

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet 1959 von Thrasybulos G. Georgiades
Herausgegeben seit 1977 von Theodor Göllner

Band 47

Fred Büttner

Klang und Konstruktion
in der englischen
Mehrstimmigkeit
des 13. Jahrhunderts

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

Fred Büttner

KLANG UND KONSTRUKTION
IN DER ENGLISCHEN
MEHRSTIMMIGKEIT
DES 13. JAHRHUNDERTS

EIN BEITRAG ZUR ERFORSCHUNG DER
STIMMTAUSCHKOMPOSITIONEN IN DEN
WORCESTER-FRAGMENTEN

MCB 203



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

1990

ISBN 3 7952 0645 6

© 1990 by Dr. Hans Schneider, D-8132 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 verbreiten.

Herstellung: Proff GmbH & Co. KG · 8196 Eurasburg

Inhalt

Vorwort	5
Einleitung	7
I. Quint-Oktav-Klänge in der Musik bis 1200	
1. Das Organum der <i>Musica Enchiriadis</i>	10
2. Drei- und Vierstimmigkeit im Notre-Dame-Repertoire	15
II. „Sumer is icumen in“	66
III. Exkurs: Glocken und Tonalität	126
IV. Die Stimmtauschstücke der Worcester-Fragmente	186
Abkürzungen	285
Literaturverzeichnis	287
Index der behandelten Stücke	299

Vorwort

Mein Interesse für die ältere Mehrstimmigkeit Englands wurde im Lauf des musikwissenschaftlichen Studiums an der Universität München geweckt. Damals lernte ich die berühmte Stimmtauschkomposition „Alle psallite cum luya“ kennen und entschloß mich, dem Hinweis auf ihre Kontrafaktur „Ave magnifica maria“ in den Worcester-Fragmenten nachzugehen. Als ich dort eine Reihe ähnlich gebauter Stücke fand, wurde ich zu der Idee angeregt, die gemeinsamen Prinzipien im Rahmen einer Magisterarbeit zu beschreiben und als „insulare Stilmerkmale“ von der anderen Haltung des Festlandes abzuheben. Bald wiesen meine Ergebnisse jedoch über den historisch begrenzten Gegenstand und verlangten die Einbindung aller grundsätzlichen Aspekte in den musikgeschichtlichen Gesamtablauf. Ich begann eine größere Untersuchung anzufertigen, deren Titel das eigentliche Vorhaben durch die Schlüsselbegriffe „Klang“ und „Konstruktion“ bereits aussprechen sollte. Gleichzeitig wurde mein Verhältnis zur Musik des 13. Jahrhunderts durch das Aufführen zahlreicher Beispiele mit Franz Körndl und Bernhold Schmid in der Gruppe *Schola vocalis* vertieft.

Daß die im Jahr 1988 von der Universität München als Dissertation angenommene Arbeit hiermit im Druck erscheint, verdanke ich meinem Lehrer Prof. Göllner, dessen Ratschläge die Entstehung des Textes trotz seiner eigenwilligen Anlage stets wohlwollend begleiteten. Auch bin ich meinen Freunden Konstantin und Nicole Restle verpflichtet, die den täglichen Kampf gegen die feindselige Welt der Computertechnik wiederholt zu einem unerwarteten Sieg führten. Der Leser möge Nachsicht zeigen, wo er die Darstellung problematisch findet, und seine Ohren nicht dem Neuen verschließen, das sie vielleicht enthält.

Einleitung

Seit Dom Anselm Hughes mit seiner Veröffentlichung *Worcester Mediaeval Harmony of the Thirteenth & Fourteenth Centuries* im Jahre 1928 das Interesse der Forschung auf die Worcester-Fragmente lenkte, bildet das dort enthaltene Repertoire auch ein Anliegen der kontinentalen Musikwissenschaft. Bereits 1931 nennt Jacques Handschin die Arbeit des Engländer eine „Sammlung von größtem musikhistorischem Wert“ und weist der späteren Beschäftigung mit den Kompositionen der „Worcester-Schule“ den Weg, indem er ihre „Eigenart“ zwar als „konservativ“ beschreibt, einschränkend aber hinzufügt: „Immerhin ist mit dem Ausdruck ‚konservativ‘ ihr Wesen nicht vollständig gekennzeichnet, da in ihr andererseits wieder Züge zutagetreten, die man gerade im Verhältnis zur französischen Entwicklung als die zukunftsstärkeren ansehen muß.“¹

Nachdem sich Handschin selbst in zahlreichen Arbeiten über die englische Musik des 13. und 14. Jahrhunderts geäußert hatte, legte sein aus Amerika stammender Schüler Luther A. Dittmer zu Beginn der 50er Jahre als Dissertation erstmals eine größere Untersuchung mit dem Titel *The Worcester Music-Fragments* vor.² Daneben gebührt ihm das Verdienst, wenig später in dem Übertragungsband *The Worcester Fragments: A Catalogue Raisonné and Transcription* alle noch erhaltenen Stücke zugänglich gemacht zu haben. Auf der Grundlage von Dittmers Edition und den von ihm betreuten Faksimileausgaben der Reihe *Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften* gewann die alte Frage Handschins nach dem Wesen der englischen Mehrstimmigkeit nun an Bedeutung, wie etwa der Aufsatz „Tonal Aspects of 13th-Century English Polyphony“ von Ernest H. Sanders aus dem Jahr 1965 zeigt. So konnten ungefähr zwanzig Jahre nach Dittmers Übertragungsband der Engländer Roger Wibberley³ und der Amerikaner David Music⁴ im Rahmen ihrer Dissertationen wesentliche Merkmale der in

¹ JACQUES HANDSCHIN, „Worcester Mediaeval Harmony of the 13th and 14th centuries“, Rezension, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 14 (1931/1932), 54.

² Vgl. LUTHER DITTMER, *Auszug aus The Worcester Music-Fragments: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel (o. O., o. J.), 2.*

³ „English Polyphonic Music of the Late-Thirteenth and Early-Fourteenth Centuries: A Reconstruction, Transcription and Commentary“, 2 Bände (Oxford, 1976).

⁴ „Contrafacta and Parodies of the Motet ‚Alle psallite cum luya/Alleluya‘ in English Medieval Music“ (Fort Worth, 1977).

den Worcester-Fragmenten notierten Musik entsprechend ausführlich behandeln.

Trotzdem gewinnt man den Eindruck, daß gerade jetzt die Forschung auf diesem Gebiet nicht zum Stillstand kommen darf. Beide Autoren haben bestimmte Seiten des englischen Komponierens herausgegriffen und damit wichtige Impulse zum Weiterdenken gegeben. Im Verlauf ihrer Darstellungen werden aber auch einige Thesen formuliert, die man durch andere Standpunkte beantworten sollte. Roger Wibberley beispielsweise, der in erster Linie an Notierungsfragen interessiert ist, versucht mit Hilfe der häufigen Schrägstellung von Notenköpfen das schon bei Handschin und Dittmer diskutierte Problem von Zweiz- und Dreizeitigkeit endgültig zu klären.⁵ Leider verschweigt er, daß es dasselbe Phänomen auch im Bereich der nicht rhythmisch gemeinten Choralnotation gibt und daher vielleicht nur auf unterschiedliche Schreibgewohnheiten verweist. In diesem Sinne ziehe ich die Schrägstellung von Notenköpfen für die Identifizierung einiger Notatoren heran, wobei mir die damit grundsätzlich verbundene Unsicherheit stets bewußt bleibt. Deshalb behandle ich den paläographischen Aspekt insgesamt sehr vorsichtig und enthalte mich nahezu ganz der Bestimmung von Textschreibern. Es ist gewiß aufschlußreich, meine so gewonnenen Ergebnisse mit den Tabellen bei Wibberley, der die Schreiberfrage separat untersucht hat, zu vergleichen.⁶ David Music wiederum legt zwar seinen Schwerpunkt, nicht anders als ich selbst, auf jene Stücke der Worcester-Fragmente, die aus der stetigen Pendelbewegung zweier Klänge abgeleitet sind, kommt jedoch, indem er sie für Kontrafakta, bzw. Parodien der im Codex Montpellier notierten Motette „Alle psalalte cum luya“ hält, zu völlig abweichenden Schlüssen, die ich nicht teilen kann.

Deshalb besteht ein wesentliches Anliegen meiner eigenen Untersuchung darin, die englische Mehrstimmigkeit des späten 13. Jahrhunderts noch einmal von dem zentralen Phänomen des Quint-Oktav-Klangs aus zu beleuchten, der entweder im gleichmäßigen Wechsel mit einem Gegenklang auf seiner Tonhöhe gehalten oder durch das diatonische System geführt wird. Insbesondere um das häufige Fehlen des Cantus-firmus-Prinzips nicht nur aus einer volkstümlichen Musizierpraxis herzuleiten, sondern auch als eine bestimmte Entwicklungsstufe in der Geschichte der abendländischen Mehrstimmigkeit zu definieren, erschien es angebracht, sich den englischen Kompositionen einerseits

⁵ WIBBERLEY, „English Polyphonic Music . . .“, I, 60 ff.

⁶ *Ibid.*, I, 18–20 u. 30.

über die ältere Parallelbewegungslehre der *Musica Enchiriadis* und das Organum triplum, bzw. quadruplum der unmittelbar vorausgehenden Notre-Dame-Epoche zu nähern, so wie andererseits die Bedeutung des gleichmäßigen Wechsels zwischen einem Grund- und einem Gegenklang für die Taktbildung und das V-I-Gefälle der harmonischen Tonalität erst hervortrat, als auch Beispiele aus der neueren Zeit in die Darstellung einbezogen wurden. Auf diese Weise fügt sich die englische Mehrstimmigkeit des späten 13. Jahrhunderts schließlich in den musikgeschichtlichen Gesamtprozeß ein, der ohne sie — die Betrachtungen der vorliegenden Arbeit zeigen es — gewiß anders verlaufen wäre (siehe Abbildung S. 284).

I. Quint–Oktav–Klänge in der Musik bis 1200

1. Das Organum der *Musica Enchiriadis*

Der menschliche Geist begegnet der Wirklichkeit gerne durch Polarisierungen. Auch die deutsche Sprache legt davon Zeugnis ab, indem sie eine Reihe von Begriffspaaren wie „alt – neu“, „groß – klein“, „gut – schlecht“, „hell – dunkel“ und „oben – unten“ verwendet. Gerade unser im 19. Jahrhundert wurzelndes Nachdenken über Musik ist diesem einfachen Mechanismus in besonderer Weise unterworfen. So bringen wir bei der Beschreibung musikgeschichtlicher Sachverhalte häufig Gegensätze zum Ausdruck, etwa „Weltliche Musik – Geistliche Musik“, „Volksmusik – Kunstmusik“, „homophon – polyphon“, „vokal – instrumental“ oder „Absolute Musik – Programmatische Musik“. Zweifellos jedoch ist dieser Zuwachs an gedanklicher Klarheit untrennbar mit einer Entfernung von der Vielschichtigkeit der Realität verbunden, die unter der analytischen Beleuchtung unseres Verstandes ihre unberührte Objektivität verliert.

Den vielleicht größten Einfluß auf die Erforschung und Darstellung des mittelalterlichen Musiklebens übte die grundsätzliche Unterscheidung von „Einstimmigkeit“ und „Mehrstimmigkeit“ aus. Einem streng entwicklungsgeschichtlichen Konzept folgend, mußte die seit der berühmten *Musica Enchiriadis*¹ im 9. Jahrhundert greifbare „Mehrstimmigkeit“ gegenüber der bis dahin scheinbar ausschließlich gepflegten „Einstimmigkeit“ nicht nur als etwas völlig Neuartiges, sondern auch als ein großer Fortschritt im historischen Prozeß erscheinen. Bis heute pflegen „Musikgeschichten“ unter diesem Gesichtspunkt ihren Stoff, namentlich für die ältere Zeit, in verschiedene Kapitel aufzuteilen.

In der *Musica Enchiriadis* selbst bildet die Beschreibung der „Diaphonia“ oder „Organum“ genannten „Mehrstimmigkeit“ den am stärksten praxisbezogenen Zielpunkt einer allgemeinen Musiklehre.² Zu Be-

¹ Der Traktat wurde zuerst im 18. Jahrhundert von MARTIN GERBERT in *Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra Potissimum* (St. Blasien, 1784), I, 152–173, gedruckt. Eine Neuausgabe liegt vor unter dem Titel *Musica et Scolica Enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, hrsg. von HANS SCHMID, Bayerische Akademie der Wissenschaften: Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 3 (München, 1981), 1–59.

² Ähnlich versteht HANS HEINRICH EGGBRECHT, „Die Mehrstimmigkeitslehre

ginn behandelt der anonyme Autor die einzelnen Töne als die kleinste Einheit, aus der die Musik zusammengesetzt sei. Vier Töne ergeben ein Tetrachord, vier Tetrachorde wiederum (mit zwei zusätzlichen Tönen am oberen Ende) das Tonsystem. Die Struktur von Tetrachord und Tonsystem führt zur Unterscheidung der acht „Modi“, deren Eigenart anhand verschiedener Melodien deutlich gemacht wird. Folgerichtig kommt der Autor so zur Erklärung von Ganzton und Halbton, die ja eine wichtige Rolle bei der Modusbestimmung spielen. Er geht dann aber zu weiteren, von ihm als „Symphoniae“³ bezeichneten Intervallen über, die einen angenehmen Zusammenklang verschiedener Stimmen bewirken.⁴ Es handelt sich dabei um Quarte, Quinte und Oktave, sowie — da die Oktave als „Aequisonanz“ eine besondere Stellung unter den Konsonanzen einnehme — um die Verbindungen von Quarte und Quinte mit der Oktave (Undezime und Duodezime) und die Doppeloktave.⁵ Gegen Ende seines Traktats wendet sich der Autor nun ausdrücklich dem gleichzeitigen Erklingen der „Symphoniae“ zu, durch das sich, wie er bemerkt, ihr Name erst eigentlich rechtfertige.⁶

von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert“, *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Geschichte der Musiktheorie, 5 (Darmstadt, 1984), 16, den Aufbau der *Musica Enchiriadis*, wenn er die „Mehrstimmigkeitslehre“ als „das Ziel dieser Schrift, die von Anfang an auf dieses Ziel hin konzipiert sei“, bezeichnet.

³Zur Bedeutung dieses Terminus äußerte sich auch ERNST LUDWIG WAELENTNER, „Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts“ (Heidelberg, 1955), 8f.

⁴cap. X DE SYMPHONIIS . . . „Est autem symphonia vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus“ (*Musica et Scolica Enchiriadis* . . ., 23).

⁵Für den Autor des um 1100 geschriebenen „Ad organum faciendum“-Traktats gehört die Oktave zusammen mit dem Einklang noch nicht in den eigentlichen Bereich der „Dyaphonia“, die er als „uocum disiunctio“ beschreibt, während er für den Beginn eines Organum folgende beiden Möglichkeiten gibt: „Prima uox organi: ut manebit coniuncta cum precedenti per diapason. uel in eadem. aut disiuncta diapente uel diatessaron“ (HANS HEINRICH EGGBRECHT/FRIEDER ZAMINER, *Ad Organum Faciendum: Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit*, Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur: Neue Studien zur Musikwissenschaft, 3 [Mainz, 1970], 46 f.). Im ersten Fall wächst das Organum also aus dem einen — als Einklang oder Oktav erklingenden — Cantuston heraus, in den es an Schlussstellen normalerweise zurückkehrt. Auch im zweistimmigen Notre-Dame-Organum stellt sich zu Beginn fast immer die Oktave ein, bevor die Vox organalis andere Intervalle ergreift. An Schlussstellen treten häufig ebenfalls Oktaven oder Einklänge auf. Vgl. dazu S. 22 f. — In entsprechender Weise schreibt Johannes Afflighemensis über Schlussstellen: „in singulis respirationibus ambo in eadem voce vel per diapason convenient“ (Johannes Afflighemensis, *De Musica cum Tonario*, hrsg. von JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE, *Corpus Scriptorum de Musica*, 1 [Rom, 1950], 157).

⁶cap. XIII DE PROPRIETATE SYMPHONIARUM . . . „nunc id, quod proprie simphoniae dicuntur et sunt, id est qualiter eadem voces sese in unum canendo habeant, prosequamur“ (*Musica et Scolica Enchiriadis* . . ., 37). Vgl. auch die Definition von

Er beginnt seine Behandlung der „Mehrstimmigkeit“ mit einem ersten Beispiel, in dem er eine Melodie von zwei Stimmen gleichzeitig im Quartabstand singen läßt. Danach folgen die beiden für das Verständnis der gemeinten „Mehrstimmigkeit“ grundlegenden Kapitel 14 und 15.⁷

Diese Aufteilung des Stoffes ergibt sich folgerichtig, indem der Autor zwei Arten von „Mehrstimmigkeit“ behandelt: „Quartdiaphonie“ und „Quintdiaphonie“. Trotzdem wird in der Darstellung — was bereits der Zusatz „erweitert“ in den Überschriften andeutet — großer Wert auf die offenbar häufig praktizierten Oktavverdopplungen gelegt (neben „menschlichen Stimmen“ — Männern und Knaben — können auch „irgendwelche Musikinstrumente“ mitwirken), wobei sich jede Oktave aus Quint und Quart, bzw. Quart und Quint zusammensetzt. Nachdrücklich weist der Autor darauf hin, „daß die mittlere Stimme zwischen zweien sich nicht im gleichen Abstand zu den beiden befindet, und zwar, weil in der Achtzahl keine Mitte der Einheit ist.“ Letztlich wird auf diese Weise aber das Gemeinsame von „Quartdiaphonie“ und „Quintdiaphonie“ hervorgehoben.

Obwohl in der *Musica Enchiriadis* bei der Behandlung des Parallelorganum grundsätzlich zwei Möglichkeiten unterschieden werden, kann das klangliche Ergebnis aufgrund von Verdopplungen in der Oktave also dasselbe sein (Abb. 1). In beiden Beispielen erhält jeder Ton der Ausgangsmelodie seinen eigenen Quint–Oktav-Klang und wird auf diese Weise ins Klangliche projiziert. Die Folge ist ein organaler Vortrag, der den Charakter von „Einstimmigkeit“ bewahrt, indem er an das melodische Profil des Cantus gebunden bleibt. Da alle Cantustöne gleich behandelt werden, kann das Organum kein selbständiges Verhalten ausprägen und wird daher auch tonal nicht wirksam.⁸

Die Ausführung einer Melodie in parallelen Quinten, Quarten und Oktaven ist dem Mixturprinzip der Orgel verwandt, wie ja auch das Wort „Organum“ für beides — das Instrument und die beschriebene Klanglichkeit — steht.⁹ Jedoch wird die Mixtur der Orgel gewöhn-

„Symphonia“ in Fußnote 4.

⁷In der Neuausgabe des Traktats von HANS SCHMID befindet sich der lateinische Text auf den Seiten 38-43. ERNST LUDWIG WAELENTNER, „Das Organum...“, gibt zusätzlich eine deutsche Übersetzung (Kapitel 14: 100 f. und 120 f.; Kapitel 15: 114 und 121 f.).

⁸Die davon abweichenden Besonderheiten des Quartorganum am Beginn und am Ende eines Melodieabschnitts werden in der *Musica Enchiriadis* unter Bezugnahme auf das vorher dargestellte Tonsystem erklärt.

⁹Wahrscheinlich beruhte auch das Spiel der älteren, unter den Namen „Symphonia“ und „Organistrum“ bekannten Drehleier auf dem Verschieben von Quint-

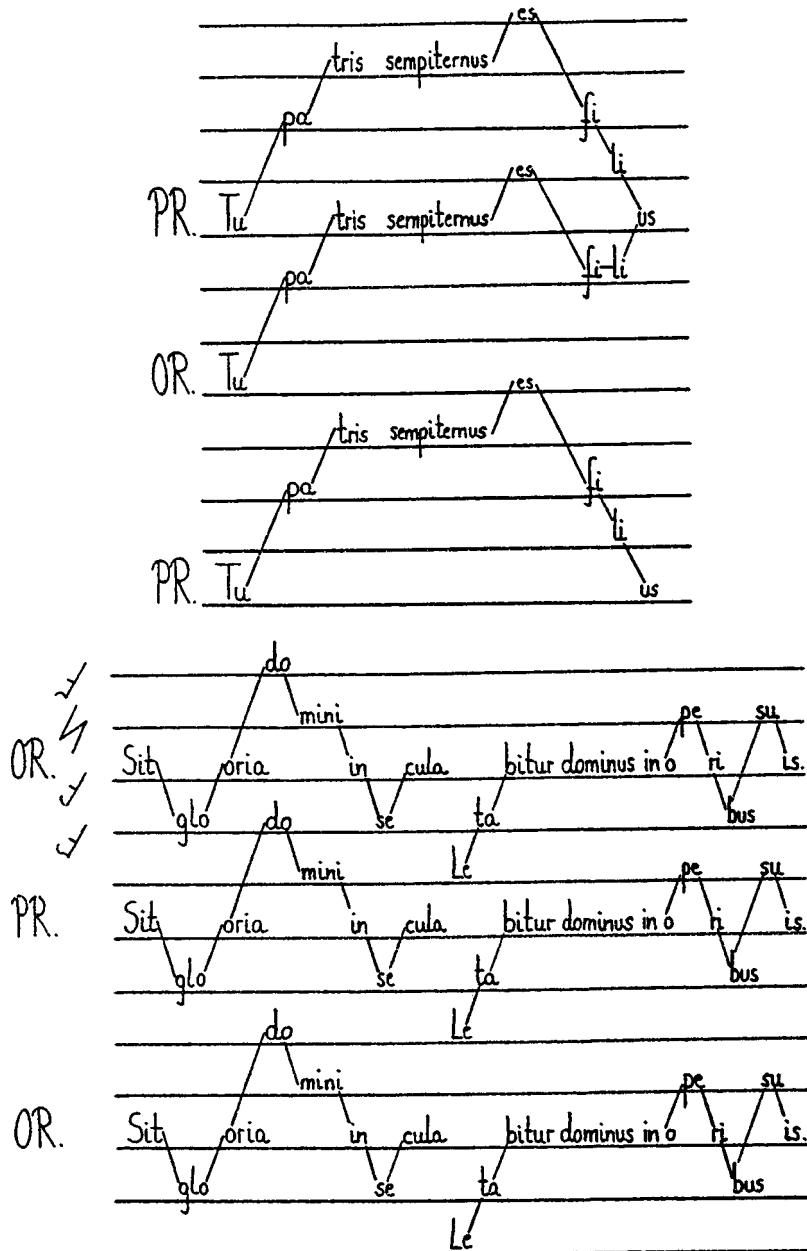


Abb. 1

lich nicht als Klang, sondern als Tonfärbung empfunden. Die moderne Akustik lehrt uns sogar, daß jeder Ton — mit Ausnahme des künstlich erzeugbaren Sinustons — bereits ein Klang ist, der aus einem Grundton und seinen Obertönen — die auftretenden Intervalle sind in erster Linie Oktave, Quinte und Quarte, dann auch große Terz, kleine Terz usw. — gebildet wird.

Unsere Überlegungen zeigen, daß der summarische Begriff „Mehrstimmigkeit“ dem Wesen der im vorliegenden Traktat beschriebenen klanglichen Praxis nicht wirklich gerecht wird.¹⁰ Es handelt sich weder um „Einstimmigkeit“ noch um „Mehrstimmigkeit“, sondern um ein elementares Klangphänomen, das sich im 9. Jahrhundert beim Vortrag einer bekannten Melodie einstellen kann. Seine Anfänge liegen offenbar im vorrationalen Bereich. So betont der Autor im Lauf seiner Darstellung mehrmals, daß sich immer, wenn eine Männer- und eine Knabenstimme zusammen dieselbe Melodie singen, naturgemäß Oktavparallelen ergeben.¹¹ Noch heute läßt sich häufig bemerken, wie bei der Ausführung eines einfachen Liedes gerade durch Kinder unwillkürlich

Oktav-Klängen. Vgl. dazu DAVID MUNROW, *Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance*, übers. von Edith und Wolfgang Ruf, Edition Moeck, 4017 (Celle, 1980), 29, rechte Spalte.

¹⁰Noch weniger scheint der Begriff „Polyphonie“, der sich für den Historiker primär mit der kontrapunktischen Kompositionstechnik des 16. Jahrhunderts verbindet, dem frühen Organum angemessen zu sein.

¹¹Der Autor sieht sich deshalb sogar zu der Bemerkung veranlaßt, daß der Name „Diaphonia“ — obwohl deren Definition („Dicta autem diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono“; *Musica et Scolica Enchiriadis*..., 37) alle Symphoniae einschließe — nur auf Quarte und Quinte angewendet werde („Quod licet omnium simphoniarum est commune, in diatessaron tamen ac diapente hoc nomen optinuit“). Wie selbstverständlich dem Autor der *Musica Enchiriadis* also das von ihm wiederholt bemerkte Verdoppeln von Tönen in der Oktave war, zeigt die Tatsache, daß er in seinem wohl mühsam aus der altgriechischen Musiktheorie abgeleiteten Tonsystem auf das Phänomen der Oktavidentität überhaupt keine Rücksicht nimmt, wenn er von unverbundenen Tetrachorden ausgeht, in denen die Oktavtöne nicht nur unterschiedliche Positionen besetzen, sondern sich in zwei Fällen sogar zur übermäßigen Oktave verzerrten. — Übrigens geht auch sechshundert Jahre später der englische Sänger und Komponist Lyonel Power in seinem Traktat wieder von diesem elementaren Phänomen aus: „Ferst to enforme a childe in his counterpoyn: he most ymagyne his vnisoun the 8^{te} note fro the playnsong benethe, his 3^{de} the 6^{te} note benethe, his 5^{te} the 4^{te} note benethe, his 6^{te} the 3^{de} note benethe, his 8^{te} euyn with the playnsong, his 10^{the} the 3^{de} note above,/ his 12^{the} the 5^{te} note above, his 13^{the} the 6^{te} note above, his 15^{the} the 8^{te} note above the playnson“ (THRASYBULOS GEORGIADES, *Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts: Untersuchungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter*, Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München, 3 [München, 1937], 12).

Quarten oder Quinten zustandekommen.¹² Erst mit der Übertragung einer demnach vielleicht sehr alten Praxis auf die Orgel findet eine reflektive Aneignung des Klangphänomens statt, die von dort aus die Praxis selbst erfaßt und verwandelt.¹³

2. Drei- und Vierstimmigkeit im Notre-Dame-Repertoire

Für die jüngere Forschung ist das Wirken der Notre-Dame-Schule ein „Ereignis“, das mit einem „weit verbreiteten Kontinuitätsdenken“ nicht angemessen gewürdigt werden kann. Sie weist darauf hin, „wie wenig selbstverständlich, wie überraschend, ja befremdlich neu Musik und Musikverständnis sind, die im ‚Notre Dame‘-Repertoire und der dar-

¹² In unserer modernen Musikkultur, die weit von ihrem geschichtlichen Ursprung entfernt ist und das Singen von Quart- oder Quintparallelen, anders als das von Terzparallelen, deshalb als widernatürlich empfindet, pflegt man Kinder, die das Quart- und Quintintervall zur Hauptstimme ergreifen, als „unmusikalisch“ zu beurteilen. Dem entspricht die hilflose Reaktion der musikhistorischen Forschung, als im 19. Jahrhundert die Quellen über das frühe Organum ins Blickfeld gerieten. KARL VON JAN z. B. begann damals einen Aufsatz mit dem Titel „Hukbald und das Orgānum“ (*Allgemeine Musik-Zeitung: Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart*, 16 [1899], 11 [17. März], 169) folgendermaßen: „Hat man jemals mehrstimmige Musik in der Weise geübt, daß eine Stimme der andern fortwährend in Quinten oder gar in Quarten folgte? — Unser Tongefühl sträubt sich so sehr gegen diese Annahme, daß wir auch weit entfernten Zeiten, selbst den finstersten Zeiten des Mittelalters nicht gerne einen so barbarischen Gebrauch zumuthen. So athmete denn manch ein Musikforscher erleichtert auf, als um 1884 Oskar Paul gefunden zu haben glaubte, jene Annahme beruhe lediglich auf einem Mißverständniß. Die Theoretiker, welche vom Gesang in reinen Quarten zu sprechen schienen, meinten vielmehr nach Paul's Ansicht nur die Art, in welcher verschiedene Stimmen nach einander denselben Gedanken brächten; von gleichzeitigem Erklingen der Quarttöne sei nicht die Rede. Die wenigen Gelehrten freilich, welche des Fürstabts Gerbert schwer erreichbare Quartbände aufschlugen und lasen, was die Mönche des 10. Jahrhunderts über jene Sache schrieben, stimmten der willkommenen Lösung nicht ohne weiteres zu, und wer etwa jetzt noch an der Wahrheit eines so sonderbaren Gebrauch's zweifeln sollte, den werden Hugo Riemann's neueste Untersuchungen eines besseren belehren.“

¹³ HEINRICH HUSMANN, „Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule“, *Bericht über den zweiten internationalen Kongreß Salzburg 1964*, hrsg. von Franz Giegling (Kassel/Basel/Paris/London/New York, 1964), I, 25, vermutet sogar, ein als „Nachahmung“ der Orgel „in reiner Parallelbewegung von Oktaven und Quinten“ geführtes Organum stelle die „früheste Form einer mehrstimmigen Gesangsgattung“ dar.

auf bezogenen Musiklehre deutlich werden“.¹⁴ Zweifellos treten unter diesem Blickwinkel wichtige Züge der gegen 1200 in Paris entstandenen Musik hervor. Man muß nur an die erstmalige Entwicklung einer rhythmischen Notenschrift, der sog. „Modalnotation“, denken, um das fortschrittliche Klima, das damals in jener Stadt herrschte, zu spüren. Andererseits erscheint es aufgrund vieler Gemeinsamkeiten ebenso naheliegend, einen genetischen Zusammenhang zwischen der reifen Organalkunst von Notre Dame und der bis ins späte Mittelalter gepflegten „Frühen Mehrstimmigkeit“ zu vermuten. Ein ausgewogenes Bild des Notre-Dame-Schaffens wird deshalb nur dann zustandekommen, wenn trotz der Entdeckung des „Ereignis“-Aspekts die Beschäftigung mit der Kontinuität, die zu „Notre Dame“ hin- und von dort aus weiterführt, nicht abreißt.

Als besonders fortschrittlich gelten die beiden vierstimmigen Organa „Viderunt omnes“ und „Sederunt principes“,¹⁵ die der englische Musiktheoretiker „Anonymus IV“ nach 1272 dem Magister Perotinus zuschreibt.¹⁶ Größeres Interesse fand seit Rudolf von Fickers Wiederaufführung am 11. April 1929 das Organum „Sederunt principes“.¹⁷ Die gregorianische Melodie, die erklingt, ist das Graduale des Stephanus-Tags am 26. Dezember (Abb. 2).¹⁸

¹⁴ HELMUT HUCKE, „Das Ereignis ‚Notre Dame‘: Dimensionen und Probleme des musikgeschichtlichen Wandels um 1200“, *Die Musikforschung*, 39 (1986), 46.

¹⁵ Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plutoe 29, I, hrsg. von LUTHER DITTMER, Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften, 10 und 11 (New York, o. J.), I, f. 1^r und 4^r.

¹⁶ FRITZ RECKOW, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 4 und 5 (Wiesbaden, 1967), I, 46 und 82.

¹⁷ Wie der Klavierauszug PEROTINUS, *Organum quadruplum Sederunt principes*, bearbeitet von Rudolf Ficker (Wien, 1930), auf Seite II mitteilt, fand dieses Konzert — nicht anders als die bereits im Rahmen der Beethovenfeier 1927 gegebene Veranstaltung „Gotische Mehrstimmigkeit“ — in der Wiener Burgkapelle statt.

¹⁸ Folgendes Notenbeispiel nach: *Graduale Sarisbiense: 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*, hrsg. von WALTER HOWARD FRERE (London, 1894), pl. 15.

The image shows a musical score for a vocal part. The top staff consists of two measures of music in common time, featuring a soprano vocal line with eighth-note patterns. The lyrics are "de-us me- us". The bottom staff continues the music with another two measures, ending with a double bar line. The lyrics are "salvum me fac propter miseri- cordiam tu- am." The key signature is C major, indicated by a 'C' with a circle. The tempo is marked as 'Vc'.

Abb. 2

Neben den sehr einfachen Stellen „et adversum me loquebantur“ und „salvum me fac propter misericordiam tuam“, die mit ihren Tonrepetitionen die Basis des liturgischen Rezitativs deutlich erkennen lassen, stehen kunstvollere Passagen, die trotz ihrer ornamentalen Bewegtheit auf dasselbe Gerüst zurückgeführt werden können. So beruht der Vortrag des Wortes „deus“ nicht anders als z. B. die Stelle bei „tuam“ auf dem Ansingen der Repercussa *c'* von der Unterterz *a* aus, um am Ende wieder dorthin abzusinken. Auch an der Stelle „principes“ spielt die Unterterz *f* als Ausgangs- und Endpunkt der auf *a* zentrierten Bewegung eine Rolle. Gleiches gilt für den „Sederunt“-Beginn, wo sogar die Finalis *f* an der unteren Ambitusgrenze noch durch die Unterterz *d* angesungen wird. Es baut sich so ein terzgeschichteter Raum auf, der auch das Profil der großen Melismen, wie auf „-ne“ von „domine“, prägt. Der oberste Terzton *e'* wird einige Male neben oder anstelle der Finalis-Oktave *f'*, der oberen Ambitusgrenze, verwendet.

Jeder Ton des Gesangs bildet in der organalen Version — von wenigen Ausnahmen abgesehen — einen Klang. Das folgende Notenbeispiel zeigt den auf diese Weise entstehenden klanglichen Verlauf im Überblick (Abb. 3):

Cantuston: o
Der von den Organalstimmen
gebildete Klang: :
Discantuspartie: D

Responsum

Versus

Se-de-nunt. Ad-iu-va-me

D:

do- mi- ne

D:

de- us

D:

me- us

D:

sal- vum me

fac prop- ter mi- se- ri- cor- di-

Responsum D.

am. Se- de- runt.

Abb. 3

Von den 127 im Organum auftretenden Cantustönen erhalten 68 Töne, d. h. mehr als die Hälfte, Quint–Oktav–Klänge. Bei genauerem Hinsehen erkennt man, daß der klangliche Verlauf über weite Strecken auf dem Verschieben von Quint–Oktav–Klängen basiert. Die regelmäßige Parallelbewegung wird jedoch immer wieder unterbrochen, um alle am Organum beteiligten Stimmen in den Grenzen eines gemeinsamen Tonraums zu halten. So wird der Gesamtambitus des gregorianischen Chorals, $d-f'$, von den Organalstimmen nur um wenige Töne überschritten: Bis auf einige Stellen des Duplums, an denen c einbezogen wird ($F, f, 4^v$ und 5^r), verlassen sie den von der Ausgangsstimme vorgegebenen Umfang nach unten nicht, und ihre obere Grenze liegt, bis auf eine Stelle des Quadruplum, an der h' auftritt ($F, f, 7^r$), ebenfalls nur eine Terz höher. Zur Ausweitung des Ambitus nach oben kommt es jedoch allein im zentralen Versus, während für die Dauer des Responsum die Organalstimmen im Bereich bis f' bleiben. Quint–Oktav–Klänge können dort also nur dreimal auf der Basis des Cantus stehen: zu Beginn (d, f) und am Ende (f). Die mittleren Töne (a, g) verlangen hingegen eine Modifizierung der Parallelbewegung. Daher rückt der Cantus nach d und f in die mittlere Position des Quint–Oktav–Klangs (a), so daß er die Quinte unter und eine Quarte über sich hat. Das Resultat ist wie ganz zu Beginn ein Quint–Oktav–Klang mit den Tönen d, a und d' , in dem der Cantuston aber nicht mehr als Grund-, sondern lediglich als Zentralton verstanden werden kann. Zum nächsten Cantuston (g) ließe sich ebenfalls ein Quint–Oktav–Klang mit dem Cantus in der Mitte bilden. Vielleicht um einen unter der Ambitusgrenze d liegenden Klangbestandteil (c) zu vermeiden, wird die Quinte jetzt wieder über den Cantus gesetzt (d'), ohne jedoch auch die jenseits der Ambitusgrenze f' liegende Oktave (g') einzubeziehen. Dieselbe Lösung hat der „Organista“ für die anschließende Wiederholung der Cantustöne a und g gewählt, so daß sich ein dreimaliges Pendeln zwischen dem Quint–Oktav–Klang $d-a-d'$ und einem Gegenklang ergibt, in dem das Organum zeitweise eine oben liegende Achse auf d' bildet, unter der sich die übrigen Klangbestandteile bewegen. In stärkerem Maße als in der *Musica Enchiriadis* entwickelt das Organum hier ein tonales Eigenleben: Obwohl die gregorianische Melodie nur ein einziges d enthält und insgesamt auf f zentriert ist, betont der klangliche Verlauf den Quint–Oktav–Klang auf d und macht ihn zu einem Zentrum der Musik. Im Versus tritt nach dem anfänglichen Verweilen auf einem Quint–Oktav–Klang mit den Tönen f, c' und f' als weitere Modifizierung der Parallelbewegung ein Klang auf, der den Cantuston

b erneut in der Mitte hat, darunter aber — da *es* in dieser Zeit als Klangbestandteil noch nicht in Frage kommt — die Quarte (*f*) und darüber die Quinte (*f'*) setzt. Erreicht der Cantus schließlich seinen Hochtton (*f'*), so kann er auch die oberste Position im Quint-Oktav-Klang einnehmen, wie die Stelle im „*deus*“-Melisma zeigt.

Dieses Prinzip einer modifizierten Parallelbewegung begegnet ähnlich in der sog. „Frühen Mehrstimmigkeit“, wie sie deutsche Handschriften des späten Mittelalters überliefern. Theodor Göllner hat das dort zu beobachtende Verhalten der Organalstimme anhand einer Reihe von Stücken, wie z. B. des Responsoriumsversus „*Constantes estote*“, ausführlich behandelt (Abb. 4).¹⁹ Beide Stimmen bewegen sich im



Abb. 4

Raum der Oktave *c–c'*. Gewöhnlich verlaufen sie im Quintabstand. Solange sich der Cantus vorwiegend in höherer Lage aufhält, also bis „*videbitis*“, versucht die Organalstimme, Quinten darunter zu bilden. Wenn der Cantus jedoch tiefer als *g* sinkt, wird sie gezwungen, ihre Parallelbewegung aufzugeben und in den Einklang mit dem Cantus zu gehen. Darüber hinaus nutzt sie die Möglichkeit des Hochtuns *c'* im Cantus aus, um die Oktave *c* zu ergreifen, und reagiert auf die Initialquinte *d–a* mit der naheliegenden Gegenquinte *a–d*. Da der Cantus in der zweiten Hälfte des Versus die tiefere Lage bevorzugt, entscheidet sich die Organalstimme jetzt für Oberquinten. Dies erlaubt ihr, die Parallelbewegung bis zum *f* aufrechtzuerhalten. Danach geht sie wiederum in den Einklang mit dem Cantus. Zweimal kommt es auch hier zur Oktave, über dem unteren Grenzton *c* bei „*vos*“ und auf der Schlußsilbe von „*domini*“, wo die Organalstimme sogar ihren normalen Umfang

¹⁹ THEODOR GÖLLNER, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 6 (Tutzing, 1961), 40–59. Die Musikbeispiele finden sich auf Seite 150.

überschreitet und d' ergreift. Das Wechseln der Organalstimme in die Oktave macht deutlich, daß die parallelen Quinten nicht frei gewählt sind, sondern aufgrund des beschränkten Tonraums an die Stelle von Oktaven getreten sind, wie sie ihrerseits durch Einklänge ersetzt werden können. Die immer wieder auftretende Gegenbewegung zwischen *Cantus* und Organalstimme ist also nichts weiter als das zufällige Ergebnis einer an die Ambitusgrenzen stoßenden Parallelbewegung.

In einer anderen Quelle aus demselben Kreis deutscher Musikhandschriften verhält sich die Organalstimme ähnlich wie im obigen Beispiel (Abb. 5).²⁰ Auch hier findet ein Wechsel zwischen Oberquinten und



Abb. 5

Unterquinten statt. Der gregorianische Choral wird jedoch nicht von vornherein in zwei Hälften geteilt, vielmehr orientiert sich die Organalstimme in jedem Augenblick neu, wodurch sie auf Einklangsparallelen weitgehend verzichten kann. Sie bezieht dafür infolge ihrer etwas höheren Lage mehrmals die Oberoktave ein. Diese verhältnismäßig große Beweglichkeit erlaubt es ihr nun sogar, an den beiden Schlüßstellen auf e (bei „Constantes“ und „vos“) Dreistimmigkeit anzudeuten, indem sie nacheinander die Oktav- und die Quintposition einnimmt.

Von der Möglichkeit, klangliche Reduktion durch Beweglichkeit zu kompensieren, machen besonders die Initialstellen der *Organa* Gebrauch, z. B. der „Judea“-Beginn desselben Stücks (Abb. 6). Über dem langgehaltenen *Cantuston f* durchläuft die Organalstimme den Oktavraum von f bis f' und zurück. Man kann ihren Gang in zwei Abschnitte unterteilen, die in der Handschrift durch einen senkrechten

²⁰Der nach „super vos“ zu erwartende Wortstrich (vgl. „sancto“ im vierten System) fehlt in der Handschrift wohl nur deshalb, weil die Aufzeichnung hier an die rechte Randleiste stößt.



Abb. 6

Strich getrennt sind: Im ersten Abschnitt bauen sich über dem Grundton Terzschichten auf ($f-a-c'-e'$), im zweiten Abschnitt entsteht ein Quint-Oktav-Klang mit den Tönen f' , c' und f .²¹

In den zweistimmigen Organa der Notre-Dame-Schule prägt die noch größere Beweglichkeit der Zusatzstimme ein von der „Frühen Mehrstimmigkeit“ abweichendes Verhalten aus, das durch seinen stark ornamentalen Duktus charakterisiert ist.²² Doch sind es auch hier nur bestimmte Stellen, an denen die Zusatzstimme nacheinander verschiedene Positionen eines Quint-Oktav-Klangs einnimmt, so am Beginn des Responsoriumsversus „Constantes estote“ (F, f. 65') (Abb. 7).



²¹ Weitere Beispiele behandelt GÖLLNER in *Formen früher Mehrstimmigkeit*, 52–55.

²² Diesem musikalischen Wandel des 12. Jahrhunderts entspricht — wie es scheint, jedoch erst als Folgeerscheinung — einerseits der Wechsel vom älteren Parallelbewegungsorganistrum zur neueren Form des Instruments, in der eine der drei Saiten sich als Melodieträger aus dem Verband der übrigen jetzt Bordunfunktion übernehmenden Saiten löst, andererseits die Entwicklung der modernen Orgel mit einzeln verfügbaren Registern und Tastatur aus dem eher schwerfälligen Blockwerkinstrument mit seiner Hebeltraktur.

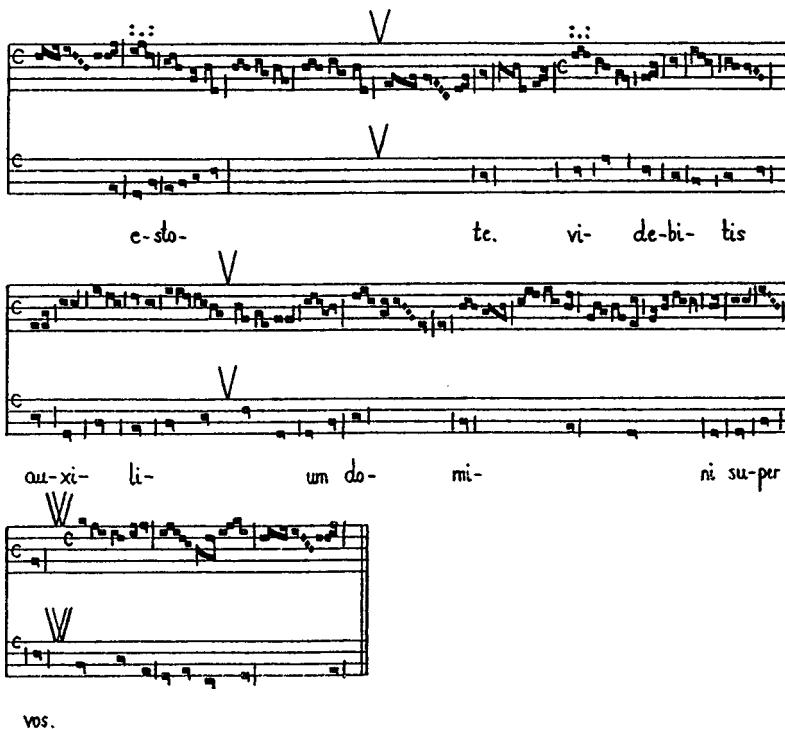
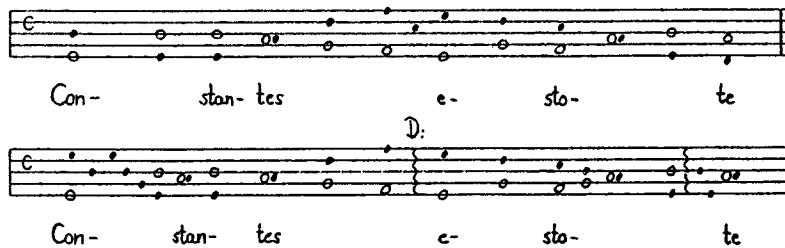


Abb. 7

Damit entspricht der klangliche Verlauf des zweistimmigen Notre-Dame-Organum im Prinzip der „Frühen Mehrstimmigkeit“. Für den Teil „Constantes estote“ ist er sogar mit der zuletzt behandelten deutschen Version nahezu identisch, worauf bereits Theodor Göllner in seiner Untersuchung hingewiesen hat (Abb. 8).²³



²³GÖLLNER, *Formen früher Mehrstimmigkeit*, 136 f.



Abb. 8

Wie die Intervallfolge zeigt, liegt die Organalstimme im Vergleich zur Innsbrucker Fassung wiederum etwas höher: Ihre obere Ambitusgrenze ist jetzt f' . Auf diese Weise nimmt aber nicht nur die Auswahl an verfügbaren Intervallen, sondern gleichzeitig die Entscheidungsfreiheit der Organalstimme weiter zu.²⁴

Ein Blick auf die dreistimmige Fassung des Versus (*F*, f. 47') macht den Unterschied von Zwei- und Dreistimmigkeit im Notre-Dame-Reperoire deutlich: In der Zweistimmigkeit kann die Organalstimme zwar zusammen mit dem Cantuston im Tenor einen Quint-Oktav-Klang zur Darstellung bringen. Gewöhnlich tut sie dies aber nicht, sondern wählt unter den verschiedenen Klangbestandteilen einen aus. Das Ergebnis ist ein klanglicher Verlauf, in dem die Intervalle wechseln (z. B. bei „Constantes“: -5, 1, -5, 1, 5, 8). Umgekehrt kann sich die Dreistimmigkeit auch auf Intervalle beschränken, ja es können sogar alle Stimmen auf nur einem Ton zusammengehen. Gewöhnlich aber macht die Dreistimmigkeit von ihrer Möglichkeit Gebrauch, vollständige Quint-Oktav-Klänge zu setzen. Auch die angesprochene Beschränkung auf Intervalle erweist sich bei näherem Hinsehen immer als die Verkürzung von Quint-Oktav-Klängen mit höherliegendem Grundton auf die Quinte (Abb. 9).

