tritt uns daher nicht als gattungsmäßige Notenschrift, sondern als empirischer Aufschreibversuch entgegen.

Die Aufzeichnung der einzelnen Bewegungsschwankungen in der Oberstimme vermittelt kein Bild des exakten vertikalen Zusammenklagens mit der Bewegung der Unterstimmen, etwa so, daß man das Ganze sofort überschauen könnte. Man muß zuerst entziffern, welche Wendungen der Oberstimme den einzelnen Cantus-Fortschreitungen zuzuordnen sind. Dieses Zusammensuchen führt aber an Stellen mit unregelmäßiger Kolorierung zu keinem befriedigenden Ergebnis, so daß aufgrund der Aufzeichnung der ursprüngliche Spielvorgang bisweilen überhaupt nicht oder nur sehr schwer rekonstruierbar ist, wie in den Übungsstücken von Adam Ileborgh<sup>40</sup>).

Auch die Folge der einzelnen c. f.-Töne hat, was die Bewegungsschwankungen betrifft, nichts Zwingendes. Es werden in loser Folge Klangumspielungen aneinandergereiht, die vom Standpunkt der Komposition aus gesehen etwas Irrationales haben. Das anschauliche Umsetzen der Anschläge auf dem Instrument in Punkte und Striche erinnert uns an das Sichtbarmachen von Frequenzen, an das Oszillogramm, das als protokollarische Aufzeichnung den Vorgang erkennen läßt. Wenn man die Aufzeichnung der Oberstimme getrennt ins Auge faßt, lassen sich wie beim Oszillogramm nur Tonrelationen feststellen. Man kann daher aufgrund des äußeren Bildes einer Tabulaturoberstimme noch keine Schlüsse auf das Zustandekommen und die Funktion der Tonfolgen ziehen. Erst die Berücksichtigung der Unterstimmen als Bezugssystem läßt den jeweiligen besonderen Sinn der Klangumspielungen erkennen.

Vom bloßen Festhalten von Spielvorgängen her gesehen besteht keine innere Notwendigkeit, Orgelmusik aufzuzeichnen. Das Hervorbringen von

---

<sup>40</sup>) Gerhard Most, Die Orgeltabulatur von 1448 des Adam Ileborgh aus Stendal, Altmärkisches Museum Stendal, Jahresgabe VIII, 1954, S. 43 ff.

blockartigen Klängen auf der Orgel, das ich im dritten Kapitel ausführlicher beschreibe, bedurfte nicht der Notenschrift. Erst als man diese Klänge kolorierte und dabei sich den Klangraum als eigenständigen, durch menschliche Betätigung erst geschaffenen Faktor bewußt machte, empfand man das Bedürfnis, die für die Klangverlängerung notwendigen Kolorierungen als besonders gute und geglückte Spielvorgänge durch die Aufzeichnung sichtbar und wiederholbar zu machen.

Die im Notenbild erkennbare Koordination der ursprünglichen Stimmen ist der Grund, warum Johannes Wolf<sup>41)</sup> die Tabulatur mit der Partitur verglichen und beide als „wesensgleich“ bezeichnet hat. Tabulaturaufzeichnung und Niederschrift von Kunstmusik im 15. Jahrhundert zeigen aber ein recht unterschiedliches Verhältnis zur Partitur. Ich möchte diesen Unterschied anhand der beiden folgenden Merkmale der Partitur verdeutlichen:

1. an der Gliederung in einen oberen und unteren Klangraum und
2. an der Möglichkeit, das Gleichzeitige des Stimmenverlaufs zugleich mit der jederzeit exakten vertikalen Koordination zu erkennen.

In einer Intavolierung kann man die vertikale Beziehung der Töne erkennen, wenn man die Aufzeichnung der Tabulatur dahingehend modifiziert, daß die einzelnen Töne der Stimmbewegungen als Klangbestandteile koordiniert werden. Auf diese Weise erhält man ein Bild des exakten Zusammenklings der Tonfolgen. Man muß z. B. bei der Übertragung eines Satzes der Kunstmusik auf die Orgel den einzelnen Ton aus der präformierten, rhythmischen Tonfolge der Ligatur herauslösen und ihn zu den Tönen der anderen Stimmen in Beziehung setzen. Bei diesem Verfahren ergibt sich in der Tabulatur das zweite Merkmal der Partiturnotierung.

Die Gliederung in einen oberen und unteren Bereich, das erste oben genannte Merkmal der Partituraufzeichnung, kommt dagegen in der Tabulatur nur bedingt zum Ausdruck, insofern nämlich, als wir zwischen dem Komplex der Oberstimme mit der die Töne anschaulich darstellenden Notenschrift und dem der Unterstimmen mit der die Töne nur bezeichnenden Buchstabenschrift unterscheiden. Die Oberstimme wird als Bewegung innerhalb des höheren Tonraums bei der Aufzeichnung erfaßt. Die Unterstimmen dagegen stellen einen kompakten, noch nicht entwirrten Knäuel dar, der erst stimmenmäßig-räumlich gegliedert werden muß. Die partiturmäßige Anordnung der beiden Buchstabenreihen in der Tabulatur des 15. Jahrhunderts wird z. B. auch dadurch erschwert, daß diese beiden „Stimmen“ oft ihre Lage vertauschen.

Wir sahen schon<sup>42)</sup>, daß die individuell aufgeschriebenen Stimmen des dreistimmigen Liedsatzes „Ein vrouleen“ eine partiturmäßige Anordnung ausschließen. Versucht man aber trotzdem die Stimmen untereinander zu schrei-

---

<sup>41)</sup> Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde, Teil II, Leipzig 1919, S. 305 f.

<sup>42)</sup> S. 26 f.

ben, so ergibt sich ein Notenbild, das zwar nicht die vertikale Beziehung der einzelnen Töne, dafür aber den für die räumliche Anlage der Partitur charakteristischen, anschaulichen Verlauf der Stimmen festhält. Um innerhalb des Kompositionsverfahrens eines dreistimmigen Diskantsatzes weitere partiturähnliche Merkmale zu entdecken, müßte man das Stadium *vor* der endgültigen stimmenmäßigen Ausarbeitung der Komposition aufsuchen, in dem unter bestimmten Voraussetzungen das Zusammenwirken zweier Stimmen, wie etwa des Gerüstsatzes<sup>43</sup>), vorübergehend von primärer Bedeutung ist. Erst durch das Spartierungsverfahren, bei dem die komplex aufgezeichneten, rhythmischen Tonfolgen der mensural notierten Stimmen in Einzelöne zerlegt und diese vertikal angeordnet werden, ergibt sich analog zur Übertragung der ursprünglichen Stimmen in die Orgeltabulatur das Partitur-Notenbild. Diese Analogie zum Übertragungsverfahren von Kunstmusik auf die Orgel macht daher die primäre instrumentale Haltung der Partitur deutlich. Die heterogenen Elemente der Tabulatur — Buchstabenschrift für die Unterstimmen und Notenschrift für die Oberstimme — werden durch die Adaptation des musikalischen Satzes im Laufe des 16. Jahrhunderts zu einem einheitlichen Gesamtbild verarbeitet. Dieser Verschmelzungsprozeß findet seinen Niederschlag in Scheidts „*Tabulatura nova*“<sup>44</sup>), in der die Partituraufzeichnung als Niederschrift von Orgelmusik benutzt wurde<sup>45</sup>). Die stimmenmäßige Durchdringung der Orgelmusik läßt das Bedürfnis wach werden, den Verlauf der Stimmen jederzeit zu kontrollieren. Das gleichzeitige Erfassen mehrerer Stimmen setzt aber die Kenntnis des Satzes voraus. Scheidt schlägt deshalb den Organisten vor, sie sollten sich aus seiner übersichtlichen Musikaufzeichnung eine Tabulatur anfertigen<sup>46</sup>): „Als ist eine jede Stimme besonders gesetzt / damit ein jeder dieselbe in die gewöhnliche Buchstaben-Tabulatur versetzen könne / vnd nicht größer müh haben darf / als wann er sonsten ein gedrucktes oder geschriebenes Liedlein / eine Stimme nach der andern / absetzte.“ Es war im 17. Jahrhundert üblich, strenge kontrapunktische Sätze („*simpliciter* oder *fugweis*“ — „*absque ullo colore*“) in Partitur<sup>47</sup>), freiere improvisatorische Gattungen jedoch in Tabulatur<sup>48</sup>) aufzuzeichnen.

Die Partituraufzeichnung ist aber, nachdem sie als kompositorisches Merkmal für die Niederschrift von Orgelmusik verwendet wurde, nicht die ausschließliche Aufzeichnung von Orgelmusik. Es ist bekannt, daß Johann

<sup>43</sup>) Dieser Gerüstsatz ist Gegenstand der Untersuchung von Ernst Apfel, *Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jahrhundert*, AfMw XII, 1955, S. 297 ff.

<sup>44</sup>) Samuel Scheidt, *Werke Bd. IV (Tabulatura nova Teil I und II, hrsg. v. Chr. Mahrenholz)*, Hamburg 1953.

<sup>45</sup>) Partituren wurden in der italienischen Orgelmusik bereits im 16. Jahrhundert verwendet: Joh. Wolf, *Handbuch der Notationskunde II*, S. 276 und 307.

<sup>46</sup>) Vorwort zum ersten Teil der *Tabulatura nova*: „An die Organisten“.

<sup>47</sup>) Vgl. dazu Apfel, *Die Notation*, S. 22.

<sup>48</sup>) Artikel „Orgelmusik“ in MGG.

Sebastian Bach für die Aufzeichnung von Orgelmusik mitunter noch die Tabulatur benutzte. Dietrich Buxtehude notierte auch sprachgebundene Musik wie Kantaten und geistliche Konzerte in Tabulatur. Die Tabulaturaufzeichnung hat sich als erstarrte *Schreibkonvention* der Organisten wesentlich länger gehalten als ihre historische Funktion innerhalb der Darstellung von Spielvorgängen. In ihrem frühen Stadium gingen von der Tabulaturaufzeichnung entscheidende Anregungen aus, die das bezüglich der rhythmischen Wechselwirkung der einzelnen Tonfolgen anschauliche Schriftbild der späteren Klaviernotenschrift entscheidend mit beeinflußt haben.

### 5. Die Reihenfolge der Tabulaturaufzeichnung

Die bisher erörterten Merkmale der Orgeltabulatur wurden im Zusammenhang mit dem Hervorbringen von Musik auf der Orgel erfaßt und beschrieben. Das Verständnis der Tabulatur als Musikschrift ergab sich nicht aus der Annahme, dem musikalischen Geschehen würden aufgrund von Schreibkonventionen lediglich äußere Zeichen zugeordnet. Im Vordergrund stand vielmehr die Absicht, dem eigentümlichen Zusammenhang zwischen Spielen und Aufschreiben nachzugehen. Dieser Zusammenhang wird daran deutlich, daß die Tabulatur als Musikschrift immer die Erfahrung mit dem Instrument voraussetzt. Wir haben daher bei den einzelnen Merkmalen der Tabulaturniederschrift nicht bloße Schriftzeichen und -Symbole, sondern vor allem die musikbildenden Funktionen dieser Zeichen zu berücksichtigen. Zugleich müssen wir unsere eigene Erfahrung mit dem Orgelspiel einbeziehen und uns dabei vergegenwärtigen, daß diese Erfahrung zwar von einer wesentlich späteren Musik geprägt ist, daß sie aber teilweise auf denselben Spielvorgängen beruht.

Auch die Merkmale der Tabulatur, die ich im folgenden beschreiben will, hängen mit dem Spiel auf der Klaviatur einer Orgel eng zusammen. In der Kunstmusik ist die *Reihenfolge* der Stimmenaufzeichnung Bestandteil des Kompositionsvorgangs. Es ist für das Verständnis des Satzes wichtig zu wissen, ob die einzelnen Stimmen nacheinander entstanden sind und welche Stimme zuerst aufgezeichnet wurde. In der Orgelmusik ist allerdings die Frage, welche Einzelheiten der Tabulatur zuerst aufgezeichnet wurden, von untergeordneter Bedeutung, da es sich nicht um mehrere selbständige Stimmen, sondern um Klänge handelt. Wenn z. B. einem Orgelstück ein c. f. zugrunde liegt, könnte man analog zur Kunstmusik von einem Cantus prius factus sprechen, der durch Hinzutreten weiterer Töne und Tonfolgen zu einem mehrstimmigen Satz ausgebaut würde. Diese Vorstellung entspricht aber nicht den klanglichen Gegebenheiten der Orgel, deren Musik von einem einzigen Musiker ausgeführt wird und nicht durch das Zusammenwirken von Einzelfunktionen zustande kommt. Bei der Niederschrift von Orgel-

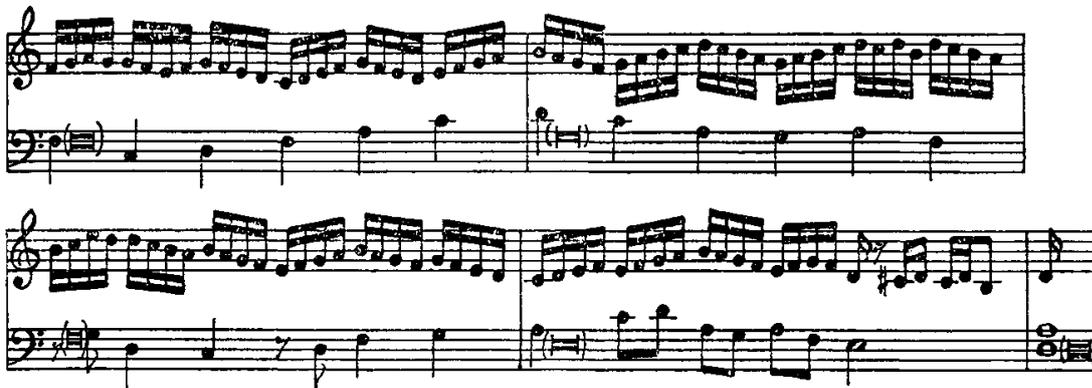




Es ist für die Reihenfolge bei der Niederschrift nicht maßgebend, ob es sich beim Tenor um die notengetreue, ursprüngliche Tonfolge oder um eine Umschreibung durch rhythmische Wendungen wie im obigen Beispiel handelt. Außerdem sind die Klänge der linken Hand in T. 3 keine starren, mechanisch angewandten Mixturklänge, wie wir aus der Tatsache sehen, daß die halbe Note g im Tenor nicht durch ihre Oberquint d' klanglich verdoppelt wird. Wir haben es vielmehr mit der Verbindung zweier Klangräume zu tun, die durch stereotype Stimmbewegungen, besonders durch den fallenden Sekundschritt des Tenor zustande kommt. Die aus dem Stegreif entstandene Umschreibung der ursprünglichen Tenormelodie ist für den Gesamtverlauf des Satzes nicht das Bestimmende, das seine primäre Aufzeichnung rechtfertigen würde. Eine solche, aus dem Stegreif entstandene Tenorfassung ist vielmehr untergeordneter Bestandteil der individuellen mehrstimmigen Orgelbearbeitung. Um den Spielvorgang der beiden Hände einigermaßen koordinieren zu können, ist der Schreiber gezwungen, den durch die Vielzahl von Tönen ausgedehnten Diskant zuerst aufzuzeichnen und dann nachträglich die zur klanglichen Fixierung notwendigen Töne darunter zu schreiben. Die Aufzeichnung der ursprünglichen Tenorstimme, die als Gedächtnisstütze für jeden neuen Klang bei der Stegreifausführung notwendig gewesen war, ist bei der Niederschrift der Tabulatur entbehrlich geworden. Es genügt dem Schreiber zu wissen, wieviele Mensureinheiten den einzelnen Tönen der Vorlage entsprechen, die in der Orgelbearbeitung in ungleichmäßigen Abständen sigelartig aufeinanderfolgen. Die Aufzeichnung der Orgelbearbeitung trägt daher auch nicht den Stempel von Komposition als Festlegung von einmaligem verbindlichem Werk. Hat der Spieler die Absicht, das „Benedicite“ zu wiederholen, so ist das Ergebnis nicht die genaue, wörtliche Wiederholung des notierten Spielvorgangs, sondern meist die individuelle Variation einzelner

Stimmen oder Klangbestandteile, wobei nur die ungefähre Entsprechung von c. f.-Tönen und Masureinheiten berücksichtigt wird.

Eine schriftliche Musikdarstellung, die dieses Merkmal aufweist, muß bezüglich der kleinen und kleinsten Abänderungen entweder sehr genau sein, oder sie erübrigt sich ganz. Ich ziehe dazu eine Stelle heran, an der die beiden Hände gleichzeitig, aber mit unterschiedlicher Bewegung fortrücken: fol. 19r, Z. 3, T. 3 — Z. 5, T. 1



Das Notenbild vermittelt uns eine Anschauung der Bewegungsrelation in den beiden Händen. Das Anschauliche hat dieses Notenbild nur für den, der die Klaviatur als Anlage zum Hervorbringen von Musik kennt, der also in erster Linie nicht über den Umweg der Schrift Bekanntschaft mit dieser Musik gemacht hat. Betrachtet man nämlich den ganzen Ablauf nicht im Zusammenhang mit den eine solche Aufzeichnung bedingenden Spielvorgängen, so neigt man dazu, den Part der linken zum Part der rechten Hand im Sinne eines Stimmenverhältnisses wie in der Kunstmusik in Beziehung zu bringen. Dabei versucht man eine Erklärung für die Folge von Konsonanzen und Dissonanzen zu finden, die sich offenbar völlig regellos beim jeweiligen Zusammentreffen des ersten Tons einer Sechzehntelgruppe in der rechten Hand mit der Viertelnote in der linken Hand ergeben. Man faßt primär die einzelnen Gebilde und Zusammenklänge ins Auge. Das Eigentümliche des Gesamt Ablaufs aber bleibt rätselhaft. Erst wenn ich unter Beibehaltung der Masureinheiten aus dem Kopf eine derartige Musik auf dem Tasteninstrument hervorbringe, wird mir der Sachverhalt klarer: Von Z. 3, T. 3 — Z. 4, T. 1 höre ich ein rasches, nicht weiter differenzierbares Schillern von Klangbestandteilen, bei dem die pentatonische Viertelwendung in der linken Hand dominiert. In Z. 4, T. 2 beginnt der Rhythmus der linken Hand



den klanglichen Ablauf zu straffen und in Z. 4, T. 3 wird er durch die Vorbereitung der Klausel auf den D-Klangraum zentriert. Ich vernehme jetzt die Gesamtkolorierung als dynamische, auf den D-Klang gerichtete Einheit. Diese Einheit stellt sich jedoch nicht beim bloßen Lesen des Abschnitts ein, sondern erst beim Nachvollziehen des dem Notenbild zugrunde liegenden

Spielvorgangs. Die Alternative: entweder alles oder nichts aufzuschreiben, macht wiederum deutlich, daß die Niederschrift der Tabulatur die Musik als *Ausführungsweise* festlegt, nicht aber als Komposition. Von einer Schrift aber, die eine Ausführungsweise festlegt, erwarten wir eine größere Genauigkeit in den Details als von der Niederschrift einer Komposition, die den jeweiligen Ausführungen übergeordnet ist.

Der Sachverhalt wird noch deutlicher, wenn ich den ersten Ton der einzelnen Formeln einer zusammenhängenden Kolorierung markiere und die Bewegungsrichtung dieser Formeln graphisch andeute, z. B. fol. 19r, Z. 4, T. 2—3.



Dabei könnte ich, wie in diesem Beispiel, den Rhythmus des Tenor *ohne* Tonhöhenbezeichnung aufschreiben. Das Notenbild des Tenor würde durch die Fixierung des Rhythmus einen bezüglich des Spielvorgangs in der linken Hand wesentlich anschaulicheren Eindruck vermitteln als der Versuch, innerhalb der Kolorierung nur gelegentliche Tonhöhen zu bezeichnen und die Bewegung der rechten Hand graphisch festzuhalten. Wenn man wirklich den ganzen Ablauf der Tabulaturaufzeichnung auf seine Grundsubstanz reduzieren wollte, könnte man sich mit der Aufzeichnung der als Sigel verwendeten c. f.-Töne im Locheimer Liederbuch S. 32 begnügen, die dort als Tenorstimme notiert sind und im Buxheimer Orgelbuch dem Spielvorgang zugrunde liegen.

Der Organist kann nun aber für denselben Cantus eine ruhigere Vortragsart wählen, die weniger virtuos ist, die dafür aber die originalen c. f.-Töne stärker hervortreten läßt. Ich ziehe dazu die Orgelbearbeitung Paumanns im Locheimer Orgelbuch S. 78 heran, Z. 4, T. 1 — Z. 5, T. 3:



Während sich im Buxheimer Orgelbuch an der entsprechenden Stelle die Folge von Sechzehnteln über den ganzen Ablauf als gleichbleibendes Fortrücken der rechten Hand ausdehnte, lassen sich hier insgesamt drei Spielvorgänge feststellen:

1. Die Folge von Achtelwendungen über dem ersten Tenorton f
2. Die Klauselwendung über g
3. Der punktierte Rhythmus über f und e

Der Vergleich dieser beiden „Benedicite“- Fassungen im Buxheimer und Locheimer Orgelbuch läßt aber trotz des ähnlichen Ansatzes, der in der Stegreifausführung einer Tenormelodie zum Ausdruck kommt, zwei verschiedene Haltungen erkennen. Während der Diskant im Buxheimer Orgelbuch eine typisch orgelmäßige Faktur mit ausladender Kolorierung aufweist, wobei die Cantustöne weit auseinander gezogen werden, beschränkt sich die Locheimer Bearbeitung auf schlichtere melodische Abläufe, deren Aneinanderreihung die Folge der Cantustöne stärker von ihrem zusammenhängenden Erklingen her erkennen läßt<sup>49)</sup>.

Während die Notenschrift der Kunstmusik kleine Floskeln und Verzierungen, die der Sänger oder Spieler aus dem Stegreif anbringt, nur selten oder überhaupt nicht berücksichtigt, sondern der jeweiligen individuellen Ausführung überläßt, ist der Organist bei der Intavolierung einer mehrstimmigen Komposition wesentlich genauer: Er hält jede Nuance der Ausführung fest. Wollte er nun die von einem anderen Spieler bereits fertiggestellte Tabulaturaufzeichnung benutzen, um daraus eine eigene Ausführung hervorzubringen, müßte er die der Aufzeichnung zugrunde liegende Kompositionssubstanz ermitteln. Er müßte aus dem Ganzen des Satzes alles der besonderen Ausführungsweise Angehörige entfernen und von neuem von den Einzelstimmen der Komposition ausgehen. Er würde dann an die Stelle der Ausführungsweise des anderen Organisten seine eigene individuelle Erfahrung und Spieltechnik aufzeichnen. Handelt es sich aber um die freie Bearbeitung eines Cantus, so stehen jedem Spieler bei seiner instrumentalen Betätigung verschiedene Satzzusammenhänge zur Verfügung, die er als eigene Ausführungsweise der gegebenen Melodie aufzeichnen kann. Das, was erklingt, wenn zwei Orgelspieler dieselbe Cantusmelodie auf der Orgel „ausführen“, zeigt so unterschiedliche, individuelle Merkmale wie die beiden zitierten Sätze im Locheimer und Buxheimer Orgelbuch. Die Niederschrift eines Stückes der Kunstmusik dagegen enthält als einmaliges Werk etwas, das allen möglichen Ausführungsweisen übergeordnet ist. Die einzelne Aufführung etwa einer Motette oder eines Messensatzes kann in verschiedener Besetzung verschiedene Merkmale des Satzes hervorheben, ohne daß die Komposition als schriftlich fixiertes, einmaliges Werk angetastet wird.

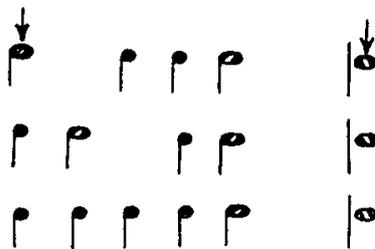
---

<sup>49)</sup> Auf diesen Unterschied zwischen Locheimer und Buxheimer Orgelbuch gehe ich ausführlicher im Zusammenhang mit den Übungen des *Fundamentum organisandi* im sechsten Kapitel, S. 222 ff., ein.

## 6. Der senkrechte Tabulaturstrich

Dem zeitlichen Ablauf einer zusammenhängenden Kolorierungswendung entspricht auch die im Notenbild sichtbare horizontale Ausdehnung, die entsprechend der Mensur durch Tabulaturstriche abgegrenzt wird. Ich kann die Eigenart des Tabulaturstrichs am ehesten beschreiben, wenn ich darlege, was er *nicht* ist. Da häufig drei Semibreven zu einer durch Tabulaturstriche abgetrennten Mensureinheit zusammengefaßt werden, denken wir sofort an die Funktion des Taktstrichs in der späteren Musik. Das Wort „Taktstrich“ ist hier aber nicht am Platz, da der Taktstrich eine in der Musik innewohnende Betonungsfolge zum Ausdruck bringt. Eine solche Betonungsfolge ist jedoch in den durch Tabulaturstriche abgegrenzten Mensureinheiten nicht enthalten. Das Eigentümliche der Tabulaturstriche verfolge ich zunächst anhand derjenigen Funktion des Tabulaturstrichs, die der des Taktstrichs am nächsten kommt. Um diese Funktion deutlich zu machen, ziehe ich die beiden Bearbeitungen des „Longus Tenor“ Nr. 54 und Nr. 55 heran.

Es handelt sich um verschiedene mehrstimmige Ausführungen einer gerüstartigen Tenortonfolge, die in Nr. 54 in Dreiermensur, in Nr. 55 ausdrücklich in Vierermensur aufgezeichnet ist: „Sequitur adhuc semel longus tenor quatuor notarum“. In beiden Stücken erscheint der Tabulaturstrich regelmäßig vor dem Schlußklang der Sextoktavklauseln, z. B. fol. 27r, Z. 1, T. 5 und fol. 28r, Z. 3, T. 5. Diese Schlußklänge stellen klangliche Schwerpunkte dar, die der Verfasser aus der Tenortonfolge auswählt. Die Klauselwendungen, mit denen die Schlußklänge vorbereitet werden, haben meist folgende stereotype Rhythmen:



Diese Wendungen füllen in Nr. 54 mit der Dreiermensur eine Mensureinheit aus. Um nun die Betonung in der Vierermensur beizubehalten, muß der Verfasser in Nr. 55 die in Frage kommenden Mensureinheiten um jeweils eine Semibrevis (Halbe) ergänzen. Ich stelle die Klauselwendungen einander gegenüber.

fol. 27r, Z. 2, 7.3-4

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes and rests. The middle staff is in bass clef and contains a sequence of notes and rests. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of notes and rests. The score is divided into three measures by vertical bar lines.



Durch das häufige Wiederkehren der klanglichen Schwerpunkte ergibt sich eine Betonungsfolge, die jeweils durch den senkrechten Tabulaturstrich anschaulich gemacht wird.

In den folgenden Beispielen hat dagegen der Tabulaturstrich eine vom modernen Taktstrich sehr verschiedene Funktion. Es werden nämlich zusammenhängende Spielvorgänge von zwei Measureinheiten zu einem Ablauf durch Tabulaturstriche zusammengefaßt: fol. 79r, Z. 2, T. 3—4



Der Rhythmus der Oberstimme ist bestimmt durch das punktierte Viertel und das nachschlagende Achtel, wodurch eine bis zum Schlußklang fortlaufende, gleichbleibende Bewegung entsteht.

Aber nicht nur die Oberstimme, sondern auch der Rhythmus der Unterstimmen läßt oft eine Abgrenzung durch den Tabulaturstrich nicht zu, z. B. fol. 77v, Z. 4, T. 1:





Zum zusammenfassenden Rhythmus der Oberstimme kommen noch die Semi-breven in den Unterstimmen, die durch zwei kleinere Notenwerte, bzw. durch Überbindung zweier Minimae ersetzt werden müssten. Gelegentlich werden auch drei Measureinheiten zusammengefasst, z. B. fol. 77v, Z. 3, T. 2:

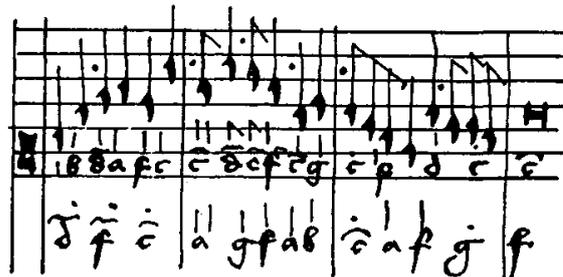


Praktisch bedeutungslos ist der Tabulaturstrich, wenn er wie bei der durch Breven und Semibreven verlangsamten Klausel in Nr. 151, fol. 82r, Z. 2, T. 6 fehlt, während er am Ende desselben Stücks eingetragen ist (fol. 82r, Z. 6, T. 5). Ich stelle die beiden Klauseln nebeneinander:





Oft wird auch beim Diskantrhythmus in der Klausel ein Tabulaturstrich eingetragen und die Überbindung durch den Additionspunkt am Anfang einer neuen Measureinheit angedeutet, z. B. fol. 1v, Z. 6, T. 3—5:



Die Unabhängigkeit zwischen der Measureinheit und dem durch Tabulaturstriche begrenzten Raum, der vom zusammenhängenden Spielvorgang ausgefüllt wird, kann auch anhand der Intavolierung der Chanson „Je loe amours“ Nr. 16 beobachtet werden. Die in den Handschriften aufgezeichnete Mensur ist das Tempus imperfectum cum prolatione maiori. Der Intavolator grenzt jede Prolatio als Einheit von drei Semibreven durch Tabulaturstriche ab.

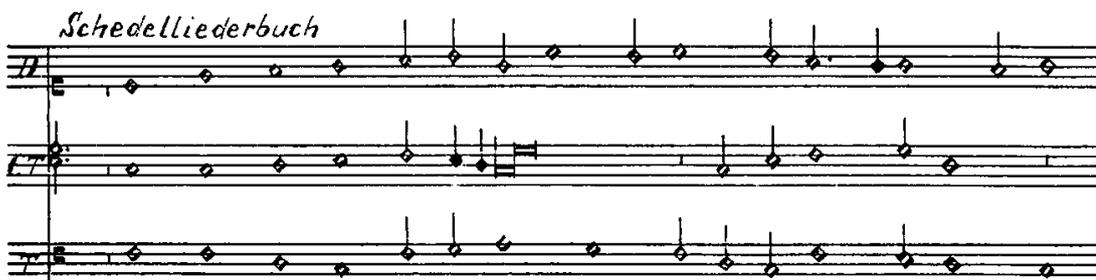
In den Praeambula macht oft der Tabulaturstrich das Zusammenhängende eines Spielvorgangs anschaulich. Er wird im Praeambulum super f, Locheimer Orgelbuch S. 91, in Z. 3 und 4 eingetragen, um die jeweilige Änderung des Spielvorgangs anzudeuten:





Die Klangverbindung V—I bereitet vor dem ersten Tabulaturstrich den Wechsel des Spielvorgangs, nämlich den Übergang von der Achtelkolorierung zu dem punktierten Rhythmus vor. Die Klänge, die dem Kolorierungsabschnitt in Z. 2 vorausgehen, werden dagegen einzeln durch Tabulaturstriche abgetrennt. Dieselbe Funktion hat der Tabulaturstrich in den meisten der Buxheimer Praeambula, z. B. Nr. 210, fol. 116v, Z. 6 und Nr. 216, fol. 119r, Z. 4, wo die Tabulaturstriche das „In-sich-ruhen“ der Klänge veranschaulichen. Man kann zwar bei den unkolorierten Klangfolgen gelegentlich stimmenmäßige Merkmale beobachten, wie z. B. bei der Verbindung Sext-Oktav, doch ist dies nicht das Entscheidende. Man erfaßt diese Klänge nicht als Bestandteile eines harmonischen Stroms, sondern als einzelne, isolierte Blockklänge, wie man sie als parallele Quintoktavklänge durch Betätigen einer Taste auf der mittelalterlichen Orgel hervorbrachte.

Gelegentlich wird der Tabulaturstrich in unregelmäßigen Abständen und im Gegensatz zur bisher besprochenen Gepflogenheit eingetragen. Bei der Übertragung des „Wiplich figur“ im Schedel-Liederbuch<sup>50)</sup> (Buxheimer Orgelbuch mit der Überschrift „Bekenne myn klag“ Nr. 227, fol. 123r) gliedert der Intavolator, vielleicht durch die gleichmäßige Folge von Semibreven am Anfang veranlaßt, in Einheiten von zwei Semibreven, obwohl das Stück im Schedel-Liederbuch eindeutig im Tempus perfectum modus maior aufgezeichnet ist:



<sup>50)</sup> Bayerische Staatsbibliothek München, Cod. germ. 810, fol. 25v.



Ein anschauliches Beispiel für die Verwendung des Tabulaturstrichs ist der Kyrie-Satz Nr. 153, fol. 84r, Z. 4—5:

Am Anfang steht nach jedem Klang über einen c. f.-Ton ein Tabulaturstrich. Die Tabulaturstriche unterstreichen dabei das Wichtige des Kyrie-Vortrags. Jeder einzelne Cantuston wird als kompakter Klang aufgezeichnet, der nur spärlich koloriert wird und in dieser klanglichen Funktion an das Mittelalter erinnert<sup>51</sup>). In T. 5 von Zeile 4 schließt sich eine zusammenhängende Folge von Klängen ohne Tabulaturstriche an. Auch die Klänge im anschließenden Mensuralabschnitt werden ohne Tabulaturstriche aufgezeichnet, wobei der Diskant seine Töne als nachschlagende Viertel bringt. Die beiden Klauselabläufe in Z. 5, T. 4—5 mit der stereotypen Rhythmisierung in den Stimmen sind ebenfalls ohne Tabulaturstriche notiert. Da es sich bei diesem Satz nicht um die Bearbeitung einer Komposition, sondern um eine eigenständige, stegreifartige Cantus-Bearbeitung handelt, tritt bei der unkonventionellen Schreibweise die Gliederungsfunktion des Tabulaturstrichs stärker hervor.

Als Gliederung von Spielvorgängen wird der Tabulaturstrich auch in

<sup>51</sup>) Vgl. Kap. III, S. 78 ff.

Nr. 146 „Des Klaffers nyd tut mich myden“ fol. 78v, Z. 5, T. 1–3 eingetragen:

Der Bewegungsablauf in der rechten Hand in T. 2 ist in einem Zug aufgeschrieben. Er umfaßt zwei Measureinheiten und führt zusammen mit den stereotypen Wendungen in den Unterstimmen den Quintoktav-Schlußklang f'

c' ein. Die nachschlagenden Sechzehntel würden durch einen senkrechten f

Strich auseinandergerissen. Die am Schluß des Stückes, fol. 79v, Z. 1 mitgeteilte Wiederholungsanweisung wirft nun die Frage auf, was der Intavolator mit dem von zwei Tabulaturstrichen abgeteilten Raum gemeint hat. Diese Anweisung lautet: „Heb vornan an wider an den vierden tact iuxta tale signum  $\text{☞}$  und mache uß biß uff die andere pause so ist es uß. Wiltu es dreymal machen so heb vorne an et dimitte tres ultimos tactus.“ Das ein- oder zweimalige Wiederholen soll nach dieser Anweisung auf folgende Weise durchgeführt werden: Der Organist spielt das Ganze bis fol. 79v, Z. 1, T. 3

durch und fängt wieder von vorne an. Die Überleitungswendung



steht sowohl im letzten Takt als auch beim Wiederholungszeichen auf fol. 78v, Z. 5, T. 3. Es ist aber nicht anzunehmen, daß man diese Wendung zweimal spielte. Der Schreiber hat deshalb das Wiederholungszeichen nicht am Schluß des Taktes, sondern genau da eingetragen, wo man direkt an den Anfang anschließt: Der Spieler bricht auf fol. 79v, Z. 1, T. 3 vor der Überleitungswendung ab und spielt diese auf fol. 78v, Z. 5, T. 3. Dabei wird einer der beiden Überleitungstakte nicht mitgezählt, nämlich der letzte. Man

soll, so heißt es, bei zweimaliger Wiederholung die drei letzten Takte nach der „anderen pause“<sup>52)</sup> weglassen. Zähle ich aber den letzten Takt mit, so erhalte ich nach der „anderen pause“ insgesamt vier Takte, d. h. Mensur-einheiten, wenn man annimmt, daß der letzte Takt der Z. 6 auf fol. 79r abgesehen vom Zeilenwechsel auch durch einen Tabulaturstrich vom ersten Takt auf fol. 79v getrennt worden wäre. Nach dem Wegfall des letzten Taktes auf fol. 79v ist nun zu untersuchen, auf welche Einheit von Semi-breven sich das Wort „Tact“ bezieht. Die Anweisung lautet: „Heb vornan an wider an den vierden tact iuxta tale signum“. Bei dem „vierden tact“ handelt es sich, wenn wir von der obigen Annahme ausgehen, nicht um den von Tabulaturstrichen abgegrenzten Raum, sondern um die Measureinheit von drei Semibreven. Der Schreiber bezeichnet also nicht das, was zwischen zwei Tabulaturstrichen steht, also nicht den zusammenhängenden Spielvor-gang der rechten Hand, sondern die Folge von drei Semibreven als „Tact“.

Die Wiederholungsanweisung fehlt dagegen in der dreistimmigen Bearbei-tung von „Des Klaffers neyden“ im Locheimer Liederbuch S. 19 und in der Orgelfassung des Locheimer Orgelbuchs S. 74—75. Ich bringe den Anfang dieser im Vergleich zum Buxheimer Orgelbuch wesentlich schlichter gehaltenen Orgelbearbeitung:

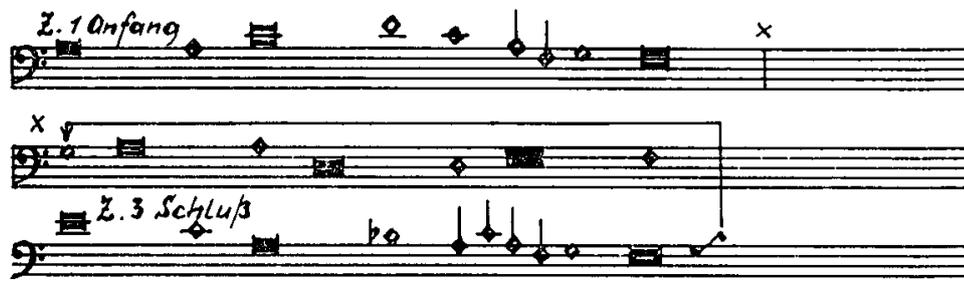


Hier sind die einzelnen Measureinheiten trotz des in T. 2 beginnenden zusammenhängenden Ablaufs durch Tabulaturstriche abgetrennt, so daß wir es mit „Tacten“ im Sinne der Wiederholungsanweisung zu tun haben. „Tact“ ist hier identisch mit „Mensura“.

„Tact“ oder „Tactus“ kommt aber auch an anderen Stellen des Buxheimer Orgelbuchs vor, die seine synonyme Verwendung mit „Mensura“ wiederum in Frage stellen, z. B. wird auf fol. 122r, Z. 6, T. 4 ein zusammenhängender Ablauf von zweimal drei Semibreven „Bonus tactus“ genannt. Noch unbestimmter ist die häufige Bezeichnung „Tactus“ von fol. 143v, Z. 2 ab: „Sequitur mi cum tactibus suis“. Hier wird eine ganz unterschiedliche Anzahl von

<sup>52)</sup> „Andere pause“ bezieht sich hier auf die zweite ausgiebige Kolorierung des Schlußklangs auf fol. 79r, Z. 6, T. 4—5. Die erste Pausabildung ist auf fol. 79r, Z. 2, T. 4 aufgezeichnet. Über die Bedeutung von „Pausa“ vgl. S. 33 f.

Semibreven als „Tactus“ bezeichnet, mehr im Sinne von „Übungsbeispiel“, „zusammenhängendem Spielvorgang“. Das Adjektiv „bonus“ würde dann bedeuten, daß durch den Spielvorgang ein guter, geglückter „Tact“ zustande kommt. Danach würde der Terminus „Tact“ ganz unabhängig von „Mensura“ gebraucht. Man könnte vermuten, daß der Schreiber von Nr. 146 das Wort „Tact“ in diesem Sinne verstanden hat, da die Measureinheit von sechs Semibreven am Anfang des Stücks (fol. 78v, Z. 5, T. 2) sehr eindrucksvoll als zusammenhängende Wendung aufgezeichnet wurde. Wir müßten dann allerdings annehmen, daß der Spieler den letzten Takt, fol. 79v, Z. 1, T. 3 als volle Measureinheit mitzählt und die Wiederholung erst auf fol. 78v, Z. 5, T. 4 beginnt. Das Wiederholungszeichen wäre dann allerdings sehr ungenau eingetragen. Besonders aber macht die Zählung der letzten Measureinheiten Schwierigkeiten: Wir hätten dann nämlich quatuor statt tres ultimos tactus, es sei denn, wir würden den letzten Takt von fol. 79r, Z. 6 nicht als selbständige Measureinheit rechnen. Es handelt sich aber bei dieser Measureinheit um die Umschreibung der Tenortöne  $\begin{matrix} \text{—} \\ e & c \end{matrix}$ , die zur Überleitungswendung in der einstimmigen Tenor-Fassung im Locheimer Liederbuch S. 14 gehören. In dieser einstimmigen Melodie, die sonst mit dem Tenor des dreistimmigen Satzes S. 18 identisch ist, wird die Wiederholung ähnlich wie im Buxheimer Orgelbuch durch einen Custos angedeutet. Ich bringe die betreffenden Measureinheiten in der einstimmigen Tenor-Fassung von S. 14, zuerst die Schlußwendung von e' ab in Z. 3, dann den Anschluß an Z. 1, wobei ich die Locheimer Melodie des Vergleichs wegen eine Quart höher transponiere:



Der senkrechte Strich, der wie das Buxheimer Wiederholungszeichen *innerhalb* der vierten Measureinheit *vor* der Semibrevis steht, weist ebenso wie der Custos auf die Wiederholung hin, wobei die Schlußwendung zum g, der Semibrevis nach dem Querstrich, weitergeführt werden soll.

„Tact“ hat daher in Nr. 146 eindeutig den Sinn von „Mensura“. Die übrigen „Tact“-Bezeichnungen weisen jedoch darauf hin, daß dieser Terminus auch in anderem Sinn verstanden wurde<sup>53)</sup>. Es wäre notwendig, diese Bedeu-

<sup>53)</sup> „Tact“ kommt vor im

Buxheimer Orgelbuch Teil I (fol. 1r—124r)

Nr. 146 fol. 79v, Z. 1

Heb vornan an wider an den vierden tact . . .

tungen im Zusammenhang mit dem Taktstrich in der frühen Instrumentalmusik, z. B. bei Buchner, Johannes von Lublin, Schlick u. a. einmal zu verfolgen.

Das typische Merkmal des vertikalen Gliederungsstrichs, der als Taktstrich für uns heute das Sinnbild des Gesetzmäßigen ist, beobachten wir gerade an den Stellen, wo er nicht steht. Er ist da, wo er vorkommt, nicht nur aus einer musikalischen Notwendigkeit aufgezeichnet, sondern gehört zu den Hilfsmitteln und Schreibkonventionen, mit denen der Organist des 15. Jahrhunderts sein musikalisches Tun aufzeichnen und anschaulich machen will. Ich kann mir die Verwendung von Tabulaturstrichen als Vorform des Taktstrichs beim Schreibvorgang so vorstellen: Da zahlreiche rhythmische Wendungen und Kolorierungen der rechten Hand nicht ohne weiteres den Klängen und Fortschreitungen der Unterstimme zugeordnet werden können, versucht der Schreiber durch Abtrennen einzelner Abschnitte häufig wiederkehrende Schwerpunkte vertikal zu kennzeichnen. Für die Bildung solcher Schwerpunkte sind besonders die Schlußklänge der Sext-Oktavklausel maßgebend. Wenn an ein und derselben Stelle öfter der gleiche Klang erscheint, erhält er durch die stereotype Verwendung und durch die Koordinierung der Einzelstimmen zu einem blockartigen Klang besonderes Gewicht.

Die Ligaturen, die zur Aufzeichnung von Tonfolgen in der Mensuralnotation verwendet wurden, stellten zugleich das vertikale, ordnende Prinzip dar. Die kompositorisch ausgearbeiteten und individuell aufgezeichneten Stimmen enthielten implicite auch die Möglichkeit ihrer vertikalen Koordination. Die Niederschrift von Instrumentalmusik aber, die zusammenhängende Tonfolgen als ein Nacheinanderanschlagen einzelner Töne erfaßt und damit den Rhythmus aus seiner komplexen Einheit mit der Tonhöhe isoliert, muß die vertikale Ordnung gesondert greifbar machen. Der Tabulaturstrich ist daher das sichtbar gewordene Prinzip der rhythmischen Wechselbeziehung von Tonfolgen. Er ist zugleich aber auch das Sinnbild für die Gleichschaltung von Einzelstimmen innerhalb der Tabulaturaufzeichnung.

Die im Notenbild sichtbare vertikale Ordnung erkennen wir auch dann, wenn die Tabulaturstriche nicht oder selten eingetragen werden, z. B. im zweiten Teil des Buxheimer Orgelbuchs von fol. 124v an. Statt der Tabulaturstriche verwendet der Schreiber bei der Aufzeichnung des Diskant kleinere

---

189	105r, Z. 5, T. 5	Bonus tactus
225	122r, Z. 6, T. 4	Bonus tactus
	Buxheimer Orgelbuch Teil II (fol. 124v—168r)	
Nr. 231 fol.	125r, Z. 6	Idem tactus pertinet ad sequens solum usque tale signum
236	143r, Z. 2	Sequitur Re et eius tactus
	143v, Z. 2	Sequitur mi cum tactibus suis
	143v, Z. 6	Sequitur sol cum tactibus suis
	144r, Z. 1	Sequitur fa cum tactibus suis
	144v, Z. 5	Sequitur la cum tactibus suis

Gliederungsstriche, z. B. fol. 126v, Z. 5 und fol. 127r, Z. 5. Oft läßt er aber auch einen kleinen Zwischenraum frei und schreibt dabei die einzelnen Stimmbewegungen genauer untereinander. Die Schreibweise ist im zweiten Teil des Buxheimer Orgelbuchs bezüglich des Zusammenklangs soweit verfeinert, daß man die vertikale Ordnung, d. h. das exakte Zusammenklingen der einzelnen Töne in den Stimmen bei der Aufzeichnung jedes einzelnen Tons berücksichtigt, z. B. Kyrie Nr. 251, fol. 162v. Die Besonderheit dieser Aufzeichnung weist auf die von den anderen Kyrie-Sätzen völlig verschiedene Satzvorstellung hin<sup>54</sup>). Buchner beschreibt dieses Verfahren in seinem Fundamentbuch<sup>55</sup>): „Primo itaque considerandum est num habeat cantilena, quam transferre cupis, signum perfectionis imperfectionisve praescriptum. Signum enim perfectionis, si ab initio positum fueris conspicatus, scito semper tres iungendos esse tactus deinde *aliquid spacii relinquendum*“. Die meisten Tabulaturen des 16. Jahrhunderts zeigen dieses Freilassen und Untereinanderschreiben der zusammenklingenden Töne als Spartierungsmerkmal, wobei einzelne Stimmenmerkmale wie Rhythmisierung oder Kolorierung auf dem Hintergrund des Vertikal-Klanglichen wieder hervortreten. Bermudo<sup>56</sup>) hält im fünften Buch seiner „Declaracion des instrumentos musicales“ das Einzeichnen von Tabulaturstrichen für barbarisch. Er empfiehlt es nur dem Anfänger und überhaupt demjenigen, der den Kontrapunkt nicht versteht: „Er soll zuerst Taktstriche ziehen und die Zeile in Takte einteilen.“

### 7. Der C-Schlüssel als Orientierungspunkt auf der Klaviatur

Ein weiteres Merkmal der Tabulturniederschrift ist die Kennzeichnung der C-Linie durch den C-Schlüssel. Dieser bezeichnet lediglich die Taste, von der aus der Spieler sein Spiel begonnen hat und die er als Orientierungsmittel der Niederschrift zugrunde legt. Steigt die Diskantkolorierung sehr tief ab, so wird automatisch der C-Schlüssel höher gesetzt und umgekehrt. Ein Beispiel für den Wechsel der C-Orientierungslinie enthält die mehrfach zitierte „Benedicite“-Bearbeitung Nr. 41, fol. 19v, Z. 6, T. 4 — fol. 20r, Z. 2, T. 1. Innerhalb der sechs Takte werden nacheinander die drei untersten Linien durch den C-Schlüssel gekennzeichnet. Diese wechseln aber nicht nur wie in dem genannten Stück am Zeilenanfang, sondern auch gelegentlich innerhalb der Zeile, z. B. Nr. 86, fol. 49v, Z. 5, T. 2—5. Da die Auskolorierung des D-Schlußklangs in der Oberstimme im zuletzt genannten Beispiel bis zum d<sup>0</sup> absteigt, wird vor dem letzten Mensurabschnitt der C-

<sup>54</sup>) Ausführlicher darüber im fünften Kapitel, S. 187 ff.

<sup>55</sup>) Paesler, Fundamentbuch, S. 35.

<sup>56</sup>) Otto Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910, S. 9 und S. 188 f. (Kurztitel: *Orgel und Klavier*). Faksimile-Neudruck hrsg. v. M. S. Kastner, Kassel 1957 (*Documenta Musicologica*, Reihe I, Bd. 11).

Schlüssel um eine Linie nach oben versetzt. Die Schlüsselung richtet sich also nach der Bewegung bzw. dem Spielvorgang der rechten Hand. Gelegentlich vergißt der Intavolator, die Änderung der Orientierungslinie zu kennzeichnen, so daß man den Wechsel des C-Schlüssels aus dem Zusammenklang erschließen muß, z. B. Nr. 161, fol. 88r, Z. 1, T. 8 — Z. 2, T. 1:

Zur Bezeichnung der C-Linie tritt sehr oft noch die Markierung der G'-Linie und der D''-Linie, z. B. fol. 162r, die durch einen kleinen senkrechten Strich gekennzeichnet wird. Von fol. 124r ab wird gelegentlich statt des Strichs der Buchstabe g und von fol. 157r ab auch der Buchstabe d verwendet.

Die Kennzeichnung der C-Linie dient, wie schon gesagt, als Orientierungspunkt auf der Klaviatur und unterscheidet sich darin grundsätzlich von der Schlüsselung der Diskantstimme einer mehrstimmigen Komposition. Die Schlüsselung legt dort den Tonraum fest, der durch den Fortgang der Bewegung einer Stimme ausgefüllt wird. Zu den Merkmalen der Schlüsselung in der Kunstmusik gehört auch das Individuelle der Stimmgattung, z. B. ihre Klangfarbe (tief = dunkel, hoch = hell). Im Anfangsklang eines Stückes stimmten sich gewissermaßen die einzelnen Sänger und Musiker als Vertreter der verschiedenen Stimmgattungen, z. B. tiefe und hohe Männerstimmen, Knabenstimmen, ein. Man hörte dabei sowohl den Gesamtklang aufgrund der Verschmelzungsfähigkeit der Einzelstimmen, als auch die Einzelbestandteile dieses Gesamtklangs aufgrund der Verschiedenartigkeit der Klangfarbe. In der Klavieraufzeichnung dagegen tritt an die Stelle der relativen Tonbezeichnung die absolute Bezeichnung der Töne durch Tasten. Das Wort „clavis“ in der doppelten Bedeutung von „Schlüssel“ und „Taste“ legt die Vorstellung nahe, daß gleichsam jede Taste auf der Orgel der „Schlüssel“ für den durch ihr Betätigen hervorgerufenen kompakten Mixturklang ist<sup>57)</sup>. Der erste, zugleich auch als Summe von Einzeltönen greifbare Klang auf der

<sup>57)</sup> Vgl. Theodor Göllner, Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters, Tutzing 1961, S. 109, Anmerkung 8 (Kurztitel: Formen).

Klaviatur der Orgel des 15. Jahrhunderts ist der Quintoktavklang auf  $c^0$ . Der oberste Bestandteil dieses Klangs ist das  $c'$ , das als „Schlüssel“ oder besser Tastenmarkierung bei der Diskanttaufzeichnung der Tabulatur verwendet wird. Dieser Tastenmarkierung liegt daher, wie bei den bisher besprochenen Merkmalen der Tabulatur, die unmittelbare Anschauung vom Spiel der rechten Hand auf der Klaviatur zugrunde, deren Umfang um 1450 allgemein vom H—f” reichte<sup>58)</sup>. Der Spieler beginnt mit dem tiefsten vorhandenen Quintoktavklang und führt dann den Ablauf des Stückes auf der Klaviatur als eine Bewegung nach rechts aus, bis er wieder durch die umgekehrte Bewegung nach links in den Ausgangsklang zurückkehrt. Ausgangs- und Schlußklang liegen also innerhalb der linken Klaviaturhälfte. Diese Beobachtung steht in innerem Zusammenhang mit der Eigenart des Quintoktavklangs, der für die Musik bis 1450 die Stellung eines *zentralen* Verdoppelungsklangs einnimmt. Der linke Teil der Klaviatur stellt daher keinen selbständigen Klangraum im Sinne des späteren Baß dar.

Die eigentümliche Spielweise des 15. Jahrhunderts ist indirekt auch Gegenstand theoretischer Erörterungen. Der Verfasser des Münchener Traktats<sup>59)</sup> bemerkt dazu auf fol. 279r: „Claues in organis modernis sic formantur: prima clavis est b durum, secundum manum bmi, et significat mi, cui correspondet prima in pedalibus et eciam bmi. Secunda clavis dicitur faut, 3a desolre et sic deinceps per se imaginacione.“ Das H scheidet jedoch als Träger eines Quintoktavklangs aus, da der Spieler das bei der Klauselwendung notwendige  $ais'$  nicht zur Verfügung hat. Deshalb ist der erste, auf der Klaviatur greifbare Klang der Quintoktavklang auf dem  $c^0$ , das als absolute Tonhöhe

dem  $g^0$  der Schlickschen F-Ton-Orgel entspricht. Der Klang  $d^0$  ist nach  $G$

Schlicks Darstellung gleichsam der Ausgangsklang für das Spiel auf der Orgelklaviatur. Da die auf dem  $g$  aufgebaute Skala sowohl ein  $b$  durum als auch ein  $b$  molle enthält, empfiehlt Schlick, den ersten und siebten Kirchenton von  $g$  aus zu spielen<sup>60)</sup>. Für den fünften Ton schlägt er die auf dem Fa unter dem Gamma ut aufgebaute Tonreihe und für den dritten Ton das  $a$  la mi, also die auf dem A re aufgebaute Tonreihe vor<sup>61)</sup>. Die Anfangs- und Schlußklänge erscheinen somit auf den ersten Tasten der linken Klaviaturhälfte:

Fa	5. Ton
Gamma ut	1. Ton, 7. Vers
A re	3. Ton
B mi	6. Ton

<sup>58)</sup> Ausführlicher darüber S. 80.

<sup>59)</sup> Göllner, Formen, S. 69 und S. 177.

<sup>60)</sup> In dieser Tonhöhe werden größtenteils auch die Melodien des 1. Tons im Augsburger Orgelbuch mit einem  $b$  aufgezeichnet.

<sup>61)</sup> Vgl. dazu die Transpositionsangaben Bermudos und S. Marias bei Kinkeldey,

Der Spielvorgang geht auch bei Schlick vom tiefsten auf der Klaviatur spielbaren Oktavklang aus. Schlicks Bemerkungen zur Spieltechnik auf Manual und Pedal sind, wie wir im Zusammenhang mit der Oktavkennzeichnung sehen werden<sup>62)</sup>, noch ganz von der Praxis des 15. Jahrhunderts bestimmt. Das zeigt auch seine häufig wiederkehrende Bezeichnung der tiefsten Stimme als „frey baß contra“, mit der er sowohl Vorstellungen des früheren Contratenor als auch des späteren Baß verbindet. Erst im Zusammenhang mit der Entstehung und spieltechnischen Bewältigung des Basses als eines selbständigen Klangraums wird das Spiel auf der Orgel mehr nach der Mitte der Klaviatur hin zentriert. Der Bewegung der rechten Hand auf dem Diskantklavier entspricht dann eine korrespondierende Bewegung der linken Hand auf dem Baßklavier<sup>63)</sup>.

S. 18 und 50. In diesen Abhandlungen steht die Gewandtheit des Spielers im Vordergrund. Es wäre notwendig, das Aufkommen der absoluten Tonhöhe in der Instrumentalmusik im Zusammenhang mit diesen Transpositionsangaben und den auf verschiedenen Tonhöhen aufgezeichneten Sätzen des Buxheimer Orgelbuchs zu untersuchen, in denen der Gesichtspunkt der leichteren Spielbarkeit bestimmend ist, z. B. Nr. 12 und 13 („Scilicet in alio choro“). Es müßte dabei festgestellt werden, ob der Austausch der Tonhöhen rein mechanisch durchgeführt wird, oder ob er auch tonartige Merkmale zeigt, wie z. B. bei G. Diruta, der im „Il Transilvano“ darlegt, daß die Transposition den Charakter der Tonart ändern kann (Kinkeldey, S. 131).

<sup>62)</sup> Vgl. S. 98.

<sup>63)</sup> In seiner Vorlesung „Die Orgelmusik von den Anfängen bis Bachs Tod“ im Sommersemester 1963 veranschaulichte Professor Georgiades den durch unsere heutigen Schlüssel, dem Violin- und dem Baßschlüssel, vereinheitlichten Tonraum, indem er zwischen die Systeme des Diskant und des Basses die C'-Linie eintrug und diese durch den C-Schlüssel kennzeichnete:



Die modernen Schlüssel bezeichnen in ähnlicher Weise einen Ausschnitt aus der Klaviatur durch übereinanderliegende Quinten, wie wir es in den Tabulaturen des 15. Jahrhunderts beobachten können: Im Locheimer Orgelbuch ist die moderne Schlüsselung durch die Bezeichnung der f-, c'- und g'-Linie bereits vorgebildet, während in den Buxheimer Tabulaturen meist die c'-, g'- und d''-Linie bezeichnet wird (vgl. S. 67).

Bach verwendet übrigens im oberen System der Klavieraufzeichnung fast ausschließlich den C-Schlüssel auf der untersten Linie (Sopranschlüssel), so daß die Bezeichnung des einheitlichen Klangraums noch deutlicher hervortritt:



Drei Schlüsselbezeichnungen finden wir außerdem in der italienischen Orgelmusik, vgl. das Faksimile einer Merulo-Toccatà bei J. Wolf, Notationskunde II, S. 257, wo im unteren System der F- und der C-Schlüssel eingetragen ist. Vermutlich hängt die doppelte Schlüsselung mit dem Achtliniensystem der linken Hand zusammen. Offenbar wollte der Schreiber den getrennten Part der beiden Hände anschaulich machen.

Die Schlüsselverwendung im Buxheimer Orgelbuch ist aufgrund dieser Merkmale kein klangraumbestimmender Faktor und daher auch kein Charakteristikum einer ausgearbeiteten Stimme. Der Schlüssel in der Tabulatur-oberstimme bezeichnet lediglich Anfang und Ende des horizontalen Spielvorgangs der rechten Hand und enthält in dieser Funktion weniger kompositorische als elementare, spieltechnische Eigenschaften.

### 8. *Das Problem der Übertragung in moderne Notenschrift*

Aufgrund der letzten beiden Merkmale der Tabulaturaufzeichnung, dem Tabulaturstrich und der Schlüsseleinzeichnung, möchte ich nochmals an die nach Einzelstimmen getrennte Notierungsweise des 15. Jahrhunderts anknüpfen. In dem dreistimmigen Satz „Ein vrouleen“ im Locheimer Liederbuch war der Rhythmus unlösbarer Bestandteil der Ligatur als Folge von Noten, deren einzelner Wert sich im Fortgang der Bewegung nach den Regeln der Mensuralnotation ergab. Die im Notenbild sichtbare Quantitätshaltung der Aufzeichnung bezog sich zugleich auf das ordnende Prinzip des Rhythmus *und* auf das Zusammenklingen mit den anderen Stimmen und bedurfte daher keiner besonderen Kennzeichnung. Jede einzelne Stimme einer mehrstimmigen Komposition war sowohl als völlige Individualität, zugleich aber auch als integrierender Bestandteil der Gesamtklangfolge aufgezeichnet. Es ist unerlässlich für eine Aufführung kunstvoller mehrstimmiger Musik des 15. Jahrhunderts, sich diesen Sachverhalt bewußt zu machen. Bei der Übertragung eines kunstvollen Stückes auf das Tasteninstrument ist man aber gezwungen, die individuellen Stimmbewegungen in einem kompakten Spielvorgang zu koordinieren. Die Bewegungsart der drei Stimmen, die in der Chorbuchanlage getrennt aufgezeichnet war, wurde bei der Tabulaturaufzeichnung gleichgeschaltet. In der Chorbuchaufzeichnung ergeben sich für die einzelnen Stimmen sehr verschiedene Platzverhältnisse. Man braucht für die Aufzeichnung der obersten Stimme mehr Zeit und Platz als für die anderen Stimmen. Dieser eigentümliche Widerspruch findet seine Auflösung in der mehrstimmigen Ausführung. Im Sinne dieser Ausführung müssen bei der Tabulaturaufzeichnung gewissermaßen die Platzverhältnisse aufeinander abgestimmt werden. Dabei wird der Diskant als spieltechnisch dichtester Bestandteil des Notenbildes zuerst berücksichtigt. Die bei der Herstellung

---

Ob allerdings das obere System in der italienischen Orgeltabulatur ausschließlich der rechten Hand vorbehalten war, während die linke den Part auf dem unteren System ausführte, bleibe hier ebenso wie die Frage offen, ob mit der Reduktion auf fünf Linien im unteren System die anschauliche Trennung in einzelne Griffbereiche für die rechte und linke Hand aufgehoben wurde, so daß der Spieler selbst entscheiden mußte, was der einzelnen Hand zufiel.

der Tabulatur sich ergebende Vereinheitlichung der individuellen Stimmen ist, wie wir bereits sahen, hauptsächlich dadurch gekennzeichnet, daß

1. die vertikale Ordnung durch den senkrechten Tabulaturstrich gesondert greifbar wird und daß
2. an die Stelle des den individuellen Tonraum festlegenden Schlüssels ein Koordinatensystem für die Diskantkolorierung getreten ist.

Dieses Verfahren erinnert an die Spartierung und Übertragung der Musik des 15. Jahrhunderts in unsere heutige Notenschrift, wie sie die moderne Forschung in den Denkmälerausgaben verwendet. Diese Editionspraxis hat mit der alten Intavolierungsweise des 15. Jahrhunderts gemeinsame Merkmale in der Verwendung von senkrechten Querstrichen und Orientierungsschlüsseln, gemeinsam ist ihnen auch die Nivellierung der ursprünglich individuell getrennten Aufzeichnung von Stimmen. In beiden Fällen wird ein Notenbild durch ein anderes ersetzt. Dieses neugewonnene Notenbild kann aber, wie uns die Intavolierungspraxis im 15. Jahrhundert zeigt, nur als Ersatz für die originale Aufzeichnung angesehen werden. Von der Komposition her gesehen stellt dieses neue Notenbild bestenfalls ein Arrangement dar, in dem allerdings im Falle der modernen Edition die Einzelstimmen ihre Eigenart eher beibehalten als in der Intavolierung mit ihren genuin-instrumentalen Floskeln und spieltechnischen Modifikationen. Es besteht bei der modernen Edition alter Musik und bei der Tabulaturaufzeichnung ein ähnliches Verhältnis zum originalen Musikstück. Beide Musikaufzeichnungen sind im Hinblick auf eine bestimmte Aufführung der Komposition entstanden. Sie setzen also beide die Erfahrung mit den jeweiligen Aufführungsmöglichkeiten voraus: Der Organist des 15. Jahrhunderts geht bei der Niederschrift der Komposition von den klanglichen Gegebenheiten seines Instruments aus, die wichtige kompositorische Merkmale völlig verändern, wie wir anhand der Intavolierung des „Ein vrouleen“ sahen. Der moderne Herausgeber geht von den heutigen Aufführungsmöglichkeiten aus. Er stellt sich nicht erst die Frage, ob alte Musik für ein spezifisch modernes Ensemble überhaupt gedacht sei, sondern glaubt, daß eine Aufführung alter Musik dadurch ermöglicht werde, daß er ein Notenbild vorlegt, das die modernen aufführungstechnischen Merkmale bereits enthält. Dieses Notenbild stellt, wie die Tabulaturaufzeichnung, die Niederschrift einer *Interpretation* dar. Sieht man einmal von der *res facta*-Haltung einer modernen Edition ab, so kann man beide Schriftarten als nachträgliche schriftliche Darstellung einer Ausführungsweise bezeichnen, die vom Kompakt-Klanglichen bestimmt ist.

