

**MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE**

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Herausgegeben seit 1977 von Theodor Göllner

Band 46

Bernhold Schmid

**Der Gloria-Tropus Spiritus et alme
bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts**

**VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER
TUTZING**

BERNHOLD SCHMID

DER GLORIA-TROPUS SPIRITUS ET ALME
BIS ZUR MITTE DES 15. JAHRHUNDERTS



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER
TUTZING 1988

ISBN 3 7952 0566 2

© 1988 by Dr. Hans Schneider D-8312 Tutzing

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verarbeiten.

Herstellung: Proff GmbH & Co., 8130 Starnberg

INHALT

VORWORT	3
EINLEITUNG	5
ALTER UND HERKUNFT; VERBREITUNG. ZUR SONDERSTELLUNG DES SPIRITUS ET ALME	13
Quellenliste zum IX. Gloria	18
Quellenliste zu den Melodien Nr. 49 und 35	25
Quellenliste zur Mehrstimmigkeit	33
DER TROPUSTEXT UND SEINE VARIANTEN. SEINE STELLUNG INNERHALB DES GLORIAS	53
EINSTIMMIGKEIT	71
I. Das IX. Gloria mit dem Tropus Spiritus et alme am Beispiel der Hs. Madrid 1361	71
II. Varianten; Spielraum der Überlieferung	79
III. Rhythmische einstimmige Melodien	90
IV. Die Melodie Nr. 49	101
V. Ausführungsarten der einstimmigen Gloriamelodien mit Spiritus et alme	109
ORGANUMARTIGE FASSUNGEN DES SPIRITUS ET ALME	112
I. Die Organa in Madrid 20324; Burgos, Archivo und im Codex de Las Huelgas	112
I.a Madrid 20324	112
I.b Burgos, Archivo	120
I.c Burgos, Las Huelgas	123
II. Evreux 17	128
OXFORD C. 60	136
DAS SPIRITUS ET ALME IN ENGLISCHER KLANGLICHKEIT	144
I. Cantus prius factus und Klanglichkeit am Beispiel des tropierten Glorias aus Durham	144
II. Cantus-Paraphrasen und „Tropus Tropi“	153
III. Motettische Sätze	162
IV. Kompositionen ohne Verwendung des IX. Glorias	172

MOTETTEN UND SÄTZE OHNE DURCHGEHENDE EINSTIMMIGE GLORIAMELODIE: DAS GLORIA MIT SPIRITUS ET ALME IN ÜBERGREIFENDER MEHRSTIMMIGER KONZEPTION	176
I. Zur übergreifenden mehrstimmigen Konzeption	177
II. Zur Textbehandlung in den Sätzen ohne Verwendung einer Gloriamelodie	186
II.a Möglichkeiten der Textgliederung	186
1. Faktorwechsel und Gliederung durch innere Einheit	187
2. Probleme der Textgliederung in isorhythmischen Sätzen	192
II.b Mensur, Rhythmus und Textvortrag	196
1. Das Tempus imperfectum Prolatio maior	196
2. Das Tempus perfectum Prolatio minor	201
3. Tempus perfectum und imperfectum diminutum	202
4. Klauseln im Tempus imperfectum	203
III. Zusammenfassung	203
SÄTZE MIT EINER EINSTIMMIGEN GLORIAMELODIE	205
I. Die liturgische Einstimmigkeit innerhalb mehrstimmiger Stücke vom Organum bis zur Oberstimmenparaphrase	205
II. Zur Anlage der Kompositionen mit einer Gloriamelodie	209
III. Der Cantus prius factus in der Mehrstimmigkeit und die Möglichkeiten seiner Verwendung und Bearbeitung	214
III.a Zur Verwendung der unbearbeiteten Melodie	214
III.b Die Umgestaltung des Cantus zu einer Oberstimmen-Melodie und sein Eindringen in andere Stimmen	217
IV. Zur Frage des Textvortrags	229
V. Die Melodie Nr. 49: Textvortrag und Melodiegestaltung in den mehrstimmigen Bearbeitungen	232
VI. Zusammenfassung	236
SCHLUSSBETRACHTUNG	238
ZITIERTER LITERATUR	243
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	262

VORWORT

Bei der vorliegenden Studie handelt es sich um eine teilweise überarbeitete Version meiner 1984 von der Universität München angenommenen Dissertation. (Ein Editionsteil erscheint als Band 10 der Münchner Editionen zur Musikgeschichte.) Meine Beschäftigung mit dem Gloria-Tropus *Spiritus et alme* geht zurück auf ein Seminar zum Thema *Tropen, Sequenzen und Motetten*, das mein Lehrer Prof. Dr. Theodor Göllner im Wintersemester 1978/79 hielt. Auf mein Interesse stieß insbesondere die Tatsache, daß der Tropus bis zum Konzil von Trient in einer großen Anzahl von einstimmigen Quellen und Kompositionen verschiedenster Faktur vorkommt. Nimmt man hinzu, daß er erst gegen 1100 entstanden sein dürfte, zu einem Zeitpunkt also, an dem die Blütezeit der Tropen bereits im Abklingen begriffen war, so manifestiert sich seine Sonderstellung.

Zu danken habe ich in erster Linie Herrn Prof. Dr. Theodor Göllner, der die Dissertation angeregt und betreut hat. Ferner gilt mein Dank Herrn Prof. Dr. Rudolf Bockholdt, der als Korreferent wertvolle Anregungen gab. Dem Leiter des Mikrofilmarchivs des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen, Herrn Dr. Karlheinz Schlager, sei für seine Hilfe während einiger Aufenthalte im Erlanger Archiv herzlich gedankt. Zu danken habe ich außerdem Herrn Prof. Dr. Wulf Arlt, Basel, für die Überlassung einiger Mikrofilme. Nicht zuletzt gilt mein besonderer Dank Herrn Dr. Hans Schneider für seine vorzügliche verlegerische Betreuung.

EINLEITUNG

„Item forte essent animadvertenda in hymno angelorum verba illa addita de beata Virgine Maria: gubernans Mariam, coronans etc.; videntur enim illa omnia inepte inculcari”¹. Mit diesem Satz wurden auf dem Konzil zu Trient Textzusätze zum Gloria verboten. Er entstammt den *Abusus, qui circa venerandum missae sacrificium evenire solent, partim a patribus deputatis animadversi, partim ex multorum praelatorum dictis et scriptis excerpti* vom 8. August 1562². Die Worte „gubernans Mariam, coronans” sind den letzten beiden Abschnitten des Gloria-Tropus Spiritus et alme³ entnommen, der zur Missa de Beata Virgine gehört. Mit dem Reform-Missale von 1570 wurde das Verbot in der Praxis verwirklicht⁴. Und noch im *Missale Romanum ex decreto ss. Concilii Tridentini restitutum* aus dem Jahre 1900 steht nach dem Gloriatext: „Sic dicitur Gloria in excelsis Deo etiam in Missis beatae Mariae, quando dicendum est.”⁵ Dieser Satz wurde erst im Missale

¹ Stephanus Eheses (Hrsg.), Concilii Tridentini Actorum pars quinta. Complectens Acta ad Praeparandum Concilium, et Sessiones Anni 1562 A Prima (XVII) ad Sextam (XXII) (Goerresgesellschaft (Hrsg.) Concilium Tridentinum. Diariorum, Actorum, Epistularum, Tractatum Nova Collectio Bd. VIII, Freiburg i. Br. 1911 ff) Freiburg i. Br. 1919 S. 917. Weitere Veröffentlichungen von Texten des Konzils von Trient: A. Theiner, Acta Concilii Tridentini, Bd. 2, Zagabriae 1874; Richter-Schulte, Canones et Decreta Concilii Tridentini, Leipzig 1853; Analecta juris pontificii. Dissertations sur différents sujets de Droit Canonique, Liturgie et Theologie, Serie 10, Rom/Paris 1869. Eine größere Darstellung aus musikhistorischer Sicht schrieb Karl Weinmann, Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik, Leipzig 1919. Von jüngeren Veröffentlichungen sei genannt Hermann Beck, Das Konzil von Trient und die Probleme der Kirchenmusik, in: KmJb 48/1964, S. 108 - 117; dieser Aufsatz enthält in Fußnoten auch die neuere Literatur.

² Die im Titel der Schrift erwähnten patres deputati legten ihre Forderungen nieder in den *Postulata nonnullorum patrum circa varios abusos in missis subintroducitos*, wo es heißt: „Ab hymno : Gloria in excelsis, tollantur illa additamenta: Mariam gubernans, Mariam coronans: quae videntur inepte inculcari.” (Analecta juris pontificii, Serie 10, Sp. 982, Nr. 5). Seit Higinio Anglès (Hrsg.), El Codex musical de Las Huelgas, 3 Bde., Barcelona 1935, Bd. I, S. 120 galt der Satz aus den *Postulata* bei der Musikwissenschaft als das Verbot selbst.

Schon das vermutlich älteste Zeugnis für die Existenz von Tropen ist ein Verbot, das auf der Synode von Meaux im Jahr 845 für Textzusätze zum Gloria und Alleluia ausgesprochen wurde. Vgl. Gabriel Silagi (Hrsg.), Liturgische Tropen. Referate zweier Colloquien des Corpus Troporum in München (1983) und Canterbury (1984) (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung Bd. 36) München 1985, Vorwort des Hrsg. S. [VII].

³ Text s. u. S. 53.

⁴ Zum Reform-Missale vgl. Weinmann, Konzil, S. 8; Ludwig Eisenhofer, Handbuch der katholischen Liturgik, 2 Bde., Freiburg i. Br. 1932/33, Bd. 2, S. 95.

⁵ Missale Romanum, S. 269; vgl. auch Maximilian Sigl, Zur Geschichte des Ordi-

Benedikts XV. (Papst von 1914 bis 1922) gestrichen⁶.

Schon die Tatsache, daß der Text des Tropusverbots anstatt einer allgemeinen Formulierung auf das Spiritus et alme abzielt, läßt den Schluß zu, daß es sich dabei um den letzten überregional und allgemein verbreiteten Ordinariumstropus handelt⁷.

Von daher erklärt sich die Sonderstellung des Spiritus et alme: Während von den anderen Tropen nur noch wenige und diese meist einstimmig oder als bodenständige mehrstimmige Praxis existierten⁸, hielt sich das Spiritus et alme in der Zeit kurz vor, während und nach dem Tridentinum⁹ in einer Reihe von Meßzyklen¹⁰. Der Tropus findet sich noch im 16. Jahrhundert häufig im Gloria der Missae de Beata Virgine, wogegen das zyklische Ordinarium sonst nur selten tropiert wird¹¹. In der Capella Sistina fand das Spiritus et alme im 15. und 16. Jahrhundert reichlich Verwendung¹². Ansonsten war dort im 16.

narium Missae in der deutschen Choralüberlieferung, 2 Bde., Regensburg 1911, Bd. 1, S. 20.

⁶ Eisenhofer, Liturgik Bd. 2, S. 95.

⁷ Zum Überleben des Spiritus et alme gegenüber dem Rückgang anderer Tropen vgl. u. S. 43 ff. (Propriumstropen sind dabei nicht berücksichtigt.)

⁸ Theodor Göllner, Art. Mass § II, 2, Sp. 782 a, in: NGD Bd. 11, London 1980; vgl. z. B. die späten Aufzeichnungen von Kyrie cunctipotens - Organa: Theodor Göllner, Das Kyrie Cunctipotens zwischen Organum und Komposition, in: MiB 22/1981, S. 37 - 57, passim.

⁹ z. B. 1570: Palestrinas *Missarum liber tertius*, fol. 87v - 105r. Im folgenden werden die erwähnten oder besprochenen Stücke bzw. Quellen mit dem Spiritus et alme jeweils nur noch abgekürzt nach Aufbewahrungsorten, Komponisten, oder bei Handschriften auch nach allgemein geläufigen Namen (z. B. „Moosburger Graduale“) zitiert. Näheres kann den Listen zur Verbreitung (vgl. Inhaltsverzeichnis) entnommen werden.

¹⁰ Vgl. die Liste bei Nors Sigurd Josephson, The Missa de Beata Virgine of the Sixteenth Century, Ann Arbor 1970, S. 272 - 279; Nors Sigurd Josephson, Zur Geschichte der Missa de Beata Virgine, in: KmJb 57/1973, S. 37 - 43, passim (ein Aufsatz, der die Ergebnisse der erstgenannten Arbeit zusammenfaßt).

¹¹ Schon im 15. Jahrhundert sind die tropierten gegenüber den untropierten Ordinariumszyklen bei weitem in der Minderzahl. So sind von den bei Charles Hamm, A Catalogue of Anonymous English Music in Fifteenth-Century Continental Manuscripts, in: MD 22/1968, S. 70 - 73 aufgezählten 14 anonymen englischen Meßzyklen in kontinentalen Quellen nur fünf tropiert, wobei es sich ausschließlich um Kyrietropen handelt.

¹² Vgl. Josephus M. Llorens, *Capellae Sixtinae Codices musicis cum notis instructi sive manu scripti sive prado excussi* (Studi e Testi 202) Vatican 1960, z.B. S. 16 (Missone und Argenti), S. 18 (Wreede Brugensis und Anon.), S. 29 (Brumel), S. 39 (Beausseron und Morales), S. 49 (Josquin), S. 69/70 (Martini — Zuschreibung unsicher), etc. (s. a. unten S. 45 f zur Tilgung des Tropus in den Hss. und Drucken der Capella Sistina). Nors Sigurd Josephson (Hrsg.), *Early Sixteenth-Century Sacred Music from the Papal Chapel* (CMM 95/I u. II) o. O. 1982 ediert eine Anzahl

Jahrhundert nur noch das *Benedictus Mariae et filius* bekannt¹³. So ist es wahrscheinlich, daß den Konzilsvätern unser Tropus im Gegensatz zu anderen, nicht mehr in zeitgenössischen Kompositionen vorkommenden und im Aussterben begriffenen Tropen gegenwärtig war, und deshalb ein Verbot für nötig gehalten wurde.

Aber nicht nur in zyklischen Messen des späten 15. und 16. Jahrhunderts hielt sich das *Spiritus et alme*. Darüber hinaus liegt es in einer großen Anzahl verschiedenster Satztypen vom einfachen Organum schon bald nach dem verhältnismäßig späten Auftreten des einstimmigen tropierten Glorias¹⁴ bis zu Chansonsätzen und Motetten des frühen 15. Jahrhunderts in Einzelsätzen oder auch in Satzpaaren vor. Charakteristisch ist diese Vielfalt heterogener Satzarten insbesondere für die Zeit, als die zyklische Messe noch nicht den Regelfall darstellt. Die vorliegende Untersuchung geht deshalb nur etwa bis zu den Trienter Codices und dem Glogauer Liederbuch und greift nur selten darüber hinaus, weil sich innerhalb der Vielfalt der Satztypen Ansätze für die später immer wieder anzutreffende imitatorische Kompositionsweise des Glorias bei der zyklischen Missa de Beata Virgine ergeben; hierbei werden die Soggetti aus dem einstimmigen IX. Gloria gewonnen¹⁵.

Das Verbindende für alle vorkommenden Satzarten ist der mit *Spiritus et alme* tropierte Gloriatext. Für die meisten der Sätze dient ferner das IX. Gloria als Kompositionsgrundlage. Die generelle Fragestellung bei der Abhandlung des Stoffes besteht folglich darin, die Konstante, also den tropierten Gloriatext und meist auch die dazugehörige(n) Melodie(n) in immer wieder neuer musikalischer Gestalt zu verfolgen und dabei Wechselwirkungen zwischen der Konstanten und den jeweils neuen Möglichkeiten ihrer Einbindung in die Mehrstimmigkeit zu beobachten. Unter diesem Aspekt des Aufeinandertreffens von Tradition — Text und Melodie — und jeweils veränderter musikalischer Realisierung zeigt sich das Vorhandensein verschiedener historischer Schichten innerhalb nur eines Stücks¹⁶. Es zeigt sich, daß die Musikgeschichte nicht nur ein Nacheinander der zeitlichen Abfolge,

von teils in Zyklen eingebundenen, teils einzelnen Glorias mit *Spiritus et alme*. Vgl. auch Josephson, Missa S. 191 - 203.

¹³ Vgl. unten S. 43.

¹⁴ Über Alter und Herkunft s. u. S. 13 ff.

¹⁵ Für die zyklische Missa de Beata Virgine der späteren Zeit, die das *Spiritus et alme* fast ausnahmslos enthält, vgl. Josephson, Missa; Josephson, Geschichte; außerdem die Ausgabe einiger Marienmessen: Josephson CMM 95/I u. II.

¹⁶ Vgl. dazu Göllner, Kyrie Cunctipotens: dort sind derartige Prozesse am Beispiel des Kyries aus der Messe von G. de Machaut dargestellt (S. 53 - 55).

sondern auch und vor allem ein gleichzeitiges Nebeneinander ist. Eine Wechselwirkung verschiedener, im Bewußtsein der Nachwelt aufeinanderfolgender Stufen erklärt sich daraus von selbst.

Ohne Untersuchungen anhand einzelner Stücke durchzuführen, lassen sich Wechselwirkungen und gegenseitige Einflußnahmen dieser Art an grundsätzlichen Fragen des Verhältnisses vom Tropus zum Ordinarium Missae beobachten. Das Ordinarium wurde zunächst zumindest teilweise vom Volk gesungen¹⁷ und nicht von Solisten. Mehrstimmigkeit kann schon von daher, wenn nicht ausgeschlossen, so doch angezweifelt werden. Die ersten mehrstimmig gestalteten Passagen im Meßordinarium waren Tropen¹⁸. Dies geschah zu einer Zeit, als die Tropen nicht mehr eine führende musikalische Schicht waren. Für die Messe war die Mehrstimmigkeit aber in derselben Zeit etwas Neues. So ergibt sich das Paradoxon, daß gerade über etwas schon Veraltetes (die Tropen) das Neue (die Mehrstimmigkeit) ins Meßordinarium eindrang¹⁹. Die mehrstimmige Gestaltung der Ordinariumstropen erklärt sich daher, daß mit der Tropierung das Ordinarium auf bestimmte Feste ausgerichtet wurde. Ein Charakteristikum des Propriums, das sich mit den Festen ändert, wird deshalb durch die Tropierung ins Ordinarium übernommen²⁰. Vom Proprium als dem Besonderen eines jeden Festes wurden schon in der Notre Dame-Zeit einige Gesänge (Graduale und Alleluia) in bedeutenden Kompositionen aufgeführt. Es war angesichts von Perotins vierstimmigen Organa die führende musikalische Schicht dieser Zeit. Gleichzeitig wurde das Ordinarium zwar ebenfalls mehrstimmig aufgeführt, aber nicht im Zentrum Notre Dame, sondern in anderen Gebieten²¹. Vor allem wurde das Ordinarium

¹⁷ Johann Andreas Jungmann, *Missarum Sollemnia*, 2 Bde., Wien 1948, Bd. I, S. 300 sieht in einer Anzahl hymnischer Texte, die vom Volk vorgetragen wurden, die Grundlage für das Ordinarium. Vgl. auch Jacques Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 134 und Bruno Stäblein, *Art. Gemeindegang, A. Mittelalter*, in: *MGG Bd. 4*, Kassel und Basel 1955, Sp. 1644 ff. Beim Gloria sind die Verhältnisse nicht ganz geklärt (s. u. S. 109).

¹⁸ Zur analogen Stellung von Tropen und organaler Mehrstimmigkeit generell Fritz Reckow, *Das Organum*, in: Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch unter Mitarbeit von Max Haas (Hrsg.), *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade, Erste Folge*, Bern 1973, S. 438.

¹⁹ S. a. Max Lütolf, *Die mehrstimmigen Ordinarium Missae - Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. zum 14. Jahrhundert*, 2 Bde., Bern 1970, Bd. 1, S. 299.

²⁰ Vgl. Dominikus Johner, *Wort und Ton im Choral*, Leipzig 1940, S. 403.

²¹ Zu den frühesten Quellen für das Ordinarium vgl. Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze Bd. 1, Inhaltsverzeichnis*, S. [7] - [8]. Die in der von Lütolf genannten Notre Dame-Handschrift Wolfenbüttel, Herzog August - Bibliothek, 677 (olim Helmstad.

zunächst nicht in vergleichbar hochstehender Mehrstimmigkeit wie das Proprium ausgeführt. Dieser Niveauunterschied zeigt anhand der das Ordinarium propriumartig ausschmückenden mehrstimmigen Tropen die gleichzeitig vorhandene Vielfalt musikalischer Schichten²².

Bei der nächsten großen Neuerung in der Vertonung des Meßordinariums, nämlich beim Entstehen der zyklischen mehrstimmigen Messe, spielen die Tropen eine Rolle, die sich auf das Marienordinarium zu beschränken scheint: Ließ sich bis dahin eine verhältnismäßig große Anzahl tropierter Messensätze finden, so nimmt insgesamt betrachtet ihre Zahl mit dem Aufkommen von Satzpaaren rapide ab²³. Ein Grund für die Zyklusbildung dürfte darin zu suchen sein, daß die untropierten mehrstimmigen Ordinarien von der Art des Festes weniger abhängig sind als die tropierten²⁴. Man kam deshalb mit einigen wenigen, aber häufiger aufführbaren Meßzyklen aus. Die mehrstimmige Vertonung des ganzen Ordinariums wurde somit möglich, da sich das Repertoire ja insgesamt reduzierte. Umgekehrt sind Propriumszyklen²⁵, die zur ständigen Einrichtung werden, die Ausnahme²⁶, da aufgrund des mit jedem Fest wechselnden Repertoires die Sänger vermutlich überlastet gewesen wären²⁷.

Nur die Missa de Beata Virgine wird noch im 16. Jahrhundert einigermaßen regelmäßig tropiert. Das erklärt sich daher, daß das Marienordinarium schließlich für eine Gruppe von Festen verwendbar ist, während eine Reihe anderer Tropen nur an einzelnen Festtagen zu ge-

628) enthaltenen Ordinariumsgesänge entstammen nicht dem Notre Dame - Repertoire (vgl. auch Lütolf, a. a. O., S. 140).

²² Zum Repertoirewechsel vom Proprium zum Ordinarium im 14. Jh. vgl. Friedrich Ludwig, Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts, in: AfMw 7/1925, S.431/32; Göllner, Art. Mass, Sp. 782 b.

²³ Lütolf, Ordinarium Missae-Sätze Bd. 1, S. 299.

²⁴ Göllner, Art. Mass, Sp. 782 b. — (Für das häufige Vorkommen von Parodiessen liegt eine mögliche Erklärung darin, daß sie aufgrund des Fehlens einer an bestimmte Feste gebundenen liturgischen Melodie als Kompositionsgrundlage beliebig aufführbar waren.)

²⁵ Auch in der Notre Dame-Zeit hatte sich die Mehrstimmigkeit beim Proprium auf Einzelsätze beschränkt.

²⁶ Vgl. etwa Heinrich Isaacs *Choralis Constantinus*, außerdem den gelegentlich anzutreffenden Typus der *Missa tota* (s. Martin Stachelin, Der grüne Codex der Viadrina: eine wenig beachtete Quelle zur Musik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts in Deutschland, Mainz 1970: der dort beschriebene Viadrina - Codex enthält mehrere *Missa totae*).

²⁷ Einen Sonderfall stellt das Requiem dar, das nicht an einen bestimmten Tag im Kirchenjahr gebunden ist, sondern je nach Bedarf häufiger aufgeführt wird und deshalb zur zyklischen Vertonung geeignet ist.

brauchen ist. Philip Gossett zählt in seinem Aufsatz *Techniques of Unification in Early Cyclic Masses and Mass Pairs* das Tropieren unter die Möglichkeiten, Satzpaare und Zyklen zu bilden, wenn die Tropen textlich und liturgisch gemeinsame Bezugspunkte haben²⁸. Im Verlauf seiner Ausführungen verweist er auf zwei Messen in der Handschrift BL Q 15, bei denen die Einheit durch Tropen hergestellt wird. Beide Male handelt es sich um Marientropen²⁹. Während also sonst die Tropen der Zyklusbildung eher im Wege standen, sind die beiden tropierten Zyklen in der Hs. BL Q 15 ein Indiz dafür, daß die Tropen bei der Entstehung der Marienmesse geradezu förderlich gewesen zu sein scheinen.

Unter der oben skizzierten grundsätzlichen Zielsetzung, eine Konstante in jeweils veränderter Umgebung beobachten zu wollen, bietet sich im einzelnen bei der Vielschichtigkeit des Materials eine Vielfalt von Möglichkeiten des Vorgehens an. Bei der Beschreibung exemplarischer Einzelstücke im Wechsel mit der Darstellung übergreifender Zusammenhänge werden u. a. folgende Problemkreise angeschnitten:

- a) Zunächst stellen sich Fragen, die speziell auf die Melodie und den Text des Tropus, seine Herkunft und Verbreitung etc. abzielen.
- b) Weitere Fragenkomplexe beziehen sich zwar nicht unmittelbar auf den Tropus, ergeben sich aber aus der Gemeinsamkeit des zugrundeliegenden Gegenstandes, des mit Spiritus et alme tropierten Glorias der Marienmesse. Daraus leiten sich einige Hauptaspekte für die vorliegende Arbeit ab, die sich am Gegenstand exemplifizieren lassen: So werden verschiedene, im Lauf der Jahrhunderte sich verändernde Möglichkeiten des Umgangs mit einer einstimmigen Melodie in der Mehrstimmigkeit besprochen. Es wird darauf einge-

²⁸ Philipp Gossett, *Techniques of Unification in Early Cyclic Masses and Mass Pairs*, in: JAMS 19/1966, S. 207.

²⁹ Gossett, *Cyclic Masses*, S. 210 u. 214. Der erste Zyklus stammt von Arnold de Lantins und Johannes Ciconia. Lantins komponierte den Introitus *Salve sancta parens* (ein Marien-Introitus), das Kyrie, das Sanctus (und Benedictus) und das Agnus. Das Benedictus ist mit *Mariae filius* tropiert. Im Kyrie, Sanctus und Agnus sind jeweils die entsprechenden Teile der gregorianischen IX. Messe (einer Marienmesse) verarbeitet. Von Ciconia stammt das Credo und das Gloria mit Spiritus et alme (vgl. die Verbreitungsliste für die Mehrstimmigkeit S. 33, Nr. 3). Der zweite Zyklus, den Johannes de Lymburgia komponierte, ist nur bis zum Gloria überliefert. Er weist dieselbe Anlage wie der erste Zyklus auf, da die Tropen denen der Messe von Lantins/Ciconia entsprechen und das Kyrie auf dem gregorianischen IX. Kyrie aufbaut.

Auch in der einstimmigen Marienmesse spielen gleichlautende Tropusteile beim Kyrie und beim Gloria als zyklusbildendes Element eine Rolle: Das in einigen Quellen für das Gloria mit Spiritus et alme enthaltene „pro Mariae meritis“ findet sich auch in einem Tropus zum IX. Kyrie (vgl. unten S. 54).

gangen, wie die liturgische Vorlage die Mehrstimmigkeit formt, inwieweit und in welchen Stadien der Mehrstimmigkeit die schriftlich überlieferte Version an die Möglichkeit einer Stegreifausführung denken läßt, oder ob eine genuin schriftliche *res facta* vorliegt. Umgekehrt läßt sich zeigen, wie die Mehrstimmigkeit ihrerseits die zugrunde liegende Melodie zum *Cantus firmus* formt oder sie in einer Paraphrase zu einer neuen Melodie umgestaltet. Um das gewährleisten zu können, werden die beiden mehrstimmig bearbeiteten Gloriamelodien mit *Spiritus et alme*, das IX. Gloria sowie die Mel. Nr. 49³⁰ einer eingehenden Untersuchung unterzogen.

Bei der Darstellung der auf der Einstimmigkeit aufbauenden Sätze wird Gewicht auf den Textvortrag und seine an den Tenor oder die Melodieparaphrase gebundene Stellung in der Mehrstimmigkeit gelegt. Die motettischen Sätze kommen zum großen Teil ohne eine einstimmige Gloriamelodie mit *Spiritus et alme* aus. Deshalb stellt sich die Frage nach dem Textvortrag ganz anders. Es fällt beispielsweise die Möglichkeit weg, sich bei der Gliederung des Texts an die Einschnitte innerhalb einer einstimmigen Gloriamelodie zu halten. Andererseits geben die in den vorliegenden Gloria-Motetten häufig anzutreffenden floskelhaften Rhythmen bei syllabischer Textdeklamation gelegentlich den Textrhythmus wieder. Hinzu kommt das Verhältnis der Motette zur Liturgie, da die Motette sich ja im allgemeinen schon bald nach ihrer Entstehung von der Liturgie löst.

- c) Schließlich ergeben sich eine Reihe von Fragen, die von den bisherigen Problemkreisen unabhängig sind und auch anhand anderer entsprechender Stücke besprochen werden könnten, deren Behandlung gleichsam in Exkursen jedoch dadurch legitimiert wird, daß sie sich auch bei einigen Glorias mit *Spiritus et alme* stellen. In diesem Zusammenhang kann etwa die Abhandlung über rhythmische liturgische Einstimmigkeit gesehen werden.

Die Schwierigkeiten, die sich aus dem Thema der Arbeit ergeben, liegen in der außerordentlichen Vielfalt des Materials, das sich auf weite Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte bezieht. Eine Fülle verschiedenster Aspekte und Blickwinkel bietet sich an, die unterzubringen nicht immer möglich sind, da eine auch nur einigermaßen konsequente Darstellung darunter zu leiden hätte. Gerade in der Vielseitigkeit des Materials bietet sich aber außer weitreichenden Vergleichsmöglichkeiten

³⁰ vgl. Detlev Bosse, *Untersuchung einstimmiger Melodien zum Gloria in excelsis Deo*, Erlangen 1954, S. 99.

die Chance, einerseits Zusammenhänge aufzuzeigen, die sich nur aufgrund der so gearteten Themenstellung darstellen lassen. Andererseits können aber auch abgelegene Stücke, Quellen oder Fragestellungen mit einbezogen werden.

ALTER UND HERKUNFT; VERBREITUNG. ZUR SONDERSTELLUNG DES SPIRITUS ET ALME

Der Tropus Spiritus et alme kommt in mehreren Gloriamelodien vor. Die weitaus meisten und auch die ältesten Quellen existieren jedoch für das IX. Gloria mit dem Spiritus et alme. Verhältnismäßig weit verbreitet ist außerdem die Mel. Nr. 49¹. Nur diese beiden Melodien finden in der Mehrstimmigkeit Verwendung. Desweiteren werden auch die Mel. Nr. 35², das XV., das XIV. und das IV. Gloria mit Spiritus et alme tropiert³.

Eine eindeutige Bestimmung des Alters und der Herkunft ist schon deshalb nur schwer möglich, weil der Zeitpunkt und der Ort der Entstehung ja nicht mit den frühesten schriftlichen Zeugnissen übereinstimmen müssen. Ebenso wenig kann exakt geklärt werden, ob das IX. Gloria zunächst untropiert existierte, oder ob es von Haus aus mit dem Spiritus et alme verbunden war. Sodann fragt sich, ob der derzeitige Erschließungsstand der Quellen es erlaubt, gültige Feststellungen zu treffen, bzw., ob auch bei optimaler Erschließung der noch vorhandenen Quellen sich nicht aufgrund der im Lauf der Jahrhunderte verlorengegangenen oder zerstörten Handschriften ein verfälschtes Bild von der tatsächlichen Verbreitungssituation ergeben würde. Die nachstehenden Angaben können also schon aus grundsätzlichen Erwägungen im besten Fall nur eine ungefähre und lückenhafte Vorstellung geben.

Die älteste mir bekannte Quelle, die Hs. Rouen, U. 158 stammt aus Jumièges in Nordfrankreich. Hesbert datiert die Aufzeichnung ins 11. Jahrhundert⁴, Omont⁵ ins 12. Jahrhundert. Ein Vergleich der Textschrift mit fol. 2r der ebenfalls aus Jumièges stammenden Hs. Rouen, Bibliothèque municipale, Y. 189, die zwischen 1078 und 1095 entstanden ist⁶, läßt den Schluß zu, daß das Blatt mit dem Spiritus et alme -

¹ Bosse, Gloria, S. 99.

² Bosse, Gloria, S. 95.

³ Vgl. unten S. 28.

⁴ Dom R. J. Hesbert (Hrsg.), *Les Manuscrits Musicaux de Jumièges* (*Monumenta Musicae Sacrae II*) Macon 1954, S. 63 mit Fußn. 1, wo er auf das Alter der Aufzeichnung verweist; auf Pl. LXIV/LXV veröffentlicht er ein Faksimile. Vgl. auch Josephson, *Missa*, S. 8 mit Fußn. 7.

⁵ Henri Omont, *Catalogue Général des Manuscrits des Bibliothèques Publiques de France. Départements. — Tome Premier: Rouen, Paris 1886*, S. 362.

⁶ Vgl. Charles Samaran (†) et Robert Marichal, *Catalogue des Manuscrits en Écriture latine, portant des Indications de Date, de Lieu ou de Copiste, Tome VII, Ouest de la France et Pays de Loire, 2 Bde. (Planches und Texte)*, Paris 1984,

Gloria (fol. 40r/v) in U. 158 etwas jüngeren Datums ist, also gegen 1100 geschrieben sein könnte. Diese Quelle enthält das IX. Gloria bereits mit dem Tropus, was zusammen mit der Tatsache, daß die Melodie nur in Ausnahmefällen ohne den Tropus erscheint⁷, darauf schließen läßt, daß das IX. Gloria von Anfang an mit dem Spiritus et alme vorkommt⁸. Daß es sich bei der Quelle in Rouen um einen sehr frühen Beleg handelt, zeigt sich daran, daß im aquitanischen Tropenrepertoire in Hss. des 10. - 12. Jahrhunderts das Spiritus et alme fehlt⁹. Im aquitanischen Bereich kommt es m. W. nur in der Hs. Paris 778 aus Narbonne vor. Dieses Ms. stammt von 1187¹⁰. Beim mit Spiritus et alme tropierten IX. Gloria dürfte es sich jedoch um einen Nachtrag handeln, wie sowohl aus dem etwas jüngeren Schrifttyp als auch aus der Stellung innerhalb der Hs. zu entnehmen ist¹¹. Obwohl das tropierte IX. Gloria in Nordfrankreich (Jumièges) schon um 1100 auftritt, konnte es in das eigenständige aquitanische Repertoire erst später eindringen.

Von Frankreich aus verbreitete sich das Mariengloria mutmaßlich zuerst nach England und Italien. Die ältesten mir bekannten englischen Quellen sind das Graduale Sarisburiense, das zwischen 1203 und 1219 entstand¹², sowie Bologna 2565, ein Vollmissale aus Salisbury aus dem 13. Jahrhundert¹³. Angesichts der vielfältigen kulturellen

Planches: Pl. XXVII; Texte: S. 331.

⁷ Vgl. die Quellenliste mit Tropusangaben bei Bosse, Gloria, S. 91/92.

⁸ Ulysse Chevalier, Repertorium Hymnologicum, 6 Bde., Louvain 1892 - 1921, Bd. 2, S. 592, Nr. 19312 setzt den Tropus etwas später (im 12. Jh.) an.

⁹ Vgl. Klaus Rönau, Die Tropen zum Gloria in excelsis Deo, Wiesbaden 1967: er erwähnt vom Spiritus et alme nur die Aufzeichnung in St. Gallen 546 (S. 282 u. S. 77, Fußn. 3).

¹⁰ Bosse, Gloria, S. 77; zur Datierung vgl. auch unten S. 21, Fußn. **.

¹¹ Die Hs. besteht aus vier Großabschnitten, wovon der zweite Teil jeweils tropierte Kyries und Glorias enthält (fol. 9r - 24v bzw. 25r - 40v). Das IX. Gloria steht jedoch auf fol. 198v als Nachtrag am Ende des dritten Teils (fol. 41r - 199v), der größtenteils Sequenzen beinhaltet. (Zum Aufbau vgl. Heinrich Husmann (Hrsg.), Tropen- und Sequenzhandschriften (RISM B V/1) München/Duisburg 1964, S. 115). Deutliche Unterschiede ergeben sich ferner in der Notation: Im Hauptteil ist die letzte Note einer absteigenden Gruppe jeweils quergestellt: , während der Schreiber des IX. Glorias ausschließlich Rhomben verwendet. Das IX. Gloria ist auf fünf hellbraunen Linien mit c³- oder c⁴-Schlüssel notiert. Der Hauptteil des Ms. ist dagegen auf vier manchmal nur geritzten Linien geschrieben, von denen jede mit einem Schlüsselbuchstaben versehen ist; je eine Linie ist rot.

¹² Walter Howard Frere (Hrsg.), Graduale Sarisburiense. A Reproduction in Facsimile of a Manuscript of the Thirteenth Century with a Dissertation and Historical Index Illustrating its Development from the Gregorian Antiphonale Missarum, London 1894, S. XXXV.

¹³ Bosse, Gloria, S. 91 u. S. 73.

Kontakte zwischen Frankreich und England kann jedoch evtl. angenommen werden, daß das Gloria mit dem Spiritus et alme schon im 12. Jahrhundert bekannt war.

Die italienische Überlieferung läßt sich eindeutig bis ins 12. Jahrhundert verfolgen. Bosse nennt ein Graduale aus Bobbio, das in der Turiner Universitätsbibliothek unter der Signatur F IV 18 aufbewahrt wird¹⁴.

In Spanien kommt das tropierte Mariengloria vermutlich erst im 13. Jahrhundert vor: Tortosa 135 — die Hs. stammt frühestens aus der Mitte des 13. Jahrhunderts¹⁵ — Barcelona, Orf. Cat. und Paris 2194 sind die ältesten mir bekannten Quellen. In zwei Troparien in Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 288 und 289, die Anglès/Subira ins 12. Jahrhundert datieren¹⁶, und in denen eine Reihe von Gloriatropen enthalten sind, fehlt das Spiritus et alme noch.

Etwas später drang das Spiritus et alme auch in Portugal ein: Bragança¹⁷ bezeichnet Lissabon als eine der älteren Quellen für den Tropus. Er datiert die Hs. auf Ende 13./Anfang 14. Jahrhundert¹⁸.

In Deutschland tritt das IX. Gloria mit Spiritus et alme wohl erst im 13. Jahrhundert auf. Zu den ältesten Quellen zählen Berlin 40664 (ein Graduale aus dem 12. bis 13. Jahrhundert, das vermutlich aus Trier stammt und in dem das tropierte Gloria nachgetragen wurde¹⁹), außerdem München 7919 (ein Graduale aus Kaisheim, wo das Spiritus et alme - Gloria im Hauptcorpus enthalten ist)²⁰. Auffallend ist, daß die Melodie noch im 14. Jahrhundert nicht selten nachgetragen wird²¹. Angesichts der Quellenlage hinsichtlich Frankreichs und Deutschlands

¹⁴ Bosse, Gloria, S. 91 u. S. 80.

¹⁵ Husmann, RISM B V/1, S. 94/95. Die Datierung ergibt sich aufgrund der Kanonisierung des im Ms. genannten Hl. Franz von Assisi, die 1228 erfolgte. Von daher konnte Husmann frühere Datierungen korrigieren.

¹⁶ Higini Anglès / Jose Subira, Catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid, Bd. I, Barcelona 1946, S. 18 ff u. 36 ff.

¹⁷ Joaquim O. Bragança, Processional-Tropário de Alcobaça. Manuscrito 6207 da B. N. de Lisboa (Musica Lusitaniae Sacra 1) Lissabon 1984, S. 18.

¹⁸ Bragança, Processional, S. 11.

¹⁹ Vgl. Quellenliste S. 18 mit Fußn. **.

²⁰ Weitere Quellen aus dem 13. Jahrhundert nennt Bosse: Heidelberg, Salem 10.7, Klosterneuburg 588 und Wien 1837.

²¹ Vgl. z. B. München 2542 und München 2643, zwei Aldersbacher Gradualien, die aus dem 12. bzw. 13. Jahrhundert stammen (vgl. Bosse, Gloria, S. 77); vgl. ferner München 3919 aus Augsburg, wo das IX. Gloria in der 1. Hälfte des 14. Jh. in adiastematischen Neumen notiert ist.

kann Stäbleins Vermutung, das IX. Gloria sei deutschen Ursprungs²², angezweifelt werden.

Im Osten scheint sich das tropierte IX. Gloria erst später durchgesetzt zu haben. Die ältesten von Bosse genannten Quellen, die Hss. Prag, St. Veit P. 9 und Prag V H 11 entstammen dem 14. Jahrhundert²³.

In Skandinavien hat das Gloria mit Spiritus et alme möglicherweise schon im 13. Jahrhundert Fuß gefaßt. Die Handschriften Helsingfors 28 und 30 (beide unbekannter Herkunft) stammen aus dem 13. oder 14. Jahrhundert, Helsingfors 190 (aus der Diözese Abo) wird ins 14. Jahrhundert datiert²⁴.

Selbst an der jugoslawischen Adriaküste war das Spiritus et alme-Gloria verbreitet, wo es auch in den altslawischen Ritus eindrang²⁵. Seit wann es dort auftritt, ist nicht feststellbar. Die von mir benützten Quellen, zwei Hss. aus dem Franziskanerkloster Euphemia in Kapor auf der Insel Rab stammen vermutlich aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts²⁶.

Die beiden zuletzt genannten Quellen stammen aus einem Franziskanerkloster. Betrachtet man anhand Bosses Quellenlisten überschlüssig den monastischen Bereich, so ergibt sich, daß sich der Tropus außer bei

²² Bruno Stäblein, Art. Gloria, in: MGG Bd. 5, Kassel usw. 1956, Sp. 312: „Der stürmischen Melodieführung wegen möchte man auf deutsche Herkunft schließen.“

²³ Bosse, Gloria, S. 91 u. S. 79.

²⁴ Helsingfors 28 u. 30: Toivo Haapanen, Verzeichnis der mittelalterlichen Handschriftenfragmente in der Universitätsbibliothek zu Helsingfors, 2 Bde. (Helsingfors Universitätsbibliothek skrifter V u. VII) Helsingfors 1922 u. 1925, Bd. II, S. 16/17; Helsingfors 190: Haapanen, Verzeichnis Bd. I, S. 91/92. (Die Kenntnis der Quellen verdanke ich Herrn Ermo Aikää von der Universität Helsinki.)

²⁵ Text s. u. S. 54, Fußn. 2.

²⁶ Die Datierung der in einem der Vorsatzblätter von späterer Hand als *Graduale proprium Sanctorum et commune Sanctorum* bezeichneten Hs. ergibt sich zunächst aus dem auf fol. 93v beginnenden Proprium *In transfiguratione Domini*, das im Orient seit dem 5./6. Jh., in Spanien seit dem 9. Jh. bekannt war und 1457 zum Dank für den Sieg über die Türken bei Belgrad auf die ganze Kirche ausgedehnt wurde (vgl. Joseph Blinzler, Art. Verklärung Jesu. I. Biblisch, in: LThK Bd. 10, Freiburg i. Br. 1965, Sp. 710). Sodann wird in der Klosterchronik als Schreiber Bernardin von Rab angegeben, der 1510 starb. Die andere Hs., ein kleinformatiges Graduale scheint aufgrund der Schrift nicht viel jünger zu sein. (Die Hinweise zur Datierung verdanke ich Herrn Pater Andreas Bonifácic aus Kloster Euphemia.)

(Das Kloster besitzt eine weitere Musikhandschrift, ein Kyriale aus dem 17. Jh., das fast nur rhythmische Einstimmigkeit enthält. Das Ms. wurde offensichtlich als Ergänzung zu den beiden älteren Codices geschrieben, da sie ausschließlich neues, in den beiden anderen Hss. noch fehlendes Ordinariusrepertoire enthält.)

den Franziskanern (acht Quellen) bei den Zisterziensern großer Beliebtheit erfreute: Bosse nennt zehn Quellen. Weniger verbreitet scheint das Spiritus et alme bei den Prämonstratensern und den Dominikanern (zwei bzw. eine Hs.).

Schon bald nach seinem verglichen mit anderen Tropen späten Auftreten ist das Spiritus et alme mit dem IX. Gloria in einer großen Anzahl von Quellen zu finden. Einigermassen treffend charakterisiert Clemens Blume in einer Polemik gegen Ulysse Chevaliers *Repertorium Hymnologicum*, wo eine Reihe von vorwiegend einstimmigen Quellen genannt sind ²⁷, die Situation: „Nebenbei bemerkt: fast in *jedem* alten Missale findet sich dieses tropierte Gloria; die Quellenangabe ist demnach im Repertorium ganz unvollständig [...]“ ²⁸ Die Quellen häufen sich tatsächlich in einer Weise, daß im Rahmen der vorliegenden Arbeit, die sich in erster Linie mit der mehrstimmigen Überlieferung beschäftigt, der Versuch, für die Einstimmigkeit einen auch nur annähernd vollständigen Katalog zu liefern, unterbleiben muß. Aufgelistet werden in den folgenden Quellenlisten für die Einstimmigkeit lediglich diejenigen Handschriften (und Drucke), die in der Arbeit ausdrücklich erwähnt oder in den Untersuchungen herangezogen werden ²⁹.

(Quellenliste zum IX. Gloria
s. folgende Seite)

²⁷ Chevalier, Repertorium Bd. II, S. 592 und Bd. IV, S. 373, jeweils Nr. 19312.

²⁸ Clemens Blume, Repertorium Repertorii. Kritischer Wegweiser durch Ulysse Chevaliers Repertorium Hymnologicum, Leipzig 1901, ^RHildesheim 1971, S.289.

²⁹ Weitere Quellenangaben: Bosse, Gloria, S. 91/92; Josephson, Missa, S. 9/10; Chevalier, Repertorium Bd. II, S. 592 u. Bd. IV, S. 373, jeweils Nr. 19312; Anglès, Las Huelgas Bd. 1, S. 119/120 (sowohl bei Chevalier als auch bei Anglès sind auch mehrstimmige Stücke aufgeführt); speziell für Skandinavien Sigurd Kroon, Ordinarium missae. Studier Kring melodierna till Kyrie, Gloria, Sanctus och Agnus Dei T. O. M. 1697 Ars Koralsalmbok (Lunds Universitets Arsskrift. N. F. Avd. 1., Bd. 49, Nr. 6) Lund 1953, z.B. S. 28, 43, 48, 54, 60, 62, 63, 70. — Im skandinavischen Bereich häufen sich die Quellen für das Spiritus et alme ebenso wie für den sonst nur aus Wolfenbüttel, Herzog August - Bibliothek 677 (W1) fol. 195v - 196v bekannten Marientropus zum Gloria *Per precem piissimam*. Dieser Tropus und das Spiritus et alme treten in Skandinavien häufig paarweise auf, wie aus Kroon, Ordinarium missae, a.a.O. hervorgeht. Zum *Per precem piissimam* in W1 vgl. Lütolf, Ordinarium Missae-Sätze Bd. 1, S. 152/53, Edition Bd. 2, S. 72-76. In Klaus Rönnaus umfangreicher Liste mit Gloriatropen (Rönnau, Tropen, S. 280 - 282) fehlt das *Per precem piissimam*. — Allen, die mir ferner bei der Quellensuche behilflich waren, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Das IX. Gloria

abgekürzt zitierte Signatur *	vollständige Signatur	Folio-Angabe	Bezeichnung, Alter, Herkunft	Beschreibende Katalogliteratur / Edition
Barcelona 911	Barcelona, Biblioteca Central, Ms.911	fol.28r/v	Troparium aus Gerona, 15.Jh.	Husmann, RISM B V/1, S.83-84
Barcelona, Orf. Cat. I	Barcelona, Biblioteca del Orfeo Català, ms. I	fol.1r/v	Troparium-Prosarium aus dem Kartäuserkloster Scala Dei in Tarragona, 13.Jh.	Husmann, RISM B V/1, S.84-85
Berlin 40664	Berlin, Staatsbibliothek, mus. ms. 40664	fol.208r	Graduale aus Trier (?), 12. - 13. Jh.**	Bosse, Gloria, S.73
Bologna 2565	Bologna, Biblioteca Universitaria 2565	S.599	Vollmissale aus Salisbury, 13.Jh.	Bosse, Gloria, S.73
Bologna, Museo 28	Bologna, Museo Civico, 28	Hs. nicht foliiert	italienisches Graduale, 15.Jh.	Bosse, Gloria, S.73
Cambridge 33	Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms.33	fol.100r *** fol.198v fol.203v	Missale aus dem Sarum Rite, 1380-1400	James, Catalogue, S.86/87
Erlangen 464	Erlangen, Universitätsbibliothek, 464	fol.102v - 103v	süddeutsch, 15.Jh.	Bosse, Gloria, S.75; Fischer, lat.Papierhandschriften, S.43-46
Granada 12	Granada, Archivo de la Capilla Real, Ms.12 de los libros de facistol de canto llano	fol.31v-34v	16. (17.?) Jh.***	Lopez Calo, Archivo, S.105
Görz, Seminario	Görz, Seminario maggiore, J	fol.228v - 230v	Tropar und Sequentiar aus Aquileja, 14./15.Jh.	Bosse, Gloria, S.75
Heidelberg, Salem 10.7	Heidelberg, Universitätsbibliothek, Salem 10.7	fol.149r	Salem, 13. Jh.	Bosse, Gloria, S.75

* Eine Liste mit allgemein bekannten Bezeichnungen für einige Hss. folgt unten S.23

** Das tropierte Gloria steht in einem Nachtrag von verschiedenen Händen aus dem 13. Jh. (Herrn Dr. Karlheinz Schlager sei für diese Auskunft herzlich gedankt.)

*** Das Missale enthält auf fol.100r lediglich die Intonation mit Noten versehen. Ansonsten fehlt mit Ausnahme des Tropus-Incipients sowohl der Text als auch die Musik. fol.198v und 203v enthalten jeweils den gesamten Gloria-Text mit Tropus. Wichtig sind jedoch jeweils die Führungshinweise (vgl. unten S.114).

**** Lopez Calo, Archivo, S.105 gibt nichts über die Herkunft an. Er bezweifelt a.a.O., Fußn.3 aufgrund des Stils der Initialen etc. die traditionelle Datierung ins 16. Jh. und verlegt die Hs. ins 17. Jh. Da außer dem Spiritus et alme lt. Lopez Calo eine Reihe anderer Tropen im Ms. vorkommen, stammt es vermutlich doch aus dem 16. Jh.

abgekürzt zitierte Signatur	vollständige Signatur	Folio-Angabe	Bezeichnung, Alter, Herkunft	Beschreibende Katalogliteratur / Edition
Helsingfors 28	Helsingfors, Universitätsbibliothek, 28	fol. IV*	genaue Herkunft unbekannt, (13. -) 14. Jh.	Haapanen, Verzeichnis II, S.16
Helsingfors 30	Helsingfors, Universitätsbibliothek, 30	fol. 3***	genaue Herkunft unbekannt, 13. - 14. Jh.	Haapanen, Verzeichnis II, S.16-17
Helsingfors 190	Helsingfors, Universitätsbibliothek, 190	fol. 16r	Fragment eines Missale aus der Diözese Abo, 14. Jh.	Haapanen, Verzeichnis I, S.91-92
Hradec Králové II A 6	Hradec Králové (Königsgrätz), Muzeum Cod. II A 6 (olim 43), Franus-Kantonal	fol. 15v-17v	Teilgraduale aus Hl. Geist in Königsgrätz, 1505	Bosse, Gloria, S.75; da das Ms. auch Mehrstimmigkeit enthält, (s. unten S.35), vgl. dazu auch Fischer, RISM B IV/3, S.141 ff ***
Kampor, großes Graduale	Kampor (Rab), Kloster Euphemia, großes Graduale (ohne Sign.)	fol. 68r-69r	Graduale aus Kloster Euphemia, spätes 15. Jh.	Beschreibende Literatur existiert m. W. nicht; vgl. oben S.16, Fußn.26
Kampor, kleines Graduale	Kampor (Rab), Kloster Euphemia, kleines Graduale (ohne Sign.)	fol. 33r-34v	Graduale aus Kloster Euphemia, um 1500	Beschreibende Literatur existiert m. W. nicht; vgl. oben S.16, Fußn.26
Klosterneuburg 588	Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, 588	fol. 157v	Graduale aus Klosterneuburg, 13. Jh.	Dosse, Gloria, S.75
Lissabon 6207	Lisboa, Biblioteca Nacional, 6207	fol. 22r - 24v	Processionale - Troparium aus Alcobaca, Ende 13. / Anf. 14. Jh.	Bragança, Processionale, passim; enthält eine vollst. Faks.-Ed. der Hs.
London, Graduale Sarisburiense	London, British Library, Add. 12194, Graduale Sarisburiense	fol. 14 ff - 15 ff	Salisbury, entstanden zwischen 1203 und 1219	Frere, Graduale Sarisburiense, S. XXXV ff Beschreibung; S. LV ff Inhalt; fol. 14 ff - 15 ff ein Faks. des IX. Glorias mit Spiritus et alme Ed.: Dunstable, GA (ed. Bukofzer), S.157
Lucca 2673	Lucca, Biblioteca Governativa, 2673	fol. 44r-47r	Kyrieale etc., italienisch, 16. Jh.	Bosse, Gloria, S.76; Friggeri, Catalogo, S.209
Lucca 2691	Lucca, Biblioteca Governativa, 2691	fol. 179r - 182r	italienisches Graduale, 14./15. Jh.	Bosse, Gloria, S.76

* Das Stück ist fragmentarisch überliefert.

** Das Stück ist fragmentarisch überliefert.

*** Der einst. Aufzeichnung ist eine mehrst. Version der Tropen beigegeben, vgl unten S.35

abgekürzt zitierte Signatur	vollständige Signatur	Folio-Angabe	Bezeichnung, Alter, Herkunft	Beschreibende Katalogliteratur / Edition
Madrid AHN	Madrid, Archivo Histórico Nacional, códices carpeta 1474, hoja Nº 21	Einzelblatt	evtl. Spanien *	Beschreibende Literatur existiert m. W. nicht; "Gloria in excelsis" bis einschließlich "Spiritus et alme orphainorum)" fehlt.
Madrid 1361	Madrid, Biblioteca Nacional, M.1361	fol.186v - 187r	Graduale-Antiphonarium aus Katalonien, 14.Jh.	Anglès/Subira, Catálogo Bd.1, S.99-105 Ed.: Notenband (MEM 10), S.7
Madrid 4404	Madrid, Biblioteca Nacional, M.4404	fol.59r-61r	Rituale aus Teruel, 15.Jh.	Anglès/Subira, Catálogo Bd.1, S.116-117; "Gloria in excelsis" bis einschließlich "adoramus te" fehlt.
Madrid, Vit. 21-8	Madrid, Biblioteca Nacional, Vit. 21-8	fol.269r - 270r	franziskanisches Antiphonarium diurnum, Spanien (?), 14. (13.?)Jh.	Anglès/Subira, Catálogo Bd.1, S.109-112
Modena s.n.	Modena, Biblioteca Capitolare, s.n.	Hs. nicht foliiert	italienisches Teilgraduale, 15.Jh.	Bosse, Gloria, S.76
Montserrat 820	Montserrat, Ms. 820	fol.88v-90r	Antiphonarium Missae ("Cantoriale") versch. Schreiber aus dem 15. u. 16. Jh.	Olivar, manuscripts, S.89-90 u.162-163
München 2542	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2542	fol.126r - 127r	Graduale aus dem Zisterzienserkloster Aldersbach, 12.Jh. **	Bosse, Gloria, S.76; Halm/Laubmann etc., Catalogus Bd.III/2, S.5
München 2643	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2643	fol.115v - 116r	Graduale aus dem Zisterzienserkloster Aldersbach, 13. - 14. Jh.	Bosse, Gloria, S.76; Halm/Laubmann etc., Catalogus, Bd.III/2, S. 24
München 3919	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 3919	fol.94r	Graduale aus Augsburg, 13.Jh.***	Bosse, Gloria, S.77; Halm/Laubmann etc., Catalogus, Bd.III/2, S.154
München 5023	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 5023	fol.80r-82r	Benediktbeuern, 1495	Da das Ms. auch Mehrstimmigkeit enthält, vgl. Fischer, RISM B IV/3, S.360; Göllner, Kyrie Cunctipotens, S.37; dort weitere Literaturangaben ****

* Zur Herkunft vgl. unten S.79, Fußn.15

** Der Nachtrag mit dem Spiritus et alme dürfte aus dem 14.Jh. stammen.

*** Das Spiritus et alme befindet sich in einem in die 1. Hälfte des 14.Jh. zu datierenden Teil (Frau Dr. Karin Schneider von der Bayer. Staatsbibl. sei für diese Datierung herzlich gedankt).

**** Bosse, Gloria, S.77 nimmt die Hs. unter der Sigle D 75 auf, gibt aber das darin enthaltene IX. Gloria mit Spiritus et alme in seinem Initienkatalog S.91 nicht an.

abgekürzt zitierte Signatur	vollständige Signatur	Folio- Angabe	Bezeichnung, Alter, Herkunft	Beschreibende Katalogliteratur / Edition
München 7919	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 7919	fol.139r - 139v	Graduale aus dem Zisterzienserkloster Kaisheim, 13. Jh.	Bosse, Gloria, S.77; Halm/Laubmann etc., Catalogus, Bd.III/3, S. 206
München 16523	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 16523	fol.280r - 282v	Dominicale, Graduale u. Kyriale des Georg Brugmoser aus St.Zeno bei Reichenhall, 1589	Halm/Laubmann etc., Catalogus Bd.II/3, S.73; beschreibende Angaben auf S. I der Hs.
München 19267	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 19267	fol.193v - 194v	Introitus, Graduale, Offertoria etc. als Inhalt, Tegernsee, 15. Jh.	Halm/Laubmann etc., Catalogus Bd.IV/3, S.239
München 23041	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23041	fol.206v - 208v	Graduale de tempore, Herkunft und Alter unbekannt	Halm/Laubmann etc., Catalogus Bd.IV/4, S.52
München 23065	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23065	fol.30r-31r	"Officia quaedam de festis et Sanctis cum notis musicis", 1496, Herkunft unbekannt	Halm/Laubmann etc., Catalogus Bd.IV/4, S.53
München 23286	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 23286	fol.9r-10r	ein böhmisches Graduale aus dem Kirchensprengel Prag *, Anfang 15. Jh.	Da das Ms. auch Mehrstimmigkeit enthält, vgl. Fischer, RISM B IV/3, S.378-379
München, UB 2 ^o 156	München, Universitätsbibliothek 2 ^o 156, Moosburger Graduale	fol.159v - 160r	Graduale etc. aus Moosburg (St. Castulus), 1355 - 1360	Bosse, Gloria, S.77; Gottwald, Musikhandschriften, S.9-13
Nürnberg, St. Lorenz 3	Nürnberg, Landeskirchliches Archiv, St. Lorenz 3	fol.133r - 134r	Graduale aus St. Lorenz, geschrieben von Johannes Gredinger, 1421 beendet	Handschriftlicher Katalog im Landeskirchlichen Archiv
Paris 778	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 778	fol.198v	Tropar, Sequentiar und Lektionar aus Narbonne, 12.Jh. **	Bosse, Gloria, S.77; Husmann, RISM B V/1, S.113 - 115
Paris 2194	Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acqu. latin 2194	fol.106r - 106v	Vollmisse aus Silos (S. Domin.), 13.Jh.	Bosse, Gloria, S.78
Perugia 16	Perugia, Biblioteca Capitolare, 16	fol.420r - 421v	italienisches Graduale, 15.Jh.	Bosse, Gloria, S.79

* Die Herkunft der Quelle war bisher umstritten. Feldmann, Musik, S.110 bezeichnet die Hs. als bayerisch, während Stäblein, Schriftbild, S.210 (Beschriftung zu Abb. 80) von einer böhmischen Hs. schreibt. Erst in jüngster Zeit konnte D. v. Huebner aufgrund einiger nur im Prager Kirchensprengel vorkommender Sequenzen die Herkunft eindeutig klären; vgl. Dietmar von Huebner, Neue Funde zur Kenntnis der Tropen, in: MiB 29/1984, S.21. Die böhmische Herkunft bestätigt sich zudem dadurch, daß die vorliegende Melodiefassung mit der Aufzeichnung im Franus-Kantional bis in ornamentale Bereiche hinein identisch ist.

** Lt. Bosse, Gloria, S.77: 1187. Husmann, RISM B V/1, S.114 datiert die Hs. ins 13.Jh., was Stäblein, Schriftbild, S.152, Fußn.2 jedoch mit guten Gründen zurückweist. Das Spiritus et alme - Gloria taucht innerhalb eines Nachtrags auf (vgl. oben S.14, Fußn.1).

abgekürzt zitierte Signatur	vollständige Signatur	Folio-Angabe	Bezeichnung, Alter, Herkunft	Beschreibende Katalogliteratur / Edition
Poppi I	Poppi, Biblioteca Comunale, I	fol.176r - 177r u. 178r	(italienisches ?) Graduale, 16. Jh.	Bosse, Gloria, S.79
Prag, St. Veit P 9	Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels St. Veit, Hs. P 9	fol.43r-45r	Kyriale etc. des Prager Erzbischofs Ernst von Pardubitz, 1363 *	Bosse, Gloria, S.79; Husmann, RISM B V/1, S.56-57
Prag V H 11	Prag, Universitätsbibliothek	fol.57v-58r	Kantional aus Prag, 19. Jh.	Bosse, Gloria, S.79
Rom 5464	Rom, Biblioteca Vaticana, Cod. lat 5464		Ordo Missae und Canon für Julius III., 1550	Ebner, Missale, S.227 mit Fußn.1
Rouen U.158	Rouen, Bibliothèque municipale, U.158 (1286)	fol.40r/v	Evangeliar etc. aus Jumièges, ca. 1100	Hesbert, Manuscripts, S.58-64 Beschreibung, pl.LXIV - LXV Faksimile; Ormont, Catalogue, S.231; (vgl. auch oben S. 131.)
Salò D 43	Salò, Ateneo, D 43	fol.228v - 231v	italienisches Graduale, 15. Jh.	Bosse, Gloria, S.80
Siena F 156	Siena, Libreria della Capella Piccolomini nella Cattedrale, F 156	fol.127r - 128v	italienisches Graduale, 15. Jh.	Bosse, Gloria, S.80
St. Gallen 546	St. Gallen, Stiftsbibliothek, 546	fol.44r/v	Prosar-Sequentiar aus St. Gallen, 1507-1514	Bosse, Gloria, S.80; Husmann, RISM B V/1, S.49-51; Labhardt, Sequentiar Bd.1, S.263 ff (Zusammenfassung) Ed.: Marter, Choralgeschichte, S.142/43
Tortosa 135	Tortosa, Bibliothek der Kathedrale, ms.135	fol.9v-10v	Troparium aus der Kathedralbibliothek Tortosa, frühestens Mitte 13. Jh.	Husmann, RISM B V/1, S.94-95
Turin F IV 18	Turin, Biblioteca Universitaria, F IV 18	fol.175r/v	Graduale aus Bobbio, 12. Jh.	Bosse, Gloria, S.80
Wien 1837	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 1837	fol.1v	deutsch, 13. Jh.	Bosse, Gloria, S.81
Wien, Graduale Pataviense		fol.180r - 181r	Druck von 1511 in Wien bei Johannes Winterburger	Väterlein, Graduale Pataviense, kurze Beschreibung im Vorwort, Faks.: fol.180r - 181r
Zaragoza, Intonario Zaragozano		fol. XVv - XVIIr	Druck Zaragoza 1542	Carreras, Historia, Faks.: S.240, Abb.452

* Lt. Bosse, Gloria, S.79: 1360

Gebrauchliche Handschriften-Namen

Franus-Kantional

vgl. Hradec Králové, II A 6

Graduale Pataviense

vgl. Wien, Graduale Pataviense

Graduale Sarisburiense

vgl. London, Graduale Sarisburiense

Moosburger Graduale

vgl. München UB 2^o156

Außer dem IX. Gloria kommt nur die rhythmische einstimmige Mel. Nr. 49³⁰ mit dem Spiritus et alme häufiger vor. Der Tropus beherrscht hier vermutlich die gesamte Überlieferung: mir ist kein Fall bekannt, in dem diese Melodie untropiert auftritt³¹. Sodann liegt hiermit neben dem IX. Gloria die einzige Melodie vor, die in der Mehrstimmigkeit verarbeitet wird³². Die Überlieferung setzt lt. Bosse³³ im 14. Jahrhundert ein und hält sich bis ins 16. Jahrhundert³⁴. Die älteste Quelle stammt Bosses Angaben zufolge aus Bamberg und wird heute in der Biblioteca Angelica, Rom unter der Signatur 1424 aufbewahrt³⁵. Im Gegensatz zum geographisch sehr weit verbreiteten IX. Gloria lassen sich die Melodien Nr. 49 und 35 fast nur in der südlichen Hälfte des deutschsprachigen Raums finden, wie aus der Verbreitungsliste hervorgeht³⁶. Da es sich um eine überschaubare Anzahl von Quellen handelt, die zudem größtenteils in der vorliegenden Arbeit herangezogen werden, sind in der folgenden Verbreitungsliste alle mir bekannten Hss. angegeben. Zudem sind drei Quellen für die ebenfalls rhythmische Mel. Nr. 35³⁷ aufgeführt, die nur im 16. Jahrhundert vorkommt³⁸.

³⁰ Bosse, Gloria, S. 99.

³¹ Bosse, Gloria, S. 67 behauptet, die Mel. Nr. 49 enthielte bei 9 Fundstellen den Tropus achtmal. Im Katalog S. 99 gibt er jedoch zehn Fundstellen an, 9 enthielten seinen Angaben zufolge den Tropus. Die dort mit der Sigle D 34 versehene Hs. (Rom 1424) enthält entgegen Bosse den Tropus doch.

³² München 14274, fol. 124v - 126r; Benedict Ducis; Heinrich Isaac (in München, Mus. ms. 3).

³³ Bosse, Gloria, S. 28.

³⁴ Vgl. Hans Albrecht (Hrsg.), Benedictus Ducis: Missa de beata virgine (Musik alter Meister Heft 11) Graz 1959, Einltg. S. 3. — Bosse, Gloria gibt auf S. 28 an, daß die Mel. Nr. 49 noch im 17. Jh. vorkommt. Lt. S. 46 wird sie noch im 18. Jh. notiert. Dies bestätigt sich weder aus seinen Quellenangaben noch aus den von mir zusätzlich herangezogenen Hss.

³⁵ Bosse, Gloria, S. 79 datiert die Hs. in die 1. Hälfte des 14. Jh., was sich mit der Angabe bei Henricus Narducci, *Catalogus Codicum Manuscriptorum praeter Graecos et Orientales in Biblioteca Angelica olim Coenobii Sancti Augustini de Urbe*, Tomus Prior, Rom 1893, S. 603 deckt. Da die Mel. Nr. 49 ansonsten erst im 15. Jh. auftritt, also gegenüber Rom 1424 eine Überlieferungslücke von ca. 100 Jahren bestünde, da außerdem die 1. Hälfte des 14. Jh. für rhythmische Ordinariumsgesänge ein ungewöhnlich früher Zeitpunkt wäre (das 1355 - 1360 geschriebene Moosburger Graduale — vgl. Clytus Gottwald, *Die Musikhandschriften. Die Handschriften der Universitätsbibliothek München*, 2. Band, Wiesbaden 1968, S. 9 ff — enthält rhythmische Melodien nur als Nachträge), kann die Datierung in die 1. Hälfte des 14. Jh. angezweifelt werden.

³⁶ Vgl. auch Albrecht, Ducis, Einltg. S. 3. Außerhalb des sonst zu beobachtenden Verbreitungsgebiets liegt nur Zwickau CXIX 1.

³⁷ Bosse, Gloria, S. 95.

³⁸ Bosse, Gloria, S. 28.

abgekürzt zitierte Signatur	vollständige Signatur	Mel. Nr. 49 Folio-Angabe	Bezeichnung, Alter, Herkunft	Beschreibende Katalogliteratur / Edition
Basel. Graduale Romanum	Berlin, Staatsbibliothek, mus. ms. 40093	fol. 19ur - 195r	Druck von 1488 in Basel bei Michael Wenzler und Jacob v. Kilchen	Nef, Basell, S. 539; Isac, GA Bd. II (ed. Lerner), S. 95 Ed.: Isaac, GA Bd. II (ed. Lerner), S. 95/96
Berlin 40095	Berlin, Staatsbibliothek, mus. ms. 40093	fol. 28v - 30r	Gesangbuch des Johann Braitenstein (gen. Keller) OSB, ab 1556 Pfarrer in Hopferbach (Allgäu)	Bosse, Gloria, S. 73
Einsiedeln 609	Einsiedeln, Stiftsbibliothek, 609	fol. 27v - 28r		Die Kenntnis der Hs. verdanke ich dem unveröffentlichten Incipit-Katalog von J. Handschin, der im musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Erlangen liegt.
Engelberg 1	Engelberg, Stiftsbibliothek, 1	fol. 302r - 303v	Graduale aus Offenburg, 15. Jh.	Bosse, Gloria, S. 74; Gottwald, Catalogus, S. 1-4
Erlangen 464	Erlangen, Universitätsbibliothek, 464	fol. 106r - 107v	süddeutsch, 15. Jh.	Bosse, Gloria, S. 75; Fischer, lat. Papierhandschriften, S. 43-46
München 5023	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 5023	fol. 24v - 26r	Benediktbeuern, 1495	Da die Hs. auch Mehrstimmigkeit enthält, vgl. Fischer, RISM B IV/3, S. 360; Göllner, Kyrie Cunctipotens, S. 37, dort weitere Literaturangaben *
München 19267	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 19267	fol. 208r - 209r	Introitus, Graduale, Offertoria ... als Inhalt, Tegernsee, 15. Jh.	Halm/Laubmann etc., Catalogus Bd. IV/3, S. 239
Nürnberg, St. Lorenz 3	Nürnberg, Landeskirchliches Archiv, St. Lorenz 3	fol. 141v - 142v	Graduale aus St. Lorenz, geschrieben von Johannes Gredinger, 1421 beendet	Handschriftlicher Katalog im Landeskirchlichen Archiv
Paris 3078	Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat. 3078	fol. 84r - 85r	Graduale, Kyriale und Proprium, süddt. (oder nordital. ?), 16. Jh. **	

* Bosse, Gloria, S. 77 nimmt die Hs. unter der Sigle D 75 auf, gibt aber die darin enthaltene Mel. Nr. 49 mit Spiritus et alme in seinem Initienkatalog S. 99 nicht an.

** Im Katalog der Pariser Nationalbibliothek ist die Herkunftsangabe Italien mit Fragezeichen versehen. Die Hs. ist zum Teil in Quadratnotation, zum Teil in gotischer Choralnotation geschrieben. Für die Mel. Nr. 49 wird ein auch sonst gebräuchlicher Schrifttyp verwendet, bei dem die gotische Notation durch Stielung oder durch Verdoppelung der Zeichen rhythmisch lesbar gemacht wird (vgl. unten S. 92ff). Aufgrund der sonst nur in süddeutschen Quellen anzutreffenden Mel. Nr. 49 dürfte die Hs. kaum aus Italien stammen. Ein auf fol. 79v/80r notiertes Gloria enthält den Textzusatz "(Jesu Christe) altissime", der lt. Bosse, Gloria, S. 16 in deutschen Quellen häufig vorkommt, in anderen Quellen jedoch selten zu finden ist. Desweiteren spricht für die süddeutsche Herkunft das Vorkommen von gotischer Choralnotation, da zwar in Deutschland gelegentlich Quadratinotation anzutreffen ist, aber umgekehrt die gotische Notation in Italien nicht zu finden sein dürfte.

abgekürzt zitierte Signatur	vollständige Signatur	Folio-Angabe	Bezeichnung, Alter, Herkunft	Beschreibende Katalogliteratur / Edition
Rom 1424	Rom, Biblioteca Angelica, 1424	fol.102r - 103r	Graduale aus Bamberg, 1. Hälfte 14. Jh.	Bosse, Gloria, S.79; Narducci, Catalogus, S.693
Schlägl Cp. 2	Schlägl, Stiftsbibliothek Cp.2	fol.178v - 179r	Praemonstratenser-Graduale aus Schlägl, 1. Hälfte 16. Jh.	Bosse, Gloria, S.80
St. Gallen 392	St. Gallen, Stiftsbibliothek, 392	S.72/73	deutsch, 16. Jh.	Bosse, Gloria, S.80; Scherrer, Verzeichniss, S.134; Faksimile: Marxer, Choralgeschichte, Tafel IX (nach S.232)
St. Gallen 546	St. Gallen, Stiftsbibliothek, 546	fol.44v-45r	Prosar-Sequentiar aus St. Gallen, 1507-1514	Bosse, Gloria, S.80; Husmann, RISM B V/1, S.49-51; Labhardt, Sequentiar Bd.1, S.263 ff (Zusammenfassung)
St. Gallen 692	St. Gallen, Stiftsbibliothek, 692	S.265-267	Geschrieben zwischen 1466 und 1476 von Pater Gallus Kemley aus St. Gallen	Ed.: Marxer, Choralgeschichte, S.143-145 Ed.: Notenband (MEM 10), S.16 Scherrer, Verzeichniss, S.265-267
St. Gallen 1757	St. Gallen, Stiftsbibliothek, 1757	fol.103v - 104v	Proprium Sanctorum und Commune Sanctorum, Kyrie, Gloria, Alleluia etc., St. Gallen (?) 1473	Labhardt, Sequentiar Bd.1, S.178 u. 180/81
St. Paul 67.1	St. Paul, Stiftsbibliothek, 67.1 (olim 25.2.9)	fol.214r/v	Graduale des Fr. Fridolin Himmlikron aus St. Blasien, 1539 - 1544	Bosse, Gloria, S.80
Zürich Z. V. 353	Zürich, Zentralbibliothek, Z. V. 353	fol.47v-49v	Offizien und Messen der Diözese Chur, 15. Jh.	Bosse, Gloria, S.82
Zwickau C XIX 1	Zwickau, Ratsschulbibliothek, C XIX 1	fol.66r-67r	Sammelband des Zwickauer Stadtschreibers und Rats Herrn Stephan Roth (1492 - 1546), 16. Jh. (ca. 2. Jahrzehnt).	Bosse, Gloria, S.82; da das Ms. auch Mehrstimmigkeit enthält, vgl. Fischer, RISM B IV/3, S.407

• Vgl. oben S.24, Fußn.35.

Mel. Nr. 33

abgekürzt zitierte Signatur	vollständige Signatur	Folio-Angabe	Bezeichnung, Alter, Herkunft	Beschreibende Katalogliteratur / Edition
Karlsruhe 77	Karlsruhe, Landesbibliothek , St. Blasien 77	fol.318r/v	St. Blasien, 16.Jh.	Bosse, Gloria, S.75
St. Gallen 346	St. Gallen, Stiftsbibliothek, 546	fol.45r/v	Prosar-Sequentiar aus St. Gallen, 1507-1514	Bosse, Gloria, S.80; Husmann, RISM B V/1, S.49-51; Labhardt, Sequentiar Bd.1, S.263 ff (Zusammenfassung) Ed.: Marxer, Choralgeschichte, S.145-147 Ed.: Notenband (MEM 10), S.14
Wien 5094	Wien, Österreichische National- bibliothek, Cod. 5094	fol.151v	Sammelhs. aus dem Augustiner- Kloster München (?), Mitte oder 2. Hälfte des 15. Jh.	Da die Hs. auch Mehrstimmigkeit enthält, vgl. Fischer, RISM B IV/3, S.108/09

Beherrscht der Tropus beim IX. Gloria und bei den Melodien Nr. 49 und 35 die Überlieferung jeweils vollständig oder fast vollständig, so tritt er beim XIV. und XV. Gloria (Bosse Mel. Nr. 11 und 43) nur selten und nur in der Spätzeit auf. Das Vorkommen scheint sich überdies auf Italien zu beschränken. Das XV. Gloria enthält den Tropus in den Handschriften Perugia, San Pietro B, fol. 30r - 33v und Florenz, Museo di San Marco, 628, fol. 101r - 104r³⁹. Die Hs. aus Perugia ist ein italienisches benediktinisches Kyriale aus dem 15. Jahrhundert, bei der Florentiner Quelle handelt es sich um ein italienisches Graduale aus dem 15./16. Jahrhundert⁴⁰. Beim XIV. Gloria kommt das Spiritus et alme in Bologna, Museo civico, 71 (Hs. ohne Foliierung) vor, einem italienischen Graduale aus dem 16. Jahrhundert⁴¹. Beide mit Spiritus et alme tropierten Melodien scheinen ursprünglich nicht für die Marienfeste selbst bestimmt, sondern für deren Oktaven. So lautet in Bologna 71 die Rubrik für die das XIV. Gloria enthaltende Messe *Infra octavas sancte Marie*, während in Perugia (XV. Gloria) die Messe als *In missis votivis. be[atae]. ma[riae]. vi[rginis]. et in octavis eius* rubriziert ist.

Ein Parallellfall zum XIV. und XV. Gloria scheint das IV. Gloria (Bosse Mel. Nr. 56) zu sein. Es enthält lt. Bosse⁴² das Spiritus et alme nicht. In der Hs. Toledo, Bibl. cap., Ms. 52.15, fol. 18v - 19r, die im 16. Jahrhundert in Italien entstanden ist⁴³, findet sich jedoch die Intonation zum IV. Gloria um eine Quint nach oben transponiert,

also

IV. Gloria mit dem Spiritus et alme. Es dürfte sich also um eine nicht weit verbreitete und zeitlich beschränkte Tradition handeln, die jedoch gefestigt gewesen sein muß, da sonst die Melodie notiert worden wäre.

In sechs Melodien ist das Spiritus et alme also eindeutig nachweisbar, nämlich im IX. Gloria (Bosse Mel. Nr. 23), in den Melodien Nr. 49 und 35 sowie im XIV., XV. und IV. Gloria (Mel. Nr. 11, 43 und 56). Ursprünglich ist der Tropus an das IX. Gloria gebunden. Diese Melodie ist von ca. 1100 bis zum 14. (oder 15.⁴⁵) Jahrhundert der einzige mit Spiritus et alme tropierte Gloriagesang. Erst ab dieser Zeit kommen andere Melodien mit dem Tropus vor. Dabei liegen die Verhältnisse bei den auf Deutschland beschränkten Melodien Nr. 49 und 35 anders als beim XIV., XV. und IV. Gloria. Beide deutschen Melodien sind spät entstanden und treten ausschließlich mit dem Spiritus et alme auf. Die anderen Melodien existieren unabhängig vom Spiritus et alme schon jahrhundertlang und werden häufig auch mit anderen Tropen versehen⁴⁶. Erst im 15. und 16. Jahrhundert finden sich in wenigen italienischen Quellen diese Melodien auch mit dem Spiritus et alme.

In der Mehrstimmigkeit kommt das Spiritus et alme in einer großen Anzahl von Stücken mit verschiedenster musikalischer Anlage vor. Die älteste Quelle (spätes 12. Jahrhundert) stammt aus Kloster Lyre in Nordfrankreich und liegt heute als Ms. lat. 17 in der Bibliothèque municipale in Evreux⁴⁷. Nur der Tropus ist als zweistimmiges Organum notiert. Diese Art des Alternierens zwischen der Einstimmigkeit für den regulären Text und einer wie auch immer gestalteten Mehrstimmigkeit wird bis ins späte 16. Jahrhundert praktiziert.

Für Organa, oder generell für Stücke, deren Faktur Komposition nicht voraussetzt, stellt sich hinsichtlich ihrer Verbreitung ein spezielles Problem. Will man aufgrund der Verbreitung der Aufzeichnungen auf das tatsächliche Vorkommen von organaler Ausführung für die Tropen schließen, so übersieht man dabei die Möglichkeit der schriftlosen mehrstimmigen Ausführung in einfachen Praktiken, wie sie verschiedentlich von Theoretikern beschrieben werden. Aufgrund ihrer weitreichenden Schriftlosigkeit entzieht sich die einfache Mehrstimmigkeit größtenteils dem reflektierenden Zugriff des Historikers, die dieser jedoch trotz der geringen Anzahl von Quellen mit einzubeziehen hat, wenn er nicht zu einem verfälschten Bild von der Verbreitungssituation kommen will.

⁴⁵ Vgl. oben S. 24, Fußn. 35.

⁴⁶ Bosse, Gloria, S. 67.

⁴⁷ Lütolf, Ordinarium Missae-Sätze Bd. 1, S. 109/110.

Beim Organum und ähnlicher Musik kann also lediglich die Verbreitung der Quellen konkret festgestellt werden, keineswegs jedoch die tatsächliche Verbreitung mehrstimmigen Singens.

Diese Überlegungen werfen die Frage auf, ob die Quellsituation für Spiritus et alme - Organa beispielsweise im deutschen Raum die wirkliche Verbreitung widerspiegelt. Es existiert in diesem Bereich keine einzige Aufzeichnung, während es an deutschen Quellen für die Einstimmigkeit nicht mangelt. Ansonsten erwiesen sich organale Traditionen gerade in Deutschland als besonders langlebig⁴⁸. Vor diesem Hintergrund erscheint die eventuelle Annahme, zu der die Quellsituation verleiten könnte, daß man in Deutschland keine Spiritus et alme - Organa gekannt hätte, unglaublich. Präzisere Angaben über die Verbreitung lassen sich zu Stücken machen, deren Faktur Schrift unbedingt erfordert. So ist die Menge der Aufzeichnungen von Dufays Stück, das dreimal in den Trienter Codices, außerdem im Emmerams-Codex und in BL Q 15 erscheint, sicherlich ein Indiz für die weite Verbreitung und Beliebtheit des Stücks. Eine noch größere Streuung wurde durch den Notendruck möglich, wie sich beispielsweise anhand von Stemmata für die Drucke (und Hss.) der Marienmesse von Josquin zeigt⁴⁹. Für andere Kompositionen kann dagegen festgestellt werden, daß ihre Bekanntheit über das Land ihrer Entstehung vermutlich nicht hinausging, wie etwa beim Stück über die Mel. Nr. 49 im Emmerams-Codex (fol. 124v - 126r), zumal hier auch die einstimmige Melodievorlage nur im süddeutschen Bereich vorkommt. Die Möglichkeit, die tatsächliche Verbreitung festzustellen, wird jedoch, wie auch bei der Einstimmigkeit, dadurch eingeschränkt, daß man Verluste bei den Quellen einzukalkulieren hat. So sind die Stücke von Pycard und Quedryk jeweils nur in Old Hall überliefert. Da aber erstens Old Hall verglichen mit der großen Anzahl fragmentarischer englischer Quellen mit zum Teil ähnlichem Inhalt seinem Erhaltungszustand nach ein Einzelfall ist⁵⁰,

⁴⁸ Vgl. Theodor Göllner, Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters (MVM 6) Tutzing 1961, S. 11; Arnold Geering, Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II Vol. 1) Bern 1952, S. VII.