Es geht also in der Dreistimmigkeit nicht um die Frage der Klangauswahl („Welches Intervall wird an einer bestimmten Stelle den anderen möglichen Intervallen vorgezogen?“), sondern um die Frage der

²⁴ Wolfenbüttel 1099 *Helmstadiensis* – (1206) *W*₂, hrsg. von LUTHER DITTMER, Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften, 2 (New York, 1960), f. 6^v.

Handwritten musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) and piano.

Top System:

- Soprano (C-clef): Measures 1-2.
- Alto (C-clef): Measures 1-2.
- Bass (C-clef): Measures 1-2.
- Piano: Measures 1-2.
- Vocal parts: "On- stan- tes".
- Piano: Measures 3-4.
- Vocal parts: "e- sto- te. vi- de- bi- tis au-xi-li- um do- mi-

Middle System:

- Soprano (C-clef): Measures 5-6.
- Alto (C-clef): Measures 5-6.
- Bass (C-clef): Measures 5-6.
- Piano: Measures 5-6.
- Vocal parts: "ni super vos."
- Piano: Measures 7-8.

Bottom System:

- Soprano (C-clef): Measures 9-10.
- Alto (C-clef): Measures 9-10.
- Bass (C-clef): Measures 9-10.
- Piano: Measures 9-10.

Text:

On- stan- tes
e- sto- te. vi- de- bi- tis au-xi-li- um do- mi-
ni super vos.

Abb. 9

Klangorganisation („Wie verteilen sich die Klangbestandteile auf die Stimmen?“, oder: „Welche Stimme übernimmt welchen Klangbestandteil?“). Zu Beginn des Organum beispielsweise tauschen die beiden Organalstimmen über dem gehaltenen *d* im Tenor ihre Töne *a* und *d'* zweimal untereinander aus. Danach verlässt der Tenor seine Grundtonposition und besetzt den Quintton; gleichzeitig rückt das Triplum in die freiwerdende Grundtonposition ein. Weiterhin erklingt zum zweiten Cantuston also der *d-a-d'*-Klang vom Anfang, genauso wie an dieser Stelle ja auch die zweistimmigen Versionen das *d-a*-Intervall beibehalten (Abb. 10). Wird die Zweistimmigkeit primär durch den linearen



Abb. 10

Verlauf der einen Zusatzstimme von Cantuston zu Cantuston bestimmt, so steht im Mittelpunkt der Dreistimmigkeit die Strukturierung jedes einzelnen Klanges im Inneren.

Obwohl in der Vierstimmigkeit eine weitere Stimme hinzutritt, verhält sie sich im Prinzip genauso wie die Dreistimmigkeit: Das vierstimmige „Sederunt“ beruht nicht anders als das dreistimmige „Constantes“ auf einer Folge von Quint-Oktav-Klängen, deren Oktave bei höherer Lage des Klangs entfallen kann. So ergeht es im ersten Teil des Organum den beiden Klängen auf *g*, während der Quint-Oktav-Klang beim noch höher liegenden Cantuston *a* erhalten bleibt, indem er in Gegenbewegung zum aufsteigenden Cantus nach unten rückt und ihn dadurch in die Mitte nimmt (Abb. 11). In gleicher Weise bildet der



Abb. 11

dreistimmige „Constantes“-Beginn zu den tieferen Cantustönen *d*, *e*

und *f* Quint-Oktav-Klänge mit dem Cantus als Basis, während der hohe Cantuston *a* die mittlere Position des Quint-Oktav-Klangs einnimmt. Der Ton *g* erhält einmal die Oberquinte (verdoppelt durch die Unteroktave), das andere Mal die Unterquinte (verdoppelt durch die Oberoktave) (Abb. 12). Das Ergebnis ist ein sich erst langsam be-



Abb. 12

schleunigendes Klanggeschehen, das zu Beginn vier Klänge lang den Oktavrahmen *d-d'* festhält (Abb. 13). Nachdem damit das Klangge-

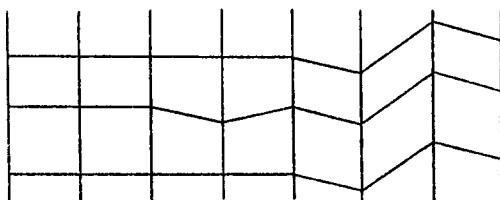


Abb. 13

schehen in Gang gesetzt worden ist, geht das Organum vom Haltonstil in die schnellere Bewegungsart des Discantus über, die bis zur Pänumima des Tenors beibehalten wird.

Das Auftreten verschiedener Klänge zum selben Cantuston *g* zeigt, daß der Organizator die dargestellten Prinzipien der Klangbildung nicht mechanisch durchführt, sondern der individuellen Planung des jeweiligen Stückes anpaßt. Infolge eines sequenzierenden Vorgangs in den beiden Organalstimmen verzichtet die Discantuspartie auf „domini“ bis zuletzt auf die Oktave, obwohl der Tenor nach dem höher liegenden *g* sofort in den tieferen Bereich sinkt (Abb. 14). Kurz danach führt wiederum ein sequenzierender Vorgang zum Ausbleiben der Oktave über *c*, obwohl dieser Ton im tieferen Bereich liegt und deshalb gewöhnlich die Oktave erhält (Abb. 15).

Anders als der Organizator des dreistimmigen „Constantes“ setzt der Organizator des vierstimmigen „Sederunt“ — dem Bericht des

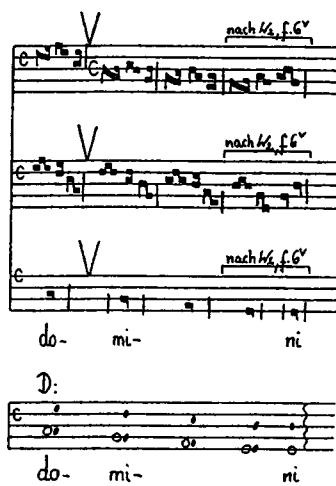


Abb. 14



Abb. 15

„Anonymus IV“ zufolge war es Perotinus: „Ipse vero magister Perotinus fecit quadrupla optima sicut *Viderunt*, *Sederunt*“²⁵ — in stärkerem Maße andere klangliche Möglichkeiten ein — wie der „Anonymus“ ja auch hinzufügt: „cum habundantia colorum armonicae artis“.²⁶ Diese zusätzlichen Klangqualitäten erweisen sich jedoch immer als Erweiterung einer Folge von Quint-Oktav-Klängen, in die sie eingebunden bleiben.

Nachdem die erste Haltetonpartie des Versus auf das Wort „domine“ mit dem Quint-Oktav-Klang $f-c'-f'$ zum c' des Cantus endet, lässt die anschließende Discantuspartie bei stehendem c' denselben Klang neu entstehen (Abb. 16). Auch im weiteren Verlauf der Discantuspar-



Abb. 16

tie wird die Wiederholung des Tones c' im Tenor noch einmal dazu benutzt, um den Quint-Oktav-Klang $f-c'-f'$ nicht einfach als Fertiges zu setzen, sondern ihn zustande kommen zu lassen (Abb. 17). In

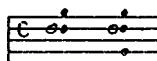


Abb. 17

der nächsten Discantuspartie löst die Tonfolge $c'-e'-f'$ im Tenor eine ähnliche Klangfolge wie zu Beginn der „ne“-Partie aus (Abb. 18).

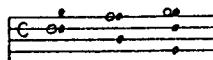


Abb. 18

An einer anderen Stelle der „ne“-Partie wird zwischen zwei Quint-Oktav-Klänge ein aus Terz und Sext bestehender Spannungsklang gesetzt, der auf den zweiten Klang hinführt (Abb. 19). Dieselben Quint-

²⁵ RECKOW, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, I, 46.

²⁶ *Ibid.*

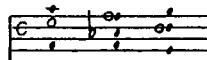


Abb. 19

Oktav-Klänge werden kurz danach allein durch die Terz verbunden (Abb. 20). Die Terz tritt auch als Durchgangsintervall auf, wenn der

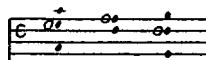


Abb. 20

Cantus stufenweise nach oben geht, während sich ein Quint-Oktav-Klang, um die obere Ambitusgrenze nicht zu überschreiten, gleichzeitig abwärts bewegt (Abb. 21). Diesem Vorgang entspricht in der



Abb. 21

Zweistimmigkeit die häufige 1-5-, bzw. 5-1-Verbindung durch die Terz (Abb. 22). Derselbe Durchgangsklang entsteht später noch einmal, um den Klangraum auf *g* länger aufrechtzuerhalten (Abb. 23). In beiden Fällen geht es dem Organizator offenbar um Klangfolgen, die deutlich auf den *f*-Klang als zentralen Entspannungs- und Ruhepunkt des Versus hinzielen. Dies zeigt sich, bezieht man jeweils den vorhergehenden Klang ein (Abb. 24). Besonders am Ende der Discantuspartien wird der Quint-Oktav-Klang auf *f* sehr bewußt vorbereitet (Abb. 25). Das Ende der ersten Discantuspartie geht von einem auf *f* stehenden Quint-Oktav-Klang aus, der wenig später zur Quarte *c'-f'* verkürzt wird. Nach einem Zwischenklang auf *g* beginnen sich dann unter dem *f'* des Cantus die Klangbestandteile erst allmählich wieder zu organisieren, wodurch es zu einer längeren Spannungsphase vor dem abschließenden Quint-Oktav-Klang auf *f* kommt (Abb. 26). Das Ende der zweiten Discantuspartie zielt zweimal durch die *c'-f'*-Quarte den Quint-Oktav-Klang auf *g* an, bevor sich ein vollständiger Quint-Oktav-Klang auf



Abb. 22



Abb. 23

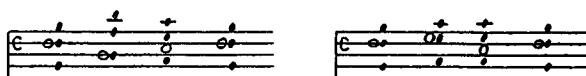


Abb. 24

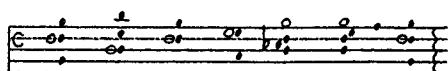


Abb. 25

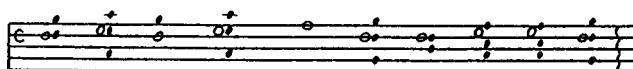


Abb. 26

f einstellt, der sich noch einmal zu einem Spannungsklang zusammenzieht, bevor der abschließende *f*-Klang erreicht wird.

Verfügt der Organizator des vierstimmigen „Sederunt“ über eine größere Auswahl an Klangmöglichkeiten als der Organizator des dreistimmigen „Constantes“, so zeigt auch die zweistimmige „Sederunt“-Version²⁷ eine klangliche Vielfalt, die der zweistimmigen „Constantes“-Version fehlt. Das weitergespannte Klangverständnis lässt sich hier jedoch auf die Discantuspartie zur Silbe „ne“ eingrenzen, wo es — besonders durch zahlreiche Quarten — in das ansonsten von Einklängen, Quinten und Oktaven bestimmte Organum einbricht. Dies gilt ebenso für die Discantuspartie in *F* wie für die Discantuspartie in *W₂* und *W₁* (Abb. 27).

The musical score consists of four staves, each representing a different voice part:

- F Responsum:** The top staff, starting with a C-clef. It contains the lyrics "Se-de-nunt." and "Ad-iu-va". A bracket labeled "W₂" spans the first two measures of this part.
- Versus:** The second staff, starting with a C-clef. It contains the lyrics "Se-de-nunt." and "Ad-iu-va".
- D:** The third staff, starting with a C-clef. It contains the lyrics "me" and "do-mi-ne".
- D:** The bottom staff, starting with a C-clef. It contains the lyrics "me" and "do-mi-ne".

Measure lines and repeat signs are visible between the staves, indicating the structure of the chant. The notation uses black dots for note heads and vertical strokes for stems.

²⁷ *F*, f. 101^r; *W₂*, f. 64^v; *An Old St. Andrews Music Book (Cod. Helmst. 628)*, hrsg. von J. H. BAXTER, St Andrews University Publications, 30 (London/Paris, 1931), f. 26^v (alte Foliierung).

de-

de-

us me- us

us me- us

D:

sol-vum me fac prop-

sol-vum me fac prop-

ter mi- se- ri- cor- di- am.

ter mi- se- ri- cor- di- am.

	Quarten	Terzen	Sexten
Discantuspartie in F:	10	3	1
Discantuspartie in h_2 und h_7 :	6	6	-

Abb. 27

Es handelt sich bei den „ne“-Partien also um Fremdkörper im klanglichen Ablauf des zweistimmigen „Sederunt“, weshalb sich vermuten läßt, daß sie erst nachträglich in das Organum eingesetzt wurden. Im Gegensatz dazu erstreckt sich in der vierstimmigen Version die Verwendung weiterer, den engen Rahmen des Quint-Oktav-Klangs überschreitender Klangmöglichkeiten auf das gesamte Organum. Dieser Befund deckt sich mit der Aussage des „Anonymus IV“, die das Corpus der zweistimmigen Organa als sog. „Magnus Liber“ dem älteren Leoninus zuweist, während sie seine Überarbeitung und das Herstellen von „Clausulae“ heißen Ersatzteilen mit demselben Perotinus in Verbindung bringt, der auch die vierstimmigen Organa komponiert haben soll: „Et nota, quod magister Leoninus, secundum quod dicebatur, fuit optimus organista, qui fecit magnum librum organi de gradali et antifonario pro servitio divino multiplicando. Et fuit in usu usque ad tempus Perotini Magni, qui abbreviavit eundem et fecit clausulas sive puncta plurima meliora, quoniam optimus discantor erat, et melior quam Leoninus erat. Sed hoc non (est) dicendum de subtilitate organi etc./Ipse vero magister Perotinus fecit quadrupla optima sicut Viderunt, Sederunt cum abundantia colorum armonicae artis.“²⁸ Der Autor fährt dann aber fort, auch die Dreistimmigkeit des Notre-Dame-Repertoires auf Perotinus zu beziehen: „similiter et tripla plurima nobilissima sicut Alleluia, Posui adiutorium, Nativitas etc. Fecit etiam triplices conductus ut Salvatoris hodie.“²⁹ Wie kommt es also, daß der dreistimmige „Constantes“-Versus nicht dieselbe erweiterte Klanglichkeit des vierstimmigen „Sederunt“ und der beiden zweistimmigen Discantuspartien über der Silbe „ne“ aufweist? Den Schlüssel zu dieser Frage gibt der Autor selbst an einer späteren Stelle seines Traktats, wenn er verschiedene Sammlungen von mehrstimmiger Musik aufzählt. Er beginnt mit den vierstimmigen Organa, für deren Sammlung er — im Einklang mit den großen, nach dem Kirchenjahr geordneten Notie-

²⁸ RECKOW, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, I, 46.²⁹ *Ibid.*

Dame-Codices — das „Viderunt“ (25. Dezember) und das „Sederunt“ (26. Dezember) als Beispiele angibt: „Est quoddam volumen continens quadrupla ut *Viderunt* et *Sederunt*, quae composuit Perotinus Magnus, in quibus continentur colores et pulcritudines. Pro maiori parte totius artis huius habeatis ipsa in usu cum quibusdam similibus etc.“³⁰ Es folgen dreistimmige *Organa*, für die als Beispiel das „Alleluia *X* Dies sanctificatus“ (25. Dezember) gegeben wird, mit dem nicht nur der entsprechende Faszikel der Notre-Dame-Codices *W*₂ und *F* (dort schiebt sich lediglich das Responsorium „Descendit“ aus dem Offizium davor) eröffnet wird,³¹ sondern auch die Handschrift Cambridge, University Library, Ff. II.29.,³² die ebenso wie die beiden einzigen mittelalterlichen Quellen des „*Anonymous IV*“-Traktats aus der englischen Abtei Bury St. Edmunds stammt:³³ „Est et aliud volumen de triplicibus maioribus magnis ut *Alleluia Dies sanctificatus* etc., in quo continentur colores et pulcritudines cum habundantia.“³⁴ Nach der Erwähnung einiger anderer Sammlungen kommt der Autor schließlich auf die zweistimmigen *Organa* zu sprechen. Analog zu den drei bekannten Abschriften des „*Magnus Liber*“, in denen die Offiziumsgesänge den Meßgesängen vorausgehen, bringt er diesmal als Beispiel das Responsorium „*Judea et Ierusalem*“ mit dem Versus „*Constantes*“ (24. Dezember), über das er die folgende auffällige Bemerkung macht: „Est et sextum volumen de organo in duplo ut *Iudea et Ierusalem et Constantes*, quod quidem numquam fit in triplo neque potest fieri propter quendam modum proprium, quem habet extraneum aliis, et quia longae sunt nimis longae et breves nimis breves. Et videtur esse modus irregulativus quoad modos supradictos ipsius discantus, quamvis in se sit regularis etc.“³⁵ Schon Friedrich Ludwig folgerte in seinem Repertorium aus dieser Bemerkung, das „in *W*₁ noch nicht vorkommende und hier in *F* ausserhalb des Corpus der *Organa Tripla* stehende 3st. *X*“ sei „auch später komponiert worden.“³⁶ In der Tat befindet sich das dreistimmige „*Ju-*

³⁰ *Ibid.*, I, 82.

³¹ *W*₁, f. 63^r; *F*, f. 16^r.

³² Siehe FRIEDRICH LUDWIG, *Repertorium Organorum Recentioris et Motetorum Vetustissimi Stili: Band I Catalogue raisonné der Quellen Abteilung I Handschriften in Quadrat-Notation*, hrsg. von Luther Dittmer, 2. Auflage, Wissenschaftliche Abhandlungen, 7 (New York/Hildesheim, 1964), 35 und *Early English Harmony from the 10th to the 15th Century*, hrsg. von H. E. WOOLDRIDGE (Band 1) und H. V. HUGHES (Band 2) (London, 1897/1913), I, 9.

³³ Vgl. *Anonymous IV*, übers. und hrsg. von LUTHER DITTMER, *Musical Theorists in Translation*, 1 (New York, 1959), 2 und *Early English Harmony*, I, 9.

³⁴ RECKOW, *Der Musiktraktat des Anonymous 4*, I, 82.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ LUDWIG, *Repertorium I*, I, 64.

dea et iherusalem“ nur im Codex *W₂*, der von den drei erwähnten Notre-Dame-Handschriften die jüngste Fassung des Repertoires überliefert, an der ihm zukommenden Stelle, nämlich am Beginn des zweiten Faszikels (dafür fehlt in *W₂* das dreistimmige „Alleluia **X** Dies sanctificatus“).³⁷

Es ergibt sich also für das Verhältnis von zweistimmiger und vierstimmiger Version des „Sederunt“ dasselbe wie für das Verhältnis von zweistimmiger und dreistimmiger Version des „Constantes“–Versus: Verwendet die Drei- und Vierstimmigkeit vorwiegend vollständige Quint–Oktav–Klänge, so trifft die Zweistimmigkeit aus der Anzahl der zur Verfügung stehenden Intervalle — Einklang, Quinte und Oktav — eine Auswahl, wobei auf Abwechslung der Klangqualitäten Wert gelegt wird. Dies zeigt besonders anschaulich die Rezitationsstelle bei „salvum me fac propter misericor.“. Die Zweistimmigkeit wechselt dauernd zwischen Oktave und Quinte (Abb. 28). In der Vierstimmigkeit hingegen

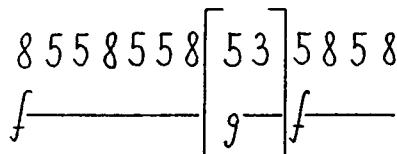


Abb. 28

gen bleibt der eine Quint–Oktav–Klang auf *f* ununterbrochen erhalten (Abb. 29). Auch hier besteht die eigentliche Arbeit des Organizators darin, den an sich statischen Klang für die Dauer seines Erklingens in Bewegung zu halten. So ergibt sich das vom Anfang des dreistimmigen „Constantes“ bekannte Bild: In einem stehenden Quint–Oktav–Klang tauschen die Stimmen ihre Positionen untereinander aus (Abb. 30). Jede Stimme kann demnach, solange sie sich im stehenden Klangraum bewegt, verschiedene Positionen des Quint–Oktav–Klangs einnehmen und auf diese Weise der Organalstimme eines zweistimmigen Organum gleichen (z. B. Abb. 31).

Die Anwendung des Austauschprinzips geht an der vorliegenden Rezitationsstelle jedoch über das wechselseitige Ergreifen verschiedener Tonstationen durch die beteiligten Stimmen hinaus: Das „miseri-

³⁷Für eine verhältnismäßig späte Niederschrift von *W₂* sprechen z. B. auch die drei „cum opposita proprietate“–Ligaturen in der dortigen „ne“–Partie des zweistimmigen „Sederunt“.

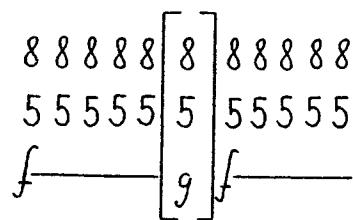


Abb. 29

Quadruplum: ♦
 Triplum: ♪
 Duplum: □
 Tenor: ○

sal-vum me fac prop- ter mi- se- ri- cor-

Abb. 30

Triplum V
 Tenor C

sal-vum me fac

Abb. 31

cor-“ entspricht musikalisch dem „salvum me fac“, wobei der Ablauf des Duplum beim zweiten Mal im Triplum erscheint, und umgekehrt (Abb. 32).

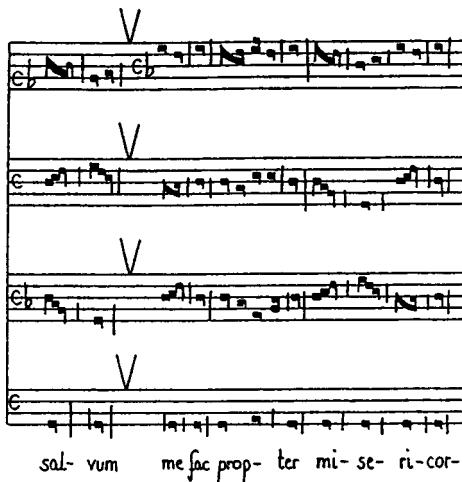


Abb. 32

Der Vorgang läßt sich im Schema folgendermaßen darstellen (Abb. 33):

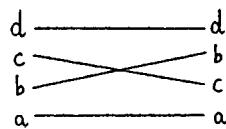


Abb. 33

Ein solcher „Stimmtausch“ tritt auch über dem zweiten und vierten Cantuston des „Constantes“-Organum auf (Abb. 34). Obwohl der jeweils nächste Cantuston beide Male *g* ist und sich die Tonfolge *a--g* damit wiederholt, endet der Stimmtausch noch über *a*, so daß die Stimmen zum *g* hin verschieden auslaufen: Das erste Mal kommt dort ein Quint-Oktav-Klang auf *g* mit unterer Grenze *d*, das zweite Mal ein Quint-Oktav-Klang auf *c* mit unterer Grenze *c* zustande. Wegen der besonderen Bedeutung dieser abac-Anlage für die weltliche Mehr-



Abb. 34

stimmigkeit Frankreichs im 14. Jahrhundert könnte man auch hier, der Bezeichnungsweise der späteren Handschriften folgend, von „ouvert“- und „clos“-Schlüssen sprechen. Andererseits lenkt ein derart konkreter Bezug davon ab, daß sich dieselbe Anlage, ohne durch ähnlich einprägsame Wörter benannt zu werden, immer wieder in der Musikgeschichte findet.

Die bisher angesprochenen Stimmtauschpartien des „Sederunt“ und des „Constantes“ sind dadurch gekennzeichnet, daß zwei Stimmen sich innerhalb der Oktave um eine Symmetriearchse bewegen, die nicht genau in der Mitte liegen kann, da — worauf schon der Autor der *Musica Enchiriadis* hinweist — „in der Achtzahl keine Mitte der Einheit ist“.³⁸ Sie wählen deshalb als Mittelpunkt den Quintton, was im unteren Bereich die Erweiterung eines Tonschritts zum Doppeltonschritt auslöst. Ebenso könnte natürlich der Quartton als Mittelpunkt gewählt werden; der Doppeltonschritt würde dann im oberen Bereich auftreten (Abb. 35). Im „Constantes“ verschiebt sich die Achse bei der Wiederholung zuletzt, gemeinsam mit dem Oktavrahmen, um einen Ton nach unten (Abb. 36).

Es handelt sich hier um ein Konzept von Stimmtausch, das von der Zweistimmigkeit ausgeht. Häufig bewegen sich die Stimmen im Oktavraum und benützen die Quinte als Symmetriearchse, wie z. B. in dem bekannten Weihnachtsstück „Procedentem sponsum“ (Abb. 37).³⁹

³⁸ Vgl. S. 12.

³⁹ *Moosburger Graduale*, (München, Universitätsbibliothek, 2° 156), f. 251^r. — Die in meinem Essay „Zur heutigen Wiederaufführung mittelalterlicher Musik“, M 68 – Forum für Musiktexte (Juli 1989), 38, gestellte Frage nach der verhältnismäßig frühen Entstehung eines Stücks, „dessen Kreisen zweier durch Stimm-



Abb. 35



Abb. 36

In anderen Beispielen bewegen sich die Stimmen im kleineren Umfang der Quinte und vermeiden so den Doppeltonschritt. Das zweistimmige „Submersus iacit Pharao“ (Cividale del Friuli, Museo archeologico nazionale, CII, f. 4^v)⁴⁰ etwa geht bei wechselndem Achsenton nicht über das Quintintervall hinaus, bis am Ende zweimal die Oktave $d-d'$ angezielt wird, wodurch es notwendigerweise wieder zu Doppeltonschritten kommt (Abb. 38).

Daß diese Symmetrievorstellung nicht an das Stimmtauschprinzip gebunden ist, zeigt beispielsweise der im *Liber Sancti Jacobi* notierte Conductus „Vox nostra resonet“, dessen Stimmen den Gesamtambi-

tausch aufeinander angewiesener Stimmen in der Oktave zeigt, daß es sich hier nicht um aufgestockte Einstimmigkeit handelt“, läßt sich beantworten, wenn man die Zuhilfenahme der etwa seit dem Jahr 1000 belegbaren Buchstabennotation des Mittelalters annimmt.

⁴⁰ *I Più Antichi Monumenti Sacri Italiani*, hrsg. von F. ALBERTO GALLO und GIUSEPPE VECCHI, *Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica: III. Mensuralia 1* (Bologna, 1968), Tav. LXIII-LXV. — Auf dieses Stück machte mich freundlicherweise Roxana Steubing aufmerksam.

⁴¹ (*Compostela, Biblioteca de la Catedral*), f. 187^v; farbig reproduziert in: JOSÉ LÓPEZ-CALO, *La Música Medieval en Galicia* (La Coruña, 1982), 48.

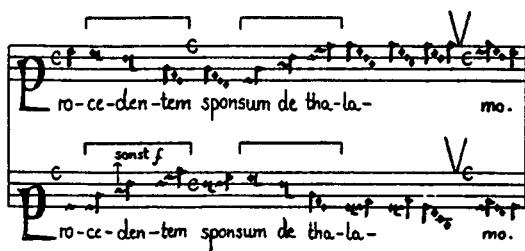


Abb. 37

Four staves of musical notation for voices S, U, C, and Q. The staves are arranged vertically. The top staff (S) has lyrics: "Ubmersus iacet pharao. Letentur filie syon." The second staff (U) has lyrics: "Ubmersus iacet pharao. Letentur filie syon." The third staff (C) has lyrics: "Cantent sorores aaron. cum modulo." The bottom staff (Q) has lyrics: "Quia surrexit dominus de tumulo." The notation includes various musical markings such as fermatas, slurs, and dynamic changes.

Abb. 38

tus $g-g'$ in zwei Hälften aufteilen: Die untere Stimme bewegt sich im Raum der Quinte $g-d'$, die obere Stimme im Raum der Quarte $d'-g'$. Ihre unterschiedliche Faktur läßt darauf schließen, daß die Zweistimmigkeit erst durch das spätere Hinzutreten einer melismatischen „vox organalis“ zur liedhaft schlichten Ausgangsstimme entstanden ist. Das würde erklären, warum trotz der wörtlichen Wiederholung des ersten Abschnitts bei „iacobi intonet“ — die Initialwendung der „vox organalis“ ausgenommen — kein Stimmtausch stattfindet (Abb. 39).

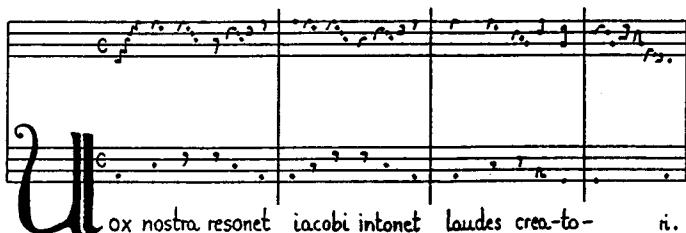


Abb. 39

Die innere Bewegtheit des stehenden Quint-Oktav-Klangs bringt ein weiteres Phänomen hervor: Wenn an der „salvum me fac“-Stelle des vierstimmigen „Sederunt“ der Tenor in Doppellongen geht, so stellt sich auf die erste Longa jedesmal der Grundklang ein, während sich auf die zweite Longa ein fremdes Klangelement bildet, dessen Bestandteile zum Cantuston dissonant sind. Damit beginnt der stehende Klang in einem regelmäßigen Pulsieren von Spannung und Entspannung gleichsam zu atmen.⁴²

Diese Fähigkeit des Quint-Oktav-Klangs, „lebendig“ zu werden, spielt naturgemäß eine entscheidende Rolle in den sog. Haltetonpartien, in denen ein Cantuston über längere Zeit gehalten wird. So zieht sich am Anfang des „Sederunt“-Organum der als klangliche Initiale

⁴² Aus dem durch „relativ einfache Schwingungsverhältnisse“ bestimmten „Einzelklang“ als der „Urform klanglicher Erscheinung“ entwickelt sich also — im Rahmen des diatonischen Systems — hier der erste Keim einer harmonische Vorgänge realisierenden Mehrstimmigkeit, da „der uns allgemein geläufige Begriff der Harmonik“ — wie RUDOLF VON FICKER in seinem Aufsatz „Primäre Klangformen“, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929*, hrsg. von Kurt Taut (Leipzig, 1930), 25f., betont hat — „das Vorhandensein mehrerer Klänge“ bedingt, „zwischen welchen durch möglichst lineare Verkettung korrespondierender Klangbestandteile ein wechselnder Bewegungs- und Spannungszustand hervorgerufen wird.“

gesetzte Quint–Oktav–Klang langsam zusammen, um dann wieder in seine Ausgangsposition zurückzukehren (Abb. 40).

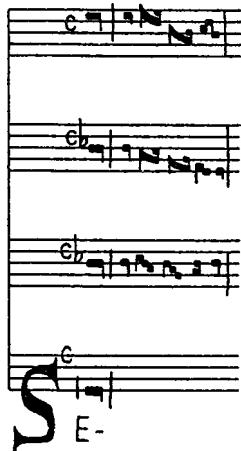


Abb. 40

Analog zu dem einige Jahrzehnte älteren „Vox nostra resonet“ wird in dem vierstimmigen Notre–Dame–Organum das Pulsieren des ersten Ordo anschließend sofort wiederholt, wobei an die Stelle der „ouvert“–Version eine „clos“–Version tritt. Gerade dieser zweite Ordo ist dem musikalischen Geschehen im Conductus besonders verwandt: Beide Male wird ein stehender Quint–Oktav–Klang in Bewegung gebracht, indem die obere Stimme von der Oktav zur Quinte sinkt und danach wieder zur Oktave aufsteigt (Abb. 41). So erscheint es ohne Zweifel



Abb. 41

sinnvoll, auch die beiden bewegten Stimmen jenes Stücks auf einen Bordunton zu stellen, der – wie der Cantuston im vierstimmigen Organum – für die Dauer des Vortrags durchklingt (Abb. 42).

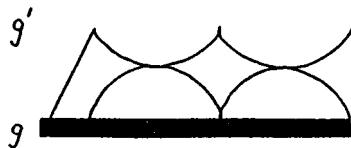


Abb. 42

Greift das Quadruplum in beiden Ordines wie an der behandelten „salvum me fac“-Stelle zu einer speziellen „Quadruplum-Lösung“, so erweist sich der „clos“-Schluß von Duplum und Triplum als weitere Anwendung des Stimmtauschverfahrens. Mit einem kurzen, für sich stehenden Ordo wird der erste Bearbeitungskomplex des Quint-Oktav-Klangs auf *d* dann abgeschlossen.

Nachdem sich die Musik in diesem ersten Bearbeitungskomplex gleichsam „warm gelaufen“ hat, geht sie im folgenden Abschnitt mit dem Wechsel vom dritten zum ersten Modus in eine schnellere Bewegungsart über, die auch eine klangliche Beschleunigung auslöst: Der Hauptklang kommt jetzt nicht mehr auf jeder sechsten, sondern auf jeder vierten Longaeinheit neu zustande (Abb. 43). Neben dem Haupt-



Abb. 43

klang schält sich ein zweiter Bezirk heraus, der in den vom Bordun des Cantus ausstrahlenden Klangraum eingebettet ist (Abb. 44). Greift

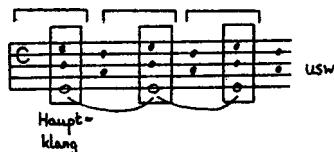
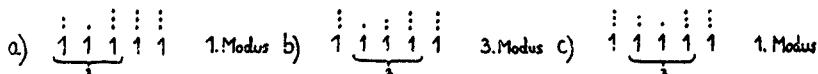


Abb. 44

das Quadruplum in bekannter Weise zu einer eigenen „Quadruplum-Lösung“, die hier in einem sich ständig wiederholenden Kreisen um den Ton *a* besteht, so tauschen Duplum und Triplum mit ihren Positionen auch ihre musikalischen Abläufe wieder aus, ohne diesen strukturellen Ansatz jedoch bis zum Ende durchzuhalten. Die Tatsache, daß Duplum und Triplum ausschließlich die Quint- und Oktavstation des Klanges einnehmen, macht deutlich, daß ein anderes Konzept von Stimmtausch als an der „*salvum me fac*“-Stelle oder zu Beginn des „*Constantes*“-Versus vorliegt: War es dort für die um eine Mittelachse zentrierte Gegenbewegung der beiden Stimmen unerheblich, ob der Tenor auf dem Grundton oder auf dem Quintton des Oktavraums ruhte, so sind die sich lediglich im oberen Bereich des Klangraums aufhaltenden Stimmen an der vorliegenden Stelle auf das Durchklingen des Grundtons im Tenor angewiesen. Einem Stimmtauschkonzept, das von der Zweistimmigkeit ausging, steht ein anderes Stimmtauschkonzept gegenüber, das von der Dreistimmigkeit ausgeht.⁴³

⁴³ Wegen der Tonrepetitionen sah sich der Schreiber gezwungen, die zur Darstellung der Modi üblichen Ligaturen in Simplices aufzulösen. Grundsätzlich bestehen dadurch drei verschiedene Möglichkeiten der rhythmischen Deutung:



Anscheinend hat der Schreiber aber trotz der Beschränkung auf Simplices einen Weg gefunden, die gemeinten Verhältnisse anzudeuten: Zum einen fällt auf, daß von den während der Tonrepetition auftretenden Noten nur die erste und die vierte caudiert sind, zum anderen ist der Abstand zwischen der ersten und zweiten Note im Anfangsordo des Triplum größer als die übrigen Abstände. Dieselbe Eigentümlichkeit begegnet in einer „*Tanquam*“-Klausel (F, f. 147^v, drittes System): Die Vermutung liegt nahe, daß der Schreiber auf diese Weise die Folge 1 3 3 3 zum Ausdruck bringen wollte, die in der „*Tanquam*“-Klausel wohl als dritter Modus zu lesen ist, da auch die beiden vorher notierten „*Tanquam*“-Klauseln im dritten Modus stehen und zu Beginn der ersten ein ähnliches Notationsbild auftritt:

Beschränkt sich die Anwendung des Stimmtauschverfahrens bis zu dieser Stelle auf Duplum und Triplum, so kommt nun der gesamte Oberstimmenkomplex in Bewegung, und es findet ein Stimmtausch im großen Rahmen statt (Abb. 45). Schematisch lässt sich der Vorgang

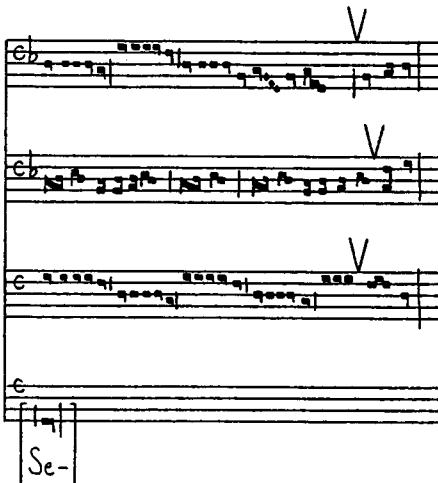


Abb. 45

folgendermaßen verdeutlichen (Abb. 46):

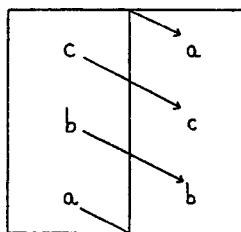


Abb. 46

Einheit mit Cauda zu schreiben, macht sich auf einer anderen Ebene auch in den Motettenaufzeichnungen der Handschrift W₂ bemerkbar, wo häufig die letzte Simplex vor einer Divisio eine besonders lange Cauda hat (dasselbe gilt für einige Abschnitte des Sommerkanon). Damit scheidet Möglichkeit a) für die Lesung der Stelle im „Sederunt“ aus. Von den verbleibenden Möglichkeiten ist sicherlich c) vorzuziehen, um den Rhythmus von Duplum und Triplum mit dem eindeutig bestimmbarer ersten Modus des Quadruplum zu koordinieren. — Die Beobachtung der besonderen Notengruppierung in der „Tanquam“-Klausel verdanke ich Karin Brucker.

Das Verhalten der Stimmen ähnelt dem Rondellusprinzip, wie es der englische Musiktheoretiker Walter Odington aus der nahe bei Worcester liegenden Abtei von Evesham um 1300 beschreibt: „2 Rondelli sic sunt componendi: 3 Excogitetur cantus pulchrior qui potest et disponatur secundum aliquem modorum prædictorum cum littera vel sine, et ille cantus a singulis recitetur cui aptentur alii cantus in duplii aut triplici procedendo per consonantias, ut dum unus ascendit alias descendit vel tertius, ita ut non simul descendant vel ascendant nisi forte causa maioris pulchritudinis. 4 Et a singulis singulorum cantus recitentur, sic (Abb. 47):“⁴⁴

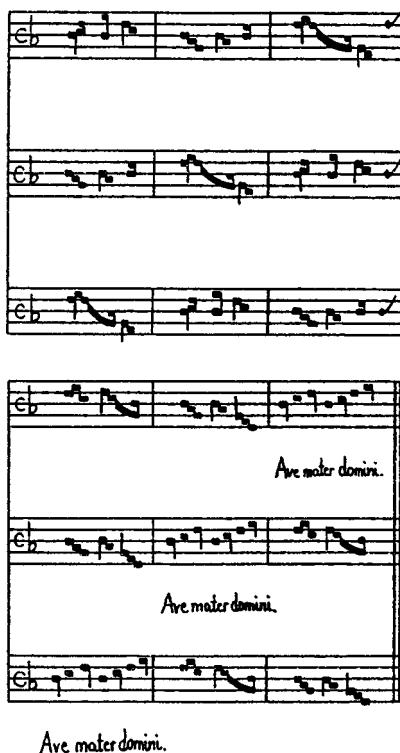


Abb. 47

⁴⁴ Der zuerst in *Scriptorum de Musica Medii Aevi Nova Series*, hrsg. von E. DE COUSSEMAKER (Paris, 1864/1867/1869/1876), I, 246 f., gedruckte Traktat wird hier nach der Neuausgabe — WALTER ODINGTON, *Summa de Speculatione Musicae*, hrsg. von Frederick Hammond, *Corpus Scriptorum de Musica*, 14 (American Institute of Musicology, 1970), 141 — zitiert (mit Ausnahme des Notenbeispiels „Ave mater domini“, das der älteren Veröffentlichung folgt).

Das von ihm gegebene Beispiel besteht aus zwei Rondellusblöcken, deren Stimmtausch nach folgendem Muster abläuft (Abb. 48):

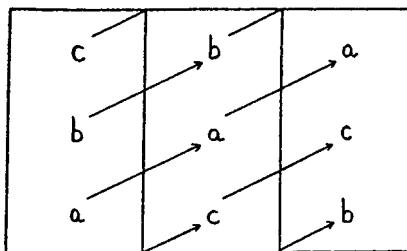


Abb. 48

Da die Stimmen jedoch in keinem durch einen stehenden Cantuston vorgegebenen Quint-Oktav-Raum eingebunden sind, können sie nicht nur in weit höherem Maße die von Odington angesprochene Schönheit und Eigenständigkeit entfalten, sondern sich auch harmonisch frei bewegen (Abb. 49). Trotzdem ist auch der klangliche Ablauf des Rondell-



Erster Rondellusblock Zweiter Rondellusblock

Abb. 49

lus auf verschiedenen Ebenen vom Nebeneinander zweier Klangbereiche geprägt. Dies gilt schon zu Beginn für den Wechsel von Longa und Brevis, wenn man von einem terzgeschichteten Raum über *a* und einem terzgeschichteten Raum über *g* ausgeht (Abb. 50).⁴⁵ Es gilt aber auch für den Longa–Wechsel, wenn man dem *c'*-Klang den *a*-Klang und dem *b*-Klang den *g*-Klang als eigene Klangqualität gegenüberstellt, und schließlich für den Doppellonga–Wechsel, wenn man wieder von terzgeschichteten Räumen über *a* und *g* ausgeht (Abb. 51). Darüber hinaus zeigt bereits der Vergleich der beiden harmonischen Abläufe

⁴⁵ Ebenso ließe sich übrigens für den Beginn des Quadruplum im vierstimmigen „Sederunt“–Abschnitt argumentieren:

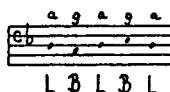




Abb. 50



Abb. 51

von erstem und zweitem Rondellusblock, daß auch hier wieder ein „ouvert“–„clos“–Konzept vorliegt, da der erste Rondellusblock auf *g*, der zweite auf *f* endet. Auffällig ist dabei, daß dem *g*–Klang im Gegensatz zum *f*–Klang die Oktave fehlt, um den Ambitus von *f* bis *f'* nicht zu überschreiten. In der Tat wird das melodische Geschehen des zweiten Rondellusblocks aus dem ersten entwickelt, wodurch sich das gesamte Beispiel zu einer Einheit verbindet (Abb. 52). Interessanterweise wird

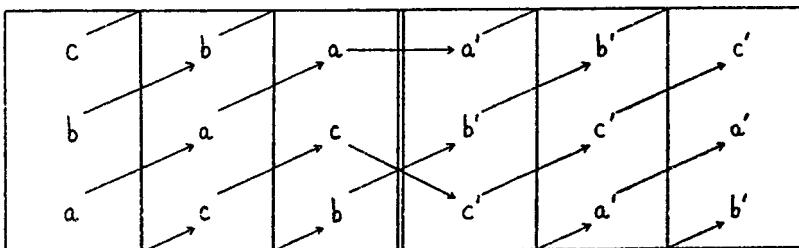


Abb. 52

an der Nahtstelle die oberste Stimme wiederum vom Stimmtausch ausgeschlossen, so daß sich die Ausgangsposition der Stimmen im zweiten Rondellusblock umkehrt (Abb. 53).

Der folgende Abschnitt des vierstimmigen „Sederunt“ stellt eine neue Variante im Umgang mit den beschriebenen Techniken dar. Zuerst kreisen Duplum und Triplum gleichzeitig im ersten Modus um den Ton *a* — ähnlich wie vorher Quadruplum und anschließend Triplum. Dieser Vorgang wird, entsprechend dem „ouvert“–„clos“–Verhältnis, mit anderem Schluß (nicht auf *a*, sondern einen Ton tiefer auf *g*) wiederholt, ohne daß diesmal aber ein Stimmtausch stattfindet. Das Quadruplum

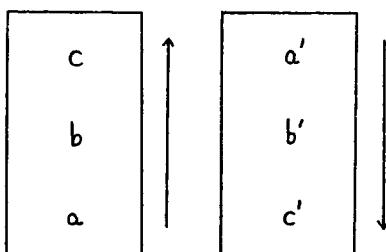


Abb. 53

bringt dazu Longen, geht also im fünften Modus, wobei auf jede zweite Longa die Oktave d' zum Cantus erklingt. Der klangliche Wechsel beschleunigt sich damit von der Doppellonga- weiter auf die Longaebene (Abb. 54). Auch in diesem Abschnitt tritt das fremde Klangmoment



Abb. 54

lediglich als eine Schärfung des Hauptklangs hervor: Zum d des Cantus erklingt in den mittleren Stimmen immer das a , so daß die Quinte $d-a$ in sich stabil bleibt; es ist nur die Oktave, die nach unten schwingt und sich damit zur Dissonanz der Sept zusammenzieht (Abb. 55). Dem Rondellus vergleichbar, kommt so ein Nebeneinander zweier Klangbereiche auf verschiedenen Ebenen zustande (Abb. 56). Im Anschluß daran greift das vorher enge Kreisen um den Ton a , jetzt in Dup-



Abb. 55

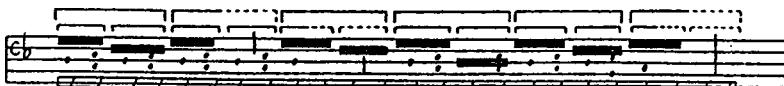


Abb. 56

lum und Quadruplum, weiter aus, während sich die Longaschläge der Oktavlage im Triplum fortsetzen, ehe sie zurück in das Quadruplum wandern (Abb. 57). Mit zweimaliger Schlußklangeneinstellung wird dann



Abb. 57

sehr bewußt das Ende des langen *d*-Teils vollzogen (Abb. 58).