Während aber die Tabulaturaufzeichnung eine sekundäre Niederschrift blieb, und die nach Stimmen getrennte Aufzeichnung des Originals als die eigentliche, verbindliche Notenschrift angesehen wurde, gilt die moderne Übertragung heute weitgehend als ausschließliche schriftliche Darstellung mehrstimmiger Musik. Sie bedeutet in dieser Ausschließlichkeit eine Einengung der in Einzelstimmen differenzierten Kunstmusik auf die Eigenart

und das Kompakte des Tasteninstrumentes und deshalb auch ein Zurückfallen in die ersten Anfänge der Klavieraufzeichnung.

Nach einer bestimmten Richtung muß ich allerdings diese Beobachtung einschränken. Die Partituraufzeichnung der modernen Editionspraxis von Kunstmusik gibt trotz ihres Interpretationscharakters, wenn wir jetzt einmal von der notwendigen Kennzeichnung der individuellen Stimmenmerkmale absehen, Einblick in eine wichtige Seite der Musik: Sie führt uns das wechselseitige Verhältnis von Klang und Stimmenbewegung vor Augen. Die Beobachtung dieses Satzmerkmals ermöglicht uns, eine mehrstimmige Komposition als zusammenhängenden, zeitlichen Ablauf zu begreifen. Wir identifizieren aufgrund unserer Erfahrung mit der erklingenden Musik die einzelnen Tonfolgen der Komposition als horizontale Vorgänge, die zugleich immer auch eine vertikal-klangliche Komponente haben. In dieser speziellen Funktion hat daher die Übertragung eine gewisse Ähnlichkeit mit der *Tabula compositoria*<sup>64)</sup>, auf der die Musiker um 1500 die klangliche Anlage der Komposition konzipierten, ehe sie daran gingen, die Stimmen endgültig individuell auszuarbeiten.

Eine Analogie zu diesem Sachverhalt läßt sich auch innerhalb der Tabulturniederschrift und ihrer Übertragung in moderne Notation feststellen. Wir befassen uns mit der *Faktur* der Orgelmusik. Dabei gehen wir von der Frage aus, inwiefern sich stimmenmäßige Merkmale der Kunstmusik in den von Haus aus starren Orgelklängen erkennen lassen. Von der Orgelbearbeitung der Dufay-Chanson „Se la face ay pale“<sup>65)</sup> im Buxheimer Orgelbuch Nr. 83, fol. 48r, Z. 6 übertrage ich die ersten vier Measureinheiten in eine dreistimmige Partitur und schreibe sie unter die ebenfalls dreistimmige Spartierung des Originalsatzes.

The image displays two musical systems side-by-side. The upper system is a lute tablature, consisting of six staves. The first staff contains rhythmic notation (flags and stems) and a 'D' time signature. The second staff contains letters representing fret positions, with a 'C7' marking. The lower system is a three-part modern musical setting, consisting of three staves with treble and bass clefs. It features a melodic line with a trill (tr) and a more active bass line. Both systems are divided into two measures by a vertical bar line.

<sup>64)</sup> Vgl. S. Hermelink, *Die Tabula compositoria*, Festschrift H. Besseler, Leipzig 1961, S. 221.

<sup>65)</sup> DTÖ Jg. VII, S. 251.

Durch die Kenntnis der Spielvorgänge weiß ich, daß es sich bei den auf diese Weise entstehenden Stimmen der Orgelfassung nicht um dasselbe handeln kann, wie bei den ursprünglichen Stimmen der Chanson. Das wird besonders daran deutlich, daß der Chansonsatz ungefähr doppelt so schnell abläuft wie die Orgelbearbeitung. Das stimmenmäßige Aufspalten der kompakten Klänge in meiner Übertragung ist zwar vom *Spielvorgang* her gesehen dem Hervorbringen von Musik auf der Orgel inadäquat, bezüglich der *Faktur* wirkt es jedoch klärend: Jede Phase des Satzes, wie Stimmbewegungen und Klangfolgen, kann ich auf diese Weise in den beiden Fassungen kontrollieren.

Die Möglichkeit des Vergleichs zwischen Vorlage und Orgelbearbeitung wird sehr eingeschränkt, wenn ich innerhalb dieser Untersuchung statt der Partituranordnung die moderne Klaviernotation in der Art des Klavierauszugs mit zwei Systemen verwende. Dieses Notenbild steht zwar dem Spielvorgang auf dem Tasteninstrument am nächsten, da es die Anzahl der Stimmen nicht im Sinne der Partitur festlegt<sup>66)</sup>. Da es aber im Vergleich zur

<sup>66)</sup> Johann Sebastian Bach notierte seine Orgelmusik im allgemeinen auf zwei Systemen, nicht aber als Partitur von drei Systemen, wie wir es in den modernen Ausgaben gewohnt sind, vgl. Bach-Gesamtausgabe (Breitkopf) Bd. 44, Blatt 4 (vgl. Vorwort S. XXIV). Eine Ausnahme bilden die trioartigen Stücke, z. B. die Choralbearbeitung „Nun komm, der Heiden Heiland“, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Kassel 1958, Einleitung S. VII. Die zahlreichen Abschreiber Bachscher Orgelmusik verwendeten ebenfalls Akkoladen von je zwei Systemen, eine Tatsache, die bei der Neuausgabe der Werke Bachs leider zu wenig berücksichtigt wurde. Man vergleiche z. B. die moderne Notierungsweise der Orgelbearbeitung „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist“ BWV 667 in Bd. IV, 2 mit dem dortigen Faksimile S. VI und XI. Es wäre eine dringende Aufgabe, Bachs Schreibgepflogenheiten im Zusammenhang mit der Spieltechnik und der Faktur des Satzes anhand der verschiedenen Handschriften zu untersuchen und die Ergebnisse bei der Neuausgabe der Bachschen Orgelmusik auszuwerten. Es ist

Partitur die klare Übersicht über den Verlauf der Stimmen einbüßt, ist es für die Untersuchung der Orgelfassung eines Stückes der Kunstmusik nicht geeignet.

Wie bei jeder schriftlichen Musikdarstellung sollte man sich auch bei der modernen Notation die Funktion der Übertragung vergegenwärtigen. Sie hat nur Sinn als Mittlerin zwischen der ursprünglichen Niederschrift der Tabulatur und deren Erklingen. Dadurch hat sie aber noch nicht die Gültigkeit einer der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts adaequaten Notenschrift erlangt, sondern sie ist lediglich Hilfsmittel und hat ihre Berechtigung nur für die Dauer ihrer Funktion innerhalb der Untersuchung. Sie steht darin nie für sich allein, sondern ist nur in ständiger Verbindung mit der originalen Aufzeichnung möglich.

Alle hier genannten schriftlichen Darstellungsweisen von Orgelmusik decken sich, wie wir sahen, nur teilweise mit der Orgeltabulatur. Meine eigene musikalische Vorstellung und Erfahrung mit der modernen Notenschrift kann ich in keinem Fall ganz abstreifen, auch dann nicht, wenn ich einen der Spartierung entgegengesetzten Schreibversuch anstelle und unter Beibehaltung der wesentlichen Züge der Tabulaturaufzeichnung eine Kopie anfertige.



Bei der Herstellung dieser Nachbildung des originalen Notenbildes stellt sich automatisch das Bedürfnis ein, zusammengehörige Töne der Klänge untereinander zu schreiben und überdies den ganzen komplexen Zusammenhang nach unserer modernen Vorstellung zu ordnen und als Transkription auszuarbeiten. Ein solcher Schreibversuch kann, so exakt er im einzelnen ist, kein vollgültiger Ersatz für das originale Notenbild sein, sondern höchstens eine Festlegung der originalen Aufzeichnung in Richtung des exakten Zusammenklingsens. Die Transkription ist daher ebenfalls eine Interpretation, bei der die Vorstellung von unserer heutigen Notenschrift mitwirkt. Auf keinen Fall aber war es m. E. sinnvoll, dem Faksimile des Buxheimer Orgel-

---

m. E. nicht erkennbar, nach welchen Gesichtspunkten in der Neuausgabe das Pedal teilweise auf einem besonderen System, teilweise mit der linken Hand zusammen auf einem System als unterste Stimme gedruckt wurde. Eine Untersuchung, die die musikalischen Faktoren der Bachschen Orgelmusikaufzeichnung berücksichtigt, könnte satztechnische Probleme klären helfen, wie sie H. Klotz im kritischen Bericht zum 2. Band der Serie IV, S. 58, darstellt.

buchs<sup>67)</sup> eine Neuausgabe in drei Bänden folgen zu lassen<sup>68)</sup>. Losgelöst von dem sachlichen Bezug zur Musik des Buxheimer Orgelbuchs und ihrer schriftlichen Darstellung erweckt eine solche Edition den Eindruck, als stünde sie gleichberechtigt neben der als Faksimile zugänglichen Handschrift. Ich möchte an einem Beispiel zeigen, daß die Übertragung Anlaß zu schwerwiegenden Mißverständnissen bietet und eher von der Handschrift weg als zu ihr hin führt: fol. 81r, Z. 1, T. 1—5

Das Kyrieleyson de S. maria Nr. 150, fol. 81r gehört zu den wenigen Stücken des Buxheimer Orgelbuchs, in denen teilweise vier Stimmen aufgezeichnet sind. Die Herausgeberin überträgt den Satz in eine vierstimmige Partitur und fügt jeder Stimme die in der Handschrift nicht enthaltenen Gattungsbezeichnungen Cantus, Altus, Contratenor und Tenor bei. Die von Wallner als „Altus“ bezeichnete oberste Buchstabenreihe wird aber in der Handschrift nicht durchgehend als zusammenhängende Stimme aufgezeichnet. Wallner fügt deshalb in ihrer Übertragung Pausen ein, so daß der Eindruck entsteht, als handle es sich dabei um eine kompositionstechnisch notwendige Stimmenreduktion. In Wirklichkeit aber sind diese quasi vierstimmigen Stellen nichts anderes als die Aufzeichnung eines vollgriffigeren Spiels.

Ferner: B. A. Wallner notiert auf dem untersten System eine Stimme, die sie mit Tenor bezeichnet, als handle es sich hier um eine c. f.-Stimme. Man muß sich jedoch fragen, ob die nachschlagenden Semibreven in der untersten Buchstabenreihe als „Stimme“ bezeichnet werden können. Diese nachschlagenden Semibreven sind zwar konsequent durchgeführt, ihre Tonhöhen stimmen aber nicht überein mit denen der Cantustöne. Die c. f.-Töne sind primär

<sup>67)</sup> Das Buxheimer Orgelbuch, hrsg. v. Bertha Antonia Wallner, Faksimile-Ausgabe, Kassel 1955 (Documenta Musicologica, Reihe II, Bd. 1).

<sup>68)</sup> Das Buxheimer Orgelbuch, hrsg. v. Bertha Antonia Wallner, Kassel 1958/59, (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 37—39). Die Benützung dieser Neuausgabe wird durch das Fehlen eines vollständigen alphabetischen Inhaltsverzeichnisses erschwert, da das originale, wie ich schon erwähnte, zahlreiche Lücken aufweist. Ein solches, alle Titel umfassendes Verzeichnis verfertigte E. Southern: „An index to Das Buxheimer Orgelbuch“ in: Notes, Jg. 19, Dezember 1961, S. 47 ff.

Bestandteile der Klänge und kommen auch in einer der oberen Buchstabenreihen vor (z. B. T. 5, T. 8, T. 9). Angesichts dieser kompakten Klänge ergeben sich schwerwiegende Bedenken, die unterste Buchstabenreihe überhaupt als die c. f.-Stimme anzusehen, man gewinnt vielmehr den Eindruck, daß die Cantustöne nicht als fortlaufende lineare Stimme verarbeitet sind. Die von Frau Wallner als „Tenor“ bezeichnete Stimme hat daher höchstens die Funktion, gelegentlich den Cantuston nach unten zu verdoppeln oder durch die nachschlagenden Semibreven zu akzentuieren.

In der Paenultima der Klausel entstehen oft Quartsextklänge, die durch das Fehlen der tiefen Töne auf der Klaviatur zustande kommen.

*fol. 87r, Z. 1, T. 5*

Die Tabulaturaufzeichnung stellt es dem Spieler anheim, ob er das tiefe A spielen, oder wegen des Fehlens der tiefen Tasten als Ersatz dafür das a eine Oktave höher zu Hilfe nehmen will. Eine solche Oktavierung kann im kompakten Mixturklang ohnehin kaum differenziert gehört werden. In der Übertragung Wallners dagegen wirkt derselbe Klang wie ein Quartsextakkord und man ist aufgrund des Notenbildes geneigt anzunehmen, es handle sich bei der Oberquart in der Paenultima um die Vorwegnahme des Schlußtons etwa an Stelle des doppelten Leittons, wie das folgende Beispiel zeigt:

Um bei der Übertragung in moderne Notenschrift einen solchen Irrtum auszuschließen, müßte man in derartigen Klauseln allgemein die Töne in der tiefen Lage entsprechend dem größeren Umfang unserer heutigen Klaviatur aufzeichnen. Dies bedeutet jedoch in einigen Fällen eine so starke Veränderung des Notentextes, daß der ursprüngliche Spielvorgang nicht mehr erkennbar ist, bzw. durch zusätzliche Hinweise erklärt werden muß.

Das neue Notenbild verringert die Probleme des originalen Notenbildes nicht, sondern schafft neue unüberwindliche Schwierigkeiten. Die Übertragung der Tabulaturen in unsere Notenschrift legt viele Merkmale der frühen Instrumentalmusik im Sinne des späteren kunstvollen Satzes fest. Sie verfälscht damit das Besondere dieser Musik, das sich nur im stetigen Heranziehen des Originals, das im Faksimiledruck vorliegt, erschließt. Aus diesem Grunde halte ich eine Neuauflage des Buxheimer Orgelbuchs in moderner Notenschrift für unzweckmäßig.

Darüber hinaus halte ich sie aber auch aus folgendem Grund für überflüssig: Man ist seit Jahrzehnten dabei, die ganze europäische Orgel- bzw. Klaviermusik in Gesamtausgaben zu veröffentlichen und dadurch der musikalischen Praxis zu erschließen. Dies ist auch der Ansatz B. A. Wallners, wie sie im Vorwort als Begründung ihrer Neuauflage des Buxheimer Orgelbuchs ausführt<sup>69)</sup>. Man ist bestrebt, ausgehend von der großen Zeit der Instrumentalmusik im 17. und 18. Jahrhundert, eine möglichst lückenlose Bestandsaufnahme zu machen. Dabei will man das Buxheimer Orgelbuch gewissermaßen als Keim für die spätere Musik in die Reihe der Denkmäler einordnen und außerdem einem breiteren Interessentenkreis erschließen. Der Organist aber, der die moderne Orgelnotation im wesentlichen als schriftliche Darstellung z. B. der Bachschen Musik kennt, kann aus einer Übertragung des Buxheimer Orgelbuchs nicht die Spielweise erfassen, wie sie in der Tabulatur als anschauliches Merkmal festgehalten wird. Die musikalische Praxis zwingt also nicht dazu, das Buxheimer Orgelbuch in die Denkmälerreihen von Orgel- bzw. Klaviermusik einzureihen. Ebensowenig besteht aber von seiten der Forschung her diese Notwendigkeit, da wir durch eine bloße Bestandsaufnahme der vorhandenen instrumentalen Quellen und ihrer Übertragung in moderne Notenschrift das Besondere nicht erfassen können, das sie von der späteren Musik trennt und das sich in seiner individuellen schriftlichen Darstellung für die Einordnung in eine, durch spätere Kompositionen bereits geprägte Denkmälerreihe nicht hergibt.

---

<sup>69)</sup> Das Erbe deutscher Musik, Bd. 37, S. V.

### III.

## SPIELTECHNIK UND AUFZEICHNUNG

### *1. Umfang, Register und klangliche Eigenart der Orgel des 15. Jahrhunderts*

Zum Verständnis von Spielvorgang und Tabulaturaufzeichnung ist die Kenntnis des Instruments notwendig, auf dem die Orgelmusik des Buxheimer Orgelbuchs ausgeführt wurde. Wie sah die Orgel des 15. Jahrhunderts aus? Wo stand sie im Kirchenraum? Wie war ihr Bau, ihr Umfang, ihre Klangdisposition?

Wir haben es in der Zeit des Buxheimer Orgelbuchs mit einer Orgel zu tun, die noch stark von der klanglichen Eigenart der mittelalterlichen Orgel geprägt ist. Die Orgel des Mittelalters, über die wir uns durch die Überlieferung verschiedener Dispositionen und Einzelbeschreibungen ein ungefähres Bild machen können, kannte noch keine Einzelregister. Das was in der heutigen Fachsprache als Pleno-Organklang bezeichnet wird, bildete die einzige Registrier-Möglichkeit des mittelalterlichen Orgelspiels; einzelne Tonlagen, etwa Grundton (8'), Quint (2 2/3') oder Oktav (4' oder 2') konnten nicht durch individuelle Registerzüge aus dem Gesamtklang herausgelöst werden. Mit diesem blockartigen Mixturklang hängt auch die Bauweise der Klaviatur zusammen. Dem unzerlegbaren, nur in seiner Gesamtheit spielbaren Pleno-Klang entsprach eine wuchtige, von unserer heutigen Spieltechnik verschiedene, schwerfällige Spielweise. Die einzelnen Tasten waren so breit, daß sie mit der flachen Hand oder der Faust geschlagen werden mußten. Arnold Schlick spricht im dritten Kapitel seines „Spiegel“ von dieser Art Klaviatur<sup>1)</sup>: „Die Tasten dürfen nicht so weit auseinanderliegen, auch nicht so breit sein wie die Alten sie vor Zeiten gemacht haben.“ Praetorius<sup>2)</sup> äußert sich im „Syntagma“: „Zu jedem Manual Clave gehört eine volle Faust.“ Der Tastenbreite entsprach auch der relativ kleine Umfang von einer Duodezim oder Tredezim, also insgesamt zwölf diatonische Tasten von H—f' oder von c—a' z. B. im 12. Jahrhundert<sup>3)</sup>. Von diesen Tasten brachte jede einzelne einen kompletten Mixturklang, bestehend aus Grundton, Oktav, Quint 2 2/3', Doppeloktav usw. zum Erklingen. Denkt man an den parallelen Aufbau der Pfeifen, so ist ein solches Orgelwerk ein Sichtbarwerden des alten Parallel-

<sup>1)</sup> Arnold Schlick, Spiegel, S. 77.

<sup>2)</sup> M. Praetorius, Syntagma musicum II, De Organographia, Kassel 1929, S. 100.

<sup>3)</sup> Vgl. Artikel „Klavier“ in MGG.

Organums als Gattung der Mehrstimmigkeit. Der Spielvorgang auf diesem Instrument ist mit der Betätigung auf einer Klaviatur, wie wir sie heute kennen, nicht vergleichbar, sondern besteht nur darin, durch Niederdrücken einzelner Tasten einzelne Klangräume bordunartig zu fixieren. Die Funktion der Orgel als Instrument der Mehrstimmigkeit stelle ich mir so vor, daß z. B. der Cantus als der konstruktive Bestandteil des Organums auf der Orgel gespielt und dadurch der einzelne Cantuston als kompakter Blockklang verwirklicht wurde. Auf der Orgel wurde daher nicht das Zusammenhängend-Fließende eines Musikstücks, wie etwa die kolorierende Organumstimme, zum Erklingen gebracht, sondern es erklangen nur undetaillierte blockartige Klänge, die zueinander im Nachbarschaftsverhältnis stehen. Man kann sogar sagen, die Orgel des Mittelalters schließt als instrumentales Organum aufgrund ihrer Anlage das Hervorbringen von Klangwechsel und die ihn bewirkende Kolorierung von vornherein aus. Das Kolorieren als der eigentliche lebendige musikalische Bestandteil des Organums fiel den Sängern oder den dafür geeigneten Instrumenten zu. Dabei wirkte der Innenraum der Kirche als Schalltrichter, durch den die einzelnen Bestandteile des Mixturklanges, wie Grundton, Quint, Oktav usw. wesentlich stärker zu einem kompakten Gesamtklang verschmolzen wurden als z. B. Männer- und Knabenstimmen in der Verdoppelungsmehrstimmigkeit des Organums.

Die klangliche Eigenart der mittelalterlichen Orgel können wir den Dispositionsangaben, Orgelberichten und Orgeleinweihungen entnehmen. Die von Pater Nikolaus Faber 1361 erbaute Orgel im Dom zu Halberstadt hatte z. B. einen getrennten Prinzipal 16' und eine 32—56fache Mixtur. Das Pedal war dementsprechend auf dem Prinzipal 32' aufgebaut und hatte eine 16—24fache Mixtur. Praetorius<sup>4)</sup> schreibt von der „Verenderung und Vermehrung der Pfeiffen“, von denen der Prinzipal 16', Prinzipal 8', Oktav 4', Quint 3', Superoktav 2' und die Mixturen früher alle zusammen in ihrem Hintersatz gestanden haben und nur zusammen erklangen. Heute seien, so schreibt Praetorius, die einzelnen Stimmen durch Schleifen gesondert spielbar. Praetorius fährt fort: „56 Pfeifen standen auf einem Clavis, jetzt stehen nur noch 5 auf einem Clavis: z. B. c g c' e' g'.“ Ein solcher blockartiger Mixturklang macht den Raum, in dem liturgische Sprache erklingt, von der Seite des instrumental verselbständigten Erklingens her bewußt. Man muß sich nun fragen, wie es zur Ausführung von Kolorierungen auf einem Instrument kam, auf dem man nur wuchtige Klangfolgen hervorbrachte, wie es das Organum als Stimmgattung der Mehrstimmigkeit nahelegt. Ich kann mir dabei die Veränderung und Verfeinerung von Spieltechnik und Klaviatur etwa so vorstellen: Man wollte den linearen, koloristischen, bisher von Sängern und Musikern ausgeführten Teil eines mehrstimmigen Satzes auf der Orgel spielbar machen, um das Ganze der mehrstimmigen Musik auf der Orgel durch

<sup>4)</sup> Michael Praetorius, *Syntagma musicum* II, S. 113.

einen einzigen Spieler ausführen zu können. Die breiten Tasten wurden durch schmale ersetzt, wodurch der Umfang der Klaviatur vergrößert wurde. Möglicherweise haben bei der Ausführung des koloristischen Teils auf der alten Kirchenorgel die Tasteninstrumente außerhalb des kirchlichen Bereichs wie Positiv, Portativ oder auch Saitenklavierinstrumente mitgewirkt, auf denen vermutlich wesentlich früher als auf der großen Orgel zusammenhängende Spielvorgänge ausgeführt wurden<sup>5)</sup>. Im 14. Jahrhundert<sup>6)</sup> baut man (z. B. in Magdeburg) 16 Tasten von H—a', 22 Tasten (in Thorn); im 15. Jahrhundert 22 Tasten (Hejnum, Gotland), 26 Tasten (Venedig), 28 Tasten (1443 Nürnberg), 31 Tasten H—f'' (Nürnberg und Bamberg 1475), 38 Tasten F—a'' (1493 Bamberg). Je mehr man den kompakt angeschlagenen Orgelklang zugleich auch kolorierte, desto mehr benötigte man eine verfeinerte und obendrein verlängerte Klaviatur. Am Ende des 15. Jahrhunderts haben wir den bis ins 17. Jahrhundert gebräuchlichen Umfang der Klaviatur. Vom 15. Jahrhundert ab beginnt man Klänge und Klangräume miteinander zu verbinden und die Merkmale einer Klangverbindung als zusammenhängenden musikalischen Satz aufzuschreiben. Gleichzeitig entstehen die ersten Registriervorrichtungen, mit denen die einzelnen Lagen aus dem gesamten Mixturklang herausgenommen werden konnten. Die Orgel erhält als Teil der Architektur des Kirchenraums, nachdem sie lange Zeit im Chorraum gestanden hatte, ihren Platz auf der Empore.

Auch Michael Praetorius beschreibt die mittelalterliche Orgel im zweiten Band des „Syntagma“<sup>7)</sup> als ein Instrument, auf dem man Klänge gleicher Qualität hervorbrachte. Er sucht in den Orgeln „die vestigia der alten Harmoniae“ und läßt sich von S. Calvisius berichten, daß zu seinen Lebzeiten noch bordunartige klangliche Instrumente wie Sackpfeife und Lyra in der Kirche verwendet wurden. Er fährt danach fort: „Solches ist ohne zweiffel stets in der Kirchen blieben / vnd man hat vff den Orgeln / zu den Consonantiis eine andere sonderliche reige Pfeiffen haben müssen / in welchen man allezeit die Consonantias gezogen / welche sich zum Choral Clave schicken vnd reimen; wie auff der Leyre geschiehet; als c g c' oder d a d' oder e h e' etc. Dieselbe Claves haben sie stets gehen vnd Thönen lassen / vnd darnach einen Choral der aus dem c/d/ oder e/ gangen / vnd sein Fundament darinne hat / darein geschlagen / wie man auff dem Instrument ein Schäffertantz schlegt: Vnd dieses ist auff allen Instrumenten von anbegin der Welt die Musica gewesen / wie die Scriptoros andeuten. Daraus denn leichtlich zuver-

<sup>5)</sup> Vgl. die etwa um 1320 aufgeschriebenen instrumentalen Stücke des Robertsbridge-Codex (Willi Apel, *Keyboard Music of the fourteenth and fifteenth century*, American Institute of Musicology 1963, S. 1), die Johannes Wolf in seinem Aufsatz „Zur Geschichte der Orgelmusik im 14. Jahrhundert“, *KmJb XIV*, 1899, S. 14, beschrieben hat.

<sup>6)</sup> Ausführlicher im Artikel „Orgel“ in *MGG*, Sp. 267.

<sup>7)</sup> M. Praetorius, *Syntagma II*, S. 100.

nehmen / das man zu der zeit zu solcher Music nicht so gar viel Claves, wie am ende deß 2. Cap. angezeigt worden / vonnöthen gehabt.“

Praetorius beschreibt hier die Orgel als ein von Haus aus mehrstimmiges Instrument, auf dem die Klänge nicht durch Akkordgriffe, sondern durch das Betätigen einer einzelnen Taste hervorgebracht wurden. Als Überrest aus der mittelalterlichen Orgel zeigt auch heute noch die *Mixtur* die Merkmale des kompakten Blockklangs. Wir unterscheiden heute Mixturen mit und ohne Repetition: Nicht repetierende Mixturen sind die 5fachen Kornett-(Terz-) Mixturen, bei denen auf dem  $c'$  folgende Töne erklingen:  $c' - c'' - g'' - c''' - e'''$  oder die 4fachen Rauschpfeifen, bei denen z. B. auf dem C die Töne  $C - g^0 - c' - g' - c''$  erklingen. Unter die repetierenden Mixturen fallen alle Großmixturen und Scharf-Cimbeln. Die Obertöne werden dabei jeweils so angeordnet, daß auf den tiefsten Tasten höhere, auf den höheren Tasten tiefere Teiltöne stehen. Ein 5fache Mixtur hat z. B. auf den tiefsten Tasten die Töne  $1 \frac{1}{3}' - 1' - \frac{2}{3}' - \frac{1}{2}' - \frac{1}{3}'$  und auf den höchsten  $4' - 2 \frac{2}{3}' - 2'$ . Auf diese Weise erhalten die höheren Töne der Klaviatur die Klangfülle der tieferen und umgekehrt: die tieferen erhalten durch die Pfeifen der höheren Oktav den Glanz der hohen Töne. Noch heute betrachtet man den Bau einer klangfüllenden Mixtur mit möglichst großer Besetzung als Hauptaufgabe der Registerdisposition.

Die verschmelzende Eigenschaft des Orgelmixturklangs gehört auch zu den klanglichen Merkmalen der heutigen Orgel, in deren kompaktem Klang die individuellen Stimmbewegungen vereinheitlicht werden. Durch diesen vereinheitlichenden Mixturklang tritt die zeitliche Komponente, die als Gestaltungsfaktor beim Ausarbeiten einer Komposition beteiligt ist, in den Hintergrund. Ein Hervorbringen von Musik, das nicht an einen strengen zeitlichen Ablauf gebunden ist, enthält nicht die volle menschliche Integration des Spielers. Die Art dieses Orgelspiels hat sich daher als anonyme Betätigung in charakteristischen Redensarten erhalten, wie z. B. „es läutet“, „die Orgel spielt“ usw. Darin kommt nicht die individuelle Betätigung eines Musikers zum Ausdruck, sondern das unbegrenzte Fortdauern eines den Raum erfüllenden Klangs<sup>8)</sup>.

Auf das primär-klangliche Prinzip in der Musik hat zum ersten Mal Rudolf von Ficker in seinem Aufsatz „Primäre Klangformen“<sup>9)</sup> hingewiesen. Er unterscheidet dort zwischen der primär melodischen und der primär klanglichen Erscheinungsform: „Während jede Melodie zu ihrem Ablauf eine festgesetzte Zeitstrecke beansprucht, ist die primäre Klangerscheinung als geschlos-

---

<sup>8)</sup> Man müßte derartige Redewendungen in der Literatur einmal unter dem Gesichtspunkt verfolgen, ob in ihnen die menschliche Betätigung stärker mitschwingt als das Hervorbringen von Klängen. Mir scheint, daß man bei Melodieinstrumenten eher zu der Redewendung neigt „der Geiger spielt“, „er bläst auf der Flöte“ als „die Geige spielt“, „die Flöte bläst“.

<sup>9)</sup> Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1929, S. 21.

sene Einheit an keinen Zeitraum gebunden. Die Funktion des Einzelklangs ist mit dem schlagartigen Ertönen erfüllt, dem ein beliebig langes Fortklingen folgen kann, ohne daß hierdurch eine Funktionsänderung hervorgerufen wurde.“ Die in der Forschung oft aufgestellten Hypothesen über den Zusammenhang zwischen Organum als Gattung früher Mehrstimmigkeit und Orgelmusik sollten anhand der Fickerschen Beobachtungen überprüft werden<sup>10)</sup>. Die beiden Erscheinungsformen Orgelspiel und frühes Organum haben nicht so sehr bestimmte Techniken gemeinsam, sondern das Eigenständig-Klangliche im Hervorbringen von Musik. Die zahlreichen Mißverständnisse in Walther Krügers Untersuchung zum frühen Organum<sup>11)</sup> rühren von der aus der Musiktheorie übernommenen Verabsolutierung der Begriffe Linie und Klang her. Außerdem glaubte Krüger in Verkennung der primär klanglichen Funktion der Orgel eine Diskrepanz zwischen dem Spielvermögen des Organisten und der Schwerfälligkeit des Instruments erkennen zu müssen<sup>12)</sup>. Krügers Betrachtungsweise geht nicht von der klanglichen Eigenart der Orgel und der auf ihr hervorgebrachten Musik als Einheit aus, sondern trägt Vorstellungen einer späteren Spieltechnik in die Orgelmusik des 15. Jahrhunderts hinein. Das Gemeinsame zwischen mittelalterlichem Organum und der frühen Orgelmusik besteht darin, daß die Niederschrift nur Hinweise gibt: Im mittelalterlichen Organum für die mehrstimmige, aber in Einzelfunktionen zerlegte Ausführung eines einstimmigen Cantus, in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts für den Spielvorgang von fertigen mehrstimmigen Kompositionen, die von einem einzigen Musiker ausgeführt wurden<sup>13)</sup>.

Der kompakte Mixturklang haftet jeder Orgel mit dem charakteristischen Prinzipal-Mixturaufbau an. Diese Eigenschaft der mittelalterlichen Orgel erkennen wir noch an erhaltenen und im wesentlichen unveränderten Orgeln des 15. Jahrhunderts, z. B. an der einmanualigen Orgel im Priesterseminar in Loewen, die 1445 aufgrund eines Vertrags mit dem Orgelbauer Adam van Elen, Maastrich, errichtet wurde<sup>14)</sup>. Die Klaviatur dieser Orgel begann mit H und hatte keine einzelnen Registerzüge, sondern eine etwa 30fache, den mittelalterlichen Blockwerken ähnliche Mixtur. Die Pedalklaviatur ist im brabantischen Orgelbau bereits seit Anfang des 15. Jahrhunderts bekannt, und zwar meist als ein an die Manualklaviatur angehängtes Pedal, wie es Praetorius beschreibt<sup>15)</sup>. H als tiefsten Ton im Manual und Pedal hatte auch die 1443 von Heinrich Traxdorf erbaute Orgel von St. Sebald in Nürnberg,

<sup>10)</sup> z. B. Walther Krüger, Die authentische Klangform des primitiven Organum, Kassel 1958.

<sup>11)</sup> Krüger, S. 13, wo er sich mit Fickers Gedanken auseinandersetzt.

<sup>12)</sup> Krüger, S. 27.

<sup>13)</sup> Vgl. auch S. 198.

<sup>14)</sup> Maarten A. Vente, Die Brabanter Orgel, Amsterdam 1958, S. 13.

<sup>15)</sup> Ausführlicher darüber S. 80.

an der Paumann tätig war. Nürnberg war auf dem Gebiet des Orgelbaus sehr fortschrittlich. Bereits 1345 ist eine Orgel in der Spitalkirche erwähnt, die Anfang des 15. Jahrhunderts abgerissen wurde. Nach ihrem Neuaufbau, dessen Datum wir nicht wissen, verfügt sie über zwei Orgelwerke, die von Meister Conrad (wahrscheinlich Paumann) im Jahre 1434 gestimmt und unter seiner Leitung 1449 renoviert wurde. In St. Lorenz in Nürnberg ist 1444 die erste Orgel nachweisbar, die 1476 von Jörg Falb umgebaut wurde. Der Umfang war im Manual und Pedal gleich und reichte von H—f". Traxdorf hat diese Orgel selbst um die Töne g"—a" und unten um A—B erweitert, allerdings zu einer Zeit, in der Paumann längst nicht mehr in Nürnberg war. Der Umfang des Manuals im Buxheimer Orgelbuch reicht vom H—f", im Pedal von c—c'. 1475 baute Konrad Rotenburger in der Barfüßerkirche in Nürnberg eine Orgel mit dem Umfang H—f", die er 1493 in der tiefen Lage um die Töne F—G—A—B und im Diskant um die Töne fis"—g"—gis"—a" erweiterte. Der verfeinerte Spielvorgang und die notengetreue Übertragungspraxis gegen Ende des 15. Jahrhunderts gingen Hand in Hand mit dem Ausbau der Klaviatur. Der mehrstimmige Satz ist in dieser Zeit im allgemeinen vierstimmig. Aus dem Contratenor, der bald oberhalb, bald unterhalb des Tenor sich bewegte, wurde ein Contratenor bassus und ein Contratenor altus. Schlicks Manual reicht von F unter dem Gamma ut bis zum a" (24 Töne), im Pedal von F—c'. Im 16. Jahrhundert wurden dann noch die tiefen Töne C—E hinzugefügt, um ein vollständiges Baßklavier zur Verfügung zu haben.

Auch in München läßt sich Orgelbau und Orgelspiel nachweisen, von dem wir allerdings vor 1450 weniger Zeugnisse haben. Wahrscheinlich stand das Orgelspiel nicht so sehr im Vordergrund des Interesses wie die Musik am Wittelsbacher Hof. In St. Peter wurde 1384 eine Orgel von Meister Lorenz von Polen renoviert<sup>16)</sup>. Der Orgelmacher Erhard Smid aus Peissenberg erhielt 1433 den Auftrag, die Peterskirchenorgel zu renovieren und wurde aus diesem Grund für steuerfrei erklärt<sup>17)</sup>. Die Orgel im Dom, die von Zarlino<sup>18)</sup> wegen ihrer Größe gerühmt wurde, entstand erst 1491.

Die ersten Registriermechaniken sind aus dem 14. Jahrhundert bekannt. Bei der Orgel im Dom zu Halberstadt von 1361 können der Prinzipal 16' und die vielfache Mixtur getrennt gespielt werden. Es war noch bis ins 16. Jahrhundert üblich, die Prinzipale mit zwei oder drei Chören zu bauen, die nicht gesondert spielbar waren, so auch noch bei Schlick 1511, der einen

---

<sup>16)</sup> Otto Ursprung, Münchens musikalische Vergangenheit, München 1927, S. 20 und Emil Geiß, Geschichte der Stadtpfarrei St. Peter, München 1868.

<sup>17)</sup> Adolf Sandberger, Beiträge zur Geschichte der Bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso, Leipzig 1893, Bd. 1, S. 7.

<sup>18)</sup> Gioseffo Zarlino, Sopplimenti musicali, Venezia 1568, S. 290, bei Leo Söhner, Die Musik im Münchener Dom Unserer Lieben Frau in Vergangenheit und Gegenwart, München 1934, S. 8 f.

Prinzipal mit einer doppelten Besetzung 8' mit enger und weiter Mensur baute. Schlick verstand außerdem unter der Mixtur noch die Zusammenstellung von 16—18 Pfeifen für den höchsten Chor eines kleinen Werks. Er verwendet für Mixtur das ältere synonyme Wort „Hindersatz“ oder „Locatz“, der als der älteste Pfeifenbestand der Blockregistrierung gilt. Unter Mixtur versteht Schlick alle Oktaven, Cymbeln und Großmixturen. Diese können im niederländischen Orgelbau sowohl alle zusammen durch einen einzigen Zug registriert, als auch in einzelnen getrennten Registern gespielt werden. Die Cymbel ist auch bei Schlick bereits getrennt spielbar<sup>19)</sup> und „laut zü allen registern wol“, d. h. sie läßt sich zu jeder Stimme mit beliebigem Fußton hinzuregistrieren.

Aus dieser Zusammenstellung geht hervor, daß der Haupteinschnitt im Bau von Klaviaturen zwischen 1470 und 1500 liegt. In diese Zeit fällt außerdem das weitere Abspalten einzelner Register aus dem Hintersatz-Komplex, was Schlick 1511 fordert. Damit hängt auch die klangliche Differenzierung des Orgelwerks zusammen, durch die für das Pedal die 16'-Tonhöhe, für das Manual die 8'- und für das Positiv die 4'-Tonhöhe eingeführt wurde.

Diese Differenzierung entspricht dem musikalischen Satz und der Adaptionsfähigkeit der Organisten um 1500. Das Merkmal dieses Satzes — die Veränderung und Verbindung von Klängen — mußte durch Stimmbewegungen auf der Klaviatur realisiert werden. Das mittelalterliche Instrument mit dem kompakten Mixturklang war für das Hervorbringen eines echten mehrstimmigen Satzes zu unbeweglich. Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs setzt zum Teil noch ein Instrument voraus, das in seiner klanglichen Eigenart dem mittelalterlichen Instrument zwar näher steht, auf dem man aber bereits anfängt, Einzelstimmen so zu koordinieren, daß durch den Spielvorgang ein echter Klangwechsel zustande kommt. Das Pedal im Buxheimer Orgelbuch verkörpert in seiner Beschränkung des Umfangs noch am ehesten die alte primär klangliche Haltung der mittelalterlichen Orgel. Wir werden anhand der Vorschrift über den Gebrauch des Pedals im Buxheimer Orgelbuch sehen, daß nur einzelne Töne des Gesamtklangs, zunächst aber noch keine feste Stimmgattung auf dem Pedal ausgeführt wurde.

Unter Berücksichtigung der baulichen und klanglichen Eigenschaften der Orgel des 15. Jahrhunderts möchte ich nun drei weitere Merkmale der Tabulaturaufzeichnung des Buxheimer Orgelbuchs besprechen:

1. Die Kennzeichnung der Pedaltöne durch Hinzufügen eines „p“ oder „pe“
2. Die Kennzeichnung der Oktavlage in den mit Buchstaben notierten Stimmen
3. Die Vertauschung von Contratenor und Tenor bei der Aufzeichnung

---

<sup>19)</sup> Schlick, Spiegel, Kapitel V.

## 2. Notierung und Benutzung des Pedals

Praetorius nennt im Syntagma II, S. 93 Bernhard den Deutschen als Erfinder des Pedals, das um 1470 aus Deutschland nach Italien gekommen sei. Er beschreibt das blockartige Zusammenwirken von Manual und Pedal, wobei im Pedal durch eine mechanische Koppelvorrückung am Ende der Tasten die Ventile des Manuals betätigt werden konnten: „das zugleich auch die Füße / durch anziehung der kleinen stricklein / (nemlich im Pedall) zu mehrer wollautung vnd vollstimmigkeit helffen können.“ Man nannte den oberen Teil des Manuals Diskant, den unteren Teil Tenor. Später wurde auch das Pedal Tenor genannt. Dies besagt aber nicht, daß alle c. f.-Töne fortlaufend auf dem Pedal gespielt wurden. Es ist außerdem nicht sicher, daß man in den zweistimmigen Stücken des frühen 15. Jahrhunderts die mit Buchstaben bezeichneten Töne ausschließlich als Pedaltöne auffaßte, da die in den Aufzeichnungen festgehaltene instrumentale Kolorierung schon lange vor ihrer Niederschrift auch auf Orgeln ohne Pedalklaviatur gespielt wurde. Ich nehme an, daß das Pedal lediglich als Ersatzklaviatur für den tiefen Bereich der Tasten des Manuals fungierte, weshalb man den Namen Tenor auch auf das Pedal übertragen hat.

Die Pedalanweisung auf fol. 169r im Buxheimer Orgelbuch lautet: „Item nota quando contratenor altior est tenore tunc lude tenorem inferius in pedali. Sed quando contratenor ponitur inferius tenore tunc lude tenorem superius et contratenorem inferius.“ Diese Spielanweisung wird innerhalb der Tabulatur durch Eintragung eines „p“ vor dem jeweiligen Ton, der für das Pedal vorgesehen ist, anschaulich gemacht. Ich ziehe als Beispiel das „Salve regina“ Nr. 73, fol. 41v, Z. 4 heran, das durch seine zahlreichen und verschiedenartigen Pedalbezeichnungen über die Pedalverwendung Aufschluß gibt. Auffallend bei dieser Pedalverwendung ist, daß nicht jeder tiefste Ton durch ein „p“ gekennzeichnet wird, z. B. fol. 42r, Z. 1, T. 1–5:

The image shows a musical score for a piece from the Buxheimer Orgelbuch. It consists of three staves. The top staff is labeled 'D-Oberstimme' and contains a melodic line with a trill (tr) at the end. The middle staff is labeled 'CT-obere Buchstabenreihe' and contains a line of notes. The bottom staff is labeled 'T-untere Buchstabenreihe' and contains a line of notes. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Wenn eine Tonfolge z. B. in der Klausel in der tieferen Lage verläuft, erübrigt sich die besondere Kennzeichnung des Pedaltons. Der Spieler bzw. Schreiber markiert daher hauptsächlich den Wechsel der Lage durch das „p“. Der erste Klang wird von dem tiefen Pedalton c und dem mittleren c' gebildet, wobei in der Oberstimme das g, die Duodezim, umspielt wird. Die Lage der einzelnen Klangbestandteile bleibt bei dem anschließenden Klangwechsel d—a—f unverändert. Erst im dritten Takt soll das f der oberen Buchstabenreihe auf dem Pedal gespielt werden, da in der nachfolgenden Klausel die untere Buchstabenreihe, der Tenor, in der Mittellage verläuft. Die Kennzeichnung des tiefsten Tons wird wieder notwendig beim Schlußklang der Oktavsprungkadenz. Das Typische dieser Klangverbindung bleibt beim Spielvorgang unberücksichtigt: nämlich das primäre Erreichen des Quintoktavschlußklangs durch individuelle Stimmbewegungen.



Während in der Kunstmusik der Oktavklang in erster Linie durch den fallenden Sekundschritt des Tenor bewirkt wurde und die Klangfolge Sext-Oktav das Merkmal des Klangwechsels bildete, tritt bei dem durch den Spielvorgang bedingten kompakten Nebeneinanderstellen von Paenultima- und Ultimaklang die Verbindung Dezim-Oktav stärker hervor, die durch die zwei gesondert greifbaren Quintklänge klanglich noch verstärkt wird. Ich vertausche die beiden Unterstimmen und notiere den Tenor entsprechend seiner Lage als Mittelstimme und den Contratenor als Unterstimme.



Im Moment der Ausführung einer solchen Klausel auf der Orgel ist gewissermaßen das individuelle Fortschreiten des Tenor und die schlußbildende Wirkung der Sext außer Kraft gesetzt und an ihre Stelle die Verbindung der beiden Klänge durch die beiden Außenstimmen getreten. Das Eigentümlich-Klangliche dieser Klausel hat den Schreiber des zweiten Teils des Buxheimer

Orgelbuchs dazu veranlaßt, an Stelle der Oberquint im Schlußklang den Grundton oder seine tiefere Oktav aufzusuchen, z. B.

Nr. 250, fol. 162v, Z. 1 und die letzten beiden Takte von Nr. 249a, fol. 162r, Z. 2

Ich behalte bei diesen beiden Beispielen die Reihenfolge der Stimmen bei: D = Diskant, CT = Contratenor, obere Buchstabenreihe, T = Tenor, untere Buchstabenreihe. Die in der oberen Buchstabenreihe notierte Stimme sucht im Schlußklang meist auch dann den Grundton auf, wenn der im vorletzten Klang notierte Ton auf der Klaviatur nicht vorhanden ist und der Spieler sich aus diesem Grund mit einer Oktavversetzung behelfen muß, z. B. Nr. 251, fol. 163r, Z. 4, die letzten vier Klänge:

Der Schreiber des „Salve regina“ Nr. 73 läßt diese Pseudo-Oberquart im Pedal ausführen und deutet erst im folgenden Takt den Wechsel der Pedaltöne von der oberen in die untere Buchstabenreihe an, z. B. Nr. 73, fol. 41v, Z. 4, T. 4—6:



In ähnlicher Weise verfährt er noch an den folgenden Stellen: fol. 42r, Z. 4, T. 3—5 und fol. 42v, Z. 2, T. 7—8. Durch die Hinzufügung des „p“ und durch die damit verbundene Kennzeichnung als tiefsten Ton wird bei solchen Oktavversetzungen ausdrücklich vermerkt, daß es sich eigentlich um den eine Oktave tieferen Ton handelt, z. B. Nr. 73, fol. 42v, Z. 1, T. 1 und Z. 2, T. 1—3:



Die „p“-Bezeichnung steht auch auf fol. 42r, Z. 3, T. 8 — Z. 4, T. 2, der folgender Spiel- und Aufschreibvorgang zugrunde liegt:



Die Klauselbewegung setzt bereits im ersten Takt ein. (Wallner hat die Oberstimme an dieser Stelle versehentlich eine Terz zu tief übertragen.) Die tiefsten Töne liegen zunächst in der unteren Buchstabenreihe und wechseln

im ersten Takt von Z. 4 in die obere Reihe über, was durch das „p“ angezeigt wird. In Z. 4, T. 2 müßte entsprechend der Stelle in der vorhergehenden „Salve“-Bearbeitung Nr. 72, fol. 40r, Z. 6, T. 1—3



auf das f das tiefe e im Tenor (untere Buchstabenreihe) folgen. Da in der Bearbeitung von Nr. 73 der Contratenor (obere Buchstabenreihe) an dieser Stelle unter dem Tenor liegt, braucht der Intavolator das tiefe a, um die Sext e-cis zu einem Gesamtklang sinnvoll zu ergänzen.



Da er die tiefe Taste a nicht zur Verfügung hat, legt er den ganzen Quint-dezimaklang in einen Dreiklang um, wobei das a der oberen Buchstabenreihe als ursprünglich tiefster Ton A und als oktavierter Ton sowohl bei dem ursprünglichen Quint-Dezimaklang als auch bei dem neugebildeten Dreiklang der tiefste Ton bleibt und daher durch „p“ gekennzeichnet wird.

Die Kennzeichnung der für das Pedal vorgesehenen Töne<sup>20)</sup> ist ein Zusatz

<sup>20)</sup>

*Pedalbezeichnungen bei Einklang zwischen Tenor und Contratenor*

Nr. 73	fol. 41v, Z. 5, T. 4	Nr. 156	fol. 84v, Z. 5, T. 4
	41v, Z. 6, T. 1—2		84v, Z. 6, T. 7
	42r, Z. 1, T. 3	232	130r, Z. 4
	42v, Z. 3, T. 3	236	149r, Z. 4, T. 1
	42v, Z. 4, T. 4		149v, Z. 2
150	81r, Z. 2, T. 3		150r, Z. 4, T. 2
	81r, Z. 2, T. 7		154r, Z. 3, T. 2
		239	159r, Z. 2

*Pedalbezeichnungen beim höheren Ton*

Nr. 73	fol. 42r, Z. 3, T. 2	Nr. 152	fol. 84r, Z. 2, T. 3
	42r, Z. 4, T. 6		84r, Z. 2, T. 4
	43r, Z. 6, T. 1	236	147r, Z. 2, T. 1

und gehört nicht wesensmäßig zum Notenbild. Es entspricht der Eigenart der Tabulaturaufzeichnung, daß uns die Niederschrift nur darüber Auskunft gibt, wie man im einzelnen Fall beim Spielen eines mehrstimmigen Satzes vorgehen konnte. Die Kennzeichnung der Pedaltöne, die verglichen mit dem Ganzen des Buxheimer Orgelbuchs relativ selten sind, stellt keine allgemein gültige Regel auf, daß man grundsätzlich in einem dreistimmigen Satz das Pedal zu Hilfe nehmen müßte. Bei der Frage nach der Pedalbenützung steht in der bisherigen Forschung meist die Vermutung im Vordergrund, das Pedal sei besonders für schwer zu greifende Klänge oder Klangfolgen zu Hilfe

*Pedalbezeichnungen beim tiefsten Ton des Klangs*

Nr. 9	fol. 3 r, Z. 1, T. 1—4	Nr. 156	fol. 84v, Z. 5, T. 3
73	41v, Z. 4, T. 1—4, 6—7		84v, Z. 6, T. 2, 6
	41v, Z. 5, T. 1—3, 5		85 r, Z. 1, T. 3—4, 7
	41v, Z. 6, T. 3—6	232	129v, Z. 6, T. 2
	42 r, Z. 1, T. 1—2, 4—6		130r, Z. 1, T. 2
	42 r, Z. 2, T. 1—2, 4		130r, Z. 3
	42 r, Z. 3, T. 1, 3—5, 8		130r, Z. 4
	42 r, Z. 4, T. 1—5		130r, Z. 6, T. 1—2
	42 r, Z. 5, T. 1—7		131 r, Z. 1, T. 1
	42 r, Z. 6, T. 1—4	233	137v, Z. 6, T. 2
	42v, Z. 1, T. 1—6	236	142v, Z. 4, T. 4
	42v, Z. 2, T. 1—8		143v, Z. 1, T. 1
	42v, Z. 3, T. 1, 3—4		144 r, Z. 6, T. 3
	42v, Z. 4, T. 3		144v, Z. 3, T. 2
	42v, Z. 5, T. 1		145v, Z. 4, T. 1
	42v, Z. 6, T. 3—4		146 r, Z. 2, T. 1
	43 r, Z. 1, T. 1—2, 4—6		146v, Z. 1, T. 2
	43 r, Z. 2, T. 3—5		147v, Z. 3, T. 4
	43 r, Z. 3, T. 2—4		149 r, Z. 4, T. 1
	43 r, Z. 4, T. 1—7		150r, Z. 3, T. 5—6
	43 r, Z. 5, T. 2		150r, Z. 4, T. 1, 5
150	81 r, Z. 1, T. 1—12		150v, Z. 1
	81 r, Z. 2, T. 1, 4—8		150v, Z. 4, T. 3
	81 r, Z. 3, T. 1—9		152v, Z. 3, T. 2
	81 r, Z. 4, T. 1—8		155v, Z. 1, T. 2
152	84 r, Z. 2, T. 1—2, 5, 7—8		155v, Z. 2, T. 2
	84 r, Z. 3, T. 4		155v, Z. 3, T. 2
156	84v, Z. 4, T. 3	239	159 r, Z. 2

*Stücke mit summarischer Pedalbezeichnung*

Nr. 9	fol. 3 r, Z. 2—3	Nr. 237	fol. 157v, Z. 5—6
10	3 r, Z. 4—6	238	158 r, Z. 2
225	122 r, Z. 1—6	256	165 r, Z. 5

*Pedalbezeichnungen, bei denen sich die Lage nicht eindeutig ermitteln läßt*

Nr. 150	fol. 81 r, Z. 2, T. 2	Nr. 236	fol. 146v, Z. 1, T. 4
---------	-----------------------	---------	-----------------------

Aneinandergereiht ergeben die mit „p“ bezeichneten Töne der oberen und unteren Buchstabenreihe folgende Pedalklavatur: c d es e f fis g a h c'.

genommen worden<sup>21)</sup>. Diese Vermutung trifft sicher für einige Stellen zu, deckt sich aber nur halb mit der Pedalspielpraxis, die uns das Buxheimer Orgelbuch skizzenartig zeigt. Wie schon bei den bisherigen Pedalbezeichnungen sind längst nicht alle Stimmkreuzungen in den Unterstimmen durch das „p“ gekennzeichnet. Im „Salve regina“ Nr. 73 ist der Lagenwechsel manchmal erst im darauffolgenden Klang vermerkt, z. B. fol. 43r, Z. 4, T. 6:



oder schon im vorausgehenden Klang fol. 42r, Z. 3, T. 1—3:



Das Argument, das Pedal sei hauptsächlich zur Bewältigung grifftechnischer Schwierigkeiten herangezogen worden, ist vollends hinfällig bei Stellen, in denen überhaupt nur eine Buchstabenreihe aufgezeichnet wurde, z. B. fol. 43r, Z. 3, T. 1—2:



In einigen Fällen ist außerdem scheinbar ohne zwingenden Grund der jeweils höhere Ton entgegen der Regel über die Pedalverwendung durch „p“ gekennzeichnet, z. B. fol. 42r, Z. 4, T. 5—6:



<sup>21)</sup> Z. B. in den Arbeiten von Schering und Schrammek.

Möglicherweise handelt es sich bei dem c der oberen Buchstabenreihe in Z. 4, T. 6 um das tiefe c. Die „p“-Eintragung beim ersten Klang dieses Mensurabschnitts wäre in diesem Fall ein Warnungszeichen, das darauf aufmerksam machen soll, daß der Contratenor gleich wieder seine Lage wechselt und sich unterhalb des Tenor bewegt.

Auch bei der Niederschrift von Stücken mit summarischer Pedalbezeichnung wie z. B. in Nr. 10, fol. 3r oder Nr. 225, fol. 122r liegt nicht die Vorstellung von gattungsmäßiger Klaviatur zugrunde. Jeweils zu Beginn einer Zeile wird in diesen Stücken in der Höhe der oberen Buchstabenreihe das „p“ eingetragen, wohl deswegen, weil der in der oberen Buchstabenreihe aufgezeichnete Contratenor sich im allgemeinen unter dem Tenor bewegt. Diese summarische Bezeichnung will lediglich darauf aufmerksam machen, daß im Contratenor die meisten Töne enthalten sind, die sich für die Wiedergabe auf dem Pedal eignen.

Die übrigen mit „p“ versehenen Stücke des Buxheimer Orgelbuchs geben keinen Anhaltspunkt darüber, ob die Tenor- oder Contratenorstimme bzw. eine von den Buchstabenreihen oder eine aus beiden gebildete Kombinationsstimme fortlaufend als lineare Tonfolge auf dem Pedal ausgeführt wurde. Selbst die Orgelbearbeitung des „Salve regina“ Nr. 73 mit den relativ häufigsten Pedaleintragungen läßt die Möglichkeit offen, daß einzelne, zum Teil dreistimmige Wendungen ganz auf dem Manual ausgeführt werden konnten. Die Mitwirkung des Pedals trat außerdem klanglich kaum merklich in Erscheinung, da Manual und Pedal auf der gleichen Fußtonhöhe und zunächst noch mit derselben Blockregistrierung gebaut waren. Es ergab sich allenfalls eine größere Klangfülle, wenn man annimmt, daß Paumanns Orgel in Nürnberg bereits sichtbare und hörbare Merkmale der Klangaufspaltung und der Isolierung einzelner Register enthielt. Da die auf dem Pedal gespielten Töne keine lineare Tonfolge ergaben, wirkte diese durch plötzliches Betätigen einer Pedaltaste entstehende größere Klangfülle als zusätzliches Fixieren des Klangraums. Das Pedal erinnert darin nicht nur in der äußeren größenmäßigen Dimension seiner Tasten, sondern auch in seiner eigentümlichen klanglichen Funktion an die Fixierung von Klängen durch die Orgel in der Musik des Mittelalters<sup>22)</sup>.

Das Pedal der Orgel des 15. Jahrhunderts dient, wie wir bereits sahen, nicht dazu, das Zusammenhängende der Musik, wie z. B. Kolorierung oder lineare Bewegungsabläufe, wiederzugeben. Darin zeigt das Pedal eine auffallende Ähnlichkeit mit der Orgel des Mittelalters, auf der der Spieler nur starre, kompakte Klänge hervorbrachte, nicht aber den lebendigen, koloristischen Bewegungsablauf eines Musikstücks. Dieser Bewegungsablauf als horizontale Betätigung oblag im Mittelalter den dafür vorgesehenen Melodie-Instrumenten, in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts dem Spieler auf dem

---

<sup>22)</sup> Vgl. S. 78 ff.

*Manual.* Der Unterschied liegt darin, daß im Mittelalter Fixierung von Klang als Sichbewußtmachen des Raums und Kolorierung als Projektion dieses Klangs auf die zeitliche Dimension von verschiedenen Musikern, in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts von einem einzigen Musiker ausgeführt wurde, der in der Vereinigung dieser beiden musikalischen Komponenten die Folge von verschiedenen Klängen in den zeitlichen Ablauf einbezog und auf diese Weise die Einheit des Klanggeschehens verwirklichte. Die sinnfällige Gestalt dieser Einheit des Klanggeschehens sind in der späteren Orgelmusik der Orgelpunkt und die Ostinatotechnik des 17. und 18. Jahrhunderts. Diese Techniken wurden noch zu einer Zeit praktiziert, als das Pedal längst den Klaviaturen des Manuals angeglichen und in dreifacher Weise, nämlich satztechnisch, schreibtechnisch und spieltechnisch als Gattung festgelegt war.

Die Hinzuziehung einzelner Pedaltöne zum Ganzen des mehrstimmigen Satzes und ihre Kennzeichnung in der Tabulatur ist mit einer Regieanweisung vergleichbar. Es liegt in der individuellen Eigenart eines Spielers begründet, die persönliche Note einer Ausführungsweise mehrstimmiger Musik oder den eigenen Stil herauszufinden und es darin zu einer angesehenen Meisterschaft zu bringen. Man denke etwa in diesem Zusammenhang an das Spiel mit einer Hand auf zwei Manualen, wie es als Besonderheit in England („thumbing“) und später auch von Bach gepflegt wurde. Die Pedalverwendung ist hierin außerdem mit der individuellen Verzierungskunst der Klaviermusik des 17. und 18. Jahrhunderts vergleichbar.

### *3. Die Kennzeichnung der Oktavlagen in den mit Buchstaben notierten Stimmen*

Die Heranziehung des Pedals ist aber noch für ein weiteres Merkmal der Tabulaturaufzeichnung außerordentlich wichtig: die Kennzeichnung der Oktavlagen in den mit Buchstaben notierten Stimmen. Eine solche Kennzeichnung ist notwendig, da man für die Benennung der Tasten nicht die traditionellen Hexachordnamen, sondern Buchstaben verwendete. Dieser Praxis liegt die Vorstellung zugrunde, daß man im Abstand von acht Tönen jeweils dieselbe Tonfolge antreffen kann. Ich möchte, bevor ich näher auf die Praxis des Buxheimer Orgelbuchs eingehe, zunächst einmal die Hexachordnamen den Tastenbezeichnungen gegenüberstellen, wie sie in der darin wesentlich fortschrittlicheren Tabulaturaufzeichnung des 16. Jahrhunderts gebräuchlich waren. Hans Buchner<sup>23)</sup> stellt in seinem Fundamentbuch eine Skala der Claves instrumentales auf. Die Bezeichnung durch die Solmisationssilben der einzel-

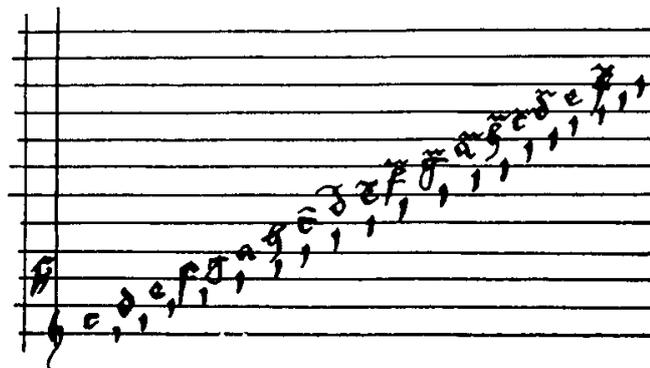
---

<sup>23)</sup> Carl Paesler, Fundamentbuch von Hans von Constanz, VfMw V, 1889, S. 26.

nen Hexachorde wird durch Buchstaben mit verschiedener Oktavbezeichnung ersetzt.

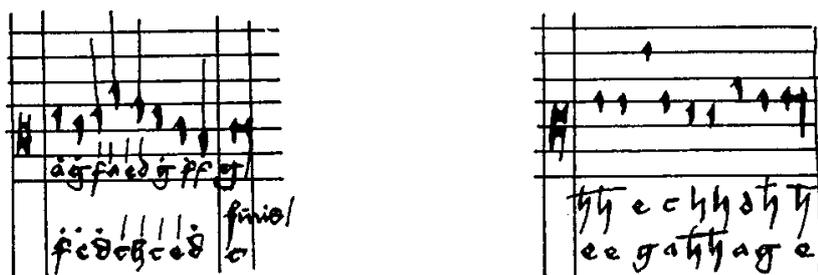
				aa	] IV
b fa h mi	b vel h		ee la	aa	
a la mi re	a		dd la sol	aa	
G sol re ut	g		cc sol fa	aa	
Fa ut	f	II		aa	
E la mi	e			aa	
D sol re	d		bb fa h mi	b̄ vel h̄	] III
C fa ut	c		aa la mi re.	ā	
			g sol re ut	ḡ	
			fa ut	f̄	
B mi	B vel h		e la mi	ē	
A re	A	I	d la sol re	d̄	
F ut	G		c sol fa ut	c̄	
	F				

Die Kennzeichnung der Oktavlagen erfolgt vom jeweiligen c aus. Vom Fa unter dem Gamma ut bis einschließlich B mi werden große, von c fa ut bis b fa h mi kleine Buchstaben verwendet. Von c sol fa ut bis bb fa h mi erhält der einzelne Buchstabe durch einen, von cc sol fa bis zum letzten Ton der Klaviatur durch zwei darüber angebrachte Querstriche seine Kennzeichnung. Die Klaviatur, auf der Johannes Buchner spielte, hatte dementsprechend den Umfang von F—a". Es ist bei der Aufzeichnung primär von Bedeutung, daß man beim Niederdrücken der Tasten c d e eine Klangfolge c-g'-c", d-a'-d", e-h'-e" zum Erklingen bringt, die durch das Mixturprinzip auf der Orgel bedingt ist. Erst durch den Zusatz des Querstrichs legt man gewissermaßen in zweiter Linie fest, welche von den zur Verfügung stehenden Tasten c d e gemeint sind, z. B. c<sup>0</sup> d<sup>0</sup> e<sup>0</sup> oder c' d' e' oder c" d" e". Die Buchnersche Tabulatur läßt also entsprechend dem überwiegend vierstimmigen Satz vier verschiedene Oktavlagen erkennen. Eine ähnliche, wenn auch wesentlich einfachere Aufstellung der Tastennamen enthält das Buxheimer Orgelbuch fol. 169r:

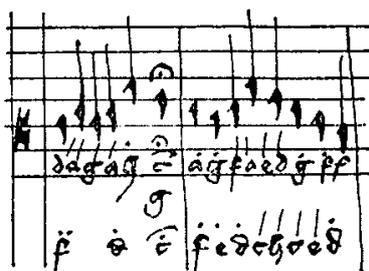


Der Schreiber nennt diese Aufstellung „Tabula manucordij“ und fährt fort: „Tabula manucordij prout sufficit ad praesens ad informacionem de modo organizandi.“ Er unterscheidet hier nur insgesamt zwei Oktavlagen: von c—h und von c'—h'. Das H unter dem c<sup>0</sup> wird als kleiner Buchstabe aufgezeichnet. Außerdem werden die Töne der restlichen Tasten c"—f" nur mit einem Querstrich gekennzeichnet<sup>24</sup>). Der Gesamtumfang der Klaviatur im Buxheimer Orgelbuch ist daher nur in zwei Bereiche gegliedert: in einen hohen, der rechten Hand zugeordneten Bereich (Diskant) und einen tiefen Bereich, in dem sich vorwiegend die linke Hand bewegte. Während Buchner aber seinen „Claves instrumentales“ die Solmisationssilben der einzelnen Hexachorde beifügt, begnügt sich der Schreiber des Buxheimer Orgelbuchs mit den absoluten Tastenbezeichnungen des Alphabets. An die Stelle der sieben Hexachordgruppen, deren Aufeinanderfolge den Gesamtumfang vom Gamma ut bis zum ee la ergibt, ist damit ein Koordinatensystem mit dem Merkmal der Oktavgliederung getreten.