⁴⁹ Stemmata bei Thomas Hall, Some Computer Aids for the Preparation of Critical Editions of Renaissance Music, in: TVNM 25-1/1975, S. 53.

⁵⁰ Zwei in den letzten Jahren erschienene Bände dokumentieren die Überlieferungssituation: William John Summers (Hrsg.), English Fourteenth-Century Polyphony: Facsimile Edition of Sources Notated in Score (MEM 4) Tutzing 1983 und Frank Ll. Harrison / Roger Wibberley (Hrsg.), Manuscripts of Fourteenth Century English Polyphony. Facsimiles (Early English Church Music, Bd. 26) London 1981. Vgl.

und weil zweitens zu einem Großteil der in Old Hall enthaltenen Stücke Konkordanzen überliefert sind⁵¹, kann auch für die Stücke von Pycard und Queldryk nicht ausgeschlossen werden, daß sie ehemals weiter verbreitet waren.

In der Mehrstimmigkeit liegt das Spiritus et alme - Gloria in einer großen Vielfalt von Kompositionsstilen und Aufführungsarten vor, die von der Alternatimpraxis mit organal ausgeführtem Tropus bis zur Vokalpolyphonie Palestrinas reicht. Im folgenden seien deshalb kurz die verschiedenen Möglichkeiten skizziert, wobei die Kompositionstypen des späten 15. und des 16. Jahrhunderts nur noch am Rand erwähnt werden sollen, da ja die vorliegende Untersuchung nur etwa bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts gehen soll.

Die Mehrzahl der Stücke ist über einem einstimmigen Gloria mit Spiritus et alme gebaut. Meist liegt das IX. Gloria zugrunde, in drei Kompositionen die Mel. Nr. 49⁵². Die vorgegebene Melodie kann dabei im Tenor, in der Mittelstimme (England), oder in der Oberstimme liegen. Gelegentlich tritt sie auch als wandernder Cantus firmus auf. Innerhalb der Gruppe der ein einstimmiges Gloria verwendenden Stücke folgt der größte Teil der Alternatimpraxis. Zunächst handelt es sich dabei um Organa (z.B. Evreux 17), dann auch um Stücke mit Kompositionscharakter. Der englische Diskantsatz (z.B. Brüssel 266) ist dabei ebenso vertreten wie eine spezielle englische Motettenart (z.B. Chicago 654). Diesem einfachen Schema folgen aber auch noch dreistimmige Kompositionen, die den Stand des 15. Jahrhunderts repräsentieren (z.B. im Emmerams-Codex). Bei der Alternatimpraxis tritt der Unterschied zwischen dem regulären Text und dem Tropus schärfer als bei jeder anderen Aufführungsart hervor. Beim einstimmigen tropierten IX. Gloria wird dieser Unterschied dagegen musikalisch verwischt, da im Tropus Melodiepartikel des regulären Glorias aufgegriffen werden⁵³. Durch die Mehrstimmigkeit erhält der Tropus nun auch in seiner musikalischen Gestalt den Charakter der schmückenden Zutat. Die Distanz zum liturgisch im Vordergrund stehenden einstimmig vorgetragenen regulären Text wird hergestellt.

auch Margaret Bent, *Sources of the Old Hall Music*, in: PRMA 94/1967 - 1968, S. 28.

⁵¹ Vgl. Bent, *Sources*, S. 28 ff.

⁵² Vgl. oben S. 24, Fußn. 32.

⁵³ Vgl. unten S. 75.

In Erweiterung dieser einfachen Art der Alternatimpraxis werden in verschiedenen Kompositionen des 15. und noch des 16. Jahrhunderts auch Teile des regulären Texts von der Mehrstimmigkeit erfaßt⁵⁴. Bei der Verwendung einer Gloriamelodie wird nur ausnahmsweise der gesamte Text, also das reguläre Gloria und der Tropus, mehrstimmig vertont (z.B. Durham oder Palestrinas Messe von 1570).

Durchgehend mehrstimmig gestaltet sind diejenigen Glorias, denen keine einstimmige Gloriamelodie zugrundeliegt. Die mehrstimmige Vertonung des ganzen Texts erweist sich dabei als notwendig, weil eine Melodievorlage fehlt, die die mehrstimmige Komposition ersetzen könnte. Derartige Stücke sind in der Regel als Motette gestaltet, z.B. isorhythmisch (Pycard, Queldryk und Engardus), oder unter Verwendung einer fremden Melodie als Tenor (*Alma redemptoris mater* in Tr. 90/93, fol. 148v - 150v / 179v - 181v, *Johannes Jesu care* bei Pycard in Old Hall). Dieses alte Verfahren, über einem fremden Tenor Motetten zu komponieren, tritt in abgewandelter Form noch gegen 1500 auf, wenn Nicolas Champion in einem Gloria mit Spiritus et alme marianische Antiphonen mit Text in verschiedenen Stimmen verwendet⁵⁵. In Anlehnung an die Alternatimpraxis kommen schließlich Kompositionen vor, in denen die Stimmenzahl und die Besetzung wechseln⁵⁶.

Bei der folgenden Quellenliste wurde etwa bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts Vollständigkeit angestrebt. Von späteren Spiritus et alme Glorias wurden nur diejenigen aufgenommen, die in der Arbeit erwähnt werden; weitere Quellen bei Josephson, Missa.

⁵⁴ Eine Reihe von Alternatim-Messen führt Josephson, Missa, S. 214 a) ff an.

⁵⁵ Das Verfahren, fremde Melodien mit Text in verschiedenen Stimmen einzuführen, läßt sich in mehreren Meßkompositionen dieser Zeit beobachten. Das bekannteste Beispiel dürfte Jacob Obrechts *Missa sub tuum praesidium* sein. Weitere Beispiele bei Josephson, Missa, S. 57 ff u. 192 f. Aufgrund der zusätzlichen Textierung über den feststehenden Meßtext hinaus kann im weitesten Sinn von einem Sonderfall des Tropierens gesprochen werden.

⁵⁶ Z.B. Bourgois, Lymburgia oder Ciconia: vgl unten S. 188 und 191.

Die mehrstimmige Überlieferung *

Nr.	abgekürzt zitierte Signatur **	RISM - Sigle	vollständige Signatur	Folio- Angabe	Komponist	Beschreibende Katalogliteratur	Editionen und Faksimile *****
1 (konk. 18, 72)	Aosta	Aosta	Seminario (ohne Sign.)	fol. 198v - 201r	Dunstable	de Van, Source, S. 32-33	Ed.: Dunstable, GA (ed. Bukofzer), S. 16-20
2	Barcelona A	E-Scen 353	Barcelona, Biblioteca Central, M. 853	fol. 2r		Reaney, RISM B IV/2, S. 89	
(: 24)	Berlin, Glogauer Liederbuch		Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus.ms. 40098	Diskant: S. 148 (fol. f 10v) Tenor: S. 162 (fol. g 3v) Contrat.: S. 164 (fol. g 3v)		Ringmann, Glogauer Liederbuch I, S. 110 Väterlein, Glogauer Liederbuch II, S. 394	Ed.: Ringmann, Glogauer Liederbuch II, S. 69-72
3	BL Q 15		Bologna, Liceo musicale, Ms. Q15 (olim 37)	fol. 2v-4r	Ciconia	de Van, Inventory, S. 234-235	Ed.: Clercx, Ciconia Bd. 2, S. 92-97
4	BL Q 15		Bologna, Liceo musicale, Ms. Q15 (olim 37)	fol. 145v - 147r	Zaccarie	de Van, Inventory, S. 244-245	Ed.: Reaney, CMM 11/VI, S. 138-143 *****
5 (konk. 30, 69, 71, 74)	BL Q 15		Bologna, Liceo musicale, Ms. Q15 (olim 37)	fol. 147v - 148r	Dufay	de Van, Inventory, S. 244-245	Ed.: Dufay, GA Bd. IV (ed. Besseler), S. 83-84
6	BL Q 15		Bologna, Liceo musicale, Ms. Q15 (olim 37)	fol. 181v - 183r	Lymburgia	de Van, Inventory, S. 244-245	Ed.: Notenband (MEM 10), S. 21
(-82)	(Breslau)						

* Bei der folgenden Quellenliste wurde bis etwa zur Mitte des 13. Jahrhunderts Vollständigkeit angestrebt. Von späteren Spiritus et alme-Glorias wurden nur diejenigen aufgenommen, die in der Arbeit erwähnt werden. Weitere Quellen bei Josephson, Missa.

** Bei Drucken statt der Signatur Ort und Jahr. Eine Konkordanzliste mit Komponistennamen sowie eine Liste mit geläufigen Namen für bestimnte Hss. folgen unten S. 42

*** RISM-Siglen werden nur gegeben, soweit die Quellen in RISM-Bänden beschrieben oder erfasst sind.

**** Editionen und Faksimiles sind hier nur vermerkt, wenn die angegebene Katalogliteratur sie noch nicht verzeichnet.

***** Reaney gibt außerdem eine teilweise Edition nach der verschollenen Berliner Hs. Mus. Ms. 40582 an, die Wolf, neue Quelle, S. 161 f veröffentlichte.

Nr.	abgekürzt zitierte Signatur	RISM-Sigle	vollständige Signatur	Folio- Angabe	Komponist	Beschreibende Katalogliteratur	Editionen und Faksimile
7 (konk.17, 36)	Brüssel 266	B-Br 266	Brüssel, Bibliothèque Royale, II.266	Spiritus al- mifice fol.1r	Reaney, RISM B IV/2, S.46	Ed.: Harrison/Sanders/Lefferts, English Music 1, S.54-57 Faks.:Summers, Polyphony, S.63	
8	Brüssel 266	B-Br 266	Brüssel, Bibliothèque Royale, II.266	fol.1r/v	Reaney, RISM B IV/2, S.46	Ed.: Harrison/Sanders/Lefferts, English Music 1, S.42-46 Faks.:Summers, Polyphony, S.63-64	
9 (konk.16, 35,44)	Brüssel 266	B-Br 266	Brüssel, Bibliothèque Royale, II.266	Spiritus pro- cedens fol.1v	Reaney, RISM B IV/2, S.46	Ed.: Harrison, Sanders/Lefferts, English Music 1, S.58-62; Stevens, Worcester Fragments, S.30-37 Faks.:Summers, Polyphony, S.64	
10 (konk.11)	Burgos, Archivo	E-Burgos S E	Burgos, Archivo de la Catedral (olim Parròquia de Sant Esteve), ohne Sign.	fol.10r/v	Reaney, RISM B IV/1, S.238	Ed.: Lütolf, Ordinarium Missae-Sätze Bd. 2, S.69-70 Faks.:fol.10r: Lütolf, Ordinarium Missae- Sätze Bd.1, Tafel 4 fol.10v: Anglés, Las Huelgas Bd.1, S.89 fol.10r/v: Prado, El Kyrial (2.Teil), Tafel 2, nach S.64	
11 (konk.10)	Burgos, Las Huelgas	E-Hu	Burgos, Monasterio de Las Huelgas, ohne Sign.	fol.4r-5v	Reaney, RISM B IV/1, S.212	Ed.: Anderson, Las Huelgas Bd.1, S.10-11 Lütolf, Ordinarium Missae-Sätze Bd.2, S.85-86 Apel, Notation (engl.), S.306 (nur "Et in terra pax hominibus")	
12	Casale Monferrato		Casale Monferrato, Bib- lioteca del Seminario Vescovile, Ms. L	fol.17v-28r (ganze Mes- se)*	Champion	Ed.: Champion, GA (ed. Josephson), S.40-47 (Gloria)	
13	Chicago 654	USA - Chicago	Chicago, University Library, 654 appendix	fol.2r	Reaney, RISM B IV/1, S.815		
14	Durham		Durham, Cathedral Lib- rary, Ms. Dean and Chapter Muniments, Communars Cartulary, flyleaf	fol.1r/v	Summers, New Source, passim	Ed. u. Faks.: Summers, New Source, S.409-414 u. S.404-405 Ed.: Harrison/Sanders/Lefferts: English Music 1, S.37-41 Faks.:Summers, Polyphony, S.102-103 Bent, Preliminary Assessment, S.79-80	

* Die Folio-Zählung von Crawford, Choirbooks, S.115 weicht von derjenigen Josephsons ab: Crawford gibt fol. 19v-30r an.

Nr.	abgekürzt zitierte Signatur	RISM-Sigle	vollständige Signatur	Folio-Angabe	Komponist	Beschreibende Katalogliteratur	Editionen und Fasssimile
15	Évreux	F-Évreux	Évreux, Bibliothèque municipale, lat. 17	fol. 11v		Reaney, RISM B IV/1, S.269	Ed.: Lütoll, Ordinarium Missae-Sätze Bd.2, S.71
16 (konk.9, 35,44)	Gloucester D.149	GB-GLCrc 149	Gloucester, County Record Office, D.149	Spiritus procedens fol.1r		Reaney, RISM B IV/2, S.223	Ed.: vgl. oben Nr.9 Faks.:Summers, Polyphony, S.104 Harrison/Wibberley, Manuscripts, S.183
17 (konk.7, 36)	Gloucester D.149	GB-GLCrc 149	Gloucester, County Record Office, D.149	Spiritus al-mifire fol.1r/v		Reaney, RISM B IV/2, S.223	Ed.: vgl. oben Nr.7 Faks.:Summers, Polyphony, S.104-105 Harrison/Wibberley, Manuscripts, S.183-184
18 (konk.1, 72)	Harvard		Harvard College Library, Inc.8948	fol. second flyleaf verso	Dunstable	Kovarik, Dunstable Fragment, passim	Ed.: vgl. oben Nr.1 Faks.:Kovarik, Dunstable Fragment, Pl.IV, vor S.23
19 (konk.21)	Hradec Králové, Frantus-Kantio-nal	CS-HK II A 6	Hradec Králové, Muzeum, Cod. II A 6	fol.16r/v *		Fischer, RISM B IV/3, S.141	Ed.: Notenband (MEM 10), S.27 Faks.:Notenband (MEM 10), S.62
20	Hradec Králové, Codex Specialnik		Hradec Králové, Muzeum, Cod. II A 7	S.339-340		Bužga, Art. Königgrätz, Sp.1368	Ed.: Notenband (MEM 10), S.29
21 (konk.19)	Hradec Králové, Codex Specialnik		Hradec Králové, Muzeum, Cod. II A 6	S.341-342		Bužga, Art. Königgrätz	Ed.: vgl. oben Nr. 19
22	Krakov	I-IV	Krakov, Biblioteka Capitolare, ohne Sign.	fol.50r-51r		Reaney, RISM B IV/2, S.300	
23	Klosterneuburg		Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, Ms.70	fol.254v - 285r (ganze Messe)	Ducis	Pfeiffer, Catalogus, S. 37-38 **	Ed.: Albrecht, Ducis, S.4-13 (Gloria)
24	Krakau, Glogauer Liederbuch		Krakau, Bibliothek der Jagiellonischen Universität, Mus. ms. 40098 ***	Diskant:S.148 (fol. f 10v) Tenor:S.162 (fol. g 3v) Contralt.:S.164 (fol. g 3v)		Ringmann, Glogauer Liederbuch I, S.110 Väterlein, Glogauer Liederbuch IV, S.394	Ed.: Ringmann, Glogauer Liederbuch II, S.69-72

* Das ganze Gloria steht auf fol.15-17v

** Ducis bearbeitet die Mel. Nr. 49

*** Die Krakauer Signatur entspricht der alten Berliner Signatur.

Nr.	abgekürzt zitierte Signatur	RISM-Sigle	vollständige Signatur	Folio- Angabe	Komponist	Beschreibende Katalogliteratur	Editionen und Faksimile
25	London, Old Hall	GB-OH	London, British Library, Add. 57950	fol. 23v-24r	Pycard	Fischer, RISM B IV/4, S.685	
26	London, Old Hall	GB-OH	London, British Library, Add. 57950	fol. 25v-26r	Queldryk	Fischer, RISM B IV/4, S.685	
27 (konk. 63)	Lyon (Morales, Druck 1546)		(ein Exemplar in München, Bayer. Staatsbibliothek)	fol. 3v-6r (Gloria)	Morales	RISM A/1/6, S.18	Ed.: Morales, GA Bd.1 (ed. Anglés), S.4-10 (Gloria)
28	Madrid 20324	E-Ma 20324	Madrid, Biblioteca Nacional, 20324	fol. 22v *		Reaney, RISM B IV/1, S.245	Ed.: Lütolf, Ordinarium Missae-Sätze Bd.2, S.77
29	Modena 568		Modena, Biblioteca Estense, Ms. 5,24 folium lat. 568)	fol. 2v-3v		Günther, Modena, S.52-53	
30 (konk. 5, 69,71,74)	München 14274		München, Bayerische Staatsbibliothek, Cim. 14274 folium Mus. ms. 3232a)	fol. 57v-58v	Dufay	Dèzes, Mensural- codex, S.86	Ed.: vgl. oben Nr.5
31	München 14274		München, Bayerische Staatsbibliothek, Cim. 14274 folium Mus. ms. 3232a)	fol. 65v		Dèzes, Mensural- codex, S.88	Ed.: Notenband (MEM 10), S.31
32	München 14274		München, Bayerische Staatsbibliothek, Cim. 14274 folium Mus. ms. 3232a)	fol. 101r		Dèzes, Mensural- codex, S.93	Ed.: Notenband (MEM 10), S.33
33	München 14274		München, Bayerische Staatsbibliothek, Cim. 14274 folium Mus. ms. 3232a)	fol. 124v - 126r **		Dèzes, Mensural- codex, S.95	Ed.: Schmid, B., Chansonatz, S.32 - 36

* Lütolf, Ordinarium Missae-Sätze Bd.1, S.218, Fußn.2 klärt, daß sowohl Reaney, RISM, B IV/1, S.245 als auch Anglés/Subira, Catálogo Ed.1, S.134, falsche Folioangaben mitteilen.

** Dem Stück liegt die Mel. Nr. 49 zugrunde.

Nr.	abgekürzt zitierte Signatur	RISM-Sigle	vollständige Signatur	Folio- Angabe	Komponist	Beschreibende Katalogliteratur	Editionen und Faksimile
34	München Mus. ms. 3		München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 3	fol.92v - 118r (ganze Messe) *	Isaac	Staehelin, Messen Bd.1, S. XXXI	Ed.: Isaac, GA Bd.II (ed. Lerner), S.77-83 (Gloria)
35 (konk.9, 16,44)	Oxford B.14	GB-Ob 14	Oxford, Bodleian Lib- rary, Arch. Seiden B.14	Spiritus pro- cedens fol.312v, col.2		Reaney, RISM B IV/2, S.270	Ed.: vgl. oben Nr.9 Faks.: Summers, Polyphony, S.240
36 (konk.7, 17)	Oxford B.14	GB-Ob 14	Oxford, Bodleian Lib- rary, Arch. Seiden B.14	Spiritus al- mifice fol.312, col.1r/v, col.2		Reaney, RISM B IV/2, S.270	Ed.: vgl. oben Nr.7 Faks.: Summers, Polyphony, S.238-239
37	Oxford 384	GB-Ob 384	Oxford, Bodleian Library, Bodley 384	fol.i recto		Reaney, RISM B IV/2, S.252-253	Ed.: Harrison/Sanders/Lefferts, English Music I, S.47-50 Faks.: Summers, Polyphony, S.210
38	Oxford 384	GB-Ob 384	Oxford, Bodleian Library, Bodley 384	fol.ii recto		Reaney, RISM B IV/2, S.253	Ed.: Harrison/Sanders/Lefferts, English Music I, S.51-52 Faks.: Summers, Polyphony, S.211
39	Oxford 384	GB-Ob 384	Oxford, Bodleian Library, Bodley 384	fol.iii recto/verso		Reaney, RISM B IV/2, S.254	Ed.: Harrison/Sanders/Lefferts, English Music I, S.53 Faks.: Summers, Polyphony, S.211 (nur fol.ii recto)
40	Oxford 384	GB-Ob 384	Oxford, Bodleian Library, Bodley 384	fol.iii recto/verso		Reaney, RISM B IV/2, S.254	Ed.: aufgrund der Unlesbarkeit unmöglich (vgl. Reaney, RISM, a.a.O.)
41	Oxford 213		Oxford, Bodleian Library, Can. misc. 213	fol.101v - 102r	Ciconia	Reaney, Manuskript, Ed. S.99	Ed.: Borren, Polyphonia Sacra, S.82-87 Clercx, Ciconia Bd.2, S.113-118
42	Oxford d.20	GB-Worc	Oxford, Bodleian Library, lat. liturg. d.20	fol.24v		Reaney, RISM B IV/1, S.553	Ed.: Sanders, Cantilena, S.28, teilweise **
43	Oxford c.60	GB-OM 60	Oxford, Bodleian Library, Ms. Mus. c.60	fol.84v-85r	Burgate, Rio de (?)	Reaney, RISM B IV/1, S.569	Ed.: Lütolf, Ordinarium Missae-Sätze Bd.2, S.82-84 Sanders, English Music, S.206 Faks.: fol.84v-85r: Summers, Polyphony, S.228-229 fol.85r: Lütolf, Ordinarium Missae- Sätze Bd.1, Tafel XXX

* Isaac bearbeitet die Mel. Nr. 49.

** Rekonstruktionsversuch von "Spiritus et alme orphanorum paracilite. Ma(riam)", also für den Abschnitt, von dem zwei Stimmen erhalten sind.

Nr.	abgekürzt zitierte Signatur	RISM-Sigle	vollständige Signatur	Folio- Angabe	Komponist	Beschreibende Katalogliteratur	Editionen und Faksimile
46 (konk. 9, 16, 35)	Oxford 362	GB-ONC	Oxford, New College, 362	Spiritus pro- cedens fol. 82v		Reaney, RISM B IV/4, S. 591	Ed.: vgl. oben Nr. 9 Faks.: Summers, Polyphony, S. 259
45 (konk. 46, 77)	Padua 1225	I-Pu 1225	Padua, Biblioteca Universitaria, Ms. 1225	fol. 1r	Engardus	Fischer, RISM B IV/4, S. 997	Ed.: Schmid, B., Rekonstruktion, S. 196-201
46 (konk. 45, 77)	Padua 1475	I-Pu 1475	Padua, Biblioteca Universitaria, Ms. 1475	fol. [43r](6r)	Engardus	Fischer, RISM B IV/4, S. 1000	Ed.: vgl. oben Nr. 45
47 (konk. 48, 50)	Padua 1475	I-Pu 1475	Padua, Biblioteca Universitaria, Ms. 1475	Clementie pax baiula fol. [44v][44v]		Fischer, RISM B IV/4, S. 1001	
48 (konk. 47, 50)	Padua 1475	I-Pu 1475	Padua, Biblioteca Universitaria, Ms. 1475	Clementie pax baiula fol. [47v-48r] (3v/5r)		Fischer, RISM B IV/4, S. 1001	
49	Prag, Strahov		Prag, Bibliothek des Klosters Strahov, D. G. IV. 47	fol. 62v-64r		Snow, Strahov, S. 513	Ed.: Notenband (MEM 10), S. 35 Faks.: Notenband (MEM 10), S. 64
50 (konk. 47, 48)	Rom, Barb. lat. 171	I-Rvat 171	Rom, Biblioteca Vaticana, Ms. Barb. lat. 171	Clementie pax baiula fol. 225r		Fischer, RISM B IV/4, S. 1019	
51	Rom, Cap. Sist. 13		Rom, Biblioteca Vaticana, Capella Sistina, Ms. 13	fol. 3v-20r (ganze Messe)	Missone	Llorens, Codices, S. 16	Ed.: Josephson, CMM 95/II, S. 5-10 (Gloria)
52	Rom, Cap. Sist. 13		Rom, Biblioteca Vaticana, Capella Sistina, Ms. 13	fol. 20v-38r (ganze Messe)	Argentil	Llorens, Codices, S. 16	Ed.: Josephson, CMM 95/II, S. 124-129 (Gloria)
53	Rom, Cap. Sist. 14		Rom, Biblioteca Vaticana, Capella Sistina, Ms. 14 *	fol. 6v-10r (Kyrie - Gloria)	Wreede Brugensis	Llorens, Codices, S. 18	Ed.: Josephson, CMM 95/II, S. 145-146 (Gloria)

* Gloria fragmentarisch im Ms.

Nr.	abgekürzt zitierte Signatur	RISM-Sigle	vollständige Signatur	Folio- Angabe	Komponist	Beschreibende Katalogliteratur	Editionen und Faksimile
54	Rom, Cap. Sist. 16		Rom, Biblioteca Vaticana, Capella Sistina, Ms.16	fol.3v-22r (ganze Messe)	Brumel	Llorens, Codices, S.29	Ed.: Brumel, GA Bd.IV (ed. Hudson), S.1-36 (ganze Messe)
55	Rom, Cap. Sist. 19		Rom, Biblioteca Vaticana, Capella Sistina, Ms.19	fol.3v-24r (ganze Messe)	Beausseron	Llorens, Codices, S.39	Ed.: Josephson, CMM 95/I, S.43-53 (Gloria)
56	Rom, Cap. Sist. 23		Rom, Biblioteca Vaticana, Capella Sistina, Ms.23	fol.135v - 139r *	Josquin	Llorens, Codices, S.49	Ed.: Josquin, GA Missen IV (ed. Smijers), S.85-93
57	Rom, Cap. Sist. 26		Rom, Biblioteca Vaticana, Capella Sistina, Ms. 26	fol.3v-14r (ganze Messe)	Festa	Llorens, Codices, S.54	Ed.: Festa, GA (ed. Main), S.40-44 (Gloria)
58 (konk.62)	Rom, Cap. Sist. 45		Rom, Biblioteca Vaticana, Capella Sistina, Ms. 45	fol.3v-17r (ganze Messe)	Josquin	Llorens, Codices, S.92	Ed.: Josquin, GA Missen III (ed. Smijers), S.129-138 (Gloria)
59	Rom, Cap. Sist. 51		Rom, Biblioteca Vaticana, Capella Sistina, Ms. 51	fol.176v - 178r **		Llorens, Codices, S.104	Ed.: Josephson, CMM 95/II, S.125-138
60	Rom, Cap. Sist. 55		Rom, Biblioteca Vaticana, Capella Sistina, Ms. 55	fol.3v-19r (ganze Messe)	Michot	Llorens, Codices, S.108	Ed.: Josephson, CMM 95/I, S.315-321 (Gloria)
61	Rom, Cap. Sist. 55		Rom, Biblioteca Vaticana, Capella Sistina, Ms. 55	fol.19v-26r (Kyrie u. Gloria) ***	Dor	Llorens, Codices, S.108	Ed.: Josephson, CMM 95/I, S.278-288 (Gloria)
62 (konk.58)	Rom, Cap. Sist. 160		Rom, Biblioteca Vaticana, Capella Sistina, Ms. 160	fol.33r-48v (ganze Messe)	Josquin	Llorens, Codices, S.187	Ed.: vgl. oben Nr.58

* Es handelt sich um ein einzelnes Marien-Gloria

** Es handelt sich um ein einzelnes anonymes Marien-Gloria aus dem 16.Jh.

*** Die Messe wurde von Dor (Kyrie u. Gloria) und Beausseron (Credo, Sanctus u. Agnus) gemeinsam komponiert.

Nr.	abgekürzt zitierbare Signatur	RISM-Sigle	vollständige Signatur	Folio- Angabe	Komponist	Beschreibende Katalogliteratur	Editionen und Faksimile
63 (konk. 27)	Rom, (Morales, Druck 1544)		(ein Exemplar in Rom, Biblioteca Vaticana, Capella Sistina, 179)	fol. 3v-6r (Gloria)	Morales	RISM A/1/6, S.18	Ed.: vgl. oben Nr.27
64 (konk. 79)	Rom, (Palestrina, Druck 1570)		(ein Exemplar in Rom, Biblioteca Vaticana, Capella Sistina, 211)	fol. 87v-104r (ganze Messe)	Palestrina	RISM A/1/6, S. 397	Ed.: Palestrina, alte GA Bd. XII (ed. Haberl), S. 139-145 (Gloria) Palestrina, neue GA Bd. 6 (ed. Casimiri), S. 180-190 (Gloria)
65	Solsona 109		Solsona, Archivio Diocesano, Ms. frag. 109	fol. 2r/v		Gómez, Remarque, S. 177 ff; Gómez, Musique, S. 83	Ed.: Eine Ed. wird erscheinen bei Gattin/Gómez, Sacred Music *
66 (konk. 67)	Trient (Tr.) 87		Trient, Castello del Buon Consiglio, 87	fol. 39v-43r	Bourgois	Adler/Koller, DTÖ 14/15, S. 31, Nr. 27	Ed.: Firker, DTÖ 61, S. 67-71 Faks.: Trienter Codices, Tr. 87, S. 80-87
67 (konk. 66)	Trient (Tr.) 88		Trient, Castello del Buon Consiglio, 88	fol. 323v - 327r	Bourgois	Adler/Koller, DTÖ 14/15, S. 45, Nr. 442	Ed.: vgl. oben Nr. 66 Faks.: Trienter Codices, Tr. 88, S. 638-645
68 (konk. 73)	Trient (Tr.) 90		Trient, Castello del Buon Consiglio, 90	fol. 148v - 150v *		Adler/Koller, DTÖ 14/15, S. 60, Nr. 922	Ed.: vgl. unten Nr. 73 Faks.: Trienter Codices, Tr. 90, S. 298-302
69 (konk. 5, 30, 71, 74)	Trient (Tr.) 90		Trient, Castello del Buon Consiglio	fol. 151r - 152r	Dufay	Adler/Koller, DTÖ 14/15, S. 60, Nr. 923	Ed.: vgl. oben Nr. 5 Faks.: Trienter Codices, Tr. 90, S. 303-305
70 (konk. 75)	Trient (Tr.) 90		Trient, Castello del Buon Consiglio, 90	fol. 152v - 154r		Adler/Koller, DTÖ 14/15, S. 60, Nr. 924	Ed.: vgl. unten Nr. 75 Faks.: Trienter Codices, Tr. 90, S. 306-309

-
- * Das erst 1984 bekanntgewordene Stück konnte nicht mehr berücksichtigt werden. Nur soviel sei ausgeführt: Das Gloria ist in einer voll beherrschten Ars nova - Notation geschrieben. Der fragmentarische Charakter der Handschrift läßt offen, ob eine dritte Stimme gänzlich verloren ist, aufgrund der Klanglichkeit kann aber auf Zweistimmigkeit geschlossen werden. Die Klangfolgen erinnern nicht selten an einfache Arten des Organums (vgl. z.B. das "Amen"). Darüber hinaus häufen sich Dissonanzen stellenweise auf. Die Klanglichkeit des Stücks (und damit verbunden seine musikalische Zweistimmigkeit) stehen im Widerspruch zur modernen Notationsstufe. Der Komponist verband also eine ihm geläufige traditionelle Klanglichkeit mit einer rhythmischen Faktor, die der Ars nova verpflichtet scheint. Vielleicht lassen sich die häufigen Dissonanzen aus den Problemen erklären, die sich bei der Verbindung von organischer Klanglichkeit mit der Rhythmik der Ars nova aufgrund ornamentaler Zwischentöne ergeben, die bei einer organalen klinglichen Praxis eventuell anzunehmen sind. - Frau Dr. Marie Carmen Gómez (Barcelona) sei an dieser Stelle für die Überlassung eines Faksimiles sowie einer Kopie des Manuskripts zu ihrer Edition herzlich gedankt.

Nr.	abgekürzt zitierte Signatur	RISM-Sigle	vollständige Signatur	Folio- Angabe	Komponist	Beschreibende Katalogliteratur	Editionen und Faksimile
71 (konk.5, 30.69.74)	Trient (Tr.) 92		Trient, Castello del Buon Consiglio	fol.66r-67r	Dufay	Adler/Koller, DTÖ 14/15, S.76, Nr.1422	Ed.: vgl. oben Nr.5 Faks.: Trienter Codices, Tr.92, S.129-131
72 (konk.1, 18)	Trient (Tr.) 92		Trient, Castello del Buon Consiglio, 92	fol.69v-71r	Dunstable	Adler/Koller, DTÖ 14/15, S.76, Nr.1426	Ed.: vgl. oben Nr.1 Faks.: Trienter Codices, Tr.92, S.138-141
73 (konk.68)	Trient (Tr.) 93		Trient, Archivio Capitolare, 93	fol.179v - 181v *		Ficker, DTÖ 61, S.VIII, Nr.1732	Ed.: Notenband (MEM 10), S.41 Faks.: Trienter Codices, Tr.93, S.324-328
74 (konk.5, 30.69.71)	Trient (Tr.) 93		Trient, Archivio Capitolare, 93	fol.182r - 183r	Dufay	Ficker, DTÖ 61, S.VIII, Nr.1733	Ed.: vgl. oben Nr.5 Faks.: Trienter Codices, Tr.93, S.329-331
75 (konk.70)	Trient, (Tr.) 93		Trient, Archivio Capitolare, 93	fol.133v - 185r		Ficker, DTÖ 61, S.VIII, Nr.1734	Ed.: Notenband (MEM 10), S.50 Faks.: Trienter Codices, Tr.93, S.332-335
76	Utrecht	NL-Uu 37	Utrecht, Universiteits- bibliotheek, 6 E 37	fol. I Ar		Reaney, RISM B IV/2, S.318	Ed.: aufgrund der Unlesbarkeit unmöglich (vgl. Reaney, RISM, a.a.O.)
77 (konk.45, 46)	Utrecht	NL-Uu 37	Utrecht, Universiteits- bibliotheek, 6 E 37	fol. I Av	Engardus	Reaney, RISM B IV/2, S.318	Ed.: vgl. oben Nr.45
78	Utrecht	NL-Uu 37	Utrecht, Universiteits- bibliotheek, 6 E 37	fol. III 8r		Reaney, RISM B IV/2, S.321	Ed.: aufgrund der Unlesbarkeit unmöglich (vgl. Reaney, RISM, a.a.O.)
79 (konk.64)	Venedig, (Palestrina, Druck 1598)		(ein Exemplar in Wien, Österr. Nat.-Bibli.)		Palestrina	RISM A/II/6, S.397	Ed.: vgl. oben Nr.64
80	Worcester		Worcester, County of Hereford and Worcester Record Office, 705:349 BA 5117/1 (XIV)	Spiritus con- cordie fol.verso		Lefferts/Bent, New Sources, S.337-338	Ed.: Harrison/Sanders/Lefferts, English Music I, S.63-64 Faks.: Summers, Polyphony, S.268
81	Wroclaw, Viadrina- Codex		Wroclaw, Biblioteka Uniwersytecka, I F 428 **104v u. 106r	fol.103v - 104v u. 106r		Staehelein, Codex, Nr.60	Ed.: Notenband (MEM 10), S.55 Faks.: Notenband (MEM 10), S.63

* Dem Stück liegt als Tenor die Marien-Antiphon Alma redemptoris mater zu grunde.

** Die Hs. enthält zwei weitere, in der Arbeit nicht berücksichtigte Glorias mit Spiritus et alme, vgl. Staehelein, Codex, Nr.15 u. Nr.51

Komponistentabelle *

Argentil	52
Beusseron	55
Bourgois	66, 67
Brumel	54
Burgate, Rio de	43
Champion	12
Ciconia	3
Ciconia	41
Dor	61
Ducis	23
Dufay	5, 30, 69, 71, 74
Dunstable	1, 18, 72
Engardus	45, 46, 77
Festa	57
Isaac	34
Josquin	56
Josquin	58, 62
Lymburgia	6
Michot	60
Missone	51
Morales	27, 63
Palestrina	64, 79
Pycard	25
Queldryk	26
Wreede Brugensis	53
Zacarie	4

Gebräuchliche Handschriftennamen

Codex de Las Huelgas	11
Codex Speciálnik	20, 21
Codex Strahov	49
Emmerams-Codex	30, 31, 32, 33
Franus-Kantional	19
Glogauer Liederbuch	23
Viadrina-Codex	81

* Die Nummern verweisen auf die Nummern der obenstehenden Liste. Mehrere Zahlen hinter einem Namen bedeuten mehrere Quellen für ein Stück. Bei mehreren Stücken von einem Komponisten wird dessen Name für jedes Stück eigens genannt.

Im folgenden sei auf die Sonderstellung des Spiritus et alme unter den Tropen eingegangen. Es wurde noch zu einer Zeit gepflegt, in der die meisten anderen Tropen kaum noch bekannt waren. Anhand des Spiritus et alme wurde auf dem Konzil von Trient das Tropusverbot ausgesprochen. Das läßt den Schluß zu, daß dieser der letzte überregional verbreitete und bekannte Ordinariumstropus war. Eine Reihe von Beispielen soll das belegen⁵⁷:

Das Spiritus et alme ist im Papstmissale von 1550 enthalten⁵⁸. Ferner scheint in der Capella Sistina im 16. Jahrhundert von den Ordinariumstropen fast nur noch das Spiritus et alme in Gebrauch gewesen zu sein, wie eine Durchsicht des Katalogs der Bibliothek der Capella Sistina ergab⁵⁹. Ansonsten tritt gelegentlich noch das (*Benedictus Mariae filius*⁶⁰ (oder *Mariae et filius*) auf, das jedoch nicht die Bedeutung des Spiritus et alme hatte. Es dürfte ca. ab der Mitte des 16. Jahrhunderts aus der Mehrstimmigkeit weitgehend verschwunden gewesen sein, spielte also zur Zeit des Tridentinums kaum mehr eine Rolle. Trotzdem scheint es an peripherer Stelle weiterexistiert zu haben, weil es noch lange nach dem Tridentinum belegbar ist⁶¹.

⁵⁷ Außer Betracht gelassen wurden bei der folgenden Darstellung die Propriumstropen, was angesichts der vorrangigen Bedeutung des Ordinariums im 15. und 16. Jh. legitim erscheint. Aber auch im Bereich des Propriums waren einige Tropen noch im 15. und 16. Jh. verbreitet, vgl. z.B. den Offertoriumstropus *Ab hac familia* im Emmerams-Codex, fol. 37r (s. Karl Dèzes, Der Mensuralcodex des Benediktinerklosters Sancti Emmerami zu Regensburg, in: ZfMw 10/1927-1928, S. 83) und in einer Vertonung von Josquin (s. Josquin Des Prés (ed. Smijers), Werken. Supplement (vorgelegt von W. Elders), Amsterdam 1969, S. 35 - 41); zu beiden Stücken Marie Louise Göllner, Musical Settings of the Trope *Ab hac familia*, in: Silagi, Tropen, S. 93/94. — Vgl. ferner ein anonymes Stück in einer Hs. der Univ.-Bibl. Jena (s. Josephson, Missa, S. 205, Fußn. 8 u. S. 208).

⁵⁸ Adalbert Ebner, Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter, Freiburg i. Br. 1896, S. 227 mit Fußn. 1; das Missale wird lt. Ebner in der Bibl. Vat. als Cod. lat. 5464 umbr. 2^o aufbewahrt. Die Hs. ist ein Ordo Missae und Canon für Julius III.

⁵⁹ Llorens, Codices, passim.

⁶⁰ Z.B. in Argentils und Brumels Missae de Beata Virgine: Argentil ediert von Josephson, CMM 95/I (der Tropus steht auf S. 149); Antonius Brumel (ed. B. Hudson), Opera Omnia, Bd. IV (CMM 5/IV) o. O. 1970, S. 28. Zu Brumel vgl. ferner Llorens, Codices, S. 29, Ms. 16 (für Argentil gibt Llorens S. 16, Ms. 13 den Tropus nicht an).

Weitere mehrst. Sätze auch außerhalb der Cap. Sist bei Josephson, Missa, S. 53 (de Lantins), S. 79 (La Rue), S. 187 f (Renner), S. 219 (Isaac), S. 251 (Maillard und Clereau); vgl. auch Josephson, Geschichte, S. 41 (Isaac).

⁶¹ Zum Verschwinden s. Josephson, Missa, S. 219. Die Benedictus-Sätze von Maillard und Clereau (1557 gedruckt) sind seinen Angaben zufolge (S. 251) als letzte mit dem *Mariae filius* tropiert. Zum Weiterleben dieses Tropus vgl. aber

Das Überleben des *Spiritus et alme* verglichen mit dem allmählichen Verschwinden der übrigen Tropen läßt sich nicht nur in Rom beobachten. So erwähnt der französische Theologe Clichtoveus in seinem *Elucidatorium* (1. Aufl. 1515) außer dem *Spiritus et alme* nur noch das *Kyrie fons bonitatis*⁶². Die älteste deutsche Gesamtauslegung der Messe enthält nur das *Spiritus et alme*⁶³. Das *Graduale Pataviense*, gedruckt in Wien 1511, in dessen Geltungsbereich, der damals sich weit erstreckenden Diözese Passau, „Hauptzentren europäischer Musikausübung um 1500, so z.B. der Kaiserliche Hof in Wien“⁶⁴ lagen, enthält außer dem *Spiritus et alme* nur die Kyrietropen *fons bonitatis* und *magne deus* (beide fol. 176r) sowie Sanctus- und Benedictustropen, die jeweils für Marienfeste gelten. Es ist dies zunächst das (*Benedictus*) *Mariae et filius* (fol. 190r/v)⁶⁵, außerdem ein tropiertes Hosanna und *Benedictus Solenne de beata virgine* (fol. 191v)⁶⁶.

Es hat also den Anschein, daß vom Rückgang und Verschwinden der Tropen⁶⁷ das *Spiritus et alme* ausgenommen bleibt, daß ansonsten nur noch einige wenige Tropen auftreten. Die obige Darstellung kann jedoch nur verallgemeinert gelten. Bei einer detaillierten Beschreibung wären regionale Unterschiede zu beachten. Sicherlich sind im deutschen Bereich im 16. Jahrhundert mehr Tropen anzutreffen als in Italien. Wenn das *Graduale Pataviense* einerseits zwar den Rückgang der Tropen auch in Deutschland zeigt, so dokumentiert es trotzdem das Vorhandensein einer größeren Anzahl von Tropen als im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts. Für Italien ergab die Durchsicht von etwa 20 Quellen aus

unten S. 49: Ignaz Holzbauer, außerdem ein *Graduale* von 1760 aus Lyon.

⁶² Jodocus Clichtoveus, *Elucidatorium ecclesiasticum, ad officium ecclesiae pertinentia planius exponens, et quatuor libros complectens*, Basel 1517, 1. Aufl. Paris 1515, fol. 117r: Gloria mit *Spiritus et alme*; fol. 116r: *Kyrie fons bonitatis*.

⁶³ Vgl. Franz Rudolf Reichert (Hrsg.), *Die älteste deutsche Gesamtauslegung der Messe (Corpus Catholicorum. Werke katholischer Schriftsteller im Zeitalter der Glaubensspaltung 29)* Münster 1967, S. 55/56; die Auslegung entstand vor 1482 (vgl. S. XVII).

⁶⁴ Christian Väterlein (Hrsg.), *Graduale Pataviense* (Wien 1511). Faksimile (EDM Bd. 87, Abteilung Mittelalter, Bd. 24) Kassel. Basel. London 1982, S. V.

⁶⁵ Vgl. Josephson, *Missa*, S. 164 u. S. 32.

⁶⁶ *Hosannatropus Omnes una carminantes*: Clemens Blume / Henry Marriott Bannister (Hrsg.) *Tropen des Missale im Mittelalter. 1. Tropen zum Ordinarium missae* (AH Bd. 47), Leipzig 1911, S.368; *Benedictustropus Marie natus patri gratias*: AH 47, S. 469 und Peter Josef Thannabaur, *Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts*, München 1962, S. 252.

⁶⁷ Vgl. z.B. Jacques Handschin, *Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter*, in: *ZfMw* 10/1927-1928, S. 531; Göllner, *Art. Mass*, Sp. 782b; Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 1, S. 293; Bosse, *Gloria*, S. 68.

diesem Zeitraum, daß hier vermutlich nur noch das Spiritus et alme und das (*Benedictus*) *Mariae et filius* zu finden sind. Ebenso wenig sprechen liturgieexegetische oder liturgiegeschichtliche Werke des 16. Jahrhunderts für den lebendigen Bestand an Tropen. Die Angaben des oben zitierten Clichtoveus mögen unmittelbare Schlüsse auf das noch existierende Tropenrepertoire zulassen, da er in erster Linie auslegend und kommentierend die Liturgie seiner Zeit behandelt. Pamelius dagegen beschäftigt sich in seinen *Liturgica Latinorum* (Köln 1571) auch als Historiker mit den Tropen: „Horum [troporum] institutionem D. Gregorio Papae adscribit Guilielmus Durantus in Rationali divinorum, quos reperi in MS. Anglico, codice vetustissimo Bibliothecae S. Banonis Gaudensis.“ Dieses von mir nicht identifizierte „MS. Anglicum“, aus dem er eine Anzahl Tropen zitiert⁶⁸, dürfte zur Zeit des Pamelius einige Jahrhunderte alt gewesen sein. Die genannten Tropen, bspw. der Kyrietropus *Te Christe supplices adoramus cunctipotens* oder der Gloriatropus *Laus tua, deus resonet* stammen lt. Chevalier von ca. 1000 bzw. aus dem 10. Jahrhundert⁶⁹. In praktischen Quellen sind die von Pamelius abgedruckten Tropen im 16. Jahrhundert nicht mehr zu finden. Er kannte sie aufgrund historischer Nachforschungen. Sie entsprechen nicht dem noch lebendigen Repertoire. Zur gleichen Zeit, als die Tropen in der liturgischen Praxis im Aussterben begriffen waren, wurden sie zum Gegenstand historischen Interesses und auf diesem Wege wieder bekannt⁷⁰.

Auch in der Capella Sistina eliminierte man das Spiritus et alme erst durch das oben S. 5 zitierte Verbot. So wurde der Tropus in den Marienmessen Missones und Argentils (beide im Ms. 13 der Bibliothek der Capella Sistina), in der vierstimmigen Messe Josquins (Ms. 45 und Ms. 160), in den Messen von Festa (Ms. 26), Michot (Ms. 55), schließlich

⁶⁸ Jakob Pamelius, *Liturgica Latinorum*, Köln 1571, Bd. 2, S. 611 (das obige Zitat), S. 611 - 615 (Abdruck einer Reihe von Tropen).

⁶⁹ Chevalier, *Repertorium* Bd. II, S. 640, Nr. 20047 u. S. 42, Nr. 10570.

⁷⁰ Eine weitere Sammlung von bereits historischen Tropen enthält die Handschrift Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 4^o149, fol. 305v - 315r, die sich der bedeutende Schreiber Leonhard Wagner (1454 - 1522, Mönch im Kloster St. Ulrich und Afra, Augsburg) angelegt hat. Er entnahm sie alten, nicht mehr in Gebrauch befindlichen Handschriften. Es liegt also ein Parallellfall zu Pamelius vor. (Die Kenntnis von Wagners Sammlung verdanke ich Herrn Prof. Dr. Walter Berschin, Heidelberg, der beim Tropen-Kongreß in Paris im Oktober 1985 darüber referierte. — Rolf Schmidt, Reichenau und St. Gallen. Ihre literarische Überlieferung zur Zeit des Klosterhumanismus in St. Ulrich und Afra zu Augsburg um 1500, Sigmaringen 1985, S. 158 f liefert eine Beschreibung der Hs. Zu Leben und Werk Wagners: Carl Wehmer, *Augsburger Schreiber aus der Frühzeit des Buchdrucks* (Beiträge zur Inkunabelkunde, Neue Folge, I.) Leipzig 1935, bes. S. 91 - 93 u. 106 ff.)

in der von Dor (Kyrie und Gloria) und Beausseron gemeinsam komponierten Marienmesse (Ms. 55) eliminiert⁷¹. Häufig wurde der entfernte Tropustext durch regulären Text ersetzt⁷². Im Fall eines aus dem tropierten IX. Gloria aufgebauten Messensatzes wurde dann zwar der Text, nicht aber die Melodie des Tropus entfernt. Eine merkwürdige Tilgung erfuhr der Tropus in Festas Messe. Zusammen mit dem Text wurde auch die Musik im ersten, zweiten, dritten und sechsten Tropusabschnitt entfernt, beim vierten und fünften Abschnitt wurde nur der Text geändert⁷³. Auch in der einstimmigen Überlieferung sind häufig Rasuren beim Spiritus et alme anzutreffen⁷⁴. Entfernt wurden außerdem nicht selten jene an bestimmte Melodien gebundene Textvarianten beim ersten „Jesu Christe“, einer traditionell labilen Stelle im Gloriatext, also z.B. das „Salus nostra (Jesu Christe)“ oder das „(Jesu Christe) et sancte spiritus“⁷⁵.

⁷¹ Vgl. Llorens, Codices, S. 16, S. 49 u. 92, S. 54, S. 108, S. 203. — Otto Ursprung, Die katholische Kirchenmusik (Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 2) Potsdam 1931, S. 185: „In der mehrstimmigen Kirchenmusik aber macht sich die Revision der liturgischen Bücher fast nur dadurch bemerkbar, daß jetzt auch die immer noch beliebt gewesen marianischen Tropen aus dem Gloria und Credo ausgeschieden werden.“ (Zu den Credotropen macht Ursprung keine näheren Angaben.)

Aus den Angaben von Llorens hinsichtlich der Eliminierung der Tropen lassen sich Rückschlüsse auf die Verwendungsdauer der Messen ziehen. Es ist anzunehmen, daß diejenigen Messen, bei denen der Tropus nicht entfernt wurde, nicht mehr in Gebrauch waren. Eine Entfernung der Tropen war deshalb überflüssig. Dies trifft auf Messen aus dem 15. Jahrhundert zu, etwa von Johannes Wreede Brugensis (Llorens, Codices, S. 18, Ms. 14), desweiteren auf eine Komposition von Beausseron aus der 1. Hälfte des 16. Jh. (Llorens, Codices, S. 39, Ms. 19) etc. Auch die unterschiedliche Benützungsdauer verschiedener Quellen eines Stücks läßt sich abschätzen: in einer Hs. mit Josquins Messe ist der Tropus entfernt (Llorens, Codices, S. 92, Ms. 45), während ihn eine zweite Quelle enthält (Llorens, Codices, S. 187, Ms. 160).

⁷² Bspw. in den Messen von Michot (Josephson, CMM 95/I, S. XIX), Palestrina (Giovanni Pierluigi da Palestrina (Hrsg. Fr. X. Haberl), Drittes Buch der Messen. Werke Zwölfter Band, Leipzig o. J., S. V) und Festa (vgl. unten Fußn. 73).

⁷³ Vgl. Costanzo Festa (ed. A. Main), Opera Omnia, Bd. I: Missae, Fragmenta Missarum (CMM 25/I) o. O. 1962, S. IX.

⁷⁴ Barcelona 911; Lucca 2673 (vgl. Bosse, Gloria, S. 91, wo die Quelle als I 95 aufgeführt ist); Montserrat 820 (das Ms. enthält auf fol. 88r - 94v eine ganze Marienmesse (Ordinarium und Proprium) im chronologischen Ablauf. Nur die Anfänge des Gloriatropus sind radiert, „Mariam coronans“ ganz. Radiert wurde auch bei den Agnustropen, nicht hingegen beim *Rex virginum* zum Kyrie sowie bei einem Hosannatropus). — Ferner wurde der Tropus bspw. in folgenden italienischen Quellen eliminiert: Bologna, Museo 28; Görz, Seminario; Lucca 2691; Modena s. n.; Perugia 16; Salò D. 43; Siena F 156.

⁷⁵ Zu den Textvarianten s. unten S. 54. In folgenden Hss. fand ich die Textvarianten entfernt: Bologna, Museo 28 (Hs. nicht foliiert); Florenz, Biblioteca San

Tendenzen, den Tropus abzuschaffen, scheinen lt. Anglès schon vor dem Konzil im Gang gewesen zu sein: eine im Juni 1543 an Papst Paul III. gerichtete Schrift des Wiener Bischofs Nausea Blancicampianus soll sich Anglès⁷⁶ zufolge darauf beziehen. Bei der erwähnten Schrift dürfte es sich um Nauseas *Miscellaneorum liber septimus* handeln, da hier im Abschnitt *IV. Circa missam* von in der Messe abzuschaffenden Mißbräuchen die Rede ist⁷⁷. Die Tropen oder speziell das Spiritus et alme werden jedoch nicht direkt erwähnt, es heißt lediglich: „Tolletur omnino diversitas et disparitas utriusque canonis [...]“. Daß das Spiritus et alme zu den Mißbräuchen zu rechnen und somit hier indirekt angesprochen ist, zeigt sich daran, daß sowohl die Forderung der Abschaffung als auch das Verbot selbst innerhalb einer Reihe von *abusus in missis* auftaucht⁷⁸.

Tendenzen, das Spiritus et alme abzuschaffen, scheint es schon früher gegeben zu haben. So berichtet Joannes Bona in seinen *Rerum Liturgicarum* (Antwerpen 1694), daß Nikolaus V., Papst von 1447 bis 1455, den Tropus für die Capella Sistina verboten hätte. Daß dieses Verbot nicht von Dauer war, zeigt der Messenbestand mit Spiritus et

Marco, 587, fol. 5r u. 15r; Lucca 2673, fol. 5v - 8r u. 16v - 19v.

Derartige Partikel treten aber auch in nachtridentinischen Hss. noch auf: So enthält die Hs. München 16523, die auf S. I auf das Jahr 1589 datiert und „secundum usum et morem Metropolitanae ecclesiae Salisburgensis“ geschrieben ist, neben dem Spiritus et alme in einer Reihe von Glorias die Textformel „(Jesu Christe) altissime“ (vgl. fol. 264r, 269v, 272v, 275v, 284r).

⁷⁶ In Cristóbal de Morales (Hrsg. H. Anglès), *Opera Omnia*, vol. I: *Missarum liber primus*. Roma 1544 (Monumentos de la Música Espanola XI) Rom 1952, S.51. Nähere Angaben fehlen bei Anglès. Er geht im weiteren davon aus, daß Morales das bevorstehende Verbot ahnte, da in der vierstimmigen Messe von 1544 in der römischen Ausgabe der Tropustext durch regulären Text ersetzt ist, während alle anderen Drucke und eine Hs. den Tropustext enthalten (Aufzählung in Morales, GA Bd. I, S.61).

⁷⁷ Nausea verfaßte anlässlich des Konzils eine Reihe von Abhandlungen mit Reformvorschlägen. Der Abschnitt *Circa missam* des *Miscellaneorum liber septimus* ist abgedruckt in: Vincentinus Schweitzer (Hrsg.), *Tractatum pars prior* (Goeresgesellschaft (Hrsg.), *Concilium Tridentinum. Diariorum, Actorum, Epistularum, Tractatum Nova Collectio*, Freiburg i. Br. 1901 ff) Freiburg i. Br. 1930, S. 420 f. Einen Überblick über die Reformschriften Nauseas gibt Joseph Metzner, Friedrich Nausea aus Waischenfeld, Bischof von Wien, Regensburg 1884, Kapitel IX., Das Concil (S. 74 - 91). Zu den Reformschriften Nauseas vgl. außerdem dessen Brief vom 19. Mai 1543 aus Wien an Kardinal Marcello Cervini (abgedruckt bei Walter Friedenburt (Hrsg.), *Beiträge zum Briefwechsel der katholischen Gelehrten Deutschlands im Reformationszeitalter*. VII. Friedrich Nausea, in: ZKG 20/1900, S. 544/545).

⁷⁸ Vgl. oben S. 5.

alme in der Cap. Sist. ⁷⁹. Daß die Tropen insgesamt nur mehr geduldet wurden, zeigt ein ebenfalls von Bona wiedergegebener Passus in einem Missale Romanum „sub Pontificatu Pauli III.“, Papst von 1534 bis 1549, das in Lyon herausgegeben wurde. Bona zitiert: „Sequuntur quaedam devota verba super *Kyrie eleison, Sanctus, & Agnus Dei*, ibi ob nonnullorum Sacerdotum pascendam devotionem deposita, licet non sint de Ordinario Romane Ecclesiae, tamen in certis Missis ibidem annotatis licitè dicenda.“ ⁸⁰

Obwohl der Tropus in einer großen Anzahl von Quellen, die über das Verbot hinaus in Gebrauch waren, getilgt wurde ⁸¹, dürfte die Durchsetzung des Verbots keineswegs reibungslos vor sich gegangen sein. Im Gegensatz zu Morales, der den Tropus schon vor dem Verbot weggelassen hatte, vertonte Palestrina das Spiritus et alme noch in seiner Missa de Beata Virgine aus dem *Missarum liber tertius*, der 1570 in Rom bei Eredi di Valerio & Aloysio Dorico erschienen ist, also im selben Jahr wie das Reformmissale und acht Jahre nach dem Tridentiner Erlaß ⁸². In der Ausgabe bei Angelo Gardano, Venedig 1598, also vier Jahre nach dem Tod des Komponisten, wurde der Tropus durch regulären Text ersetzt ⁸³. Ansonsten wurde das Spiritus et alme - Gloria nach dem Verbot vermutlich nicht mehr mehrstimmig vertont. Trotzdem erscheint eine sofortige Durchsetzung und Einhaltung des Verbots bei der weiten Verbreitung des Tropus eher unwahrscheinlich. Auch in der Einstimmigkeit ist er gelegentlich noch anzutreffen, so in der Hs. München 16523 von 1589. Eisenhofer ⁸⁴ schließt aus dem erst von Benedikt XV. gestrichenen Passus im Missale, daß das Gloria auch an

⁷⁹ Joannes Bona, *Rerum Liturgicarum Libri Duo*, in: Joannes Bona, *Opera Omnia*, Antwerpen 1694, liber 2, S. 318b.

⁸⁰ Bona, *Rerum* liber 2, S. 316b.

⁸¹ Vgl. oben S. 46 mit Fußn. 71 u. 74.

⁸² Vgl. oben S. 5. Zum Druck dieser Messe vgl. Llorens, *Codices*, S. 233: 211, fol. 87v - 105r. Bei Llorens ist vom Tropus nicht die Rede. Daß der Druck den Tropus noch enthält, ist ausgeführt im Vorwort von Franz X. Haberl zu Palestrina, alte GA Bd. XII, S. V u. VIII. (Die Messe steht auf S. 135 - 164.) Zur Datierung der Messe vgl. Otto Ursprung / Robert Machold (Hrsg.), *Jacobus de Kerle, Ausgewählte Werke*, 1. Teil: *Die Preces speciales etc.* für das Konzil von Trient, 1562 (DTB XXVI/2. Aufl.) Wiesbaden 1974, S. LIII.

⁸³ Vgl. Palestrina, alte GA Bd. XII (ed. Haberl), S. V. Auf die Entfernung des Tropus verweisen schon Bains / Kandler / Kiesewetter, *Über das Leben und die Werke G. Pierluigi da Palestrinas* (Nach den Memorie storico-critiche des Abbate Giuseppe Bains verfaßt und mit historisch-kritischen Zusätzen begleitet von Franz Sales Kandler. Nachgelassenes Werk, Hrsg. mit einem Vorwort und gelegentlichen Anmerkungen von R. G. Kiesewetter) Leipzig 1884, S. 66.

⁸⁴ Eisenhofer, *Liturgik* Bd. II, S. 95.

Marienfesten unverändert gesungen werden müsse⁸⁵, auf Schwierigkeiten bei der Abschaffung des *Spiritus et alme*.

Im Zusammenhang mit dem Verbot des *Spiritus et alme* einerseits und dem schon früher erfolgten weitgehenden Verschwinden der meisten anderen Tropen wäre zu untersuchen, welche Möglichkeiten für die Texte bestanden, in tropusähnlicher oder anderer Funktion weiterzubestehen. Da m. W. eine zusammenfassende Arbeit zu diesem Thema fehlt, seien kurz einige Hinweise gegeben:

„Einzelne Zeugen mochten noch länger ein etwas scheu verhaltenes Dasein geführt haben; z.B. eine farzierte Stephanus -Epistel, aus Frankreich ehemals übernommen und provençalisch oder katalanisch umgestaltet, wurde in der Provence bis ins 19. Jahrhundert herein gebraucht.“⁸⁶ Einen Lektionstropus enthält außerdem Leisentrits Gesangbuch von 1567: den Tropus *Laudem Deo* zur Weihnachtslektion⁸⁷. Noch Ignaz Jakob Holzbauer vertonte einen Sanctustropus. Sein *Sanctus Angelicum* enthält den Tropus *Deus in aula gloriosae Virginis miserere nobis*. Das dazugehörige Benedictus ist mit *Mariae filius in aeternum regnaturus [...]* tropiert⁸⁸. Das *Mariae filius* ist ferner im *Graduale Romanum ad usum Lugdunensis* (1760) enthalten⁸⁹. Über die Ursachen für das Überleben dieser Tropen kann man nur mutmaßen. Das *Laudem Deo* mag sich aufgrund der in Deutschland zählbaren Tradition des einfachen Organums gehalten haben, der die musikalische Gestaltung dieses Tropus zuzurechnen ist. Mit seiner Existenz in einem Rückzugsgebiet läßt sich eventuell auch erklären, warum der von Ursprung erwähnte Tropus nicht früher verschwand. Nur schwer zu verstehen bleibt aber die Komposition eines Tropus durch einen für seine Zeit repräsentativen Komponisten wie Holzbauer.

⁸⁵ Vgl. oben S. 5.

⁸⁶ Ursprung, *Kirchenmusik*, S. 69; nähere Angaben zur Quelle etc. fehlen bei Ursprung.

⁸⁷ Walther Lipphardt (Hrsg.), *Johann Leisentrit, Gesangbuch von 1567*. Faksimileausgabe, Kassel usw. 1966, II. Teil, fol. LXr - LXIv. Vgl. Theodor Göllner, *Der Lektionstropus Laudem Deo und die frühe Mehrstimmigkeit*, in: *MiB* 28/1984, S. 46.

⁸⁸ Eduard Schmitt (Hrsg.), *Kirchenmusik der Mannheimer Schule*, 1. Auswahl (DTB Neue Folge Bd. 2) Wiesbaden 1982: im dem Band beigegebenen Verzeichnis mit Mannheimer Kirchenmusik steht das zitierte Sanctus als Nr. 26 auf S. LXXXV/LXXXVI.

⁸⁹ Chevalier, *Repertorium* Bd. II, S. 81, Nr. 11156.

Insbesondere eine Anzahl von Kyrietropen überstand das Tridentinum. Bäumker⁹⁰ verweist auf das Weiterleben von Kyrietropen in einigen Kirchen Englands, „ebenso in Frankreich, wo sich aber in einem Missale aus Verdun (17. Jahrhundert) fünf Kyrie-Tropen finden mit der Anmerkung, daß man sie aufgenommen habe zur Förderung der Privatandacht, *sed nullo modo sunt de ordinario seu de usu Romano*“. Unter Umständen lag für diesen nach Bäumker⁹¹ zitierten Fall eine Sondererlaubnis vor.

Häufig hielten sich Kyrietropen als deutsche Kirchenlieder⁹², etwa das *Kyrie fons bonitatis* oder das *Kyrie magne deus*⁹³. Übernommen wird dabei jeweils die Melodie, während der Text frei ins Deutsche übertragen wird⁹⁴. Eine Reihe deutscher Kyrietropen teilt außerdem Wackernagel⁹⁵ mit. Die in Band III von Wackernagels Ausgabe abgedruckten Texte entstammen seinen Angaben nach evangelischen Gesangbüchern um die Mitte des 16. Jahrhunderts (z.B. Johann Spangenberg, 1545). Von daher erklärt sich das Überdauern von Kyrietropen. Im Rahmen der Bestrebungen der Reformation, den Gottesdienst in der Landessprache abzuhalten⁹⁶, wurde das Ordinarium, teils auch das Proprium, liedmäßig umgestaltet⁹⁷. Die evangelische deutsche Messe beeinflusste anfangs auch den katholischen Bereich⁹⁸. Leisentritt

⁹⁰ Wilhelm Bäumker, Art. Tropen in der Kirchenmusik, in: Wetzler und Welte's Kirchenlexikon oder Enzyklopädie der katholischen Theologie und ihrer Hilfswissenschaften, Bd. 12, 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1901, Sp. 103.

⁹¹ Vgl. Fußn. 90. Die Hervorhebung des lat. Texts nach Bäumker.

⁹² Bäumker, Art. Tropen, Sp. 103.

⁹³ Innerhalb der Kyrietropen scheinen diese beiden eine Sonderstellung genossen zu haben: Das *Kyrie fons bonitatis* wird noch von Clichtoveus erwähnt, beide Tropen stehen im *Graduale Pataviense* (vgl. oben S. 44).

⁹⁴ Wilhelm Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, Bd. IV: Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Joseph Gotzen. Freiburg i. Br. 1911, ^RHildesheim 1962, S. 731, Nr. 404 und S. 732, Nr. 407. Die genannten Lieder stammen lt. Hrsg. aus einem Kölner Gesangbuch von 1844 (zur Situation in der Diözese Köln vgl. Bäumker, a.a.O., S. 363 - 365). Zu den von Bäumker genannten Liedern vgl. auch seinen Kommentar S. 733 - 734, wo er weitere Quellen für tropierte Kyriegesänge angibt.

⁹⁵ Philipp Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts, 5 Bde., Leipzig 1864 - 1877, ^RHildesheim 1964, Bd. III, Register S. 1289, Stichwort *Kyrie* und Bd. V, S. 1394, Stichwort *Kyrieleison*.

⁹⁶ Vor der Reformation spielte die Landessprache bei der Volksfrömmigkeit am Rand der Liturgie eine Rolle; vgl. unten S. 51.

⁹⁷ Walter Blankenburg, Art. Gemeindegesang, B. Evangelisch, in: MGG Bd. 4, Kassel und Basel 1955, Sp. 1651; von der Rolle der Tropen ist bei Blankenburg nicht die Rede.

⁹⁸ August Scharnagl, Art. Gemeindegesang, C. Katholisch, Neuzeit, in: MGG Bd.

druckt deshalb eine Anzahl deutscher Lieder z.B. anstelle des Credo, der Sequenz, des Offertoriums und der Communio ab. Er entnahm die Textvorlagen zu etwa 150 Liedern protestantischen Quellen. Wie weit seine landessprachlichen Bestrebungen gingen, zeigt seine Eingabe an den Papst um die Erlaubnis, die Einsetzungsworte der Kommunion in deutscher Sprache singen lassen zu dürfen, da in seinem Sprengel in Nordböhmen einige Gemeinden darauf drangen⁹⁹. Zusammengefaßt läßt sich sagen, daß im Zuge der protestantischen Bestrebungen ehemalige Tropen zu deutschen Kirchenliedern umgestaltet wurden. Das Überleben einiger Tropen, die angesichts des allgemeinen Rückgangs vermutlich früher oder später ebenfalls verschwunden wären, ist deshalb wenigstens zum Teil der Reformation zu verdanken¹⁰⁰.

Es ist anzunehmen, daß auch Meßteile wie das Gloria, das Sanctus und das Agnus in tropierter Form in deutsche oder anderssprachige Singmessen übergangen. Die Quellen fließen dafür jedoch wesentlich spärlicher als für Kyrietropen. Beispielsweise wird der kurze Einschub ins Gloria *Salus nostra (Jesu Christe)*¹⁰¹ umgestellt zur Anfangszeile eines Kirchenliedes von Johannes Hus, nämlich zu *Jesu Christe nostra salus*, das auch Leisentrit als *Jesus Christus unsre Seligkeit* in sein Gesangbuch übernahm¹⁰². Trotzdem waren es zum größten Teil Kyrietropen, die ins Repertoire der deutschen Kirchenlieder übergangen. Möglicherweise ist die Nähe gerade der Kyrietropen zu Erscheinungen der am Rand der Liturgie stehenden Volksfrömmigkeit, wie etwa Kyrielitaneien oder Kyrieleislieder, dafür verantwortlich zu machen, da gerade bei derartigen religiösen Aktivitäten die Volkssprache eine große Rolle spielte¹⁰³. Die Kyrieleislieder, die dadurch gekennzeichnet sind, daß vor dem Kyrieruf nationalsprachige Verse stehen, bilden

4, Kassel und Basel 1955, Sp.1680.

⁹⁹ Vgl. Leisentrit, Gesangbuch; Nachwort von W. Lipphardt, S. 19/20; über die Bedeutung Leisentrits im deutschen Hochamt vgl. Josef Gülden, Johann Leisentrits pastoralliturgische Schriften (Studien zur katholischen Bistums- und Klostergeschichte, Bd. 4) Leipzig 1968, S. 122 - 130; über die Einsetzungsworte in deutscher Sprache Gülden a.a.O., S. 114 - 121.

¹⁰⁰ Zu verdeutschten Meßgesängen generell vgl. Ursprung, Kirchenmusik, S. 98; dort weitere Literatur.

¹⁰¹ Vgl. unten S. 64.

¹⁰² Leisentrit, Gesangbuch I. Teil, fol. 72v ff; vgl. dazu Lipphardts Nachwort zur Faksimile-Edition, S. 23 und Lipphardt, Johann Leisentrits Gesangbuch von 1567 (Studien zur katholischen Bistums- und Klostergeschichte. Bd. 5) Leipzig 1963, S. 101 u. S. 104 (näheres zum sonstigen Vorkommen dieses Liedes, Varianten etc.).

¹⁰³ Vgl. Stäblein, Art. Gemeindegesang, Sp. 1648; Scharnagl, Art. Gemeindegesang, Sp. 1680; zur Erscheinung des volkssprachlichen frommen Gesangs vgl. ferner die ital. Lauda.

die Brücke für das Eindringen der Nationalsprachen in den Kultgesang¹⁰⁴. Alte Traditionen sind also insbesondere bei Kyrietropen, die zu landessprachlichen Kirchenliedern umgearbeitet wurden, als Vorläufer anzusehen. Der Sonderstellung der Kyrietropen trug schließlich das Zweite Vatikanum Rechnung, indem es textliche Erweiterungen des Kyrie ausdrücklich gestattete¹⁰⁵.

Auch verschiedene Sequenztexte überdauerten das Verbot. Die Bedingungen dafür sind jedoch andere als für Tropen. Während einige Tropen auf dem Umweg über die landessprachliche Singmesse erhalten blieben, deren Wurzeln zum Teil in der Volksfrömmigkeit liegen, treten erhaltene Teile von Sequenztexten an musikalisch hervorragender Stelle in repräsentativen Kompositionen auf. So z.B. in den *Triodia sacra* von J. de Kerle (1605): Die Texte von *De Resurrectione*, *De Ascensione* und *De Sanctissima Trinitate* entstammen den Sequenzen *Laudes salvatori*, *Summi triumphum* und *Benedictus semper*¹⁰⁶. Die Gründe dafür, daß diese Texte überdauern konnten, liegen darin, daß zumindest in den mir bekannten Stücken die Anfangstropen der Sequenzen nicht mit übernommen wurden. Stattdessen griff man spätere Strophen heraus.

¹⁰⁴ Stäblein, Art. Gemeindegeseang, Sp. 1647.

¹⁰⁵ Hans Bernhard Meyer / Rudolf Pacik (Hrsg.), *Dokumente zur Kirchenmusik*, Regensburg 1981, S. 362: „[...] kann man [...] kurze Texteschübe (Tropen) anfügen [...]“ (zit. aus der *Allgemeinen Einführung in das Römische Meßbuch / revidierte Fassung von 1975*); vgl. auch Meyer / Pacik, S. 384.

¹⁰⁶ Ursprung/Machold, *DTB XXVI* (2. Aufl.), S. LXXXIV.

DER TROPUSTEXT UND SEINE VARIANTEN. SEINE STELLUNG INNERHALB DES GLORIAS

Zunächst sei der Tropustext mit seiner Stellung innerhalb des Glorias wiedergegeben:

Gloria in excelsis deo.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te.
Benedicimus te.
Adoramus te.
Glorificamus te.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
Domine deus, rex caelestis,
deus pater omnipotens.
Domine fili unigenite,
Jesu Christe.
Spiritus et alme orphanorum paraclite.
Domine deus, agnus dei, filius patris.
Primogenitus Mariae virginis matris
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.
Ad Mariae gloriam
Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus
*Mariam sanctificans*¹.
Tu solus dominus
Mariam gubernans. Tu solus altissimus
Mariam coronans.
Jesu Christe.
Cum sancto spiritu in gloria dei patris.
Amen.

¹ Zu den drei analog gebauten Textstellen „*Mariam sanctificans* [...] *Mariam gubernans* [...] *Mariam coronans*“ vgl. auch unten S. 55, 57/58, 61, 67. Der vor allem in Skandinavien heimische Marientropus zum Gloria *Per precem piissimam* (vgl. oben S. 17, Fußn. 29) enthält ähnliche Anrufungen: „Quoniam tu solus sanctus, Maria sola sancta, tu solus dominus, Maria sola domina, tu solus altissimus, pater Mariae et filius, Jesu Christe.“ Nur der dritte Abschnitt weicht vom Schema ab. Stattdessen wird eine als Benedictustropus bekannte Formulierung verwendet: (*Benedictus*) *Mariae et filius*.

Über diese hauptsächlich verbreitete Fassung hinaus² gibt es eine Reihe von Varianten. So enthalten acht der herangezogenen Quellen³ einen siebten Tropusabschnitt. Zwischen „Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis“ und „Quoniam tu solus sanctus“ wird „Pro Mariae meritis“ eingeschoben. Eine Erweiterung dieses Tropusteils findet sich in Lucca 2691: „Per Marie merita ne dampnemur cum impiis“. Dieser Einschub steht jedoch an anderer Stelle als das „Pro Mariae meritis“, nämlich zwischen „Qui tollis peccata mundi, miserere nobis“ und „Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram“. An der für das „Pro Mariae meritis“ üblichen Stelle steht in Lucca 2691 ein achter Tropusabschnitt: „Licet indignis Marie servulis“⁴. Das „Pro Mariae meritis“ ist auch aus einem Kyrietropus bekannt. Eine von der Edition in den *Analecta Hymnica* abweichende Fassung des ebenfalls zur Marienmesse gehörenden IX. Kyrie *cum iubilo* im Cod. lat. 7919 der Bayerischen Staatsbibliothek, fol. 145r, lautet im dritten Abschnitt: „Kyrie peccantes salva semper et rege. O domine deus trine pro marie meritis eleison.“⁵ Die Identität des Tropus in verschiedenen Meßteilen bildet ein Moment der Zyklusbildung in der einstimmigen Messe.

Nicht nur Ergänzungen dieser Art erfuhr der Tropus. In der Hs. Poppi 1 wurde er auf seinen ersten Abschnitt „Spiritus et alme orpha-

² Der auch im altslawischen (glagolitischen) Ritus heimische Tropus lautet dort: Duše i Sveti sirotam utêšitelju (Spiritus et alme orphanorum paraclite) prvoroeni Marije dêvi matere (Primogenitus Mariae virginis matris) na Mariinu slavu (Ad Mariam gloriam) Mariju posvećae (Mariam sanctificans) Mariju opravlae (Mariam gubernans) Mariju korunue (Mariam coronans) (Die Kenntnis des altslawischen Texts verdanke ich Herrn Pater Andreas Bonifačić, Kloster Euphemia, Rab, Jugoslawien. Vgl. Josip Leonard Tandarić, Die Marienverehrung in den kroatisch-glagolitischen Liturgiekodices, in: Pontificia Academia Mariana Internationalis, De cultu mariano saeculi XII - XV. Acta Congressus mariologici-mariani internationalis, Romae 1975 celebrati, Vol. II, Rom 1981, S. 205.)

³ München, Moosburger Graduale; München 5023; München 19267; Görz, Seminario; Nürnberg, St. Lorenz 3 (jeweils IX. Gloria). Erlangen 464; München 19267; Nürnberg, St. Lorenz 3 (Bosse Mel. Nr. 49); außerdem München, Bayer. Staatsbibl., Clm 27058, fol. 64r (ohne Noten).

⁴ Das „Licet indignis Marie servulis“ findet sich außerdem in einem Missale in Vercelli, Biblioteca Comunale, Ms. XCVII, fol. 10r - 11r (vgl. Romualdo Paste, Inventario dei Manoscritti delli Archivio Capitolare di Vercelli, Florenz 1924, S. 29); das „Per Marie merita ...“ fehlt jedoch. Zu den Melodien für die Einschübe vgl. Notenband (MEM 10) S. 9.

⁵ Sigl, Ordinarium Missae Bd. 1, S. 21; AH 47, Nr. 100, S. 160: diese Fassung enthält die Formel „pro Mariae meritis“ in umgestellter Form als „meritis pro Mariae“.

orum paraclite" reduziert. Auch die Mehrstimmigkeit ist von Textreduktionen betroffen: In der anonymen Motette aus Trient 90 und 93 über *Alma redemptoris mater* ist nur „Spiritus et alme orphanorum paraclite" und „Primogenitus Mariae virginis matris" vertont. Da die Faktur der Komposition an den Stellen, wo die übrigen Tropusteile fehlen, keine Zäsuren aufweist, kann auch an einstimmigen Vortrag der fehlenden Worte nicht gedacht werden.

Für das Fest der Conceptio Immaculata (8. Dezember) werden die drei Rufe „Mariam sanctificans [...] Mariam gubernans [...] Mariam coronans" im ansonsten unveränderten Tropustext durch „Mariam praeservasti [...] Mariam fabricasti [...] Mariam sublimasti" ersetzt⁶. Die Messe zum Fest der Conceptio Immaculata scheint unter den mit Spiritus et alme tropierten Marienmessen eine Sonderstellung einzunehmen, da der Text nicht nur geändert, sondern in einem Fall auch ergänzt wird: Ein Stück ist zusätzlich zum Spiritus et alme noch mit *Clementiae pax baiula* tropiert, einem Text, der auf die Conceptio Immaculata Bezug nimmt⁷.

Im England des 14. Jahrhunderts wird der Tropus selbst das Objekt für Tropierungen⁸. Stevens handelt über die Texte *Spiritus almifice consecrans* und *Spiritus procedens a patre*, die in mehreren fragmentarischen, sich aber ergänzenden Quellen in teils geringfügig voneinander abweichenden Textfassungen erhalten sind¹⁰:

⁶ Juan B. Ferreres, *Historia del Misal Romano*, Barcelona 1929, S. 93/94, dort auch Quellen und Literatur zu diesen Textvarianten; vgl. auch F. A. Hoeyneck, *Geschichte der kirchlichen Liturgie des Bisthums Augsburg*, Augsburg 1889, S. 378. — Auch im altslawischen Bereich waren diese Varianten verbreitet: Sie lauten: „Mariju preeshrani", „Mariju sazda" und „Mariju zviši"; vgl. oben S. 54, Fußn. 2.

⁷ Vgl. unten S. 59f. — Eine Anzahl von Varianten zum Spiritus et alme nennt Sigl, *Ordinarium Missae* Bd. 1, S. 20. Seinen Angaben ist jedoch nur bedingt Glauben zu schenken: Wenn er behauptet, daß das „gloriam" aus „Ad Mariae gloriam" in einigen Quellen durch „glorias" ersetzt wurde, so handelt es sich dabei um einen Lesefehler, wie eine Überprüfung ergab. Sigl liest das quergestellte *m* (ζ) als *s*. Ebenso falsch ist seine Angabe, daß in München 19267, fol. 194r, das „Primogenitus Mariae virginis matris" zu „Primogenitus Mariae virginis filius" wird.

⁸ Die Zusatztropen zum Spiritus et alme sind kein Einzelfall. Auch das ebenfalls der Marienmesse angehörende *Kyrie rex virginum* wurde in England in einer Kyriemotette mit Tropen 2. Grades versehen. (Vgl. Peter Lefferts / Margaret Bent, *New Sources of English Thirteenth- and Fourteenth-Century Polyphony*, in: Iain Fenlon (Hrsg.), *Studies in Medieval and Early Modern Music* (Early Music History 2) Cambridge usw. 1982, S. 278.)

¹⁰ Denis Stevens, *Polyphonic Tropers in 14th-Century England*, in: Jan La Rue (Hrsg.), *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustav Reese*, New York 1966, S. 768 - 784; die Tropustexte sind nach S. 782 (*Spiritus almifice*), außerdem S. 779/80 u. 782 (*Spiritus procedens*) der genannten

Gloucester D. 149:

Spiritus almifice
c o n s e c r a s mirifice
Marie corpusculum
quo floret sacrarium
visita nos inclite
orphanos paraclite.

Prima primogeniti
virgo mater inclite
paris sine tedio
tanto digna filio
mater es electa patris
virgo tenens nomen matris.

Ad matris memoriam
et virginalem gloriam
ut mereamur gratiam
concinimus.

Mariam matrem graciae
g r e x g r e g i s regni glorie
Christe cuncta vivificans
matrem pie sanctificans.

Mariam sine crimine
omni plena dulcedine
virgo matrem semper vernans

matrem filio gubernans.

Mariam laudant inferi
colunt tellus et ethera
per quem crimina condonet

Christe atque

Oxford B. 14

Spiritus almifice
consecrans mirifice
Marie corpusculum
quo floret sacrarium
visita nos inclite
orphanos paraclite.

Prima primogeniti
virgo mater inclite
paris sine tedio
tanto digna filio
mater es electa patris
virgo tenens

gratiam

concinimus.

Mariam matrem graciae
rex regis regni glorie
Christe cuncta vivificans
matrem pie sanctificans.

Oxford B. 14, Brüssel 266

Mariam sine crimine
omni plena dulcedine
virgo matrem semper vernans

[*Brüssel 266: m a t e r*]
matrem filio gubernans.

Mariam laudant i n f e r a
colunt tellus et ethera
per quem crimina condonet

[*Brüssel 266: n o s t r a*
c r i m i n a]

Christe atque nos coronans.

[*Brüssel 266: c o r o n e t*]

Veröffentlichung zitiert. Die von Stevens verwendeten Hss.-Siglen sind hier aufgelöst.

Oxford d. 20

Spiritus procedens a patre
venis mundi regnans per aera

orphanorum paraclite.

Primordio caren[s] primogenitus

ante secula deus et homo factus
per viscera virginis ac matris.

A[d] matris Marie
virginum piissime
gloriam.

Mari[am] matrem
et virginem dulcissimam
digne sanctificans

Manens celi [gloriam]
Mariam gloriosam gubernans.

Matrem quae reginam mundi
Ma[riam] coronans.

Brüssel 266

Spiritus procedens a patre
venis m u n d o regnans per aera

[*Brüssel 266: ahera*]
orphanorum paraclite.

Brüssel 266

P r i m o g e n i t u s

carens p r i m o r d i o
ante secula et homo factus e s t
per viscera virginis e t matris.

Ad matris Marie
v i r g i n i s piissime
gloriam.

Mariam matrem dulcissimam
digne sanctificans

Oxford B. 14

Manens celi g l o r i a
Mariam gloriosam gubernans.

Mariam post carnis obitum
eterne glorie perducis ad thalamum
quo leta residet tenens imperium

ipsum magnificans

pie glorificans

et honorificans

regni diademate ad pa...