Ruckartig findet nun der Wechsel vom ersten zum zweiten Cantuston und damit von der *d*- in die *f*-Modalität statt. Auch dieser Abschnitt ist anfänglich vom Stimmtausch geprägt, der sich später aber verliert. Der Schlußklang leitet harmonisch bereits den nächsten Abschnitt zum Cantuston *a* ein. Da alle weiteren Haltetonpartien des Organum auf dieselbe Weise miteinander verzahnt werden, kommt dem langen *d*-Teil zu Beginn eine besondere Stellung zu, in der sich seine Initialfunktion verwirklicht.



Abb. 58

Wie jener *d*-Teil bringt auch der Abschnitt zum dritten Cantuston *a* den Quint-Oktav-Klang mit den Tönen *d*, *a* und *d'* zum Erklingen. So verwundert es nicht, daß sich die Stimmen ähnlich wie dort verhalten. Im Quadruplum findet man wieder die Longaschläge in der Oktavlage des Klangs (Abb. 59). Das Triplum kreist wieder um den Ton *a*

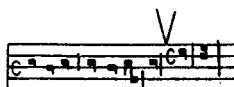


Abb. 59

(Abb. 60). Auch die Bewegung im Duplum, die — mit dem Triplum



Abb. 60

korrespondierend — vom *d* ausgeht, ist aus dem früheren *d*-Abschnitt, in transponierter Form zusätzlich aus dem *f*-Abschnitt, bekannt (Abb. 61). Danach steht sie auch mehrmals hintereinander auf dem Ton *a* (Abb. 62).

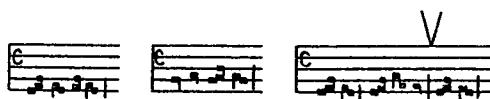


Abb. 61

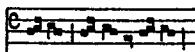


Abb. 62

Und doch ist die Situation in diesem Abschnitt durch das Auseinandertreten von Grund- und Hauptton des Quint-Oktav-Klangs (*d* und *a*) — eine Ambivalenz, die bereits in der *Musica Enchiriadis* zwischen Quintorganum und Quartorganum auftritt — völlig neu: Der klangliche Pendelvorgang führt jetzt erstmals mit dem Einrasten des zweiten Klangzustands zur kurzzeitigen Aufgabe des ersten und zur Bildung eines zweiten, vom ersten wesentlich verschiedenen Klanges, so gleich zu Beginn des Abschnitts (Abb. 63). Es findet so eine Polarisierung zweier

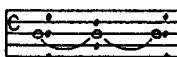


Abb. 63

eigenständiger Klangqualitäten statt. Durch diese Gegenüberstellung von Grund- und Gegenklang in dem von der Oktave begrenzten Tonraum — der eine auf *d*, der andere auf *f* — wird die Einheit der einen Klangidee aufgehoben, obgleich das stehende Cantus-*a* weiterhin als Bordun durchklingt (Abb. 64).⁴⁶

Die Dreistimmigkeit der Zusatzstimmen ist deutlich aus der um einen Achsenton angesiedelten Zweistimmigkeit abgeleitet. Duplum und Quadruplum bewegen sich um das Cantus-*a*, wobei in der tieferen Stimme wieder der unvermeidliche Doppeltonschritt erscheint (Abb. 65). Das Triplum wählt als neue Achse das *f* aus der Tonfolge des Duplum (Abb. 66). Triplum und Quadruplum beziehen sich also gleichzeitig auf das Duplum, das auf diese Weise die Rolle einer Primärrstimme übernimmt, die von der freigewordenen Grundtonposition des Cantus ausgeht (Abb. 67).

⁴⁶Siehe S. 42.

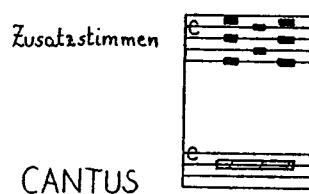


Abb. 64

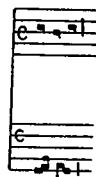


Abb. 65

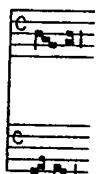


Abb. 66

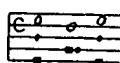


Abb. 67

Die klanglichen Eigenschaften des vierstimmigen „Sederunt“ finden sich nicht nur im vierstimmigen „Viderunt“, sondern auch im Repertoire der dreistimmigen Organa wieder. Um den Klangverlauf der regulären Dreistimmigkeit von demjenigen des nachgetragenen „Iudea et iherusalem“ mit seinem „Constantes“-Versus abzuheben, erscheint es sinnvoll, als Beispiel ein weiteres Stück heranzuziehen, das bereits bei oberflächlicher Betrachtung starke Ähnlichkeiten mit dem besprochenen „Sederunt“ aufweist. Es handelt sich um das zweite Stück einer Gruppe von fünf „Benedicamus domino“-Organa in der Handschrift F.⁴⁷

Auch im „Benedicamus domino“-Organum spielt die Lage des Cantus eine wichtige Rolle für die Klangbildung. So erscheinen Quint-Oktav-Klänge nur über den beiden tiefsten Tönen *c* und *d*, um den mittleren Ton *a* und unter dem zweithöchsten Ton *c'*. Der Gesamtambitus *c-d'* teilt sich in den Bereich *c-g*, der von Quinten beherrscht wird (zum *e* wird dreimal eine Quarte gesetzt), und in den Bereich *g-c'*, wo vor allem Einklänge auftreten.

Trotz dieser gemeinsamen Voraussetzung verhalten sich die Organalpartie auf das Wort „Benedicamus“ und die Discantuspartie auf das Wort „domino“ durchaus unterschiedlich: Die Organalpartie ist von Quint-Oktav-Klängen geprägt, in denen der Cantuston je nach Lage die Grundton- (*c*), die Quintton- (*a*) oder die Oktavtonposition (*c'*) einnehmen kann. Hingegen kommt in der Discantuspartie kaum jemals Dreistimmigkeit zustande. Dafür fällt wieder eine weitere Klangvorstellung auf, die zahlreiche Terzen und Quarten in den klanglichen Verlauf einbezieht und so den Discantuspartien der zwei- und vierstimmigen „Sederunt“-Organa auf „ne“ entspricht (Abb. 68).

D:

Be - ne - di - ca - mus do -

⁴⁷ F, f. 41^v.

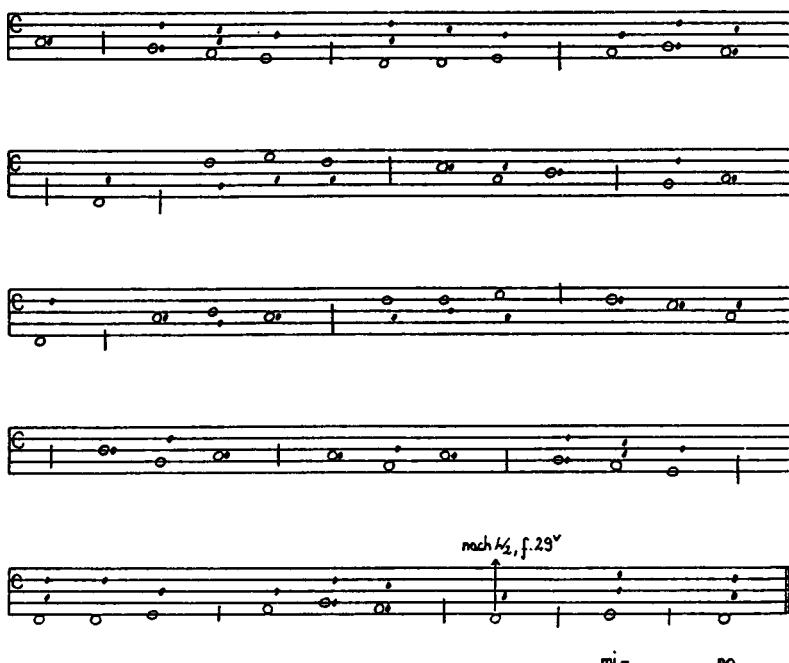


Abb. 68

Einige Stellen erinnern an das „Cunctipotens“-Beispiel des um 1100 entstandenen Traktats *Ad Organum Faciendum*, wo sich Klangglieder mit parallelen Quarten ergeben, die durch Einklänge begrenzt sind (Abb. 69).⁴⁸ Auf die Worte „uirtus patris-que“ stehen eine einzelne

1 4 4 4 1	1 4 4 1	8 1 4 4 1
c e d c a	a d c a	d a c d a
c b a G a	a a G a	D a G a a
genitor de us	Christe dei	Ambo rum sa crum

Abb. 69

Quart und eine einzelne Quint zwischen Einklängen (Abb. 70). Das

⁴⁸ EGGBEBRECHT/ZAMINER, *Ad Organum Faciendum* ..., 45.

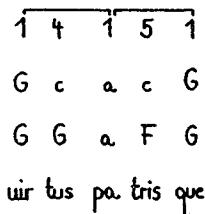


Abb. 70

Klangglied kann auch in die Oktave auslaufen, so daß sich die Folge 1 4 8 oder 1 5 8 ergibt (Abb. 71). In der textlosen Discantuspartie bilden

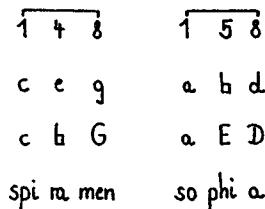


Abb. 71

sich Klangglieder aufgrund der rhythmischen Organisation in dreitönige Tenor-Ordines, wobei wie im Quint-Oktav-Klang die Funktionen von „vox principalis“ und „vox organalis“ austauschbar sind (Abb. 72).

1 - 4 1 1 5 1
1 5 5 5 5 1
1 5 1 1 4 1

Abb. 72

Anstelle von Quinten und Quarten können auch Terzen in der Mitte von Klanggliedern auftreten (Abb. 73). Das erste Beispiel ähnelt der

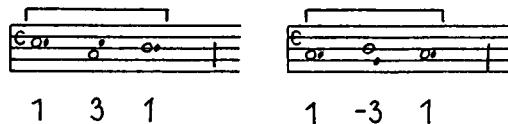


Abb. 73

auf S. 30 f. erwähnten Klangfolge in der „ne“-Discantuspartie des vierstimmigen „Sederunt“ (Abb. 74).



Abb. 74

Findet in der Discantuspartie naturgemäß ein rascher Wechsel der Klänge statt, so wird die Organalpartie durch die lange Dauer einzelner Klangsituations bestimmt, die der Organizator mit Hilfe von Stimbewegungen aufrechterhält. Der Abschnitt über dem ersten Cantuston *c* bringt einen Quint-Oktav-Klang zur Darstellung, in dem das Duplum meist um die Quinte *g* kreist, während das Triplum immer wieder die Oktave *c'* einnimmt (Abb. 75). Doch wird auch hier zuweilen eine

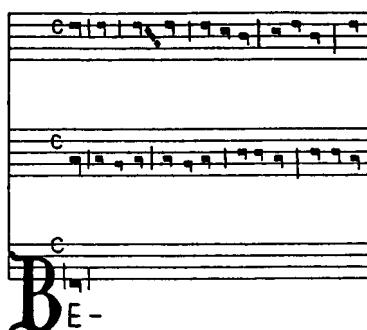


Abb. 75

Tendenz der beiden Zusatzstimmen erkennbar, sich symmetrisch um

die Mittelachse *g* zu bewegen. So verteilt der Organizator das anfängliche Kreisen des Duplum gegen Ende des Abschnitts auf Duplum und Triplum (Abb. 76). Bereits vorher wechseln Untersekund und Ober-

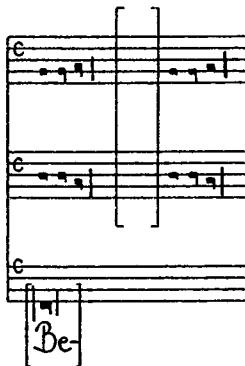


Abb. 76

sekund stimmtauschmäßig in den beiden Stimmen, wobei das Triplum zuletzt in die Oktave zurückkehrt (Abb. 77).

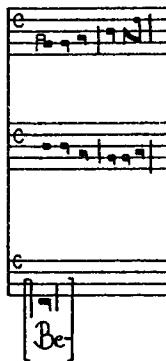


Abb. 77

Auch im weiteren Verlauf des Organum richten sich die Zusatzstimmen mehrmals auf das *g* als Zentralton aus, am deutlichsten in den beiden Abschnitten, wo der Tenor selbst das *g* hält. Der erste *g*-Abschnitt

über der Silbe „ne“ wiederholt eine Tonfolge des Duplum viermal, die zu den Tönen *g*, *f* und *g* jeweils die Unterterz bildet (bei ihrem letzten Auftreten wird die Tonfolge durch zusätzliche Töne koloriert), während das Triplum in der Regel die Oberterz ergreift (Abb. 78). Ähnlich ist

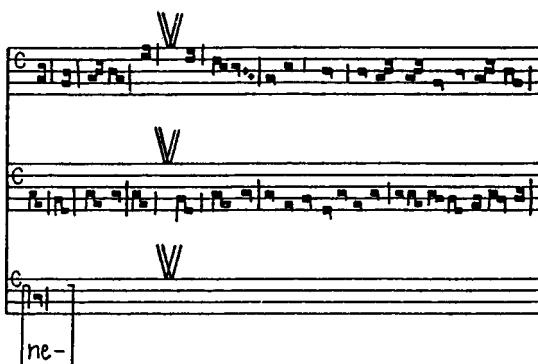


Abb. 78

eine Passage im zweiten *g*-Abschnitt über der Silbe „ca“ gestaltet, die zwei „ouvert“-Schlüßen auf *d* einen „clos“-Schluß auf *g* folgen läßt (Abb. 79). Eine Entfernung von der symmetrischen Anlage wird im

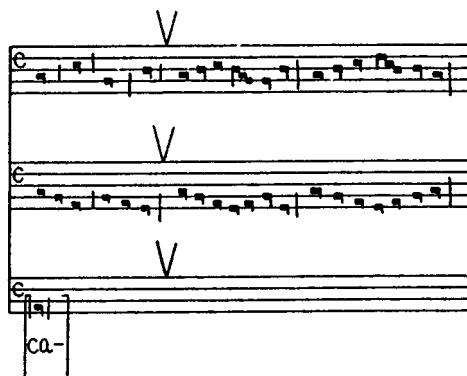


Abb. 79

c'-Abschnitt über der Silbe „mus“ durch die Notwendigkeit ausgelöst, die Unteroktave *c* zu setzen. So gewinnt der Organizator aus der vom ersten *g*-Abschnitt her bekannten Verbindung (Abb. 80)

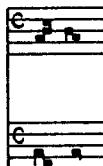


Abb. 80

im *c'*-Abschnitt den folgenden Vorgang (Abb. 81):⁴⁹

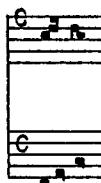


Abb. 81

Nach der *g-e*-Terz bringt das Duplum auch hier die *f-d*-Terz, ohne anschließend wieder das *g* zu erreichen. Vielmehr endet die Tonfolge jetzt mit der noch tiefer liegenden *e-c*-Terz (Abb. 82).

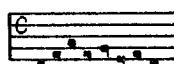


Abb. 82

Das Schema macht deutlich, daß die gesamte Stelle völlig vom „ouvert“-„clos“-Prinzip durchdrungen ist (Abb. 83).

⁴⁹ Stünde im Triplum zu Beginn *c'* statt *g*, bliebe das symmetrische Gerüst vollständig erhalten, wie ein Vergleich mit dem Conductus „Vox nostra resonet“ zeigt:

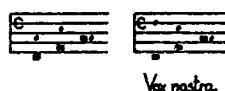




Abb. 83

Es fällt jedoch die Abweichung ab"ab' statt abab" auf, die das „clos“-Element nach vorne verlagert. Sie ermöglicht es, daß im Duplum der AB- und der CD-Block mit derselben Tonfolge enden, da die letzten b"-Töne mit den letzten d"-Tönen identisch sind. Außerdem entspricht der Schluß des cd'-demjenigen des ab-Gliedes, so daß sich der CD-Block in Relation zur abab'-Gruppe begibt (Abb. 84).⁵⁰

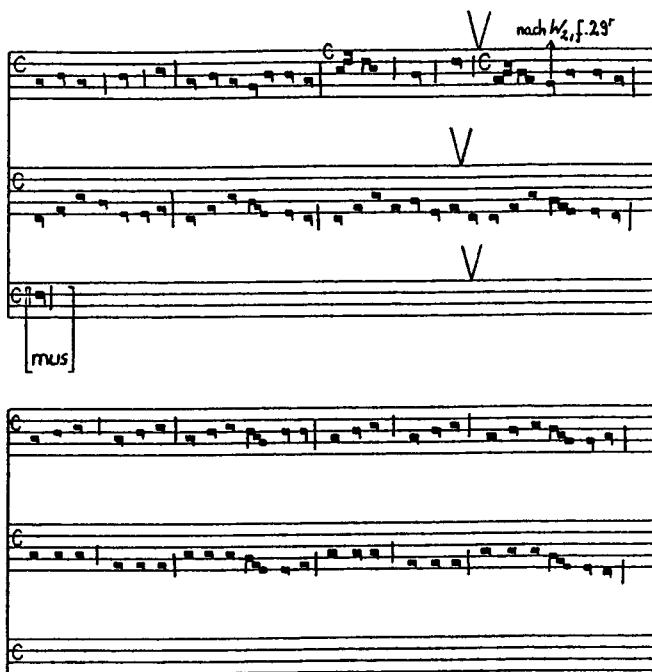


Abb. 84

⁵⁰ Vgl. zum Duplum dieser Stelle auch den „Cantus inferior“ des ersten in der Handschrift London, British Library, Harley 978 notierten Tanzstückes (*Early English Harmony*, I, pl. 19, Z. 1-3).

Auch die anschließende Tonfolge des Duplum beruht auf dem „ouvert“–„clos“–Prinzip, wobei der endgültige Schluß mit den Tönen $d-c$ durch eine metrische Verschiebung herbeigeführt wird (Abb. 85).



Abb. 85

Dient den beiden Zusatzstimmen gewöhnlich das g als Symmetrieachse, so wählen sie zum ersten Tenorton c zwischen ihren Ausgangspositionen g und c' abwechselnd das a und das h , da wie in der Achtzahl auch in der Vierzahl „keine Mitte der Einheit ist.“⁵¹ Aus dem Wechsel einer mit dem Tenorton konsonierenden und einer gegen den Tenorton dissonierenden Klangebene entwickelt sich bald ein klanglicher Zwischenzustand, der die gleichmäßige Pendelbewegung ganz in den dissonanten Bereich von a und h verlagert, bevor sich die Musik wieder auf dem Quint–Oktav–Klang über c entspannt (Abb. 86). Im a –Abschnitt



Abb. 86

über der Silbe „di“ ist die Bewegung der beiden Zusatzstimmen um das a zentriert (mit Oberterz c' und Unterterz f), dem ein zweiter Klangbereich um die Untersekund g (mit Oberterz h' und Unterterz e) an

⁵¹ Vgl. S. 39.

die Seite gestellt wird, ähnlich wie auch die beiden *g*-Abschnitte neben dem *g*-Pol einen *f*-Pol ausbilden (Abb. 87). Der Ablauf im Duplum

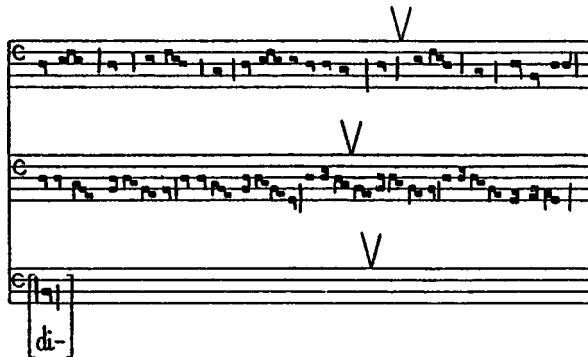


Abb. 87

ist wieder der „ouvert“–„clos“–Form verpflichtet (Abb. 88). Das Trip-

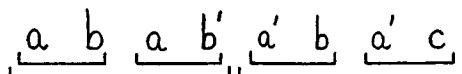


Abb. 88

lum geht von einer Tonfolge aus, die nach ihrem ersten Erklingen noch dreimal – um zwei Töne erweitert – auftritt, wobei sie rhythmisch und melodisch variiert wird. Jede der drei Wiederholungen ist durch ihren ersten Ton mit dem vorhergehenden Durchlauf verbunden, wie auch der letzte Ton der gesamten Formation bereits in das freie Auslaufen des Abschnitts hineinführt (Abb. 89). Dieser komplizierte Vorgang im Triplum ist ganz unregelmäßig mit der „ouvert“–„clos“–Struktur im Duplum verzahnt, so daß sich ein vielschichtiges und beziehungsvolles Gebilde ergibt, in dem sich die konstruktive Seite der Notre-Dame-Musik äußert.⁵² Klanglicher Verlauf und Konstruktion stellen damit zwei eigenständige Größen dar, die durch einen intellektuellen Arbeitsgang künstlich zusammengeführt werden — eine Haltung, die deut-

⁵² Auf einen anderen Fall von Konstruktion im zweistimmigen Klauselrepertoire der Handschrift *W*₁ konnte ich bei früherer Gelegenheit aufmerksam machen; siehe dazu meinen Aufsatz „Eine süddeutsche Motettenaufzeichnung des 14. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur älteren französischen Überlieferung“, *Musik in Bayern*, 32 (1986), 103, Fußnote 9.

Rhythmus 1	a h c' h a
Rhythmus 2	<u>a h c' h a g a</u>
Rhythmus 1	<u>a h c' h a a g a</u>
Rhythmus 2	<u>a h c' h a g a</u>

Abb. 89

lich auf die isorhythmische Motette des 14. Jahrhunderts vorausweist. Demgegenüber ist eine andere Haltung denkbar, die es dem Komponisten unmöglich macht, ein strukturelles ohne das zugehörige klangliche Konzept und ein klangliches ohne das zugehörige strukturelle Konzept zu verfolgen, da für ihn die beiden Faktoren der Konstruktion und des Klangs in einer natürlichen Einheit miteinander verschmolzen sind. Auf jener Haltung aber beruht die englische Mehrstimmigkeit des 13. und 14. Jahrhunderts.

II. „Sumer is icumen in“

Wenn auch der Verfasser des Traktats, durch den wir am genauesten über das Wirken der Notre-Dame-Schule unterrichtet werden, — seit Coussemaker als „Anonymus IV“ bekannt¹ — weiterhin im dunkeln bleibt, so kann doch kein Zweifel darüber bestehen, daß es sich bei ihm um einen Engländer gehandelt hat. Dies geht allein aus der Tatsache hervor, daß beide mittelalterlichen Handschriften, die den Traktat überliefern, aus ein und derselben englischen Abtei, nämlich Bury St. Edmunds, stammen,² wo sie gegen Ende des 13. Jahrhunderts angelegt wurden, weshalb es naheliegt, in dem Autor einen damals dort lebenden Mönch zu vermuten (die Abhandlung selbst entstand wohl in den 70er Jahren, da sich der Anonymus auf den am 16. November 1272 gestorbenen König Heinrich III. als „Henricus ultimus“ bezieht³). Somit bildet der Traktat ein wichtiges Indiz für die englische Übernahme französischer Musik und Musiktheorie in der zweiten Jahrhunderthälfte.

Andererseits läßt eine der zahlreichen Bemerkungen des Autors über seine Heimat erkennen, daß man daneben mit insularen Stileigentümlichkeiten zu rechnen hat, die der englischen Musik ein anderes Gepräge als der französischen verleihen, ja daß man sogar innerhalb Englands — wie sicherlich auch innerhalb Frankreichs — auf regionale Unterschiede gefaßt sein muß. Dementsprechend bezieht sich die Bemerkung ausdrücklich auf den Westen Englands, das *Westcountry*: „Die ungerad-

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

zahligen ‚Puncta‘ des ersten Modus [also: ; ; ; ; ; ; ;] im Duplum befinden sich in Konkordanz zu den ungeradzahligen ‚Puncta‘ des ersten Modus im ‚Primum‘ oder ‚Tenor‘, und dies gemäß der Konkordanz des Einklangs oder der Oktave — durch die vollkommene Konkordanz bzw. die vollkommenen Konkordanzen —, oder der Quarte und Quinte — durch die mittleren Konkordanzen —, oder der kleinen und großen Terz — durch die unvollkommenen Konkordanzen —, obgleich große und kleine Terz bei einigen nicht so eingeschätzt werden. Immerhin werden sie aber auch von sehr guten ‚Organistae‘ in gewissen Landstrichen, so z. B. in England in der Gegend, die sich *Westcuntry* nennt,

¹ *CS*, I, 327–365.

² Vgl. S. 35.

³ JOHANNES WOLF, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250–1460* (Leipzig, 1904), I, 15 f.

als die besten Konkordanzen bezeichnet, da sie bei diesen mehr in Gebrauch sind.“⁴

Natürlich wäre es nun falsch, jede in der Musik des 13. Jahrhunderts auftretende Terz als englischen Einfluß zu deuten.⁵ Unmißverständlich weist der anonyme Traktatschreiber ja darauf hin, daß er das *West-country* als ein Beispiel verstanden wissen will. In der Tat wird auch in mehreren französischen Stücken die Terz sehr bewußt als Konkordanz eingesetzt, so in der „Iohanne“-Klausel auf f. 164^v der Handschrift F. Dort bildet das im ersten Modus geführte Duplum an der einzigen Stelle, wo es einen Ordo nicht mit zwei, sondern mit drei Longen abschließt, Terzen zum Tenor, bevor zuletzt wieder der Einklang entsteht (Abb. 1).⁶ Das nachkomponierte Triplum⁷ schlägt zu

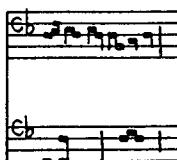
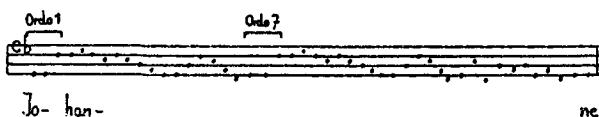


Abb. 1

⁴ Lateinischer Text: CS, I, 358 und RECKOW, *Der Musiktraktat des Anonymus IV*, 77f.

⁵ Von solchen Prämissen geht HANS TISCHLER in seinem Aufsatz „English Traits in the Early 13th-Century Motet“, *The Musical Quarterly*, XXX (1944), 458–476 aus.

⁶ Die gesamte Tonfolge im Tenor lautet:



Mit dem siebten Ordo beginnt, wie man sieht, ein weiterer Durchlauf der ersten sechs Ordines. Alle übrigen Quellen für diese bereits in der einstimmigen Melodie auftretende Binnenwiederholung füllen jedoch analog zum „Mulierum“-Melisma aus demselben Alleluiaversus die anfängliche Quinte *d-a* beim zweiten Mal durch die Terz *f* aus, so daß auch die sechs anderen Aufzeichnungen des vorliegenden zweistimmigen Ablaufs als Motette (ausgenommen die beiden Fassungen mit zusätzlichem Triplum) an dieser Stelle die Intervallfolge 5 5 1 3 3 1 bilden. Der Umstand, daß schon die gregorianische Melodie in den genannten Melismen Wiederholungen enthält, zeigt übrigens, daß der Gebrauch der Notre-Dame-Musiker, Tonfolgen im Tenor mehrmals durchzuführen, auf einem älteren Muster beruht.

⁷ *Polyphonies du XIII^e Siècle: Le manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier*, hrsg. von YVONNE ROKSETH (Paris, 1935/1936/1936/1939), I, f. 305^v.

Beginn der Perfektionen normalerweise Quinten und Oktaven über den Tenor, wodurch auf die Hauptzeiten fast immer Quint–Oktav–Klänge oder nur Quinten zustandekommen. Eine auffällige Ausnahme stellt der erwähnte achte Tenorordo dar: Hier fügt das Triplum den Unterterzen des Motetus Oberterzen hinzu, d. h. der Tenor wird für zwei Töne von Terzen flankiert (Abb. 2).

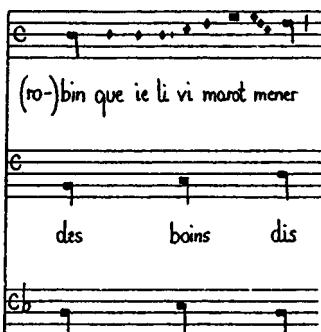


Abb. 2

Auch die „Amo“–Klausel auf f. 163^v bewegt sich nach dem anfänglichen Einklang auf die Terz als Zielintervall zu (Abb. 3).⁸ Wieder

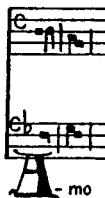


Abb. 3

ergänzt das ältere Triplum „Por vos amie“ (*Mo*, f. 124^v) diese Unterterz des Motetus durch eine Oberterz (Abb. 4). Das neuere Triplum „Dame de valour et de bonte“ (*Mo*, f. 320^r) verlangt an der vorliegenden Initialstelle von den Unterstimmen außerdem einen Wechsel vom ersten in den fünften Modus, wodurch beide Terzen zwischen Tenor und Motetus

⁸Hinter dem c-Schlüssel im Duplum ist noch ein vermutlich rasiertes b–Vorzeichen erkennbar, das einige reine Quinten über e in schmerzhafte Tritonusintervalle verwandeln würde.

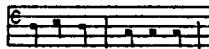


Abb. 4

voll zur Geltung kommen; da das Triplum im Quintabstand zum Motetus geführt wird, entstehen nun sogar zwei Unterterz-Oberterz-Klänge nacheinander (Abb. 5).

Noch intensiver werden die Terzen an einer anderen Stelle der Klause auskostet, wenn der Tenor — wie schon im vierten Ordo — plötzlich in den fünften Modus wechselt und zudem die Folge seiner bisherigen Dreitongruppen verläßt (Abb. 6).⁹ Das ältere Triplum ergänzt zu Beginn wieder die Unterterz des Motetus durch eine Oberterz, da-

⁹ Erst die Schreiber der jüngsten Handschriften gliedern die sechs Longen des Tenor in zwei Ordines zu je drei Tönen (*Mo*, f. 320^v; *Cent Motets du XIII^e Siècle publiés d'après le Manuscrit Ed. IV.6 de Bamberg*, hrsg. von PIERRE AUBRY, Publications de la Société Internationale de Musique: Section de Paris [Paris, 1908], I, f. 22^r; *Les „Motets Wallons“ du manuscrit de Turin: Vari 42*, hrsg. von ANTOINE AUDA [Brüssel, 1953], I, f. 7^r-7^v). Ein altfranzösischer Motettenkodex: Faksimile-Ausgabe der Handschrift *La Clayette*, Paris, Bibl. Nat. Nouv. Acq. Fr. 13521, hrsg. von FRIEDRICH GENNREICH, Summa Musicae Medii Aevi, 6 (Darmstadt, 1958), f. 388^v — übrigens die einzige Aufzeichnung, die trotz des älteren Triplum den Beginn bereits in der gedehnten Version überliefert — bringt hier folgende Variante:



Möglicherweise handelt es sich aber nur um ein Versehen des Notators, da für den Fall einer Brevis im zweiten Ordo vorher eine dreizeitige Divisio angenommen werden müßte, während alle anderen Tenordivisiones in diesem Stück einzeitig sind. — Das zwar systematische, aber, wie ein Blick auf die Oberstimmen zeigt, der sinnlichen Seite der Musik abgewandte Vorgehen der französischen Schreiber gegen Ende des 13. Jahrhunderts kündigt das kompositorische Denken des nahenden 14. Jahrhunderts an, das von der isorhythmischen Technik geprägt ist.



Abb. 5

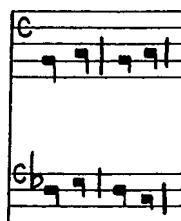


Abb. 6

nach geht es für zwei Longen in den Einklang mit dem Tenor, bis es am Ende die Quinte d' zum g der beiden unteren Stimmen bildet (Abb. 7). Das neuere Triplum setzt auch noch zur zweiten Unterterz des Mote-



Abb. 7

tus eine Oberterz. Anschließend aber steuern die beiden Oberstimmen unter Eliminierung der dritten Terz durch zwischen ihre Quintgänge eingeschobene Oktavparallelen zielsicher die Quinte $g-d'$ an, die später in den f -Bereich weiterführt. Von dort aus findet das Stück nach zweimaligem Ansetzen des Tenor — jetzt erneut im ersten Modus — in den Schlußklang auf c (Abb. 8).



Abb. 8

Sucht man demgegenüber nach einer in der nordeuropäischen Inselwelt beheimateten Musik, die von der Terz als Konsonanz ausgeht, so

ist in erster Linie an den Gymel zu denken, dessen früheste Beispiele sich im 13. Jahrhundert finden, wenn er auch — als „modus anglicorum“ — erst im Traktat des Guilelmus Monachus um 1475 von der Theorie erfaßt wird. Trotz des zeitlichen Abstandes weist die dort gegebene Definition auf die wesentlichen Merkmale des Gymel hin, der von zwei Stimmen gebildet wird, die sich in Terz- oder Sextintervallen zueinander bewegen und schließlich in den Einklang oder die Oktave auslaufen: „Nota quod isti anglici habent unum alium modum qui modus vocatur gymel qui cum duabus vocibus canitur et habet consonantias tertias tam altas quam bassas et unisonos octavam et sextas reiterando ad octavam bassam et habet cum hoc sextas et octavas“,¹⁰ zu deutsch: „Merke, daß diese Engländer eine andere Art haben, die Gymel genannt wird. Sie wird mit zwei Stimmen gesungen und hat als Konsonanzen sowohl hohe als tiefe Terzen und Einklänge; Oktave und Sexten werden [beim Aufschreiben] ebenfalls in die tiefe Oktave gesetzt, und sie hat damit Sexten und Oktaven“.

Terzen und Sexten können aber auch gleichzeitig erklingen. Das Ergebnis ist ein dreistimmiger Ablauf, in dem eine Folge von Terz-Sext-Klängen in einen Quint-Oktav-Klang mündet. Mit ihrer Parallelbewegung ist diese Praxis dem Quint- und Quartorganum der *Musica Enchiriadis* verwandt, besonders dem Quartorganum, das sich zuletzt in die ruhende Qualität des Einklangs zu lösen pflegt. (Das Quartorganum zeigt außerdem die Tendenz, vom Einklang auszugehen, wie auch die englische Praxis in der Regel im Quint-Oktav-Klang ansetzt.)¹¹

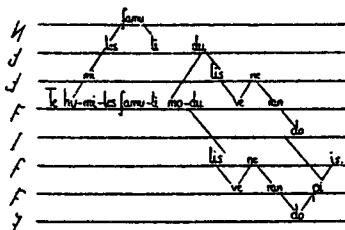
Obwohl sich die frühesten Beispiele bereits um 1300 finden, wird dieser „Faulxbordon“ wiederum erst im 15. Jahrhundert von der Theorie erfaßt. Bei Guilelmus Monachus heißt es: „Nota quod ipsi habent unum modum qui modus faulxbordon nuncupatur qui cum tribus vocibus canitur scilicet cum soprano tenore et contratenore: Et nota quod supranus incipitur per unisonum qui unisonus accipitur pro octava alta et ex consequenti per tertias bassas que tertie basse volunt dicere sive representare sextas altas et postea revertendo ad unisonum qui vult di-

¹⁰ Venedig, S. Marco Bibl., Cod. 336 Ms. lat. 1581, f. 20^r, Faksimile in: MANFRED BUKOFZER, „Gymel“, MGG, 5, Tafel 49. Ediert in CS, III, 289 und GUIDO ADLER, „Studie zur Geschichte der Harmonie“, *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, 98 (Wien, 1881), 791.

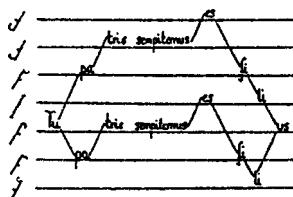
¹¹ Es ist für unsere Überlegungen im allgemeinen nicht uninteressant, daß auch in einem Beispiel der *Musica Enchiriadis* unwillkürlich die Terz Gewicht bekommt, ohne daß der stark systematisierende Autor im Rahmen seiner deutlich an der altgriechischen Musiktheorie orientierten Lehre daraus irgendwelche Konsequenzen

cere octavam [. .].¹² Contra vero accipit suam consonantiam quintam altam supra tenorem et postea tertias altas usque finem concordie (?) in quintam altam [. .].¹³ zu deutsch: „Merke, daß diese [Engländer] eine Art haben, die Faulxbordon genannt wird. Sie wird mit drei Stimmen gesungen, nämlich mit Supranus, Tenor und Contratenor. Und beachte, daß der Supranus im Einklang beginnt, der für die Oberoktave genommen wird, und in Unterterzen fortfährt, die Obersexten heißen oder vorstellen sollen, und später zum Einklang zurückkehrt, was sagen will: zur Oktav. Der Contra aber ergreift als seine Konsonanz die Oberquinte über dem Tenor und danach Oberterzen bis zum Endpunkt der Harmonie in der Oberquinte.“ Ein englischer Traktat aus dersel-

ziehen würde (*Musica et Scolica Enchiriadis* . . ., 51):



Ähnlich geraten Tonsystem und musikalische Realität in einem etwas späteren Beispiel in Konflikt, wenn die Quartusbewegung mit geradezu verhängnisvoller Zielsicherheit auf den Tritonus beim Hochton der hier auf e stehenden Melodie zusteuer (*Ibid.*, 54):



Doch erst mit dem Erreichen des f-Modus, wo der Tritonus fünfmal nacheinander auftreten und damit das zentrale Intervall des Organum bilden würde, kapituliert der Autor. Er gibt die Melodie einstimmig wieder und fügt hinzu: „Haec transpositio dum potissimum sono vadat \checkmark deutero, responsum organale apte non recipit“ (*Ibid.*, 55), also: „Diese Transposition, indem sie hauptsächlich zum Ton \checkmark Deuterus geht, erhält keine geeignete organale Antwort.“

¹²Vgl. zu diesen Bemerkungen über den „Supranus“ die in Fußnote 11 auf S. 14 mitgeteilte Anweisung von Lyonel Power, wie sich ein Kind seinen „counterpoyn“ einzurichten habe.

¹³Venedig, f. 19^v (vgl. Fußnote 10 auf S. 72). Ediert in CS, III, 288f. und ADLER, „Studie . . .“, 790f.

ben Zeit (möglicherweise von J. Wylde)¹⁴ beschreibt eine „Faburdon“ oder „Faburdun“ genannte Stimme als Unterstimme zur vorgegebenen, jetzt in der Mitte liegenden Melodie. Diese Reduktion ist verständlich, bedenkt man, daß die beiden oberen Stimmen in ununterbrochenen Quartparallelen verlaufen und somit erst die Unterstimme dem klanglichen Ergebnis überhaupt seine charakteristische Terzsextprägung verleiht.

Da es sich bei Gymel und Faulxbordon wie schon beim Quart- und Quintorganum der *Musica Enchiriadis* um schriftunabhängige Praktiken handelt, die von den Ausführenden lediglich die Beachtung einfacher Regeln verlangen, ist es nicht weiter verwunderlich, daß Aufzeichnungen konkreter Abläufe sehr selten sind. So ist das Quart- und Quintorganum in seiner ältesten, durch Verdopplungen melodisch unbeweglichen und damit ganz auf eine möglichst stabile Klangqualität orientierten Form überhaupt nicht notiert worden; in den spätmittelalterlichen Quellen sogenannter „Früher Mehrstimmigkeit“ ist durchaus noch dasselbe Konzept erkennbar, andererseits zeigt sich aber, daß die einzige Zusatzstimme der dort überlieferten Stücke nun auch entsprechend beweglicher ist.¹⁵ Dasselbe gilt für den Gymel: Schon in den wenigen Beispielen der älteren Zeit weist die Zusatzstimme Freiheiten gegenüber der theoretischen Beschreibung auf, ohne ihre Aufgabe, nämlich die Bildung von Terzen zur Ausgangsstimme, jemals aus dem Auge zu verlieren. Die Theorie rechnet hier zwar — abweichend von der *Musica Enchiriadis* — ausschließlich mit der in den überlieferten Stücken auch auftretenden Zweistimmigkeit, muß diese aber, um sie überhaupt theoretisch erfassen zu können, auf ihre erkannten und damit lehrbaren Mechanismen zurückführen — eine Voraussetzung, der notgedrungen andere sich beim Musizieren einstellende Phänomene zum Opfer fallen.¹⁶

Ein Beispiel für diese Freiheiten der Zusatzstimme bildet das im Augustinerkloster von Llanthony (Gloucestershire) niedergeschriebene „Edi beo þu“ (Abb. 9).¹⁷

¹⁴Vgl. zu dieser Frage GEORGIADES, *Englische Diskanttraktate ...*, 53, von dem der Traktat auch ediert wurde (23–27).

¹⁵Vgl. S. 20–22.

¹⁶Gleichzeitig wurzelt hier aber das Unvermögen jeglicher Theorie, das Individuelle zu würdigen, wie es naturgemäß in der neueren, von Werken bestimmten Musikgeschichte stärker in den Vordergrund tritt. Trotzdem wird schon ein mittelalterlicher Theoretiker niemals ein konkretes Stück erklären, sondern immer das mehreren Stücken zugrundeliegende Prinzip.

¹⁷Oxford, Bodleian Library, Corpus Christi College, E. 59, f. 113v.

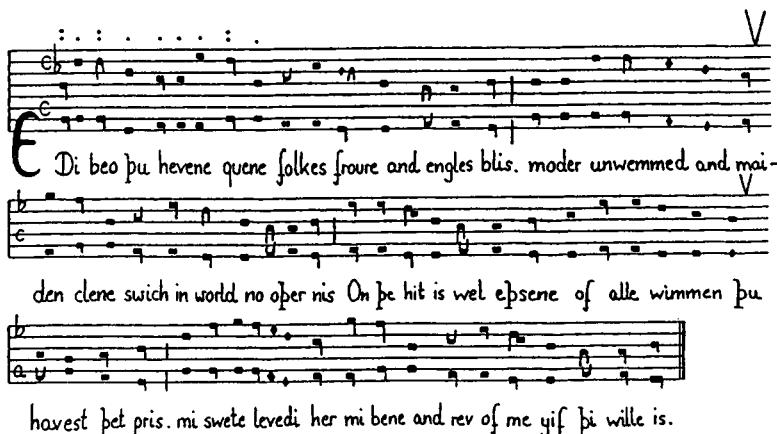


Abb. 9

Auf einem Acht- oder Sechsliniensystem sind jeweils zwei auf *f* stehende Stimmen mit eigenen Schlüsselbuchstaben notiert. Die obere Stimme ist nicht nur durch die Verwendung des *b*-Schlüssels, sondern auch durch ihren liedhaften Duktus eindeutig als präexistente Melodie zu erkennen.¹⁸ Die untere Stimme bleibt melodisch unbeweglich, wie neben dem engen Terzambitus die häufigen Tonwiederholungen zeigen. Ihre Aufgabe ist es offensichtlich, die der Melodie innenwohnende Klanglichkeit zu unterstreichen. Da zusammen mit dem Ton *f* auch der Ton *a* den auf *f* stehenden Grundklang repräsentiert, beschränkt sich das klangliche Geschehen auf zwei Klangbereiche, einen terzgeschichteten Raum auf *f* und einen terzgeschichteten Raum um *g*. Sieht man vom *f*-Klang zu Beginn der Melodie (bei „*Edi beo þu*“, „moder unwemmed“ und „*mi swete levedi*“) ab, der als Initium zwei Perfektionen lang gehalten wird, ergibt sich für das ganze Stück ein regelmäßiges Pendeln zwischen beiden Klangbereichen. Besonders deutlich wird dies im *b*-Teil, in dem die Zusatzstimme das *a* kaum miteinbezieht, wodurch sich im wesentlichen ein Hin und Her zwischen *g* und *f* einstellt, das sich vereinfacht so notieren lässt (Abb. 10):

¹⁸ Ich kann mich der gegenteiligen Auffassung Bukofzers („*Gymel*“, Sp. 1143) leider nicht anschließen.

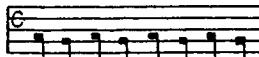


Abb. 10

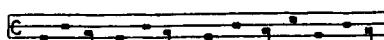
Von derselben klanglichen Pendelbewegung ist auch der erste Abschnitt des berühmten Magnushymnus „Nobilis humilis“ aus der wohl von den Orkaden stammenden Handschrift Upsala C 233 geprägt.¹⁹ Trotz der Verwendung einer nicht rhythmisch lesbaren Quadratnotation ist die Deutung des Rhythmus mit Hilfe des Textes ohne weiteres möglich (Abb. 11).²⁰

u u - u u - u u u u u u -
 Nobilis humilis magne martir stabilis

 u u - u u - u u u u u u -
 abilis utilis comes vene- rabilis

Abb. 11

Außerdem wird diese Lesart durch die Tatsache gestützt, daß der Engländer Robert de Handlo in seinem 1326 abgeschlossenen Traktat den Beginn der Melodie mit anderem Text als Beispiel für den vierten Modus bringt (Abb. 12).²¹



Rosula primula salve Jesse virgula.

Abb. 12

¹⁹Faksimile in: OLUF KOLSRUD/GEORG REISS, *Two norrøne latinske kvaede med melodiar fraa codex upsaliensis C 233 (saeculi XIII. exeuntis)*, Skrifter utgit av videnskapsselskapet i kristiania 1912: Historisk-filosofisk klasse, 5 (Kristiana, 1913), pl. II, und OTTO ANDERSSON, „Nordisk musikkultur i äldsta tider“, *Musik og musikinstrumenter*, Nordisk Kultur, 25 (Kopenhagen/Oslo/Stockholm, 1934), 21.

²⁰In diesem Sinne wurde der Hymnus von FRIEDRICH LUDWIG in „Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts“, *Handbuch der Musikgeschichte*, hrsg. von Guido Adler (Frankfurt am Main, 1924), 136 übertragen.

²¹CS, I, 402.

An der Notierung fällt lediglich eine Unregelmäßigkeit beim Wort „Jesse“ auf,²² die jedoch den vierten Modus keineswegs in Frage stellt. Dittmer²³ löst das Problem ganz im Einklang mit den französischen Notationsregeln des späten 13. Jahrhunderts (Abb. 13):



Abb. 13

Daneben scheint hier unter Berücksichtigung des Textes und der melodischen Gestalt auch folgende Lösung sinnvoll (Abb. 14):

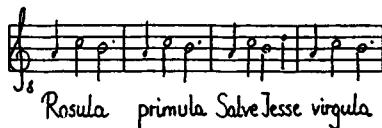


Abb. 14

Jedenfalls beweist die Stelle, daß wenigstens Robert de Handlo von der Dreizeitigkeit ausgeht. Es muß aber offenbleiben, ob das einfache Stück nicht erst unter dem Einfluß der Modaltheorie seine ursprüngliche Zweizeitigkeit aufgegeben hat. Möglicherweise wurde eine solche Anpassung von einem Musiker des 13. Jahrhunderts auch gar nicht als einschneidende Verwandlung empfunden, da die Dreizeitigkeit sich in einem freien Vortrag, der die Stammsilben stärker betont, organisch aus der Zweizeitigkeit entwickeln kann.