Bei den einzelnen Tabulaturaufzeichnungen des Buxheimer Orgelbuchs wird das h vor dem c' im ersten Teil von Nr. 1—230 ohne Querstrich, im zweiten Teil von Nr. 231 ab öfter auch mit Querstrich aufgezeichnet, z. B.



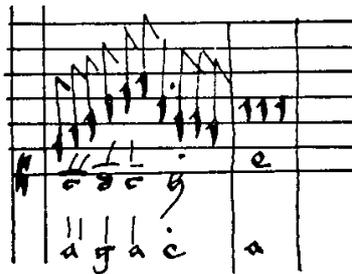
Wenn H und h hintereinander vorkommen, muß man oft aus dem Zusammenhang entnehmen, in welcher Oktavlage das h zu spielen ist, z. B. fol. 10r, Z. 6, T. 7—8:



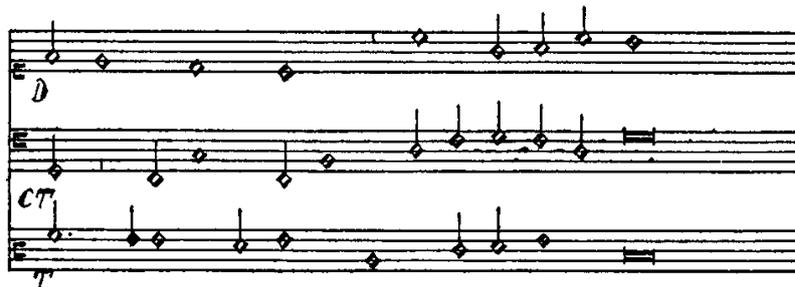
<sup>24</sup>) Man vergleiche dazu die Bachschen „Claves signatae“ im Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach, Neue Bach-Ausgabe V, 5, S. VII.

Die im Buxheimer Orgelbuch vorkommenden großen Buchstaben werden nicht dazu verwendet, Oktavlagen zu kennzeichnen, sondern stehen oft zu Beginn einer Zeile, z. B. fol. 89r, Z. 1—5, oder sehr häufig am Anfang eines Stücks, z. B. bei Nr. 166, fol. 89v<sup>25</sup>).

Aber nicht nur bei der Kennzeichnung der tiefen Töne F—H, deren Tasten auf der Klaviatur des Buxheimer Orgelbuchs nicht vorhanden sind, ist der Schreiber ungenau, sondern auch sehr oft bei der Querstrichkennzeichnung der höheren Oktaven, z. B. fol. 8v, Z. 4, T. 3:



Hier ist die Oktavlage des e im Contratenor nicht gekennzeichnet. Der Quintoktavklang als Abschluß der Klausel war so selbstverständlich, daß man seine Einzelbestandteile nicht extra kennzeichnen mußte. Sehr ungenau ist allerdings der Schreiber bezüglich der Oktavlagen bei der Intavolierung des „O intemerata“ aus dem Schedel-Liederbuch fol. 16v:



<sup>25</sup>) Johannes Wolf hält das Vorkommen großer Buchstaben irrtümlicherweise für eine Kennzeichnung der unter dem H gelegenen Töne, Handbuch der Notationskunde II, S. 17.

Buxheimer Orgelbuch Nr. 225, fol. 122r, Z. 3, T. 9 — Z. 4, T. 1:

An anderer Stelle führt dagegen der Schreiber Oktavkennzeichnungen ein, die nicht notwendig sind, sondern eher irreführen, z. B. Nr. 110, fol. 61r, Z. 3, T. 2. Es handelt sich um den dreistimmigen Satz „Boumgartner“, der auch im Anhang des Locheimer Orgelbuchs S. 90 intavoliert ist. Ich stelle die vorzuziehende Fassung des Locheimer Orgelbuchs neben die Buxheimer Intavolierung:

Locheimer Liederbuch

Locheimer Liederbuch

Buxh. Orgelb.

Buxheimer Orgelbuch

Contratenor und Tenor schreiten in der Fassung des Locheimer Liederbuchs vom letzten Klang dieses Mensurabschnittes zum ersten Klang des folgenden in parallelen Quinten fort. Vielleicht versuchte der Intavolator des Bux-

heimer Orgelbuchs bei der Niederschrift der Tabulatur die beiden Quintklänge durch einen anderen Spielvorgang zu beseitigen, indem er die einzelnen Klänge umlegte (f und g im Contratenor eine Oktav höher gespielt). Dabei kommt allerdings kein den beiden Quintklängen entgegengesetzter

c'' h' a'

Spielvorgang als wirklicher Klangwechsel zustande. Die drei Klänge f' g' f  
a d' c'

werden als kompakte Klangfolgen ohne das Merkmal der Stimmführung nebeneinander gestellt.

In vielen Fällen, in denen die Kennzeichnung unterblieb, handelt es sich um Flüchtigkeitsmerkmale bei der Niederschrift der Tabulatur. Wie jedoch die Kennzeichnung in Nr. 110 zeigt, ist diese Schreibweise der Oktavlagen damit noch nicht ganz erklärt. Das Hinzufügen oder Weglassen der Oktavkennzeichnung in der Tabulatur gibt vielmehr Aufschluß für die andersartige Auffassung der Klänge in der Orgelmusik. Schlägt man z. B. auf der Orgel nacheinander zwei Tasten im Abstand einer Oktav an, so ergibt sich durch das Blockartige des Mixturklangs kein heterogenes Zusammenklingen von zwei Tönen aus verschiedenen Klangräumen wie etwa beim Unisono-Singen von Männern und Frauen, sondern es entsteht lediglich eine Veränderung der Klangfülle oder der Klangfarbe<sup>26)</sup>. Werden Quint- und Oktavklänge nebeneinander gestellt, so steht das Kompakt-Klangfüllende dieser Klänge im Vordergrund und damit ihre klangliche Eigenständigkeit, nicht aber die lineare Ordnung der Einzelbestandteile derartiger Klangfolgen. Man konnte aus dem Stegreif ohne weiteres einen Klang umlegen, wenn es sich aus dem Spielvorgang passend ergab.

Über die Oktavversetzungen spricht auch Arnold Schlick im Zusammenhang mit der Pedalverwendung, wenn der originale Satz Schwierigkeiten in der Applikatur bietet<sup>27)</sup>: „Nit allein also vill stym sonder auch manch liedtlein vnd ander gesang mit drey oder vier stymmen nit volkhommen manualiter zü machen / als sie gesetzt sein dan sie etwan zü ferre von einander geen das ein stym der andern nachlassen / vnd zü zeiten gantz schweigen muß / vmb das man sie mit den henden nit herreichen mag. Auch etwan zü nae bey einander das die stymmen zü sammen kommen zwo vff ein clauem / das dan als volkhommer gescheen vnd iglich stym yren eigen ton baß haben vnd gehort werden mag / so das pedall vnd manuall zu sammen gebraucht werden.“ Schlick beschreibt noch die Orgelspieltechnik, wie wir sie im Buxheimer Orgel-Repertoire kennenlernten, obwohl seine Tabulaturen ganz vom musikalischen Satz geprägt sind, dessen spieltechnisches Merkmal darin besteht, daß die Stimmräume getrennt den einzelnen Tastenbereichen der

<sup>26)</sup> Ernst Flade, Literarische Zeugnisse zur Empfindung der Farbe und Farbigkeit bei Orgel und Orgelspiel, AML XXII, 1950, S. 101.

<sup>27)</sup> A. Schlick, Spiegel, Kapitel II.

Klaviatur zugeordnet werden. Satztechnik und Spieltechnik stehen — je nach der individuellen Spielweise eines Musikers — in einem häufig wechselnden Verhältnis zueinander. Es wäre deshalb eine wichtige Aufgabe in der Erforschung des Orgelspiels im 16. Jahrhundert, die elementare, vom musikalischen Satz noch nicht endgültig festgelegte Spieltechnik des Buxheimer Orgelbuchs in den Tabulaturen der deutschen Orgelbücher, besonders bei Schlick weiterzuerfolgen.

#### *4. Die Vertauschung von Tenor und Contratenor bei der Aufzeichnung*

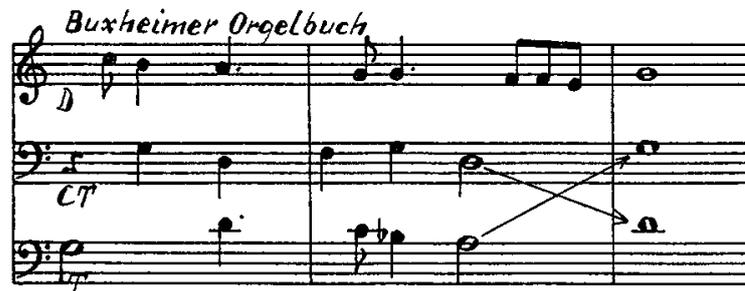
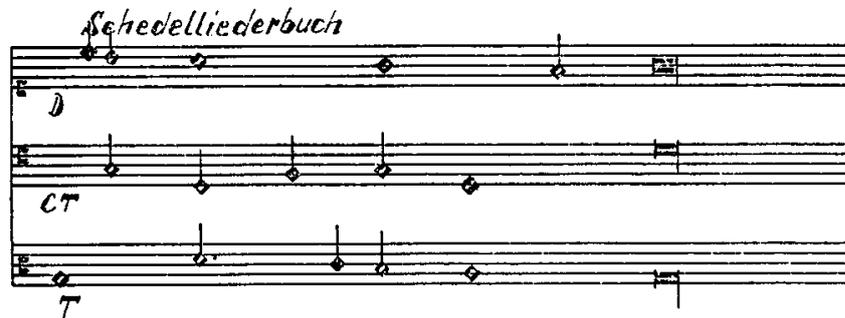
Die genaue Niederschrift der Oktavlagen wirkt sich vor allem bei der Übertragung einer bereits in Einzelstimmen festgelegten Komposition auf die Orgel aus. Es geht darum, das Stimmenmäßige der Komposition der eigenständigen Klanglichkeit der Orgel und der Skala der Tastenfolge zu adaptieren und, von der Orgel her gesehen, dabei die einzelnen Bestandteile der Klangfolgen in eine lineare stimmenmäßige Tonfolge umzuwandeln. Der Intavolator berücksichtigt daher die ursprüngliche Stimmenanordnung bei der Aufzeichnung der Buchstabenreihen: In der untersten Reihe wird im allgemeinen der Tenor und in der oberen Buchstabenreihe der Contratenor notiert. Bereits bei der Oktavsprungkadenz steht aber der Intavolator vor der Frage, ob er die ursprünglichen stimmenmäßigen Zusammenhänge aufzeichnen, oder dem Spielvorgang entsprechend Klänge nebeneinander stellen soll. Bei der Ausführung eines mehrstimmigen Satzes durch mehrere Musiker steht der horizontale Ablauf der Einzelstimmen im Vordergrund. Die vertikale Komponente und damit auch die Stimmkreuzung tritt durch die Trennung von Einzelfunktionen und -stimmen nicht in Erscheinung. Das musikalische Phänomen der Stimmkreuzung macht man sich eigentlich erst bei der vertikalen, partiturmäßigen Anordnung der Einzelstimmen bewußt. Erst in dem Augenblick, in dem ein einzelner Musiker das Stimmengewebe eines kunstvollen Satzes als gleichzeitiges Zusammenwirken von horizontalen und vertikalen Komponenten erfassen will, ergibt sich das Problem, wie man den ursprünglichen Stimmenverlauf spieltechnisch bewältigen kann. In der Tabulatur wird daher die Oktavsprungkadenz, die immer durch denselben Spielvorgang ausgeführt wird, verschieden aufgezeichnet, je nachdem die stimmenmäßige-lineare oder die kompakt-klangliche Komponente dominiert<sup>28)</sup>.

Tenor und Contratenor werden je nach ihrer Lage vertauscht notiert.

---

<sup>28)</sup> Das Vorherrschen einer dieser beiden Komponenten ist m. E. auch der Grund, warum in der Musik für Tasteninstrumente Stimmkreuzungen aufgezeichnet werden, obwohl sie spieltechnisch nicht ins Gewicht fallen. Auf diese Weise lassen sich auch die zahlreichen Stimmkreuzungen im Codex Faenza erklären, deren Auftreten K. Jeppesen in seinem Buch „Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento“ S. 127 als „merkwürdig“ bezeichnet.

Das zeigen eine Reihe von Intavolierungen, z. B. das schon genannte „O intemerata“ Nr. 225, fol. 122r, Z. 3, T. 1—3:



Hier ist der spieltechnische Vorgang bereits im Notenbild festgehalten. Der Schlußklang wird weniger durch den fallenden Sekundschrift des Tenor bewirkt, als vielmehr durch eine Verwandtschaft der beiden letzten Klänge, die durch den Leittonschritt des Diskant zusammengehalten werden. Der Tenor ist in diesem Zusammenhang nicht Klangträger, der mit seinen einzelnen Fortschreitungen den Klangwechsel konstituiert, sondern Mittelstimme, die aufgrund des Spielvorgangs aus dem Ganzen der blockartigen Klangfolge hervortritt. Das Typische dieser Musikaufzeichnung wird an dem Widerspruch deutlich, daß der Tenor trotz seiner höheren Lage als Mittelstimme in diesem Stück, von bestimmten Stellen abgesehen, in der unteren Buchstabenreihe als ehemaliger Klangträger notiert wurde und daß die vertauschte Notierung von Tenor und Contratenor auf einige typische Klänge und Klangfolgen beschränkt blieb.

Ähnliche Vertauschungen von Tenor und Contratenor<sup>29)</sup> sind in der „Je loe amours“-Bearbeitung Nr. 18 aufgezeichnet. Als Beispiel führe ich fol. 8r, Z. 5, T. 3—4 an:



Die Sextenfolge wird hier zunächst von Diskant und Contratenor (obere Buchstabenreihe = Mittelstimme) gebildet. In der Paenultima erscheint jedoch die Tonfolge wieder in ihrer ursprünglichen Lage. Dabei spielt möglicherweise die originale Stimmführung im Augenblick der Niederschrift der Tabulatur eine Rolle, wie auch z. B. fol. 8v, Z. 5, T. 1—2,



<sup>29)</sup> Als Beispiele für Vertauschungen von Tenor und Contratenor teile ich außerdem folgende Stellen mit:

Nr. 17, fol. 8r, Z. 1, T. 6  
 Nr. 18, fol. 8v, Z. 1, T. 2—3  
 Nr. 18, fol. 8v, Z. 3, T. 4—6  
 Nr. 18, fol. 8v, Z. 4, T. 2—5  
 Nr. 27, fol. 10v, Z. 5, T. 3  
 Nr. 29, fol. 11r, Z. 5, T. 3  
 Nr. 38, fol. 16v, Z. 3, T. 3—4  
 Nr. 86, fol. 50r, Z. 5, T. 3

Nr. 115, fol. 62r/v  
 Nr. 159, fol. 87r, Z. 6, T. 2  
 Nr. 189, fol. 103r, Z. 4, T. 1—2  
 Nr. 225, fol. 122r, Z. 6, T. 1—2  
 Nr. 231, fol. 125v, Z. 6 ut ut re re ut  
 Nr. 236, fol. 150r, Z. 2, ut re ut  
 Nr. 236, fol. 151r, Z. 5, Redeutes in ut

wo im Zusammenhang mit dem Trugschluß (f statt Oktavsprungkadenz) der Schlußton a wieder in die untere Buchstabenreihe geraten ist. Gleichzeitig wird durch die kompakte Verbindung der Quint mit der Terz in den Unterstimmen die parallele Folge von Quinten umgangen. Alle drei Stimmen bewegen sich gleichzeitig ohne Stimmkreuzung unter dem Zwang des Leittons, der die Verbindung vom Quintdezimklang auf e in den Terzdezimklang auf a bewirkt.

Die Vertauschung von Tenor und Contratenor bei der Niederschrift ist ein wichtiges Merkmal der komplexen Auffassung der Klänge. Dies wird auch an den Sätzen deutlich, denen keine mehrstimmige Komposition zugrunde liegt. In der Magnificat-Bearbeitung von Nr. 24, fol. 10r, Z. 6, T. 5 wird ein Klang in der Klausel vertauscht notiert:

Diese unkolorierte Bearbeitung der Magnificat-Melodie zeigt ungefähr den satztechnischen Stand, wie er im Moment der Stegreifausführung auf der Orgel erreicht werden konnte: Die Melodietöne werden im Diskant und Tenor bearbeitet, z. B. am Anfang des Stücks T. 1—3:

Der Intavolator geht vom Quintoktavklang auf  $c^0$  aus, den er durch Stimmkreuzung (Viertelwendung im Contratenor) mit dem zweiten Klang, einem Terzoktavklang verbindet. Auf diesen Terzoktavklang folgt durch Verlegung der kleinen Unterterz d im Contratenor in die oberhalb des Tenor gelegenen Terz a ein Terzsextklang, der bis zur Klausel entsprechend der Diskant-rhythmisierung auf f und a wiederholt wird. Statt des erwarteten h als doppelter Leitton im Contratenor der Paenultima springt der Contratenor in die Unterquint c unterhalb des Tenor. Dieses plötzliche Abbrechen des Contratenor in der Klausel, das im Buxheimer Orgelbuch häufig zu beobachten ist, hebt das Merkmal des Klangwechsels beim Eintritt des Schlußklangs stärker hervor. Für die Stegreifausführung ist besonders der erste Takt

wichtig. Der Contratenor verwandelt den Terzoktavklang auf „zwei“ in T. 1 durch einen Quintsprung in einen Terzsextklang, um eine fauxbourdonartige Begleitung des Diskant zu ermöglichen. Der Diskant führt innerhalb eines klanglichen Ablaufs den Satz weiter. Er bringt in dem unkolorierten Satz kurze Wendungen, z. B. T. 1—3, T. 4—6, T. 7, T. 9—10, die mit einer Art klanglicher Begleitung versehen werden. Die einzelnen horizontalen Abläufe des Tenor und Contratenor sind hier eigentlich keine melodischen Stimmführungen, sondern primäre Klangfolgen, obwohl durch die Viertelwendungen besonders im Contratenor (z. B. T. 3—4 und 6—7) der Eindruck von individuellen Stimmbewegungen entsteht. Es handelt sich dabei aber um Wendungen, die den Zwischenraum zwischen einzelnen Klängen auch dann lediglich ausfüllen, wenn gelegentlich bei der Niederschrift stimmenmäßige Ansätze erkennbar sind, z. B. T. 1, T. 3:



In T. 4 umspielt in heterophoner Art die Viertelwendung des Contratenor die Tenortöne, d. h. den unteren Ton der von Diskant und Tenor gebildeten Oktav:



Wie wenig der Orgelspieler die stimmenmäßig-lineare Komponente zu berücksichtigen vermag, zeigt die folgende Dekolorierung des Stücks, bei der die kompakt-klangliche, orgelmäßige Faktur deutlich hervortritt.



Diese Klangfolge zeigt häufigen Klangwechsel, der durch das kompakte Anschlagen der Töne bewirkt wird. Der Spielvorgang und damit auch die Funktion des Einzelklangs ist der gleiche, wie wenn man nacheinander lauter Quintoktavklänge als klangliche Begleitung der liturgischen Melodie spielt. Die Klänge sind hier im Gegensatz zum Spielvorgang des Mittelalters als Akkord-Griffe aufzufassen. Diese „Griffe“ stellen gewissermaßen einen Ersatz dar für den durch das Betätigen einer Taste entstehenden Mixturklang auf der Orgel des Mittelalters. Sie sind durch die Adaptation des musikalischen Satzes entstanden und enthalten bereits die Funktion des Einzelklangs wie in der Kunstmusik, der in Wechselbeziehung zu den Stimmbewegungen steht. Daraus erklärt sich auch das Abbrechen der Kette von Terzsextklängen in T. 2, wo anstelle des Klangs mit dem doppelten Leitton ein Quintdezimklang aufgezeichnet wird. Der Spieler konnte diesen Klang anstelle des stimmenmäßig besser passenden Terzsextklangs mit dem doppelten Leitton als „griffigen“ Blockklang verwenden, ohne auf die stimmenmäßigen Zusammenhänge der Töne zu achten. Eine solche Klangfolge läßt sich am leichtesten anhand der Oberstimme als dem zusammenhängend-musikalischen Bestandteil des Satzes festhalten. Stimmen und Klangfolge bedingen sich gegenseitig: Wir sagen „Stimme“ und meinen das, was sich aufgrund der Folge von Klängen verschiedener Qualität an linearen zusammenhängenden Tonfolgen herauschält.

Bei dem kompakten Greifen von Klängen verschiedener Qualität stellt sich von selbst das Bedürfnis ein, den Spielvorgang so zu verfeinern, daß das Eigentümliche des Klangwechsels im zeitlichen Ablauf noch stärker hervortritt. Betrachten wir die einzelnen Viertelwendungen bei den Stellen mit Klangwechsel: In T. 1 wird zwischen dem Quintoktavklang auf „eins“ und dem Terzoktavklang auf „zwei“ das Viertel e eingeschoben. Die Klangverbindung,



die in dem kurzen Satz insgesamt zweimal vorkommt, nämlich T. 5 und T. 8, tritt beim zweiten Mal (T. 8) durch kurze Viertelbewegungen noch deutlicher hervor:



Die klangliche Begleitung der Melodie der Oberstimme kann in T. 2 nicht mit dem Terzoktavklang von T. 1 auf „zwei“ durchgeführt werden. Deshalb springt der Contratenor auf „drei“ von T. 1 eine Quint höher in das a, wodurch der Terzoktavklang ohne das Merkmal des Klangwechsels bei liegenbleibendem f im Tenor in einen Terzsextklang verwandelt wird, der die folgende Wendung begleitet. Bei der Stegreifausführung können oft parallele Oktavklänge vorkommen, z. B. Z. 6, T. 8—9:



Der Spieler geht vom Quintdezimklang des vorhergehenden Mensurabschnittes aus und führt durch eine zusammenhängende Wendung von zwei Mensur-einheiten den Quintoktavklang am Schluß ein. Er beginnt zunächst mit zwei parallelen Terzsextklängen, an die er durch die melodische Bewegung im Diskant einen Quintdezimklang anschließen will. Um aber die Folge von zwei parallelen Quintklängen mit dem Tenor zu vermeiden, springt der Contratenor in das e ab, wobei zwei parallele Terzdezimklänge entstehen. Die damit verbundenen Oktavenparallelen rühren von der umschreibenden Viertelwendung im Diskant her, die vom Contratenor im Abstand der Sext begleitet wird. Durch den Terzsprung im Diskant und Contratenor wird aber der Terzoktavklang auf „drei“ über dem liegenbleibenden Tenorton d in einen Quintdezimklang verwandelt, ohne daß dem Vorgang ein echter Klangwechsel zugrunde liegt.

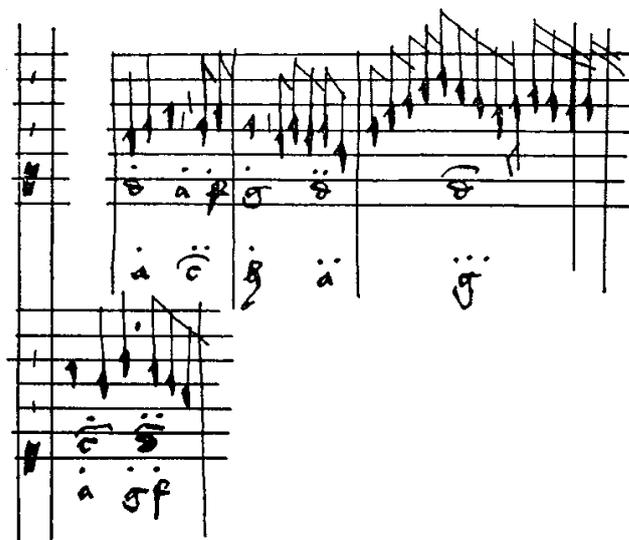
Die Intensität der Aufmerksamkeit beim Spieler ist bei den einzelnen, sich aus dem Stegreif ergebenden Stimmführungen verschieden. Besonders wenn die fauxbourdonartigen parallelen Terzsextklänge in Stimmbewegungen aufgelöst werden, ergibt sich die von allen drei Stimmen gebildete Verbindung der Klänge. Solange es sich aber um parallele Klänge gleicher Qualität handelte, erfaßte man nicht die einzelne Stimme als eigenständige Tonfolge, die ohnehin auf der Orgel als kompakt-klangliche, nicht zerlegbare Folge von mixturartigen Klängen wiedergegeben wurde. Bei der Aufzeichnung entsteht die Schwierigkeit, wie man diese komplexen Klangfolgen überhaupt in der horizontalen stimmenähnlichen Anordnung einer Tabulatur darstellen kann. Die Vertauschung des Contratenor und Tenor bei der Niederschrift ist als Versuch anzusehen, das Kompakt-Klangliche einer mehrstimmigen Wendung in einzelne gleichzeitige, den Tastenbereichen zugeordnete Stimmführungen aufzuspalten. Damit ist aber noch keine Partituraufzeichnung mit leicht

erkennbarem Verlauf der Einzelstimmen nach Höhe und Tiefe geschaffen. Der Intavolator durchbricht lediglich die konventionelle Anordnung der Buchstabenreihen, wenn er die getrennte Ausführungsweise eines Klangs oder den Bereich einer Klangfolge bei der Niederschrift berücksichtigt.

Das Kompakte eines Klangs wird auch an Stellen deutlich, an denen die Oberstimme koloriert wird, z. B. Nr. 35, fol. 13r, Z. 3, T. 4 — Z. 4, T. 1:

Diskant und Tenor bilden in T. 4—5 die gerüstartige Folge von Sexten, die mit der Oktavsprungkadenz des Contratenor in die Oktav mündet. Durch die von g' ausgehende Kolorierung des Diskant in T. 6 wird das h' als Sextklang zwischen Contratenor und Diskant umspielt und dann in die Oktav c zwischen Tenor und Diskant weitergeführt. Anstelle der aufgezeichneten originalen Anordnung von Tenor und Contratenor stelle ich ein Notenbild

her, das die Vertauschung von Tenor und Contratenor berücksichtigt, um die stimmenmäßige Tonfolge zu erhalten, die für diese Stelle wichtig ist:



Fasse ich das Geschehen in den beiden Händen getrennt ins Auge, so ergeben sich die Kolorierung des Quintdezimklangs als Spielvorgang in der rechten Hand und das Anschlagen von bordunähnlichen Klängen als Spielvorgang in der linken Hand. Links also die Fixierung des Klangraums durch den Quintklang, rechts das Abspalten der einzelnen Klangbestandteile durch die Kolorierungswendung. Dieses Abspalten von Klangbestandteilen, z. B. der Sext in T. 6 auf „drei“, schält aus dem kompakten Quintoktavklang in T. 6 auf „eins“ eine sich unmittelbar aus dem Spielvorgang ergebende Sextoktav-Verbindung heraus, durch die die bisherige stimmenmäßige Anordnung aufgehoben wird. Die gerüstartige Folge Sext-Oktav verlief in T. 4—5 zwischen der unteren Buchstabenreihe, dem Tenor, und der Oberstimme. In T. 6 bildet sich durch Abspalten von Klangbestandteilen in der rechten Hand bedingt eine andere, im originalen Notenbild stimmenmäßig nicht ausgeprägte Gerüstklangfolge: Die Sext  $\overset{h'}{d}$  in T. 6 auf „drei“ wird in der Oberstimme und oberen Buchstabenreihe, die Oktav  $\overset{c''}{c}$  in der Oberstimme und der unteren Buchstabenreihe aufgezeichnet. Bei meiner Umschrift habe ich die Vertauschung von Tenor und Contratenor, wie sie das klangliche Geschehen nahelegt, berücksichtigt. Die Berücksichtigung des Stimmenmäßig-Linearen in der Umschrift hält nicht nur das kompakte Anschlagen von Klängen, sondern noch zusätzlich das Merkmal des bewußten Klangwechsels fest, der durch drei gleichzeitige Stimmbewegungen zustande kommt.

Während in den fortschrittlichen Sätzen im zweiten Teil des Buxheimer Orgelbuchs von Nr. 237 an die ursprüngliche Aufzeichnung — untere Buchstabenreihe Tenor, obere Buchstabenreihe Contratenor — beibehalten wurde, hat der Intavolator des anonymen „O rosa bella“ Nr. 103, fol. 58v den ganzen

Tenor in der oberen Buchstabenreihe aufgezeichnet, mit Ausnahme des Anfangs in Z. 5, T. 1. Damit ist jedoch keine endgültige gattungsmäßige Lage fixiert, sondern lediglich ein von der üblichen Schreibweise verschiedener Aufschreibversuch unternommen worden. Ich stelle dieser Aufzeichnung die Intavolierung des dreistimmigen „Wunschlichen schon“ Nr. 237, fol. 157v, Z. 5 gegenüber. Der Intavolator ordnet in Nr. 237 die drei Stimmen getrennt den einzelnen Tastenbereichen zu. Der Tenor ist als unterste Buchstabenreihe, der Contratenor als obere Buchstabenreihe aufgezeichnet. Die einzelnen Stimmen der Vorlage im Schedel-Liederbuch fol. 132v—133r werden so adaptiert, daß keine Stimmkreuzungen auf dem Klavier entstehen. Der erste Teil endet bei der Wiederholung mit der Oktavsprungkadenz des Contratenor, an deren Stelle der Contratenor in der Orgelbearbeitung in den Einklang mit dem Tenor springt:

In der Abschlußkadenz des zweiten Teils springt der Contratenor der Intavolierung ebenfalls in den Einklang mit dem Tenor, da das tiefe a der Vorlage auf der Klaviatur der Orgel nicht zur Verfügung steht:

Den einzelnen Tastenbereichen wird somit der in sich geschlossene Bewegungsraum der einzelnen Stimmen zugeordnet. Gleichzeitig aber erscheint der Contratenor als fortlaufend tiefste, auf dem Pedal auszuführende Stimme. An die Stelle der gelegentlichen Heranziehung von Pedaltönen zu einzelnen Klängen ist damit die lineare Ausführung einer zusammenhängenden Stimme getreten. Die eigenständige Rhythmisierung der Vorlage wird in der Orgelbearbeitung trotz der fortgeschrittenen Intavolierungstechnik durch einfache Klangfolgen ersetzt. Die Oberstimme füllt lediglich den zeitlichen Abstand bis zum Eintritt des nächsten Klangs durch kurze Wendungen aus, z. B. in Z. 5:

Der Klangwechsel kommt durch die Bewegung aller drei Stimmen zustande, die vom Orgelspieler in einem gleichzeitigen Spielvorgang erfaßt werden muß. Aus diesem Grund bleibt auch die hoquetusartige Rhythmisierung in allen drei Stimmen am Schluß des Stücks unberücksichtigt. Lediglich der Diskantrhythmus wird in der Oberstimme der Orgelfassung angedeutet, Tenor und Contratenor schreiten dazu in Semibreven fort, da es nicht im Interesse des Spielers lag, gleichzeitig den Klangwechsel *und* den individuellen Rhythmus der Einzelstimmen grifftechnisch zu bewältigen. Die Koordinierung der Spielvorgänge in beiden Händen ist durch gleichzeitige Berücksichtigung von Zusammenklang und linearer, gattungsmäßiger Anordnung der Tonfolgen bei der Niederschrift deutlich erkennbar: Es werden nicht zusammenhängende melodische Abschnitte aufgezeichnet, in denen die Kolorierungen und Umschreibungen aufgrund des Notenbildes nicht sofort koordiniert werden konnten, sondern Einzelklänge, deren exakte vertikale Anordnung bei der Tabulaturaufzeichnung die Voraussetzung für das Erfassen der horizontalen Stimmenzusammenhänge war. Jeder Bewegung im Spielvorgang der rechten Hand kann unmittelbar der zugehörige Klang der linken Hand zugeordnet werden.

Der in der Tabulatur des dreistimmigen „Wunschlichen schon“ festgehaltene Spielvorgang dient primär der Klangverbindung. Die dabei notwendige Vereinfachung von Tenor und Contratenor und ihre lagenmäßige Fixierung entsteht nicht nur in erster Linie, wie man vielleicht annehmen könnte, um den Spielvorgang zu erleichtern, sondern aus dem Bedürfnis, die Folge blockartiger Mixturklänge in einzelne Stimmbewegungen umzuwandeln und sich durch die Zuordnung der Stimmen zu den Tastenbereichen der rechten bzw. linken Hand und des Pedals die Klangfolge als Klangwechsel bewußt zu machen. Anstelle der früheren Bezeichnung Diskant für die obere, und Tenor für die untere Klavierhälfte bzw. für das Pedal, tritt jetzt die noch heute übliche Bezeichnung für die beiden Klaviatur-Hälften: Diskant- und Baßklavier<sup>30)</sup>. Man gliedert, wie z. B. Sancta Maria<sup>31)</sup>, den Diskantraum in zwei Oberstimmen, den Baßraum in zwei Unterstimmen, die jeweils paarweise gesetzt die vierstimmigen Klangfolgen ergeben.

Man darf sich aber nicht vorstellen, daß auf dieser späteren Stufe des Orgelspiels im Buxheimer Orgelbuch die kompakt-klangliche Technik durch die entgegengesetzte linear-stimmenmäßige abgelöst worden sei. Die Quinten-Parallelen auf fol. 157v, Z. 6 (am Anfang) zwischen Tenor und Contratenor sind nicht als Verstoß gegen das Verbot paralleler Quinten aufzufassen, sondern als Klangverstärkung des Tenor im Abstand der tiefen Quint.

<sup>30)</sup> Vgl. die Beschreibung der Klaviaturen auf der Halberstadter Orgel durch Michael Praetorius, Syntagma II, S. 98 f.

<sup>31)</sup> Sancta Maria „Arte de tañer Fantasia“ Kap. 31, bei Kinkeldey S. 28 und 53.



Es entsteht dabei eine Folge von Quintdezimklängen, deren Hauptmerkmal die nach Stimmen getrennte Ausführung auf der Orgel ist. Diese Ausführungsweise läßt die tiefste Stimme als Quintverdoppelung der Mittelstimme stärker hervortreten und wirkt zusammen mit dem Tenor wie eine klangliche Begleitung des Diskant, bei der man nur den Verlauf der tiefsten Stimme variieren muß, um eine echte Verbindung der Klänge herzustellen, etwa auf folgende Weise:



Der für die Klangverbindung wichtige Schritt wird jeweils vom Contratenor ausgeführt: Ausgangsklang ist der Quintdezimklang  $g$  auf „zwei“, auf  $c$

den ebenfalls ein Quintdezimklang  $a$  folgt. Die eingefügte Viertelnote  $e$  verändert

den Ausgangsklang so, daß man den zweiten Quintdezimklang als neuen, durch Stimmbewegungen gebildeten Klang und nicht mehr als Parallelklang empfindet. In diesem Zusammenhang tritt der Contratenor, gewissermaßen als Verfeinerung des Spielvorgangs, stärker hervor, da er sich ausschließlich im Raum unterhalb des Tenor befindet und eine konstitutive Funktion beim Klangwechsel ausübt. Zum primären Mixturklang tritt nun noch das Merkmal des Klangwechsels hinzu. Das Kompakt-Klangliche wird dabei jedoch nicht aufgehoben, sondern in einer bestimmten Richtung modifiziert: Die Folge von Klängen, deren Verbindung man durch Stimmführungen realisiert, ergibt gleichsam als Vorstufe der Tonalität einen einheitlichen Klangraum, der von Anfangs- und Schlußklang bestimmt wird. Das auf der letzten Seite des Buxheimer Orgelbuchs ausgesprochene Verbot paral-

leler Quinten schließt eine klangliche Begleitung mit der Unterquint nicht aus, wie sie der Intavolator des „Wunschlichen schon“ vorführte, sondern bezieht sich auf das bei der Intavolierung notwendige spieltechnische Erfassen des Klangwechsels.

Aufgrund der Verschmelzung von stimmenmäßigen Merkmalen und kompakt-klanglicher Eigenart der Orgel liegt es nahe, die Klänge als horizontale Zusammenstellung von Tönen aufzuzeichnen und die ursprünglichen beiden unteren Stimmen der Vorlage gelegentlich vertauscht zu notieren. Dieser Vorgang bedeutet eine Vereinheitlichung gegenüber den individuellen Stimmen der Vorlage. Bei der Ausführung einer mehrstimmigen Komposition auf der Orgel ergab sich durch die Pedalverwendung ohnehin eine von der ursprünglichen stimmenmäßigen Ausarbeitung völlig verschiedene Anordnung der einzelnen Töne von Tenor und Contratenor, die aus ihrem linearen Zusammenhang herausgerissen und dem kompakten Spielvorgang untergeordnet wurden.

Im Zusammenhang mit der Niederschrift von Stimmen in der Orgeltabulatur erscheint es angebracht, die stimmenmäßige Umwandlung eines mehrstimmigen Satzes in anderen Tabulaturen, z. B. der deutschen Lautentabulatur zu verfolgen<sup>32</sup>). Da ein Vergleich der verschiedenen Komponenten von Lauten- und Orgelmusikaufzeichnung den Rahmen dieser Untersuchung sprengen würde, möchte ich lediglich ein wesentliches Merkmal der deutschen Lautentabulatur herausgreifen und der Buxheimer Tabulatur gegenüberstellen. Der Niederschrift von Lautenmusik in Deutschland liegt nämlich im Gegensatz zu den romanischen Lautentabulaturen und zur Orgeltabulatur nicht die bildliche Darstellung des Instruments zugrunde. Chöre und Bünde werden fortlaufend durch einen Buchstaben des Alphabets bezeichnet und als „Griffe“ in horizontaler Folge aufgeschrieben<sup>33</sup>). Den Tönen bzw. Klängen auf der Laute werden somit mechanisch Zeichen zugeordnet, denen die unmittelbare Anschauung des Spielvorgangs fehlt. Die deutsche Lautentabulatur ist daher in erster Linie eine *Griffsschrift*, während die Tabulatur des Buxheimer Orgelbuchs den *Spielvorgang* spiegelt. Die wesentlichen Merkmale dieses Spielvorgangs sind die durch Buchstaben fixierten Klänge der linken und die durch Notenzeichen festgehaltene Kolorierung der rechten Hand, die wir aufgrund der anschaulichen Aufzeichnung nicht nur als spieltechnische Komponenten, sondern auch als musikalische *Faktur* erfassen können<sup>34</sup>). Eine auf das Festhalten von „Griffen“ beschränkte Notation gibt uns aber keine Anhaltspunkte über die Faktur eines Musikstückes. Wir

---

<sup>32</sup>) Vgl. Kurt Dorfmueller, Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Diss. masch. München 1952, S. 70 ff.

<sup>33</sup>) Vgl. Apel, Die Notation, S. 81 ff.

<sup>34</sup>) An die Griffsschrift der deutschen Lautentabulatur erinnern die Orgeltabulaturen des 16. Jahrhunderts, in denen auch die Oberstimme durch Buchstaben (Elias Nicolaus Ammerbach 1571) oder Ziffern (Juan Bermudo 1555) aufgezeichnet wird.

können aus ihr nicht die Funktion von Tönen und Klängen erkennen. Eine Notation wie die deutsche Lautentabulatur enthält daher wesentlich weniger musikbildende Merkmale als die Orgeltabulatur des 15. Jahrhunderts.

Die Intavolierungspraxis zeigt im ersten Teil des Buxheimer Orgelbuchs einen größeren Bestandteil an eigenständiger Klang- und Spieltechnik. Es ergibt sich trotz zahlreicher Übernahmen von Wendungen aus dem Satz der Vorlage meist ein neues Stück, bei dem an die Stelle des ursprünglichen zusammenhängenden Ablaufs der Komposition gewissermaßen als deren Ersatz die aus dem Stegreif entstehende Kolorierung und eine Fülle von neuen Einzelwendungen tritt. Bei der im zweiten Teil des Buxheimer Orgelbuchs von Nr. 237 an einsetzenden Verfeinerung von Intavolierungstechnik und Spielvorgang steht der Klangwechsel und die stimmführungsmäßige Verbindung der Klänge im Vordergrund. Um das Typische der Klangverbindung erfassen zu können, versucht man den Satz möglichst notengetreu zu adaptieren und dabei den Rhythmus der Stimmen auf das für die Klangverbindung Notwendige zu reduzieren. Eine solche satztechnische Vereinfachung kann aber nicht auf eine Niederschrift verzichten, da sie vom Verständnis der ursprünglichen Komposition als Satz, nicht als Ausführungsweise ausgeht und zugleich die Verfeinerung des Spielvorgangs bedingt. Der verfeinerte Spielvorgang bringt somit

1. von der Komposition aus gesehen eine Vereinheitlichung der den Klang konstituierenden Einzelstimmen in Richtung des Kompakt-Klanglichen und
2. von der klanglichen Eigenart der Orgel aus gesehen eine satztechnische Erfahrung des Organisten in Richtung des Stimmenmäßig-Linearen.

Diese beiden entgegengesetzten Haltungen äußern sich als kompaktes Nebeneinanderstellen von Klängen *verschiedener* Klangqualität und sind trotz ihrer Synthese im Buxheimer Orgelbuch deutlich zu erkennen.

Anhand der Vergleiche der Notenschrift von Kunstmusik und Tabulaturaufzeichnung stellten wir fest, daß der Tabulaturaufzeichnung in erster Linie die Ausführungsweise, der Spielvorgang, und in zweiter Linie der satztechnische Vorgang zugrunde liegt. Wir müssen dabei unsere Vorstellung von Notenschrift bezüglich der Genauigkeit des Notenbildes (dessen, *was* aufgezeichnet wird) bei der Tabulaturaufzeichnung in zwei Richtungen modifizieren:

1. Das Notenbild der Orgelmusik ist bezüglich dessen, was gespielt werden *kann*, genau. Was im Moment der Stegreifausführung auf der Klaviatur bewältigt werden kann, wird als empirischer, individueller Aufschreibversuch auch aufgezeichnet. Mit diesem Aufschreibversuch ist aber lediglich ein Hinweis gegeben, wie ein Organist bei der Ausführung eines Musikstückes verfahren ist, nicht aber, daß er in einem ähnlichen Fall notengetreu so verfahren muß. Man konnte dasselbe Stück mit ganz anderer, der individuellen Spielweise stärker entsprechenden Spieltechnik

ausführen und aufzeichnen. Die Genauigkeit des Notenbildes erstreckt sich daher nicht auf eine allen Spielvorgängen übergeordnete verbindliche Ausführungsweise von Orgelmusik, sondern nur auf die individuelle Spieltechnik als einmaliges Faktum.

2. In der Niederschrift von Kunstmusik des 15. Jahrhunderts ist das Spezifische einer Ausführungsweise überhaupt nicht oder nur durch bruchstückhafte Hinweise enthalten. Die bei der Ausführung durch ein Ensemble auftretenden Ausführungsmerkmale lassen den als Komposition aufgezeichneten Satz unberührt. Soweit es sich dabei um Stegreifänderungen handelt, beziehen sie sich nur auf einen Teil des Satzes, etwa auf eine Stimme, und deren Funktion im Satzganzen, wie sie ein Musiker nach seiner individuellen Vortragsart ausführt. Solche Abweichungen, wie z. B. Stegreifverzierungen, werden aber als spezifische Merkmale der Ausführungsweise nicht aufgezeichnet. Die Niederschrift der Komposition läßt die jeweilige Ausführungsweise offen. Sie legt nur das Zusammenwirken der einzelnen Musiker fest. Da die individuellen Abweichungen der einzelnen Musiker dieses Zusammenwirken nicht betreffen, ist eine Aufzeichnung solcher Abweichungen weder als Zusatz zum originalen Notenbild, noch als Umschrift oder Übertragung in eine der individuellen Vortragsart des einzelnen Musikers adäquaten Notenschrift notwendig.

Ich habe, um Wesensmerkmale der Tabulaturaufzeichnung zu erklären, häufig unsere heutige Notenschrift herangezogen. Es handelt sich dabei nicht um eine Übertragung an Stelle des originalen Notenbildes, sondern um den Versuch, die wesentlichen musikalischen Merkmale, die ich anhand der Tabulaturaufzeichnung beobachtete, mit den Mitteln der heutigen Notenschrift anzudeuten<sup>35</sup>). Ich wollte dabei lediglich den geschichtlichen Vorgang, wie z. B. die Verwendung von einzelnen Noten und Schreibgewohnheiten aus der Kunstmusik mit modernen Mitteln anschaulich machen. Beide Arten von schriftlicher Darstellung, die Aufzeichnung der Tabulatur im 15. Jahrhundert und die von mir in einem spezifischen Sinne verwendete moderne Notenschrift haben dabei ein gemeinsames Merkmal: Sie dienen nicht dem Festhalten von Komposition bzw. der Festlegung der Musik in einem bestimmten Sinne, sondern sind ein empirischer, individueller Aufschreibversuch.

---

<sup>35</sup>) Daß das moderne Notenbild kein Ersatz für das alte sein kann, sei auch in diesem Zusammenhang nochmals ausdrücklich vermerkt. Ausführlicher darüber im zweiten Kapitel, S. 70 ff.

IV.  
DIE INTAVOLIERUNGSTECHNIKEN  
IM BUXHEIMER ORGELBUCH

*1. Das Übertragungsverfahren in den Orgelspiellehren des 16. Jahrhunderts*

Das Hauptkontingent an Orgelmusik in den Tabulaturbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts stellen die Übertragungen und Bearbeitungen mehrstimmiger Kompositionen dar. Diese unter dem Namen Intavolierung oder Intabulierung bekannte Technik bildete den Ausgangspunkt jeder instrumentalen Betätigung. Bermudo betrachtet das Intavolieren als Voraussetzung für das Erlernen des Klavierspiels<sup>1)</sup> im 43. Kapitel seiner „Declaracion de instrumentos musicales“. Er empfiehlt dem Spieler: „Setze also die Werke hervorragender Männer ab. Höre nicht auf, gute Musik abzusetzen, bis du leicht auf allen Tasten spielen kannst, auf den schwarzen sowohl wie auf den weißen, und in allen Modis, die auf dem Monochord möglich sind.“ Buchner<sup>2)</sup> widmet dem Übertragungsverfahren ein ganzes Kapitel: „De secundo capite, ratione nempe compositas cantiones transferendi in tabulaturam.“ Er fährt fort: „Ei qui compositas cantiones trium, quatuor aut plurium vocum in tabulaturam transferre velit, tria cognitu sunt necessaria. Primum scala videlicet cum clavibus signandis, quomodo se habeant erga claves instrumenti: secundum, quae sit collatio inter notas cantus et tabulaturae figuras: tertium, quis sit ordo collocandi.“ Meist ist der Anteil der von den Intavolatoren selbst verfaßten Kompositionen, besonders im 16. Jahrhundert sehr klein, z. B. Hofhaimer, Kotter und Kleber<sup>3)</sup>. An erster Stelle stehen in den Tabulatur-sammlungen Kompositionen der angesehensten Komponisten, im Buxheimer Orgelbuch z. B. Dufay, Dunstable, Binchois und Walter Frye, in den Orgelbüchern des 16. Jahrhunderts Josquin, Senfl, Lasso und Palestrina.

Wenn wir nun das Übertragungsverfahren mehrstimmiger Musik auf die Orgel betrachten, müssen wir uns zunächst die Voraussetzungen vergegenwärtigen, die als getrennte Faktoren dabei beteiligt sind. Der wichtigste Faktor ist, daß es sich bei der Intavolierung um die Ausführung von Musik durch *einen* Musiker handelt und um Musik, die ihrem Wesen und ihrer Her-

<sup>1)</sup> Kinkeldey, Orgel und Klavier S. 22.

<sup>2)</sup> Paesler, Fundamentbuch, S. 33.

<sup>3)</sup> Eine Ausnahme bildet Hans Buchner, von dem nur ganz wenige Intavolierungen von fremden Kompositionen erhalten sind. Die zahlreichen, in seinem Fundamentbuch überlieferten liturgischen Sätze sind fast alle eigene Kompositionen.

kunft nach für mehrere Ausführende gedacht ist und die ihre Entstehung dem Zusammenwirken von getrennten Einzelfunktionen verdankt. Als Instrument für das Hervorbringen mehrstimmiger Musik kommen die Tasteninstrumente in Frage, von denen besonders die Orgel durch ihren kompakten Mixturklang<sup>4)</sup> eine eigenständig-instrumentale, durch primär-klangliche Merkmale geprägte Betätigung nahelegt. Wir müssen uns außerdem klarmachen, daß es sich bei der auf die Orgel übertragenen Musik oft um kunstvolle Kompositionen handelt, die in ihren ausgearbeiteten Details von einem Musiker allein unmöglich bewältigt werden können. Wir fragen uns daher:

1. Geht der Intavolator bei der Herstellung der Orgeltabulatur von der originalen Aufzeichnung, z. B. vom Chorbuch aus, oder versucht er
2. die Komposition nach dem Gedächtnis, d. h. als Folge von Klängen aufzuzeichnen, und
3. welche Merkmale zeigt eine Tabulaturaufzeichnung, in der beide Komponenten gleichzeitig beobachtet werden können.

Diese Voraussetzungen und Komponenten lassen sich innerhalb des Ganzen der Intavolierungspraxis oft nicht scharf auseinanderhalten. Trotzdem versuche ich im folgenden, das eigentümliche Übertragungsverfahren des Buxheimer Orgelbuchs anhand von Intavolierungen darzustellen, in denen die einzelnen Funktionen erkennbar sind. Ich möchte zunächst von der Intavolierungspraxis des 16. Jahrhunderts ausgehen und diese dann der Technik des Buxheimer Orgelbuchs gegenüberstellen.

Das 16. Jahrhundert kennt zwei getrennte Intavolierungsvorgänge: Es war üblich, die Kompositionen zunächst einmal notengetreu zu übertragen und dann, je nach dem Stand der Technik und den Fertigkeiten des Spielers, zu verzieren. Aus diesem Grund sind von dem Lauinger Organisten Jakob Paix zwei verschiedene Tabulaturbücher überliefert:

1. Der *Thesaurus Motettarum*, der fast ausschließlich notengetreue Intavolierungen enthält<sup>5)</sup>
2. Das *Orgeltabulaturbuch*, das die für das 16. Jahrhundert typische Orgelkolorierungspraxis zeigt<sup>6)</sup>.

Dabei bildet die ausgearbeitete Komposition eine Art Gerüst für die instrumentale Kolorierung, die besonders in Deutschland desto mehr bewundert wurde, je reicher und virtuoser der Spieler sie auszuführen verstand. Das Verhältnis von Komposition und verzierter Ausführung ist oft Gegenstand theoretischer Erörterungen: Hermann Finck (1527—1558) schreibt in seiner „*Ars eleganter et suaviter cantandi*“<sup>7)</sup> über die Gesangsverzierung: „*Omnibus voci-*

---

<sup>4)</sup> Vgl. drittes Kapitel, S. 78 ff.

<sup>5)</sup> Bayerische Staatsbibliothek München 2<sup>o</sup> Mus. pr. 65/1.

<sup>6)</sup> Bayerische Staatsbibliothek München 2<sup>o</sup> Mus. pr. 62/2.

<sup>7)</sup> August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik* Bd. III, Leipzig 1893, S. 138 f. Die instrumentale Verzierung behandelt sehr ausführlich G. Diruta in seinem „*Seconda parte de Transilvano*“, vgl. Carl Krebs in *VJMw* 8, 1892, S. 346 ff.

bus possunt et debent coloraturae aspergi integra tamen et salva compositione.“

Derartige Freiheiten gegenüber der ursprünglichen Komposition lehnt dagegen Juan Bermudo in seinem theoretischen Werk „Declaracion de instrumentos musicales“ von 1555 ab und fordert eine möglichst notengetreue Wiedergabe der Komposition auf dem Tasteninstrument. (Ich zitiere im folgenden nach der Übersetzung von Kinkeldey<sup>8)</sup>): „Vor allem aber soll der Spieler einen Rat befolgen und der ist, daß er beim Spielen keine melodischen Verzierungen macht, sondern in der Weise, wie die Musik notiert ist, muß sie gespielt werden. Wenn die Musik des alten Stils wegen ihrer Schwerfälligkeit diese Verzierungen braucht, hat sie die Musik unserer Zeit nicht nötig.“ Bermudo erklärt dann seine Forderung nach notengetreuer Wiedergabe mit dem Hinweis auf die Technik der Motettenkomposition z. B. von Cristobal de Morales und Bernardino de Figueroa, bei denen die Stimmen „emendiert oder besser gesagt, verwischt werden, wenn man sie verziert.“ „Außerdem ist,“ so fährt Bermudo fort, „die linke Hand nicht so beweglich, daß man jede Verzierung, die in der Oberstimme steht, auch im Baß spielen kann. Es entstehen Quinten- und Oktavenfolgen und fa contra mi und unnötige, ungewöhnliche Konsonanzen. Die Vortrefflichkeit des Spielers besteht darin, daß er klar spielt, daß die Sänger, die es hören, Vergnügen daran finden. Die Musik dieser Zeit ist so diminuiert und kompliziert, daß sie Unterlage und Verzierung zugleich ist.“

Bermudo betrachtet die in Stimmen aufgezeichnete Fassung einer Komposition für das Erklängen auf dem Tasteninstrument als verbindlich und will Verzierungen und Läufe bei der Übertragung in die Tabulatur vermieden bzw. auf eigenständig-instrumentale Gattungen beschränkt wissen<sup>9)</sup>. Er geht von der Beobachtung aus, daß die bei der Intavolierung verwendeten Kolorierungen zum fertigen Satz hinzutreten. Dabei wird jedoch der ganze Satz von Grund auf verändert. Die Kolorierungsformeln bedingen nämlich eine größere zeitliche Ausdehnung als die Notenwerte des ursprünglichen Stimmenverlaufs. Die auf diese Weise verlangsamte Ausführung hebt die klangliche Eigenart des Satzes hervor und läßt den spezifischen, sprachgebundenen Ablauf der Einzelstimmen in den Hintergrund treten.

---

<sup>8)</sup> Kinkeldey, Orgel und Klavier, S. 9 ff.

<sup>9)</sup> Die Bemerkung bezüglich der Schwerfälligkeit der alten Musik bezieht sich offenbar auf den eigenständigen Klang und die Spielweise der Orgel. Vgl. dazu auch Praetorius' Beschreibung der alten Orgeln im Syntagma II und meine Ausführungen im dritten Kapitel, S. 78 ff.

## 2. Vergleich der Intavolierungstechnik des 16. Jahrhunderts mit der des Buxheimer Orgelbuchs

Als Beispiel einer kolorierten Orgelbearbeitung ziehe ich die Intavolierung der fünfstimmigen Chanson „Susanne un jour“ von Orlando di Lasso heran<sup>10)</sup>, die in Ammerbachs Tabulaturbuch von 1571 enthalten ist. Dem Vergleich der beiden Musikstücke lege ich Kinkeldeys Spartierung zugrunde, in der außer der Ammerbach-Bearbeitung noch die Intavolierung Andrea Gabriellis von 1605 enthalten ist<sup>11)</sup>. In der Orgelbearbeitung von Elias Nicolaus Ammerbach ist die ursprüngliche Komposition als zusammenhängend-erklingendes Musikstück nicht wahrnehmbar, obwohl alle Einzelstimmen in ihrem Verlauf verarbeitet wurden. Der Eindruck des Verschiedenartigen im Orgelstück entsteht einmal durch die mit dem Anbringen von Laufwerk verbundene Verlangsamung des Tempos und die Isolierung der Klänge aus ihrem ursprünglichen Ablauf als Zusammenwirken von Einzelstimmen. Außerdem wirkt auch die Tatsache mit, daß Stimmkreuzungen auf dem Tasteninstrument nicht berücksichtigt werden, z. B. S. 265, Z. 1, T. 1, zweitunterste Stimme:

*Lasso:*



*Intavolierung von Ammerbach:*



The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Lasso:', shows a five-part setting of 'Susanne un jour' with five staves of music. The bottom staff, labeled 'Intavolierung von Ammerbach:', shows the same piece as an intavolization, with two staves of music. The Ammerbach version uses a different texture, with the upper part being more melodic and the lower part being more rhythmic and chordal.

Stimmbewegungen spielen in Ammerbachs Orgelbearbeitung nur dann eine Rolle, wenn sie die kürzeste Verbindung zwischen den Klängen herstellen. Diese Verbindung setzt aber den anhand der originalen Stimmbewegungen

<sup>10)</sup> Lasso-Gesamtausgabe Bd. XIV, S. 229; bei Kinkeldey, Orgel und Klavier, Anhang S. 264.

<sup>11)</sup> Canzoni alla Francese et Ricercari ariosi. Tabulate per sonar sopra instrumenti da Tasti. Libro V, Venetia 1605. Diese Bearbeitung lasse ich unberücksichtigt.

entstandenen Klang als komplexes Gebilde, als Fertiges voraus. Die einzelnen Bestandteile der Klänge, die in der Originalkomposition zugleich auch durch einen horizontalen, stimmenmäßigen Verlauf gekennzeichnet waren, hat der Orgelspieler einander neu zugeordnet und zu „Akkordgriffen“ zusammengefaßt. Dabei ist das a der drittuntersten Stimme in T. 1 auf „vier“ der tiefste Ton und wird hier als Ersatz für den pausierenden Baß aufgefaßt und zum d (nächster Baßton) eine Quint abwärts weitergeführt; das c' der zweituntersten Stimme läßt sich sowohl zum d' des folgenden Klangs (wie in der Vorlage) als auch zum b und a (ausschmückende Wendung der dritten Stimme) zuordnen.

Noch deutlicher aber wird diese Art der Klangverbindung, wenn nicht nur in der Oberstimme, sondern auch in den unteren Stimmen Koloraturen angebracht werden, z. B. S. 264, T. 2 und 3:

*Loxso:* 7.2

*Ammerbach:* 7.2

Die Kolorierungswendung, mit der die Töne g—es—c—g—d in der zweitobersten Stimme verziert werden, führt melodisch und klanglich nicht zum nächsten Ton d in T. 3 wie in der Vorlage, sondern zum b der dritten Stimme in T. 3. Die lange Note b wirkt mit dem d der zweitobersten Stimme zusammen als klangliche Stütze für die in der obersten Stimme fortgesetzte Kolorierung, die nun sozusagen als Umspielung des d der zweitobersten Stimme im Oktavabstand erscheint. Von hier aus wird die Kolorierung im Baß weitergeführt und dann als Fortsetzung der Tonleiter vom Diskant übernommen. Dabei entsteht die folgende, sich über den Gesamttraum erstreckende Bewegung<sup>12)</sup>:

7.2

<sup>12)</sup> Um den klanglichen Zusammenhang zu verdeutlichen, habe ich die Baßkolorierung eine Oktave höher gelegt.

Der ursprüngliche Ablauf der Stimmen tritt in den Hintergrund, einzelne Töne aus dem originalen Stimmverlauf werden in Form von „Griffen“ als klangliche Stütze benutzt, um die Bewegung fortzuführen. Das lineare Stimmgefüge der Vorlage, von dem bei der Intavolierung zunächst ausgegangen wurde, weicht im Moment der Kolorierung einer neuen Durchbildung des Satzes. Die Funktion der Einzelstimmen innerhalb der Klangfolgen tritt hinter der klangausfüllenden und klangverbindenden Kolorierung zurück, die in allen Stimmlagen in gleicher Weise durchgeführt werden kann und dadurch das Stimmenmäßige der Komposition aufhebt. Es ist in das Belieben des Spielers gestellt, die Lagen für das Anbringen von Kolorierung abzuwechseln, sofern nur der nächstfolgende Klang einen Ton für das Auslaufen der Bewegung enthält, gleichgültig, ob er zu der gerade kolorierten Stimme oder zu einer anderen gehört, z. B. S. 265, Z. 1, T. 3 — Z. 2, T. 1:

The image contains two musical staves. The left staff is labeled 'Lasso:' and shows a multi-voice setting with clear melodic lines. The right staff is labeled 'Ammerbach:' and shows a more complex, chromatic intavolation where individual voices are less distinct, focusing on chordal textures and chromatic movement.

Das Eigentümliche dieser Intavolierungspraxis besteht darin, daß die Niederschrift der Ammerbach-Tabulatur trotz der primären Klangauffassung die Bewegung der Stimmen in ihrem horizontalen Verlauf erkennen läßt. Die Tabulturniederschrift setzt beim Intavolator die Fähigkeit voraus, ausgearbeitete mehrstimmige Musik auf dem Tasteninstrument nach Stimmen zu adaptieren. Der Intavolator versucht nicht, die Vorlage als zusammenhängend-erklingenden Satz darzustellen, sondern er zeichnet ein völlig neues Musikstück auf, dessen Herkunft vom Original deshalb auch nicht vom Erklingen her, sondern nur anhand von Notenschrift festgestellt werden kann. Er geht von den Tonfolgen der Einzelstimmen aus, deren Töne er nach seiner Applikatur zu „Akkordgriffen“ koordiniert. Hat er das Klanggerüst spieltechnisch erfaßt, so bringt er je nach dem Zusammenhang Verzierungswendungen an, die eine neue Verbindung der Klänge darstellen.

Die Merkmale der klanglichen Bearbeitungstechnik auf der Orgel will ich nun bis in die Zeit des Buxheimer Orgelbuchs zurückverfolgen. Dort ist der Anteil des Eigenständig-Instrumentalen größer, da der Intavolator nicht über eine so fortgeschrittene Satzvorstellung verfügt wie der Bearbeiter im 16. Jahrhundert. Außerdem ist im 15. Jahrhundert die klangliche Haltung der Kunstmusik — denken wir z. B. an die zentralen Quintoktavklänge — mit der klanglichen Eigenart der Orgel verwandt.

Zunächst stelle ich der Intavolierung Ammerbachs die Intavolierung des Rondeaux „Adieu mes tres belle“ von Gilles Binchois<sup>13)</sup> gegenüber, die im Bux-

<sup>13)</sup> Wolfgang Rehm, Die Chansons von Gilles Binchois, Veröffentlichungen der Akademie der Wissenschaften und Literatur, Mainz Bd. 2, Mainz 1957, S. 4 f., die Zusammenstellung der Quellen S. 62.

heimer Orgelbuch u. a. in einer zweistimmigen Fassung auf fol. 109v, Z. 3, Nr. 196 aufgezeichnet ist. Diese Orgelbearbeitung steht eine Quart tiefer<sup>14)</sup> als die Binchois-Komposition und enthält zwei zusätzliche Takte, die bei der Zählung nicht mitberücksichtigt werden, nämlich nach T. 5 und nach T. 22<sup>15)</sup>. Als hervorstechendes Merkmal der Buxheimer Orgelbearbeitung fällt sofort auf, daß, abgesehen von einigen Stellen, nur zwei Stimmen der Chanson intavoliert sind. In T. 1—2, 4, 16, 22 und 29 werden, meist als Ergänzung zum Quintoktavklang, einzelne Töne des Contratenor mitintavoliert. Solche Töne können als Klangauffüllung noch bei anderen Oktavklängen ergänzt werden; innerhalb der umschreibenden Klauselwendungen lassen sich aber diese klanglichen Fülltöne nicht ohne weiteres einfügen, da sie eine besondere, im Augenblick der Ausführung nahezu unmögliche Beachtung der Stimmführungen notwendig machen würden, die der Spieler aber grifftechnisch nicht beherrscht. Die Funktion des Überleitens, die der Contratenor jeweils durch eine kleine rhythmische Wendung an den Zeilenschlüssen übernimmt, geht in der Orgelbearbeitung auf den Diskant über und wird durch wiederholtes Anschlagen des Klausel-Schlußtons in der rechten Hand ausgeführt, z. B. T. 7, 13, 16 und 21. Die Orgelbearbeitung Nr. 196 ist daher ein ungefähres Nachzeichnen des Verlaufs der beiden Gerüststimmen Tenor und Diskant. Die Takte 1—5 der Intavolierung zeigen den unverändert übernommenen Tenor mit der holprigen Diskantrhythmisierung:

The image displays three systems of musical notation. The first system consists of four measures, numbered 1 to 4, with two staves: the upper staff is labeled 'D' (Diskant) and the lower staff is labeled 'T' (Tenor). The second system is labeled 'Intavolierung:' and shows the first two measures of the organ transcription. The third system shows measures 3, 4, and 5 of the organ transcription, with a trill (tr) in measure 3.