Gloucester D. 149

regni diademate ad palacium
altissime coronans.

Die Erweiterung des *Spiritus procedens* im Schlußabschnitt von Oxford B. 14 und Brüssel 266 gegenüber Oxford d. 20, die Stevens als eine Tropierung dritten Grades bezeichnet¹¹, bringt den im Tropus zweiten Grades in Oxford d. 20 verlorengegangenen litaneiartigen Charakter der Tropusteile

Mariam sanctificans

Mariam gubernans

Mariam coronans

¹¹ Stevens, *Polyphonic Tropers*, S. 780.

wieder ein, indem die drei analogen Rufe
ipsam magnificans
pie glorificans
et honorificans
eingebaut werden.

Ein weiterer Tropus zweiten Grades zum Spiritus et alme ist der Text *Spiritus concordie spiraculum*¹², der nur in einer einzigen fragmentarischen Quelle (Worcester, County Record Office) vorliegt:

Spiritus concordie
spiraculum amoris
summi regis alitus
pater pusillorum
paraclete.

Primogenitus sine
principio pro [...]
[...]
[...]
virginis ac matris.

Ad matris honorem
[...]

Dieses Tropierungsverfahren zweiten Grades hat seine Parallele in den *Regnum tuum solidum* - Prosen, bei denen ebenfalls vorhandener Text ergänzt wird. Dabei wird das Melisma über der Silbe „permanebit“ textiert¹³. Es liegt also der typische Fall des Textierungstropus vor, während bei den Tropen zweiten Grades zum Spiritus et alme eher an einen Sonderfall des Textierungstropus, an eine Textparaphrase, gedacht werden kann. Die Worte und Silben des Spiritus et alme werden in den neuen Text eingebaut, z. B.

Paraphrase:	Primordio carens primogenitus	ante secula deus
ursprgl. Text:	Primogenitus (Mariae)	
Paraphrase:	et homo per viscera virginis ac matris.	
ursprgl. Text:	virginis	matris.

Der Ursprung des beschriebenen Vorgangs liegt vermutlich in der Motette, da dort häufig in den oder die Oberstimmentexte in ähnlicher

¹² Lefferts/Bent, *New Sources*, S. 357/58.

¹³ Zu diesem Verfahren vgl. Rönnau, *Tropen*, S. 9 u. S. 179 - 186.

Weise das Textmaterial des Tenors eingebaut wird¹⁴. Die Verbindung zur Motette zeigt sich außerdem beim Vergleich des Texts der Spiritus procedens - Motette in Oxford d. 20 mit der Fassung des Diskantsatzes in Brüssel 266, Gloucester D. 149, Oxford B. 14 und Oxford 362. Die Motette enthält die ältere Textfassung, da erstens die Quelle dem 13. Jahrhundert entstammt, während die Hss. für den Diskantsatz im 14. Jahrhundert geschrieben wurden¹⁵, da zweitens der Text des Diskantsatzes eine Erweiterung gegenüber dem Motettentext bedeutet.

Beim bereits mit Spiritus et alme tropierten Gloria kann zusätzlich ein davon unabhängiger Tropus vorkommen, das *Clementie pax baiula*, ein Mariotropus für das Fest der Conceptio Immaculata¹⁶. Das ist der Fall in einer anonymen Komposition, die zweimal in Padua 1475, außerdem in Rom, Barb. lat. 171 (dort allerdings nur schwer lesbar) überliefert ist. Das *Clementie pax baiula* wird folgendermaßen in das Gloria mit Spiritus et alme eingebaut:

Gloria in excelsis deo. Et in terra pax hominibus bone voluntatis.

Clementie pax baiula
iusticie dat oscula
originis amacula
Christe mater praeservata.

Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.

Laudetur in rubro deus
ros veleris yhesus meus
pa[nis vivus] triticeus
quem fecit virgo sacrata.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine deus, rex caelestis, deus pater omnipotens.

Gracias decet [agere]
ex iacob orto sydere

¹⁴ Vgl. unten S. 159, dort auch Literaturangaben. Eine Reihe englischer Motetten mit Kyrietropen im Tenor sind ebenfalls in der beschriebenen Art mit Oberstimmentexten versehen (vgl. unten S. 162, Fußn. 37).

¹⁵ Zur Datierung vgl. Stevens, Polyphonic Tropers, S. 784.

¹⁶ Als unabhängiger Tropus in AH 47, S. 269/70, Nr. 207. In Guido Maria Dreves (Hrsg.), *Cantiones Bohemicae. Leiche, Lieder und Rufe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts*, (AH Bd. 1) Leipzig 1886, S. 100, Nr. 66 erscheint der Tropus unter der Überschrift *Lieder*, es wird jedoch nur eine einzige Quelle angegeben, nämlich Prag, UB, VI. C. 20 (ohne fol. - Angabe [60v - 62r]), „wo dieses Lied zur Interpolation des Gloria gebraucht ist [...]“. Heinrich Bessler, *Studien zur Musik des Mittelalters I., Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts*, in: AfMw 7/1925, S. 229 behauptet unter Mißachtung des eigenständigen Auftretens des *Clementie pax baiula* irrtümlicherweise, daß der Tropus eine Erweiterung des Spiritus et alme sei.

Hester de vestro genere
assuero [copulata.]

Domine fili unigenite, Jesu Christe. Spiritus et alme orphanorum paraclite.

Ex patre semper genitus
[per flamen] dulcis [halitus]
[ut flos] novus exceditus
virga yesse fecundata.

Domine deus, agnus dei, filius patris. Primogenitus Mariae virginis matris.

Agnus dei pacificus
Isaac visus celitus
ut virginis natus unicus
[fit form Dei servata.]

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Ad Mariae gloriam.

Clavis david samson fortis
a secunde carne mortis
predilectis tue sortis
nos libera [prece grata.]

Qui sedes ad dexteram [patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus Mariam sanctificans.]

Qui pandis arcum federis
misericors sis miseris
tue matris pre ceteris
sancta plebis advocata.

Tu solus dominus Mariam gubernans. Tu solus altissimus Mariam coronans, Jesu Christe.

Tu cuncta tenes fortiter
salva nos, xpiste, pariter
qui vivis eternaliter
in trinitate beata.

Cum sancto spiritu in gloria dei patris. Amen. ¹⁷

Als zusätzliche Tropierung zum Spiritus et alme kann auch der Mittelstimmtext *Gaude virgo salutata* in der Motette aus Chicago 654 angesehen werden. Die Musik dieser Stimme beruht vermutlich nicht auf einem Cantus prius factus ¹⁸. Mit Texten und den dazugehörigen

¹⁷ Text nach Padua 1475. Wo dieses Ms. verderbt ist, wurde beim Tropus auf die Fassung AH 47, S. 269/70, Nr. 207 zurückgegriffen.

¹⁸ Vgl. unten S. 170.

Melodien zusätzlich versehen ist die mit *Spiritus et alme* tropierte Marienmesse von Champion. Die Einheit des Meßzyklus wird von meist als Tenores verwendeten Marianantiphonen hergestellt¹⁹. Da dabei die Texte und die Melodien verwendet werden, ergibt sich ein Zusammenhang zwischen dem Tropierungsverfahren und dem Typ der Tenormesse²⁰.

Nach dieser Beschreibung der Textvarianten sei der Tropus in seiner Stellung im Gloria untersucht. Zunächst muß zwischen dem ersten Abschnitt „*Spiritus et alme orphanorum paraclite*“ und den fünf folgenden Teilen unterschieden werden. Obwohl es sich um einen Marientropus handelt, bezieht sich der erste Teil auf den Heiligen Geist. Sodann fällt die Kürze der Tropusabschnitte auf. Selbst bei Gloria-tropen überwuchert der Tropus gelegentlich den regulären Text, etwa bei *Christe salus mundi*²¹, und bei anderen Tropus - Versen, deren regelmäßiger Bau der Gestaltung nach fast an Kyrietropen erinnert, bei denen der Tropus den regulären Text ebenfalls quantitativ überwiegt. Beim *Spiritus et alme*, einem *Prosatropus*²² ist die Tropierung dem Stil des untropierten Textes angepaßt, woher sich die Kürze der Tropen verstehen läßt. Schon formal entsprechen den drei gleichgebauten Abschnitten „*tu solus sanctus, tu solus dominus, tu solus altissimus*“ die eingefügten Teile „*Mariam sanctificans, Mariam gubernans, Mariam coronans*“, wobei auch die Tropusmelodie auf die reguläre Melodie Bezug nimmt. Problematisch ist nur der Einschub „*Mariam coronans*“. Er reißt den zusammenhängenden Textteil „*Tu solus altissimus, Jesu Christe*“ auseinander, was sich aber erst an der musikalischen Behandlung dieser Stelle zeigt²³.

Zumindest an den Teilen „*Primogenitus Mariae virginis matris*“, „*Ad Mariae gloriam*“, „*Mariam sanctificans*“, „*Mariam gubernans*“ und „*Mariam coronans*“ bestätigt sich, was David Bjork für Gloriatropen

¹⁹ Vgl. Nicolas Champion, (ed. Nors S. Josephson), *Collected Works* (CMM 60) o. O. 1970, krit. Ber. S. XII.

²⁰ Ein ähnliches Tropierungsverfahren zeigt Alejandro Enrique Planchart, *Guillaume Dufay's Masses: A View of the Manuscript Traditions*, in: Allan W. Atlas (Hrsg.), *Dufay Quincentenary Conference*, Brooklyn College New York 1976, vor allem S. 49.

²¹ Abgedruckt bei Bruno Stäblein, Art. Tropus, in: MGG Bd. 13, Kassel usw. 1966, Notenbsp. 14 (vor Sp. 817).

²² Stevens, *Polyphonic Tropers*, S. 770/71 weist jedoch im Anschluß an Joseph Danko, *Vetus hymnarium ecclesiasticum Hungariae*, Budapest 1893, S. 314/15 auf Reime wie „[...] filius patris [...] virginis matris“ etc. hin. Vgl. auch Josephson, *Missa*, S. 16.

²³ Vgl. unten S. 75.

im Gegensatz zu Kyrietropen feststellte: „Gloria tropes and Regnum prosulas, curiously enough, have somewhat tighter liturgical associations than do Kyrie tropes. [...] The language of the Gloria tropes tends to be somewhat more specific than that of the Kyrie tropes, too.”²⁴ Betrachtet man die Sondertropierungen für das Fest der Conceptio Immaculata, so geht die Gebundenheit an bestimmte Feste über das bei Gloriatropen übliche Maß sogar noch hinaus, da die insgesamt vermutlich zutreffende Feststellung Bjorks: „Their position in the calendar, however, is less strictly defined than for tropes to Proper chant.” somit speziell für die Unbefleckte Empfängnis Mariens nicht gilt.

Probleme ergeben sich lediglich beim „Spiritus et alme orphanorum paraclite”. Da es sich auf den Hl. Geist bezieht, stellen sich zwei Fragen:

1) Warum unterbricht der dem Hl. Geist gewidmete Tropusabschnitt den christologischen Teil im Gloria?

2) Wieso beginnt der in seinen letzten fünf Abschnitten auf Maria bezogene Tropus mit einem den Hl. Geist betreffenden Teil?

Zu 1)

Die Frage beantwortet sich, wenn man sich mit dem Gloriatext hinsichtlich seines Aufbaus beschäftigt, insbesondere, wie dieser Text im Verlauf seiner Geschichte aus historisch verschiedenen Schichten und heterogenen Bestandteilen sich zu seiner heutigen Gestalt entwickelte²⁵. Der Abschnitt „Spiritus et alme orphanorum paraclite” steht erst relativ spät im Text, er tritt auf kurz nach dem Beginn des dritten Gloriagroßabschnitts, des Christushymnus. Hier unterbricht er die „preisende Anrede, bestehend aus zwei Reihen von Christus-Namen.”²⁶ Nach „Domine fili unigenite, Jesu Christe.” folgt das „Spiritus et alme orphanorum paraclite”. In den Anfang des Christushymnus hinein wird scheinbar zusammenhanglos ein auf den Hl. Geist passen-

²⁴ Dieses und das folgende Zitat aus David A. Bjork, *The Kyrie Trope*, in: *JAMS* 33/1980, S. 20.

²⁵ Ausführliche Studien zum Gloriatext, seiner Herkunft, Geschichte und Struktur finden sich bei Jungmann, *Missarum Sollemnia* Bd.1, S. 429 - 445; Jungmann, *Um den Aufbau des Gloria in excelsis Deo*, in: *LJb* 20/1970, passim; Nicolas Schalz, *Studien zur Komposition des Gloria. Musikalische Formgestaltung von der Gregorianik bis zu Monteverdi* (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd 3) Tutzing 1980, S. 22 - 30. Knappere Beschreibungen liefern Josephson, *Missa*, S. 15 - 17 und Bosse, *Gloria*, S. 10 - 18, der vor allem Textvarianten nennt. — Wenn Joh. de Grocheio speziell den Vaterhymnus erwähnt („In cantu autem isto laudatur specialiter creator, puta cum dicitur *laudamus te, benedicimus te etc.*“), so liefert er bereits Ansätze zur Gliederung des Glorias (vgl. Ernst Rohloff, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheio* (Media Latinitas. Musica II) Leipzig 1943, S. 64).

²⁶ Schalz, *Gloria*, S. 25.

der Tropus eingebaut.

Der Zusammenhang ist jedoch in Wirklichkeit nicht unterbrochen. Der zweite Großabschnitt nach dem Engelshymnus, ein Vaterhymnus, schließt mit „deus pater omnipotens“. Ein Vergleich mit älteren Überlieferungen, z. B. mit dem Codex von Bangor, zeigt, daß der zweite Abschnitt ursprünglich nicht nur ein Vaterhymnus war, sondern trinitarische Züge trug: er schloß mit „Deus pater omnipotens. Domine fili unigenite, Jesu Christe, Sancte Spiritus Dei. Et omnes dicimus Amen.“²⁷ Der dritte Großabschnitt, der Christushymnus, beginnt in der heute geläufigen Fassung des Glorias mit „Domine fili unigenite, Jesu Christe.“, also mit einem Abschnitt, der ehemals zum trinitarischen Teil gehörte. Baut man den Tropustext ein, so wird durch ihn eigentlich der trinitarische Teil wieder vervollständigt, da sich „Spiritus et alme orphanorum paraclite“ auf den Hl. Geist bezieht. Das „Domine fili unigenite, Jesu Christe.“, mit dem in der heute bekannten Fassung des Glorias der Christushymnus beginnt, erhält seine alte Stellung als Christusteil im trinitarischen Abschnitt wieder, der Christusteil beginnt also erst nach dem „Spiritus et alme orphanorum paraclite“ mit „Domine deus, agnus dei [...]“²⁸. Der Anfang des Tropus, der inhaltlich einem ehemals regulären Textteil entspricht, stellt somit den ursprünglichen Aufbau des Glorias wieder her, er erhält dadurch fast den Charakter eines regulären Texts²⁹.

Die Funktion des Tropus, den trinitarischen Charakter des Glorias wieder herzustellen, stellt schon der französische Theologe Clichtoveus³⁰ zu Beginn des 16. Jahrhunderts heraus, wenn er schreibt: „Ut

²⁷ Abgedruckt bei Jungmann, *Missarum Sollemnia* Bd. 1, S. 432; s. a. S. 433, Fußn. 15. Weitere alte Gloriefassungen mit trinitarischem Teil sind abgedruckt bei Frederick Edward Warren (Hrsg.), *The Antiphony of Bangor. An Early Irish Manuscript in the Ambrosian Library at Milan*, 2 Bde. (HBS Vol. IV u. X) London 1893 u. 1895, Bd. II, S. 76/77. — Zieht man das *Te Deum*, einen dem Gloria verwandten Text, heran, so ergibt sich ein ähnliches Bild (Jungmann, *Missarum Sollemnia* Bd. 1, S. 433).

²⁸ Ähnlich argumentieren Stäblein, *Art. Gloria*, Sp. 303 und Josephson, *Missa*, S. 17; vgl. auch J. Wickham Legg, *Tracts on the Mass* (HBS 27) London 1904, S. 249.

²⁹ Ein Parallelfall ist das innerhalb der Akklamationenreihe auftretende „Hymnum dicimus tibi“. Quellen: z. B. München 7919, fol. 143v; München 2542, fol. 129v - 130r: beide Hss. stammen aus Zisterzienserklöstern. (Vgl. Warren, *Antiphony* Bd. II, S. 76 und Martin Gerbert, *Vetus Liturgica Alemannica Disquisitiones praevis, Notis, et Observationibus Illustrata, Pars Prima*, St. Blasien 1776, S. 300) Folgende Tropen enthalten ähnliche Passagen: AH 47, S. 220, Nr. 168; S. 258, Nr. 194; Prag, *Metr. Cap. P. IX*, fol. 17r.

³⁰ Vgl. A. Clerval, *Art. Clichtove*, Josse, in: *Dictionnaire de Théologie Catholique*

ea particula, spiritus & alme, orphanorum paraclite post filij nominationem super addita est, ad complendam continuo trium divinarum personarum nuncupationem, quae sine illius adiectione, primum in fine praesentis hymni completur.”³¹ Er legt überhaupt Wert auf den trinitarischen Zusammenhang der fraglichen Gloriastelle, da er auch bei der Kommentierung der Textstelle „Domine fili unigenite, Jesu Christe” darauf hinweist: „Denique spiritussancti innuitur personae, cum in calce huius hymni id adijcitur, cum sanctospiritu.”³² Mit dem „cum sanctospiritu” fügt er einen Passus ein, der der oben zitierten Stelle aus dem Codex von Bangor ähnelt und den trinitarischen Zusammenhang wieder herstellt. In verschiedenen Gloriamelodien findet sich in derselben Funktion ein Passus wie „et sancte spiritus” o. ä.³³

Aufgrund der Unterbrechung des trinitarischen Teils in der heute geläufigen Fassung des Glorias erscheint das erste „Jesu Christe” gewissermaßen labil, da gerade an dieser Textstelle eine Reihe von Varianten möglich ist. So kann vor „Jesu Christe” ein „Salus nostra” eingeschoben werden, oder „Jesu Christe” wird durch „altissime” ergänzt, was noch in den Trienter Codices und im Viadrina - Codex zu beobachten ist³⁴. Die Hs. Prag, Universitätsbibliothek VI C 20 enthält in einem mit *Clementie pax baiula* tropierten Gloria auf fol. 61r „Jesu criste sanctorum sanctissime”. Eine dieser Varianten schließlich hängt textlich eng mit dem ersten Tropusabschnitt zusammen: an „Jesu Christe” wird „altissime sancte quoque orphanorum spiritus paraclite” angehängt³⁵.

Bd. 3, Paris 1908.

³¹ Clichtoveus, *Elucidatorium*, fol. 117v.

³² Clichtoveus, *Elucidatorium*, fol. 117r.

³³ Vgl. Bosse, *Gloria*, S. 15. Man könnte fragen, warum der Hl. Geist - Passus, der üblicherweise wegfällt, gelegentlich an dieser Stelle den ehemals trinitarischen Teil vervollständigt. Zwei Antworten bieten sich an: zunächst besteht die Möglichkeit, daß ältere liturgische Gebräuche wie bestimmte Textfassungen regional oder über Ordensgemeinschaften weiterexistieren. Außerdem kann evtl. angenommen werden, daß man bewußt einen auf den Hl. Geist bezogenen Abschnitt einsetzte, um aus Gründen des Gottesbegriffs die Trinität wiederherzustellen.

³⁴ Trienter Codices: z.B. Tr. 90, S. 230, 292; Tr. 91, S. 202, 208. Viadrina - Codex: Nr. 120 (vgl. Staehelin, *Codex*) — Ein auf fol. 176v beginnendes Gloria im *Graduale Pataviense* läßt nach dem ersten „Jesu Christe” zwei Möglichkeiten offen: es heißt dort: „Et sancte spiritus. vel. Altissime.” — Von daher dürfte auch das „altissime” im Gloria von Bachs *h moll* - Messe zu verstehen sein. Ebenso enthält das *Evangelische Kirchengesangbuch* eine Gloriamelodie, in der „Jesu Christe, du Allerhöchster, und dir, du Heiliger Geist” vorkommt (*Ausgabe für die evang.-luth. Kirche in Bayern*, S. 77*). Gerbert, *Liturgica Alemannica I*, S. 300 hielt das „altissime” für mozarabisch.

³⁵ Zu Textvarianten beim „Jesu Christe” generell Sigl, *Ordinarium Missae* Bd. 1, S. 19/20; Stäblein, *Art. Gloria*, Sp. 303; Bosse, *Gloria*, S. 15 - 18. Bosse S.

Das „Spiritus et alme orphanorum paraclite“ kann somit auch als eines der Einsprengsel angesehen werden, die das erste „Jesu Christe“ umranken. Das bestätigt sich dadurch, daß der erste Abschnitt auch allein ohne die fünf folgenden Marientropen auftreten kann³⁶. In dieser Variabilität des Gloriatextes beim ersten „Jesu Christe“, die bewirkt, daß die Grenzen zwischen regulärem Text und Tropus manchmal fließend werden, liegt ein wesentlicher Unterschied zu Kyrietropen, wo der Tropus und der reguläre Text stets klar trennbar sind.

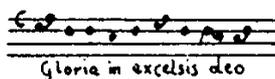
Zu 2)

Der erste Tropusabschnitt „Spiritus et alme orphanorum paraclite“ kann also als eine der häufigen Textformeln betrachtet werden, die beim ersten „Jesu Christe“ die Trinität vervollständigen. Es gilt nun noch zu klären, warum den folgenden fünf Marientropen stets dieser Hl. Geist-Tropus vorausgeht. Der wesentliche Zusammenhang zwischen beiden besteht darin, daß Maria vom Hl. Geist empfängt³⁷. Außerhalb der Bibel läßt sich in der Geschichte der Marienverehrung eine Begründung finden. Eine Voraussetzung für das Ansteigen der Marienverehrung im Mittelalter ist, daß Christus, der zunächst als Vermittler zwischen Gottvater und den Menschen gegolten hatte, die Funktion des Weltenrichters erhielt. Die verwaiste Mittlerfunktion übernimmt Maria, die damit der Trinität näherrückt³⁸, ein Phänomen, das sich auch im Spiritus et

16 schreibt irrtümlicherweise, daß das „Salus nostra nur mit der Mel. Nr. 13 (II. Gloria ad libitum) vorkommt. In seinem Initienkatalog gibt er jedoch auf S. 90/91 bei Mel. Nr. 19 (II. Gloria) in der Hs. Paris, Bibl. Nat. lat. 829, einem Missale aus Capua aus der 1. Hälfte des 14. Jh. (Bosse, Gloria, S. 77) das „Salus nostra“ als Tropus an. (Es fragt sich, ob es gerechtfertigt ist, diesen kurzen Zusatz als Tropus zu bezeichnen.) Weitere Quellen für das „Salus nostra“ in der Mel. Nr. 19: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 11764, fol. 231v - 232v. Die Hs. Kapor, kleines Graduale enthält auf fol. 30v (6v) das „Salus nostra“, ebenso München 23065 auf fol. 3r und 46v, ferner das Graduale Pataviense auf fol. 178r. In dieser Quelle sowie beide Male in München 23065 handelt es sich mit Ausnahme der Intonation um eine Quintttransposition der Mel. Nr. 19 nach oben, die Intonation (München 23065,

fol. 46v) 

ähnel der Mel. Nr. 11 (XIV. Glo-

ria): 

(Notenbsp. aus Bosse, Gloria, S. 87).

³⁶ Vgl. Poppi 1.

³⁷ Vgl. Lucas I, 35; Walter Delius, Geschichte der Marienverehrung, München/Basel 1963, S. 31/32. — Diese Verbindung zwischen dem Hl. Geist und Maria führt bspw. im 3. Vers des *Kyrie Rex virginum* (vgl. unten S. 66, Fußn. 42) zu folgendem Beginn: „O paraclite obumbrans corpus Mariae“.

³⁸ Die obigen Ausführungen sind zusammengefaßt aus G. G. Coulton, *Five Centuries of Religion*, Vol. 1, Cambridge 1923, S. 138/39.

alme niederschlägt. Wie sehr zumindest in der Volksfrömmigkeit Maria der Trinität naherückt, zeigen Beispiele aus Sizilien: dort schnitten die Bauern in die hölzernen Stiele ihres Handwerkszeugs vier parallele Kerben, die an die drei göttlichen Personen und Maria erinnern sollen. Die Sizilianer sprachen in ihrem Dialekt von „Sunnu in Patri, in Figghiu, in Spiritu Santu e Maria Santissima“³⁹.

* * *

Bei der Beschreibung des Einbaus des ersten Tropusabschnitts ins Gloria konnte schon festgestellt werden, daß eine Reihe ähnlicher Textformeln in derselben Funktion existieren⁴⁰. Auch im *Te Deum*, einem dem Gloria verwandten Text, findet sich ein paralleler Passus: „paracletum spiritum“⁴¹; dabei stößt man auf ein im Mittelalter beliebtes Verfahren, nämlich das der Centonisierung. Im *Spiritus et alme* enthaltene Centopartikel stehen auch in anderen Tropen entweder für den Hl. Geist im trinitarischen Zusammenhang oder für Maria. Aus den *Analecta Hymnica* Bd. 47 willkürlich herausgegriffene Beispiele sind der Kyrietropus zur Missa de Beata Virgine *Rex virginum amator*, in dem nicht nur Worte wie „alme“ und „paraclete“ auftauchen, sondern im letzten Vers der Passus „Spiritus alme“⁴². Überhaupt findet sich „Spiritus almus“ oder „Spiritus alme“ sehr häufig, z.B. in der Schlußstrophe des *Kyrie fons bonitatis*⁴³, in der Schlußstrophe des *Kyrie virginitatis*⁴⁴,

³⁹ Vgl. Coulton, *Religion* Bd. 1, S. 139, Fußn. 1; der Band 1 von Coultons Werk erschien 1923: das Beispiel mit den vier parallelen Kerben gibt er im Praesens wieder, es scheint also zu seiner Zeit noch üblich gewesen zu sein. Beim Zitat im sizilianischen Dialekt bezieht er sich selbst auf dort angegebene Sekundärliteratur.

⁴⁰ Vgl. oben S. 63/64.

⁴¹ Ferreres, *Misal Romano*, S. 94, Fußn. b erwähnt ein zu einem Marien-text umgestaltetes *Te Deum*: *Te Matrem Dei laudamus, te Dominam confitemur* etc. — Nicht nur der reguläre Gloriatext, sondern auch eine Anzahl von *Regnum tuum solidum* - Prosen enthalten Berührungspunkte mit dem *Te Deum* (vgl. die bei Léon Gautier, *Histoire de la Poésie Liturgique au Moyen Age. Les Tropes*, Paris 1886, S. 269 - 278 zitierten Prosen).

⁴² AH 47, S. 60/61, Nr. 8; auf S. 39/40 weist der Herausgeber Cl. Blume darauf hin, daß der 3. Vers dieses Tropus (beginnend mit „O paraclete obumbrans corpus Mariae“), in dem der Passus „Spiritus alme“ steht, auch losgelöst vom ganzen *Rex virginum* überliefert ist. Das *Rex virginum*, das wie das *Spiritus et alme* zur Marienmesse gehört, findet sich deshalb in den Hss. gelegentlich in unmittelbarer Nähe des *Spiritus et alme*: mehrstimmig im Codex de Las Huelgas auf fol. 1r (*Spiritus et alme* auf fol. 4r - 5v), einstimmig im Kontext von Aufzeichnungen der gesamten Marienmesse in Montserrat 820, fol. 88r/v und im Lissabon 6207, fol. 20r - 22r.

⁴³ AH 47, Nr. 5, S. 53; auch dieser dritte Vers ist lt. AH 47, S. 39/40 gelegentlich als eigenständiger Tropus überliefert.

⁴⁴ AH 47, Nr. 9, S. 62/63.

das *Kyrie cunctipotens genitor*⁴⁵ schließt mit „Spiritus alme“. Der Kyrietropus *Jesu benigne* enthält „Spiritus alme“, außerdem drei zu „Mariam sanctificans, Mariam gubernans, Mariam coronans“ analoge Rufe: „Mariam consecrans [...] Mariam obumbrans [...] Mariam preparans“⁴⁶. Es ließen sich beliebig weitere Beispiele aufzählen, wobei auffällt, daß „Spiritus alme“ fast immer im dritten Abschnitt des jeweiligen Tropus steht (Ausnahme: *Jesu benigne*, wo es im zweiten Abschnitt vorkommt), was sich aus der Trinität Gottvater (Kyrie), Gott Sohn (Christe), Hl. Geist (Kyrie) erklärt.

Auch der nur in englischen Quellen vorkommende Tropus zweiten Grades *Spiritus procedens a patre* hat Parallelen in anderen Tropen. So heißt der Vers 3b des Kyrietropus *Deus sempiternus*:

„Kyrie, paraclite
procedens ab utroque
eleison.“⁴⁷

Die Abschnitte 3a und 3b des zum oben zitierten verwandten Kyrietropus *Summe rex sempiternus* lauten:

- 3a „Summe spiritus alme,
eleison.“
3b „Procedens ab utroque
paraclite,
eleison.“⁴⁸

Ebenso wie in Kyrietropen häufen sich zum Spiritus et alme verwandte Passagen in Tropen zum dritten Sanctus - Ruf, z.B. „Sanctus, Spiritus alme [...]“⁴⁹, „Sanctus a patre procedens a genitoque.“⁵⁰

„Spiritus alme“ findet sich auch in Sequenzen, so im vierten Vers von Notkers Pfingstsequenz:

1. Sancti spiritus
assit nobis gratia,
[...]

⁴⁵ AH 47, Nr. 4, S. 50.

⁴⁶ Fehlt AH 47, stattdessen abgedruckt bei Germán Prado, *El Kyrial español*, in: *Analecta Sacra Tarraconensia* XIV/1941 u. XV/1942, (1. Teil), S. 117.

⁴⁷ AH 47, Nr. 13, S. 72.

⁴⁸ AH 47, S. 92; ein Faksimile dieses Tropus in zweist. Fassung aus Assisi, *Bibl. Comm.* 695 veröffentlicht Lütolf, *Ordinarium Missae - Sätze* Bd.1, Tafel VII, Edition in Bd. 2, Nr. 11, S. 52 - 56.

⁴⁹ AH 47, Nr. 257, S. 306.

⁵⁰ AH 47, Nr. 254, S. 305; ähnlich Nr. 253.

4. Spiritus alme
illustrator hominum.”

Oder ebenfalls im vierten Vers der Sequenz *In Annuntiatione B. M. V.:*

1. Sancti spiritus
assit nobis gratia,
[...]
4. Spiritus alme,
quo repletur Maria.”⁵¹

Generell kann man hinsichtlich derartiger Textcentonisierung im Mittelalter den Eindruck gewinnen, daß an bestimmten theologischen Vorstellungen jeweils eine Reihe von mehr oder weniger floskelhaften Textpartikeln hängt. Von daher klärt sich, warum in Tropen zu verschiedenen Texten oder in verschiedenen Textgattungen identische Formeln vorkommen, da z.B. die Vorstellung von der Trinität in verschiedenen Texten das entsprechende Namen- und Floskelmaterial auslöst.

* * *

⁵¹ Clemens Blume / Henry Marriott Bannister (Hrsg.), *Liturgische Prosen erster Epoche aus den Sequenzschulen des Abendlandes* (H. A. Daniels (Hrsg.), *Thesauri Hymnologici Prosarium. Pars Prior. Als AH 53 neu herausgegeben von Cl. Bl. u. M. B.*) Leipzig 1911, Nr. 70, S. 119 u. Clemens Blume / Henry Marriott Bannister (Hrsg.), *Liturgische Prosen des Übergangsstiles und der zweiten Epoche* (H. A. Daniels (Hrsg.), *Thesauri Hymnologici Prosarium. Partis alterius Vol. I. Als AH 54 neu herausgegeben von Cl. Bl. u. M. B.*) Leipzig 1915, Nr. 17, S. 25.

Nicht nur zwischen dem Spiritus et alme und anderen Tropen lassen sich Zusammenhänge herstellen, der Gloriatext selbst hängt mit dem *Agnus Dei* zusammen. Trinitarische Züge fehlen dabei jedoch. Gunilla Iversen verweist auf das Vorkommen des „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis“ schon in den Gloriefassungen des Codex Alexandrinus und des Antiphonars von Bangor (s. Gunilla Iversen, *Corpus Troporum Bd. IV, Tropes de l'Agnus Dei. Edition critique suivie d'une étude analytique* (Acta Universitatis Stockholmiensis, *Studia Latina Stockholmiensia XXVI*) Stockholm 1980, S. 197 - 199). Außer diesem dem Gloria und dem Agnus Dei gemeinsamen Text (dazu Stäblein, *Art. Gloria, Sp. 303*; Martin Schildbach, *Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche Überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert*, Erlangen 1967, S. 1) finden sich in einer Reihe von Agnustropen Formulierungen, die auch im regulären Gloriatext vorkommen. Dies trifft insbesondere auf die Gruppe der mit „Qui sedes“ beginnenden Tropen zu, z.B. „Qui sedes in throno ad dexteram patris“ (*Corpus Troporum IV, S. 83, Nr. 64*) oder „Qui sedes ad dexteram patris“ (*Corpus Troporum IV, S. 78 - 83, Nr. 61 - 63, vgl. dazu auch S. 257/58*). Der Agnustropus Nr. 72 (*Corpus Troporum IV, S. 88*) besteht fast ausschließlich aus Gloriatext:

„Agnus dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis
Suscipe deprecationem nostram, filius dei patris, miserere nobis.
Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis.“

Schließlich beginnt noch der Tropus Nr. 1 mit der Formulierung „Ad dexteram patris“ (*Corpus Troporum IV, S. 37*).

Die schon oben aufgestellte These, daß das Spiritus et alme eine stärkere Stellung als andere Tropen in ihrem jeweiligen Zusammenhang hat, läßt sich durch einige Indizien erhärten, die im folgenden zusammengefaßt seien:

In England wird der Tropus zusätzlich tropiert. Da normalerweise nur regulärer Text tropiert wird, rückt unser Tropus in die Nähe von regulärem Text.

In Padua 1475 ist das mit Spiritus et alme tropierte Gloria mit dem vom Spiritus et alme unabhängigen Tropus *Clementie pax baiula* versehen. Das *Clementie pax baiula* wird dabei in der Quelle graphisch durch ¶ vom übrigen Text getrennt. Das Spiritus et alme wird dagegen nicht hervorgehoben.

Das Spiritus et alme - Gloria ist in fast allen Quellen als zur Missa de Beata Virgine gehörig bezeichnet. Clichtoveus⁵² schreibt: „[...] adiectae sunt [...] particulae quaedam, huic hymno angelico ita audacter insertae, ad omnisanctam virginem Mariam peculiariter attinentes, & cum de ipsa celebratur officium missae, ex constitutione ecclesiastica etiam addi consuetae [...]“ Deshalb kann es zumindest für die Marienmesse nahezu den Status eines regulären Textes beanspruchen.

Clichtoveus druckt das Gloria mit Spiritus et alme ab⁵³. Erst im Verlauf seines Kommentars unterscheidet er zwischen dem Gloria und dem Tropus. Das von ihm neben dem Spiritus et alme als einziger Ordinariumstropus herangezogene *Kyrie fons bonitatis* führt er dagegen unabhängig vom Kyrietext auf (fol. 116r). Für die älteste deutsche Gesamtauslegung der Messe (vor 1482) scheint die Tropierung so selbstverständlich zu sein, daß jeder Kommentar fehlt⁵⁴.

(Andererseits aber weist die nicht selten zu beobachtende Aufführungsweise, das Spiritus et alme mehrstimmig, den Gloriatext dagegen einstimmig zu singen, darauf hin, daß sehr wohl zwischen dem Tropus und dem Gloria unterschieden wurde.)

Eine abschließende Übersicht über die bisherigen Ausführungen soll die Sonderrolle des Spiritus et alme und sein ambivalentes Verhältnis zum regulären Text deutlich machen: Die Änderungen und Wandlungen des Glorias seit dem Codex von Bangor, seit dem grie-

⁵² Clichtoveus, *Elucidatorium*, fol. 117v.

⁵³ Clichtoveus, *Elucidatorium*, fol. 117r; auch Burchard von Straßburg fügt in seinem *Ordo Missae* (Rom 1495/1502) das Spiritus et alme unmittelbar in den Gloriatext ein (vgl. Legg, *Tracts*, S. 139).

⁵⁴ Vgl. Reichert, *Gesamtauslegung*, S. 61/62.

chischen Codex Alexandrinus⁵⁵ oder gar seit der syrischen Fassung⁵⁶ weisen hin auf eine allmähliche Festigung dieses Texts bis zur uns heute geläufigen Ausprägung seit dem römischen Missale von 1570. Im Rahmen dieses Vereinheitlichungsprozesses ereignet es sich, daß ein bereits relativ gefestigter Text zum Objekt für eine große Anzahl von Tropierungen wird, die nun ihrerseits gerade dazu beitragen, den regulären Text zu festigen, da von nun an zwischen dem feststehenden Text und der Vielfalt von Tropen unterschieden werden muß. Die weitaus meisten dieser Tropen tragen den Charakter der zum feierlichen Gebrauch ausgeschmückten Sonderform. Das Spiritus et alme hat wegen der Marien-tropen auch etwas von diesem Charakter. Aufgrund der Tatsache, daß durch den ersten Tropusabschnitt ein weggefallener ehemals regulärer Teil an seine alte Stelle gesetzt wird, erhält das Gloria durch diesen Abschnitt noch zusätzlich den Status einer der Textversionen, die im Rahmen des noch nicht ganz beendeten Standardisierungsprozesses einige der damals durchaus noch üblichen Textvarianten enthielten. Der Textabschnitt „Spiritus et alme orphanorum paraclite“ kann so gesehen als eine der häufigen Textvarianten beim ersten „Jesu Christe“, einer labilen Stelle im Gloriatext, gelten. Die übrigen Tropen ab „Primogenitus Mariae virginis matris“ müssen zwar als Tropen im eigentlichen Sinn bezeichnet werden, da sie sich nicht aus ehemals regulärem Text herleiten lassen. Aber die Verbreitung und Lebensdauer, die Tatsache, daß im Spätmittelalter die Marienverehrung eine Blütezeit erlebte und daß das Spiritus et alme - Gloria in der Missa de Beata Virgine fast stets vorkommt, sowie die Tropierungen des Tropus in England und die Tropierung des bereits tropierten Glorias mit *Clementie paz baiula* verleihen auch den marianischen Abschnitten des Tropus eine hervorragende Stellung. Das mit Spiritus et alme tropierte Gloria läßt sich deshalb als eine speziell für die Marienmesse gültige allgemein übliche Nebenform des regulären Glorias bezeichnen, die man regional für bestimmte Feste zusätzlich eigens tropierte.

⁵⁵ Jungmann, *Missarum Sollemnia* Bd. 1, S. 432.

⁵⁶ Jungmann, *Missarum Sollemnia* Bd. 1, S. 430.

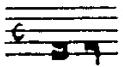
EINSTIMMIGKEIT

Im folgenden sollen die beiden am weitesten verbreiteten Glorias mit dem Tropus Spiritus et alme näher untersucht werden, das IX. Gloria und die Mel. Nr. 49. Das letzte Stück weist genuinen Rhythmus auf. Nur diese beiden Stücke konnten in mehrstimmigen Bearbeitungen gefunden werden: Das IX. Gloria wird in einer großen Anzahl mehrstimmiger Stücke verwendet, während die Mel. Nr. 49 nur in drei Fällen in die Mehrstimmigkeit eingeht, nämlich in Messen von Heinrich Isaac und Benedikt Ducis sowie in einem Stück im Emmerams-Codex¹.

I. Das IX. Gloria mit dem Tropus Spiritus et alme am Beispiel der Handschrift Madrid 1361²

Bei Madrid 1361 handelt es sich um eine Quelle aus dem 14. Jahrhundert. Die Beschreibung des IX. Glorias geht zunächst nur von dieser einen Handschrift aus und nicht von der normierten Fassung in der Editio Vaticana, um den Einzelfall einer bestimmten Aufzeichnung (mit all ihren Eigenheiten) darzustellen. Da insbesondere die spanische Überlieferung meines Wissens bisher nur wenig untersucht wurde — Bosse zog nur eine spanische Quelle heran, nämlich Paris 2194 aus Silos — bietet sich an, von einer spanischen Quelle auszugehen. Für Vergleiche vor allem innerhalb Spaniens, aber auch darüber hinaus, soll deshalb diese Aufzeichnung des IX. Glorias mit Spiritus et alme zur Grundlage gemacht werden.

Der Ambitus des Stücks ist relativ groß³. Die Untergrenze bildet normalerweise das g. Nur in Ausnahmen, z. B. bei bestimmten Finalformeln, kommen das f und das e vor:

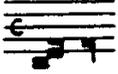
f: ⁴ bei „Gloria“ etc., außerdem z. B. bei „Adoramus“ und „Domine fili“.

¹ Vgl. die Quellenliste S. 35 - 37, Nr. 34, 23, 33.

² Ausführliche Beschreibungen des IX. Glorias bei Schalz, Gloria, S. 60 - 65 und Josephson, Missa, S. 17 - 23.

³ Zu den teilweise sehr umfangreichen Ambiten der Gloriamelodien vgl. Bosse, Gloria, S. 30.

⁴ Die Notenbsp. des vorliegenden Kapitels sind der Hs. Madrid 1361 entnommen. Quellenhinweise werden deshalb nur dann gegeben, wenn auf andere Fassungen Bezug genommen wird.

e:  als erweiterte Finalfloskel nur bei „in excelsis *deo*“ und „*voluntatis*“.

Als Obergrenze gilt lange das e'. Das g' kommt erstmals bei „*propter magnam*“ vor. Manchmal häuft es sich, so vor allem bei „*Qui tollis peccata mundi*“, wobei der anschließende Abstieg über eine Oktave auffällt, und bei „in gloria dei“. Gegen Ende fungiert zweimal das a' als Obergrenze: Bei „*Tu solus altissimus*“ und beim dazu analogen „*Mariam coronans*“⁵. Sieht man von den oberen und unteren Nebentönen ab, die zur Schlußbildung o. ä. benötigt werden, so läßt sich ein genereller Ambitus von g bis g' feststellen.

Schon am ersten Tropusabschnitt „*Spiritus et alme orphanorum paraclite*“ fällt die hohe Lage auf. Nur das „*rex caelestis*“ ist vom regulären Text bis dahin vergleichbar, d. h., daß die hohe Lage nicht nur mit einem Einzelton erreicht wird (wie bei „*propter magnam*“), sondern daß sie über mehrere Töne hinweg durchgehalten wird. Überhaupt liegt der ganze Tropus hoch, ein Phänomen, das bei der mehrstimmigen Ausführung eine Rolle spielt. Einzig bei „*paraclite*“ bleibt die Tropusmelodie mehrere Töne lang in der Tiefe. Mit wenigen Ausnahmen bewegt sich der Tropus über c', während es sonst im Gloria einige markante tiefe Stellen gibt („*Gratias agimus tibi*“, „*Domine fili*“).

Es zeigt sich, daß die Melodielage vom Anfang bis zum Ende immer mehr ansteigt: Die Obergrenze geht vom e' zum g' und a', bei der Untergrenze verschwindet das anfängliche e, das f steht zum letzten Mal bei „*paraclite*“. Dieses Ansteigen charakterisiert schon die Melodie ohne den Tropus. Da die Tropusabschnitte zum größten Teil in die höherliegende zweite Hälfte des IX. Glorias eingebaut sind, ergibt sich die hohe Lage des Tropus von selbst.

Hinsichtlich des Tonvorrats läßt sich jedoch ein Unterschied zwischen dem regulären Gloria und dem Tropus feststellen: Der sonst häufig vertretene Ton h fehlt im Tropus so gut wie ganz. Lediglich als Nebennote innerhalb einer *currentes*-Kette bei „*orphanorum*“ kommt er vor⁶.

⁵ In Madrid 20324 (einer mehrstimmigen Fassung) wird das „*Mariam*“ ausgeziert, was sonst in keiner der herangezogenen Quellen der Fall ist. Das Melisma geht dabei bis zum h'.

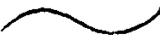
⁶ Spekulierend könnte man evtl. annehmen, daß das h bewußt vermieden wurde, um so Probleme bei mehrstimmiger Ausführung auszuschalten. Das würde heißen, daß der Tropus von vornherein auch mehrstimmig gesungen wurde.

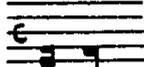
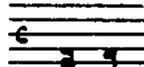
Das IX. Gloria steht im siebten Modus, der mixolydischen Tonart mit Finalis g und Repercussa d'. Beide Töne werden am Anfang vorgestellt:

Finalis g:

Sie und ihre Nebennoten werden in der Intonation vorgeführt. Das g häuft sich in auffallender Weise:



Allein unter den acht Tönen von „Gloria“ kommt g zumindest in der Madrider Fassung viermal vor. Die Bewegung greift nicht weit aus, sie erfaßt die oberen Töne bis zur Terz h⁷ und die zum Finalschrift benötigte große Untersekunde f. Das „in excelsis deo“ ist nur eine Erweiterung des ersten Melodieabschnitts, wie die gleichgebliebene äußere Bewegungsform  zeigt. Die Melodie steigt nun bis zum c' an (charakteristischerweise bei „in excelsis“), das d', der andere Zentralton des Mixolydischen, wird noch vermieden. Die Finalfloskel wird

erweitert: aus  wird 

Repercussa d':

Sie wird bei „Et in terra“ in ähnlicher Weise festgelegt wie anfangs das g. Wieder häuft sich der Zentralton. Innerhalb von elf Tönen steht siebenmal das d':

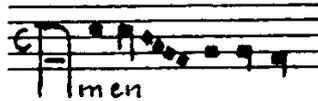


Voneinander unabhängig werden also am Anfang beide Zentraltöne vorgeführt. Jeweils der Einzelton g bzw. d' steht im Zentrum, von dem ausgreifend, gleichsam aus ihm entspringend, durch Umspielen Melodie entsteht. Schon dieses getrennte Auftreten beider Zentraltöne und die daraus entstehenden Melodiebewegungen zeigen die untrennbare Verbindung der Tonart und ihrer Zentraltöne mit bestimmten melodischen Wendungen. Es scheint deshalb sinnvoll, bei der Betrachtung des Melodiebaus tonartliche Gegebenheiten mit einzubeziehen.

Schon der Quintsprung g-d' von „deo“ zu „Et in terra“ zeigt die anfängliche Trennung beider Tonbereiche. Für den Teil bis „Benedicimus te“ ist ein Pendeln zwischen beiden Bereichen charakteristisch: Abschnitte im g-Bereich vermeiden das d' und umgekehrt. Erstmals bei „Benedicimus“ taucht im d'-Bereich ein g auf. „Adoramus te“ verbind-

⁷ Die meisten anderen Aufzeichnungen gehen nur bis zum a.

det nach dem anfänglichen Pendeln beide Tonbereiche. Im folgenden bewegt sich die Melodie allmählich etwas unabhängiger von den Zentraltönen. Bei „Domine fili unigenite“ steht a als Anfangston. Es ist das erste Mal, daß ein Abschnitt, der mit großer Initiale („Domine“) beginnt und nachdem der vorige („[...] pater omnipotens“) mit Finalis g geendet hatte, nicht ein g oder d' als Anfangston hat. Das „Amen“ schließt gleichsam die d'-g - Spannung. Besonders die vorliegende Version Madrid 1361 — das „Amen“ läßt ansonsten Freiraum für Paenultima-Melismen⁸ — zeigt auch in der Notation deutlich, welche Töne wichtig sind:



Das d' als Repercussa und das g mit der großen Obersekunde a, die den Finalschrift ermöglicht, werden hervorgehoben, die dazwischenliegenden Töne treten nur als currentes auf.

Der Tropus paßt sich der mixolydischen Tonart des Glorias an, wie allein schon die Anfangs- und Schlußöne der Abschnitte zeigen:

„Spiritus [...] paraclite“	}		9
„Primogenitus [...] matris“			
„Ad Mariae gloriam“			
„Mariam gubernans“			
„Mariam sanctificans“			

Eine Ausnahme bildet das

„Mariam coronans“:	
--------------------	--

Es schließt in der Fassung aus Madrid 1361 mit e'. Dabei handelt es sich um eine Eigenart, die ausschließlich auf Spanien beschränkt zu sein scheint und selbst hier nicht generell üblich ist. In einigen spanischen, ansonsten in außerspanischen Quellen schließt das „coronans“ mit d'. Innerhalb der Einstimmigkeit ist der Schluß auf e' für das Tonartgefüge von geringer Bedeutung, da „coronans“ ja nicht als Finalfloskel angesehen werden muß. Bei „Jesu Christe“ wird mit d' wieder ein schlußkräftiger Ton erreicht. Tonartprobleme ergeben sich für die Mehrstimmigkeit, wenn nur der Tropus mehrstimmig gestaltet wird¹⁰.

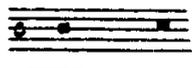
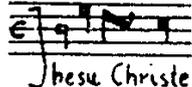
⁸ Vgl. unten S. 82.

⁹ Der Beginn mit dem Oktavton g' zur Finalis g signalisiert die hohe Lage des Tropus.

¹⁰ Zu dieser Eigenart s. u. S. 75 (Erklärungsversuch für das Zustandekommen),

Das Gloria ist in der Regel mehr oder weniger frei und überwiegend syllabisch vertont. Von Ausnahmen abgesehen werden Melismen nur sparsam eingefügt¹¹. Trotzdem unterscheidet die Forschung verschiedene Melodietypen, wobei dieselbe Melodie gelegentlich verschieden eingeordnet wird. Das IX. Gloria wird sowohl als freie Komposition wie auch als Komposition in Motivtechnik bezeichnet¹². Es gibt in der Tat einige melodisch aufeinander Bezug nehmende Stellen. Das erste „Domine deus“ ist identisch mit „Laudamus te“. „Glorificamus te“ ist gegenüber „Laudamus te“ nur geringfügig, „Benedicimus te“ etwas mehr erweitert. Ausschnitte aus „Adoramus te“ „pater omnipotens“ erinnern an die „Laudamus te“ - Formel etc.

Wie sehr der Tropus als Melodie eingepaßt ist, das zeigt „orphorum“ (vgl. „Laudamus te“)¹³. Auch in anderen melodischen Zusammenhängen greift der Tropus Passagen der regulären Melodie auf, und zwar bezeichnenderweise an den drei gleichgebauten Abschnitten „Tu solus sanctus“ bis „Mariam coronans“. Nimmt man als Vortragsart die Alternatimpraxis im Wechsel zwischen einstimmigem Chor und solistisch mehrstimmigen Tropen an, so erklingt hintereinander je zweimal dieselbe Melodie, zuerst einstimmig, dann als Tenor oder Cantus einer mehrstimmigen Ausführung. Das „Tu solus dominus“, das bei „Mariam gubernans“ wiederholt wird, kommt auch sonst mehrmals vor: bei „Primogenitus Mariae“ und beim zweiten „miserere nobis“, ähnlich bei „Ad Mariae gloriam“ und beim „coronans Jesu Christe“. Bei den beiden letztgenannten Textstellen wird jedoch in den

Finalschritt		jeweils noch eine melismenartige kleine Figur
ne Figur		eingeschoben ¹⁴ . Für „Mariam coronans“ gelten darüber hinaus noch besondere Bedingungen. In der Fas-

S. 117f (Auswirkung auf die Mehrstimmigkeit).

¹¹ Bosse, Gloria, S. 46; Schalz, Gloria, S. 37

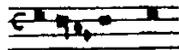
¹² Schalz, Gloria, S. 61: er faßt die bisherigen Betrachtungsweisen in der Forschung zusammen.

¹³ Stevens, Polyphonic Tropers, S. 771 stellte für den ersten Tropusabschnitt „Spiritus et alme orphanorum paraclite“ in der (von der hier besprochenen Version etwas abweichenden) Fassung aus dem Graduale Sarisburiense Identität mit den regulären Textstellen „Gloriam tuam“, „rex caelestis“ und „omnipotens“ fest. Schon Peter Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, Bd. III, Leipzig 1921, S. 510/11 und Handschin, Paraphrasierung, S. 539/40 hatten auf den Zusammenhang zwischen der Tropusmelodie und dem IX. Gloria hingewiesen.

¹⁴ Näheres s. u. S. 84f.

sung aus Madrid 1361 und in einer Reihe weiterer spanischer Quellen schließt „*coronans*“ mit e', und nicht mit einem schlußkräftigen d'. Geht man vom Text ohne den Tropus aus, so hängt die Anrede „Tu solus altissimus“ unmittelbar mit der Namensnennung „Jesu Christe“ zusammen. Die Melodie reagiert darauf, indem sowohl „*altissimus*“ als auch „*Jesu*“ nicht mit einem der beiden Zentraltöne d' oder g schließen bzw. beginnen, sondern mit e' und c'. Musikalisch wird also eine Einheit hergestellt, da das schlußkräftige d' erst bei „Christe“ erreicht wird, während die anderen Anrufungen „Quoniam tu solus sanctus“ und „Tu solus dominus“ jeweils selbst schon mit d' schließen. Da der Tropusteil „*Mariam coronans*“ aber nach dem Vorbild von „*Mariam gubernans*“ melodisch mit dem vorherigen Anruf „Tu solus altissimus“ übereinstimmt, reißt „*Mariam coronans*“ nicht nur den Textzusammenhang „Tu solus altissimus Jesu Christe“, sondern auch den Melodiezusammenhang auseinander. „Tu solus altissimus“ hat keinen Schluß auf d'. Da „*Mariam coronans*“ den Abschnitt „Tu solus altissimus“ wiederholt, schließt es auf e' ebenso wie „*altissimus*.“

Bei so vielen verwandten Melodieabschnitten drängt sich die Frage auf, ob das IX. Gloria aus einem oder mehreren fixierbaren Motiven besteht. Stäblein¹⁵ schreibt: „Eine kühne Klammer, die immer wieder im fließenden Melodiestrom auftaucht, hält die [...] Melodie 23 (IX) zusammen.“ Überprüft man jedoch sein Notenbeispiel:

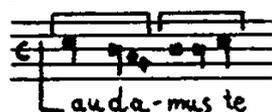


„
 laudamus te
 benedicimus te
 glorificamus te
 (gratias) agimus tibi
 domine deus
 deus pater
 agnus dei
 filius patris
 miserere nobis
 qui tollis peccata (Quarte höher)
 quoniam tu solus
 (al)tissimus Jesu (Quarte höher)
 cum sancto spiritu“

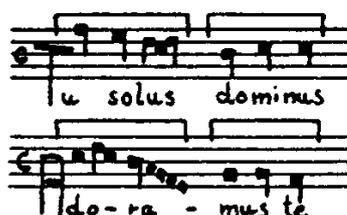
so zeigt sich, daß die Melodien zu den von ihm als identisch vertont angegebenen Textstellen relativ weit voneinander abweichen. Von Iden-

¹⁵ Stäblein, Art. Gloria, Sp. 311/12 u. Notenbsp. 13

tität kann nur für wenige der aufgeführten Textstellen die Rede sein. Lediglich der Duktus, die ungefähre Bewegungslinie ähnelt sich jeweils, die Beispielstellen beruhen auf verwandtem Material. Gemeinsam ist allen diesen Stellen der Abstieg von der Repercussa d' (manchmal d' e' d') aus zum a oder zur Finalis g. Stäbleins Beispiele sind ferner dadurch gekennzeichnet, daß sie, nachdem der Abstieg beendet ist, nach einem Terz- oder Quartsprung nach oben von der Untersekunde c' aus ins d' als Schlußton gehen:



Auch Transpositionen und Verschiebungen sind möglich:



Es scheint deshalb sinnvoll, anstatt von einem Motiv von absteigenden Linien (unabhängig von ihrer Lage) auszugehen, die in Finalschritte münden, sei es zum d' oder zum g. Normalerweise steigen diese Linien vier oder fünf Töne ab, bewegen sich also jeweils in der oberen oder unteren Hälfte des generellen Ambitus von g bis g'¹⁶. Das „Qui tollis peccata mundi suscipe [...]“ faßt beide Ambitushälften in einem Abstieg über die ganze Oktave zusammen. Dieses melodische Material, die absteigenden Linien wie die Finalschritte, ist abhängig von den Zentraltönen g und d'. Der Melodiebau ist somit tonartgebunden, da die beiden hauptsächlich vorkommenden Melodieformeln sich jeweils den Anfangs- und Schlußtönen zuordnen lassen, unabhängig, ob g oder d' Anfangs- oder Schlußfunktion erfüllen. Evident ist, daß  oder  stets als Zielformel, als Finalschritt fungiert. Fast ebenso häufig werden absteigende Linien als Eröffnungsfloskeln benützt. Nicht eine „kühne Klammer“ (Stäblein) in Form eines festen Motivs ist es, die die Einheit des Stücks ausmacht. Vielmehr wird das IX. Gloria über weite Strecken von der Identität des aus Eröffnungs- und Schlußfloskeln bestehenden, auf die beiden Haupttöne hin ausgerichteten Materials geprägt¹⁷.

¹⁶ Vgl. oben S. 71f.

¹⁷ Wie stark das Material das Gloria prägt, zeigt sich an einer charakteristischen Melodieabweichung in Paris 2194, einer Hs. aus Silos. Im ansonsten von den Melodiefloskeln relativ unabhängigen „Domine deus, agnus dei, filius patris“ wird in

Über die starke Charakterisierung durch einheitliches Material hinaus findet sich auch eine Reihe von Stellen, die von daher nicht unmittelbar zu erklären sind. Hervorgehoben seien das „Qui sedes ad dexteram“ mit seinen Sprüngen, das „paraclete“ wegen seiner Tiefe, das zweite „*Qui tollis peccata mundi*“ wegen seines Festhaltens am g' ... etc.

dieser Quelle auf das Formelmaterial zurückgegriffen.

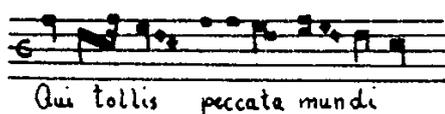
II. Varianten¹⁸ ; Spielraum der Überlieferung

Im folgenden sei ausgehend von einigen spanischen Quellen, aber auch anhand von Überlieferungen anderer Herkunft, der Spielraum der Überlieferung betrachtet, wie er sich aus den herangezogenen Aufzeichnungen darstellt. Es kann nicht darum gehen, möglichst vollständig die Varianten zu erfassen und aufzuzeigen. Vielmehr sollen exemplarisch einige Stellen untersucht werden, um nicht nur generell Varianten, sondern graduell und qualitativ unterscheidbare Stadien von Abweichungen festzustellen. Es soll gezeigt werden, wie innerhalb einer weit verbreiteten Melodie neben weitgehend stabilen, in den diversen Überlieferungen so gut wie identischen Abschnitten labile Stellen verschiedenen Grades auftreten. Folgende Stadien von Labilität, sofern sie sich in Grenzfällen überhaupt unterscheiden lassen, sollen definiert werden:

- 1) Abweichungen auf der Ebene des festen Melodiebestandes.
- 2) Varianten auf ornamentaler Ebene.
- 3) Unterschiedliche Schriftzeichen bei unveränderter Tonhöhe.

Zu 1)

Für das „Qui tollis peccata mundi“ gibt es in den Quellen grundsätzlich zwei verschiedene Möglichkeiten: entweder beide „Qui tollis“ sind musikalisch identisch, oder sie werden trotz ähnlicher Anfänge verschieden weitergeführt. In den Hss. Barcelona 911, Barcelona, Orf. Cat. 1, Madrid 4404, Madrid AHN¹⁹, Lissabon 6207, Paris 2194 (aus Silos) und Tortosa 135, sowie in einem Druck (Zaragoza, Intonario), desweiteren außerhalb Spaniens in Paris 778 (aus Narbonne) sind „Qui tollis“ gleich behandelt:



Barcelona, Orf. Cat. 1.

Innerhalb dieser Möglichkeit, beide „Qui tollis“ identisch zu vertonen, gibt es allerdings durchaus Varianten auf ornamentaler Ebene in der Art, wie sie unter Punkt 2) aufzuzeigen sind.

¹⁸ Über Varianten in den Gloriamelodien allgemein vgl. Bosse, Gloria, S. 46 - 55. Zu den Bedingungen für die verschiedenen Traditionsstränge s. Gottfried Göller, Die gregorianischen Gesänge in ihren Ortstraditionen, in: Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bd. 1, Kassel usw. 1972, passim.

¹⁹ Die Herkunft dieser Quelle ist unbekannt, da beschreibende Katalogliteratur fehlt. Weil die aufgezeigte Melodieeigenheit m. W. im wesentlichen auf die iberische Halbinsel beschränkt ist, kann auf Herkunft von dort geschlossen werden.

In den spanischen Hss. Madrid 1361, Madrid Vit. 21 - 8 und in allen herangezogenen sonstigen Quellen — die *Editio Vaticana* schließt sich dieser Lesart an — steht das zweite „Qui tollis“ einen Ton höher als das erste, das „peccata mundi“ weicht noch weiter ab:

Madrid Vit. 21 - 8



Das zweite „Qui tollis peccata mundi“ entspricht also der Version, die in der oben behandelten Gruppe von Hss. in beiden „Qui tollis“ vorkommt. Ansonsten gilt wieder für die verschiedenen Aufzeichnungen, daß Varianten auf ornamentaler Ebene auftreten.

Eine der herangezogenen Handschriften, Montserrat 820, nimmt zwischen beiden beschriebenen Möglichkeiten eine Mittelstellung ein: Die beiden „Qui tollis peccata mundi“ werden verschieden behandelt, beide beginnen aber auf demselben Ton, nämlich g’:

Montserrat 820



Beide „Qui tollis“ werden in nur neun Quellen gleich behandelt, die unterschiedliche Vertonung kommt in allen anderen zum Vergleich herangezogenen Handschriften vor, schließlich greift die *Editio Vaticana* diese zweite Möglichkeit auf. Die identische Vertonung dürfte regional beschränkt gewesen sein. Da die älteste der dafür genannten Quellen (Paris 778 aus Narbonne) eine der frühesten Belege für das IX. Gloria mit Spiritus et alme ist (12. Jh.)²⁰, und zu einem Zeitpunkt entstanden ist, bevor spanische Quellen auftreten (13. Jh.)²¹, scheint diese Version über Südfrankreich in die iberische Halbinsel eingedrungen zu sein. Grundsätzlich bleibt festzuhalten, daß es sich um zwei verschiedene Traditionsstränge der Aufführung und Überlieferung handelt, bei denen nicht nur eine im Grunde unveränderte Melodie variiert wird. Vielmehr liegen zwei verschiedene, voneinander unabhängige Melodiefassungen vor.

²⁰ Vgl. oben S. 14, Fußn. 10.

²¹ Vgl. oben S. 15.

Dasselbe gilt für eine Melodievariante in Paris 2194 (Silos, 13. Jh.):
Dort wird das „*Domine deus, agnus dei, filius patris*“ statt



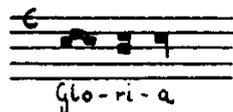
folgendermaßen notiert:



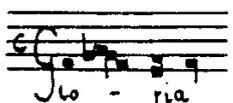
Die übliche Version des „*Domine deus*“ (vgl. Madrid 1361) weicht von den Standardformeln des IX. Glorias (absteigende Leitern, Schlußfloskeln) ab, während die Fassung aus Silos darauf zurückgreift. Umgekehrt verhält sich das „*agnus dei*“.

Zu 2)

Der Anfang der Intonation ist in Spanien in zwei verschiedenen Arten überliefert:



Barcelona, Orf. Cat 1²³



Madrid 1361

Auch diese Abweichungen sind vermutlich regional und zeitlich bedingt. Die zweite Singart in Madrid scheint nicht weit verbreitet, da in den außerspanischen Quellen mit Ausnahme der Fassungen im germanischen Choraldialekt

24 nur die erste Singart vor-

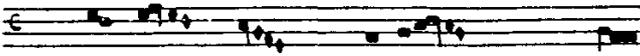
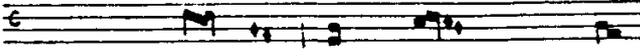
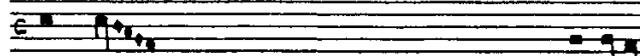
kommt und schließlich in die Editio Vaticana aufgenommen wurde. Der entscheidende Unterschied zu den Varianten bei „*Qui tollis*“ ist jedoch, daß die Melodie als solche beim „*Gloria*“ nicht geändert wird. Eingefügt ist lediglich eine kleine Auszierung.

Das „*Amen*“ als Paenultimastelle läßt innerhalb eines gewissen Rahmens eine Reihe relativ freier Ausgestaltungen zu:

²² Die Linien und der Schlüssel sind von mir ergänzt.

²³ Vgl. auch z. B. Madrid Vit. 21 - 8, Montserrat 820 und Tortosa 135.

²⁴ München 23065; vgl. z. B. auch München 5023; München, UB 2^o156 Moosburger Graduale; St. Gallen 546 etc.

Madrid AHN	
Madrid Vit. 21 - 8	
Barcelona 911	
Montserrat 820	
Madrid 4404	
Barcelona, Orf. Cat. 1	
Madrid 1361	

Verweisen die Beispiele 1) und 2) noch auf die Möglichkeit eines Gerüsts, das mit nur geringfügigen Veränderungen ausgefüllt wird, so weichen von einem derartigen Gerüst 3) bis 7) in verschiedener Hinsicht ab: Bsp. 3) behält den Duktus der Melodie noch bei, verziert sie aber mehr als 1) und 2), die Bsp. 4) bis 6) beginnen nicht mit d' wie alle anderen Versionen, der Anfang des Gerüsts fällt also weg, 7) schließlich überbrückt ohne dazwischenliegende Stütztöne den Weg vom d' zum Finalschrift a - g.

Die Paenultima ist eine traditionell labile Stelle, die den Sängern Freiraum läßt. Größere Abweichungen sind also grundsätzlich zu erwarten. Deshalb kann auch angesichts der Beispiele 3) bis 7) nicht von derart einschneidenden Abweichungen wie beim „Qui tollis peccata mundi“ die Rede sein. Dort war die Substanz der Melodie grundsätzlich geändert, hier in der besonderen Situation der Paenultima ist durchgehend feste Substanz nur als eine Art Gerüst vorhanden. Bis zu einem gewissen Grad freie Gestaltung ist die Regel.

Ebenfalls auf der Ebene ornamentaler Abweichungen liegen die Varianten bei „Ad Mariae gloriam“ und zum Teil auch in den zwischen Vertikalstrichen stehenden Stellen des folgenden Notenbeispiels:

Madrid 1361

Tu so-lus do - minus
Ma-ri-am gu - bernans
Ad Ma-ri - ae glori - am
Pri-mo - ge - ni - tus

Barcelona 911

Tu so-lus do - minus
Ma-ri-am gu - bernans
Ad Ma-ri - ae glori - am
Pri-mo - ge - ni - tus

Barcelona, Orf. Cat. 1

Tu so-lus do - mi-nus
Ma-ri-am gu - ber-nans
Ad Ma-ri - ae glori - am
Pri-mo-ge - ni - tus

Madrid 20324
(Tenor des zwei-
stimmigen Orga-
nums)²⁵

Ma-ri-am gu - bernans
Ad Ma-ri - ae glo-ri - am
Pri-mo-ge - ni - tus

²⁵ Bei Madrid 20324 und beim Codex de Las Huelgas fehlt jeweils das „Tu solus dominus“ als Vergleichsstelle, weil beide Hss. nur den Tropus enthalten.

Burgos, Las Huelgas
(Tenor des drei-
stimmigen Orga-
nums)

Bei „*gloriam*“ ergibt sich innerhalb eines festen Gebildes, dem Finalschrift *c' - d'*, eine labile Stelle, die jeweils fast in der Art eines kleinen Paenultimamelismas ausgefüllt werden kann. Der Einschub wird aus Textgründen nötig: Für die sechs- bzw. fünfsilbigen Parallelstellen „*Tu solus dominus*“, „*Mariam gubernans*“ und „*Primogenitus*“ reicht der entsprechende Melodieabschnitt aus. Für das siebensilbige „*Ad Mariae gloriam*“ muß er jedoch erweitert werden²⁶. Es liegt deshalb gleichsam ein textiertes Melisma vor, bzw. eine Textstelle, die in der Lage ist, ein kleines melodisches Gebilde innerhalb eines festen größeren Kontexts auszubilden. In spanischen Quellen²⁷ lehnt sich dieses eingeschobene melodische Gebilde nicht selten an das „*Jesu Christe*“ an, einer Floskel, die zum festen Bestand der Melodie gehört. Das „*Jesu Christe*“ ist mit Ausnahme der englischen Überlieferung in fast allen Quellen identisch und vor allem vom charakteristischen Quartsprung am Anfang geprägt. Innerhalb eines festen Rahmens ergeben sich nur bei der Silbe „*Christe*“ verschiedene Auszierungsmöglichkeiten gleichsam als kleines Paenultimamelisma:

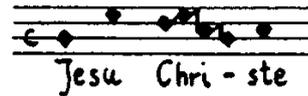
Madrid 1361

Madrid 1361

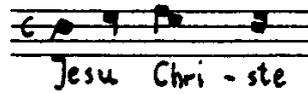
²⁶ Johner, Wort und Ton, S. 150 - 168 kategorisiert Varianten, die sich innerhalb einer feststehenden melodischen Wendung aufgrund einer unterschiedlichen Silbenzahl ergeben, nach einem relativ starren Schema. Das Aussehen von Einschüben ins melodische Gefüge („*Epenthesis*“; Johner S. 158/59) ergibt sich demnach aus den Betonungen der eingeschobenen Worte.

²⁷ z. B. Barcelona 911; Barcelona, Orf. Cat. 1; Madrid 1361 und Madrid AHN.

Franus - Kantional



Graduale Sarisburiense



Meistens verhält sich das „Ad Mariae gloriam“ aber unabhängig vom „Jesu Christe“²⁸. Die häufigste Formel ist folgende:

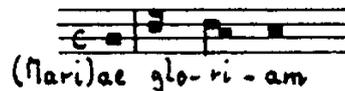
Granada 12



Kampor, kleines Graduale

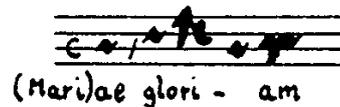


München 23041

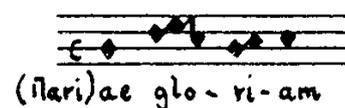


Im deutschen und böhmischen Bereich kommt es zu kleinen Auszierungen:

München 5023



München 23286



Zu 3)

Bei den unter Punkt 1) und 2) aufgeführten Beispielen liegen die Varianten auf einer Ebene, die als Notenschrift eindeutig wiederzugeben ist, da die Abweichungen Fragen der Diastematie betreffen. Die zwischen den Vertikalstrichen des Notenbeispiels oben S. 83/84 stehenden Ligaturenzeichen versuchen dagegen, abgesehen von ornamentalen Detailunterschieden (e' - d', e' - d' - e' oder e' - d' - d' - e') Dinge wiederzugeben, die über die Diastematie hinausgehen. Worin sich die Beispielstellen auffallend unterscheiden, sind innerhalb ansonsten standardisierter und in den Beispielen auch weitgehend oder sich nur ge-

²⁸ Madrid 4404; Madrid Vit. 21 - 8; Montserrat 820; Tortosa 135; außerdem in allen untersuchten außerspanischen Quellen.

ringfügig unterscheidender Notenzeichen²⁹ die *Notenformen* innerhalb der Vertikalstriche. Und nicht nur die Vielfalt verwendeter Notenformen ist bemerkenswert, auch die Phantasie, mit der neben bekannten Formen sonst nicht oder weniger geläufige Formen eingeführt werden. Neben Formen wie , ,  etc. tauchen auch , ,  etc. auf. Die vorliegende Stelle scheint labil, und zwar weniger vom Notentext, als vielmehr von der Ausführungsart her. Hier dürfte eine Verzierung o. ä. gesungen worden sein, eine Vortragsweise vielleicht auf der Ebene einer Plica oder eines Quilismas³⁰. Während jedoch dafür weitgehend festgelegte Notenzeichen vorliegen, ist das bei den besprochenen Verzierungen nicht unbedingt der Fall.

Bei diesem Versuch der Notenschrift, Dinge wiederzugeben, zu denen sie von Haus aus nur schwer in der Lage ist, fällt auf, wie unterschiedlich weit die Handschriften gehen: Flexibel oder sensibel dem Erklingenden gegenüber sind vor allem der Codex de Las Huelgas und Madrid 1361, während Madrid 20324 eher starr wirkt und sich auf übliche Notenzeichen beschränkt. Trotz der Verschiedenheit der Zeichen , ,  und  zeigt sich jedoch beim Vergleich, daß in jedem Fall drei Töne gemeint sind: e' - d' - e'. Sowohl die Plica bzw. das plicaähnliche Zeichen  als auch die geschwungen abwärts laufende Ligatur  deuten auf ein Verschleifen, auf nicht exakt festlegbare Zwischentöne innerhalb der Diastematie. Konkret läßt sich die Ausführung aus den Zeichen kaum festlegen, ein jeweils ähnliches Klangergebnis der unterschiedlichen Zeichen kann jedoch vermutet werden.

Somit ergeben sich hier nicht näher zu verfolgende Fragestellungen, die den Grundlagen der *Semiologia Gregoriana*³¹ durchaus verwandt sind, soweit es darum geht, aus dem Aussehen der Notenzeichen auf die Ausführungsart zu schließen. Es zeigt sich, daß noch die Quadratnotation, also die standardisierte Spätform der Notenschrift für liturgische Einstimmigkeit, in der Lage ist, über die Diastematie hinausgehend Ausführungsweisen in die Schrift einzubringen.

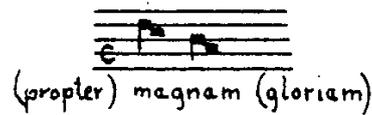
²⁹ Es wurden bewußt ausschließlich Quellen in Quadratnotation ausgewählt.

³⁰ In Barcelona, Orf. Cat. 1 wird die Plica () zur Ausdeutung der Verzierung verwendet. Zum Begriff der Plica vgl. Heinrich Freistedt, *Die liqueszierenden Noten des gregorianischen Chorals*, Freiburg (Schweiz) 1929, S. 49 - 51.

³¹ Vgl. Dom Eugene Cardine, *Semiologia Gregoriana*, Rom 1968, *Introduzione*, S. 3 - 5; Johannes B. Göschl, *Semiologische Untersuchungen zum Phänomen der gregorianischen Liqueszenz. Der isolierte dreistufige Epiphonus praepunctis, ein Sonderproblem der Liqueszenzforschung*, 2 Teile, Wien 1980, S. 11 ff.

Um deutlich zu machen, daß nicht eine singuläre Stelle gezeigt wurde, sei ein zweites Beispiel angeführt:

Montserrat 820



Die Notation läßt keinen Rückschluß auf besondere Ausführungsweisen zu.

Madrid 1361



Die Binariae erhalten eine spezielle Form.

Madrid 4404



Die erste Binaria wird zur Plica.

Aus den beiden Madrider Handschriften kann evtl. auf ein Verschleifen der Töne nach unten geschlossen werden. Madrid 1361 suggeriert das durch die optische Form der Binaria, die Plica in Madrid 4404 deutet auf ähnliche Ausführungsweise.

* * *

Peter Wagner handelt in einem Aufsatz über die Frage, „ob das Liniensystem alle melodischen Eigenheiten des Cantus usualis — ich spreche hier nicht vom Rhythmus — wiederzugeben im Stande war.“³² Er kommt dabei auf die Mehrdeutigkeit der alten, adialematischen Notenschrift zu sprechen³³. Die Diatonisierung „wurde durch die Annahme des Liniensystems abgeschlossen. Auch dieses ist diatonisch angelegt und entbehrt der Mittel, um die Feinheiten der ursprünglichen Tonalität wiederzugeben.“³⁴ Unter Bezugnahme auf Wagners Aufsatz äußert sich Sanders³⁵ ähnlich und folgert daraus: „Da seine [des Chorals] Be-

³² Peter Wagner, Die Diatonisierung des gregorianischen Gesangs durch das Liniensystem, in: Gregorianische Rundschau 3/1904, S. 140.

³³ Wagner, Diatonisierung, S. 140/41.

³⁴ Wagner, Diatonisierung, S. 143. Der von Wagner kurz aufgerissene Umformungsprozeß in der liturgischen Einstimmigkeit ist außerdem bei Rudolf von Ficker, Formprobleme der mittelalterlichen Musik, in: ZfMw 7/1924-1925, S.197/98 dargestellt. Zur Frage, wie (insbesondere bei liqueszierenden) Neumen nach ihrer Übernahme ins Liniensystem die die Vortragsweise bezeichnenden graphischen Charakteristika umgedeutet werden oder verloren gehen vgl. Schlager, Neumenschrift und Liniensystem. Zum Notationswechsel in der Münchener Handschrift Clm 23037, in: MiB 29/1984, vor allem S. 34/35.

³⁵ Ernest H. Sanders, Die Rolle der englischen Mehrstimmigkeit des Mittelalters in der Entwicklung von Cantus-firmus-Satz und Tonalitätsstruktur, in: AfMw 24/1967, S. 25/26; auch die folgenden wörtl. Zitate aus S. 25/26 dieses Aufsatzes,

standtöne und ihre Beziehungen nunmehr festgelegt waren, konnte sich der Choral zum Cantus firmus wandeln und Kompositionsmaterial werden. Aber dies geschah auf Kosten seines ursprünglichen Charakters;". Das Auftreten des Liniensystems und die damit verbundene Diatonisierung führt er zurück auf „Notwendigkeiten, die durch traditionelle, vielleicht instrumentale Improvisationspraktiken hervorgerufen worden waren, welche ihrerseits lokalverwurzelten weltlichen, ungregorianischen Bräuchen verwandt gewesen sein mögen.“ Als Fußnote dazu zitiert Sanders Wiora: „Es ist in diesem Zusammenhang besonders zu beachten, daß in den ersten Jahrhunderten abendländischer Polyphonie Sequenzen, Tropen und Conductus, also die neu hinzuzufließenden Genres, zur mehrstimmigen Verarbeitung vorgezogen wurden.“³⁶

Beim IX. Gloria handelt es sich vermutlich um eine Melodie aus der Zeit um 1100 französischer Herkunft³⁷. Die späte Entstehungszeit zeigt, daß die Melodie entweder von Anfang an oder schon bald nach ihrem Entstehen hinsichtlich der Tonhöhe in einer dem diatonischen System entsprechenden Form³⁸ vorgelegen haben dürfte, die auch für mehrstimmige Ausführung geeignet war. Trotz der jeden Einzelton unter allen Choralschriften am klarsten wiedergebenden Quadratnotation auf vier oder fünf Notenlinien fallen in den oben gezeigten spanischen Aufzeichnungen einige Notenzeichen auf, deren Formen auf eine Aufführungsart hinzuweisen scheinen, die die Schrift nicht auf eindeutige, rationale Weise wiederzugeben in der Lage ist. Zu einem Zeitpunkt, als der gregorianische Choral bereits diatonisiert und seine Schreibung dem diastematischen Liniensystem angepaßt war, so daß z. B. Melismen in Einzeltöne zerlegt und als solche eindeutig faßbar gemacht werden können, finden sich also in einer Melodie, die aufgrund der späten Entstehungszeit wohl von Anfang an als ein dem diatonischen System entsprechendes Gebilde vorhanden gewesen sein dürfte, notationsmäßig nicht eindeutig faßbare Elemente. Selbst in der Mehrstimmigkeit noch, mit deren Entstehung die eindeutige Fixierung des gregorianischen Chorals zusammenhängt, finden sich Zeichen wie  im Codex de Las Huelgas. Die Tatsache, daß sich trotz der diastematisch organisierten Notenschrift, der Faßbarkeit des Einzeltons und der damit

³⁶ Walter Wiora, Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst, in: Die Musik im alten und neuen Europa, Bd. I, Kassel 1957, S. 81.

³⁷ Vgl. oben S. 13f.

³⁸ Die älteste nur bekannte Quelle, Rouen U. 158 ist mit nur angedeuteter Diastematie notiert, adiastematisch aufzeichnet ist bspw. München 3919, eine Quelle aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts.

zusammenhängenden Entstehung der Mehrstimmigkeit vordiatonische Elemente in der liturgischen Einstimmigkeit halten konnten, zeigt, daß der oben skizzierte Umwandlungsprozeß keineswegs kontinuierlich verlief, daß stattdessen die Mehrstimmigkeit (Las Huelgas) noch Freiraum für notationsmäßig nicht eindeutig Faßbares im nun als Tenor fungierenden Choral ließ.

III. Rhythmische einstimmige Melodien

Zwei der Gloriamelodien mit dem Tropus *Spiritus et alme*, die Melodien Nr. 49 und Nr. 35 in Bosses Intenktatalog³⁹, haben genuinen Rhythmus. Beide sind spät entstanden: Die Mel. Nr. 49 kommt erstmals im 14. Jahrhundert vor, hält sich bis ins 16. Jahrhundert und ist geographisch in der südlichen Hälfte des deutschsprachigen Raumes verbreitet⁴⁰. Die Mel. Nr. 35 findet sich dagegen nur in der Mitte des 16. Jahrhunderts ebenfalls in Süddeutschland⁴¹. Beide Glorias fehlen in der Editio Vaticana, da sie ihren Charakter nach den Prinzipien des kanonisierten gregorianischen Gesangs nicht entsprochen haben dürften.

Darüber hinaus existieren auch vom I. Gloria „rhythmisierte“ Aufzeichnungen, etwa Granada 12. Der Schreiber benutzte der Mensuralmusik entnommene Notenzeichen⁴² wie Minimen (nur zweimal) oder die *Ligatura cum opposita proprietate*, die sich häuft:



Diese Art „rhythmisierte“ Einstimmigkeit unterscheidet sich aber grundsätzlich vom Typ der Melodien Nr. 49 und 35. Es handelt sich bei diesen Melodien um Rhythmus, der von Haus aus konstitutiv und nicht nur Sache der Aufführung ist. Beim IX. Gloria in Granada 12 versuchte der Schreiber dagegen, mit den ihm geläufigen Mitteln der Mehrstimmigkeit den Duktus der Aufführung einzufangen. Dabei ist die Choralchrift nur an einigen Stellen mit Zeichen der Mensuralnotation durchsetzt, während für die rhythmischen Melodien Nr. 49 und 35 geradezu ein eigener Schrifttyp Verwendung findet, bei dem die Choralchrift mit mensuralen Schriftmitteln rhythmisiert wird⁴³. Besonders

³⁹ Bosse, Gloria, S. 99 u. 95.

⁴⁰ Vgl. oben S. 24.

⁴¹ Bosse, Gloria, Tabellen S. 28 u. 32.