Doch wird nicht nur die vom Text ausgehende rhythmische Deutung durch Robert de Handlos Notenbeispiel gestützt, das Auftreten der mit *a* beginnenden Stimme als Melodiezitat zeigt, daß auch hier wieder die in der Zweistimmigkeit oben notierte Stimme den präexistenten Ablauf darstellt, zu dem durch die Bildung von Terzintervallen eine zweite

²²Eine andere Unregelmäßigkeit findet sich in dem Beispiel, das Handlo für den zweiten Modus gibt (CS, I, 401).

²³Robert de Handlo, übers. und hrsg. von LUTHER DITTMER, Musical Theorists in Translation, 2 (New York, 1959), 42.

Stimme hinzutritt. In „Nobilis humilis“ folgt diese Zusatzstimme der Melodie — von wenigen Einklängen abgesehen — stets in Unterterzen (Abb. 15).²⁴

Nobilis humilis magne martir stabilis abilis utilis comes venerabilis

²⁴ Die Parallelbewegung zweier Stimmen in Terzen war aber nicht nur in der nord-europäischen Inselwelt, sondern ebenso auf dem Festland bekannt, wie der Gloriatropus „Spiritus et alme“ in der Handschrift Evreux, Bibl. Municipale, lat. 17 (12. Jahrhundert) deutlich macht. Dort wird die Ausgangsstimme im unteren System notiert. Meist liegt sie auch tiefer, z. B. an der Stelle „paraclite“:

paraclite

Nur wenn sie sich im höchsten Bereich ihres Ambitus aufhält, kommt es vor, daß sie über die Zusatzstimme steigt, z. B. an der Stelle „virginis“:

virginis matris

(Ich stütze mich bei meinen Notenbeispielen auf eine Nachschrift von BERNHOLD SCHMID, der sich zu dem Stück auch in seiner Magisterarbeit „Der Gloriatropus „Spiritus et alme“ in spanischen Quellen“ [Hausarbeit zur Erlangung des Magister-Grades, München, 1981], 10 und in seiner Dissertation *Der Gloria-Tropus Spiritus et alme bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 46 [Tutzing, 1988], 128–135 geäußert hat.)



Abb. 15

Anders verhält es sich bei der vom Verschieben gleicher Klänge ausgehenden Dreistimmigkeit. Abweichungen von der mechanischen Durchführung des klanglichen Konzepts verlangen hier eine Übereinkunft der beiden Organalsänger, die nur bis zu einem gewissen Grad ohne das Hilfsmittel der Schrift erzielt werden kann. Deshalb führt das dreistimmige Musizieren mit innerer Notwendigkeit in den Bereich der Komposition, die das Stegreifmodell in eine völlig neue Daseinsform umsetzt.

Die Verwandlung einer von drei Stimmen auszuführenden Stegreifpraxis in einen dreistimmig komponierten Satz kann man sich anhand des fragmentarisch überlieferten „*Salve rosa florum*“ (Worcester, Chapter Library, Add. 68, Fragment XIX, f. a2v)²⁵ vergegenwärtigen (Abb. 16).

²⁵ Faksimiles in: DOM ANSELM HUGHES, *Worcester Mediaeval Harmony of the Thirteenth et Fourteenth Centuries* (Hildesheim/New York, 1971 [Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Burnham, 1928, mit einer Einleitung von Luther Dittmer]), 124 und Worcester Add. 68/Westminster Abbey 33327/Madrid, Bibl. Nac. 192, hrsg. von LUTHER DITTMER, Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften, 5 (New York, 1959), 43. Ich selbst konnte bei allen in der Kathedralbibliothek von Worcester liegenden Blättern auf Farbphotographien zurückgreifen, die ich im Oktober 1986 mit Franz Körndl dort gemacht hatte. Für die Erlaubnis hierzu möchte ich Canon Fenwick meinen besonderen Dank aussprechen.

A handwritten musical score for three voices (C, C, G). The music is written in a Gothic script on four-line staves. The first two voices begin with a series of eighth-note patterns. The third voice (G) enters later, indicated by a large 'G' and 'Sal'. The music concludes with a final cadence marked by a large 'V' at the end of the staff.

**Al-ve ro-sa flo-num sa-lu-tis puerpa-
sal-ve laus sanctorum mundo salutifera.**

A continuation of the handwritten musical score, showing the three voices (C, C, G) continuing their melodic lines. The final cadence is again marked by a large 'V' at the end of the staff.



Abb. 16

Die Mehrstimmigkeit basiert allem Anschein nach auf einem einfachen Lied, dessen Melodie sich in der mit einem *b*-Schlüssel notierten Unterstimme der textierten Teile findet, zuerst nach dem wohl instrumental zu denkenden Vorspiel (Abb. 17).



Abb. 17

Der beide Male mit dem Wort „Salve“ beginnende Abschnitt lässt sich in zwei Hälften teilen, die weiblich auf „-orum“ und männlich auf „-era“ reimen. Die erste Hälfte geht vom Grundton *f* aus, um offen auf *g* zu enden, während die zweite Hälfte zum Grundton *f* zurückkehrt. Dieser Wechsel im Gerichtetsein der Melodie wird durch ein Umschlagen der klanglichen Pendelbewegung zwischen dem *f*- und dem *g*-Bereich verursacht (Abb. 18). Die beiden Oberstimmensänger realisieren ein im Grunde starres Quint-Oktav-Organum, das mit Hilfe von Faulxbordon-Elementen in der Binnenstruktur sich an die Gestalt der einstimmigen Melodie anschmiegt. Die parallelen Quint-Oktav-Klänge erfassen alle Hauptpunkte des melodischen Verlaufs und fügen sie zu einem Klanggerüst zusammen (Abb. 19).

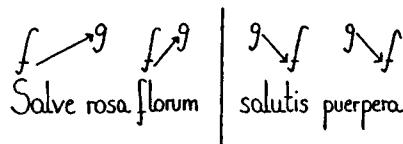


Abb. 18

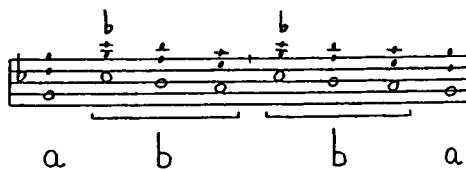


Abb. 19

Von oben werden verschiedene Tonstationen durch zusätzliche Töne angesteuert, die Terz-Sext-Klänge erhalten. Es zeigt sich also, daß Terz und Sext hier noch in hohem Grade als imperfekte Konkordanzen empfunden werden, die sich in Quint und Oktav auflösen (Abb. 20).

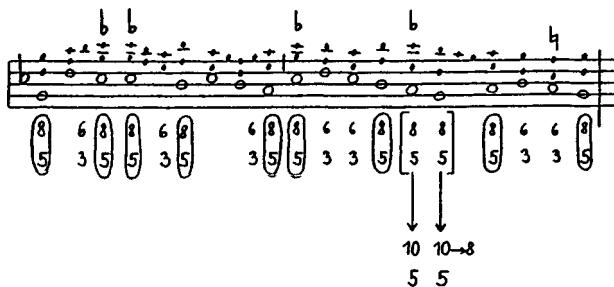


Abb. 20

Außerdem können sich als klangliche Extrempositionen einerseits der Terz–Quint–Klang und andererseits der Quint–Dezim–Klang einstellen, so daß insgesamt vier Klangqualitäten zur Verfügung stehen (Abb. 21):

5	6	8	10
3	3	5	5

Abb. 21

Die klanglichen Extrempositionen $\frac{5}{3}$ und $\frac{10}{5}$ dienen zur stärkeren melodischen Ausrichtung der Oberstimme auf die wichtigen Zielklänge und tragen so den Satz nach vorne, ehe er sich nach dem Wiedererreichen des Grundklangs auf der Silbe „pu“, bzw. „lu“ mit der Reduktion auf die zentralen Klangqualitäten $\frac{6}{3}$ und $\frac{8}{5}$ spürbar beruhigt.

Ähnlich verhalten sich die Oberstimmen im zweiten Textteil, in dem die vorgegebene Melodie zuerst lange zwischen c' und b pendelt, bevor sie zielsicher den Weg zum Grundton f einschlägt. Die Pendelbewegung ist im Prinzip auch hier regelmäßig, wird aber jeweils am Ende der beiden mit einem weiblichen Reim schließenden Hälften durch einen gleichermaßen rhythmischen wie melodischen Impuls erfaßt. Entsprechend verschiebt sich die regelmäßige Verteilung der Quint-Oktav-Klänge (Abb. 22).

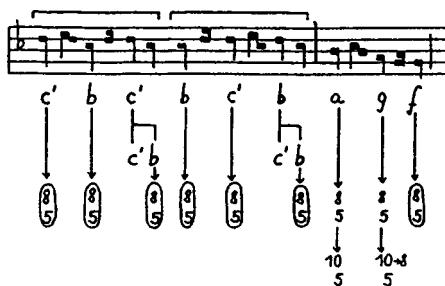


Abb. 22

Die Quint-Oktav-Klänge werden durch Terz-Sext-Klänge eingeleitet, denen wiederum neue Klangbildungen vorgelagert sein können, durch die der Satz an Bewegtheit gewinnt. Dies ist zweimal der Fall zu Beginn (Abb. 23). Schreitet die Melodie anschließend in die Tiefe, treten analog zum ersten Textteil Quint-Dezim-Klänge auf, die kurzzeitig den Quint-Oktav-Klang aus seiner Funktion als zentrale Klangqualität verdrängen und ihm die ungewohnte Rolle eines Hinleitungsklanges zuweisen, bevor sich die Dezime wieder in die Oktave entspannt (Abb. 24).

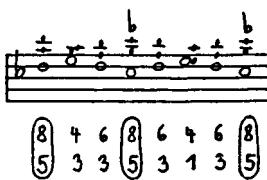


Abb. 23

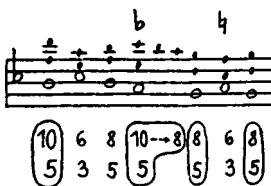


Abb. 24

Beide Textteile nützen die Wiederholungen in der Melodie zum Stimmtausch. Die Anwendung des Verfahrens ist hier also ein intellektueller Reflex auf die besondere liedhafte Form der Ausgangsstimme und nicht das Ergebnis der Freiheit verschiedener melodischer Vorgänge im Rahmen eines gleichbleibenden Klangzustandes, der durch das Weiterklingen eines einzigen der Ausgangsstimme entnommenen Tones erzeugt werden kann. Deshalb repräsentiert die Kombination klanglicher Fortbewegung mit der Stimmtauschtechnik, wie sie in „*Salve rosa florum*“ vorliegt, ein spätes Entwicklungsstadium: So sehr das Stück einerseits noch dem elementaren Verschieben paralleler Klänge verpflichtet ist, so weit ist sein Stimmtausch andererseits schon von den klanglichen Wurzeln seiner Entstehung entfernt.

Jedem der beiden Textteile geht ein Vorspiel voran, das auf den nachfolgenden Textteil durch die Gestaltung der Unterstimme, das klangliche Konzept und die Verwendung der Stimmtauschtechnik Bezug nimmt. Die Unterstimme des ersten Vorspiels geht von *f* aus und führt über die Gerüsttöne *b*, *a* und *g* nach *f* zurück. Es folgt der charakteristische Quintsprung, mit dem die Unterstimme des ersten Textteils beginnt. Ab hier entspricht die Tonfolge im Vorspiel fast wörtlich derjenigen im Textteil (Abb. 25). Nach der für den Stimmtausch notwendigen Wiederholung bringt die Unterstimme einen weiteren Ablauf, der bereits mit dem Quintsprung beginnt und anschließend erneut fast wörtlich die Unterstimme des Textteils paraphrasiert. Diesmal setzt



Abb. 25

die Wiederholung nicht nach einer Pause selbständige an, sondern ist an die erste Durchführung gekoppelt (Abb. 26).



Abb. 26

Die Oberstimmen bilden an den melodischen Schlußpunkten der Unterstimme, d. h. zu den Tönen, die am Ende von Abwärtsbewegungen und damit vor den aufwärtsgerichteten Sprüngen stehen, Quinte und Oktav. Überwiegend handelt es sich dabei um *f*-Klänge, zu denen einige *g*-Klänge treten. Außerdem wird mehrmals das *b* mit einem Quint-Oktav-Klang versehen, während das noch höher liegende *c'* — wie im Textteil — auf den Quint-Oktav-Klang verzichten muß. Es erhält entweder die bekannte 5 6-Aufwärtsbewegung in der Oberstimme oder wird in eine Folge von Terz-Sext-Klängen eingebunden, die zur Hinführung auf die Quint-Oktav-Klänge verwendet werden. Mit Ausnahme der erwähnten Quinte über *c'* und einer Quarte über *a* verzichtet der klangliche Ablauf auf zusätzliche Klangqualitäten. Die Oberstimmen verhalten sich durch dieses mechanische Reagieren auf den Umriß der Unterstimme klanglich und melodisch neutral und stehen einer regelgerechten Stegreifpraxis näher als die Oberstimmen des folgenden Textteils. Damit verweist das Vorspiel auch auf die klanglichen Grundlagen, die den kunstvollen Satz während des Textvortrags ermöglichen.

Die Ausführung des Vorspiels im Stimmtausch zeigt, daß dieses Verfahren nicht an eine präexistente Stimme gebunden ist. Zwar ist die Unterstimme deutlich aus der vorgegebenen „*Salve rosa florum*“-Melodie entwickelt, doch orientiert sich ihre Konzeption ebenso an der Verpflichtung, den Stimmtausch auch in der freien Anlage des Einlei-

tungsteils zu erhalten. Durch die Verlegung des Quintsprungs im ersten Abschnitt und die Aneinanderkopplung der beiden Durchläufe im zweiten Abschnitt gelingt es, die über den Bereich der Terz-Sext- und Quint-Oktav-Klänge hinausreichenden Intervalle Quint und Quart in ein Pausenfeld einzuspannen, das die Stimmtauscharchitektur wider-spiegelt.

Die wichtigste Trennstelle des Vorspiels befindet sich zwischen den beiden Stimmtauschblöcken. Um die Oberstimmen für den zweiten Stimmtauschblock wieder in die richtige Lage (d. h. das Triplum über dem Duplum) zu bringen, werden ihre Positionen vertauscht. Während sich das Duplum aber der Unterstimmenpause anschließt, überbrückt das Triplum seine Quart durch eine melodische Aufwärtsbewegung (Abb. 27).

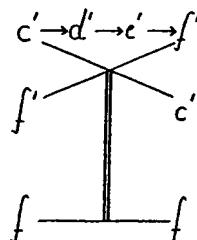


Abb. 27

Auf einer untergeordneten Ebene kommt es zu zwei weiteren Trennstellen, nämlich zwischen den beiden Gliedern, die jeweils einen Stimmtauschblock bilden. Die Situation ist hier unterschiedlich, da die Oberstimmenpositionen im zweiten Stimmtauschblock auf die richtige Lage im Schlußklang hin angelegt sind (Abb. 28).²⁶ Trotzdem bringt das Duplum im zweiten Stimmtauschblock wieder den melodischen Aufschwung zum f' , während jetzt, obwohl die Unterstimme ebenfalls zu ihrem nächsten f überleitet, das Triplum pausiert (Abb. 29).

²⁶ Diesem Konzept zuliebe nimmt der Komponist dort nach dem ersten Schlußpunkt auf g einen aus dem melodischen Rahmen fallenden Sextsprung in Kauf. Ähnlich weite Intervalle treten sonst — abgesehen von der Zäsurstelle im zweiten Textteil, wo die Septe $c' - b'$ aufgrund des Stimmtauschs unvermeidbar ist — nur im Übergang zum Zwischenspiel und zum zweiten Textteil auf. Ursache dieser Brüche ist die Tatsache, daß der Komponist darauf achtet, jeden Teil seines Stücks mit der richtigen Lage der Oberstimmen abzuschließen, was mit Ausnahme des Vorspiels, das natürlich auch mit der richtigen Lage der Oberstimmen einsetzen muß, dazu führt, daß jeder Teil in der falschen Lage ansetzt.

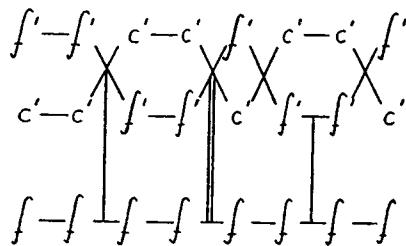


Abb. 28

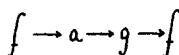
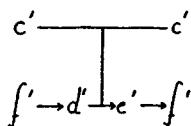


Abb. 29

Die Aneinanderkopplung der beiden Unterstimwendurchläufe im zweiten Stimmtauschblock bringt es mit sich, daß die Triplumpause unmittelbar vor Schluß noch einmal im Duplum erscheint. Danach wird der Schlußklang auf *f* durch ein weiteres Anzielen von *g* aus bekräftigt, wobei es im Duplum zu der folgenden Bewegung kommt (Abb. 30):²⁷

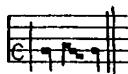


Abb. 30

²⁷ Die hier am Ende des Vorspiels auftretende dreistimmige Schlußbildung erscheint nicht nur im ersten Textteil transponiert am Ende der ersten Hälfte, sondern schließt auch das zweite Vorspiel und den ersten Abschnitt des zweiten Textteils ab. (Die Überlieferung endet dann bereits nach wenigen Klängen und kann wegen der unerwarteten Weiterführung ab „turba“ nicht mit Sicherheit bis zum nächsten Schluß rekonstruiert werden. Möglicherweise liegt ein Tausch der beiden „-orum“-Hälften vor, nach dem die Musik wieder der Stelle „vite ianua“ folgt.)

Dieses für sich stehende melodische Partikel ist aber dafür verantwortlich, daß die erwartete Pause zwischen den beiden Gliedern des ersten Stimmtauschblocks ausfällt. Stattdessen setzt der Komponist die Pause früher, um das in gleicher Weise am Anfang des Duplum auftretende Partikel bausteinhaft gegen den weiteren Verlauf abzugrenzen, und gibt der Stimme damit über den festen Stimmtauschbau hinaus ein eigenständiges symmetrisches Moment. Die eigentliche Pausenstelle wird hingegen durch eine zweifache melodische Überbrückung der beiden Oberstimmen vernachlässigt, die es dem Triplum erlaubt, in einem großen melodischen Bogen vom Anfang her in das im Rahmen der Stimmtauschkonstruktion vom Duplum übernommene Partikel auszulaufen. Die nicht pausierende Stimme greift zur bekannten aufwärtsgerichteten melodischen Weiterführung, die jetzt auf den Ton b' zielt. Damit kann auch im ersten Stimmtauschblock die Pausensetzung in die Stimmtauschsymmetrie einbezogen und für den gesamten Teil das regelmäßig abwechselnde Auftreten der Pausen in Duplum und Triplum gesichert werden (Abb. 31).

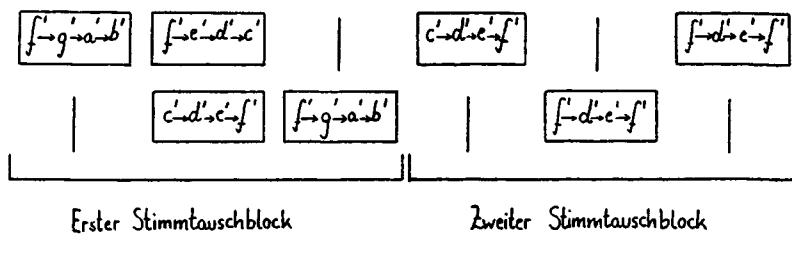


Abb. 31

Auf der Basis einer freien Grundstimme werden so Stimmtauschkonstruktion und klangliche Disposition zu Beginn des Stücks eng miteinander verzahnt, während danach über der vorgegebenen Melodie die Stimmtauschglieder unvermittelt nebeneinanderstehen.

Auch die Unterstimme des zweiten Vorspiels nimmt den Verlauf der Melodie im zweiten Textteil voraus. Nach längerem Kreisen um c' sinkt sie bis zum f hinab. Hier jedoch ist ihre Abwärtsbewegung über den gesamten Hexachordraum von d' bis f als Sequenz gestaltet (Abb. 32). Wie im ersten Vorspiel strebt der Komponist auch im zweiten Vorspiel eine Verzahnung der beiden Stimmtauschglieder an. Diese Verzahnung drängt ihm in der Unterstimme die Sequenz geradezu auf, da sie den Grundton f zweimal von oben ansteuert, wenn man sie um eine dreitönige Ligatur verlängert. Sie wird aber durch die

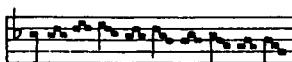


Abb. 32

Tatsache erschwert, daß hier — anders als im ersten Vorspiel — der Unterstimmenverlauf eben nicht mit *f*, sondern mit *b* beginnt. Aus diesem Grunde führt der Komponist nach dem zweiten *f* eine Pause ein, die scheinbar die beiden Stimmtauschglieder in der Unterstimme voneinander trennt (Abb. 33).

Abb. 33

Diese schwierige Situation ist nur durch eine weitaus komplexere Verzahnung als im ersten Vorspiel zu bewältigen, die der Komponist herstellt, indem er von zwei Überlegungen ausgeht: Während der Pause sind die Oberstimmen unabhängig, da ja die Unterstimme keine klangbildende Kraft besitzt, und können sich bereits wieder analog zum ersten Stimmtauschglied bewegen. Er muß also nach Beendigung des ersten Stimmtauschglieds für das jetzt am Anfang des zweiten Stimmtauschglieds stehende *f* eine Konstellation schaffen, die ihm das bruchlose Anschließen der durch das erste Stimmtauschglied gegebenen Oberstimmenverläufe erlaubt. Die Oberstimmenverläufe des ersten Stimmtauschglieds ergeben sich aber aus der klanglichen Disposition, die auf alle Längen Quint-Oktav-Klänge setzt, die mit Terz-Sext-Klängen verbunden werden (Abb. 34). Dieses wieder ganz mechanische Parallelbewegungskonzept wird im ersten Stimmtauschglied mit vertauschten Oberstimmenrollen durchgeführt, um die Stimmen am Schluß des Vorspiels in der richtigen Lage enden zu lassen. Das zuletzt auf *c'* stehende Triplum muß also nach oben weitergeleitet werden, um den Anschluß zur Bewegung *g'-a'-b'* in der Pause zu ermöglichen. Auch hier bietet sich dafür natürlich die aus dem ersten Vorspiel bekannte Überbrückung an, die vor der Pause zur Oktave *f-f'* führt, zumal das Triplum mit derselben Wendung, dort vom *f'* ausgehend (im er-

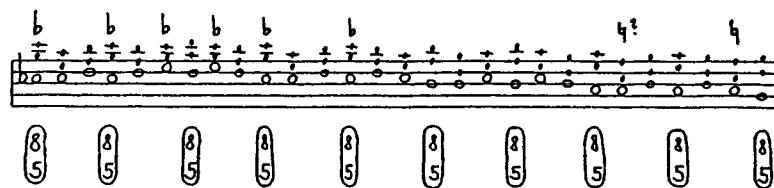


Abb. 34

sten Vorspiel standen diese beiden Versionen ebenfalls nebeneinander), schon zu Beginn ansetzte. Da das Triplum, nun in der höheren Lage, das zweite Stimmtauschglied mit f' abschließt, kann es die Wendung vom Beginn zur letzten Sequenzligatur der Unterstimme sogar noch einmal bringen und — ähnlich wie das Duplum im ersten Vorspiel — innerhalb seiner Stimme Symmetrie erzeugen. Daneben tritt sie ein weiteres Mal ganz zufällig im ersten Stimmtauschglied innerhalb einer Sequenzkette auf und stört so die Symmetrie — ein Problem, das der Komponist später ebenfalls löst. Im gegenwärtigen Stadium stellt sich der Verlauf des Triplum folgendermaßen dar (Abb. 35):



Abb. 35

Das Duplum bringt zur Aufwärtsbewegung des Triplum an der Nahtstelle die wieder aus dem ersten Vorspiel bekannte Pause und setzt danach, um die Oktave $f-f'$ der beiden Außenstimmen zum Quint-Oktav-Klang zu vervollständigen, auf dem c' an, das bruchlos in den Triplumverlauf des ersten Stimmtauschgliedes weiterführt und auf diese Weise die Überbrückung $c'-d'-e'-f'$ unmittelbar an das Triplum anschließend noch einmal erklingen lässt. Im gegenwärtigen Stadium stellt sich der Verlauf des Duplum folgendermaßen dar (Abb. 36):



Abb. 36

Die klangliche wie melodische Konzentration des dreistimmigen Ablaufs ist nun jedoch so stark, daß sie in Einförmigkeit umschlägt. Geraide der Pausenmangel, an dem die beiden Oberstimmen — besonders das Triplum — leiden, verhindert es, daß diese Tendenz durch ein gliederndes Moment ausgeglichen wird. In einem letzten Arbeitsgang hat sich der Komponist deshalb an die Einführung weiterer Pausen begeben. Dem Sequenzmodell folgend wählte er eine regelmäßige Pausensetzung, die der dreistimmigen Faktur erst die endgültige Form gab. Sie führt nämlich nicht nur zu einem Wechsel von $\frac{3}{3}(\text{G})$ - und $\frac{6}{6}(\text{G})$ - Einheiten, sondern hebt auch die Überbrückungsfloskel zu Beginn und über der einzigen Pause der Unterstimmen als selbständiges melodisches Teil hervor, während ihr symmetriestörendes Auftreten innerhalb der Stimmtauschglieder verschwindet. Außerdem differenziert sie Duplum und Triplum in eine melodisch führende Oberstimme und eine lediglich den Klang füllende Mittelstimme. Hat die Klanglichkeit die Ein-dimensionalität der Einstimmigkeit zur Zweidimensionalität geweitet, so verleiht diese gleichsam von der Komposition ausgeübte Regiefunktion, die jeweils eine Stimme in den Vordergrund stellt, dem flächigen Klangkonzept auch die Raumwirkung der Dreidimensionalität. Damit werden in der englischen Mehrstimmigkeit des 13. Jahrhunderts wichtige Grundlagen für die Opernkultur des 17. und 18. Jahrhunderts gelegt.²⁸

In einer anderen Stimmtauschkomposition, „Quam admirabilis“ (Worcester, Chapter Library, Add. 68, Fragment XXVIII, f. b1^v und b2^r),²⁹ ist diese Regiefunktion noch deutlicher spürbar, da nur die obere Stimme Text vorträgt (Abb. 37).

²⁸ In der französischen Tripelmotette derselben Zeit bleibt die Dreistimmigkeit als aufgestockte Zweistimmigkeit hingegen zweidimensional. Trotzdem bildet auch sie durch das gleichzeitige Erklingen verschiedener Texte in rhythmisch verschiedenen gestalteten Stimmen eine bedeutsame Voraussetzung gerade für die Ensemblestruktur des klassischen Musiktheaters.

²⁹ WMH, 128 f. — Wibberley schlägt in „English Polyphonic Music . . .“, I, 89–93 für die Stellen „et venerabilis“ und „iustis amabilis“ den Rhythmus  vor. Entgegen dieser und der von Dittmer, WF, Nr. 16 gewählten Lösung  scheint mir nicht nur im Einklang mit der Tonrepetition auf die drei Anfangstöne, sondern auch mit der sprachlichen Substanz  am naheliegendsten zu sein. Das Argument Wibberleys, der Schreiber entferne im Triplum die erste Semibrevis an der Stelle „iustis amabilis“ deutlich von den weiteren Semibreven, ist kaum einleuchtend, da es aufgrund des bereits geschriebenen Textes ständig zu Unregelmäßigkeiten im Abstand der Noten, die möglichst genau über den zugehörigen Vokal gesetzt werden, kommt. Abgesehen davon könnte die Folge  (die vorausgehende Longa ist zudem weiter entfernt, als Wibberleys Beispiel glauben macht) ebenso die Längung der ersten Semibrevis im Rhythmus  andeuten.

: : :

uam

uam

Des.

Quam admirabilis et venerabilis es virgo regi-a

Quam admirabilis et venerabilis es virgo regi-

salve solabilis iustis amabilis parens e-gre-gi-a

salve solabilis iustis amabilis parens e-gre-gi-

Abb. 37

Auch „Quam admirabilis“ wird durch ein Vorspiel eingeleitet, das die klangliche Basis für das Stück schafft. Das Vorspiel besteht aus einem Stimmtauschblock und einem kurzen selbständigen Schlußglied. In den beiden Hälften des Stimmtauschblocks geht die „Pes“ genannte Unterstimme vom Grundton f aus, zu dem sie dreimal zurückkehrt. Die beiden anderen Stimmen ergänzen das f in allen Fällen zum Quint-Oktav-Klang. Während sich die ersten drei Hauptklänge im gleichen Abstand voneinander befinden, wird der letzte Hauptklang hinausgezögert. Für diese Längung ist ein exponierter Terz-Quint-Klang auf c' verantwortlich, der den bis dahin ruhig pulsierenden Oktavraum von f bis f' nach oben sprengt und eine Folge von metrischen Gegenstößen hin zur neuen Ambitusgrenze g' in Gang bringt, durch die nun auch das g im Pes mit Quint-Oktav-Klängen versorgt wird. Überhaupt treten zwischen den Quint-Oktav-Säulen des Vorspiels nicht so sehr Terz-Sext-Klänge, sondern vorrangig Terz-Quint-Klänge auf (Abb. 38).

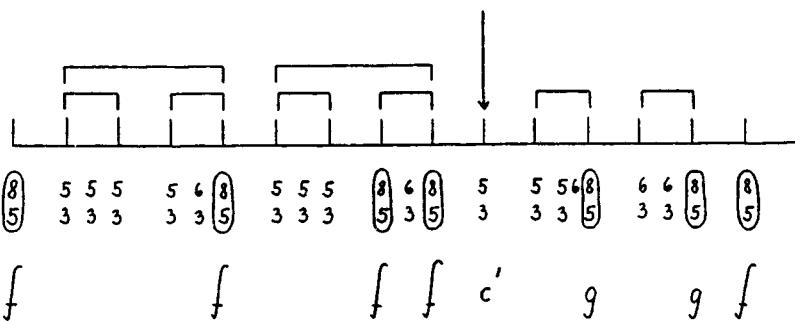


Abb. 38

Obwohl das klangliche Ergebnis ein Parallelbewegungskonzept widerspiegelt, läßt der Komponist den Eindruck von parallel verschobenen Klängen zum Teil erst mittelbar entstehen. Es zeigt sich nämlich, daß Pes und Duplum, solange der feste Oktavrahmen noch nicht überschritten werden kann, ihre Positionen im Klang austauschen, wenn der Pes über das a steigt. Ähnlich wie in der frühen Mehrstimmigkeit wird also auch hier die Parallelbewegung mit Rücksicht auf den begrenzten Ambitus modifiziert. Auf dieses Phänomen hat bereits Manfred Bukofzer anhand einer nur fragmentarisch erhaltenen dreistimmigen Sequenz

in einer Handschrift aus Reading aufmerksam gemacht,³⁰ wo die Ausgangsstimme von den beiden Zusatzstimmen im Terzabstand flankiert wird, solange sie sich im höheren Bereich bewegt. Erst als die Ausgangsstimme bei „filio“ zum ersten Mal die Finalis erreicht, springt das Duplum in die Mittellage des Klanges, um dann für den Schluß den Einklang mit der Ausgangsstimme ins Auge zu fassen (Abb. 39).



Abb. 39

Darüber hinaus müssen, bedingt durch das Stimmtauschkonzept, auch Duplum und Triplum ihre Lage im Vorspiel austauschen. Während das in der Oktav endende Triplum zusammen mit dem Pes pausiert, um danach neu in der Quint anzusetzen, überbrückt das Duplum

...
die Pause wieder mit der bekannten Formel

die noch einmal im Triplum — nach *g'* gestreckt — zwischen Stimmtauschblock und Schlußglied auftritt und das Triplum in die ihm gemäße Oktavlage des Klanges zurückführt. Insgesamt läßt sich das Vorspiel als ein ständig in Bewegung gehaltener Quint-Oktav-Klang auf *f* mit zweimal wechselnden Oberstimmenpositionen verstehen (Abb. 40).

³⁰ Oxford, Bodleian Library, Bodley 257, f. 1b^v-1a^r (vgl. zur Herkunft: *Manuscripts of Polyphonic Music: 11th-Early 14th Century*, hrsg. von GILBERT REANEY, Répertoire International des Sources Musicales, B IV¹ [München/Duisburg, 1966], 528). – Für Bukofzer stellen die Terz-Quint-Parallelen jenes Stücks eine Sonderform des Gymel dar, in der zum Duplum das Triplum als „sekundärer Gymel“ hinzutritt, „der abwechselnd mit der einen und der anderen St. in Terzen verläuft“ („Gymel“, Sp. 1144).



Abb. 40

Die vier folgenden Stimmtauschblöcke und der angehängte Schlußteil bleiben klanglich weiterhin stark auf *f* bezogen, indem sie alle in *f* beginnen und enden. Daneben stellt sich auch dort ein zweiter Klangbereich auf *g* ein, den die Musik von *f* kommend erreicht und nach *f* gehend verläßt oder der sich unvermittelt zwischen zwei *f*-Säulen schiebt.

Der erste Stimmtauschblock zielt den *f*-Klang zuerst von oben und dann von unten an, so daß sich wie im Vorspiel die Bildung dreier *f*-Klänge im gleichen Abstand ergibt, bevor in der Pänultimasituation der *g*-Bereich in Erscheinung tritt. Das Ausgreifen des *Pes* in den plagalen Tonraum bringt vor dem dritten *f*, aber auch an einigen Stellen im dritten Stimmtauschblock und im Schlußglied, Klänge in weiter Lage hervor: So wird aus dem $\frac{6}{5}$ -Klang über *d* ein $\frac{12}{8}$ -Klang und aus dem $\frac{5}{3}$ -Klang über *e* ein $\frac{10}{5}$ -Klang (Abb. 41).

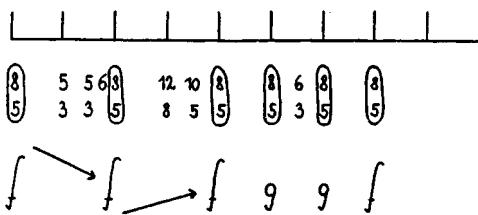
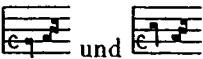


Abb. 41

Die während des gesamten Textteils zu Doppellongen gedehnten Pausen werden durch eine Abwärtsfloskel überbrückt, die derjenigen aus dem Stück „*Salve rosa florum*“ verwandt ist. Aufgrund der Dehnung setzt die Floskel jedoch hier erst in der Pause selbst an und muß, um den melodischen Zug der Oberstimme nicht im entscheidenden Moment zu unterbrechen, sondern bis zum Einsatz des nächsten Stimmtauschgliedes weiterzuführen, ähnlich der aufwärtsgerichteten Formel am Ende des Vorspiels nach *g* gestreckt werden.

Endet die Abwärtsfloskel normalerweise auf c' , so wird sie zwischen

diesem und dem folgenden Stimmtauschblock im Duplum zu verändert, um zusammen mit dem auf c' beginnenden Triplum wieder einen Quint-Oktav-Klang herzustellen. Damit tritt neben die Grundgestalt der Abwärtsfloskel eine zweite Gestalt, ebenso wie im Stück „Salve rosa florum“ auch die aufwärtsgerichtete Formel in den beiden

Fassungen  existiert.

Ist der erste Stimmtauschblock auf den Grundton f konzentriert, so erschließen der zweite und dritte Stimmtauschblock jeweils den unter f und über f liegenden Raum. In Anlehnung an das Vorspiel wendet sich der zweite Stimmtauschblock, bevor sich der g -Bereich etabliert, nach c . Die Oberstimmen nützen diese extrem tiefe Position des Pes zur weiten Lage des Quint-Dezim-Klangs, vor dem der Quint-Oktav-Klang wieder Hinführungsfunktion übernimmt. Das elementare Unterquartverhältnis zwischen f und c wird anschließend noch einmal von g aus angelegt (Abb. 42).

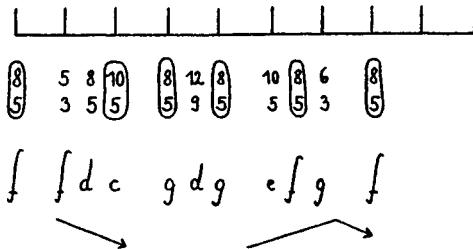


Abb. 42

Der dritte Stimmtauschblock betont neben f und g die obere Quartstation b und erreicht durch sie auch die Oberterz a (Abb. 43).

Obwohl der vierte Stimmtauschblock die größte Ausdehnung aller Stimmtauschblöcke im Textteil besitzt, ist er klanglich wieder stärker an den Grundton gebunden. Von einem Quint-Oktav-Klang über f ausgehend erreicht die Musik nach zwei Terz-Sext-Klängen einen Quint-Oktav-Klang über g . Anschließend setzt sie noch einmal mit einem Quint-Oktav-Klang über f zu einem Aufschwung paralleler Terz-Quint-Klänge an, als dessen Ergebnis sich ein weiterer Quint-Oktav-Klang über a einstellt, der jedoch sofort in einen Quint-Dezim-Klang

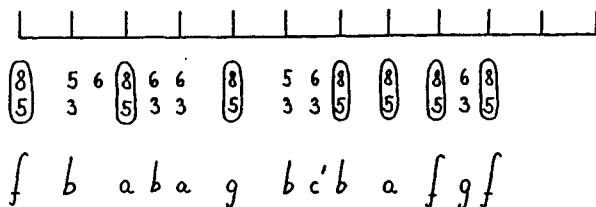


Abb. 43

über *f* umkippt. Ihm folgt nur noch die Rückführung der Oberstimme in die Oktav mit Hilfe eines Quint–Oktav–Klangs über *g* und zweier Terz–Sext–Klänge. Es fällt auf, daß dieses Umkippen zur Schlußsilbe des Wortes „*crimine*“ — wenn also von der menschlichen Sündhaftigkeit die Rede ist — stattfindet, und das in einem Stimmtauschglied, welches zusammen mit der Pause 13 Longaeinheiten umfaßt (Abb. 44).

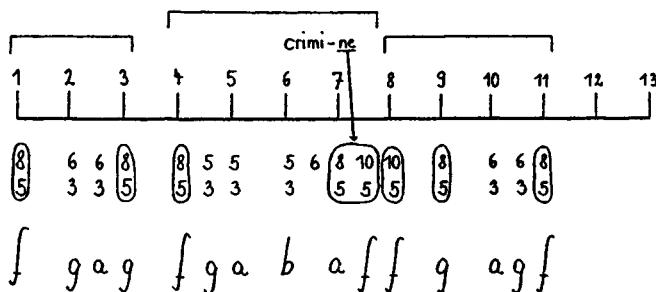


Abb. 44

In der Stimmtauschmotette „Alleluya psallat“ (Oxford, Bodleian Library, Latin Liturgical d 20, f. 25^v; Worcester, Chapter Library, Add. 68, Fragment XXXV, f. i^r)³¹ wird nach dem als Intonationsklang einzeln hingestellten Grundklang auf *g* der Nebenklang auf *a* so stark betont, daß er als das eigentliche Klangzentrum der Komposition empfunden wird. Im Zuge dieser Verlagerung wird auch der Quint–Oktav–Klang, der normalerweise am Ende der Abschnitte auf *g* steht,

³¹LUTHER DITTMER, *The Worcester Fragments: A Catalogue Raisonné and Transcription*, Musicological Studies and Documents, 2 (American Institute of Musicology, 1957), 64f. – Um Verwechslungen aufgrund der doppelten Seitenzählung (Textteil S. 1–74 und Notenteil S. 1–185) auszuschließen, gebe ich für die Übertragungen stets die Nummer an.

vom Terz-Quint-Klang auf *a* aus seiner Rolle als Hauptzusammenklang verdrängt, so daß am Ende des ersten Stimmtauschgliedes der Terz-Quint-Klang sogar als Ruheklang auf *g* eingesetzt werden kann (Abb. 45).

:: .. .: .: . :: :

al-le-lu-ya psal-lat hec fa-mi-li-a.

al-le-lu-ya conci-nat hec fa-mi-li-a

al-le-lu-ya psal-lat hec fa-mi-li-a

al-le-lu-ya conci-nat hec fa-mi-li-a

al-le-lu-ya conci-nat hec fa-mi-li-a

Al-le-lu-ya tim-pa-ni-set al-le-lu-ya psal-lat le-tus ce-tus cum ar-mo-ni-a.

al-le-lu-ya tim-pa-ni-set al-le-lu-ya ci-tha-ni-set le-tus ce-tus cum ar-mo-ni-a.

V

Al-le-lu-ja tim-pa-ni-set. Al-le-lu-ja psal-lat le-tus ce-tus cum ar-mo-ni-a

al-le-lu-ya tim-pa-ni-set al-le-lu-ya ci-tha-ri-zet le-tus ce-tus cum ar-mo-ni-a.

Al-le-lu-ja psal-lat de-o lau-dum et pre-co-ni-a.

al-le-lu-ya con-ci-nat de-o lau-dum et pre-co-ni-a

Al-le-lu-ja psal-lat de-o lau-dum et pre-co-ni-a.

All

al-le-lu-ya con-ci-nat de-o lau-dum et pre-co-ni-a.

Abb. 45

Die Tatsache, daß neben einer der beiden Oberstimmen der Pes stets am Textvortrag beteiligt ist, während die jeweils textlose Oberstimme sich den texttragenden Stimmen rhythmisch anschließt, nähert die Faktur des Stücks dem Conductus an. Darüber hinaus eröffnen die dauernden Stimmkreuzungen, die den Klang in sich kreisen lassen, die Möglichkeit, im Binnenbereich auch den Pes in den Stimmtausch einzubeziehen und auf diese Weise Rondelluselemente anzubringen. Dies geschieht an einer Stelle im zweiten Stimmtauschblock, die zusammen mit dem vorausgehenden „alleluya psallat“ des Duplum in den dritten Stimmtauschblock übernommen wird (Abb. 46).

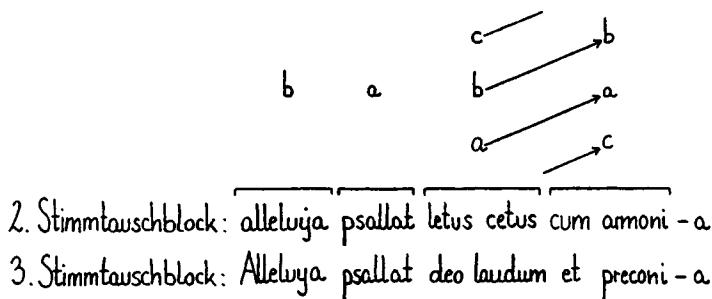


Abb. 46

Wenn im folgenden „Alleluia“ der Pes die Tonfolge einer gregorianischen Melodie annimmt,³² verschwindet die Stimmtauschstruktur (Abb. 47). Trotzdem wird die Grundtonbezogenheit des vorausgehenden „Alleluia psallat“ aufrechterhalten, indem der jetzt im wesentlichen die Grundstimme bildende Pes dreimal nach *g* pausiert. Zusätzlich nützt der Komponist die beiden Stellen, an denen der Pes das *g* von der Obersekunde aus erreicht, nämlich am Ende des ersten Pes-abschnitts und am Schluß, zu einer Zielbewegung im Triplum, die den *g*-Klang deutlich als die zentrale Station des klanglichen Verlaufs hervorhebt (Abb. 48). Ist die zweite Stelle mit dem Schluß des „Alleluia psallat“ identisch, so greift die erste Stelle noch einmal die ebenfalls in „Alleluia psallat“ verwendete Überbrückungsfloskel auf, die von der Oktave des Quint-Oktav-Klangs im Duplum oder Triplum nach unten führt, während die übrigen Stimmen pausieren (Abb. 49).

³² Es handelt sich entweder um das „Alleluia Virga Jesse“ oder „Alleluia Dulce lignum“; vgl. WF, 29 (unter Nr. 46).

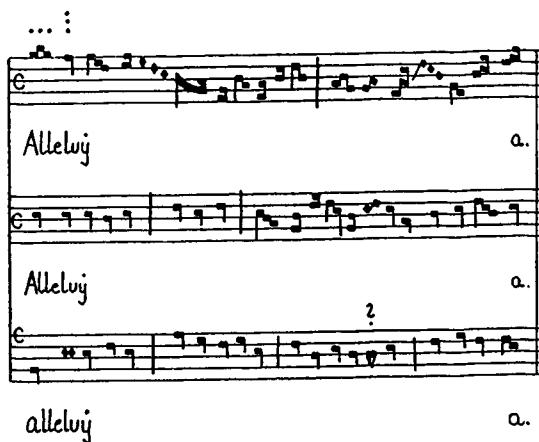


Abb. 47



Abb. 48

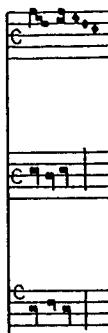


Abb. 49

Wesentliche Merkmale weisen die besprochenen Stücke demnach als Komposition aus: Mit drei Stimmen werden Abschnitte verschiedener Länge ohne cantus firmus individuell gestaltet. Trotzdem beruht der klangliche Verlauf auf einem Parallelbewegungskonzept, das mit einem dem Cantus-firmus-Prinzip abgeneigten Pendeln zweier Klangqualitäten verbunden wird. Dieses Pendeln bildet auch die klangliche Wurzel für das Entstehen melodischer Phrasen, die in einer Stimme auftreten und dann von anderen Stimmen übernommen werden können. Bevorzugt siedeln sich solche melodischen Phrasen an der oberen Klanggrenze an, während die tieferliegenden Klangbestandteile lediglich Basisfunktion übernehmen. So ist ein klanglich in sich ruhendes musikalisches Geschehen denkbar, das sich auf ein zeitliches Ausbreiten der Wiederholungsübung beschränkt und deshalb nicht nur schriftlos existiert, sondern ausgesprochen volkstümliche Züge trägt. Es läßt sich modellhaft realisieren, wenn man das oben mitgeteilte „Alleluya“-Element aus dem vorgegebenen Ablauf der gregorianischen Tonfolge löst und mehrmals nacheinander unter Anwendung des Stimmtauschverfahrens durchführt (Abb. 50).