<sup>14)</sup> Ich habe sie des übersichtlichen Vergleichs wegen eine Quart höher gesetzt. Vgl. Notenanhang S. I, Zählung der Takte nach meiner Spartierung.

<sup>15)</sup> Zwei weitere, sich enger an die Komposition von Binchois anlehrende Bearbeitungen sind die Stücke Nr. 143 und 144 im Buxheimer Orgelbuch.

Es folgt von dem eingeschobenen Takt 5a bis Takt 7 ein Klauselablauf, durch den die originalen Stimmbewegungen im Tenor und Diskant umschrieben werden.

Dabei wird der eingeschobene Takt 5a mit dem Takt 6 zu einer zusammenhängenden melodischen Wendung vereinigt, die mit dem Oktavklang in T. 7 abschließt<sup>16)</sup>. In ähnlicher Weise wird der Verlauf der beiden Gerüststimmen vor den nächsten Oktavklängen in den Takten 13, 16<sup>17)</sup>, 22, 26 und 29 bearbeitet. Da es sich um geschlossene Abläufe handelt, ist es schwierig, anhand der originalen Tonfolge ein gleichbleibendes Variationsprinzip im Sinne der Ammerbach-Kolorierung zwischen Vorlage und Bearbeitung herauszuarbeiten, obwohl alle Töne verwendet werden, z. B. T. 19—21:

<sup>16)</sup> Der T. 8 fehlt in der Bearbeitung von Nr. 196, an dessen Statt der T. 5a eingeschoben ist, um den ursprünglichen Zeitablauf beizubehalten.

<sup>17)</sup> Hier steht abweichend von der Handschrift Emmeram, Bayerische Staatsbibliothek Cod. lat. 14274, ein cis bzw. fis im Diskant. Der Quartsextklang  $a$  in der Buxheimer Fassung fol. 109v kommt dadurch zustande, daß der Spieler anstelle des tiefen A, das auf der Orgel nicht vorhanden ist, das eine Oktav höher gelegene a aufzeichnet, vgl. Kap. III, S. 87 ff. und 94 ff.



Aneinandergereiht ergeben die Oktavklänge der Intavolierung über den Tenortönen eine Art Gerüstklangfolge, die jeweils mit den Schlußstönen der Klauseln in der Chanson identisch sind. Ich füge die beiden Tenorfassungen bei und markiere die gerüstartigen Oktavklänge mit einem Pfeil:



Der Spieler hat den Ablauf der Außenstimmen im Kopf. Er weiß, in welchen Abständen die Schlußklänge der Sextoktavklauseln als klangliche Schwerpunkte aufeinanderfolgen. Die Umschreibung der Klauselwendungen stellt meist ein Hinauszögern der Paenultimasext dar, die bei Binchois immer als Brevis, im Buxheimer Orgelbuch dagegen als Semibrevis erscheint. Ich stelle die Klauselabläufe in beiden Fassungen von T. 10 ab einander gegenüber:



Die Töne in T. 10 der Orgelfassung werden einzeln angeschlagen, wodurch der ganze Satz etwas Schwerfälliges erhält<sup>18)</sup>. In der Komposition von Binchois fügen sich die Töne zu einem geschmeidigen Ablauf zusammen. Während der Orgelspieler die beiden Takte 10 und 11 ausführt, hat er zugleich das Ende des Ablaufs im Auge. Er holt gewissermaßen die Verspätung dadurch ein, daß er die rhythmische Wendung  in T. 12 plötzlich einsetzen läßt, deren analoge Wendung in der Vorlage bereits in T. 11 beginnt und sich über zwei Takte erstreckt. Auf diese Weise stellt er trotz der schwerfälligen Vortragsart auf der Orgel die Verbindung zum Erklingen des Originalsatzes her. Bei der Bearbeitung Nr. 196 entsteht kein so vollkommen neues Stück, wie wir es bei der Ammerbach-Intavolierung beobachteten. Die beiden Intavolierungstechniken zeigen, was die Verarbeitung der Einzelstimmen in der Orgelfassung betrifft, einen merkwürdigen Widerspruch: Ammerbach geht von den Tonfolgen der Einzelstimmen aus. Durch sein gleichbleibendes, sich auf den ganzen Satz erstreckendes Variationsprinzip werden die einzelnen Töne der Ausgangsstimme so angeordnet, daß sie wie Stützpfiler der horizontalen Bewegung wirken:



Die einzelnen Töne sind zwar notengetreu beibehalten, haben aber das Lebendige, das die Vortragsweise einer originalen Stimme kennzeichnete, aufgegeben. Sie sind gleichsam Struktur für die Instrumentalkolorierung geworden.

In der wesentlich schlichteren Bearbeitung des „Adieu“ im Buxheimer Orgelbuch dagegen besteht, wie wir sahen<sup>19)</sup>, zwischen dem Diskant der Vorlage und der Oberstimme der Orgelfassung kein gleichbleibendes Variationsverhältnis. In der zusammenhängenden Umschreibung des ursprünglichen Stimmverlaufs kommen zwar nahezu alle Töne der Vorlage vor, ihre Aufeinanderfolge ist jedoch zufällig und nicht durch die Struktur bedingt. Die beiden Orgelstimmen des „Adieu“ haben in den getrennten Spielvorgängen der rechten und linken Hand etwas Lebendiges, das dem Vortrag der

<sup>18)</sup> Man muß sich das Tempo der Orgelbearbeitung ungefähr halb so schnell vorstellen.

<sup>19)</sup> S. 121 f.

ursprünglichen Stimmen näherkommt als die Orgelkolorierung einer Lasso-Stimme durch Ammerbach.

Das Unberücksichtiglassen einer Stimme und die freie Klauselumschreibung sind die am meisten hervorstechenden Merkmale, die die Intavolierungstechnik des 15. von der des 16. Jahrhunderts unterscheidet. Beide Merkmale sind in der Verschiedenheit sowohl der Satztechnik als auch der Spielart begründet. Die Intavolierung der Chanson von Lasso durch Ammerbach und ihr Vergleich mit der Intavolierungstechnik im Buxheimer Orgelbuch soll zeigen, daß das Eigenständig-Instrumentale in der Bearbeitungstechnik des Buxheimer Orgelbuchs wesentlich stärker ausgeprägt ist, weil ihr eine einheitliche Satzvorstellung fehlt. Zunächst das Gemeinsame der beiden Intavolierungstechniken:

1. Beiden Intavolatoren liegt jeweils eine fertige mehrstimmige Komposition in Einzelstimmen vor.
2. Gemeinsam ist ihnen auch das Umdeuten des Melodisch-Stimmenmäßigen in das Kompakt-Klangliche des Instruments.

Der Unterschied aber liegt in der verschiedenen Funktion des Einzelklangs. Dieser befindet sich in Lassos Chanson immer in Gesellschaft mit den Nachbarklängen, z. B. S. 265, Z. 2, T. 2—4 (vereinfacht):



Vom B-Klang in T. 2 entsteht bis zum Trugschluß in T. 4 ein einheitlicher klanglicher Ablauf, wobei der Trugschlußklang als Vertreter des B-Klangs aufgefaßt wird. Die Einzelstimmen stehen als horizontale Ausdehnung der Klänge in ständiger Wechselbeziehung zu der Klangfolge. Sie müssen als Bestandteile dieser Klangfolgen Note für Note intavoliert werden. Ammerbach muß daher von der Aufzeichnung der einzelnen Stimmen bzw. von ihrer vertikalen Koordination ausgehen. Er verwirklicht somit den originalen Satz nicht von dessen zusammenhängendem Erklingen, sondern von seiner eigenen fortgeschrittenen Spiel- und Kolorierungstechnik her.

In der Chanson von Binchois dagegen entsteht vom Einzelklang her kein Zusammenhang, z. B. T. 19—22:



Die hier verwendete Klangfolge tritt hinter die melodisch-rhythmische Führung der Einzelstimmen zurück, so daß der Einzelklang überhaupt nicht gesondert greifbar ist. Wenn ich die individuelle Rhythmisierung der Einzelstimmen beseitige, ergibt sich eine ungegliederte, für den Zusammenhang bedeutungslose Gerüstklangfolge.



Wollte der Spieler der Buxheimer Intavolierung eine solche Gerüstklangfolge verwenden, so müßte er den Contratenor mitberücksichtigen. Er müßte somit von der originalen Aufzeichnung der Stimmen ausgehen und danach, wie Ammerbach, seine Instrumentalisten hinzufügen. Stattdessen übernimmt er aus der ganzen Folge von Klängen in Binchois' Komposition nur den Quintoktavklang in seiner Doppelbedeutung als erreichten Klang (Kadenzabläufe) und als einen in sich ruhenden Klang (Orgelmixturklang). Im übrigen können die sich aufgrund der Spielvorgänge ergebenden Klänge aus ihrem Zusammenhang nicht isoliert werden. Der erste Klang in T. 19 z. B. ist als Gerüstklang nicht für sich greifbar, sondern gehört in den mit T. 18 beginnenden Zusammenhang, dessen a in den beiden folgenden Takten immer wieder in der Unterstimme berührt wird. Die Kolorierung wirkt wie eine klangliche Ausfüllung der in der Vorlage vorherbestimmten Measureinheiten bis zum Eintritt des Quintoktavklangs. Die Bewegung in Semibreven in der Unterstimme (Umspielung des a von T. 18) ist nicht als selbständiges melodisches Fortschreiten aufzufassen.

Aufgrund dieser Merkmale kann man den Unterschied der Intavolierungstechniken im 15. und 16. Jahrhundert etwa folgendermaßen zusammenfassen: Da der Verlauf der Einzelstimmen in der Chanson des 15. Jahrhunderts, d. h. ihr Fortschreiten in der zeitlich horizontalen Dimension nicht an selbständige, sie bedingende Klangfolgen gebunden ist, werden nur die Töne intavoliert, die für die Verlängerung eines Klangs oder für die Überleitung zum nächstfolgenden wichtig sind. Die dabei entstehenden Tonfolgen stellen in Tenor und Diskant Spielvorgänge der beiden Hände dar, die den originalen Stimmenablauf umschreiben und gelegentlich, besonders in Klauseln, aus dem Gedächtnis Wendungen der Vorlage verwenden. Eine solche Technik arbeitet nicht mit fertigen „Akkordgriffen“ als Ergebnis der notengetreuen Adaptation des vorgegebenen Klanggerüsts, sondern mit einzelnen genuin-instrumentalen Floskeln und Rhythmisierungen. Sie geht daher primär nicht von der Aufzeichnung der Komposition, sondern von der Erfahrung mit dem Satz als erklingendem Musikstück aus. Der unprofilierte klangliche Hintergrund der

Komposition läßt dabei das Eigenständige des Orgelspiels stärker zur Geltung kommen.

In der Musik des 16. Jahrhunderts dagegen steht die Bewegung der Stimmen mit der sie bedingenden Klangfolge in ständiger Wechselbeziehung, so daß man unmöglich Klänge auf der Orgel spielen kann, ohne den Verlauf der Einzelstimmen zu berücksichtigen. Die in Einzelstimmen ausgearbeitete Komposition ist für den Intavolator bei der Tabulaturniederschrift verbindlich geworden. Dafür ist aber sein freies instrumentales Spiel auf die Variierung als eine im Satz enthaltene Möglichkeit der Klangverbindung beschränkt. Bermudos Forderung nach unverzierter Intavolierung ist daher auch vom Satz her verständlich. Die instrumentale Bearbeitung soll in ihrem Erklingen größtmögliche Identität mit der originalen Ausführung durch mehrere Musiker haben. Aus diesem Grund hat in seinen Spielanweisungen die genaue notengetreue Adaptation des kunstvollen mehrstimmigen Satzes vor der freien instrumentalen Betätigung den Vorrang.

Der Spielvorgang ist von den jeweiligen verschiedenen klanglichen Haltungen geprägt. Der Spieler des 15. Jahrhunderts zielt in erster Linie darauf, durch Kolorierungen den gegebenen, starren Verdoppelungsklang der Orgel zu beleben. Der Spieler des 16. Jahrhunderts dagegen möchte die aufgrund der Stimmbewegungen gewonnenen und eigens hervorgebrachten Klänge aus ihrem ursprünglichen lebendigen Ablauf isolieren und durch künstliche, stereotype Spielvorgänge wieder zueinander in Beziehung bringen.

In den nächsten Abschnitten möchte ich nun das Eigenständige des Spielvorgangs im Buxheimer Orgelbuch anhand von einzelnen Intavolierungen untersuchen. Ich verfolge dabei die in der Ammerbach-Intavolierung vereinigten Merkmale: vollgriffiges Akkordspiel, zusammenhängende Kolorierung und das spieltechnische Erfassen von Einzelstimmen, als getrennte Komponenten.

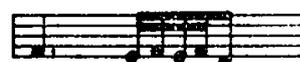
### *3. Die Intavolierungstechnik aufgrund des kurzen zusammenhängenden Ablaufs von Einzelstimmen: z. B. in den Liedsätzen aus dem Locheimer und dem Schedel-Liederbuch*

Wir unterscheiden im Buxheimer Orgelbuch kunstvolle, reich kolorierte Intavolierungen und solche, die abgesehen von applikaturbedingten Abweichungen meist notengetreu aus der originalen Aufzeichnung übernommen werden. Dieser Unterschied hängt mit den Satzmerkmalen der als Vorlage verwendeten Komposition zusammen. Im allgemeinen werden kunstvolle Gattungen, wie z. B. die Chanson, mit einem erheblich größeren Aufwand an orgelmäßiger Umspielungstechnik intavoliert. Wesentlich schlichter dagegen sehen die Tabulaturen deutscher Liedsätze aus, die als das Hauptrepertoire des Bürgertums in Städten wie Nürnberg von den zunftmäßig organisierten Orgel-

meistern besonders gepflegt wurden. Ich will die Intavolierung eines deutschen Liedsatzes anhand des dreistimmigen „Der Summer“ im Buxheimer Orgelbuch Nr. 23, fol. 10r, Z. 3 beschreiben, dessen Vorlage im Locheimer Liederbuch S. 40 enthalten ist<sup>20</sup>). Dort steht auch eine zweistimmige Orgelbearbeitung auf S. 81 mit dem Titel „Domit ein gut Jare“. Der Satz im Locheimer Liederbuch läßt sich durch das Gerüst von Quintoktavklängen (durch Kreise markiert), die den Abschluß der Klauseln bilden, leicht auf die Orgel übertragen.

Der Abstand zwischen den Quintoktav-Schlußklängen bleibt in den beiden ersten Klauselabläufen gleich und wird in den folgenden um je eine Mensur-einheit verkürzt. Die drei Stimmen sind einheitlich rhythmisiert: Am Anfang der Klauselabläufe meist Semibrevis-, dann Übergang zur Minima-Bewegung als Beschleunigung vor dem Eintritt des Quintoktav-Schlußklangs. Das vertikale klangliche Prinzip, dessen Kennzeichen die in allen Stimmen einheitliche Rhythmisierung und der in kurzen Abständen wiederkehrende Quintoktavklang ist, läßt den Organisten den Gesamtablauf leicht überschauen und die drei Einzelstimmen anhand der Diskanttaufzeichnung im wesentlichen aus dem Gedächtnis nachschreiben. Die schlichten, kurzen Melodiezeilen konnten in ihrer mehrstimmigen Verarbeitung vom Orgelspieler aus dem Gedächtnis intavoliert werden. Die auf diese Weise intavolierten Sätze kommen dem originalen Erklingen des Satzes wesentlich näher als die Intavolierungen kunstvoller Chanson-Sätze, in denen der Bearbeiter die individuelle Gestaltung der Einzelstimmen in umschreibende Klangfolgen umarbeitete. Die Kolorierung wird in „Der Summer“ auf einige wenige Verzierungswendungen beschränkt:

1. Die trillerartige Umspielung der Unterterzklauseel  
z. B. Z. 4, T. 1



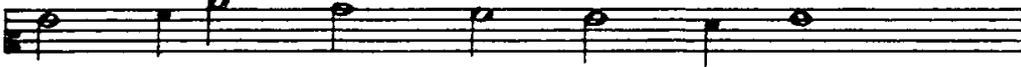
2. Die nachträgliche Umspielung des Klangs mit der Wendung z. B. Z. 3, T. 5, die je nach dem folgenden Diskantton z. B. in Z. 3, T. 1 umgewandelt werden kann:



<sup>20</sup>) Vgl. meine Spartierung im Notenanhang, S. V f.

Wie in den bereits besprochenen Intavolierungstechniken wird auch hier der Rhythmus der Oberstimme bei der instrumentalen Umarbeitung durch eine Folge von klanglichen Schwerpunkten ersetzt, z. B. fol. 10r, Z. 4, T. 3—4 und Locheimer Liederbuch S. 40:

*Locheimer Liederbuch*



*Buxheimer Orgelbuch Nr. 23*



*Neues Gerüst*



(An dieser Stelle ist die Aufzeichnung im Locheimer Orgelbuch auf S. 81 ungenau (Z. 3, T. 5). Die Unterterzklausel muß in Sechzehnteln notiert werden statt in Achteln.)

Der Contratenor der Orgelbearbeitung zeigt zahlreiche Abweichungen von der Fassung im Locheimer Liederbuch, wo er mit einigen Fehlern aufgezeichnet wurde. Er fehlt außerdem in den drei letzten Takten der Tabulatur bis zur Paenultima der Schlußkadenz. Diese Abweichungen oder gar das Pau-sieren des Contratenor fallen aber bei der zusammenhängenden Wiedergabe auf dem Instrument nicht ins Gewicht. Es handelt sich bei dieser Art von Contratenor nicht um einen Bestandteil der *res facta*, sondern um eine klang-füllende, unselbständige Stimme, die man aus dem Stegreif zu dem zwei-stimmigen Gerüstsatz hinzu improvisieren konnte. Die Abweichungen zwi-schen den Contratenores im Buxheimer Orgelbuch und Locheimer Lieder-buch gehen nicht über das übliche Maß der Abweichungen in gleichnamigen Liedsätzen aus verschiedenen Quellen, z. B. Locheimer und Schedel-Lieder-buch hinaus. Man kann nicht einmal eindeutig sagen, daß sie im Buxheimer Orgelbuch nur durch die Grifftechnik entstanden sind. Der Contratenor der Buxheimer Tabulatur gehört wie im Locheimer Liederbuch nicht in den Bereich der Komposition, sondern der Ausführung des dreistimmigen Satzes.

Zwischen dem einfachen Satz der deutschen Lieder und ihrer unkolorierten Niederschrift besteht ein eigentümliches Verhältnis. Die nach Stimmen getrennte Aufzeichnung der Vorlage benutzte der Spieler nur als *Gedächtnis-stütze*. Er mußte das Stück nicht erst aufgrund der originalen schriftlichen Darstellung kennenlernen. Bei der Niederschrift der Tabulatur kam ihm seine Erfahrung mit dem erklingenden Satz zu Hilfe. Es ist denkbar, daß er anhand der schlichten Tabulatur aus dem Stegreif eine reicher kolorierte Fassung des Satzes ausführen konnte. Die unkolorierte Niederschrift bedeutete für ihn nur das schriftliche Festhalten einer möglichen Ausführungsweise, die von dem zusammenhängenden Erklingen der Melodie bestimmt war und die den ursprünglichen Satz nicht auf *eine* Ausführungsweise festlegte.

Zu den am dreistimmigen Satz des „Summer“ beschriebenen Liedintavolierungen gehören eine ganze Reihe von Konkordanzen zwischen dem Locheimer und Schedel-Liederbuch einerseits und dem Buxheimer Orgelbuch andererseits. Ich stelle im folgenden eine Reihe solcher Titel mit ihrer Quellenangabe zusammen:

Buxheimer Orgelbuch	Schedel-Liederbuch fol.	Locheimer Liederbuch S.
Nr. 66. Begib mich nit	32v	
227. Bekenne myn klag (Wiplich figur)	25v	
146. Des Klaffers nyd		18
7. Gedenck daran du werdes ein	55v	
193. Ich laß nit ab	21v	
8. In wuniglichen schertzen	56v	
21. Min trut geselle		38
5. Mir ist zerstört	52v	
109. Recht begirlich	13v	

Von den Intavolierungen dieser Gruppe, die im ersten Teil des Buxheimer Orgelbuchs zwischen fol. 1 und fol. 124r aufgezeichnet sind, heben sich deutlich die Intavolierungen des zweiten Teils zwischen Nr. 237 und Nr. 256 ab:

Buxheimer Orgelbuch	Schedel-Liederbuch fol.	Glogauer Liederbuch Nr.
Nr. 247. Die wie lang		
238. Es ist vor als gewesen scherz		
246. Seh hin mein Herz	139v	235, 119/6
249. Seyd ich dich hertzlieb	134v	
243. Sig seld und heil	122v	119/10
237. Wunschlichen schon	132v	119/9
249a. Zu aller Zeit	129v	224, 119/21

Das letzte Lied ist in einzelnen Stimmen im Schedel-Liederbuch fol. 129v–130v aufgezeichnet<sup>21)</sup>. Ich ziehe es für meine Beschreibung des Intavolierungsvorgangs heran<sup>22)</sup>.

<sup>21)</sup> Als Verfasser wird hier W. Ruslein genannt. Der gleichnamige Satz im Glogauer Liederbuch Nr. 224 hat gegenüber der Fassung im Schedel-Liederbuch einige Abweichungen, die hier unberücksichtigt bleiben.

<sup>22)</sup> Vgl. Notenanhang S. VII ff.

Beginnen wir mit dem Contratenor. Ich nenne ihn Bassus, da er durchweg unterhalb des Tenor verläuft. An einer einzigen Stelle führt er eine Oktavsprungkadenz aus, die aber in der Buxheimer Intavolierung in eine Trugschlußwendung umgeändert wird, so daß der Bassus als unterste Stimme den Tenor als Mittelstimme nicht übersteigt:

*Schedelliederbuch:*

Tenor  
Contratenor

*Buxheimer Orgelbuch fol. 162 r, Z. 2  
vom zweiten Klange: (Spartierung T. 19-20)*

untere Buchstabenreihe  
obere Buchstabenreihe

Auch am Schluß des Stückes übersteigt der Bassus nicht den Tenor, sondern springt meist — wie auch in der Vorlage — aus der Oberquint  $g^0$  in die Oktav  $c^0$  mit dem Tenor. (Spartierung T. 20—21)

Der Bassus enthält stereotype Quart- und Quintsprünge und ergänzt die von Cantus und Tenor gebildeten gerüstartigen Intervalle zu einem vollen Klang:

Aus dem früheren Contratenor ist hier ein am Klangwechsel unmittelbar beteiligter Bassus geworden. Er wird daher als Bestandteil des res facta-

Satzes bei der Übertragung auf die Orgel genau aufgezeichnet. Er trägt dort wie in der Vorlage die Merkmale der Stimmführung, z. B. am Anfang, fol. 161v, Z. 4: (Spartierung T. 1—2)



Die Quintenparallelen zwischen den beiden Quintdezimklängen  $d'$  und  $c'$  werden durch die kurze Achtelwendung des Basses vermieden, die blitzschnell den Quintdezimklang auf  $g$  in den Oktav-Tredezimklang  $d'$  ver-

wandelt und auf diese Weise den Quintdezimklang über  $f$  durch einen echten Klangwechsel erreicht. Der Spieler muß sich einen derartigen Klangwechsel als stereotypen „Griff“ aneignen. Er muß dazu die einzelnen Stimmbewegungen notengetreu koordinieren. Es genügt nicht mehr, wie bei dem dreistimmigen Lied „Der Summer“, den melodischen Ablauf der Gerüststimmen aus dem Gedächtnis nachzuzeichnen. Der Spieler muß zuerst von der originalen Aufzeichnung ausgehen und die Tonfolgen in ihrer gleichzeitigen horizontalen und vertikalen Funktion beim Spielvorgang erfassen.

Die Verzierungsformeln der rechten Hand verwandeln die geschmeidige Diskantmelodie in eine unnatürliche, gekünstelte Folge von Tönen und heben das Merkmal des Klangwechsels hervor. Als Überleitung kommen gelegentlich zusammenhängende Läufe vor, die einen Zeilenschluß überbrücken, z. B. fol. 161v, Z. 4, zweite Zeilenhälfte. Ich stelle den Mensurabschnitt des Buxheimer Orgelbuchs der Vorlage gegenüber: (Spartierung T. 4—5)

<p><i>Schedelliederbuch</i></p>	<p><i>Buxheimer Orgelbuch</i></p>
---------------------------------	-----------------------------------

Während in der Fassung des Schedel-Liederbuchs der Oktavklang auf c durch die rhythmische Wendung  $\text{♪ ♪ ♪ ♪}$  in einen Quintklang auf f verwandelt und dann über den Terzoktavklang auf a auf „drei“ der Measureinheit zum Quintdezimklang auf g weitergeführt wird, vereinfacht der Intavolator den ganzen Ablauf. Er stellt den C-Klang ohne die Wendung des Basses einfach neben den G-Klang und verbindet die beiden Klangräume durch die Kolorierung der rechten Hand, die nacheinander Bestandteile des C-Klangs — die Terz und die Quint — berührt und auf diese Weise das Merkmal des Klangwechsels hervorhebt. Der ursprüngliche Verlauf der Oberstimme ist als Folge von Gerüsttönen erkennbar, z. B. Spartierung T. 19—22:

The image displays three musical staves. The top staff, titled "Schedelliederbuch:", shows a simple melody with notes on a treble clef staff. The middle staff, titled "Buxheimer Orgelbuch Nr. 249a", shows a more complex, ornamented version of the melody with many sixteenth notes and grace notes. The bottom staff shows a further simplified version of the melody, with a "tr" marking indicating a trill.

Die Ausführung eines solchen Liedsatzes auf der Orgel ließ den Satz als Komposition im wesentlichen unverändert. Der Intavolator beschränkt sich darauf, den Verlauf der Stimmen in der Art einer Partitur untereinander zu schreiben und gelegentlich Spielmanieren anzubringen. Die partiturmäßige Ordnung der Stimmen macht auch die Abgrenzung der Measureinheiten durch Tabulaturstriche überflüssig: Das vertikale Prinzip ist an der übersichtlichen Aufzeichnung der einzelnen Klänge in der Tabulatur erkennbar, so daß man sofort feststellen kann, welche Klangbestandteile zusammengehören.

Der Intavolator des dreistimmigen Liedsatzes „Zu aller Zeit“ Nr. 249a verfügt über die der Vorlage adaequate Fähigkeit, den musikalischen Satz spieltechnisch zu realisieren. Er überträgt die einzelnen separaten Stimmabläufe auf ihre zugehörigen Abschnitte auf der Klaviatur. Dabei geht er von der originalen Aufzeichnung aus. Zugleich stellt er den Satz als zusammenhängend-erklingende Musik dar, indem er die Oberstimme der schlichten Liedmelodie entsprechend nicht durch eine eigenständige orgelmäßige Kolorierung verdeckt. Es entsteht daher von der Komposition her gesehen kein grundsätzlich neues Stück.

Im folgenden soll nun das Greifen von Klängen in den eigenständig-orgelmäßigen Chanson-Bearbeitungen des Buxheimer Orgelbuchs weiterverfolgt werden. Die Bearbeitungen von Chanson-Kompositionen für die Orgel sind

im Buxheimer Orgelbuch besonders stark vertreten. Ich kann mich daher bei der Darstellung des Intavolierungsverfahrens hauptsächlich auf diese Kompositionsgattung beschränken.

#### 4. Die Intavolierung kunstvoller Gattungen

##### a) Der dreistimmige Satz „Ave regina“ von Walter Frye

Bei den bereits besprochenen Liedsätzen „Der Summer“ und „Zu aller Zeit“ hatte die dritte Stimme, der Contratenor, jeweils ganz verschiedene Funktionen. Er ist im dreistimmigen Satz „Der Summer“ als Füllstimme in den kurzen Ablauf der Gerüststimmen teilweise oberhalb, teilweise unterhalb des Tenor eingebettet. Im Liedsatz „Zu aller Zeit“ ist er als tiefste Stimme Bestandteil der Komposition. Diese Merkmale traten beim Intavolierungsverfahren deutlich in Erscheinung. Im folgenden beschreibe ich nun die Intavolierungen des dreistimmigen „Ave regina“ von Walter Frye<sup>23</sup>). Hier ist der Contratenor, was seine Lage betrifft, dem des Liedsatzes „Der Summer“ ähnlich. Er befindet sich in der Buxheimer Intavolierung Nr. 159 bald über, bald unter dem Tenor. In der späteren Buxheimer Bearbeitung Nr. 257 dagegen wird der Contratenor durchweg *unterhalb* des Tenor intavoliert. Zwischen der Aufzeichnung der beiden Orgelbearbeitungen läßt sich aufgrund der unterschiedlichen Adaptation des mehrstimmigen Satzes ein größerer zeitlicher Abstand feststellen. Ich nehme an, daß der zweite Teil des Buxheimer Orgelbuchs etwa zwanzig Jahre nach der Niederschrift des ersten Teils, also nach 1470 aufgeschrieben wurde.

Die Komposition von Frye ist im Buxheimer Orgelbuch Nr. 160 auch in einer zweistimmigen Fassung aufgezeichnet<sup>24</sup>), deren Niederschrift im Vergleich zu den beiden anderen Bearbeitungen wie eine Skizze oder besser: wie eine partiturähnliche Umschrift von Diskant und Tenor wirkt. Damit hängt zusammen, daß in Nr. 160 kein Contratenor notiert ist, da seine Aufzeichnung den Zusammenklang stärker in den Vordergrund rücken und damit die Nachbildung des Fließenden der Melodiezeile verhindern würde. Die unkolorierte Niederschrift von Diskant und Tenor läßt in Nr. 160 auf ein anderes Tempo als in den beiden anderen Bearbeitungen schließen: Die *Semibrevis* ist für den Intavolator ein relativer Notenwert. In den stärker kolo-

<sup>23</sup>) Sylvia W. Kenney, Walter Frye, *American Institute of Musicology* 1960, Nr. 5 (*Corpus Mensurabilis Musicae* Bd. 19). Auf S. IX ff. stellt die Herausgeberin die Quellen mit einem Verzeichnis der Abweichungen zusammen.

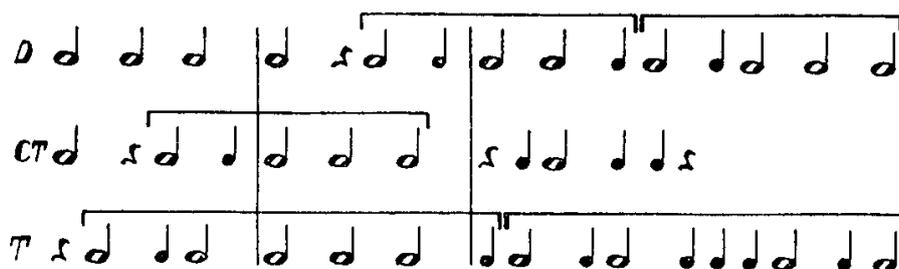
<sup>24</sup>) Das im Anschluß an den dreistimmigen Liedsatz „Es ist vor als gewesen Scherz“ Nr. 238, fol. 158r, Z. 5 eingetragene Fragment hat E. Southern als Teil einer weiteren *Ave-regina*-Intavolierung identifiziert (*The Buxheim Organ Book*, S. 152). Es handelt sich um eine orgelmäßig kolorierte Bearbeitung des ersten Teils der Frye'schen Komposition.

rierten Bearbeitungen von Nr. 159 und 257 ist sie gewichtiger und hat mehr den Sinn von langer Note. In Nr. 160 dagegen wird sie wie in der Vorlage verwendet, sie ist wie dort Fortschreitungsnote. Durch die selbstverständliche eigenständig-instrumentale Praxis kann der Schreiber dieselben Notenwerte für zwei verschiedene Tempi verwenden. Es ist außerdem denkbar, daß der in der einfachen Form aufgezeichnete Satz von Nr. 160 auch als kunstvollere Intavolierung aus dem Stegreif ausgeführt werden konnte. Die Ausführung verhält sich dann zu der einfacheren Niederschrift wie die Stegreifbearbeitung eines mehrstimmigen Satzes zur originalen, nach Einzelstimmen getrennten Notierungsweise.

Die beiden dreistimmigen Bearbeitungen enthalten dieselben Diskantkolorierungen und bis auf wenige Stellen auch denselben Tenor. Der Schreiber von Nr. 257, der nicht identisch mit dem Schreiber von Nr. 159 ist, hat also die Bearbeitung von Nr. 159 gekannt und seiner Intavolierung zugrunde gelegt. Dies geht auch daraus hervor, daß in beiden dreistimmigen Bearbeitungen im zweiten Teil („Funde preces“) ein Takt ausgelassen wurde, der in der zweistimmigen Fassung von Nr. 160 enthalten ist<sup>25</sup>). Alle drei Stimmen der Vorlage sind zum Teil notengetreu übertragen. Trotzdem sind die Intavolierungen von ihrer Vorlage grundverschieden. Diesen Unterschied können wir am deutlichsten anhand der von den Stimmen ausgehenden rhythmischen Durchgestaltung des Satzes erkennen. Die rhythmische Wendung



wird in der Komposition von Walter Frye als Bauelement verwendet. Sie erscheint nacheinander in allen drei Stimmen (T. 9—12)<sup>26</sup>):



Auf diese Weise folgt jede Stimme bei gleichzeitigem Fortschreiten des Satzes ihrem eigenen rhythmischen Gestaltungsprinzip. Diese rhythmische Wendung

<sup>25</sup>) Fol. 87r, Z. 5, zwischen T. 4 und 5; fol. 167v, Z. 5, zwischen T. 4 und 5. Vgl. dazu die Fassung von Frye in der Ausgabe von Kenney und die Fassung Nr. 160, fol. 87v, Z. 4, T. 5; außerdem haben die beiden Bearbeitungen von Nr. 159 und 257 dieselben Übertragungsfehler: fol. 87r, Z. 2, T. 1 Contratenor und Tenor, fol. 167v, Z. 2, T. 1.

<sup>26</sup>) Ich zitiere im folgenden nach meiner Spartierung, deren Measureinheiten ich nach der Vorlage fortlaufend zähle. Vgl. Notenanhang S. XI ff.

wird in den Intavolierungen von Nr. 159 und 257 nur einmal im Tenor (T. 11) berücksichtigt, da hier der Tenor die stereotype Diskantklausel ausführt. Hier ist auch in der Oberstimme der Intavolierung der ursprüngliche Rhythmus erkennbar (T. 11–12):

*Vorlage:* 

*Bearbeitung:* 

In der Komposition von Frye ist die Klausel (T. 11) in den motivischen Zusammenhang des Satzes einbezogen. Durch die Wiederholung der rhythmischen Wendung in T. 11 wirkt die Klausel wie eine Verdichtung des Satzes.

In der Orgelbearbeitung von Nr. 159 dagegen tritt an die Stelle der imitierten Wendung eine gleichmäßige Folge von Semibreven (T. 9), die durch die Art der Kolorierung der Oberstimme bedingt ist.



*Oberstimme Fassung Frye:* 

*Intavolierung:* 

*neue Schwerpunkte:* 

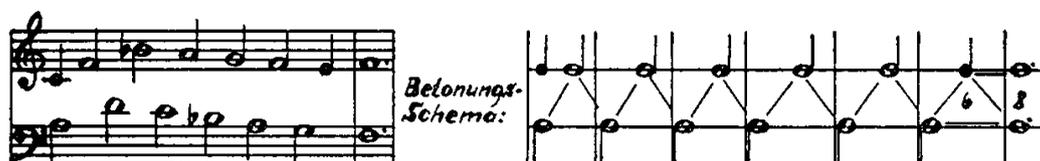
In der Oberstimme entstehen durch die Kolorierung Schwerpunkte, die nicht in der Vorlage enthalten sind und eine gleichmäßige Folge von Klängen als

rhythmisch-komplementäre Stütze brauchen. Die rhythmische Wendung führt in der Klausel zu einer Stauung, mit der die bis dahin gleichmäßigen Klangfolgen plötzlich unterbrochen werden, um den Schlußklang wirkungsvoll zu erreichen.

In ähnlicher Weise hat die Klausel T. 18—20 in der Komposition von Frye einen gestalteten Rhythmus durch die Wendung  $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$  und zwar zuerst im Tenor (T. 18) und dann im Contratenor (T. 19). Die Tenores der Orgelbearbeitung dagegen bringen eine veränderte Fassung, die mit der Rhythmisierung der Oberstimme zusammenhängt. Das Merkmal dieser Fassung ist ebenfalls der komplementäre Rhythmus.



Die beiden Intavolierungen stellen hier (T. 18—20) einen zusammenhängenden klanglichen Ablauf dar, dessen Geschlossenheit durch das Fehlen des Taktstrichs anschaulich wird. Die Klänge folgen durch die Synkopenkette nach dem Betonungsschema aufeinander, mit dem man den Schlußklang erreichen kann. Der Spieler kann diese Synkopenkette jederzeit unterbrechen und die vorgehaltene Sext als den Paenultima-Klang auffassen.



An keiner Stelle ist der Rhythmus einer Stimme für sich allein sinnvoll. Er ist immer auf das Nachschlagen der anderen Stimme angewiesen. Die Anzahl der Synkopenglieder richtet sich nach der vorher bestimmten Mensur. Durch diese war der Zeitraum bis zum Eintreten des Schlußklangs festgelegt. Dieser

Zeitraum bestimmt auch den Ambitus der melodischen Wendung, die den ursprünglichen Ablauf des Tenor umschreibt. Die nachschlagenden Contratenortöne in Nr. 159 unterstreichen den primär klanglichen Vorgang: In der langsameren Vortragsart auf der Orgel hat der Spieler das Bedürfnis, die Klangfolgen zu untergliedern. Auf diese Weise entsteht ein Contratenor, der zwar teilweise die Töne der Vorlage enthält und auch durch die horizontale Aufzeichnung in der Tabulatur das Merkmal einer „Stimme“ trägt, der aber trotzdem nur auf die Klangfolge bezogen sinnvoll ist<sup>27)</sup>.

Das Vorwegnehmen und Nachschlagen von Klangbestandteilen in der Orgelfassung steht zu der Gerüstklangfolge in einem anderen Verhältnis als die kompositorische Ausarbeitung des etwa gleichartigen Gerüsts in der Vorlage. Während der einzelne Klang in der Orgelbearbeitung aus jeder Phase der Kolorierung herausgeschält werden kann, tritt er beim Zusammenklingen der individuell ausgearbeiteten Stimmen der Vorlage nicht als eigenständiger Faktor hervor<sup>28)</sup>. Das c' im Diskant zu Beginn der Klauselwendung in T. 18 ist in der Vorlage ein gewichtiger Ton, ebenso das a des darauffolgenden Takts (T. 19). Beide Töne legen den Klangraum für den Diskantverlauf gerüstartig fest. Man kann nun aber diesen gewichtigen Tönen keine festen Klänge zuordnen, ohne eine individuell gestaltete, melodisch-rhythmische Wendung zu zerstören, die in ihrem horizontalen Ablauf etwas Zielstrebiges, Zwingendes hat.

Es ist erstaunlich, mit welcher spieltechnischen Sicherheit der Orgelspieler in T. 18—20 die Klänge aus ihrer stimmenmäßigen Gebundenheit herauslöst und dabei zugleich — gewissermaßen während des Spielvorgangs — den Contratenor in den Baßraum verlegt. Der Intavolator von Nr. 257 hat nun aufgrund seiner Erfahrungen mit diesen Klängen den Contratenor nicht nur an Klauselwendungen, sondern den ganzen Satz hindurch unterhalb des Tenor intavoliert.

Die Verschiedenheit der Contratenores von Frye und der Bearbeitung von Nr. 257 ist äußerlich schon daran erkennbar, daß der Contratenor von Nr. 257 in den Klauseln nirgends in die obere Oktav springt, sondern entweder im Einklang mit dem Tenor oder mit dessen Unteroktav schließt, z. B. T. 7—8. Daher entfällt auch in der Bearbeitung von Nr. 257 die kurze Contratenorwendung, deren Töne in der Bearbeitung von Nr. 159 die einzelnen Kolorierungsformen als klangliche Stütze tragen, wobei der Ton f im Tenor eine Art Orgelpunkt bildet. Diese Wendung des Contratenor hebt außerdem die primär-klangliche Eigenart des Stimmtauschs mit dem Tenor noch stärker hervor als die Wendung im Contratenor der Vorlage und in der Bearbeitung von Nr. 257.

---

<sup>27)</sup> In der Bearbeitung Nr. 159 wurde auf fol. 87r, Z. 3, T. 6 (Faksimile) zunächst ein anderer Contratenor eingetragen. Später wurde der Contratenor der Vorlage ergänzend dazugefügt.

<sup>28)</sup> Vgl. Beispiel auf S. 136.

Vorlage:

Musical score for 'Vorlage' (original). It consists of three staves: T8 (Tenor), C7 (Contratenor), and T7 (Tenor). The first measure shows a rest on T8, a note on C7, and a note on T7. The second measure shows notes on all three staves.

Bearbeitung Nr. 159:

Musical score for 'Bearbeitung Nr. 159' (revision). It consists of three staves: T8, C7, and T7. The first measure shows a rest on T8, a note on C7, and a note on T7. The second measure shows notes on all three staves, with a trill (tr) on T8.

Man empfindet das c des Tenor im zweiten Takt als die eigentliche Fortsetzung der Klangausfüllung, das f im Contratenor dagegen als Wiederaufnahme des vorhergehenden f im Tenor.

Die Ausführung des Contratenor von Nr. 257 ist von der Zuordnung der Klangfolgen zu den einzelnen Tastenbereichen bestimmt. Seine Ausführung als Pedalstimme ist daher bereits in der Niederschrift als Folge der jeweils tiefsten Töne festgelegt. Er bleibt aus diesem Grund immer in der tieferen Lage unterhalb des Tenor. Auf diese Weise versucht der Intavolator von Nr. 257 die Stimmbewegungen der Vorlage getrennt den einzelnen Tastenbereichen zuzuordnen. Er faßt dadurch die Klangfolge in erster Linie nicht als bloßes Nebeneinanderstellen zweier kompakter Klänge, sondern als eine durch Stimmbewegungen bedingte Klangverbindung auf. Dabei ergeben sich aber, da der Contratenor der Vorlage wegen seiner höheren Lage nicht durchgehend übernommen werden kann, neue Klangverbindungen, z. B. T. 9—10, wo der Contratenor in der Vorlage erst Fauxbourdon-Mittelstimme, dann — nach dem Umschlagen der Gerüstzusammenklänge aus der Sext in die Terz in T. 11 — Unterstimme ist.

Vorlage:

Musical score for 'Vorlage' (original). It consists of three staves: T9 (Tenor), C7 (Contratenor), and T7 (Tenor). The first measure shows notes on all three staves. The second measure shows notes on all three staves. The third measure shows notes on all three staves.



Die nach Stimmräumen getrennte Ausführung des Satzes in Nr. 257 zeigt ebenfalls die klangliche Eigenart der Orgelbearbeitung: Man kann die Töne der von Contratenor und Tenor gebildeten Zusammenklänge in T. 9—11 der Bearbeitung von Nr. 257 hintereinander notieren, ohne daß sich an der Funktion des Klanglichen das Geringste ändert.



Die von mir durch einen Kreis gekennzeichneten Töne schwingen auch in ihrem horizontalen Ablauf trotz des Eintritts eines neuen Tons weiter<sup>20)</sup>. Die Ausarbeitung des individuellen Stimmverlaufs von Tenor und Contratenor tritt hinter den primär klanglichen Vorgang zurück. Ein ähnliches Prinzip liegt dem im Zusammenhang mit der Intavolierungstechnik von Nr. 159 bereits besprochenen Kadenzablauf T. 18—20 zugrunde. Die nachschlagenden Viertel im Contratenor von Nr. 159 sind in der Bearbeitung von Nr. 257 zu einer fortlaufenden „harmonischen“ Stimme zusammengeschweißt. T. 16 bis 20:



<sup>20)</sup> Dieses Prinzip wird z. B. in der Lautenmusik oft verwendet, wo Bestandteile von Zusammenklängen nacheinander gespielt werden müssen. Im Buxheimer Orgelbuch kommen besonders in Klauselumschreibungen häufig Tenorwendungen vor, die eigentlich von Tenor und Contratenor zusammen gebildet werden.

Die in Nr. 159 ausgelassenen Contratenortöne bilden jeweils eine Verdoppelung des Tenor in der Oktav, oder, da der Umfang der Klaviatur nicht ausreicht, in der Terz, dazwischen werden Quintklänge eingeschoben:



Es ist unverkennbar, daß Tenor und Contratenor trotz ihrer horizontalen, nach Stimmräumen getrennten Ausführung, nach dem klanglichen Mixturprinzip gearbeitet sind. Dieses Mixturprinzip wird allerdings nicht wie in der älteren Technik auf den ganzen kompakten Klang ausgedehnt, sondern nur auf einen Teil dieses Klangs, nämlich auf seinen unteren konstruktiven Bestandteil. Es ist denkbar, daß die fortlaufend als Contratenor aufgezeichnete Stimme auf dem Pedal mit einer vom Hauptwerk gesonderten Fußtonhöhe gespielt wird, die durch das 16'-Register den ganzen Contratenorpart in der unteren Oktave verstärkt.

Der Contratenor von Nr. 257 hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem späteren Baß, da er ständig unter dem Tenor liegt. Sein Umfang ist in der Orgelbearbeitung verschieden:

	Frye	Nr. 159	Nr. 257
Tenor	e <sup>0</sup> — f'	c <sup>0</sup> — f'	e <sup>0</sup> — f'
Contratenor	c <sup>0</sup> — d'	c <sup>0</sup> — d'	c <sup>0</sup> — a <sup>0</sup>

Der Contratenor von Nr. 257 ist also oben eine Quart tiefer als der Contratenor von Nr. 159. Auffallend ist der wesentlich verringerte Umfang des Contratenor, sein Verweilen innerhalb der Sext c bis a. Diese Sext als Raum wird aber nicht durch eine konstruktive Wendung, z. B. dem späteren Ostinato, ausgefüllt, wie wir es bei dem instrumentalen Baß erwarten würden, sondern durch eine Abspaltung einzelner horizontaler Abläufe aus dem blockartigen Mixturklang. Der Raum der Sext hat daher hier nicht die Bedeutung eines vom Oberbau losgelösten eigenständigen Klangraums, sondern entsteht als Folge der Adaptation des dreistimmigen Satzes auf dem Tasteninstrument und der damit verbundenen Beschränkung auf einen kleinen Ausschnitt der Klaviatur.

Der unterhalb des Tenor verlaufende Contratenor von Nr. 257 unterstreicht das Eigenständige des durch gleichzeitige Betätigen von drei Tasten hervorgebrachten Einzelklangs. Er bildet öfter andere Gerüstklänge als in der ursprünglichen Komposition und in der Intavolierung Nr. 159<sup>30)</sup>. Trotzdem ist dieser Contratenor mehr dem des dreistimmigen Liedsatzes „Der Summer“ als dem Contratenor von „Zu aller Zeit“ ähnlich, obwohl er in „Der Summer“ häufig seine Lage wechselt, in „Zu aller Zeit“ dagegen

<sup>30)</sup> Die verschiedenen satztechnischen Merkmale des Contratenor in der Musik des 15. Jahrhunderts sind Gegenstand der bereits zitierten Untersuchung von Ernst Apfel, AfMw XII, 1955, S. 297 ff.

ausschließlich unterhalb des Tenor verläuft. Er war im letzteren Stück gleichsam Sigel für die Verbindung der Klänge, während er in Nr. 257 eigentlich nur den Tenor in der tieferen Lage verstärkt, wenn er auch gelegentlich, wie z. B. in den Kadenz, an der Klangverbindung beteiligt ist. Ein solcher Contratenor ist aber, wie wir bei der Intavolierung des „Der Summer“ sahen, Bestandteil der Ausführung, nicht der Komposition. Der Intavolator verwandelt gewissermaßen bei der Übertragung des Satzes auf die Orgel den stimmenmäßigen Contratenor der Vorlage in eine vor seiner kompositorischen Ausarbeitung liegende Fassung.

Auch in Nr. 159 wurde der Contratenor nicht mit seinen ursprünglichen Stimmmerkmalen intavoliert. Er bildete mit dem Tenor zusammen eine klangliche Stütze für den Spielvorgang der rechten Hand. In Nr. 257 wird diese klangliche Stütze außerdem noch in zwei parallel laufende horizontale Spielvorgänge der linken Hand (auf dem Manual) und des Pedals gegliedert. Bezeichnend für die Orgelfassungen ist die Adaptation der Gerüststimmen durch die linke Hand (bzw. das Pedal) und die rechte Hand, also die Trennung des Satzes in Einzelfunktionen wie „Griffe“ in der linken und Bewegung in der rechten Hand.

Von diesen getrennten Komponenten der instrumentalen Betätigung gingen wir bei der Beschreibung von Ammerbachs Lasso-Intavolierung aus. Die „Griffe“ waren dort gleichsam notengetreue Extrakte aus den koordinierten Stimmbewegungen. Die Kolorierung ließ den Einzelklang und seine Isolierung aus dem einheitlichen Klangablauf stärker hervortreten. Dadurch war die ursprüngliche Komposition in ihrer Wiedergabe als zusammenhängend erklingende Musik nicht mehr erkennbar.

Bei meinen bis jetzt besprochenen Buxheimer Intavolierungen konnte aber das ursprüngliche Erklängen des Satzes trotz des andersartigen Vortrags auf der Orgel noch herausgehört werden, obwohl sich ganz neue, von der originalen Stimmführung oft verschiedene horizontale Spielvorgänge ergaben. Ich möchte nun zwei Chanson-Intavolierungen untersuchen, deren ursprüngliches Erklängen durch das Vorherrschen der orgelmäßigen Kolorierung nicht mehr herausgehört werden kann.

*b) Die dreistimmige Chanson „Se la face ay pale“ von Guillaume Dufay*

Ähnlich wie bei Frye's „Ave regina“ liegen auch bei diesem Stück zwei Intavolierungen vor, und zwar genau wie dort eine ältere: Nr. 83, fol. 48r, Z. 6 und eine jüngere (zweiter Teil des Buxheimer Orgelbuchs): Nr. 255, fol. 164v, Z. 1. Beide Orgelfassungen enthalten Contratenores, die sich von Dufay's Komposition unterscheiden. Wie beim „Ave regina“ wird in der späteren Fassung von Nr. 255 der stark veränderte Contratenor gleichsam als Pedalstimme durchgehend *unterhalb* des Tenor intavoliert. Es ist zu vermuten, daß der Intavolator von Nr. 255 die frühere Fassung von Nr. 83 gekannt und zum Teil bei seiner Tabulaturaufzeichnung benutzt hat. Im

übrigen lasse ich die Bearbeitung Nr. 83 beiseite, da sie in der Art der Kolorierung sehr uneinheitlich und, was den Notentext betrifft, auch lückenhaft aufgezeichnet wurde.

Der Verlauf der Einzelstimmen und ihre individuelle rhythmische Gestaltung tritt in der Komposition von Dufay<sup>31)</sup> hinter den pointierten Textvortrag der Oberstimme zurück. Dieser wird unter Berücksichtigung des Endreims in kurzen Melodiezeilen zusammengefaßt: Den zehn Verszeilen entsprechen acht Melodiezeilen, da zweimal je zwei Verse zu einer einzigen Melodiezeile zusammengezogen werden. Außerdem entsteht ein liedartiger Ablauf durch Wiederholung oder Abwandlung von einzelnen Melodiegliedern, die den Raum e"—c" ausfüllen und mit c', e', h' und c" abschließen. Ich stelle solche Melodieglieder zusammen:

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Tenor. The lyrics are: "Se la face ay pale", "c'est la prin - ci - pale", and "La belle". The notes are arranged in three staves, with the lyrics written below the corresponding staves.

Infolge der kurzen Melodieglieder treten die Klänge an den Zeilenschlüssen stärker hervor, z. B. bei „pale“ oder „amer“. Außerdem ist der Rhythmus in Tenor und Diskant häufig koordiniert, so daß man den Tenor oft nur als Begleitstimme des Diskant empfindet, z. B. T. 1—4, 11 und 19. Der Intavolator findet also, bedingt durch das Liedmäßige der Komposition, bereits ein vertikales Gerüst vor, das ihm eine orgelmäßige Bearbeitungstechnik im Sinne der Variation nahelegt. Dabei wird die originale Tonfolge als Gerüst für das Anbringen von Kolorierungsformeln verwendet, z. B. die zusammenhängende Kolorierung der Diskantmelodie am Anfang T. 1—4:

The image shows a musical score for the organ registration of the tenor line. It consists of four staves. The first staff is labeled "Diskant" and shows the original tenor line. The second staff is labeled "Orgelfassung" and shows the organ registration of the tenor line, with measures 1, 2, 3, and 4 marked. The third and fourth staves show further variations of the organ registration, with measures 2, 3, and 4 marked.

<sup>31)</sup> Trienter Codices Nr. 778, Cod. 89, fol. 424b—425 a, veröffentlicht in DTO VII,

Dieser ganze Ablauf läßt sich in einzelne Kolorierungswendungen von je vier Sechzehnteln zerlegen<sup>32)</sup>:

1. Die Bewegungs- oder Ausfüllungsformel in gerader Richtung aufwärts oder abwärts:



2. Die Umspielungsformel, die mit dem Ton des Zusammenklangs beginnt:



3. Die Umspielungsformel, die nicht unmittelbar mit dem umspielten Ton des Zusammenklangs beginnt, sondern mit seiner oberen Nebennote:



4. Trillerartige Formeln, die meist mit dem Ton des Zusammenklangs beginnen:



Die Kolorierung ist hier nach einer Variationstechnik entstanden, bei der das Verhältnis von Vorlage und Bearbeitung gleichbleibt. Jeder einzelne Cantuston als Bestandteil eines Klangs inspiriert den Spieler zu der entsprechenden Anzahl von Formeln bis zum Eintritt des nächsten. Die Kolorierung wirkt dadurch wie eine klangliche Ausfüllung des zeitlichen Abstandes zwischen zwei als Gerüst verwendeten Diskanttönen, z. B. T. 6, 10 und 18 usw. Außerdem reiht der Spieler die einzelnen Formeln so aneinander, daß er gleichzeitig das Zusammenklingen des Tenortons mit dem ersten Ton einer Formel berücksichtigt. Zwei dieser Formeln werden meist zusammengefaßt, da die Semibreven der Vorlage in je zwei Formeleinheiten untergliedert sind. Die für das Buxheimer Orgelbuch typische Einspielwendung am Anfang erklingt ebenfalls zweimal hintereinander. In T. 1 führt die rechte Hand eine

S. 251 f., Revisionsbericht und Quellenangabe S. 291. Im Schedel-Liederbuch, Bayer. Staatsbibliothek Cod. germ. 810, fol. 69v—70r ist der Satz ebenfalls überliefert. Vgl. Notenanhang S. XXI ff.

<sup>32)</sup> Eine systematische Darstellung dieser Formeln bringt die von Th. Göllner herausgegebene Orgelspiellehre in der Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat. 7755, Edition bei Göllner „Formen“ S. 169 ff. Dort werden auch die Möglichkeiten der Kombination der Formeln erläutert.

auf- und eine absteigende Wendung zweimal zusammenhängend aus, so daß trotz der raschen Bewegung der erste Diskantton in T. 2 stufenweise erreicht wird. In T. 6 erscheinen drei aufsteigende Wendungen hintereinander. Die sich anschließende Umspielungsformel wird einmal wiederholt und dann mit der absteigenden Formel zum nächsten Cantuston d hingeführt. Um den Zusammenklang auf „eins“ zu fixieren, treten oft Kombinationen von Formeln auf, die den bereits erklingenden Ton verzieren und eine Terz unterhalb des Ausgangstons endigen (z. B. T. 1, 3, 5 usw.):



Durch Aneinanderreihung der Formeln



ergibt sich eine kombinierte Umspielungs- und Fortschrittmöglichkeit, die in T. 7 auch im Tenor vorkommt, um die Quint g—c auszufüllen. Durch den Verschmelzungsklang auf der Orgel bedingt, empfindet man die nacheinander von der rechten und linken Hand gespielte Wendung als einen den Stimmbewegungen übergeordneten klanglichen Ablauf. Einen ähnlichen Vorgang beobachten wir in T. 15—16.



Man faßt diese Stelle primär nicht als Zusammenwirken von drei Stimmen auf, sondern hört in erster Linie nacheinander dieselbe klangliche Umspielung in der rechten und linken Hand, die mit der Kombination zweier Formeln den C-Klang umspielt.

Durch das Zusammenhängende der Formelkombination und durch ihre klangumspielende Funktion realisiert man außerdem in T. 10—11 zuerst das Weiterlaufen der Sechzehntelbewegung in der Oberstimme und erst in zweiter Linie die Stimmkreuzung zwischen Diskant und Tenor:



Ich nehme an, daß der Spieler die Sechzehntelwendungen in T. 11 in der linken Hand ausführte und die höher liegenden Töne mit der rechten spielte.

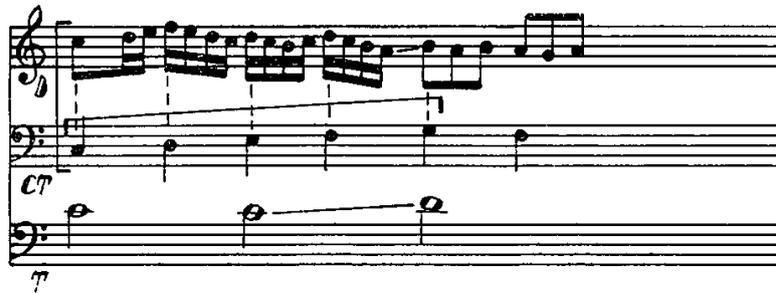
Wenn die einzelnen Klänge rascher aufeinanderfolgen, verwendet der Spieler die kurzen Triolenwendungen, die jeweils einem Klang zugeordnet werden, z. B. T. 27—28:

Die einzelnen Triolenwendungen umspielen den Hauptton jeweils mit der Untersekunde. Mit Ausnahme des c' in T. 27 ist jeder erste Ton der Floskel zugleich der Ton der Diskantmelodie. Die verlangsamten Gerüstklänge werden durch die rasche Folge der Umspielungsfloskeln zu einem neuen, auf dem Klangwechsel beruhenden, einheitlichen Ablauf zusammengefaßt. Durch die nach Stimmen getrennte Adaptation der dreistimmigen Chanson auf der Orgel kann der Spieler den horizontalen Verlauf der Klangbestandteile stärker beachten. Er spaltet den kompakten Orgelklang durch ein zeitlich verschiedenes Anschlagen dieser Klangbestandteile auf, z. B. Nr. 255, T. 1:

Der C-Klang in T. 1 wird durch das Anschlagen der drei Klangbestandteile c<sup>0</sup>, c' und c'' koloriert und ausgefüllt. Der überleitende Spielvorgang am Ende von T. 1 verbindet ihn mit dem G-Klang am Anfang von T. 2. Wir haben es dabei mit drei verschiedenen Schichten der Zeitgliederung zu tun, die sowohl durch eine fortgeschrittene Spieltechnik als auch durch die Adaptationsfähigkeit des Klangwechsels vom Orgelspieler des 15. Jahrhunderts übereinandergelagert werden: Der Tenor bringt die wuchtigen Halben, die an die stationären Orgelklänge des Mittelalters erinnern. Der Contratenor untergliedert und deutet damit diese Klänge durch das Anschlagen der Viertel. Der

Diskant koloriert den Blockklang durch Sechzehntelwendungen, in deren rascher Aufeinanderfolge einzelne Klangbestandteile blitzartig durchschimmern.

Diese Klangbestandteile treten an einer anderen Stelle noch deutlicher hervor, wenn der Contratenor durch eine Viertelwendung am Klangwechsel beteiligt ist, wie z. B. in T. 20:



Auch hier wird der C-Klang mit dem G-Klang durch getrennte Spielvorgänge verbunden. Die untergliedernde Viertelwendung des Contratenor füllt dabei die Quint c—g stufenweise aus und bringt den G-Klang als fünfte Stufe im Augenblick des Spielvorgangs in einen tonalen Zusammenhang mit dem C-Klang als erste Stufe. Mit Ausnahme der Umspielungswendung über dem e des Contratenor konsonieren jeweils die ersten Töne der Sechzehntelformeln im Diskant mit den einzelnen Tönen der Viertelwendung des Contratenor. Dieser bildet mit der Oberstimme einen zweistimmigen Gerüstsatz und bezieht dadurch noch stärker die Kolorierung der rechten Hand als Funktion der Klangverbindung in den Ablauf der Klänge ein. Der an Tonalität erinnernde Zusammenhang der Klänge I—V—I kommt in T. 4—5 sehr schön zum Ausdruck:



Der Spieler prägt sich diese Klangfolge anhand der sigelartigen Töne c—g—c ein und hat sie als stereotype „Griffe“ auch mit vertauschtem Tenor-Diskant parat: z. B. T. 19—20

*dekolorierte Klangfolge:*

Die Intavolierungstechnik des „Se la face ay pale“ zeigt in der orgelmäßigen Kolorierung gemeinsame Züge mit der Bearbeitung der Lasso-Chanson durch Ammerbach. Der Intavolator des Buxheimer Orgelbuchs geht wie Ammerbach von den ausgearbeiteten Einzelstimmen aus. Beide Bearbeiter teilen den komplexen mehrstimmigen Satz in zwei getrennte Funktionen auf:

1. Das Greifen von Klängen
2. Das Variieren der Oberstimme unter Verwendung der ursprünglichen Tonfolge als Gerüst.

In beiden Bearbeitungen war die Kolorierung, wie wir bei Ammerbach<sup>33)</sup> und im Buxheimer Orgelbuch<sup>34)</sup> sahen, nicht auf einen Tastenbereich, etwa den Diskant (wie in den meisten Intavolierungen des Buxheimer Orgelbuchs) beschränkt, sondern verlief nahezu innerhalb des ganzen Raums der Klaviatur.

Bei Ammerbach ist dieses Durchlaufen des Gesamtraums durch die typische Funktion des Basses allerdings noch stärker ausgeprägt. Bei dem Baß in Lassos Stück handelt es sich um den eigenständigen, durch die Komposition und ihre stimmenmäßige Ausarbeitung festgelegten Klangraum. In der „Se la face“-Bearbeitung Nr. 255 ist der Contratenor zwar auch die tiefste Stimme und hat auch die klanglichen Funktionen eines Basses inne, er geht in dieser Funktion jedoch nicht auf die Originalkomposition zurück, sondern er ergibt sich als neuer Faktor beim Übertragungsvorgang auf die Orgel. Innerhalb

<sup>33)</sup> S. 118.

<sup>34)</sup> S. 142 ff.

der Aufspaltung des Satzes in „Akkordgriffe“ der linken und Kolorierungsvorgänge in der rechten Hand geht er außerdem über den Contratenor der Intavolierung des „Ave regina“ Nr. 257 hinaus, der zwar auch — und stärker als der Contratenor in Nr. 159 — an der Klangverbindung beteiligt war, jedoch in erster Linie den Tenor in der tieferen Lage ergänzte.