⁴² Zum Eindringen mensuraler Notenzeichen in die überlieferten liturgischen Melodien vgl. Bruno Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik* (Musikgeschichte in Bildern, Bd. III: Musik des Mittelalters und der Renaissance / Lieferung 4) Leipzig 1975, S. 67 mit Fußn. 673.

⁴³ Die Meinungen über die Ausführung der alten gregorianischen Gesänge gingen im 17./18. Jahrhundert weit auseinander: Molière behandelt ausführlich die Schriften einer Reihe von zeitgenössischen Theoretikern, von denen die einen mehr einer äquivalistischen Ausführung zuneigen und nur bestimmte Ausnahmen gelten lassen, was evtl. auch als Reaktion auf die weit verbreiteten neuen Melodien mit genuinem Rhythmus zu verstehen ist. Andere Theoretiker dagegen geben den Gleichwert der

häufig scheinen Credos in der Art des *canto fratto*, wie er in Italien genannt wurde, geschaffen worden zu sein ⁴⁴.

Auch bei dieser genuin rhythmischen Einstimmigkeit lassen sich wieder verschiedene Arten unterscheiden. So finden sich z. B. im Kyriale von Kloster Euphemia auf der Insel Rab (Jugoslawien) aus dem 17. Jahrhundert ⁴⁵ Melodien mit Tempoangaben von *Largo* bis *Presto*, Taktangaben wie C , $3/4$, Takstriche etc.:

Kloster Euphemia (Rab), Kyriale, p. 51



Im Beispiel scheint neben den Sequenzketten der stark synkopierte Rhythmus typisch zu sein, der am Ende zu einer hemiolischen Bildung in Verbindung mit einer Kadenzformel führt:



Insbesondere die harmonisch eindeutige Kadenz läßt an der Herkunft so gearteter Einstimmigkeit von der Mehrstimmigkeit keinen Zweifel, weswegen auch die Schriftmittel von daher beeinflusst sind ⁴⁶. Der Unterschied zwischen der Notierungsweise des *canto fratto* und der der Mehrstimmigkeit liegt in den für das 17. Jahrhundert archaischen Notenwerten wie \blacksquare , \blacklozenge ⁴⁷, sowie in der Schwärzung der Noten, die nahezu

Noten auf. (Vgl. Raphael Molitor, Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts. 1. Band: Die Choral-Reform unter Gregor XIII. Leipzig 1901, vor allem S. 20 - 31. Eine Anzahl spanischer Theoretiker werden zitiert S. 23 ff: Villa-Lobos (1688) unterscheidet verschiedene Ausführungsweisen für c unterschiedlichen Gattungen der liturgischen Einstimmigkeit (S. 23). Der Italiener Frezza dalle Grotte (1698) geht eher von äquivalistischen Vorstellungen aus, den Rhomben gesteht er aber freies Maß zu (S. 9). In Deutschland gab es 1682 Streit zwischen einem Autor, der äquivalistischer Ausführung zuneigte, und den Franziskanern, die für freie Ausführung eintraten, aber auch „artificiosae illae mensurationes, protractiones, vel abbreviationes notarum, quas habet musica figuralis ablehnten (S. 9/10).)

⁴⁴ Molitor, Choral-Reform, S. 1; Marxer, Choralgeschichte, S. 122; Stäblein, Schriftbild, S. 69.

⁴⁵ Vgl. dazu oben S. 16, Fußn. 2.

⁴⁶ Eine kurze Beschreibung der Merkmale des *canto fratto* liefert Molitor, Choral-Reform, S. 11.

⁴⁷ Auffallend ist die in der Hs. manchmal currentes-artige Schreibung absteigender

für alle Arten liturgischer rhythmischer Einstimmigkeit als verbindlich gelten kann⁴⁸. Eine Eigenheit ist ferner die Notierung von Longen anstatt von Breven, wodurch das Zeichen für die Longa den Wert einer Brevis erhält⁴⁹.

Die aus Deutschland bekannte Art der rhythmischen Einstimmigkeit, der die beiden Melodien Nr. 49 und 35 zuzurechnen sind, ist gänzlich anders geartet. Schon die Schrift, eine Mischung aus gotischer Chorschrift (seltener Quadratnotation) und mensuralen Rhythmisierungsmitteln, wie sie sich aus den in gotischer Notation abgefaßten herangezogenen Quellen für beide Melodien darstellt, läßt im Gegensatz zum oben angeführten Beispiel aus Kloster Euphemia nicht immer eine rhythmisch eindeutige Lesart zu⁵⁰.

Die Gruppe der in Deutschland und in den angrenzenden Regionen vorkommenden Mischnotationen wurde für verschiedene Arten von einstimmiger Musik verwendet, die oft wenig miteinander zu tun haben⁵¹. So bedienen sich einige Quellen für den Minnesang ebenso einer Art Mischnotation⁵² wie die hier zu besprechenden Ordinarius-

Rhomben.

⁴⁸ Auf die Verwendung von schwarzen Noten bei der Einstimmigkeit im Gegensatz zur weißen Mensuralnotation verweist auch Sigl, *Ordinarium Missae* Bd. 1, S. 47. Gelegentlich kommen aber auch weiße Noten vor: vgl. Stäblein, *Schriftbild*, S. 177, Abb. 54 u. S. 69.

⁴⁹ Vgl. auch unten S. 97. — Eine in Frankreich beheimatete weitere Art rhythmischer Einstimmigkeit beschreibt Karl Gustav Fellerer, *Zur Neukomposition und Vortrag des gregorianischen Chorals im 18. Jahrhundert*, in: *AMl* 6/1934, passim. Vgl. auch Wagner, *Gregorianische Melodien* Bd. III, S. 460.

⁵⁰ Keineswegs kann für die Mischnotation insgesamt gelten, daß sie „soweit durchmensuriert [ist], daß sie der figuralen Notation an Beweglichkeit kaum nachsteht“, wie Manfred Hermann Schmid, Mathias Greiter. *Das Schicksal eines deutschen Musikers zur Reformationszeit*, Aichach 1976, S. 50 für einen Spezialfall der Mischnotation feststellt.

⁵¹ Einen kurzen Überblick über die verschiedenen Arten rhythmischer Einstimmigkeit liefert Stäblein, *Schriftbild*, S. 68 - 70. Lediglich das Melodiematerial, Dreiklangsbrechungen etc., weist verschiedentlich Gemeinsamkeiten auf. Johannes Wolf, *Eine deutsche Quelle geistlicher Musik aus dem Ende des 15. Jahrhunderts*, in: *Jb. Peters* 43/1936, S. 31 betont die Gemeinsamkeiten aber zu sehr. Zu sehen wären stattdessen die Unterschiede, wie sie sich aus den verschiedenen Verwendungszwecken, den verschiedenen damit befaßten Gesellschaftsschichten etc. ergeben. Auf Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch nicht eingegangen werden.

⁵² Vgl. Burkhard Kippenberg, *Die Melodien des Minnesangs*, in: Thr. Georgiades (Hrsg.), *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins* (Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 23) Kassel usw. 1923, S. 46, Beispiel 1.

gesänge oder die Lieder aus dem Rostocker Liederbuch⁵³. Selbst in frühen deutschen Orgelquellen läßt sich eine Art Mischnotation beobachten⁵⁴.

Den stark unterschiedenen Arten der in irgendeiner Weise rhythmisch gefaßten Einstimmigkeit steht ein verglichen damit wesentlich weniger breites Spektrum an Schrifttypen gegenüber, soweit es sich um Mischnotationen handelt. Die Gemeinsamkeiten in der Schrift ergeben sich aus der Rhythmisierung der Choralnotation mit Mitteln der Mensuralnotation, während die so notierten Arten von Musik meist keinen gemeinsamen Wurzeln entstammen. So sind die Abweichungen zwischen der Schrift des Rostocker Liederbuchs und der für die Gloriamelodien verwendeten Notation nicht größer als die Varianten innerhalb der verschiedenen Aufzeichnungen der Melodien Nr. 49 und 35. Wenn sich innerhalb verwandter Schriften für verschiedene Musik trotzdem Abweichungen im Detail ergeben, so deshalb, weil die Schrift jeweils verschiedene Aufgaben zu erfüllen hat. Beispielsweise wollen die rhythmischen Schriftmittel in der Handschrift Berlin/Tübingen, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, germ 8° 190 im Gegensatz zu der hier beschriebenen Notation nur die Vortragsart der nicht meßbar rhythmischen Melodien andeuten⁵⁵.

Im folgenden wird nur der aus den Quellen für die Gloriamelodien Nr. 49 und 35 bekannte Schrifttyp beschrieben⁵⁶. Lange Noten werden

⁵³ Vgl. Friedrich Ranke und Joseph Müller-Blattau (Hrsg.), Das Rostocker Liederbuch (Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Geisteswissenschaftliche Klasse, 4. Jahr Heft 5) Halle a. d. Saale 1927, Faksimiles nach S. 114.

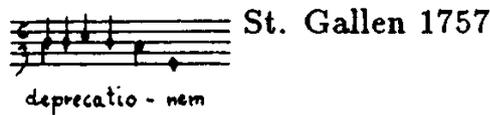
⁵⁴ Vgl. Theodor Göllner, Die Trecento-Notation und der Tactus in den ältesten deutschen Orgelquellen, in: *L'Arts Nova Italiana del Trecento II*, Certaldo 1970, S. 184.

Nicht jede Art der Notation für rhythmische Einstimmigkeit kann jedoch als Mischnotation bezeichnet werden. So ist die Notierung für die einstimmigen Lieder Oswalds von Wolkenstein unmittelbar aus der Mensuralnotation zu verstehen (vgl. Stäblein, *Schriftbild*, S. 179 - 181, Abb. 57a - c: fol. 9r - 10r aus der Innsbrucker Wolkensteinhandschrift (Innsbruck, Universitätsbibliothek, ohne Sign.). — Die Abb. 52 - 57c (S. 177 - 181) und 75 - 84 (S. 209 - 211) bei Stäblein, *Schriftbild* vermitteln einen Eindruck von verschiedenen Mischnotationen sowie von der Mensuralnotation abzuleitenden Schriften.

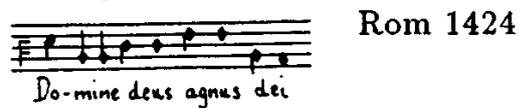
⁵⁵ Walter Salmen, Die altniederländischen Handschriften Berlin 8° 190 und Wien 7970 im Lichte vergleichender Melodieforschung, in: *Kongreßbericht Bamberg 1953*, Kassel usw. 1954, S. 189 - 193.

⁵⁶ Zu den Notenformen und -werten der hier zur Debatte stehenden Schriftart s. ausführlich Marxer, *Choralgeschichte*, S. 121 - 123; Sigl, *Ordinarium Missae* Bd. 1, S. 47 - 55; einen ähnlichen Straßburger Schrifttyp beschreibt Schmid, M. H., Greiter, S. 50; Schildbach, *Agnus Dei*. S. 30/31 bezieht sich auf Marxer, a. a. O.

durch eine Doppelnote \blacklozenge , \blacklozenge , \blacklozenge oder \blacklozenge ⁵⁷ angedeutet. Das Punctum oder die Virga \blacklozenge bedeuten deren halben Wert. Verschiedene rhythmische Bedeutung des Punctum und der Virga ist nur selten festzustellen. So kann die Virga unter Umständen den Wert einer punktierten Note erhalten ⁵⁸. Gelegentlich scheint jedoch der Virga gegenüber dem Punctum größeres Gewicht zuzukommen:



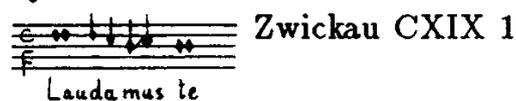
Sowohl der Wortanfang als auch das bei natürlicher Sprechweise betonte „deprecationem“ sollen hervorgehoben werden. Auch im folgenden Beispiel werden die Wortschwerpunkte betont:



Die Virga wird jedoch nicht generell in dieser Art verwendet, wie das nächste Beispiel zeigen soll, wo nicht die Wortbetonung, sondern der höchste Ton durch sie herausgestellt wird:



Sowohl die Virga als auch das Punctum können durch Stielung \blacklozenge , \blacklozenge in ihrem Wert halbiert werden. Da Noten auf der obersten Linie gerne nach unten gestielt werden ⁵⁹, ergeben sich bei ungenauer Schrift Unterscheidungsschwierigkeiten zwischen der Virga und dem gestielten Punctum ⁶⁰. Ligaturen, die selten aus mehr als zwei Tönen bestehen, sind ihrer Dauer nach meist als zwei Puncta aufzufassen. Sie können ebenfalls durch Stielung rhythmisiert werden:



Merkwürdige Ligaturenformen, deren Rhythmus nicht immer eindeutig erkennbar ist, finden sich in der Berliner Handschrift 40095: \blacklozenge oder seltener \blacklozenge . Weil nicht in allen Handschriften Ligaturen rhythmisch präzisiert werden, ergeben sich mißverständliche Notationsmöglichkei-

⁵⁷ Karlsruhe 77.

⁵⁸ Vgl. unten S. 96.

⁵⁹ Berlin 40095, St. Paul 67/1, Karlsruhe 77.

⁶⁰ Besonders Berlin, 40095.

ten, wie in St. Gallen 692:



Aus Parallelüberlieferungen erklärt sich, daß der zweite Ton der Ligatur den Wert einer Minima hat, da dort bei „gloriam” Ligaturschreibung vermieden wird:



In München 5023 fehlen Ligaturen ganz.

Der Additionspunkt scheint in Quellen mit Mischnotation weit weniger Verwendung gefunden zu haben als im italienischen *canto fratto*⁶¹. Deshalb ergeben sich bei Längungen um den halben Wert der betreffenden Note Schwierigkeiten. So finden sich dann auf einer Silbe zwei Noten:



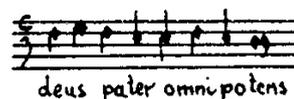
die auch durch einen Balken gleichsam zu einer „Ligatur” auf einer Tonhöhe verbunden werden können:



Wie sehr die „Punktierung” zum Notationsproblem werden kann, zeigt das Beispiel „deus pater omnipotens”. In Rom 1424 findet sich folgende Version:



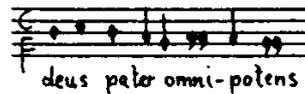
Die Längung wird hier nur durch die Virga auf „-ni-” gegenüber dem Punctum auf „-po-” angedeutet. Die Virga soll der Silbe „-ni-” größeren Nachdruck verleihen, eine eindeutige rhythmische Aussage ist damit nicht eigentlich gemacht. Daß sie aber rhythmisch als Dehnung aufgefaßt werden kann, zeigt St. Gallen 1757:



⁶¹ Der Additionspunkt findet im deutschen Bereich der rhythmischen Einstimmigkeit gelegentlich bei der Quadratnotation Verwendung, vgl. Sigl, *Ordinarium Missae* Bd. 1, S. 48/49 und Bernhard Scheyrer, *Musica choralis theoropractica*, München 1663, S. 25 (vgl. dazu unten S. 96, Fußn. 63).

⁶² Die f-Linie wird in der Hs. hervorgehoben.

Der Virga folgt nur eine einzelne Minima, was auf längere Dauer der Virga schließen läßt. In Erlangen 464

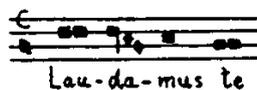


kann die Bistropa \blacklozenge als Hinweis auf „Punktierung“ genommen werden, worauf außer der folgenden einzelnen Minima auch Parallelüberlieferungen verweisen:



St. Paul 67/1
(ähnlich München 5023)

Bei der einzigen Quelle für die Mel. Nr. 49 in Quadratnotation, die herangezogen werden konnte (Schlägl Cp. 2), fehlen Rhomben ohne Stiel fast ganz. Sie treten nur zweimal im Climacus \blacklozenge auf: in der unrhythmisierten Intonation und bei „laudamus te“:

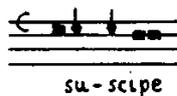


Schlägl Cp.2

Rhythmische Bedeutung scheinen sie auch dort nicht zu haben, da die Note \blacksquare offenbar den Wert ausdrückt, den in der gotischen Notation die Rhombe \blacklozenge hat. Die Notenwerte werden also wie folgt unterteilt:



Die „Longa“ \blacklozenge hat ihre rhythmische Bedeutung offenbar verloren. Sie tritt auch beim Climacus auf, der aufgrund der verwendeten Rhomben rhythmisch unklar ist. Ligaturen lassen sich unabhängig von ihrer Form in den Wert von zwei Quadratnoten zerlegen. Längung um den halben Wert der betreffenden Note findet sich bei „suscipe“:



Schlägl Cp. 2

Insgesamt ergeben sich hier wesentlich weniger rhythmische Unklarheiten wie beim gotischen Typ⁶³.

⁶³ Scheyrer, *Musica choralis* bringt auf S. 25 eine Tafel, in der er die Noten einer späteren Form der Quadratnotation für rhythmische Einstimmigkeit den Zeichen der damals gebräuchlichen Notenschrift für die Mehrstimmigkeit gegenüberstellt. Im Gegensatz zu den oben beschriebenen Verhältnissen hat der Rhombus \blacklozenge bei Scheyrer jedoch rhythmische Bedeutung. Er steht zwischen \blacksquare und \blacklozenge . Die Lücke hinsichtlich der Zeichen (nicht in der Hierarchie der Werte), die im oben besprochenen Notationstyp zwischen \blacksquare und \blacklozenge klafft, ist bei Scheyrer geschlossen. Ferner hat sich die Notation für die rhythmische Einstimmigkeit bei ihm insofern an die

Vergleicht man die beschriebenen Arten der gotischen und der Quadratnotation jeweils in ihrer rhythmisierten Gestalt, so ergibt sich, daß die gotische Rhombe \blacklozenge der Grundform der Quadratnotation \blacksquare rhythmisch entspricht, da die Rhombe in der Quadratnotation rhythmisch bedeutungslos ist, daß aber der nächstkleinere Notenwert \downarrow in beiden Notationen übereinstimmt. Zwischen den verschiedenen Notationstypen findet also eine Wertverschiebung der einzelnen Zeichen statt, die nur für die Minima nicht gilt. Bezieht man die weiße Mensuralnotation im tempus perfectum prolatio minor mit ein, so läßt sich folgende Tabelle aufstellen:

weiße Mensuralnotation	(9)	\square	=	\diamond	=	\diamond	=	\downarrow	\downarrow	\downarrow	\downarrow
rhythmische Quadratnotat.		\blacksquare	=	\blacksquare	=	\blacksquare	=	\downarrow	\downarrow	\downarrow	\downarrow
rhythmische gotische Notat.		\blacklozenge	=	\blacklozenge	=	\blacklozenge	=	\downarrow	\downarrow	\downarrow	\downarrow

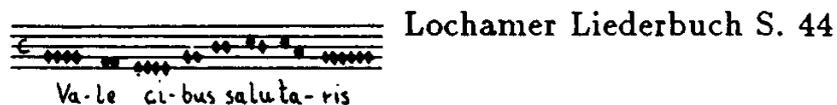
Der mensurale Rhombus hatte sich aus den Rhomben der Choralschrift zu eigenständiger rhythmischer Bedeutung entwickelt. Er entspricht als Notenwert dem gotischen rhythmisierten Rhombus, der jedoch in der nicht rhythmisierten gotischen Choralschrift gleichbedeutend ist mit der Normalform \blacksquare der nicht rhythmisierten quadratischen Choralschrift. Aufgrund dieser Verschiebung entsprechen sich die Notenform der Mensuralnotation \square und dieselbe Form \blacksquare der rhythmisierten quadratischen Choralschrift nicht.

Derartige Notenwertverschiebungen treten nur in St. Gallen 382 nicht auf, da hier bei der Mel. Nr. 49 eine Werthierarchie verwendet wird, die der Mensuralnotation entspricht: Statt der Bistropa \blacklozenge gilt die Brevis \blacksquare , die sich in \blacklozenge oder $\downarrow\downarrow\downarrow\downarrow$ aufteilt. Häufig kommt die Ligatura cum opposita proprietate \blacklozenge vor. Der am meisten verwendete Notenwert, die Rhombe, läßt sich aus der gotischen Notation ableiten, da bei der Notierung der Mel. Nr. 49 in Quadratnotation (Schlägl Cp. 2) die quadratische Form stets da auftritt, wo in St. Gallen 392 die Rhombe Verwendung findet. Der Einfluß der Mensuralnotation ist hier stärker als bei den anderen herangezogenen Quellen, da dort stets die Bistropa \blacklozenge statt der Brevis \blacksquare benützt wird, weil außerdem die Ligatura cum opposita proprietate dort unbekannt ist.

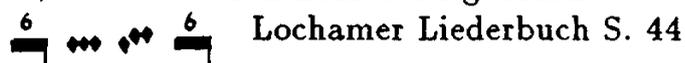
Mensuralnotation angenähert, als die Punktierung durch den Additionspunkt \bullet ausgedrückt werden kann, anstatt daß zwei Zeichen \blacklozenge o. ä. benützt werden müssen. Der Unterschied zur Mensuralnotation bleibt jedoch auch hier noch deutlich gewahrt, da erstens die rhythmische Einstimmigkeit hier wie üblich schwarz notiert wird, und weil Scheyrer zweitens beispielsweise die Minima \downarrow der weißen Notation mit der Brevis \blacksquare in der rhythmischen Choralschrift gleichsetzt. Die rhythmische Einstimmigkeit war somit von der „Inflation“ der Notenwerte nicht betroffen.

Selbst in der besprochenen rhythmisierten Form bleibt der Notation für Einstimmigkeit ein Charakteristikum erhalten, nämlich ihre Mehrdeutigkeit. Die Unklarheiten, die sich hier in rhythmischer Hinsicht aufgrund mangelnder Durchorganisation zeigen, haben ihr Pendant in der fehlenden oder nur angedeuteten Fixierung der Tonhöhen bei adiastematischen Neumen. Sobald sich eine Notenschrift für Mehrstimmigkeit eignen soll, ist sie aufgrund der klanglichen und später auch rhythmischen Organisation der Stimmen zu weitgehender Eindeutigkeit gezwungen.

Ein weiterer Unterschied der Schrift für rhythmische Einstimmigkeit zu der für mehrstimmige Mensuralmusik liegt in der absoluten Lesbarkeit der rhythmisierten Chorschrift. Seinen Wert zeigt jedes Zeichen aus sich selbst heraus an. Die umgebenden Noten beeinflussen die Tondauer nicht. Die Addierbarkeit und das Auszählen der Notewerte zeigt sich beispielsweise an der Bistropa: um eine bestimmte Tondauer auszudrücken, reiht man eine Anzahl von Zeichen aneinander. In den Gloriamelodien Nr. 49 und Nr. 35 werden jeweils nur zwei Rhomben addiert, im ähnlich notierten Rostocker Liederbuch finden sich Gruppen von drei oder vier Rhomben⁶⁴. Auch auf den ansonsten etwas anders notierten Seiten 44 und 45 des Lochamer Liederbuchs⁶⁵ werden lange Werte so notiert:



Das Addieren wird dort gelegentlich nicht nur durch das Aneinanderreihen von Rhomben, sondern durch Zahlen ausgedrückt:



Das Reihen von Zeichen wird im Codex 5094 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, fol. 155v, bei der Umwandlung einer mensuralen Vokalkomposition in eine Orgelintavolierung benützt. Dabei werden die nicht absolut lesbaren Notewerte der Vokalkomposition zunächst in absolut lesbare Semibrevisketten zerlegt, die dann die Grundlage für die Intavolierung bilden⁶⁶.

⁶⁴ Ranke/Müller-Blattau, Rostocker Liederbuch, Edition S. 291, 294, 297, 298.

⁶⁵ Konrad Ameln (Hrsg.), Lochamer-Liederbuch und das Fundamentum Organisandi von Conrad Paumann. Faksimile-Nachdruck (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles III) Kassel usw. 1972, S. 44 u. 45.

⁶⁶ Den Vorgang beschreibt Theodor Göllner, Notationsfragmente aus einer Organistenwerkstatt des 15. Jahrhunderts, in: AfMw 24/1967, S. 174/75, ein Faksimile

Die absolute Lesbarkeit der Notation, dargestellt am Beispiel der Addierbarkeit, ist also ein gemeinsames Merkmal für Orgelmusik und rhythmische Einstimmigkeit⁶⁷. Mögen sich die Orgelmusik, die verschiedenen Arten weltlicher Lieder und unsere Gloriamelodien noch so sehr voneinander unterscheiden, so liegt doch eine Gemeinsamkeit darin, daß sie sich, abseits von der führenden Mensuralmusik, des Notationsprinzips der absoluten Lesbarkeit der Einzelnote bedienen, das nach der Ablösung der Mensuralschrift die musikalische Notation prägen sollte.

Die Musikwissenschaft hat sich bisher nur im Rahmen der Choralforschungen um 1900 mit der rhythmischen Einstimmigkeit beschäftigt. Eine ausführliche Darstellung aus neuerer Zeit fehlt. Die Literatur der Jahrhundertwende steht dieser Art von Einstimmigkeit meist ablehnend gegenüber, was aus den Bestrebungen der damaligen Choralforschung im Hinblick auf eine Restauration der alten Choralpflege zu verstehen ist. So schreibt Molitor von einer „beklagenswerte[n] Manier des Choralvortrags“⁶⁸, Marxer stellt „geschmacklose Effekthascherei“ fest⁶⁹, und Sigl schreibt: „Das Gesamturteil, in welchem wir die einzelnen Stileigentümlichkeiten der Chormusik des späteren Mittelalters zusammenfassen, kann kein günstiges sein. Es ist keine Übertreibung zu behaupten, daß diese Zeit durch einen Tiefstand der Choralpraxis gekennzeichnet ist, der von seinem vollständigen Ruine nicht mehr weit entfernt war.“ Nachsichtig erklärt er das folgendermaßen: „Wir müssen in ihnen [den rhythmischen Gesängen] Werke sehen höchstens von frommen Männern, die der Kirche nach Maßgabe ihres Könnens und Wissens dienen wollten.“⁷⁰

Schon in der Zeit ihrer liturgischen Verwendung stießen die verschiedenen Arten der rhythmischen liturgischen Einstimmigkeit, also etwa auch der italienische *canto fratto*, gelegentlich auf Ablehnung. So kom-

steht als Abb. 1 nach S. 176. — Weitere Versuche, die Tondauer auf absolute Weise lesbar zu machen, bei Fritz Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4, Teil II: Interpretation der Organum purum - Lehre (BzAfMw V) Wiesbaden 1967, S. 46, Fußn. 25 u. 26. — Im Endstadium der Verwendung mensuraler Notenzeichen werden wieder Zahlen zur Angabe der Tondauer benützt: Die letzte Auflage von Gumpelzhaimers *Compendium Musicae* (1681, 1. Aufl. 1591) enthält Ligaturen cum opp. propr. mit darübersetzten Zahlen.

⁶⁷ Vgl. auch die Mischnotationen in frühen deutschen Orgelquellen (s. Göllner, Trecento -Notation, S. 184).

⁶⁸ Molitor, Choral-Reform, S. 12.

⁶⁹ Marxer, Choralgeschichte, S. 124.

⁷⁰ Sigl, Ordinarium Missae Bd. 1, S. 80, S. 56/57.

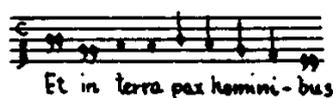
ponierte Viadana 1619 aus Mißbehagen an den rhythmischen Gesängen 24 einstimmige Credos in Choralnotation. Seine Credo-Kompositionen bezeichnete er im Unterschied zu den rhythmischen Melodien ausdrücklich als *canto fermo*⁷¹. Eine Art des deutschen Typs rhythmischer Einstimmigkeit greift Gobelinus Person in seinem *tractatus musicae scientiae* von 1417 an⁷².

⁷¹ Vgl. Haberl, Viadana, S. 59/60.

⁷² Vgl. Hermann Müller, Der *tractatus musicae scientiae* des Gobelinus Person (1358 - 1421), in: *KmJb* 20/1907, S. 180 b.

IV. Die Melodie Nr. 49

In der Mel. Nr. 49, deren Beschreibung hauptsächlich die Fassung aus dem Codex 546 der Stiftsbibliothek St. Gallen zugrundegelegt werden soll, fallen grundsätzlich zwei Möglichkeiten für die rhythmische Gestaltung auf: prägnant rhythmisierte Abschnitte wechseln mit rhythmisch weniger gefaßten Stellen ab. Der ersten Möglichkeit ist das „Et in terra pax hominibus“ zuzurechnen:



St. Gallen 546⁷³

Nur zwei der benutzten Handschriften weichen von dieser Fassung ab:

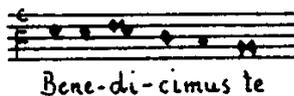


St. Gallen 392

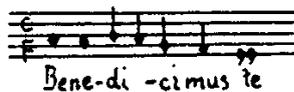
(ähnlich Einsiedeln 609)

Bei weniger scharf rhythmisierten Stellen zeigt sich dagegen eine größere Palette von Abweichungsmöglichkeiten:

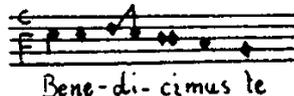
Rom 1424



Erlangen 464



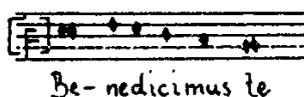
Berlin 40095



St. Paul 67/1



München 5023
(Diese Fassung
deckt sich mit



der entsprechenden Stelle in St. Gallen 546.)

Am Tonvorrat ändert sich in den Beispielen nichts. Lediglich die Rhythmisierung und die Textunterlegung weichen ab.

⁷³ Im weiteren Verlauf dieses Kapitels werden nur noch Notenbeispiele eigens bezeichnet, die nicht aus St. Gallen 546 stammen. Bei fehlender Quellenangabe ist das Beispiel St. Gallen 546 entnommen.

Den rhythmisch scharf gefassten Stellen ist neben ihrer weitgehenden Identität in allen herangezogenen Handschriften gemeinsam, daß sie aus wenigen rhythmischen Standardformeln bestehen, z. B.:

◆ ◆ ◆
Do- mi- ne
Vir- gi- nis
gra- ti- as

Häufig finden sich auch vier Minimen hintereinander:

◆ ◆ ◆ ◆
Spi- ri- tus et ⁷⁴
mi- se- re- re
dex- te- ram pa- tris
de- pre- ca- ti- onem

Diese Standardformeln, die den entsprechenden Abschnitten in erster Linie zu ihrer prägnanten rhythmischen Gestalt verhelfen, decken sich in den Quellen weitgehend. Sie haben sich derart verfestigt, daß sie selbst in der Oberstimmenparaphrase des Stücks im Emmerams-Codex nur wenig von ihrer Bedeutung eingebüßt haben ⁷⁵. Häufig treffen die rhythmische Formel und der Wortrhythmus aufeinander, so z. B. bei:

◆ ◆ ◆
„Dómine”. Nicht selten werden auch Teile zweier aufeinanderfolgen-

der Wörter erfaßt: „orphanórum paráclitē.” Dieselben Rhythmen werden auch in der Mel. Nr. 35 verwendet, beispielsweise bei „Domine”, „gratias”, „orphanorum paraclite”, „deprecationem”. Aus derartigen Standardfloskeln bauen sich dann rhythmische Folgen auf, die mehrmals kaum verändert wiederkehren:

(Beispielskizze folgende Seite)

⁷⁴ Erlangen 464 weicht ab: ◆ ◆ ◆ ◆

„Spiritus et”.

⁷⁵ Vgl. „Domine”, „miserere”, „deprecationem” etc. Der Rhythmus zu „deprecationem” ist auch sonst weit verbreitet. Über Jahrhunderte hinweg, so noch bei Joseph Haydn (z. B. Paukenmesse) kommt er vor.

Die charakteristischen Rhythmen $\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$ und $\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$ treten dabei vor allem am Anfang und am Ende der Abschnitte auf: Zur Schlußformel $\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$ verbindet sich die rhythmische Standardfloskel $\blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$ mit der melodischen Klauselfloskel  ⁷⁶. Der Anfang entspricht rhythmisch einer Litaneiformel ⁷⁷. Diese feste Anfangs- und Schlußgestaltung läßt nun verhältnismäßig freie Ausfüllung hinsichtlich der Ausdehnung in der Mitte zu. Da hier statt präziser rhythmischer Formeln nur gleichmäßige Rhomben stehen, kann deren Anzahl je nach Bedarf vermehrt oder verringert werden. Auf der Ebene des Rhythmus läßt sich hier deshalb eine Parallele zu den Rezitationsmodellen der Gregorianik ziehen: Was dort mit melodischen Mitteln erreicht wird, nämlich daß die Textzäsuren durch Initial- und Finalfloskeln hervorgehoben werden, während der übrige Text auf einer Tonhöhe vorgelesen wird, geschieht hier durch feststehende oder nur wenig variable Anfangs- und Schlußrhythmen.

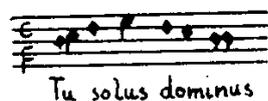
Auch bei der Melodiegestaltung können mehrmals auftretende Abschnitte beobachtet werden. So kehrt das „Et in terra pax hominibus“ beim „Qui sedes ad dexteram patris“ wieder:



In Erlangen 464 lehnt sich das „Domine fili unigenite“ bei leichter rhythmischer Veränderung an das „Et in terra pax hominibus“ an:



Aufeinander Bezug nehmen



⁷⁶ Vgl. dazu unten S. 105f.

⁷⁷ Zu diesem (auch für Canzonen typischen) Rhythmus vgl. Wolfgang Osthoff, Zum Vorstellungsgehalt des Allegretto in Beethovens 7. Symphonie, in: AfMw 34/1977, vor allem S. 167 - 171.

⁷⁸ Sigl, Ordinarium Missae Bd. 1, S. 74, zitiert den fast identischen Anfang eines „Patrem omnipotentem“.

Fast identisch sind außerdem die Passagen

und *Gracias agi-mus tibi*

Quoniam tu solus sanctus

Am häufigsten tritt jedoch folgende Finalfloskel auf:

Diese Formel kann in verschiedener Weise kombiniert und erweitert

werden: 79 *ihesu xgiste*

Die eigentliche Schlußfloskel bleibt rhythmisch unverändert, die Erweiterung kann jedoch verschieden rhythmisiert werden:

(deprecati)o - nem nostram

mise-re-re nobis

(Glo)ri - fi - camus

Die so entstandene Melodiefigur kann mit dem Rhythmus $\diamond \downarrow\downarrow$ kombiniert werden:

mari - e virginis matris

Schließlich besteht die Möglichkeit der Transposition:

80 *Mariam qu - bernans*

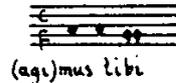
In einem Transpositionsverhältnis stehen außerdem die beiden „Qui tollis peccata mundi” zueinander:

Qui tollis peccata mundi

⁷⁹ Sigl, Ordinarium Missae Bd. 1, S. 74, zitiert ein „Amen”, das dieselbe Melodiefloskel enthält.

⁸⁰ Vgl. auch „gloria dei patris”.

Bei „Mariam gubernans“ und „in gloria dei patris“ führt die Schlußformel zum a statt zum d ⁸¹, bei „paraclete“ und „coronans“, oder in etwas abgewandelter Form bei

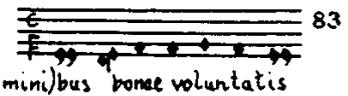


⁸² wird das f zum

Schlußton. Die Töne d und a lassen auf die dorische Tonart schließen. Einige Passagen bewegen sich deshalb zwischen beiden Tönen, z. B. „Et in terra pax hominibus“, „Glorificamus te“, „Mariam sanctificans“ (jeweils a - d), „Tu solus altissimus“ (d' - a). Schließlich stellt die Intonation die Spannung zwischen d und a gleich zu Anfang her. Häufig findet sich auch Umspielen nur eines der beiden Haupttöne, des d, so daß sich im Zusammenhang mit der Schlußformel



häufiger gebrauchte Melodiewendung ergibt:



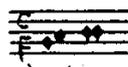
Gemeinsam ist allen diesen Beispielen, daß der Schlußton, nachdem er vorher ohne die Finalfloskel schon erreicht war, erst nach einer Umspielung durch die Finalfloskel endgültig erreicht wird.

Gegenüber den Haupttönen d und a erhält das f eine vergleichsweise starke Stellung. Schon in der Intonation zeigt sich das Gewicht des f, da es als dritter Ton nach d und a einen gebrochenen Dreiklang ⁸⁴ entstehen läßt:



Auch im „Et in terra pax hominibus“ spielt der gebrochene Dreiklang für den Melodiebau eine Rolle:

(Notenbsp. s. folgende Seite)

⁸¹ Auch  kommt vor.
(miserere) nobis

⁸² Weitere Bsp.: „Laudamus te“, „Quoniam tu solus sanctus“.

⁸³ Weitere Bsp.: „miserere nobis“, das erste „Jesu Christe“ und „virginis matris“.

⁸⁴ Stäblein, Art. Gloria, Sp. 318, schreibt von „d-moll - Dreiklangsmotivik“.

Et in terra pax hominibus

Laudamus te. Benedicimus te.

Quoniam tu solus sanctus. Mariam sanctificans

Beim „Et in terra“ wie beim verwandt gebauten „Laudamus te. Benedicimus te“ werden alle drei Zentraltöne als Bistrophe hervorgehoben. Eine ähnliche Bauweise zeigt sich beim „Quoniam tu solus sanctus. Mariam sanctificans“. Schlüsse nach f werden vorbereitet, wobei das a als Terz zum f eine Rolle spielt:

deus pater omnipotens

Einige Abschnitte beginnen und enden mit f:

Spiritus et alme orphanorum paraclite

Trotzdem ist die Stellung des f dem d untergeordnet: es fehlt ihm die Quinte c' (vgl. das obige Notenbeispiel), außerdem wird gelegentlich fast gewaltsam das d herbeigeführt:

Primogenitus marie virginis matris

Insgesamt betrachtet dringen bei der beschriebenen Art der rhythmischen Einstimmigkeit in den Kirchengesang fremde Elemente ein, die die als Basis in Ansätzen noch spürbaren Reste der Gregorianik weitgehend überdecken. Am stärksten schlägt die gregorianische Tradition in der Notation durch: Die Choralchrift wird von den Mitteln zur Rhythmisierung nur überlagert. Nicht selten zeigt sich ihr Wesen als eigentlich zur Wiedergabe von Rhythmus nicht geeigneter Schrift, etwa bei Punktierungen. Die streckenweise trotzdem sehr prägnante Rhythmisierung dagegen hat mit der Einstimmigkeit im alten Sinn nichts zu tun. Die melodischen Wendungen, sobald sie nicht vom Rhythmus geprägt sind, lassen sich mit der Gregorianik ebensowenig in Verbindung bringen. Mit der Gregorianik verwandt ist jedoch die Art und Weise des Bauens mit melodischen Partikeln, gleichsam ein Reper-

toire an Formeln, die an verschiedenen Stellen im verschiedenen Kontext verwendet werden können. Das Stück wird wesentlich von den „ungregorianischen“ Elementen charakterisiert, die ihrer Einfachheit entsprechend bodenständiger Musik entstammen dürften. Vielleicht drang hier in die zentrale liturgische Gattung des Meßordinariums Musik ein, die ihrer Herkunft nach am Rand der Liturgie zu suchen ist, etwa bei Prozessionsgesängen, wie der Litaneirhythmus ♠ ↓↓ ♠ ♠ glauben machen will.

V. Aufführungsarten der einstimmigen Gloriamelodien mit Spiritus et alme

Über den Vortrag des Glorias in der Einstimmigkeit wurde viel gerätselt⁸⁵. Beispielsweise ist nicht klar, ob, bzw. wo und wann das Gloria in einer Alternatimpraxis ausgeführt wurde. Schalz folgert, daß die Alternatimpraxis „erst lang nach der Entstehung der meisten tradierten Melodien“ angenommen werden könne. Stattdessen hält er „das solistische oder chorische (bzw. einer *besonderen Sängerschaft* zugeteilte) Durchsingen [für] die gebräuchlichste Aufführungsart.“⁸⁶ Jungmann spricht sich dagegen für eine antiphonale Vortragsweise aus⁸⁷.

Bei tropierten Stücken ist die Frage nach der Aufführungspraxis leichter zu beantworten⁸⁸. Speziell beim IX. Gloria bezeugen handschriftliche Eintragungen im Exemplar der Österreichischen Nationalbibliothek des Graduale Pataviense⁸⁹, daß zumindest „Primogenitus Mariae virginis matris“ und „Mariam gubernans“ von *pueri* gesungen wurde. Solistische Ausführung des Tropus gegenüber chorischer des regulären Texts⁹⁰ geht für England aus dem Graduale Sarisburiense und aus Cambridge 33 hervor. In beiden Quellen ist jeweils für die Oktav der Feste der *Assumptio* und der *Nativitas beatae Mariae virginis* von solistischer Ausführung „a tribus clericis de superiore gradu in superpellicis ad gradum chori“⁹¹ die Rede. Wenn man, Jungmann folgend, antiphonale Ausführung beim einstimmigen Gloria annimmt, wandelt sich der Vortrag durch die solistisch gesungenen Tropen zur responsorialen Ausführungsweise. Solistischer Vortrag der Tropen bildet die Voraussetzung für Mehrstimmigkeit. Über die Tropen drang die Mehrstimmigkeit ins Ordinarium ein⁹². Im Fall der genannten englischen Quellen läßt die Anzahl von drei Solisten an eine Ausführung in der Art des Faburden denken.

⁸⁵ Einen Überblick über die Diskussion und die wichtigsten Zeugnisse gibt Schalz, Gloria, S. 12 - 20.

⁸⁶ Schalz, Gloria, S. 19/20.

⁸⁷ Jungmann, Missarum Sollemnia Bd. 1, S. 443.

⁸⁸ Schalz, Gloria, S. 74.

⁸⁹ Signatur: S. A. 79. A. 4; dieses Exemplar der Österreichischen Nationalbibliothek lag der von Chr. Väterlein betreuten Faksimileausgabe zugrunde (vgl. Väterlein, Graduale Pataviense, S. VI).

⁹⁰ Vgl. auch Rönau, Tropen, S. 178.

⁹¹ Zit. nach dem Graduale Sarisburiense, fol. 14 ; vgl. auch Stevens, Polyphonic Tropers, S. 770.

⁹² Lütolf, Ordinarium Missae-Sätze Bd. 1, S. 13, 293, 299.

Aufgrund der mehrstimmigen Ausführung der Tropen gegenüber der einstimmigen Ausgangsmelodie setzt sich für das tropierte Gloria eine Alternatimpraxis durch, die noch bis ins 16. Jahrhundert hinein zu beobachten ist⁹³.

Einen Sonderfall der Alternatimpraxis stellt die Ausführung des einstimmigen Glorias durch den Chor abwechselnd mit der Orgel dar⁹⁴. In St. Gallen 546 ist bei allen drei Marienglorias mit Spiritus et alme, also beim IX. Gloria und den Melodien Nr. 49 und 35, die Abfolge von Chor und Orgel angegeben. Die Tropen fallen dabei jeweils dem Chor zu. Der Wechsel entspricht zunächst dem Abschnitt für Abschnitt alternierenden Vortrag, wie ihn Söhner darstellt⁹⁵. Erst mit dem Beginn des Tropus ergeben sich Verschiebungen in der Abfolge.

Beispiele für die Praxis, in der die instrumentalen Teile des IX. Glorias ausgeführt wurden, enthalten das Augsburger und das Buxheimer Orgelbuch⁹⁶. In beiden Fällen ergibt sich erneut eine andere Aufteilung des Glorias zwischen Chor und Orgel. Zöbele⁹⁷ gibt an, daß dem Organisten dabei jeweils fast das ganze Stück zukam. Nur das „Gratias agimus“ und das „Jesu Christe“ in beiden Quellen sowie das

⁹³ Vgl. Josephson, Missa, S. 213 - 215.

⁹⁴ Zur Alternatim-Orgelmesse allgemein Leo Söhner, Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals in Deutschland vornehmlich im 18. Jahrhundert (Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz, Heft 16) Augsburg 1931 (über den Zeitraum bis ins 16. Jahrhundert berichtet er S. 1 - 31). Vgl. auch Arnold Schering, Ausführungspraxis alter Musik, Leipzig 1931, R^W Wilhelmshaven 1975, S. 38 ff — Scherings Ausführungen (1931) führten zu einer Kontroverse zwischen Th. Kroyer und Schering, an der sich auch K. G. Fellerer beteiligte: Auf Kroyers Angriff (in: Das A-capella-Ideal, AMI 6/1934, vor allem S. 162) antwortete Schering, Zur alternatim-Orgelmesse, in: ZfMw 17/1935, S. 19 - 32 mit einer Anzahl von Beispielen für die Orgelmesse in Italien. Fellerer, Ein Zeugnis des Orgelunterrichts im 15. Jahrhundert, in ZfMw 17/1935, S. 237, Fußn. 3 stellte sich auf Scherings Seite.

⁹⁵ Söhner, Begleitung, S. 10/11; Schering, Ausführungspraxis, S. 40/41 gibt häufigere Wechsel an.

⁹⁶ Das Augsburger Orgelbuch liegt als Ms. 2^o 153 in der Münchner Universitätsbibliothek. Zu Inhalt, Herkunft und Datierung der Quelle vgl. Söhner, Begleitung, S. 1 ff und Gottwald, Musikhandschriften, S. 6 - 7. Die Gloriabearbeitung steht auf fol. 107v - 108r.

Das Buxheimer Orgelbuch (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cim 352 b) wurde von Bertha Antonia Wallner als Faksimile herausgegeben (Kassel u. Basel 1975); dort im Nachwort und bei Hans Rudolf Zöbele, Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs. Spielvorgang, Niederschrift, Herkunft, Faktur (MVM 10) Tutzing 1964, S. 13 - 19 ausführliche Beschreibungen. Das bearbeitete Gloria steht auf fol. 81v - 83v als Nr. 151; eine Beschreibung des Stücks bei Zöbele, Buxheimer Orgelbuch, S. 155 - 176.

⁹⁷ Zöbele, Buxheimer Orgelbuch, S. 158/59; vgl. auch Söhner, Begleitung, S. 11.

„Domine fili unigenite“ in Buxheim sei demnach gesungen worden. Das ist angesichts der Länge des Glorias ein verschwindend geringer Teil. Das Spiritus et alme übersieht Zöbeley. Zieht man jedoch in Betracht, daß das IX. Gloria in den Choralbüchern fast ausschließlich mit Spiritus et alme tropiert vorkommt, und daß die Tropen in St. Gallen 546 jeweils dem Chor anvertraut sind, so verschiebt sich das Verhältnis der gesungenen und gespielten Gloriateile zugunsten der choraliter vorgetragenen Abschnitte⁹⁸. Der Tropus erfährt dabei insofern eine gewisse Aufwertung, als er quantitativ die gesungenen Teile des regulären Textes übertrifft.

⁹⁸ Auch Josephson, *Missa*, S. 124, Fußn. 3 geht davon aus, daß der Tropus gesungen wurde.

ORGANUMARTIGE FASSUNGEN DES SPIRITUS ET ALME

Vier Stücke lassen sich als Organa bezeichnen: das zweistimmige Stück aus Madrid 20324, dazu die konkordanten dreistimmigen Stücke aus Burgos, Archivo und aus dem Codex de Las Huelgas, deren beide Unterstimmen wiederum mit der Fassung in Madrid 20324 konkordant sind. Ein weiteres zweistimmiges Organum enthält Evreux 17. Diese geringe Anzahl überrascht zunächst, wird aber verständlich, wenn man bedenkt, daß der Tropus in der Einstimmigkeit erst seit ca. 1100 greifbar ist¹. Außerdem ist anzunehmen, daß die mehrstimmige Ausführung weiter verbreitet war, als die Quellenlage glauben macht, da zumindest die beiden zweistimmigen Stücke vermutlich Aufzeichnungen von jeweils improvisierbarer Praxis sind.

I. Die Organa in Madrid 20324; Burgos, Archivo und im Codes de Las Huelgas

Aufgrund der weitgehenden Konkordanz der drei Stücke lassen sich verschiedene Stadien von Mehrstimmigkeit beobachten: zunächst die Aufzeichnung einer einfachen zweistimmigen Praxis, sodann ausgehend von einem solchen, eigentlich schriftlosen Verfahren das Eindringen kompositorischer Momente in diese Praxis, die dann Schriftlichkeit notwendig machen.

I.a Madrid 20324

Das Stück ist weitgehend syllabisch notiert, eine einfache Organumpraxis liegt zugrunde. Der fast durchgehende Satz Note gegen Note macht es möglich, daß das Profil der Einstimmigkeit erhalten bleibt². Bei den organal ausgeführten Tropusabschnitten verlangsamt sich jedoch das Vortragstempo, was sich aus der häufig anzutreffenden Forderung nach der *morositas*³ ergibt. Daß die Vortragsart im langsa-

¹ Vgl. oben S. 13/14.

² Zur Frage eventueller melismatischer Ausführung s. u. S. 128f im Vergleich mit Evreux 17.

³ Stäblein, Art. Tropus, Sp. 800; zum Vorkommen des Begriffs vgl. Michae Bernhard, Die Erforschung der lateinischen Musikterminologie. Das Lexicon Musicum Latinum der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, in: MiB 20/1980, vo-

men, würdevollen Tempo weithin Geltung hat, zeigt eine Gepflogenheit im glagolitischen Bereich: „In einigen Dörfern wird die feierliche Messe mit der gleichen Melodie wie die einfache gesungen, nur das Tempo ist bei der ersten sehr viel langsamer.“⁴ Ähnliches fordert Konrad von Zabern in seiner *Lere von körgesanck*: „DAS VIERD HEIST DIFFERENTIALITER cantare, das ist unterschiedlich nach der gelegener Zeit des jars und heiliger ampt zu singen. Zu dem ersten also, das man yn hochziglichen festen gar langcksam singt, An den schlechten suntagen und an den cleynen festen der heiligen mittelmessige mensur, An den wercktagen kürtzer mensur halten sol.“⁵ Im organal ausgeführten Tropus stoßen also mehrere Elemente der festlichen Ausgestaltung aufeinander. Der textlichen Ausschmückung durch den Tropus tritt in der Musik die Mehrstimmigkeit gegenüber. Die langsame Vortragsart kommt als dritter Faktor hinzu.

Die *morositas* wirkt in der Mehrstimmigkeit noch lange weiter⁶. Aus der Art späterer Organumtypen ergibt sich die *morositas* des Vortrags zumindest für die zugrundeliegende einstimmige Melodie von selbst, da durch die Kolorierung der Organalstimme(n) der Tenor zerdehnt wird. Für Kyrie- und Gloriasätze bezeugt Johannes de Grocheio langsamen Vortrag, wenn er sagt: „Isti autem cantus cantantur tractim et ex longis et perfectis ad modum cantus coronati.“⁷ Bei späteren Kompositionen des Spiritus et alme - Glorias ergibt sich für den Tropus dann eine Zerdehnung, wenn er in archaisch langsamer Fortschreitung mit Fermaten über jeder Note gegenüber einer rasch bewegten Faktur

allem S. 70 - 76.

⁴ Jerko Martinic, *Glagolitische Gesänge Mitteldalmatiens*, 2 Bde. (KMB 103) Regensburg 1981, S. 25.

⁵ Karl -Werner Gumpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1956, Nr. 4) Wiesbaden 1956, S. 143 (vgl. auch Robert Haas, *Aufführungspraxis der Musik* (Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 9) Potsdam 1931, S. 44). Konrad beruft sich im folgenden auf Beschlüsse des Konzils von Basel (1431 - 1449); er schreibt: „Also zu thun, als yttzund gesagt ist, ist auffgesetzt yn dem heiligen concilium zu basel: von den heiligen gottlichen ampten unterschied zu halten des hochziglichen feierstag und des werckestag. Die rechte ursach diß gesetz ist, wanne nach der hochwürdigkeit der hochziglichen festen sal man ye lenger mensur singen und halten wann an den werckelagen.“

⁶ Noch im 19. Jh. wird Feierlichkeit mit langsamem Vortrag identifiziert: vgl. etwa das Adagio aus Bruckners 7. Symphonie: „Sehr feierlich und sehr langsam“, oder die Todesverkündigung aus dem 2. Akt der Walküre von Wagner: „Sehr feierlich und gemessen“.

⁷ Ernst Rohloff, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheio* (Media Latinitas. Musica II) Leipzig 1943, S. 64 f; vgl. auch Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 1, S. 305.

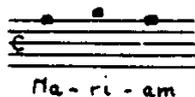
für den regulären Text komponiert ist⁸. In diesem Stadium sind demnach Wechselwirkungen zwischen der Vortragsart und der Komposition zu beobachten: die *morositas*, ursprünglich eine Ausführungsweise, ver selbstständig sich und geht in die Komposition ein.

* * *

Die fast stets syllabische Faktur des Organums aus Madrid 20324 wird nur an wenigen Stellen durch die Andeutung kleiner Melismen unterbrochen. Die Stellen „*orphanorum*“ im Tenor, „*paraclete*“ und „*Primogenitus*“ in der Organalstimme verraten schon durch die Notierungsweise als *currentes* ornamentalen Charakter. Umspielungen von Tönen liegen vor bei „*orphanorum*“ in der Organalstimme und bei „*Marian*“ im Tenor. Diese zweite Stelle, ein Melisma der Tenorstimme, zeigt, wie sehr die einstimmige Melodie noch im Vordergrund steht: In allen mir vorliegenden Fassungen fehlt die das a' umspielende Figur:



Die sonstige Version lautet stets unverziert:



Der Tenor ist noch nicht zur bloß konstruktiven Grundstimme verkommen, über der sich das eigentliche Anliegen, die Mehrstimmigkeit ausbreitet. Auf ihm liegt noch das Hauptinteresse. Die Organalstimme liegt charakteristischerweise an dieser Stelle unter dem Tenor, muß warten, bis dieser sein Melisma zu Ende geführt hat. Das Verhältnis der Organalstimme zum Tenor ist somit umgekehrt als bei Organa späterer Machart, wo der Tenor zur Stütze einer ausgezierten Oberstimme wird. Damit ergibt sich über die schon optisch einfache Faktur hinaus ein Hinweis darauf, daß ein sehr elementarer Entwicklungsstand der Mehrstimmigkeit vorliegt.

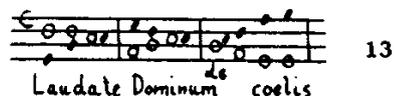
Auch an einer Reihe anderer Stellen geht die Organalstimme unter den Tenor, was auf dessen hohe Lage zurückzuführen ist. Steigt der Tenor an, so sinkt die Organalstimme unter ihn und umgekehrt. Derartige Stimmkreuzung verbunden mit Gegenbewegung innerhalb eines gemeinsamen Ambitus beider Stimmen von einer Oktave g - g' mit der Untersekunde f⁹ verweist auf eine sehr weit verbreitete und in

⁸ Vgl. etwa Dufays Gloria mit Spiritus et alme.

⁹ Tenor: Tiefster Ton f bei „*paraclete*“, mehrmals g. Normale Obergrenze g' (meist als Anfangston), das Melisma bei „*Mariam coronans*“ geht bis h'.

verschiedenen Ausprägungen vorkommende Art von Mehrstimmigkeit, das Stimmkreuzungsorganum¹⁰. Der hier vorliegende Typ erinnert an das von Johannes Affligemensis beschriebene Organum, der von der Organalstimme sagt, daß sie um die Hauptstimme herumgehe¹¹. Hervorgehoben wird die Verschiedenheit der Bewegungsrichtung. Kleine Melismen in der Organalstimme läßt die Theorie zu¹². Die Hauptkonkordanzen, die den Ruhepunkten entsprechen, sind Einklang und Oktav, wobei der Einklang bevorzugt wird. Quinten können diese Funktion offenbar nicht übernehmen. Die im Madrider Spiritus et alme vorliegende Praxis deckt sich zwar nicht, wie die nähere Betrachtung des Stücks noch zeigen wird, mit dem in einigen Handschriften vorkom-

menden Beispiel des Johannes Affligemensis:



bei dem der Einklang von der Quint aus über die Terz erreicht wird. Johannes selbst läßt jedoch Spielraum bei der Ausführung, wenn er schreibt, daß das Organum von verschiedenen Leuten unterschiedlich gesungen wird¹⁴. Die Technik im erwähnten Beispiel ist demnach als eine unter mehreren, ebenfalls legitimen Möglichkeiten anzusehen. So dann wäre zu klären, ob es sich beim Beispiel nicht um eine spätere Einfügung handelt, weil es nur in einigen Handschriften überliefert ist¹⁵.

Organalst.: Tiefster Ton f bei „Marie“, sonst mehrmals g. Obergrenze g'. Ausnahme a' bei „Mariam gubernans“.

¹⁰ Zum Stimmkreuzungsorganum vgl. Göllner, Formen, S. 56 - 59.

¹¹ Vgl. Joseph Smits van Waesberghe, *Johannis Affligemensis, De Musica cum Tonario* (CSM 1) Rom 1950, S. 157, 2. Zum Organum des Johannes Affl. und seinen Regeln vgl. Ernst Ludwig Waeltner, *Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts*, (Diss. mschr.) Heidelberg 1955, S. 275 - 284; Sarah Fuller, *Theoretical Foundation of Early Organum Theory*, in: *AMI* 53/1981, bes. S. 67 - 73; eine kurze Zusammenfassung bei Göllner, Formen, S. 116 - 118.

¹² Dies stellen Fuller, *Early Organum Theory*, S. 70 u 72; Frieder Zaminer, *Der Vatikanische Organumtraktat* (Ottob. lat. 3025). *Organum-Praxis der frühen Notre-Dame-Schule und ihrer Vorstufen* (MVM 2) Tutzing 1959, S. 109/10 und Waeltner, *Organum*, S. 279 u. 283 heraus.

¹³ Bsp. nach Göllner, Formen, S. 117; vgl. auch Smits van Waesberghe, *De Musica*, S. 160. Waeltner, *Organum*, S. 279 ist jedoch der Meinung, daß Smits van Waesberghe das Bsp. falsch wiedergibt. Waeltner, loc. cit., gibt auch weitere Literatur zum Bsp. an.

¹⁴ Smits van Waesberghe, *De Musica*, S. 159, 23: „Ea diversi diversa utuntur.“

¹⁵ Zu den Hss., die das Bsp. enthalten, vgl. Smits van Waesberghe, *De Musica*, S. 160, Fußn. 31 und Jacques Handschin, *Der Organum -Traktat von Montpellier*, in: *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*, Wien 1930, 2. Aufl. 1970, S. 53.

Aufgrund des Spielraums, den der Theoretiker läßt, ferner aufgrund der Tatsache, daß ein guter Teil der aufgezeichneten Organa eine verwandte Technik aufweisen ¹⁶, kann Affligemensis als außerordentlich praxisbezogen gelten ¹⁷. Vermutlich stellt deshalb seine Theorie eher eine Beschreibung der ihm geläufigen Praxis dar, als daß der Autor seine eigenen theoretischen Vorstellungen in den Vordergrund stellt.

Im folgenden sei das Madrider Organum näher untersucht. Gegenbewegung zeigt sich schon am Anfang des Organums, wenn beide Stimmen in fast symmetrischer Art vom Einklang d zur Oktave g (Org.st.) - g' (Tenor) gehen und läßt sich durch das ganze Stück verfolgen, z. B. bei „*Mariam sanctificans*“:

The notation shows two staves. The top staff is the Tenor voice, marked with solid squares (■). The bottom staff is the Organal voice, marked with open squares (□). The notes are: Tenor: d, g, d, g; Organal: d, g, d, g. The lyrics 'Ma - ri - am' are written below the Organal staff. A legend to the right indicates: (■ = Tenor, □ = Organalstimme).

Sehr viel seltener tritt Parallelbewegung auf. Sie hat Scharnierfunktion, indem sie Gegenbewegungsstellen verbindet, etwa bei „*Ad Mariae gloriam*“, „*Mariam sanctificans*“ oder vor „-ro-“ von „*coronans*“. Eine einzige längere Stelle in Parallelbewegung läßt sich zeigen:

The notation shows two staves. The top staff is the Tenor voice (■) and the bottom staff is the Organal voice (□). The notes are: Tenor: f, c, f; Organal: f, c, f. The lyrics 'Ma-ri-ae vir-gi(nis)' are written below the Organal staff.

Dies ist ein Moment, bei dem dieses Stück von der Theorie des Affligemensis abweicht. Mit Ausnahme der Oktave auf f bei „*Mariae*“ handelt es sich um Quintparallelen, bei denen wie in der *Musica Enchiriadis* die Organalstimme in der Unterquinte mit dem Tenor geht — ein weiterer Hinweis auf die elementare Faktur dieses Organums. Selbst die Oktave f - f' unterbricht nur deshalb die Quintparallelen, weil unter dem f' des Tenors die verminderte Quinte h zustande käme.

Stimmbewegung und Klanglichkeit werden wesentlich vom kleinen Ambitus des Organums festgelegt. So erklärt sich z. B. der dreimal wiederkehrende Schritt c' - f' der Organalstimme jeweils aus der Bewegung g' - f' des Tenors bei „*Primogenitus*“, „*Ad Mariae*“ und „*Mariam gubernans*“. Das auf Gegenbewegung und perfekte Konsonanzen ausgerichtete Organum ließe bei dem kleinen Stimmumfang keine anderen

¹⁶ Vgl. z. B. Göllner, *Formen*, S. 117 - 119, der mit Einschränkungen auf die Gemeinsamkeiten des von ihm anhand der Hs. London, British Library, Add. 27630 beschriebenen Organums mit der Theorie des Johannes Affl. hinweist.

¹⁷ Fuller, *Early Organum Theory*, S. 71, betont den pädagogischen Charakter des Traktats.

Töne zu.

Zur KLANGLICHKEIT: Klanglichkeit und Tonart, die Bedeutung einzelner Intervalle, ändern sich erst im Abschnitt „Mariam coronans“, weshalb nur zwei repräsentative Beispiele vorgeführt werden sollen:

Spi-ri-tus et al-me
1 4 5^b 8 5 4 3 1

Die Bewegung der Stimmen geht vom Einklang in der Mitte des Tonraums zur Oktave an den Ambitusgrenzen.

Ma-ri-am gu-ber-nans
5 1 3 5 4 4 2 1

Die Quarte steht der Quinte an Häufigkeit nicht nach. Besonders häuft sich die Quarte c' - f'. Nur als Anfangs- und Schlußklang kann sie nicht fungieren. Die Quarte und die Quinte scheinen nahezu gleichgestellt, was wieder die frühe Entwicklungsstufe des Organums zeigt. Imperfekte Konsonanzen fehlen fast vollständig. Wenn sie dennoch vorkommen, dann stets in Ligaturen. Sie treten also nie einzeln in einer Silbe auf, was im Beispiel bei Johannes Affligemensis¹⁸ durchaus möglich ist. Ligaturen erhalten auf diese Weise neben ihrer traditionellen Aufgabe, mehrere Töne auf eine Silbe zu vereinigen, auch klangliche Funktion.

Die Anfangs- und Schlußklänge verteilen sich mit einer Ausnahme auf den Einklang über d', sowie jeweils die Quinte über c' und g:

d'1 „Spiritus et alme [...] paraclite“	g5
c'5 „Primogenitus [...] matris“	d'1
c'5 „Ad Mariae gloriam“	g5
g5 „Mariam sanctificans“	d'1
c'5 „Mariam gubernans“	d'1
c'5 „Mariam coronans“	a5

Quinten als Anfangs- und Schlußklänge sind bei Johannes nicht vorgesehen. Die Quinten c' - g' erweitern den Tonartbereich des Mixolydischen der einstimmigen Vorlage ins Hypomixolydische: c' ist dessen Repercussa. Mit dem Schlußklang a - e' verändert sich das Tonartgefüge der

¹⁸ Vgl. oben S. 115.

Mehrstimmigkeit, da die Vorlage hier mit e' schließt¹⁹. Mit „*Mariam coronans*“ scheint die vorliegende Organalpraxis überhaupt Probleme zu haben: So entsteht an einer Stelle, an der man eine perfekte Konsonanz erwartet, nämlich bei der Simplex auf „*Mariam*“ eine Sept a - g'. Außerdem wird ein b vorgezeichnet, um eine verminderte Quinte bei „*coronans*“ zu vermeiden. Das h, das vom Tenor mit Ausnahme der Verzierungen bei „*Mariam coronans*“ und „*orphanorum*“ ganz vermieden und gerne mit einer Terz übersprungen wird, fehlt auch in der Organalstimme so gut wie ganz. Hier wird es entweder umgangen: „*Mariae virginis*“, übersprungen: „*et alme*“ oder „*gloriam*“ etc., oder ist nur Durchgangston: „*Spiritus*“. Bei „*coronans*“ sah der Schreiber oder geben die Regeln der Praxis offenbar keine andere Möglichkeit, als das h zum b zu erniedrigen, um am Ende der Ternaria eine perfekte Konsonanz zu erhalten.

Zur Frage des RHYTHMUS: Lütolf und Schalz rechnen das Stück zu „den einfachen, modalen Stücken des mittleren 13. Jahrhunderts.“²⁰ Das Stück ist fast durchgehend syllabisch notiert, bietet von der Notation also kaum zwingende Anhaltspunkte für eine modale Rhythmisierung. Man könnte höchstens die Stelle „*coronans*“, bei der die Notation am weitesten von der syllabischen Grundhaltung abweicht, im ersten Modus interpretieren, da sich eine Ligaturenfolge 3 2 2 2 ergibt. Bei dieser am ehesten rhythmisch deutbaren Stelle zeigt sich eine Schwierigkeit in Lütolfs Edition²¹; er überträgt folgendermaßen:



Nimmt man die Ligaturenfolge 3 2 2 2 als ersten Modus, so könnte die Passage folgendermaßen aussehen:



¹⁹ Vgl. oben S. 74.

²⁰ Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 1, S. 218 (Zitat); Schalz, *Gloria*, S. 78.

²¹ Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 2, S. 77.

Ansonsten sagt die Notation über eine Rhythmisierung nichts aus.

Auch die Faktur macht eine Vorschrift des Rhythmus nicht notwendig. Genuiner Rhythmus als Bestandteil der Konzeption des Stücks kann aufgrund der Fortschreitung Note gegen Note verneint werden. Kommen mehrere Noten in einer Stimme auf nur eine in der anderen Stimme, so dürfte es sich um Töne auf ornamentaler Ebene handeln, die evtl. sogar von Aufführung zu Aufführung wechseln. Fragen des Rhythmus werden aufgrund der Stimmkoordination, der mehrstimmigen Konzeption also, erstmals akut bei den beiden zu Madrid 20324 konkordanten dreistimmigen Fassungen in Burgos, Archivo und im Codex de Las Huelgas. Wenn im zweistimmigen Organum aus Madrid 20324 gelegentlich Ligaturen auftreten, so haben sie neben ihrer üblichen Funktion, mehrere Töne auf einer Silbe zu vereinigen, klangliche Bedeutung. Theoretiker, die Organa auf vergleichbar elementarer Stufe beschreiben, beschäftigen sich mit Fragen des Zusammenklangs, nicht des Rhythmus.

Die Tatsache, daß die Schrift mit Ausnahme des Melismas bei „coronans“ über eine Rhythmisierung nichts aussagt, weil der einfache Satz rhythmische Konzeption, die dann auch in die Schrift eingehen müßte, nicht verlangt, bedeutet jedoch nicht, daß das Stück auf Aufführungsebene — nicht auf der Ebene der mehrstimmigen Konzeption — nicht doch rhythmisiert wurde. Lütolfs rhythmische Übertragung erscheint (mit Ausnahme der Stelle bei „coronans“) als Vorschlag für eine Aufführung plausibel. Seine Rhythmisierung geht von der angenommenen gleichen Dauer einer jeden Silbe (ausgenommen die Melismen bei „Mariam coronans“) aus, der Gerüstsatz schreitet also in gleich langen Tönen fort. Ornamentale Nebennoten werden zu Sechzehntelfiguren aufgelöst²².

Ein anderer, ebenfalls plausibler Vorschlag für eine Rhythmisierung auf Aufführungsebene wäre, sich, soweit es trotz der Abweichungen möglich ist, an den Rhythmus der dreistimmigen Konkordanz im Codex de Las Huelgas anzulehnen, wobei dort auch nur der Gerüstsatz rhythmisch eindeutig lesbar ist²³. Eine eindeutige Entscheidung kann bei der rhythmisch offenen Fassung aus Madrid 20324 jedoch nicht getroffen werden.

²² Hier zeigt sich die Problematik der modernen Übertragungsmethode, da die Sechzehntelnoten rational meßbaren Rhythmus anstelle von ornamentalen Nebentönen suggerieren.

²³ Vgl. unten S.125f.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Beim vorliegenden Spiritus et alme - Organum drang ein Stück elementarer Organalpraxis in die Schriftlichkeit ein, die aufgrund ihrer einfachen Faktur als schriftlose Aufführung existieren konnte. Der Tenor hat gegenüber der Organalstimme noch Vorrang.

I.b Burgos, Archivo

Die dreistimmige Fassung aus Burgos, Archivo überliefert Tenor und Duplum konkordant zu Madrid 20324. Eine Vermutung, Madrid 20324 habe unmittelbar als Vorlage gedient, von der ausgehend das dreistimmige Stück entstand, ist schon aufgrund der Notation hinfällig. Der Schrifttyp des dreistimmigen Stücks — nicht die Quelle — ist älter als der von Madrid 20324. Es liegt ähnlich wie bei Tortosa 135 eine spanische Abart der aquitanischen Neumen vor, die Gedanken an einen eventuell aufgezeichneten Rhythmus erst gar nicht aufkommen lassen. Vergleicht man die Unterstimmen von Burgos, Archivo mit Madrid 20324, so zeigen sich kleine Abweichungen, z. B.:

Madrid 20324



sancti - fi - cans

Burgos, Archivo²⁴



sancti - fi - cans

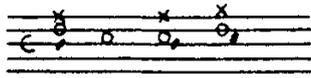
die darauf schließen lassen, daß es sich in beiden Fällen um die Aufzeichnung einer gemeinsamen schriftlosen Praxis handelt²⁵. Das „Et

²⁴ Wie schon oben S. 85ff beim Vergleich voneinander abweichender Notenzeichen fällt auf, daß verschiedene Hss. sehr unterschiedlich, mehr oder weniger flexibel identische Musik aufzeichnen.

²⁵ Der Theorie Lütolfs (Ordinarium Missae-Sätze Bd.1, S. 219 u. 309), daß beide Stücke auf eine „2st., rhythmisch indifferente, verlorene Fassung“ zurückgingen, ist entgegenzuhalten, daß die einfache Faktur der zweist. Aufzeichnung in Madrid 20324 Schrift nicht unbedingt verlangt, daß eine schriftliche Vorlage also nicht unbedingt notwendig ist.

in terra pax hominibus bonae voluntatis", das in Madrid 20324 nicht notiert wurde, wird in Burgos, Archivo ebenfalls organal ausgeführt.

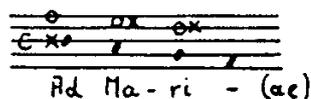
Der Schreiber fügt der zweistimmigen schriftlosen Praxis eine dritte Stimme bei, deren Ambitus mit dem der Unterstimmen identisch ist: Triplum und Duplum f bis a', Tenor e bis a'. (Das e als tiefster Ton steht bei „voluntatis“, also in einem Abschnitt, der in Madrid 20324 fehlt. Das a' anstelle des h' als Obergrenze des Tenors kommt zustande, weil statt des kleinen Melismas bei „*Mariam coronans*“ in Burgos nur die Folge g' - a' - g' steht.) Liegt das zweistimmige Organum hoch, dann wird das Triplum nicht selten zur tiefsten Stimme, so bei „*alme orphanorum*“, „*Primogenitus*“, „*sanctificans*“, „*gubernans*“ und „*coronans*“. Die dritte Stimme verläuft über weite Strecken zu einer der beiden Unterstimmen parallel, z. B. zum Tenor bei „*terra*“, „*hominibus*“, „*Ad Mariae*“, „*sanctificans*“, „*Mariam coronans*“ etc. Sie greift bei „*gubernans*“ sogar Tonrepetitionen des Tenors auf. Zum Duplum läuft das Triplum parallel bei „*bone voluntatis*“, „*virginis matris*“, „*Mariam sanctificans*“ etc. Aufgrund dieses Verfahrens, die dritte Stimme jeweils zu einer der beiden vorhandenen hinzuzufügen, nicht aber beiden Stimmen die dritte klanglich anzupassen, ergibt sich zwar, daß diese Stimme ein sangbares und melodisch geschlossenes Ganzes darstellt. Die klangliche Einheit des zweistimmigen Organums geht jedoch in der Dreistimmigkeit zum Teil verloren, da die dritte jeweils nur zu einer der beiden vorhandenen Stimmen planvoll hinzugesetzt ist und demnach zur anderen dissoniert oder eher nur zufällig konsoniert, z. B.:

	(• = Triplum × = Duplum o = Tenor)
(Mari)am (gubernans)	

Tenor und Duplum verlaufen in Quartan, die in Madrid 20324 den Quinten noch fast gleichgestellt waren. Ohne den Tenor zu beachten, tritt zum Duplum das Triplum in Quintparallelbewegung. Ähnliches läßt sich bei „*virginis matris*“, „*sanctificans*“ etc. beobachten. Bei derart konzipierten Stellen kommt Konsonanz hauptsächlich bei Stimmverdoppelung zustande, d. h., wenn als klangliches Ergebnis der drei Stimmen Zweistimmigkeit entsteht, z. B. an der im zweistimmigen Organum einzigen Stelle, die als längere Quintparallelbewegung konzipiert ist:


Mari-ae vir-gi(nis)

Oder bei einer Stelle, bei der der Tenor und das Duplum schon im Einklang verlaufen:



Diese Art der Konzeption, die das Triplum mit einer der vorhandenen Stimmen koppelt, führt in der Regel dann zu Dissonanzen, wenn keine Stimmverdoppelung zustande kommt. Von einer Dreistimmigkeit *sui generis* kann nur an einer einzigen Stelle gesprochen werden:



Diese klauselartige Stelle bleibt singulär im ganzen Stück. Es fragt sich, ob sie geplant oder ein Zufallsprodukt ist.

Das Übergewicht des Tenors gegenüber der Organalstimme in Madrid 20324 geht in der dreistimmigen Version schon deshalb verloren, weil ihm jetzt zwei Zusatzstimmen gegenüberstehen. Auch andere Indizien verweisen auf die im dreistimmigen Stück schwächere Stellung des Tenors: 1) Das kleine Melisma bei „*Mariam coronans*“ im Tenor ist verschwunden, stattdessen erhält das Triplum Gelegenheit zu melismatischen Wendungen, so bei „*hominibus*“, „*voluntatis*“, „*Primogenitus*“ und „*Mariam coronans*“. Bei „*Mariam sanctificans*“ zieht das Triplum das Duplum mit. An dieser Stelle, an der die Organalstimme in Madrid 20324 noch Note gegen Note an den Tenor gebunden war, verhalten sich beide Organalstimmen melismatisch gegenüber dem Tenor. — 2) Bei einer Dreistimmigkeit, die das Triplum stellenweise in Quintparallelen zum Duplum führt, besteht die Möglichkeit, daß zu einem derartigen konsonanten Gebilde aus beiden Organalstimmen der Tenor dissoniert. Der mehrstimmige Überbau verselbständigt sich also zu Ungunsten der zugrundeliegenden liturgischen Melodie. Das ist z. B. bei „*Mariam gubernans*“ der Fall.

Mit der Dreistimmigkeit wird die Frage nach der Komposition akut. In Burgos, Archivo wurde bei der Aufzeichnung einer zweistimmigen, schriftlosen Praxis eine dritte Stimme hinzugefügt. Es liegt also keine dreistimmig konzipierte Komposition *sui generis* vor. Stattdessen wurde die dritte Stimme nach bestimmten Prämissen unter Anlehnung an jeweils eine der beiden als Praxis denkbaren Stimmen dazu „kompo-

niert". Mit dem verhältnismäßig planvollen Hinzufügen einer dritten Stimme kommt zur zweistimmigen Praxis der Aspekt der Komposition hinzu, bei dem schriftliche Aufzeichnung notwendig wird. Daß eine Dreistimmigkeit der vorliegenden Art nicht mehr improvisierbar sein dürfte, ergibt sich daraus, daß das Triplum abwechselnd an eine der beiden Stimmen gekoppelt ist, wie die Konsonanzverhältnisse zeigen. Wäre die dritte Stimme beispielsweise nur an den Tenor gebunden, so wären Dissonanzen auf das Verhältnis der neuen Stimme zum Duplum beschränkt.

Da das Stück gelegentlich vom Satz Note gegen Note abweicht, stellt sich die Frage nach einer Rhythmisierung. Die Notation gibt keine Antwort. Stimmkoordination in der vorliegenden Dreistimmigkeit ohne einen besonderen Rhythmus ist nur dann denkbar, wenn man von einem gleichmäßig fortschreitenden Gerüstsatz²⁶ ausgeht, der gelegentlich durch Zwischentöne aufgelockert wird.

I.c Burgos, Las Huelgas²⁷

Sowie Dreistimmigkeit vom Prinzip Note gegen Note abweicht, wie es in Burgos, Archivo geschieht, entsteht beim Versuch einer planvollen Stimmenkoordination das Bedürfnis nach Rhythmus. Die Notation von Burgos, Archivo war nicht in der Lage, ausgeführten Rhythmus wiederzugeben, geschweige denn, Stimmen durch rhythmische Zuordnung zu koordinieren, weshalb die Möglichkeit eines Gerüstsatzes in Erwägung gezogen werden muß. Der eventuelle Rhythmus eines Gerüstsatzes liegt dort in jedem Fall auf der Ebene der Aufführung. Bei Las Huelgas hingegen haben wir es mit einer rhythmisierten Aufzeichnung zu tun. Grundsätzlich kann die Notation entweder einen so ausgeführten Rhythmus nachschreiben oder im Sinne eines Eingriffs in die Faktur Rhythmus vorschreiben²⁸.

Um sich Fragen des Rhythmus zuzuwenden, gilt es, vorher Probleme der Notation zu klären. Der Codex de Las Huelgas, „the notation of

²⁶ Vgl. auch Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd 1, S. 102/03.

²⁷ Anders als beim Verhältnis von Burgos, Archivo zu Madrid 20324 (vgl. oben S. 120) scheint Las Huelgas unmittelbar von Burgos, Archivo abhängig zu sein; vgl. Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 1, S. 219/20 u. 309.

²⁸ Zu Fragen rhythmisierter Aufzeichnung von auch unrhythmisiert überlieferten Stücken s. Göllner, *Kyrie Cunctipotens*; er behandelt auf S. 51 - 53 das *Rex virginum* auf fol. 1r/v des Codex de Las Huelgas unter diesem Aspekt.

which was substantially misinterpreted by Higini Anglès in much of his edition;" ²⁹ bereitet vor allem in seinem ersten Teil Schwierigkeiten, „der durch die Vielfalt der Notenzeichen und die an mehreren Stellen angebrachten Korrekturen nicht immer eine zweifelsfreie Übertragung zuläßt.“ ³⁰ Lütolf widerspricht mit diesen Worten Husmann ³¹, der den Codex zu „guten mensuralen Quellen“ gerechnet hatte — Husmanns Ansicht kann lt. Lütolf für die Motettenfaszikel der Handschrift gelten — und gibt Handschin ³² recht, der den „oft experimentierenden Charakter“ des Manuskripts hervorgehoben hatte. Apel versucht die „keineswegs einheitlich[e und] mancherlei Absonderlichkeiten“ aufweisende Notation „entweder auf mangelnde Vertrautheit mit der herrschenden Lehre oder auf die Existenz einer spanischen Sondertradition zurückzuführen.“ ³³ „Deutlich spürbare Unsicherheit in der Anwendung mensuraler Notationsmittel“ stellt auch Lütolf fest, wobei er die Schwächen zum Teil auf Unfähigkeit der Schreiber, verbunden mit Schreibfehlern aufgrund der Vielfalt der Notenzeichen, zum Teil auf „Einfluß der Notationen in den älteren, heute verlorenen, Vorlagen“ zurückführt ³⁴. Arlt ³⁵ spricht von „einer nicht sinnvoll oder zumindest nicht hinreichend aus den Vorstellungen und Begriffen der kodifizierten Notationsweisen zu erfassenden Schrift“ und stellt damit ebenfalls theoretische Kenntnisse der Schreiber zumindest in Frage.

²⁹ Gordon A. Anderson, *The Notation of the Bamberg and Las Huelgas Manuscripts*, in: MD 32/1978, S. 19 (Zitat); mit Las Huelgas beschäftigt er sich auf S. 48 - 67, S. 48 - 60 gibt er eine Aufstellung sämtlicher in Las Huelgas verwendeter Notenzeichen mit Rhythmisierungsvorschlägen.

³⁰ Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 2, S. 25.

³¹ Heinrich Husmann, *Das System der modalen Rhythmik*, in: AfMw 11/1954, S.

1

³² Jacques Handschin, *Zur Frage der Conductus-Rhythmik*, in: AML 24/1952, S.

124

³³ Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik 900 - 1600*, Leipzig 1962, S. 360 f. Für das Spiritus et alme - Gloria schreibt er jedoch von „clear rhythmic meaning of the notational characters“ (Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900 - 1600*, 4. Aufl. Cambridge (Massachusetts) 1953, S. 308).

³⁴ Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 2, S. 25. Die obenstehend referierten Ausführungen schreibt er im Zusammenhang und mit Geltung auch für verwandte andere von ihm herangezogene Hss.

³⁵ Wulf Arlt, *Aspekte der musikalischen Paläographie*, in: Wulf Arlt (Hrsg.), *Paläographie der Musik*, Bd. I: *Einstimmige Musik des Mittelalters* (mit einer Einleitung v. Wulf Arlt und Beiträgen v. Solange Corbin, Max Haas und Ewald Jammers) Köln 1979, S. 1.39.

Sondertraditionen, wie Apel und Reaney³⁶ sie erwähnen, verbunden mit nicht vollkommen beherrschter Notation (im Sinn theoretischer Festschreibung), die dem Schreiber somit zugunsten einer pragmatischen Aufzeichnungsweise eine Reihe von Freiheiten gestattet, dürften auch im Fall des *Spiritus et alme* die Hauptursache für die Schwierigkeiten beim Verständnis des gemeinten Rhythmus sein. Die rhythmische Zuordnung bietet aus folgenden Gründen Probleme:

1) Die Ligaturenzeichen sind gelegentlich unklar. So lassen sich bestimmte Ligaturen nicht, wie die meisten anderen, nach Francos Lehre auflösen. Die Notenwerte sind dann jeweils aus dem Kontext zu erschließen.