Abb. 50

Das Modell stellt also die melodische Kultivierung eines elementaren Klanggeschehens dar, durch das ein stehender Quint-Oktav-Klang in Bewegung gehalten wird. Seine Eigengesetzlichkeit zeigt, daß es sich nicht auf eine vorgegebene melodische Gestalt bezieht. Auch in den drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa ist dasselbe Phänomen des klanglichen Pulsierens nicht an die Aktivität der gregorianischen Ausgangsstimme gebunden, sondern tritt im Gegenteil allein dort auf, wo deren Fluß zum Stillstand gekommen ist und nur noch statische

Einzeltöne vorliegen. Jeder Versuch, das Modell auf einen Cantus firmus zurückzuführen, ginge von falschen Voraussetzungen aus und wäre folglich zum Scheitern verurteilt.

Hingegen spricht gerade ihre Unabhängigkeit vom Cantus-firmus-Prinzip dafür, daß die einprägsame Anlage des Modells nicht nur volkstümliche Züge trägt, sondern tatsächlich eine volkstümliche Musizierpraxis widerspiegelt. Über diesen Bereich Aussagen zu machen, ist naturgemäß schwierig, da in der Regel das dokumentierende Medium der Notenschrift fehlt. Nun berichtet aber Giraldus in seiner *Descriptio Cambriae* von einer solchen Praxis, die zu seiner Zeit, also um 1200,³³ im äußersten Westen Englands, nämlich in Wales, gepflegt wurde. Sein Bericht lautet: „Beim klanglichen Musizieren lassen sie [die Waliser] die Gesangslinien nicht gleichförmig, wie anderswo, sondern vielverzweigt — in vielen Rhythmen und Melodien — ertönen. Dergestalt, daß du in der Menge der Singenden — wie es dieser Leute Brauch ist —, wieviele Köpfe du siehst, soviele Gesänge und mannigfaltige Unterschiede der Stimmen hörst, die schließlich durch ihre Übereinkunft auf einen Zusammenklang unter der sanften Süße des B molle und eine mehrstimmige Melodie gerichtet sind. Auch in der nördlichen Gegend Großbritanniens, jenseits des Humber nämlich, in Yorkshire, bedienen sich die Engländer, die jenes Gebiet bewohnen, beim Singen eines ähnlichen übereinstimmenden Zusammenklingens. Jedoch gehen sie nur mit zwei verschiedenen Tönen und Stimmen vor: die eine weiter unten brummend, die andere aber von oben herab leicht dahinstreichend und zugleich auch erfreuend.³⁴ Nicht durch Kunst aber, sondern langjährigen Gebrauch, und in der langen Zeit schon fast in Natur verwandelt, erwarb sich dieser wie jener Stamm diese Besonderheit. Daher hat sie bei jedem der beiden solche Bedeutung gewonnen und bereits tiefe Wurzeln geschlagen, daß hier gewöhnlich nichts einfach — nichts, wenn nicht vielverzweigt wie bei den Ersteren, so wenigstens zweifach wie bei den Letzteren — vorgetragen wird; die Kinder auch — was in höherem Grade verwunderlich ist —, meistens noch ohne sprechen zu können, befolgen, sobald sie vom Weinen zu Gesängen fortschreiten, dieselbe Art und Weise zu singen. Weil sich aber nicht insgesamt alle Engländer, sondern nur diejenigen im Norden ebendieser Möglichkeiten

³³ Die entsprechende Passage entstand wahrscheinlich als Nachtrag erst um 1220; vgl. SHAI BURSTYN, „Gerald of Wales and the *Sumer Canon*“, *The Journal of Musicology*, 2 (1983), 136, Fußnote 5a.

³⁴ Möglicherweise denkt Giraldus an eine in hoher Lage über einem Bordunton improvisierende Stimme, also dieselbe Situation, die in den Haltetonpartien der zweistimmigen Notre-Dame-Organa herrscht.

der Stimmen bedienen,³⁵ glaube ich, daß sie, wie die Verwandtschaft des Sprechens, so auch die Eigenart des Singens von den Dänen und Norwegern, die jene Teile der Insel oft einzunehmen und besetzt zu halten pflegten, übernommen haben.“³⁶

Man wird zugeben müssen, daß sich das aus dem „Alleluya“-Element entwickelte Modell nicht voll mit dem von Giraldus entworfenen Bild deckt. Zuerst einmal muß es von *g* nach *f*, in die Tonart der übrigen Beispiele, transponiert werden, um die Stimmen „auf einen Zusammenklang unter der sanften Süße des B molle“, wie Giraldus schreibt, zu vereinigen. Indem dann der Oktavton in der dominierenden Oberstimme mit einem Halbtorschritt erreicht wird, erhöht sich auch die Strebetendenz des Gegenklanges zum Grundklang (Abb. 51).



Abb. 51

Besonders aber kann der Eindruck, man höre „soviele Gesänge und mannigfaltige Unterschiede der Stimmen“, wie man Köpfe „in der Menge der Singenden“ sehe, nicht zustandekommen, wenn in einem auf Dreistimmigkeit beschränkten Konzept wiederum nur jeweils eine der beiden Oberstimmen im Vordergrund steht.

Es gibt ein einziges Stück, das die Anlage des Modells realisiert und dabei durch seine eigentümliche Disposition die von Giraldus beschriebene Wirkung hervorruft: den Sommerkanon (Abb. 52).³⁷

³⁵ Giraldus scheint hier Wales einzuschließen, das sich ja noch in der Landkarte des Matheus Parisiensis (London, British Library, Cotton MS Claudius D VI, f. 12v; Faksimile in: JANICE ANDERSON, *The British Library: The Reference Division Collections*, [London, 1983], 11) im Nordwesten Englands, auf der Höhe des Flusses Humber und der Stadt York, befindet.

³⁶ Eine Übersetzung derselben Passage ins Englische teilt neben dem lateinischen

V

Umer is icumen in. Uhude sing cuccu. Groewp sed and blowep med and springp be wde nu.
Perspi-ce christicola. que digna-ci-o. ce-li-cus a-gri-co-la pro vi-tis vici-o.

Sing cuccu Awe bletep after lomb. haup after calve cu. Bulluc stertep. bucke vertep
fi-li-o non parcens expo-su-it mor-tis ex-i-ti-o Qui cap-ti-vos se-mi-vi-vos

mure sing cuccu. Cuccu cuccu Wel singes þu cuccu ne swik þu never nu.
a suppli-ci-o vi-te donat et secum co-ronat in ce-li so-li-o

ing cuccu nu. Sing cuccu.

ing cuccu. Sing cuccu nu.

Hanc rotam cantare possunt quatuor socii. A paucioribus autem quam a tribus vel saltem duobus non debet dici. preter eos qui dicunt pedem. Canitur autem sic. Tacentibus ceteris unus inchoat cum his qui tenent pedem. Et cum venient ad primam notam post crucem inchoat alius. et sic de ceteris. singuli vero repausent ad pausaciones scriptas et non alibi spacio unius longe note.

Abb. 52

Nicht nur ist sein singuläres Auftreten ein Indiz dafür, daß hier eine musikalische Daseinsform in die Schriftlichkeit eindringt, die normalerweise in einem schriftlosen Bereich existiert,³⁸ auch weist der durch die großen „S“-Initialen als primär gekennzeichnete englische Text (den „Pes“-Stimmen fehlt ein zweiter, lateinischer Text sogar völlig)³⁹ inhaltlich in die weltliche Sphäre der Illiterati.⁴⁰ Um jedoch den voreiligen Schluß zu vermeiden, man habe es nun zweifellos mit einem von dort fertig in das Kloster von Reading, aus dem die Handschrift stammt, übernommenen Gebilde zu tun, ist es notwendig, verschiedene Schattierungen des „Weltlichen“ zu unterscheiden: Der Inhalt von „Sumer is icumen in“ steht dem geistlichen Ambiente nicht entgegen, da auch einem Mönch die Freude über das Anbrechen der wärmsten Jahreszeit erlaubt ist, während in den französischen Motettentexten parallel zur sogenannten „Trovèreyrik“ der beginnende Frühling ein mit der Verherrlichung geschlechtlicher Liebe fest verbundener Topos ist, der darauf schließen läßt, daß die junge, als lateinischer Tropus für den Gottesdienst entstandene Gattung mit dem Wechsel der Sprache Kloster und Kirche verlassen und eine neue Heimat in den Städten und

Originalwortlaut BURSTYN, „Gerald of Wales . . .“, 135 f. mit.

³⁷ London, British Library, Harley 978, f. 11^v; Faksimile z. B. in: *Early English Harmony*, I, pl. 22. Farbige Reproduktionen finden sich auf dem Cover der Schallplatte *Medieval English Lyrics*, hrsg. von FRANK LL. HARRISON und ERIC J. DOBSON, ZRG 5443 (London, 1965) und als Postkarte ‚Sumer is icumen in: The famous round for two or four voices, written at Reading Abbey in Berkshire, probably in the mid-13th century./Harley MS 978, f. 11b, BL/C/MSS/189 (The British Library Board, 1982).

³⁸ Damit könnte es zusammenhängen, daß dem Stück eine längere Aufführungsanweisung beigegeben ist — ein Umstand, der ROBERT FALCK in „Rondellus, Canon, and Related Types before 1300“, *Journal of the American Musicological Society*, 25 (1972), 57 beschäftigt hat.

³⁹ FRANK LL. HARRISON hat in seinem Buch *Music in Medieval Britain*, Vierte Auflage (Buren, 1980), 144 die Auffassung vertreten, der lateinische Text sei der ursprüngliche, und die ersten fünf Töne des „Pes“ mit der Marienantiphon „Regina caeli“ in Verbindung gebracht. Hingegen kann in meinen Augen kein Zweifel daran bestehen, daß dieses Verhalten der Grundstimme Teil des von mir beschriebenen Modells ist, das auf der cantus-firmus-unabhängigen Pendelbewegung zweier benachbarter Klänge beruht. So wendet sich nicht nur die Unterstimme von „Nobilis humilis“ (S. 78 f.) nach dem Grundton stets der Obersekunde zu, um danach in den Grundton zurückzukehren, auch jede Komposition, die das Modell realisiert (siehe Kapitel III) oder von ihm abgeleitet ist (siehe Kapitel IV), wird im Pes abwechselnd

den Grundton und die Obersekunde, bzw. die Oberterz ( , bzw. ) bringen.

⁴⁰ Zusätzlich spricht die Regelmäßigkeit der „u“- und „i“-Laute in der ersten Phrase für eine Entstehung des englischen Textes vor dem lateinischen Text.

an den Höfen gefunden hat. Es ist also möglich, daß „Sumer is icumen in“ — eine schriftlose Musizierform aus dem weltlichen Bereich nachahmend — insgesamt im Kloster und für das Kloster geschaffen wurde, wie es überdies der bewußte Bau des Stücks wahrscheinlich macht.

Das musikalische Geschehen spielt sich auf zwei Ebenen ab: Die beiden durch das Stimmtauschverfahren miteinander verknüpften „Pes“-Stimmen bewegen sich in einem Quintraum von f bis c' symmetrisch um die Mittelachse a , wobei der Quintsprung nach oben durch eine zweitonige Ligatur überbrückt wird. Gleichzeitig führen vier Stimmen in einem Oktavraum von f bis f' eine „Rota“ aus, die nicht allein die drei Töne des Quint-Oktav-Klangs, sondern zusätzlich die von den „Pes“-Stimmen nur gestreifte Terz a benützt.

Das Wort „Rota“ bezieht sich offensichtlich auf das dauernde Umwälzen der Klangelemente, das sich im Bild des Rades fassen läßt (Abb. 53):

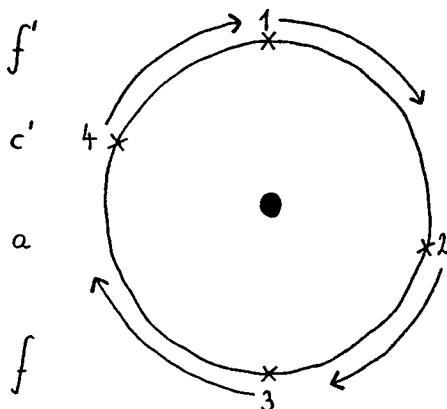


Abb. 53

Erreicht die erste Stimme Station 2, beginnt die zweite Stimme auf Station 1.

Erreicht die zweite Stimme Station 2, beginnt die dritte Stimme auf Station 1.

Erreicht die dritte Stimme Station 2, beginnt die vierte Stimme auf Station 1.

Erreicht die vierte Stimme Station 2, beginnt die erste Stimme wieder auf Station 1.

Et cetera.

Erst bei der dritten Drehung wird das Rad abgebremst, um die Melodie schlußkräftig auf dem Grundton zu beenden (Abb. 54):

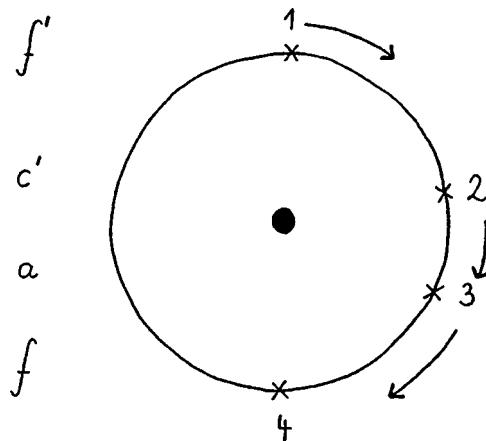


Abb. 54

Sieht man vom Beginn des Kanons ab, so kommt es auf diese Weise nur hier zu einer Stelle, an der die Terz im Klang ausfällt (Abb. 55).

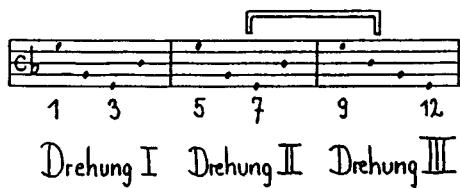


Abb. 55

Die Schlußwirkung wird verstärkt, indem der Abstieg von c' über a nach f zu einer melodischen Phrase zusammengefaßt wird, während vorher die jeweilige Position der dominierenden Anfangsbewegung auf f' (im folgenden Schema: $\boxed{\quad}$) mit der durch die Longapausen bezeichneten äußeren Gliederung der Melodie (im folgenden Schema: $\overbrace{\quad}$) eine symmetrische Anlage bildet (Abb. 56):

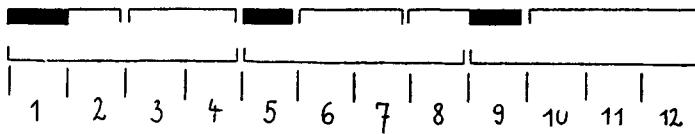


Abb. 56

Die Anfangsbewegung dominiert nicht nur aufgrund ihrer hohen Lage: Damit der feste Oktavrahmen $f-f'$ nicht gesprengt wird, führt sie in das Pendeln der benachbarten Klänge einen linearen Gegenzug ein, der sich deutlich als eigenständige Kraft geltend macht (Abb. 57).⁴¹

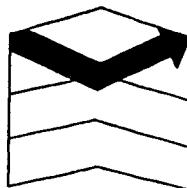
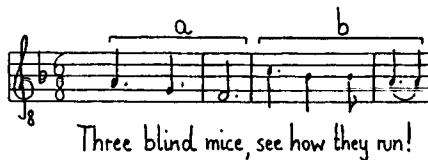


Abb. 57

Wie schon in der „Frühen Mehrstimmigkeit“ setzt sich also auch hier Parallel- in Gegenbewegung um.

Ein weiteres Indiz für die volkstümliche Herkunft des Sommerkanons ist die Tatsache, daß ein aus späterer Zeit stammendes englisches Kinderlied, das nach wie vor ausgesprochen populäre „Three Blind Mice“, dieselben klanglichen und melodischen Merkmale ausprägt (Abb. 58).⁴²



⁴¹ In meiner Magisterarbeit wies ich auch durch den Vergleich des „Rota“-Beginns mit der Oberstimme der Notre-Dame-Motette „Error popularis“, bzw. „Fole acostumance“ darauf hin, daß sich die englische Musik nicht „säuberlich von der französischen der Zeit trennen“ läßt („Stimmtauschmotetten in den Worcester-Fragmenten“ [Hausarbeit zur Erlangung des Magister-Grades München, 1983], 48).

⁴² Zitiert nach: *The Children's Song Book*, hrsg. von MICHAEL FOSS (London, 1979), 24 (dort auf c' stehend). Auf den Zusammenhang des Kinderliedes mit dem Sommerkanon wies bereits ROBERT FALCK, „Rondellus, Canon, and Related Types . . .“, 57 hin.

The musical score consists of three staves of music in common time (indicated by 'C') and G major (indicated by a 'G'). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: 'They all ran after the farmer's wife, Who cut off their tails with a carving knife,'. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: 'Did you ever see such a thing in your life,'. The third staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: 'As three blind mice.'

Abb. 58

Die Abschnitte a und b bilden einen dem zweistimmigen „Pes“ verwandten Ablauf — die dort fehlende Terz im Grundklang wird von der „Rota“ bereitgestellt —, Abschnitt c verhält sich nicht nur als melodische Gestalt, sondern auch durch seine zweimalige Wiederholung ähnlich wie die Anfangsbewegung zu den Worten „Sumer is icumen in“. Das Kinderlied erscheint also bei näherer Betrachtung geradezu prädestiniert für eine dreistimmige Ausführung, die das zugrundeliegende Klangkonzept verwirklicht (Abb. 59).

The musical score consists of three staves of music in common time (indicated by 'C') and G major (indicated by a 'G'). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: 'See how they run!'. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: 'Three blind mice, three blind mice,'. The third staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: 'They all ran after the farmer's wife, Who cut off their tails with a carving knife,'. The lyrics 'See how they run!' appear again on the third staff.

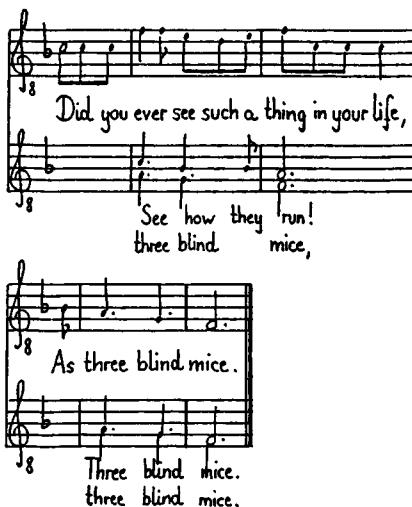


Abb. 59

Da offenbar das elementare Gefälle von Grund- und Gegenklang in einer langlebigen Tradition weiterbesteht, kann es auch auf die musikgeschichtliche Entwicklung der späteren Jahrhunderte einwirken. Plakativ tritt es immer wieder dort in den Vordergrund, wo die Sphäre des Volkes eingefangen werden soll, z. B. in den beiden Intermedien der *Weihnachtshistorie* von Heinrich Schütz, in denen die Engel den Hirten auf dem Feld die frohe Botschaft der Geburt Christi verkünden.⁴³

Beide Stücke stehen auf *f* und sind durch ein ausgedehntes Pendeln zweier Klänge bestimmt. Intermedium 2 hat im Generalbaß sogar die auch im „*Pes*“ des Sommerkanons ständig wiederkehrende Tonfolge *f-g* als Ostinato (Abb. 60).

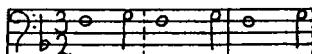


Abb. 60

Das sich gleichzeitig in Vierteln abwärts drehende Melisma der im Kanon einsetzenden Oberstimmen ergänzt mit seinen Gerüsttönen das Baßostinato zur zweistimmigen „*Pes*“-Formel (Abb. 61).

⁴³ HEINRICH SCHÜTZ, *Historia der Geburt Jesu Christi für Solostimmen, Chor und Instrumente*, hrsg. von Friedrich Schöneich, Heinrich Schütz: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, 1 (Kassel/Basel, 1955), 7-11 und 12-18.

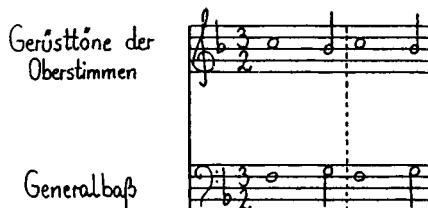


Abb. 61

Wie in der „Rota“ wird die Quinte auf *f* vom Einsatz der zweiten Stimme ab durch die Terz gefüllt (Abb. 62).

The image shows three musical staves. The top staff is labeled "Cantus I" and the middle staff is labeled "Cantus II". Both staves are in treble clef, one flat key signature, and common time. They sing the same melody: "Eh-re sei Gott". The bottom staff is labeled "Generalbaß" and is in bass clef, one flat key signature, and common time. It provides harmonic support with sustained notes and chords.

Abb. 62

An späteren Stellen ersetzt Schütz den Obersekundklang durch Klänge im Quintabstand, z. B. wenn Tenor I und II bei ihrem Auftreten das Melisma von Cantus I und II übernehmen (Abb. 63). Zu einer hemiolischen Gruppe werden die Pendelbewegung zur Oberquinte, zur Unterquinte und noch einmal zur Oberquinte kurz danach zusammengepreßt, wenn sich fünf der sechs vokalen Oberstimmen mit dem Generalbaß in blockhaftem Satz vereinigen (Abb. 64). Deutlich zeichnet sich nun eine dominantische Qualität des Gegenklangs ab, die im Sommerkanon noch unscheinbar in den melodischen Aufschwung der „Sumer is icumen in“-Bewegung eingelagert war. Im Intermedium 1 erscheint derselbe leittönige Halbtontschritt des älteren Stücks als Ostinato in der Generalbaßstimme (Abb. 65). Darüber sinken zwei instrumentale Oberstimmen und eine vokale Oberstimme, sich im Kanon nachahmend, von der Quinte abwärts, wobei die Instrumentalstimmen zu Beginn auch die Töne *f'* und *g'* einbeziehen (Abb. 66).

Ende einer
hemiolischen
Schlußbewegung

Abb. 63

Das klangliche Pendeln verbindet sich hier mit der Vorstellung einer hin und her schwingenden Wiege, denn es heißt in der Überschrift: „Worunter bisweilen des Christkindleins Wiege mit eingeführet wird“.⁴⁴

Noch deutlicher tritt die dominantische Qualität des Gegenklangs in der Wiener klassischen Musik zutage, beispielsweise im Chor Nr. 28 des Oratoriums *Die Jahreszeiten* von Joseph Haydn, wenn das Musizieren der Landleute mit seinen typischen Instrumenten dargestellt wird (T. 83–133).⁴⁵ Auf zwei Einleitungstakte, die den Ton c in gleichmäßigem 3/8-Abstand bringen, folgt ein achttaktiger Komplex, der über weiter-

⁴⁴ Auch George Gershwin's berühmtes Lied „Summertime“ aus der Oper *Porgy and Bess* mit seinem halbtaktigen Pendeln zweier Klänge im Ganztonabstand ist ein „Lullaby“, das von Glockentönen im Vorspiel eingeleitet wird; vgl. dazu Kapitel III. Exkurs: Glocken und Tonalität (Folgendes Notenbeispiel nach *Summertime: Samuel Goldwyn Filmproduktion: Porgy and Bess* [Hamburg, o. J.], 2):

⁴⁵ JOSEPH HAYDN, *Die Jahreszeiten*, Edition Eulenburg, 987 (London/Zürich/Mainz/New York, o. J.), 436–443.

Cantus I

Cantus II

Altus

Tenor I

Tenor II

Generalbaß

Hemiole

Abb. 64



Abb. 65

Violetta I

c' → c' → c' → c'

Abb. 66

hin repetiertem *c* im Baß viermal in die Gegenklangstellung ausschlägt (Abb. 67).

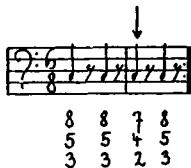


Abb. 67

In den vier nächsten Takten beginnt der Baß zwischen *a* und *e* zu pendeln, bevor er sich mit einem Ruck zum neuen Grundton *g* wendet (Abb. 68).



Abb. 68

Wiederum vier Takte lang „schnarret“ jetzt auf der Oktave *g-g'* „die Leier“, wie es im Text heißt. Immer noch auf *g* (mit der Quinte *d'*) „dudelt“ anschließend „der Bock“ — auch hier stellt sich gegen Taktende jeweils ein fremdes Klangelement ein (Abb. 69). In den Takten

G im Baß

Abb. 69

107–112 wird der von den Takten 85–92 her bekannte Vorgang auf dem selbst in die Oberoktave ausschlagenden *G* wiederholt (Abb. 70). Es folgt auf die Worte „dort fliegen die Mädchen, im Arme der Bursche“ ein taktweises Kreisen um den Ton *g*, der trotz veränderter Tonalität (die Musik pendelt jetzt zwischen einem *e*-Klang und einem Sextklang auf *dis*) seine zentrale Position behauptet, ehe mit einem klaren V–I-Schritt zum Text „den ländlichen Reihn“ der Wechsel nach *e* befestigt wird (Abb. 71). Nach längerem Verweilen auf *A*, das lediglich durch



Abb. 70



Abb. 71

zwei Zwischentakte unterbrochen wird, beginnt in T. 133 auf *F* ein neuer Teil, der den gesamten Abschnitt schwungvoll abschließt, bevor in T. 152 das große Fugato ansetzt. Die Takte 129–130 lassen den stehenden *A*-Klang noch einmal in einen anderen Klangbereich aus-schwingen (Abb. 72).

Abb. 72

Damit stellt sich die Frage, ob man in der Pendelbewegung zwischen Grund- und Gegenklang, wie sie der Sommerkanon exemplarisch ausprägt, nicht überhaupt an die Wurzel der für die spätere „harmo-nische Tonalität“ grundlegenden Tonika–Dominant–Beziehung stößt.⁴⁶ Der den Wechsel von der Dominante zur Tonika markant vollziehende

⁴⁶ Bei dieser Gelegenheit erscheint es angebracht, auf den ursächlichen Zusammen-

Quartschritt der Unterstimme fehlt im Sommerkanon zwar, tritt aber in anderen englischen Stücken des 13. Jahrhunderts immer wieder auf. In dem nach „Alleluya psallat“ folgenden „Alleluya“ ist der Quartschritt *d-g* Bestandteil der zugrundeliegenden gregorianischen Melodie. Das *d* erhält mit der Oktave *d'* und der Duodezim *a'* eine weite Klangstellung, die sich zum *g* hin in einen Quint-Oktav-Klang um den Achsenton *d* zusammenzieht (Abb. 73).

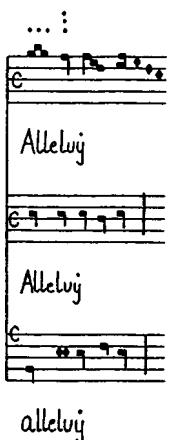


Abb. 73

Derselbe Unterquartklang wird in der über einem freien „*Pes*“ aufgebauten Stimmtauschmotette „*Sol in nube tegitur*“ (Worcester, Chapter Library, Add. 68, Fragment XXVIII, f. b2^v)⁴⁷ zwischen zwei Grundklänge gestellt und so in die gleichmäßige Pendelbewegung einbezogen (Abb. 74).

hang von Tonalität und Takt hinzuweisen, wie er sich seit den drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa besonders in der englischen Musik des 13. Jahrhunderts durch das regelmäßige Pendeln zwischen Grund- und Gegenklang auf Longaebeine ankündigt. Er lässt sich, namentlich in Form eines takt- oder halbtaktweisen Abwechselns von Tonika und Dominante, noch — und gerade! — an der von volkstümlichen Praktiken stark geprägten Musik der Wiener Klassik studieren, von wo aus er in das 19. und 20. Jahrhundert weiterwirkt. Auch in dieser musikgeschichtlich späten Musik kann zuweilen die Obersekunde ein Gegenklanggewicht an sich ziehen, so z. B. im „*Allegro con brio*“-Schlußteil von Beethovens *Egmont*-Ouvertüre (LUDWIG VAN BEETHOVEN, *Egmont, Overture for Orchestra Op. 84*, hrsg. von Max Unger, Edition Eulenburg, 604 [London/Mainz/New York/Tokio/Zürich, o. J.], 25 ff.); siehe besonders Bässe und Hörner T. 299–300 und ab T. 305, mit einem Stimmtauschblock in T. 313–316).

⁴⁷ Worcester Add. 68 . . . , 48; vgl. zu diesem und nachfolgendem Stück Kapitel IV.

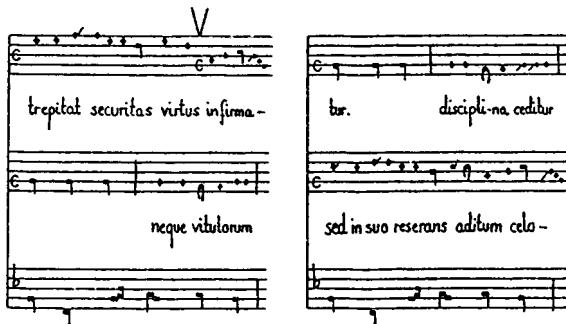


Abb. 74

Dieser zweite Stimmtauschblock ist aus dem ersten Stimmtauschblock entwickelt, der wieder das Klangmodell des Sommerkanons realisiert (Abb. 75).

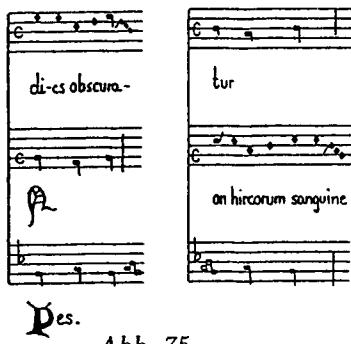


Abb. 75

Indem folglich der Obersekundklang durch den Unterquartklang ersetzt wird, erweisen sich beide Klangqualitäten als austauschbar.

Ahnlich wie der „*Pes*“ von „*Sol in nube tegitur*“ verhält sich auch die Grundstimme der Stimmtauschmotette „*Tota pulcra es/Anima mea/...*“ (Princeton, University Library, Medieval and Renaissance Manuscripts, Garrett 119, Fragment A, f. 3^r und 4^v).⁴⁸ Bereits im ersten Stimmtauschblock entspricht sie — abgesehen vom Fehlen der letzten beiden Töne — Ton für Ton dem „*Pes*“ im zweiten Stimmtauschblock des anderen Stücks (Abb. 76).

⁴⁸ Übertragung in: KENNETH JAY LEVY, „New Material on the Early Motet in England: A Report on Princeton Ms. Garrett 119“, *Journal of the American Musicological Society*, 4 (1951), 232f.



Abb. 76

Die gegenüber „Sol in nube tegitur“ melodisch reicheren Oberstimmen führen den Stimmtausch nur in der ersten Hälfte jedes Stimmtauschgliedes durch, während die Abläufe der zweiten Hälfte in derselben Stimme bleiben (Abb. 77):

Abb. 77

Wenn die Grundstimme ab der Mitte des Stücks wiederholt wird, tauschen die Oberstimmen ihre Gesamtabläufe aus (Abb. 78):

- Levy deutet fälschlicherweise die selbständige Elmuarifa \nearrow als Zweitangruppe.
- Wenn Levy statt 'et' – angeregt durch die zugrundeliegende Stelle im "Canticum Canticorum", II, 11-13 (Biblia Sacra iuxta Vulgatam Versionem, hrsg. von ROBERT WEBER, zweite Auflage [Stuttgart, 1975], II, 998) – "imber" liest, verschieben sich die nachfolgenden Silben um jeweils eine Note, so daß er schließlich das dreisilbige Wort "vinee" zu "vinae" kürzen muß.

Abb. 78

Nicht anders ist die Situation im dritten Stimmtauschblock, in dem die Grundstimme erneut zur Unterquarte ausgreift (Abb. 79).⁴⁹

-dor unguento- rum tu-o-num su-per omni-a a-ro-
non respondit mihi in- ve- nerunt me custodes ci-vi-

-ge propera a-mica mea ve-ni de li-bano ve-ni coro-
nun- ci-a dilec-to qui-a a- mo-re lan-

• s.o.

Abb. 79

⁴⁹ Ich folge hier der überzeugenden Rekonstruktion des Abschnitts durch LEVY, loc. cit.

Nur der zweite Stimmtauschblock zeigt das gewohnte Bild: Zur Wiederholung der jetzt in die Quarte geführten Grundstimme tauschen die beiden Oberstimmen ihre Abläufe vollständig aus (Abb. 80):

V

in te fávus distillans la-bi-a me-a
 -tus est que si vi et
 mel et lac sub língua tu a o-
 non inve ni il lum voca vi et
 -ren tes o do rem dede runt et vox turtu-
 -um me um custodes mu ro rum



- Der hier in der Handschrift stehende Pausenstrich beruht offensichtlich auf einem Irrtum des Schreibers.
- ♦ Die Binaria wird - anders als in der Übertragung von Levy - noch auf die Silbe "lem" gesungen.

Abb. 80

Die Tonfolge der Grundstimme, die ausgehend vom Terzintervall die Pendelbewegung um eine Stufe aufwärts schiebt, findet sich — abermals um zwei Töne erweitert — auch im dritten Stimmtauschblock von „Sol in nube tegitur“ (Abb. 81).

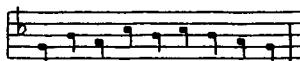


Abb. 81

Daneben tritt sie unverändert, lediglich in transponierter Form, im Pes der Stimmtauschmotette „Ave magnifica maria“ (Worcester, Chapter Library, Add. 68, Fragment XXVIII, f. a2v)⁵⁰ auf (Abb. 82).

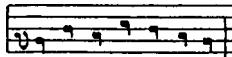


Abb. 82

Sehr bewußt werden die Schritte vom Grund- in den Unterquartklang und von dort zurück zum Grundklang in der vierstimmigen Komposition „Thomas gemma cantuarie/Thomas cesus in doviria/.../...“ (Princeton, University Library, Medieval and Renaissance Manuscripts,

⁵⁰ WMH, 71 und Worcester Add. 68 ..., 50; vgl. auch zu diesem Stück Kapitel IV.

Garrett 119, f. 2a, 3b, 4a und 5b;⁵¹ Konkordanzen: Cambridge, Gonville and Caius College, Ms. 512/543, f. 254^v–255^r, und Oxford, Bodleian Library, Latin Liturgical d 20, f. 34^v–35^r⁵² vollzogen. Beide Klänge werden jetzt auch mit der Terz gefüllt (Abb. 83).



Abb. 83

Die sich deutlich auf diese Stelle beziehenden Abschnitte (bei Levy Variation IV, XII, XVIII, XXII und XXVII) ersetzen den Unterquartklang auf der Pänullima durch einen Obersekundklang, womit sich wieder die Austauschbarkeit der beiden Klangqualitäten zeigt.

Ein in derselben Cambridger Handschrift wie die vierstimmige „Thomas“-Motette als Nachtrag notiertes Stück für zwei Stimmen spannt sogar bereits den Kadenzbogen I–IV–V–I. Besonders betont wird durch die vom Text angeregten („sub regis imperio cunctipotentiae“) fanfarenaartigen Sprünge der Oberstimme nach dem Grundklang auf f' der Oberquintklang auf c' (Abb. 84).⁵³

⁵¹Übertragung in: LEVY, „New Material...“, 234–239.

⁵²Die Oxfordner Aufzeichnung (Faksimile in: *Oxford, Latin Liturgical D 20/London, Add. Ms. 25031/Chicago, Ms. 654 App.*, hrsg. von LUTHER DITTMER, Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften, 6 [New York, 1960], 43f.) enthält auf f. 35^r die Oberstimme „Thomas gemma cantuarie“ vollständig und den größten Teil eines „Secundus tenor“, der abwechselnd der ersten und der zweiten Unterstimme in Princeton folgt, während von der vorausgehenden Seite nur ein dünner Streifen übrig ist.

⁵³Folgendes Notenbeispiel nach: JACQUES HANDSCHIN, *Musikgeschichte im Überblick*, 4. Auflage (Wilhelmshaven, 1982), 214. – In der Handschrift liegt ebenfalls Partituranordnung vor, wobei der Text für jede Stimme eigens geschrieben ist.

Gem- ma ni-tens so-le splen-didior clari-orque di-e, sub re- gis im-pe-ri-o-
 cun-dipo-ten-ti- ae. Om-nium praecellentissima grati-a.

Abb. 84

In der Musik des Mittelalters schält sich also aus einem ruhenden Klangzustand durch gleichmäßiges Pulsieren allmählich eine zweite Klangqualität als Gegenpol zum Grundklang heraus. Mit dieser Entwicklung wird der Boden für den Beziehungsreichtum der „harmonischen Tonalität“ bereitet. Stellt man sich nun die Frage, wodurch der Pendelvorgang zwischen einem Grund- und einem Gegenklang eigentlich verursacht wird, so stößt man seit dem 13. Jahrhundert immer wieder auf das Bild schwingender Glocken.

III. Exkurs: Glocken und Tonalität

Schwingt eine Glocke, so läßt die gleichmäßige Wiederkehr des Schlagtons eine zeitliche Ordnung entstehen. Zusammen mit dem Schlagton erklingt ein Spektrum weiterer Töne: Ton und Klang bilden eine Einheit. Seit der Entstehung der sogenannten „gotischen Glockenform“¹ handelt es sich um einen Klang aus Naturtönen, dessen tiefster Ton sich etwa eine Oktave unter dem Schlagton befindet. So ergibt sich ein Quint-Oktav-Klang mit tiefer Oktave, der im höheren Bereich durch weitere Töne der Naturtonreihe angereichert wird. Für die volle Klangwirkung ist zusätzlich die Terz über dem zweiten Teilton verantwortlich, die neben dem Schlagton besonders stark hervortritt.

Doch nicht nur deshalb wird der Naturklang der Glocke weniger als ein statisches Gebilde, sondern als in sich bewegt empfunden. Zum einen bemüht sich der Glockengießer darum, Schlagton und zweiten Teilton nicht ganz zusammenfallen zu lassen. Dies führt zu einer Schwebung, die — wie auf der Orgel — als ständiges Pulsieren wahrgenommen wird. Weitere Schwebungen treten in der höheren Lage des Naturklangs auf, wo mehrere Töne dicht nebeneinanderliegen. Zum anderen ruft die Tatsache, daß sich beim Läuten die Öffnung der Glocke abwechselnd zum Hörer hin- und vom Hörer abwendet, den Eindruck einer regelmäßigen Erhöhung und Senkung des Naturklangs hervor, während der eher tiefe Schlagton auf gleicher Tonhöhe durchklingt. Dieses Phänomen ist unter dem Namen „Dopplereffekt“ bekannt.

Ein ausgeglichenes Verhältnis von Ruhe und Bewegtheit ist auch das Ziel, will man Glocken unterschiedlicher Größe zu einem „Geläut“ vereinigen. Zwar soll die „Mehrheit der Schlag- und Summtöne so etwas wie eine Grundharmonie“ bilden,² gleichzeitig aber wird durch die Einführung diatonischer Schritte die melodische Aktivität der Schlagtöne gewährleistet. Fast immer enthält die sogenannte „Disposition“ die große Sekund und die kleine Terz über dem tiefsten Schlagton.

Diese für das Erklingen schwingender Glocken charakteristischen Merkmale können zu einem musikalischen Vorgang gestaltet werden, sobald das Anschlagen gezielt von außen erfolgt. Die durch die ver-

¹ Vgl. darüber und zum Folgenden: CHRISTHARD MAHRENHOLZ, „Glocken. B. Abendland: Mittelalter und Neuzeit“, MGG, 5, Sp. 284–288.

² *Ibid.*, Sp. 288.

schiedene Größe der beteiligten Glocken sich ergebende Unregelmäßigkeit des Geläuts — kleinere Glocken schwingen schneller als größere — wird ausgeglichen (Abb. 1).

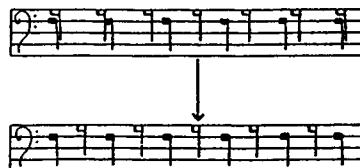


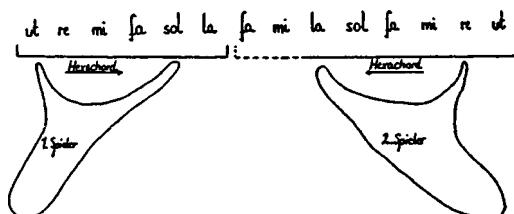
Abb. 1

Das vierstimmige Stück „Campanis cum cymbalis/Honoremus dominam/Campanis/Honoremus“³ (Oxford, Bodleian Library, Ms. Mus. c. 60, f. 85^v)⁴ ist deutlich von der Vorstellung des Glockengeläuts angeregt: 22 Perfektionen lang bewegen sich die beiden texttragenden Stimmen im oberen Bereich eines stehenden Quint-Oktav-Klanges, während die beiden Basisstimmen von Longa zu Longa abwechselnd den Grundton *f* anschlagen. Danach stellt sich für weitere 44 Perfektionen ein klangliches Pendeln zwischen dem durch die Terz aufgefüllten Grundklang und einem ebenfalls durch die Terz aufgefüllten Nachbar- klang auf *g* ein,⁵ in dem die zuerst notierte Basisstimme nicht nur in

³Die mittelalterliche Handglocke heißt „cymbalum“ im Unterschied zur „campana“, der Turmglocke.

⁴Eine Übertragung findet sich in: LUTHER DITTMER, „Beiträge zum Studium der Worcester-Fragmente“, *Die Musikforschung*, 10 (1957), 36.

⁵Die zwei Handglockenspieler auf f. 21^v des um 1175 geschriebenen *York Psalter* (Glasgow, University Library, MS Hunter 229; Abbildung in: JOHN HENRY VAN DER MEER, *Musikinstrumente: Von der Antike bis zur Gegenwart*, Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg zur deutschen Kunst- und Kulturgeschichte: Neue Folge, 2 [München, 1983], 26. Farbig reproduziert als Karte *King David and his musicians: From a Psalter written and illuminated in the North of England, c. 1170 [Glasgow University Library, MS Hunter 229]* [Maidstone, o. J.]) bringen die im Hexachordraum möglichen Quinten auf *ut* und *re* zum Erklingen:



die Terzlage der Klänge emporrückt, sondern gleich zu Beginn bis zur Quinte d' des g -Klanges, später sogar zweimal bis zur Oktave f' des f -Klanges durchstößt (Abb. 2).

Am- pa-nis cum cym-ba-lis om- nis cho-nus ho- mi- num
 Ono-re-mus do- mi- nam dig-nam ce- li cu- ri-
 Ampanis
 Onoremus
 li- ris et psal-te- ri- is lau- dent ce- li do- mi- num
 e lec-tum tam re- gi- am ma- trem re- gis glo- ri-

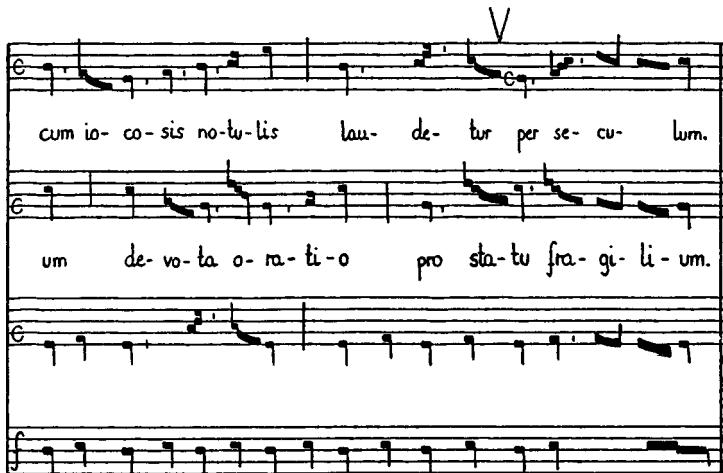
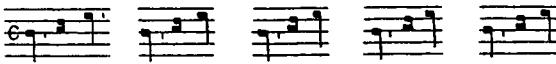


Abb. 2

Mit ihrer Bewegung zum *f'* und zurück nimmt die Basisstimme am Auf und Ab der beiden texttragenden Stimmen zwischen Quinte und Oktave des *f*-Klanges teil, nämlich (Abb. 3):

27 ff.



bzw.

27 ff.

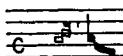
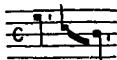
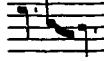
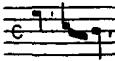


Abb. 3

Bereits in den ersten 22 Perfektionen wird die melodische Bewegung der beiden texttragenden Stimmen von ähnlichen Verbindungsfloskeln zwischen den Tönen c' und f' bestimmt, wodurch parallel zu den Basisstimmen eine Gliederung in Doppellongaeinheiten entsteht (Abb. 4).⁶

⁶ Die kleinen, für die mensurale Lesung des Stücks unerheblichen Striche — wohl eine Abart des französischen Punctus divisionis — zeigen die Tendenz, jeweils eine Verbindungsfloskel und die durch sie angezielte Longa zusammenzufassen. – Andere Eigentümlichkeiten der Notenschrift machen die Entscheidung über Zwei- oder Dreizeitigkeit der Komposition schwierig. bedeutet LB und spricht damit für Dreizeitigkeit. bzw. bedeutet SSB und spricht damit für Zweizeitigkeit. Trotzdem neige ich eher einer dreizeitigen Deutung zu, weil das englische Einzelzeichen für die Brevis in jener Zeit dem französischen Einzelzeichen für die Semibrevis entspricht (statt) und deshalb auch auf dem Gebiet der Ligaturen eine Verwischung der beiden Notenwerte eingetreten sein könnte, so daß die Auflösung von bzw. mit BBB zumindest denkbar ist. Hinzu kommt, daß an zwei Stellen der leider schwer beschädigten Quelle anstatt die Form ,

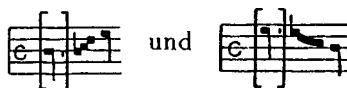


Abb. 4

Begibt sich eine Stimme von c' nach f' , so bietet sich für die andere Stimme der Gegenzug von f' nach c' an. Selbst dort, wo die komplementären Verbindungsfloskeln nicht gleichzeitig auftreten, tauschen die Stimmen gewöhnlich ihre Positionen untereinander aus (Abb. 5).

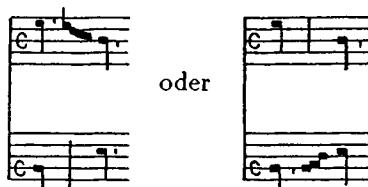


Abb. 5

Wie im drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organum verlangt der stehende oder in einen zweiten Zustand hinüberpendelnde Klang auch hier nach Stimmtausch.