Die Trennung in Klänge für die linke und Kolorierungen für die rechte Hand ist das wichtigste Merkmal, das die Intavolierungstechnik von Nr. 255 von der des „Adieu mes tres belle“ unterscheidet. Dort bildete der Spielvorgang in den beiden Händen einen nicht trennbaren Zusammenhang. Die Klauselabläufe der Vorlage wurden durch rhythmisch-komplementäre Wendungen umschrieben, wobei die Töne der ausgearbeiteten Stimmen ganz zufällig je nach der Art des Spielvorgangs berührt wurden. Trotz dieser freieren, mehr improvisierenden Intavolierungstechnik blieb aber das Merkmal des zusammenhängenden Erklings der ursprünglichen Komposition erhalten. Ich möchte nun ein Übertragungsverfahren beschreiben, das durch ähnliche Paraphrasierungswendungen wie im „Adieu mes tres belle“ geprägt ist, bei dem aber ein völlig neues, von der Originalkomposition her nicht wiederzuerkennendes Stück entsteht.

c) *Die dreistimmige Chanson „Je loe amours“ von Gilles Binchois<sup>35)</sup>*

Diese Chanson war offenbar unter den Orgelspielern des Buxheimer Orgelbuchs ein sehr beliebtes Stück, da es in insgesamt sieben Fassungen bzw. Skizzen intavoliert ist: Die Nummern 16, 17, 18 und 202 sind vollständige Intavolierungen; Nr. 168, 169 und 170 bringen jeweils nur die Anfänge mit der Überschrift „Inicium Jeloemors“. Die freie Bearbeitung des „Je loe amours“ ist für den größten Teil der Intavolierungen im Buxheimer Orgelbuch typisch: Die in Stimmen überlieferte Komposition von Binchois bildet nur den äußeren Anhaltspunkt für ein neues selbständiges Instrumentalstück. Der Tenor ist auch im Locheimer Liederbuch vertreten mit dem lateinischen Fronleichnamstext „Ave dulce tu frumentum“<sup>36)</sup>. Die Tenorfassung der Chanson in der Handschrift Oxford can. misc. 213, die ich für den Vergleich mit den Intavolierungen heranziehe, ist vermutlich die ältere; sie ist wesentlich starrer und erinnert gelegentlich an isorhythmische Tenores.

---

<sup>35)</sup> Oxford Bodleian Library, Canonici misc. 213, fol. 88. Veröffentlicht bei Wolfgang Rehm, Die Chansons von Gilles Binchois, Mainz 1957, Nr. 52, 49; zur Überlieferung Anhang S. 63.

<sup>36)</sup> Locheimer Liederbuch S. 44—45.



Die Fassung im Locheimer Liederbuch<sup>37)</sup> weist eine stereotype Wendung als Umspielung der Tenorklausel auf, die eine Beschleunigung vor dem Schlußklang einer Klausel bewirkt. Da die Aufzeichnung im Locheimer Liederbuch den ausgearbeiteten Rhythmus erkennen läßt, gehört die dortige Tenorfassung vermutlich zu einer mehrstimmigen Komposition. Im allgemeinen werden einstimmige Lieder im Locheimer Liederbuch sonst unrhythmisiert aufgezeichnet, z. B. „Benedicite“ S. 32, wo lediglich die kurze Einleitung einen festgelegten Rhythmus zeigt<sup>38)</sup>.

Die Bearbeitungen des „Je loe amours“ gehen vom Tenor aus. Die einzelnen Tenortöne bilden jeweils eine Measureinheit, bei deren Ausfüllung Diskantwendungen der Vorlage eingearbeitet werden. Um für den Intavolierungsvorgang eine Orientierung zu geben, hat der Intavolator von Nr. 17 die Mensurangabe dazu geschrieben: „Mensura trium notarum“, d. h. eine Measureinheit in der Intavolierung besteht aus drei Semibreven. Die Anfangswendung mit der typischen Prolatio maior wird bei der Intavolierung Nr. 17 zu zwei Takten verarbeitet<sup>39)</sup>. Einer Measureinheit der Vorlage entsprechen also zwei Measureinheiten in der Orgelfassung:

<sup>37)</sup> Die Notierung im Locheimer Liederbuch ist eine seltsame Mischung von Choralnotation und Mensuralnotation, die vielleicht auf eine Verwendung des Tenor als Volksgesang bei der Fronleichnamsprozession schließen läßt. Vgl. Walter Salmen, Das Lochamer Liederbuch, Leipzig 1951, S. 88 f.

<sup>38)</sup> Die Rechtschreibung von „Je loe amours“ ist sehr unterschiedlich: In Nr. 168, 169, 170 und 202 heißt der Textanfang „Jeloemors“ bzw. „Inicium Jeloemors“, in Nr. 16 „Geloymors“, in Nr. 17 „Jeloymors“ und in Nr. 18 „Je loy mors“. Der Schreiber des Locheimer Liederbuchs schrieb auf S. 70 aus Versehen die Überschrift „Gelendemors“. Vielleicht dachte er zuerst auch an eine Intavolierung von „Je loe amours“, die jedoch nicht zustande kam. Außerdem sind in Nr. 17 noch die Buchstaben M. C. C. b. aufgezeichnet, die wahrscheinlich „Magister Cantor Capellanus Binchois“ bedeuten. Die Bemerkung „In Cytaris vel etiam in Organis“ bezieht in Nr. 17 also auch die Saitenklavierinstrumente in die Reihe der in Frage kommenden Tasteninstrumente ein.

<sup>39)</sup> Die Zählung der Takte in Chanson- und Orgelfassung habe ich bei meiner Spartierung getrennt durchgeführt. Auf einen Takt der Chanson kommen immer zwei Takte der Orgelbearbeitung. Vgl. Notenanhang S. XXVIII.

*Binchois:* *Bearbeitung Nr. 17*

Der melodische Zusammenhang wird hier in klangumspielende Einzelwendungen zerlegt, so daß man die ursprüngliche, fließende Melodie nicht wahrnehmen kann. Besonders die Klauselwendung in T. 4—5 (Vorlage) und T. 7—9 (Orgelfassung Nr. 17) macht das Aufteilen der originalen Mensur-einheit deutlich, wo der kurze Ablauf

(Contratenor) in eine doppelt so lange Wendung umgewandelt wird (Tenor):

In T. 16 (Orgelfassung, in der Vorlage T. 8) füllt die Klauselwendung nur eine Mensur-einheit aus: Die Wendung im Tenor der Orgelfassung verbindet das c mit dem f, das in der Vorlage durch einen Quintsprung erreicht wird:

*Fassung Oxford:*

T. 8 9 10

*Buxheimer Orgelbuch Nr. 17*

T. 15 16 17 18 19

Auch in T. 18 bleibt die rhythmische Klauselwendung auf die Hälfte des originalen Ablaufs beschränkt, wobei der Diskant des Orgelsatzes die Wendung der Vorlage koloriert:



Die Oberstimme der Orgelbearbeitung entsteht nicht durch eine gerüstartige Verarbeitung der ursprünglichen Tonfolgen, wie wir sie bei Ammerbach und in der „Se la face“-Bearbeitung Nr. 255 vorfanden. Sie stellt primär eine klangliche Ausfüllung von vorherbestimmten Masureinheiten dar. Die dabei entstehenden Spielvorgänge in den beiden Händen lassen sich nicht in spiel- und satztechnische Einzelfunktionen wie Gerüstklänge und Kolorierung aufspalten, sondern bilden zusammenhängende Abläufe, in denen wie beim „Adieu“ einzelne Töne der Originalstimmen berührt werden.

Der Vergleich der einzelnen Fassungen des „Je loe amours“ mit der Vorlage und der Tenorfassung im Locheimer Liederbuch ist Gegenstand der Untersuchung von Heinz Funck in seinem Aufsatz „Eine Chanson von Binchois im Buxheimer Orgel- und Locheimer Liederbuch“<sup>40)</sup>. Funck stellt zunächst die Gemeinsamkeit der Fassungen zusammen: Den beiden Gerüststimmen Tenor und Diskant liege ein gemeinsamer Melodiekern, nämlich die Diskantfassung der Oxforder Handschrift zugrunde. Die melodische Linie der Chanson bleibe in allen Bearbeitungen gewahrt und würde nicht durch übergroße Kolorierung unkenntlich gemacht. Außerdem würden die Taktschwerpunkte beibehalten. Das durch Tenor und Diskant gegebene Gerüst sei vollkommen erhalten, so daß sich darum kein Unterschied zwischen den Bearbeitungen im Buxheimer und Locheimer Orgelbuch ergäbe.

Die Ausführungen Funcks werden verständlich, wenn man den Ausgangspunkt seiner Betrachtungsweise berücksichtigt. Er überträgt alle Orgelbearbeitungen, einschließlich der Oxforder Fassung, die im *Tempus imperfectum* aufgezeichnet ist, in gleiche Notenwerte und schreibt die einzelnen Stimmen getrennt untereinander. Aus der Identität des Notenbildes ergeben sich für ihn daher zwangsläufig auch Gemeinsamkeiten des Erklingens, da das einheitliche Notenbild der Übertragungen eine gleichbleibende Interpretation nahelegt. Wenn man aber die Stücke von den individuellen Merkmalen des Erklingens her auffaßt, stehen die kurzen sprachgebundenen Melodieglieder der Vorlage einerseits und die klanglichen Eigentümlichkeiten jeder Orgel-

<sup>40)</sup> Acta musicologica V, 1933, S. 3 ff. Vgl. außerdem W. Rehm, Das Chansonwerk von Gilles Binchois, Diss. Freiburg 1952, der sich auf S. 91 der Methode und den Ergebnissen Funcks anschließt.

bearbeitung andererseits im Vordergrund. Das Herausschälen eines gemeinsamen Melodiekerns kann daher auch keinen Aufschluß über das klangliche Prinzip der Orgelbearbeitung ergeben. Die Diskantstimme der Chanson steht als Oberstimme mit der für die Gattung typischen Funktion des Textvortrags in einem völlig anderen zeitlichen Ablauf als die Oberstimme einer Orgelbearbeitung. Daß in beiden Stimmen dieselben Töne aufgezeichnet wurden, sagt nichts darüber aus, welcher musikalische Vorgang der Aufzeichnung im einzelnen zugrunde liegt. Die kolorierte Fassung einer Orgelstimme entstand, wie gerade das „Je loe amours“ zeigte, nicht aufgrund eines gerüstartigen Verhältnisses zur ursprünglichen Melodie. Die Melodietöne der Chanson sind zwar integrierender Bestandteil der primär klanglichen Orgelbearbeitung, sie werden aber nicht nach einem kompositorischen Prinzip angeordnet, sondern folgen aufeinander, wie es sich gerade aus dem die klanglichen Momente berücksichtigenden Spielvorgang ergab. Den Oberstimmen der Chanson und der Orgelintavolierung liegt jeweils ein verschiedenes Gerüst zugrunde, das auch innerhalb der einzelnen Orgelbearbeitungen je nach Charakter und Spielweise verschieden ist. Die Beschreibungsweise Funcks kann man vielleicht eher auf die Intavolierungstechnik des 16. Jahrhunderts anwenden, in der die Stimmbewegungen der Vorlage das Gerüst für die instrumentale Diminution bilden, wie wir an der Intavolierung der Lasso-Chanson sahen.

Einen grundlegenden Unterschied zu der Fassung Oxford sieht Funck nur bei den Contratenores. Er führt diesen Unterschied aber nicht auf eine speziell orgelmäßige Bearbeitungstechnik zurück, sondern vermutet, daß dem Intavolator eine von der Oxforder Handschrift verschiedene Fassung vorgelegen habe. Diese Annahme geht, wie man anhand der Bearbeitung von Nr. 17 und 18 sehen kann, zu sehr von der Vorstellung der Tabulatur als Niederschrift von *res facta* aus. Sie übersieht sowohl das Eigenständig-Klangliche der Orgel, als auch die freie, aus dem Stegreif entstandene instrumentale Umarbeitung des Intavolators, der seine Musik nicht als ausgearbeitete Komposition, sondern als eine Reihe von gut gelungenen, zum Teil voneinander verschiedenen Spielweisen schriftlich festhalten will. Daß dabei einzelne Töne der Vorlage mit der Bearbeitung identisch sind, ist nur ein äußerliches Merkmal und besagt nichts über ihre Verarbeitung in vertikaler und horizontaler Dimension.

Die hier beschriebenen Tabulaturen zeigen vom Spielvorgang her gesehen ein recht unterschiedliches Verhältnis zum zusammenhängenden Erklängen der originalen Kompositionen. Die Frage nach diesem Verhältnis, von der wir am Anfang dieses Kapitels ausgegangen sind, läßt sich weniger anhand der Kompositionsgattung und ihres musikalischen Satzes, z. B. an kunstvolleren oder schlichteren Sätzen, sondern in erster Linie anhand des Spielvorgangs, d. h. anhand der Adaptationsfähigkeit mehrstimmiger Musik auf der Orgel beantworten.

Zu den Tabulaturen, in denen das ursprüngliche Erklängen der Vorlage im Vordergrund stand, gehörten die dreistimmigen deutschen Lieder „Der Summer“ und „Zu aller Zeit“, aber auch die kunstvolleren Kompositionen wie das „Ave regina“ von Frye und die Binchois-Chanson „Adieu mes tres belle“. Von diesen ließen sich die beiden deutschen Liedsätze ihrer kurzen melodischen Abläufe wegen teilweise aus dem Gedächtnis aufzeichnen. Ein völlig neues Stück ergab sich aber bei der Orgelbearbeitung der Dufay-Chanson „Se la face“, in der die ursprüngliche Komposition in zwei getrennte Funktionen: linke Hand (evtl. mit Pedal) Gerüstklänge und rechte Hand Kolorierung, aufgespalten wurde. Darin war dieses Intavolierungsverfahren der Ammerbach-Bearbeitung am ähnlichsten und steht ihr von den hier beschriebenen Techniken wohl auch zeitlich am nächsten. Ein neues Stück entstand ebenfalls bei der Intavolierung der dreistimmigen Ballade von Binchois „Je loe amours“, in der eine originale Mensurereinheit in zwei Orgel-Mensur-einheiten aufgegliedert und von den koordinierten Spielvorgängen der beiden Hände ausgefüllt wurde.

Fassen wir die originalen Tonfolgen in den einzelnen Stimmen ins Auge, so sind am genauesten Ammerbachs Technik und die in „Zu aller Zeit“, da hier die Tonfolgen in Wechselbeziehung zu den Klängen stehen und deswegen notengetreu übernommen werden. Das dreistimmige Lied „Der Summer“ und das „Ave regina“ folgten im allgemeinen dem Verlauf der originalen Gerüststimmen, intavolierten aber einen klanglich und spieltechnisch adäquateren Contratenor, der im „Ave regina“ bereits baßähnliche Funktionen zeigte. Diese Baß-Funktionen waren noch ausgeprägter im „Se la face“, während die originalen Töne der Gerüststimmen in dieser Intavolierung notengetreu verarbeitet und im Kolorierungsvorgang als Strukturtöne herausgehört werden konnten. In den beiden Chanson-Bearbeitungen „Adieu“ und „Je loe amours“ wurden die originalen Tonfolgen durch melodische und rhythmische Wendungen umschrieben, wobei in der letzten Bearbeitung ein Ton der Vorlage oft Ausgangspunkt für einen zusammenhängenden, längeren Spielvorgang war.

Die anfangs gestellte Frage nach dem Vorgang des Intavolierens können wir aufgrund dieser Merkmale etwa folgendermaßen beantworten: Alle hier besprochenen Stücke setzen bei ihrer Übertragung auf die Orgel die Erfahrung mit dem erklingenden Satz voraus, besonders das „Ave regina“, „Der Summer“ und die beiden Chansons „Adieu“ und „Je loe amours“. Der Intavolator kann solche Sätze anhand der Aufzeichnung einer Stimme, z. B. des Diskant im „Der Summer“ oder des Tenor im „Je loe amours“ aus dem *Stegreif* mehrstimmig auf dem Instrument ausführen und dabei Floskeln und Wendungen, im Liedsatz „Der Summer“ den ganzen Tenor, aus dem Kopf in den Spielvorgang einbeziehen. Die Tabulatur dieser Stegreifausführung stellt eine protokollähnliche Nachschrift der Spielvorgänge dar.

Die Sätze „Zu aller Zeit“, „Se la face“ und Lassos „Susanne un jour“ lassen bei der Ausführung auf der Orgel die spieltechnische Beherrschung der Klangverbindung aufgrund von drei koordinierten Stimmbewegungen erkennen. Der Intavolator muß bei jedem satztechnischen Detail einer Stimme zugleich auch das Verhalten der anderen Stimmen berücksichtigen. Dazu genügt ihm zunächst nicht die Aufzeichnung einer einzigen Stimme. Er benutzt die Tabulaturaufzeichnung mehr als Ersatz für eine Partitur und damit mehr im Sinne der Niederschrift von Komposition.

Im Intavolierungsverfahren des 16. Jahrhunderts steht die Beherrschung des musikalischen Satzes im Vordergrund. Konnte man diesen spieltechnisch erfassen, so ergab sich dann die Gelegenheit für instrumentale Kolorierung. Wir stellten daher im 16. Jahrhundert (am Anfang dieses Kapitels) zwei getrennte Intavolierungsvorgänge fest, die sich in den verschiedenen Tabulaturbüchern des Jakob Paix niederschlugen. Der freie, improvisierende Spielvorgang ist durch das notengetreue Erfassen der Klangfolgen verdeckt. Im Buxheimer Orgelbuch dagegen ist dieser Spielvorgang der Ausgangspunkt des Intavolierungsverfahrens. Der Spieler des Buxheimer Orgelbuchs hat noch ein ungebrochenes Verhältnis zur Vorlage. In der völligen Umgestaltung der ursprünglichen Komposition, aber auch in dem skizzenartigen Nachzeichnen ihres zusammenhängenden Erklingsen läßt er eine Übertragungstechnik erkennen, in der die beschriebenen Komponenten wie Spielvorgang, Veränderung der Komposition und Aufzeichnung, eine Einheit bilden und als die wesentlichen Faktoren im Ganzen der instrumentalen Betätigung des 15. Jahrhunderts enthalten sind.

V.  
ORGELBEARBEITUNGEN  
EINSTIMMIGER LITURGISCHER MELODIEN

*1. Das Gloria de S. Maria Nr. 151*

Bei der bisherigen Beschreibung der Musik des Buxheimer Orgelbuchs standen die Merkmale im Vordergrund, die sich aufgrund der primär klanglichen Eigenart der Orgel bei der Adaptation von ausgearbeiteten mehrstimmigen Kompositionen ergaben. Der Intavolator ging dabei von dem schriftlich fixierten Stück als Vorlage aus und versuchte dieses Stück in der ihm eigenen individuellen Spielweise zum Erklingen zu bringen. Es konnten verschiedene Arten von Übertragungen festgestellt werden, die teils mehr nach dem Gedächtnis aufgezeichnet wurden, teils mehr von der Niederschrift der ursprünglichen Komposition in Einzelstimmen ausgingen.

Das unterschiedliche Übertragungsverfahren verwandelt den in der Niederschrift eingefangenen musikalischen Sinn von Grund auf. Das neu Entstehende, das Arrangement, wird zwar durch schriftliche Mittel wie Noten und Buchstaben in der Tabulaturaufzeichnung festgehalten, diese Aufzeichnung ist aber für das Zustandekommen der Orgelfassung einer mehrstimmigen Komposition nicht Voraussetzung. Man kann daher bei der Beschreibung von Intavolierungen das Notenbild der Tabulatur nicht an die Stelle der ursprünglichen, die Entstehung der mehrstimmigen Komposition erst bedingenden Aufzeichnung setzen. Man muß vielmehr beide Schriftarten immer wieder heranziehen, um die heterogenen Elemente einer Tabulatur, den genuin-instrumentalen Spielvorgang einerseits und Wendungen oder Klangfolgen aus der Kunstmusik andererseits, richtig zu erfassen.

Die sich aus dem Intavolierungsverfahren ergebende Kunstfertigkeit des Orgelspielers steht in ständiger Wechselbeziehung zwischen der Spieltechnik und dem schriftlich fixierten Satz der Kunstmusik und erlaubt es, mehrstimmige Musik allmählich aus dem Stegreif abzusetzen. Außer den Intavolierungen begegnen uns im Buxheimer Orgelbuch eine Reihe von Sätzen, denen keine mehrstimmige Komposition zugrunde liegt. Es handelt sich um die freien Bearbeitungen von liturgischen Melodien, in denen elementare orgelmäßige Techniken neben denen der Kunstmusik unvermittelt nebeneinander stehen. Ein Beispiel für einen derartig uneinheitlichen Instrumentalsatz ist die Gloria-Bearbeitung „de S. Maria“ Nr. 151. Der Cantus befindet sich in der unteren, in Buchstaben aufgezeichneten Stimme, die zahlreiche rhyth-

mische und melodische Umschreibungen des ursprünglichen Cantus-Verlaufs aufweist. Vergegenwärtigen wir uns zunächst einmal die zugrundeliegende Chormelodie, die zur IX. Messe gehört und von der Fassung der Editio Vaticana verschieden ist<sup>1)</sup>. Da diese Verschiedenheiten oft für das Verständnis der Instrumentalbearbeitung sehr wichtig sind, möchte ich der heutigen Choralfassung eine um 1500 in Süddeutschland gebräuchliche, für das Orgelspiel bestimmte Fassung gegenüberstellen, die 1511 in Augsburg in einer Handschrift mit dem Titel „Chorale vetus pro organoedo“ aufgezeichnet wurde<sup>2)</sup>. Dieses Orgelbuch enthält die Melodien der Messe und des Offiziums in einstimmiger Form und war ausschließlich für den Gebrauch des Organisten bestimmt, da nirgends Text unterlegt ist. Das Orgelbuch wurde vermutlich noch von Paul Hofhaimer während seiner Tätigkeit als Organist an der St. Anna-Kirche benutzt.

a) Die Choralfassung im Buxheimer und im Augsburger Orgelbuch

Die Abweichungen des Augsburger Orgelbuchs<sup>3)</sup> von der Fassung der Editio Vaticana sind nahezu alle in der Orgelbearbeitung des Buxheimer Orgelbuchs zu erkennen. Als Beispiel führe ich die Tonfolgen am Schluß des „Laudamus te“ an:

*Editio Vaticana:*

*Augsburger Orgelb.*

*Buxh. Orgelb. fol. 82r., 2. 2., 7. 5 - 2. 3., 7. 3*

Zwischen die Töne a—c—d ist ein h eingeschoben, an das sich in der Buxheimer Orgelbearbeitung jeweils eine kurze Viertelwendung anschließt. Dieses eingeschobene h beobachten wir fast regelmäßig bei den kurzen Melodiewendungen, die vom g<sup>0</sup> aufsteigend auf dem d' enden, z. B. „Benedicimus te“:

*Graduale Romanum:*

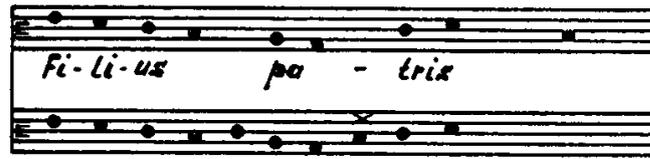
*Augsb. Orgelb.:*

1) Graduale Romanum (GR), Regensburg 1923, S. 30<sup>n</sup>.

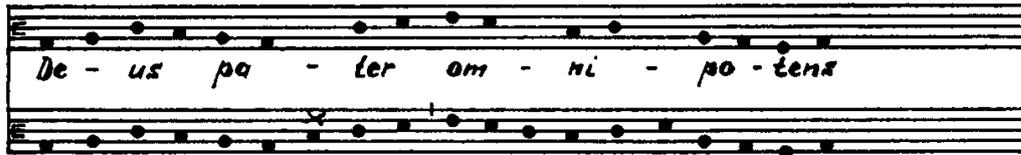
2) Universitätsbibliothek München, 2<sup>o</sup> Cod. ms. 153.

3) fol. 107v—108r.

oder am Schluß der Melodiewendung des „Domine deus agnus dei“:



Gelegentlich wird das h aber auch in der Mitte eines Melodiegliedes eingefügt, z. B. „Deus pater omnipotens“:



In der Buxheimer Orgelbearbeitung erscheint das c nach dem eingeschobenen h regelmäßig als cis, wie aus der obigen „Laudamus“-Stelle hervorgeht. Ich nehme an, daß man im 15. Jahrhundert beim mehrstimmigen Vortrag der „Gloria“-Melodie auf der Orgel allgemein die Tonfolge h—cis’—d’ anstelle von g—c’—d’ bevorzugt hat, um das d’ als klanglichen Gegenpol dem g<sup>0</sup> des Anfangs durch den melodischen Leittonschritt cis’—d’ gegenüberzustellen. Die Aufzeichnung des Augsburger Orgelbuchs zeigt also eine Fassung, die bereits in der einstimmigen Tonfolge Merkmale ihrer mehrstimmigen Ausführungsweise erkennen läßt. Gelegentlich begegnen uns in der Augsburger Fassung melodische Ausfüllungen von Terzsprüngen, z. B. am Schluß des „Quoniam tu solus sanctus“:



wobei der Schlußton d’ durch die Wendung f’—e’—d’—c’—(cis’)—d’ umspielt wird.

Auch die Fassung des „Kyrie cunctipotens“ in den beiden Orgelbüchern beleuchtet die mehrstimmige Praxis auf der Orgel. Im Augsburger Orgelbuch werden mehrfach Töne eingeschoben, die ein zusammenhängendes Glied der Chormelodie auseinanderreißen oder Terzsprünge ausfüllen, z. B. bei „eleyson“,



Ebenso zeigt der Schluß der „eleyson“-Wendung im Kyrie und Christe eine für die mehrstimmige Orgelausführung geeignetere Melodiefassung, da an die Stelle der einstimmigen, durch größere Intervalle gekennzeichneten und profilierten Melodie wie im Graduale Romanum eine glatte, neutrale Tonfolge im Augsburger Orgelbuch tritt<sup>4)</sup>.



Es ist anzunehmen, daß längere Zeit vor der Aufzeichnung der ersten liturgischen Orgelsätze eine unaufgeschriebene Praxis ausgeübt wurde, der örtlich verschiedene Choralfassungen zugrunde lagen. Die These Söhners<sup>5)</sup>, die Melodien des Augsburger Orgelbuchs seien auf der Orgel einstimmig ausgeführt worden, ist daher nicht haltbar. Die Unterschiede in den Choralfassungen des 15. Jahrhunderts rühren außerdem von der verschiedenen, nicht nur instrumentalen, sondern auch vokalen mehrstimmigen Stegreifausführung her, die Th. Göllner<sup>6)</sup> als elementare liturgische Schicht noch im 16. Jahrhundert nachgewiesen hat. Der Organist konnte, wie wir anhand der Orgelbearbeitungen des Buxheimer Orgelbuchs noch sehen werden, den Choral aus dem Stegreif mehrstimmig ausführen. Das gilt erst recht für den Schreiber des ca. dreißig Jahre nach der Abfassung des Buxheimer Orgelbuchs entstandenen Augsburger Choralbuchs, der sich inzwischen im Spielen von mehrstimmigen Sätzen so weit geübt hatte, daß er Orgelbearbeitungen in der Art etwa des „Salve regina“ von Hofhaimer aus dem Stegreif ausführen konnte. Weitere Ähnlichkeiten in den Fassungen des Buxheimer und Augsburger Orgelbuchs werden wir bei der Beschreibung der Orgelsätze kennenlernen.

### *b) Instrumentale und sprachliche Gliederung des Cantus*

Der Vortrag der liturgischen Melodien bestand im Alternieren zwischen dem einstimmigen Sängerkhor und der Orgel<sup>7)</sup>. Im Buxheimer und Augsburger Orgelbuch übernimmt der Organist fast die ganze Ausführung des Gloria. In dieser Form ist z. B. die Mitwirkung der Orgel beim Gloria de beata Maria in der Samstagsvesper überliefert<sup>8)</sup>. Das Gloria wird dabei folgendermaßen auf Chor und Orgel verteilt:

<sup>4)</sup> Vgl. dazu meine Ausführungen auf S. 187 und Notenanhang S. XXVI ff.

<sup>5)</sup> Leo Söhner, Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals, Augsburg 1931, S. 16.

<sup>6)</sup> Th. Göllner, Formen, S. 51 f.

<sup>7)</sup> Ausführlich bei Söhner, Begleitung, S. 10, und bei Göllner, Formen, S. 102 ff.

<sup>8)</sup> Söhner, Begleitung, S. 10.

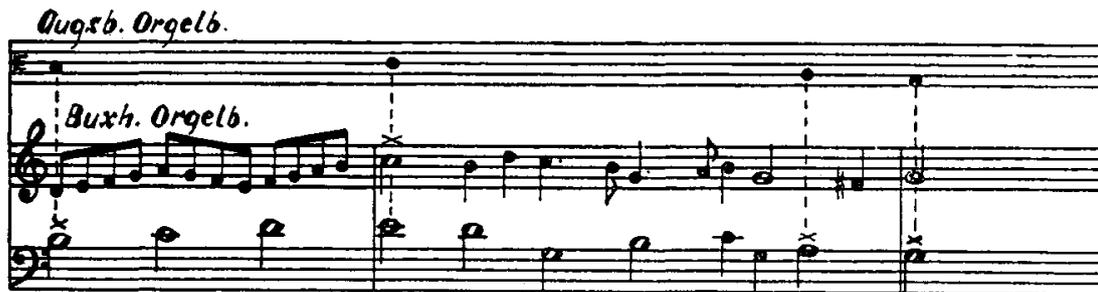
Intonation	Orgel	Chor
Gloria in excelsis deo	Et in terra (bis) Glorificamus te Domine deus rex Domine deus agnus dei Qui tollis . . . miserere Qui tollis . . . suscipe Qui sedes Quoniam tu solus sanctus Tu solus dominus Tu solus altissimus Cum sancto spiritu Amen	Gratias agimus tibi (Domine fili unigenite)        Jesu Christe

Die Verteilung der Abschnitte in den beiden Orgelbüchern sieht für den Chor zwei Stellen vor: „Gratias agimus“ und „Jesu Christe“. Außerdem wurde im Augsburger Orgelbuch die im Buxheimer Orgelbuch für den Chor vorgesehene Stelle „Domine fili unigenite“ der Orgel übertragen.

Der Bearbeiter des Satzes im Buxheimer Orgelbuch gliedert den ganzen Cantus-Ablauf in neun Abschnitte, die jeweils mit einer Sextoktavklausel abschließen und denen die einzelnen Textanfänge beigegeben sind:

I. Et in terra pax hominibus	fol. 81v, Z. 5 — fol. 82r, Z. 6
II. Domine deus rex celestis	fol. 82v, Z. 1 — Z. 2, T. 3
III. Domine deus agnus dei	fol. 82v, Z. 2, T. 4 — Z. 4
IV. Qui tollis peccata mundi	fol. 82v, Z. 5 — fol. 83r, Z. 1
V. Qui sedes ad dexteram	fol. 83r, Z. 1 — Z. 3
VI. Quoniam tu solus	fol. 83r, Z. 3, T. 5 — Z. 4, T. 3
VII. Tu solus dominus	fol. 83r, Z. 4, T. 4
VIII. Tu solus altissimus	fol. 83r, Z. 5
IX. Cum sancto spiritu	fol. 83r, Z. 6 — fol. 83v, Z. 6

Abschnitt I und IX sind in Dreier-Mensur, II—VIII in Zweier-Mensur aufgezeichnet. Die Tabulaturstriche, in den Abschnitten I und IX ziemlich regelmäßig eingetragen, fassen häufig zwei Measureinheiten zusammen, wenn es die Bewegung der Diskantstimme erfordert, z. B. fol. 82r, Z. 2, T. 6. Ebenso faßt der Tabulaturstrich Wendungen im Tenor zusammen, wenn sich bei der Umschreibung des ursprünglichen Tenorverlaufs ein längerer zusammenhängender Ablauf ergibt, z. B. fol. 82r, Z. 4, T. 1—2:



In den Abschnitten mit Zweier-Mensur steht oft der Tabulaturstrich nach jedem einzelnen Tenorton, z. B. Abschnitt III „Domine deus agnus dei“ fol. 82v, Z. 2, T. 4 — Z. 3, T. 1 und Abschnitt VI „Quoniam tu solus“ fol. 83r, Z. 3, T. 8 — Z. 4, T. 1. Im übrigen wird eine unterschiedliche Anzahl von Semibreven zu Mensurabschnitten zusammengefaßt, z. B. sieben: fol. 83r, Z. 1, T. 1 oder sechs: fol. 82v, Z. 1, T. 3 oder fünf: fol. 82v, Z. 1, T. 7. Der Tabulaturstrich ist in den Abschnitten mit Zweier-Mensur, genau wie in denen mit Dreier-Mensur, vor dem Quintoktav-Schlußklang einer Klausel eingetragen, der gelegentlich als besondere Schwerpunkt-Markierung zwischen zwei Tabulaturstrichen steht, z. B. fol. 82v, Z. 1, T. 5 und T. 8. Von den 18 in den Zweier-Mensurabschnitten Nr. II—VII vorkommenden Sextoktavklauseln sind vor den Oktav- bzw. Quintoktav-Schlußklängen nur bei drei

Klangverbindungen: fol. 82v, Z. 5, T. 3  $\begin{matrix} g' - fis' - g' \\ c' - a - g \end{matrix}$  und fol. 82v, Z. 6, T. 1

$e' - f' \quad cis'' - d''$

$h - c'$  und  $a - d'$  keine Tabulaturstriche gesetzt. In den übrigen Klang-

verbindungen wird jeweils vor dem Schlußklang als dem klanglichen Schwerpunkt ein Tabulaturstrich eingetragen, auch wenn die vorhergehende Mensur-einheit keine regelmäßige Folge von Semibreven enthält<sup>9)</sup>.

Betrachten wir die einzelnen Abschnitte genauer. Der erste Abschnitt in der Dreier-Mensur beginnt mit dem Oktavklang  $d''$  ohne die sonst übliche Einleitungsformel . Auf die gesungene Intonation folgt offenbar sofort der kompakte Orgelklang. Es schließt sich in T. 2 der Cantuston e an, über dem eine zusammenhängende Kolorierung, bestehend aus einzelnen Formeln, einsetzt, die vom h' über das f'' abwärts bis zum d' führt: fol. 81v, Z. 5, T. 1—6



<sup>9)</sup> Ausführlicher über den Tabulaturstrich S. 56 ff.



Von T. 2 an reiht der Spieler die Formeln zu einem Gesamtablauf bis T. 4 aneinander, wobei jeweils, mit Ausnahme der Achtelwendung auf „zwei“ in T. 3, durch eine Formel ein Tetrachord stufenweise ausgefüllt wird. Mit der ersten Note der Formel erfolgt im Spielvorgang der rechten Hand eine kleine Bewegungsänderung, die auf das langsame Fortschreiten der Töne in der linken Hand abgestimmt ist und beide Bewegungen im kompakt-klanglichen Sinne koordiniert. Da die Kolorierung eine Quint über dem relativ hochliegenden Tenor einsetzt und das f' der höchste auf der Klaviatur vorhandene Ton ist, steht der rechten Hand wenig Bewegungsraum zur Verfügung. Um aber trotzdem die begonnene Kolorierung zu Ende zu führen, fügt der Spieler zwischen den beiden Cantustönen e' und h in T. 3 das c' ein, das an Stelle des e' von T. 2 die Weiterführung der Kolorierungsbewegung bis T. 4 ermöglicht. Von T. 4 ab beginnt ein neuer Spielvorgang: Während in den Takten 1—3 das Zusammenhängende der Kolorierung bestimmend war, steht von T. 4 an das komplementäre Anschlagen einzelner Töne im Vordergrund. Die Cantustöne h und c' (cis') setzen erst ein, nachdem der zugehörige Oberstimmton angeschlagen wurde. Die stereotype Klauselwendung in T. 6 koordiniert das Nacheinanderanschlagen von Klangbestandteilen durch den gleichmäßigen harmonischen Gang, der in der Verbindung Sext-Oktav endet. Den Sprung des c. f. d'—g füllt dabei die rhythmische Klauselwendung aus. Auf diese Weise wird der G-Oktavklang als Klangraum fixiert und dem D-Klang des Anfangs gegenübergestellt. In Z. 6, T. 1 beginnt wiederum ein Kolorierungsabschnitt, der die Cantustöne g—a—h—c'—h—a—g—g zusammenfaßt und ebenfalls mit einer Klauselwendung zur Fixierung des G-Klangraums abschließt (Z. 6, T. 5—6). Wir beobachteten bisher auf fol. 81v, Z. 5—6 insgesamt drei instrumentale Vortragsarten der c. f.-Melodie:

1. Zusammenhängende Kolorierungen Z. 5, T. 2—3, Z. 6, T. 1—4
2. Nacheinanderanschlagen von Klangbestandteilen Z. 5, T. 4—5
3. Stimmenmäßig-melodische Paraphrasierung des ursprünglichen Cantusverlaufs Z. 5, T. 6 und Z. 6, T. 5—6

Die einzelne instrumentale Vortragsart bestimmt also die Art und Weise, wie beide Hände sich gleichzeitig bewegen. Durch eine Zerlegung des ganzen Ablaufs in Einzelstimmen und -funktionen trifft man nicht den besonderen Charakter des Instrumentalstücks. Versuche ich z. B. aus dem zusammenhängenden Abschnitt von Z. 5, T. 1 — Z. 6, T. 1 eine Folge von Zusammen-

klangintervallen herauszuschälen, so entsteht ein neutrales Klanggerüst, dessen Bestandteil der c. f. ist.



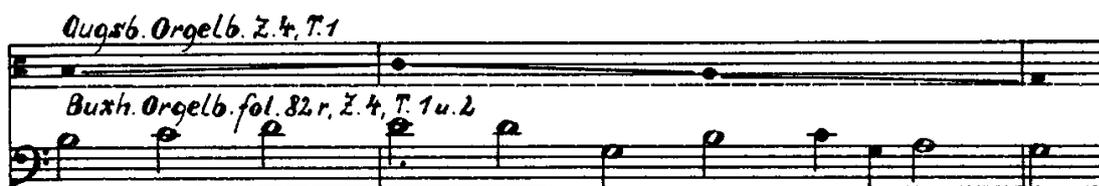
Dieses Klanggerüst stellt jedoch keinen für sich faßbaren, konstruktiven Bestandteil der Orgelausführung dar, sondern ergibt sich implicite beim Fortrücken der beiden Hände. Beim Anhören des ganzen Ablaufs haben Klänge wie Oktav, Quint, Terz nur Durchgangscharakter. Sie treten aus dem Fluktuieren von Klangbestandteilen nicht nennenswert hervor. Der horizontale Spielvorgang der beiden Hände hat vor dem Vertikal-Zusammenklangsmäßigen den Vorrang. Der Spieler spielt sozusagen an der Cantustonfolge entlang und berührt dabei aus dem Stegreif die einzelnen Cantustöne. Das c in T. 3 ist, wie wir schon sahen, kein selbständiger Cantuston, sondern lediglich eine Art Klangverlängerung des e, das wegen seiner hohen Lage nicht weiterklingen kann, ohne daß Stimmkreuzungen entstehen. Der Kolorierungsablauf der rechten Hand wird in T. 4 durch das zweimalige Anschlagen des Cantustons in der linken Hand quasi als neue instrumentale Vortragsweise unterbrochen. Von jetzt an sind bis zum Schlußklang der Sext-Oktavklausel beide Hände am horizontalen Spielvorgang beteiligt.

Je nach der Art des Spielvorgangs, der dem spontanen Bedürfnis des Spielers entsprechend häufig wechselt, wird die Cantustonfolge aber auch in anderer Weise verarbeitet, z. B. fol. 82r, Z. 3, T. 6 — Z. 4, T. 2:



In den letzten beiden Achtelwendungen von T. 6 werden zwei Tetrachorde so aneinandergereiht, daß sie die Sext c''—e' ausfüllen. Auf diese Weise hat der Spieler die Möglichkeit, stufenweise zur Terz in T. 1 überzuleiten. Der sich anschließende Vorgang des gleichzeitigen Fortrückens beider Hände läßt sich etwa folgendermaßen darstellen: Der Cantuston c' in T. 6 wird als Oktavklang koloriert. Der Spieler hat das Bedürfnis, die begonnene Bewegung in Achteln fortzusetzen und gleichzeitig dazu die linke Hand vorzurücken zu lassen. Die Möglichkeit dazu ergibt sich aus der Tatsache, daß man von der Terz  $\begin{matrix} d' \\ h \end{matrix}$  in Z. 4, T. 1 durch stufenweise Tetrachordausfüllung zur Sext als geeignetem Fortschrittsintervall gelangen kann. Umgekehrt läßt sich an die Sext  $\begin{matrix} a' \\ c \end{matrix}$  in Z. 4, T. 1 durch die abwärtsgehende Tetrachordausfüllung die Terz anschließen. Dieses Spiel kann beliebig fortgesetzt werden, je nach dem zeitlichen Abstand der ursprünglichen Cantustonfolge. Die c. f.-Töne erklingen hier nicht auf „eins“ eines Mensurabschnittes. Der Cantuston c erscheint vorübergehend auf „zwei“ in Z. 4, T. 1 der Unterstimme, dann auf „eins“ in T. 2 der Oberstimme und nochmals flüchtig kurz vor der Paenultimasext in der Unterstimme. Eine derartige Cantus-Bearbeitung entsteht nicht durch einen in Einzelakte zerlegbaren Kompositionsvorgang, sondern sie ergibt sich beim Spielen als klangliche Ausfüllung der durch die Folge der Cantustöne abgesteckten Zeiteinheiten.

Die Tendenz des Spielers, eine einmal begonnene Bewegung der rechten Hand nicht abubrechen, sondern auch die linke daran zu beteiligen, bedingt die den ursprünglichen Cantusverlauf umschreibende, variierende Wendung in der Unterstimme:



Gleichzeitig aber erlaubt die stufenweise aufsteigende Tonfolge in der Unterstimme das Anbringen der einzelnen tetrachordausfüllenden Wendungen, so daß jede Fortschreitung in der linken Hand in den korrespondierenden Formeln der rechten Hand gegenwärtig ist. Der Spieler hat ein Fortschreitungs-schemata gefunden, in dem der Satz gleichsam von selbst abrollt: Z. 4, T. 1 auf „zwei“



Er verfügt über die Fähigkeit, bei jedem einzelnen Unterstimmenton die Art und Bewegungsrichtung der Formeln und zugleich auch die Merkmale des Klangwechsels zu berücksichtigen:



Ein ähnlicher Vorgang liegt der Stelle fol. 82v, Z. 5, T. 2 zugrunde:

Jeder einzelne Cantuston „trägt“ hier eine Tetrachordwendung in der Oberstimme. Nach dem *f* in T. 2 (durch ein Kreuzchen markiert) steigt der Cantus ab und wird von der Formel begleitet, deren letzter Ton entweder zur folgenden Wendung überleitet oder die den gerade erklingenden Cantuston im Sextabstand umspielt:



Durch die gleichbleibende, ganz auf die Cantusfolge ausgerichtete Bewegung der rechten Hand hört man die einzelne Oberstimmenwendung nicht mehr als Einzelglied der Gesamtkolorierung heraus, sondern lediglich ein Fluktuieren von Terzen und Sexten, das die Cantusmelodie klanglich einhüllt

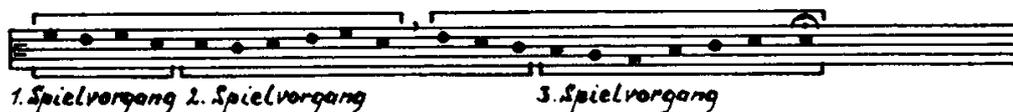


Die Oberstimme stellt also eine auf die zeitliche Dimension projizierte Klangfolgen-Begleitung des Cantus dar, die in zwei gleichzeitige horizontale Spielvorgänge stimmenmäßig aufgegliedert wird.



Die Instrumentalfassung ergibt daher eine von der einstimmigen Fassung völlig verschiedene Gliederung der Cantustöne. Ich bringe die Fassung im Augsburger Orgelbuch:

sprachliche Gliederung Augsburger Orgelbuch



instrumentale Ausführung Buxheimer Orgelbuch

Gerade das eigentümliche Neuanfangen des Melodiegliedes bei „miserere nobis“ bleibt in der Orgelfassung unberücksichtigt. Im Gegenteil: Der Spieler will die aus dem Stegreif erfundene Kolorierung in T. 2 nicht unterbrechen, sondern so lange die gegenwärtige instrumentale Vortragsweise beibehalten, als ihm die Cantustonfolge gestattet.

Der auf fol. 82v, Z. 6 beginnende Abschnitt des Cantus „Qui tollis peccata . . . suscipe . . .“ wird ebenfalls ohne den sprachbedingten Einschnitt vor „suscipe“ bearbeitet. Es überwiegen, mit Ausnahme von Z. 6, T. 2 am Anfang und T. 5 unkolorierte, kompakte Klangfolgen, bei denen sich der Cantuston bald in der oberen, bald in der unteren Lage befindet, z. B. letzter Klang von fol. 82v, Z. 5 — Z. 6, T. 1:



Die ersten beiden Klänge von Z. 6 bringen den Cantus  $g'$ — $f'$  eine Oktave  $d'$  tiefer und schließen unmittelbar an den vorhergehenden Quintoktavklang  $a$   $d$  an. Die ursprüngliche lagenmäßige Ordnung der Cantustöne als linearer Zusammenhang wird durch die kompakte Klangfolge ersetzt, in der man von fertigen Klängen ausging. Der Spieler hatte diese fertigen Klänge sozusagen „im Griff“, sobald er eine Cantustonfolge überblickte, die ihm das Anbringen der Klänge gestattete. Die hohe Lage des Cantus und die Begrenzung der Klaviatur zwangen ihn, einen möglichst spielgerechten und handlichen Ausschnitt aus der Klaviatur zu wählen. Dagegen ist am Schluß von Z. 6, T. 1 die Sextoktav-Verbindung aufgrund der Lage der einzelnen Klangbestand-

teile, d. h. stimmenmäßig aufgezeichnet: Das d' als Fortsetzung der Tenor- tonfolge steht in der oberen, das a' der Oktavsprungkadenz in der unteren Buchstabenreihe. Die Kolorierungswendungen in T. 2 von Z. 6 umspielen die Quint d' g' zwischen Unter- und Oberstimme und führen über das f' des Can-

tus den Terzquintklang g' h' e' ein, der wiederum durch Stimmtausch in einen anderen Terzquintklang fis' a' d' weitergeführt wird, Z. 6, T. 2—4:

(sus - ci - pe ...)

Die Kadenz am Ende von T. 2 bringt nicht den erwarteten Einschnitt nach dem melodisch reichen Glied „Qui tollis“ vor dem neu einsetzenden „sus- cipe“. Besonders die eindrucksvolle Aufteilung des Sprachabschnittes „Qui tollis . . . suscipe“ in einen höheren Tonraum d'—g' (I) und einen tieferen g—d' (II) fällt der vertikal-klanglichen Orgelbearbeitung zum Opfer. Ich stelle die einstimmige Fassung des Cantus den beiden Orgelfassungen im Buxheimer und Augsburger Orgelbuch gegenüber:

Graduale Romanum I II

qui tol - lis pec-ca-la mun - di, sus - ci-pe

Augsb. Orgelb.

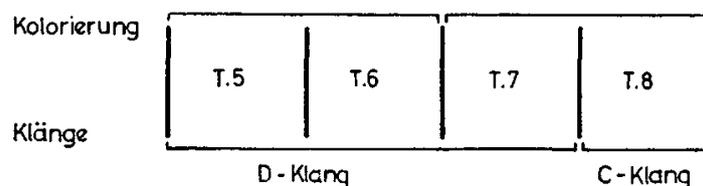
Buxh. Orgelb.

Da bei hochliegendem Cantus (I) der Contratenor unterhalb des Tenor und bei tiefliegendem Cantus in der Mittellage verläuft, wird die ursprüngliche melodische Bewegung in eine kompakte, wuchtige Folge von Klängen umgewandelt, bei denen nicht die horizontale Kolorierung der rechten Hand, sondern der „Akkordgriff“ als ein der Orgel eigentümlicher Spielvorgang von Bedeutung ist. Außerdem zeigt der Anfang des „Qui tollis“ die schon öfter festgestellte Identität der Cantusfassung mit dem Augsburger Orgelbuch.

Die unabhängig von der ursprünglichen Cantusmelodie entstehende Gliederung ist auch an Stellen erkennbar, an denen eine zusammenhängende Kolorierung der rechten Hand die Cantustonfolge klanglich einhüllt: fol. 83r, Z. 1, T. 5



Der Spieler fängt mit der Quint  $a'$   $d'$  an, die er durch die Kolorierung über die Sext in T. 7 in die Oktav in T. 8 führt. Diese Kolorierung bringt in T. 5—6 tetrachordausfüllende Formeln:  $d'' \rightarrow a'$ ,  $h' \rightarrow e''$ ,  $f'' \rightarrow c''$ . Das ungezielte Auf- und Abschweifen dieser Kolorierung wird in T. 7 bei dem Sextklang  $h'$   $d'$  durch zielstrebige Umspielungsformeln ersetzt. Dieser Sextklang, der durch die Kolorierung als eigenständiger Klang wahrgenommen wird, zentriert den bisherigen klanglichen Ablauf auf den C-Klang in T. 8. Die Verbindung der Sext  $h'$   $d'$  mit der Oktav  $c''$   $c'$  tritt, abgesehen von den klangverbindenden Faktoren wie fallende Sekund und Halbtonschritt auch dadurch als klangliche Einheit hervor, daß in T. 7 und 8 dieselben Kolorierungsformeln verwendet werden, wobei diese Formeln in T. 8 lediglich um einen Halbton höher gesetzt wurden. Die durch den Kolorierungsvorgang entstehende Gliederung des klanglichen Ablaufs in je zwei Abschnitte mit gleichbleibenden Formeln deckt sich jedoch nicht mit der Struktur der Cantustonfolge, wenn man T. 5—7 als zum D-Klang gehörig auffaßt:



Der Cantuston  $g$  in T. 6 führt keinen neuen Tonraum ein. Er wirkt wie eine nachträgliche klangliche Stütze des vorausgegangenen  $d$ . Die Cantustonfolge

d—g—d wird durch das häufige Berühren des Halbtonschritts h—c' in der Kolorierung der rechten Hand als ein auf die zeitliche Dimension projizierter Quintklang aufgefaßt, dessen Bestandteile im jeweils folgenden Takt noch nachklingen, z. B. das d in T. 6 und das g in T. 7. Daher ist auch die Dezim  $h'$  kein selbständig faßbarer Klang, sondern eher eine Art vorübergehender Ersatzklang für die Sext.

Wenn ich nun versuche, aus diesem mehrstimmigen klanglichen Ablauf einen Gerüstsatz herauszuschälen, wird sofort klar, daß es sich dabei nicht um getrennt faßbare Ausgangs- und Zusatzstimmen handeln kann:

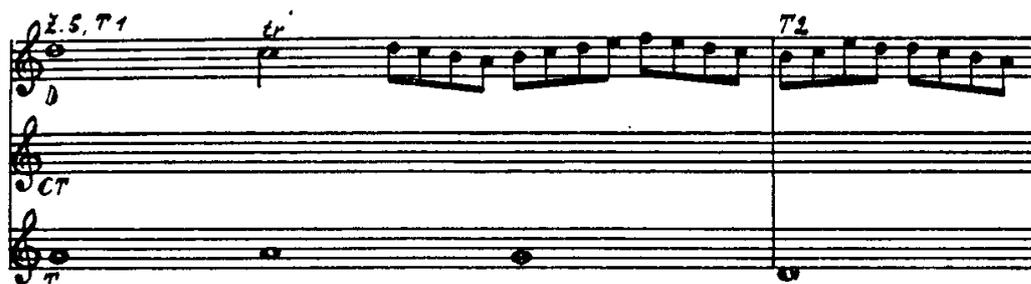


Der aus dem Stegreif entstehende Spielvorgang bringt eine Zentrierung des Klangraums mit sich, in die auch die Folge der Cantustöne einbezogen wird. Man würde ohne vorherige Kenntnis der liturgischen Melodie und ihrer Identität mit dem Cantus prius factus die Folge Quint-Sext-Oktav als Gerüst ansehen, das sich anhand einer vorgegebenen Tonfolge wie d'—c' einprägen ließe. Die Diskantstimme ist aus diesem Grund keine zu einer bereits vorhandenen Cantus prius factus-Stimme hinzutretende Kolorierungsstimme, sondern sie ist integrierender Faktor der *ganzen* Orgelbearbeitung, in der auch die einstimmige Folge der Cantustöne in einen neuen Sinnzusammenhang gestellt wird.

Ebensowenig wie beim „Qui tollis“ wird auch beim zuletzt besprochenen „Qui sedes“ die ursprüngliche Satzgliederung berücksichtigt. Lediglich in den Abschnitten VI—VIII deckt sich die Gliederung der Orgelbearbeitung mit der Einteilung des Cantus in sprachlich bedingte Melodieabschnitte:

- VI. Quoniam tu solus sanctus
- VII. Tu solus dominus
- VIII. Tu solus altissimus

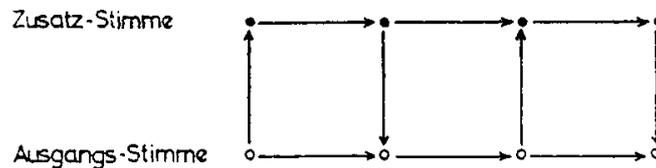
Es überwiegen dabei die blockartigen Klänge mit ihren zugehörigen Kolorierungen, die gelegentlich wie Tempo-Modifikationen wirken, z. B. Abschnitt VIII „Tu solus altissimus“ fol. 83r, Z. 5:



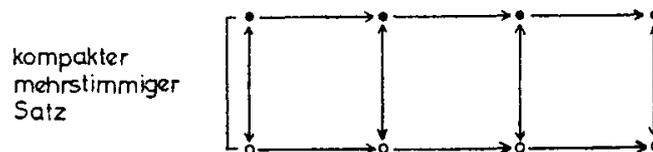


Der Diskant einerseits und die beiden Unterstimmen andererseits schreiten von T. 4 ab nach einem einheitlichen, kompakten Prinzip fort: Das koordinierte Fortrücken beider Hände ergibt zusammen erst das Typische dieser mehrstimmigen Bearbeitung. Jedes Anschlagen der Klangbestandteile (z. B. T. 3) durch die linke Hand ist gleichsam der Impuls für das Nachschlagen und Fortrücken der rechten Hand. Die Folge der einzelnen Cantustöne in den Unterstimmen setzt aber im regelmäßigen Anschlagen von kompakten Klängen den komplementären, nachschlagenden Diskant voraus. Der mehrstimmige Orgelsatz ist daher aufgrund dieses für das Tasteninstrument typischen Spielvorgangs nicht als einseitiges Wirken einer Zusatzstimme zur Ausgangsstimme und umgekehrt aufzufassen, sondern als allseitiges Verhältnis von einzelnen Klangbestandteilen zur kompakten Klangfolge. Die folgende schematische Darstellung mag dies veranschaulichen:

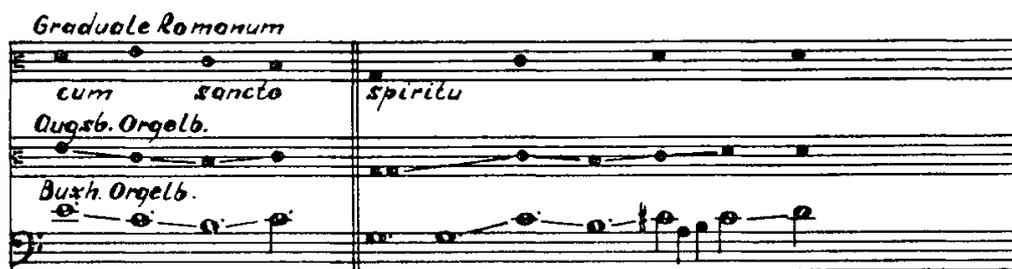
### 1. stimmenmäßiges, sukzessives Kompositionsverfahren



### 2. klangliche Orgelbearbeitung



Der IX. Abschnitt „Cum sancto spiritu“ fol. 83r, Z. 6 ist, wie der erste, in Dreier-Mensur aufgeschrieben. Er zeigt wie dieser die Merkmale der Stegreifausführung der einstimmigen Melodie auf der Orgel in der *Klangverlängerung* und der melodisch-rhythmischen *Umschreibung* der ursprünglichen Cantustonfolge durch den Spielvorgang in beiden Händen, wobei wiederum die Fassung des Chorals im Augsburger Orgelbuch zugrunde liegt:



Die Klangverlängerung (= Projektion des Primär-Klanglichen auf die zeitliche Dimension) und die gleichzeitige Integration der Kolorierung wird besonders auf fol. 83r, Z. 6, T. 5—6 deutlich:



Man erfaßt das vorübergehende Berühren einzelner Zusammenklangstöne zum Cantuston *g* innerhalb des ganzen Kolorierungsabschnittes, z. B. Oktav, Dezim und Duodezim. Auf diese Weise wird in T. 6 der *G*-Klangraum fixiert. In T. 6 bringt der Diskant die Umspielung des *h* als typische Klauselkolorierung, zu der aber nicht die Sext *d*, sondern die Dezim *g* in der Unterstimme erklingt. Die Diskantbewegung berührt zwischen dem Oktavklang  $\overset{g'}{g}$  in T. 5 und dem Oktavklang  $\overset{c''}{c'}$  auf „eins“ eine Fülle von konsonanten und dissonanten Anschlägen, insbesondere die Umspielung des *h*, durch die an Stelle der Folge Sext-Oktav die Klangverbindung Dezim-Oktav verwendet wird. Die stereotype Diskantklauselwendung gehört bereits so fest zu den Spielgewohnheiten, daß sie auch bei einer anderen Cantustonfolge als der sie ursprünglich bedingenden — fallender Sekundschrift des Tenor — auftreten kann. Der horizontale Spielvorgang der rechten Hand verbindet den *G*-Klangraum in T. 5—6 mit dem *C*-Klangraum in Z. 1, T. 1. Der *G*-Klang wird dabei in Richtung auf den *C*-Klang so modifiziert, daß ein einheitlicher, harmonischer Ablauf entsteht. Der wichtigste Faktor dabei ist der Leittonschritt *h'*—*c''*, der die Verbindung der beiden Klangzentren *g* und *c* hervorhebt und in dieser Funktion an Tonalität erinnert. Der vertikale Spielvorgang, d. h. das Greifen von kompakten Klängen wie beim „Qui tollis . . . suscipe“ vermag einen solchen einheitlichen Klangraum nicht zu konstituieren, da er oft aus heterogenen Klangbestandteilen besteht, wie z. B. in der Klangverbindung mit dem doppelten Leitton fol. 82v, Z. 6, T. 3<sup>12)</sup>. Die Projek-

<sup>12)</sup> Vgl. S. 167.

tion eines Klangs auf die zeitliche Dimension durch den horizontalen Spielvorgang bringt meist eine bordunähnliche Verarbeitung der c. f.-Töne mit sich, wobei die Cantustonfolge in der beschriebenen Technik<sup>13)</sup> in die zentrierten Klangräume eingebettet wird.

Auch in Abschnitt IX werden die einzelnen sprachlichen und melodischen Glieder zu zusammenhängenden instrumentalen Abläufen zusammengefaßt. Ich gebe den größten Einschnitt der Cantus-Melodie vor dem Amen in den beiden Fassungen Augsburg und Buxheim wieder: fol. 83v, Z. 3, T. 2—9

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled 'patris' and consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests, with fingerings 2, 3, 4, and 5 indicated above the notes. The lower staff is in treble clef and contains a bass line accompaniment. The second system is labeled 'Amen' and also consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests, with fingerings 1, 2, 3, 4, and 5 indicated above the notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line accompaniment.

In der Orgelbearbeitung beginnt mit dem Cantuston d' in T. 5 ein kompletärer Ablauf, der durch die Sextoktavklausel den D-Klang in T. 7 fixiert. Die rechte Hand führt in T. 7 eine Viertelwendung aus, die den D-Klang in den unmittelbar anschließenden Ablauf einbezieht, der mit dem H-Klang in T. 9 endet. Auch hier spielt der Organist gewissermaßen an der einstimmigen Cantustonfolge entlang, wie sie im Augsburger Orgelbuch für die Stegreifausführung aufgezeichnet wurde.

Die Bearbeitung der Gloria-Melodie Nr. 151 zeigt in ihrer Vielfalt von Spiel- und Anschlagstechniken keine den ganzen Satz erfassende musikalische Gestaltung. Die einzelnen Abschnitte des Gloria Nr. 151 sind musikalisch abgeschlossene, klanglich-ornamentale Gebilde. Vom genuin-instrumentalen Spielvorgang aus gelingt es nicht, die einzelnen ornamentalen Glieder im Sinne von Komposition zu zentrieren. Deshalb stellt diese Gloria-Bearbeitung keine musikalische Einheit dar. Die Einheit ist vielmehr im Ganzen der liturgischen Praxis des 15. Jahrhunderts zu suchen, in der die instrumentale Ausführung eines Cantus lediglich die musikalische Erweiterung des einstimmigen Cantusvortrags darstellt.

<sup>13)</sup> Vgl. S. 167.

Die instrumentale Vortragsweise wird nicht von sprachlichen oder melodischen Gliederungen der Ausgangsmelodie bestimmt, sondern sie ergibt sich aus der spontanen instrumentalen Betätigung. Ich will im folgenden die Arten dieser Betätigung als Vortragsweisen des Cantus innerhalb der Gloria-Abschnitte getrennt untersuchen.

c) *Die instrumentalen Vortragsweisen des Cantus*

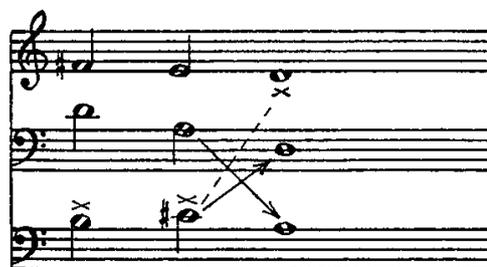
Die Cantus-Vortragsweise auf der Orgel besteht hauptsächlich, wie ich bereits andeutete<sup>14)</sup>, einmal im kompakten *Greifen* von Klängen, d. h. einem primär vertikalen Spielvorgang, und außerdem in der *Klangverlängerung* bzw. Klang-Überleitung, d. h. in einem primär horizontalen Spielvorgang. Im klanglichen Geschehen der Gloria-Abschnitte lassen sich diese beiden Funktionen der instrumentalen Vortragsweise des Cantus nicht immer scharf trennen. Der einzige Abschnitt des Messensatzes, in dem fast durchgehend unkolorierte Klangfolgen vorherrschen, ist Nr. II „Domine deus rex celestis“ fol. 82v, Z. 1 — Z. 2, T. 3. Lediglich am Schluß dieses Abschnitts bringt die rechte Hand mehr Bewegung. Meist wechseln innerhalb der Abschnitte die einzelnen Spielvorgänge ab, der Spieler beginnt z. B. das „Laudamus te“, fol. 82r, Z. 2, T. 5 mit den verlangsamten Klängen in der stereotypen Klauselwendung und geht dann in Viertelwendungen über. Umgekehrt eröffnet der Spieler häufig einen Abschnitt mit dem gleichzeitigen Fortrücken der beiden Hände und fährt dann mit einer langsamen Vortragsweise fort, z. B. Abschnitt IV „Qui tollis . . . miserere“. Vom Einsatz des „Qui tollis . . . suscipe“ ab überwiegen wieder meist unkolorierte Klangfolgen. Das „miserere“

	fis'	e'
schließt mit den beiden Dreiklängen	d'	cis'
d'	h	a

klang a weitergeführt werden.

d

Diese Klänge werden ohne Kolorierung und ohne das Merkmal der Klangverbindung einfach nebeneinander gestellt. Bei der Aufzeichnung bleibt die Lage der einzelnen Klangbestandteile und der zusammenhängende lineare Verlauf des Cantus unberücksichtigt<sup>15)</sup>:



(x = Cantusfolge)

<sup>14)</sup> S. 170 f.

<sup>15)</sup> Ausführlicher darüber S. 99 ff.

Man kann sich den Spielvorgang von den letzten fünf Cantusnoten Z. 5, T. 3 ab folgendermaßen vorstellen: Nach der Verbindung der Sext-Oktav  $\text{fis}'\text{—g}'$   $\text{a—g}$  in T. 3 will der Spieler die einzelnen Cantusfortschreitungen mit Gegenbewegung begleiten. Die Verzierungswendung  umspielt das nachfolgende fis in der Oberstimme, deren Fortschreiten dadurch ziemlich festgelegt ist und von der Quint  $\text{fis}'$   $\text{h}$  über die Terz  $\text{e}'$   $\text{cis}'$  in den Einklang d führt. Da der Spieler aber gleichzeitig die Cantustonfolge h—cis—d durch kompakte Klänge begleiten will, greift er die klangergänzenden Töne d—a—d dazu, so daß der Verlauf des Cantus vom untersten Ton des Klangs über den mittleren zum obersten aufsteigt. Ich notiere die Klänge nach ihrer Lage ( $\times = \text{c. f.}$ ):



In der Tabulatur stehen die Cantustöne h und cis in der untersten Buchstabenreihe. Erst beim Eintritt des Schlußklangs werden die Töne in anderer Anordnung aufgezeichnet: In der untersten Reihe steht das a, das eigentlich der oberen Buchstabenreihe zukäme, in der Mittelstimme dagegen das tiefe d, das man als Ersatz für das hohe d auffaßt, nachdem das Zusammentreffen der beiden Stimmen auf einer Taste beim Spielvorgang nicht berücksichtigt werden kann. Wahrscheinlich denkt der Intavolator bei den letzten beiden Klängen an die Mitwirkung des Pedals, wie Schlick es im zweiten Kapitel des „Spiegel“ beschreibt<sup>16)</sup>.