2) Weitere Probleme ergeben sich im Zusammenhang mit der *Ligatura cum opposita proprietate* und den rhombischen *Semibreven*. Lütolf³⁷ gibt an, daß häufig statt der *Ligatura c. opp. propr.* die Werte aufgelöst als zwei *Semibreven* notiert werden. Rhomben treten jedoch nicht nur in Zweiergruppen auf, es sind manchmal drei (z. B. in der Mittelstimme bei „*paraclete*“) oder gar vier Noten (in der Oberstimme bei „*Primogenitus*“), wobei sich dem Übertragungsversuch in moderne Notation stets das Problem gegenüberstellt, wie man diese kleinen Noten rhythmisch unterbringen soll. Eine Deutung solcher Rhomben im Sinne von Theoretikern wie Petrus de Cruce scheint aufgrund der in Las Huelgas nicht voll beherrschten Notationstechnik, wegen immer wieder zu beobachtenden Eigenarten nicht sinnvoll. Vielmehr entsteht beim *Spiritus et alme* der Eindruck, daß an solchen Stellen der festgeschriebene Rhythmus von Noten unterbrochen wird, die beim Versuch der rhythmischen Aufzeichnung von Burgos, *Archivo* nicht unterzubringen waren, bzw., die auf Verzierungsebene liegen³⁸. Möglicherweise versucht der Schreiber, mit Notenzeichen, die er kennt, die aber offenbar noch nicht in ein System konkret erfassbarer Rhythmisierung eingedrungen waren, außerhalb des musikalischen Satzes auf Ausführungsebene liegende Momente des Erklingens einzufangen. Man kann demnach grundsätzlich zwei Arten von rhombischen Noten unterscheiden: diejenigen, die als Bestandteile einer *Ligatura c. opp. propr.* einem geordneten rhythmischen Gefüge angehören und den realen Wert einer *Semibrevis* bedeuten, und diejenigen, die nur der Form

³⁶ Apel, *Notation* (deutsch), S. 360 f; Gilbert Reaney (Hrsg.), *Manuscripts of Polyphonic Music 11th - early 14th Century* (RISM B IV/1) München/Duisburg 1966, S. 210.

³⁷ Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 2, S. 25.

³⁸ Auch Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 1, S. 279 erwähnt Verzierungsnoten.

nach als rhombische Noten Semibreven zu sein scheinen, aber auf Verzierungebene liegen dürften und nur dann als reale Semibreviswerte verstanden werden können, wenn es sich nur um zwei aufeinanderfolgende Rhomben handelt.

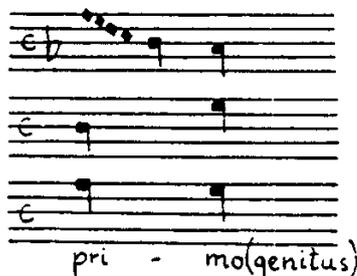
Am Spiritus et alme in Las Huelgas lassen sich somit zwei Aspekte des Verhältnisses der Schrift zum Rhythmus beobachten: Zunächst zeigt sich der nicht immer ganz gelungene Versuch einer rhythmisch eindeutig lesbaren Aufzeichnung. Darüber hinaus ist diese konkrete Rhythmisierung aber von Elementen durchsetzt, die außerhalb der rhythmischen Notierung stehen. Dabei sah sich der Schreiber offenbar nicht im Stande, bestimmte kleine Ornamente o. ä. der Vorlage in einer sinnvollen Rhythmisierung unterzubringen.

Ob Nachschrift oder Vorschrift von Rhythmus vorliegt, kann nicht eindeutig geklärt werden. Der relativ regelmäßige Ablauf des Rhythmus, die weitgehend synchrone Koordination ohne kompliziertes Ineingreifen der Stimmen lassen eventuell an die Nachschrift eines etwa derart ausgeführten Rhythmus denken. Die schon erwähnte Pragmatik der Schrift, die das Nebeneinander von klarem Rhythmus und darin eigentlich nicht unterzubringenden Nebennoten möglich macht, sei nun anhand von Beispielen erläutert:

Burgos, Archivo:



Burgos, Las Huelgas:



Vor der Longa wird eine nicht im dreizeitigen Ablauf unterzubringende currentes-Kette eingefügt³⁹. Ähnliche Fälle sind „hominibus“ im Duplum und „voluntatis“ im Triplum. Diese Art, den rhythmisch klar lesbaren Ablauf durch eingeschobene Noten zu unterbrechen, erlaubt dem Schreiber, solche Noten auch an Stellen einzufügen, an denen sie in der Vorlage fehlen, aber auf Aufführungsebene denkbar sind:

³⁹ Currentes -Ketten, als Climacus ♯♯, schon in der quadratischen Choralchrift vorhanden, stehen normal immer nach einer Simplex abwärtslaufend. Hier, am Anfang des Abschnitts „Primogenitus Mariae“ hat sich die Currentes-Kette selbstständig. Auch sonst finden sich in Las Huelgas Formen, die vom Climacus abweichen, z. B. aufsteigend ♯♯♯ bei „et alme“ im Tenor.

Burgos, Archivo:



Burgos, Las Huelgas:

Ähnlich verfährt der Schreiber bei „*et alme*“ im Tenor und „*orphano-
rum*“ im Duplum.

Geht man davon aus, daß der Schreiber ein in der Vorlage rhythmisch indifferent notiertes Stück nachträglich rhythmisch aufzeichnete und sich dabei Schwierigkeiten gegenübergestellt sah, die er jedoch einigermaßen zu lösen imstande war, so hat er gegenüber Burgos, Archivo einen weiteren Schritt in Richtung Komposition vollzogen. Die in Madrid 20324 aufgezeichnete schriftlose Praxis wurde also in zwei Stufen zu einem Stück mit dem Charakter einer einfachen Komposition gemacht: Durch Hinzufügen einer dritten Stimme war die schriftliche Fixierung notwendig geworden, da sich derartige Dreistimmigkeit nicht mehr ohne weiteres improvisieren läßt. Weil die Aufzeichnung Burgos, Archivo jedoch keinen Rhythmus hergibt, kann ein Gerüstsatz Note gegen Note mit wenigen eingeschobenen Verzierungsnoten o. ä. angenommen werden. Eine Rhythmisierung, sei sie nun eine Nachschrift eines tatsächlich so ausgeführten Rhythmus beim Gerüstsatz, oder Vorschrift, d. h. erst nachträglich dem unrhythmisiert aufgeführten Stück beigelegt, leistet die Notierung im Codex de Las Huelgas und fügt dem Stück damit ein weiteres Moment von Komposition bei.

II. Evreux 17

Die älteste mehrstimmige Fassung des *Spiritus et alme* findet sich auf fol. 11v des Ms. lat. 17 der Bibliothèque municipale Evreux, das vermutlich aus Kloster Lyre stammt. Der Satz dürfte im ausgehenden 12. Jahrhundert notiert worden sein⁴⁰, also zu einem Zeitpunkt, zu dem der Tropus sich mit Ausnahme von Rouen U. 158 (ca. 1100) in der Einstimmigkeit auszubreiten beginnt.

Die vorliegende Organumpraxis läßt sich dem in verschiedenen Ausprägungen weit verbreiteten Typ des Stimmkreuzungsorganums zuordnen, da sich zwei Stimmen gleicher Lage innerhalb desselben Ambitus bewegen. Der Organalstimmenambitus beträgt g bis a', der Tenor geht vom singularär auftretenden f bei „*paraclite*“ bis zum a', wobei das a' seltener als in der Oberstimme vorkommt. Der Ambitus entspricht demnach in etwa dem des Organums aus Madrid 20324⁴¹. Im Unterschied zum Madrider Organum kann das Stück aus Evreux jedoch nicht unbedingt mit der Theorie des Johannes Affligemensis in Verbindung gebracht werden, da von diesem weder längere Melismen noch größere Abschnitte in Parallelbewegung vorgesehen sind, wie sie in Evreux 17 vor allem bei den Paenultimastellen vorkommen.

An den Stellen, wo die Oberstimme ein Melisma hat, wird der Tenor streckenweise gedehnt, das Profil der Einstimmigkeit geht zum Teil verloren. Wenn auch die zugrundeliegende Praxis Rhythmus nicht unbedingt nötig macht, die Notation einen Rhythmus auch nicht hergibt⁴², so ergibt sich aus der verschiedenen Länge der Organalstimmenmelismen zwangsläufig eine verschiedene Zeitdauer für die Töne des Tenors, die allerdings keinesfalls mit rational meßbarem Rhythmus gleichzusetzen ist. Beim Vergleich des fast melismenlosen Stücks aus Madrid 20324 mit dem Satz in Evreux 17 stellt sich die Frage nach der Aufzeichnung von Melismen. Normalerweise kann davon ausgegangen werden, daß ein Schreiber, der das Klangergebnis einer improvisierbaren Praxis nachschreibt, auch Melismen notiert, wenn solche in der Praxis üblich waren. Melismenlose Sätze geben also dann, wenn

⁴⁰ Zur Datierung und Herkunft ausführlich Lütolf, *Ordinarium Missae -Sätze* Bd. 1, S. 109/10.

⁴¹ Vgl. oben S. 114.

⁴² Vgl. aber Armand Machabey, *Problèmes de notation musicale*, in: *Mélanges de linguistique et littérature romane à la mémoire d'István Frank*, Saarbrücken 1957, S. 361 - 387, der die Frage einer Rhythmisierung ausführlich diskutiert. Nebst einem Faksimile (Pl. I) liefert er eine Übertragung in seinem Sinn (S. 378).

die Nachschrift eines in der Praxis so gesungenen Stücks angenommen werden kann, eine elementare, melismenlose oder melismenarme Praxis Note gegen Note wieder. Andererseits sind Sätze ohne Melismen als Lehrbeispiele in oder zu Traktaten zu suchen, die sich lediglich mit der Klangfortschreitung beschäftigen, die aber in der Praxis durchaus melismatisch gesungen worden sein können. Diese Möglichkeit ist etwa beim Mailänder Organumtraktat nicht auszuschließen, obwohl dort nur im fünften Modus zumindest im Notenbeispiel und nur für die Paenultima einer Wortvertonung von melismatischer Auszierung die Rede ist ⁴³. Nicht umsonst bedient sich dieser Theoretiker bei der Darstellung der Klangfortschreitung der dafür sehr geeigneten Buchstabennotation ⁴⁴. Im Gegensatz dazu sind die üblicherweise verwendeten

⁴³ Hans Heinrich Eggebrecht / Frieder Zamminer, *Ad Organum Faciendum*. Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit (Neue Studien zur Musikwissenschaft, herausgegeben von der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Bd. III) Mainz 1970, S. 47/48, Z. 24: „Quintus per multiplicationem oppositarum vocum. augendo vel auferendo.“ Zur Frage der Kolorierung im Mailänder Traktat allgemein vgl. Eggebrecht/Zamminer, *Ad Organum Faciendum*, S. 19 (dort weitere Literatur).

Ein weiterer Hinweis für Kolorierung im Mailänder Traktat ergibt sich aus einem Vergleich der Aufzeichnung des *Kyrie Cunctipotens* im Mailänder Traktat mit der Fassung im Codex Calixtinus (Compostela, Biblioteca de la Catedral, fol. 190r). Beide folgen zumindest ähnlichen Klangfortschreitungsregeln. Im Codex Calixtinus ist das Stück koloriert, im Mailänder Traktat nicht (vgl. Eggebrecht/Zamminer, *Ad Organum faciendum*, S. 102 ff). Kolorierung ist also auch von daher für den Mailänder Traktat anzunehmen. Wenn aber Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache*, 2. Aufl. Berlin-Heidelberg-New York 1974, S. 27 von dieser Erkenntnis ausgehend versucht, die Melismenbeispiele des Vatikanischen Organumtraktats zur Grundlage für die Kolorierung im Mailänder Traktat zu machen, so ist dabei folgendes zu bedenken: Im Mailänder Traktat wird die Kolorierung nur am Rand als eine Möglichkeit der Ausführung erwähnt. Die Verbindung der Klänge aus sich heraus ist das Anliegen des Theoretikers. Die sinnvolle Gestaltung des Organums ergibt sich in erster Linie aus der Abfolge der Klänge. Der Vatikanische Traktat dagegen gibt Beispiele für die Kolorierung der Organalstimme. Die Klangverbindung geschieht hier schon durch eine sinnvolle Verwendung der Melismen. Die Klangfolge als solche tritt als verbindendes Element aufgrund der Zerdehnung durch die Melismen in den Hintergrund, spielt also eine erheblich geringere Rolle als im Mailänder Traktat. Aufgrund des verschiedenen Anliegens beider Theoretiker — der eine lehrt die Verbindung der Klänge aus sich heraus, der andere gibt Beispiele zur Klangverbindung durch Melismen, wobei die Klangfolge in den Hintergrund tritt — stellt sich die Frage, ob es sinnvoll ist, das weit fortgeschrittene Stadium von Melismatik des Vatikanischen Traktats auf das Organum des Mailänder Traktats zu übertragen. (Auf die Schwierigkeit des Versuchs, die Kolorierung zu erschließen, verweist auch Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 1, S. 43, Fußn. 114.)

⁴⁴ Allerdings wäre es ein Irrtum, die Buchstabennotation fast ausschließlich mit der Theorie in Verbindung bringen zu wollen, wie Apel, *Notation (deutsch)*, S. 223 - 226 es tut. Neuere Forschungen haben gezeigt, daß die Buchstabennotation in nicht geringerem Maße auch in praktischen Quellen auftritt. Vgl. dazu Alma Colk

Notationssysteme auch bei simultaner Stimmnotation („Partitur“) in erster Linie dazu bestimmt, dem Sänger den Verlauf seiner Stimme so, wie sie nach der Praxis aufgeschrieben wurde, anschaulich zu machen, weniger die Klangfortschreitungen deutlich werden zu lassen.

Da in Madrid 20324 Melismen fast vollständig fehlen, ist anzunehmen, daß das Stück nicht weiter ausgeziert wurde, oder wenn, dann nur unwesentlich im Rahmen des Spielraums, der bei Aufführungen von Fall zu Fall denkbar ist. Für eine Ausführung des Satzes so, wie er notiert ist, sprechen folgende Gründe: Zunächst steht der Tenor im Vordergrund⁴⁵, das Interesse der Sänger hat sich noch nicht auf die Organalstimme verlagert. Außerdem würde melismatische Ausführung einer kaum kolorierten Aufzeichnung voraussetzen, daß der Schreiber bewußt eine dekolorierte Fassung hergestellt hätte. Theoretische Reflexion, didaktisches Interesse hinsichtlich der Klangfortschreitung wäre dann notwendig.

Beim mit Melismen aufgezeichneten Stück aus Evreux 17 stellt sich im Gegensatz zu Madrid 20324 die Frage nach melismatischer oder syllabischer Ausführung dann nicht, wenn man davon ausgeht, daß der Schreiber eine Nachschrift einer so ausgeführten Praxis angefertigt hat. Die Melismen der Organalstimme spielen hier 1) hinsichtlich der Klanglichkeit von Haus aus eine gewisse Rolle. 2) erfaßt die Organalstimme stellenweise den Tenor, der besonders an Schlußmelismen mit ihr geht, wodurch an diesen Stellen die Klanglichkeit von dem sonst in diesem Stück herrschenden Konkordanzverhältnissen abweicht. Die Oberstimme ist besonders an melismatischen Stellen formelhaft geprägt, wesentlich durch die „absteigenden Quaternariae und Quinariae, besonders aber durch die Vierergruppe: absteigende Sekunde, Unisonus und wiederum absteigende Sekunde.“⁴⁶

Zu 1)

Zunächst sei versucht, für den ersten Abschnitt einen Gerüstsatz herzustellen:

Browne, *Medieval Letter Notations: A Survey of the Sources*, Ann Arbor/London 1982, S. 1.

⁴⁵ Vgl. oben S. 114.

⁴⁶ Zitat aus Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 1, S. 112.

(x = Tenor, o = Organalstimme)

Spiri - tus et al - me or - pha - no - rum

1 1 5 1 5 4 4 1 5 5 1 3 5 5 1

Folgende Konkordanzverhältnisse ergeben sich: Der Einklang ist häufig Ausgangs- oder Endklang, wird außerdem häufig zur Stimmkreuzung benützt. Als Anfangskonkordanz kann auch die Oktav vorkommen, z. B. bei „*Mariam sanctificans*“. Ansonsten wird die Oktav äußerst sparsam verwendet. Außer an der genannten Stelle kommt sie nur noch bei „*Mariam coronans*“ vor. Quinten oder Quarten können Parallelbewegungsintervalle sein. So gesehen sind beide gleichberechtigt, nicht aber, wenn man berücksichtigt, daß die Quart nicht als Eröffnungs- oder Schlußintervall fungieren kann. Die Terz hat, abgesehen von ihrer noch zu besprechenden Sonderrolle, normalerweise die Funktion eines Zwischenklangs beim Satz Note gegen Note. Sekund, Terz, Quart, Sext und Sept — die beiden letzten Intervalle bei „*Mariam sanctificans*“ und „*Mariam coronans*“ im Zusammenhang mit den dort vorkommenden Oktaven — können bei Oberstimmenmelismen gegenüber einem liegenden Tenorton Aufgaben im Sinn einer Klangverbindung durch die Oberstimme annehmen. Die Quint bleibt davon ausgeschlossen. Sie ist stets Anfangs-, Ziel- oder Parallelbewegungsintervall.

Am Gerüstsatz zeigt sich außer den Konkordanzverhältnissen die Aufgabe der Melismen. Für die Standardformeln, Vierer- oder Fünferligaturen, besteht sie nicht nur darin, zwei Klänge über zwei verschiedenen Tenortönen zu verbinden. Vielmehr besteht die Aufgabe des Melismas oft darin, außer dem Ausgangsklang noch eine zweite Konkordanz zum selben Tenorton zu bilden: Beim e' über „et“ kommt also als Ausgangsklang e' - e' zustande, als Zielklang über demselben Tenorton entsteht dann die Quinte a - e':

et

Daß die floskelartigen Abwärtsbewegungen nicht die Klänge über zwei Tenortönen verbinden, sondern verschiedene Hauptkonkordanzen über einem Tenorton, trifft im ganzen Stück weitgehend zu. Fast stets gehen derartige Vorgänge vom Einklang aus, bei „*Mariam sanctificans*“

ist die Oktav das Anfangsintervall, bei „*Mariam coronans*“ die Quint. Von diesem System der Verbindung zweier Hauptklänge über einem Tenorton wird nur bei „*Mariam sanctificans*“ abgewichen:



Die abwärtslaufende Floskel verbindet hier die Klänge über verschiedenen Tenortönen.

Die andere Standardformel der Organalstimme, die sich z. B. bei „*orphanorum*“ findet, ergibt zusammen mit der Unterstimme eine Art Klauselmodell:



Diese Formel verbindet im herkömmlichen Sinn zwei verschiedene Tenortöne, verzögert den Vorgang aber durch die Wiederholung und somit Hervorhebung der Quart.

Schon mit der Verbindung zweier Hauptkonsonanzen über einem Tenorton sind die Melismen der Organalstimme nicht nur beliebige, unter Umständen auch wegzulassende Verzierungen, sondern sie greifen ins Gefüge der Mehrstimmigkeit ein. Noch mehr ist dies bei den unter 2) zu besprechenden Stellen der Fall.

Zu 2)

Im ersten Punkt wurde bereits die Klauselfloskel  behandelt. Ein Sonderfall findet sich bei „*Ad Mariae gloriam.*“ Die Floskel selbst bleibt unverändert, anders als sonst sieht dagegen der Tenor aus. Das „*gloriam*“ ist eine labile Stelle im IX. Gloria, bei der die Silbe „-ri-“ innerhalb eines festen größeren Kontexts melodisch zu kleinen Auszierungen führt⁴⁷. Freie Behandlung des Tenors an dieser Stelle ist also auch in der Mehrstimmigkeit nicht verwunderlich. Auffallend ist aber, daß dieser sich der Organalstimmenfloskel anpaßt und in der Unterterz parallel zur Floskel verläuft. Der Tenor reagiert also auf Wendungen der Organalstimme⁴⁸, sein Mitgehen mit ihr führt zu einer Klanglichkeit

⁴⁷ Vgl. oben S. 84/85.

⁴⁸ S. a. Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 1, S. 112.

— Terzparallelen — , die von den sonst zugrundeliegenden Fortschreitungsregeln abweicht:



Derartige Passagen in Terzfortschreitung stehen immer vor dem Ende der Tropusabschnitte: bei „paraclite“, „*virginis matris*“, „gloriam“ und „coronans“. Die Terzparallelen sind aber nicht starr an die Klauselfloskel gekoppelt. Sie können auch mit anderen Melodiebewegungen auftreten, was an den erwähnten Stellen geschieht:



Terzparallelen sind aber unabhängig vom verwendeten Melodiematerial jeweils an die Paenultimastelle der Tropusabschnitte gebunden.

Im Fall, daß die parallel geführten Terzen bei der oben gezeigten Klauselfloskel auftreten (vgl. „gloriam“), kann davon ausgegangen werden, daß der Tenor auf die Organalstimmenfloskel reagiert. Bei denjenigen Melodiebewegungen, die nur in Terzparallelen vorkommen, und nicht auch allein in der Organalstimme, fragt es sich jedoch, ob auch hier der Tenor Organalstimmenmelismen nachahmt, oder ob umgekehrt die Organalstimme eine durchaus mögliche Tenorauszierung aufgreift. Auf jeden Fall ist denkbar, daß bei so gearteten Melismen volkstümliche Melodiewendungen eindringen⁴⁹, die anderen klanglichen Gesetzen als die sonstigen Organalpraktiken unterworfen waren.

Aufgrund der äußeren Faktur ordnet Lütolf den Satz dem Bereich von St. Martial zu, schränkt das aber aufgrund der Konkordanzverhältnisse wie aufgrund diverser Melodiefloskeln ein⁵⁰. Im Zusammenhang mit dem häufigen Gebrauch der Terz nimmt er für das Stück insularen Einfluß an, da Giraldus Cambrensis in seiner *Descriptio Cambriae* eine ähnliche Art des Singens für die Entstehungszeit dieses Stücks in Wales und Northumbria beschrieben hatte⁵¹. Der Zusammenhang mit

⁴⁹ Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 1, S. 111 schreibt, daß der Satz „ohnehin mehr einer volkstümlichen Praxis [...] verpflichtet zu sein scheint.“

⁵⁰ Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 1, S. 111/12.

⁵¹ Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 1, S. 111/12; auch Arnold Geering, *Re-*

England läßt sich auch philologisch stützen ⁵².

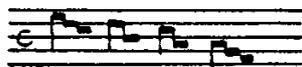
Die Terzen betreffend sei außerdem auf Notre Dame - Conductus hingewiesen, bei denen gerade in den melismatischen Abschnitten häufig Terzparallelen verwendet werden:



Dieses willkürlich ausgewählte Beispiel aus dem Conductus *Ave Maria gratia plena* ⁵³ hat mit den Melismen des Spiritus et alme aus Evreux 17 nicht nur die Terzparallelen gemeinsam, auch die sequenzartige Gestaltung bei „paraclete“



findet hier ein Pendant, weil sich die versetzten Terzschnitte abwärts ähnlich im selben Conductus beobachten lassen, allerdings ohne Terzparallelen: ⁵⁴



Terzparallelen in Notre Dame führt Sanders ⁵⁵ auf England zurück. Wie der Spiritus et alme - Satz aus Evreux 17 zeigt, gab es schon früher auf dem Festland Terzparallelen. Ob sie schon damals aus England eingedrungen waren oder ob sie auf dem Festland unabhängig von England existierten, ob sie von ähnlicher Musik wie in Evreux 17 auf Notre Dame übertragen wurden oder ob die Terzen in Notre Dame doch direkt aus England abzuleiten sind: dieser Fragenkreis zeigt letztlich nur, wie problematisch es ist, aufgrund des einen Indizes der Terzparallelen

trospetive mehrstimmige Musik in französischen Handschriften des Mittelalters, in: *Miscelánea en homenaje a Mons. Higinio Anglés*, Bd. I, Barcelona 1958, S. 308 stellt insularen Einfluß fest.

⁵² Detailliert beschrieben bei Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 1, S. 109/10 u. 111; er stützt sich dabei z. T. auf Machabay, *Problèmes*.

⁵³ Florenz, Biblioteca Medicea -Laurenziana, Pluteus 29/I (F), fol 284v - 285r. (Faksimile: Luther A. Dittmer, (VmM 10 u. 11) Brooklyn o. J. Das Beispiel entstammt dem Anfangsmelisma über „Ave“ (fol. 284v).

⁵⁴ Aus dem Schlußmelisma über „tui“ (fol. 285r).

⁵⁵ Ernest H. Sanders, *Peripheral Polyphony of the 13th Century*, in: *JAMS* 17/1964, S.264.

unmittelbar auf England als Herkunftsland zu schließen.

Unabhängig von allen diesen kaum zu beantwortenden Fragen steht zumindest eines fest: Das in Evreux 17 notierte Stück stellt einen Einzelfall der Aufzeichnung einer in dieser Art sonst offenbar kaum festgehaltenen Praxis dar, die mit Sicherheit weiter verbreitet war, als diese singuläre Aufzeichnung glauben machen will⁵⁶. Will man aufgrund der einzelnen Aufzeichnung auf geringe Verbreitung schließen, genereller gesagt, macht man die Anzahl der Aufzeichnungen zum Kriterium für die Verbreitung, so erhält man zumindest für elementare Arten der Mehrstimmigkeit, die sich auf der Ebene einer improvisierbaren Praxis bewegen oder ein Frühstadium einer *res facta* darstellen, ein falsches Geschichtsbild.

⁵⁶ Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd.1, S. 112.

OXFORD C. 60

Bei der Komposition aus Oxford C. 60¹ handelt es sich nicht um ein Organum im eigentlichen Sinn. Es trägt in der u. a. für Organa üblichen Ausführungsweise, den Tropus mehrstimmig, den regulären Text einstimmig zu singen, organale Züge. An Perotins vierstimmige Organa — drei rasche Stimmen über einem liegenden Ton im Tenor — erinnert vor allem die Partie über „*Mariam sanctificans*“. Einige Charakteristika des Stücks scheinen für ein Organum jedoch eher ungewöhnlich zu sein. Insbesondere in der Behandlung des zugrundegelegten Cantus und in der Klanglichkeit zeigen sich Momente, die für England als typisch bezeichnet werden können. Das vorliegende Stück eignet sich also, die Verbindung zwischen den behandelten Organa und dem folgenden Kapitel über verschiedene Kompositionstypen in englischer Klanglichkeit herzustellen.

Eine Eigenart des Stückes ist es, daß die Faktur mehrmals wechselt, daß also mehrere Kompositionstechniken vorgeführt werden. Ein Merkmal für ein vierstimmiges Organum wäre ein im Tenor durchgehaltener unparaphrasierter liturgischer Cantus als Grundstimme. Im vorliegenden Stück ändert sich entsprechend den wechselnden Satzarten auch das Verhalten des Tenors². So tritt er im fragmentarisch erhaltenen ersten Tropusabschnitt „*Spiritus et alme orphanorum*“ in Doppellängen unparaphrasiert in der zweiten Stimme von unten auf, während die anderen Stimmen sich rasch in Ligaturen fortbewegen. Daß der Cantus in der zweiten Stimme von unten liegt, entspricht englischer Art, da er dort in der Dreistimmigkeit meist zur Mittelstimme wird. Der nach dem ganz fehlenden zweiten Tropusabschnitt wiederum nur fragmentarisch erhaltene Teil „*Ad Mariae gloriam*“ scheint keinen Cantus zu enthalten. Die Faktur ähnelt der der drei sich rasch bewegenden Stimmen bei „*orphanorum*“, jedoch ohne das Cantusgerüst der ersten Stelle. Eventuell läßt sich in der zweiten Stimme von unten am Ende des Abschnitts der Cantus in kurzen Notenwerten erkennen:

¹ Zur Hs., ihrer Herkunft, Datierung etc. s. Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 1, S. 237 - 243; er bespricht das Stück auf S. 239/40.

² Ernest H. Sanders, *Cantilena and Discant in 14th-Century England*, in: *MD* 19/1965, S. 25, gibt in seiner Übertragung die Cantustöne nach Wagner, *Gregorianische Melodien* Bd.3, S. 510 an. Zur Verwendung des Cantus s. Lütolf, *mehrstimmige Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 1, S. 239. Unter Umständen ließen sich die jeweils eindeutigen Angaben von Sanders und Lütolf noch ergänzen.



Oxford C. 60

Graduale Sarisburiense³

Zwingend ist diese Stelle jedoch nicht. Eindeutiger Bezug zu der einstimmigen Vorlage zeigt sich wieder in den drei letzten Abschnitten: in der untersten Stimme bei „*Mariam sanctificans*“, in der zweituntersten Stimme am Anfang und am Ende von „*Mariam gubernans*“, wo sie auch in der Oberstimme floskelhaft über der Silbe „*Mariam*“ enthalten zu sein scheint, schließlich am Anfang und am Ende der hoquetusartigen⁴ Partie „*Mariam coronans*“. Wo der Cantus verwendet wird, geschieht dies meist eindeutig und in längeren als sonst für die Stelle üblichen Notenwerten. Manchmal tritt er nur am Anfang und am Ende der Abschnitte auf, die mittleren Teile sind frei komponiert⁵. Im Sinn festländischer vierstimmiger Organa zur Konstruktionsbasis geworden ist er nur bei „*Mariam sanctificans*“, was für England insofern untypisch ist, als der Cantus dort sonst eher im Vordergrund des kompositorischen Interesses steht, häufig auch deutlich hörbar ist, wie bei „*orphanorum*.“ Das floskelhafte Auftreten wie bei „*gloriam*“, „*Mariam gubernans*“ und „*coronans*“ mag Zufall sein. Eine durchgehende Paraphrasierung der vorgegebenen Melodie scheint auf der Stufe von Oxford C. 60 nicht möglich oder üblich zu sein, auffallend ist jedoch, daß er zwischen den beiden Unterstimmen wandert, ein Verfahren, das ansonsten erst aus späteren englischen Kompositionen bekannt ist⁶.

³ Es ist unwahrscheinlich, daß das Graduale Sarisburiense eine Choralfassung enthält, die mit derjenigen identisch ist, die der mehrstimmigen Bearbeitung zugrunde liegt, zumal bewußte Eingriffe durch den Komponisten oder von der Schrift abweichende Aufführungstraditionen nicht auszuschließen sind. Zweifellos steht aber die im vorliegenden Stück verwendete Choralversion in einer dem Graduale Sarisburiense verwandten Tradition. Deshalb sollen hier und im folgenden Kapitel über englische Stücke, soweit sie den Choral mit einbeziehen, die Choraltöne nicht wie üblich durch Sternchen gekennzeichnet, sondern die in der Mehrstimmigkeit bearbeitete Fassung unmittelbar der einstimmigen Melodie gegenübergestellt werden. Der Leser kann sich so selbst ein Bild von den Verhältnissen machen.

Im Gegensatz dazu gestaltet sich der Versuch, eine einigermaßen zutreffende Choralfassung zu finden, bei festländischen Kompositionen erheblich schwieriger. Es wird deshalb dort auf die übliche Methode zurückgegriffen, die Choraltöne anhand der Fassung im Graduale Romanum durch Sternchen hervorzuheben.

⁴ Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 1, S. 240.

⁵ Vgl. Ernst Apfel, *Zur Entstehung des realen vierstimmigen Satzes in England*, in: *AfMw* 17/1960, S. 87.

⁶ Sanders, *Cantilena*, S. 24.

Mit der Satzart ändert sich, wie schon erwähnt, das Verhalten des Cantus. So lassen sich Stimmkreuzungen stellenweise mit dem Cantus in Verbindung bringen. Stimmkreuzungen ergeben sich aus der Lage der Stimmen zueinander von selbst. Die Stimmen sind meist mit c^2 , c^3 , c^3 , c^4 geschlüsselt, weswegen sich vor allem die Mittelstimmen ständig kreuzen. Der Cantus ist bei „*Mariam sanctificans*“ aufgrund seiner Funktion als liegender Grundton nicht davon betroffen, während die drei oberen Stimmen sich ständig überschneiden. Bei „*sanctificans*“ und „*orphanorum*“ jedoch, wo er hoch liegt, geht er über die zweitunterste Stimme. Durch Stimmkreuzungen wird somit verhindert, daß der Gesamtambitus sich zu sehr ausdehnt⁷. (Ein anderes Mittel zum selben Zweck ist der wandernde Cantus firmus. In einigen der im folgenden Kapitel zu besprechenden Stücken springt er deshalb, wenn er tief liegt, in die darunterliegende, an seinen höherliegenden Stellen in die darüberliegende Stimme. Im vorliegenden Stück wird das Wandern des Cantus dazu jedoch noch nicht benützt: beispielsweise bleibt die hochliegende Stelle „*sanctificans*“ in der untersten Stimme, lediglich der Schlüssel wechselt von c^4 zu c^3 .)

Das Verhalten des Tenors, sein Wandern, die Tatsache, daß er streckenweise fehlt, spricht gegen eine Bezeichnung des Stücks als Organum. Nur die Stelle über „*Mariam sanctificans*“ könnte oberflächlich gesehen einem der vierstimmigen Organa Perotins entstammen. Selbst der in den mittleren Stimmen stattfindende Stimmtausch findet sich nicht selten in französischen Organa. Bei näherer Betrachtung zeigen sich jedoch Unterschiede. Im Oxforder Stück spielt sich der Stimmtausch in den Mittelstimmen ab, die Oberstimme wiederholt ihre eigene Wendung. Zwischen die beiden Stimmtauschabschnitte wird ein kurzer, dem melodischen Material nach ähnlicher Verbindungsteil eingeschaltet. Schematisch läßt sich dieser Abschnitt wie folgt darstellen:

1. Stimme	c	[Verbin-	c
2. Stimme	a	dungs-	b
3. Stimme	b	teil] a
4. Stimme	■		
(Cantus)			

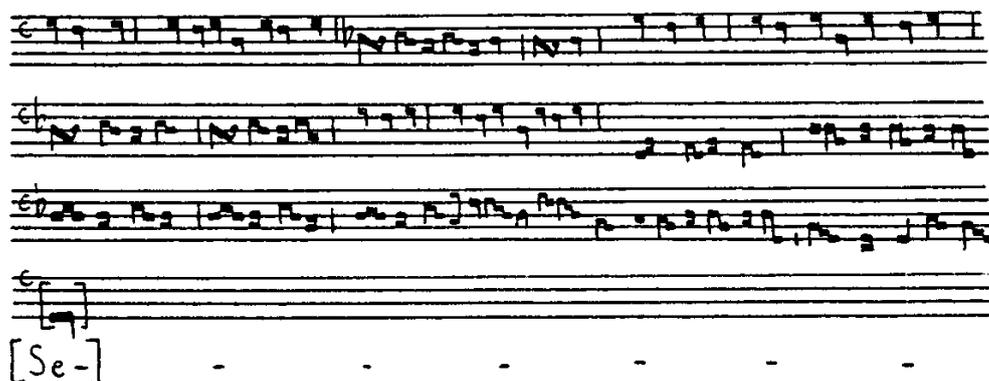
Die Faktur der drei Oberstimmen erinnert an eine Anzahl englischer Stimmtauschmotetten, etwa das *Alle psallite cum luya* aus dem Codex Montpellier⁸, da auch dort von drei Stimmen eine ihren Abschnitt

⁷ Vgl. dazu unten S. 148 am Bsp. von Durham.

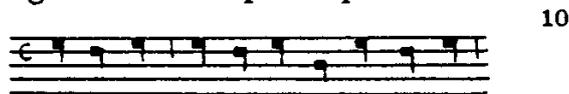
⁸ Montpellier, Fakulté de Médecine, H 196, fol. 392r/v; vgl. dazu Handschin,

selbst wiederholt, während bei den beiden anderen die Wiederholung durch den Stimmtausch entsteht. Der Unterschied besteht darin, daß sich bei der Motette der Tenor wiederholt. Im vorliegenden Satz ist es jedoch die oberste Stimme.

Stimmtausch bei Perotin findet beispielsweise über „Se-“ im Organum quadruplum *Sederunt principes*⁹ statt:



Ähnliches läßt sich bei „Vi-“ im Organum *Viderunt omnes* beobachten. Von beiden Stellen kann die aus *Sederunt principes* eher mit „*Mariam sanctificans*“ verglichen werden. Am augenfälligsten offenbart sich der Stimmtausch an folgender in *Simplices* pendelnder Stelle:

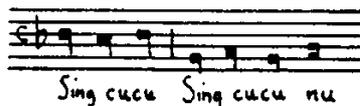


Im *Sederunt principes* ist die damit abwechselnde Stimme jedoch nicht, wie sonst beim Stimmtausch meist zu beobachten, der anderen Stimme gleichartig gebaut, sondern sie bewegt sich rascher. Ebenso wenig wird sie nach dem Stimmtausch unverändert übernommen. Stattdessen ist sie kleinen Änderungen unterworfen. Auch in sich ist sie anders als die andere am Stimmtausch beteiligte Stimme gegliedert, was besonders im ersten Abschnitt auffällt, da diese Stimme hier mit der nächst tieferen konform geht. Auch die dritte am Ablauf beteiligte Stimme wiederholt

Musikgeschichte, S. 194.

⁹ Das Bsp. entstammt der Hs. Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pluteus 29/I, fol. 4v; Faksimile: Dittmer, VmM 10.

¹⁰ Man ist geneigt, sie mit dem Pes aus dem Sommerkanon (London, British Library, Harley 978, fol. 11v) zu vergleichen:



sich nicht selbst, wie es beim „*Mariam sanctificans*“ der Fall ist. Das einfache Bauschema des englischen Stimmtausches trifft auf Perotin also nicht zu.

Noch weiter unterscheidet sich das Beispiel aus dem *Viderunt omnes*¹¹ vom Oxforder *Spiritus et alme*:



Kurze, floskelhafte Bewegungen laufen durch alle drei beteiligten Stimmen. Regelmäßiges Tauschen ist nur in der Mitte des Beispielausschnitts zu beobachten. Eine während dieser Stimmtauschpassage sich wiederholende dritte Stimme fehlt. Wenn ein Abschnitt sich in einer Stimme wiederholt, dann ohne Stimmtausch in den anderen Stimmen. Es hat den Anschein, als stünde nicht das Stimmtauschprinzip im Vordergrund, sondern das Wiederholen bestimmter Floskeln. Ob das in einer Stimme geschieht oder in verschiedenen, scheint von untergeordneter Bedeutung zu sein.

Schon im Hinblick auf den Bau lassen sich also Unterschiede zwischen den Stimmtauschpartien in Perotins vierstimmigen Organa und der äußerlich so ähnlich gearteten Stelle im vierstimmigen *Spiritus et alme* feststellen. Betrachtet man die Art der Melodiegestaltung und damit verbunden den Klang, so ergeben sich weitere Differenzen. Die formelhaften kurzen Abschnitte der Beispielstelle aus dem *Viderunt omnes* sind nur schwer mit den in einem größeren Melodiebogen verlaufenden Mittelstimmen bei „*Mariam sanctificans*“ zu vergleichen. Sie sind nicht in der Weise auf terzenreichen Zusammenklang wie in England angelegt. Im *Viderunt omnes* entsteht beispielweise folgendes:

¹¹ Das Bsp. entstammt der Hs. Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pluteus 29/I, fol 1r; Faksimile: Dittmer, VmM 10.

[V:] 14352 4
- - -

Nimmt man an dieser Stelle alle vier Stimmen zusammen, dann sorgen die drei Stimmen über dem Halteton f für ein Oszillieren des Quintoktavklangs über f:

8
67878
355465
f

Hinsichtlich der Melodie und des Klangs kommt dem englischen Stück die Beispielstelle aus *Sederunt principes* näher, da die auf und ab pendelnde Bewegung in Sekundfortschreitung den Mittelstimmen bei „*Mariam sanctificans*“ ähnelt. Die beiden Stimmen nehmen auch klanglich aufeinander Bezug:

131313131
[Se] - - -

Abwechselnd entstehen Einklänge und Terzen. Ähnlich verhalten sich die Mittelstimmen beim *Spiritus et alme*:

133 13
Ma - (riam)

Trotzdem sind die Stimmbewegungen an der Stelle aus dem *Sederunt principes* insgesamt wesentlich weniger aus dem Klang heraus konzipiert als beim *Spiritus et alme*:

Sederunt Principes, fol. 4v

[S] e - d - - -

8 7 8
8 6 7 6 8 6 6 8
5 4 5 4 5 4 5 4 5

Dissonanzen entstehen nicht nur aufgrund des liegenden Tenortons. Auch die langsam fortschreitende Quadruplumstimme sorgt im Oberstimmenverband allein schon für klangliche Reibungen. Dagegen scheint eine vorgegebene Klangvorstellung die Stimmbewegungen der Stimmtauschstelle im *Spiritus et alme* hervorzubringen:

8 8 7 7
8 6 5 4 5 4 5
5 4 3 4 3 2 1 2 3 4

g
Ma - - - - - ri - am

Dissonanzen entstehen, wenn überhaupt, nur durch den Halteton. Die den Stimmtausch beinhaltenden drei Oberstimmen sind in sich konsonant und zumindest am Anfang als Klangpendeln angelegt:

Bei allen äußerlichen Ähnlichkeiten mit französischer Musik, die sich im Hoquetus über „*Mariam coronans*“ oder an der beschriebenen organalen Partie bei „*Mariam sanctificans*“ zeigen, liegt doch ein Stück mit deutlich englischen Merkmalen vor, die sich in der Klanglichkeit und streckenweise im Umgang mit der vorgegebenen Melodie äußern, Gegebenheiten, die Gegenstand des folgenden Kapitels sein sollen.

DAS SPIRITUS ET ALME IN ENGLISCHER KLANGLICHKEIT

Im folgenden Kapitel soll eine Anzahl englischer Spiritus et alme - Kompositionen verschiedenen Typs, unterschiedlicher Machart und differierender Entstehungszeit gegenübergestellt werden: ein Stück mit unparaphrasiertem Cantus in der Mittelstimme, drei das IX. Gloria paraphrasierende Stücke, motettische Sätze und schließlich Kompositionen ohne einstimmige Vorlage. Bei aller Eigenständigkeit der jeweiligen Kompositionsweise haben außer dem nur in wenigen Stücken fehlenden Cantus die zu besprechenden Stücke das Überwiegen imperfekter Konsonanzen gemeinsam.

I. Cantus prius factus und Klanglichkeit am Beispiel des tropierten Glorias aus Durham

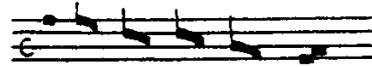
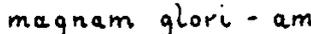
Das Stück aus Durham unterscheidet sich in verschiedener Hinsicht von den anderen in diesem Kapitel besprochenen Kompositionen. Summers¹ stellt die für den hier zur Debatte stehenden Bereich einmalige Tatsache heraus, daß im vorliegenden Stück die Mensur zwischen tempus imperfectum prolatio maior für den regulären Text und tempus perfectum prolatio maior für den Tropus wechselt. Zusätzlich steht „Jesu Christe. Cum sancto spiritu in gloria dei patris. Amen“, also der nach dem letzten Tropusteil „Mariam coronans“ noch verbleibende Text im perfekten Tempus. Daß nicht nur der Tropus, sondern auch der gesamte reguläre Text mehrstimmig vorliegt, ist bis ca. 1400 ein Sonderfall: Außer der Komposition aus Durham sind nur die Stücke aus Oxford 384 und der Satz aus Ivrea durchgehend mehrstimmig. (In Oxford 384 wird jedoch zwischen dem Gloriatext und dem Tropus musikalisch nicht unterschieden.)

Trotz der in dieser Hinsicht herausragenden Stellung eignet sich gerade dieses Stücks besonders, elementare Merkmale im Hinblick auf das Verhältnis des vorgegebenen Cantus zur Klanglichkeit zu zeigen, da der Cantus nicht in einer Paraphrase, sondern, abgesehen von wenigen Zwischentönen, unverändert zugrundegelegt wird und die beiden anderen Stimmen sich fast ausschließlich simultan zu ihm bewegen. Summers² macht aufmerksam auf „the restricted use of minim, the abundant use

¹ Summers, *New Source*, S. 406.

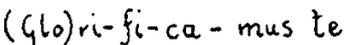
² Summers, *New Source*, S. 406.

of ligature groups." Das ergibt sich für die den Cantus tragende Mittelstimme zwangsläufig aus der nahezu unverändert übernommenen gregorianischen Vorlage:

	Durham
	
	Graduale Sarisburiense ³
	

Da die beiden anderen Stimmen zur Cantusstimme simultan verlaufen, enthalten sie ebenfalls eine große Anzahl von Ligaturen. Das nur geringfügig verändert übernommene IX. Gloria ermöglicht es dem Komponisten, eine der bodenständigen Improvisationspraxis⁴ nahe, deshalb sehr einfache Kompositionsweise anzuwenden. Vor dem Hintergrund der Praxis läßt sich somit beobachten, wie der Komponist streckenweise vom gregorianischen Cantus gezwungen wird, von der Praxis abzuweichen und zur *res facta* zu kommen.

Eine Reihe von Stellen ist ganz in der Art der Terzsextparallelenpraxis gestaltet:

	S. 409, M. 34 - 37 ⁵ (♦ = cantustragende Mittelstimme)
	

Die im *tempus perfectum* gehaltenen Tropen zeigen insgesamt eine et-

³ Vgl. oben S. 137, Fußn. 3.

⁴ Zur Existenz einer derartigen Praxis vgl. Ann Besser Scott, *The Beginnings of Fauxbourdon: A New Interpretation*, in: *JAMS* 24/1971, S. 347, wobei sich die Autorin insbesondere auf ein Zitat aus Pseudo-Tunstede stützt (zur Improvisation s. a. Scott, *Beginnings*, S. 351). Die terminologische Frage, warum der Begriff *Faburden* trotz des Vorhandenseins einer Praxis nur bei Pseudo-Chilston und erst ab ca. 1430 auftaucht, beantwortet sie mit der These, daß die Praxis unter anderen Namen, z. B. *Organum*, bekannt gewesen sei. Sie sucht ihre These durch eine Reihe zeitgenössischer Zitate zu stützen (S. 354 - 357). — Zur Frage der Praxis vgl. auch William John Summers, *The Repertory of Three-Voice Score Music from Fourteenth-Century England: English Discant and Free Score Settings*, 2 Bde. (Diss. mschr.) Santa Barbara (California) 1978, S. 56/57.

⁵ Um die Bsp.-Stellen aus Durham näher zu kennzeichnen, wird im folgenden stets auf die Übertragung von Summers, *New Source* verwiesen (M. bed. Mensur). Weitere mit der Praxis identische oder zumindest praxisnahe Stellen z. B. S. 410, M. 44 - 50, M. 69/70; S. 411, M. 102 - 104.

was kompliziertere, weniger praxisnahe Anlage, aber auch hier finden sich mit der Praxis nahezu identische Stellen:



S. 412, M. 172 - 174⁶

(Ad Ma)ri - ae

Mit Ausnahme der gelegentlich in die Vorlage eingeschobenen Einzeltöne kämen derartige Abschnitte auch ohne Notenschrift aus. Der Komponist läßt hier der improvisierbaren Praxis freien Raum.

An anderen Stellen bleibt der Klangeindruck der Praxis erhalten, obwohl der Komponist bereits eingegriffen hat:



S. 411, M. 109 - 112

dei fili - us pa - (tris)

Auch hier prägen Terzsextparallelen den Klang, der Cantus wird als Notenschrift unverändert in der Mittelstimme beibehalten. Durch einen Lagetausch mit der Unterstimme erklingt er aber jetzt als Unterstimme, ein im Faburden nicht vorgesehener Fall. Die Praxis läßt zumindest nach ihrer Beschreibung durch Pseudo - Chilston vom herkömmlichen Verfahren mit dem Plainsong als Mittelstimme nur eine Abweichung zu: die Formulierung „the mene of the plainsong“⁷ läßt offen, „ob nicht auch der Treble als (transponierter) Plainsong angesehen wird, zumal er keine Sight -Lesung hat.“⁸ Nach neuerer Ansicht ist jedoch

⁶ Im tempus perfectum findet bei der Ligatura cum opposita proprietate die Cauda hirundinis Verwendung. Die erste Note der Ligatur  wird durch ein Zeichen ^ als die längere der beiden Semibreven gekennzeichnet.  ist also entgegen der üblichen Auflösung nach der Regel similis ante similem als  zu interpretieren. Vgl. die Edition bei Summers, New Source, S. 409 - 414 und seine „Notes on the transcription“ S. 408; s. a. Summers, Repertory, S. 323 - 324; er bezieht sich auf Margaret Bent, A Preliminary Assessment of the Independence of English Trecento Notation, in: L' Ars Nova Italiana del Trecento IV, Certaldo 1978, S. 72, die die Cauda hirundinis aus dem anonymen Traktat *Quatuor principalia* ableitet.

⁷ Zit. nach Thrasybulos Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter (Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München, Bd. III) München 1937, S. 28.

⁸ Reinhold Brinkmann, Art. Faburden, in: Riemann Musik Lexikon, 12. Aufl. in 3 Bänden, Sachteil, Mainz 1967, S. 270. Georgiades, Diskanttraktate, S. 44 hatte die fragliche Formulierung ausschließlich dahingehend verstanden, daß der Treble als transponierter Cantus anzusehen sei: „Diese transponierte Ausführung des c. f. ergibt die Oberstimme des Satzes, den Treble (S. 27, Z. 26).“ (Vgl. auch S. 95).

der Cantus prius factus tatsächlich die Mittelstimme ⁹. Lagemäßig kann er auch als Oberstimme auftreten, ohne daß das Klangergebnis äußerlich von dem der Praxis abweicht:

S. 412, M. 152 - 154

(pec)-ca-la mun(di)

Durch Oktavumlegen einer Stimme entstehen aus Terzsextklängen Sextdezimklänge, die analog zu Quintoktavschlüssen in Oktavduodezimalklänge münden:

S. 411/12, M. 128 - 132 ¹⁰

Qui tol - lis

Geht man allein vom Klang aus, dann wird lediglich die Terz oktaviert, verläßt ihre Stellung als Mittellage innerhalb des Klangs und wird zur Oberstimme. Eine weitere Möglichkeit paralleler Klangverschiebungen sind Quintdezimklänge:

S. 410, M. 75/76

(Dom)ne fi-li

In jedem dieser Fälle, eingeschränkt bei den beiden letzten, erzielt der Komponist das Klangergebnis der Praxis. Nur in den Beispielen, wo der Plainsong auch seiner real erklingenden Lage nach (nicht nur der Notation nach) als Mittelstimme zu bezeichnen ist, deckt sich jedoch das Klangergebnis mit dem, das beim Stegreifsingen tatsächlich zustande käme. An den anderen gezeigten Stellen ergibt sich zwar äußerlich ein den Regeln entsprechendes Klangbild, in Wirklichkeit entsteht dieses aber erst durch den Eingriff des Komponisten. Der Cantus bleibt zwar in der Schrift Mittelstimme, im Erklingen hat er aber Unter- bzw. Oberstimmenfunktion. Wollte man das klanglich hier vollzogene Verfahren der Stimmkreuzung auf die Schrift übertragen, so entstünde ein *wandernder Cantus firmus*. Als Konsequenz dieser dann

⁹ Ernst Apfel, Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik, 2 Bde., Heidelberg 1959, Bd. I, S. 83; Brian Trowell, Faburden and Fauxbourdon, in: MD 13/1959, S. 52; schon Ursprung, Kirchenmusik, S. 142 war dieser Ansicht gewesen.

¹⁰ Ähnlich S. 413, M. 209 - 211.

auch schriftlich vollzogenen Stimmkreuzung würde der Plainsong dann auf verschiedene Sänger aufgeteilt, so, wie es beispielsweise in elementaren Sätzen in Old Hall der Fall ist ¹¹. Trotz äußerlicher Identität mit der Praxis ist hier auf klanglicher Ebene der wandernde Cantus firmus vorgeprägt, ein Verfahren, das bei Stegreifausführung kaum mehr denkbar ist.

Es stellt sich deshalb die Frage, warum der Komponist als *res facta* ein Klangergebnis anstrebt, das auch beim Stegreifsingen nach bestimmten Regeln entstehen kann, warum er gleichsam das Klangergebnis der Praxis komponiert.

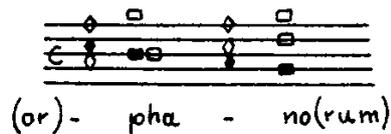
Wenn man den Ambitus des gesamten Cantus prius factus hinsichtlich seiner Lage im Klang untersucht, dann zeigt sich, daß er fast immer dann seine Lage im Klang wechselt, wenn sein Ambitus den Bereich von etwa c' bis g' verläßt. Unter c' wird der Cantus meist zur klingenden Unterstimme. Seltener ist das a die Obergrenze des Cantus als Unterstimme im Klang. (z. B. M. 23: ein in den Cantus eingeschobenes a; M. 29, 54, 244), ausnahmsweise h (M. 57), d' (M. 94) oder e' (M. 110). An drei Stellen schließlich wird der Cantus prius factus zur klingenden Oberstimme: M. 220 - 222 und 228 - 230, wobei er sich jeweils im Bereich g'/a' bewegt. Bei M. 151 - 156 wird der Cantus in einem Ambitusbereich zur klingenden Oberstimme, in dem er normalerweise noch als Mittelstimme ertönt, nämlich bei den Tönen e', f' und beim f' als eingeschobenem Ton. Wenn ausnahmsweise a oder g (M. 51 und 102 bzw. M. 98 und 181) im Cantus als klingende Mittelstimme vorkommen, dann entsteht außer in M. 51 jeweils ein Einklang mit der Unterstimme.

Der Lagewechsel des Cantus prius factus kann auf zweierlei Weise geschehen: Häufig ist das auslösende Moment ein Sprung im Cantus:

¹¹ Vgl. etwa das bei Rudolf Bockholdt, Englische und frankoflämische Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in: Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), Geschichte der Katholischen Kirchenmusik, Bd. 1, Kassel usw. 1972, S. 424 abgedruckte Sanctus. Summers, Repertory, S. 277 schreibt von 12 Sätzen mit wandern- dem c. f. in Old Hall, allein 7 davon sind Sanctusvertonungen, nämlich Nr. 95, 98 - 101, 108, 119 (Summers, a. a. O., S. 279). Bockholdt verweist auf die verschiedene Schlüsselung der drei Stimmen. Im Spiritus et alme aus Durham dagegen sind der Stimmkreuzung entsprechend die Unterstimmen in den beiden ersten Akkoladen mit c⁴ gleichgeschlüsselt, anschließend mit den beiden benachbarten Schlüsseln c³ und c⁴ versehen.



Der Quintsprung wird durch einen Lagetausch von der Mittel- zur Unterstimme kompensiert. Deshalb führt der Sprung im Cantus nicht zu einem Sprung im gesamten Klangblock, wie es in der Parallelbewegungspraxis zwangsläufig geschehen würde. Die äußere Einheit des Klangprofils bleibt stattdessen erhalten¹². Seltener findet ein Lagewechsel bei skalenartig verlaufendem Cantus statt:



S. 411, M. 91 - 93

Hier wird das meist als Untergrenze des Cantus in Mittelstimmenlage benützte c' als Einklang zwischen beiden Stimmen zum Scharnierton für die Stimmkreuzung¹³. Der Lagewechsel des Cantus wird zu einem so selbstverständlichen Mittel, daß er sogar ohne den geringsten Eingriff in das äußere Klangbild innerhalb von Terzsextparallelen vorkommen kann:



S. 411, M. 125 - 127

Ein Grund für diese Lagewechsel des Cantus prius factus ist zunächst im Bemühen des Komponisten zu sehen, den Gesamtambitus des Stücks in Grenzen zu halten¹⁴. Das einstimmige IX. Gloria mit dem Spiritus et alme hat einen Ambitus von e bis a'. Bei einer Stegreifausführung in Terzsextparallelen mit dem Cantus als Terz innerhalb des Klangs käme im Treble über dem a' des Cantus das d'', in der Unterstimme das c unter dem e des Cantus, oder im Fall eines Quintoktavklangs das A zu stehen. Es entstünde ein Gesamtambitus von A

¹² Ähnliche Stellen: S. 409, M. 37/38; S. 410, M. 64/65, M. 70/71 etc.

¹³ S. a. S. 410, M. 41; S. 412, M. 158, 162 etc. In M. 107 (S. 411) wird das h zum Scharnierton, wenn Summers' Rekonstruktion der an dieser Stelle im Ms. unlesbaren Unterstimme zutrifft.

¹⁴ Auch dann, wenn der Cantus nicht nur im Klang seine Lage ändert, sondern wenn er zwischen den Stimmen zu wandern beginnt, sind Ambitusgründe anzunehmen (vgl. Edgar H. Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420 - 1520*, Berkeley and Los Angeles 1963, S. 18 - 20 und ergänzend dazu Ann Besser Scott, *The Performance of the Old Hall Descant Settings*, in: MQ 56/1970, S. 19).

(oder c) bis zum d", also fast zweieinhalb Oktaven. Die Komposition hat einen Gesamtambitus von d bis c". Es reduziert sich der Ambitus immerhin um einen Ton für die Oberstimme, um einen oder vier Töne für die Unterstimme.

Eine weitere Ursache für die Lagewechsel des vorgegebenen Cantus liegt in der Absicht des Komponisten, vom Cantus verursachte Sprünge im Klangkontinuum zu vermeiden. Neben der beschriebenen Methode des Lagewechsels wird dieses Ziel außerdem sowohl durch entsprechende Bewegungen der Außenstimmen¹⁵ als auch durch Veränderungen am Cantus prius factus selbst¹⁶ erreicht. Die Abweichungen des Cantus von der Fassung des Graduale Sarisburiense sind allerdings so gering, daß kaum zu entscheiden ist, ob es sich tatsächlich um verändernde Eingriffe durch den Komponisten handelt, weil die Varianten eventuell auch innerhalb des Überlieferungsspielraums des IX. Glorias denkbar sind.

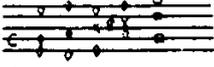
* * *

Fassen wir den bisherigen Verlauf der Darstellung zusammen: Zunächst wurde festgestellt, daß neben tatsächlich den Regeln des Pseudo-Chilston entsprechenden Passagen auch Stellen zu finden sind, deren äußerliches Klangprofil als Terzsextparallelen zwar der Praxis entlehnt ist, die aber aufgrund der anderen Lage des Cantus im Klang — nicht in der Schrift — beim Stegreifsingen so nicht entstehen könnten. Auf dem Weg über Komposition wird der äußere Klangeindruck der Praxis nachgeahmt. Eine Ambitusuntersuchung des Cantus ergab zunächst als Grund für das Eingreifen des Komponisten dessen Absicht, den Gesamtambitus in Grenzen zu halten. Außerdem wurden Sprünge der Melodievorlage kompensiert, die in der Praxis unweigerlich zu Sprüngen innerhalb des Klangflusses führen würden.

Aufgrund dieses Befundes lassen sich zumindest für das IX. Gloria

¹⁵ z. B.  (S. 409, M. 2/3), wo der Sprung von den Außenstimmen auf Kosten der Dreistimmigkeit ignoriert wird; vgl. auch z. B. S. 413, M. 183/84.
(Et) in ter - (ra)

men auf Kosten der Dreistimmigkeit ignoriert wird; vgl. auch z. B. S. 413, M. 183/84.

¹⁶ z. B.  (S. 410, M. 59 -61; x = in den
(domine) deus rex

Cantus eingefügte Töne). Sprünge, wie bei den drei letzten Klängen sind aufgrund der Funktion von Quintoktavklängen im Faburden keine Ausnahme; weitere Bsp.: S. 410, M. 54/55; S. 413, M. 210/211.

und ähnlich geartete Melodien folgende hypothetische Überlegungen anstellen: Der Komponist versucht, ein ihm geläufiges, offenbar als volkstümliche Aufführungstradition existierendes Klangergebnis zu erzielen, für das als wesentliches Merkmal neben den imperfekten Konsonanzen eine möglichst bruchlose Klangbewegung in Frage kommt. Als melodische Grundlage für eine derartige Mehrstimmigkeit kann volkstümliche, eventuell auch nicht-liturgische Musik mit verhältnismäßig linearem Melodieverlauf angenommen werden. Da das IX. Gloria, also vermutlich auch andere einstimmige liturgische Gesänge in einem ähnlich entwickelten Stadium mit großem Ambitus etc., sich offensichtlich für die mehrstimmige Parallelbewegungspraxis zumindest teilweise nicht eignet, kann für so geartete Melodien ein in etwa der Praxis entsprechendes Klangergebnis nicht bei der Stegreifausführung, sondern nur als *res facta* zustande kommen. Ein ähnliches Bild ergibt sich aus einer Reihe von Stücken im Old Hall - Manuskript mit unparaphrasiertem, in der Mittelstimme notiertem Cantus. Wenn auch nicht in dem Ausmaß wie in Durham kann auch dort Stimmkreuzung, wie oben beschrieben, stets dann beobachtet werden, wenn der Cantus eine bestimmte Ambitusgrenze nach unten überschreitet¹⁷. Es ist also ursprünglich lediglich das Ziel des Komponisten, die bodenständige mehrstimmige Praxis und die einstimmigen liturgischen Gesänge einander anzupassen. Der Musikhistoriker hat aufgrund dieses Vorgangs die Möglichkeit, die Vorstellung von der Praxis, die er sich anhand der Beschreibung bei Pseudo-Chilston machen kann, durch eine Untersuchung der *res facta* zu ergänzen, die dem Klangergebnis der Praxis weitgehend nahekommen versucht.

Die sicherlich zutreffende Ansicht, daß eine Praxis für liturgische Mehrstimmigkeit in der Art des Cantus supra librum in England existiert hat¹⁸, muß also hinsichtlich gregorianischer Gesänge vom Stadium des IX. Glorias eingeschränkt werden. Sie ist demnach nur bei einfachen Erscheinungsformen der Gregorianik denkbar. Das erklärt auch die verhältnismäßig große Anzahl von Quellen für den englischen Diskantsatz: Wäre ein der Praxis entsprechendes Klangergebnis beim

¹⁷ S. z. B. Andrew Hughes / Margaret Bent (Hrsg.), *The Old Hall Manuscript* (CMM 46/I-III) o. O. 1969-1973, Bd. I/1, Nr 5: Gloria (S. 9 - 11); Bd. I/2, Nr. 103 u. 104: Sanctus (S. 331 - 334). Auch bei Stücken mit kleinerem Ambitus als einer Oktave finden manchmal Lagewechsel der Unterstimmen statt, z. B. in Old Hall: Bd. I/1, Nr. 49: Antiphon *Beata progenies* (S. 138); Nr. 56 u. 58: Credo (S. 147 - 152 u. 159 - 163).

¹⁸ S. z. B. Summers, *Repertory*, S. 56 - 58; Scott, *Beginnings*, S. 345, 346/47, 354.

Cantus supra librum für jede gregorianische Melodie möglich, so wäre schriftliche Fixierung nicht nötig gewesen. Ausgehend von der Notwendigkeit des Eingreifens, um den Klangverhältnissen der Praxis einigermaßen nahezukommen, bot sich den Komponisten die Möglichkeit, den Cantus über das der Praxis entsprechende Maß hinaus in der Mehrstimmigkeit zu gestalten. Der Entstehung einer hoch entwickelten Art des Diskantsatzes unter Hinzutreten einer melodischen Ausschmückung des Cantus war somit der Weg gebahnt ¹⁹.

Aufgrund der Tatsache, daß eine mehrstimmige volkstümliche Praxis und die liturgische Einstimmigkeit aufeinanderstoßen und miteinander verbunden werden sollen, kann für diesen Bereich der englischen Klanglichkeit ein Vorgang vermutet werden, der dem Geschehen auf dem Festland im 9. Jahrhundert ähnelt, so, wie es R. v. Ficker beschrieb: „Nun ist jedoch unsere Mehrstimmigkeit nicht, wie so oft behauptet wird, ein musikalisches Phänomen, sondern ein Kompromiß, hervorgegangen aus dem Ausgleich der heterogenen energetischen Erscheinungsformen *Klang* und *Melos*. Die Mehrstimmigkeit entsteht also aus der Verschmelzung zweier ursprünglich ganz getrennter musikalischer Vorgänge, eines melodischen einerseits und eines klanglichen andererseits.“ ²⁰ Darin, daß die beschriebene Verbindung von Klanglichkeit und Gregorianik nur bei einfacher Mehrstimmigkeit als Praxis möglich ist, ansonsten notwendigerweise *res facta* sein muß, unterscheidet sich die Herausbildung des Diskantsatzes wesentlich von der Entwicklung der Mehrstimmigkeit auf dem Festland. Die dortige volkstümliche Praxis war vermutlich eher dazu geeignet, sich mit der eindringenden Gregorianik zu verbinden, da außer den diversen theoretischen Beschreibungen nur wenige musikalische Beispiele für das frühe Organum aus der Zeit seiner Entstehung überliefert sind, schriftliche Fixierung im Sinne einer *res facta* also nicht nötig gewesen sein dürfte.

¹⁹ Beim *Spiritus et alme* liegt dieser Satztyp in den im folgenden Abschnitt des vorliegenden Kapitels zu besprechenden Stücken vor.

²⁰ Rudolf von Ficker, Primäre Klangformen, in: *Jb Peters* 1929, S. 21/22.

II. Cantus - Paraphrasen und „Tropus Tropi“

Bei der folgenden Gruppe von Stücken, dem nur aus dem Coussemaeker-Fragment (Brüssel 266) bekannten *Spiritus et alme* und den Tropierungen des *Spiritus et alme*, dem *Spiritus procedens a patre* und dem *Spiritus almifice consecrans*²¹, handelt es sich um Stücke, die das IX. Gloria zwar aufgreifen, es aber bearbeiten²². Allein die Tatsache, daß jeweils der Cantus in zum Teil stark bearbeiteter Form zugrundeliegt, zeigt die Unmöglichkeit einer Ausführung als Cantus supra librum, weil die den Cantus enthaltende Stimme selbst schon das Ergebnis eines Kompositionsprozesses ist. Bei aller Anlehnung an eine bodenständige Praxis in klanglicher Hinsicht gibt es deshalb hier keine Passagen mehr, die beim Stegreifsingen zustande kommen könnten.

Doch bevor wir uns diesen Stücken zuwenden, sei eine Komposition erwähnt, die zwischen den Sätzen dieses Kapitels und dem eingangs abgehandelten Gloria aus Durham eine Art Bindeglied darstellt, nämlich das *Spiritus et alme - Gloria* aus Ivrea. Es handelt sich zwar nicht um ein in Partitur notiertes Stück, was bei einer festländischen Quelle auch nicht zu erwarten ist. Die Klanglichkeit sowie der simultane Ablauf der drei Stimmen deuten aber auf englische Herkunft oder zumindest englische Einflüsse. Die Zwischenstellung zwischen Durham und den im folgenden abzuhandelnden Kompositionen zeigt sich an der Satzstruktur. Längere Passagen mit Terzsextketten finden sich verhältnismäßig selten, am ehesten noch bei einem bestimmten Klauselmodell:



Trotzdem ist der Satz weniger von melismatischen Verzierungsfloskeln durchsetzt als die den Cantus paraphrasierenden Kompositionen. Die Art der Verarbeitung des IX. Glorias läßt sich jedoch insofern mit dem

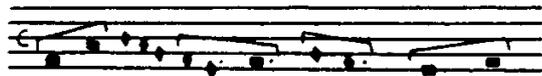
²¹ Beide Stücke liegen jeweils fragmentarisch in mehreren Quellen vor, die sich gegenseitig jedoch zur Vollständigkeit ergänzen. *Spiritus procedens*: Oxford B. 14, Oxford 362, Brüssel 266 und Gloucester D. 149. *Spiritus almifice*: Oxford B. 14, Brüssel 266 und Gloucester D. 149. Zu Quellenfragen: Herkunft, Datierung, Aufbau, Konkordanzverhältnisse vgl. Stevens, *Polyphonic Tropers*, passim.

²² Auch das fragmentarische Stück aus Worcester gehört in diese Gruppe, weil der Text *Spiritus concordie spiraculum* ebenfalls ein Tropus zum *Spiritus et alme* ist. Da eine Cantusparaphrase jedoch nicht zu erkennen ist, wird es hier nicht behandelt.

²³ Vgl. auch „*Benedicimus te*“ und „*dei patris*“.

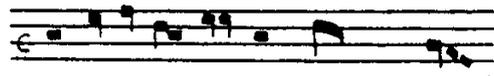
Stadium der Cantusparaphrasen und Tropen zweiten Grades vergleichen, als der Cantus zwischen allen drei Stimmen wandert und paraphrasiert wird. Stellenweise scheint er ganz zu verschwinden, was Hanna Stäblein-Harder²⁴ Anlaß zu Zweifeln an der von Handschin²⁵ festgestellten Verarbeitung des IX. Glorias gab.

Die Art der Cantusbearbeitung, die Handschin²⁶ für den Spiritus et alme - Satz aus Brüssel 266 untersucht hat, weicht in allen drei hier zu besprechenden Stücken häufig vom Ablauf des Chorals ab. Beim Spiritus et alme liegt eine Quinttransposition nach unten zugrunde; während alle sonstigen englischen Cantusbearbeitungen des Spiritus et alme analog zum IX. Gloria in einer G-Tonart komponiert sind, steht das vorliegende Stück in C. Beim Spiritus et alme ist der Choral am deutlichsten am Anfang zu erkennen:



Brüssel 266

Spi - ri - tus et



Graduale Sarisburiense²⁷

Spiritus et alme or - pha(norum)

Der Cantus ist auch beim Spiritus alme im ersten Abschnitt klar erkennbar: Gloucester D. 149



Spi - ritus al - mifice consecrans miri - fi - ce marie corpuscu - lum

Graduale Sarisburiense



Spi - ritus et alme or(phanorum)

Das „paraclete“ wird aus tonalen Gründen eine Quint nach oben transponiert. Sehr zerdehnt wird der Cantus bei „Mariam gubernans“:

²⁴ Hanna Stäblein-Harder, *Fourteenth-Century Mass Music in France* (MSD 7 - Companion Volume to CMM 29) o. O. 1962, S. 49.

²⁵ Handschin, *Paraphrasierung*, S. 548/49.

²⁶ Handschin, *Paraphrasierung*, S. 543 - 547; vgl. dazu den Kommentar von Apfel, *Studien* Bd. I, S. 75/76.

²⁷ Vgl. oben S. 137, Fußn. 3.

Ma-ri-am gu-ber- (nans)

Graduale Sarisburiense

Mariam gubernans Mari-am qu- bernans

Ein häufiger anzutreffendes Merkmal zeigt sich hier ebenso wie im Abschnitt „Spiritus et alme orphanorum paraclite“: das mehrmalige Aufgreifen eines Choraltails innerhalb eines Abschnitts der Mehrstimmigkeit. Beim „Ad matris [...]“ aus dem Spiritus almifice ist der Cantus stets vorhanden. Der Anfangston g⁸ des Cantus wird melodisch ausgedehnt. Davon abhängig tritt das klangliche Geschehen auf der Stelle:

Gloucester D. 149

Ad ma-tris memoriam et virginelem glo-ri-am ut

c⁸ 12 g⁸ c⁸ c⁸

Graduale Sarisburiense

Ad ma-ri-

Gloucester D. 149

mere-amur greci-am con-ci-nimus

Graduale Sarisburiense

- e glo-ri-am

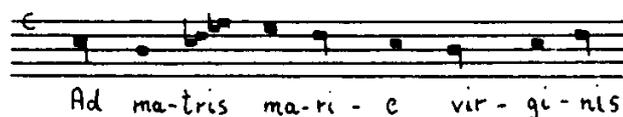
Wenn sich wie im obigen Beispiel der Cantus nicht weiter bewegt, die Komposition also nur an den unspielten Choralton gebunden ist, dann nähert sich die Faktur derjenigen von Stücken ohne Choralverarbeitung.

Wandernden Cantus firmus stellte Handschin²⁸ für einige Stellen im Spiritus et alme fest. Dieses Phänomen, in Durham als Erklängen bereits vorhanden, geht hier in die Schrift ein. Außerdem sind bei

²⁸ Handschin, Paraphrasierung, S. 547.

bestimmten Choralstellen in der Bearbeitung Transpositionen möglich: Im Spiritus procedens erscheint eine Quinttransposition nach unten bei „Ad matris Mariae virginis“ in der Unterstimme:

Brüssel 266 ²⁹



Graduale Sarisburiense



Es bleibt festzuhalten, daß der Cantus in allen drei Stimmen auftreten kann, daß er sowohl in bis zur Unkenntlichkeit umspielter Form als auch streckenweise nahezu unverändert übernommen wird, schließlich, daß bestimmte Abschnitte zweimal hintereinander in verschiedener Weise bearbeitet auftreten können.

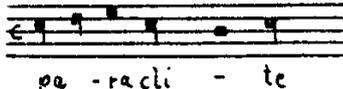
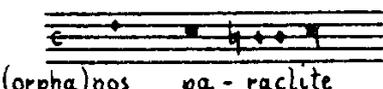
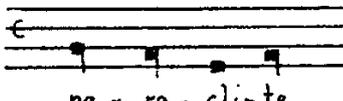
Im Gegensatz zu Durham, wo das IX. Gloria fast unverändert übernommen wurde, res facta also eigentlich nur im Bereich der beiden übrigen Stimmen möglich war, wird hier der Cantus in den Kompositionsprozeß einbezogen. Dies verändert die Situation des Komponisten, seine Eingriffsmöglichkeiten, entscheidend. Wo der Cantus sich der angestrebten Art der Klanglichkeit widersetzt, wird ihm in Durham fast ausschließlich durch Lagetausch mit einer der Außenstimmen oder durch entsprechende Außenstimmenbewegungen begegnet. Bei den vorliegenden Kompositionen, die klanglich bei allen Unterschieden in der jeweils individuellen kompositorischen Ausführung auf derselben Basis wie das Stück aus Durham stehen, besteht als zusätzliches, die Faktur prägendes Kompositionsmittel die Möglichkeit, die Vorlage aufgrund massiver Eingriffe durch Dehnung, Transposition, Auslassung kurzer Abschnitte usw. für die Mehrstimmigkeit geeignet zu machen. In Durham trat Stimmkreuzung der Unterstimmen vorwiegend an Stellen auf, an denen der Cantus tiefer als etwa c' liegt. Es stellt sich also die

²⁹ Wenn auf einer Silbe mehrere Ligaturae c. opp. propr. zu stehen kommen (vgl. *matris*), dann werden sie in den englischen Quellen für den Diskantsatz häufig so nahe aneinandergeschrieben, daß sie, wie im obigen Bsp., zu einem Notenzeichen verschmelzen (vgl. bes. Oxford B. 14, fol. 312v; Faks.: Summers, Polyphony, S. 240).

In der Theorie werden derartige Ligaturen m. W. nur vom Anonymus Sowa (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14523) erwähnt. Er löst bspw.  bzw.  als  und  auf (vgl. Heinrich Sowa, Ein anonymer Mensuraltraktat 1279 (Königsberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 9) Kassel 1930, S. 62/63).

Frage, wie die Komponisten in den vorliegenden Stücken tiefe Stellen des Cantus behandeln. Entschärft wird das Problem des tiefliegenden Cantus im Gegensatz zu Durham hier jedoch dadurch, daß die einstimmige Melodie beim Tropus, der hier lediglich mehrstimmig gesetzt ist, verhältnismäßig hoch liegt. Grundsätzlich kann festgestellt werden, daß Stimmkreuzung, die so charakteristisch für das Stück aus Durham ist, hier nicht vorkommt. Dies gilt auch für das offenbar für tiefe Stimmen gedachte Spiritus et alme aus Brüssel 266, mit seinem Gesamtambitus vom B zum h', das durch die Transposition des Cantus in die Unterquinte insgesamt um eine Quart über dem Spiritus procedens (e bis d") bzw. um eine Terz gegenüber dem Spiritus almifice (d bis e") nach unten gerutscht ist.

Die einzigen tiefer liegenden Stellen im Tropus, an denen in Durham Stimmkreuzung entsteht, sind „*orphanorum paraclite*“ und „*virginis matris*“. Im Brüsseler Spiritus et alme wird der Melodieabschnitt „*paraclite*“ in der Mittelstimme vermieden. Die ganze Melodie zum „*Spiritus et alme orphanorum paraclite*“ erscheint zweimal hintereinander in paraphrasierter Form. Beide Male tritt „*paraclite*“ gegenüber der Originallage eine Quart nach oben transponiert in der Oberstimme auf³⁰. Geht man von der Quinttransposition nach unten aus, die dem Stück zugrundeliegt, dann wird der Abschnitt gegenüber der sonstigen Lage des Chorals im Stück eine Oktave nach oben transponiert. In den Vertonungen des Spiritus procedens und des Spiritus almifice bleibt die entsprechende Stelle zwar jeweils in der Mittelstimme erhalten, wird jedoch eine Quint nach oben transponiert:

	<p>Spiritus procedens (Oxford 362)</p>
	<p>Spiritus almifice (Oxford B. 14)</p>
	<p>Graduale Sarisburiense</p>

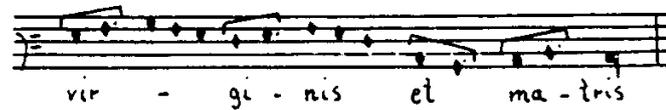
Die Stelle „*virginis matris*“ taucht im Spiritus et alme in der Mittelstimme überhaupt nicht auf. Handschin³¹ sieht den Abschnitt „*virginis*“

³⁰ Vgl. die Übertragung bei Handschin, Paraphrasierung, S. 546; es handelt sich um die von ihm auf S. 543 mit den Nummern 15, 16, 17, 18 versehenen Choraltöne.

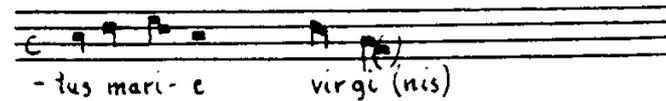
³¹ Vgl. die Übertragung bei Handschin, Paraphrasierung, S. 546; er numeriert auf

et matris" in der Unterstimme paraphrasiert. Ob man den floskelhaft, fast sequenzartig vertonten Abschnitt als Paraphrase bezeichnen kann, ist fraglich:

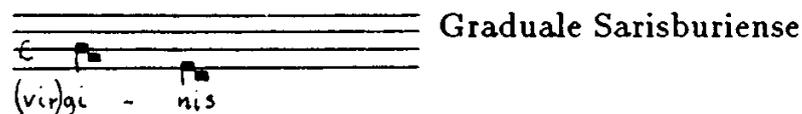
Brüssel 266 (Unterstimme)



Graduale Sarisburiense



Wenn man Handschins Ansicht zustimmt, dann ergibt sich, daß die fragliche Choralstelle in der Unterstimme auftritt. Das Spiritus almifice enthält die entsprechenden Töne als Oktavtransposition in der Oberstimme, das Spiritus procedens in Originallage in der Mittelstimme:



Wenn der Cantus firmus wandert, ohne daß dies aufgrund der tiefen Lage des Cantus notwendig wäre, dann wird er transponiert:

Spiritus almifice Brüssel 266



Graduale Sarisburiense



Insofern verselbständigt sich hier das Wandern des Cantus, das ursprünglich ein Mittel dazu war, den Ambitus der mehrstimmigen Stücke in Grenzen zu halten.

S. 544 die entsprechenden Choraltöne als 13 bis 16.

Durch die Eingriffe in den Cantus schafft der Komponist sich Freiraum. Erst hier kann im eigentlichen Sinn von Komposition gesprochen werden. Im Gloria aus Durham war es Sache der Komposition gewesen, trotz des Cantus ein der gewohnten Klanglichkeit möglichst nahes Ergebnis zu erzielen. Dort koordiniert der Komponist die Klanglichkeit und die einstimmige Vorlage, er übernimmt damit einen Vorgang, der entweder bei einfacheren Cantus oder bei einer anderen mehrstimmigen Praxis als Cantus supra librum möglich ist. Bei den Stücken, die den Cantus paraphrasieren, ist das Verfahren des Cantus supra librum unter keinen Umständen mehr möglich, da dieser selbst schon Gegenstand der Bearbeitung ist, die wiederum mit der mehrstimmigen Komposition eng zusammenhängt. Die Aufgabe des Komponisten ist es nun nicht mehr, ein der Praxis nahes Ergebnis zu erzielen. Vielmehr wird nun vor dem Hintergrund einer klanglichen Praxis unter Einbezug und Bearbeitung einer einstimmigen liturgischen Melodie etwas vom Freiraum des Komponisten spürbar, der sich unter mehreren kompositorischen Möglichkeiten verhältnismäßig frei für die jeweilige Lösung entscheiden kann.

Bisher nicht besprochen wurde die Frage nach einer einstimmigen Vorlage für die Tropen zweiten Grades. Wie gezeigt wurde, ist das IX. Gloria auch hier die Grundlage der Komposition. Der ausschmückenden Melodieparaphrase entspricht dabei die Tropierung zweiten Grades, da hier das Wort- und Silbenmaterial des ursprünglichen Tropustexts das Gerüst für den neuen Text bildet³². Ein einstimmiger Cantus für die mehrstimmigen Tropen zweiten Grades ist nur schwer vorstellbar, was sich aus dem Zusammenhang dieses Typs mit einem auch bei Motetten zu beobachtenden Textierungsverfahren erklärt. Bei den Diskantsätzen besteht der Unterschied zur Motette jedoch in der Art der Cantusverarbeitung. Üblicherweise wird bei Motetten der Zusammenhang zwischen der zugrundeliegenden Melodie (dem Tenor) und der oder den textierten Oberstimmen zunächst mit Hilfe der Sprache hergestellt, da bei einer Reihe von Stücken die Worte und Silben des Tenors in den Oberstimmen im neuen Zusammenhang wiederkehren³³. Die Tenormelodie wird jedoch nicht in der Oberstimme verarbeitet. Die

³² Vgl. oben S. 58/59.

³³ Zu dieser textlichen Verbindung des Tenors mit den Oberstimmen vgl. Ernest H. Sanders, *The Medieval Motet*, in: Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch unter Mitarbeit von Max Haas (Hrsg.), *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade, Erste Folge*, Bern 1973, S. 510/11 und ausführlich Jutta Pumpe, *Klang und Sprache in den Motetten der Madrider Notre-Dame-Handschrift (mschr. Magisterarbeit)*, München 1983, S. 47 ff.

musikalische Verbindung mit dem Tenor ergibt sich dadurch, daß die klangliche Gestalt der Stücke von ihm geprägt wird. Das Bindeglied zwischen dieser festländischen Motettenart und den Diskantsätzen mit den Tropen zweiten Grades ist mit einem englischen Motettentyp gegeben, der ebenfalls in der englischen Klangtradition mit imperfekten Konsonanzen steht, wie z.B. die *Spiritus procedens a patre* - Motette in Oxford d. 20³⁴. Das *Spiritus et alme* liegt dabei als „Tenor“ in der Mittelstimme. Aus der Parallelbewegung der Klänge ergibt sich, daß die Oberstimme, die den Tropus zweiten Grades enthält, zugleich als Paraphrase in transponierter Lage zum Cantus angesehen werden kann, womit die Verbindung zu den Cantusparaphrasen hergestellt wäre.