An drei Stellen verdichtet sich die im Wechsel der Oberstimmenpositionen das ganze Stück hindurch gegenwärtige Stimmtauschidee zu einem Block melodischer Abläufe: zu Beginn des ersten Abschnittes (Perfectiones 2–5), zu Beginn des zweiten Abschnittes (Perfectiones 27–31) und in der Mitte des zweiten Abschnittes (Perfectiones 43–47). Im ersten Fall tauschen die beiden Basisstimmen gleichzeitig auf Longaebene den Grundton f aus, im zweiten Fall passen sie sich vordergründig dem Verhalten der texttragenden Stimmen an, obwohl sich bei genauem Hinsehen zeigt, daß aufgrund der verschiedenen Tonhöhe (f und a) kein realer Stimmtausch vorliegt. Die dort erscheinenden Pausen sind Bestandteil eines architektonischen Bauplans, der die einzel-

BBB, geschrieben zu sein scheint. Vgl. zu der ganzen Frage von Zwei- und Dreizeitigkeit im englischen Repertoire aber auch meine in „Stimmtauschmotetten...“, 13–17, geführte Argumentation. Dort wird unter anderem auf die Niederschrift von „Alle psallite cum luya“ im nordfranzösischen Codex Montpellier (Mo, f. 392^r) hingewiesen, wo die Ligatur zweifellos als SSB in einem dreizeitigen Rahmen auftaucht.

nen Perioden gleicher (z. B. 8 Longaeinheiten) oder korrespondierender (z. B. 8 und 16 Longaeinheiten) Ausdehnung wie in einer komplizierten Mechanik miteinander verzahnt (Abb. 6).

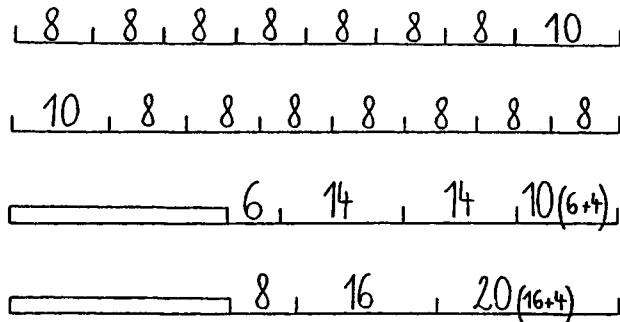


Abb. 6

Im dritten Fall wird eine entsprechende Pausenkonstellation in den Basisstimmen gerade durch diese übergeordnete Anlage verhindert: Nur die Pause der unteren Basisstimme bleibt am Ort, während die obere Basisstimme ihre Pause bereits zwei Longen früher bringt.

Das nach dem ersten Drittel des Stücks anhebende Pendeln des Grundtons zur Obersekund bestimmt auch den Baßverlauf einer Virginalkomposition von William Byrd mit dem Titel „The Bells“. Wie im zweiten Intermedium der *Weihnachtshistorie* von Heinrich Schütz ist die Bewegungsart hier dreizeitig (Abb. 7).⁷



Abb. 7

Die beiden im Kanon einsetzenden Oberstimmen ergänzen das Ostinato — wieder unter Einbeziehung der Terz — zum zweistimmigen Pesmodell des Sommerkanons (Abb. 8).

⁷ Die in der benützten Ausgabe, *The Fitzwilliam Virginal Book: Volume II*, hrsg. von J. A. FULLER MAITLAND und W. BARCLAY SQUIRE (London/Leipzig, 1899), 274–279, stehenden Wiederholungszeichen beruhen auf einem Mißverständnis: In der Handschrift sind es lediglich Verzierungen. Außerdem folgt Ziffer 4 erst zwischen Ziffer 6 und 7.

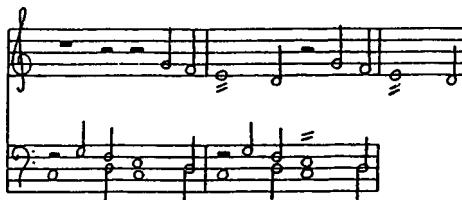


Abb. 8

Obwohl der klavieristische Spielvorgang das musikalische Geschehen auf zwei Oktaven verteilt, ist die Idee des einen sich konstituierenden Oktavraums deutlich erkennbar. Zuerst spannt sich die Quinte zur Sext (Abb. 9).



Abb. 9

Danach brechen die Oberstimmen über die Hexachordgrenze zum Oktavton durch, der nun zum Ausgangspunkt weiterer Abwärtsgänge wird (Abb. 10).



Abb. 10

Mit einer schön geschwungenen Linie weitet sich der Oktav- zum Dezimraum (Abb. 11). Der sich anschließend wieder auf den Oktavambitus beschränkende Oberstimmenkanon wird durch die pulsierenden Grenzen des Dezimraums eingerahmt (Abb. 12).



Abb. 11

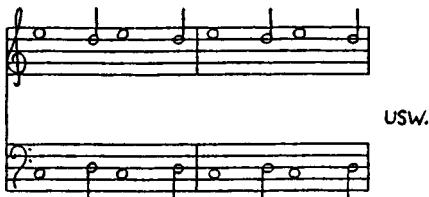


Abb. 12

Auch im folgenden durchdringen sich Oktav- und Dezimambitus wechselseitig, indem jeweils eine Stimme leittönig die Oktave anzielt, während die andere von der Dezim in diatonischen Schritten abwärtssteigt. Da die Dezim wiederum von oben — zuerst durch die Sekunde,⁸ dann durch die Terz — eingeführt wird, weitet sich der Ambitus noch einmal bis zur Duodezim. In einem langen Prozeß hat die Komposition damit vom Grundton aus ihre obere Ambitusgrenze erschlossen.

Das Ende des ersten kanonischen Abschnitts bringt kurz danach auch eine Erweiterung des Ambitus nach unten, indem der Obersekundklang durch den schlüßkräftigeren Unterquartklang ersetzt wird (Abb. 13). Die Austauschbarkeit der beiden Klangqualitäten⁹ wird besonders an einigen späteren Stellen spürbar, wenn ein gleichbleibender Melodieverlauf, im Kanon auf die Oberstimmen verteilt, abwechselnd mit der Folge Grundklang — Obersekundklang und Grundklang — Unterquartklang oder umgekehrt versehen wird, etwa zu Beginn des zweiten kanonischen Abschnitts (Abb. 14). Im letzten Abschnitt wird die Folge Grundklang — Obersekundklang endgültig zugunsten der Folge Grundklang — Unterquartklang aufgegeben.

⁸Diese war bereits in der Linie enthalten, die den Oktav- zum Dezimraum erweiterte.

⁹Dasselbe Phänomen begegnete uns bereits in englischen Kompositionen des 13. Jahrhunderts (siehe S. 117 ff.).



Abb. 13



Abb. 14

Eine andere Virginalkomposition Byrds, „The buriing of the dead“ aus dem großen Zyklus „The Battell“ (London, British Library, Add. 10337),¹⁰ verbindet die musikalische Realisierung des Glockengeläuts mit der Vorstellung eines Trauermarsches bei der Bestattungsfeier für die im Kampfe Gefallenen.

Der Baß geht wieder von der einfachen Pendelbewegung zwischen Grundton und Obersekund aus (Abb. 15).



Abb. 15

Darüber bringt die Oberstimme einen zweitaktigen, also das vorgezeichnete Tempus imperfectum füllenden Melodiebogen (Abb. 16). Wie in „The Bells“ spannt sich die Quinte zur Sext (Abb. 17). Der gesamte Komplex wird ab Takt 5 wiederholt (Abb. 18). Dabei kommt es zu einem Kanon zwischen der Oberstimme und dem Baß, in dessen Pendelbewegung der Melodiebogen, Komplex I und Komplex II miteinander verzahnend, eingelagert wird (Abb. 19).

¹⁰ Benützte Ausgabe: WILLIAM BYRD, *My Ladye Nevells Booke of Virginal Music*, hrsg. von HILDA ANDREWS [London, 1926], 38.



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19

Dieselbe Situation ergibt sich auch an der nächsten Schnittstelle (T. 8-10), bevor der Baß seine Pendelbewegung zum *E* weiterleitet und mit der mehrmaligen Bestätigung des entstehenden Terzintervalls die melodische Führung übernimmt (Abb. 20).



Abb. 20

Die Dreitongruppe erweitert sich ab Takt 17 m. A. zu einer sechsstö-
nigen Formation (Abb. 21).



Abb. 21

Gleichzeitig nimmt auch die Oberstimme ihre melodische Aktivität vom Beginn des Stücks wieder auf (Abb. 22).



Abb. 22

In einer neun Töne fassenden Gruppe wird die mit *E-F-C* beginnende Formation zu einer mit *E-F-C* schließenden Formation umgebildet (Abb. 23). Auf diese Weise verschieben sich die Oberstimmeneinheiten gegenüber dem Baß um drei Minimen — eine Distanz, die sofort durch eine dem Beginn des Stücks entsprechende Spannung der Quinte zur Sext um eine Minima verringert wird (Abb. 24). Der verbleibende Freiraum von zwei Minimen wird vom Baß schließlich zu einer markanten V-I-Kadenz genützt, die das Stück — sieht man von einem angehängten „instrumentalen Amen“ ab — zu seinem Ende bringt.

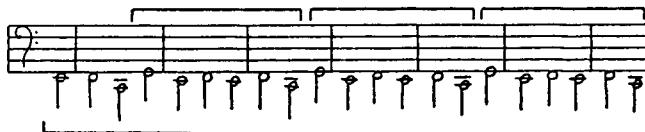


Abb. 23

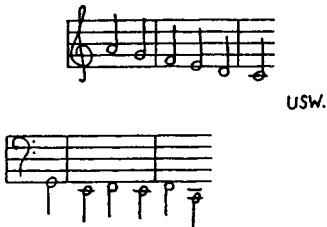


Abb. 24

Doch stellt sich das Pendeln zweier Klänge im Zusammenhang mit Glocken nicht nur in englischen Stücken ein. Auch Ludwig Senfls Komposition „Das Gläut zu Speyer“ etwa beruht auf dem gleichmäßigen Wechsel zwischen einem *C*- und einem *F*-Klang, der unter Einbeziehung der Terzstation *a* weitere Klangverbindungen hervorbringt.¹¹

An einigen Stellen wandert ein dreistimmiger Vorgang zwischen zwei Aufführungsgruppen hin und her, wobei sich die Scheidung in Stimmenverbände aus der zugrundeliegenden Schlüsselung ergibt. Im ersten Fall (Mensur 34 ff.) werden die beiden verdoppelten Lagen gegenübergestellt, so daß nur eine Stimme oktavieren muß (Abb. 25). Später (Mensur 46 ff. und 50 ff.) teilt sich der Satz in einen unteren und einen oberen Bereich, was die Oktavierung aller Stimmen nach sich zieht (Abb. 26).

¹¹ Die Komposition ist zugänglich in: LUDWIG SENFL, *Deutsche Lieder zu vier bis sieben Stimmen: II. Teil: Lieder aus Johannes Ott's Liederbuch von 1534*, hrsg. von Arnold Geering und Wilhelm Altwege, Ludwig Senfl: Sämtliche Werke, 4 (Wolfenbüttel, 1962), 109–112. Daneben stand mir eine Nachschrift von Rufina Orlich zur Verfügung, der ich bei dieser Gelegenheit für die Erfahrung, die ich als langjähriges Mitglied ihrer „Kleinen Kapelle München“ mit der Musik des 16. Jahrhunderts sammeln durfte, herzlich danken möchte. – Vgl. zur klanglichen Disposition des Satzes auch FRANZ KÖRNDLE, „Untersuchungen zu Leonhard Lechners ‚Missa secunda, Non fu mai servo‘“, *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1986 (Tutzing, 1986), 157.

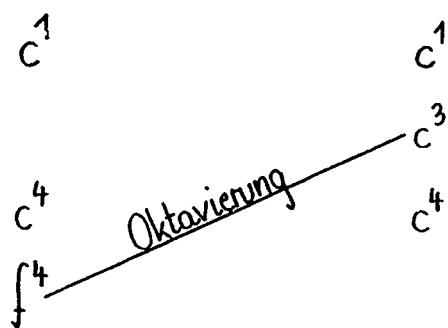


Abb. 25

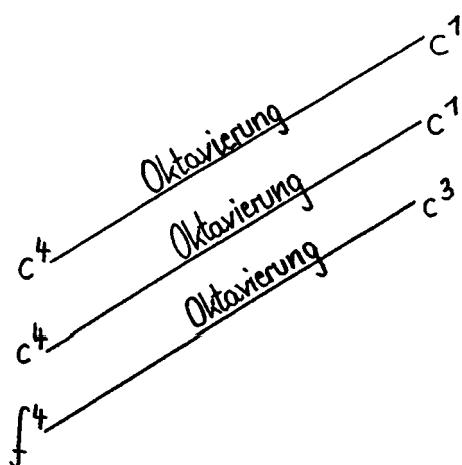


Abb. 26

Das hier bereits greifbare Verfahren der Doppelchörigkeit erweist sich bei näherem Hinsehen als eine besonders plakative Form von Stimmtausch, bei der nicht nur melodische Glieder innerhalb eines mehrstimmigen Satzes von Stimme zu Stimme wandern, sondern das Satzganze in zwei separate Komplexe auseinanderfällt, in denen abwechselnd dieselbe Faktur realisiert wird (Abb. 27).

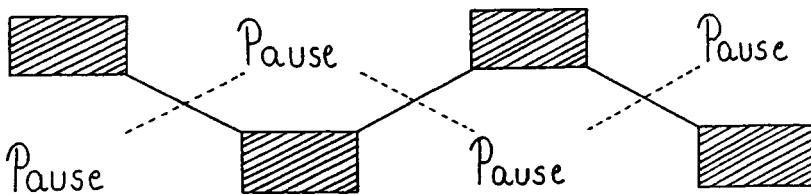


Abb. 27

Da bekanntlich die Doppelchörigkeit in der antiphonalen Gesangspraxis wurzelt, die von alters her bei der Psalmodie des mönchischen Offiziums eingesetzt wird, läßt sich die Abbildung gleichermaßen auf beide Erscheinungen anwenden. Aber auch antiphonale Gesangspraxis und Stimmtausch zeigen sich damit als Verkörperungen desselben Prinzips, so daß die Psalmodie des mönchischen Offiziums möglicherweise ebenso den historischen Kern der mittelalterlichen Stimmtauschpraxis bildet. Das berühmte Stück „Alle psallite cum luya“ beispielsweise¹² ist ohne weiteres in eine einstimmige texttragende Schicht und einen klanglichen Unterbau, wie ihn auch die Psalmodie im Falsobordone erhält, differenzierbar.¹³ Vereinfacht stellt sich der Ablauf von „Alle psallite cum luya“ wie folgt dar (Abb. 28):

¹²Siehe Kapitel IV.

¹³Schon bei Friedrich Ludwig löste „Alle psallite cum luya“ eine ähnliche Assoziation aus, wie die folgende Stelle in seinem „Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter“ belegt: „So mutet das Ganze gleichsam alttestamentarisch an, ein Psallieren und Alleluja-Singen im Wechselchor mit hinreißendem Crescendo bis zum Schluß“ („II: Die 50 Beispiele Cousseau's aus der Handschrift von Montpellier“, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 5 [Leipzig/1904], 220).

Musical notation for the first setting. It consists of two staves. The top staff has a treble clef (C) and five horizontal lines. The bottom staff has a bass clef (C) and five horizontal lines. There are six black dots representing notes on the top staff and seven black dots on the bottom staff.

I Alle psallite cum luya

Musical notation for the second setting. It consists of two staves. The top staff has a treble clef (C) and five horizontal lines. The bottom staff has a bass clef (C) and five horizontal lines. There are six black dots representing notes on the top staff and seven black dots on the bottom staff.

Alle psallite cum luya

Musical notation for the third setting. It consists of two staves. The top staff has a treble clef (C) and five horizontal lines. The bottom staff has a bass clef (C) and five horizontal lines. There are six black dots representing notes on the top staff and seven black dots on the bottom staff.

II Alle concrepando psallite cum luya

Musical notation for the fourth setting. It consists of two staves. The top staff has a treble clef (C) and five horizontal lines. The bottom staff has a bass clef (C) and five horizontal lines. There are six black dots representing notes on the top staff and seven black dots on the bottom staff.

Alle concrepando psallite cum luya

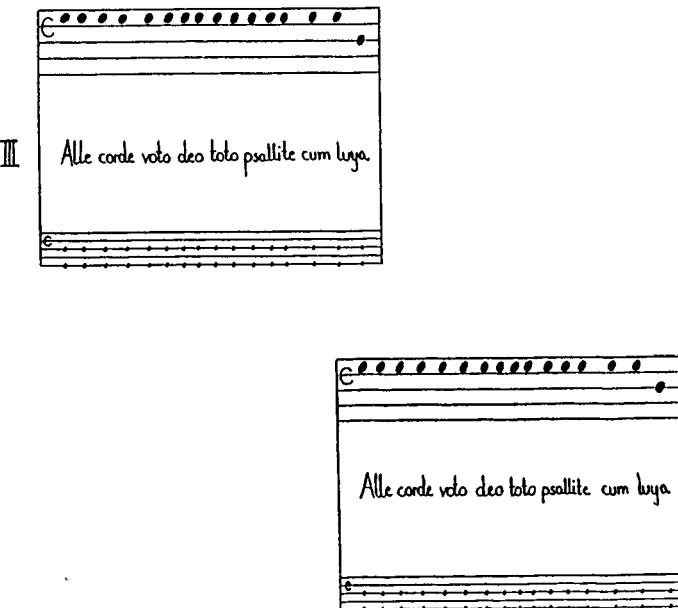


Abb. 28

Ähnlich wie der Text des Stücks von Senfl nicht nur zum Läuten der Glocken auffordert (z. B. „Nun kumbt ihr Knaben all, greift an und läut' einmal daß Glock' schall“), um die Gläubigen in den Gottesdienst zu rufen („zue der Metten“), sondern das Glockengeläut selbst lautmalerisch darstellt (z. B. „Gling glang gling glang“ usw.), soll auch der „Frère Jacques“ eines vierstimmigen Kanons aus Frankreich — in Deutschland als „Bruder Jakob“ oder „Meister Jakob“ bekannt —, anstatt zu schlafen, die Glocken für die Morgenandacht läuten („Dormez vous? Sonnez les matines“), wobei am Ende wiederum der Glockenton nachgeahmt wird („Ding ding dong!“).¹⁴

Musikalisch lässt sich der Kanon in zwei Hälften teilen: Zuerst strebt die Melodie vom Grundton aus zur Quint, danach kehrt sie von der Quint aus zum Grundton zurück (Abb. 29).¹⁵

¹⁴ Vgl. zu diesem Stück ROBERT FALCK, a. a. O., 57.

¹⁵ Das Liederkarussell: Einhundertfünzig alte und neue Kinderlieder, hrsg. von JULIANE METZGER (München, 1967), 11. Französische Textunterlegung nach Deutsch-Französisches Liederbuch/Recueil Franco-Allemand de Chansons, hrsg. von MARCEL CORNELOUP, CÉSAR GEOFFRAY und GOTTFRIED WOLTERS (Paris/Wolfenbüttel/Zürich/Bad Godesberg, 1967), 9.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for 'Frère Jacques' and the bottom staff is for 'Three Blind Mice'. Both staves are in common time (indicated by 'C') and F major (indicated by a 'F' with a sharp sign). The notation consists of vertical stems with dots representing quarter notes. The lyrics are written below the notes.

Frère Jacques:

Frè - re Jac-ques, Frè - re Jac-ques! Dor-mez vous, dor-mez vous?
Bru- der Ja-kob, Bru- der Ja-kob! Schläft du noch? Schläft du noch?

Three Blind Mice:

Son-nez les ma-ti-nes, son-nez les ma-ti-nes: Ding ding dong, ding ding dong!
Hörst du nicht die Glöck-ken? Hörst du nicht die Glöck-ken? Ding ding dong, ding ding dong!

Abb. 29

Nicht nur diese Anlage erinnert an das englische Kinderlied „Three Blind Mice“, sondern auch die Gestaltung des Aufstiegs im einzelnen (Abb. 30).

The image shows two short musical examples side-by-side. The first example, labeled "Frère Jacques", shows a melodic line starting at a low pitch and rising to a higher pitch. The second example, labeled "Three Blind Mice", shows a similar melodic line starting at a low pitch and rising to a higher pitch, mirroring the first example.

Abb. 30

Darüber hinaus findet eine ähnliche Polarisierung des Quintraums in einen unteren und einen oberen Bereich im Sommerkanon statt, indem der Pes zu zwei sich klanglich ergänzenden Stimmen aufgefaltet wird (Abb. 31).

The image shows a musical score for a double chant. It features two staves, each with a bass clef and a 'C' indicating common time. The top staff has a 'G' with a sharp sign above it, indicating G major. The bottom staff has a 'G' with a flat sign below it, indicating G minor. The notation consists of vertical stems with dots representing quarter notes. The two staves are in harmonic counterpoint, where the notes in one staff often correspond to the notes in the other staff.

Abb. 31

Obwohl die dort im Stimmtauschverfahren begründete Wiederholung auf ähnliche Weise auch durch das Kanonmodell entsteht, wird bereits

in der Melodie des französischen Stücks jede Phrase zweimal vorgetragen. Dies gilt für die erste ebenso wie für die zweite Hälfte, wo sich die Vorstellung des Glockenläutens in den elementaren Quintschritt $c''-f'$, bzw. Quartschritt $c'-f'$ umsetzt. Das klangliche Ergebnis bei einer mehrstimmigen Ausführung ist der ständige Vollzug der Klangfolge I-V-I (Abb. 32).



Abb. 32

In einer anderen Version spannt sich der Quintrraum mit dem Eintritt der dritten Stimme zum Oktavraum. Außerdem wird der Wechsel zwischen f' und c' am Ende zu einem gleichmäßigen Pendeln ausgeglichen (Abb. 33).¹⁶

Mei- ster Ja-kob, Mei- ster Ja-kob, schlafst du noch, schlafst du noch?
Hörst du nicht die Glo- chen, hörst du nicht die Glo- chen? Bum- bum, bum- bum!

Abb. 33

Damit werden die klaren Konturen der beiden Klänge verwischt. Die Musik bildet einen Gesamtklang, der Grund- und Gegenklangelemente in amorpher Gleichzeitigkeit vereint (Abb. 34).



Abb. 34

¹⁶ Der Singkreisel: Schulkanons für alle Gelegenheiten, hrsg. von FRITZ JÖDE, Bausteine für Musikerziehung und Musikpflege: Werkreihe, B 101 [Mainz, o. J.], 12.

In ein dauerndes Pendeln wird der elementare Quartschritt am Ende der Melodie auch im langsamen Satz der ersten Symphonie von Gustav Mahler gebracht.¹⁷ Er tritt dort als Paukenostinato auf, über dem sich der nach *d*-Moll versetzte Kanon entwickelt (Abb. 35).



Abb. 35

Wie in Byrds Virginalkomposition „The buriing of the dead“ verbindet sich die gleichmäßige Baßbewegung nicht nur allgemein mit der Vorstellung des Schreitens — hier als Wechsel von linkem und rechtem Fuß unmittelbar zu vollziehen —,¹⁸ sondern über den Glockenbezug konkret mit der Vorstellung eines Trauermarschs. Dariüber gibt das von Mahler selbst verfaßte Programm Auskunft, in welchem der Satz als „Ein Totenmarsch in Callots Manier“ bezeichnet wird, der „durch das Bild ‚Des Jägers Leichenbegängnis‘ aus einem alten Kindermärchenbuch“ angeregt sei. Auf diesem Bild geleiten „die Tiere des Waldes [...] den Sarg des verstorbenen Försters zu Grabe“. ¹⁹

Die Einheit von Glockengeläut und Trauermarsch führt auch in anderen Stücken zu einem steten Pendeln zwischen zwei Klangsituationen, z. B. in Chopins „Marche funèbre“ aus der Klaviersonate Op. 35.²⁰ Chopin jedoch wiederholt nicht einfach die durch eine intakte Harmonik vertraute I-V-I-Kadenz, sondern schafft eine eigene Konstellation

¹⁷ GUSTAV MAHLER, *Symphony No. 1 D major*, hrsg. von Hans Redlich, Edition Eulenburg, 570 (London/Zürich/Mainz/New York, 1966), 78 ff.

¹⁸ Die Wurzel für das stets paarweise Auftreten der Pauken liegt ja wohl in ihrer alten Funktion begründet, das Marschieren der Soldaten zu begleiten. Durch Einbeziehung der Trompeten zieht der Quartschritt Klangliches an sich:



¹⁹ *Ibid.*, VII f.

²⁰ FRYDÉRYK CHOPIN, *Sonaten für Klavier*, hrsg. von J. J. Paderewski, L. Bronarski und J. Turczynski, Fryderyk Chopin: Sämtliche Werke, 6 (Warschau/Krakau, 1949), 72–74.

von Quint–Oktav–Klängen, die dem Satz eine archaische Schicksalhaftigkeit verleiht. In dieser Haltung teilt sich eine wesentliche Seite des romantischen Klangempfindens mit, durch das der Mensch gezwungen wird, aus dem Rahmen einer festen Ordnung in die räumliche und zeitliche Unendlichkeit der Natur zurückzukehren (Abb. 36).



Abb. 36

Die Klangkonstellation enthält zwei lineare Vorgänge, die beide durch die Oktave verdoppelt werden. Zum einen handelt es sich um die Verbindung von Grundton und Oberterz, zum anderen um die Verbindung von Quinte und Sexte. Dieser für den Klageduktus der Musik verantwortliche Halbtönschritt verändert im zweiten Klang alle Quinten zu Quarten und alle Quarten zu Quinten. Der zweite Klang steht also nicht auf der Oberterz, sondern auf der Unterterz, so daß mit der Verbindung Grundton – Unterterz latent ein dritter linearer Vorgang in der Klangkonstellation anwesend ist, der die Verbindung Grundton – Oberterz symmetrisch ergänzt (Abb. 37).



Abb. 37

Die Oberstimme, die durch das Festhalten des Grundtons den zweiten Quint–Oktav–Klang mit der Terz ausstattet, verstärkt den marschmäßigen Zug der Komposition, indem sie zahlreiche Punktierungen bringt, wie sie in geringerem Grade auch für Mahlers Symphoniesatz bedeutsam sind, wo die dritte Kanonzeile ein neues, von der ersten Oboe angestimmtes Thema auslöst.²¹ Obwohl in der Oberstimme kein Kanon vorliegt, zeigt sie doch eine deutliche Tendenz, sich kanonartig zu verhalten. Nach zwei grundtonbezogenen Takten folgen zwei terztonbezogene Takte, in denen durch Verdopplung der Eindruck eines neuen Stimmeneinsatzes entsteht (Abb. 38).

²¹MAHLER, *Symphony No. 1 . . .*, 78, Ziffer 3.

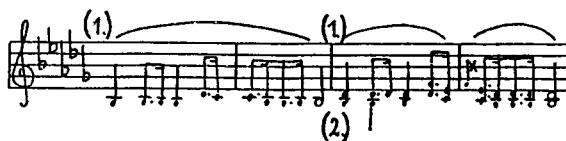


Abb. 38

Rhythmisches bewegter²² steuert sie nun von der Oktave aus zweimal die Quinte an, während darunter das weitere Vorhandensein der Terz einen dritten Stimmeneinsatz suggeriert (Abb. 39).

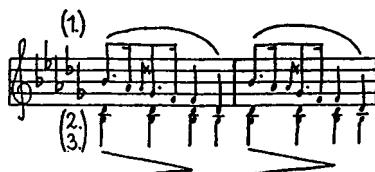


Abb. 39

In den starren Naturalismus, mit dem Chopin den Leichenzug darstellt, werden später musikalische Episoden eingebettet, die von menschlichem Affekt getragen sind. Die erste, immer wiederkehrende Episode beruht auf einer auch in Wagners *Parsifal*²³ verwendeten Glockenfigur, die sich aus zwei abwärtsgerichteten Quartschritten zusammensetzt: den sogenannten „Romanesca“-Quarten (Abb. 40).

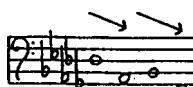


Abb. 40

Aufsteigend führen sie stets in den klanglichen Pendelvorgang zurück (Abb. 41). Die zweite, nur einmal in der Mitte des Stücks erscheinende Episode in Des-Dur verläßt als längerer liedhafter Komplex die düstere Stimmung der Begräbnisszene — trotz der weiter in das musikalische Geschehen hineinwirkenden Klagesekunde — völlig; sie wirkt

²²Vgl. die entsprechenden Melodiezeilen von „Three Blind Mice“ und „Frère Jacques“.

²³Vgl. dazu S. 164.

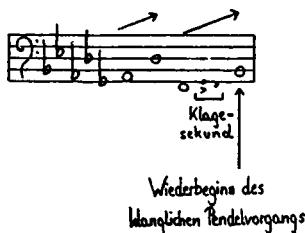


Abb. 41

eher wie eine liebe Erinnerung an den Verstorbenen. Zu ihrem warmherzigen Ton tragen wesentlich die gerade auch in der Achtelbegleitung der linken Hand ständig gegenwärtigen Terzen bei (Abb. 42).

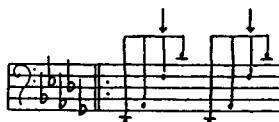


Abb. 42

Überhaupt dominieren im Gegensatz zum Hauptteil, dessen klanglicher Pendelvorgang von Quinten und Oktaven bestimmt wird, in den Episoden Terzen und Sexten.

Umgekehrt bricht in der Ouvertüre zur Oper *Khovanchchina* von Modest Mussorgski²⁴ mit dem Glockengeläut das naturhaft Gewaltige in den harmonischen Verlauf des Stückes ein (Abb. 43). Drei auf verschiedenen Tonstufen beginnende Teile führen nach *Cis*. In Teil A und B sind die vier Anfangsklänge durch feste Intervallbeziehungen — Quarte nach unten, Quarte nach oben, große Sekunde nach oben — zu einer selbständigen Gruppe verbunden, während sich Teil C vorzeitig nach *Cis* begibt, das sich bereits als Unterquartklang eingestellt hat. Nur hier, gegen Ende des Stücks, wird das *Cis* als Ziel, d. h. als Tonika empfunden, die in einem Schlußabschnitt mit eigener Vorzeichnung 37 Takte lang nachklingt. Sonst zeigt es in unterschiedlichem Grade die Tendenz, in den folgenden Teil weiterzuleiten. Diese dominantische Qualität des *Cis* prägt sich besonders stark in Teil B aus, wo der Klang

²⁴ MODEST MUSSORGSKI, *Introduction (Morning Dawn on the River Moskva) to the Opera Khovanchchina (Les Princes Khovantsky)*, Edition Eulenburg, 695 (London/Zürich/New York, o. J.).

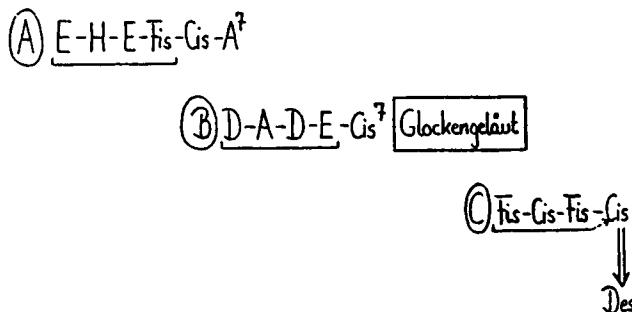


Abb. 43

von zwei Tonleitern durchzogen wird, in denen ausschließlich die kleine Sept erscheint (Abb. 44).

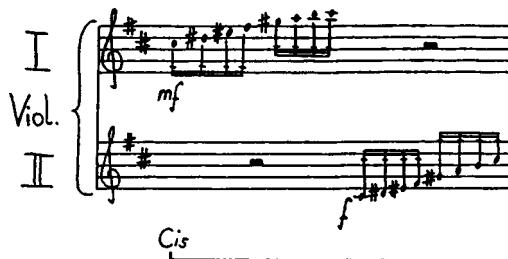


Abb. 44

Anders verhält sich dies an den übrigen Stellen. In Teil A geht die kleine Sept beidemale zur großen Sept weiter. Erst durch die Veränderung des *Cis*-Klangs zu einem *A*-Klang kann sich das Dominantische — unterstützt von den Bläsern — auch in den Tonleitern durchsetzen. In Teil C findet dieselbe Stärkung des Dominantischen über *Cis* statt.

Ist es in Teil A die zwischen Dominant- und Tonikafunktion unentschiedene Haltung des *Cis*-Klangs, so ist es in Teil B das plötzlich anbrechende Glockengeläut, wodurch sich das Erreichen von *Fis*-Dur noch einmal verzögert. Vielmehr erweist sich das Glockengeläut als deutlich retardierendes Moment in der klanglichen Disposition des Satzes, indem die dominantische Einstellung nach *Fis* zugunsten einer dominantischen Einstellung nach *D*, der Tonart von Teil B, aufgegeben wird: Die Musik bleibt am Baßton *Cis* hängen und baut darüber ei-

nen Quint-Sext-Klang auf, der ihn zum Leitton umfunktioniert. Diese erste Klangsituation wechselt sich taktweise mit einer zweiten Klangsituation ab, die meist durch ein Verschieben der Terz innerhalb der statischen Sext entsteht. Auch in dieser an das Ende des ersten Teils anknüpfenden Terzbewegung dokumentiert sich das retardierende Moment des Glockengeläuts (Abb. 45).

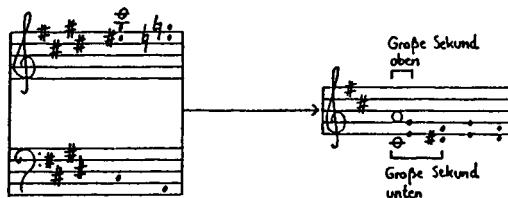


Abb. 45

Wieder stellt der Komponist also eine neue, persönliche Klangkonstellation her, die das Glockengeläut unverwechselbar verkörpern soll. Darüber hinaus ist für die Präsenz des Glockengeläuts in der vorliegenden Komposition die Instrumentierung Rimski-Korsakows verantwortlich: Nicht nur klingt während der ganzen Glockenstelle das *Cis* als Bratschentremolo durch, es schwingt auch in der Mitte jedes Taktes noch einmal nach, wobei für die Klangfärbung besonders Paukentre-molo und Tamtamenschlag von Bedeutung sind. Stellt einem der taktweise Klangwechsel das Hin- und Herschwingen der Glocke förmlich vor Augen, so glaubt man in der Taktmitte mit dem Tamameinsatz das Anschlagen des Klöppels und mit dem Paukentre-molo das Nachvibrieren des Glockencorpus zu hören.

Von einer neuen, persönlichen Klangkonstellation geht Mussorgski auch im Schlußsatz seines Klavierzyklus *Bilder einer Ausstellung*²⁵ aus, der auf der Grundlage einer Zeichnung des Malers und Architekten Victor Hartmann²⁶ eine feierliche Prozession durch „Das Bohatyr-Tor in Kiew“ schildert, zu der von einem rechts im Bild sichtbaren Turm das Geläut dreier großer Glocken ertönt. Wieder verbindet sich also das Glockengeläut mit der Vorstellung des gemessenen Schreitens (Abb. 46).

²⁵ MODEST MOUSSORGSKY, *Bilder einer Ausstellung*, hrsg. von Alfred Kreutz, Edition Schott, 525 (Mainz, o. J.), 40 ff.

²⁶ *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*, hrsg. von JAY LEYDA und SERGEI BERTENSSON (New York, 1947), nach 328.

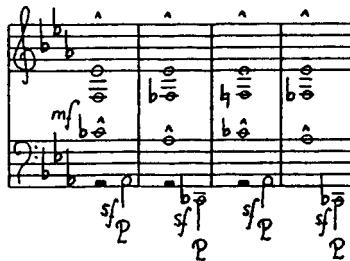


Abb. 46

Das Verhältnis der beiden Klangqualitäten beruht ähnlich der Ouvertüre auf der Kombination feststehender und beweglicher Bestandteile. Auf den ersten Blick scheint nur die obere Klanggrenze auf dem Grundton des Satzes, *Es*, zu verharren. In Wirklichkeit jedoch bleiben alle Klangbestandteile bis auf das sich nach *Fes* verschiebende *F* erhalten (Abb. 47).



Abb. 47

Nach vier Takten erscheint das *F* auch an der oberen Klanggrenze, wodurch es dort zu einem taktweisen Pendeln im Ganztonabstand kommt (Abb. 48).



Abb. 48

Gleichzeitig werden linke und rechte Hand in zwei bewegungsmäßig unterschiedliche Spielvorgänge differenziert (Abb. 49). Nach weiteren vier Takten schwingen die Klänge in der rechten Hand noch höher aus. Danach reduziert sich der Klang der linken Hand am Taktanfang auf den Ton *Es*, während das bereits aus der Ouvertüre bekannte Nachschwingen in der Taktmitte von *Ces* nach *B* geht (Abb. 50).

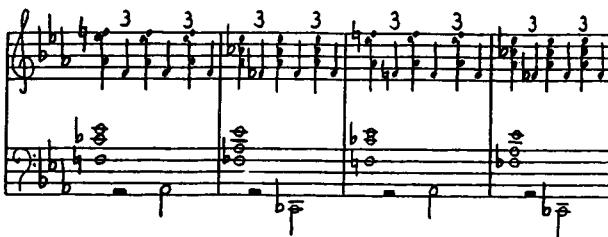


Abb. 49



Abb. 50

Das elementare Unterquartverhältnis wird abermals nach vier Takten zur Basis für das Promenadenthema, mit dessen Eintritt sich die freie Klangverbindung des Anfangs endgültig in das geschichtlich tragfähige Tonika-Dominantgefälle reguliert.²⁷

Obwohl also die klangliche Disposition Mussorgskis zuerst eine Neigung zeigt, das tonale Bezugssystem in die Richtung des Geräuschhaften zu verlassen, ruht sie doch noch auf der grundtonbezogenen und damit tonalitätstiftenden Substanz der älteren Musik, die allmählich den irrationalen Naturalismus der Anfangstakte absorbiert und in die musikalische Klarheit der einfachen I-V-Verbindung zurückführt (Abb. 51).

²⁷ Nicht zufällig ist der mit seiner festlichen Prozession religiöse und nationale Erbauung beschwörende Schlußsatz der einzige Satz des Werkes, in den die Promenade, die den Komponisten durch die Ausstellung seines verstorbenen Freundes führt, eingearbeitet wird. Dies macht eben die einer Prozession wie einer Promenade gemeinsame Tätigkeit des Schreitens möglich. Mit der Aufnahme der Promenade in den Satz tritt der Komponist selbst gleichsam in das Bild ein und nimmt an der Prozession teil, die damit zu einem Gedächtnisakt für den toten Künstler — das auf dem Bild zu sehende Stadttor ist ja immerhin auch sein eigener Entwurf — und zu einem Trauermarsch besonderer Art wird.



Abb. 51

In den zwei Schlußtakten des Promenadenthemas, die das *Es* und das *B* zu Ganztakten augmentieren, bezieht Mussorgski zudem das subdominante Element mit ein. Danach wird noch einmal auf die beiden Takte aus dem Promenadenthema zurückgegriffen, die am stärksten von dem Tonika-Dominantgefälle durchdrungen sind. Zwei Überleitungstakte richten am Ende mit Hilfe einer nach oben führenden Bewegung der rechten Hand einen vier Takte lang in sich schwingenden Gesamtklang auf, der nicht zuletzt durch das tiefe *Es* im Baß deutlich Schlußfunktion übernimmt (Abb. 52).



Abb. 52

Die klangliche Anlage der ganzen Stelle erlaubt es dem Hörer, das dumpf anbrechende und sich zu einem mächtigen Gesamtklang steigernde Glockengeläut als ein sich während einer bestimmten Zeitdauer ereignendes Geschehen mitzuvollziehen. Auf eine dem 19. Jahrhundert eigene Weise wird für den musikalisch ohne weiteres sinnvollen Tonika-Dominantschritt der alte Glockenbezug neu in Szene gesetzt und erlebbar gemacht. Wieder versucht die Instrumentation Maurice Ravel's,²⁸

²⁸ MODESTE MOUSSORGSKY/MAURICE RAVEL, *Tableaux d'une exposition*, Hawkes

die Wirkung dieser durch und durch naturalistischen Konzeption mit ihren Mitteln noch zu steigern, wobei die Ähnlichkeit mit Rimski-Korsakows Instrumentation der *Khovanchchina*-Ouvertüre unübersehbar ist.

Der Zusammenhang des Glockengeläuts mit der Aktion des Schreitens, wie er durch das Pendeln zweier Klänge vollzogen wird, bietet sich in besonderem Maße als Kompositionsmittel für die Gattung Oper an. In *Boris Godunow* eröffnet Mussorgski die zweite Szene des Prologs mit ihrer festlichen Prozession bei der Krönung des neuen Zaren durch einen ausgedehnten Wechsel zwischen zwei dominantischen Klängen auf C, das noch vor geschlossener Bühne — als „Alla marcia non troppo allegro“ bezeichnet — einsetzt (Abb. 53).²⁹



Abb. 53

Obwohl hier einerseits ein Schwingen zwischen zwei Extrempunkten im Tonraum, den einen Tritonus voneinander entfernten Dominanten auf As und D, stattfindet, sind diese Extrempunkte andererseits doch in einen Klangzustand, den Tritonus C-Ges bzw. C-Fis, eingebunden (Abb. 54).³⁰



Abb. 54

So stabilisiert noch im späteren 19. Jahrhundert die Vorstellung des Glockengeläuts das klangliche Geschehen zu einer stetigen Pendelbewegung zweier klar umrissener Klangqualitäten, die als unterschiedliche Möglichkeiten aus einem statischen Klangzustand herauswachsen und

Pocket Scores, 32 (New York, o. J.), 136 ff. — Die Unterlegung der Takte 170–174 des Klaviersatzes auf Seite 151 ist falsch, da sie die von Ravel dort weitergeführte Augmentierung ignoriert.

²⁹ MODEST MUSSORGSKY, *Boris Godunow: Oper in vier Aufzügen mit einem Prolog*, hrsg. von David Lloyd-Jones, Partitur (Oxford, 1975), 67 ff.

³⁰ In der Partitur deutlich sichtbar in den gehaltenen Posaunentönen (MUSSORGSKY, *Boris Godunow*..., 71).

wie Pole auf ihn als das Übergeordnete bezogen sind. Glockengeläut ist eine ganzheitliche Erscheinung: Es verweist gleichermaßen auf das unveränderbare Ganze und auf das sich in ihm regende Einzelne.

Die Tendenz zum Tritonus zeigt sich auch, wenn im zweiten Aufzug das Glockenspiel einer Pendeluhr beginnt.³¹ Ein *Des*⁷- und ein *D*⁷-Klang bilden den Tritonus aus, indem der erste Klang anstatt *Des* den Baßton *As* erhält (Abb. 55).

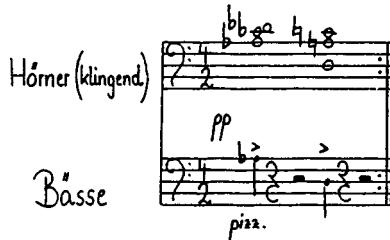


Abb. 55

Dazu oszilliert in den Bratschen auf Sechzehntebebene ein Ganztonschritt, der das Verhältnis der kleinen Sekund zwischen den beiden Klängen vollzieht (Abb. 56).



Abb. 56

Das Oszillieren in den Bratschen leitet weiter, bis das Glockenspiel als ein Hör- und Sichtbares in das Bewußtsein der anwesenden Personen tritt; das Pendeln spielt sich jetzt zwischen *G* und *Cis* ab (Abb. 57). Außerdem bringen die Fagotte in zwei Takten einen gleichmäßigen Wechsel zwischen kleiner Septe und Oktave, der jeweils im folgenden Takt von den Klarinetten im Tritonusabstand wiederholt wird (Abb. 58). Im dritten Takt dieses Vorgangs stellt sich darüber hinaus im Baßbereich ein Quint-Oktav-Klang auf *A* ein, dem im vierten Takt ein Quint-Oktav-Klang auf *Es* gegenübertritt. Wie in der Krönungsszene kommt es so zu einem taktweisen Pendeln zweier dominanter Klänge im Tritonusabstand, die um einen stabilen Tritonus herum angelegt sind. Abschließend verbreitert sich der Klangwechsel

³¹ *Ibid.*, 287 ff.

VI. I

Vcl.

pp

p

Abb. 57

Fag.

Klar.

p < < p < <

Abb. 58

auf Doppeltakte. Nun geben auch die Fagotte und Klarinetten ihren klanglich selbständigen Vorgang auf und integrieren sich in die beiden dominantischen Klangqualitäten (Abb. 59).

Klar.
(klingend)

Fag.

pp

USW.

Abb. 59

Auch die Totenglocke, die Boris Godunow im Augenblick seines Todes hört,³² bringt zwei dominantische Klänge im Tritonusabstand zum Erklingen, die genau wie in der Krönungsszene auf die Basis eines gehaltenen Tones — hier ist es ein *Des* bzw. *Cis* — gestellt werden. In der Tat handelt es sich insgesamt um dieselbe Situation, wobei lediglich die Reihenfolge der Klänge vertauscht ist, um eine Klanganhebung in eine Klangsenkung umzuwandeln (Abb. 60).

³² *Ibid.*, 793f.



Abb. 60

Die Verbindung der beiden Klänge ist an dieser Stelle so notiert, daß der Tritonus in Form zweier aufeinander bezogener Tritonusschritte scharf durchklingt.

Das der unmittelbaren Vorstellung entgegenkommende, aber im historischen Sinne nicht eigentlich „musikalische“ Tritonusintervall in Mussorgskis *Boris Godunow* scheint im russischen Raum eine Tradition begründet zu haben. Noch in seiner Musik zu dem Film *Dial M for Murder* von 1954 verfremdet der Glasunow-Schüler Dimitri Tiomkin, wenn die Kamera sich auf die Uhr richtet, die den Zeitpunkt des nahen Verbrechens ankündigt, das Pendeln eines reinen Quartintervalls durch harmonische Mittel so sehr, daß der Eindruck eines Tritonus erweckt wird.³³ Der Einsatz einer Pendelbewegung zwischen zwei Tönen oder Klängen im Zusammenhang mit einer Uhr entsteht aber nicht nur als Abbild eines konkreten Vorgangs, nämlich des schwingenden Uhrendels, sondern weitet gleichzeitig die Vorstellung des Vorwärtschreitens ins Allgemeine: War es bisher immer der Mensch, der sich beim Marschieren nach vorne bewegte,³⁴ so ist es nun die Zeit selbst, deren Vergehen in der Pendelbewegung spürbar wird. Da die leere Zeit jedoch nur über ihre Ausfüllung — d. h. über das in ihr Passierende — erfahren werden kann, ist das musikalische Pendeln dazu geeignet, den emotionalen Vollzug von Geschehnissen zu unterstützen. Besonders der Film hat sich diese Möglichkeit zunutze gemacht. Häufig wird die Pendelbewegung gerade dann eingesetzt, wenn ein spannungsvoller Vorgang beginnt, mit dem der Film auf einen Höhepunkt zusteuert. Das unbewußte Bedürfnis des durch Identifizierung mit einer Haupt-

³³ Einige Jahre früher hatte der Komponist für *I Confess* tatsächlich auf ein pendelndes Tritonusintervall zurückgegriffen, um das gleichzeitig stattfindende Glockengeläut einzufangen.