Aus vertikalen und horizontalen Komponenten zugleich besteht das Anschlagen von Einzeltönen bzw. Klängen in der linken Hand und die zusammenhängende Bewegung in der rechten, z. B. fol. 82r, Z. 1, T. 1—2 und fol. 82v, Z. 2, T. 4 — Z. 3, T. 4 („Domine deus agnus dei“). Merkmal dieser Vortragsweise ist die Aneinanderreihung von Formelwendungen, die in einem einzigen Vorgang zugleich Umspielungs- und Überleitungsfunktion haben<sup>17)</sup>. Im „Domine deus agnus dei“ fol. 82v, Z. 2, T. 4 entfallen auf jeden Cantuston zwei Formeln zu je vier Achteln. Der Spieler vergegenwärtigt sich bei jeder Formel die Folge der c. f.-Töne als gleichmäßiges Fortrücken der linken Hand

<sup>16)</sup> Ausführlicher auf S. 98.

<sup>17)</sup> Vgl. S. 160 f. und 170 f.

und den spieltechnischen Zusammenhang im Gesamtablauf der Bewegung in der rechten Hand. Die einzelnen Formeln als Tetrachordausfüllungen bzw. -umspielungen sind soweit fester Bestandteil der mehrstimmigen Ausführung geworden, daß sie zugleich die vertikale und horizontale Komponente enthalten konnten: fol. 82v, Z. 2, T. 4 — Z. 3, T. 5

Jedem Cantuston ordnet der Spieler im Verlauf der Stegreifausführung eine passende Wendung zu, um eine möglichst gute und zusammenhängende Bewegung auszuführen. Der einheitliche Klangraum von Z. 2, T. 5 — Z. 3, T. 1 entsteht durch eine Reihe von auf- bzw. absteigenden und klangumspielenden Formelwendungen: Über den Cantustönen  $c'—h$  in T. 5 füllt die Kolorierung der rechten Hand die Quint  $d'—a'$  aus, wobei die erste Formelwendung in T. 5 auf „eins“ nochmals am Schluß erscheint. Dieser Bewegungsraum  $d'—a'$  wird in T. 6 durch das Einsetzen des A-Klangs (Cantuston  $cis'$ ) schlagartig abgelöst. Der Spieler bewältigt dadurch beim Fortrücken der beiden Hände gleichzeitig sowohl den Zusammenklang als auch seine Weiterführung in dem einheitlich-geschlossenen Klangraum.

Eine weitere instrumentale Vortragsweise, die überwiegend aus horizontalen Spielvorgängen besteht, ergibt sich aus dem Bedürfnis des Orgelspielers, die obige starre Folge von Cantustönen in ein häufigeres Anschlagen von Tasten aufzulösen. Wir beobachteten innerhalb der Gloria-Bearbeitung Nr. 151 hauptsächlich zwei Techniken, die für den horizontalen Spielvorgang charakteristisch sind:

1. Das raschere Fortrücken der linken Hand, bei gleichzeitiger Kolorierungsbewegung der rechten, wie ich es besonders im Abschnitt IV „Qui tollis peccata mundi“ beschrieb<sup>18)</sup>.
2. Die im stereotypen Klauselablauf koordinierten Spielvorgänge der beiden Hände, die am meisten die rhythmisch-komplementären Wendungen der Kunstmusik enthielten und besonders häufig in Abschnitt IX „Cum sancto spiritu . . . Amen“ vorkamen.

Diese stereotyp rhythmisierten Wendungen setzen meist unvermittelt nach einem Kolorierungsabschnitt ein, z. B. fol. 83r, Z. 6, T. 3 bis zum Schluß. Ich

<sup>18)</sup> Vgl. S. 163 f.

deute im anschließenden Beispiel aus Platzgründen nur den jeweiligen Wechsel der Spieltechnik an:

Die Cantus-Melodie wird durch die stereotypen, komplementären Klauselabläufe nach Klangzentren gegliedert, die durch die Quintoktavklänge als klangliche Schwerpunkte gebildet werden. Ich gebe im nachstehenden Teil „Cum sancto spiritu“ die einstimmige Fassung des Augsburger Orgelbuchs wieder und markiere die Töne, bei denen durch einen vorausgehenden Klauselablauf ein Oktavklang entsteht, der zu einem Quintoktavklang ergänzt werden kann:

Die bezeichneten Töne stellen die klanglichen Schwerpunkte dar, zwischen die der Spieler seine Spielvorgänge einschleibt. Das Fixieren einzelner Oktavklänge zeigt eine willkürliche Auswahl von Cantustönen, die der Spieler im Moment der Ausführung als gerade passende Applikatur trifft. Aus der ursprünglichen Cantus-Melodie, durch die der liturgische Text vorgetragen wurde, ist daher eine eigenständige Musik für den Kirchenraum geworden.

Die zusammenhängende Kolorierung der rechten Hand genügte offenbar nicht, um das Starre, Unlebendige der Cantustonfolge zu überwinden, die durch ihre kompakten Mixturklänge an die wuchtigen Klangfolgen des Mittelalters erinnert. Der Spieler versucht durch abwechslungsreiche Spieltechniken, wie Bewegung der beiden Hände und Einfügen von rhythmischen Floskeln, die zeitliche Komponente, die als konstitutiver Faktor beim bloßen Nebeneinanderstellen von kompakten Klängen untergeordnet ist, in das Hervorbringen von Musik auf der Orgel miteinzubeziehen.

## 2. Messensätze, in denen eine Vortragsart überwiegt

Aufgrund der Merkmale, die ich bei der Bearbeitung des Gloria Nr. 151 beobachtete, kann man die Orgelsätze mit liturgischen Melodien im Buxheimer Orgelbuch von der instrumentalen Vortragsweise her ordnen. Die Aufzeichnung der Tabulatur ließ als Veranschaulichung dieser Vortragsweise den horizontalen und den vertikalen Spielvorgang z. T. als getrennte Komponenten erkennen. Teilweise wirkten sie bei der Zentrierung des Klangraums zusammen, wenn die linke Hand bordunähnliche Klänge, die rechte Hand eine zusammenhängende klangverbindende Kolorierung ausführte. Ich möchte nun die Zentrierung des Klangraums anhand dieser beiden Spieltechniken in den Bearbeitungen einstimmiger liturgischer Melodien weiterverfolgen.

### a) Die unkolorierten Klangfolgen in den Kyrie-Sätzen als eine Vortragsart, die von liturgischen Gegebenheiten bestimmt ist

Es ist auffallend, daß in der Gruppe von Bearbeitungen einstimmiger liturgischer Melodien zwischen Nr. 149 und 167 besonders die Kyrie-Sätze aus lang ausgehaltenen, unkolorierten Klängen bestehen. Hierher gehören vor allem die beiden Bearbeitungen Kyrie Angelicum Nr. 153—155<sup>19)</sup> und Kyrieleyson de Apostolis Nr. 157, dessen Cantus der XIV. Messe „Jesu redemptor“<sup>20)</sup> entnommen ist. In der letzteren Kyrie-Bearbeitung kommt ganz vereinzelt in der rechten Hand eine Achtelwendung vor, z. B. fol. 85r, Z. 4, T. 3 oder Z. 5, T. 6—7. Die kompakten Klangfolgen zeigen zwar gelegentlich Merkmale der Klangverbindung, z. B. fol. 85r, Z. 3, T. 5—8,



diese Klangverbindung als horizontales Geschehen ist jedoch nicht das spezifische Merkmal der instrumentalen Cantus-Vortragsweise, sondern das Einbetten des Cantus in leicht greifbare, in sich ruhende Klänge.

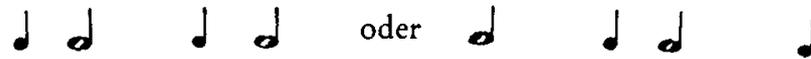
Das Kyrie Nr. 150 enthält die Cantusmelodie in der durch das Nachschlagen der Pedaltöne markierten Vortragsweise. Der Spieler geht nach

<sup>19)</sup> Die Numerierung stammt von dem Bibliothekar J. J. Maier, der die Handschrift des Buxheimer Orgelbuchs für die Münchener Staatsbibliothek erwarb und versehentlich die zusammengehörenden Teile des Kyrie einzeln numerierte. Vgl. W. Schrammek, Zur Numerierung im Buxheimer Orgelbuch, Mf IX, 1956, S. 298 ff.

<sup>20)</sup> Vgl. Graduale Romanum S. 44\* und Augsburger Orgelbuch fol. 104r. Im Augsburger Orgelbuch steht auf fol. 104r noch die Bemerkung: semiduplex cantatur de Sancta Anna, de sancto Spiritu, de sancta Trinitate, de corpore Christi. In fofivis.

den Klängen im Ultimum Kyrieleyson (fol. 81r, Z. 5, T. 6) zu einer aus horizontalen Spielvorgängen bestehenden Vortragsweise über.

Vorwiegend aus Klängen, allerdings in rascher Folge, besteht auch das Kyrieleyson pascale Nr. 152, das der I. Messe „Lux et origo“ entnommen ist<sup>21)</sup>. Es handelt sich dabei um Fauxbourdon-Klänge, die oft nach dem stereotypen Rhythmus



aufeinanderfolgen, z. B. fol. 84r, Z. 1, T. 3, Z. 2, T. 5—7 und Z. 3, T. 1—2. Die Oberstimme umschreibt durch eine größere Bewegung den Cantusverlauf, z. B. fol. 84r, Z. 1, T. 1—3:



Abweichend von dieser Cantus-Bearbeitungstechnik erscheint der Cantus desselben Kyrie in Z. 2, T. 1—4 in der unteren Buchstabenreihe. Das viermalige Anschlagen des Cantustons *c'* bringt jeweils eine komplementäre Viertelwendung in den beiden Oberstimmen in Gang, die in der Art der „Redeuntes“-Technik<sup>22)</sup> (fol. 104r) den Quintklang *c'*—*g'* mit parallelen Terzen ausfüllen. Von Z. 2, T. 5 ab geht der Cantus wieder in die rechte Hand über:



Je nach den Möglichkeiten, in rhythmischer Folge Terzsextklänge zu greifen, werden einzelne Tonfolgen des Cantus wiederholt. Der Schreiber bezeichnet dieses Verfahren meist durch die Bemerkung „vel sic“ am Schluß des Stückes. Da wir die Verwendung von Cantustönen in der Oberstimme verfolgen können, sind außerdem ohne die „vel sic“-Bemerkung folgende Takte als eine Art Ersatz-Takte aufzufassen: Z. 2, T. 7 und Z. 3, T. 1.

Die aus langsamen Klangfolgen bestehenden Kyrie-Bearbeitungen legen die Vermutung nahe, der Orgelspieler habe die Vortragsart für diese Sätze

<sup>21)</sup> Graduale Romanum S. 4\*, Augsburger Orgelbuch fol. 106v „Kyrie pascale“.

<sup>22)</sup> „Redeuntes voces“ = „wiederkehrende Töne“, Tonwiederholungen. Ausführlicher darüber im sechsten Kapitel, S. 213 ff.

<sup>23)</sup> Die Wiederholung des c.f. in der Orgelbearbeitung deute ich durch die Klammer an.

nach den Erfordernissen der Liturgie gewählt. Es ist denkbar, daß gerade bei der Mitwirkung der nicht direkt an Sprache gebundenen Instrumentalmusik im Gottesdienst bestimmte Vorschriften über Ausdehnung, Klangstärke und Spielart eingehalten werden mußten und daß man z. B. mit dem Vortrag des Kyrie auf der Orgel die Vorstellung der feierlichen Eröffnung der Messe verband. Im „Registrum cantus organorum“, einem Orgel-Regulativ aus dem Jahre 1411, in dem allgemein vom Orgelspiel in der Kirche die Rede ist, wird vom Organisten eine den Kyrie-Sätzen des Buxheimer Orgelbuchs sehr ähnliche Vortragsweise verlangt: „Cantum quoque chori distincte, morose et sine notarum fractione compleat“<sup>24</sup>). Wir werden in diesem Zusammenhang auch an die liturgischen Vorschriften des 16. Jahrhunderts erinnert. Der Anstellungsvertrag des Organisten von St. Gallen Valentin Negelin vom Jahre 1505 gibt detaillierte Anweisungen für das gottesdienstliche Orgelspiel: „Es soll och ain underscheid haben, under den Festen und so min gnädiger Herr singt, langsamer und flißiger zu schlagen, och so ain techan singt von des festes wegen anderst dann so ainer von dem Convent singt als sich och die Feste teilen“<sup>25</sup>). Der Charakter der Feste erfordert jeweils ein besonderes Orgelspiel, wie auch aus dem Organistenvertrag mit Melchior Högger von 1515 in St. Gallen hervorgeht: „Wenn totem duplex ist, uff sollich vest mag er alle register bruchen, der minden Fest so och duplex maius ist, etlich register dann lassen still stahn, wenn es aber duplex minus ist, so soll er uff das alls minst register bruchen“. Das volle Werk soll gelegentlich verwendet werden: „Am S. Marxtag schlecht man zum späten Ampt omnia contualia von der fremden Leut wegen, mag och alle Register bruchen.“ Außerdem enthält der Vertrag noch eine bemerkenswerte Anweisung für die Messe im Münster: „Bei der Münstermess soll er ganz *cursarie* schlahen und im Gesang kein Pfeifen versuchen oder Läuflin machen“. Diese von außermusikalischen Gegebenheiten ausgehenden Spielanweisungen zeigen uns ein interessantes Merkmal der frühen Instrumentalmusik: Sie wird nicht von ihrer Funktion, sondern von ihrer eigenständigen, musikalischen *Wirkung* her aufgefaßt. Es wäre eine wichtige Aufgabe der musikgeschichtlichen Forschung, die instrumentale Betätigung einmal im Zusammenhang mit Berichten und Verordnungen zu untersuchen, die als selbständige Faktoren das Hervorbringen von Musik mitgeprägt haben<sup>26</sup>).

<sup>24</sup>) J. Handschin, Orgelfunktionen in Frankfurt a. M. im 15. und 14. Jahrhundert, ZfMw XVII, 1935, S. 108 f.

<sup>25</sup>) I. Rücker, Die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500, Freiburg 1940, Anhang S. 166.

<sup>26</sup>) Näheres zu diesem Problemkreis enthalten außer der bereits genannten Arbeit von I. Rücker folgende Einzeldarstellungen: G. Rietschel, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert, Leipzig 1893. K. G. Fellerer, Kirchenmusikalische Vorschriften im Mittelalter, KmJb XL, 1956, S. 9. F. Feldmann, Ein Tabulaturfragment des Breslauer Dominikanerklosters aus der Zeit Päumanns, ZfMw XV, 1933, S. 246, Anm. 5.

b) *Der horizontale Spielvorgang im Kyrie Faenza und Gloria Breslau.*  
*Vergleich mit den Techniken des Gloria Nr. 151*

Eine den deutschen Kyrie-Sätzen entgegengesetzte, kunstvoll ausgearbeitete Musik stellt das Kyrie cunctipotens des Codex Faenza<sup>27)</sup> dar. Der Verfasser dieses Kyrie arbeitet mit rhythmischen Einheiten von je drei Semiminimen, die je nach Spielvorgang oder Zusammenklang mit der Unterstimme in kleine Notenwerte (Fusa = Achtel) unterteilt werden können. Der Faenza-Oberstimme liegt eine geschlossene Bewegungseinheit von drei Semiminimen zugrunde, die in ihrer einfachen Form ♩ z. B. in T. 1, T. 9, T. 18 und T. 23—24 vorkommt. Gleich nach der ersten Wendung in T. 1 wird diese Wendung modifiziert durch die Achtel-Unterteilung ♩, die am Anfang von T. 2 durch die Wendung ♩ abgelöst wird. Daran schließt sich in T. 3 eine nur aus Achteln bestehende Wendung ♩ an und diese wird von der bereits im zweiten Teil von T. 1 verwendeten Formel ♩ fortgesetzt. Anstelle der beiden ersten Semiminimen tritt oft auch eine Minima, die den Zusammenklang mit dem jeweiligen Cantuston stärker hervorhebt, z. B. T. 5—6, T. 12, T. 20—21 und T. 23—24. Da jeweils nach zwei Bewegungseinheiten der rechten Hand wieder ein neuer Cantuston eintritt, der mit dem ersten Ton der Dreier-Wendung eine Konsonanz bildet, erhält die erste der drei Noten stärkeres Gewicht, was sich besonders bei der Rhythmisierung ♩ (z. B. T. 13, T. 15—16 und T. 19) auswirkt, bei der die zweite Note in Semiminimen unterteilt wird.

Die bei dieser Rhythmisierung sich von selbst einstellende Betonung auf der ersten Note ist die Voraussetzung für das Spiel der rechten Hand. Man kann jeweils bei der ersten Note einer Bewegungseinheit entscheiden, wie man den rhythmischen Ablauf der Wendung gestalten will, ohne daß sich an der vorgegebenen, sozusagen vorher verabredeten Betonungsordnung etwas ändert. Unterteilung und Betonung sind daher zwei voneinander unabhängige Vorgänge. Aus diesem Grund kann man trotz der engen klanglichen Bindung an die Folge der Cantustöne eine sich selbst genügende, instrumentale Oberstimme erfinden, die durch das Wechselspiel von abstraktem Betonungsgesetz und seiner momentanen konkreten Verwirklichung etwas Frisches, Lebendiges erhält. Es folgen oft völlig heterogene rhythmische Einheiten unmittelbar nacheinander, die aufgrund ihrer gegenwärtigen Intensität das Vorhergehende mit einem Schlag gleichsam wegwischen, z. B. Z. 1, T. 1—5:

---

<sup>27)</sup> Biblioteca Comunale Faenza 117. D. Plamenac, Keyboard Music of the 14th Century in Codex Faenza 117, JAMS IV, 1951, Nr. 1, S. 192. A. Carapetyan, Faksimile in MD XIII, 1959, S. 79.



Nach dem Umspielen des Oktav-Klangs durch die Obersekunde in T. 1 beginnt der Spieler eine Folge von verschiedenen rhythmischen Einheiten bei gleichbleibender Betonung. Die erste Wendung ist als Gerüst in allen rhythmischen Modifikationen enthalten. Indem ich mir bei den einzelnen rhythmischen Variationen der Dreier-Wendung  $\text{♪ ♪ ♫}$  jederzeit die Betonung gegenwärtige, wird die Folge verschiedener rhythmischer Gestalten wie durch ein Band zusammengehalten. Die ersten beiden Achtel in T. 2 haben durch ihre Stellung auf „eins“ eine ganz andere rhythmische Bedeutung als die beiden letzten Achtel von T. 1, obwohl es sich äußerlich gesehen um dieselben Notenwerte handelt, die eine Art Überleitung zum zweiten Takt zu bilden scheinen. Ebenso haben die Viertelnoten je nach ihrer Stellung innerhalb der Bewegungseinheit eine verschiedene Funktion. Sie bringen die Bewegung der rechten Hand zum Stehen, z. B. T. 1 und T. 3 bei der rhythmischen Wendung  $\text{♪ ♪♪♪♪}$ . Dagegen leiten sie eindeutig über in T. 2



Welche Wendungen in einem Takt aneinandergehängt werden, hängt vom augenblicklichen Spielvorgang und dem Zusammenklang mit den Cantustönen ab.

Der aus den zahlreichen rhythmischen Modifikationen der Semibreviswendung von T. 1 bestehende horizontale Spielvorgang der rechten Hand füllt durch die zusammenhängende Bewegung die Klangräume über den Cantustönen aus und verbindet sie zu einem einheitlichen Gesamtablauf. Die rechte Hand berührt die für den jeweiligen Klang charakteristischen Klangbestandteile und verbindet sie durch die fortlaufende Bewegung mit dem nächstfolgenden, z. B. T. 7—9. Die Zentrierung des Klangraums tritt noch deutlicher hervor, wenn der Tenor in kürzeren Notenwerten fortschreitet (T. 12 und T. 17) und dadurch am horizontalen Spielvorgang teilnimmt. Es handelt sich in beiden Fällen um Wendungen, die das Intervall der Terz f—d in T. 12 und das Intervall der Quint a—d in T. 17 ausfüllen, wobei jeweils die Doppeloktav den Abschluß bildet.



In T. 12 kann die Zweier-Gliederung der rechten Hand beibehalten werden: durch die Achtel-Wendung wird die Tredezim e—cis umspielt. In T. 17 dagegen stellt sich in der rechten Hand aufgrund der stufenweisen Quintrauf-füllung in der linken Hand eine völlig neue Bewegung ein, die als Ausfüllung des zeitlichen Abstands bis zum Eintritt des Oktavklangs in T. 18 im Diskant eine Verlangsamung der Bewegung und im Tenor eine Beschleunigung bewirkt. Die beiden Spielvorgänge werden zusammengehalten durch das gleichmäßige Vorbereiten der Doppeloktav, die von der einfachen Oktav auf „eins“ in T. 17 ausgeht und nacheinander Duodezim und Tredezim berührt. Die Oktav erklingt daher nicht nur als ein jeder Taste innewohnender, kompakter Klang, sondern auch als ein durch die horizontalen Spielvorgänge in beiden Händen eingeführter Klang. Das Kyrie des Faenza-Codex zeigt sowohl eine differenzierte, rhythmisch durchgebildete Oberstimme, als auch besonders im gleichzeitigen Fortrücken beider Hände einen einheitlichen, auf einige klangliche Pole zentrierten Ablauf. Der Spieler des Faenza-Codex versucht zwei heterogene Funktionen als Einheit zu gestalten: Er verwendet den vorgegebenen Cantus als Ausgangsmelodie, die er von der linken Hand ausführen läßt, während die rechte Hand eine rhythmisch gestaltete, selbständige Oberstimme dazu spielt. Zugleich aber faßt er die aufgrund der gleichmäßigen horizontalen Cantustonfolge sich ergebenden Klänge nicht nur als primäre, der Orgel eigene Mixturklänge auf, sondern auch, wie z. B. an den zuletzt genannten Stellen, als eigenständige, durch Stimmbewegungen erreichte Klänge, denen jeweils ein kurzer zeitlicher Bewegungsablauf in beiden Händen vorausgeht. Die Cantusbearbeitung auf der Orgel ist im Kyrie Faenza nicht nur eine mehrstimmige Ausführungsweise der einstimmigen Melodie, sondern es liegt ihr auch eine, den Ablauf des Satzes gleichmäßig erfassende Satzvorstellung zugrunde. Eine solche Satzvorstellung weist aber auf die Gestaltungsprinzipien der Kunstmusik hin, die in Verbindung mit der elementaren instrumentalen Betätigung das eigentümliche Gepräge der italienischen Orgelmusik bis ins 17. Jahrhundert ausmacht.

Die kurzen Klauselabläufe, die zwischen die starren Cantustöne eingeschoben waren, kennzeichneten auch die Gloria-Bearbeitung der IX. Messe<sup>28)</sup> im Buxheimer Orgelbuch. Paumann ist vermutlich hierin der große Anreger, da er durch den lebendigen Kulturaustausch zwischen Italien und Nürnberg-München und außerdem durch seine Italienreise im Jahre 1470 in enger Ver-

<sup>28)</sup> Vgl. S. 171 f. und 175 f.

bindung mit der italienischen Musik stand. Es fehlt jedoch, von kleinen zusammenhängenden Partien abgesehen, an der im Faenza-Codex so eindrucksvoll differenzierten rhythmischen Gestaltung der Oberstimme und an der den Ablauf des Satzes gleichmäßig erfassenden Satzvorstellung.

Als wichtigstes Kennzeichen der Quellen auf deutschem Boden in der Zeit vor Paumann bezeichnet Th. Göllner die starre, durch Verdoppelungen geprägte c. f.-Technik<sup>29)</sup>. Um diese Technik dem Faenza-Kyrie einerseits und den Buxheimer Messesätzen andererseits gegenüberzustellen, ziehe ich das Gloria der Breslauer Handschrift<sup>30)</sup> heran. Die einzelnen Cantustöne werden in gleichmäßigen Abständen von der linken Hand angeschlagen. Man hört gewissermaßen, trotz der abwechselnden Kombination rhythmischer Formeln in der Oberstimme (rechte Hand) die wuchtigen, kompakten Klänge der mittelalterlichen Orgelmusik durch. Die Oberstimme ist daher im Breslauer Gloria keine Zusatzstimme mit den typischen Merkmalen einer „Stimme“, sondern die Summe von Umspielungen der einzelnen Cantustöne im Quint-, bzw. Oktavabstand. Als typische Stimmenmerkmale verstehe ich hier die konsequente Durchführung der Gegenbewegung und, mit ihr eng zusammenhängend, die rhythmische Eigenständigkeit der Oberstimme. Ich stelle T. 3—6 des Breslauer Gloria (Apel S. 11, Z. 2, T. 3) den Takten 1—5 des Kyrie Faenza gegenüber:

*Gloria Breslau*

*Kyrie Faenza*

Der Übergang vom Oktavklang in T. 3 zum Oktavklang in T. 4 im Breslauer Gloria erfolgt durch die Sext über dem Cantuston fis. Die Kolorierungswendung in der Oberstimme von T. 3 besteht hauptsächlich in der Umspielung der Oktav über dem Cantuston fis, wobei das f in der zweiten Hälfte des Taktes zwar den folgenden Cantuston vorbereitet, jedoch als eigenständige

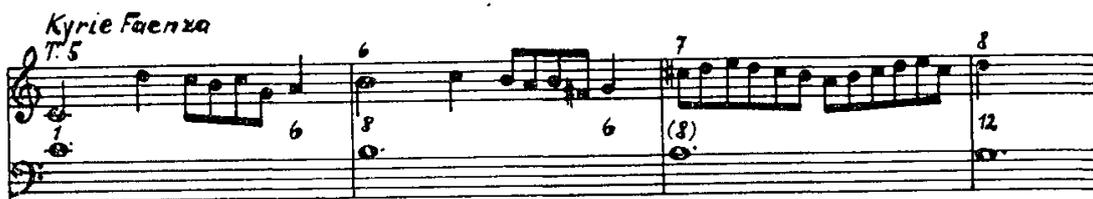
<sup>29)</sup> Th. Göllner, *Formen*, S. 76 ff.

<sup>30)</sup> Staatsbibliothek Breslau I Qu 438; bei Willi Apel, *Keyboard Music of the fourteenth and fifteenth century*, American Institute of Musicology 1963, S. 11.

Vgl. außerdem Th. Göllner, *Formen*, S. 77 ff. und Fritz Feldmann, *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*, Breslau 1938, Anhang II, S. 1—3.

„Stimmführung“ nicht in Erscheinung tritt. Der Übergang von T. 5 zu T. 6 umspielt wiederum die Oktav über dem fis und leitet zum nächstfolgenden Oktavklang über dem Cantuston g in T. 6 über, als ob es sich um die Kolorierung einer Sext-Oktavklangfolge handelte. Nur zwischen T. 4 und T. 5 kommt eine echte Gegenbewegung zustande. Die Achtelwendung am Schluß von T. 4 setzt nach der Viertelnote e eine Quint höher ein, da in der tieferen Lage kein Bewegungsraum mehr vorhanden ist.

Auch in der Breslauer Orgelbearbeitung werden einzelne Gerüstklänge wie Sext-Oktav durch Gegenbewegung miteinander verbunden, die bei der rhythmischen Gestaltung der Oberstimme — besonders bei stufenweise absteigendem Cantus — mitwirkt. Ich stelle eine solche Stelle dem Faenza Kyrie gegenüber (Apel S. 11, Z. 3, T. 1—3):



In beiden Orgelbearbeitungen werden kurze rhythmische Wendungen über dem folgenden Cantuston wiederholt. Im Breslauer Gloria erklingt zuerst das Viertel, an das sich die jeweilige Achtelwendung anschließt. Auf diese Weise entsteht keine zusammenhängend gestaltete Oberstimme, sondern eine Umspielung des gerade angeschlagenen Klangs, die bis zum Eintritt des nächstfolgenden Cantustons auf einer anderen Stufe wiederholt wird. In der Faenza-Bearbeitung dagegen erscheint über den beiden Cantustönen c und h jeweils dieselbe kombinierte rhythmische Wendung  $\text{♪ ♪ ♪♪♪♪ ♪}$ , deren letzter Ton, das Viertel, die Sext als Übergangsklang zur nächsten Oktav bildet. Auf diese Weise wird neben der rhythmisch gestalteten Oberstimme zugleich eine Folge von Klängen verwirklicht, die auf bewußtem Klangwechsel beruht. Die Bewegungsrichtung einer einzelnen rhythmischen Wendung und die Fortschreitungen des Cantus werden gleichzeitig berücksichtigt, wobei die Zusammenklänge wie Quint und Oktav frei gewählt sind und nicht aufgrund der Verdoppelungspraxis oder durch das orgelmäßige, klangliche Mixturprinzip entstehen wie im Breslauer Gloria.

Ich zog die beiden letzten Messensätze heran, um die Praxis der Orgelbearbeitung einstimmiger Melodien im ungefähr gleichen Zeitraum<sup>31)</sup>, aber in sehr verschiedenen geschichtlichen Situationen näher zu beleuchten. Der Vergleich der Technik des Faenza Kyrie mit der des Breslauer Gloria ließ zwei entgegengesetzte Bearbeitungstypen erkennen: Im Breslauer Codex überwiegt das Kompakt-Klangliche der c. f.-Tonfolgen, die an die wuchtigen Klänge des Mittelalters erinnern. Im Faenza Codex stellt die Oberstimme eine eigenständige, rhythmisch ausgearbeitete Stimme dar, die trotz ihrer rhythmischen Vielfalt einer einheitlichen Satzvorstellung folgt. Diese Satzvorstellung erfaßt gleichmäßig das Fortschreiten der beiden Stimmen. Die Bearbeitungstechnik des Buxheimer Orgelbuchs deckt sich mit keiner der beiden hier beschriebenen Bearbeitungstypen vollständig. Bei der Beschreibung des Gloria de sancta Maria Nr. 151 waren eine Reihe von Spielvorgängen erkennbar, denen aber keine zusammenhängende Satzvorstellung zugrunde lag. Die einzelnen Spieltechniken wandte der Spieler unabhängig von der äußerlich sichtbaren Gliederung in Abschnitte an, die er mit Klauselwendungen und „Pausa“-Bildungen als Auskolorierung des Schlußklangs abschloß. Ich fasse die Merkmale des Buxheimer Gloria-Satzes anhand ihrer Ähnlichkeit mit der Faenza-Technik einerseits und mit der Breslauer Technik andererseits zusammen:

- |                                      |  |
|--------------------------------------|--|
| ähnlich<br>der<br>Faenza-<br>Technik | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Berücksichtigung des c. f. als fortschreitende Stimme<br/>Gegenbewegung als ein für die Faktur der Oberstimme<br/>konstitutiver Faktor<br/>z. B. Buxheimer Orgelbuch fol. 82v, Z. 6, T. 1—5<br/>Faenza T. 10—14</li> <li>2. Gleichzeitiges Fortrücken beider Hände, horizontaler<br/>Spielvorgang<br/>Zusammenhängender klanglicher Ablauf als Umschreibung<br/>des c. f.<br/>z. B. Buxheimer Orgelbuch fol. 82v, Z. 5<br/>Faenza T. 17</li> </ol> |
|--------------------------------------|--|

---

<sup>31)</sup> Zwischen dem Breslauer Gloria und der Aufzeichnung des Buxheimer Gloria ist nur ein relativ kurzer zeitlicher Abstand von ca. 20 Jahren anzunehmen. Ich vermute, daß es sich bei den Sätzen der zuerst genannten Quelle um eine Musikpraxis handelt, deren Schwergewicht in einer wesentlich früheren Zeit als ihre schriftliche Aufzeichnung anzusetzen ist. Während man also Orgelmusik in der Art der Breslauer Bearbeitung längere Zeit unaufgeschrieben improvisierte und erst aufzuzeichnen begann, als diese Praxis bereits im Abklingen begriffen war, steht die Bearbeitungstechnik des Buxheimer Orgelbuchs in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu ihrer Aufzeichnung.

ähnlich  
der  
Breslauer  
Technik

3. Kolorierung ohne ausgearbeitete rhythmische Faktur  
Mehr orgelmäßige Kolorierung  
z. B. Buxheimer Orgelbuch fol. 82v, Z. 2, T. 4 ff.  
Apel S. 11, Z. 3, T. 3—4
4. Gelegentliches kompaktes Anschlagen von Klängen  
Im Buxheimer Orgelbuch als unkolorierte Klangverbindung  
z. B. fol. 82v, Z. 6, T. 1  
Im Breslauer Codex koloriert, c. f.-Töne als wuchtige Klangfolge  
z. B. Apel S. 11, Z. 3, T. 1—3

Das Gloria des Buxheimer Orgelbuchs zeigt außerdem Bearbeitungsmerkmale, die in Faenza und Breslau nicht enthalten sind:

1. Rhythmische und melodische Umschreibung des c. f. durch komplexe mehrstimmige Wendungen  
z. B. fol. 81v, Z. 5, T. 4—6
2. Kompakte, in sich ruhende Klänge: vertikaler Spielvorgang
3. Häufiger Wechsel der Vortragsart, langsamer — schneller  
z. B. fol. 82r, Z. 2, T. 1—7 (im Breslauer Codex nur Wechsel der Mensur)  
Unzusammenhängende Bearbeitungsweise

Die Bearbeitung des Gloria Nr. 151 im Buxheimer Orgelbuch stellt daher eine instrumentale Ausführungsweise der einstimmigen liturgischen Melodie dar, die nicht unmittelbar von der Technik der früheren oder gleichzeitigen Messenbearbeitungen abgeleitet werden kann. In ihrem spezifischen Stegreifcharakter ist sie der Breslauer Technik verwandt, in ihrem häufigen Wechsel von Bewegung und Vortragsart geht sie wesentlich über die Stufe des Breslauer Gloria hinaus. Die Oberstimme der Buxheimer Bearbeitung trägt andererseits nicht die Merkmale der kompositorisch-rhythmischen Ausarbeitung. Sie ist daher auch keine der c. f.-Melodie hinzugefügte eigenständige Stimme, sondern ein aus dem Ganzen des instrumentalen Satzes nicht herauslösbarer Bestandteil der mehrstimmigen klanglichen Bearbeitung.

In den beiden zuletzt genannten Merkmalen:

1. Umschreibung des c. f.-Verlaufs durch komplexe mehrstimmige Wendungen und
2. häufiger Wechsel der Vortragsart

liegt die spezielle Bedeutung des eigenständigen, instrumentalen Satzes im Buxheimer Orgelbuch. Mit der allmählich zunehmenden Fähigkeit, kunstvolle mehrstimmige Sätze auf der Klaviatur zu adaptieren, entsteht auch das Bestreben, die häufig wechselnde Vortragsart zugunsten der kompositorischen Durchdringung des Satzes zu vereinheitlichen. Die Ansätze zu dieser kompositorischen Ausarbeitung des Satzes sind nicht nur in der Intavolierungstechnik, sondern auch in den Bearbeitungen liturgischer Melodien im zweiten Teil des Buxheimer Orgelbuchs erkennbar.

### 3. Merkmale einer einheitlichen Satzvorstellung im Kyrie Nr. 251

Dieser Orgelsatz, der auf dem Cantus des Kyrie der IV. Messe „Cunctipotens genitor“ aufgebaut ist, folgt im wesentlichen der Chorfassung des Augsburger Orgelbuchs<sup>32)</sup>. Nur das Kyrie ultimum weicht stärker von der Fassung sowohl des Augsburger Orgelbuchs wie auch der Editio Vaticana ab. Dort schließt das letzte Kyrie ebenso wie die beiden vorhergehenden auf a, während in der Orgelbearbeitung von Nr. 251 am Schluß die „eleyson“-Wendung des ersten Kyrie wiederholt wird, so daß der Satz nicht auf a, sondern auf d schließt. Ich füge eine Aufstellung der im Buxheimer Orgelbuch verwendeten Melodiefassung des Kyrie cunctipotens, der Fassung des Graduale Romanum und der Augsburger Orgelfassung bei<sup>33)</sup>.

Die Alternatimpraxis des Kyrie Nr. 251 kann man sich aufgrund der Aufzeichnung der einzelnen Teile etwa folgendermaßen vorstellen: Der einstimmige Chor trägt zuerst das Kyrie I vor. Nun antwortet die Orgel mit den ersten drei Zeilen des Orgelsatzes fol. 162v, Z. 2—4, an die sich das Kyrie III des Chors anschließt. Ebenso wird das Christe eleyson ausgeführt: Zwischen den beiden Chorstellen werden Z. 5 und 6 auf der Orgel gespielt. Kyrie IV—VI dagegen sind so aufgezeichnet, daß sie auf zweifache Art ausgeführt werden konnten:

1. Die Orgel übernimmt das Kyrie IV (Kyrieleyson paenultimum), daran schließt sich das Kyrie V des Chors an, danach spielt die Orgel das Kyrie VI mit der „eleyson“-Wendung von Kyrie I.
2. Der Chor singt Kyrie IV und V, die Orgel übernimmt Kyrie VI.

Diese Ausführungsmöglichkeit deutet der Schreiber mit dem Zeichen  $\text{♯}$  an, durch das der Spieler auf den Sprung vom letzten Klang auf fol. 162v, Z. 6 zum ersten Klang auf fol. 163r, Z. 2 aufmerksam gemacht werden sollte (darauf verweist die Bemerkung „ad ultimum“  $\text{♯}$  auf fol. 162v unten<sup>34)</sup>). Dieser Klang (ein F-Klang mit dem Cantuston a als Terz) ist nur bei der

<sup>32)</sup> Vgl. S. 157 f.

<sup>33)</sup> Notenanhang S. XXVI ff.

<sup>34)</sup> Vgl. Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde I, S. 385.

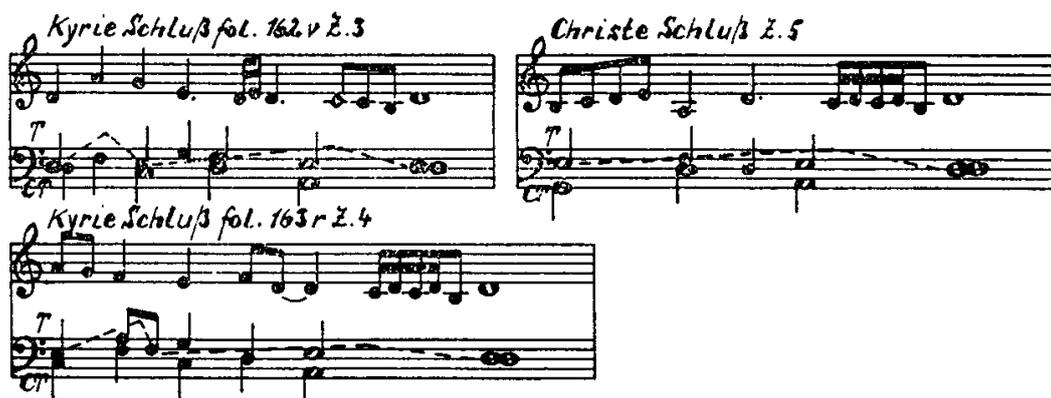
letzteren Ausführung verständlich und wurde vermutlich wegen des unmittelbaren Anschlusses von Z. 6 an Z. 2 eingefügt.

Der Cantus ist in der Orgelbearbeitung von Nr. 251 durchgehend in der unteren Buchstabenreihe (Tenor) aufgezeichnet. Der Contratenor (obere Buchstabenreihe) pendelt häufig, besonders am Anfang des Stücks, zwischen a und e und verläuft durchgehend unterhalb des Tenor. Er führt in den drei Schlußklauseln der Abschnitte Kyrie, Christe und Kyrie ultimum (fol. 162v, Z. 3, Z. 5 und fol. 163r, Z. 4) keine Oktavsprungkadenzen aus, sondern springt jeweils vom a der Paenultima eine Quart aufwärts oder eine Quint abwärts in den Einklang mit dem Tenor. Oktavsprungkadenzen kommen auch innerhalb der Abschnitte nicht vor, stattdessen wird häufig die trugschlußartige Wendung angebracht, z. B. Übergang von Z. 2 zu Z. 3



Das a des vorletzten und das b des letzten Klangs sind in der Tabulatur jeweils eine Oktave höher geschrieben, da die Tasten auf der Klaviatur nicht vorhanden waren. Ich nehme an, daß der Spieler diese Töne auf der Pedalklavatur ebenfalls eine Oktave höher ausgeführt hat<sup>35</sup>).

Neben der lagenmäßigen Fixierung der einzelnen Stimmgattungen sticht als wichtiges satztechnisches Merkmal der Kyrie-Bearbeitung Nr. 251 die gleichbleibende, einheitliche Vortragsart hervor. Damit hängt zusammen, daß der Cantusverlauf nur geringfügig durch eine umschreibende Wendung paraphrasiert wird, z. B. bei den Schlußklauseln der Abschnitte, wenn der Schlußklang stufenweise erreicht werden soll: fol. 162v, Z. 3 und Z. 5, fol. 163r, Z. 4



<sup>35</sup>) Vgl. die Regel über Pedalverwendung im III. Kapitel S. 87 ff. Ich habe die tiefen Töne in den Beispielen der Deutlichkeit wegen in ihrer wirklichen Lage aufgezeichnet.

In allen drei Beispielen handelt es sich um die melodische Ausfüllung der Cantustöne d—e—f—d, wobei es besonders auf die Bildung des Paenultima-Klangs zwischen den letzten beiden Tönen f und d ankommt. Die gleichmäßige Folge von Semibreven wird von der melodischen Umschreibung durch Minimien nicht berührt. Es kommt dabei keine Beschleunigung der Bewegung zustande.

Die beiden hier beschriebenen Merkmale: Fixierung der Lage von Stimmen und die gleichbleibende Vortragsart als Bestreben, dem Stück eine einheitliche Satzvorstellung zugrunde zu legen, zeigen die spieltechnische Erfassung des Klangwechsels. Sie gehören in den Bereich der Komposition. Der Organist hat sich durch das häufige Intavolieren ein hohes Maß an kunstvoller Satztechnik erworben, das ihm ermöglicht, den Klangwechsel spieltechnisch adäquat auszuführen. Im ersten Teil des Buxheimer Orgelbuchs wurden Klänge aufgrund ihrer kompakten Eigenart einfach nebeneinander gestellt, ohne daß der Spieler die horizontale Zuordnung einzelner Klangbestandteile berücksichtigte. Der Spielvorgang erfaßte nur die Summe der Töne, die in dem Klang enthalten waren. In diesem Punkt stand die Spieltechnik des Buxheimer Orgelbuchs dem Mittelalter näher, wo man durch Betätigen von Tasten einfach Klänge nebeneinander stellte. Man empfand den Klang auch da, wo er über das Verdoppelungsprinzip der Mixtur hinausging und Terzen und Sexten enthalten konnte, immer noch als kompakten, gegebenen Klang, dessen Modifikationen vom Spielvorgang nicht unmittelbar erfaßt wurden. Der Klangwechsel als Kompositionsprinzip macht es aber notwendig, das gleichzeitige Fortschreiten aller am Satz beteiligten Stimmen zu berücksichtigen. Es prägen sich ganz bestimmte Klangverbindungen ein, die dann stereotyp verwendet werden, wenn durch einen Schritt der c. f.-Stimme die anderen Stimmen ihre nächstliegenden Konkordanzen aufsuchen. Ich führe als Beispiel eine Reihe solcher dekolorierter Klangverbindungen im Kyrie Nr. 251 an:



Unkolorierte Klangfolgen fanden wir auch in der Bearbeitung des Gloria de sancta Maria Nr. 151, z. B. fol. 82v, Z. 6, T. 1—3. Sie unterscheiden sich aber von den Klängen des Kyrie Nr. 251 durch zwei wesentliche Merkmale:

1. Sie stellen im Gloria Nr. 151 eine langsame, klangliche Vortragsart ohne Kolorierung dar, die neben zahlreichen anderen Vortragsarten dem Spieler für diese Textstelle besonders geeignet erschien. Im Kyrie Nr. 251 dagegen werden die Klänge durch kurze Wendungen in der Oberstimme

koloriert und bilden ein klangliches Gerüst, das die Einheit des ganzen Satzes konstituiert.

2. Die stimmenmäßige Zugehörigkeit der einzelnen Klangbestandteile in der horizontalen Dimension ist bei der Niederschrift von Nr. 151 oft nicht berücksichtigt, fol. 82v, Z. 6, T. 1.



Der Spieler empfand es als ausreichend, die Klänge einfach nebeneinanderzustellen, ohne ihre horizontale Beziehung, die stimmenmäßige Klangverbindung, bei der Niederschrift zu berücksichtigen. Von der Seite des Spielvorgangs her gesehen sind diese Klänge noch kompakt und ungegliedert. Erst der Spielvorgang im Kyrie 251, der die Beziehung zwischen den Klängen berücksichtigt, vermag die horizontale Anordnung der Klangbestandteile den einzelnen Tastenbereichen zuzuordnen. Von den stereotypen Klangverbindungen her ergeben sich dabei zusammenhängende Abschnitte, die wiederum an Tonalität erinnern. Ich gebe im folgenden die gerüstartigen Klänge des Kyrie I wieder (Nr. 251):



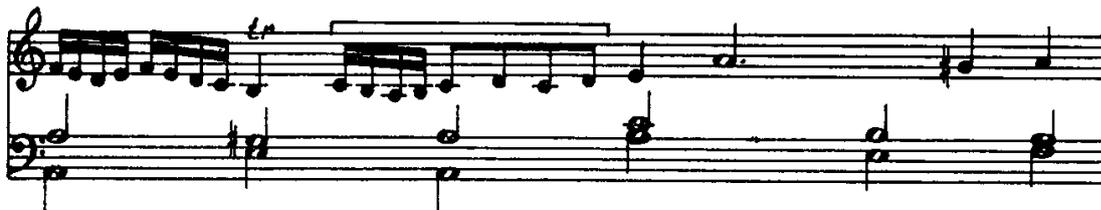
Die durch den horizontalen Spielvorgang in der rechten Hand gekennzeichneten Klangräume gliedern den ganzen Satz in insgesamt fünf Abschnitte. Merkmal dieser Klangräume sind die stereotypen V—I-Klangverbindungen. So empfindet man z. B. im 1. und 2. Abschnitt den A-Klang als klanglichen Schwerpunkt, an dessen Stelle auch der F-Klang als Stellvertreter verwendet wird. Im 3. Abschnitt wird dieser A-Klang, ausgehend vom Dreiklang a

c'  
f

in den D-Klang überführt, der zunächst als Trugschlußklang  $d'$  erscheint und  $b$

durch die V—I-Wendung am Ende der Abschnitte 4 und 5 als neuer Klangraum bestätigt wird. Die Grundklänge D und A werden als Schwerpunkte meist auf betonter Zeit eingeführt und bewirken daher eine Zentrierung und damit auch eine Gliederung des Gesamtablaufs. Der vertikale, aus Klangfolgen bestehende Spielvorgang ist zugleich durch das horizontale Prinzip der Klangverbindung geprägt und erfaßt den Gesamtablauf als klanglich-tonale Einheit. Jedem Grundklang wird als Gegenpol ein Dominantklang zugeordnet, dessen Polarität die Tonart des betreffenden Abschnitts festlegt.

Der Oberstimmenbewegung steht dabei nur ein beschränkter Raum zur Verfügung. Sie ist hinsichtlich der Wahl von konsonanten Zusammenklängen festgelegt, da Tenor und Contratenor in getrennten Stimmräumen verlaufen. Sie ist nicht eigenständig gestaltet. Ihre Bewegung ist ungleichmäßig, rascher oder langsamer, wie es gerade die Vorbereitung des nächsten Klangs erfordert, z. B. am Anfang (fol. 162v, Z. 2):



Das gleichzeitige Weiterführen aller drei Klangbestandteile beansprucht die ganze Aufmerksamkeit des Spielers, so daß er außer dem spieltechnischen Erfassen des Klangwechsels nicht gleichzeitig eine zusammenhängende, gleichmäßige Bewegung in der rechten Hand ausführen kann. Aus diesem Grund wird gelegentlich bei Sechzehntelläufen der rechten Hand nur der Tenor als Unterstimme aufgezeichnet, z. B. im Kyrie ultimum fol. 162v, Z. 6,



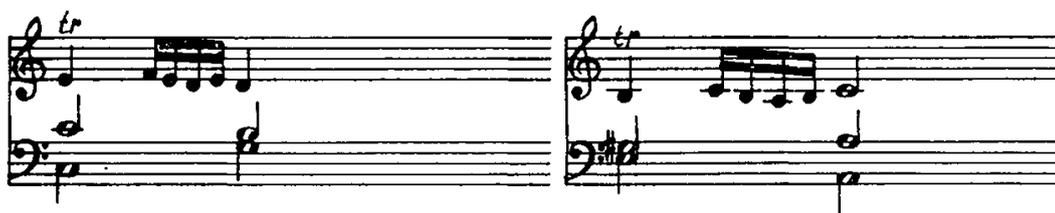
und fol. 163r, Z. 3:



Unter- und Oberstimme sind wiederum, wie in den früheren Messensätzen des Buxheimer Orgelbuchs, vom koordinierten Fortrücken der beiden Hände geprägt. Der Spieler möchte aus der gleichbleibenden Vortragsart dieser Kyrie-Bearbeitung einmal durch einen zusammenhängenden Kolorierungsablauf „ausbrechen“. Dabei tritt das Eigenständige des Klangs vorübergehend in den Hintergrund, das z. B. ein Merkmal der Cantustonfolge g—a im Kyrie I als

h—c'  
Klangverbindung gis—a war.  
e—a

Die Kolorierung der Oberstimme ist meist eine Funktion des Klangwechsels, wobei jedem Klang diejenige Kolorierungswendung zugeordnet wird, welche die Verbindung mit dem folgenden Klang am klarsten hervortreten läßt. Am häufigsten ist die Wendung , mit der stufenweise auf- oder abwärts fortgeschritten werden kann:



Häufig findet sich auch die kurze aufsteigende Achtelwendung, von der aus in den konsonanten Ton des folgenden Klangs gesprungen werden muß:



Die Bindung der Diskantwendungen an den Klangwechsel läßt die einzelnen Klänge als kompakte Vortragsweise der Cantustöne noch stärker hervortreten. Diesen Eindruck verstärkt noch das Notenbild, das die vertikale Ordnung der Buchstaben wesentlich klarer zum Ausdruck bringt als die Niederschrift des ersten Teils des Buxheimer Orgelbuchs.

Trotz der kompositorischen Merkmale, wie spieltechnische Bewältigung des Klangwechsels und Adaptation der Stimmlagen auf der Klaviatur, entsteht jedoch kein fließender Satz, wie wir ihn aus dem Kyrie des Codex Faenza und aus der Gloria-Bearbeitung Nr. 151 im Buxheimer Orgelbuch kennen. Beim Faenza Kyrie entstand der Eindruck des „Nicht-starren“ durch die kunstvoll ausgearbeitete Oberstimme, im Gloria Nr. 151 durch die Vielfalt von Vortragsweisen des Cantus. Der letzteren Bearbeitung haftet noch das Merkmal genuin-instrumentaler Improvisation an. Der Spieler verfügt über

eine Fülle von Wendungen und Bewegungsarten, die er sich zwar z. T. aus der Kunstmusik angeeignet hat, die aber im Gloria Nr. 151 in ihrer freien Anwendung und Abwechslung den Eindruck des Belebten hervorrufen. Das Kyrie Nr. 251 zeigt dagegen sehr deutlich, daß durch die bloße Adaptation von Techniken der Kunstmusik noch keine frei strömende Musik entstehen kann, ja daß überdies das Genuin-Instrumentale von dem fortschrittlichen Spielvorgang verdeckt wird. Hier beginnt man allmählich die Aufzeichnung der Tabulatur umzudeuten und auf das Festhalten von kunstmäßigen Gattungen und Techniken einzuengen. Aus diesem Grund überwiegen, abgesehen von den Intavolierungen, die kontrapunktischen Bearbeitungen einstimmiger Melodien in den deutschen Tabulaturbüchern nach dem Buxheimer Orgelbuch. Die instrumentale Stegreifausführung, die uns im Gloria Nr. 151 des Buxheimer Orgelbuchs als freie Improvisation bzw. Nachahmung verschiedener Techniken gegenübertritt, beschränkt sich im 16. Jahrhundert auf die Wiedergabe kontrapunktischer Zusammenhänge und trägt darin immer klarer die Merkmale der Komposition.

## VI. DIE FUNDAMENTA

Die Bearbeitungen liturgischer Melodien waren, wie wir anhand der Messensätze im Buxheimer Orgelbuch sahen, verselbständigte instrumentale Ausführungsweisen des gegebenen einstimmigen Cantus. Vom Spieler wurden nur die innerhalb der Alternatimpraxis der Orgel zufallenden Teile berücksichtigt. Daraus ergab sich aber keine einheitlich-gestaltete, kunstvolle Musik, sondern lediglich eine reichere, mit klanglichen Mitteln der Orgel dargebotene Vortragsweise des einstimmigen Cantus. Die Gesamtstruktur des Cantus, seine zusammenhängenden musikalischen Wendungen und seine sprachliche Gliederung blieben dabei unberücksichtigt. In der Orgelmusik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts überwiegen die auf den einzelnen Cantustönen aufgebauten Quint- bzw. Oktavklänge, die von der rechten Hand umspielt werden. In der Entstehungszeit des Buxheimer Orgelbuchs, nach der Jahrhundertmitte also, legte man größeren Wert auf eine spieltechnische Erfassung dieser Klänge. Man benützte dazu stereotype mehrstimmige Wendungen, mit denen der ursprüngliche Cantusverlauf umschrieben und variiert wurde. Vom ursprünglichen Melodiezusammenhang blieb dabei nichts übrig als ein Gerüst von Einzeltönen, das vom Spieler mit neuem Sinn erfüllt wurde. Der Cantus war dabei nicht der Faktor, der den instrumentalen Satz als Komposition konstituierte, wie z. B. in der c. f.-gebundenen Kunstmusik des 15. Jahrhunderts, sondern er stellte lediglich eine sigelartige Anordnung von Tönen dar, deren Auswahl aus der Skala der Tasten nicht in das Belieben des Spielers gestellt war. Der Cantus war mit seinen zahlreichen spieltechnischen Modifikationen in den primären Orgelklang eingebettet. Die Floskeln und komplementär-rhythmischen Wendungen der rechten Hand konnten nicht als Zusatzstimme angesehen werden, die eine Cantusmelodie zu einem mehrstimmigen Satz ausbaute, sondern ergaben sich aus dem Bedürfnis, den kompakten Klang der Orgel in einzelne, gesondert notierte Spielvorgänge aufzuspalten.

Der Übergang von der einstimmigen Melodie zum mehrstimmigen Orgelsatz erfolgt mit Hilfe dieser Spielvorgänge, die in den mit „fundamentum“ bezeichneten Sammlungen von Übungsbeispielen in Form von Klauselabläufen anhand der Skala aufgezeichnet werden. Der Ablauf einer Klausel mit den einzelnen stereotypen Wendungen hat immer die Funktion, den Schlußklang einzuführen; er zentriert das klangliche Geschehen auf den Schlußklang der Klausel hin. Es handelt sich daher bei den Fundamenta-

Übungen hauptsächlich um anschauliche, *horizontale* Spielvorgänge, mit denen einzelne Töne der Skala umschrieben werden. Die Umschreibung von Tonfolgen durch mehrstimmige Wendungen gehörte zu den auffallendsten Merkmalen der Orgelbearbeitung liturgischer Melodien, die anhand des Gloria Nr. 151 beschrieben wurden.

Die Technik dieser Orgelbearbeitung wird aber noch deutlicher, wenn man die Übungen der vier Fundamenta des Buxheimer Orgelbuchs heranzieht, in denen zahlreiche Möglichkeiten einer mehrstimmigen Ausführungsweise von einzelnen Tönen auf der Orgel zusammengestellt werden.

### 1. „Fundamentum“ als Terminus für Übungssammlungen

Unter Fundamentum verstand man im 15. und 16. Jahrhundert eine Art Handwerkslehre, die zur Veranschaulichung der Klaviatur in Form von Klau-seln und Klangverbindungen in die Orgelbücher eingefügt war<sup>1)</sup>. „Fundamentum“ im Sinne von „Grundlage“ begegnet in der mittelalterlichen Musiktheorie, z. B. in der „Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris“ II. Teil (CS III, S. 60a): „Cum notum sit omnibus cantoribus mensurabilem artem musicae a plana originem sumere, ideo de ipsa tamquam de *fundamento* eius est notandum“<sup>2)</sup>. In dieser Bedeutung wird „fundamentum“ auch in einer Orgelhandschrift des 15. Jahrhunderts verwendet (Hamburg, Staatsbibliothek ND VI 3225): „Sequitur fundamentum bonum et utile pro cantu choralis valens videlicet octo notarum Wolfgangi de nova domo.“ Es handelt sich bei diesem Fundamentum um eine Übung der rechten Hand über den gleichmäßig nacheinander angeschlagenen Tasten der linken Hand vom H bis b<sup>0</sup>. Von c<sup>0</sup> bis b<sup>0</sup> reicht eine Übung in der Breslauer Handschrift (Staatsbibliothek I Qu 42), die die Überschrift trägt: „Incipit fundamentum bonum pedaliter in c d e.“

Im Locheimer Orgelbuch wird der aus einzelnen Ascensus und Descensus bestehende systematische Teil auf S. 46 mit „Fundamentum organisandi Magistri Conradi paumanns de Nurenberga“ überschrieben. Auf S. 63 erscheint ein Fundamentum breve cum ascensu et descensu, das auf S. 68 endgültig durch die Bemerkung „et sic est finis“ abgeschlossen ist. Von S. 69 ab beginnen dann die Eintragungen der Liedsätze und der Cantus-Bearbeitungen. Die Überschrift des Locheimer Orgelbuchs finden wir in abgekürzter Form auch im Buxheimer Orgelbuch, z. B. Nr. 189 „Incipit Fundamentum M.C.P.C.“ Das letzte C kann nach dem ausgeschriebenen Wortlaut in der Überschrift des Locheimer Orgelbuchs<sup>3)</sup> als Abkürzung des Wortes

<sup>1)</sup> Walter Salmen, Artikel „Fundamentbuch“, MGG Sp. 1147 f.

<sup>2)</sup> Weitere Belege führt Ingeborg Rücker in ihrem Buch „Die deutsche Orgel am Oberrhein“, Freiburg i. Br., 1940, S. 100, an.

<sup>3)</sup> Locheimer Orgelbuch S. 46.

„caeci“ aufgefaßt werden, oder es ist nach der vollständigen Überschrift des Fundamentum Nr. 236 im Buxheimer Orgelbuch als „contrapuncti“ zu lesen. Bei allen diesen Beispielen von „fundamentum“ bedienen sich die Verfasser des Latein als Fachsprache. Daher auch die zahlreichen Ausdrücke wie Descensus, Ascensus, Punctus, Clausulatim descensus, Cursus etc. Die Schreiber des Paumann-Kreises verstehen unter Fundamentum eine Sammlung von Wendungen, die möglichst von jeder Taste der Klaviatur aus gespielt werden sollten.

Die lehrhaft-systematische Bedeutung von „fundamentum“ kommt in Buchners theoretischer Abhandlung noch stärker zum Ausdruck. Er erwähnt mehrfach das Wort „fundamentum“<sup>4)</sup>, z. B. „De tertio capite, fundamento scilicet: fundamentum vocant organistae brevem certissimamque rationem quemvis cantum planum redigendi in iustas duarum, trium pluriumve vocum symphonias.“ „Über das dritte Kapitel, nämlich über das Fundamentum: Fundamentum nennen die Organisten die kurze und sehr sichere Art und Weise, einen beliebigen Cantus planus in rechtmäßige Zusammenklänge von zwei, drei oder mehr Tönen zu versetzen.“ Buchner bezeichnet also das Verfahren, wie ein einstimmiger Cantus mehrstimmig ausgeführt werden kann, mit Fundamentum. Seine Beschreibungsweise geht von der theoretischen Vorstellung aus, daß die Klänge auf der Orgel durch Stimmen zustande kommen. Fundamentum ist daher bei ihm ein abstrakter Begriff für den mehrstimmigen Satz auf der Orgel. Die einzelnen, stufenweise angeordneten Beispiele nennt er Tabulae: „Primum scito in universum novem esse tabulas, tabula discantus in ascensu etc.“ Er unterscheidet z. B. „fundamentum“ als theoretische Beschreibung und „exemplum“ als praktisches Korrelat: „Restat ut omnium quae hactenus de fundamento dicta sunt, verum usum per exempla monstremus.“ „Zuletzt wollen wir durch Beispiele die richtige Anwendung von allem zeigen, was bisher über das Fundamentum gesagt wurde.“ Der Basler Rechtsgelehrte Bonifacius Amerbach nennt außerdem Buchners Buch, in dem der mehrstimmige Orgelsatz beschrieben und ausgeführt wird, „Fundamentbuch“<sup>5)</sup>: „Abschrift M. Hansen von Constantz, des wyt beriempten Organisten fundament buch sinen kinden verlossen. Bonifacii Amerbachii Basiliensis. M.D.L I.“

„Fundamentum“ begegnet auch in der Tabulatur des Johannes von Lublin. Das Wort bezieht sich hier, ähnlich wie im 15. Jahrhundert und bei Buchner, auf die einzelnen aufgezeichneten Fortschreibungsmöglichkeiten auf der Klaviatur, z. B.: „De reliquis conclusionibus satis in fundamento artis demonstratum.“ Oder wenn bei imitierter Satzweise vor dem Eintritt der c. f.-haltigen Stimme eine kurze Wendung von zwei oder drei Takten eingeschoben werden soll, dann möge man diese Wendung dem „fundamentum“ ent-

---

<sup>4)</sup> Carl Paesler, Fundamentbuch, S. 37, 49 und 45.

<sup>5)</sup> Paesler, Fundamentbuch, S. 1.

nehmen: „ . . . includatur aliquod bicinium aut tricinium vel aliqua clausula ex *fundamento*.“<sup>6)</sup>

Die Bedeutung dieses Wortes kann mit „Ausführungsweise von Musik anhand der Klaviatur“ umschrieben werden. In dieser allgemeinen Beschreibung von „Fundamentum“ sind eine Reihe von Einzelbedeutungen inbegriffen: Handwerksanweisungen für Tasteninstrumente, lehrhaft-systematischer Teil des Orgelbuchs, Improvisations- und Kompositionslehre in einem usw., wie sie in den Arbeiten von Salmen<sup>7)</sup> und Schrammek<sup>8)</sup> verwendet werden. Ich möchte aber lieber die Bezeichnung „Fundamentum“ beibehalten, da alle diese Definitionen sich zwar zu einem Teil mit der Fundamentpraxis decken, jede einzelne von ihnen aber noch zusätzlich einen Bedeutungsbereich hat, der sich von dem des Fundamentum unterscheidet, ihm vielleicht sogar entgegengesetzt ist. Aus diesem Grund ist auch Schnoor's Bezeichnung als „praktische Orgelschule, die von einfachen zu schwierigen Aufgaben fortschreitet“<sup>9)</sup> nicht zweckmäßig. Schnoor schränkt allerdings diese Definition auf S. 208 f. ein, indem er die Frage stellt, ob nicht doch außer dem pädagogischen, rein technischen Zweck in der Aufzeichnung der Fundamenta auch ein kompositorischer verfolgt werden sollte. Schnoor geht bei seiner Definition zu sehr vom Gegensatz: technisches Lehrstück — Vortragsstück aus, der in der Orgelmusik auf der Stufe des Buxheimer Orgelbuchs überhaupt nicht existiert. Daß die Ausführung mehrstimmiger Musik auf der Orgel auch eine technisch-manuelle Seite hat, tritt im Buxheimer Orgelbuch ebensowenig in Erscheinung wie die Tatsache, daß es sich bei der Intavolierung von Kunstmusik um Komposition, d. h. um einmaliges fertiges Werk handelt, das eine im Sinne der Notenschrift notengetreue Wiedergabe verlangt.