War der Präzedenzfall für die Anwendung des motettischen Textierungsverfahrens auf den Diskantsatz, wie er beim *Spiritus procedens* vorliegt, einmal geschaffen, so konnte dieses Verfahren sich verselbständigen und von nun an mit dem Diskantsatz auftreten. Dieser Fall tritt mit dem *Spiritus almifice* ein, für das es keine Motette als Vorläufer gibt. Der musikalische Befund bestätigt, daß es sich beim *Spiritus almifice* um ein reiferes Stadium handelt. Das *Spiritus almifice* unterscheidet sich zwar satztechnisch nicht wesentlich vom *Spiritus procedens* - Diskantsatz, ist jedoch weitgehend auf Semibrevis/Minima-Ebene notiert, während sich das *Spiritus procedens* in seiner Version als Diskantsatz größtenteils auf der Ebene Brevis/Semibrevis bewegt. Ein weiterer Grad der Verselbständigung des beschriebenen Tropierungsverfahrens ist mit der fragmentarischen Komposition in Worcester, County Record Office mit dem *Spiritus concordie spiraculum* erreicht, da hier jede Andeutung einer Choralverwendung fehlt.

Innerhalb der Gruppe der Diskantsätze mit Paraphrasierung der *Spiritus et alme* - Melodie stellt das nur in Brüssel 266 überlieferte *Spiritus et alme* einen Sonderfall dar, da der Text nicht eine Tropierung zweiten Grades darstellt, sondern das *Spiritus et alme* selbst. Analog dazu wird der Text auch nicht syllabisch vorgetragen wie beim *Spiritus procedens* oder beim *Spiritus almifice*. Daß das Stück trotzdem in dieselbe Gruppe von Kompositionen einzuordnen ist, zeigt sich schon daran, daß es in Brüssel zwischen den beiden Textparaphrasen aufgezeichnet wurde. Ferner sind die Satzstruktur und die Art der Cantusverarbeitung dem *Spiritus procedens* und dem *Spiritus almifice* jeweils sehr ähnlich.

³⁴ Vgl. den nächsten Teil dieses Kapitels.

Für die Einordnung des Stücks bietet es sich an, es als eine Folgeerscheinung des motettischen Tropierungsverfahrens beim Diskantsatz anzusehen, gleichsam als eine entropierte Fassung im Gefolge der beiden Textparaphrasen. Das motettische Tropierungsverfahren für die Diskantsätze war über die Spiritus procedens - Motette in Oxford d. 20 als Bindeglied zu verstehen gewesen. Beim vorliegenden Stück wird die Zusatztropierung rückgängig gemacht. Es entsteht eine den Diskantsätzen mit den Tropen zweiten Grades sehr ähnliche Komposition, die von jenen zwar das Paraphrasieren der Melodie, nicht aber die Möglichkeit der Textparaphrase übernimmt. Vor dem Hintergrund der verwandten Machart der drei Stücke ergibt sich zwischen den Tropen zweiten Grades und dem Spiritus et alme ein Verhältnis, das gegenüber dem Vorgang des Textierungstropus auf dem Kopf steht. Beim Textierungstropus werden präexistente Melismen textiert. Hier dagegen scheinen die syllabischen Tropen zweiten Grades das Primäre.

III. Motettische Sätze ³⁵

Bei den Stücken in Oxford d. 20 und Chicago 654 handelt es sich jeweils um Motettenfragmente, die vom Herstellungsverfahren französischer *ars antiqua* - Motetten grundsätzlich abweichen. Das IX. Gloria tritt hier im Motetus (Oxford d. 20) bzw. im Triplum (Chicago 654) auf, also in den Stimmen, die im Bereich herkömmlicher Motetten musikalisch wie textlich einer gegenüber dem Tenor jüngeren Schicht angehören. Die Tenores dürften in beiden Stücken frei erfunden sein. Aufgrund der Klanglichkeit sowie des bei beiden Stücken zu beobachtenden Verfahrens der Melodieparaphrasierung, schließlich wegen des auch hier (in Oxford d. 20) anzutreffenden „tropus tropi“ Spiritus procedens a patre lassen sich diese Motetten im Zusammenhang der Versionen des Spiritus et alme in englischer Klanglichkeit behandeln.

Beide Motetten sind liturgisch gebunden. Der Tropus zum IX. Gloria wird mehrstimmig in motettischer Art vertont. Die Frage nach der Stellung der Motette innerhalb der Liturgie und nach den Bedingungen dafür ist m. W. bislang noch nicht eingehend untersucht worden. Geht man von den Ersatzklauseln aus, so stellt sich schon die Frage, ob sie tatsächlich die entsprechenden Discantuspartien zu ersetzen hatten ³⁶. Wenn eine Klausel anstelle der Discantuspartie eingesetzt wurde, kann man evtl. davon ausgehen, daß die dazugehörigen Motetten im Sinn einer vertikalen Tropierung die Stelle der Discantuspartie einnahmen, wenn der Text der Motette liturgischen Bezug zum Tenor hat.

Sonderfälle, bei denen die Motette unzweifelhaft liturgisch gebunden ist, liegen dann vor, wenn sie in ihrer Funktion das Organum ablöst. Dies ist der Fall bei einigen Motetten über dem Tenor „Kyrie eleison“, wenn die Oberstimme(n) inhaltlich als Tropen zum Tenor aufzufassen sind ³⁷. Die Tenores werden jeweils von geschlossenen Teilen aus Ordinariumsmelodien, einzelnen Kyrie-Anrufungen, gebildet ³⁸, und nicht

³⁵ Zur Situation der ma. Motette in England generell vgl. Peter Lefferts, *The Motet in England in the Fourteenth Century*, in: *Current Musicology* 28/1979, S. 55 ff.

³⁶ Vgl. Reckow, *Organum*, S. 444; dort weitere Literatur.

³⁷ Als Beispiele mögen genügen: Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115 (Ba), fol. 54r: „O miranda Dei caritas“ / „Salve mater salutifera“ / „Kyrie“ (Reaney, RISM B IV/1, S. 69); — Burgos, Monasterio de Las Huelgas (Hu), fol. 94r: „Splendidus regis“ / „Leo, bos ut aquila“ / „[Kyrie]“ (Reaney, RISM B IV/1, S. 266); — Auf eine Reihe englischer Kyrie-Motetten verweisen Lefferts/Bent, *New Sources*, S. 278 - 281 (S. 281 eine tabellarische Übersicht) u. S. 286 - 289.

³⁸ Bei den oben in Fußn. 37 genannten Beispielen aus Ba und Hu handelt es sich

nur von aus dem Zusammenhang gerissenen Bruchstücken. Der Vortrag kann dann als Alternieren zwischen der Motette und der Einstimmigkeit gedacht werden. Ersatzklauseln zu den Kyrie-Motetten sind nicht bekannt³⁹, was sich aus dem Fehlen von Ordinariumssätzen im *Magnus liber* erklärt. Die Kyrie-Motetten sind also vom Notre Dame - Repertoire unabhängige Stücke. Ähnlich verhält es sich mit den beiden Spiritus et alme - Motetten, wo an die Stelle der traditionellen organalen Singweise des Tropus die motettische Satzart tritt. Weitere Beispiele sind die Alleluia-Bearbeitungen in den Worcester-Fragmenten⁴⁰ sowie einige motettenartige Stücke in der Hs. Lo D⁴¹. Allen diesen Stücken ist gemeinsam, daß sie auf sinnvollen, textlich und musikalisch geschlossenen Tenorabschnitten beruhen, und innerhalb eines größeren liturgischen Ganzen als mehrstimmige Faktur die Funktion übernehmen, die früher das Organum innehatte. Besonders für England scheint die liturgische Bindung der Motetten typisch, da sich hier neben den beiden Spiritus et alme - Motetten eine Anzahl von Kyrie-Motetten⁴² sowie Alleluia-Bearbeitungen finden.

Die Voraussetzung für die Existenz dieser liturgisch gebundenen Motetten dürfte in ihrer Unabhängigkeit vom Notre Dame - Repertoire liegen. Die Notre Dame - Motetten neigen aufgrund ihrer Entstehungsgeschichte auf dem Weg über die Textierung von Klauseln, denen nur Bruchstücke aus der Einstimmigkeit zugrundeliegen, dazu, sich von der Liturgie weg zu einer eigenständigen Gattung zu entwickeln⁴³, der Entstehungsprozeß bedingt also die Loslösung von der Liturgie. Sobald die Motette sich jedoch etabliert hatte, konnte sie von ihrem Entstehungsprozeß verabsolutiert in liturgischer Funktion eingesetzt werden.

Aber auch bei den erwähnten Beispielen besteht die Möglichkeit, daß die Motetten sich aus dem liturgischen Kontext lösen: Zu einer

um den ersten Anruf aus dem XII. Kyrie der Editio Vaticana.

³⁹ Vgl. Reaney, RISM B IV/1, Index S. 848; die Stichworte „Kyrie leyson (organal)“ bis „Kyrie Tro virginitatis amator inclite“ enthalten ausschließlich Motetten oder Organa.

⁴⁰ Vgl. Fred Büttner, Stimmtauschmotetten in den Worcester-Fragmenten (mschr. Magisterarbeit) München 1983, S. 9 - 10 u. S. 47.

⁴¹ London, British Library, Add. 27630, z. B. fol. 57r: „Dat superis inferis gaudia“ / „Hec dies“ (Kurt von Fischer (Hrsg.), Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts, 2 Bde. (RISM B IV/3 u. 4) München/Duisburg 1972, S. 627). Der Tenor entspricht der vollständigen Intonation des Ostergraduale, die Motette kann demnach als mehrstimmig gesetzte, vertikal tropierte Intonation des Graduales oder evtl. als Ersatz für den Versus angesehen werden.

⁴² z.B. Lefferts/Bent, *New Sources* (vgl. oben S. 162, Fußn. 37.)

⁴³ Vgl. Reckow, *Organum*, S. 444.

dreistimmigen Kyrie-Motette in Ba ⁴⁴ existiert in Lo D ⁴⁵ eine nur geringfügig abweichende zweistimmige Konkordanz, deren Motetustext („Dum crumena plena tumet ere“ — eine „Hymne“ auf das Geld), schwerlich als Tropierung des Kyrie aufzufassen ist.

Nach diesem Exkurs zur Frage der liturgischen Stellung der Motette seien nun die beiden englischen Spiritus et alme - Motetten näher untersucht. Vom Stück in Oxford d. 20 ist nur die Oberstimme mit dem Spiritus procedens vollständig überliefert. Bei einer weiteren Stimme ist lediglich ein System erhalten, der dazugehörige Text ist abgeschnitten. (Textiert war diese Stimme sicherlich, da auch die damit verwandte Oberstimme von Chicago 654 Text trägt.) Diese beiden textierten Oberstimmen sind der Grund dafür, daß zumindest dem äußeren Erscheinungsbild nach eine Motette vorliegt, wiewohl sie ihrer Machart nach vom Motettentyp der ars antiqua abweicht. Eine mit Sicherheit anzunehmende dritte Stimme fehlt ganz. In Dittmers Ausgabe ist die abbrechende zweite Stimme als Tenor (*Pes*) bezeichnet ⁴⁶. Wie Sanders ⁴⁷ überzeugend argumentiert, muß es sich bei dieser Stimme um eine Mittelstimme handeln, also um eine Stimme, die an der Stelle des sonst üblichen Motetus steht. Sanders schließt dies aufgrund des Quartabstands zwischen beiden Stimmen; eine Mittelstimme ist deshalb nicht mehr unterzubringen. Von diesen Überlegungen ausgehend stellt er eine Rekonstruktion für den Teil des Stücks her, von dem zwei Stimmen vorhanden sind ⁴⁸.

Eine nähere Betrachtung der fragmentarischen Mittelstimme ergibt für das in der Oberstimme durch die Silbe „*Spiritus*“ gekennzeichnete Anfangsmelisma, daß der Komponist damit gleichsam eine Vorausparaphrase über den Melodieteil „*Spiritus et alme*“ herstellt ⁴⁹, die im Gegensatz zum anschließenden, in der Oberstimme fast durchgehend syllabisch vorgetragenen Teil mit Ausnahme der zweiten perfectio nicht durch Pausen unterbrochen wird:

⁴⁴ Vgl. oben S. 162, Fußn. 37.

⁴⁵ London, British Library, Add. 27630, fol. 52r (Fischer, RISM B IV/4, S. 625).

⁴⁶ Luther A. Dittmer, *The Worcester Fragments. A Catalogue Raisonné and Transcription* (MSD 2) o. O. 1957, S. 68, Nr. 43; Dom Anselm Hughes, *Worcester Medieval Harmony of the Thirteenth & Fourteenth Century*, Burnham 1928, ^RHildesheim 1971, S. 105 bezeichnet die vorhandenen Stimmen als „*Medius and Pes*“.

⁴⁷ Sanders, *Cantilena*, S. 27/28 mit Fußn. 63. Unabhängig von ihm bezeichnet Reaney, RISM B IV/1, S. 553, die fragliche Stimme als Mittelstimme.

⁴⁸ Sanders, *Cantilena*, S. 28, Notenbsp. 14.

⁴⁹ Mehrfaches Aufgreifen eines Choralabschnitts in der Mehrstimmigkeit konnte auch in den englischen Diskantsätzen beobachtet werden (vgl. S. 155).

Oxford d. 20, cantustragende Mittelstimme



Graduale Sarisburiense



Spi - ritus et al - me

Mit dem Einsatz des Texts in der Oberstimme ändert sich die Faktur der Mittelstimme. Es folgt die anfangs nicht mehr durch Umspielungsnoten verschleierte Spiritus et alme - Melodie. Der Beginn ist aufgeteilt in Einheiten, die der Ordogliederung von Tenores französischer Motetten vergleichbar sind:

Oxford d. 20, cantustragende Mittelstimme

statt Pause



[Spiritus et alme orpha - norum para - clite]

Graduale Sarisburiense



Spiritus et alme orpha - norum paraclite paraclite

Eindeutig als Ordines erkennbar sind beiden ersten Einheiten, bei der dritten ist zwar die Rhythmusfolge beibehalten, die Pause an der Stelle der vierten perfectio fehlt jedoch. Ab „paraclete“ in der Oberstimme, also ab der Stelle, an der im Cantus (Mittelstimme) die Ordogliederung wieder aufgegeben wird, wird auch der zunächst unparaphrasierte Cantus stärker umspielt, und beim „paraclete“ um eine Quint nach oben transponiert⁵⁰.

Es liegt also der merkwürdige Fall vor, daß die vorgegebene Melodie als Grundlage der Komposition zwar wie ein französischer Motettentenor aufbereitet wird, ihre Basisfunktion jedoch nicht als Unterstimme, sondern als Mittelstimme erfüllt⁵¹. Den Cantus oder eine

⁵⁰ Auch in anderen englischen Bearbeitungen wird das tiefliegende „paraclete“ transponiert (vgl. S. 154).

⁵¹ Einen ähnlich gestalteten „Tenor“ in der Mittelstimme beschreibt Sanders, Motet, S. 544/45: beim „Zelo tui languo“ (Oberstimme) / „Reor nescia“ (Unterstimme) liegt in der als „Tenor“ gestalteten Mittelstimme jedoch nicht unbedingt

Cantusparaphrase, allerdings ohne ordoähnliche Gliederung, als Mittelstimme zu verwenden, ist eine englische Verfahrensweise. Zusätzlich zu dieser Vermischung der französischen und englischen Kompositionsarten hat die Mittelstimme durch ihre Textierung noch etwas vom Charakter einer der beiden texttragenden Oberstimmen, wie man sie aus französischen Motetten kennt. Damit ist eine Voraussetzung dafür geschaffen, daß nicht der Ordinariumstext, sondern auch die Melodie in den Bereich der Motettenoberstimmen eindringt. Der Tenor derartiger Motetten, die Unterstimme, verliert seine Aufgabe, Kompositionsgrundlage zu sein. Da bei diesem Motettentyp die vorgegebene Melodie als Mittelstimme ihre Aufgabe als Kompositionsgrundlage erfüllt, ist anzunehmen, daß der Tenor frei dazukomponiert wurde.

Geht man beim vorliegenden Stück vom äußeren Erscheinungsbild einer Motette mit Tenor und zwei textierten Oberstimmen aus, dann kann innerhalb der beiden texttragenden Oberstimmen eine Abhängigkeit des Triplums von der Mittelstimme beobachtet werden. Der Text der Oberstimme, das *Spiritus procedens a patre*, ist eine Tropierung des Tropus *Spiritus et alme*⁵². Innerhalb eines Stücks vertikal übereinandergeschichtet finden sich hier der nicht tropierte Tropus und die nicht (oder nur wenig) paraphrasierte Melodie zusammen mit dem „tropus tropi“ und einer Melodieparaphrase, sofern man die Oberstimme als Cantusparaphrase in Quarttransposition bezeichnen will, auch wenn sie sich aus Gründen der Parallelführung der Stimmen an die Mittelstimme anlehnen muß. Die sonst horizontale Tropierung und Paraphrasierung liegt nach Motettenart des gleichzeitigen Vortrags mehrerer Texte in vertikaler Weise vor. Zwischen den beiden Oberstimmen entsteht ein der Machart zweistimmiger Motetten verwandtes Verhältnis: Über einem Cantus prius factus erscheint eine zweite Stimme, die sich ausdeutend oder paraphrasierend am Text der Grundstimme orientiert.

ein cantus prius factus vor. Quellen: London, British Library, Sloane 1210, fol. 142v - 143r und York, Minster Library, XVI. N. 3, fol. 10v. (Faksimiles: Harrison/Wibberley, Manuscripts, S. 40 u. 233.) Zu den Gründen für die Mittelstimmen-„Tenores“ vgl. Sanders, Rolle, S. 45.

⁵² Hinsichtlich des Verhältnisses des Oberstimmentexts zum Text des Cantus prius factus kann an zwei englischen Kyriemotetten ähnliches beobachtet werden: Lef-ferts/Bent, New Sources, S. 278/79 beschreiben zwei Kyries, von denen das eine über dem Tropus „O paraclite obumbrans corpus Marie eleyson“ (dem dritten Abschnitt des Marienkyries *Res virginum amator*) als Motetustext „O paraclite regens corpus Marie / qui [...] num ex eius viscere“ etc. enthält. Der Anfang des Motetustexts im zweiten Stück lautet: „Lux et gloria regis celici maria mundi domina plena gra[tia]... Als Cantus prius factus wird das *Kyrie lux et origo* verwendet. Die *Spiritus procedens* - Motette ist also kein Einzelfall.

Die Klanglichkeit des zweistimmig vorhandenen Teils, soweit sie angesichts der fehlenden dritten Stimme überhaupt erschlossen werden kann, dürfte für den oben als Vorausparaphrase bezeichneten Abschnitt in etwa der des Spiritus procedens - Diskantsatzes in Brüssel 266 etc. ähneln, da ein Vergleich der Oberstimmenanfänge des Diskantsatzes mit der Motette weitgehende Identität ergibt:

Brüssel 266

Spiritus procedens a patre venis mundo

Oxford d. 20

Spi - - - - -

Auch die Mittelstimmen sind streckenweise verwandt:

Brüssel 266

Spiritus procedens a patre venis

Oxford d. 20

Sanders' Rekonstruktion der Unterstimme der Oxforder Motette ⁵³ könnte sich also an die Unterstimme des Spiritus procedens - Diskantsatzes anlehnen. Zumindest in einem Punkt weicht seine Version ab: Die für die Unterstimme des Diskantsatzes typischen Quart- oder Quintsprünge fehlen in diesem Anfangsabschnitt bei Sanders. Mit dem Beginn des syllabischen Vortrags in der Oberstimme der Spiritus procedens - Motette kann eine gewisse Ähnlichkeit mit der Motette in Chicago 654 trotz dort in verschiedener Hinsicht veränderter Bedingungen angenommen werden, da aufgrund der Pausen in der Mittelstimme in Oxford d. 20 wie in der Oberstimme in Chicago 654 Lücken in der geschlossenen Dreistimmigkeit entstehen. In der Unterstimme hätten sich dann Quartsprünge analog zu Chicago 654 zu häufen. Trotz des etwas veränderten Klangbildes im syllabischen Teil gilt ein Moment für das ganze Stück, nämlich der relativ geringe Ambitus, in dem sich der gesamte Klangblock bewegt, soweit sich der Ambitus aus den vorhandenen Stimmen in Verbindung mit der Klanglichkeit in Terzsextparal-

⁵³ Sanders, *Cantilena*, S. 28, Notenbsp. 14.

lelen überhaupt erschließen läßt.

Die Motette aus Chicago 654 ist ebenso wie das oben besprochene Stück als Fragment überliefert. Da aber von allen Stimmen verhältnismäßig viel vorhanden ist, — der *Pes* ganz, von der Mittelstimme fehlt der Anfang, von der Oberstimme der Schluß —, gibt es hier im Gegensatz zur Oxforder Motette keine Probleme bei der Benennung der Stimmen und ihrer Funktion.

Der Tenor ist auch diesmal frei erfunden⁵⁴. Der Mittelstimmentext *Gaude virgo salutata* ist in Konkordanzen überliefert⁵⁵, die Melodie weicht jedoch von der sonst bekannten ab⁵⁶. Bei der Oberstimme handelt es sich streckenweise unverschleiert um die *Spiritus et alme*-Melodie, an anderen Stellen wird sie nur unwesentlich von Nebennoten umspielt:

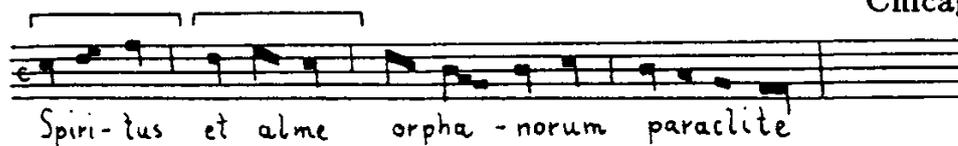
(Notenbsp. s. folgende Seite)

⁵⁴ Dittmer, *VmM* 6, S. 9: „Der Tenor, der wohl einen *cantus prius factus* enthalten kann, konnte vorläufig nicht identifiziert werden.“ Da ein *Cantus prius factus* bereits als Oberstimme vorhanden ist, scheint es unwahrscheinlich, daß das Stück eine weitere vorgegebene Melodie enthält.

⁵⁵ Luther A. Dittmer, Oxford, *Latin Liturgical D* 20; London, Add. 25031; Chicago, Ms. 654 App. (*VmM* 6) Brooklyn o. J., S. 9; Jacques Handschin, *The Summer Canon and its Background I*, in: *MD* 3/1949, S. 66.

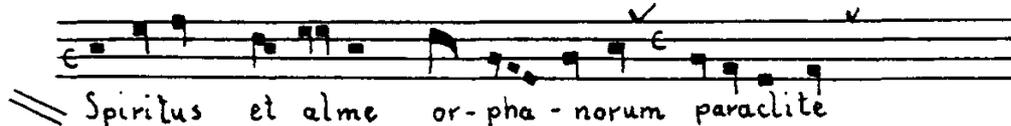
⁵⁶ Dittmer, *VmM* 6, S. 9.

Chicago 654



Spi-ritus et alme orpha-norum paraclite

Graduale Sarisburiense



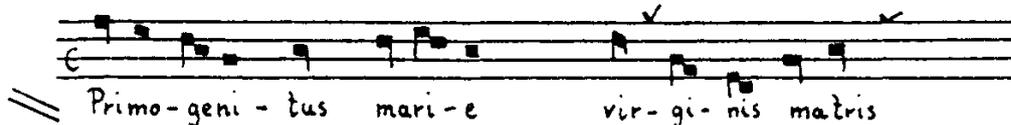
Spiritus et alme or-pha-norum paraclite

Chicago 654



Primo-geni-tus mari-e vir-gi-nis matris

Graduale Sarisburiense



Primo-geni-tus mari-e vir-gi-nis matris

Chicago 654



Ad mari-e gloriam Mariam sanctificans Mariam gu-

Graduale Sarisburiense



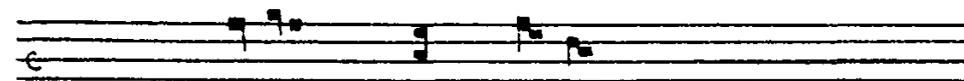
Ad mari-e glori-am Mariam sanctifi-cans Mari-am gubernans

Chicago 654



[- bernans Mari-am co - ro - nans]

Graduale Sarisburiense



Mariam co-ro-nans

Der Anfang der Oberstimme erinnert in seiner Einteilung an Ordogliederung. Dieses Phänomen, das bei der Oxforder Motette in der Mittelstimme beobachtet werden konnte, taucht also jetzt in der Oberstimme auf. Dadurch, daß die Melodie und der Text des Cantus prius factus hier als Oberstimme vorkommen, unterscheidet sich die Motette aus Chicago grundlegend von der aus Oxford. Dort nimmt zwar der Cantus dem äußeren Erscheinungsbild nach die Stelle des Motetus (also einer Oberstimme) ein, war aber in Wirklichkeit nach traditioneller

englischer Art Kompositionsgrundlage gewesen. In Chicago liegt der Cantus oben, die Anlage der Komposition richtet sich nach der Oberstimme, da vom Motetus zwar nicht der Text (*Gaude virgo salutata*), aber die Musik, schließlich noch der Tenor frei erfunden sind. Das französische Prinzip, Motetten auf der Basis eines Tenors zu komponieren, wird hier gewissermaßen auf den Kopf gestellt.

Auch bei dieser Motette herrscht die typisch englische Klanglichkeit vor. Terzsextparallelen dominieren:



Wie auch im Oxforder Stück und in den Diskantsätzen mit Melodieparaphrasen wird aufgrund eines relativ geschlossenen Klangprofils der Cantus bei „*paraclite*“ transponiert, aus (Graduale Sarrisburiense) wird (Chicago 654). Die ersten drei Töne sind eine Terz nach oben gelegt, um beim vierten in die Originallage zu münden. Es ist anzunehmen, daß an dieser Stelle der hier fehlende Motetus ab „*paraclite*“ über der Oberstimme gelegen haben dürfte, da die Unter- und die Oberstimme aus der Terz in den Einklang gehen.

Die Klanglichkeit entsteht aus Gründen des Oberstimmencantus nicht im üblichen Herstellungsverfahren von der Mittelstimme aus, vielmehr scheint es, als hätte sich das Klangprinzip so verfestigt, daß es den Komponisten möglich war, auch auf anderem Weg ein verwandtes Klangergebnis zu erzielen. Sie sind somit in der Lage, nicht nur bei einem anders als üblich gestalteten Cantus, wie er aufgrund der Ansätze zur Ordogliederung auch schon im Oxforder Stück vorliegt, sondern auch bei veränderter Lage der vorgegebenen Stimme innerhalb des Satzes (Chicago 654) das gewohnte Profil englischer Klanglichkeit als Kompositionsergebnis annähernd zu erreichen.

Für die Komposition des Ordinariums am Beispiel des Tropus Spiritus et alme bedeutet insbesondere die Motette aus Chicago etwas Ungewöhnliches: nicht nur der Text, wie etwa beim Kyrie aus der Messe von Machaut, sondern auch die Melodie erscheint hier in der Motettenoberstimme. Die Tropen, die das Eindringen der Mehrstimmigkeit in das Ordinarium Missae bewirkt hatten⁵⁷, führen im vorliegenden Fall

⁵⁷ Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 1, S. 299.

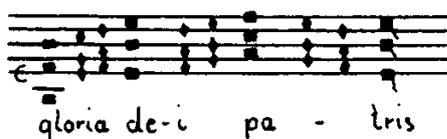
auch dazu, daß der Text und die Melodie als Motettenoberstimme verwendet werden. Was jedoch beim Kyrie von Machaut schon möglich ist, nämlich daß die Mehrstimmigkeit in ihrer Form als Motette den ganzen Text, also den Tropus und den regulären Text, erfaßt⁵⁸, ist bei den soeben besprochenen Stücken noch nicht möglich. Erst auf der Stufe von Old Hall wird auch der Gloriatext mit dem Spiritus et alme insgesamt mehrstimmig als Motette vertont, dort allerdings ohne die einstimmige Vorlage in der Oberstimme zu berücksichtigen. Die Motette kann dann mittels der ihr gegebenen rhythmischen Konstruktionsmöglichkeiten, die in Oxford und Chicago mit der angedeuteten Ordogliederung erst in Ansätzen vorhanden sind, den gesamten Text in die Mehrstimmigkeit integrieren.

⁵⁸ Lütolf, *Ordinarium Missae-Sätze* Bd. 1, S. 302: beim Kyrie erfaßt die Mehrstimmigkeit eher sowohl den Tropus als auch den regulären Text.

IV. Kompositionen ohne Verwendung des IX. Glorias

Oxford 384 enthält ausschließlich fragmentarische Gloriavertonungen. Vier der fünf Stücke sind mit *Spiritus et alme tropiert*⁵⁹. Die drei lesbaren Stücke sind nicht auf einem *Cantus prius factus* aufgebaut, worin sie sich von den bisher besprochenen Stücken grundsätzlich unterscheiden⁶⁰. Außerdem wird dabei jeweils der Tropus und der reguläre Text mehrstimmig gesetzt, was bisher nur auf das Stück aus Durham zutraf. Die Voraussetzung dafür ist ebenso wie in Durham das Fehlen zusätzlicher Tropierung und (mit Ausnahme einiger eingeschobener Melismen) syllabischer Textvortrag, sodaß die Stücke sich nicht zu sehr ausdehnen. Eine wichtige Voraussetzung ist außerdem das Fehlen des IX. Glorias als Melodievorlage. Der Komponist ist gezwungen, den ganzen Text mehrstimmig zu gestalten, da er nicht im Sinn der *Alternatimpraxis* auf die Einstimmigkeit zurückgreifen kann⁶¹.

Beim Stück, das in RISM als Nr. 3 bezeichnet wird⁶², überwiegt die herkömmliche Parallelbewegung. Stimmkreuzung gibt es nicht, da ja ein *Cantus* fehlt, der sie veranlassen könnte. Terzsextparallelen stehen z. B. bei „gloria dei“:



Quintdezimklänge erscheinen häufiger als Sextdezimklänge.

⁵⁹ Laut Gilbert Reaney (Hrsg.) *Manuscripts of Polyphonic Music (c. 1320 - 1400)* (RISM B IV/2) München/Duisburg 1969, S.252 - 254 enthalten nur drei der Glorias des *Spiritus et alme* (Nr. 1, 3 u. 4), für die vierte Komposition gibt Reaney lediglich an, daß es sich dabei um einen Gloriatropus handelt (a. a. O. S. 254, Nr. 5: „erased“). Eine Untersuchung der Handschrift zeigte, daß auch dieses nahezu unlesbare Gloria mit *Spiritus et alme tropiert* ist (vgl. Summers, *Repertory*, S. 171. In der ersten Akkolade ist vom Tropus der Teil „*Spiritus et alme orphanorum paraclite*“ erkennbar, in der dritten Akkolade „*Ad Mariae gloriam*“, am unteren Rand des Blattes „*Mariam sanctificans*“. Der Notentext ist gänzlich unlesbar.

⁶⁰ Ebenso frei komponiert ist der Tropus zweiten Grades *Spiritus concordie spiraculum* im County Record Office in Worcester. Es liegt nur der Tropus mehrstimmig vor, was den singulären Fall bedeutet, daß die in den Vortrag des einstimmigen IX. Glorias eingebauten Tropen nicht auf die vorgegebene Melodie zurückgreifen.

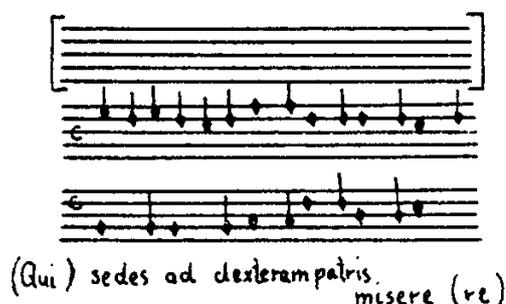
⁶¹ Vgl. aber oben Fußn. 60.

⁶² Reaney, RISM B IV/2, S. 253.

Das Stück RISM Nr. 1⁶³, das eine kompliziertere Faktur aufweist, charakterisiert Harrison folgendermaßen: „[...] the other follows the trend of the new descant style in its independence of line and ornamented melody in greater prolation.”⁶⁴ Die Ornamentik erfaßt alle drei Stimmen, Fortschreitung in größeren Notenwerten (Breven und Semi-breven) findet sich nur einmal über eine längere Strecke:



Koloristische Elemente konnten schon in einigen den Cantus paraphrasierenden Stücken beobachtet werden⁶⁶. Im untropierten Spiritus et alme aus Brüssel 266 waren derartige Passagen untextiert. Vom Text erfaßt wurden formelhafte Bewegungen dagegen bei den beiden zusätzlichen Tropierungen des Tropus, wo für Melismen nur mehr wenig Platz war. Beim vorliegenden frei komponierten Satz wird auch der nicht zusätzlich tropierte Text des Spiritus et alme sowie der reguläre Text koloristisch formelhaft wirkenden Bewegungen unterlegt:



Diese Stelle scheint musikalisch weniger rational durchkonstruiert zu sein als die gelegentlich vorkommenden melismatischen Passagen:

⁶³ Reaney, RISM B IV/2, S. 252/53.

⁶⁴ Harrison, English Church Music, S. 100.

⁶⁵ Dieses und die folgenden Notenbsp. nach Apfel, Studien Bd. II, Nr. 35 S. 90/91.

⁶⁶ Vgl. oben S. 153.

6 5 65 68 65 68 65 68

glo - - - - - riam

Insbesondere zwei charakteristische Merkmale fallen auf: die schrittweise Bewegung Sext - Quint - Sext - Oktav, außerdem das damit zusammenhängende sequenzartige Verschieben der Glieder. Ähnlich verhält sich ein Abschnitt im Amen-Melisma:

12 5 12 5 686 686 686

A - - - - - men

Wieder ist das sequenzartige Versetzen eines Klangmodells zu beobachten⁶⁷.

* * *

Gezeigt werden konnte im Verlauf der Besprechung von Stücken in englischer Klanglichkeit die starke Fähigkeit dieser Tradition über ein Jahrhundert⁶⁸ hinweg, nicht von Haus aus geeignete Kompositi-

⁶⁷ Gelegentlich läßt sich derartiges Verschieben feststehender Bewegungsmodelle in allerdings einfacherer Ausprägung auch in englischen Stimmtauschmotetten aus dem 13. Jh. feststellen, vgl. Büttner, Stimmtauschmotetten, S. 53.

⁶⁸ Das Stück aus Durham entstammt dem letzten Viertel des 14. Jh. (Summers, *New Source*, S. 406). Die Quellen für die drei Diskantsätze: Gloucester D. 149, Brüssel 266, Oxford B. 14 und Oxford 362 verteilen sich auf das ganze 14. Jh. (vgl. das Diagramm bei Stevens, *Polyphonic Tropers*, S. 748). Die Motetten aus Oxford d. 20 und Chicago 654 wurden etwa um 1300 aufgezeichnet (Reaney, *RISM B IV/1*, S. 541 u. 813). Für Oxford 384 geht aus den Angaben bei Frank Ll. Harrison, *English Church Music in the Fourteenth Century*, in: Dom Anselm Hughes and Gerald Abraham (Hrsg.), *Ars Nova and the Renaissance 1300-1540* (New Oxford History of Music, Vol. III) London usw. 1960, S. 100 das 14. Jh. (2. Hälfte?) als Entstehungszeit hervor. Daß die Datierung ins 13. Jh. bei Reaney, *RISM B IV/2*, S. 252 falsch ist, verrät schon die Notation des Fragments.

onsmittel und -möglichkeiten anderer Herkunft (z. B. die Motette) einzuschmelzen, ohne ihren wesentlichen Zug, die imperfekten Konsonanzen, aufzugeben. Der Verschmelzungsprozeß von so heterogenen Elementen verschiedener Herkunft wie Cantusbearbeitung, motettische Faktur, Klanglichkeit in imperfekten Konsonanzen etc. erwies sich schließlich als notwendige Grundlage für jene kontinentale Entwicklung, die mit Dufay beginnt. Dort ist außerdem eine Stufe erreicht, bei der der Text und die Musik des IX. Glorias in der Oberstimme auftreten, bei der das Wort nicht mehr von der es einhüllenden Mehrstimmigkeit erdrückt wird. Auch dafür sind in den englischen Vertonungen des Spiritus et alme wichtige Voraussetzungen gegeben.

MOTETTEN UND SÄTZE OHNE DURCH- GEHENDE EINSTIMMIGE GLORIAMELODIE: DAS GLORIA MIT SPIRITUS ET ALME IN ÜBERGREIFENDER MEHRSTIMMIGER KONZEPTION

Für die Kompositionsstadien, die den bisher besprochenen Sätzen folgen, muß sowohl aufgrund des Materialreichtums, als auch, um die Übersichtlichkeit der Darstellung zu gewährleisten, das methodische Vorgehen geändert werden. Wurden bisher anhand von Einzelstücken oder Gruppen von Stücken als Gegenstand der Besprechung die Hauptaspekte der Abhandlung, der Cantus, sein Verhalten in der Mehrstimmigkeit und sein Verhältnis zu ihr behandelt, so sollen jetzt eben diese zentralen Fragen der Abhandlung selbst zum Ausgangspunkt der Darstellung gemacht werden. Es soll weniger von einzelnen Stücken ausgegangen werden, vielmehr sollen die Hauptaspekte im Vordergrund stehen.

Zwei Gruppen von Stücken verschiedener Machart aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und gelegentlich darüber hinaus werden in diesem und im folgenden Kapitel besprochen. Der verhältnismäßig weit gestreckte Zeitraum rechtfertigt sich zunächst aus der Vielfalt der Erscheinungen und ihrer wechselseitigen Beeinflussung, wie sie für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts typisch ist. Ferner ergeben sich weitreichende Vergleichsmöglichkeiten.

Zunächst werden an einer Anzahl von Sätzen, die keine Gloriamelodie enthalten, die Möglichkeiten einer übergreifenden mehrstimmigen Anlage beschrieben, wie sie sich beispielsweise aus den formalen Gestaltungsprinzipien des motettischen Satzes ergeben. Ein Cantus prius factus tritt dabei nur in zwei Stücken auf, wobei es sich bei der zugrundeliegenden Melodie in keinem Fall um das Gloria mit Spiritus et alme handelt, sondern stets um fremde Melodien, die jeweils als Tenor verwendet werden.

Sodann werden die Möglichkeiten der Textgliederung untersucht, wie sie sich bei der derartig konzipierten Sätzen ergeben.

Im Vergleich dazu werden im darauffolgenden Kapitel eine Anzahl von Sätzen mit Cantusparaphrasen in der Oberstimme beschrieben. Untersucht wird zunächst wiederum der äußere Aufbau dieser Stücke, schließlich die den Cantus enthaltende Oberstimme und ihre

Möglichkeiten der Textgliederung, wie sie sich aus der Tatsache der Verwendung einer einstimmigen Vorlage darstellen.

I. Zur übergreifenden mehrstimmigen Konzeption

Wenn im folgenden von der übergreifenden Anlage des Satzes bei Motetten und sonstigen Sätzen ohne Gloriamelodie oder mit nur geringfügigen Anklängen daran die Rede sein soll, so gilt es, zunächst zu klären, nach welchen Kriterien die zu besprechenden Stücke zusammengestellt wurden, da in der Zeit um und nach 1400 auch unterschiedliche Satzarten in verschiedener Hinsicht Gemeinsamkeiten aufweisen und sich gelegentlich vermischen. So läßt sich etwa das Tenor/Contratenor-Paar sowohl bei Motetten, als auch bei Sätzen mit Oberstimmenparaphrasen des IX. Glorias beobachten. Dazu kommt, daß — mit Ausnahme verhältnismäßig weniger Stücke¹ — der motettische Aufbau für den Messensatz etwas relativ Neues war. Von der in dieser Zeit noch im wesentlichen weltlichen Gattung Motette übernimmt das Meßordinarium den vorgegebenen Satztyp. Der für die Motettenoberstimmen eine Neuheit bedeutende Meßtext nimmt der Gattung in ihrer bisherigen Form ein wesentliches Charakteristikum, nämlich die meist weltlichen, neugedichteten Oberstimmentexte.

Für alle hier zu behandelnden Stücke gilt, daß jeweils der gesamte Text vertont wird. Ein einstimmiges Gloria als den Satz verbindendes Element liegt nicht zugrunde. Es kann also weder auf die Alternatimpraxis zurückgegriffen werden, bei der mehrstimmige Passagen mit der einstimmigen Gestalt der Melodie abwechseln, noch kann an der einstimmigen Melodie entlang komponiert werden. Es muß also eine musikalisch eigenständige Konzeption gefunden werden, die den Satz als mehrstimmiges Gebilde zusammenhält. Als Möglichkeiten dafür bieten sich z. B. die Verwendung eines fremden Tenors oder der isorhythmische Aufbau an. Die eindeutig als Motetten zu bezeichnenden Stücke unter den Gloriakompositionen mit dem Spiritus et alme zeichnen sich deshalb durch mehr oder weniger konstruierten Aufbau aus, während die übrigen hier zu untersuchenden Stücke sich freier verhalten und gelegentlich an den Chansonsatz anlehnen. Wenn dabei in einigen Stücken doch Anklänge an das IX. Gloria zu beobachten sind, dann handelt es sich in keinem Fall um einen stets präsenten Cantus². Ein weite-

¹ Vgl. oben S. 162ff.

² Vgl. unten S. 183ff.

rer Gesichtspunkt für die Auswahl der Stücke ist, daß die meisten in mehreren Stimmen Text tragen.

Weniger zentral sind folgende Momente: Die in den Sätzen mit Oberstimmenparaphrasen nicht selten vorkommenden Noëmata in archaisierender Satzweise fehlen hier³. Desweiteren werden nicht selten in die drei- und vierstimmigen Stücke Duoabschnitte eingebaut. Dies ist auch bei weltlichen Motetten dieser Zeit häufig anzutreffen⁴, kann aber keineswegs als nur für die Motette typisch bezeichnet werden, da sich Duos auch in Sätzen mit Oberstimmenparaphrasen finden.

Soweit zu grundsätzlichen Merkmalen der in diesem Kapitel zusammengefaßten Stücke. Es handelt sich (nach der Numerierung in der Quellenliste S. 33ff.) um folgende Sätze:

2	Barcelona A
3	BL Q 15 (Ciconia)
4	BL Q 15 (Zacarie)
6	BL Q 15 (Lymburgia)
25	London, Old Hall (Pycard)
26	London, Old Hall (Queldryk)
29	Modena 568
41	Oxford 213 (Ciconia)
45, 46, 77	Padua 1225, 1475 und Utrecht (Engardus)
47, 48, 50	Padua 1475 und Rom Barb. lat. 171 (zus. mit Clementie pax baiula tropiert)
68, 73	Trient 90 und 93

Die Sätze seien nun in ihrer Anlage kurz beschrieben: Am deutlichsten tragen die beiden isorhythmischen Kompositionen aus Old Hall von Pycard und Queldryk motettisches Gepräge, sodann der ebenfalls isorhythmische Satz von Engardus, der Satz aus Modena 568 sowie derjenige aus den Trienter Codices 90 und 93 mit dem Tenor *Alma redemptoris mater*. Die Gestaltungsprinzipien dieser Stücke bedingen am ehesten inneren konstruktiven Zusammenhang.

³ Dieses Satzmodell, das in den Gloriamelodien mit dem Spiritus et alme nur beim Tropus vorkommt, scheint zumindest bei diesen Stücken an die Verwendung einer Gloriamelodie gebunden zu sein, da es in der Einfachheit der Klangfolgen an improvisierbare Praktiken erinnert. Außerhalb der Spiritus et alme - Glorias treten Noëmata auch dann auf, wenn keine Ordinariummelodie zugrundeliegt; Vgl. z. B. das Gloria aus Machauts Messe.

⁴ Vgl. Hans Engel, Art. Duett, in: MGG Bd. 3, Kassel u. Basel 1954, Sp. 876.

Von den isorhythmischen Stücken aus Old Hall ist das von Pycard das kompliziertere ⁵. Der Tenor als auch der hinsichtlich der Tonfolge identische Contratenor entstammen der Sequenz *Johannes Jesu care* ⁶. Beide sind in sich schon isorhythmisch gebaut, d.h., innerhalb der jeweiligen Stimme, die achtmal hintereinander erklingt, wiederholt sich der Rhythmus bereits selbst. Aufgrund der melodischen Identität und des an den Hoquetus erinnernden komplementären Rhythmus ergeben beide Stimmen zusammen einen ebenfalls isorhythmischen Solus Tenor:

Tenor

Contratenor

Solus Tenor

1. Talea 2. Talea

Es handelt sich hier um einen Sonderfall des damals weiter verbreiteten Solus Tenor - Verfahrens ⁷: Entsteht bei der Zusammenziehung des Tenors und Contratenors zum Solus Tenor normalerweise eine Kombinationsstimme aus den jeweils tiefsten Tönen ⁸, so ist im vorliegenden Beispiel die Tonfolge des Solus Tenor sowohl mit dem Tenor als auch mit dem Contratenor identisch, so daß beim Solus Tenor kein Ton der beiden ursprünglichen Stimmen wegfällt.

Diese Sonderstellung des vorliegenden Stücks betrifft aber auch die Funktion des Solus Tenor. Das Solus Tenor - Verfahren ist lt. Margaret Bent normalerweise eine Methode zur Komposition ohne Partitur. Der Tenor und der Contratenor fungieren ihrer Ansicht nach gleichsam als Kompositionsskizzen ⁹. Aufgrund der identischen Ton-

⁵ Eine Analyse des Baus geben Hughes/Bent, Old Hall Bd. III, S. 19.

⁶ Manfred Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, 2. Aufl. London 1951, S. 60/61.

⁷ Margaret Bent, *Some Factors in the Control of Consonance and Sonority: Successive Composition and the Solus Tenor*, in: *Kongreßbericht Berkeley 1977, Kassel usw.* 1981, S. 630 schreibt von „some twenty compositions“; Listen mit Stücken gibt Shelley Davis, *The Solus Tenor in the 14th and 15th Centuries*, in: *AMI* 39/1967, S. 60 - 64.

⁸ Davis, *Solus Tenor*, S. 49. Der Aufsatz besteht zum Teil aus einer Reihe von Beispielen verschiedener Möglichkeiten der Zusammenziehung des Tenors und Contratenors zum Solus Tenor.

⁹ Bent, *Successive Composition*, S. 632. Heinrich Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, S. 95 sieht den Solus Tenor als Harmoniefundament im Zusammenhang mit dem von ihm so genannten „Kombinationsbaß“ im Liedsatz,

folge von Tenor, Contratenor und Solus Tenor liegen die Verhältnisse bei Pycards Motette anders. Vermutlich waren nicht der Tenor und der Contratenor die Voraussetzung für das Entstehen des Solus Tenor, vielmehr dürfte der Vorgang umgekehrt abgelaufen sein¹⁰. Es scheint unwahrscheinlich, daß der Tenor und der Contratenor beide von vornherein melodisch identisch, beide isorhythmisch und noch dazu rhythmisch komplementär konzipiert wurden, nur um dann zusammen einen isorhythmischen Solus Tenor zu bilden, in dem das Ineinandergreifen beider Stimmen nivelliert wird. Das Verhältnis des Tenors und des Contratenors zueinander läßt vielmehr an eine Zerlegung des zuerst entstandenen Solus Tenor denken. Die einfache isorhythmische Faktur des Solus Tenor gegenüber dem komplizierten, weniger sinnfälligen und konstruiert wirkenden rhythmischen Ablauf des Tenors und des Contratenors spricht ebenfalls dafür, daß der Solus Tenor zuerst gestaltet wurde, innerhalb des Kompositionsvorganges also eigentlich Tenorfunktion hat. Die Sequenz *Johannes Jesu care* liegt demnach nicht der als Tenor bezeichneten Stimme zugrunde, sondern dem Solus Tenor. Der Tenor wird zum Scheintenor. Der Vorgang, den Solus Tenor als Kombinationsstimme aus dem Tenor und dem Contratenor herzustellen, wird hier nur vorgetäuscht¹¹.

Diese Zerlegung des Solus Tenor in einen Tenor und Contratenor dürfte aufführungspraktische Gründe haben, wie auch Hughes und Bent in ihrer Old Hall - Ausgabe annehmen¹². Der Solus Tenor sollte bei der Aufführung in den Tenor und den Contratenor aufgeteilt werden. Mit diesem aufführungspraktischen Vorschlag speziell für die Motette von Pycard greifen die Herausgeber den Erklärungsversuch R. v. Fickers für den Solus Tenor insgesamt auf. Ficker nahm an, daß der Solus Tenor instrumental, das Tenor/Contratenor - Paar vokal zu denken sei. Es entstünde demnach ein „Zusammenwirken verschiedener Klangfaktoren bei der Wiedergabe einzelner Stimmen.“¹³ In Pycards Stück tritt

außerdem als „Notbehelf für kleine Besetzungen“ (S. 94), was Bent, *Successive Composition*, S. 630 bestreitet.

¹⁰ Hinsichtlich dieses Stücks sind auch Hughes/Bent, *Old Hall Bd. III*, S. 19, dieser Ansicht.

¹¹ Diese Vortäuschung eines traditionellen Gefüges hat ihre Parallele bei Ciconia, der frei erfundene Tenores für liturgisch Melodien ausgibt, indem er die entsprechende Stimme mit einem Textincipit versieht. Vgl. die Motette *Doctorum principum*, dessen frei komponiertem Tenor das Incipit *Vir mitis* beigegeben ist (Besseler, *Bourdon*, S. 77/78).

¹² Hughes/Bent, *Old Hall Bd. II*, S. 19.

¹³ Rudolf von Ficker, *Polyphonia Sacra* (v. Charles van den Borren). *A Continental Miscellany of the Fifteenth Century* (Rezension), in: *AMI* 7/1935, S. 125/26.

nun zu diesem Solus Tenor ein Alius Contratenor. Statt vier notierten Unterstimmen liegen nur zwei real erklingende Stimmen vor.

Die textierten, einander ähnlichen Oberstimmen setzen im Abstand einer Brevis ein und bewegen sich dann fast in der Art der italienischen Caccia. Derartige Oberstimmenduetten wurden nach Sanders¹⁴ in Norditalien von eintextigen Duetten auf die Motette übertragen. Für die vier Abschnitte des Stücks, innerhalb derer das Tenor/Contratenor - Paar je zweimal abläuft, ergibt sich ein Reduktionsverhältnis von 12 : 9 : 8 : 6¹⁵. Es gilt für die Oberstimmen tempus imperfectum prolatio maior, ab dem vierten Abschnitt tempus perfectum prolatio minor.

Etwas einfacher gebaut ist das Stück von Queldryk. Der Tenor scheint nicht vorgegeben zu sein. Die beiden Großenheiten, die sich jeweils in zwei Taleae unterteilen lassen, stehen im Verhältnis von 2 : 1¹⁶. Die Oberstimmen sind miteinander verwandt, die weitgehende Identität wie bei Pycard fehlt aber. Sie bewegen sich im tempus imperfectum prolatio minor. Der Text ist zwischen beiden Stimmen aufgeteilt, die jeweils untextierte Stimme verläuft langsamer.

Das dritte isorhythmische Stück, die dreistimmige Motette von Engardus besteht aus vier Taleae im tempus imperfectum prolatio maior für den tropierten Gloriatext und drei Taleae im tempus perfectum prolatio maior für das Amen. Die späteren Taleae werden gegenüber der ersten nicht reduziert, die Komposition ist also wesentlich einfacher konstruiert als die beiden englischen Motetten.

In den eben besprochenen Sätzen ist es die Isorhythmie, die ihre Anlage bestimmt. Handelt es sich bei der Motette von Engardus um eine bloße Reihung von ähnlich gearteten Taleae, so werden die Taleae in den Glorias aus Old Hall noch zusätzlich durch die Reduktionsverhältnisse zusammenschweißt. Die Komposition von Pycard enthält neben der Isorhythmie ein weiteres Moment, das für den konstruktiven Zusammenhalt des Stücks sorgt: den einer fremden liturgischen Melodie entnommenen Tenor *Johannes Jesu care*. Ein fremder Tenor liegt auch einem der Spiritus et alme - Glorias aus den Trienter Codices 90 und 93 zugrunde, nämlich die Marienantiphon *Alma redemptoris mater*¹⁷.

¹⁴ Ernest H. Sanders, Art. Motet, § I, 3., in: NGD Bd. 12, London 1980, S. 627.

¹⁵ Hughes/Bent, Old Hall Bd. III, S. 19.

¹⁶ Hughes/Bent, Old Hall Bd. II, S. 20.

¹⁷ Der Contratenor ist in den Quellen ebenfalls mit *Alma redemptoris mater* bezeichnet, die Melodie schlägt hier jedoch nur an wenigen Stellen durch.

Dieser Satz greift damit äußerlich jenes Verfahren auf, nach dem nicht-liturgische *Ars antiqua* - Motetten gebaut sind. Über einem instrumental zu denkenden Tenor aus einem Stück liturgischer Einstimmigkeit stehen Stimmen, die vom Inhalt des Tenors unabhängige Texte vortragen. De facto liegt in Trient 90 und 93 jedoch ein ganz anderes Verfahren vor, da nicht ein langsam fortschreitender Tenor - Cantus firmus raschen Oberstimmen gegenübersteht. Der Tenor bewegt sich ebenso rasch wie die Oberstimmen und ist zudem paraphrasiert, also ähnlich gestaltet wie die Cantusparaphrasen in der Oberstimme des Chansonsatztyps. Außerdem steht nur eine mit c^1 geschlüsselte textierte Oberstimme einem untextierten Tenor/Contratenor - Paar gegenüber.

Die Isorhythmie fehlt im Stück über *Alma redemptoris mater*. Stattdessen werden in die Dreistimmigkeit mehrere zweistimmige Abschnitte eingeschoben, die, soweit der Tenor am Duo beteiligt ist, ebenfalls über dem Cantus firmus gebaut sind¹⁸. Trotz des Cantus firmus - Tenors ist also hier der starr-konstruktive motettische Bau zugunsten einer freieren Anlage aufgegeben.

Zweistimmige Einschübe finden sich auch in anderen motettischen *Spiritus et alme* - Glorias, so in den beiden Stücken von Ciconia. Duoabschnitte sind jedoch keineswegs nur für die Motette typisch, da sie auch in Sätzen mit Oberstimmenparaphrasen vorkommen, sowie in Stücken wie *Lymburgias Spiritus et alme* - Gloria, das weder den Cantus paraphrasiert noch eine Motette ist. Vielmehr dringen Duos verschiedener Art und in jeweils anderen Schlüsselkombinationen, somit abweichender Besetzung, in verschiedene Satztypen ein.

Was die motettischen Sätze betrifft, so finden Duos in beiden Sätzen von Ciconia Verwendung, die zudem durch häufige Fakturwechsel gekennzeichnet sind¹⁹. Beide enthalten zwei texttragende, gleichgeschlüsselte Oberstimmen, lassen sich also schon von daher als Motetten bezeichnen. Die vierstimmige Komposition trägt zudem cacciaartig imitatorische Züge, was schon bei der isorhythmischen Motette von Pycard festgestellt werden konnte. Auch im Satz aus Modena 568 wird dieses Verfahren aufgegriffen. Die Vierstimmigkeit mit zwei gleichgeschlüsselten Oberstimmen mit einem Tenor/Contratenor - Paar wird

¹⁸ Die Duoabschnitte im Kyrie von Dufays Caput-Messe kommen ohne Cantus firmus aus; vgl. Rudolf Nowotny, *Mensur, Cantus Firmus, Satz in den Caput-Messen von Dufay, Ockeghem und Obrecht*, München 1970, S. 109.

¹⁹ Vgl. unten S. 190/91.

hier jedoch im Gegensatz zu Ciconia nicht von Duoabschnitten unterbrochen. Das ergibt sich aus der Machart des Unterstimmenpaares: Notiert ist nur der Tenor. Er ist aber mit der Anweisung *Tenor faciens Contratenorem* versehen, so daß ein an den Kanon erinnerndes Stimm-paar entsteht. Da der Contratenor also mit dem Tenor identisch ist, muß er zwangsläufig eine dem Tenor gleichgestellte Rolle in der Komposition spielen. Es handelt sich nicht nur um eine Zusatzstimme wie häufig in Chansonsätzen, die auf einem Gerüst aus Cantus und Tenor beruhen. Das in Modena 568 angewandte Verfahren sorgt im Satz für inneren konstruktiven Zusammenhalt. So gesehen rückt das Stück in die Nähe der isorhythmischen Motetten.

Handschin nahm für das Gloria aus Modena 568 und für die Motette von Engardus an, daß die Oberstimmen das IX. Gloria in paraphrasierter Form enthalten²⁰. Er bringt eine Anzahl von Beispielen, die jedoch kaum überzeugen, da es sich bei den Choralanklängen in beiden Sätzen nur um kleine Bruchstücke handelt, die eher zufällig zustande gekommen sein dürften, wie z. B. das Amen aus der Motette aus Modena 568²¹. Auch scheint es mir problematisch, im Amen, das beim IX. Gloria in der Überlieferung relativ große Differenzen aufweist²², Choral-töne exakt bezeichnen zu wollen. Zudem trägt die von Handschin angegebene Stelle



zu sehr den Charakter einer floskelhaften Verzierungsfigur, um darin den Choral suchen zu wollen. Die großen Lücken im Choral bei manchen der von Handschin angegebenen paraphrasierten Stellen, die er durch Auslassungszeichen markiert²³, und die Verschiebungen zwischen dem Text in der mehrstimmigen Version und dem lt. Handschin paraphrasierten Choralausschnitt²⁴ lassen nicht so recht an eine Verwendung des Chorals in der Motette aus Modena 568 glauben. Für die Motette von Engardus gilt ähnliches. Durchgehende Kompositionsggrundlage ist in keinem der beiden Sätze ein einstimmiges Gloria mit Spiritus et alme.

²⁰ Handschin, Paraphrasierung, S. 551 - 555.

²¹ Handschin Paraphrasierung, S. 554.

²² Vgl. oben S. 81f.

²³ Z. B. ***V*V**VV* bei „terra pax hominibus“ aus Modena 568 (vgl. Handschin, Paraphrasierung, S. 553).

²⁴ Handschin, Paraphrasierung, S. 553: das „et in terra pax“ entspricht dem transponierten „voluntatis“ des Chorals.

Schon vom Satztyp her scheint dagegen eine Verwendung des Choral im Stück aus Barcelona A eher wahrscheinlich zu sein. Es liegt ein Satz vor, der jenen mit einer Choralparaphrase insofern ähnelt, als sich nur eine textierte Stimme über einem Tenor/Contratenor - Paar findet ²⁵. Handschin gibt auch dafür eine Reihe von Choralzitate an ²⁶. Hanna Stäblein-Harder zieht die Verwendung des Choral zwar in Zweifel, ergänzt Handschins Beispiele aber ²⁷. Das Stück von Lymburgia aus der Hs. BL Q 15 greift zumindest beim zweiten „Jesu Christe“ den Choral auf:



Graduale Romanum



Lymburgia

Choralanklänge finden sich auch im zusätzlich mit *Clementie pax baiula* tropierten Stück ²⁸.

Bei allen diesen Stücken gilt aber, daß der Choral nicht durchgehend verwendet wird, daß die Komponisten also gezwungen waren, den gesamten Text mehrstimmig zu vertonen, da einstimmiger Choralvortrag im Anschluß an die Melodieparaphrase in der Oberstimme nicht als Ersatz für fehlende Passagen im mehrstimmigen Satz zur Verfügung steht.

Im Stück von Lymburgia ist nur beim Tropus eine zweite Stimme textiert. Vollständig textiert sind zwei Stimmen (Cantus und Tenor) in der Komposition von Zacarie in BL Q 15. Das Merkmal der Textierung mehrerer Stimmen haben beide Sätze mit den oben genannten Motetten gemeinsam. Im Gegensatz zu diesen handelt es sich bei Zacarie aber um zwei Stimmen verschiedener Lage. Das aus Cantus und Tenor und bestehende Gerüst wird durch die Textierung hervorgehoben, während

²⁵ Erwähnenswert sind die melodischen Bewegungen der beiden Unterstimmen, die gelegentlich von der üblichen Faktur des Tenor/Contratenor - Paares abweichen: Die auf- und absteigenden Skalen z. B. bei „rex caelestis, deus pater omnipotens“, „suscipe deprecationem nostram. Ad Mariae gloriam“ und „Amen“ erinnern an Troubadourmelodien, bei denen David Halperin ähnliche Beobachtungen machte (vgl. Halperin, *Distributional Structure in Troubadour Music*, in: *Orbis Musicae* 7/1979-1980, S. 17, Bsp. 2/3; S. 21, Bsp. 7).

²⁶ Handschin, *Paraphrasierung*, S. 549/50.

²⁷ Stäblein-Harder, *Mass Music* (krit. Ber.), S. 45.

²⁸ Die Tradition fragmentarischer Choralzitate läßt sich noch bei Wreede Brugensis beobachten, vgl. Josephson, *Geschichte*, S. 37.

der mit dem Tenor gleichgeschlüsselte Contratenor nur Textmarken trägt²⁹.

In der besprochenen Gruppe von Stücken läßt sich also eine verhältnismäßig große formale Vielfalt feststellen. Neben Motetten wurden Stücke aufgenommen, die man evtl. auch als Chansonsatz o.ä. bezeichnen möchte, wie die Komposition aus Barcelona A. Ein Hauptkriterium für die Auswahl der Stücke war, daß jeweils der gesamte Text mehrstimmig vertont ist. Eine wichtige Voraussetzung für das Erfassen des Textes von der Mehrstimmigkeit als Ganzem liegt außerdem darin, daß insbesondere bei der motettischen Form der Text in mehreren Stimmen auftritt, was bei den dem Chansonsatz nachgebildeten Kompositionen nur ausnahmsweise der Fall ist.

Nun gehört aber gerade die motettische Satzweise mit mehreren textierten Oberstimmen einer musikgeschichtlich konservativen Schicht an, da sowohl die isorhythmische Bauweise als auch die Vierstimmigkeit einiger Stücke kurz nach 1400 nicht mehr zukunftsweisend sind. Bei den drei isorhythmischen Motetten von Pycard, Queldryk und Engardus mit zwei textierten Oberstimmen geht zudem die Konstruktionsweise nicht selten zumindest auf Kosten der Textgliederung³⁰.

Die dreistimmigen Kompositionen ohne motettische Züge nähern sich dem Chansonsatz an, der für Stücke mit Oberstimmenparaphrasen typischen Satzart. Trotz der äußerlich ähnlichen Anlage bestehen gerade aufgrund des Fehlens einer Gloriamelodie in der Oberstimme (in Verbindung mit den jeweils verwendeten Mensuren) entscheidende Unterschiede in der Textbehandlung. Außerdem ergibt sich erst aus der Einbeziehung eines einstimmigen Glorias in die Komposition die Möglichkeit, daß der Text die Mehrstimmigkeit in allen Stimmen durchdringt. Das ist dann erreicht, wenn der Cantus sich in Soggetti auflöst, die zur Imitation geeignet sind, was zu einer neuen Art des motettischen Satzes führt.

²⁹ Mehrere texttragende Stimmen finden sich zumindest streckenweise auch in den Stücken von Dufay, Dunstable und im Glogauer Liederbuch. Da sie aber jeweils durchgehend auf dem IX. Gloria aufgebaut sind, fallen sie nicht in dieses Kapitel, das den Sätzen ohne Cantus vorbehalten ist.

³⁰ Vgl. unten S. 192ff.

II. Zur Textbehandlung in den Sätzen ohne Verwendung einer Gloriamelodie

Die Fragestellung kann nicht auf eine Sprachvertonung und Textausdeutung im umfassenden Sinn wie bei den späten Niederländern abzielen. Insbesondere zwei Aspekte der Sprachvertonung lassen sich am zugrundeliegenden Material herausarbeiten: die Möglichkeiten der Textgliederung in den verschiedenen Kompositionstypen, desweiteren der Sprachvortrag, die Textrhythmisierung innerhalb der den Mensuren entsprechend wechselnden Satzarten.

II. a Möglichkeiten der Textgliederung

Zunächst seien die Möglichkeiten der musikalischen Abschnittseinteilung untersucht, die für die Textbehandlung insofern wichtig ist, als davon eine sinnvolle Realisierung der Textabschnitte abhängt. Ein wesentlicher Unterschied ergibt sich zu Sätzen, denen eine einstimmige Gloriamelodie zugrundeliegt. Dort kann der Komponist sich gegebenenfalls an die vorgegebene Melodie halten, während er hier selbständig gliedern muß.

Das satztechnisch wichtigste Mittel sind Klauseln, wobei sowohl die klangliche Komponente als auch melodisch-rhythmisch signifikante Wendungen insbesondere der Oberstimme eine Rolle spielen³¹. Gliedernde Wirkung kann in den textierten Stimmen durch die Setzung von Semibrevispausen häufig in Verbindung mit Klauseln, aber auch unabhängig davon erreicht werden³². Im folgenden soll jedoch weniger von Gliederungsmitteln dieser Art die Rede sein als vielmehr von anderen kompositorischen Möglichkeiten, Abschnitte voneinander abzutrennen.

³¹ Die Stärke des Einschnitts ist dabei auch von der Länge der Schlußklänge abhängig: So wurden in Ciconias Stück aus Oxford 213 nahezu alle Semibreven als Klauselschlußtöne nachträglich zu Longen korrigiert (vgl. auch Hans Schoop, Entstehung und Verwendung der Handschrift Oxford Bodleian Library, Canonici misc. 213 Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II Vol. 24) Bern 1971, S. 58/59).

³² Nicht immer geschieht dies an Stellen, die sich vom Satzbau oder vom Sinnzusammenhang her anbieten (vgl. z. B. „Domine deus — agnus dei — filius patris“ in Barcelona A oder das zusätzlich mit *Clementie pax baiula* tropierte Gloria in Padua 1475 und Rom, Barb. lat. 171, wo die Versgliederung des Zusatztropus streckenweise realisiert wird), häufig wird auch der Sinnzusammenhang auseinandergerissen (z. B. Barcelona A: „Primogenitus — Mariae“).

II. a 1. Fakturwechsel und Gliederung durch innere Einheit ³³

Eine Änderung der kompositorischen Faktur bewirkt stets eine deutliche Zäsur. Ein Fakturwechsel bringt zwar auch einen äußeren Einschnitt im Ablauf des Satzes mit sich, der in der Regel von einer Klausel vollzogen wird. Durch eine bestimmte, länger durchgehaltene Faktur erhält ein Abschnitt aber auch sein einheitliches Gepräge und damit inneren Zusammenhang. Nicht erst durch die Abtrennung vom folgenden Abschnitt entsteht deshalb ein zusammenhängender Teil, allein aus sich selbst heraus weist er sich als zusammenhängende Einheit aus.

Ein Mensurwechsel bringt stets eine deutliche Fakturänderung mit sich. Außer in den Motetten in Old Hall, in denen die Mensurwechsel den Ablauf beschleunigen, und so zur isorhythmischen Konzeption der Stücke gehören, ändert sich die Mensur im vierstimmigen Stück von Ciconia aus BL Q 15, in den Kompositionen von Lymburgia und Zacarie, schließlich noch in der Motette über *Alma redemptoris mater* in Trient 90/93.

Nur ein bzw. zwei Mensurwechsel finden bei Lymburgia, Zacarie und in der Trienter Motette über *Alma redemptoris mater* ³⁴ statt. Lymburgia wechselt nach dem „Qui tollis peccata mundi, miserere nobis“ vom t. p. diminutum (dim.) ins einfache t. p. Ab dem „Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram“ verlangsamt sich also die Bewegung. Bei Zacarie wird das t. i. p. mai. ab dem Amenmelisma vom t. p. p. min. abgelöst. In der Motette über *Alma redemptoris mater* folgt auf das vom t. i. p. min. (das die Faktur kaum beeinflusst) durchgesetzte t. p. p. min. nach „Spiritus et alme orphanorum paraclite“ das t. i. dim. Es wird damit nicht nur eine einschneidendere Mensuränderung als in den anderen beiden Stücken vorgenommen. Vielmehr hob der Komponist damit auch einen wesentlich gewichtigeren Texteschnitt hervor, da dort nicht nur der erste Tropusabschnitt endet, sondern auch der durch den Tropus wieder vervollständigte tri-

³³ Bei Stücken, die ganz ohne Fakturänderungen oder Mensurwechsel in der Art auskommen, wie sie im folgenden beschrieben werden, also die isorhythmischen Stücke aus Old Hall und von Engardus bzw. die vierstimmige Motette aus Modena 568 können selbstverständlicherweise derartige Kompositionsmittel zur Textgliederung nicht herangezogen werden. Probleme der Textgliederung bei diesen Kompositionen werden unten S. 192ff abgehandelt.

³⁴ Vgl. allerdings die zahlreichen kurzzeitigen, oft vor Klauseln stehenden Mensurwechsel im ersten Teil des Stücks, die die Faktur jedoch nicht beeinflussen.

нитарische Teil des Glorias³⁵. Ab dem Amen steht dann wieder das t. p. p. min.

Neben diesen Mensurwechseln finden eine Anzahl weiterer Möglichkeiten, die Faktur zu ändern, Verwendung. So heben bei Lymburgia vom Cantus und vom Contratenor gebildete zweistimmige Abschnitte die folgenden Textteile hervor: „Spiritus et alme orphanorum paraclite“, „Primogenitus Mariae virginis matris“, „Ad Mariae gloriam“ und „Mariam coronans Jesu Christe“. Mit Ausnahme von „Mariam sanctificans“ und „Mariam gubernans“ wird also der Tropus hervorgehoben, was unter den in diesem Kapitel besprochenen Stücken nur noch im dreistimmigen Stück von Ciconia (Oxford 213) der Fall ist. Durch die Besetzungsangabe *unus* für die beiden Stimmen der zweistimmigen Abschnitte bei Lymburgia, also durch den solistischen Vortrag der Tropen gegenüber den mit *chorus* bezeichneten dreistimmigen Abschnitten für den regulären Text entsteht eine Parallele zur traditionellen Vortragsart der Gloriatropen. Noch in der Zeit Lymburgias und später findet sich solistische Mehrstimmigkeit bei den Tropen gegenüber einstimmigem Absingen des regulären Texts in Stücken, die eine einstimmige Gloria-melodie enthalten. Lymburgia übernimmt diese Alternatimpraxis von Stücken über einem einstimmigen Gloria für seine Komposition, die keine solche Melodie enthält.

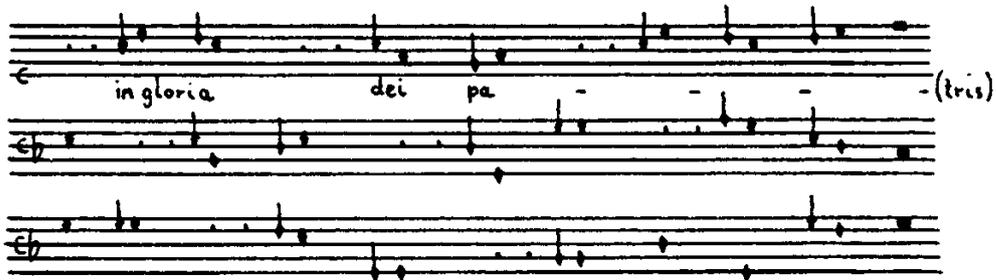
In der Trienter Motette über *Alma redemptoris mater* werden zweistimmige Abschnitte nur teilweise zur Textgliederung eingesetzt. Herausgehoben wird „Spiritus et alme orphanorum paraclite“ durch ein aus der Oberstimme und dem Contratenor gebildetes *Duo*, wobei die Bezeichnung wohl auf solistischen Vortrag ähnlich wie bei Lymburgia hinweist. Eine derart planvolle, vom Text ausgehende Einteilung wie bei Lymburgia läßt sich im weiteren Verlauf nicht mehr beobachten. So beginnt der zweite Tropusabschnitt „Primogenitus Mariae virginis matris“ dreistimmig. Es folgt ab etwa „virginis“³⁶ ein zunächst aus der Oberstimme und dem Contratenor, dann aus der Oberstimme und dem Tenor gebildeter Teil. Bei diesem und den folgenden zweistimmigen Abschnitten fehlt die Benennung als *Duo*. Da die zweistimmigen Einschübe meist ohne größere Einschnitte beginnen und enden, ist anzunehmen, daß der Chor, und nicht mehr *Soli* wie vorher, diese zweistimmigen Stellen ausführen. Textgliedernd wirkt die Zweistimmigkeit

³⁵ Vgl. oben S. 62 - 65.

³⁶ Diese ungenaue Angabe der Textstelle erklärt sich aus der problematischen Textierung des Stücks.

wieder bei „Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram“, während die bei „miserere nobis“ beginnende zweistimmige Stelle eine sinnvolle Gliederung eher verhindert. Ein letztes Mal kommt Zweistimmigkeit bei „Jesu Christe“ vor. Von gliedernder Funktion der Wechsel zwischen Drei- und Zweistimmigkeit kann in dieser Motette kaum gesprochen werden. Eine sinnvolle Textgliederung als den *musikalischen* Aufbau des Stücks bestimmender Faktor wie bei Lymburgia, der sich an das traditionelle Alternatimmodell anlehnt, ist hier auch insofern nicht nötig, als der musikalische Zusammenhang ja durch die im Tenor paraphrasierte Antiphon *Alma redemptoris mater* gewährleistet wird.

Der Mensurwechsel bei Zacarie vom t. i. p. mai. zum t. p. p. min. betrifft nur das Amenmelisma, das in der Tradition der großangelegten Amenkompositionen dieser Zeit steht. Ohne Mensuränderung wird das „in gloria dei patris“ fakturmäßig deutlich hervorgehoben:



Es erinnert in seiner konstruierten Machart an Amenmelismen. Die Hervorhebung des „in gloria dei patris“ durch diese spezielle Satzart hat seine Berechtigung weniger im Textsinn. Stattdessen werden die Worte in ihrer äußeren Stellung am Schluß des Gloriatexts vor dem Amen als eine Art vorweggenommenes Schlußmelisma vertont.

In den besprochenen Stücken wechselt die Mensur jeweils nur wenige Male³⁷. Dagegen treten häufige Mensurwechsel³⁸, die mit mehr oder weniger starken Änderungen in der Faktur verbunden sind, in der vierstimmigen Motette von Ciconia in der Hs. BL Q 15 auf. Fast jeder Textabschnitt wird vom vorhergehenden auf diese Weise abgetrennt³⁹. Es wechseln außerdem zweistimmige solistische Duos der beiden mit c² geschlüsselten Oberstimmen mit chorisch vorgetragene vierstimmigen Partien ab. Die Duos stehen zunächst im t. i. p. mai., ab „Mariam

³⁷ Vgl. aber oben S. 187, Fußn. 34.

³⁸ Mensurwechsel als Gliederungsmittel sind im elementaren Zustand bereits in den Spiritus et alme - Glorias in Durham und Ivrea zu beobachten.

³⁹ Eine Einteilung des Ablaufs gibt Suzanne Clercx, Johannes Ciconia. *Un musicien liégeois et son temps* (Vers 1335 - 1411), 2 Bde., o. O. 1954, Bd. 2, S. 22.

sanctificans" im t. p. p. min. In der Vierstimmigkeit lassen sich aufgrund verschiedener Mensuren unterschiedliche Satzarten feststellen, wenn z. B. für das „Et in terra pax" in allen vier Stimmen das t. i. p. mai. gilt, während im zweiten vierstimmigen Abschnitt ab „Domine deus rex caelestis" nur die beiden textierten Oberstimmen ins t. i. p. min. wechseln. Die Mensurwechsel vom t. i. p. mai. ins t. i. p. min. vor „Jesu *Christe*" und „*virginis matris*", mit denen im ersten Fall ein zusammengehöriger Textpassus, im zweiten Fall ein Wort auseinandergerissen wird, erweisen sich bei näherer Betrachtung erst eigentlich für die jeweils nachfolgenden Textstellen als wirksam: Beim „Jesu *Christe*" wird das t. i. p. mai. nur deshalb schon vor „Christe" gesetzt, um der Nebennote a gegenüber der Brevis c' nur ein Sechstel des Breviswertes zu geben statt eines Viertels davon im t. i. p. min. Der eigentlich Measureinschnitt findet somit erst beim „Spiritus et alme orphanorum paraclite" statt, wo zudem ein solistisches Oberstimmenduo beginnt. Bei „*matris*" ist nur der Schlußklang vom Mensurwechsel betroffen. Da dem Hörer die Mensuränderung mitten im Wort sicherlich verborgen bleibt, ist der Vorgang für die Textgliederung also ebenso wie bei „Jesu *Christe*" bedeutungslos. Der Tropus wird hier im Gegensatz zur dreistimmigen Motette Ciconias aus Oxford 213 nicht durch eine einheitliche Vortragsart hervorgehoben, da die Tropusteile zwischen der Zwei- und der Vierstimmigkeit abwechseln.

In einer Reihe von Stücken fehlen zwar Mensurwechsel, die Faktur ändert sich aber trotzdem oft einschneidend. Auffallend ist etwa das Umschlagen von langen Notenwerten in kurze (Semibreven, gelegentlich Minimen) im Tenor/Contratenor - Paar aus Padua 1475 und Rom, Barb. lat. 171, das zusätzlich noch mit *Clementie pax baiula* tropiert ist. Die Textgliederung ist davon nicht betroffen. In diesem ansonsten recht einheitlich gebauten Stück wird der zusätzliche Tropus außer durch Klauseln optisch durch Trennungsstriche abgeteilt, während das Spiritus et alme in den regulären Text kompositorisch voll integriert ist.

Wie auch in der vierstimmigen Komposition Ciconias finden ständige Wechsel der Stimmenanzahl im dreistimmigen Stück von Ciconia aus Oxford 213 statt. Hier verzichtet er auf Mensurwechsel vollständig:

2st. *Dui* [sic]

3st. *Chorus*

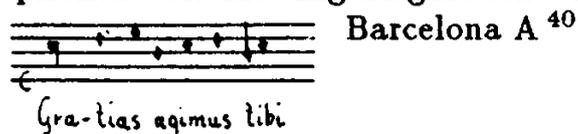
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te.
Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter
magnam gloriam tuam.

<i>2st. Dui</i>	Domine deus, rex caelestis, deus pater omnipotens.
<i>3st. Chorus</i>	Domine fili unigenite, Jesu Christe.
<i>2st. Dui</i>	Spiritus et alme orphanorum paraclite.
<i>3st. Chorus</i>	Domine deus, agnus dei, filius patris.
<i>2st. Dui</i>	Primogenitus Mariae virginis matris.
<i>3st. Chorus</i>	Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Ad Mariae gloriam.
<i>2st. Dui</i>	Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis.
<i>3st. Chorus</i>	Quoniam tu solus sanctus,
<i>2st. Dui</i>	Mariam sanctificans.
<i>3st. Chorus</i>	Tu solus dominus,
<i>2st. Dui</i>	Mariam gubernans.
<i>3st. Chorus</i>	Tu solus altissimus,
<i>2st. Dui</i>	Mariam coronans
<i>3st. Chorus</i>	Jesu Christe. Cum sancto spiritu in gloria dei patris. Amen.

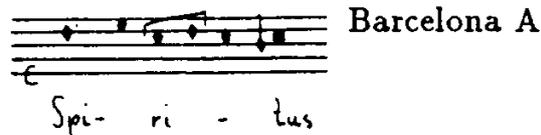
Ciconia hebt mit Ausnahme des „Ad Mariae gloriam“ alle Tropen durch solistische Zweistimmigkeit hervor, was in ähnlicher Weise Lymburgia tat. Im Unterschied zu diesem wird hier jedoch nicht nur der Tropus solistisch behandelt. Das alte Modell des Alternierens zwischen dem mehrstimmig und solistisch vorgetragenen Tropus und dem einstimmig choraliter gesungenen regulären Text schlägt hier weniger deutlich durch als bei Lymburgia.

Bisher wurden einheitliche Faktur, Mensur oder Besetzung als Kriterium für die Textgliederung beschrieben. Ein Spezialfall innerer Einheit, der sich jedoch in rhythmischer Hinsicht offenbart, läßt sich an t. i. p. min. zeigen. Diese Mensur, die das Stück aus Barcelona A ganz beherrscht und von Ciconia in seiner Motette in der Hs. BL Q 15 teilweise verwendet wird, gestattet es den Komponisten, über längere Strecken Synkopen durchzuhalten. Die rhythmische Spannung der Synkopenkette sorgt für innere Einheit, da die Spannung erst durch das Ende der synkopischen Verschiebung aufgehoben wird.:



⁴⁰ Vgl. auch „Tu solus altissimus“ in Barcelona A.

Die Beendigung der Spannung geschieht häufig durch Klauseln, die ja selbst meistens Synkopen beinhalten.:



Das äußere Gliederungsmittel zur Beendigung eines Abschnitts, die Klauseln, und das innere Gliederungsmittel, die innere Einheit eines Abschnitts, bedingen und durchdringen sich hier gegenseitig. Manchmal wird nach der Lösung einer Synkopenkette eine Klausel zusätzlich angehängt:



Die erste Minima löst die vorherige Synkopenkette, die zweite bereitet die Klauselsynkope vor. Ciconia benützt die Synkopen im t. i. p. min. dazu, die beiden texttragenden Oberstimmen gegeneinander versetzt laufen zu lassen:



II. a 2. Probleme der Textgliederung in isorhythmischen Sätzen

Anders stellt sich die Frage nach der Textgliederung bei den isorhythmischen Motetten bei Pycard und Queldryk aus Old Hall und von Engardus in Padua 1225 und 1475 sowie in Utrecht. Dem ausschließlich an musikalisch-konstruktiven Gesichtspunkten orientierten Aufbau fällt zum Teil die Textgliederung zum Opfer. Mensurwechsel haben ihren Sinn im regelmäßigen Bauplan der Stücke⁴¹. Klauseln sind häufig an Stellen gebunden, die die Isorhythmie vorgibt. So zerteilt in Pycards Gloria eine die erste Talea abschließende Klausel nach G den Textzusammenhang

„Gratias agimus tibi / propter magnam gloriam tuam.”
↑
Klausel

⁴¹ Vgl. oben S. 181.