³⁴ In „Bydlo“ aus *Bilder einer Ausstellung*, 17 ff. modifiziert Mussorgski das Vorwärtsschreiten zum Vorwärtsrollen eines Wagens „auf gewaltigen (rumpelnden) Rädern, mit Ochsen bespannt“ (2). Die linke Hand geht dort von folgender Klangkonstellation aus:



person sich selbst im Geschehen sehenden Zuschauers, die Zeit anzuhalten, wird in dem unenttrinbbaren Vorwärtsschreiten der Zeit, wie es als Pendelbewegung hörbar wird, unmöglich. Im Gegenteil wächst die emotionale Anteilnahme noch, indem das Vorhandensein von nur zwei sich ständig wiederholenden Ton- oder Klangzuständen als beeindrend oder sogar ausweglos empfunden wird.

Auch in der ersten Szene des ersten Aufzuges von Mussorgskis *Boris Godunow*³⁵ setzt sich das Vergehen der Zeit — hier durch das Schreiben des Mönches Pimen an einer Chronik ausgefüllt, in der wiederum die Untaten des Zaren geschildert werden — zu einem stetigen ruhigen Pendeln auf Sechzehntel- oder Achtelebene um. Doch indem der Mönch die vergangenen Geschehnisse, die an seinem geistigen Auge vorüberziehen, den Meereswogen vergleicht, mischt sich der allgemeinen Geschehensvorstellung auch ein illustratives Element bei, wie es ähnlich im sogenannten „Waldweben“ in Wagners *Siegfried*³⁶ begegnet. An der *Siegfried*-Stelle verwandeln die Sechzehntel den Orchesterklang außerdem in ein Medium des Atmosphärischen — ein Phänomen, das insgesamt für Wagner typisch ist.³⁷ Sehr oft greift der flimmernde Klang dann auf nicht im Dreiklang liegende Töne aus. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Sexte über dem Grundton, die sich in ein gleichmäßiges Pendeln mit der Quinte begibt.³⁸ Doch ist auch dieses Mittel nicht an den außermusikalischen Bezug gebunden, sondern kann sich auf die Erfüllung seiner innermusikalischen Funktion, den stehenden Klang in Bewegung und damit aufrechtzuerhalten, beschränken.³⁹ Die Darstellung des fließenden Wassers beim Sichtbarwerden des Rheingolds⁴⁰ und das ganz im spielmännisch-handwerklichen Bereich bleibende Verhalten einer Bluesbegleitung⁴¹ bilden grundsätzlich denselben Vorgang (Abb. 61).

³⁵ *Boris Godunow*, 106 ff.

³⁶ RICHARD WAGNER, *Siegfried*, Edition Eulenburg, 6120 (London/Zürich/Mainz/New York, o. J.), 563 ff.

³⁷ Man vergleiche hierzu gerade die letzte *Rheingold*-Szene, in der Gott Donner die Nebel „zu blitzendem Wetter“ zusammenzieht (RICHARD WAGNER, *Das Rheingold*, Edition Eulenburg, 907 = 6118 (London/Zürich/Mainz/New York, o. J.), 662 ff.).

³⁸ Z. B. in der letzten *Rheingold*-Szene, wenn sich nach einem heftigen „Donnerschlag“ das Gewölk verzieht und eine „Regenbogen-Brücke“ sichtbar wird, die „im Glanze der Abendsonne strahlt“ (*Ibid.*, 682/683 ff.).

³⁹ Vgl. zur Erweiterung der Dreiklangskonzeption im Zusammenhang mit stehenden Klangräumen meinen Aufsatz „Ein Heldenleben“, Op. 40, von Richard Strauss: *Sujet und Musik*, *Musik in Bayern*, 34 (1987), 39 ff.

⁴⁰ WAGNER, *Das Rheingold*, 105 ff.

⁴¹ WILLIAM CHRISTOPHER HANDY, „The Jogo Blues“, *Blues: An Anthology*, hrsg. von William Christopher Handy (New York, 1972), 78, T. 5 ff.

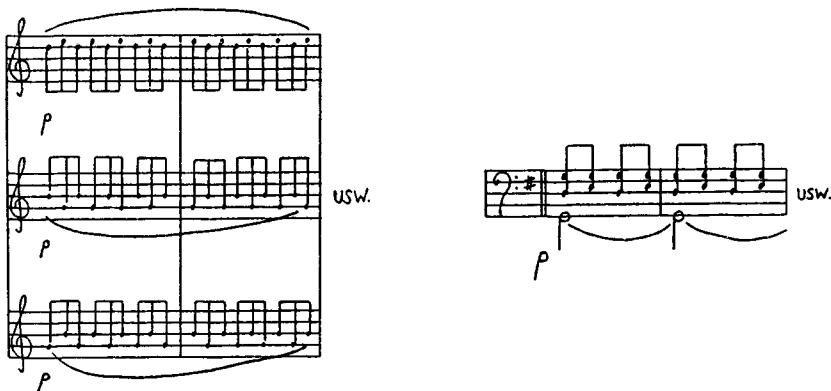


Abb. 61

Das illustrative Element ist natürlich von entscheidender Bedeutung, wenn Mussorgski in der zweiten Szene des Prologs die Musik in ein klangliches Pendeln versetzt, das die Krönungsfeier mit Glockengeläut und Prozession auf der Bühne zuerst vorwegnimmt und später begleitet. Auch hier findet der Klangwechsel wieder taktweise statt, während jeweils auf die Taktmitte der Ton *C* nachschwingt. Mit dem Einsatz weiterer Instrumente kommt es nach vier Takten zu einem Pendeln zwischen Grundton und Oberterz, bzw. Obersekund im Viertelabstand (Abb. 62).



Abb. 62

Nach weiteren vier Takten nimmt die Bewegung in den Holzbläsern auch Sechzehntel auf, die wiederum vier Takte später als durchgängige Sechzehntelbewegung eine Beschleunigung des klanglichen Wechsels auf Halbtakte mit sich bringen (Abb. 63). Diese Beschleunigung führt auch zu einer Raffung der viertaktigen Anlage: Bereits nach zwei Takten erreicht das klangliche Geschehen seinen Höhepunkt, indem die Klänge sich nun für einen Takt im Viertelabstand abwechseln, während die Sechzehntel aussetzen. Anschließend kehrt die Musik zwar zum langsa-

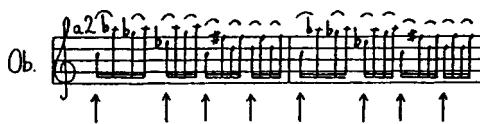


Abb. 63

men Klangwechsel des Anfangs zurück, es bleibt jedoch nicht nur das halbtaktige Nachschlagen erhalten, sondern auch die Sechzehntel sind wieder vorhanden, in einigen Instrumenten noch einmal zu Sechzehnteltriolen gesteigert. Die Streicher gehen sogar in Zweiunddreißigstel über. Mit diesen zerbricht das weiträumige Ausschlagen der Akkorde in kürzeste Schwingungselemente, die dynamisch zu halbtaktigen Gruppen zusammengefaßt werden (Abb. 64).

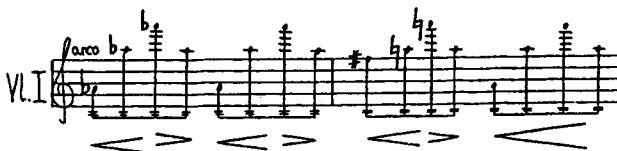


Abb. 64

Nach bereits zwei Takten bricht das Klanggeschehen auf der Eins des darauffolgenden Taktes plötzlich ab — gleichzeitig öffnet sich die Bühne.

Zählt man zwei, die Glocken gleichsam in Schwung bringende Anfangstakte nicht, so hat das Vorspiel eine Ausdehnung von 18 Takten. Mit dem Beginn der Bühnenhandlung kommt es nun zu einer merkwürdigen, für den Opernnaturalismus des 19. Jahrhunderts aber bezeichnenden Situation: Die 18 Takte des Vorspiels werden unverändert wiederholt, zusätzlich aber erscheint in der Partitur eine auf der Bühne befindliche Glocke, deren Schläge sich mit der vorgegebenen musikalischen Struktur des Orchesters nicht verbinden. Obwohl das Glockengeläut also bereits im Orchestergraben realisiert wird, fügt die Bühne das Glockengeläut selbst noch hinzu. Diese orgiastische Vermählung, die Musik und Wirklichkeit mit dem Sichtbarwerden des Bühnenraums eingehen, zeugt vom geschichtlichen Triumph der Musik, die Wirklichkeit nicht mehr nur nachahmen, sondern sie auch hervorrufen zu können. Nachdem die Komposition das Glockengeläut auf der Bühne in Gang gebracht hat, kann sich die Musik mit dem neunzehnten

Takt anderen Inhalten zuwenden, während das Glockengeläut weitere neun Takte andauert.

Es folgt ein bis auf den Heilruf des Zarenfeindes Shuisky leerer Takt. Erst danach bringt der Volksgesang das Glockengeläut wieder in Schwung: 34 Takte lang steht der Ton *G* im Orchester. Aus ihm wächst in der Pauke die Quart *G-c* heraus, an der sich verschiedene Pendelvorgänge ansiedeln. Wenig später setzt auch die Glocke auf der Bühne wieder ein. Als die Pauke in der Gleichzeitigkeit beider Töne an das Ende ihrer Pendelbewegung kommt, geht diese in das übrige Orchester über. Nach einer Generalpause steht wieder für acht Takte das *G* im Orchester, von dem aus die Streicher die Obersekunde mit einbeziehen (Abb. 65).

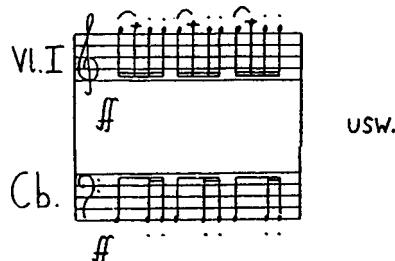


Abb. 65

Das *G* führt weiter nach *C* (Abb. 66).



Abb. 66

Unter mächtigen V-I-Schritten endet mit dem Glockengeläute auch der musikalische Komplex. Erst nach einer Ansprache des Zaren setzt, ausgelöst durch die Zurufe des Volkes, erneut die Bühnenglocke ein. Auch jetzt treten im Orchester lange gehaltene Töne — *E* und *G* —

auf, bevor sich wieder verschiedene Pendelvorgänge einstellen. Zuerst wechseln in den Streichern *B* und *A* miteinander ab (Abb. 67).



Abb. 67

Dann kreisen Streicher und Holzbläser um die Töne *F* und *A* (Abb. 68).

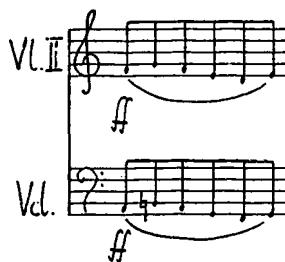


Abb. 68

Nach zwei Takten spaltet sich der Vorgang in drei unterschiedliche Pendelbewegungen auf (Abb. 69). In dem anschließend auf *G* stehenden Quartsextakkord unternehmen zwei Posaunen und die Tuba einen Gang vom *C* aufwärts zum *F* und zurück, bevor wieder unter mächtigen V-I-Schritten die Szene zuendegeht.

Unter anderem greift Mussorgski auch für das Ende der Oper⁴² noch einmal auf Pendelvorgänge zurück, die von der Klagesekunde *f'-e'* ausgehend den ganzen Orchestersatz durchdringen. Demgemäß fügen sich verschiedene assoziative Möglichkeiten des Pendelns zu einem abschließenden Gesamtbild zusammen: Bis zuletzt hört man hinter der Bühne eine Sturmklöppel tönen. Unter Tränen blickt der „Narr“ voraus auf dunkle Zeiten, die für Rußland bevorstehen — und so sinkt sein schlichter, zwischen einem *A-* und einem *B-*, bzw. *Es-*Klang pendelnder Gesang schließlich chromatisch in die Tiefe. Das leise Nachklingen der Klagesekund im Baßbereich wird, ähnlich der Szene, in der Pimen

⁴² Boris Godunow, 925 ff.

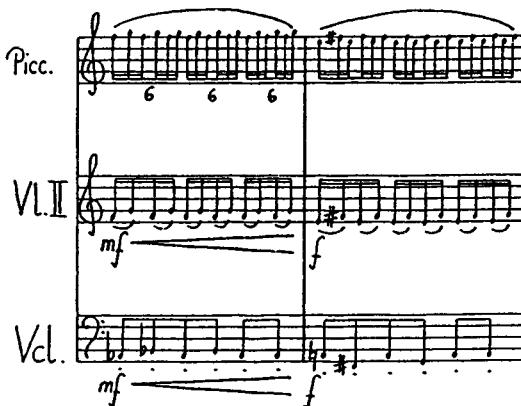


Abb. 69

seine Chronik schreibt, auch zum Sinnbild der in diese dunkle Zukunft hineinrinnenden Zeit.

Die Beispiele aus Mussorgskis Oper zeigen, daß sich in der Musik des 19. Jahrhunderts das Pendeln zwischen zwei Ton- oder Klangzuständen nicht nur mit den wenigen geschichtlich überlieferten Bezügen verbindet, sondern über eine allgemeine Geschehensvorstellung weitere Bedeutungen an sich zieht. Es wird damit zu einem vielseitig einsetzbaren Mittel und einem geschmeidigen Bestandteil der musikalischen Sprache. So ist das subtile Zusammenwirken von verschiedenen Formen und Assoziationsmöglichkeiten des Pendelns zu einem aussagekräftigen Stimmungsbild wie am Ende der Oper erklärbar. Daneben bleibt jedoch der häufige Einsatz von Pendelvorgängen zur Realisierung des Glockengeläuts — auch in Verbindung mit der Vorstellung des Schreitens — festzuhalten. Hierfür kann der Komponist neue Ton- oder Klangkonstellationen suchen, in vielen Fällen aber wirkt das in der älteren Musik beheimatete Abstecken der Zeit durch den gleichmäßigen Wechsel eines Tonika- und eines Dominantklangs weiter.

Nicht zufällig erzielt etwa Richard Wagner im ersten Akt seines *Parsifal*, indem er ein durch Punktierungen marschmäßig zubereitetes Glockenmotiv in ständiger Wiederholung mit sich selbst verzahnt, ein durchgehendes Pendeln zwischen Grundton und Unterquart, wenn Gurnemanz den jungen Parsifal „bei sehr allmählichem Schreiten“ zur Gralsburg „geleitet“ (Abb. 70).⁴³

⁴³ RICHARD WAGNER, *Parsifal*, Edition Eulenburg, 911 (London/Mainz/New

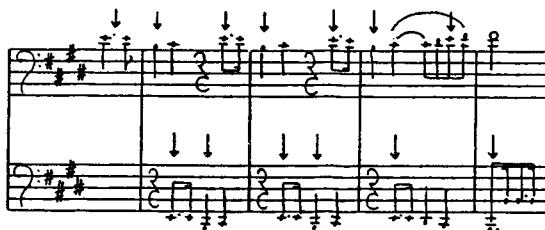


Abb. 70

Wie in Mahlers langsamem Symphoniesatz das Pendeln der Quart in Vierteln die Vorstellung des abwechselnden Auftretens von linkem und rechtem Fuß beim Marschieren hervorruft, so teilt Felix Mottl in seinem Klavierauszug die persönliche Anweisung Wagners mit, beim Einzug der Knappen, der wenig später zu dem marschmäßig pendelnden Glockenmotiv erfolgt, solle „jeder Viertel-Takt ein Schritt“ sein.⁴⁴

Wenn im dritten Aufzug Gurnemanz noch einmal mit Parsifal in die Gralsburg schreitet, so ist der Anlaß eine Totenfeier, zu der sie von den „Glocken auf dem Theater“ gerufen werden.⁴⁵ Die Glocken sind auf C gestimmt (Abb. 71).

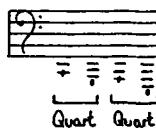


Abb. 71

Die Musik im Orchester steht auf E, dem Schlußton des Glockenmotivs, und schwingt von dort in die Unterterz (Abb. 72).



Abb. 72

York/Tokio/Zürich, o. J.), Erster Aufzug, 197 ff. — Der hier auf E stehende Vorgang wiederholt sich anschließend noch zweimal auf G und B.

⁴⁴ RICHARD WAGNER, *Parsifal: Klavierauszug mit Text von Felix Mottl*, Edition Peters, 3409 (Frankfurt/London/New York, o. J.), 70.

⁴⁵ WAGNER, *Parsifal*, Dritter Aufzug, 134.

An der Stelle, wo „In gewölbten Gängen stets anwachsend vernehmbares Geläute“ ertönt, verbindet sich mit der nach Dur angehobenen Pendelbewegung zur Unterterz ein verminderter Septklang, in dem ein Tritonus hin- und herschwingt (Abb. 73).⁴⁶



Abb. 73

Danach hebt über dem Glockenostinato ein Trauermarsch an, der ein stetes Wechseln zwischen einem Grund- (J.) und einem Gegenklang (j) ausprägt. Als sich die Szene zur „Grals-Halle“ öffnet, sieht man „die, Titurels Leiche im Sarge tragenden Ritter“, deren Geleitgesang wieder mit einem Pendeln zweier Klangqualitäten einsetzt.⁴⁷

Besonders eindrucksvoll ist es, wie Arthur Honegger in der siebten Szene seiner Oper *Jeanne d'Arc au bûcher*⁴⁸ das Glockengeläut in einen Marsch überführt. Vier im höheren Bereich geräuschhaft verdichtete Quint-Oktav- oder Quart-Oktav-Klänge wechseln im Abstand einer Halben miteinander ab. Dabei klingt ständig das C als Achse des klanglichen Geschehens durch.⁴⁹ Nachdem Bruder Dominique auf Jeanes Frage „Quelles sont ces cloches dans la nuit?“ geantwortet hat, es handle sich um „Les cloches qui sonnent la glas“ (also „Die Totenglocken“), beginnt das c in den Posaunen zur Obersekund und zur Oberterz auszuschlagen (Abb. 74). Das Glockengeläut wird immer reicher und versetzt Jeanne schließlich in einen visionären Zustand, in dem ihr die Heiligen Catherine und Marguerite erscheinen, die sie auffordern werden, den König nach Rheims zu geleiten. So bringt das Erscheinen der Heiligen erstmals auch Marschelemente in die Musik ein: Catherine

⁴⁶ WAGNER, *Parsifal: Klavierauszug* ..., 251.

⁴⁷ *Ibid.*, 252.

⁴⁸ ARTHUR HONEGGER/PAUL CLAUDEL, *Jeanne d'Arc au bûcher* (Paris, 1947), 111 ff.

⁴⁹ Auch hier trägt die Instrumentation (z. B. Ondes Martenot und Tamtam) zur Versinnlichung des Glockengeläuts bei.



Abb. 74

singt ein von Punktierungen geprägtes „De profundis“, das von c' aus nach oben pendelt und bald weitere Pendelvorgänge — in der ersten Trompete und den Rufen der Marguerite — nach sich zieht. Wenn sich beide Heiligen mit dem Befehl aufzubrechen an die Jungfrau wenden und diese antwortet, daß sie gehen wolle, setzt in den Streichern eine durchgängige punktierte Sechzehntelbewegung ein. Marschmäßige Elemente beginnen nun, abgesehen von den wenigen das fortdauernde Glockengeläut realisierenden Instrumenten, die ganze Partitur zu erfassen. Schließlich setzt sogar eine Militärtrommel ein, von deren zwingendem Marschrhythmus auch die in ein Oktavpendeln umschlagenden Ondes erfaßt werden.⁵⁰

Ein rasches Ausblenden der Marschelemente schafft Raum für die achte Szene „LE ROI QUI VA-T-A RHEIMS“, in der das französische Volk mit seinen Gesängen im Mittelpunkt steht. Die Pendelbewegungen dienen jetzt dazu, die Sphäre des Volkes einzufangen. Zuerst stimmen Alt und Tenor ein Lied an, das ein taktweises Pendeln zwischen c' und d'' ausprägt (Abb. 75).

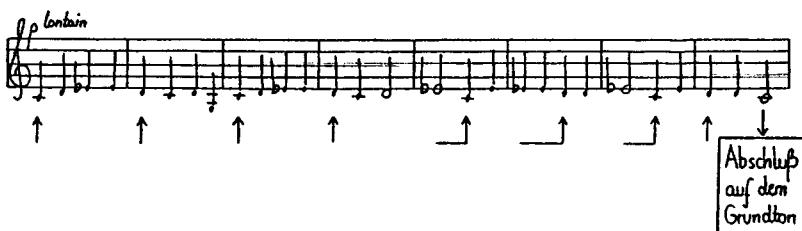


Abb. 75

⁵⁰ Ebenso schlug auch die Oktave $c-c'$ in den Klavieren beim Eintritt der punktierten Sechzehntel in ein Oktavpendeln um.

Nachdem unterdessen das Glockengeläut langsam zum Stillstand gekommen ist, übernehmen die Kinder die Melodie im doppelten Tempo und nach a' transponiert. Dazu stellt sich in den Flöten ein Pendeln von e' aus in die Oberterz und Obersekund ein, das bald von anderen Instrumenten übernommen wird (Abb. 76).

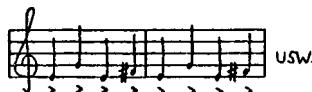


Abb. 76

Dieses Pendeln ruft eine kreisende Bewegung im übrigen Orchester hervor.⁵¹ Ein neues Lied, das bei Ziffer 49 einsetzt und den älteren Pendelvorgang ablöst, stellt sich wiederum als Pendelvorgang zweier Klangsituationen, $G-A$, bzw. $E-A$, dar (Abb. 77).

Celli und C.B.

Abb. 77

Auch Ziffer 50 bringt einen neuen viertaktigen Pendelvorgang, für dessen Dauer die Fagotte das Dreitonelement $c'-d'-e'$ festhalten (Abb. 78). Mit Ziffer 51 setzt sich in den Klavieren ein taktweises Pendeln zwischen A s und G fest. Es mündet in ein trotz Einbeziehung anderer Stufen auf dem Wechsel von Grund- und Gegenklang beruhendes Weinlied (Abb. 79). Auch die auf zwei der Lieder zurückgreifende „Ritournelle“ und eine „Danse“ gehen von Pendelbewegungen aus, wie ihre Bässe deutlich zeigen (Abb. 80). Erst als der gebildete „Schreiber“ das Volkstreiben beendet, um einen gregorianischen Choral zu Ehren des Königs singen zu lassen, findet der lange, von ständigem Pendeln geprägte Abschnitt sein Ende. Später führt der Marsch des auftretenden Königs (Ziffer 58: „RHYTHME DE LA MARCHE ROYALE“) — umgekehrt wie in der siebten Szene — in das Glockengeläut zurück (Ziffer 59, Takt 6). Als sich Marsch und Glockengeläut abbauen, wird noch einmal das in der Ferne verklingende Volkslied vom Anfang der achten Szene miteinbezogen (Ziffer 61, Takt 5).

⁵¹In den Celli wird das Kreisen durch ein Tremolo auf c' vorbereitet.

2 Htb.

3 Bb.

2 Trp.

Sop.

Ten. *pizz.*

Partiturauszug

Abb. 78



Abb. 79



Abb. 80

Das Ende der Oper verwandelt den leidvollen Flammentod der Jungfrau in eine strahlende Schlußapotheose, den Triumph einer himmlischen Krönung. In dem „Molto sostenuto“ der letzten musikalischen Einheit (ab Ziffer 101)⁵² ist auch die Vorstellung des Glockengeläuts wieder unüberhörbar realisiert, nicht nur durch das Pendeln in Vierteln, das sich sofort im Orchester einstellt und später auch einen Kanon an sich zieht (Ziffer 102), sondern ebenso durch die Einbeziehung der aus der siebten und achten Szene bekannten Glockenkänge, die sich nun zu einer ekstatischen Klangfluktuation steigern.⁵³

Obwohl sich das Glockengeläut, wie die Beispiele zeigen, noch in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts häufig mit der Vorstellung von Marsch verbindet, kann es auch für sich mit elementarer Kraft in den

⁵²HONEGGER/CLAUDEL, *Jeanne d'Arc ...*, 247 ff.

⁵³Gleichermaßen bedeutsam wie in der Oper ist der Zusammenhang von musikalischer Faktur und Vorstellungsgehalt im Film. So schreibt beispielsweise auch der auf S. 157 bereits erwähnte Dimitri Tiomkin in seiner Musik zu *Lost Horizon* (1937) für einen Zug notgelandeter Flugzeugpassagiere nach Shangri-La einen auf dem Pendeln von Tönen im Baßbereich aufbauenden Marsch, der sich, als der Blick auf die abgeschiedene Stadt frei wird, in die unter Beteiligung von Glocken ausgeführte Pendelbewegung zweier Töne im Ganztonabstand umsetzt. Ein amerikanischer Schallplattentext beschreibt diesen Moment mit den Worten: „the music suddenly evaporates; only the chiming of monastery bells is heard in the distance“ (KURT SVEN, Beiheft zu *Lost Horizon: The Classic Film Scores of Dimitri Tiomkin*, RCA ARL 1-1669 [New York, 1976], 3).

musikalischen Ablauf einbrechen, so etwa im ersten Akt der Oper *Palestrina* von Hans Pfitzner.⁵⁴ Im selben Moment, als der Auftritt der Engel, die Palestrina seine *Missa Papae Marcelli* eingeben, mit einem C-Dur-Klang der Trompeten und Posaunen, der Orgel und der Engelsstimmen auf das Wort „pacem“ (dazu Palestrina: „Frieden“) zum Ende kommt, setzt mit einem stehenden Quint-Oktav-Klang auf C das Glockengeläut ein. Während der Grundton im Baßbereich gehalten wird, beginnen die Pauken und mehrere Tamtamms damit, die Zeit in gleichmäßige Einheiten abzustecken (Abb. 81).



Abb. 81

In den Streichern stellt sich — zuerst noch ungeregelt, dann gemeinsam auf Viertelebene — ein Pendeln zwischen Quint und Sext ein (Abb. 82).

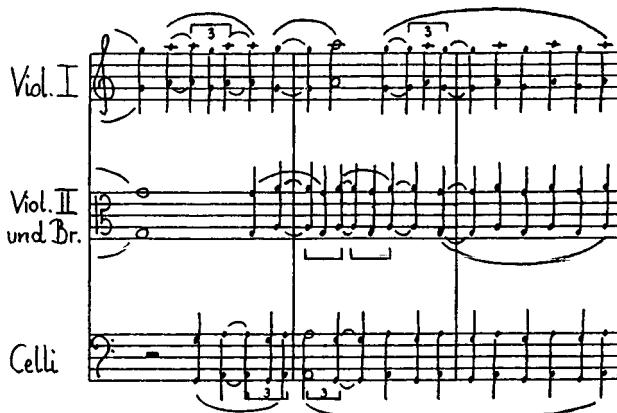


Abb. 82

⁵⁴HANS PFITZNER, *Palestrina: Musikalische Legende in drei Akten*, Edition Schott, 5030 (Mainz, o. J.), 249 ff.

Daneben etablieren sich in dem stehenden Klang weitere Vorgänge, wie in den Flöten, Oboen und Trompeten das Ausschlagen zum Quintton und anschließende Absinken zum Grundton zurück, das danach im Wechsel von Obersekund und Grundton ausschwingt (Abb. 83).



Abb. 83

Nicht nur dieser Vorgang wird zwischen verschiedenen Instrumentengruppen wiederholt. Gleichzeitig bildet ein anderes, der Pendelbewegung in den Streichern noch näherstehendes Viertonelement einen Kanon aus, durch den auch hier das Pendeln zwischen *G* und *A* über vier Takte aufrechterhalten wird (Abb. 84).



Abb. 84

Die Glocken selbst, die im zweiten Takt zusammen mit den Tamtam einsetzen, schwingen anfänglich wie diese taktweise auf *C*, um dann — von der Unterterz in den Pauken ausgehend — ein Motiv zu bilden, das umgekehrt wie das zum Kanon verarbeitete Viertonelement vom Grundton zur Unterquart führt und damit wieder die Pendeltöne der Streicher enthält (Abb. 85). In der Reduktion der vielen melodischen Teilvergängen zu einem elementaren, geräuschhaften Gesamtvergang erfährt das Glockengeläut eine entscheidende Steigerung. Bestimmend für den Eindruck des Hörers ist weiterhin das Pendeln zwischen *G*



Abb. 85

und *A* in Vierteln. Später beteiligen sich auch andere Töne an diesem Pendeln, das zunehmend von den langsameren Halbeschlägen überlagert wird, die schon früh ebenfalls Pendelvorgänge ausbilden, etwa in den Pauken (s.o.) und in den Bässen (Abb. 86).⁵⁵



Abb. 86

Selbst wenn die musikalische Gestaltung im einzelnen neue Wege geht, so bleibt auch im 19. und 20. Jahrhundert das gleichmäßige Pendeln zwischen zwei Klangzuständen für die Realisierung von Glockengeläut charakteristisch. Diese Kontinuität ist nicht nur darauf zurückzuführen, daß weiterhin Glocken geläutet werden, sondern liegt ebenso in dem Umstand begründet, daß — namentlich in Frankreich — die Komposition traditioneller Glockenstücke bis in die jüngste Zeit hinein anhält. Meist sind solche Stücke durch bestimmte Glockenspiele vermittelt, die ihrerseits das Glockengeläut mechanisch nachahmen.

Ein Satz von Marais aus dem Jahr 1723 ist beispielsweise ausdrücklich von der *Sonnerie de Ste Geneviève du Mont de Paris* angeregt.⁵⁶ Mehr als 300 Takte lang führt er den einfachen Wechsel von Grund- und Gegenklang durch — zuerst auf *D*, dann auf *A* und *F*, zuletzt wieder auf *D*. Der Baß in der Viole und im Clavecin geht von einem taktfüllenden Dreitonmotiv aus, das auch an einigen Stellen der Virginalkomposition „The Bells“ von William Byrd erscheint (Abb. 87).⁵⁷

⁵⁵ Kurz darauf greift Pfitzner noch zweimal auf das Glockengeläut zurück: Ziffer 176₆ bis 177₇ und Ziffer 181₉ bis 182₇, wo es sich in einen mächtigen Schlußklang auf *C* begibt, in dem das vorher auf der Quint angesiedelte Pendeln zwischen Grundton und Obersekund stattfindet.

⁵⁶ MARIN MARAIS, *Sonnerie de Ste Geneviève du Mont de Paris pour le Violon, la Viole et le Clavecin*, hrsg. von Reinhard Goebel, VLB, 52 (Mainz/London/New York/Tokio, 1984). — Den Hinweis auf diesen Satz erhielt ich freundlicherweise von Franz Körndle.

⁵⁷ 3₁₋₃ und 6₁₄ (*The Fitzwilliam Virginal Book: Volume II*, 275 und 277).

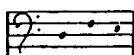


Abb. 87

Da es von Anfang an die Tendenz zeigt, zur Eins des folgenden Taktes zu leiten, und ein Klangwechsel nur auf der Drei jedes Taktes stattfindet, nimmt man das klangliche Geschehen des Stücks als dauernd wiederholte Auflösung eines Spannungsklangs in den anfänglichen Ruhklang wahr (Abb. 88).

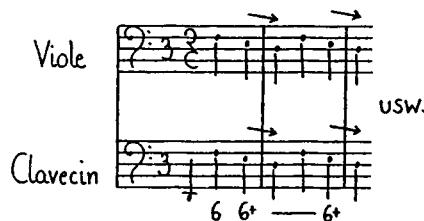


Abb. 88

Ab Takt 27 wird die Obersekund des Grundtons erstmals durch die Unterquart ergänzt, so daß eine Folge von V-I-Kadenzen entsteht (Abb. 89).



Abb. 89

Der Baß erweitert verschiedene aus dem Dreitonmotiv entwickelte Formen gewöhnlich durch Wiederholung zu Taktpaaren. An einigen Stellen schließen sich jedoch mehrere Takte zu einer Gruppe zusammen — nicht nur, indem eine einzige Form öfter als einmal wiederholt wird,

sondern auch, indem zuerst zwei Formen ein Taktpaar bilden, das dann als Ganzes wiederholt wird (Abb. 90).

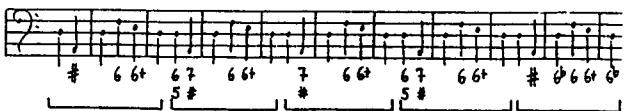
T.141₂-151₁

Abb. 90

Sobald sich die Viole aus der Baßfunktion löst und triosatzmäßig mit dem Violon über dem Clavecinbaß musiziert, kommt es auch hier zu analog dem Baß oder eigenständig gliedernden Gruppen von meist zwei oder vier Takten (Abb. 91).



T.146-149

Abb. 91

Sieht man von dem über weite Strecken konstanten Dreitonmotiv ab, so ist die Wiederholungstendenz am stärksten in der melodisch führenden Violonstimme zu beobachten. Hier werden immer wieder auch längere, häufig viertaktige Phrasen zweimal gebracht. An der als Beispiel gewählten Stelle hängt das ausgedehnte Ostinato der sechs Baßtöne mit einem achttaktigen Wiederholungsblock der Violonstimme zusammen (Abb. 92).

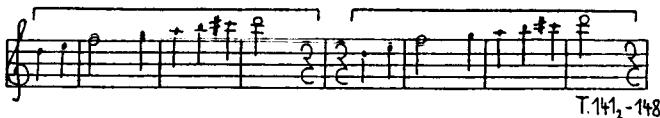
T.141₂-148

Abb. 92

Die Triosatzstruktur fordert den Komponisten natürlich dazu auf, beide Oberstimmen motivisch miteinander zu verbinden. Obwohl auch an einer anderen Stelle die Violonstimme mit einem ähnlichen Tonleitergang melodisch führt, übernimmt sie doch in Takt 3 bzw. 7 den Verlauf der Violestimme aus dem vorigen Takt (Abb. 93).

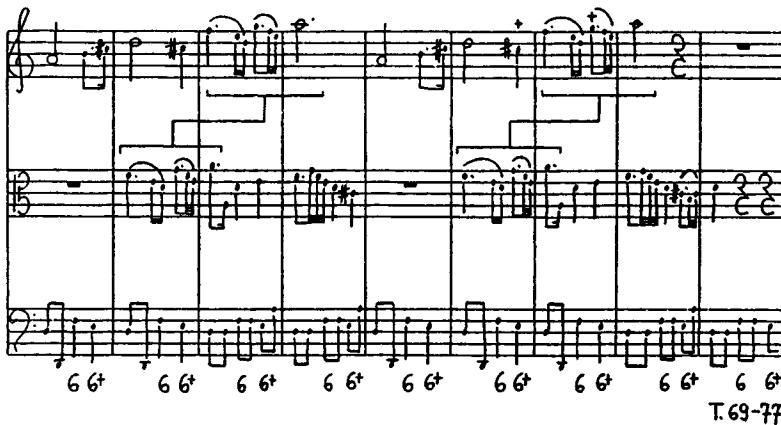


Abb. 93

In den Taktgruppen 118–124₁ wird in eine viertaktige Wiederholungseinheit, an der beide Oberstimmen teilnehmen, ein zweitaktiger Stimmtauschblock eingesetzt, so daß folgende Anlage zustandekommt (Abb. 94):

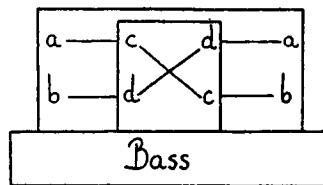


Abb. 94

Die 170 Takte des ersten Abschnitts auf *D* werden deutlich in gleichlange Hälften geteilt, indem die Violonstimme eine durch „ouvert“- und „clos“-Schlüsse liebhaft wirkende Wiederholungseinheit in Takt 85 beendet und danach 13 Takte pausiert, während die übrigen Pausen gewöhnlich nur drei Takte umfassen (Abb. 95).⁵⁸ An der Violonstimme orientiert sich auch der Clavecinbaß (Abb. 96). Offensichtlich hat Marais nun versucht, die Violestimme gegenüber der Violonstimme streng stimmtauschmäßig zu gestalten. Dabei ergaben sich verschiedene Probleme, die ihn zur Modifizierung der intendierten Stimmtauschkonzepte

⁵⁸ Längere Pausen finden sich lediglich am Anfang (vier Takte) und in Takt 131 ff. (neun, bzw. zehn Takte).



Abb. 95



Abb. 96

tion zwangen. Die Anlage der Violonmelodie legt einen Stimmtausch in Doppeltakten nahe. Da Takt 1–2 bzw. 5–6 jedoch für die Viole zu hoch liegen, transponierte sie der Komponist eine Oktave nach unten, wobei er das *Cis* am Ende von Takt 3 bzw. 6 als Anschlußton zum *D* an seinem ursprünglichen Ort belassen mußte und damit ungewollt zwei übermäßige Quintschritte einführte (Abb. 97).

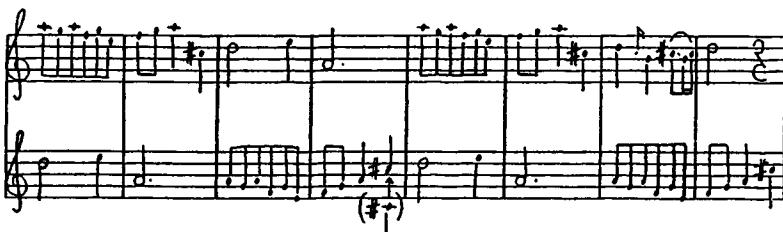


Abb. 97

Um die Schlußwirkung des Violon von Takt 7–8 nicht zu stören, verzichtete er dann aber auf die Wiederholung der Achtelbewegung und schloß die Violestimme in Sextparallelens an die Violonstimme an. Auf diese Weise verschwand auch der übermäßige Quintschritt von Takt 8 (Abb. 98). Den verbleibenden übermäßigen Quintschritt im vierten Takt tilgte er, indem er das Zitat der Violonstimme bereits am Taktbeginn auf dem *F* abbrach und das ebenfalls im Clavecinbaß und im Violon anwesende *A* durch das im Satz noch fehlende *D* ersetzte (Abb. 99). Damit verkürzte sich in der Viole das auf *A* beginnende Stimmtauschglied um zwei Viertel, während das auf *D* beginnende Stimmtauschglied entsprechend zwei Viertel früher einsetzte. Dieser Gewinn von zwei Vierteln glich jedoch wiederum nur den Verlust von



Abb. 98



Abb. 99

zwei Vierteln aus, der am Ende durch den Anschluß der Viole an den Violon entstanden war, so daß die Ausdehnung des auf *D* beginnenden Stimmtauschglieds insgesamt konstant blieb (Abb. 100).

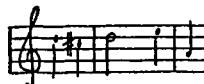


Abb. 100

Die Umgestaltung des auf *D* beginnenden Stimmtauschglieds ermöglichte es dem Komponisten zuletzt, das unbefriedigende Stagnieren auf *a'*, das die Takte 1–2 melodisch und rhythmisch gegen die übrigen Takte mit ihrem vorwärtsgerichteten Zug abschloß, durch ein Verschieben des auf *D* beginnenden Stimmtauschglieds um einen Takt zu beseitigen. Gleichzeitig regulierte sich damit auch die dünne Klanglichkeit der beiden Anfangstakte (Abb. 101).

Ähnlich wie die *Sonnerie* von Marais beruht auch das „Carillon“ der ersten *Arlésienne-Suite* von George Bizet⁵⁹ auf einem ostinaten Dreitonmotiv, das sich — abgesehen von der Verwendung der großen statt der kleinen Terz — nur durch die Stellung der beiden Anfangstöne von dem Dreitonmotiv des älteren Stücks unterscheidet und auf diese Weise ebenso von Takt zu Takt weiterleitet (Abb. 102). Ab Takt 5 bilden Streicher und Holzbläser einen Quint–Oktav–Klang über *E*, in dem sich auf der Drei jedes Taktes eine zweite Klangsituation ergibt (Abb. 103).

⁵⁹ GEORGE BIZET, *L'Arlésienne: Suite No. 1 for Orchestra*, hrsg. von Maurice Cauchie, Edition Eulenburg, 828 (London/Zürich/Mainz/New York, o. J.), 39 ff.

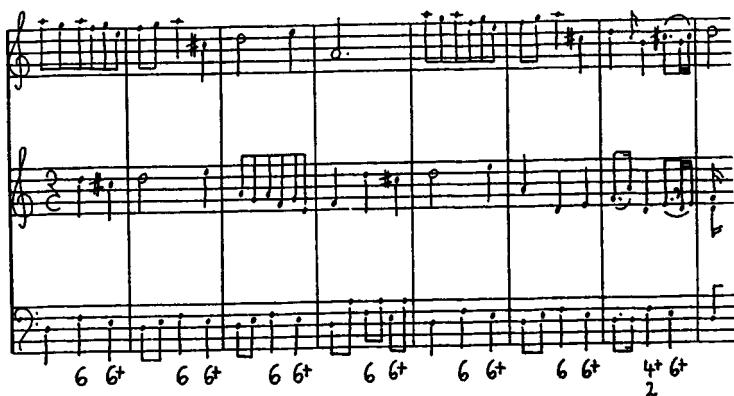


Abb. 101



Abb. 102



Abb. 103

Ein „Carillon“ überschriebenes Orgelstück von Louis Vierne⁶⁰ arbeitet ebenfalls mit einem aus Grundton, Obersekund und Oberterz gebildeten Ostinatothema, das — wie im Titel mitgeteilt wird — der „sonnerie du Carillon de la chapelle du Château de Longpont (*Aisne*)“ entstammt. Die Anordnung der Töne ergibt ein fast regelmäßiges Pendeln zwischen Grundton und Obersekund auf Viertelebene — an einer Stelle wird der Grundton gegen die Oberquarte ausgetauscht —, während die Oberterz in die Position des nachschlagenden Achtels rückt (Abb. 104).



Abb. 104

Mit Takt 35 beginnt ein Durchführungsteil, der ausgehend von der Grundtonart *B*-Dur in andere tonartliche Bereiche leitet. Während das Ostinatothema hier zuerst in der Oberstimme erscheint, wird es durch feste V-I-Beziehungen im Baß gestützt; die Mittelstimmen schließen sich dabei mit einer Wellenbewegung paralleler Sexten an das Ostinatothema an (Abb. 105).

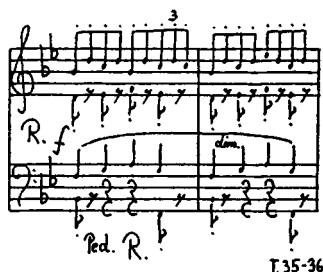


Abb. 105

Später wechselt es in Doppeltakten zwischen dem Baß, der es nun auch in Umkehrung bringt, und der Oberstimme ab. Nach dem Wiederaufgreifen des Anfangs (Takt 83–98 entspricht Takt 3–18) wird ab Takt 99 der Grundklang auf *B* noch einmal neu angezielt und damit bestätigt. In Takt 115 schließlich lagert sich das Dreitonmotiv *a"-f"-g"* in langen

⁶⁰ LOUIS VIERNE, *24 Pièces en style libre pour Orgue ou Harmonium: Livre II*, Paris 1914, 36 ff.

Notenwerten eine Quinte über das Ostinatothema. Es korrespondiert mit dem taktweisen Wechsel von Tonika und Subdominante (Abb. 106).

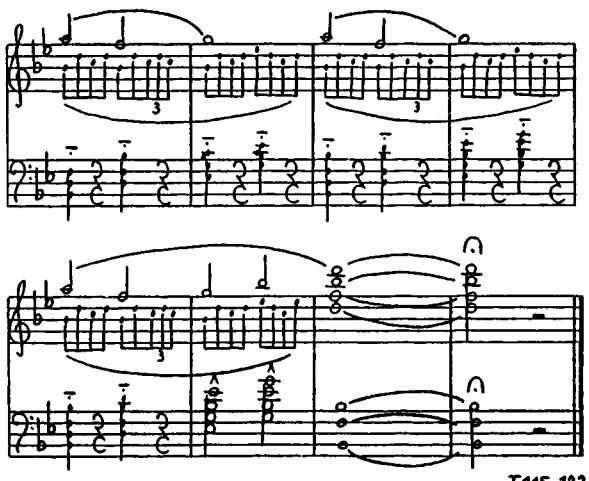


Abb. 106

Weitaus komplizierter als dieses „Carillon“ ist das berühmte „Carillon de Westminster“ von Vierne angelegt, das die dritte Suite der *Pièces de Fantaisie* beschließt.⁶¹ Doch auch hier dominieren Pendelvorgänge verschiedener Prägung, die einen deutlichen Glockenbezug herstellen. Bereits der lange D-Dur-Eröffnungsteil, der die vier Töne des Glockenspiels (neben Grundton, Obersekund und Oberterz wird die Unterquarte einbezogen) in mannigfältigen Kombinationen durchführt,⁶² weist in der Begleitung ein nur zuweilen unterbrochenes Pendeln zweier Intervalle auf, das in einem vorwärtsdrängenden 6/8-Takt eine rhythmisch verkürzte Form annimmt (Abb. 107). Gegen Ende des Eröffnungsteils versetzt das Eintreten der Pausa-Situation die rhythmischen Gruppen ihrerseits in ein Wechseln zwischen zwei Klangzuständen (Abb. 108).

⁶¹ LOUIS VIERNE, *Pièces de Fantaisie pour Grand Orgue en 4 suites: Troisième suite* (Paris, o. J.), 34 ff.

⁶² Die vier Töne Fis = 1, E = 2, D = 3 und A = 4 treten zweimal nacheinander in folgender Reihung auf: 1234/3214/4213/1324/[4213]/[1234]/3124/3213/[1324]/[4213] (Wiederholungen früherer Gruppierungen sind mit eckigen Klammern gekennzeichnet).

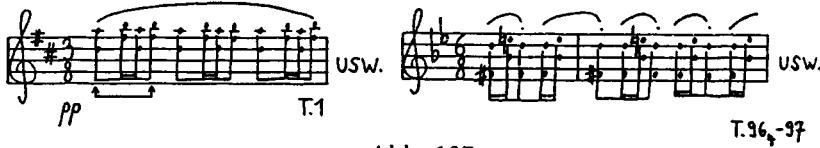


Abb. 107



Abb. 108

Das Pendeln der beiden Intervalle kann zu einer gleichmäßigen Sechzehntelbewegung ausgeglichen werden, etwa am Beginn des zweiten Teils in *B*-Dur (Abb. 109).