Scherings<sup>10)</sup> Definition als „Lehrbuch für die Kunst, über einem gegebenen Cantus eine Stimme zu organisieren“ kommt dagegen dem gemeinten Sachverhalt näher. Er bezeichnet das Fundamentum als „modernes, der Praxis gewidmetes Seitenstück zu den Organum-Traktaten des Mittelalters“<sup>11)</sup>. Zur Stütze seiner Argumentation zitiert er die Buchnersche Definition von Fundamentum, die aber nicht für die Zeit der Abfassung der Buxheimer Fundamenta gelten kann. Buchner, der sich stark an die Sprache der Theoretiker

---

<sup>6)</sup> Ms. 1716 der Akademie der Wissenschaften Krakau, vgl. A. Chybiński, Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland, SIMG XIII, 1912, S. 476 ff.

<sup>7)</sup> W. Salmen, Artikel „Fundamentbuch“ in MGG.

<sup>8)</sup> Winfried Schrammek, Das deutsche Lied in den deutschen Orgeltabaturen des 15. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Buxheimer Orgelbuchs, Diss. masch. Jena 1956.

<sup>9)</sup> Hans Schnoor, Das Buxheimer Orgelbuch, Diss. masch. Leipzig 1923, S. 20.

<sup>10)</sup> Arnold Schering, Studien, S. 19.

<sup>11)</sup> Die Problematik in Scherings Hypothesen bezüglich des Organum = Orgel und mehrstimmige Gattung, und organisare = Orgel-Spielen und Organum-Singen, lasse ich hier unberücksichtigt.

anlehnt, hat den musikalischen Satz als Voraussetzung für das Orgelspiel im Auge, nicht aber den anschaulichen genuin-instrumentalen Spielvorgang, wie ihn die Buxheimer Fundamenta darlegen. Scherings Bezeichnung des Fundamentum als Seitenstück zu den Organum-Traktaten des Mittelalters hat nur insofern etwas für sich, als beide lediglich Darstellung von Ausführungsweisen mehrstimmiger Musik sind: In den mittelalterlichen Organum-Traktaten wird die Regel, das *Allgemeine*, formuliert, das allen Ausführungen übergeordnet ist. Im Fundamentum des 15. Jahrhunderts dagegen werden hauptsächlich fertige mehrstimmige Wendungen systematisch angeordnet, um das *Besondere* eines Ablaufs festzuhalten. Der entscheidende Unterschied liegt jedoch — was Schering übersieht — darin, daß es sich bei den Fundamenta um mehrstimmige Musik handelt, die von *einem* Musiker ausgeführt wird, während das Organum des Mittelalters aus zwei getrennten Einzel-funktionen, nämlich der des Cantors und der des Organisators besteht. Dieser Umstand wirkt sich besonders beim Rhythmus aus, der im Organum zunächst noch nicht als selbständiger Faktor greifbar war. In den Fundamenta jedoch gehört er zu der Eigenart instrumentaler Betätigung und wird als Folge von einzelnen Anschlägen bei der Aufzeichnung berücksichtigt. Mittelalterliches Organum und Fundamentum gehören in so verschiedene geschichtliche Situationen, daß es nicht ratsam erscheint, eines der beiden Phänomene zur Erklärung des anderen zu Hilfe zu nehmen<sup>12)</sup>.

## 2. Aufbau und Vergleich der vier Fundamenta des Buxheimer Orgelbuchs

### Die vier Fundamenta

- I. Nr. 189, fol. 97r, Z. 1 — fol. 106r, Z. 6 Incipit Fundamentum m.C.p.C.
- II. Nr. 190, fol. 106v, Z. 1 — fol. 108v, Z. 3 Sequitur aliud fundamentum
- III. Nr. 231, fol. 124v, Z. 1 — fol. 142v, Z. 1 (Fundamentum organizandi)
- IV. Nr. 236, fol. 142v, Z. 2 — fol. 157v, Z. 4 Sequitur Fundamentum magistri  
Conradi paumann Contrapuncti

lassen sich, ähnlich wie die mehrstimmigen instrumentalen Vortragsweisen der liturgischen Melodien, von der Art des Spielvorgangs her beschreiben. Die Vorstellung der horizontalen Betätigung haftet den anschaulichen Bezeichnungen wie „Ascensus“, „Descensus“, „Clausula“ und „Cursus“ an, die sich alle auf die Eigenart eines klanglichen Ablaufs beziehen. Dem vertikalen Spielvorgang entsprechen mehr Ausdrücke wie „In idem redeunt“ oder „Concordancie“, mit denen das gleichzeitige Anschlagen verschiedener konsonanter Töne gekennzeichnet wird.

<sup>12)</sup> Zu den verschiedenen geschichtlichen Stufen von vokalem und instrumentalem Organum vgl. Th. Göllner, Formen, S. 144 ff.

Allen Fundamenta gemeinsam ist die Projektion des kompakten Orgelklangs auf die zeitliche Dimension und die Aufspaltung dieses Klangs in anschauliche Spielvorgänge. Das Kernstück der einzelnen Fundamenta bildet, nach den zusammenhängenden Ascensus simplex-Übungen, das Aufsuchen und Veranschaulichen von Tönen der Tonleiter. Der Spieler geht dabei vom  $c^0$  als absolutem Beziehungspunkt aus. Im Fundamentum I beginnt er mit den Übungen in Sekundschritten, die er bis zum  $c'$  hinauf ausführt. Es schließen sich Wendungen an, denen Terz-, Quart-, Quint- und Sextsprünge zugrunde liegen und die nach Erreichen des Zieltons sofort wieder in den Ausgangsklang zurückführen. Auf fol. 101v, Z. 1, T. 6 beginnt die Aufstellung der Intervallausfüllungen neu: *Alio modo ad tercias*. Ich gebe im folgenden je ein Beispiel dieser Fortschreitungen:

1. stufenweise in die Terz, fol. 97v, Z. 4, T. 1—5

2. sprungweise in die Terz, fol. 99v, Z. 2, T. 3—6

3. sprungweise in die Quart, fol. 100r, Z. 5, T. 4—6



4. sprungweise in die Quint, fol. 100v, Z. 4, T. 1—3



5. sprungweise in die Sext, fol. 101r, Z. 2, T. 4—6



In den Beispielen 3—5 erklingt der höhere Fundamentton nicht als selbständiger Zielklang, sondern ist gleichzeitig der erste Ton der Klauselwendung, mit der man zum ersten Fundamentton zurückkehrt. Der höhere Fundamentton<sup>13)</sup> tritt also als eigenständiger Gerüstton nicht in Erscheinung. Man hört den „Ascensus per quintam“ im 4. Beispiel als komplexen mehrstimmigen Ablauf, bei dem der D-Klangraum durch die Klausel Sext-Oktav zentriert wird. Versuche ich nun diesen komplexen Ablauf als Ausführung der abstrakten Fundamenttöne d—a—d zu beschreiben, so muß ich einzelne Akte dieses Vorgangs getrennt erfassen, die bei der Stegreifausführung zu gleicher Zeit wirksam sind: Der Spieler wählt nach dem Ausgangsklang  $d'$   $d$  zuerst aus den beiden folgenden Fundamenttönen denjenigen aus, der durch die Klauselwendung mit der stereotypen Verbindung Sext-Oktav als Klangraum fixiert werden soll, in unserem Fall der letzte Fundamentton d. Der zweite Fundamentton, der durch den Quintsprung erreicht wird, ist für das Einsetzen der Klauselwendung gewissermaßen eine „Ars inveniendi“. Der Spieler denkt also nach dem Anschlagen des Ausgangsklangs an den dritten Fundamentton als Zielklang und bringt dann in der Wendung, mit der er diesen Zielklang erreicht, den zweiten Fundamentton unter. Er ermittelt so einen geeigneten,

<sup>13)</sup> Ich nenne die ad hoc den Übungen beigelegten Töne Skalen- oder Fundamenttöne.

mehrstimmigen Ablauf, der in unregelmäßiger Folge die Fundamenttöne enthält.

Der Spieler kann aber auch den zweiten Fundamentton als Zielklang fixieren und die Folge der drei Fundamenttöne durch zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Klauselabläufe mehrstimmig ausführen, z. B. c—g—c fol. 100v, Z. 3, T. 4—6



Der G-Klang erscheint jedoch nur als Durchgangsklang, da sich die Schlußwendung als Vorbereitung des C-Klangs unmittelbar anschließt.

Im Fundamentum II sind die Übungen so angeordnet, daß immer zuerst alle aufsteigenden und dann alle absteigenden Klauselwendungen ausgeführt werden (fol. 106v, Z. 3 ff.). Der Verfasser des wesentlich umfangreicheren Fundamentum III stellt die Übungen ebenfalls nach auf- und absteigenden Abläufen getrennt zusammen. Er verbindet darüber hinaus die einzelnen Intervall-Ausfüllungen durch die Kolorierung der rechten Hand zu einem zusammenhängenden Ganzen (fol. 125r, Z. 1 ff.). Die Ascensus und Descensus per tercias, quartas etc. wiederholt er auf den einzelnen Stufen des Hexachords c—a und fügt nach dem Abschluß der Übungen jeweils ein Praeambulum der betreffenden Stufe ein (z B. Nr. 232, fol. 128v, Z. 1: Praeambulum super C).

Einen größeren Teil des Fundamentum III bilden die Wendungen mit frei gewählten Fundamenttönen, die jeweils bis zur Quint aufsteigen, z. B. fol. 125v, Z. 5: Sequuntur Clausule in ut re ut:

bis zur Sekund:	ut re ut, ut ut re re ut,
bis zur Terz:	ut re mi mi re ut, ut re re mi mi re re ut, ut, mi, mi, ut
bis zur Quart:	ut re mi fa fa mi re ut, ut mi fa fa mi ut, ut fa fa ut,
bis zur Quint:	ut re mi fa sol sol fa mi re ut, ut re mi sol sol mi re ut, ut re fa sol sol fa re ut, ut mi fa sol sol fa mi ut, ut mi sol sol mi ut, ut re sol sol re ut, ut fa sol sol fa ut, ut sol ut

Der Verfasser des Fundamentum IV verzichtet mit Ausnahme des Ascensus simplex auf die zusammenhängenden Ascensus- und Descensus-Abschnitte und ordnet seine Übungen nur anhand der obigen frei gewählten Fundamenttöne an.

Jeder Zusammenstellung von Übungen werden in allen vier Fundamenta die „Ascensus simplices“ vorangestellt, mit denen zuerst einmal die Tasten der Klaviatur als Orientierungspunkte für die Spielvorgänge vorgeführt wer-

den sollen. Alle vier Fundamenta enthalten außerdem sog. Redeuntes-Übungen, in denen über den Pedaltönen des Hexachords c—a komplementäre Wendungen der beiden Hände angebracht werden.

Die vier Fundamenta unterscheiden sich sowohl durch spieltechnische als auch satztechnische Merkmale. Diese Merkmale treten besonders in der verschiedenen Ausführung einer abstrakten Tonfolge hervor. Wie wir bereits anhand der Intavolierungstechnik und der Kyrie-Bearbeitungen sahen<sup>14)</sup>, ist der Spielvorgang im zweiten Teil des Buxheimer Orgelbuchs stärker vom musikalischen Satz geprägt. Der Spieler im zweiten Teil (Fundamentum III und IV) umschreibt nicht nur die Folge der Fundamenttöne, sondern erfaßt zugleich den aufgrund dieser Folge sich ergebenden Wechsel der Klänge. Ich stelle zwei Klauselabläufe aus Fundamentum I und III einander gegenüber: fol. 101v, Z. 1, T. 6—8 und fol. 125v, Z. 5, T. 2

fol. 101v, Z. 1, T. 6-8

fol. 125v, Z. 5, T. 2

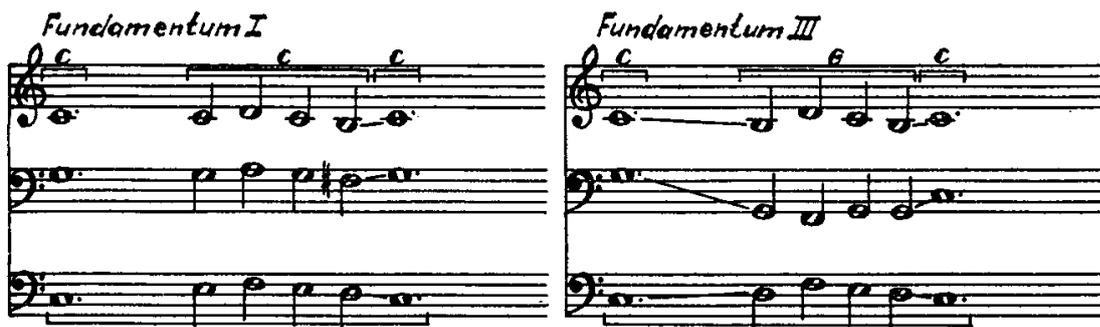
In beiden Beispielen wird die Fundamenttonfolge durch eine melodische Wendung im Tenor umschrieben. Der Spieler geht jeweils vom Quintoktavklang  $c'$

g aus und schließt an den zweiten Fundamentton e bzw. d eine stereotype  $c$

Klauselwendung an. Um das spieltechnische Erfassen der Klangfolge deutlich zu machen, vergleiche ich die Gerüstklänge, die ich aus dem Klauselablauf herauschäle:

<sup>14)</sup> Vgl. S. 133 ff. und 190 f.

<sup>15)</sup> Ich notiere die wegen der begrenzten Klaviatur oktavierten Töne in ihrer ursprünglichen Lage.



Man hat es bei diesen dekolorierten Klangfolgen mit bloßen vertikalen „Griffen“ zu tun, deren Klänge in den beiden Beispielen eine jeweils verschiedene Funktion haben und daher auch durch einen unterschiedlichen Spielvorgang erfaßt werden. Im Beispiel aus dem Fundamentum I wird der obere

c'

Bestandteil, das c' des Quintoktavklangs g, durch die Diskantwendung

c

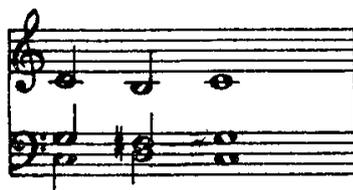
c'—d'—c'—h—c' umspielt. Diese Umspielungswendung wird durch Terzsextklänge verdoppelt, die über den zweifachen Leitton in den Schlußklang

h

geführt werden und den Eintritt des letzten Terzsextklangs fis gleichsam

d

verzögern. Der Spieler kehrt durch einen gleichbleibenden Spielvorgang, der fauxbourdonartigen Umspielung des c', wieder in den Ausgangsklang zurück. Die Terzsextklänge haben keine Eigenständigkeit. Sie stellen lediglich eine Erweiterung folgender Klangfolge dar:



h

Der zweite Klang, der Terzsextklang fis, führt dabei keinen neuen Klangraum

d

ein, sondern bestätigt lediglich den Quintoktavklang am Anfang und Schluß als den für den ganzen Ablauf zentralen Klang. Der ganze Ablauf des Fundamentum I ist von dieser Verdoppelungstechnik bestimmt, die nicht auf dem Klangwechsel, sondern auf dem Nachbarschaftsverhältnis der Klänge beruht. Man kann die Folge der Terzsextklänge als Ersatz für die Verdoppelung der Diskantwendung durch Quintoktavklänge auffassen:



Die Verwendung von Terzsext-Verdoppelungen anstelle von Quintoktav-Verdoppelungen hängt mit dem Bestreben des Spielers zusammen, die Fauxbourdontechnik der Kunstmusik nachzuahmen. Außerdem versucht der Spieler, die Verdoppelungsklänge in möglichst enger Lage in den „Griff“ zu bekommen. Er schränkt das Verdoppelungsverfahren auf den der Klaviatur adäquaten Oktavraum ein und wählt nach dem Quintoktavklang im Beispiel aus dem Fundamentum I den Terzsextklang  $g$  als geeigneten Fortrückungsklang, indem er die

$c'$   
 tiefste Stimme, den Tenor, vom  $c^0$  zum  $e^0$  springen läßt. Der Spielvorgang im Fundamentum I erfaßt daher den horizontalen Ablauf als eine Art Klangverlängerung des Anfangsklangs.

Anders aber im Fundamentum III: Die Gerüstklänge gehen hier zwar  
 $c'$   
 auch vom Quintoktavklang  $g$  aus. Dieser Klang wirkt aber nicht wie  
 $c$

ein kompakter, reiner Verdoppelungsklang, sondern wie ein aus drei Bestandteilen bestehender Klang. Das wird daran deutlich, daß die umschreibende Klangfolge durch den G-Klang als völlig neuer Klang eröffnet wird und durch gleichzeitige Stimmbewegungen dem C-Klangraum einen G-Klangraum gegenüberstellt. Während wir im Beispiel das Fundamentum I Stimmbewegungen nur in Form von steigenden bzw. fallenden Sekundschritten bei der Verbindung des vorletzten mit dem letzten Klang beobachten, zeigt im Fundamentum III bereits der zweite Klang einen den Klangwechsel erfassenden verfeinerten Spielvorgang, bei dem alle Klangbestandteile gleichzeitig berücksichtigt werden. Die Einheit des Klangraums wird in dem Beispiel des Fundamentum III durch die Polarität des C-Klangs und des G-Klangs hergestellt, wobei die selbständigen Klänge in Wechselbeziehung zu den stimmenmäßigen Tonfolgen stehen. Sigel für einen solchen klanglichen Ablauf sind nicht die Fundamenttöne  $c—d—c$ , wie im Fundamentum I, sondern die Baßtöne  $c—G—c$ . Während die Fundamenttöne in der Klauselwendung des Fundamentum I in den horizontalen Spielvorgang eingebettet sind, bilden sie im Fundamentum III einen Bestandteil der vertikalen Klangverbindung. Denken wir an das Hervorbringen von kompakten Mixturklängen auf der Orgel des Mittelalters, bei dem eine reine Verdoppelungs-Mehrstimmigkeit erklang, so ist zwischen dem Fundamentum I und III des Buxheimer Orgelbuchs der tiefste Einschnitt in der Geschichte der Orgelmusik erkennbar. Gerade die beiden Fundamenta des zweiten Teils zeigen den Übergang von der einfachen Verdoppelungs-Mehrstimmigkeit zu echter mehrstimmiger Musik, die von einem Musiker durch die spieltechnische Erfassung des Klangwechsels ausgeführt werden kann.

Gemeinsames Merkmal von Fundamentum I und III ist die Umschreibung der Folge von Fundamenttönen durch eine melodische Wendung. Umschrei-

bende Wendungen beobachten wir auch in dem wesentlich einfacheren Fundamentum II (Nr. 190), z. B. *Per tercias ascensus/descensus* fol. 106v, Z. 4, T. 3—6:



Abgesehen von den Schlußklängen werden im Fundamentum II nur zweistimmige Klauselabläufe aufgezeichnet, wie sie auch im Fundamentum I häufig vorkommen. Die Aufzeichnung der Übungen im I. und II. Fundamentum legt die Anzahl der Stimmen nicht fest. Oft beginnt eine Übung zweistimmig. Eine dritte Stimme tritt plötzlich in der Klauselwendung dazu, sobald es sich um stereotype „Griffe“ handelt. Dieses plötzliche Auftreten einer dritten Stimme wirkt nicht so sehr als Übergang von der Zwei- zur Dreistimmigkeit, sondern wie eine Art Klangverstärkung der Tenorklauselwendung. Beim Ausführen der abstrakten Fundamenttöne durch anschauliche, horizontale Spielvorgänge ist die Anzahl der Stimmen untergeordnet. Die Stegreifausführung auf der Orgel ist auf der Stufe des Fundamentum I nicht von der Vorstellung des fertigen mehrstimmigen Satzes, sondern vom genuin-instrumentalen Spiel geprägt. Die einzelnen Fundamenttöne sind Orientierungspunkte auf der Klaviatur, sie stellen noch keine musikalische Wirklichkeit dar. Sie sind daher auch keine Träger von Klängen, die wie im Fundamentum III durch die Beherrschung der Applikatur nach den Satzregeln miteinander verbunden werden.

Die Zusammenklangsmöglichkeiten werden daher im Fundamentum I außerhalb der anschaulichen, genuin-instrumentalen Spielvorgänge mitgeteilt. Es handelt sich um einen kurzen Abschnitt am Ende des Fundamentum I auf fol. 105v, der die Überschrift „*Concordancie M. C. P. C.*“ trägt. Diese „*Concordancie*“ werden anhand der „*Ascensus per tercias*“ etc. vorgeführt. Die Fundamenttöne verlaufen je nach ihrer Lage bald in der mittleren, bald in der unteren Stimme. Jeder Klang stellt einen in sich ruhenden Komplex dar, dessen Bestandteile zu dem jeweils neu eintretenden Fundamentton dazugegriffen werden, ohne daß diese Klangbestandteile durch Stimmbewegungen und damit durch das Merkmal des Klangwechsels gekennzeichnet werden, z. B. fol. 105v, Z. 1:



Der primär vertikale Spielvorgang der „Concordancie“ im Fundamentum I erfaßt nicht die Verbindung der Klänge. Eine solche Technik würde einen Spielvorgang voraussetzen, der zugleich die vertikale *und* die horizontale Komponente enthält: den „Akkordgriff“ und die Kolorierung, mit anderen Worten, den musikalischen Satz und die adäquate Spielweise. Das Zusammenwirken dieser getrennten Komponenten beobachteten wir im Klauselablauf des Fundamentum III, fol. 125v, Z. 5, T. 2<sup>16)</sup>.

Noch ausgeprägter ist der vertikale Spielvorgang im Fundamentum IV zu erkennen. Die abstrakten Fundamenttöne werden in dieser Übungssammlung nicht durch melodische Wendungen umschrieben, sondern notengetreu als „Stimme“ übernommen. Über den einzelnen Tönen des Hexachords c—a werden in Form von Klangfolgen kleine dreistimmige Sätzchen demonstriert, die nach den vorher festgelegten Fundamenttönen gearbeitet sind. Der Organist spielt eine Folge von Klängen, deren Bestandteile er den einzelnen Tastenbereichen zuordnet, wozu auch die öfters durch p bezeichnete Pedalklavatur gehört, z. B. fol. 142v, Z. 4, T. 4:

*Ut ut re mi fa fa mi re ut*

Nach den beiden C-Klängen am Anfang erklingt über dem dritten Fundamentton d ein Quintdezimklang, der zugleich durch das d im Baß als dem im voraus fixierten Fundamentton und durch den Halbtonschritt im Diskant e—f eingeführt wird. Um einen echten Klangwechsel zustande zu bringen, ergibt sich für die Mittelstimme nur das a, die Quint, über dem Fundamentton d. Der sich über dem folgenden Fundamentton e anschließende Terzdezimklang ist ebenfalls von allen drei Bestandteilen zugleich bestimmt: das durch die Anordnung der Fundamenttöne festgelegte e, die Gegenbewegung der Mittelstimme zur Terz g und die Weiterführung der Sext in die Oktav zwischen Mittel- und Oberstimme. Bei den hier nacheinander beschriebenen Phasen der Klangverbindung handelt es sich aber im Augenblick der Ausführung um einen kompakten Spielvorgang, dessen Griff-Möglichkeiten bereits in der Veränderung eines einzelnen Klangbestandteils, etwa im Eintritt des jeweils folgenden Fundamenttons, enthalten sind. Der neue Fundamentton ist also immer zugleich auch ein Bestandteil des nächsten Klangs. Anstelle des umschreibenden, anschaulichen Spielvorgangs in beiden Händen, wie z. B. im Fundamentum I, steht hier im

<sup>16)</sup> Vgl. S. 202.

Fundamentum IV die Aneignung des musikalischen Satzes im Vordergrund. Durch die Aneignung des musikalischen Satzes ist der Spieler in der Lage, die abstrakten Gerüsttöne als anschauliche Sinn-Integration zu verwirklichen und unmittelbar aus dem Stegreif als stimmenmäßige Tonfolge auszuführen. Die im Fundamentum I getrennt vor jeder Übung als konstruktives Gerüst aufgezeichneten Fundamenttöne wurden erst durch den Spielvorgang in ein musikalisches Geschehen verwandelt. In der Technik des vom musikalischen Satz geprägten Fundamentum IV stehen sie jedoch bereits *vor* dem Spielvorgang in einem inneren melodischen Zusammenhang, dem ein Ablauf von Klängen als äußeres Korrelat entspricht.

Die rechte Hand führt oft eine kleine melodische Bewegung aus, indem sie zwischen die Gerüsttöne der Klänge Zwischennoten einfügt, z. B. *ut fa fa ut*, fol. 142v, Z. 5, T. 3:



Die Bewegung der rechten Hand übernimmt dabei die Funktion der Klangverbindung, in der zwei völlig heterogene Klangbestandteile, der F-Klang in den Unterstimmen und der Leittonschritt *h—c'* als Bestandteil des G-Klangs im Bezug auf den Quintoktav-Schlußklang koordiniert werden.

Neben den unkolorierten Klangfolgen enthält das Fundamentum IV auch Übungen, in denen wie im Fundamentum III die Klänge der linken Hand durch Kolorierung der rechten umspielt werden, z. B. *ut re ut*, fol. 146r, Z. 6, T. 4:



Es findet eine im Notenbild sichtbare Trennung in satztechnisch verschiedene Funktionen der rechten und linken Hand statt. Die linke Hand fixiert die durch die Tasten *ut re ut* bezeichneten Klänge, während die rechte Hand einzelne Bestandteile dieser Klänge umspielt. Durch das Umspielen und Weiter-

führen von Klangbestandteilen tritt die Verbindung der Klänge I—V—I stärker in den Vordergrund als die Fundamenttonfolge c—d—c, die ursprünglich die Sextoktavklausel konstituierte. Man hat bei der Ausführung dieser Übung auf dem Tasteninstrument nicht den Eindruck, daß drei parallele Quinten  $\begin{matrix} g & d & g \\ c & G & c \end{matrix}$  ausgeführt wurden, sondern drei durch die Quint miteinander verwandte Klänge, deren echte Stimmbewegungen man ohne weiteres herauschälen kann, wenn man die Klangverbindung I—V—I durch füllende Töne ergänzt:



Durch diese Fülltöne (e—g—e) wird das in den Kolorierungswendungen bereits angedeutete Merkmal der Klangverbindung nun auch explicite bei der Niederschrift, gewissermaßen als res facta, berücksichtigt und im Sinne der späteren V—I-Kadenz ausgeführt.

Im Fundamentum IV des Buxheimer Orgelbuchs tritt der musikalische Satz als neue Voraussetzung für das Hervorbringen von Musik auf dem Tasteninstrument am stärksten von allen Buxheimer Fundamenta in Erscheinung. Den Anstoß dazu gaben zwei Umstände:

1. Die seit langem praktizierte Gepflogenheit, kunstvolle Musik für die Ausführung auf dem Tasteninstrument zu intavolieren. Man versuchte immer mehr, eine dem ursprünglichen Erklängen der kunstvollen mehrstimmigen Komposition möglichst nahekommende Wiedergabe zu erreichen. Dieses ursprüngliche Erklängen der Komposition wird vom Hör-Eindruck her als kompakte Folge von Klängen wahrgenommen, die einen einheitlichen Klangraum bilden.
2. Die Erfassung des Klangs als einem aus mehreren konsonanten Elementen bestehenden selbständigen Gebilde. Ein einheitlicher Klangraum kann nur durch die Beziehung des selbständigen Einzelklangs zu den anderen Klängen entstehen. Der Spieler mußte diese Beziehung durch die spieltechnische Beherrschung des Klangwechsels herstellen. Die Voraussetzung dafür eignete er sich durch Übung aller denkbaren Klangverbindungen an, wie sie das Fundamentum IV enthält. Er verwirklicht beim Hervorbringen von Musik zugleich den musikalischen Satz.

Der musikalische Satz bedeutet einerseits für den Instrumentalisten eine Einengung des genuin-instrumentalen Spiels. Das Freie des Spielvorgangs schrumpft gewissermaßen auf die für das Zustandekommen des Klangwechsels

notwendigen „Griffe“ zusammen. Durch den musikalischen Satz ist er aber andererseits in der Lage, echte mehrstimmige Musik als einzelner Musiker aus dem Stegreif auszuführen. Echte mehrstimmige Musik war bisher nur im Zusammenwirken mehrerer Musiker denkbar. Die Lösung dieses inneren Widerspruchs liegt darin, daß der Musiker jetzt die Klänge als *Bezugspol*<sup>17)</sup> von Stimmbewegungen erfassen und die zusammenklingenden Töne dieser Stimmbewegungen durch einen kompakten Spielvorgang zum Erklingen bringen kann.

### *3. Die eigenständigen Spielvorgänge und die Einheit des Klangraums in den Fundamenta I und II*

Innerhalb der Fundamenta des Buxheimer Orgelbuchs zeichnen sich verschiedene Funktionen der Kolorierungswendungen in der rechten Hand ab. Sie sind besonders im Fundamentum I ein nicht aus dem Ganzen des genuin-instrumentalen Vorgangs herauslösbarer Bestandteil. Dieser Vorgang umfaßt zahlreiche Nuancen der horizontalen Betätigung der rechten Hand und ihre rhythmisch-komplementäre Koordinierung mit der linken Hand. Durch das Zusammenhängende des Spielvorgangs werden die Fundamenttöne des Fundamentum I anschaulich gemacht. Im Fundamentum IV dagegen bilden die Fundamenttöne implizite eine Folge von Gerüstklängen. Erst nach der spieltechnischen Beherrschung der Verbindung dieser Klänge kann der Spieler seine Floskeln und Wendungen anbringen. Er muß durch das gleichzeitige Niederdrücken von Tasten das für die Kolorierung notwendige klangliche Gerüst als mehrstimmigen Satz erst hervorbringen. Die Kolorierung durch Sechzehntelläufe ist als Spielvorgang der rechten Hand eine Funktion des musikalischen Satzes, in dem sie die isolierten gerüstartigen Klänge enger aneinanderrückt. Die Einheit des Klangraums wurde, wie wir bereits beim Vergleich der Übungen aus Fundamentum I und III sahen, dabei nicht durch die genuin-instrumentale Betätigung, sondern durch den musikalischen Satz hergestellt. Ich möchte nun den genuin-instrumentalen Spielvorgang innerhalb der Techniken von Fundamentum I und II weiter verfolgen, in denen die Einheit des Klangraums nicht von der Polarität der Klänge, d. h. vom musikalischen Satz geprägt ist, sondern in erster Linie von rhythmisch-komplementären Wendungen und fauxbourdonartigen Verdoppelungen, wie ich sie anhand der Klauselwendung des Fundamentum I<sup>18)</sup> beschrieben habe. Ich verfolge das Verhältnis von Spielvorgängen und Klangräumen in den „Ascensus simplices“ und in den „Voces redeuntes“.

---

<sup>17)</sup> Die Beziehung der Klänge zu den Stimmbewegungen ist Gegenstand der Untersuchung R. Schlötterers, Struktur und Kompositionsverfahren in der Musik Palestrinas, AfMw XVII, 1960, S. 40 ff.

<sup>18)</sup> S. 202 f.

a) Die Übungen des Ascensus simplex

Die beiden Fundamenta I und II werden jeweils durch eine zusammenhängende mehrstimmige Ausführung der Tastenfolge  $c^0-c'$  eröffnet: Im Fundamentum I sind es zwei solcher Übungen am Anfang: fol. 97r, Z. 1 Ascensus cum descensu, und Z. 4 Alius ascensus cum descensu. Im Fundamentum I steht außerdem noch innerhalb der einzelnen Intervallübungen ein solcher Ascensus cum descensu ohne Überschrift auf fol. 104r, Z. 1 und eine dem ersten Ascensus auf fol. 97v sehr ähnliche Übung am Schluß der „Redeuntēs“ fol. 105r, Z. 5, die mit „Bonus tactus“ überschrieben ist. Das Fundamentum II beginnt auf fol. 106v mit der Ascensus-Übung, die in den Fundamenta III und IV mit Ascensus simplex überschrieben ist. „Simplex“ bezieht sich hier auf die stufenweise angeordneten auf- und absteigenden Fundamenttöne im Unterschied zu den Ascensus per tercias, quartas etc. Im Fundamentum I bringt die Kolorierung der rechten Hand oft stereotype Wendungen, z. B. fol. 97r, Z. 1, T. 5 und Z. 4, T. 2:



Es ergibt sich keine zusammenhängend gestaltete Bewegung in der rechten Hand, sondern meist ein unvermitteltes Fortrücken bis zum nächsten Zusammenklang auf „eins“ einer Masureinheit, z. B. fol. 97r, Z. 1, T. 5 — Z. 2, T. 3:

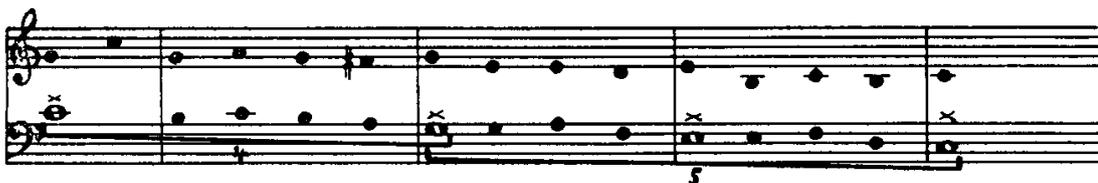


Hier erklingen im Unterschied zu den anderen, bisher besprochenen Übungen die Fundamenttöne  $g-c'$  unverändert in der linken Hand. Sie sind in Klangfolgen eingebettet, wobei die einzelnen Klänge durch den Spielvorgang in der



gangs paraphrasiert werden. Jedem Skalenton von  $c'$  bis  $c^0$  wird eine Measureinheit zugeordnet. Es entsprechen deshalb den acht Fundamenttönen acht solcher durch Tabulaturstriche abgegrenzter Measureinheiten. Wir würden aufgrund unserer heutigen Vorstellung von Tonleiter als melodisch-harmonischem Ganzen die Folge der Skalentöne als eine Art Cantus prius factus ansehen und dabei die Oberstimme als Zusatzstimme auffassen. Eine solche Zusatzstimme müßte aber ganz anders aussehen, sie zeigte vermutlich einen glatteren, einheitlicheren Verlauf, der von den Zusammenklängen mit den einzelnen Tönen der Unterstimme auf „eins“ jeder Measureinheit gebildet würde.

Nun erscheint aber in der Unterstimme der Fundamentton nur in insgesamt vier Measureinheiten auf „eins“, nämlich in T. 1 (Quint), T. 4, 6 und 8 (jeweils Oktav). In T. 4, 6 und 8 handelt es sich dabei um die Schlußklänge kurzer Klauselabläufe. In T. 3, 5 und 7 dagegen erscheint der zugehörige Fundamentton bei der dritten Semibrevis der jeweiligen Measureinheit und in T. 2 kommt das  $h$  in der Unterstimme überhaupt nicht vor. Die Fundamenttöne  $c'—c^0$  werden nicht als regelmäßig aufeinanderfolgende, konstruktive Tonreihe verwendet, sondern lediglich als Orientierungspunkte auf der Klaviatur für die komplementären Spielvorgänge in den beiden Händen. Die Oktav  $c'—c^0$  wird gleichsam durch die instrumentale Betätigung veranschaulicht. Von den Klangzentren (z. B. G-Klang in T. 4, E-Klang in T. 6) her gesehen ergeben sich einzelne, zusammenhängende Abschnitte, in denen zwar Fundamenttöne enthalten sind, die aber den Bau des ganzen Satzes nicht bestimmen. Die erste Measureinheit beginnt mit der Quint über dem  $c'$ . In T. 2 führt die Oberstimme die Quint zur Oktav weiter, wobei das  $d$  in der linken Hand nur als unwesentlicher, aus dem Stegreif eingeschobener Ton erscheint. Dies wird noch deutlicher, wenn ich in der Oberstimme in T. 2 auf „eins“ nicht  $f$ , sondern  $fis$  spiele. Der Fundamentton  $h$  wird in T. 2 nicht verwendet. T. 1 und 2 fixieren den C-Klang, an den sich die Wendung mit dem komplementären Rhythmus in T. 3 als Überleitung zum G-Klang anschließt. Diese Wendung enthält zwei Fundamenttöne, das  $h$  und das  $a$ , und holt gewissermaßen das Versäumte nach. In T. 4 wird der G-Klang umschrieben, der durch den kurzen Klauselablauf zum E-Klang geführt wird. Die in T. 6 einsetzende zusammenhängende Triolenwendung in der rechten Hand führt dann über die Sextoktavklausel in T. 7 in den C-Quintoktavklang von T. 8, wobei die Kolorierung des einfachen Klauselablaufs aus der Umspielung des E-Klangs in T. 6 abgeleitet wird. Versuche ich einen Gerüstsatz herauszuschälen, so ergibt sich nacheinander der auf die Fläche projizierte C-Dur-Dreiklang  $c'—g^0—e^0—c^0$ :



Fassen wir nun die Bewegung der beiden Hände ins Auge, so läßt die Gestaltung der Unterstimme noch eine weitere übergeordnete Gliederung, nämlich C-Klang — G-Klang — C-Klang erkennen. Während wir in den einzelnen Measureinheiten der Oberstimme eine häufig wechselnde Bewegungsart beobachten, führt die linke Hand hauptsächlich zwei Bewegungsarten aus: T. 1—4 langsame Folge der Töne, komplementäres Einführen des G-Klangs, T. 4—8 rollende Bewegung in Semibreven, Kolorierung der sich wiederholenden Folge Sext-Oktav am Schluß. Der klangliche Spielvorgang mit der Semibrevis-Bewegung in der linken Hand nimmt dem E-Klang ein wenig von seiner Eigenständigkeit, so daß man T. 5—8 als ununterbrochenen einheitlichen Ablauf empfindet. Die verschiedenen Gliederungen sind das Merkmal zusammenhängender horizontaler Spielvorgänge, die den Oktavraum als klangliche Einheit veranschaulichen.

### *b) Die Redeuntes-Übungen des Fundamentum I*

Zunächst möchte ich ausführlicher auf die im vorigen Abschnitt beschriebenen Spielmerkmale eingehen, die ich als horizontale und vertikale Spielvorgänge unterschied. Unter horizontalem Spielvorgang verstand ich in den Fundamenta I und II die Art und Weise, einen Klang durch geeignete Wendungen in beiden Händen zu entfalten und zu modifizieren<sup>19)</sup>. Ausgangs- und Schlußklang war dabei meist die Oktav, die den Bewegungsvorgang der rechten und linken Hand umschloß. Der zeitliche Ablauf zwischen Anfangs- und Schlußklang war das primäre Merkmal dieser Technik, nicht das gleichzeitige Anschlagen von Tönen, die zusammen den Oktavklang bildeten.

In den Fundamenta III und IV dagegen stand das gleichzeitige Anschlagen verschiedener Klangbestandteile im Vordergrund, wobei der Klangwechsel spieltechnisch erfaßt wurde<sup>20)</sup>. Ich nannte diesen Spielvorgang, da er nicht erst im zeitlichen Ablauf in Erscheinung trat, vertikal. Die Trennung des Spiels auf der Klaviatur in die genannten Komponenten erleichtert die Aufgabe, das Aufkommen einer Satzvorstellung innerhalb der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts zu verfolgen<sup>21)</sup>.

Besonders aber erscheint es naheliegend, von horizontalen und vertikalen Spielvorgängen zu sprechen, wenn wir an die Orgelmusik der ersten Hälfte des

<sup>19)</sup> Vgl. S. 198 ff.

<sup>20)</sup> Vgl. die Gegenüberstellung der Fundamenta I und III S. 202.

<sup>21)</sup> Das Erfassen des Satzes steht in der theoretischen Anweisung der Orgeltabulatur des Johannes von Lublin im Vordergrund. Er beschreibt den Spielvorgang

1. als gleichzeitiges Einsetzen aller Stimmen: *simul et semel omnibus vocibus*,  
2. als Nacheinander-Einsetzen der am Satz beteiligten Stimmen: *cantus potest incipi, ut una vox sequatur alteram in diapason etc.*

SIMG XIII, S. 486.

16. Jahrhunderts denken. Ich ziehe dazu das Praeambulum in Fa von Hans Kotter heran<sup>22)</sup>):

The image shows a musical score for a piece titled 'Praeambulum in Fa' by Hans Kotter. The score is written in two staves, treble and bass clef, with a common time signature (C). The music is divided into 21 measures, numbered 1 through 21. The notation includes various rhythmic values (eighth, sixteenth, and quarter notes), rests, and chordal structures. The piece is in the key of F major (one flat). The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical score.

In T. 1—2 führt die rechte Hand über dem Oktavklang der linken Sechzehntelwendungen aus. In T. 3 wird die Bewegung in die linke Hand verlegt: Zu dem Terzsextklang der rechten Hand spielt die linke die Achtelwendung, die mit demselben Rhythmus in T. 4 von der rechten Hand übernommen wird und in T. 5 wieder in der linken erscheint. In ähnlicher Weise leitet die linke Hand in T. 8—10 vom kompakt angeschlagenen C-Klang zum F-Klang über. Die Bestandteile dieser Klänge liegen innerhalb des Oktavraums, der als Ausschnitt aus der Klaviatur spieltechnisch gut zu bewältigen ist. Den einzelnen Klängen liegt der vom Spielvorgang erfaßte Klangwechsel zugrunde. In den letzten vier Takten bleibt die Eigenart des Klangwechsels auch dann gewahrt, wenn die vorher von der rechten Hand ausgeführten kompakten Klänge vom drittletzten Takt ab in die linke Hand verlegt werden, ohne daß ein direktes stimmenähnliches Verhältnis zwischen diesen Klängen vorliegt. Ich stelle die strenge

<sup>22)</sup> Archibald Thompson Davison und Willi Apel, *Historical Anthology of music I*, 6. Aufl., Cambridge, Massachusetts 1962, S. 89, Nr. 84g.

stimmenmäßige (= horizontale) Anordnung der Klänge der durch den Spielvorgang bedingten Verlegung von Klangbestandteilen in die tiefere Oktave gegenüber:



Diese Spieltechnik setzt aber die bereits im Fundamentum III des Buxheimer Orgelbuchs beobachtete Möglichkeit des Orgelspiels voraus, Klänge unabhängig von ihrer stimmenmäßigen Herkunft nebeneinander zu stellen und zu verbinden und gleichsam als kompakte „Akkordgriffe“ sigelartig zu verwenden. Die sigelartige Verwendung der Klänge begegnete uns im Kyrie Nr. 251<sup>23)</sup>. Sie bildeten zwar durch ihre vertikale Funktion den einheitlichen Klangraum, ihre Klangbestandteile aber waren im Sinne einer Stimme der späteren Musik so angeordnet, daß die horizontalen Tonfolgen der Tabulatur einem bestimmten Tastenbereich entsprachen; der Diskant wurde auf der oberen, der Tenor (c.f.) auf der unteren Klaviaturhälfte, der Baß auf dem Pedal ausgeführt. Durch Zusammenziehen der Klangbestandteile auf den Raum innerhalb der für den „Akkordgriff“ einer Hand geeigneten Oktav ergaben sich dann die für das Kottersche Praeambulum in Fa charakteristischen Spielvorgänge, die ich entsprechend ihrer satztechnischen Funktion als horizontale und vertikale Komponenten unterschied<sup>24)</sup>.

Das Zusammenwirken dieser Komponenten steht besonders in den „Rede-untes“-Übungen des Fundamentum I, fol. 104r, Z. 5, im Vordergrund. Es handelt sich dabei um rhythmisch-komplementäre Abläufe in parallelen Sexten und Terzen, wobei in gleichmäßigen Abständen derselbe Pedalton angeschlagen wird. Diese Abläufe werden auf den Tönen des Hexachords c—a ausgeführt. Ich will die Merkmale anhand der Übung auf c (fol. 104r, Z. 5—6) aufzeigen:



<sup>23)</sup> Vgl. S. 187 ff.

<sup>24)</sup> Es wäre eine wichtige Aufgabe, diese einzelnen Komponenten innerhalb der Tabulaturen des 16. Jahrhunderts, besonders der Tanzgattungen, im Zusammenhang mit der Ausbildung der Tonalität von der spieltechnischen Seite her zu verfolgen.

Die rechte Hand beginnt in jeder Measureinheit mit einer halben Note, die die Duodezim, die Dezim und die Oktav über dem stets neu angeschlagenen Pedalton *c* fixiert. Diese halbe Note wird oft durch die vorausgehende kurze Wendung von drei bzw. vier Vierteln vorbereitet (z. B. T. 1—4, 6—7, 8—10). Der Spieler vergegenwärtigt sich bei jedem Baßton die Zusammenklangsmöglichkeiten und fährt dann mit der klanglichen Umspielung fort. Dazu spielt die linke Hand — meist im Terzabstand — eine Art Begleitstimme. Sie setzt nach der Viertelpause am Anfang jeder Measureinheit ein. Ihr verspätetes Einsetzen ist so zu erklären, daß sie gewissermaßen durch den schlagartig erklingenden Baßton erst in Gang gebracht wird. Sie unterstreicht nicht so sehr den von der rechten Hand und dem Pedalton fixierten Zusammenklang, sondern nimmt vielmehr am Bewegungsvorgang der rechten Hand teil. Die einzelnen Spielvorgänge in den beiden Händen sind daher nur in ihrem klanglichen Zusammenwirken verständlich. Dieses komplementäre Zusammenwirken läßt sich an dem folgenden Schema verdeutlichen. Ich markiere die einzelnen Spielvorgänge in den beiden Händen durch eine Klammer:

Das Nachschlagen der beiden Hände von T. 7 ab wird besonders dadurch hervorgehoben, daß in T. 6 die Wendungen in beiden Stimmen plötzlich mit dem Baßton zusammen einsetzen. Man hat daher den Eindruck von planvoller rhythmischer Differenzierung. Der Satz wirkt wie gebaut. Zugleich aber erhält er im Zusammenwirken der verschieden langen Glieder etwas Lebendiges, da

der horizontale Ablauf durch das gleichbleibende Anschlagen des Baßtons immer neue Impulse bekommt. Der Baß markiert also die neutrale Betonungsfolge und enthebt die beiden Oberstimmen der Schwierigkeit des Klangwechsels, da er immer denselben Ton anschlägt. Durch seine tektonische Funktion hält er die verschiedenartigen Wendungen zusammen. Der Spieler hat daher die Freiheit, diese Wendungen nach Belieben zu kombinieren.

In dem differenzierten komplementären Zusammenwirken von Spielvorgängen geht dieser Satz wesentlich über die Voces redeuntes der Fundamenta im zweiten Teil des Buxheimer Orgelbuchs hinaus. Ich ziehe als Beispiel die Redeuntes in ut aus dem vierten Fundamentum fol. 151r, Z. 5 heran. Die rechte Hand bringt am Anfang und Schluß bordunartige Umspielungen und Kolorierungen. Die beim 4. Baßton einsetzende Wendung erscheint zuerst in der linken Hand und anschließend beim 5. Baßton in der rechten. Auch die Wendungen beim 7./8. und 10./11. Baßton werden *nacheinander* von den beiden Händen ausgeführt. Die einzige Stelle, wo beide Hände zugleich eine Wendung ausführen, scheint auf einem Schreibfehler zu beruhen: Beim 6. Baßton hat vermutlich der Schreiber die Töne des Diskant mit einem anderen Rhythmus aus Versehen in die untere Buchstabenreihe eingetragen, wo sie mit dem angehängten a als Wendung mit gleichmäßigen Vierteln erscheinen. Der Schluß dieses Stückes besteht wieder im Auskolorieren des C-Klangs durch zusammenhängende Sechzehntelwendungen, wobei häufig einzelne Töne umspielt werden:



Da hier die Spielvorgänge in den beiden Händen nicht koordiniert werden, sondern nacheinander erklingen, wirkt der Baß mehr als Bordun. Er hat nicht die Funktion, das komplementäre Spiel zusammenzuhalten wie im Redeuntes-Beispiel von Fundamentum I, sondern lediglich das Geschehen in den beiden Oberstimmen klanglich einzuhüllen.

Rhythmisch sehr differenziert sind auch die anderen Stücke mit den Voces redeuntes im Fundamentum I, besonders dasjenige über dem Baßton e, fol. 104v, Z. 2:





Besonders häufig ist die rhythmische Wendung  in der Oberstimme, die sich jeweils über eine Measureinheit erstreckt. Es handelt sich dabei um eine in der Kunstmusik des 15. Jahrhunderts verbreitete Formel, die besonders in den Klauselbildungen verwendet wurde. Sehr oft begegnete sie in dem früher besprochenen „Ave regina“ von Walter Frye<sup>25)</sup>. Sie gehörte dort zu den Merkmalen der individuell ausgearbeiteten Stimme. Durch die Wiederholung des Rhythmus  bringt sie in den Stimmablauf ein drängendes Moment:



Man spürt deutlich beim Beginn der rhythmischen Formel das In-Gang-Kommen der melodischen Bewegung nach dem lang ausgehaltenen c'. Das Schwingende dieser Formel wird durch die nachfolgende Semibrevis aufgefangen, die durch den melodischen Bogen über das b zum e führt. Das entscheidende Merkmal der Wendung  innerhalb der ausgearbeiteten Stimme liegt daher in erster Linie in der rhythmisch gestalteten Bewegung der Melodie und erst in zweiter Linie in ihrer Integration im mehrstimmigen Satz. Man hat bei Frye nicht den Eindruck von komplementärem Zusammenwirken mehrerer Stimmen, sondern von einer sich selbst genügenden, von anderen individuellen Stimmführungen unabhängigen Melodie.

Das komplementäre Zusammenwirken der Hände ist jedoch das wichtigste Merkmal bei der Verwendung der rhythmischen Floskel in der Orgelmusik. Die rechte Hand in unserem Redeantes-Stück führt in T. 1—4 ausschließlich diese formelhafte Wendung aus. Die Aneinanderreihung der vier rhythmisch gleichartigen Glieder wäre für sich betrachtet leiernd. Der Eindruck von rhythmischer Differenzierung entsteht erst durch die Mitwirkung der linken Hand, die von vornherein beim Zustandekommen der dreimaligen Wiederholung der Wendung mitgewirkt hat. Sie verleiht jedem einzelnen Takt seinen besonderen Sinn: fol. 104v, Z. 2, T. 1—4



<sup>25)</sup> Vgl. S. 136.

Die Vorgänge in beiden Händen werden durch die regelmäßige Markierung der „eins“ durch den Baßton zusammengehalten. Nachdem die komplementären Möglichkeiten fast alle ausgeschöpft sind, erscheint in T. 5—6 eine unerwartete Modifikation des Rhythmus durch die Formel  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . Die linke Hand begleitet jeweils die letzten drei Viertel im Terz- bzw. Sextabstand. In T. 7 setzt dann die stereotype Sextoktavklausel ein, wobei die linke Hand aus der Paenultima f in das h des Schlußklangs springt: Der Quintoktav-Schlußklang wird unabhängig von den in der Klausel sich ergebenden Stimmbewegungen einfach angehängt.

Den gleichmäßig angeschlagenen Baßton hat der Schreiber nicht in allen Beispielen der Redeutes durchgehend aufgezeichnet. Dies trifft bei den beiden Übungen: Super c redeutes und Super f redeutes fol. 105r, Z. 1—4 zu. Die Übung Super c redeutes besteht ausschließlich aus der Wiederholung der komplementären rhythmischen Wendung  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (fol. 105r, Z. 1).

Der Baßton c wird in T. 1 zunächst gesondert notiert. In T. 2 jedoch wird in der unteren Buchstabenreihe anstelle des Baßtons die komplementäre Wendung der linken Hand aufgezeichnet. In Z. 1, T. 1—2, T. 3—4, T. 7 — Z. 2, T. 1 erklingt jeweils eine rasch vorbeigehende Sextoktavklausel, bei der jedoch die Oktav in der linken Hand um ein Viertel nachschlägt und mit dem ersten Ton der neuen komplementären Wendung identisch ist. In T. 1—4 kehrt die rechte Hand immer wieder zum Ausgangston c' zurück, den sie in T. 1 und 3 umspielt. Die linke Hand bewegt sich in diesem Abschnitt von vier Takten innerhalb des Hexachordraums c—a, den sie in T. 2 in die Terz f—a und in T. 3 in die Quart f—c durch komplementäre, umschreibende Wendungen untergliedert. Von T. 4 ab verläuft die Bewegung der rechten Hand im Raum

der Oktav und fixiert dann durch die stereotype Klausel das  $g'$  als klangliches Zentrum. Dieses  $g$  wird bereits in T. 4 von der linken Hand durch einen plötzlichen, unerwarteten Quintsprung eingeführt und ist damit Grundton des neuen Hexachords  $g—e'$ , in dem sich die Wendungen bis Z. 2, T. 1 bewegen. Dieser neue Hexachordraum wird durch folgende Spielvorgänge der linken Hand in vier Abschnitte gegliedert:

1. Fixierung des Grundtons  $g$  durch die umspielende Wendung  $g—fis—g$
2. Aufstieg durch die stufenmäßige Ausfüllung der Quart  $a—d$
3. Erreichen des höchsten Tones  $e'$  und Umspielung des  $d'$
4. Ausfüllung der Quart  $c'—g$ , die durch dieselbe Wendung wie in Z. 1, T. 2 ( $f—c$ ) erfolgt.

Auch die sechs Takte in Z. 2 sind in der linken Hand durch das Auf- und Absteigen innerhalb des ersten Hexachords  $a—c$  gekennzeichnet, wobei in T. 1 zuerst die Terz  $a—f$ , in T. 2 die Quart  $e—h$  ausgefüllt wird. T. 3—4 bringt als Abschluß eine ähnliche Gliederung des Hexachords  $c—a$  wie am Anfang: T. 3 Ausfüllung der Quart  $c—f$ , T. 4 Umspielung der Terz  $f—a$  (vgl. Z. 1, T. 2) und absteigende Wendung innerhalb der Quart  $f—c$ .

Die rechte Hand zeigt dagegen eine von diesen Hexachordausfüllungen völlig verschiedene Gliederung des Klangraums: Sie fixiert von Z. 1, T. 6 ab nacheinander die einzelnen Töne des C-Dur-Klangs  $c''—g'—e'—c'$  durch die vorausgehenden komplementären Viertelwendungen und verwirklicht auf diese Weise die zwischen Z. 1, T. 4—6 aufgestellte Skala  $c'—c''$  als einen auf die horizontale Dimension projizierten C-Klang.

Diese verschiedenen Gliederungen und Bewegungen faßt nun der bordunartige Baßton als einheitlichen Klangraum zusammen. Durch seine mixturähnlichen klanglichen Merkmale enthält dieser Baßton die für den klanglichen Ablauf notwendigen Bestandteile wie  $c'—g'—c''$ . Die Klangbestandteile stellen gewissermaßen die Fundamenttöne dar, die durch den Bewegungsablauf in beiden Händen mehrstimmig ausgeführt werden. Sie sind als liegenbleibender Bordunklang oder als regelmäßig angeschlagener Betonungsklang in jeder Phase des Satzes gegenwärtig. Wir haben somit drei verschiedene Schichten, die durch die mehrstimmige instrumentale Ausführungsweise übereinander gelagert sind:

Z. 1, T. 1—4	Z. 1, T. 4—Z. 2, T. 1	Z. 1, T. 6—Z. 2, T. 6
<i>r. H.:</i> Umspielung des $c'$	Ausfüllung der Oktav $c'—c''$	Fixieren der harmonischen Bestandteile des
<i>l. H.:</i>		C-Klanges: $c''—g'—e'—c'$
Hexachord $a—c$	Hexachord $g—e', e'—g$	Hexachord $a—c, c—a, a—c$
<i>Baß:</i>	Quintoktavklang als Bordun	

In den anderen Übungen am Anfang von Fundamentum I verwandelte erst der Spielvorgang das abstrakte Gerüst der Fundamenttöne in anschauliches musikalisches Geschehen. Die Fundamenttöne wurden daher auch mit Buchstaben als Tastenmarkierung getrennt aufgezeichnet<sup>26)</sup>. Bei diesem aus gleichzeitigen Spielvorgängen über den Redeutes in ut bestehenden Ablauf dagegen fallen die abstrakten Fundamenttöne c—g—c als Bestandteile des Blockklangs mit der anschaulichen mehrstimmigen Ausführungsweise zusammen.

Der mit dem g in Z. 2, T. 1 beginnende Schlußabschnitt der Redeutes-Übung zeigt aber noch ein anderes klangliches Merkmal der Orgelausführung: Lasse ich nämlich den nachschlagenden Rhythmus unberücksichtigt, so ergibt sich folgendes klangliches Spiel:



Auf die parallelen Sexten am Anfang folgen in Z. 2, T. 2 Dezimenklänge, die durch die Verbindung Sext-Oktav entstehen. Dieses klangliche Umschlagen fällt aber beim Anhören kaum ins Gewicht. Man realisiert nur die häufig wiederkehrenden Töne c und g im Diskant, a und c im Tenor. Es handelt sich also um eine Art Verdoppelungspraxis, die nicht nur auf dem der Orgel eigenen Mixturprinzip von Quint- und Oktav-Verdoppelungen beruht, sondern außerdem noch durch getrennte Spielvorgänge beider Hände als kornettartige Terz- bzw. Sextfolge verwirklicht wird.

Die komplementär-rhythmischen Abläufe in den Ascensus simplices und das klangliche Spiel mit Dreiklangsbestandteilen in den Redeutes sind die wichtigsten eigenständigen Spielvorgänge des Buxheimer Orgelbuchs, in denen zwar Wendungen aus der Kunstmusik vorkommen, die jedoch nicht auf der spieltechnischen Erfassung des musikalischen Satzes beruhen. Um die elementaren instrumentalen Techniken sinnvoll zu beschreiben, mußte ich das Stadium instrumentaler Betätigung aufsuchen, in dem der musikalische Satz den Spielvorgang noch nicht geprägt hat. Ich zog deshalb die beiden Fundamenta im ersten Teil des Buxheimer Orgelbuchs heran. Die klangliche Einheit eines Ablaufs beruhte dort nicht auf der Polarität von Klängen wie in den beiden letzten Fundamenta, sondern ergab sich implicite durch umschreibende, stereotype Klauselwendungen, die auf verschiedenen Stufen der Skala ausgeführt wurden. Die Einheit des Klangraums wurde also primär durch Spielvorgänge und erst sekundär durch den musikalischen Satz hergestellt.

Im Gegensatz dazu bildet der musikalische Satz in den Fundamenta III und IV erst die Voraussetzung für den Spielvorgang. Erst nach der spieltechnischen

<sup>26)</sup> Vgl. S. 201.

Erfassung des Klangwechsels ist der Spieler in der Lage, einzelne Floskeln und zusammenhängende Kolorierungen anzubringen. Die Ausführung der Fundamenttöne im Fundamentum III unterscheidet sich von der Technik des Fundamentum IV hauptsächlich durch die melodische Umschreibung der Fundamenttöne. Das Fundamentum III hat daher noch das Merkmal des anschaulichen Spielvorgangs wie in den beiden ersten Fundamenta. Das Freie dieses Vorgangs ist aber bei der gleichzeitigen spieltechnischen Erfassung des Klangwechsels sehr stark eingeengt. Ohne diese satztechnische Einengung finden wir das passagenartige Spiel nur noch in den Praeambula und besonders in den mit „Cursus“ überschriebenen zweistimmigen Übungen. Ich füge den Cursus super c, fol. 142r, Z. 2—3 bei:

*Cursus super c*

Die Diskantklauselwendung in der rechten Hand am Anfang führt bereits über dem liegenden Baßton  $c^0$  den F-Klangraum ein, während die linke Hand den F-Klang erst vom Hexachord  $f-d'$  ab fixiert. Die zahlreichen Floskeln und Umspielungswendungen ergeben einen einheitlichen Ablauf, der durch die beiden Klauselwendungen in den F-Klangraum und den C-Klangraum zentriert wird.

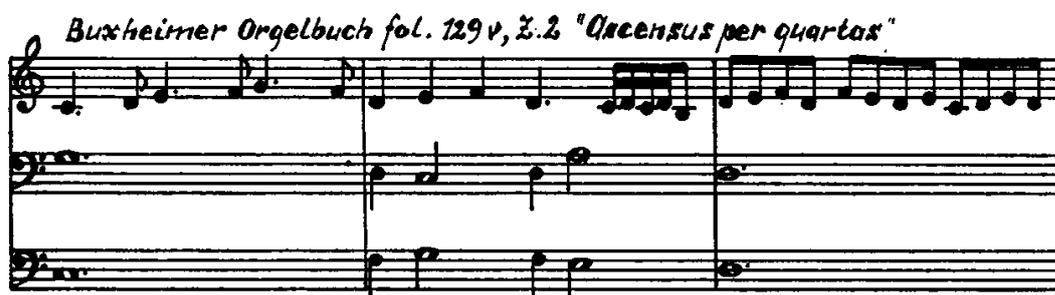
#### 4. Vergleich der Fundamenta des Buxheimer Orgelbuchs mit dem Fundamentum organisandi im Locheimer Orgelbuch<sup>27)</sup>

Die Fundamenta des Buxheimer Orgelbuchs unterscheiden sich vor allem in der Anordnung der Übungen<sup>28)</sup>. Der Verfasser des Fundamentum III ordnet seine Übungen so an, daß er zuerst alle aufsteigenden und dann alle abstei-

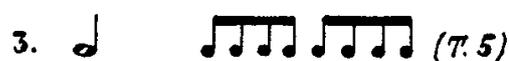
<sup>27)</sup> Ich behandle im folgenden das Fundamentum des Locheimer Orgelbuchs als ein zusammenhängendes Fundamentum, obwohl auf S. 63 die neue Überschrift „Fundamentum breve cum ascensu et descensu“ erscheint.

<sup>28)</sup> Vgl. S. 201.

genden Wendungen und Intervallausfüllungen zu einem zusammenhängenden Ascensus- bzw. Descensus-Abschnitt zusammenfaßt. Dieselbe Anordnung begegnet uns im Locheimer Orgelbuch. Ich stelle zwei typische Übungen einander gegenüber:



Die Fassung des Buxheimer Orgelbuchs ist wesentlich stereotyper als die Locheimer Fassung. Das zeigt deutlich der Vergleich der beiden Oberstimmen. Wir unterscheiden im Buxheimer Fundamentum III hauptsächlich zwei Bewegungsarten: Viertel und Achtel. Die Viertel werden meist rhythmisiert ausgeführt (T. 1—2). Bei den Achteln handelt es sich vor allem um die Auskolorierung des Schlußklangs einer vorausgegangenen Klausel. Im Locheimer Fundamentum dagegen erhält die Oberstimme durch ihren gestalteten Rhythmus besonderes Gewicht. Es entstehen verschiedene Bewegungen:



Dadurch wirkt der Satz lebendiger, die Oberstimme zeigt eine wesentlich freiere Faktur als die klangliche Umspielung im Buxheimer Fundamentum III.

Mit dem Locheimer Orgelbuch hat Fundamentum III (und IV) außerdem gemeinsam, daß alle Ascensus bis zum e' aufsteigen. Es wird also nicht die Oktav mit der Aufteilung in Quint und Quart, sondern die Dezim c—e' ausgeführt. Zu den Gemeinsamkeiten zwischen Locheimer und Buxheimer Fundamentum (III) zählt auch noch, daß nach den Ascensus simplex, per tercias, quartas etc. eine Reihe von Übungen anhand von freigewählten Tönen innerhalb des Quintraums aufgezeichnet werden<sup>29)</sup>.

In der Umschreibung der Fundamenttöne durch anschauliche, horizontale Spielvorgänge der beiden Hände steht jedoch das Fundamentum des Locheimer Orgelbuchs den ersten beiden Fundamenta des Buxheimer Orgelbuchs am nächsten:



Während wir in den Übungen von Fundamentum III und IV durch die Trennung von Gerüstklängen und Kolorierung Einblick in das spieltechnische Erfassen der Klangverbindungen gewannen und auf diese Weise den Spielvorgang beschreiben konnten, würde uns etwa das Herausschälen der gerüstartigen Sextfolge aus den Klauseln des Locheimer und Buxheimer Fundamentum (I) nicht weiterhelfen. Die vorherbezeichneten Töne bzw. Tasten wurden durch eine Ausführungsweise anschaulich gemacht, die von der freien, beide Hände in gleicher Weise umfassenden, instrumentalen Betätigung geprägt ist.

Mit dem Fundamentum I hat das Locheimer Fundamentum außerdem die Redeantes-Übung auf S. 62 gemeinsam, die vermutlich der Schreiber des Buxheimer Orgelbuchs aus dem Locheimer Orgelbuch übernommen hat. An das Fundamentum II des Buxheimer Orgelbuchs erinnert dagegen der Ascensus simplex auf S. 46, der den stufenweise aufsteigenden Fundamenttönen im Buxheimer Orgelbuch fol. 106v, Z. 1 ähnlich ist. Diesen beiden Fundamenta sind auch die Pausa-Übungen gemeinsam: Locheimer Orgelbuch S. 58 und Buxheimer Orgelbuch fol. 107v, Z. 3. Außerdem sind die Übungen auf fol. 107v, Z. 1 mit der Überschrift „In idem secuntur duplices“ (fol. 107r, Z. 6)

<sup>29)</sup> S. 201.

eine stark vereinfachte Fassung der Redeuntes simplices super sex voces auf S. 60 des Locheimer Orgelbuchs, die ihrerseits wieder an die reich kolorierten Redeuntes-Übungen der Fundamenta III und IV im Buxheimer Orgelbuch erinnern.