In der Komposition von *Queldryk* ergeben sich Schwierigkeiten aufgrund des Textvortrags, der sich in beiden Oberstimmen abwechselt: So wird die Sprache sowohl inhaltlich als auch als syntaktische Einheit auseinandergerissen, wenn die zweite Stimme von der ersten den Sprachvortrag übernimmt, z. B. bei „*Primogenitus / Mariae virginis matris*“ oder bei „*Domine fili / unigenite*“. Im ersten Fall wird „*Primogenitus*“ zudem durch eine Klausel nach *G* vom nachfolgenden Text abgetrennt.

Die Sprachgliederung hat sich in beiden Stücken der musikalischen Gliederung unterzuordnen. *Queldryk* benützt die Sprachgliederung sogar zur Hervorhebung von musikalisch -konstruktiven Einschnitten, wenn vor Taleaschlüssen der sonst zwischen zwei Stimmen hin und her wechselnde Text in beiden Stimmen gleichzeitig vorgetragen wird. Dies ist der Fall bei „*orphanorum paraclite*“, „*miserere nobis*“ und beim Amen, also am Ende der ersten, zweiten und vierten Talea. Den Schluß der dritten Talea verwischt die Sprachaufteilung: „*Je/su*“ wird durch das Taleaende getrennt. Die musikalische Gliederung steht somit keineswegs im Dienst des Textes, eher kann man umgekehrt davon ausgehen, daß der Text zur Hervorhebung der musikalischen Abschnitte dient, wenn beide Stimmen synchron textiert sind.

Isorhythmisch gebaut ist auch die fragmentarisch erhaltene Motette von Engardus. Die Taleae enden jedoch aufgrund des verglichen mit Old Hall einfachen Baus auch jeweils mit sinnvollen Texteschnitten. Der Text bringt in seiner Aufteilung jedoch andere Probleme mit sich: Er wird an den Taleaanfängen in beiden Stimmen gleichzeitig gesungen, die Stimmen verschieben sich aber später gegeneinander. Es folgt ein Teil, in dem beide Stimmen den Text abwechselnd vortragen, während die jeweils andere Stimme pausiert⁴². Nach einer längeren untextierten Passage in der Taleamitte erscheint vor dem Taleaende der Text wieder in beiden Stimmen verschoben.

Die Länge und der ungefähre rhythmische Verlauf der melodischen Abschnitte sind in jeder Talea identisch. Um den Text einigermaßen gleichmäßig auf die Taleae verteilen zu können, wird er in vier etwa gleich lange Abschnitte geteilt. Der erste Teil bis „*gloriam tuam*“ enthält 62 Silben, der zweite Teil, endend mit „*filius patris*“, besteht

⁴² Ähnliches läßt sich an Ciconias Motette aus der Hs. BL Q 15 beobachten. Der Unterschied zu Engardus ist folgender: Ciconia läßt von beiden Stimmen den Text vollständig absingen, jeder Teil erscheint also in beiden Stimmen hintereinander. Bei Engardus dagegen hat an der entsprechenden Stelle nicht jede Stimme den vollständigen Text. Vielmehr ergänzt sich der Text aus beiden Stimmen zur Vollständigkeit.

aus 59 Silben, der dritte Abschnitt bis „Ad Mariae gloriam“ hat 53, der letzte 73 Silben. Bei der Unterbringung dieser in ihrer Länge geringfügig voneinander abweichenden Teile innerhalb des relativ starren musikalischen Baus spielen die untextierten Passagen eine Rolle, da diese je nach der Länge des Texts von Talea zu Talea verschieden lang ausfallen. So ist etwa die Analogstelle zu „Mariam coronans“ (vierte Talea) in der dritten Talea untextiert. Durch diese textlosen Abschnitte werden hin und wieder Sinneinheiten im Text auseinandergerissen, z. B. in der ersten Talea der ersten Oberstimme:

„Gratias agimus tibi / propter magnam gloriam tuam“.

↑
untextierte Stelle

Um den Text unterzubringen, ändert sich zudem die fast durchgehend syllabische Textierung an den Taleaanfängen gelegentlich zu melismatischem Vortrag an den Taleaschlüssen, etwa bei „Ad Mariae gloriam“ am Ende der dritten Talea, vor allem aber bei „in gloria dei patris“, mit dem die vierte Talea schließt. Die Dehnung zum melismatischen Vortrag ausgerechnet im längsten Textabschnitt mit 73 Silben wird deshalb nötig, weil der untextierte Mittelteil innerhalb der Talea verglichen mit den anderen Taleae verhältnismäßig kurz ausgefallen war.

Der vorgegebene rhythmische Bau der Melodieteile, die häufig ihrer Kürze wegen floskelhaften Charakter haben, hat auch zur Folge, daß der Text größtenteils in Partikel aufgeteilt wird, die durch Pausen voneinander abgetrennt sind. Dies ist sinnvoll bei kurzen Textabschnitten wie „Laudamus te. Benedicimus te“. Problematisch wird dieses Verfahren jedoch an der Analogstelle zu „Laudamus te“ in der zweiten Talea, wo sich der Text nicht von vornherein für die kurzen Melodiepartikel eignet. Ein größerer textlicher Zusammenhang als „Laudamus te“ etc. wird dort folgendermaßen aufgeteilt:

Aufgrund der nicht stets identischen Silbenzahl solcher Textpartikel ergeben sich dann auf rhythmischer Ebene im Bereich der Prolatio, gelegentlich auch des Tempus kleine Abweichungen, ohne daß das rhythmische Gesamtgefüge der Abschnitte angetastet würde. So kommen in der zweiten Oberstimme „Benedicimus te“ und „Mariam sanctificans“ an jeweils derselben Stelle der ersten und vierten Talea zu stehen. Da

einmal sechs, das andere Mal sieben Silben vorliegen, entstehen folgende unterschiedliche Rhythmen:

1. Talea ♦ ↓ ↓↓ ↓ ■
 Be-nedici- mus te
4. Talea ♦ · ↓↓ ↓ ↓ ↓ ♦
 Ma - riam san- ctificans

Bezieht man die Analogstellen aus der zweiten und der dritten Talea „unigenite“ und „peccata mundi“ mit ein, so zeigt sich, daß der Komponist aber auch unabhängig von der Silbenzahl rhythmische Änderungen vornimmt. Beide Abschnitte bestehen aus fünf Silben, sind aber verschieden rhythmisiert:

2. Talea ♦ ↓ ♦ ↓ ■
 u-ni-ge-ni-te
3. Talea ♦ · ↓ ↓ ♦ ♦
 pec- ca-ta mundi

Innerhalb der hinsichtlich ihrer Dauer festgeschriebenen Floskel hat der Komponist also die Möglichkeit, den Text relativ frei unterzubringen.

Zusammenfassend kann über die Textaufteilung in der Motette von Engardus folgendes gesagt werden: In vier Taleae wird der in vier Teile zerlegte Text eingefügt. Da der Text sich jedoch nicht in Abschnitte von identischer Länge gliedern läßt, da andererseits der Komponist vom isorhythmischen Schema nur im Detail abweicht, läßt er in der jeweiligen Taleamitte einen Abschnitt untextiert, der sich hinsichtlich seiner Dauer nach der Länge des in der Talea unterzubringenden Textteils richtet. Außerdem nützt er die Möglichkeit, den Textvortrag an den Taleaenden durch Melismen zu dehnen. Sowohl die untextierten Taleamitten als auch die teils melismatisch textierten Taleaschlüsse erlauben eine Isorhythmie, die sich nicht nur auf die identische Gliederung der vier Taleae bezieht, sondern häufig auch auf das rhythmische Detail. In eine vorgefertigte rhythmische Konzeption wird also nachträglich der Text eingefügt.

II. b Mensur, Rhythmus und Textvortrag

Wurden bisher im wesentlichen Fragen der musikalischen Textgliederung abgehandelt, so wenden wir uns im folgenden dem Sprachvortrag zu. Die Voraussetzungen dafür wechseln mit den Mensuren, da die beiden hauptsächlich vorkommenden Messuren, das t. p. p. min. und das t. i. p. mai. jeweils ihre eigenen rhythmischen Möglichkeiten haben. Besonders das t. i. p. mai. prägt eine Anzahl von Standardfloskeln aus, während das t. p. p. min. freiere rhythmische Entfaltung zuläßt.

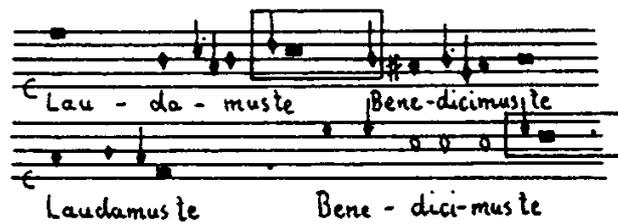
II. b 1. Das Tempus imperfectum Prolatio maior

Im t. i. p. mai. finden sich stereotype Rhythmen wie $\blacklozenge \downarrow \blacklozenge \downarrow$ oder $\downarrow \blacksquare \downarrow$. Der erste von beiden Rhythmen wurde auch in den besprochenen englischen Paraphrasen des IX. Glorias verwendet. Die Bearbeitung des IX. Glorias als Cantus geht dabei so weit, daß es von den Floskeln nahezu überwuchert wird. Die liturgische Melodie wird zertrümmert, taucht in Bruchstücken in mehreren Stimmen auf etc.⁴³ Sie steht also wesentlich weniger im Vordergrund als z. B. in der Cantusparaphrase von Dufay, in der sich Floskeln in keiner Weise selbstständig machen. Vielmehr scheint auf der Stufe Dufays die Verwendung eines Cantus selbstzweckhaftes Floskelmaterial manchmal geradezu zu verhindern. Zumindest können sich die rhythmischen Standardfloskeln nicht beliebig ausbreiten. Sätze ohne Cantusverarbeitung, also Stücke, die auf eine in der Oberstimme paraphrasierte liturgische Melodie keine Rücksicht zu nehmen brauchen, bieten sich also für floskelhafte Rhythmen eher an und treten hier besonders gern im t. i. p. mai. auf, in der Mensur also, die auch Engardus für seine Motette benützte.

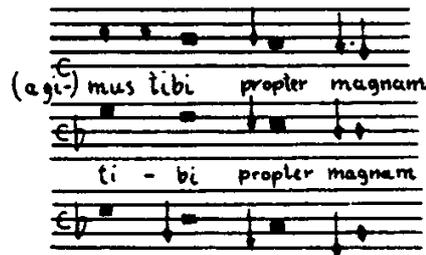
Der bei Engardus häufig untextiert, da in den Taleamitten auftretende Rhythmus $\downarrow \blacksquare \downarrow$ findet sich gelegentlich in der Motette aus Modena 568, z. B. bei „Laudamus te. Benedicimus te“ in der ersten Oberstimme, wobei die Textzuordnung nicht eindeutig ist. Übernimmt man Husmanns Vorschlag, so sieht sie wie folgt aus⁴⁴:

⁴³ Die Faktur nähert sich dann derjenigen von Sätzen ohne Choralverwendung an (vgl. oben S. 155). Summers, Polyphony, S. 25 nennt sie deshalb frei komponiert.

⁴⁴ Heinrich Husmann, Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit, Köln 1955, Nr. 24, S. 58 - 61.



Auch Zacarie greift diesen Rhythmus auf. Häufiger noch erscheint bei ihm ■ ◆ :



In Ciconias vierstimmiger Motette (BL Q 15), soweit sie im t. i. p. mai. steht, übernimmt ■ ◆ einmal die Funktion der Synkope innerhalb der Klausel:



Der Rhythmus ■ ◆ wird außerdem im zusätzlich mit *Clementie pax baiula* tropierten Spiritus et alme - Gloria in Padua 1475 und Rom, Barb. lat. 171 verwendet.

Die andere Standardfloskel ◆ ◆ ◆ erscheint zwar weniger sperrig als ■ ◆, neigt aber noch mehr dazu, sich durch Reihung über mehrere Mensuren hinweg zu verselbständigen. Weniger starr als die Floskel wirkt sie dadurch, daß der Ablauf ◆ ◆ ◆ gelegentlich durch dreizeitige Semibreven unterbrochen werden kann, daß also ◆ ◆ ◆ entsteht. Oder aber der zweite Teil der Mensur besteht aus durchlaufenden Miniminen, also ◆ ◆ ◆ ◆ ◆, was sich in Ciconias Motette aus der Hs. BL Q 15 häuft. Bei der Formel ◆ ◆ ◆ kann jede Note zum Silbenträger werden,

auch die Minima x xx x oder x x x. Ebenso häufig wird nur die

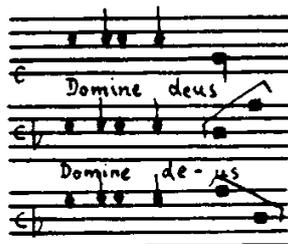
Semibrevis textiert: x x ; seltener wird eine ganze Mensur nur

mit einer Silbe versehen: x . Zacarie setzt diesen Rhythmus

gelegentlich blockweise in allen drei Stimmen ein:



Manchmal sogar ohne Klangwechsel:



Auch andere Rhythmen treten bei Zacarie nicht selten blockweise auf.

Die Variationsmöglichkeiten des Rhythmus $\blacklozenge \downarrow \blacklozenge \downarrow$ in Verbindung mit der Freiheit des Komponisten bei der Silbenzuordnung können zu einer der natürlichen Wortbetonung entsprechenden Textierung der musikalischen Rhythmen führen. Bei Engardus konnten innerhalb der syllabischen Abschnitte Abweichungen im Detail vom ansonsten starren isorhythmischen Schema beobachtet werden. Es scheint, als hätte der Komponist den Sprachrhythmus berücksichtigt, soweit es die floskelhaften Rhythmen zulassen. Dies ergibt sich, wenn man vom letzten oben S. 195 besprochenen Beispiel ausgeht, den Textstellen „unigenite” und „peccata mundi”, die an analogen Stellen der zweiten und dritten Talea stehen. Eine mit „unigenite” identische Rhythmisierung des „peccata mundi” würde lauten:

$\blacklozenge \downarrow \blacklozenge \downarrow \blacklozenge \downarrow \blacksquare$
u - ni-ge-ni- te

$\blacklozenge \downarrow \blacklozenge \downarrow \blacklozenge \downarrow \blacksquare \blacklozenge \downarrow \blacklozenge \downarrow \blacklozenge \downarrow \blacklozenge \downarrow$
pecca-ta mundi statt pec - ca-ta mundi

Die Silbe „-di” würde dann betont, was der Wortbetonung „múndi” entgegenstünde. Ähnliches läßt sich in der ersten Oberstimme bei „Laudamus te” und den Analogstellen innerhalb der drei folgenden Taleae beobachten:

1. Talea $\blacklozenge \downarrow \blacklozenge \downarrow \blacklozenge \downarrow \blacksquare$
lau- da-mus te

2. Talea $\blacklozenge \downarrow \blacklozenge \downarrow \blacklozenge \downarrow \blacklozenge \downarrow \blacklozenge \downarrow$
do - mi-ne fi-li

3. Talea ♦ ↓ ♦ ↓ ♦ ♦ ♦
 Qui tollis

4. Talea ♦ ↓ ♦ ↓ ♦ ♦ ♦
 tu so-lus sanctus

Aufgrund der Silbenzahl bestünde in den Taleae zwei bis vier ebenso die Möglichkeit, mit einer Brevis statt mit zwei Semibreven zu schließen. Damit käme aber jeweils die zweite Silbe der Worte „fili“, „tollis“ und „sanctus“ auf dem Mensurbeginn mit einer Brevis zu stehen, es entstünde z. B.:

 ♦ ↓ ♦ ↓ ■
 do - mi-ne fi- li
 Qui tollis
 tu so- lus sanctus

was der natürlichen Wortbetonung zuwiderliefe. In der vierten Talea ergäbe sich außerdem eine Änderung bei „solus“:

statt ♦ ↓ ♦ ↓ ♦ ♦ ♦
 tu so-lus sanctus

stünde ♦ ↓ ♦ ↓ ■
 tu solus sanctus

Auch hier zieht Engardus den natürlichen Wortrhythmus vor.

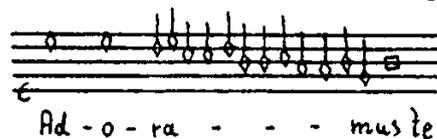
Nicht immer kommt jedoch der Wortrhythmus auch musikalisch zur Geltung:

1. Talea, 1. Oberstimme ♦ ♦ ↓ ♦ ↓ ♦ ↓ ■
 gra - ti-as a-gimus tibi

2. Talea, 2. Oberstimme ♦ ↓ ♦ ↓ ♦ ♦ ■
 pec - ca - ta mun-di

Die musikalische Betonung läuft hier entgegen dem Wortrhythmus „tí-bi“ oder „múndi“.

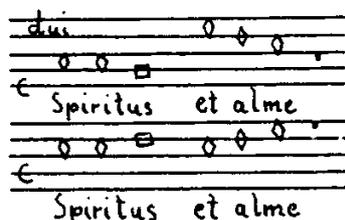
Zwei prägnante Floskeln innerhalb des t. i. p. mai. wurden bisher besprochen. Darüber hinaus lassen sich für die Einzelstücke jeweils charakteristische Rhythmen zeigen. Zacarie verwendet gern ♦♦ ♦♦. Manchmal, insbesondere bei nicht streng syllabischen Stellen, verbinden sich durchlaufende Minimen mit sequenzartigen melodischen Floskeln:

 Ciconia aus Oxford 213,
 1. Oberstimme

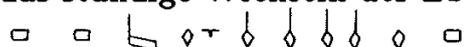
Ad - o - ra - - - mus te

Ein für das dreistimmige Stück von Ciconia in Oxford 213 typischer Rhythmus innerhalb des t. i. lautet: ♦♦ □ bzw. ♦♦♦ ▸. Formelhaft

wirkt diese Wendung nicht. Vielmehr bietet sie sich an, einzelne Worte zu skandieren und auf diese Weise hervorzuheben:

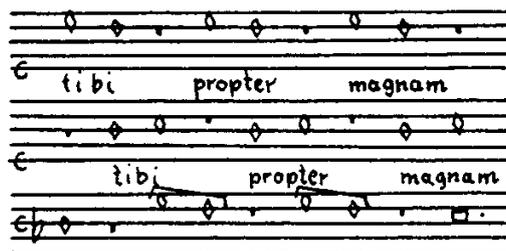


Ciconia entfernt sich überhaupt am weitesten von der Konvention des t. i. mit seinen Floskeln. Auffallend an seiner Motette aus Oxford 213 ist das ständige Wechseln der Ebenen der Notenwerte:

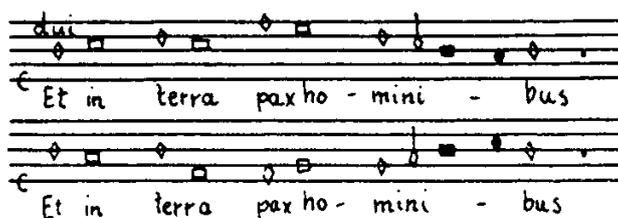


Laudamus te. Benedicimus te.

Die Möglichkeit eines floskelhaft gleichbleibenden Rhythmus über mehrere Mensuren hinweg besteht deshalb weniger als in anderen Kompositionen. Nicht selten unterbricht Ciconia das t. i. durch Kolorierung: $\diamond \diamond = \blacklozenge \blacklozenge \blacklozenge$. Dies geschieht häufig vor Klauseln. Das t. i. verwandelt sich damit in das t. p.⁴⁵ Auch ohne das Tempus durch Kolorierung zu ändern, gestaltet Ciconia häufig Dreierhythmen, z. B.:



Gegen die Mensur ist außerdem der Beginn der Motette rhythmisiert:



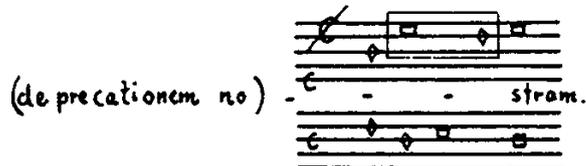
Zusammenfassend läßt sich sagen, daß aufgrund der formelhaften Rhythmen das t. i. p. mai. nicht sonderlich geeignet ist, den Text musikalisch zu erfassen. Oft kommt wegen der kurzen melodischen Partikel nicht einmal sinnvolle Textgliederung zustande. Lediglich der

⁴⁵ Vgl. Rudolf Bockholdt, Die frühen Messenkompositionen von Guillaume Dufay (MVM 6) Tutzing 1960, S. 178. Kolorierung verwendet auch Zacarie häufig.

II. b 4. Klauseln im Tempus imperfectum

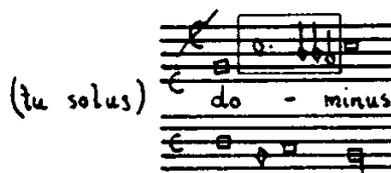
Im imperfekten Zeitmaß lassen sich Dreierbildungen häufig vor Klauseln beobachten:

Tr. 90/93, Motette über *Alma redemptoris mater*



Die verzierte Form lautet:

Tr. 90/93, Motette über *Alma redemptoris mater*



Es handelt sich dabei um typische Klauselwendungen, wie sie ansonsten im t. p. vorkommen. Die Übernahme des Dreiers zur Klauselbildung ins t. i., wo sich die Formel synkopisch verhält, setzt sich in der Folgezeit immer mehr durch. Noch bei Palestrina ist  im t. i. dim. die übliche Klauselform.

III. Zusammenfassung

In den Stücken ohne Verwendung des tropierten Chorals als Paraphrase liegt der Text stets in der oder in den Oberstimmen. Bei einer Reihe von Kompositionen hat das seinen Grund in der motettischen Anlage, zu deren Hauptmerkmalen textierte Oberstimmen zählen. In anderen Stücken, etwa der Komposition aus Barcelona A, können liedartige Satztypen, z. B. der Chansonsatz, als Vorbilder gelten, woher sich erklärt, daß der Text in der Oberstimme liegt. Gegenüber älteren mehrstimmigen Gloriamotetten mit Spiritus et alme, bei denen der Text und mit ihm die einstimmige Vorlage als Kompositionsbasis im Tenor liegt, ist damit eine wesentlich veränderte Situation im Verhältnis zwischen Musik und Text eingetreten: Der Text, in älteren Satzarten oft zerdehnt und in einen Klang eingebettet ⁴⁹, liegt nun meist rasch vorgetragen an der Oberfläche der Kompositionen.

⁴⁹ Vgl. Georgiades, Musik und Sprache, S. 18.

Die motettische Anlage einiger Stücke bringt zudem die Textierung von mehreren Stimmen mit sich. Eine wichtige Parallele zur motettischen Komposition in der Zeit der niederländischen Vokalpolyphonie, in der der Text schließlich alle Stimmen erfaßt und vom gesamten mehrstimmigen Gebilde adäquat vertont wird, ist damit bereits gegeben, wenn auch unter satztechnisch nicht vergleichbaren Voraussetzungen.

Die Sätze ohne Melodieparaphrase in der Oberstimme sind gerade deshalb, weil sie nicht an eine vorgegebene Melodie gebunden sind, geeignet für formelhafte Rhythmen und oft auch entsprechende Melodik. Die dafür prädestinierte Mensur, das t. i. p. mai., findet somit häufig Verwendung, während es in Kompositionen mit Melodieparaphrasen in der Oberstimme mit Ausnahme englischer Stücke fehlt⁵⁰, und durch das weniger floskelhafte, rhythmisch vielfältigere und geschmeidigere t. p. p. min. ersetzt wird. Andererseits bietet insbesondere das t. i. p. mai. gelegentlich die Möglichkeit einer am Wortrhythmus orientierten Textdeklamation.

Kann in den Bearbeitungen des gregorianischen Cantus stets auf die Einstimmigkeit zurückgegriffen werden, so daß ein Alternatim-Singen zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit entsteht, so ist das in den hier behandelten Sätzen nicht möglich. Das ganze Stück muß also mehrstimmig vertont werden, was wiederum bedeutet, daß eine das ganze Stück erfassende Konzeption zugrundegelegt werden muß. Aber gerade diejenigen Stücke, die am zwingendsten einheitlichen Bau aufweisen, sind nach einem Verfahren — der Isorhythmie — gebaut, das nur selten an der Textgliederung orientiert ist und in seiner ausschließlich konstruktiven Anlage den Text teilweise negiert. Sinnvoller gebaut erscheinen diejenigen Stücke, in denen die Anlage sich nach der Textgliederung richtet, wenn etwa das traditionelle Alternatimmodell nachgebildet wird. So gesehen am besten konzipiert ist die vierstimmige Motette von Ciconia aus der Hs. BL Q 15, in der sich der Ablauf an die Textgliederung anlehnt. Der ständige Wechsel zwischen Zwei- und Vierstimmigkeit und die gleichzeitig stattfindenden Mensurwechsel, die dafür sorgen, daß sowohl die zweistimmigen als auch die vierstimmigen Parteien in jeweils neuen Mensuren zu stehen kommen, schaffen eine Klammer, die dem Stück trotz der sich nach dem Text richtenden Gliederung konstruktiven Zusammenhang verleiht.

⁵⁰ Vgl. Bockholdt, Dufay, S. 205/06: er stellt für Dufays Sätze mit Oberstimmenparaphrasen als gemeinsames Merkmal die Verwendung des t. p. fest.

SÄTZE MIT EINER EINSTIMMIGEN GLORIAMELODIE

Bei der dreistimmigen Satzweise mit einer Cantusparaphrase in der Oberstimme haben wir es mit einem in der Zeit sehr verbreiteten Kompositionstyp zu tun. Jedoch nicht bei allen Stücken tritt der Cantus in der Oberstimme auf, gelegentlich liegt er auch unparaphrasiert im Tenor. Die Dreistimmigkeit ist der Regelfall. Außer einigen Abschnitten im Satz von Bourgois sind nur das Stück im Franus-Kantional sowie die Komposition im Viadrina-Codex vierstimmig gesetzt.

I. Die liturgische Einstimmigkeit innerhalb mehrstimmiger Stücke vom Organum bis zur Oberstimmenparaphrase

Bei den Sätzen mit einer Melodieparaphrase in der Oberstimme liegt gegenüber früheren Verwendungsformen der Einstimmigkeit innerhalb mehrstimmiger Stücke eine neue Kompositionsweise vor. Im folgenden seien deshalb ältere Stadien des Umgangs mit dem IX. Gloria in der Mehrstimmigkeit kurz zusammengefaßt. Bei aller Verschiedenheit der Verwendungsmöglichkeiten der Einstimmigkeit als Bearbeitungsmaterial schließt trotzdem eine Gemeinsamkeit alle mehrstimmigen Bearbeitungen gegenüber der Einstimmigkeit zusammen: Die Einstimmigkeit stellt sich in ihrer unbearbeiteten Form als etwas Ganzes, Selbständiges, Unabhängiges dar. In jeder Form der Bearbeitung wird sie dagegen abhängig von der Mehrstimmigkeit. Sie verliert ihren Charakter als selbständiges Ganzes, da sie notwendigerweise in eine wechselseitige Beziehung zu den neu dazukommenden Stimmen tritt, die ihrerseits wiederum in einem Abhängigkeitsverhältnis zur Vorlage stehen¹. Als von der Mehrstimmigkeit losgelöste Einzelstimme ergibt der Tenor oder Cantus firmus genausowenig einen Sinn wie eine andere aus der Mehrstimmigkeit herausgelöste Stimme, da die einstimmige Vorlage ja von der Mehrstimmigkeit geprägt wurde. Trotzdem haftet der Vorlage nach wie vor zumindest hinsichtlich ihrer Tonfolge ohne paraphrasierende Zusatznoten und unabhängig vom Rhythmus ein Rest ihrer ehemaligen Selbständigkeit an, da sie ja vor ihrer Konfrontation mit der Mehrstimmigkeit aus sich selbst heraus etwas Sinnvolles darstellte. Die übrigen Stimmen eines mehrstimmigen Satzes über einer

¹ Vgl. Nowotny, Caput-Messe, S. 50 u. 65.

mehrstimmigen Vorlage haben für sich genommen nichts Selbständiges, da sie ihrem Entstehen nach an die Mehrstimmigkeit gebunden sind.

Bei den Organa², also den drei spanischen Aufzeichnungen³, dem Stück aus Evreux 17 und dem nur bedingt als Organum anzusehenden Satz aus Oxford c. 60 sind nur die sechs Tropusteile von der mehrstimmigen Bearbeitung betroffen⁴. Ein Alternatimmodell liegt vor, das in verschiedenster Weise noch Stücke ohne Cantus firmus - Verwendung aus späterer Zeit beeinflusst⁵. In keinem der Organa tritt die Vorlage entweder stets als Oberstimme in der Art der Musica Enchiriadis oder als Unterstimme auf. Vielmehr handelt es sich jeweils um Stimmkreuzungsorgana. Durch die Mehrstimmigkeit findet also eine klangliche Ergänzung innerhalb eines beschränkten Tonraumes statt. Dazu kommt das in der Theorie oft beschriebene Moment der *morositas*⁶. Auf der Stufe des Organums aus Madrid 20324 wird der Vortrag der einstimmigen Melodie in ihrer Form als Tenor in zweifacher Hinsicht in der Zeitdauer der einzelnen Töne festgelegt: Zunächst verlangsamt sich der Ablauf aufgrund der *morositas*, sodann muß der Tenor gleichzeitig mit der Organalstimme weitergehen. Der einzelne Ton in der Melodie gewinnt auf Kosten einer fließenden Melodiebewegung an Gewicht.

Im Organum aus Evreux 17 gelten hinsichtlich der zeitlichen Organisation des Tenors etwas veränderte Bedingungen, da durch Organalstimmenmelismen der Tenor streckenweise zerdehnt wird. Die einzelnen Cantustöne erhalten verschiedene Zeitdauer, jedoch noch keinen *Rhythmus* im Sinn von rationaler Meßbarkeit und Notierbarkeit. Die Dauer der Einzeltöne ist nicht aus sich selbst heraus verständlich, sie wird von der Zusatzstimme bestimmt. Aus einer Notierung in Einzelstimmen ließe sich die zeitliche Einteilung nicht ersehen, da erstens eine rhythmisch lesbare Notation nicht vorliegt, zweitens die zeitliche Einteilung des Tenors von der Organalstimme abhängig ist. Ein ungefähres Zeitverhältnis der Töne zueinander vermittelt nur die Partiturnotation aus optischen Gründen.

Auch hinsichtlich der Klanglichkeit ändert sich das Verhältnis zwischen dem Tenor und der Organalstimme. Der Tenor wird zur Stütz-

² Zur Veränderung des Choralcharakters im Organum vgl. auch Sibylle Brunner, Die Notre-Dame-Organa der Handschrift W2 (MVM 35) Tutzing 1982, S. 19 ff.

³ Madrid 20324; Burgos, Archivo und Burgos, Las Huelgas.

⁴ In Las Huelgas wird außerdem „Et in terra pax [...]“ mehrst. vertont.

⁵ Vgl. oben S. 188.

⁶ Vgl. oben S. 112 - 114.

stimme für die Melismen der Organalstimme. Damit verhält sich die Oberstimme nicht mehr nur konsonant zum Tenor, wie meist beim herkömmlichen Stimmkreuzungsorganum. Innerhalb der Melismen finden sich auch Dissonanzen. Gegenüber Madrid 20324 ist die Bedeutung des Tenors nun auch insofern reduziert, als er streckenweise die Melismen der Zusatzstimme übernimmt. Dem gegenüber stand in Madrid der Tenor noch so im Vordergrund, daß er bei „*Mariam coronans*“ selber ein von den sonstigen Melismen abweichendes Melisma ausprägen konnte.

In den beiden konkordanten dreistimmigen Fassungen des zweistimmigen Organums aus Madrid 20324 verliert der Tenor ebenfalls einen Teil seines Gewicht gegenüber der Madrider Aufzeichnung, da die Klanglichkeit sich nun nicht mehr ausschließlich am Tenor orientiert. In der Dreistimmigkeit in Burgos, Archivo und in Las Huelgas wird der unmittelbare Einfluß des Tenors bei der Klanglichkeit verringert, da die dritte Stimme sich nicht selten nach der Organalstimme richtet und deshalb der Tenor den beiden Zusatzstimmen gegenüber dissonant werden kann.

Gegenüber der Fassung aus Burgos, Archivo erfährt der Tenor in Las Huelgas insofern eine Veränderung, als die Notation einen in Burgos, Archivo möglicherweise auf Ausführungsebene vorhandenen Rhythmus wiedergeben kann. Die zeitliche Organisation der Stimme wird bei aller Unzulänglichkeit der Notation in rhythmischer Hinsicht nun aus der Einzelstimme selbst ersichtlich.

Ein anderes Verhältnis der Mehrstimmigkeit zur Vorlage findet sich in Oxford c. 60. Das IX. Gloria wird paraphrasiert und wandert zwischen zwei Stimmen, es tritt aber auch eine Haltetonpartie in der Art der Notre Dame - Organa auf. Dieser Organumtyp ist jenes Stadium, in dem der Tenor am meisten zur konstruktiven Grundlage für sich verselbständigende Oberstimmen wird. Der Text gerät damit vollends ins Hintertreffen, der musikalische Zusammenhang des Tenors aus sich heraus geht verloren.

Bei rascherem Ablauf der vorgegebenen Melodie wie in Durham, noch mehr jedoch dann, wenn der Cantus zur Grundlage für Paraphrasen wird, wo sich also das Interesse des Musikers neu an ihm entzündet, tritt er wieder mehr in den Vordergrund, da er nicht nur als Konstruktionsbasis betrachtet wird. In England fällt dem Cantus hinsichtlich der Klanglichkeit eine neue Aufgabe zu, da er meist in der Mittelstimme liegt. Wenn er schließlich in der dreistimmigen englischen Mo-

tette aus Chicago 654 als textierte Oberstimme auftritt, so ergibt sich gegenüber festländischen Motetten über untextierten (bzw. nur mit Incipits versehenen) Tenorbruchstücken mit neu textierten Oberstimmen etwas gänzlich anderes: Der Meßtext und seine Melodie können als eine Motettenoberstimme verwendet werden, eine gegenüber der festländischen Motette ungeheure Tatsache, da bei diesem Stück der Cantus auch in der Motette aus seiner isolierten Stellung als Konstruktionsbasis befreit wird und in den Vordergrund rückt.

Die Paraphrasen mit wanderndem Cantus firmus sowie die Tropierungen zweiten Grades in Brüssel 266, Gloucester D. 149 etc. lassen Interesse der Komponisten an der zugrundegelegten Melodie als Kompositionsmaterial erkennen. Die Übertragung des Chansonsatzes auf das Meßordinarium unter Verwendung der einstimmigen liturgischen Melodie, der Satzart, um die es im vorliegenden Kapitel hauptsächlich gehen soll, hat so gesehen eine wichtige Parallele in den englischen Cantusparaphrasen.

II. Zur Anlage der Kompositionen mit einer einstimmigen Gloriamelodie

Die Verwendung eines einstimmigen Cantus erlaubt den Komponisten, bei der Gestaltung des Stücks vom Alternatimmodell auszugehen, die Mehrstimmigkeit also mit einstimmigen Partien abwechseln zu lassen. Die Gliederung und der Aufbau der Stücke richten sich gerne nach der gregorianischen Melodie, ein Faktor, der auch bei der Textgliederung eine wesentliche Rolle spielt. Folgende Stücke werden besprochen oder erwähnt (zur Numerierung vgl. die Quellenliste S. 33ff):

- 1, 18, 72 Aosta; Harvard; Trient 92 (Dunstable)
- 5, 30, 69, BL Q 15; München 14274; Trient 90, 92, 93 (Dufay)
71, 74
- 19, 21 Hradec Králové, Franus-Kantional und Codex Speciálnik
- 20 Hradec Králové, Codex Speciálnik
- 23 Klosterneuburg (Ducis)
- 24 Krakau, Glogauer Liederbuch
- 31 München 14274
- 32 München 14274
- 33 München 14274
- 34 München Mus. ms. 3 (Isaac)
- 49 Prag, Strahov
- 59 Rom, Cap. Sist. 51
- 66, 67 Trient 87, 88 (Bourgeois)
- 70, 75 Trient 90, 93
- 82 Wrocław, Viadrina-Codex

Im einzelnen gibt es folgende Möglichkeiten für den Aufbau der Sätze ⁷:

Das von den Organa bekannte Modell wird in vier Stücken unverändert übernommen. Es sind dies die beiden zweistimmig notierten Tropusbearbeitungen aus dem Emmerams-Codex, von denen die auf fol. 101r nach den Regeln des Fauxbourdon dreistimmig ausgeführt zu denken ist ⁸. Außerdem sind das dreistimmige Stück aus dem Codex

⁷ Im vorliegenden Teilkapitel werden hinsichtlich des Aufbaus nur die Sätze berücksichtigt, die entweder vor ca. 1450 liegen, oder aber, wenn sie später entstanden sind, ihrer Faktur nach größere Gemeinsamkeiten mit den Stücken des behandelten Zeitraums aufweisen. In den anschließenden Teilen des Kapitels wird darüberhinaus gelegentlich auf weitere Vergleichsstücke aus späterer Zeit (z. B. Ducis, Isaac — vgl. obige Liste) Bezug genommen, die ansonsten nicht eigens besprochen werden.

⁸ Josephson, Missa, S. 216.

Spezialnik und die vierstimmige Version im Franus -Kantional (und im Codex Spezialnik) nach dem Alternatimmodell gestaltet.

Bei den übrigen Stücken, in denen sich Ein- und Mehrstimmigkeit abwechseln, was noch im 16. Jahrhundert häufig anzutreffen ist⁹, erhält meist die Mehrstimmigkeit das Übergewicht. Oft wird auch dabei auf die alte Praxis, den Tropus mehrstimmig, den regulären Text einstimmig singen zu lassen, zurückgegriffen. Da jedoch der Tropus im Text spät einsetzt, werden auch reguläre Textpassagen mehrstimmig gesetzt, um am Anfang des Glorias langen einstimmigen Gesang zu vermeiden. Die Einstimmigkeit wird dann in der Regel gar nicht notiert, wie in der anonymen Komposition aus Trient 90 und 93, was dem traditionellen Aufzeichnungsverfahren schon bei den Organa entspricht. Wenn sie doch notiert wird, wie in Dufays Gloria, so können lange Ligaturketten in schwarzer Notation verwendet werden, so daß eine Textierung unmöglich wird¹⁰. Andere Quellen geben die Choralabschnitte in weißer oder schwarzer Mensuralnotation in gleichmäßigen Semibreven oder in Longen und Breven¹¹ ablaufend wieder. In allen Quellen für das IX. Gloria von Dufay mit Ausnahme von Trient 92 fällt jedoch auf, daß die längeren einstimmigen Partien¹² unvollständig notiert sind, was ihnen eher Hinweischarakter verleiht. Offen bleibt jedoch die Frage, warum die einstimmigen Partien überhaupt notiert wurden, was sonst unüblich ist, außerdem, warum die Quellen die Einstimmigkeit in unterschiedlicher Schrift wiedergeben.

Speziell an Dufays Gloria mit dem Tropus Spiritus et alme zeigt sich, wie sehr der Komponist die traditionelle Alternatimpraxis in den Kompositionsplan mit einbezieht, da sich bei diesem Stück der einstimmige Choralvortrag mit verschiedenen Arten von Mehrstimmigkeit abwechselt. Die folgende Aufstellung zeigt die Textaufteilung Dufays:

Chansonsatz	Einstimmigkeit	archaisierende Mehrstimmigkeit
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis		

⁹ Vgl. Josephson, Geschichte, S. 40/41; Josephson, Missa, S. 213 - 255.

¹⁰ So in Tr. 90 u. 93.

¹¹ Tr. 92: weiße Mensuralnotation; Emmerams-Codex: schwarze Notation; BL Q 15: weiße Longen und Breven.

¹² „Qui tollis peccata mundi, miserere nobis [...] deprecationem nostram” — „Qui sedes [...] tu solus sanctus” — „Cum sancto [...] patris”.

Benedicimus te	Laudamus te	
	Adoramus te	
Glorificamus te	Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam	
Domine deus, rex caelestis, deus pater omnipotens	Domine fili unigenite Jesu Christe	
Spiritus et alme orphanorum paraclite	Domine deus, agnus dei, filius patris	
Primogenitus Mariae virginis matris	Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe depre- cationem nostram	Ad Mariae gloriam
	Qui sedes ad dexteram patris, miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus	Mariam sanctificans
	Tu solus dominus	Mariam gubernans
	Tu solus altissimus	Mariam coronans, Jesu Christe
	Cum sancto spiritu in gloria dei patris	
Amen		

Zunächst fällt auf, daß die Einstimmigkeit die mehrstimmigen Abschnitte überwiegt. Rudolf von Ficker¹³ nahm an, daß „der Gefahr, daß der Satz durch die Kolorierung der Choralmelodie (Messe IX) eine zu große Ausdehnung erhalte, dadurch vorgebeugt“ werde. Dies mag ein Grund sein. In erster Linie aber kommt durch Dufays Textenteilung die traditionelle Vortragsart zur Geltung, wie die Tabelle zeigt. Die Abfolge der verschiedenartigen Satztypen¹⁴ weist in ähnliche Richtung. Die mehrstimmigen Partien bis einschließlich „deus pater omnipotens“ sind als Chansonsatz mit figuriertem, um eine Oktave nach oben transponiertem Cantus in der Oberstimme komponiert. Die beiden ersten Tropusabschnitte unterscheiden sich auf den ersten Blick davon nicht. Eine genaue Betrachtung ergibt indes, daß zusätzlich zum jetzt nur mehr um eine Quint nach oben transponierten Oberstimmencantus der Tenor die gregorianische Melodie untransponiert und weniger figuriert als die Oberstimme aufgreift. Unverhüllt zeigt sich die alte Aufführungstradition bei den archaisch, noëmaartig ohne konkreten Rhythmus in einer an den englischen Faburden erinnernden Weise mit dem untransponierten Cantus in der Mittelstimme vertonten Tropusabschnitten ab „Ad Mariae gloriam“, die mit der Einstimmigkeit beim regulären Text abwechselt¹⁵. Beim Amen kehrt Dufay wieder zu einer Mehrstimmigkeit zurück, die sich von der Kompositionsart des „Et in terra“ hauptsächlich dadurch unterscheidet, daß der Oberstimmencantus in gedehnten Werten und nur wenig figuriert vorgetragen wird.

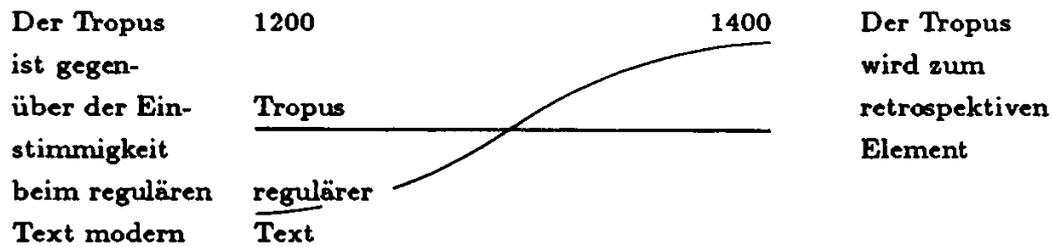
Vergleicht man vor dem Hintergrund der traditionellen, zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit abwechselnden Vortragsweise die archaisierende Mehrstimmigkeit mit der für Dufay modernen Satzart, so ergibt sich gegenüber der organalen Ausführung des Tropus eine geradezu konträre Situation: Die Organa beim Tropus bedeuteten fürs Meßordinarium die fortschrittliche Schicht, da über die Tropen die Mehrstimmigkeit erst ins Ordinarium eingedrungen war. Bei Dufay stehen die Verhältnisse demgegenüber auf dem Kopf. Der Tropus bringt nicht nur die alte Vortragsweise mit sich, er führt zudem archaisch wirkende Satzmodelle ein. Waren die Tropusabschnitte durch ihre Mehr-

¹³ R. v. Ficker, Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices, in: St.z.Mw. 11/1924, S. 35.

¹⁴ Den planvollen Aufbau hinsichtlich der verschiedenen Methoden der Cantusbehandlung hebt Sparks, Cantus Firmus, S. 70 hervor.

¹⁵ Es handelt sich um die Satzart, mit der im 15. und schon im 14. Jahrhundert Namen hervorgehoben werden.

stimmigkeit die vorantreibende Schicht, so stellen sie jetzt das retrospektive Element dar:



Die vier noch zu besprechenden Kompositionen, die Glorias von Dunstable und Bourgois sowie der Satz aus dem Emmerams-Codex mit der Melodie Nr. 49 als Kompositionsbasis, zuletzt das Stück aus dem Glogauer Liederbuch sind jeweils durchgehend mehrstimmig vertont. Kompliziert ist Bourgois' Gloria gestaltet. Die Gliederung erfolgt insbesondere durch das Alternieren zweier verschiedener Gruppen von Ausführenden: dem *chorus* stehen *pueri* gegenüber. Anstelle der Dreistimmigkeit treten streckenweise zweistimmige und vierstimmige Abschnitte auf, wobei die Anzahl der textierten Stimmen wechselt ¹⁶.

Wesentlich einfacher gebaut sind die drei übrigen Stücke. Während im durchgehend dreistimmigen Stück mit der Melodie Nr. 49 der Tropus ab „Ad Mariae gloriam“ ähnlich wie bei Dufay durch eine archaisierende Satzweise hervorgehoben wird, kommt es in den Stücken von Dunstable und aus dem Glogauer Liederbuch zu keiner besonderen Trennung zwischen dem Tropus und dem regulären Text, da die zweistimmigen Partien in beiden Kompositionen nicht zur Unterscheidung zwischen den beiden Textarten verwendet werden.

¹⁶ Zum Aufbau dieses Stücks vgl. Ficker, Messenkompositionen, S. 27 - 29; Schalz, Gloria, S. 192/93.

III. Der Cantus prius factus in der Mehrstimmigkeit und die Möglichkeiten seiner Verwendung und Bearbeitung

III. a Zur Verwendung der unbearbeiteten Melodie

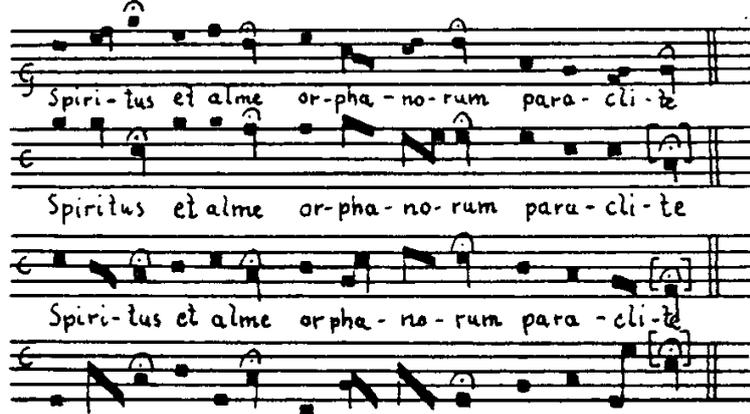
Eine Möglichkeit des Umgangs mit dem Cantus in der Mehrstimmigkeit besteht darin, ihn hinsichtlich seiner Tonabfolge unverändert zu übernehmen. Dies geschieht beispielsweise an den archaisierenden, noëmaartig vertonten Tropusteilen¹⁷. Der Cantus liegt dabei in der Oberstimme (Tr. 90/93) oder in der Mittelstimme (Dufay), was hinsichtlich der Klanglichkeit an einfache englische Diskantsätze (z. B. Durham) erinnert, und stellenweise der Faburdenpraxis entspricht, wenn Terzsextparallelen zwischen Quintoktavklängen stehen:

Dufay (Tr. 92)



Ave Mari - e glo - ri - am

Ähnlich archaisch wirken die Tropen in einem einzelnen Mariengloria aus dem Ms. 51 der Capella Sistina¹⁸:



Spiri-tus et alme or-pha-no-rum para-cli-te

Spiritus et alme or-pha-no-rum para-cli-te

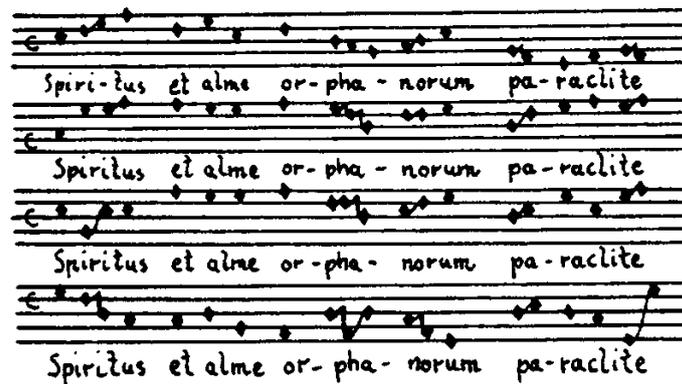
Spiri-tus et alme or-pha-no-rum para-cli-te

Spiri-tus et alme or-pha-no-rum para-cli-te

¹⁷ Zu den möglichen historischen Wurzeln für diese Satzart vgl. Charles W. Warren, *Punctus Organi and Cantus Coronatus in the Music of Dufay*, in: Allen W. Atlas (Hrsg.), *Dufay Quincentenary Conference*, Brooklyn College New York 1976, passim u. S. 138/39 (Zusammenfassung).

¹⁸ Vgl. Josephson, *Missa* S. 40 ff.

Zumindest in klanglicher Hinsicht vergleichbar vertont sind die Tropen im Franus-Kantional:



Die Unterschiede zwischen beiden Stücken sind folgende: Die archaisierenden Abschnitte treten im Ms. 51 innerhalb eines zwischen Zwei- und Vierstimmigkeit abwechselnden insgesamt mehrstimmig vertonten Satzes auf, während das Stück im Franus-Kantional nach der ursprünglichen Alternatimpraxis gestaltet ist. Sodann verwendet der Schreiber des Ms. 51 die ihm als Choralchrift vertraute Quadratnotation, wogegen das Spiritus et alme aus dem Franus-Kantional böhmisch notiert ist.

Diese jeweils in Choralchrift notierte Satzart wird also für den Tropus sowohl innerhalb fortschrittlicher Mehrstimmigkeit als auch innerhalb der Einstimmigkeit verwendet. Die zweite Möglichkeit scheint in Deutschland und im Osten im 15./16. Jahrhundert weiter verbreitet zu sein. So enthält das Ms. CXIX 1 der Zwickauer Ratsschulbibliothek auf fol. 40v ein vierstimmiges *Hodie deus homo factus*¹⁹, das schon aufgrund seiner Kürze sicherlich als mehrstimmiger Abschnitt innerhalb eines ansonsten choraliter ausgeführten Gesanges zu denken ist²⁰.

Die Einstimmigkeit wird in den gezeigten Beispielen zwar unverändert in die Mehrstimmigkeit übernommen, sie verliert jedoch ihren freien Fluß, muß mit den Zusatzstimmen zeitlich koordiniert werden, auch wenn keine rhythmische Notation vorliegt. So gesehen erinnert die gezeigte Art der Cantusverwendung an Organa Note gegen Note.

¹⁹ Fischer, RISM B IV/3, S. 408.

²⁰ Die zugrundeliegende Melodie konnte nicht identifiziert werden. Geering, *Organa*, S. 25 ordnet das Stück den Credokompositionen zu. Der Satz wäre dann als Tropus zu verstehen. Heinz Funck, *Die mehrstimmigen Kompositionen in Cod. Zwickau 119*, in: *ZfMw* 13/1930-1931, S. 559 bezeichnet ihn als Responsorium.

So archaisch diese Art des Umgangs mit einer einstimmigen Melodie in der Mehrstimmigkeit auch zu sein scheint, in einer Hinsicht ist dieser Typ der Mehrstimmigkeit zukunftsweisend, da man in derartigen vierstimmigen Sätzen einen Vorläufer des Kantionalsatzes sehen kann²¹.

Andere Satzarten, bei denen die Melodie ohne Veränderung und in gleichen Notenwerten in die Mehrstimmigkeit übernommen wird, liegen bei den Textstellen „Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Ad Mariae gloriam“ und „Amen“ im Glogauer Liederbuch vor. Ähnlich verhält sich der Cantus in Stücken in zwei außerhalb unseres Zeitraums liegenden Handschriften, im Viadrina-Codex und im Codex Strahov, wo das IX. Gloria jeweils als Tenor verwendet wird. Der Cantus, der dann, wenn er als Paraphrase auftritt, in den Satz voll integriert wird, hebt sich in diesen Fällen deutlich vom Satz ab.

Dieses Verfahren entspricht etwa dem, das Obrecht in seiner *Missa sub tuum presidium*²² und ähnlich in der *Missa de sancto Martino*²³ angewandt hat, jedoch mit dem Unterschied, daß es sich dabei stets um fremde Cantus firmi handelt, die jeweils die ganze Messe durchziehen, um auf diese Weise die Einheit des Zyklus herzustellen. Unmittelbar mit den Spiritus et alme - Glorias vergleichbar ist dagegen das zweistimmige *Kyrie Angelicum* aus München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 5023, fol. 55v - 56r²⁴. Die Zweistimmigkeit bewirkt dort zum Teil ein Fortschreiten im Unisono, zum Teil umkreist die Zusatzstimme den Cantus firmus, während in den entsprechenden drei- und vierstimmigen Spiritus et alme - Sätzen der Cantus firmus sich so verhält, als wäre er kaum in den Satz integriert.

Verglichen mit einer Anzahl von Sätzen ab dem späten 15. Jahrhundert²⁵, in denen der Cantus sich durch seine Aufteilung in kleine,

²¹ Zur Frage der Entstehung des Kantionalsatzes vgl. Kurt von Fischer, *Organel and Chordal Style in Renaissance Sacred Music: New and Little-Known Sources*, in: Jan LaRue (Hrsg.), *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to G. Reese*, New York 1966, passim, Zusammenfassung S. 181/82.

²² Jacobus Obrecht (Hrsg. M. van Crevel), *Opera Omnia, Missae Nr. VI*, Amsterdam 1959.

²³ Jacob Obrecht (Hrsg. J. Wolf), *Werken, Missen Deel II*, Amsterdam o. J., R^{Leipzig} o. J., S. 117 - 164.

²⁴ Göllner, *Kyrie Cunctipotens*, S. 37 - 42; dort ein Faksimile sowie eine Nachschrift. Clm 5023 sowie der Codex Strahov enthalten jeweils mehrere derart notierte Stücke (vgl. Bernhold Schmid, *Zu den Credo-Vertonungen der Benediktbeurer Handschrift Clm 5023*, in: *MiB* 33/1986, S. 117).

²⁵ Beim Gloria mit Spiritus et alme z. B. Josquin, Morales und Palestrina.

soggettoartige Abschnitte zwar eigentlich auflöst, aber trotzdem durch die Imitation dieser Partikel den ganzen Satz beherrscht, liegt hier ein entgegengesetztes Verfahren vor. Der Cantus gibt sich stärker denn je als Cantus firmus zu erkennen, indem er durch seine Faktur und vor allem im Codex Strahov auch durch seine Aufzeichnung in böhmischer Choralnotation gegenüber der weißen Mensuralschrift der übrigen Stimmen optisch aus dem Satz heraussticht.

Durch die Art seines Einbaus wirkt der Cantus firmus fast als Fremdkörper im Satz. Seine Verwendung erinnert an spätere Kompositionstechniken in Chorsätzen und vor allem in Orgelbearbeitungen, bei denen in ein zunächst scheinbar selbständiges Satzgefüge der Cantus firmus eingebaut wird.

III. b Die Umgestaltung des Cantus zu einer Oberstimmen-Melodie und sein Eindringen in andere Stimmen

Die bisher behandelten Möglichkeiten des Umgangs mit dem Cantus prius factus stellen eher den Ausnahmefall dar. Häufiger wird er rhythmisch und melodisch bearbeitet. Meist liegt er dann in der Oberstimme, selten in anderen Stimmen oder in mehreren Stimmen gleichzeitig. Auf alle zu besprechenden Sätze trifft in etwa zu, was Rudolf von Ficker²⁶ allgemein am Beispiel Lieberts herausgearbeitet hat: Die Anfangs- und Schlußöne des Chorals werden von wenigen Ausnahmen abgesehen zur Gliederung der entstehenden Melodie benutzt. Die Abschnittsanfänge der Paraphrasen sind näher am Choral als deren Enden. Die rhythmische Gestaltung ist frei. An vier Beispielen, den Stücken von Dufay, Dunstable, der anonymen Komposition aus Trient 90 und 93 und dem Stück aus dem Glogauer Liederbuch sei nun gezeigt, wie der Cantus in verschiedenen Stücken bearbeitet wird.

DUFAY²⁷ geht mit dem Cantus verhältnismäßig sorgfältig um, er übernimmt ihn oft mehrere Töne lang unverändert:

²⁶ R. v. Ficker, Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen, in: St.z.Mw. 7/1920, S. 8 - 9.

²⁷ Zur Cantusbehandlung bei Dufay s. Bockholdt, Dufay, S. 48 ff, außerdem S. 57 f (zum Gloria mit Spiritus et alme), S. 61 f (allgemeine Merkmale). Vgl. außerdem Bockholdt, Kirchenmusik, S. 436.



Bei „deus“ und „caelestis“ werden nur deshalb Töne eingeschoben, um eine Klauselfloskel zustande zu bringen, die der Choral von sich aus nicht hergibt. Die Mehrstimmigkeit macht also den Eingriff des Komponisten nötig. Häufig werden Nebentöne in den Choral eingeschoben, um Sprünge zu überbrücken:



Nebentöne umspielen im folgenden Beispiel die gleichmäßig im Semibrevisabstand erklingenden Choraltöne:



Häufig findet sich eine Art von Cambiata:



Im Tempus perfectum Prolatio minor stehen die Choraltöne meist im Semibrevisabstand²⁹, mehrere Minimen hintereinander werden nicht dem Cantus entnommen. Das ändert sich im Tempus imperfectum Prolatio minor, in dem die Tropusteile „Spiritus et alme orphanorum paraclite“ und „Primogenitus Mæiae virginis matris“ stehen. Der Cantus liegt nun sowohl untransponiert im Tenor als auch in einer Quinttransposition in der Oberstimme und wird nur in rhythmischer Hinsicht bearbeitet:



Der sperrige Rhythmus des Tenors erklärt sich beim Vergleich mit der

²⁸ Vgl. oben S. 137, Fußn. 3.

²⁹ Vgl. Bockholdt, Dufay, S. 61.

Oberstimme: Dort rhythmisiert Dufay den Cantus mit Ausnahme von „alme“ so, als wollte er ihn freiem Choralvortrag in der Einstimmigkeit nachbilden. Dieser Rhythmus wird im Tenor fast unverändert übernommen. Die Dehnung des ersten Tons im Tenor gegenüber der Oberstimme ergibt sich aus der Notwendigkeit, Quintenparallelen zu vermeiden, die bei gleichem Fortschreiten aus dem Quintabstand beider Stimmen zustande kämen³⁰.

Bei „orphanorum paraclite“ gestaltet die Bearbeitung im Tenor den Choralvortrag gleichsam äquivalistisch in Semibreven:

Tr. 92
angehängte
Klauselfloskel

Der Cantus in der Oberstimme wird an dieser Stelle stärker bearbeitet als im Tenor. Auch Folgen von Miniminen werden im Gegensatz zu den im temp. perf. prol. min. stehenden Abschnitten als Cantustöne verwendet:

Tr. 92

Das Beispiel zeigt deutlich, daß hier die Choraltöne in die Klauselfloskel integriert werden können³¹, während die Schlußfloskel im Tenor eigens an den bereits beendeten Cantus angehängt wird³². Dagegen eignet sich eine Quinttransposition des Cantus im Contratenor als Klauselfloskel:

Tr. 92

Der ganze Abschnitt ist also in mehreren Stimmen vom Cantus durchsetzt. Von einem Vorläufer des späteren Satztyps, bei dem er in soggetti aufgelöst in allen Stimmen durchimitiert wird, kann trotzdem nicht gesprochen werden, da weder von soggetti noch von Imitation die Rede sein kann. Eher erinnert dieser Satz trotz großer Unterschiede in

³⁰ Ein ähnliches Beispiel der Parallelführung des Cantus in zwei Stimmen beschreibt Ficker, Messenkompositionen, S. 22: Dort (er bezieht sich auf Rudolf von Ficker (Hrsg.), Sieben Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts. Fünfte Auswahl (DTÖ XXXI. Jahrgang, Bd. 61) Wien 1924, S. 48, Kyrie Nr. XXII) laufen die choralhaltigen Oberstimmen im Quartabstand, was sich aus der am Fauxbourdon orientierten Satzweise ergibt.

³¹ Vgl. aber dagegen die Floskel bei „paraclite“ in der Oberstimme.

³² Vgl. oben das Bsp. „orphanorum paraclite“.

der Faktur an die englische Spiritus et alme - Motette aus Oxford d. 20, in denen die einstimmige Melodie ebenfalls in zwei parallel laufenden Stimmen enthalten ist.

Zwei weitere Arten des Umgangs mit dem tropierten IX. Gloria sind bei Dufay zu beobachten: So vertont er den Tropus ab „Ad Mariae gloriam“ in der Art der Noëmata. Außerdem stellt er im „Amen“ dem sich rasch bewegenden und konstruiert wirkenden Unterstimmenpaar als Oberstimme einen zerdehnten, unparaphrasierten Cantus firmus im eigentlichen Sinn gegenüber³³.

Vor allem in den Tempus perfectum - Abschnitten bildet Dufay melodische Einheiten von innerem Zusammenhang. Er gestaltet häufig Melodieglieder von vier Mensuren:

Tr. 92³⁴

Et in ter- ra pax

Meist ist dabei die zweite Hälfte unter Verwendung des typischen Floskelmaterials dem Anzielen des Klauseltons vorbehalten, während die beiden ersten Mensuren sich am Choral orientiert melodisch entfalten. Charakteristisch ist ferner, daß diese Glieder jeweils am Mensuranfang beginnen und enden.

Eine andere Art von Melodieabschnitten beginnt jeweils am Mensurende, schließt aber wie der erste Typ am Mensurbeginn:

Tr. 92

om- ni - po - - - lens

Tr. 92³⁵

ho- mi - ni- bus

Wieder kommen meist vier (seltener zwei) Mensuren zustande, die Abschnitte orientieren sich in ihrer ersten Hälfte am Choral und zielen

³³ Vgl. Bockholdt, Dufay, S. 58, Fußn. 69; Schalz, Gloria, S. 180 bezeichnet die Unterstimmen als „hoquetusartig“.

³⁴ Vgl. auch „Benedicimus te“, „Glorificamus te“, „Domine deus“, „deus pater“.

³⁵ Vgl. auch „bonae voluntatis“ und „rex caelestis“.

dann den Klauselton an. Dieser zweite Typ von Melodiegliedern besitzt weniger Geschlossenheit als die zuerst beschriebene Art, melodische Einheiten zu bauen. Das bewirkt zunächst der Beginn der Abschnitte am Mensurende. Ein weiterer Grund ist darin zu sehen, daß diese Melodieabschnitte jeweils zwar mit einem der beiden vom Choral her übernommenen Haupttöne d" und g' enden ³⁶. Nur das „*rex caelestis*“ beginnt aber auch mit einem Hauptton. Stattdessen ist der Anfangston meist ein c", bei „*hominibus*“ ein a'. Dagegen beginnen und enden alle Beispiele für den ersten Typ der Melodieglieder mit d" oder g'. Während der zweite Typ zwar durch die Klauselfloskel am Ende sowie durch das Erreichen eines Grundtones abschließt, haftet ihm jeweils am Beginn in zweierlei Hinsicht etwas Unselbständiges an: Dadurch, daß er nicht mit einem Grundton und zudem nicht am Mensuranfang beginnt, erscheint dieser zweite Typ jeweils am Anfang offen und damit geeignet, sich an die vorhergehende Melodieeinheit gleichsam anzuhängen.

Um in seiner Komposition zu den beschriebenen Einheiten zu kommen, benützt Dufay die Haupttöne des Chorals zur Gliederung. Meist kann er dabei auf den Choral selbst zurückgreifen, da sich dort die Abschnitte ebenfalls an den Haupttönen orientieren. Nur einmal nimmt Dufay bei der Gliederung gegenüber dem Choral eine charakteristische Änderung vor, die ahnen läßt, wie bewußt er die besprochenen Melodieeinheiten baut: Am Anfang des IX. Glorias fällt die Zäsur nach „*Et in terra*“. Das „*pax hominibus*“ bildet eine eigene Einheit. Dufay greift jedoch eine Gepflogenheit bei freien Kompositionen des Gloriatexts auf, indem er die Zäsur erst nach „*pax*“ setzt ³⁷. Er erreicht damit erstens, daß das „*Et in terra pax*“ eine viermensurige Melodieeinheit des ersten Typs bildet, zweitens entsteht bei „*hominibus*“ eine am Anfang offene Einheit der zweiten Art.

Diese eine Änderung bei der Gliederung der Paraphrase gegenüber dem Choral ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß die Einheiten der unter Verwendung des Chorals entstehenden Melodie sich nach der Gliederung des Chorals richten. Darauf aufbauend realisiert er aber mit seinen eigenen musikalischen Mitteln Zusammenhang und eine Textgliederung in feineren Abschattierungen als der Choral. Wie er seine beiden Arten melodischer Einheiten dazu verwendet, sei am „*Domine*“

³⁶ Zur Tonalität des Chorals S. 73ff. Dufay verwendet den Choral in transponierter Form.

³⁷ Vgl. Bockholdt, Dufay, S. 57/58.

deus, rex caelestis, deus pater omnipotens" gezeigt:

Tr. 92

„rex caelestis“ wird von „Domine deus“ abgetrennt, da auf „deus“ eine Einheit des ersten Typs schließt. „Rex caelestis“ klammert sich jedoch an die vorhergehende Textstelle an, da es zwar mit dem Hauptton d“, aber am Mensurende, also offen, beginnt. Die markantere Zäsur steht nach „caelestis“, da das folgende „deus pater“ selbst geschlossen beginnt. Schwächer ist wieder die Zäsur vor „omnipotens“. Das Klauselverhalten an den jeweiligen Stellen unterstützt die verschiedene Gewichtung der Einschnitte.

Unter Ausnützung des Chorals, seiner Haupttöne und Zäsuren, schafft Dufay in sich geschlossene, sangliche melodische Einheiten. Die Textgliederung, die sich weitgehend nach dem Choral richtet, erfährt durch Dufays Gestaltung eine Steigerung, da sie aus sich heraus, aus der Geschlossenheit des ersten Typs ebenso wie aus dem am Anfang offenen zweiten Typ, in der Lage ist, den gliedernden Einschnitten verschiedenes Gewicht zu verleihen.

Für die Art des Melodiebaus, in sich geschlossene Einheiten zu bilden, dürfte das Vorbild in weltlichen Liedsätzen zu suchen sein³⁸. Der Anfang von Dufays *Vergene bella* besteht aus vier textierten Mensuren, an die sich ein kleines Melisma und eine Klausel anschließen³⁹:

Die vier textierten Mensuren ergeben eine in sich zusammenhängende

³⁸ Vgl. Bockholdt, Dufay, S. 94 f.

³⁹ Guillelmus Dufay (ed. H. Besseler), Opera Omnia Bd. VI, Cantiones (CMM 1/VI) Rom 1964, S. 7 - 9; das Notenbsp. nach Bologna, Biblioteca Universitaria 2216, pag. 76 (Faks.-Ed.: F. Alberto Gallo (Hrsg.), Il codice musicale 2216 della Biblioteca Universitaria di Bologna (Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica. III. Mensurabilia, Bd. 3) Bologna 1968).

Einheit, ein liedmäßiges Gebilde⁴⁰. Liedmäßiges Gepräge hat beispielsweise auch der Anfang von Ciconias Motette *O felix templum iubila*⁴¹:

1 2 3 4 5 6
 0 fe - lix templum iu - bi - la
 7 8 9 10
 et co - hors tua ca - no - ni - ci

Vergleicht man die Mensuren 1 bis 3 und 6 mit den Mensuren 7 bis 10, so ergeben sich zwei aufeinander Bezug nehmende Vierergruppen. Die Mensuren 4 und 5 heben sich in ihrer starren Formelhaftigkeit deutlich davon ab. Der Grund für ihre Einfügung mag beim Text zu suchen sein: Aufgrund des kurzen Anfangsmelismas hätte der Komponist ohne die Mensuren 4 und 5 den Text nicht untergebracht.

DUNSTABLES Behandlung der Einstimmigkeit ist von anderen Vorstellungen geprägt als Dufays Choralbearbeitung⁴². Fest sind jeweils nur die vom Choral in allerdings verschiedenen Transpositionen übernommenen Anfangs- und Schlußtöne der einzelnen Abschnitte. Manchmal häufen sich in kurzen Passagen die Choraltöne, wobei der Choral auch zu floskelhaften Folgen in kurzen Notenwerten umgewandelt werden kann:

Graduale Sarisburiense
 glori - fi - ca - mus te
 Tr. 92
 glori - fi - ca - mus te

Dann treten wieder Stellen auf, die vom Choral unabhängig zu sein scheinen, in die er gleichsam zufällig hineingeraten ist:

⁴⁰ Viermensurige Melodieglieder finden sich außerdem in folgenden willkürlich herausgegriffenen weltlichen Sätzen von Dufay: *Reslevous nous, reslevoux amoureux* und in *Ma belle dame* (Dufay, GA Bd. VI (ed. Besseler, S. 51, Nr. 28 und S. 53 Nr. 31).

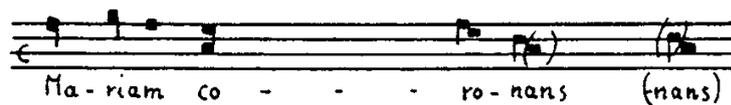
⁴¹ Clercx, Ciconia Bd. 2, S. 169 - 172; Notenbsp. nach Oxford, Bodleian Library, Can. misc. 213, fol. 22v - 23r.

⁴² Ficker, Messenkompositionen, S. 50/51 vertrat dagegen folgende Ansicht: „Das tropierte Gloria (LVII) weist genau die Technik der niederländischen Oberstimmkolorierung der Schule Dufays und Binchois' auf.“ — Bockholdt, Kirchenmusik, S. 436 vergleicht Dufays und Dunstables Art der Choralparaphrase.

Graduale Sarisburiense


Tr. 92


Gelegentlich kann er in scheinbar eigenständigen, floskelhaften Wendungen entdeckt werden:

Graduale Sarisburiense


Tr. 92


Bei den Floskeln handelt es sich aber nicht um vor allem hinsichtlich des Rhythmus stereotype Standardfloskeln, wie sie insbesondere im Tempus imperfectum Prolatio maior zu beobachten sind. Vielmehr erfindet Dunstable jeweils neue Wendungen, was sich an der Anzahl von Kolorierungsmöglichkeiten der Klauselfloskeln in der Oberstimme zeigt:

Tr. 92


Der Eindruck gebauter Melodieblöcke entsteht bei dieser Art der Choralbearbeitung weniger als bei Dufay. Die Melodie trägt eher den Charakter des Zufälligen, die Bearbeitung hat sich nicht in dem hohen Maß wie bei Dufay zur res facta verfestigt. So läßt die Vielfalt der Klauselkolorierung fast an die Möglichkeit der freien Ausgestaltung durch den Sänger denken, die sich bei Dunstable zur Schrift verfestigt hat, die aber auch anders ausgeführt werden könnte. Da einerseits die gebaute Liedmäßigkeit Dufays hier fehlt, da andererseits Floskeln gelegentlich für starre Rhythmen und unsangliche Sprünge in der Melodie sorgen, kommt eine verglichen mit Dufay weniger geschmeidige Melodie zustande. Ebenso wenig kann der Melodiebau derart gezielt wie bei Dufay zur Textgliederung herangezogen werden. Als musika-

lische Gliederungsmittel kommen somit außer Klauseln und den nach Klauseln meist auftretenden Pausen die gelegentlich verwendeten langen Töne am Anfang von Textabschnitten in Frage, z. B. bei „*Et in terra*“, „*Laudamus te*“, „*Tu solus altissimus*“. Zudem können Melismen den Anfang und das Ende von Abschnitten signalisieren, z. B. bei „*hominibus*“ oder „*rex caelestis*.“ Nicht nur die melodische Bearbeitung des Choral⁴³, sondern auch die Gliederung des Textes zeigt sich also unbefangener und wesentlich weniger geprägt als bei Dufay.

Sucht man nach einem Vorbild für Dunstables Choralbearbeitung, so dürfte es weniger bei weltlichen Liedsätzen als vielmehr bei den englischen Choralparaphrasen des 14. Jahrhunderts zu finden sein, von denen Beispiele für das *Spiritus et alme* in Brüssel 266, Gloucester D. 149 etc. vorliegen.

Wiederum ein anderes Verhältnis zum Choral weist das alternatim auszuführende anonyme Stück aus TRIENT 90/93 (fol. 152v - 154r 183v - 185r) auf. Ebenso wie bei Dufay sind viermensurige Einheiten zu beobachten. Die Abschnitte beginnen stets am Choral orientiert, werden aber — und damit hören die Gemeinsamkeiten mit Dufay auf — vor Klauseln stärker koloriert, als die Klausel das verlangt:

Tr. 93

Die Kolorierung bringt meist Bewegung in raschen Notenwerten mit sich, während weniger auskolorierte Stellen hauptsächlich in Breven und Semibreven fortschreiten. Wandernder Cantus firmus findet sich bei „*Mariam coronans*“, wobei der sonst in der Oberstimme als Transposition in die Oberquart paraphrasierte Choral hier eine Quint nach unten versetzt im Tenor auftritt. Der Grund dafür mag sein, daß das a' bei „*Mariam*“ als höchster Ton des IX. Glorias in der um eine Quart nach oben transponierten Paraphrase ein d" ergäbe, während für das ganze Stück c" die Obergrenze für die Oberstimme ist. Es liegt also eine Parallele zu den Stücken im englischen Diskant vor, bei denen für das (dort allerdings viel häufigere) Wandern des Cantus ebenfalls

⁴³ Bockholdt, Kirchenmusik, S. 436

Ambitusgründe ausschlaggebend waren.

Schon bei Dufay konnte der Cantus in mehreren Stimmen gleichzeitig beobachtet werden, wenn er bei „Spiritus et alme orphanorum paraclite“ und bei „Primogenitus Mariae virginis matris“ parallel in zwei Stimmen geführt wird. Im vorliegenden Stück aus Trient 90/93 wird der Cantus nach einem ganz anders gearteten Verfahren in mehreren Stimmen gleichzeitig untergebracht: nach einer Art Imitationstechnik. So setzt bei „Primogenitus“ und „Ad Mariae“ der Cantus unkoloriert, aber rhythmisiert in allen drei Stimmen hintereinander ein:

Tr. 93

The image shows a musical score for three voices. The top staff has rhythmic notation consisting of squares and diamonds with stems, and a '+' sign above each measure. The middle staff contains the lyrics 'Pri - mo - ge - ni - tus' with a '+' sign above each syllable. The bottom staff has rhythmic notation similar to the top staff. The time signature is 'C' for common time.

Vor den Klauseln verschwindet der Choral aus den Unterstimmen, es wird nur jeweils der Anfang von allen Stimmen übernommen. Weniger ausgeprägt, aber im Ansatz vorhanden ist diese Technik bei „rex caelestis“:

Tr. 93

The image shows a musical score for three voices. The top staff has rhythmic notation with a '+' sign above each measure. The middle staff contains the lyrics 'rex caele - stis' with a '+' sign above each syllable. The bottom staff has rhythmic notation. The time signature is 'C' for common time.

In vielfältiger Weise ausgeprägt finden sich derartige Ansätze zur Imitation im Stück aus dem GLOGAUER LIEDERBUCH. Neben drei- oder zweistimmig ungefähr in der beschriebenen Weise ausgeführter Imitation (z. B. bei „rex caelestis“ oder „Primogenitus“) gelangen andere Techniken zur Anwendung: Der Anfang des „Spiritus et alme orphanorum paraclite“ wird beispielsweise vom Tenor und vom Contratenor in rhythmisch geraffter Weise vorausimitiert, wobei sich im Contratenor eine Textverschiebung ergibt:

+ + + + + + + +
 (Chri)-ste Spi-ri-tus et al-me
 (Chri)-ste Spi-ritus et al-me
 + + + +
 Chri-ste Spi-ri-tus et al-me

Das „Qui sedes ad dexteram patris“ wird zweistimmig im Oktavabstand imitiert, wobei mit Ausnahme der Minimen der Choral unverändert übernommen wird. Der Contratenor trägt nur den Anfang des Chorals fast unverändert vor:

+ + + + + + + +
 Qui sedes ad dexte-ram pa-tris
 Qui sedes ad dexteram pa-tris
 Qui sedes ad dexteram pa-tris

Mit derartigen Ansätzen zur Imitation, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts häufiger zu finden sind⁴⁴, wird ein Weg beschritten, der im 16. Jahrhundert einen Satztyp prägen sollte. Indem die zugrundegelegte Melodie abschnittsweise imitiert wird, löst sie sich gleichsam selbst auf und wird zum Soggetto, was an den besprochenen Beispielen im Rudimentärstadium zu beobachten ist. Durch seine Auflösung und Umwandlung zum Soggetto wird der Cantus selbst zum Material, aus dem der Satz besteht. Seine Sonderstellung im Satz verliert der Choral in seiner neuen Gestalt als Soggetto freilich, da er nun völlig in der Komposition aufgeht.

⁴⁴ Vgl. etwa ein Magnificat von Dufay in Cod. Tr. 92, fol. 9v - 11r, etc. — Ansätze zur Imitation lassen sich auch in der Motette über *Alma redemptoris mater* beobachten (vgl. z. B. das Amen). Auch hier dient ein Cantus prius factus zur Imitation. Die abschnittsweise Durchimitation einer vollständigen Melodie als Fremdtenor würde jedoch dazu führen, daß der ganze Satz sich nicht mit dem zu vertonenden Text vereinbaren läßt.

Die liturgische Einstimmigkeit als Mittel zum Textvortrag war in ihrer Gestalt als Tenor zur Grundlage für mehrstimmige Stücke geworden, etwa bei den dreistimmig vertonten Tropen aus Burgos, Archivo und aus dem Codex de Las Huelgas. Dort war die einstimmige Vorlage als Tenor zwar noch original vorhanden, das Anliegen der Vertonung war aber die Mehrstimmigkeit im Sinn eines „Einbetten des Wortes in einen Klang“⁴⁵, ein Aspekt, der selbst in der rhythmisierten Fassung aus Las Huelgas noch vorhanden ist. Das Verfahren dieser älteren Mehrstimmigkeit war imstande, der Auszierung des regulären Textes durch den Tropus eine besondere musikalische Gestaltung gegenüberzustellen⁴⁶. Die Musik versucht, mit der Ausgestaltung des Texts zu konkurrieren. Der Text und die Mehrstimmigkeit stehen hier aber noch recht bezuglos nebeneinander, weil die Textgestaltung von der Mehrstimmigkeit noch nicht erfaßt werden kann. Stattdessen steht der Textvortrag weiterhin auf der Stufe der Gregorianik, da ja die liturgische Melodie als Tenor verwendet wird. Der mehrstimmige Überbau trägt zur Sprachgestaltung von sich aus nichts bei, er verdeckt eher den Textvortrag, lenkt zumindest von ihm ab. Die Mehrstimmigkeit des Chansonsatztyps mit einer Choralparaphrase als Oberstimme wird in Anlehnung und damit unter Rückgriff auf die Einstimmigkeit zu dem, was die liturgische Musik ursprünglich gewesen war, nämlich Mittel zum Textvortrag. Indem man den Text wieder an die musikalische Oberfläche holt, nachdem man ihn früher eingehüllt hatte, schafft man die Voraussetzung dafür, daß auch die Mehrstimmigkeit mit ihren eigenen Mitteln Textvortrag verwirklichen kann. Was bei den in mehreren Stimmen textierten Motetten ohne Verwendung des IX. Glorias nicht möglich ist, gewährleistet erst die Umwandlung des Cantus zum Soggetto, nämlich daß die Mehrstimmigkeit als Ganzes Mittel zum Textvortrag wird, da dann alle Stimmen den Text auf der Basis der liturgischen Einstimmigkeit vortragen. Eine Anzahl von Marienmessen aus dem 16. Jahrhundert ist in dieser Art gestaltet⁴⁷.

⁴⁵ Georgiades, Musik und Sprache, S. 18.

⁴⁶ Vgl. Reckow, Organum, S. 438 mit Bezug auf das Notre Dame - Organum: „Bei aller Subtilität ist die mehrstimmige Gestaltung bis zur Entstehung der Motette aus der Notre-Dame-Klausel grundsätzlich ein Akzidens, eine *superficies quaedam artis musicae pro ornatu ecclesiasticum carminum*, wie es in der Musica Enchiriadis, für Jahrhunderte gültig, formuliert worden ist.“ (Das Zitat aus der Musica Enchiriadis vgl. bei Hans Schmid, Musica et Scolica Enchiriadis (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Bd. 3) München 1981, S. 56, Z. 49.)

⁴⁷ Zum 16. Jahrhundert vgl. die Dissertation von Josephson über die Missa de Beata Virgine im 16. Jh.; Sparks, Cantus Firmus, S. 369/70 beschreibt das in dieser

IV. Zur Frage des Textvortrags

Außer der Art der melodischen Ausgestaltung des Cantus wurden bisher nur Probleme der Textgliederung behandelt, nicht jedoch die Frage, wie der Text innerhalb der Melodieabschnitte untergebracht wird. Durch die Kolorierung der einstimmigen Vorlage gewinnt die auf diese Weise neu entstandene Melodie verglichen mit der eher syllabischen Gestalt des IX. Glorias⁴⁸ bei den verschiedenen Stücken in jeweils unterschiedlichem Umfang streckenweise melismatischen Charakter. Die nicht selten syllabische Textierung der cantuslosen Sätze sorgt im Gegensatz zu den melismatischen Partien der hier besprochenen Stücke für eine eindeutige Textzuordnung. Das Tempus imperfectum Prolatio maior mit seinen charakteristischen Standardfloskeln, das sowohl in Stücken im englischen Diskant als auch in festländischen Sätzen ohne Cantusparaphrase gerne benutzt wird, erlaubt deshalb bei entsprechender Verwendung der Rhythmen unter Umständen die musikalische Wiedergabe der Wortrhythmen⁴⁹. Ebenso kann ein Skandieren einzelner Worte bei syllabischer Textierung erreicht werden, wenn der Komponist bewußt einzelne Stellen in einer bestimmten Weise rhythmisiert⁵⁰.