Auch im Locheimer Orgelbuch werden die Fundamenttöne der jeweiligen Übung vorangestellt, was wir besonders in Fundamentum III und IV beobachteten, z. B.:



Die beiden Fundamenttöne d erscheinen jeweils am Anfang und Schluß des Spielvorgangs der linken Hand. Sie treten nicht als selbständige Zieltöne in Erscheinung, sondern gehören zu dem klanglichen Ablauf von parallelen Sexten, mit dem das Hexachord c—a zwischen den beiden C-Klängen in T. 1 und T. 4 ausgefüllt wird.

Das Fundamentum des Locheimer Orgelbuchs zeigt mit weniger Aufwand an orgelmäßigen virtuos Kolorierungen dieselbe anschauliche Spieltechnik wie die beiden ersten Fundamenta des Buxheimer Orgelbuchs. Was diese Spieltechnik betrifft, ist das Locheimer Fundamentum eine wertvolle Ergänzung der mehrstimmigen Ausführungsweise von Fundamenttönen im Buxheimer Orgelbuch.

Ich kann mich aus diesem Grund Schrammeks<sup>30)</sup> und Wallners<sup>31)</sup> Auffassung nicht anschließen, die Fundamenta des Buxheimer Orgelbuchs zeigten einen großen Fortschritt gegenüber dem des Locheimer Orgelbuchs. Gerade Schrammeks Argument, das Buxheimer Orgelbuch zeichne sich vor dem Locheimer Fundamentum durch „die abwechslungsreich bewegte, virtuos gestaltete Anlage des Diskants“ aus, ist aufgrund eines exakten Vergleichs aller Fundamenta in der von Schrammek dargestellten Form nicht haltbar. Sicher bringt das Fundamentum I im Buxheimer Orgelbuch neue, anschauliche Merkmale des Spielvorgangs, aber keinesfalls die durchgängige Dreistimmigkeit, wie Schrammek meint. Diese ist höchstens in den beiden letzten Fundamenta einigermaßen konsequent durchgeführt, wo es um das spieltechnische Erfassen des Klangwechsels geht. Bezüglich des anschaulichen Spielvorgangs ist aber die Dreistimmigkeit eher von negativer Bedeutung, da linke und rechte Hand in stereotype Vorgänge wie Gerüst und Kolorierung aufgeteilt werden und durch diese

<sup>30)</sup> Winfried Schrammek, Das deutsche Lied in den deutschen Orgeltabulaturen des 15. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Buxheimer Orgelbuchs. Diss. Jena 1956, S. 43 f.

<sup>31)</sup> B. A. Wallner, Das Buxheimer Orgelbuch, Faks.-Ausgabe, Anhang S. IV.

Beanspruchung des Freie, Ungezwungene des früheren Spielvorgangs eingeübt haben.

In den beiden genannten Arbeiten von Wallner und Schrammek steht die Erfassung des musikalischen Satzes gleichsam als spieltechnische Errungenschaft zu sehr im Vordergrund. Damit engen sie aber die instrumentale Betätigung auf die Nachahmung und Wiedergabe von Techniken der Kunstmusik ein. Das Genuin-Instrumentale, dessen erstmaliges geschichtliches Erfassen uns das Buxheimer Orgelbuch als umfangreiche und vielschichtige Quelle nahelegt, wird bei dieser Betrachtungsweise nur am Rande berührt. Die Frage nach Art und Herkunft der Instrumentalmusik müßte m. E. in einem weiteren Sinne faßbar gemacht werden. Sie müßte davon ausgehen, daß das Besondere des Orgelspiels im 15. Jahrhundert in einem Aufsuchen und Niederschreiben von Möglichkeiten des Hervorbringens von Musik besteht, die im *Instrument* enthalten sind. Damit berühren wir aber wiederum das Verhältnis des Spielvorgangs zu seiner schriftlichen Darstellung, dessen Mißverständnis zu dem Ansatz und zu den Ergebnissen besonders in der Dissertation Schrammeks<sup>32)</sup> geführt hat. Schrammek versucht aus den Buxheimer Liedsätzen die originalen dreistimmigen Kompositionen zurückzugewinnen, die dem Intavolierungsverfahren zugrunde lagen und in den Liederbüchern nicht überliefert sind. Dieser Versuch geht von der Annahme aus, nach Entfernung von instrumentalen Floskeln ließe sich aus der Orgelbearbeitung eine kompositorische Grundsubstanz herauschälen. Schrammek vereinheitlicht die Aufzeichnung von Kunstmusik und Orgelmusik, indem er beide in moderne Notation überträgt und diese Übertragung seinem Vergleich der Liedsätze mit ihren Intavolierungen zugrunde legt<sup>33)</sup>. Das abstrakte Notenbild dieser Übertragung läßt ihn nur die äußere Identität einzelner Noten, nicht aber den anschaulichen Vorgang erkennen, der der originalen Aufzeichnung zugrunde liegt. Das moderne Notenbild legt eine einseitige Betrachtungsweise vom musikalischen Satz aus nahe, da es als Niederschrift von Komposition *res-facta*-Vorstellungen in die als Ausführungsweise konzipierte Orgelmusik hineinträgt.

Mit der Adaptation des musikalischen Satzes im Fundamentum IV ist, wie wir sahen<sup>34)</sup>, eine Einengung des freien, horizontalen Spielvorgangs auf die für die Klangverbindung notwendigen Griffe verbunden. Der musikalische Satz beherrschte fortan das Feld instrumentaler Betätigung. Ich will zum Schluß die Festlegung des Orgelspiels in satztechnischem Sinne anhand von Buchners Übungen zeigen und kurz der Technik des Buxheimer Orgelbuchs gegenüberstellen.

---

<sup>32)</sup> W. Schrammek, *Das deutsche Lied*, Dissertation, S. 76 ff.

<sup>33)</sup> Über dieses problematische Verfahren, mit den Mitteln der modernen Notenschrift Orgelmusik mit Kunstmusik zu vergleichen, vgl. auch Kap. IV, S. 151 f.

<sup>34)</sup> S. 207 ff.

## 5. Gerüstsatz und Verzierung in Buchners Fundamentbuch

Hauptgegenstand der Orgelspiellehre Buchners ist der musikalische Satz als Voraussetzung für das Orgelspiel. Er unterscheidet drei umfassende Kapitel, durch die man in die „Ars organistarum“ eingeführt werden kann:

1. Via ludendi (Fingersatz, Applikatur)
2. Ratio transferendi compositas cantiones in formam organistarum (Intavolierung)
3. Vera et brevissima ratio, quemvis cantum planum redigendi ad iustas duarum, trium aut plurium vocum diversarum symphonias (Fundamentum)

Buchners Intavolierungsverfahren zeigt die notengetreue Übertragungstechnik, die ich in Kapitel IV den Intavolierungen des Buxheimer Orgelbuchs gegenüberstellte. Durch die anschauliche instrumentale Adaptation der Vorlage entstand im Buxheimer Orgelbuch ein neues, den originalen Verlauf der Stimmen frei umschreibendes Instrumentalstück. Bei Buchner dagegen ist dieses Verfahren auf die bloße Übertragung der ursprünglichen Stimmen in die Tabulatur zusammengeschrumpft. Ich gebe Buchners Beispiel wieder<sup>35)</sup>:

The image shows a musical example from Buchner's *Fundamentbuch*. It consists of a single staff with a treble clef and a C-clef. Below the staff are two lines of tablature, labeled 'B' and 'T'. The 'B' line contains letters F, F, F, c, d, a, B, c, d, e, f, g, f, e, d, c, f, e, F. The 'T' line contains letters f, f, a, g, f, e, d, a, b, g, a, g, f.

The image shows a musical example from Buchner's *Fundamentbuch*, consisting of three staves. The top staff has a treble clef and a C-clef, and is labeled 'B'. The middle staff has a C-clef and is labeled 'T'. The bottom staff has a bass clef and is labeled 'B'. The notation is a transcription of the original piece, showing the original notes and rests.

Während im Buxheimer Orgelbuch beim Übertragungsvorgang die Semibrevis der Vorlage beibehalten wurde<sup>36)</sup> und die kürzeren Notenwerte für die Kolo-

<sup>35)</sup> Es handelt sich bei Buchners Beispiel um einen Liedsatz, dessen Tenor im Loch-eimer Liederbuch S. 8 mit dem Text „Mein frewd mocht sich wol meren“ aufgezeichnet ist. Diese Melodie ist als evangelischer Choral mit dem Text „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“ bekannt geworden. Paesler, *Fundamentbuch*, S. 36 f.

<sup>36)</sup> Vgl. Aufstellung der Notenwerte im Anhang des Buxheimer Orgelbuchs und bei Paesler, S. 28.

rierung der rechten Hand durch Unterteilung der Semibrevis bzw. Minima entstanden, reduziert Buchner von vorneherein die Notenwerte auf ein Viertel ihres ursprünglichen Wertes. Ich lasse die von Buchner aufgestellte Tabelle folgen<sup>37)</sup>:

•	H	<i>Brevis</i>
♪	◊	<i>Semibrevis</i>
♪	◊	<i>Minima</i>
♪	◊	<i>Semiminima</i>
♪	◊	<i>Fusa</i>

Die für die Orgelmusik typische Vorstellung von rasch aufeinanderfolgenden Anschlägen ist hier durch das adäquate instrumentale Notenbild explicite festgehalten.

Der Hauptgegenstand des dritten Kapitels „De fundamento scilicet“ ist der Gerüstsatz. Buchner beschreibt zunächst die einzelnen Konsonanzen Unisonus bis Tredecima und fährt dann fort<sup>38)</sup>: „Tradita hactenus est ratio componendi duas voces, discantum et tenorem: caeterum quum omnis cantus non habens bassum sit propemodum mancus et sine concentus suavitate: Inquirenda est alia ratio, qua instructi tertiam vocem inveniamus.“ Buchner teilt nun in sechs Regeln die wichtigsten Zusammenklänge, bestehend aus drei Tönen, mit. Er geht dabei von der Vorstellung aus, daß die mehrstimmige Musik auf der Orgel durch sukzessives Hinzutreten von Einzelstimmen zur Ausgangsmelodie zustande kommt. Dabei kommt ihm die satztechnische Erfahrung zu Hilfe, daß die einzelnen Klänge nicht nur in ihrer kompakten, vertikalen Eigenart, sondern zugleich auch in ihrer horizontalen, stimmenmäßigen Ausdehnung erfaßt werden können. Klänge und Stimmen stehen in Wechselbeziehung und ihre spieltechnische Verwirklichung erlaubt es, lineare Tonfolgen wie z. B. die Fundamenttöne gleichzeitig als integrierende, horizontal angeordnete Bestandteile von Klangfolgen, als „Stimmen“ anzusehen. Wie man bei einer Cantusbearbeitung verfahren muß, zeigt Buchner in der mehrstimmigen Bearbeitung des *Te deum laudamus*<sup>39)</sup>. Er teilt zunächst den Cantus mit:



<sup>37)</sup> Paesler, Fundamentbuch, S. 27.

<sup>38)</sup> Paesler, Fundamentbuch, S. 42.

<sup>39)</sup> Paesler, Fundamentbuch, S. 45 ff.

In der nun folgenden mehrstimmigen Bearbeitung erscheint die Melodie im Diskant. Buchner versieht sie nacheinander mit einer zweiten und — nach seinen Zusammenklangsregeln — mit einer dritten Stimme. An dem auf diese Weise verfertigten Gerüstsatz bringt er nun kleine Verzierungswendungen an: „Haec (nämlich der Gerüstsatz) est simplicissima ratio planum redigendi cantum in varias voces, quia vero nullam plane adhuc habet gratiam, ideo organistae addunt cuique voci suos colores, quos cuius facile est invenire exercitatio<sup>40)</sup>“. Ich lasse beide Fassungen, die un kolorierte und die kolorierte, folgen:

The image displays three systems of musical notation for three voices: Soprano (top staff), Alto (middle staff), and Bass (bottom staff).  
 - The first system shows a simple harmonic setting of a melody. The Soprano part has a melodic line with some ornaments (trills and grace notes). The Alto and Bass parts provide harmonic support with a steady rhythmic pattern.  
 - The second system shows a more complex, decorated version of the melody. The Soprano part features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various ornaments like trills and grace notes. The Alto and Bass parts continue with their harmonic accompaniment.  
 - The third system shows another variation of the decorated melody. The Soprano part has a different rhythmic and melodic treatment, while the Alto and Bass parts maintain the harmonic structure.

<sup>40)</sup> Paesler, Fundamentbuch, S. 46.





In der Technik des Buxheimer Fundamentum I dagegen gibt es diese stimmenmäßige Aufgliederung der Klangfolge nicht. Dort ist die Fundamenttonfolge, wenn wir den Satz von den Stimmbewegungen her sehen, je nach Lage auf die beiden in Buchstaben notierten Stimmen Tenor und Contratenor verteilt. Jedem einzelnen Ton entspricht ein Spielvorgang, der innerhalb der vorherbestimmten Measureinheit von der rechten Hand ausgeführt wird. Der Klang, der beim Eintritt eines neuen Fundamenttons entsteht, wird nicht im Hinblick auf den nächstfolgenden gewählt, sondern ist vielmehr ein für sich stehender Klang, dessen Verbindung mit dem ganzen klanglichen Ablauf durch einen individuellen Spielvorgang erst geschaffen werden muß. Indem der Spieler diesen Klang umspielt, ergibt sich für ihn automatisch die Möglichkeit seiner Weiterführung. Der genuin-instrumentale Vorgang ist also in der Technik des Buxheimer Fundamentum I am Zustandekommen des einheitlichen klanglichen Ablaufs wesentlich stärker beteiligt als in der Technik der unmittelbaren Klangverbindung in Buchners Fundamentbuch, die wie im Fundamentum IV des Buxheimer Orgelbuchs durch die Aneignung des musikalischen Satzes zustande kommt.

Der musikalische Satz ist aber eine Abstraktion aus dem Ganzen der Musik. Er ist für das Hervorbringen von mehrstimmiger Musik auf der Orgel nur Ausgangspunkt, gleichsam Gegenstand einer Art „Ars inveniendi“. Die Vorstellung von mehrstimmigem Satz als sukzessivem Hinzutreten einzelner Stimmen zur Ausgangsmelodie liegt auch der Beschreibung des Orgelspiels von Michael Praetorius zugrunde<sup>42)</sup>: „So baldt sie aber die Clausulas haben machen lernen / (welches ohn zweiffel / dieweil sie mancherleiger Art / viel mühe gekostet) haben sie die andern Consonantias auch finden können / vnd zwo Stimmen in Contrapuncto simplici gesetzt / vnd also erstlich ein Bicinium erfunden: hernacher sind sie allemehlich weiter kommen / vnd ein Tricinium zuwege bracht / biß sie auch den floridum Contrapunctum funden.“ Der Weg zur freien instrumentalen Betätigung geht also bei Praetorius wie bei Buchner über die Adaptation des musikalischen Satzes.

Der Fortschritt des Orgelspielers in der Beherrschung des musikalischen Satzes steht aber in Wechselwirkung zu der Tatsache, daß der anschauliche Spielvorgang, wie er in der Tabulatur des Buxheimer Orgelbuchs aufgezeichnet ist, immer mehr zurücktritt. Die Stegreifkolorierungen des Buxheimer Orgelbuchs, wie sie uns im „Cursus super c“ fol. 142r begegneten, stoßen überdies eher auf Ablehnung. Johannes von Lublin stellt in seinem Tabulaturtraktat<sup>43)</sup> fest, daß der Orgelspieler gelegentlich zuviel Noten in einem Takt unterbringe. Er fährt dann fort: „Nam multi sunt tales, qui resoluta superflua et praesertim super discantum in tangendo addunt vel minuunt de notis; volentes velocitate sua auribus hominum placere artem talibus *cursibus* offendunt.“ Buchner er-

<sup>42)</sup> Praetorius, Syntagma musicum II, de organographia, S. 101.

<sup>43)</sup> Adolf Eustachius Chybiński, Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland, SIMG XIII, 1912, S. 488.

wähnt das aus freien, improvisierten Spielvorgängen bestehende Präludieren überhaupt nicht. In Hermann Fincks „Practica Musica“ Wittenberg 1556 ist es nur Gegenstand sarkastischer Ironie: „Cum autem aliquando in instrumentis aut organis artis suae specimen aliquod exhibere debent, ad unam hanc confugiunt artem, ut inanem strepitum confuse et sine ulla gratia faciant: utque indoctorum auditorum aures facilius demulceant, admirationemque sui ob celeritatem excitent, interdum per sesquihoram sursum deorsumque digitis per claves discursitant, atque hoc modo sperant, se per istum jucundum (si diis placet) strepitum etiam ipsos montes excitaturos esse, sed tandem nascitur ridiculus mus: fragen nicht darnach wo Meister Mensura, Meister Tactus, Meister Tonus, und sonderlich Meister bona fantasia bleibe. Nam postquam aliquo temporis spatio magna celeritate per claves sine plurium vocum consonantia oberrarunt, ad extremum incipiunt fugam aliquam duarum vocum fingere, ac utroque pede in Pedale, ut vocant, incidentes, reliquas voces addunt. Talis autem musica, non dico artificum, sed sanorum saltem ac recte judicantium auribus non magis grata est, quam Asini rugitus<sup>44</sup>).“ Die freie instrumentale Betätigung, die nicht als Komposition fixiert werden konnte, war in den vom musikalischen Satz beherrschten Orgelspiellehren des 16. Jahrhunderts kein Gegenstand der Unterweisung mehr.

Die völlige Durchdringung der Stegreifausführung von Orgelmusik mit der Satztechnik der Kunstmusik beendet einen zusammenhängenden Abschnitt in der Geschichte der Orgelmusik: Es liegt ein großer Abstand zwischen dem bloßen Betätigen eines kompakten, blockartigen Klangs im Mittelalter und dem Versuch, diesen Klang durch einzelne Spielvorgänge zu beleben und dadurch neu hervorzubringen wie in der Orgelmusik des 15. und 16. Jahrhunderts. Das Buxheimer Orgelbuch zeigte uns dabei den Übergang von der älteren zur jüngeren Spieltechnik. Die ältere im ersten Teil der Handschrift (bis fol. 124r) erkennbare Spieltechnik bestand vorwiegend in den primär klanglichen, zum kompakten Orgelmixturklang in Wechselbeziehung stehenden Spielvorgängen. Im zweiten, ca. zwanzig Jahre nach dem ersten aufgezeichneten Teil des Buxheimer Orgelbuchs (von fol. 124v ab) beobachteten wir das Zurücktreten der eigenständig orgelmäßigen Techniken zugunsten der kompositorischen Rationalisierung des Orgelspiels. Die hauptsächlich aus horizontalen Spielvorgängen bestehende Technik des ersten Teils gehört somit als bloße Umspielung und Verlängerung des blockartigen Mixturklangs noch in den Bereich des Mittelalters.

Mit dem Eindringen einer einheitlichen Satzvorstellung in die Orgelmusik um 1470 ist die Auflösung des Orgelmixturklangs in Einzelregister verbunden, da die klangliche Anlage des mittelalterlichen Instruments den neuen Gegebenheiten und Vorstellungen nicht mehr entsprach. Der Orgelspieler vom letzten

---

<sup>44</sup>) August Wilhelm Ambros, Geschichte der Musik, Bd. 3, 3. Aufl., Leipzig 1891, S. 449 f.

Drittel des 15. Jahrhunderts an versucht den ursprünglich kompakten Klang durch zwei Faktoren wieder neu hervorzubringen: Durch das Hinzufügen von Einzeltönen zu der einstimmigen Tonfolge im Sinne der Kunstmusik einerseits und durch Zusammenziehen von Einzelregistern zu einem Pleno-Gesamtklang andererseits.

Das spieltechnische Erfassen des musikalischen Satzes führte aber die Orgelmusik in die Nähe der sprachgebundenen, großen Kunstmusik. Die Orgel übernimmt daher auch immer mehr liturgische Aufgaben, die z. B. bei Buchner in der reichen Ausgestaltung von Ordinarium und Proprium bestanden. In der Liturgie wurde das Orgelspiel zwar heimisch, indem es sich in die antiphonale und responsoriale Praxis einordnete. Maßgebend war jedoch bei dieser Einordnung nicht der dem Instrument adäquate lebendige Spielvorgang mit seinen unzähligen Variationsmöglichkeiten, sondern lediglich die klangliche Komponente, die das Alternieren mit dem einstimmigen Sängerkhor zu einem einheitlichen Ganzen zusammenschloß. In diesem Sinne bildete das Orgelspiel auch da, wo es wie im 16. Jahrhundert satztechnisch der Kunstmusik nahestand, keinen eigenständigen musikalischen Bestandteil der Liturgie, sondern stellte lediglich eine ornamentale Erweiterung der liturgischen Praxis dar. Weder die bloße Funktionsbildung an die Liturgie, noch die ausschließliche spieltechnische Bewältigung des musikalischen Satzes führten der Orgelmusik die Kräfte zu, die sie als eigenständige musikalische Gattung über das Handwerkliche hinaus hoben. Dies wird besonders daran deutlich, daß in der um 1550 entstandenen Orgelmusik strenges kontrapunktisches Spiel (z. B. Intavolierungen und liturgische Sätze) und freies, von spontanen Spielvorgängen geprägtes Spiel (Praeludium, Praeludia etc.) sich wie zwei getrennte Gestaltungsweisen verhalten, die nebeneinander herlaufen, ohne sich gegenseitig zu durchdringen. Diese sog. freien Gattungen wirken innerhalb des Ganzen der Orgelmusik wie sekundäre Erscheinungen, was schon allein aus der Tatsache hervorgeht, daß es sich dabei um Stücke handelt, die zur Einleitung bzw. zum Einstimmen vor dem eigentlichen musikalischen Vortrag, etwa einer Motette, ausgeführt wurden. In ihnen ist zwar der ungezwungene Spielvorgang noch am ehesten lebendig, sie verfielen jedoch bald der manierten Kolorierungstechnik, die besonders die Orgelmusik auf deutschem Boden in stereotypen Spielkonventionen erstarren ließ.

Mit der Einbeziehung von Techniken und Gattungen der Kunstmusik verschwindet das ungebrochene Verhältnis von Spielvorgang und Niederschrift in der Orgelmusik. Solange dem Orgelspiel die bloße Vorstellung der im Mixturprinzip verankerten klanglichen Verdoppelungstechnik zugrunde lag, war das Hervorbringen von Klängen auf der Orgel gewissermaßen ein sekundärer Bestandteil des Spielvorgangs. Die Niederschrift, anfänglich nur als nachträgliches schriftliches Festhalten von Spielvorgängen gedacht, wurde in dem Maße wichtig, als die Kolorierung — der primäre Vorgang beim Spielen auf der Orgel — als Funktion der Klangverbindung und damit als *res facta* aufgefaßt

wurde. Das gleichzeitige Verändern der einzelnen Klangbestandteile, das wir als Verfeinerung des Spielvorgangs im Sinne der Kunstmusik beobachteten, war aber nur unter Zuhilfenahme von schriftlicher Darstellung möglich. Die durch den Klangwechsel gekennzeichnete Klangfolge gehörte damit zu den primären Voraussetzungen des Orgelspiels, die aufgrund der Niederschrift durch den Spielvorgang erst geschaffen werden mußte. Damit erfassen wir aber einen neuen Sinn der Orgelmusikaufzeichnung: Sie erhält — neben ihrer Funktion, Spielvorgänge festzuhalten — noch zusätzlich den Sinn von Anweisung, wie man beim Hervorbringen von Musik auf der Orgel verfahren sollte.

Neben der durch Regeln und Konventionen erstarrten deutschen Orgelmusik des 16. Jahrhunderts gibt es aber eine Tradition, die von der Seite der Ausführungsweise her ständig neue Impulse aufnahm, wie z. B. die italienische Orgelmusik des 16. Jahrhunderts, vor allem Marco Antonio Cavazzoni<sup>45)</sup>. Hierher gehören auch die Tanzsätze in den deutschen Orgel- und Klaviersammlungen, und vor allem die Klaviermusik der elisabethanischen Zeit in England, die auf dem Kontinent besonders Sweelinck und Frescobaldi stark beeinflußt haben.

Einen nachhaltigen Einfluß der englischen Virginalisten zeigt noch die Orgelmusik Buxtehudes, die weniger durch Aufbau und Gliederung als durch eine Vielfalt von Spielweisen gekennzeichnet ist. Die unter dem Namen „Praeludium und Fuge“ bekanntgewordenen Orgelstücke Buxtehudes<sup>46)</sup> sind keine ausgeprägten Gattungen, sondern hauptsächlich lose aneinander gereichte Techniken, deren Reihenfolge nicht so sehr durch ein einheitliches Kompositionsprinzip, als vielmehr von den individuellen klanglichen Merkmalen der einzelnen Manuale bestimmt ist. Dieser primär als Ausführungsweise konzipierten Musik Buxtehudes wandte Johann Sebastian Bach bekanntlich sein besonderes Interesse zu. Seine Präludien und Fugen aus der Arnstadter und Weimarer Zeit sind noch deutlich von Buxtehudes Orgelspiel geprägt. Bach vermag die in den oben genannten Quellen wirksamen musikalischen Kräfte im Sinne der Kunstmusik zu zentrieren. Die Faktur seiner Orgelmusik zeigt ein bis dahin unbekanntes Gleichgewicht zwischen ausgereiftem musikalischem Satz und lebendiger orgelmäßiger Spieltechnik. Bei Bach findet die vom Buxheimer Orgelbuch bis Buxtehude als Ausführungsweise konzipierte Orgelmusik ihren kompositorischen Niederschlag: Er greift die elementaren, genuin-instrumentalen Spielvorgänge der Stegreifausführung auf und verwandelt sie in musikalisches Werk.

---

<sup>45)</sup> K. Jeppesen, Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento, Bd. 2, S. 9 ff.

<sup>46)</sup> Noch J. S. Bach verwendet in seiner frühen Zeit Praeludium, Toccata und Phantasie synonym für den einer Fuge vorausgehenden Einleitungsteil.

## QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

### Quellen

#### *Augsburger Orgelbuch*

Chorale vetus ad usum organoedi 1511  
Universitätsbibliothek München, 2<sup>o</sup> Cod. ms. 153

#### Gilles Binchois

Oxford Bodleian Library, Canonici misc. 213  
Neuausgabe: W. Rehm, Die Chansons von Gilles Binchois, Mainz 1957 (Musikalische Denkmäler Bd. 2)

#### Hans Buchner

Stadtbibliothek Zürich, S Mscr. 284  
Universitätsbibliothek Basel, F. I. 8 (Abschrift von B. Amerbach 1551)  
Neuausgabe: C. Paesler, Fundamentbuch von Hans von Constanz, VfMw V, 1889, S. 1 ff. (nur teilweise übertragen; Kurztitel: Fundamentbuch)

#### *Buxheimer Orgelbuch*

Bayerische Staatsbibliothek München, Cim. 352 b  
Faksimile: Hrsg. von B. A. Wallner, Kassel-Basel 1955 (Documenta Musicologica, Reihe II, Bd. 1)  
Neuausgabe: Hrsg. von B. A. Wallner, Kassel-Basel 1958/59 (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 37—39)

#### *Codex Faenza*

Biblioteca Comunale Faenza, Cod. 117  
Faksimile: Hrsg. von A. Carapetyan, MD XIII, 1959, S. 79 ff.  
Neuausgabe: D. Plamenac, Keyboard Music of the fourteenth Century in Codex Faenza 117, JAMS IV, 1951 (nur teilweise übertragen)

#### *Walter Frye*

Neuausgabe: S. W. Kenney, Walter Frye, Collected Works, American Institute of Musicology, 1960 (Corpus Mensurabilis Musicae, Bd. 19)

#### *Adam Ileborgh*

Curtis Institute of Music, Philadelphia  
Faksimile und Neuausgabe: G. Most, Die Orgeltabulatur von 1448 des Adam Ileborgh aus Stendal, Altmärkisches Museum Stendal, Jahrgabe VIII, 1954, S. 43 ff.  
Neuausgabe: W. Apel, Keyboard Music of the fourteenth and fifteenth Century, American Institute of Musicology, 1963

#### *Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi* von Conrad Paumann

Deutsche Staatsbibliothek Berlin bzw. Depot der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek bei der Universitätsbibliothek Tübingen, Ms. 40613  
Faksimile: Hrsg. v. K. Ameln, Berlin 1925 (Kurztitel: Facs. Ameln)  
Neuausgabe: Hrsg. v. F. W. Arnold, Leipzig 1926  
W. Apel, Keyboard Music of the fourteenth and fifteenth Century, American Institute of Musicology, 1963

*Schedel-Liederbuch*

Bayerische Staatsbibliothek München, Cod. germ. 810  
Neuausgabe von Heinrich Bessler in Vorbereitung

Samuel *Scheidt*

Neuausgabe: S. Scheidt, *Tabulatura nova* Teil I—II, hrsg. von Chr. Mahrenholz, Hamburg 1953 (Werke Bd. IV)

*Trienter Codices*

Castello del Buon Consiglio, Trient, Ms. 89  
Neuausgabe: Erste Auswahl, hrsg. v. Guido Adler und Oswald Koller, Wien 1900 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jg. VII)

*Literatur*

- A. W. *Ambros*, *Geschichte der Musik*, Bd. 3, 3. Aufl., Leipzig 1891
- W. *Apel*, *Die Tabulatur des Adam Ileborgh*, *ZfMw* XVI, 1934, S. 193 ff.  
Akzidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts, Straßburg 1937  
Die Notation der polyphonen Musik 900—1600, 6. Aufl., Leipzig 1962 (Kurztitel: Die Notation)
- E. *Apfel*, *Der Diskant in der Musiktheorie des 12.—15. Jahrhunderts*, Diss. masch. Heidelberg 1953  
Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jahrhundert, *AfMw* XII, 1955, S. 297 ff.
- O. A. *Baumann*, *Das deutsche Lied und seine Bearbeitung in den frühen Orgeltabulaturen*, Kassel 1934
- G. S. *Bedbrook*, *Keyboard Music from the Middle Ages to the Beginnings of the Baroque*, London 1949
- J. *Bermudo*, *Declaración de instrumentos musicales (1555)*, Faksimile-Nachdruck hrsg. v. M. S. Kastner, Kassel-Basel 1957 (*Documenta Musicologica*, Reihe I, Bd. 11)
- H. *Bessler*, *Das Lochamer Liederbuch aus Nürnberg*, *Mf* I, 1948, S. 220 ff.
- R. *Bockholdt*, *Die frühen Messenkompositionen von Guillaume Dufay*, Tutzing 1960 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 5)
- A. E. *Chybiński*, *Polnische Musik und Musikkultur des 16. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zu Deutschland*, *SIMG* XIII, 1912, S. 463 ff.
- R. *Eitner*, *Das Buxheimer Orgelbuch*, Beilage *MfM* XIX—XX, 1887/1888
- F. *Feldmann*, *Ein Tabulaturfragment des Breslauer Dominikanerklosters aus der Zeit Paumanns*, *ZfMw* XV, 1933, S. 241 ff.  
Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien, Breslau 1938 (Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte, Bd. XXXVII)
- K. G. *Fellerer*, *Ein Zeugnis des Orgelunterrichts im 15. Jahrhundert*, *ZfMw* XVII, 1935, S. 236 ff.
- R. *Ficker*, *Primäre Klangformen*, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 1929, Leipzig 1930, S. 21 ff.
- W. *Fischer*, *Instrumentalmusik von 1450—1600*, Frankfurt/M. 1924 (G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*)
- E. *Flade*, *Literarische Zeugnisse zur Empfindung der Farbe und Farbigkeit bei Orgel und Orgelspiel*, *AMl* XXII, 1950, S. 97 ff.

- E. Frerichs-Schmidt*, Orlando di Lassos Werke in den Orgeltabulaturen von B. Schmidt d. Ä. und Elias Nikolaus Ammerbach, Ein Beitrag zur Accidentienfrage im 16. Jahrhundert, Diss. masch. Göttingen 1924  
Die Accidentien in Orgeltabulaturen, ZfMw VII, 1925, S. 99 ff.
- G. Frotscher*, Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition Bd. 1, 2. Aufl., Berlin 1959
- H. Funck*, Eine Chanson von Binchois im Buxheimer Orgel- und Locheimer Liederbuch, AML V, 1933, S. 3 ff.
- E. Geiß*, Geschichte der Stadtpfarrei St. Peter, München 1868
- Th. Georgiades*, Der griechische Rhythmus, Hamburg 1949  
Musik und Sprache, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954  
Die musikalische Interpretation, Studium Generale VII, 1954, S. 389 ff.  
Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung, AfMw XIV, 1957, S. 223 ff.  
Musik und Schrift, München 1962
- Th. Göllner*, Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters, Tutzing 1961 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 6) (Kurztitel: Formen)
- W. Gurlitt*, Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte, Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst, Augsburg 1926, S. 11 ff.  
Johannes Kotter und sein Freiburger Tabulaturbuch 1513, Elsaß-lothr. Jahrbuch 1940, Bd. XIX, S. 216 ff.  
Othmar Luscinius, Elsaß-lothr. Jahrbuch 1940, Bd. XIX
- J. Handschin*, Das Pedalklavier, ZfMw XVII, 1935, S. 418 ff.  
Orgelfunktionen in Frankfurt a. M. im 15. und 14. Jahrhundert, ZfMw XVII, 1935, S. 108 ff.
- K. Jeppesen*, Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento, Bd. 1—2, 2. Aufl., Oslo-Stockholm-London-Frankfurt/M. 1960
- O. Kinkeldey*, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts, Leipzig 1910 (Kurztitel: Orgel und Klavier)
- H. Klotz*, Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock, Kassel 1934  
Die Kirchenorgel bis um 1500, Artikel „Orgel“ in MGG, Sp. 266 ff.
- K. Kotterba*, Die Orgeltabulatur des Leonhard Kleber, Diss. masch. Freiburg i. Br. 1958
- F. Krautwurst*, Konrad Paumann in Nördlingen, Festschrift Heinrich Bessler, Leipzig 1961, S. 203 ff.
- W. Krüger*, Die authentische Klangform des primitiven Organum, Kassel 1958
- Chr. Mahrenholz*, Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau, Kassel 1930
- W. Merian*, Die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter, Diss. Basel 1915  
Drei Handschriften aus der Frühzeit des Klavierspiels, AfMw II, 1919, S. 22 ff.
- H. J. Moser*, Paul Hofhaimer, ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus, Stuttgart-Berlin 1929
- M. Praetorius*, Syntagma musicum, T. 2: De Organographia, Wolfenbüttel 1619. Neudruck von W. Gurlitt, Kassel 1929 (Veröffentlichungen des Deutschen Orgelrates 1)
- W. Rehm*, Das Chansonwerk von Gilles Binchois, Diss. masch. Freiburg i. Br. 1952

- G. Rietschel*, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert, Leipzig 1893
- A. G. Ritter*, Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts, Bd. 1—3, Leipzig 1884
- Y. Rokseth*, La Musique d'orgue au XVe siècle et au début du XVIe, Paris 1930
- I. Rücker*, Die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500, Freiburg i. Br. 1940
- W. Salmen*, Das Lochamer Liederbuch, Leipzig 1951  
Artikel „Fundamentbuch“ in MGG, Sp. 1147 ff.
- A. Sandberger*, Beiträge zur Geschichte der Bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso, Bd. 1, Leipzig 1893
- A. Schering*, Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin, Leipzig 1912  
Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, Leipzig 1914 (Studien zur Musikgeschichte, Bd. 2) (Kurztitel: Studien)
- A. Schlick*, Spiegel der Orgelmacher und Organisten, Speyer 1511. Faksimiledruck und Übertragung von Paul Smets, Mainz 1959 (Kurztitel: Spiegel)
- R. Schlötterer*, Struktur und Kompositionsverfahren in der Musik Palestrinas, AfMw XVII, 1960, S. 40 ff.
- J. H. Schmidt*, Johannes Buchner, Leben und Werk, Diss. masch. Freiburg i. Br. 1957
- H. Schnoor*, Das Buxheimer Orgelbuch, ZfMw IV, 1921, S. 3 ff.  
Das Buxheimer Orgelbuch, Diss. masch. Leipzig 1923
- L. Schrader*, Ein Beitrag zur Geschichte der Tokkata, ZfMw VIII, 1926, S. 610 ff.  
Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik, Lahr 1931 (Kurztitel: Überlieferung)  
Die Messe in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts, AfMf I, 1936, S. 129 ff.
- W. Schrammek*, Das deutsche Lied in den deutschen Orgeltabaturen des 15. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Buxheimer Orgelbuchs, Diss. masch. Jena 1956  
Zur Numerierung im Buxheimer Orgelbuch, Mf IX, 1956, S. 298 ff.
- M. Schuler*, Das Orgeltabulaturbuch von Jakob Paix, Diss. masch. Freiburg i. Br. 1958
- L. Söhner*, Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals in Deutschland vornehmlich im 18. Jahrhundert, Augsburg 1931 (Veröffentlichungen der greg. Akademie zu Freiburg i. d. Schw.) (Kurztitel „Begleitung“)  
Die Musik im Münchener Dom Unserer Lieben Frau in Vergangenheit und Gegenwart, München 1934
- E. Southern*, The Buxheim Organ Book, Brooklyn 1963 (Musicological Studies, Vol. 6)
- O. Ursprung*, Münchens musikalische Vergangenheit von der Frühzeit bis zu Richard Wagner, München 1927
- M. A. Vente*, Die Brabanter Orgel, Amsterdam 1958
- J. Wolf*, Zur Geschichte der Orgelmusik im 14. Jahrhundert, KmJb XIV, 1899  
Die Akzidentien im 15. und 16. Jahrhundert, Kongreßbericht Wien 1909, Wien-Leipzig 1909, S. 124 f.  
Handbuch der Notationskunde Bd. 1—2, Leipzig 1913/19 (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen 8, 1—2)
- F. Zamminer*, Der vatikanische Organum-Traktat Ottob. lat. 3025, Tutzing 1959 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 2)

## ANMERKUNGEN ZUM NOTENANHANG

1. Um das anschauliche instrumentale Notenbild beizubehalten, reduziere ich die Notenwerte von Vorlage und Instrumentalbearbeitung in gleicher Weise auf die Hälfte ihres Wertes.
2. Sind Vorlage und Instrumentalbearbeitung auf verschiedenen Tonhöhen aufgezeichnet, so transponiere ich des übersichtlicheren Vergleichs wegen das Instrumentalstück (z. B. Nr. 196).
3. Setzt bei einer Orgelbearbeitung der Contratenor aus, so bleibt der für ihn vorgesehene Raum unbeschrieben (z. B. Nr. 23).
4. Im allgemeinen zeichne ich die Stimmen in folgender Reihenfolge auf: Diskant, Contratenor, Tenor. In den Stücken, in denen der Contratenor sich unterhalb des Tenor bewegt, notiere ich die Reihenfolge: Diskant, Tenor, Contratenor=Baß (z. B. Nr. 249 a, Nr. 257, Nr. 255).

# NOTENANHANG



# Binchois: Rondeau „Adieu, mes tres belles“

Rehm Nr.5

Musical score for Rehm Nr.5, measures 1-4. The score is written for three staves: Treble clef (top), Alto clef (middle), and Bass clef (bottom). Measure 1 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter notes: E4, F#4, G4, A4. The alto clef has a whole note E3. The bass clef has a whole note E2. Measure 2: Treble clef has quarter notes B4, A4, G4, F#4. Alto clef has a whole note F#3. Bass clef has a whole note F#2. Measure 3: Treble clef has quarter notes E4, F#4, G4, A4. Alto clef has a whole note G3. Bass clef has a whole note G2. Measure 4: Treble clef has quarter notes B4, A4, G4, F#4, followed by an eighth-note triplet (E4, F#4, G4). Alto clef has a whole note A3. Bass clef has a whole note A2.

Buxh. Orgelb. Nr.196, fol.109v., Z.3

Musical score for Buxh. Orgelb. Nr.196, fol.109v., Z.3, measures 1-4. The score is written for two staves: Treble clef (top) and Bass clef (bottom). Measure 1: Treble clef has quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has a whole note G2. Measure 2: Treble clef has quarter notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4. Bass clef has a whole note F#2. Measure 3: Treble clef has quarter notes: E4, F#4, G4, A4, G4, F#4. Bass clef has a whole note E2. Measure 4: Treble clef has quarter notes: D4, E4, F#4, G4, F#4, E4. Bass clef has a whole note D2.

Musical score for Rehm Nr.5, measures 5-6. The score is written for three staves: Treble clef (top), Alto clef (middle), and Bass clef (bottom). Measure 5: Treble clef has quarter notes: E4, F#4, G4, A4. Alto clef has a whole note E3. Bass clef has a whole note E2. Measure 6: Treble clef has quarter notes: B4, A4, G4, F#4. Alto clef has a whole note F#3. Bass clef has a whole note F#2.

Musical score for Buxh. Orgelb. Nr.196, fol.109v., Z.3, measures 5-6. The score is written for two staves: Treble clef (top) and Bass clef (bottom). Measure 5: Treble clef has eighth-note triplet: G4, A4, B4, followed by quarter notes C5, B4, A4, G4. Bass clef has a whole note G2. Measure 5a: Treble clef has quarter notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4. Bass clef has a whole note F#2. Measure 6: Treble clef has eighth-note triplet: E4, F#4, G4, followed by quarter notes A4, G4, F#4, E4. Bass clef has a whole note E2.

Musical score for measures 7-10. The score consists of two systems. The first system has three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), and two lower staves with bass clefs. The second system has two staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat, and a bottom staff with a bass clef. Measure numbers 7, 8, 9, and 10 are indicated above the staves.

Musical score for measures 11-14. The score consists of two systems. The first system has three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), and two lower staves with bass clefs. The second system has two staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat, and a bottom staff with a bass clef. Measure numbers 11, 12, 13, and 14 are indicated above the staves.

15 16 17 18

This system contains two staves of music for measures 15 through 18. The top staff (treble clef) contains notes for measures 15, 16, 17, and 18. The bottom staff (bass clef) contains notes for measures 15, 16, 17, and 18. A slur is present over measures 16 and 17 in both staves.

15 16-17 18

This system contains two staves of music for measures 15 through 18. The top staff (treble clef) contains notes for measures 15, 16-17, and 18. The bottom staff (bass clef) contains notes for measures 15, 16-17, and 18. A slur is present over measures 16 and 17 in both staves.

19 20 21

This system contains two staves of music for measures 19 through 21. The top staff (treble clef) contains notes for measures 19, 20, and 21. The bottom staff (bass clef) contains notes for measures 19, 20, and 21. A slur is present over measures 20 and 21 in both staves.

19 20 21

This system contains two staves of music for measures 19 through 21. The top staff (treble clef) contains notes for measures 19, 20, and 21. The bottom staff (bass clef) contains notes for measures 19, 20, and 21.

Musical score for measures 22-24. The score is written for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The middle and bottom staves are in bass clef with a key signature of one flat (Bb). Measure 22 shows a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 23 features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 24 includes a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. A measure labeled '23 a' is also present, showing a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff.

Musical score for measures 25-29. The score is written for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The middle and bottom staves are in bass clef with a key signature of one flat (Bb). Measure 25 shows a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 26 features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 27 includes a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 28 shows a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 29 concludes the section with a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff.

# Der Summer

Locheimer Liederb. S.40

1 2 3 4

CT

T

This system contains the first four measures of the piece. It features three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a middle staff with a treble clef and a 'CT' marking, and a bottom staff with a bass clef and a 'T' marking. The music is written in a simple, folk-like style with quarter and eighth notes.

Buxh. Orgelb. Nr. 23, fol. 10r.

Z.3,T.1

2 3 4

This system contains measures 5 through 8. It features three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a middle staff with a bass clef, and a bottom staff with a bass clef. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals, such as a flat in the middle staff.

5 6 7 8

This system contains measures 9 through 12. It features three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music continues with a similar folk-like style.

5 6 Z.4,T.1 2

This system contains measures 13 through 16. It features three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), a middle staff with a bass clef, and a bottom staff with a bass clef. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals, such as a flat in the middle staff.

9 10 11 12

System 1: Measures 9-12. Treble clef. Measure 9: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 10: quarter notes D5, C5, B4, A4. Measure 11: quarter notes G4, F4, E4, D4. Measure 12: quarter notes C4, B3, A3, G3.

3 4 5 6

System 2: Measures 3-6. Treble clef. Measure 3: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 4: quarter notes D5, C5, B4, A4. Measure 5: quarter notes G4, F4, E4, D4. Measure 6: quarter notes C4, B3, A3, G3.

13 14 15 16

System 3: Measures 13-16. Treble clef. Measure 13: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 14: quarter notes D5, C5, B4, A4. Measure 15: quarter notes G4, F4, E4, D4. Measure 16: quarter notes C4, B3, A3, G3.

Z.5,T.1 2 3 4

System 4: Measures 2, 3, 4. Treble clef. Measure 2: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 3: quarter notes D5, C5, B4, A4. Measure 4: quarter notes G4, F4, E4, D4.

# Zu aller Zeit

W. Ruslein, Schedelliederb., fol. 129 v. - 130 v.

1 2 3

T

CT

This system contains the first three measures of the piece. It features three staves: a vocal line (top), a Tenor line (middle), and a Bass line (bottom). Measure 1 shows the vocal line starting with a quarter note, followed by eighth notes in the Tenor and Bass. Measure 2 continues the vocal line with a dotted quarter note, while the Tenor and Bass play eighth notes. Measure 3 concludes the system with a quarter note in the vocal line and eighth notes in the Tenor and Bass.

Buxh. Orgelb. Nr. 249a, fol. 161 v.

♯ Z. 4, T. 1

2 ♯ 3 ♯

Tenor

Baß

This system contains measures 4, 5, and 6. The vocal line (top) features a melodic line with a sharp sign above the notes. The Tenor line (middle) and Bass line (bottom) provide harmonic support with eighth and quarter notes. Measure 4 starts with a quarter note in the vocal line and eighth notes in the Tenor and Bass. Measure 5 continues the vocal line with a dotted quarter note, while the Tenor and Bass play eighth notes. Measure 6 concludes the system with a quarter note in the vocal line and eighth notes in the Tenor and Bass.

4 5 6

This system contains measures 7, 8, and 9. The vocal line (top) continues the melodic line. The Tenor line (middle) and Bass line (bottom) provide harmonic support. Measure 7 starts with a quarter note in the vocal line and eighth notes in the Tenor and Bass. Measure 8 continues the vocal line with a dotted quarter note, while the Tenor and Bass play eighth notes. Measure 9 concludes the system with a quarter note in the vocal line and eighth notes in the Tenor and Bass.

4 5 ♯ 6 ♯

This system contains measures 10, 11, and 12. The vocal line (top) features a melodic line with a sharp sign above the notes. The Tenor line (middle) and Bass line (bottom) provide harmonic support. Measure 10 starts with a quarter note in the vocal line and eighth notes in the Tenor and Bass. Measure 11 continues the vocal line with a dotted quarter note, while the Tenor and Bass play eighth notes. Measure 12 concludes the system with a quarter note in the vocal line and eighth notes in the Tenor and Bass.

Musical score for measures 7, 8, and 9. The system consists of three staves. Measure 7 shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. Measure 8 features a prominent sustained note in the upper staff. Measure 9 continues the melodic and bass lines.

Musical score for measures 7, 8, and 9. The system consists of three staves. Measure 7 shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. Measure 8 features a prominent sustained note in the upper staff. Measure 9 continues the melodic and bass lines.

Musical score for measures 10, 11, and 12. The system consists of three staves. Measure 10 shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. Measure 11 features a prominent sustained note in the upper staff. Measure 12 continues the melodic and bass lines.

Musical score for measures 10, 11, and 12. The system consists of three staves. Measure 10 shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. Measure 11 features a prominent sustained note in the upper staff. Measure 12 continues the melodic and bass lines.

13 14

Musical score for measures 13 and 14, first system. It consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. Measure 13 shows a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 14 continues the melodic and bass lines.

15 16 17

Musical score for measures 15, 16, and 17, second system. It consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. Measure 15 features a treble clef and a bass line. Measure 16 continues the melodic and bass lines. Measure 17 shows a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff.

18 19 20

Musical score for measures 18, 19, and 20. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with an alto clef, and a bottom staff with a bass clef. Measure 18 shows a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 19 continues the melodic and bass lines. Measure 20 concludes the system with a final note in the top staff and a whole note in the bottom staff.

21 22

Musical score for measures 21 and 22. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with an alto clef, and a bottom staff with a bass clef. Measure 21 features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 22 concludes the system with a final note in the top staff and a whole note in the bottom staff.

20a 21 22

Musical score for measures 20a, 21, and 22. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with an alto clef, and a bottom staff with a bass clef. Measure 20a features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 21 continues the melodic and bass lines. Measure 22 concludes the system with a final note in the top staff and a whole note in the bottom staff.

# Ave Regina

Walter Frye

1 2 3 4

E

E $\flat$

CT

T

This system contains four staves of music. The top staff is labeled 'E' and has a treble clef. The second staff is labeled 'E $\flat$ ' and has a treble clef. The third staff is labeled 'CT' and has a treble clef. The fourth staff is labeled 'T' and has a bass clef. The music is divided into four measures, numbered 1 through 4 at the top. Measure 1 contains a whole note. Measure 2 contains a half note. Measure 3 contains a half note. Measure 4 contains a whole note.

Buxh. Orgelb. Nr. 159, fol. 87r

1 2 3 4

CT

T

This system contains three staves of music. The top staff has a treble clef. The middle staff is labeled 'CT' and has a treble clef. The bottom staff is labeled 'T' and has a bass clef. The music is divided into four measures, numbered 1 through 4 at the top. Measure 1 contains a half note. Measure 2 contains a half note. Measure 3 contains a half note. Measure 4 contains a whole note.

Buxh. Orgelb. Nr. 257, fol. 167 v

1 2 3 4

Tenor

Baß

This system contains three staves of music. The top staff has a treble clef. The middle staff is labeled 'Tenor' and has a bass clef. The bottom staff is labeled 'Baß' and has a bass clef. The music is divided into four measures, numbered 1 through 4 at the top. Measure 1 contains a half note. Measure 2 contains a half note. Measure 3 contains a half note. Measure 4 contains a whole note.

The image displays a musical score for three systems. Each system consists of three staves. The first system has three staves with notes and rests. The second and third systems have three staves each, with the top staff in treble clef and the bottom two in bass clef. Fingerings 5, 6, and 7 are indicated above notes. Trills are marked with 'tr' above notes in the second and third systems.



11 12 13

11 12 13

11 12 13

14 15 16 17

This system contains three staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The second staff is in bass clef. The third staff is in bass clef. Measures 14, 15, 16, and 17 are indicated above the staves. The music consists of eighth and quarter notes with rests.

14 15 16 - 17

This system contains three staves of music. The first staff is in treble clef. The second staff is in bass clef. The third staff is in bass clef. Measures 14, 15, and 16-17 are indicated above the staves. The music consists of eighth and quarter notes with rests.

This system contains three staves of music. The first staff is in treble clef. The second staff is in bass clef. The third staff is in bass clef. The music consists of eighth and quarter notes with rests.

18 19 20

This system contains three staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The second and third staves are in bass clef with the same key signature. Measure 18 shows a melodic line in the first staff and accompaniment in the second and third. Measure 19 continues the melodic and accompaniment lines. Measure 20 features a whole note chord in the first staff and a whole note chord in the second and third staves.

18 - 19 20

This system contains three staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The second and third staves are in bass clef with the same key signature. Measure 18-19 shows a melodic line in the first staff with eighth-note patterns and accompaniment in the second and third staves. Measure 20 features a whole note chord in the first staff and a whole note chord in the second and third staves.

18 - 19 20

This system contains three staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The second and third staves are in bass clef with the same key signature. Measure 18-19 shows a melodic line in the first staff with eighth-note patterns and accompaniment in the second and third staves. Measure 20 features a whole note chord in the first staff and a whole note chord in the second and third staves.

21 22 23 24

This system contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have bass clefs. The music is divided into four measures, numbered 21 to 24. Measure 21 features a half note in the top staff and a whole note in the middle staff. Measure 22 has a quarter note in the top staff and a half note in the middle staff. Measure 23 has a quarter note in the top staff and a half note in the middle staff. Measure 24 has a quarter note in the top staff and a half note in the middle staff.

21 22 23 24

This system contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have bass clefs. The music is divided into four measures, numbered 21 to 24. Measure 21 features a half note in the top staff and a whole note in the middle staff. Measure 22 has a quarter note in the top staff and a half note in the middle staff. Measure 23 has a quarter note in the top staff and a half note in the middle staff. Measure 24 has a quarter note in the top staff and a half note in the middle staff.

21 22 23 24

This system contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have bass clefs. The music is divided into four measures, numbered 21 to 24. Measure 21 features a half note in the top staff and a whole note in the middle staff. Measure 22 has a quarter note in the top staff and a half note in the middle staff. Measure 23 has a quarter note in the top staff and a half note in the middle staff. Measure 24 has a quarter note in the top staff and a half note in the middle staff.

25 26 27 28 29

This system contains three staves of music for measures 25 through 29. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of quarter and eighth notes, with some rests. The middle and bottom staves continue the melodic and harmonic lines.

25 - 26 27 28 - 29

This system contains three staves of music for measures 25 through 29. The top staff uses a treble clef and a key signature of one flat. It features more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and a star-shaped ornament above a note in measure 27. The middle and bottom staves provide accompaniment.

25 - 26 27 28 - 29

This system contains three staves of music for measures 25 through 29. The top staff uses a treble clef and a key signature of one flat. It features more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and a star-shaped ornament above a note in measure 27. The middle and bottom staves provide accompaniment.

30 31 32

This system contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with notes on measures 30, 31, and 32. The middle staff has a bass clef and contains a more active melodic line. The bottom staff has a bass clef and contains a simpler, more rhythmic line.

30 31 32

This system contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with notes on measures 30, 31, and 32. The middle staff has a bass clef and contains a more active melodic line. The bottom staff has a bass clef and contains a simpler, more rhythmic line.

30 31 32

This system contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with notes on measures 30, 31, and 32. The middle staff has a bass clef and contains a more active melodic line. The bottom staff has a bass clef and contains a simpler, more rhythmic line.

33 34 35

This system contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains measures 33, 34, and 35. The middle staff has a treble clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of quarter and eighth notes.

33 34 35

This system contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains measures 33, 34, and 35. The middle staff is empty. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of quarter and eighth notes.

33 34 35

This system contains three staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains measures 33, 34, and 35. The middle staff has a bass clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of quarter and eighth notes.

# Dufay: Se la face ay pale

DTÖ VII Nr. 251

1 2 3

Se la face ay pale,

CT

T

Detailed description: This system contains the first three measures of the vocal line and the organ accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics 'Se la face ay pale,'. The organ accompaniment consists of three staves: a right-hand treble staff, a middle staff labeled 'CT' (Cembalo), and a left-hand bass staff. Measure numbers 1, 2, and 3 are indicated above the vocal staff.

Buxh. Orgelb. Nr. 255, fol. 164 v.

1 2 3

Tenor

Baß

Detailed description: This system contains measures 4, 5, and 6. The vocal line continues with lyrics 'la cause est am - er.'. The organ accompaniment includes a right-hand treble staff with a complex, rhythmic pattern, a middle staff labeled 'Tenor', and a left-hand bass staff. Measure numbers 1, 2, and 3 are indicated above the vocal staff.

4 5 6

la cause est am - er.

Detailed description: This system contains measures 7, 8, and 9. The vocal line continues with lyrics 'la cause est am - er.'. The organ accompaniment consists of three staves: a right-hand treble staff, a middle staff, and a left-hand bass staff. Measure numbers 4, 5, and 6 are indicated above the vocal staff.

4 5 6

Detailed description: This system contains measures 10, 11, and 12. The organ accompaniment includes a right-hand treble staff with a complex, rhythmic pattern, a middle staff, and a left-hand bass staff. Measure numbers 4, 5, and 6 are indicated above the vocal staff.

7 8 9

C'est la prin - ci - pale

This block contains the first system of a musical score, measures 7 through 9. It features a vocal line with lyrics and two piano accompaniment staves. The lyrics are "C'est la prin - ci - pale". The music is in a common time signature, with notes and rests clearly marked on the staves.

7 8 9

This block shows the piano accompaniment for measures 7 through 9. It consists of three staves: a right-hand treble clef staff, a middle treble clef staff, and a left-hand bass clef staff. The music includes various rhythmic patterns and melodic lines.

10 11 12

et tant m'est am - er

This block contains the second system of the musical score, measures 10 through 12. It features a vocal line with lyrics and two piano accompaniment staves. The lyrics are "et tant m'est am - er". The music continues with notes and rests on the staves.

10 11 12

This block shows the piano accompaniment for measures 10 through 12. It consists of three staves: a right-hand treble clef staff, a middle treble clef staff, and a left-hand bass clef staff. The music includes various rhythmic patterns and melodic lines.

13 14 15

amer, qu'en la mer me voldroye voir.

This block contains the vocal line for measures 13, 14, and 15. The lyrics are "amer, qu'en la mer me voldroye voir." The melody is written on a single staff with a treble clef. Measure 13 starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then quarter notes A4, B4, and C5. Measure 14 begins with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F5, and G5. Measure 15 starts with a quarter note A5, followed by quarter notes B5, C6, and D6.

13 14 15

This block contains the piano accompaniment for measures 13, 14, and 15. It consists of three staves: a right-hand treble staff, a middle staff, and a left-hand bass staff. The right-hand part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The middle and bass parts provide harmonic support with chords and moving lines.

16 17 18

Or scet bien de voir

This block contains the vocal line for measures 16, 17, and 18. The lyrics are "Or scet bien de voir". The melody is written on a single staff with a treble clef. Measure 16 starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then quarter notes A4, B4, and C5. Measure 17 begins with a quarter note D5, followed by quarter notes E5, F5, and G5. Measure 18 starts with a quarter note A5, followed by quarter notes B5, C6, and D6.

16 17 18

This block contains the piano accompaniment for measures 16, 17, and 18. It consists of three staves: a right-hand treble staff, a middle staff, and a left-hand bass staff. The right-hand part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The middle and bass parts provide harmonic support with chords and moving lines.

19 20 21

la belle a qui suis que nue bien a -

This block contains the vocal line for measures 19, 20, and 21. The lyrics are "la belle a qui suis que nue bien a -". The melody consists of quarter and eighth notes, with a long dash at the end of measure 21.

19 20 21

This block contains the piano accompaniment for measures 19, 20, and 21. It features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and a more melodic bass line. Measure 21 includes a triplet of eighth notes.

22 23 24

voir sans elle ne

This block contains the vocal line for measures 22, 23, and 24. The lyrics are "voir sans elle ne". The melody is composed of quarter and eighth notes.

22 23 24

This block contains the piano accompaniment for measures 22, 23, and 24. It features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and a more melodic bass line. Measure 22 includes two triplets of eighth notes.

25 26 27

pius.

25 26 27 3 3 3 3

28 29 30

28 29 30

# Kyrie Cunctipotens

Graduale Romanum

Kyrie

Augsburger Orgelb.

Buxh. Orgelb. Nr. 251, fol. 162 v.

This system contains three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The top staff contains a melodic line with a fermata over the final note. The middle staff contains a similar melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a key signature of one sharp and a common time signature.

eleyson

This system contains three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature. The top staff contains a melodic line. The middle staff contains a similar melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a key signature of one sharp and a common time signature.

Christe

This system contains three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature. The top staff contains a melodic line. The middle staff contains a similar melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a key signature of one sharp and a common time signature.

eleyson

This system contains three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature. The top staff contains a melodic line. The middle staff contains a similar melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a key signature of one sharp and a common time signature.

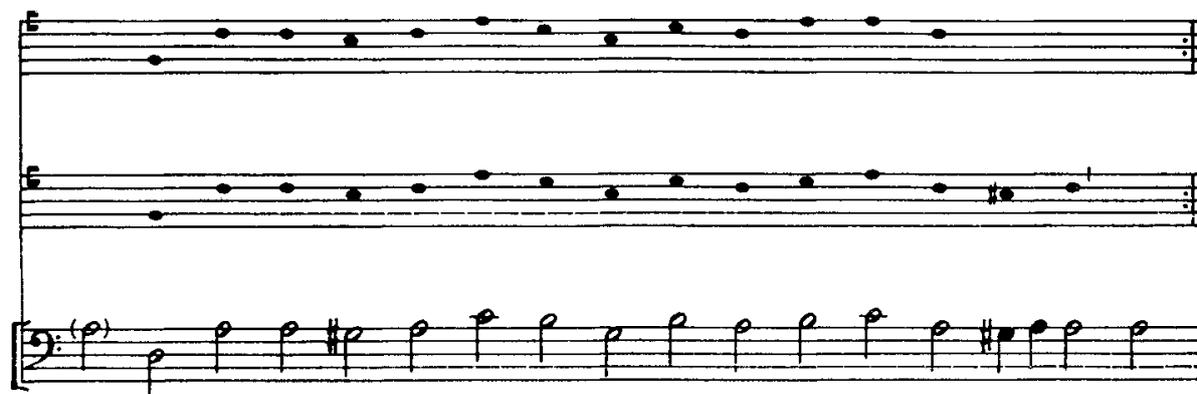


Kyrie

System 1: Three staves. The top two staves contain a melodic line with notes on a five-line staff. The bottom staff is a bass line with notes and accidentals.



System 2: Three staves. The top two staves contain a melodic line with notes on a five-line staff. The bottom staff is a bass line with notes and accidentals.



System 3: Three staves. The top two staves contain a melodic line with notes on a five-line staff. The bottom staff is a bass line with notes and accidentals.



System 4: Three staves. The top two staves contain a melodic line with notes on a five-line staff. The bottom staff is a bass line with notes and accidentals.

vgl. Zeile 1 („eleyson“)

# Binchois: Je loe amours

Fassg. Oxford (Rehm Nr. 59)

1 2

CT

T

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. It features three staves: a vocal line at the top, a Canto (CT) line in the middle, and a Tenor (T) line at the bottom. The vocal line begins with a treble clef and a common time signature. Measure 1 starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. Measure 2 continues with a quarter note, a half note, and a quarter note. The CT line has a whole note in measure 1 and a half note in measure 2. The T line has a whole note in measure 1 and a half note in measure 2.

Buxh. Orgelb. Nr. 17, fol. 7r.

1 2 3 4

CT

T

Detailed description: This system contains measures 3 through 6. It features three staves: a vocal line at the top, a Canto (CT) line in the middle, and a Tenor (T) line at the bottom. The vocal line starts with a treble clef and a common time signature. Measure 3 begins with a treble clef and contains eighth and quarter notes, with a 'tr' (trill) marking above the first measure. Measure 4 continues with eighth and quarter notes. Measure 5 has a quarter note, a half note, and a quarter note. Measure 6 has a quarter note, a half note, and a quarter note. The CT line has a whole note in measure 3 and a half note in measure 4. The T line has a whole note in measure 3 and a half note in measure 4.

3 4 5

Detailed description: This system contains measures 7 through 9. It features three staves: a vocal line at the top, a Canto (CT) line in the middle, and a Tenor (T) line at the bottom. The vocal line starts with a treble clef and a common time signature. Measure 7 begins with a treble clef and contains eighth and quarter notes. Measure 8 continues with eighth and quarter notes. Measure 9 has a quarter note, a half note, and a quarter note. The CT line has a whole note in measure 7 and a half note in measure 8. The T line has a whole note in measure 7 and a half note in measure 8.

5 6 7 8 9 10

Detailed description: This system contains measures 10 through 14. It features three staves: a vocal line at the top, a Canto (CT) line in the middle, and a Tenor (T) line at the bottom. The vocal line starts with a treble clef and a common time signature. Measure 10 begins with a treble clef and contains eighth and quarter notes. Measure 11 continues with eighth and quarter notes. Measure 12 has a quarter note, a half note, and a quarter note. Measure 13 has a quarter note, a half note, and a quarter note. Measure 14 has a quarter note, a half note, and a quarter note. The CT line has a whole note in measure 10 and a half note in measure 11. The T line has a whole note in measure 10 and a half note in measure 11.

6 7 8

11 12 13 14 15 16

9 10

17 18 19