Verglichen damit ist eine einigermaßen genaue Textzuordnung bei den Choralparaphrasen nur an syllabischen Stellen möglich, an Stellen, die ohne kolorierende Zusatztöne auskommen. Nur an solchen Stellen kann aufgrund der halbwegs eindeutigen Textzuordnung die Frage nach dem Textvortrag sinnvoll gestellt werden. Der Rhythmus des Sprachvortrags steht dabei im Vordergrund, weil sich dann das Eingreifen des Komponisten in den vorgegebenen Choral auf den Rhythmus beschränkt. Die Sprache kann sich dann ausnahmsweise „als bestimmend für den musikalischen Rhythmus“⁵¹ erweisen, was innerhalb der folgenden Beispiele bei Dufay der Fall ist. Besonders häufig wird der Anfang des „Spiritus et alme orphanorum paraclite“ unverändert übernommen, außerdem weichen die verschiedenen Aufzeichnungen des Chorals hier kaum voneinander ab. Eine Reihe verschiedener Möglichkeiten sei deshalb gegenübergestellt:

Weise gestaltete Gloria der Marienmesse von Josquin.

⁴⁸ Das IX. Gloria zeichnet sich aber verglichen mit anderen Gloriamelodien dadurch aus, daß es stärker als die meisten anderen Glorias verziert ist; vgl. auch Bockholdt, Dufay, S. 57.

⁴⁹ Vgl. oben S. 198/99: Engardus.

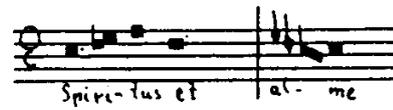
⁵⁰ Vgl. oben S. 199/200: Ciconia; S. 202: Lymburgia.

⁵¹ Vgl. Bockholdt, Dufay, S. 72.

Dufay (Tr. 92)



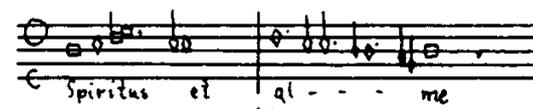
Emmerams-Codex fol. 65v



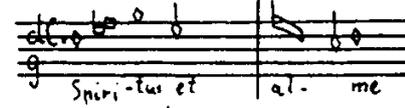
Dunstable (Tr. 92)



Tr. 93



Glogauer Liederbuch



Bourgeois (Tr. 87)



Dufays Interesse scheint auf natürlichen Vortrag der Melodie und des Texts gerichtet zu sein, wie die beiden Semibreven bei „Spiritus“ zeigen. Das verwendete Tempus imperfectum sorgt für die gleiche Dauer der beiden Semibreven, also für ruhigen, konstanten Fluß. Ebenso kurze Notenwerte benützt der Komponist der zweistimmigen Vertonung aus dem Emmerams-Codex. Aufgrund des Tempus perfectum, das die zweite Semibrevis zur Semibrevis altera werden läßt, geht die Natürlichkeit des Textvortrags verloren. Auch die anderen Versionen entfernen sich von rhythmisch sinnvoller Textdeklamation. Mit Ausnahme von Dufays natürlicher Rhythmisierung wird der Sprachrhythmus wenig berücksichtigt, da selbst die silbentragenden Töne nicht immer dieselben sind. Es scheint in erster Linie beabsichtigt zu sein, eine überzeugende Melodiegestalt zu schaffen. Die Unterbringung des Textes, das Herausarbeiten der Sprache und ihres Rhythmus steht also nicht nur bei den stärker paraphrasierten Abschnitten nicht im Vordergrund des kompositorischen Interesses. Sowohl die paraphrasierende Ausschmückung des Chorals als auch die Rhythmisierung stehen im Dienst der Melodiegestalt. Der Grund dafür dürfte bei der Vorlage zu suchen sein. Die einstimmige Melodie selbst ist zwar ein Mittel zum Textvortrag. Die Möglichkeiten dafür liegen aber trotz der großenteils syllabischen Textierung des Chorals in der melodischen Gestaltung des Texts, wie auch der Reichtum an Melodievarianten in der Überlieferung des IX. Glorias zeigt. Von daher wird verständlich, daß die Komponisten beim Paraphrasieren des IX. Glorias im wesentlichen an der Me-

lodie, weniger am Sprachrhythmus interessiert sind. Umgekehrt wird klar, warum die musikalische Wiedergabe des Sprachrhythmus' und stellenweise das Skandieren einzelner Worte und Textpassagen eher in Kompositionen ohne Choralparaphrase in der Oberstimme zu suchen sind.

V. Die Melodie Nr. 49: Textvortrag und Melodiegestaltung in den mehrstimmigen Bearbeitungen

Von Grund auf anders stellt sich die Frage nach der Rhythmisierung des Texts bei Kompositionen, die auf rhythmischer liturgischer Einstimmigkeit aufgebaut sind. Das ist der Fall in einem dreistimmigen Gloria aus dem Emmerams-Codex (fol. 124v - 126r), bei dem die Mel. Nr. 49⁵² als Cantus in der Oberstimme paraphrasiert wird⁵³. Außerdem basieren zwei Glorias um ca. 1500 auf der Mel. Nr. 49, das Gloria aus der Missa de Beata Virgine von Benedikt Ducis, sowie das Gloria aus einer der Missae de Beata Virgine von Heinrich Isaac. In beiden Kompositionen erfaßt die einstimmige Melodie stellenweise auf dem Weg über die Imitation das ganze mehrstimmige Gebilde. Streckenweise ist der Cantus jedoch nur in einer der beiden Stimmen vorhanden. Da die zugrundeliegende Melodie überwiegend im süddeutschen Bereich⁵⁴ vorkommt, sind die mehrstimmigen Kompositionen auf diesen Raum beschränkt⁵⁵.

In der zugrundeliegenden Art von Einstimmigkeit ist der Rhythmus ein konstitutives Element. Der aus Standardfloskeln aufgebaute Rhythmus wird häufig zur Wortdeklamation herangezogen, da der musikalische Rhythmus oft mit dem Wortrhythmus übereinstimmt⁵⁶. Bei den mehrstimmigen Bearbeitungen steht den Komponisten der Rhythmus als Mittel zur Textdeklamation deshalb schon von der Vorlage her zur Verfügung. In den Kompositionen mit dem IX. Gloria als Grundlage wird der Rhythmus beim Bearbeiten der von Haus aus rhyth-

⁵² Bosse, Gloria, S. 99.

⁵³ Vgl. dazu Bernhold Schmid, Chansonsatz und rhythmische Einstimmigkeit. Zu einer Gloria-Komposition aus dem St.-Emmerams-Codex der Bayerischen Staatsbibliothek München, in: MiB 30/1985, passim.

⁵⁴ Vgl. oben S. 24.

⁵⁵ Ducis kam aus dem deutschsprachigen Raum wohl nie heraus (vgl. Hans Albrecht, Art. Ducis, in: MGG Bd. 3, Kassel u. Basel 1954, passim). Isaacs Messe ist nur in einer Quelle (München, Mus. ms. 3, fol. 92v - 118r) überliefert, die aus München oder Wien stammt und am Anfang des 3. Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts geschrieben wurde (Martin Staehelin, Die Messen Heinrich Isaacs, 3 Bde. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II Vol. 28) Bern und Stuttgart 1977, Bd. I, S. XXXI u. S. 91). Bringt man die deutsche Provenienz der Quelle mit der Entstehungszeit der Messe 1496/97 als *Terminus post quem* (Staehelin, Messen Bd. I, S. 96) in Verbindung, so liegt die Vermutung nahe, daß Isaac sie für die Hofkapelle Maximilians I. schrieb, dessen Hofkomponist er ab April 1497 war (Staehelin, Messen Bd. I, S. 46).

⁵⁶ Vgl. oben S. 102 - 104.

ist der Einbau von Stellen wie „*domine deus, rex caelestis*“, „*domine fili*“, „*domine deus, agnus dei*“, „*primogenitus*“ und „*quoniam tu solus sanctus*“:

St. Gallen 546

Do-mine deus agnus dei fili-us pa-tris

Emmerams-Codex

Do-mine deus agnus dei fili-us pa-tris

Das auch hier noch eindeutig erhaltene Zweiermetrum der Vorlage verträgt sich nur schwer mit dem *Tempus perfectum* der Bearbei-

tung. Die Wortdeklamation etwa von „*Domine*“ kommt in der perfekten Mensur nicht zur Geltung. Das nicht von mensuralen Vorstellungen geprägte Metrum des einstimmigen Stücks, das sich schon an der absoluten Lesbarkeit der einzelnen Notenwerte zeigt⁵⁸, widerstrebt dem Einbau in die Mensuralmusik.

Die Kompositionen von Isaac und Ducis stehen weitgehend in imperfekter Mensur. Probleme wie im Emmerams-Codex treten deshalb insbesondere bei Isaac kaum auf, da er die Mensur mit dem Metrum der Vorlage zur Deckung bringen kann:

St. Gallen 546

Gratias a-gi-mus tibi

München, Mus. ms. 3

Gratias a-gi-mus tibi

Gratias a-gi-mus tibi

Gratias a-gi(mus)

Gratias a-gi-mus tibi

Indem er die rhythmische Vorlage unverändert einbaut, kommt auch deren Sprachdeklamation zum Tragen.

⁵⁸ Vgl. oben S. 98/99.

Bei den Stellen, die in der Vorlage weniger prägnanten Rhythmus enthalten, stellt sich das Problem des Verhältnisses der Bearbeitung zur Einstimmigkeit hinsichtlich der Textdeklamation in anderer Weise. Weil prägnante Rhythmen, die sich mit Wortrhythmen verbinden lassen können, dann in der einstimmigen Melodie fehlen, besteht einerseits zwar nicht die Chance, den vorgegebenen Rhythmus mit in die Mehrstimmigkeit zu übernehmen, andererseits aber können Spannungen zwischen dem Zweiermetrum der Mel. Nr. 49 und der in der Bearbeitung gewählten Mensur leichter vermieden werden. In der Komposition im Tempus perfectum aus dem Emmerams-Codex führt das an solchen Stellen zu einem Ergebnis, das den Bearbeitungen des IX. Glorias ähnelt:

	St. Gallen 546
	Emmerams-Codex

Melodischer Fluß kommt zustande, in dem die Wortdeklamation nur eine geringe Rolle spielt. Choralfremde Töne stehen insbesondere vor Klauseln. Viemensurige Melodieglieder entstehen. Der perfekten Mensur steht das an anderen Stellen der Vorlage deutlich vorhandene gerade Metrum mit dem typischen Rhythmus ♩ ♪ nicht im Wege. Stattdessen kann der im Tempus perfectum häufig verwendete Rhythmus ♩ ♪♩ gebraucht werden.

VI. Zusammenfassung

In den besprochenen Kompositionen finden mehrere Arten der Cantusbearbeitung Verwendung. Meist wird die Vorlage in der Oberstimme paraphrasiert. Da die gregorianische Vorlage, das IX. Gloria, den Text im melodischen Fluß vorträgt, ist es das Hauptanliegen der Bearbeitungen, ausgehend von der Vorlage eigenständige Melodien zu schaffen. Textbezogen ist dabei in erster Linie die Gliederung. Die im IX. Gloria vorgegebenen Zäsuren nach den das Stück tonal disponierenden Haupttönen g und d' wird in den Bearbeitungen weitgehend übernommen. Probleme bei der Textgliederung, wie sie sich in den Sätzen ohne Melodievorlage stellen, gibt es deshalb kaum. Hingegen wird auf Textdeklamation, das Erfassen des Wortrhythmus, was gelegentlich bei Kompositionen ohne Vorlage zu beobachten war, wenig Wert gelegt.

Andere Voraussetzungen bestehen bei der Bearbeitung der Melodie Nr. 49. In der einstimmigen Vorlage tritt beim Textvortrag melodisch freier Fluß zugunsten des oft starren Rhythmus in den Hintergrund. Da jedoch der Rhythmus sich häufig mit dem Wortrhythmus deckt, bietet sich dem Bearbeiter die Chance, die Wortdeklamation bei der Textintonation zu erfassen. Das geschieht stellenweise bei Heinrich Isaac. In der Komposition aus dem Emmerams-Codex mißlingt die Textdeklamation trotz des häufig aus der Einstimmigkeit übernommenen Rhythmus, weil sich das Zweiermetrum der Vorlage nicht ins perfekte Tempus der Bearbeitung einfügt. Wo hingegen die Vorlage weniger prägnant rhythmisiert ist, gestaltet sie der Komponist zu einer Melodie in der Art um, wie sie bei den Bearbeitungen des IX. Glorias entstehen.

Bei Dufay, dem anonymen Gloria aus Tr. 90/93 und im Glogauer Liederbuch tritt der Cantus manchmal in mehreren Stimmen gleichzeitig auf. Läuft er bei Dufay in zwei Stimmen parallel, so kann in den beiden anderen Stücken von Ansätzen zur Imitation gesprochen werden. Bestimmte Cantusabschnitte werden zu einer Vorform des Soggetto. Der Cantus im Sinne einer durchlaufenden Konstante löst sich damit an solchen Stellen auf. Gerade dadurch aber, daß er in seiner neuen Gestalt als Soggetto zum Material wird, aus dem der Satz gebaut ist, erfassen der Text und die einstimmige Melodievorlage die gesamte mehrstimmige Komposition. Der Textvortrag wird damit zur Aufgabe des ganzen mehrstimmigen Gebildes, und nicht mehr nur der Oberstimme.

Es ist ein Merkmal der Motette, daß mehrere Stimmen den Text vortragen. Nachdem die Motette zunächst in die Lage versetzt wurde, den Ordinariumstext in den Oberstimmen vorzutragen, war es ihr aber mit Ausnahme der englischen Stücke aus Oxford d. 20 und Chicago 654 noch nicht gegeben, neben dem Text auch die liturgische Melodie als Oberstimme(n) zu verwenden. Das leistet erst die neue Art des motettischen Satzes, bei dem durch die Umwandlung des Cantus zum Soggetto die zugrundegelegte Melodie und der Text den ganzen Satz prägen. Ein Rudimentärstadium dieser Entwicklung konnte beim Gloria mit dem Tropus Spiritus et alme gezeigt werden.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Die vorstehende Abhandlung konnte nur einige Gruppen von Stücken, vorgeführt an einer Reihe von Teilaspekten, zur Sprache bringen. In diesem Schlußkapitel sollen Zusammenhänge sichtbar gemacht werden, die aufgrund einer zusammenfassenden Überschau, also eines vergrößerten, von Details absehenden Blickwinkels modellhaft hervortreten. Es soll kurz aufgerissen werden, welche Voraussetzungen es bedurfte, die das Erfassen des Ordinariumstexts zum Anliegen einer mehrstimmigen Komposition machen konnten, nachdem sich ursprünglich die Mehrstimmigkeit und der Tropustext, über den die Mehrstimmigkeit ins Ordinarium eingedrungen war¹, in einer Art Konkurrenzsituation gegenübergestanden hatten. Am Gloria mit Spiritus et alme läßt sich aufgrund der großen Anzahl verschiedener Kompositionstypen dieser Vorgang weitgehend belegen.

Auf der Stufe des Organums liegt der Cantus im Tenor. Die *mositas* der Ausführung bringt bereits eine Dehnung des Textvortrags mit sich, der Ablauf der Sprachrezitation verliert schon dadurch etwas von seiner zentralen Stellung. Es ist weniger ein Anliegen der mehrstimmigen Ausführung, den Text zur Wirkung zu bringen, vielmehr scheint es so, als träte die Mehrstimmigkeit in eine Konkurrenzsituation zum Text. Dies trifft beim Tropus zu, was sich daher erklärt, daß die Musik in ihrer Mehrstimmigkeit das Verhältnis des Tropus zum regulären Text nachzuahmen sucht: Der textlichen Verzierung durch den Tropus tritt die musikalische Ausschmückung durch die Mehrstimmigkeit gegenüber, ohne daß die Mehrstimmigkeit den Text erfassen kann. Vielmehr stehen der Text und die Mehrstimmigkeit noch recht bezuglos nebeneinander. Je mehr die Musik sich dabei ausdehnt, desto mehr gerät der Text ins Hintertreffen, da der zugrundeliegende Cantus immer mehr zerdehnt wird. Dieses Stadium wird durch das Spiritus et alme nur in einem Fall repräsentiert, nämlich in den organumartigen Abschnitten aus Oxford c. 60.

Die festländische Mehrstimmigkeit mit ihren eher statischen Klängen erlaubt oder verlangt es, daß die Verbindung der Klänge durch die Oberstimme(n) vor sich geht. Es entstehen auf diesem Weg bewegliche Stimmen, die neu textiert werden können. Lag bisher der Text zerdehnt im Tenor, so tritt mit der Entstehung der Motette zusätzlich

¹ Lütolf, Ordinarium Missae-Sätze Bd. 1, S. 13, 293, 299.

rascher Textvortrag in der oder in den Oberstimmen hinzu. Der aus der Liturgie stammende Tenor wird zur Konstruktionsbasis. Die Motetten lösen sich im Lauf ihrer Entwicklung immer mehr von der Liturgie und werden zu weltlichen Kompositionen.

Trotzdem hat eine Anzahl von frühen Motetten durchaus liturgische Funktion². Dies trifft z. B. auf die beiden englischen Spiritus et alme - Motetten aus Oxford d. 20 und Chicago 654 zu. Die motettische Satzart tritt dabei an die Stelle der ansonsten organalen Ausführungsweise des Tropus.

Die für England typische, von Terzsextparallelen ausgehende Kompositionsweise beider Stücke bringt es mit sich, daß der Text und das IX. Gloria einigermaßen flüssig vorgetragen in einer der beiden Oberstimmen auftreten. Die Ausgangsstimme wird also nicht zur konstruktiven Basis wie sonst bei Motetten, sondern bleibt im Vordergrund des Interesses. Schon von daher ist die Verwendbarkeit in der Liturgie gewährleistet. Die vorgegebene Melodie steht an der Stelle, wo sich bei festländischen Motetten die Zusatzstimmen befinden. Sie erfüllt aber trotz dieser Stellung an der Oberfläche die Funktion der Ausgangsstimme in der Komposition.

Der Tropus als zugrundeliegende Stimme wird in England nicht dadurch zerdehnt, daß die ihn umgebenden Stimmen mehr Raum als dieser beanspruchen, was mit der auf imperfekten Konsonanzen beruhenden Art der englischen Klanglichkeit zu tun zu haben scheint. Die auf dem Festland bevorzugten perfekten Konsonanzen neigen zu Statik. Sie sind weniger auf Fortbewegung ausgerichtet. Die Verbindung der Klänge durch Oberstimmenkolorierung wird daher nötig, der liturgische Tenor wird deshalb zerdehnt. Die in England bevorzugten imperfekten Konsonanzen treiben von sich aus weiter³, Klangverbindung durch rasche melodische Bewegung in der oder den Zusatzstimmen ist nicht nötig. Wenn die Ausgangsstimme durch Paraphrasierung gedehnt wird, so geschieht das entweder in geringem Ausmaß, wie in Oxford d. 20, wo das Triplum eine Paraphrase der im Motetus liegenden Grundstimme darstellt, so daß diese selbst weiterhin relativ rasch abläuft. Oder aber es werden bei nicht motettischen Stücken alle Stimmen koloriert, so daß das mehrstimmige Stück sich als Ganzes rasch fortbewegt. Es entsteht

² Vgl. oben S. 162 - 164.

³ Vgl. auch Ficker, Formprobleme, S. 200/01: „Denn jenes Spannungsmoment der Terzen und Sexten ist nicht allein ein rein akkordliches, sondern ist, ebenso untrennbar verbunden mit dem Bewegungsprinzip des melodischen Geschehens.“

bei dieser Melodieparaphrasierung in den englischen Diskantsätzen in Brüssel 266 etc. sowie bei der Motette in Oxford d. 20 die Möglichkeit der Tropierung zweiten Grades, ein Verfahren, das vom motettischen Textierungsverfahren her abzuleiten ist⁴. Die Ausgangsstimme und die Zusatzstimme fallen aber dann nicht wie bei festländischen Motetten in zwei verschiedene Stimmen auseinander. Die Melodievorlage bezieht stattdessen die zusätzliche Textierung und die melodische Ausgestaltung, die auf dem Festland zu einer eigenen Stimme wurden, auf sich. Sie bleibt auf diese Weise im Zentrum des kompositorischen Interesses, ohne lediglich zur konstruktiven Basis zu werden.

Bei festländischen Motetten war dagegen die Ausgangsstimme zur Kompositionsbasis geworden. Das textliche Hauptanliegen hatte sich in die Oberstimmen verlagert. Der liturgische Text, in unserem Fall der Ordinariumstext, — der in der Notre Dame - Motette sowieso nicht vertreten war⁵ — mußte sich deshalb neue Möglichkeiten suchen, um sich in der Motette durchzusetzen. Er findet sie, indem er den Platz der Oberstimmentexte einnimmt, indem er also an die Stelle tritt, die vorher Textneuschöpfungen vorbehalten gewesen war. Das wird beispielsweise mit Machauts Kyrie erreicht. Dabei findet eine Trennung zwischen Text und Melodie statt, weil als Tenor die Melodie zum *Kyrie cunctipotens* verwendet wird, während unabhängig davon der (untropierte) Text in den Oberstimmen steht. (Im Gegensatz dazu wird in den Motetten aus Oxford d. 20 und Chicago 654 der Text und die Melodie als eine der beiden Oberstimmen benützt.)

Die Tatsache, daß der Text, der ursprünglich unten gewesen war, bei Machaut nun in der Oberstimme auftaucht, setzt voraus, daß die Motette sich musikalisch verabsolutiert hat, indem sie sich als Satzprinzip von ihrer Entstehungsgeschichte und Herkunft aus der Textierung von vorhandener Musik (Klauseloberstimmen) emanzipieren konnte. Damit entsteht die Möglichkeit, daß Texte (z. B. das Ordinarium), die eigentlich nach älterer Art mit Motettenoberstimmen nichts zu tun haben, in diese eindringen. Ab diesem Stadium eignet sich auch auf dem Festland die Motette wieder dazu, liturgische Funktion zu übernehmen.

Machaut verwendet in seinem Kyrie das motettische Gestaltungsprinzip der Isorhythmie, das großräumig angelegte, durchrationalisierte Mehrstimmigkeit erlaubt. In den englischen Spiritus et alme - Motetten aus Chicago 654 und Oxford d. 20 waren die rhythmischen Gestal-

⁴ Vgl. oben S. 58/59 und S. 159/160.

⁵ Vgl. oben S. 163.

tungsmöglichkeiten, die es gestatten, einen ganzen Ordinariumssatz in geschlossener mehrstimmiger Konzeption zu vertonen, jedoch nur rudimentär und auf die Tropen beschränkt zu beobachten⁶. Es mußte also die Bauweise der isorhythmischen Motette erst auf das ganze Gloria übertragen werden, um Gloriamotetten zu erhalten, in denen der Tropus und der reguläre Text mehrstimmig gesetzt sind. Beim Spiritus et alme - Gloria ist dieses Stadium mit den Motetten von Pycard, Quel-dryk und Engardus erreicht, allerdings ohne daß dabei das IX. Gloria als Kompositionsbasis benützt wird:

1) Der ganze Gloriatext liegt jetzt rasch vorgetragen in Motettenoberstimmen vor.

2) Jeweils zwei Stimmen enthalten den Text. Dieses Merkmal bildet eine Parallele dazu, daß in Ordinariumssätzen der späteren Vokalpolyphonie alle Stimmen den Text erfassen können.

3) Das Fehlen des IX. Glorias im Satz verlangt vom Komponisten, den ganzen Text mehrstimmig zu vertonen, weil nicht wie bei der Alternatimpraxis auf einstimmigen Vortrag zurückgegriffen werden kann.

4) Aufgrund der motettischen Kompositionsweise entstehen den ganzen Satz übergreifende, aus sich heraus sinnvolle musikalische Konzeptionen. Darunter leidet aber die Aufteilung der einzelnen Textabschnitte.

Bei den erwähnten Motetten fehlt das IX. Gloria, das bei den frühen englischen Motetten als eine der beiden Oberstimmen verwendet worden war. Das IX. Gloria ist es jedoch, das paraphrasiert in der Oberstimme eines Chansonsatzes eine sinnvolle Textgliederung herbeiführt, die in isorhythmischen Motetten nur eine geringe Rolle spielt. Der Text steht dabei jedoch nur in einer Stimme. Der mehrstimmige Satz als Ganzes erfaßt ihn nicht.

In den Motetten und Chansonsätzen liegen also voneinander unabhängig wichtige Voraussetzungen für eine Kompositionsweise vor, bei dem der Text und die vorgegebene Melodie auf dem Weg über die Durchimitation den Satz als Ganzes erfassen und beherrschen. Dieses letzte Stadium der Vertonung des Glorias mit dem Tropus Spiritus et

⁶ Daß dieses Stadium eher beim Kyrie als beim Gloria erreicht wurde, erklärt sich daher, daß beim Kyrie der Tropus und der reguläre Text kaum voneinander zu trennen sind (vgl. Lütolf, Ordinarium Missae-Sätze Bd. 1, S. 302), der einzelne Kyrieaufruf also stets ganz mehrstimmig gestaltet wurde. Bei den Gloriatropen, mit Ausnahme der *Regnum tuum solidum* - Proseln Interpolationstropen, treten jedoch die Textabschnitte gegenüber dem regulären Text deutlich hervor. Es läßt sich also auch leicht zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit aufteilen.

alme, wie es z. B. in den Kompositionen von Josquin, Morales und Palestrina vorliegt, stellt gleichsam ein neues motettisches Prinzip dar, bei dem der Text nun in allen Stimmen auftritt. Das Kompositionsmaterial für diese Satzart liefert die einstimmige Melodievorlage durch ihre Aufteilung in Soggetti. An die Stelle der vom Text unabhängigen, den Satz in rationaler Weise organisierenden Konstruktionsprinzipien der isorhythmischen Motette tritt das neue Konzept der Durchimitation, das dem Text nicht im Weg steht, sondern dafür sorgt, daß der Satz in seiner Mehrstimmigkeit vom Text durchdrungen wird.

Wenn die vorliegende Untersuchung etwa auf der Stufe der Trienter Codices bzw. des Glogauer Liederbuchs endet, wo in einigen Beispielen rudimentäre Ansätze zum durchimitierten Satz auf der Basis einer einstimmigen Melodievorlage gezeigt werden konnten, so führt sie bis zu den Grundlagen, auf denen aufbauend die Vokalpolyphonie zu jenem Ziel gelangen konnte, nämlich daß die Mehrstimmigkeit als Ganzes den Ordinariumstext erfassen und sinnvoll behandeln kann.

ZITIERTE LITERATUR

- ADLER/KOLLER, DTÖ 14/15*: Guido Adler / Oswald Koller (Hrsg.), Sechs Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts. Erste Auswahl (DTÖ VII. Jahrgang, Bd. 14/15) Wien 1900
- ALBRECHT, ART. DUCIS*: Hans Albrecht, Art. Ducis, in: MGG Bd. 3, Kassel u. Basel 1954, Sp. 858 - 864
- ALBRECHT, DUCIS*: Hans Albrecht (Hrsg.), Benedictus Ducis: Missa de beata virgine (Musik alter Meister Heft 11) Graz 1959
- AMELN, LOCHAMER LIEDERBUCH*: Konrad Ameln (Hrsg.), Lochamer-Liederbuch und das Fundamentum organisandi von Conrad Paumann. Faksimile-Nachdruck (Documenta Musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles III) Kassel. Basel. Tours. London 1972
- ANALECTA JURIS PONTIFICII*: Postulata des Evêques au Concile de Trente, in: Analecta juris pontificii. Dissertations sur différents sujets de Droit Canonique, Liturgie et Theologie, Serie 10, Rom/Paris 1869, Sp. 965 - 997
- ANAL. HYMN. (AH) 1*: Guido Maria Dreves (Hrsg.), Cationes Bohemicae. Leiche, Lieder und Rufe des 13., 14. und 15. Jahrhunderts (AH Bd. 1) Leipzig 1886
- ANAL. HYMN. (AH) 47*: Clemens Blume / Henry Marriott Bannister (Hrsg.), Tropen des Missale im Mittelalter. 1. Tropen zum Ordinarium missae (AH Bd. 47) Leipzig 1905
- ANAL. HYMN. (AH) 53*: Clemens Blume / Henry Marriott Bannister (Hrsg.), Liturgische Prosen erster Epoche aus den Sequenzschulen des Abendlandes (H. A. Daniels (Hrsg.), Thesauri Hymnologici Prosarium. Pars Prior. Als AH Bd. 53 neu herausgegeben von Cl. Bl. u. M. B.) Leipzig 1911
- ANAL. HYMN. (AH) 54*: Clemens Blume / Henry Marriott Bannister (Hrsg.), Liturgische Prosen des Übergangsstiles und der zweiten Epoche (H. A. Daniels (Hrsg.), Thesauri Hymnologici Prosarium. Partis alterius Vol. I. Als AH Bd. 54 neu herausgegeben von Cl. Bl. u. M. B.) Leipzig 1915
- ANDERSON, LAS HUELGAS*: Gordon A. Anderson (Hrsg.), The Las Huelgas Manuscript. Burgos, Monasterio de Las Huelgas, Bd. I (CMM 97/I) o. O. 1982
- ANDERSON, NOTATION*: Gordon A. Anderson, The Notation of the Bamberg and Las Huelgas Manuscripts, in: MD 32/1978, S. 19 - 67
- ANGLÈS, LAS HUELGAS*: Higiní Anglès (Hrsg.), El Codex musical de Las Huelgas, 3 Bde., Barcelona 1935
- ANGLÈS/SUBIRA, CATÁLOGO*: Higiní Anglès / Jose Subira, Catálogo de la Biblioteca Nacional de Madrid, Bd. I, Barcelona 1946
- APEL, NOTATION (DEUTSCH)*: Willi Apel, Die Notation der polyphonen Musik 900 - 1600, Leipzig 1962

- APEL, NOTATION (ENGLISCH)*: Willi Apel, The Notation of Polyphonic Music 900 - 1600, 4. Aufl. Cambridge (Massachusetts) 1953
- APFEL, STUDIEN*: Ernst Apfel, Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik, 2 Bde., Heidelberg 1959
- APFEL, VIERSTIMMIGER SATZ*: Ernst Apfel, Zur Entstehung des realen vierstimmigen Satzes in England, in: AfMw 17/1960, S. 81 - 99
- ARLT, ASPEKTE*: Wulf Arlt, Aspekte der musikalischen Paläographie, in: Wulf Arlt (Hrsg.), Palaeographie der Musik, Bd. I: Einstimmige Musik des Mittelalters (mit einer Einleitung v. Wulf Arlt und Beiträgen v. Solange Corbin, Max Haas und Ewald Jammers) Köln 1979
- BÄUMKER, ART. TROPEN*: Wilhelm Bäumker, Art. Tropen in der Kirchenmusik, in: Wetzler und Welte's Kirchenlexikon oder Enzyklopädie der katholischen Theologie und ihrer Hilfswissenschaften, Bd. 12, 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1901, Sp. 100 - 104
- BÄUMKER, KIRCHENLIED*: Wilhelm Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen, Bd. IV: Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Joseph Gotzen. Freiburg i. Br. 1911, ^RHildesheim 1962
- BAINI/KANDLER/KIESEWETTER, PALESTRINA*: Baini / Kandler / Kiesewetter, Über das Leben und die Werke G. Pierluigi da Palestrinas (Nach den Memorie storico-critiche des Abbate Giuseppe Baini verfaßt und mit historisch-kritischen Zusätzen begleitet von Franz Sales Kandler. Nachgelassenes Werk, hrsg. mit einem Vorwort und gelegentlichen Anmerkungen von R. G. Kiesewetter) Leipzig 1884
- BECK, KONZIL*: Hermann Beck, Das Konzil von Trient und die Probleme der Kirchenmusik, in: KmJb 48/1964, S. 108 - 117
- BENT, PRELIMINARY ASSESSMENT*: Margaret Bent, A Preliminary Assessment of the Independence of English Trecento Notation, in: L'Arts Nova Italiana del Trecento IV, Certaldo 1978, S. 65 - 82
- BENT, SOURCES*: Margaret Bent, Sources of the Old Hall Music, in: PRMA 94/1967 - 1968, S. 19 - 35
- BENT, SUCCESSIVE COMPOSITION*: Some Factors in the Control of Consonance and Sonority: Successive Composition and the Solus Tenor, in: Kongreßbericht Berkeley 1977, Kassel. Basel. London 1981, S. 625 - 634
- BERNHARD, MUSIKTERMINOLOGIE*: Michael Bernhard, Die Erforschung der lateinischen Musikterminologie. Das Lexicon Musicum Latinum der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, in: MiB 20/1980, S. 63 - 77
- BESSELER, BOURDON*: Heinrich Bessler, Bourdon und Fauxbourdon, Leipzig 1950

- BESSELER, STUDIEN*: Heinrich Bessler, Studien zur Musik des Mittelalters I. Neue Quellen des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts, II. Die Motette von Franko von Köln bis Philippe de Vitry, in: AfMw 7/1925, S. 167- 252 und AfMw 8/1926, S. 137 - 258
- BJORK, KYRIE TROPE*: David A. Bjork, The Kyrie Trope, in: JAMS 33/1980, S. 1 - 41
- BLANKENBURG, ART. GEMEINDEGESANG*: Walter Blankenburg, Art. Gemeindegesang, B. Evangelisch, in: MGG Bd. 4, Kassel und Basel 1955, Sp. 1649 - 1680
- BLINZLER, ART. VERKLÄRUNG JESU*: Joseph Blinzler, Art. Verklärung Jesu. I. Biblisch, in: LThK Bd. 10, Freiburg i. Br. 1965, Sp. 709/710
- BLUME, REPERTORIUM REPERTORII*: Clemens Blume, Repertorium Repertorii. Kritischer Wegweiser durch Ulysse Chevaliers Repertorium Hymnologicum, Leipzig 1901, ^RHildesheim 1971
- BOCKHOLDT, DUFAY*: Rudolf Bockholdt, Die frühen Messenkompositionen von Guillaume Dufay (MVM 5) Tutzing 1960
- BOCKHOLDT, KIRCHENMUSIK*: Rudolf Bockholdt, Englische und frankoflämische Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in: Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), Geschichte der Katholischen Kirchenmusik, Bd. 1, Kassel usw. 1972
- BONA, RERUM*: Joannes Bona, Rerum Liturgicarum Libri Duo, in: Joannes Bona, Opera Omnia, Antwerpen 1694, S. 195 - 392
- BORREN, POLYPHONIA SACRA*: Charles van den Borren (Hrsg.), Polyphonia Sacra. A Continental Miscellany of the Fifteenth Century, London 1932
- BOSSE, GLORIA*: Detlev Bosse, Untersuchung einstimmiger Melodien zum Gloria in excelsis Deo, Erlangen 1954
- BRAGANÇA, PROCESSIONAL*: Joaquim O. Bragança, Processional-Tropário de Alcobaga. Manuscrito 6207 da B. N. de Lisboa (Musica Lusitaniae Sacra 1) Lissabon 1984
- BRINKMANN, ART. FABURDEN*: Reinhold Brinkmann, Art. Faburden, in: Riemann Musik Lexikon, 12. Aufl. in 3 Bänden, Sachteil, Mainz 1967, S. 270/71
- BROWNE, LETTER NOTATIONS*: Alma Colk Browne, Medieval Letter Notations: A Survey of the Sources, Ann Arbor/London 1982
- BRUMEL, GA BD. IV (ED. HUDSON)*: Antonius Brumel (ed. B. Hudson), Opera Omnia, Bd. IV (CMM 5/IV) o. O. 1970
- BRUNNER, NOTRE-DAME-ORGANA*: Sibylle Brunner, Die Notre-Dame-Organa der Handschrift W2 (MVM 35) Tutzing 1982
- BÜTTNER, STIMMTAUSCHMOTETTEN*: Fred Büttner, Stimmtauschmotetten in den Worcester-Fragmenten (mschr. Magisterarbeit) München 1983

- BUKOFZER, STUDIES*: Manfred Bukofzer, Studies in Medieval and Renaissance Music, 2. Aufl. London 1951
- BŪZGA, ART. KÖNIGGRÄTZ*: Jaroslav Bůzga, Art Königgrätz, in: MGG Bd. 7, Kassel. Basel. London. New York 1958, Sp. 1368/69
- CARDINE, SEMIOLOGIA GREGORIANA*: Dom Eugene Cardine, Semiologia Gregoriana, Rom 1968
- CARRERAS, HISTORIA*: Juan José Carreras, Historia de la Música en Aragón (Hrsg. Antonio Beltran Martinez, Enciclopedia Temática de Aragón, Tomo 1, Folklore y Música) Zaragoza 1986
- CHAMPION, GA (ED. JOSEPHSON)*: Nicolas Champion (ed. Nors S. Josephson), Collected Works (CMM 60) o. O. 1970
- CHEVALIER, REPERTORIUM*: Ulysse Chevalier, Repertorium Hymnologicum, 6 Bde., Louvain 1892 - 1921
- CLERCX, CICONIA*: Suzanne Clercx, Johannes Ciconia. Un musicien liégeois et son temps (Vers 1335 - 1411), 2 Bde., o. O. 1954
- CLERVAL, ART. CLICHTOVE*: A. Clerval, Art. Clichtove, Josse, in: Dictionnaire de Théologie Catholique Bd. 3, Paris 1908, Sp. 236 - 243
- CLICHTOVEUS, ELUCIDATORIUM ECCLESIASTICUM*: Jodocus Clichtoveus, Elucidatorium ecclesiasticum, ad officium ecclesiae pertinentia planius exponens, et quatuor libros complectens, Basel 1517, 1. Aufl. Paris 1515
- CONCILIUM TRIDENTINUM, NOVA COLLECTIO BD. VIII*: Stephanus Eheses (Hrsg.), Concilii Tridentini Actorum pars quinta. Complectens Acta ad Praeparandum Concilium, et Sessiones Anni 1562 A Prima (XVII) ad Sextam (XXII) (Goerresgesellschaft (Hrsg.), Concilium Tridentinum. Diariorum, Actorum, Epistularum, Tractatum Nova Collectio, Freiburg i. Br. 1911 ff) Freiburg i. Br. 1919
- CONCILIUM TRIDENTINUM, NOVA COLLECTIO BD. XII*: Vincentinus Schweitzer (Hrsg.), Tractatum pars prior (Goerresgesellschaft (Hrsg.), Concilium Tridentinum. Diariorum, Actorum, Epistularum, Tractatum Nova Collectio, Freiburg i. Br. 1901 ff) Freiburg i. Br. 1930
- CORPUS TROPORUM*: Gunilla Iversen, Corpus Troporum Bd. IV: Tropes de l'Agnus Dei. Edition critique suivie d'une étude analytique (Acta Universitatis Stockholmiensis, Studia Latina Stockholmiensia XXVI) Stockholm 1980
- COULTON, RELIGION*: G. G. Coulton, Five Centuries of Religion. Vol. 1, Cambridge 1923
- CRAWFORD, CHOIRBOOKS*: David Crawford, Sixteenth-Century Choirbooks in the Archivio Capitolare at Casale Monferrato (RMS ii) o. O. 1974
- DANKO, VETUS HYMNARIUM*: Joseph Danko, Vetus hymnarium ecclesiasticum Hungariae, Budapest 1893

- DAVIS, SOLUS TENOR*: Shelley Davis, The Solus Tenor in the 14th and 15th Centuries, in: *AMl* 39/1967, S. 44 - 64; The Solus Tenor, an Addendum, in: *AMl* 40/1968, S. 176 - 178
- DELIUS, MARIENVEREHRUNG*: Walter Delius, Geschichte der Marienverehrung, München/Basel 1963
- DENK, 'MUSICA GETUTSCHT'*. Rudolf Denk, 'Musica getutscht'. Deutsche Fachprosa des Spätmittelalters im Bereich der Musik, München 1981
- DÈZES, MENSURALCODEX*: Karl Dèzes, Der Mensuralcodex des Benediktinerklosters Sancti Emmerami zu Regensburg, in: *ZfMw* 10/1927-1928, S. 65 - 105
- DITTMER, VMM 6*: Luther A. Dittmer, Oxford, Latin Liturgical D 20; London, Add. 25031; Chicago, Ms. 654 App. (Vmm 6) Brooklyn 1966
- DITTMER, VMM 10 U. 11*: Luther A. Dittmer, Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pluteo 29/1 (Vmm 10 u. 11) Brooklyn o. J.
- DITTMER, WORCESTER FRAGMENTS*: Luther A. Dittmer, The Worcester Fragments. A Catalogue Raisonné and Transcription (MSD 2) o. O. 1957
- DUFAY, GA (ED. BESSELER)*: Guillelmus Dufay (ed. H. Besseler), Opera Omnia Bd. IV, Fragmenta Missarum (CMM 1/IV) Rom 1962; Bd. VI, Cantiones (CMM 1/VI) Rom 1964
- DUNSTABLE, GA (ED. BUKOFZER)*: John Dunstable (ed. M. Bukofzer), Complete Works (MB VIII) London 1953
- EBNER, MISSALE ROMANUM*: Adalbert Ebner, Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter, Freiburg i. Br. 1896
- EGGEBRECHT/ZAMINER, AD ORGANUM FACIENDUM*: Hans Heinrich Eggebrecht / Frieder Zaminer, Ad Organum Faciendum. Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit (Neue Studien zur Musikwissenschaft, herausgegeben von der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Bd. III) Mainz 1970
- EISENHOFER, LITURGIK*: Ludwig Eisenhofer, Handbuch der katholischen Liturgik, 2 Bde., Freiburg i. Br. 1932/33
- ENGEL, ART. DUETT*: Hans Engel, Art. Duett, in: *MGG* Bd. 3, Kassel u. Basel 1954, Sp. 876 - 888
- FELDMANN, MUSIK*: Fritz Feldmann, Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien (Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte Bd. 37) Breslau 1938 ^RAalen 1973
- FELLERER, NEUKOMPOSITION*: Karl Gustav Fellerer, Zur Neukomposition und Vortrag des gregorianischen Chorals im 18. Jahrhundert, in: *AMl* 6/1934, S. 145 - 152
- FELLERER, ORGELUNTERRICHT*: Karl Gustav Fellerer, Ein Zeugnis des Orgelunterrichts im 15. Jahrhundert, in: *ZfMw* 17/1935, S. 236 - 238

- FERRERES, MISAL ROMANO*: Juan B. Ferreres, Historia del Misal Romano, Barcelona 1929
- FESTA, GA BD. I (ED. MAIN)*: Costanzo Festa (ed. A. Main), Opera Omnia, Bd. I: Missae, Fragmenta Missarum (CMM 25/I) o. O. 1962
- FICKER, DTÖ 61*: Rudolf von Ficker (Hrsg.), Sieben Trienter Codices. Geistliche und weltliche Kompositionen des XV. Jahrhunderts. Fünfte Auswahl (DTÖ XXXI. Jahrgang, Bd. 61) Wien 1924
- FICKER, FORMPROBLEME*: Rudolf von Ficker, Formprobleme der mittelalterlichen Musik, in: ZfMw 7/1924-1925, S. 195 - 213
- FICKER, KOLORIERUNGSTECHNIK*: Rudolf von Ficker, Die Kolorierungstechnik der Trienter Messen, in: St.z.Mw. 7/1920, S. 5 - 47
- FICKER, MESSENKOMPOSITIONEN*: Rudolf von Ficker, Die frühen Messenkompositionen der Trienter Codices, in: St.z.Mw. 11/1924, S. 3 - 58
- FICKER, POLYPHONIA SACRA*: Rudolf von Ficker, Polyphonia Sacra (v. Charles van den Borren). A Continental Miscellany of the Fifteenth Century (Rezension), in: AMI 7/1935, S. 123 - 126
- FICKER, PRIMÄRE KLANGFORMEN*: Rudolf von Ficker, Primäre Klangformen, in: Jb Peters 1929, S. 21 - 34
- FISCHER H, LAT. PAPIERHANDSCHRIFTEN*: Hans Fischer, Katalog der Handschriften der Universitätsbibliothek Erlangen. Neubearbeitung. II. Band: Die lateinischen Papierhandschriften, Erlangen 1936
- FISCHER, ORGANAL AND CHORDAL STYLE*: Kurt von Fischer, Organal and Chordal Style in Renaissance Sacred Music: New and Little-Known Sources, in: Jan LaRue (Hrsg.), Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to G. Reese, New York 1966, S. 173 - 182
- FISCHER, RISM B IV/3 U. 4*: Kurt von Fischer (Hrsg.), Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts, 2 Bde. (RISM B IV/3 u. 4) München/Duisburg 1972
- FREISTEDT, LIQUESZIERENDE NOTEN*: Heinrich Freistedt, Die liqueszierenden Noten des gregorianischen Chorals, Freiburg (Schweiz) 1929
- FRERE, GRADUALE SARISBURIENSE*: Walter Howard Frere (Hrsg.), Graduale Sarisburiense. A Reproduction in Facsimile of a Manuscript of the Thirteenth Century with a Dissertation and Historical Index Illustrating its Development from the Gregorian Antiphonale Missarum, London 1894
- FRIEDENBURG, BEITRÄGE*: Walter Friedenborg (Hrsg.), Beiträge zum Briefwechsel der katholischen Gelehrten Deutschlands im Reformationszeitalter. VII. Friedrich Nausea, in: ZKG 20/1900, S. 501 - 545 u. ZKG 21/1901, S. 537 - 594
- FRIGGERI, CATALOGO*: Marta Friggeri, Catalogo delle mostre bibliografiche, 1958-1986. Biblioteca Statale, Lucca 1970

- FULLER, EARLY ORGANUM THEORY*: Sarah Fuller, Theoretical Foundation of Early Organum Theory, in: *AMl* 53/1981, S. 52 - 84
- FUNCK, KOMPOSITIONEN*: Heinz Funck, Die mehrstimmigen Kompositionen in Cod. Zwickau 119, in: *ZfMw* 13/1930-1931, S. 558 - 563
- GALLO, IL CODICE MUSICALE*: F. Alberto Gallo (Hrsg.), Il codice musicale 2216 della Biblioteca Universitaria di Bologna (Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica. III. Mensurabilia, Bd. 3) Bologna 1968
- GATTIN/GÓMEZ: SACRED MUSIC*: Giulio Gattin / Marie Carmen Gómez, Sacred Music of French and Spanish Music (Polyphonic Music in the Fourteenth Century XXIII) im Druck
- GAUTIER, TROPES*: Léon Gautier, Histoire de la Poésie Liturgique au Moyen Age. Les Tropes, Paris 1886
- GEERING, ORGANA*: Arnold Geering, Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II Vol. 1) Bern 1952
- GEERING, RETROSPEKTIVE MUSIK*: Arnold Geering, Retrospektive mehrstimmige Musik in französischen Handschriften des Mittelalters, in: *Miscelánea en homenaje a Mons. Higinio Anglés*, Bd. I, Barcelona 1958, S. 307 - 314
- GEORGIADES, DISKANTTRAKTATE*: Thrasybulos Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter (Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München, Bd. III) München 1937
- GEORGIADES, MUSIK UND SPRACHE*: Thrasybulos Georgiades, Musik und Sprache, 2. Aufl. Berlin-Heidelberg-New York 1974
- GERBERT, LITURGICA ALEMANNICA*: Martin Gerbert, *Vetus Liturgica Alemannica Disquisitiones praevis, Notis, et Observationibus Illustrata*, Pars Prima, St. Blasien 1776
- GÖLLER, ORTSTRADITIONEN*: Gottfried Göller, Die gregorianischen Gesänge in ihren Ortstraditionen, in: Karl Gustav Fellerer (Hrsg.), *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik*, Bd. 1, Kassel. Basel. Tours. London 1972
- GÖLLNER M. L., MUSICAL SETTINGS*: Marie Louise Göllner, Musical Settings of the Trope *Ab hac familia*, in: *Silagi, Tropen*, S. 89 - 106
- GÖLLNER, ART. MASS*: Theodor Göllner, *Art. Mass*, § II, 1.-5., in: *NGD* Bd. 11, London 1980, S. 781 - 784
- GÖLLNER, FORMEN*: Theodor Göllner, Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters (MVM 6) Tutzing 1961
- GÖLLNER, KYRIE CUNCTIPOTENS*: Theodor Göllner, Das Kyrie Cunctipotens zwischen Organum und Komposition, in: *MiB* 22/1981, S. 37 - 57

- GÖLLNER, LAUDEM DEO*: Theodor Göllner, Der Lektionstropus Laudem Deo und die frühe Mehrstimmigkeit, in: MiB 28/1984, S. 45 - 49
- GÖLLNER, NOTATIONSFRAGMENTE*: Theodor Göllner, Notationsfragmente aus einer Organistenwerkstatt des 15. Jahrhunderts, in: AfMw 24/1967, S. 170 - 177
- GÖLLNER, TRECENTO-NOTATION*: Theodor Göllner, Die Trecento-Notation und der Tactus in den ältesten deutschen Orgelquellen, in: L'Ars Nova Italiana del Trecento II, Certaldo 1970, S. 176 - 185
- GÖSCHL, UNTERSUCHUNGEN*: Johannes B. Göschl, Semiologische Untersuchungen zum Phänomen der Gregorianischen Liqueszenz. Der isolierte dreistufige Epiphonus praepunctis, ein Sonderproblem der Liqueszenzforschung, 2 Teile, Wien 1980
- GÓMEZ, MUSIQUE*: Marie Carmen Gómez, Musique et musiciens dans les chapelles de la maison royale d'Aragon (1336-1413), in: MD 38/1984, S. 67 - 86
- GÓMEZ, REMARQUES*: Marie Carmen Gómez, Quelques remarques sur le répertoire sacré de l'Ars nova provenant de l'ancien royaume d'Aragon, in: AML 57/1985, S. 166 - 179
- GÖSCHL, UNTERSUCHUNGEN*: Johannes B. Göschl, Semiologische Untersuchungen zum Phänomen der Gregorianischen Liqueszenz. Der isolierte dreistufige Epiphonus praepunctis, ein Sonderproblem der Liqueszenzforschung, 2 Teile, Wien 1980
- GOSSETT, CYCLIC MASSES*: Philipp Gossett, Techniques of Unification in Early Cyclic Masses and Mass Pairs, in: JAMS 19/1966, S. 205 - 231
- GOTTWALD B., CATALOGUS*: Benedictus Gottwald, Catalogus codicum manuseriptorum, qui asservantur in Bibliotheca monasterii O.S.B. Engelbergensis in Helvetia, Freiburg i. Br. 1981
- GOTTWALD, MUSIKHANDSCHRIFTEN*: Clytus Gottwald, Die Musikhandschriften. Die Handschriften der Universitätsbibliothek München, 2. Band, Wiesbaden 1968
- GÜLDEN, LEISENTRIT*: Josef Gülden, Johann Leisentrits pastoralliturgische Schriften (Studien zur katholischen Bistums- und Klostersgeschichte, Bd. 4) Leipzig 1968
- GÜMPEL, MUSIKTRAKTATE*: Karl-Werner Gumpel, Die Musiktraktate Conrads von Zabern (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1956, Nr. 4) Wiesbaden 1956
- GÜNTHER, MODENA*: Ursula Günther, Das Manuskript Modena, Biblioteca Estense, A. M. 5. 24 (olim 568), in: MD 24/1970, S. 17 - 67

- HAAPANEN, VERZEICHNIS*: Toivo Haapanen, Verzeichnis der mittelalterlichen Handschriftenfragmente in der Universitätsbibliothek zu Helsingfors, 2 Bde. (Helsingfors Universitetsbibliothek skrifter V u. VII) Helsingfors 1922 u. 1925
- HAAS, AUFFÜHRUNGSPRAXIS*: Robert Haas, Aufführungspraxis der Musik (Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 9) Potsdam 1931
- HABERL, VIADANA*: Franz Xaver Haberl, Lodovico Grossi da Viadana, in: *KmJb* 4/1889, S. 44 - 71
- HALL, COMPUTER AIDS*: Thomas Hall, Some Computer Aids for the Preparation of Critical Editions of Renaissance Music, in: *TVNM* 25-1/1975, S. 38 - 53
- HALM/LAUBMANN ETC., CATALOGUS*: Carolus Halm / Georgius Laubmann etc., *Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis. Editio altera emendatior*, Bd. III/1-3, Bd. IV/1-4, ^RWiesbaden 1968-1969; Bd. IV/5, Wiesbaden 1975
- HALPERIN, TROUBADOUR MUSIC*: David Halperin, Distributional Structure in Troubadour Music, in: *Orbis Musicae* 7/1979-1980, S. 15 - 26
- HAMM, CHARLES*: A Catalogue of Anonymous English Music in Fifteenth-Century Continental Manuscripts, in: *MD* 22/1968, S. 47 - 76
- HANDSCHIN, CONDUCTUS-RHYTHMIK*: Jacques Handschin, Zur Frage der Conductus-Rhythmik, in: *AMl* 24/1952, S. 113 - 130
- HANDSCHIN, MUSIKGESCHICHTE*: Jacques Handschin, Musikgeschichte im Überblick, Luzern 1948
- HANDSCHIN, ORGANUM-TRAKTAT*: Jacques Handschin, Der Organum-Traktat von Montpellier, in: *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*, Wien 1930, 2. Aufl. Wien 1971
- HANDSCHIN, PARAPHRASIERUNG*: Jacques Handschin, Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter, in: *ZfMw* 10/1928, S. 513 - 559
- HANDSCHIN, SUMMER CANON*: Jacques Handschin, The Summer Canon and its Background I/II, in: *MD* 3/1949, S. 55 - 94 u. *MD* 5/1951, S. 65 - 113
- HARRISON, ENGLISH CHURCH MUSIC*: Frank Ll. Harrison, English Church Music in the Fourteenth Century, in: Dom Anselm Hughes and Gerald Abraham (Hrsg.), *Ars Nova and the Renaissance 1300-1540* (New Oxford History of Music, Vol. III) London. Oxford. New York. Toronto 1960
- HARRISON/SANDERS/LEFFERTS, ENGLISH MUSIC*: Frank Ll. Harrison / Ernest H. Sanders / Peter M. Lefferts (Hrsg.), English Music for Mass and Offices, Bd. I (Polyphonic Music in the Fourteenth Century, Vol. XVI) Monaco 1983
- HARRISON/WIBBERLEY, MANUSCRIPTS*: Frank Ll. Harrison / Roger Wibberley (Hrsg.), Manuscripts of Fourteenth Century English Polyphony. Facsimiles (Early English Church Music, Bd. 26) London 1981

- HESBERT, MANUSCRITS*: Dom R. J. Hesbert (Hrsg.), *Les Manuscrits Musicaux de Jumièges (Monumenta Musicae Sacrae II)* Macon 1954
- HOEYNCK, GESCHICHTE*: F. A. Hoeynck, *Geschichte der kirchlichen Liturgie des Bisthums Augsburg*, Augsburg 1889
- HUEBNER, FUNDE*: Dietmar von Huebner, *Neue Funde zur Kenntnis der Tropen*, in: *MiB* 29/1984, S. 13 - 30
- HUGHES/BENT, OLD HALL*: Andrew Hughes / Margaret Bent (Hrsg.), *The Old Hall Manuscript (CMM 46/I-III)* o. O. 1969-1973
- HUGHES, WMH*: Dom Anselm Hughes (Hrsg.), *Worcester Medieval Harmony of the Thirteenth & Fourteenth Century*, Burnham 1928, ^RHildesheim 1971
- HUSMANN, MITTELALTERLICHE MEHRSTIMMIGKEIT*: Heinrich Husmann, *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, Köln 1955
- HUSMANN, RHYTHMIK*: Heinrich Husmann, *Das System der modalen Rhythmik*, in: *AfMw* 11/1954, S. 1 - 38
- HUSMANN, RISM B V/1*: Heinrich Husmann (Hrsg.), *Tropen- und Sequenzhandschriften (RISM B V/1)* München/Duisburg 1964
- ISAAC, GA (ED. LERNER)*: Heinrich Isaac (ed. E. Lerner), *Opera Omnia Bd. II (CMM 65/II)* o. O. 1974
- JAMES, CATALOGUE*: Montague Rhodes James, *A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge 1895
- JANINI/GONZÁLVEZ, CATÁLOGO*: José Janini / Ramón González, *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de la Toledo*, Toledo 1977
- JOHNER, WORT UND TON*: Dominikus Johner, *Wort und Ton im Choral*, Leipzig 1940
- JOSEPHSON, CMM 95/I U. II*: Nors Sigurd Josephson (Hrsg.), *Early Sixteenth-Century Sacred Music from the Papal Chapel (CMM 95/I, II)* o. O. 1982
- JOSEPHSON, GESCHICHTE*: Nors Sigurd Josephson, *Zur Geschichte der Missa de Beata Virgine*, in: *KmJb* 57/1973, S. 37 - 43
- JOSEPHSON, MISSA*: Nors Sigurd Josephson, *The Missa de Beata Virgine of the Sixteenth Century*, Ann Arbor 1970
- JOSQUIN, GA (ED. SMIJERS)*: Josquin Des Prés (ed. Smijers), *Werken. Missen Deel III*, Amsterdam 1952; *Missen Deel IV*, Amsterdam, 1963; *Supplement (ed. Smijers, vorgelegt von W. Elders)*, Amsterdam 1969
- JUNGMANN, AUFBAU DES GLORIA*: Joseph Andreas Jungmann, *Um den Aufbau des Gloria in excelsis Deo*, in: *LJb* 20/1970
- JUNGMANN, MISSARUM SOLLEMNIA*: Joseph Andreas Jungmann, *Missarum Sollemnia*, 2 Bde., Wien 1948

- KIPPENBERG, MELODIEN*: Burkhard Kippenberg, Die Melodien des Minnesangs, in: Thr. Georgiades (Hrsg.), Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins (Musikwissenschaftliche Arbeiten, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Nr. 23) Kassel. usw. 1971, S. 63 - 92
- KOVARIK, DUNSTABLE FRAGMENT*: Edward Kovarik, A Newly Discovered Dunstable Fragment, in: JAMS 21/1968, S. 21 - 33
- KROON, ORDINARIUM MISSAE*: Sigurd Kroon, Ordinarium missae. Studier Kring melodierna till Kyrie, Gloria, Sanctus och Agnus Dei T. O. M. 1697 Ars Koralspsalmbok (Lunds Universitets Arsskrift. N. F. Avd. 1., Bd. 49, Nr. 6) Lund 1953
- KROYER, A-CAPPELLA-IDEAL*: Theodor Kroyer, Das A - cappella - Ideal, in: AML 6/1934, S. 152 - 169
- LABHARDT, SEQUENTIAR*: Frank Labhardt, Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek St. Gallen und seine Quellen, 2 Bde. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II Vol. 8/I,II) Bern 1963
- LEFFERTS, MOTET*: Peter Lefferts, The Motet in England in the Fourteenth Century, in: Current Musicology 28/1979, S. 55 - 75
- LEFFERTS/BENT, NEW SOURCES*: Peter Lefferts / Margaret Bent, New Sources of English Thirteenth- and Fourteenth-Century Polyphony, in: Iain Fenlon (Hrsg.), Studies in Medieval and Early Modern Music (Early Music History 2) Cambridge etc. 1982, S. 273 - 362
- LEGG, TRACTS*: J. Wickham Legg, Tracts on the Mass (HBS 27) London 1904
- LEISENTRIT, GESANGBUCH*: Walther Lipphardt (Hrsg.), Johann Leisentrit, Gesangbuch von 1567. Faksimileausgabe, Kassel usw. 1966
- LIPPHARDT, LEISENTRIT*: Walther Lipphardt, Johann Leisentrits Gesangbuch von 1567 (Studien zur katholischen Bistums- u. Klostergeschichte. 5) Leipzig 1963
- LLORENS, CODICES*: Josephus M. Llorens, Capellae Sixtinae Codices musicis cum notis instructi sive manu scripti sive prado excussi (Studi e Testi 202) Vatican 1960
- LOPEZ CALO, ARCHIVO*: José Lopez Calo, El Archivo de Música de la Capilla Real de Granada, in: AnM 8/1958
- LUDWIG, MESSE*: Friedrich Ludwig, Die mehrstimmige Messe des 14. Jahrhunderts, in: AfMw 7/1925, S. 427 - 435
- LÜTOLF, ORDINARIUM MISSAE-SÄTZE*: Max Lütolf, Die mehrstimmigen Ordinarium Missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. zum 14. Jahrhundert, 2 Bde., Bern 1970

- MACHABEY, PROBLÈMES*: Armand Machabey, Problèmes de notation musical, in: *Mélanges de linguistique et littérature romane à la mémoire d'István Frank*, Saarbrücken 1957, S. 361 - 387
- MARTINIĆ, GLAGOLITISCHE GESÄNGE*: Jerko Martinčić, Glagolitische Gesänge Mitteldalmatiens, 2 Bde. (KMB 103) Regensburg 1981
- MARXER, CHORALGESCHICHTE*: Otto Marxer, Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens, Freiburg (Schweiz) 1908
- METZNER, NAUSEA*: Joseph Metzner, Friedrich Nausea aus Waischenfeld, Bischof von Wien, Regensburg 1884
- MEYER/PACIK, DOKUMENTE*: Hans Bernhard Meyer / Rudolf Pacik (Hrsg.), Dokumente zur Kirchenmusik, Regensburg 1981
- MISSALE ROMANUM*: Missale Romanum ex decreto ss. Concilii Tridentini restitutum, Rom 1900
- MOLITOR, CHORAL-REFORM*: Raphael Molitor, Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des XVI. und XVII. Jahrhunderts. 1. Band: Die Choral-Reform unter Gregor XIII., Leipzig 1901
- MORALES, GA (ED. ANGLÈS)*: Cristóbal de Morales (Hrsg. H. Anglès), Opera Omnia, vol. I: Missarum liber primus (Roma 1544); vol. III: Missarum liber secundus, primera parte (Roma 1544); (Monumentos de la Música Espanola XI) Rom 1952 u. 1954
- MÜLLER, TRACTATUS*: Hermann Müller, Der tractatus Musicae scientiae des Gobelinus Person (1358-1421), in: *KmJb* 20/1907, S. 177 - 196
- NARDUCCI, CATALOGUS*: Henricus Narducci, Catalogus codicum Manuscriptorum praeter Graecos et Orientales in Biblioteca Angelica olim Coenobii Sancti Augustini de Urbe, Tomus Prior, Complectens Codices ab Instituta Bibliotheca ad A. 1870, Rom 1893
- NEF, BASEL*: Karl Nef, Die Musik in Basel. Von den Anfängen im 9. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, in: *SIMG* 10/1908-1909, S. 532 - 563
- NOWOTNY, CAPUT-MESSEN*: Rudolf Nowotny, Mensur, Cantus Firmus, Satz in den Caput-Messen von Dufay, Ockeghem und Obrecht, München 1970
- OBRECHT, ALTE GA (ED. WOLF)*: Jacob Obrecht (Hrsg. J. Wolf), Werken, Missen Deel II, Amsterdam o. J., ^RLeipzig o. J.
- OBRECHT, NEUE GA, MISSAE NR. VI (ED. VAN CREVEL)*: Jacobus Obrecht (Hrsg. M. van Crevel), Opera Omnia. Editio altera, Missae VI, Amsterdam 1959
- OLIVAR, MANUSCRITS*: Alexandre Olivar, Els manuscrits litúrgics de la biblioteca de Montserrat, Monestir de Montserrat 1969
- OMONT, CATALOGUE*: Henri Omont, Catalogue Général des Manuscrits des Bibliothèques Publiques de France. Départements — Tome Premier: Rouen, Paris 1886

- OSTHOFF, VORSTELLUNGSGEHALT*: Wolfgang Osthoff, Zum Vorstellungsgehalt des Allegretto in Beethovens 7. Symphonie, in: *AfMw* 34/1977, S. 159 - 179
- PALESTRINA, ALTE GA BD. XII (ED. HABERL)*: Giovanni Pierluigi da Palestrina (Hrsg. Fr. X. Haberl), Drittes Buch der Messen. Werke Zwölfter Band, Leipzig o. J.
- PALESTRINA, NEUE GA BD. 6 (ED. CASIMIRI)*: Giovanni Pierluigi Palestrina (Hrsg. R. Casimiri), Il libro terzo delle messe a 4, 5 e 6 voci, secondo la edizione originale del 1570. Le Opere Complete di Giovanni da Palestrina, Vol. 6, Rom 1939
- PAMELIUS, LITURGICA*: Jakob Pamelius, Liturgica Latinorum, Köln 1571
- PASTE, INVENTARIO*: Romualdo Paste, Inventario dei Manoscritti delli Archivio Capitolare di Vercelli, Florenz 1924
- PFEIFFER, CATALOGUS*: Hermann Pfeiffer, Catalogus Codicum Manuscriptorum, qui in Bibliotheca Canoniorum Regularium S. Augustini Claustro-neoburgi asservantur, Tomus I, Wien 1922
- PLANCHART, DUFAY*: Alejandro Enrique Planchart, Guillaume Dufay's Masses: A View of the Manuscript Traditions, in: Allan W. Atlas (Hrsg.), Dufay Quincentenary Conference, Brooklyn College New York 1976
- PRADO, EL KYRIAL*: Germán Prado, El Kyrial espagnol, in: *Analecta Sacra Tarraconensia* XIV/1941, S. 97 - 128; XV/1942, S. 43 - 63
- PUMPE, KLANG UND SPRACHE*: Jutta Pumpe, Klang und Sprache in den Motetten der Madrider Notre-Dame-Handschrift (mschr. Magisterarbeit) München 1983
- RANKE/MÜLLER-BLATTAU, ROSTOCKER LIEDERBUCH*: Friedrich Ranke und Joseph M. Müller-Blattau (Hrsg.), Das Rostocker Liederbuch (Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Geisteswissenschaftliche Klasse, 4. Jahr Heft 5) Halle a. d. Saale 1927
- REANEY, CMM 11/VI*: Gilbert Reaney (Hrsg.), Early Fifteenth-Century Music VI (CMM 11/VI) o. O. 1977
- REANEY, MANUSCRIPT*: Gilbert Reaney, The Manuscript Oxford, Bodleian Library, Canonici Misc. 213, in: *MD* 9/1955, S. 73 - 104
- REANEY, RISM B IV/1*: Gilbert Reaney (Hrsg.), Manuscripts of Polyphonic Music 11th - early 14th Century (RISM B IV/1) München/Duisburg 1966
- REANEY, RISM B IV/2*: Gilbert Reaney (Hrsg.), Manuscripts of Polyphonic Music (c. 1320-1400) (RISM B IV/2) München/Duisburg 1969
- RECKOW, ANONYMUS 4*: Fritz Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4, Teil II: Interpretation der Organum purum - Lehre (BzAfMw V) Wiesbaden 1967

- RECKOW, ORGANUM*: Fritz Reckow, Das Organum, in: Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch unter Mitarbeit von Max Haas (Hrsg.), Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade, Erste Folge, Bern 1973, S. 434 - 496
- REICHERT, GESAMTAUSLEGUNG*: Franz Rudolf Reichert (Hrsg.), Die älteste deutsche Gesamtauslegung der Messe (Corpus Catholicorum. Werke katholischer Schriftsteller im Zeitalter der Glaubensspaltung 29) Münster 1967
- REINERS, TROPENGESÄNGE*: Adolf Reiners, Die Tropen-, Prosen- und Präfationsgesänge des feierlichen Hochamtes im Mittelalter, Luxemburg 1884
- RICHTER-SCHULTE, CANONES*: Richter-Schulte, Canones et Decreta Concilii Tridentini, Leipzig 1853
- RINGMANN, GLOGAUER LIEDERBUCH*: Heribert Ringmann (Hrsg.), Das Glogauer Liederbuch, 2. Teil. Ausgewählte lateinische Sätze (EDM, 1. Reihe: Reichsdenkmale, Bd. 8, Abteilung Mittelalter, Bd. 2) Kassel 1937
- RÖNNAU, TROPEN*: Klaus Rönnau, Die Tropen zum Gloria in excelsis Deo, Wiesbaden 1967
- ROHLOFF, GROCHEIO*: Ernst Rohloff, Der Musiktraktat des Johannes de Grocheio (Media Latinitas. Musica II) Leipzig 1943
- SALMEN, HANDSCHRIFTEN*: Walter Salmen, Die altniederländischen Handschriften Berlin 8^o190 und Wien 7970 im Lichte vergleichender Melodienforschung, in: Kongreßbericht Bamberg 1953, Kassel und Basel 1954, S. 187 - 194
- SAMARAN/MARICHAL, CATALOGUE*: Charles Samaran (†) et Robert Marichal, Catalogue des Manuscrits en Écriture latine, portant des Indications de Date, die Lieu ou de Copiste, Tome VII, Ouest de la France et Pays de Loire, 2 Bde. (Planches und Texte), Paris 1984
- SANDERS, ART. MOTET*: Ernest H. Sanders, Art. Motet, § I, 3., in: NGD Bd. 12, London 1980
- SANDERS, CANTILENA*: Ernest H. Sanders, Cantilena and Discant in 14th-Century England, in: MD 19/1965, S. 7 - 52
- SANDERS, ENGLISH MUSIC*: Ernest H. Sanders (Hrsg.), English Music of the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries (Polyphonic Music of the Fourteenth Century, Vol. XIV) Monaco 1979
- SANDERS, MOTET*: Ernest H. Sanders, The Medieval Motet, in: Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch unter Mitarbeit von Max Haas (Hrsg.), Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade, Erste Folge, Bern 1973, S. 497 - 573
- SANDERS, POLYPHONY*: Ernest H. Sanders, Peripheral Polyphony of the 13th Century, in: JAMS 17/1964, S. 261 - 287

- SANDERS, ROLLE*: Ernest H. Sanders. Die Rolle der englischen Mehrstimmigkeit des Mittelalters in der Entwicklung von Cantus-firmus-Satz und Tonaltitätsstruktur, in: *AfMw* 24/1967, S. 24 - 53
- SCHALZ, GLORIA*: Nicolas Schalz, Studien zur Komposition des Gloria. Musikalische Formgestaltung von der Gregorianik bis zu Monteverdi (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 3) Tutzing 1980
- SCHARNAGL, ART. GEMEINDEGESANG*: August Scharnagl, Art. Gemeindegesang, C. Katholisch, Neuzeit, in: *MGG* Bd. 4, Kassel und Basel 1955, Sp. 1680 - 1690
- SCHERING, ALTERNATIM-ORGELMESSE*: Arnold Schering, Zur Alternatim-Orgelmesse, in: *ZfMw* 17/1935, S. 19 - 32
- SCHERING, AUFFÜHRUNGSPRAXIS*: Arnold Schering, Aufführungspraxis alter Musik, Leipzig 1931, ^RWilhelmshaven 1975
- SCHERRER, VERZEICHNIS*: Scherrer, Verzeichniss der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen, Halle 1875
- SCHEYRER, MUSICA CHORALIS*: Bernhard Scheyrer, Musica choralis theoretica-practica, München 1663
- SCHILDBACH, AGNUS DEI*: Martin Schildbach, Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche Überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert, Erlangen 1967
- SCHLAGER, NEUMENSCHRIFT*: Karlheinz Schlager, Neumenschrift und Linien-system. Zum Notationswechsel in der Münchener Handschrift Clm 23037, in: *MiB* 29/1984, S. 31 - 42
- SCHMID B., CHANSONSATZ*: Bernhold Schmid, Chansonsatz und rhythmische Einstimmigkeit. Zu einer Gloria-Komposition aus dem St.-Emmerams-Codex der Bayerischen Staatsbibliothek München, in: *MiB* 30/1985, S. 27 - 37
- SCHMID B., CREDO-VERTONUNGEN*: Bernhold Schmid, Zu den Credo-Vertonungen der Benediktbeurer Handschrift Clm 5023, in: *MiB* 33/1986, S. 105 - 137
- SCHMID B., REKONSTRUKTION*: Bernhold Schmid, Zur Rekonstruktion einer Gloria-Motette von Engardus in den Paduaner Fragmenten, in: *Mf* 38/1985, S. 195 - 201
- SCHMID H., MUSICA ENCHIRIADIS*: Hans Schmid, Musica et Scolica Enchiriadis (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Bd. 3) München 1981
- SCHMID M. H., GREITER*: Manfred Hermann Schmid, Mathias Greiter. Das Schicksal eines deutschen Musikers zur Reformationszeit, Aichach 1976
- SCHMIDT, REICHENAU*: Rolf Schmidt, Reichenau und St. Gallen, Sigmaringen 1985

- SCHMITT, DTB NEUE FOLGE BD. 2:* Eduard Schmitt (Hrsg.), Kirchenmusik der Mannheimer Schule, 1. Auswahl (DTB Neue Folge Bd. 2) Wiesbaden 1982
- SCHOOP, OXFORD 213:* Hans Schoop, Entstehung und Verwendung der Handschrift Oxford Bodleian Library, Canonici misc. 213 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II Vol. 24) Bern 1971
- SCOTT, BEGINNINGS:* Ann Besser Scott, The Beginnings of Fauxbourdon: A New Interpretation, in: JAMS 24/1971, S. 345 - 363
- SCOTT, PERFORMANCE:* Ann Besser Scott, The Performance of the Old Hall Descant Settings, in: MQ 56/1970, S. 14 - 26
- SIGL, ORDINARIUM MISSAE:* Maximilian Sigl, Zur Geschichte des Ordinarium Missae in der deutschen Choralüberlieferung, 2 Bde., Regensburg 1911
- SILAGI, TROPEN:* Gabriel Silagi (Hrsg.), Liturgische Tropen. Referate zweier Colloquien des Corpus Troporum in München (1983) und Canterbury (1984) (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung Bd. 36) München 1985
- SMITS VAN WAESBERGHE, DE MUSICA:* Joseph Smits van Waesberghe, Joannis Affligemensis, De Musica cum Tonario (CSM 1) Rom 1950
- SNOW, STRAHOV:* Robert J. Snow, The Ms. Prague, Strahov Monastery D. G. IV. 47, Ann Arbor 1968
- SÖHNER, BEGLEITUNG:* Leo Söhner, Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals in Deutschland vornehmlich im 18. Jahrhundert (Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz, Heft 16) Augsburg 1931
- SOWA, MENSURALTRAKTAT:* Heinrich Sowa, Ein anonymes Mensuraltraktat 1279 (Königsberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 9) Kassel 1930
- SPARKS, CANTUS FIRMUS:* Edgar H. Sparks, Cantus Firmus in Mass and Motet 1420-1520, Berkeley and Los Angeles 1963
- STÄBLEIN, ART. GEMEINDEGESANG:* Bruno Stäblein, Art. Gemeindegesang, A. Mittelalter, in: MGG Bd. 4, Kassel und Basel 1955, Sp. 1636 - 1649
- STÄBLEIN, ART. GLORIA:* Bruno Stäblein, Art. Gloria, in: MGG Bd. 5, Kassel usw. 1956, Sp. 302 - 320
- STÄBLEIN, ART. TROPUS:* Bruno Stäblein, Art. Tropus, in: MGG Bd. 13, Kassel usw. 1966, Sp. 797 - 826
- STÄBLEIN, SCHRIFTBILD:* Bruno Stäblein, Schriftbild der einstimmigen Musik (Musikgeschichte in Bildern, Bd. III: Musik des Mittelalters und der Renaissance / Lieferung 4) Leipzig 1975
- STÄBLEIN-HARDER, MASS MUSIC (KRIT. BER.):* Hanna Stäblein-Harder, Fourteenth-Century Mass Music in France (MSD 7 - Companion Volume to CMM 29) o. O. 1962

- STAEHELIN, CODEX*: Martin Staehelin, Der grüne Codex der Viadrina: eine wenig beachtete Quelle zur Musik des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts in Deutschland, Mainz 1971
- STAEHELIN, MESSEN*: Martin Staehelin, Die Messen Heinrich Isaacs, 3 Bde. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II Vol. 28) Bern und Stuttgart 1977
- STEVENS, POLYPHONIC TROPER*: Denis Stevens, Polyphonic Tropers in 14th-Century England, in: Jan LaRue (Hrsg.), Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustav Reese, New York 1966, S. 768 - 784
- STEVENS, WORCESTER FRAGMENTS*: Denis Stevens (Hrsg.), The Worcester Fragments, Eastwood 1981
- SUMMERS, NEW SOURCE*: William John Summers, A New Source of Medieval English Polyphonic Music, in: ML 58/1977, S. 403 - 414
- SUMMERS, POLYPHONY*: William John Summers (Hrsg.), English Fourteenth-Century Polyphony: Facsimile Edition of Sources Notated in Score (MEM 4) Tutzing 1983
- SUMMERS, REPERTORY*: William John Summers, The Repertory of Three-Voice Score Music from Fourteenth-Century England: English Discant and Free Score Settings, 2 Bde. (Diss. mschr.) Santa Barbara (California) 1978
- TANDARIĆ, MARIENVEREHRUNG*: Josip Leonard Tandaric, Die Marienverehrung in den kroatisch-glagolitischen Liturgiekodices, in: Pontificia Academia Mariana Internationalis, De cultu mariano saeculi XII - XV. Acta Congressus mariologici-mariani internationalis, Romae 1975 celebrati, Vol. II, Rom 1981
- THANNABAUER, SANCTUS*: Peter Josef Thannabaur, Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts, München 1962
- THEINER, ACTA*: A. Theiner, Acta Concilii Tridentini, Bd. 2, Zagabriae 1874
- TRIENTER CODICES*: Codex Tridentinus 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93; 7 Bde., Faksimileausgabe, Rom 1970
- TROWELL, FABURDEN*: Brian Trowell, Faburden and Fauxbourdon, in: MD 13/1959, S. 43 - 78
- URSPRUNG, KIRCHENMUSIK*: Otto Ursprung, Die katholische Kirchenmusik (Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 2) Potsdam 1931
- URSPRUNG/MACHOLD, DTB XXVI (2. AUFL.)*: Otto Ursprung / Robert Machold (Hrsg.), Jacobus de Kerle, Ausgewählte Werke, 1. Teil: Die Preces speciales etc. für das Konzil von Trient, 1562 (DTB XXVI/2. Aufl.) Wiesbaden 1974

- VÄTERLEIN, GLOGAUER LIEDERBUCH*: Christian Väterlein (Hrsg.), Das Glogauer Liederbuch, 3. u. 4. Teil (EDM Bd. 85 u. 86, Abteilung Mittelalter, Bd. 22 u. 23) Kassel. Basel. London 1981
- VÄTERLEIN, GRADUALE PATAVIENSE*: Christian Väterlein (Hrsg.), Graduale Pataviense (Wien 1511). Faksimile (EDM Bd. 87, Abteilung Mittelalter, Bd. 24) Kassel. Basel. London 1982
- DE VAN, INVENTORY*: Guillaume de Van, Inventory of Manuscript Bologna, Liceo Musicale, Q 15 (Olim 37), in: MD 2/1948, S. 231 - 257
- DE VAN, SOURCE*: Guillaume de Van, A Recently Discovered Source of Early Fifteenth Century Polyphonic Music, in: MD 2/1948, S. 5 - 74
- WACKERNAGEL, KIRCHENLIED*: Philipp Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts, 5 Bde., Leipzig 1864 - 1877, ^RHildesheim 1964
- WAELTNER, ORGANUM*: Ernst Ludwig Waeltner, Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts (Diss. mschr.) Heidelberg 1955
- WAGNER, DIATONISIERUNG*: Peter Wagner, Die Diatonisierung des gregorianischen Gesangs durch das Liniensystem, in: 1) Rassegna Gregoriana, Bd. III, Rome 1903, S. 245 ff — 2) Gregorianische Rundschau 3/1904, S. 140 ff — 3) Tribune de St. Gervais 10/1904, S. 144 ff (zit. nach 2)
- WAGNER, GREGORIANISCHE MELODIEN*: Peter Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, 3 Bde., Leipzig 1895 - 1921
- WALLNER, BUXHEIMER ORGELBUCH*: Bertha Antonia Wallner (Hrsg.), Das Buxheimer Orgelbuch. Handschrift mus. 3725 der Bayerischen Staatsbibliothek (Documenta Musicologica, Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles 1) Kassel u. Basel 1955
- WARREN, PUNCTUS ORGANI*: Charles W. Warren, Punctus Organi and Cantus Coronatus in the Music of Dufay, in: Allen W. Atlas (Hrsg.), Dufay Quincenary Conference, Brooklyn College New York 1976
- WARREN, ANTIPHONARY*: Frederick Edward Warren (Hrsg.), The Antiphonary of Bangor. An Early Irish Manuscript in the Ambrosian Library at Milan, 2 Bde. (HBS Vol. IV u. X) London 1893 u. 1895
- WEHMER, SCHREIBER*: Carl Wehmer, Augsburger Schreiber aus der Frühzeit des Buchdrucks (Beiträge zur Inkunabelkunde, Neue Folge, I.) Leipzig 1935
- WEINMANN, KONZIL*: Karl Weinmann, Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik, Leipzig 1919
- WIORA, VOLKSMUSIK*: Walter Wiora, Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst, in: Die Musik im alten und neuen Europa, Bd. I, Kassel 1957
- WOLF, DEUTSCHE QUELLE*: Johannes Wolf, Eine deutsche Quelle geistlicher Musik aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, in: Jb. Peters 43/1936, S. 30 - 48

- WOLF, NEUE QUELLE*: Johannes Wolf, Eine neue Quelle zur Musik des 15. Jahrhunderts, in: Juhlakirja Ilmari Krohnille (= Festschrift für Ilmari Krohn) Helsinki 1927, S. 151 ff
- ZAMINER, ORGANUMTRAKTAT*: Frieder Zaminer, Der Vatikanische Organumtraktat (Ottob. lat. 3025). Organum-Praxis der frühen Notre-Dame-Schule und ihrer Vorstufen (MVM 2) Tutzing 1959
- ZÖBELEY, BUXHEIMER ORGELBUCH*: Hans Rudolf Zöbeley, Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs. Spielvorgang, Niederschrift, Herkunft, Faktur (MVM 10) Tutzing 1964

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AH (Anal. Hymn.)	Analecta Hymnica Medii Aevi
AMl	Acta Musicologica
AnM	Anuario Musical
Art.	Artikel
BzAfMw	Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft
CMM	Corpus Mensurabilis Musicae
CSM	Corpus Scriptorum de Musica
DTB	Denkmäler der Tonkunst in Bayern
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich
EDM	Das Erbe deutscher Musik
HBS	Henry Bradshaw Society
JAMS	Journal of the American Musicological Society
Jb.	Jahrbuch
KBM	Kölner Beiträge zur Musikforschung
KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
krit. Ber.	kritischer Bericht
LJb	Liturgisches Jahrbuch
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche
MB	Musica Britannica
MD	Musica Disciplina
MEM	Münchner Editionen zur Musikgeschichte
Mf	Die Musikforschung
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
MiB	Musik in Bayern
ML	Music and Letters
MQ	Musical Quarterly
MSD	Musicological Studies and Documents
MVM	Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte
NGD	The New Grove Dictionary of Music and Musicians
PRMA	Proceedings of the Royal Musical Association
R	Reprint
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
RMS	Renaissance Manuscript Studies
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft

St. z. Mw.	Studien zur Musikwissenschaft
TVNM	Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis
VmM	Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhand- schriften
ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft
ZKG	Zeitschrift für Kirchengeschichte