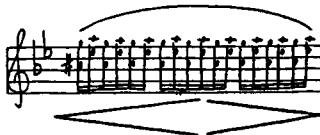


Abb. 109

Auch dort nimmt der von den Intervallen gebildete Klang an einem Klangwechsel auf höherer Ebene teil (Abb. 110). Durch das ständige Kreisen einer Sechzehntelgruppe werden nicht nur im vorliegenden Fall Klangsituationen aufrechterhalten. Ebenso ist der am Schluß des Eröffnungsteils lange stehende *D*-Dur-Klang auf diese innere Bewegtheit angewiesen, selbst dann noch, wenn er sich, den *B*-Dur-Teil vorbereitend, von Dur nach Moll verändert (Abb. 111). Wesentliche Bedeutung für das Entstehen klanglicher Pendelvorgänge kommt daneben dem Pedalbaß zu. Bereits zu Beginn des eröffnenden *D*-Dur-Teils wird jede Viertongruppe mit markanten V-I-Schritten bestätigt. Danach — während der Wiederholung der in Fußnote 62 mitgeteilten Reihung — wird der Baß in ein taktweises Pendeln zwischen Grundton und Obersekunde versetzt, das ihm zweimal zum Ausgangspunkt weiter Gänge

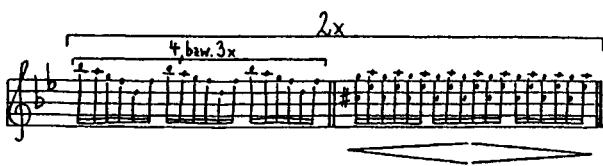


Abb. 110

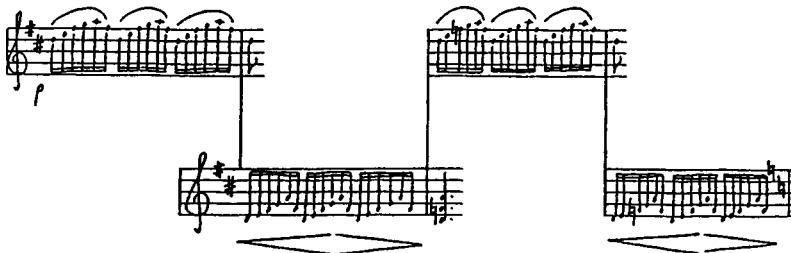


Abb. 111

durch den Tonraum dient. Sobald man die Unterquarte gegen die Oberquinte austauscht, zeigt sich, daß der Baßverlauf an der Pendelstelle dieselbe klangliche Funktion wie der zweistimmige Pes des Sommerkanon erfüllt (Abb. 112).

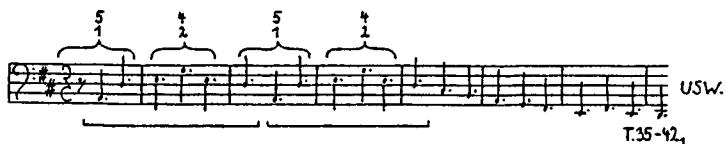


Abb. 112

In dem bereits erwähnten Überleitungsteil im 6/8-Takt dient ein gehaltenes *Fis* im Baß der Etablierung zweier klanglicher Pendelvorgänge (T. 106–113), bevor sich der Baß selbst am taktweisen Wechsel eines *G⁷*- und eines *B⁷*-Klangs beteiligt (Abb. 113). Mit der Wiederkehr von *D*-Dur stellt sich auch im Baß ein dem ersten *D*-Dur-Teil ähnliches Pendeln zwischen zwei Klangbereichen ein, das dem zweistimmigen Pes des Sommerkanon ähnelt (Abb. 114). In drei eingeschobenen Viertaktgruppen dient das uhrwerkartige Rotieren der Glockenspieltöne im Baß einem plakativen Wechsel zwischen Grund- und Gegenklang in den Manualen (Abb. 115).

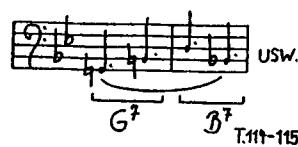


Abb. 113



Abb. 114

Handwritten musical notation for Abb. 115. It consists of six measures of music in 6/8 time, key signature of one sharp. The notation includes vertical stems with small numbers (e.g., 1, 2, 3, 4) and horizontal stems. The word "pesante" is written above the first measure. Measures 1-4 show a bass line with vertical stems. Measures 5-6 show a treble line with horizontal stems. A bracket under the bass line in measures 1-4 is labeled "USW."

Abb. 115

Während des über mehrere Takte stehenden D-Dur-Schlußklangs beschleunigt sich das Rotieren im Baß auf das doppelte Tempo (Abb. 116).⁶³



Abb. 116

Wie die herangezogenen Beispiele zeigen, bringt das in einen musikalischen Vorgang verwandelte Glockengeläut unabhängig von der Form, die es im einzelnen Falle annimmt, gewöhnlich einen in sich bewegten Klangzustand hervor, der eine Polarität zweier Klangstationen ausprägt. Diese Tonalitätstiftende Eigenschaft ist zuerst in der englischen Motette „Campanis cum cymbalis“ nachweisbar, die über 22 Longaeinheiten auf einem F-Klang verharrt, ehe sich dieser in ein stetes Pendeln mit einem G-Klang begibt, das ähnlich zuerst in den drei- und vierstimmigen Organa der Notre-Dame-Schule auftritt und danach in mehreren Stücken aus England, allen voran „Sumer is icumen in“, wiederkehrt. Während der Pendelvorgang in den Notre-Dame-Organa jedoch an den gehaltenen Ton einer vorgegebenen liturgischen Melodie gebunden ist, die ihn zwar nicht verursacht, aber an sich zieht, so begegnet er im englischen Raum als eine selbständige Erscheinung, die trotz ihrer elementaren Ursprünglichkeit den zukunftsträchtigen Keim für die Entstehung einer funktionierenden Harmonik bildet. Zu einer Zeit, in der für die Komposition mehrstimmiger Musik noch kein Bezugssystem

⁶³ An einem anderen Glockenstück von Vierne, „Les cloches de Hinckley“, das die vierte Suite der *Pièces de Faintaisie* beschließt (LOUIS VIERNE, *Pièces de Faintaisie pour Grand Orgue en 4 suites: Quatrième suite* [Paris, o. J.], 35 ff.), ließen sich entsprechende Beobachtungen machen. Es sei hier nur darauf hingewiesen, daß dem Satz ein zuerst im Baß auftretendes Thema zugrundeliegt, in dem sich das — dem zweistimmigen Pes des Sommerkanon ähnliche — Pendeln zwischen Grund- und Gegenklang wiederfindet.

wie die Dur-Moll-Tonalität zur Verfügung steht und die führende Gattung der Motette in Frankreich weiterhin vom Verlauf einer einstimmigen Melodie oder sogar nur einer ihr entnommenen Tonfolge abhängig bleibt, wird in einer Gruppe englischer Stimmtauschstücke der Versuch unternommen, aus der Pendelbewegung zweier Klänge ein deutlich auf einen Grundton bezogenes Klanggeschehen zu entwickeln.

IV. Die Stimmtauschstücke der Worcester-Fragmente

Als Hauptquelle für den Typ dreistimmiger Stimmtauschkomposition, der im Mittelpunkt des letzten Kapitels stehen soll, liegt eine Reihe von Fragmenten in der Kathedralbibliothek der westenglischen Stadt Worcester vor, die in einer großformatigen Mappe unter der Signatur „Additional 68“ aufbewahrt werden.¹ Mit Bezug auf den Kanoniker J. M. Wilson, der als Bibliothekar um 1910 die Sammlung aller einst-mals zum Binden von Büchern der Kathedralbibliothek oder dort als Umschlag für Rechnungsbündel benützten Blätter veranlaßte, spricht man auch von der „Wilson Collection“.² Schon während der damals durchgeföhrten Arbeit kam gegenüber dem *Catalogue of Manuscripts preserved in the Chapter Library of Worcester Cathedral* von John Kestell Floyer und Sidney Graves Hamilton (Oxford, 1906)³ viel neues Material zum Vorschein. So konnte Friedrich Ludwig, dessen Interesse durch den Abdruck einer Seite aus Fragment XVIII in der Ausgabe des Codex Bamberg von Pierre Aubry⁴ geweckt worden war, bei seinem kurzen Besuch der Bibliothek im Juni 1911 eine „Fülle“ musikalischer Fragmente einsehen, deren Existenz vorher nirgends vermerkt worden war. Nur einige Monate später, am 4. Oktober 1911, teilte H. V. Hughes dem Forscher in einem Brief mit, „that some more early harmonised music has been discovered in the Worcester Cathedral Library since you were there“.⁵ Seitdem wurde die zuerst fünfunddreißig Fragmente (I–XXXV) umfassende Mappe um drei weitere Fragmente (XXXVI–XXXVIII) ergänzt, die jedoch für die vorliegende Untersuchung ohne Belang sind. Auch von den fünfunddreißig Fragmenten bieten nur vierzehn Mehrstimmigkeit, während zwölf liturgische Einstimmigkeit und neun überhaupt keine Musik enthalten.

Die Fragmente mit Mehrstimmigkeit tragen folgende Nummern: IX (2 Seiten), X (4 Seiten), XI (4 Seiten), XII (2 Seiten), XIII (8 Seiten), XVIII (4 Seiten), XIX (12 Seiten), XX (4 Seiten), XXVIII

¹ Ein schnelles Auffinden der Faksimiles wird durch die Tabellen in *Worcester Add. 68 . . . , 7 ff.* ermöglicht.

² Vgl. die der Mappe beiliegenden handschriftlichen Bemerkungen von Ruth Pig-gott — verfaßt im März 1978 —, wo es heißt: „Additional MSS No 68 (Known as the Wilson Collection)“.

³ 159–163.

⁴ Ba, III, pl. 2.

⁵ LUDWIG, *Repertorium I*, 2, 649–652.

(8 Seiten), XXIX (8 Seiten), XXX (8 Seiten), XXXI (2 Seiten), XXXII (2 Seiten) und XXXV (12 Seiten).⁶ Bereits eine flüchtige Durchsicht des Materials läßt verschiedene geschichtliche Stadien der Buchstaben- und der Notenschrift erkennen, die mit dem jeweils überlieferten Repertoire korrespondieren.

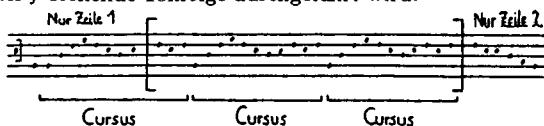
Einer eher frühen Zeit scheint Fragment XVIII anzugehören, das neben nicht rhythmisch notierter Einstimmigkeit eine kaum lesbare zweistimmige oder zweistimmig erhaltene Version des Gradualversus „Virgo dei genitrix“ mit Tropustext in der Zusatzstimme und ein sonst nicht nachweisbares dreistimmiges „Alleluia  Nativitas“-Organum enthält, das sich offensichtlich an Perotin, dem von „Anonymus IV“ die dreistimmige Notre-Dame-Fassung zugeschrieben wird,⁷ orientiert, wie denn auch an entsprechender Stelle die in den französischen Codices erscheinende Discantuspartie „ex semine“⁸ mit dem aus zwei- und

⁶ Außerdem befindet sich in einem kleinen Umschlag mit der Fragmentnummer XXXIV (d) ein Pergamentstreifen (Größe: ungefähr 11 × 5 cm), der auf der einen Seite kurze Ausschnitte einer texttragenden Oberstimme zeigt (Textbeginn: „qua christe“, Textschluß: „virgo m[aria ?]“). Die Notenschrift der textierten Partien verwendet die englische Form der Brevis, also:  usw.; am Ende ist noch die wahrscheinlich auf f' oder d' stehende Gruppe  zu erkennen.), während die andere Seite drei Zeilen einer Stimme ohne Text aufweist, wobei nicht nur der

Abschluß der mittleren Zeile () , sondern auch die regelmäßige Ordoanlage

zumindest der beiden ersten Zeilen (Zeile 1:  |  |  |  |  |  | usw.,

Zeile 2:  |  |  |  |  |  | usw.; ein einziges Mal werden die Ternariae aufgrund einer Tonwiederholung in  aufgelöst, was unter Umständen Rückschlüsse auf den Rhythmus erlaubt) eher einen Unterstimmeneindruck vermittelt — dafür spricht überdies, daß in den Zeilen 1 und 2 mehrmals eine wahrscheinlich auf d oder f stehende Tonfolge durchgeführt wird:



Der Streifen wurde wie die Blätter von Fragment XXVIII aus der Handschrift F 34 herausgelöst, es gibt aber keine Hinweise darauf, daß auch er aus dem sog. „Motet-Book“ stammt (vgl. dazu S. 200 f.).

⁷ RECKOW, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, I, 46.

⁸ W₁, f. 11^r; F, f. 32^r; W₂, f. 16^v; Mo, f. 11^r. Ohne das Triplum fand die Discantuspartie auch im zweistimmigen „Alleluia  Nativitas“ des Codex F, f. 129^v, Verwendung. Hierfür war wohl auch die zweistimmige „Ex semine“-Motette gedacht (siehe Fußnote 9).

(mit neuem Triplum versehenen) dreistimmigen Motettenaufzeichnungen bekannten Tropustext „Ex semine habrahe . . . partu sine semine“⁹ eingesetzt wird. Das Fragment stellt damit einen unmittelbaren Kontakt mit den Pariser Aufführungsgepflogenheiten her, und man darf also annehmen, daß etwa an der dortigen Universität studierende Engländer — wie wohl auch „Anonymus IV“ selbst — durch ihre mündlichen Berichte und die mitgebrachte Musik jene französische Praxis in die eigene Heimat übertrugen.

Eine etwas jüngere Schicht wird unter anderem von Fragment IX repräsentiert. Sie besteht zum größeren Teil aus einer Gruppe dreistimmiger „Alleluya“-Choralbearbeitungen, die sich wie das zweistimmige oder zweistimmig erhaltene „Virgo dei genitrix“ in Fragment XVIII durch den Vortrag tropierender Texte in den Zusatzstimmen auszeichnen. Mehrstimmig gearbeitet sind auch hier wieder nur die solistischen Partien des gregorianischen Chorals, also die „Alleluya“-Intonation und der Versus. Hinzu tritt, in Abweichung vom Notre-Dame-Repertoire, vor der „Alleluya“-Intonation und dem Versus ein als eigenständiger Abschnitt meist in Rondellus- oder Stimmtauschtechnik gestalteter Intonationsklang oder eine entsprechende Verbindung von Grundklang zu Untersekund- oder Obersekundklang mit freiem Pes.¹⁰ Fragment IX bietet vier „Alleluya“-Choralbearbeitungen: „Alleluya // Letabitur“, „Alleluya // Iudicabunt“, „Alleluya // Fulgebunt“ und „Alleluya // Iusti epulentur“. Der Erhaltungszustand des „Alleluya // Letabitur“ und des „Alleluya // Fulgebunt“ gestattet keine Aussagen über ihren Gesamtaufbau. Das „Alleluya // Iudicabunt“ wird durch einen Rondellus, das „Alleluya // Iusti epulentur“ durch ein Stimmtauschstück eröffnet. Der zweite, den Versus vorbereitende Intonationsabschnitt des „Alleluya // Iudicabunt“ ist nur teilweise überliefert: Auf der recto-Seite liegt das Duplum vollständig vor, während im Pes versehentlich die beiden ersten Perfektionen zu fehlen scheinen, das Triplum stand auf der vorausgehenden, verlorenen verso-Seite und ist nur annähernd rekonstruierbar (Abb. 1). Für die verso-Seite mit dem „Alleluya // Iusti epulentur“ hat sich zwar in der Bodleian Library, Oxford, unter der Signatur 862 die anschließende recto-Seite erhalten, deren Zustand

⁹ Zweistimmig: *F*, f. 403^v; *W₂*, f. 146^v. Dreistimmig: *Mo*, f. 101^r; *Ba*, f. 15^v.

¹⁰ Vgl. dazu LUTHER DITTMER, „An English Discantuum Volumen . . .“, *Musica Disciplina*, 8 (1954), 29–34. Der auf S. 31 behauptete Zusammenhang des auf *g* stehenden Intonationsabschnitts „Ave magnifica maria“ mit dem „Alleluya // Dulce lignum“ (Fragment XXXV) ist übrigens fraglich, da die beiden diese Aufzeichnungen enthaltenden Seiten ursprünglich nicht unmittelbar aufeinanderfolgten. So schreibt Dittmer in *WF*, 44, zum „Dulce lignum“-Versus ja auch ganz richtig: „almost the entire pes for the verse was contained on the missing corresponding verso.“



Abb. 1

aber eine Entzifferung von Duplum und Pes des zweiten Intonationsabschnitts kaum mehr zuläßt.¹¹ Da das Triplum jedoch wörtlich das im II. Kapitel erarbeitete Modell¹² realisiert, kann man die anderen Stimmen ohne größere Probleme ergänzen. Schwierig zu entscheiden ist lediglich, wie sich der Pes während der Verbindungsfloskel zwischen Oktav und Quint im Triplum verhält. Hierfür kommen drei Lösungen in Frage: a) Der Pes pausiert — analog dem Modell — gemeinsam mit dem Duplum. b) Der Pes geht — analog dem Sommerkanon und der Motette „Sol in nube tegitur“ (S. 232) — über die Obersekunde zur Oberterz. c) Der Pes läßt — analog dem Intonationsabschnitt „Ave magnifica maria“ (S. 204) — den Ton *d* durchklingen. Außerdem muß offenbleiben, ob der kurze Intonationsabschnitt mit der siebten Perfectio endet oder ob das Duplum mit der vorher im Triplum erklingenden Verbindungs floskel zum Versusbeginn überleitet (Abb. 2). Dieser spezifisch englische Typ der „Alleluja“-Choralbearbeitung ist des weiteren in Fragment XXVIII mit dem „Alleluja *V* Post partum“, wo neben dem ersten („Ave magnifica maria“) auch der zweite Intonationsabschnitt eigenen Text trägt, und in Fragment XXXV, das außer verschiedenen „Alleluja“-Choralbearbeitungen, z. B. dem „Alleluja *V* Veni mater“ (daneben enthält es eine Seite des in Kapitel II besprochenen ersten Intonationsabschnitts „Alleluja psallat“ zu einem nicht zweifelsfrei identi-

¹¹ Über die Erweiterung der in Worcester liegenden Fragmente durch Londoner und Oxfordner Bestände insgesamt vgl. S. 200 f.

¹² Siehe S. 103.

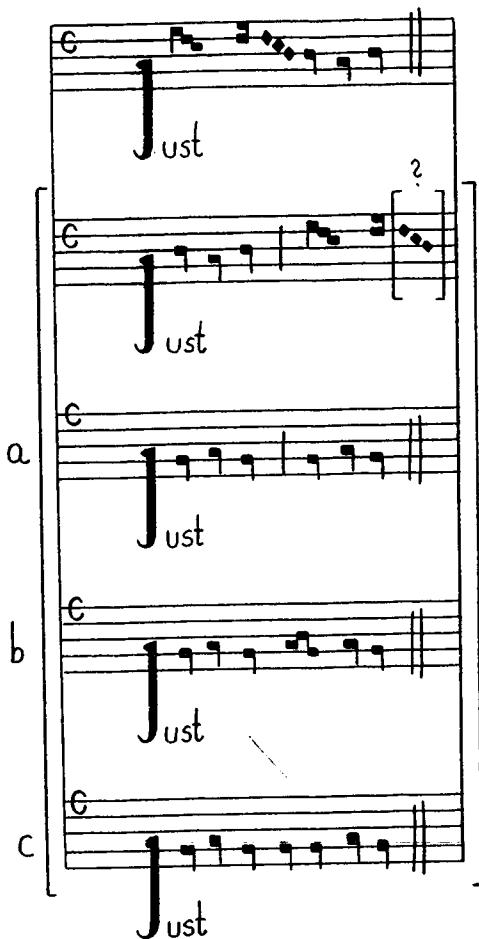
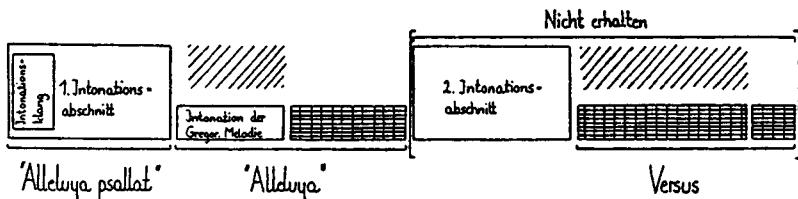


Abb. 2

fizierbaren „Alleluya“),¹³ mehrere „Sanctus“-Choralbearbeitungen und eine „Sursum corda“-Choralbearbeitung mit ähnlichen stilistischen Zügen aufweist, vertreten.

Den größten Repertoireanteil in den Worcester-Fragmenten nehmen die Motetten ein, wobei gegenüber den französischen Codices das Fehlen von weltlichen Texten in der Volkssprache auffällt. Eine Verlagerung der Motettenproduktion von der Kirche in die Städte und an die Höfe wie auf dem Kontinent war in England wohl nicht möglich, da hier eine der nordfranzösischen Trouvèrekultur an Aktualität und künstlerischer Bedeutung vergleichbare Erscheinung im säkularen Bereich nicht existierte. Die sich in der Gattung der Motette während des 13. Jahrhunderts vollziehenden Veränderungen dringen so nicht im vollen Maße in das englische Schaffen ein, ähnlich wie in Frankreich selbst die geistliche Motette mit lateinischem Text hinter der rasch fortschreitenden Entwicklung der weltlichen Motette mit französischem Text zurückbleibt, bis nach dem Ende der Trouvèrekultur die Generation Philippe de Vitrys eine auch kompositorisch andere Form der politischen Motette mit lateinischem Text ins Leben ruft, in der das Sakrale zwar nicht mehr den eigentlichen Inhalt bildet, jedoch als ein Bezugspunkt für die insgesamt verschlüsselte Behandlung von Tagesereignissen synthetisch eingebaut wird. Trotz dieser kraftvollen Zusammenfassung der beiden älteren Stränge ist die Haltung gegenüber dem Geistlichen wie dem Weltlichen jetzt also eine wesentlich neue: Die junge „Ars nova“-Motette ist kein Dienst an Gott, es fehlt ihr aber auch das romantische Interesse an schönen Liebesdingen. Sie ist vielmehr die — wie im modernen Kabarett zuweilen bitterböse — intellektuell geschärzte Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschehen. Demgegenüber wird die Motette in England ausschließlich von der noch für Jahrhun-

¹³ S. 98 ff. Die Aufzeichnung wird wiederum durch Oxford, Bodleian Library, 862, ergänzt; vgl. S. 188. — Durch den an den Anfang von „Alleluya psallat“ gesetzten Quint-Oktav-Klang gewinnt das Intonationsphänomen weiteres Gewicht:



In diesem Zusammenhang sei auch an die Gestaltung des ersten Cantustons im vierstimmigen Organum „Sederunt principes“ erinnert, die in Kapitel I behandelt wurde (siehe besonders S. 51).

derte den zentralen Kulturträger bildenden Kirche gepflegt und bleibt deshalb weiterhin Dienst an Gott. Trotzdem lassen sich auch für die in den Worcester-Fragmenten überlieferten Motetten aufgrund der jeweiligen Faktur und Aufzeichnungsweise verschiedene Entwicklungsstufen erkennen.

Die früheste Gruppe ist in den Fragmenten XIII, XXVIII und XXXI vertreten. Fragment XIII stellt darüber hinaus noch den Zusammenhang mit der Choralbearbeitungsschicht her, indem es neben den Motetten auch das dreistimmige „Sanctus et eternus deus“ aus Fragment XXXV in einer zweistimmigen Version enthält.¹⁴ Dasselbe gilt für Fragment XXVIII, das den ebenfalls in Fragment XXXV überlieferten, auf *g* stehenden Intonationsabschnitt „Ave magnifica maria“ in der sicher älteren Version auf *d* als Beginn des „Alleluja. Post partum virgo“ aufweist.¹⁵ Gleichzeitig belegt es aber auch den wichtigen Schritt jener stark grundtonbezogenen Intonationsabschnitte zu selbständigen Stücken in Form der Motette „Sol in nube tegitur“,¹⁶ die in der Bodleian Library unter der Signatur „Auct. F infra I, 3“ — heute in den Codex Latin Liturgical d 20 eingebunden¹⁷ — noch als Eröffnungsteil der Motette „Sanctorum omnium“ erscheint.¹⁸ Das Blatt von

¹⁴ Vgl. WF, 48. — Durch Fragment XIII wird wenigstens der „Osanna“-Schlußteil von Fragment XXXV zur Dreistimmigkeit ergänzt.

¹⁵ Vgl. zu diesem Stück ausführlich S. 203 ff.

¹⁶ Vgl. zu diesem Stück ausführlich S. 230 ff.

¹⁷ Über den Zweck und Aufbau dieser künstlichen Handschrift siehe S. 201 f.

¹⁸ Ursprünglich gehörten beide Blätter derselben Handschrift an. Siehe S. 200. — Auch „Ave magnifica maria“, das in englischen Quellen dreimal als Intonationsabschnitt nachweisbar ist, wird im nordfranzösischen Codex Montpellier — vgl. etwa die aus St. Denis stammende Handschrift Paris, Bibl. Nat., lat. 1107 (Beispiel in CARL PARRISH, *The Notation of Medieval Music* [New York, 1959], pl. VIII) oder *Le Chansonnier d'Arras: Reproduction en phototypie*, hrsg. von ALFRED JEANROY (Paris, o. J.); zur Stadt Arras siehe S. 271 und 283 — mit neuem Text als selbständiges Stück überliefert. Da jedoch aufgrund der Parallelität beider Texte und des „Alleluja“-Bezugs des zweiten Textes außer Frage steht, daß der spätere Textdichter nicht nur den ursprünglichen Text gekannt hat, sondern ihm auch der Zusammenhang mit der allein in England nachweisbaren Art von „Alleluja“-Choralbearbeitung bewußt war, darf man davon ausgehen, daß die Umarbeitung nicht erst auf dem Kontinent vorgenommen wurde. Vgl. meine Magisterarbeit, 35–37, wo genauere Textvergleiche angestellt werden (am Ende von Zeile 10 auf S. 36 fehlt übrigens versehentlich das Wort „dulci“). Außerdem wäre auf einige im einstimmigen Repertoire von Worcester auftretende Stellen hinzuweisen, die das berühmte Antiphonale Wigorniense (*Le Codex F 160 de la Bibliothèque de la Cathédrale de Worcester: Antiphonaire monastique [XIII^e siècle]*, hrsg. von ANDRÉ MOCQUEREAU, Paléographie musicale, 12 [Tournai, 1922]) belegt (S. 144: „In toto corde meo alleluia . . . alleluia . . . alleluia alleluia“; S. 151: „Alleluia psallite“; S. 158 und 161: „toto corde et ore“).

Fragment XXXI vervollständigt mit zwei Stimmen auf der verso-Seite das erste Stück von Fragment XXVIII und bildet folglich dessen vordere Ergänzung. Die Notenschrift dieser frühesten Gruppe ist die vorfranconische Mensuralnotation englischer Prägung, d. h. die Brevis wird nicht quadratisch, sondern rhombisch geschrieben (♦). Auch wird als Unterstimmenterminus ausschließlich die englische Bezeichnung „Pes“ verwendet, wie sie von der Aufzeichnung des Sommerkanon her bekannt ist.

Die sich notationsgeschichtlich anschließende Motettengruppe in den Fragmenten X und XI macht bereits vom franconischen System Gebrauch. Darüber hinaus fällt auf, daß die Brevisschreibung jetzt an den kontinentalen Usus angeglichen wird. Auch diese Gruppe stellt den Zusammenhang mit der Choralbearbeitungsschicht her. Fragment X enthält zuerst zwei dreistimmige „Kyrie“-Kompositionen, die als Motetten und als Choralbearbeitungen aufgefaßt werden können, da — wie es scheint — beidemale in der Unterstimme die gesamte „Kyrie“-Melodie durchgeführt wird (die Unterstimme des ersten „Kyrie“ ist nicht überliefert), was sich bei der Kürze von „Kyrie“-Melodien auch für die Motette anbietet,¹⁹ und die vorliegende Oberstimmentextierung im Worcester-Repertoire nicht nur die Motette, sondern in gleicher Weise die Choralbearbeitung prägt. Zwar zeigt die Unterstimme der zweiten „Kyrie“-Komposition Wiederholungen, die eher motettenmäßig wirken, doch erklären sich diese aus der Praxis der dreimaligen „Kyrie“-Anrufungen.²⁰ Außerdem gibt es solche klauselartigen Wiederholungsabschnitte²¹ bereits in fünf „Alleluja“-Choralbearbeitungen.²² Auch die dritte in Fragment X mit einer Oberstimme enthaltene Komposition

¹⁹ Vgl. etwa die „Kyrie“-Motetten des Codex Bamberg, f. 14v („Kyrie“ IX der Editio Vaticana, *Graduale Sacrosanctae Romanae ecclesiae de Tempore et de Sanctis* [Solesmes, 1974], 741) und f. 54v („Kyrie“ XII, *Graduale* ..., 751, oder „Kyrie“ C, *Graduale* ..., 765). Ebenso führt die Motette „Kyrie fons pietatis“ in Auct. F infra I, 3 die zugrundeliegende Melodie des „Kyrie fons bonitatis“ („Kyrie“ II, *Graduale* ..., 715) vollständig durch (zu Beginn im zweiten, später im ersten Modus), wie nicht zuletzt die Oberstimmenschlüsse auf „eleyon“ beweisen.

²⁰ Das gilt auch für die in Fußnote 19 genannten Motetten (der Tenor in Ba, f. 14v, endet beim dritten Durchlauf einige Töne früher; ob dort jene Praxis überhaupt für die Wiederholungen verantwortlich ist, muß offenbleiben, da zumindest nach der Fassung der Editio Vaticana der Anfang des zweiten „Kyrie“ melodisch abweicht).

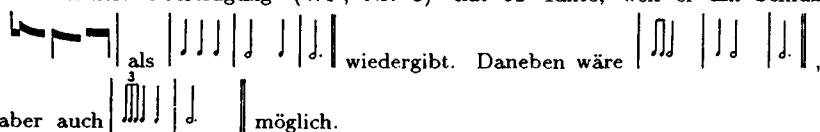
²¹ Davon abgesehen nivelliert sich ja der Unterschied zwischen Organum im engeren Sinn und Discantus, der den *Magnus Liber* kennzeichnet, in den englischen Choralbearbeitungen, indem die Haltetontechnik nicht weiter gepflegt wird.

²² „Alleluja ♦ Gaude virgo“, „Alleluja ♦ O laus sanctorum“, „Alleluja ♦ Veni mater gratie“, „Alleluja ♦ Dulce lignum“ und „Alleluja ♦ Regis celorum“. In den „Sanctus“-Choralbearbeitungen fehlen die Wiederholungsabschnitte.

führt offensichtlich die Tonfolge der Ausgangsstimme, den Beginn des Responsum aus dem Graduale „Benedicta et venerabilis“,²³ dreimal durch (Perfectiones 1–17, 18–34 und 35–51),²⁴ hier jedoch unabhängig vom einstimmigen Vortrag.²⁵ Da in diesem Fall nur ein Ausschnitt der gregorianischen Melodie benutzt wird, liegt zweifelsfrei eine Motette vor.²⁶ Fragment XI enthält insgesamt vier Stücke. In „Salve fenestra“ auf Seite 1 und „[Gaude mari- ?]a plaudet“ auf Seite 2 ist die Unterstimme, wie es für die Choralbearbeitungen und noch die beiden „Kyrie“-Kompositionen in Fragment X typisch ist, mit roter Tinte textiert.²⁷ Ist der in der Unterstimme von „Salve fenestra“ liegende Gesang anderweitig nicht nachweisbar, so handelt es sich bei „[Gaude Mari- ?]a plaudet“ um den Tractus „Gaude maria virgo“ mit dem Versus „Dum virgo“,²⁸ der jedoch nur bis „hominem“ verwendet wird.²⁹ Seite 3 bietet mit „O regina glorie“ den bemerkenswerten Fall eines Oberstimmementextes,

²³ *Graduale ...*, 407.

²⁴ Dittmers Übertragung (WF, Nr. 3) hat 52 Takte, weil er am Schluß



aber auch | | | | | möglich.

²⁵ Allein die Melodiefassung der Editio Vaticana (vgl. Fußnote 23) läßt sich in der Unterstimme bis auf einen Ton — ein *f* zur Silbe „ve“ — ohne Schwierigkeiten durchführen, wenngleich mit weiteren Abweichungen im Detail gerechnet werden muß:



²⁶ Dittmers Wiedergabe der Buchstaben nach „per tua sancta“ mit zwei Wörtern („In ita“; T. 19–20) ist sicherlich falsch. Vielleicht ist „merita“ gemeint.

²⁷ Die Praxis, den speziell zur Unterstimme gehörenden Text (und sei es nur das Wort „Pes“) rot zu schreiben, ist — von vereinzelten Ausnahmen abgesehen (Fragment XIII, f. a2^v und Fragment XXXI^r) — allgemein in den Worcester-Fragmenten zu beobachten. Der sich damit äußernden Neigung, die Primärschicht der Komposition hervorzuheben, steht in den Büchern der liturgischen Einstimmigkeit die ebenfalls rot erfolgende Kennzeichnung von Kommentaren außerhalb des Gesangs (Angabe des Tages u. a.) und innerhalb des Gesangs (als Tropus) gegenüber (vgl. beispielsweise Fragment VII, dort besonders f. a^r mit den „Spiritus et alme“-Einschüben „Mariam gubernans“ und „Mariam coronans“ im „Gloria“).

²⁸ *Graduale ...*, 418f.

²⁹ Hier nimmt der Pänultimaklang entgegen Dittmers Rhythmisierung (WF, Nr. 35, T. 68; das Wort der Oberstimme muß übrigens richtig „rubiginem“ heißen) eindeutig zwei Perfektionen ein, wie aus der Oberstimmen- und Unterstimmennotierung hervorgeht. An der früheren Schlüßstelle „interemisti“ wäre statt der Wiederholung des *e* (T. 29) eine Longa zu erwägen (die Editio Vaticana hat an dieser Stelle einen Pressus).

der zuerst im motettenmäßigen Wiederholungsabschnitt einer „Alleluja“-Choralbearbeitung („Alleluja // Regis celorum“; Fragment XXXV, f. a^v) erscheint und nun ein weiteres Mal für eine selbständige auftretende Motette über derselben Tonfolge in der Unterstimme benutzt wird.³⁰ Leider ist das Triplum in beiden Fällen verloren, so daß es offenbleibt, ob die Motette auch in dieser Stimme den Text aus der Choralbearbeitung übernimmt.³¹ „O decus predicancium“ auf Seite 4 schließlich ist eine von drei Motetten des Worcester-Repertoires zu Ehren der heiligen Katharina von Alexandrien. Im Gegensatz zu den beiden anderen Stücken, der Stimmtauschmotette „Virgo regalis“ (Fragment XXVIII, f. 1a^v), die in den Oberstimmen zuerst den vollständigen Text der ersten Antiphon für die erste Nokturn des Reimoffiziums Nr. 73 (nach der Zählung in *Analecta Hymnica...*, 26)³² bringt, und der Motette „...ecclesia katerine“ (Auct. F inf. I, 3; in Latin *Liturgical d* 20: f. 18^v und 19^r), deren Beginn des Motetustextes vom ersten Responsorium derselben Nokturn³³ angeregt ist, scheint „O decus predicancium“ nach heutigem Forschungsstand in den Oberstimmen keine textlichen Übernahmen aus dem Bereich der Reimoffizien zu enthalten. Andererseits ist die Tonfolge der Unterstimme nicht nur im „Alleluja // Corpus beate virginis et martiris“ nachweisbar, sondern wurde von dort — übrigens gemeinsam mit dem Wort „agmina“, zu dem sie gehört — in das dritte Responsorium zur zweiten Nokturn des Reimoffizium Nr. 69 (nach der Zählung in *Analecta Hym-*

³⁰ Die beiden Aufzeichnungen verhalten sich also zueinander wie eine als Teil des Organum notierte Discantuspartie zu einer separat notierten Klausel im Notre-Dame-Bereich.

³¹ Dittmers Wiedergabe des Oberstimmentextes für den dritten Cursus im Wiederholungsabschnitt der Choralbearbeitung (*WF*, Nr. 57, T. 174 ff.) — in der Motette handelt es sich um den Beginn des zweiten Cursus (*WF*, Nr. 36, T. 69 ff.) — ist so nicht haltbar. Ich lese in beiden Fällen: „O lux orbis inclita/nitore summo predita/vite celestis semita/ne deviemus [?]/per devium erroris“ (Für ihre Hilfe bei der Berichtigung von „demenius“ in „deviemus“ danke ich Marianne Schlosser vom Grabmann-Institut der Münchener Universität). An der mit [?] gekennzeichneten Stelle handelt es sich um ein problematisches Wort, das von Dittmer einmal als „actua“ (*WF*, Nr. 57, T. 193–196), das andere Mal als „adita“ (*WF*, Nr. 36, T. 81–84) gelesen wird. Weder ist „actua“ aber eine gebräuchliche lateinische Vokabel, noch läßt es sich auf eine solche zurückführen, während „adita“ (= Geheimnisse) erwogen werden kann. Daneben ist auch „adiuva“ nicht gänzlich auszuschließen. In der Motette muß es gegen Ende des Textes wie in der Choralbearbeitung „tuoque“ (*WF*, Nr. 36, T. 105–106) statt „tuo quae“ heißen.

³² *Historiae Rhythmicae: Liturgische Reimofficien des Mittelalters: Sechste Folge*, hrsg. von GUIDO MARIA DREVES, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 26 (Leipzig, 1897), 213.

³³ *Ibid.*

nica . . . , 26)³⁴ übernommen, welches deshalb in diesem Fall, anders als bei den Tenores der französischen Katharinenmotetten,³⁵ durchaus die Quelle für die Tonfolge bilden könnte.³⁶

Die späteste im Worcester-Repertoire begegnende Gruppe von Motettenaufzeichnungen ist nicht zuletzt durch den veränderten optischen Gesamteindruck bestimmt, der wesentlich von der Buchstabenschrift hervorgerufen wird. Auch der Zierleistenreichtum zwischen den Wörtern — von der schlichten Wellenlinie bis hin zur prächtigen Dekoration des „Alleluya / Post partum virgo“, die gerade jene Choralbearbeitung vor allen übrigen Stücken auszeichnet — wird nun zugunsten der Einheitsform ○○○○○○○○ aufgegeben.³⁷ Trotzdem kann man insgesamt das Erscheinungsbild dieser Gruppe keineswegs als einheitlich bezeichnen. So fügt sich die vierstimmige Motette über der Introitusantiphon „Salve sancta parens“³⁸ aus Fragment XXXV (f. b^r) noch unauffällig in die sie umgebenden älteren Stadien ein. Etwas jünger dürfte die Niederschrift von Fragment XX sein,³⁹ das neben den Rondelli „In excelsis gloria“⁴⁰ und „Gaudeat ecclesia“ die beiden Motetten „Sed fulsit virginitas“ (hier wird für die frei komponierte erste Unterstimme zuerst der kontinentale Begriff „Tenor“ verwendet)⁴¹ und „Crucifixum dominum in carne“ (in der Unterstimme liegt die Tonfolge des wiederum gereimten Responsoriumsversus „Crucifixum in carne“ bis „glorificate“)⁴² enthält. Die Motettenüberlieferung der Worcester-Fragmente

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Vgl. LUDWIG, *Repertorium I*, 1, 107.

³⁶ Zu einer weiteren Textübernahme aus einem Reimoffizium, der zweiten Strophe des Motettentextes „Sol in nube tegitur“, siehe S. 234.

³⁷ Eine übersichtliche Zierleistentabelle enthält WIBBERLEY, „English Polyphonic Music . . .“, I, 35.

³⁸ *Graduale . . .*, 403. – Die Tonfolge der Unterstimme setzt erst nach dem solistisch zu singenden „Salve“ ein.

³⁹ Vermutlich handelt es sich um denselben Textschreiber wie in der Motette aus Fragment XXXV.

⁴⁰ Dittmers Textlesung in *WF*, Nr. 93, ist folgendermaßen zu verbessern: Die Silbe „cae“ der mittleren Stimme, T. 40, ist überflüssig (auch die Konkordanz in der Handschrift Chicago 654 App. ff. 1^v–2^r hat sie nicht). Das Wort „am“ der unteren Stimme, T. 49, muß richtig „cum“ lauten.

⁴¹ Näheres zu diesem Stück siehe S. 238 ff.

⁴² „Crucifixum in carne laudate“ (10 Silben)/„et [oder: ac] sepultum propter vos glorificate“ (12 Silben)/„resurgentemque a [oder: de] morte adorate“ (12 Silben). Die in Fragment XX überlieferte Oberstimme trägt den gesamten Text des verwendeten Versusbeginns tropiert vor. Trotz Abweichungen ist in der Unterstimme dieselbe Gesang erkennbar, der den Notre-Dame-Organa „Crucifixum in carne“ (*F*, f. 70^v und *F*, f. 71^r = *W*₂, f. 87^v) zugrundeliegt und in diesem Zusammenhang von Ludwig als O9 bezeichnet wird (*Repertorium*, I, 1, 66). Ludwig irrt also, wenn er über die Motette in Worcester schreibt, „die T.-Quelle“ sei „nicht die liturgische Melodie von O9“ (*Repertorium*, I, 2, 661).

endet mit einigen als Palimpsest nachgetragenen Stücken in Fragment XII und XXXV. Fragment XII⁴³ hat auf Seite 1 eine Oberstimme und den „Secundus tenor“ einer wahrscheinlich vierstimmigen Motette. Die „Ut recreentur celitus“⁴⁴ beginnende Oberstimme ergänzt die ersten beiden und die letzten beiden Strophen des berühmten Hymnus „Veni creator spiritus“ halbstrophweise um weitere Halbstrophen, so daß insgesamt acht Strophen gewonnen werden. Die große Mittelzäsur wird in den erhaltenen Stimmen deutlich durch rote Striche markiert. Auf Seite 2 befinden sich die zweistimmigen Motetten „Inter choros/Invictis pueris“ und „Regnum sine termino/Regnum tuum solidum“.⁴⁵ Bei der Unterstimme des letzten Stückes handelt es sich um die Gloriaprosula „Regnum tuum solidum Permanebit in eternum“ mit dem besonders im englischen Raum (so auch in Worcester selbst)⁴⁶ verbreiteten, auf „-e“ reimenden Tropus „O rex glorie“⁴⁷ auf dem langen „Per“-Melisma.⁴⁸ Fragment XXXV ist von allen in Worcester liegenden Fragmenten — zusammen mit Fragment XIX⁴⁹ — nicht nur das umfangreichste, es zeichnet sich überdies durch das Auftreten verschiedener Entwicklungsstadien aus. Hingewiesen wurde bereits auf die zahlreichen „Alleluja“- und „Sanctus“-Choralbearbeitungen (mit einem vereinzelten „Sursum corda“).⁵⁰ Dabei werden die ersten „Alleluja“-Choralbearbeitungen, das „Alleluja  Gaude virgo“ und der Beginn eines nicht zweifelsfrei identifizierbaren „Alleluja“,⁵¹ durch das Oxfordner Fragment Bodleian

⁴³ Wie Dittmer richtig bemerkt, ist der Textschreiber von Fragment XII identisch mit dem Textschreiber der auf S. 123 f. angesprochenen Motette „Thomas gemma cantuarie“ in Bodleian 862 (WF, 49).

⁴⁴ WF, Nr. 78, hat in Takt 4–5 versehentlich „coelicus“.

⁴⁵ Die Oberstimme „Regnum sine termino“ hat nun auch an zwei Stellen (auf „breve“ und „venie“) textierte Semibreven.

⁴⁶ Vgl. *Tropi Graduale: Tropen des Missale im Mittelalter: I. Tropen zum Ordinarium Missae*, hrsg. von CLEMENS BLUME und HENRY MARIOTT BANNISTER, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 47 (Leipzig, 1905), 288.

⁴⁷ In der Übertragung Dittmers (WF, Nr. 80) fehlt das „O“ vor „rex“.

⁴⁸ Nach Fragment XII ist die Silbenzuordnung in der Unterstimme nur annähernd möglich. Die aus diesem Grund stellenweise problematischen Lösungen Dittmers lassen sich jedoch durch den Vergleich mit der einstimmigen Überlieferung berichtigen (siehe zur Einstimmigkeit u. a. BRUNO STÄBLEIN, „Tropus“, *MGG*, 13, zwischen Sp. 816 und 817, Notenbeispiel 14, und KLAUS RÖNNAU, *Die Tropen zum Gloria in excelsis Deo: Unter besonderer Berücksichtigung des Repertoires der St. Martial-Handschriften* [Wiesbaden, 1967], 179 ff.).

⁴⁹ Siehe S. 199.

⁵⁰ Siehe S. 189 ff. Eine Konkordanz zur Choralbearbeitung „Sanctus et eternus deus“ auf f. d' enthält Fragment XIII, f. a2^v.

⁵¹ Der Intonationsabschnitt „Alleluya psallat“ ist ausführlich in Kapitel II, S. 98 ff. besprochen (siehe auch Fußnote 13 auf Seite 191). Die in der Unterstimme anschließend erscheinende Intonation des Solisten könnte ebenso zum „Alleluja  Virga iesse“ wie zum „Alleluja  Dulce lignum“ gehören (vgl. dazu WF, 42). Auf der

862 ergänzt.⁵² Freilich ist in Fragment XXXV auch die späte Motettenschicht vertreten: Noch als ursprüngliche Notierung liegt auf f. b' das an früherer Stelle erwähnte⁵³ vierstimmige Stück über der Introitusantiphon „Salve sancta parens“ vor, während „Peregrina moror“ und „Rex omnipotentie“ aus f. i' schon Palimpseste sind.⁵⁴ Die Rückseite von „Salve sancta parens“ bringt zwei Kompositionen aus der ersten Motettenschicht: Das oben notierte „Conditio nature“ benutzt den Triplumtext einer im französischen Repertoire um 1300 mehrfach nachweisbaren Doppelmotette⁵⁵ und bildet damit nach „O regina glorie“⁵⁶ den zweiten Fall⁵⁷ einer mehrmaligen Verwendung von Oberstimmumentexten.⁵⁸ „Loqueliis archangeli“ ist konkordant mit Fragment XXVIII, f. a2'.

folgenden Seite sind als Palimpsest späte Motettenstimmen nachgetragen.

⁵² Die vorausgehende recto-Seite enthält nicht anders als die nachfolgende verso-Seite (siehe Fußnote 51) ein spätes Motettenpalimpsest, dessen Buchstabenschrift wenigstens vom selben Schreiber stammen dürfte. Aus diesem Grund ist der Beginn des „Alleluja  Gaudie virgo“ nicht mehr lesbar. Es ist übrigens auffällig, daß der jeweils erhaltene Teil in den beiden Oberstimmen mit Initialen beginnt, obwohl die Stellen in der Komposition zwei Longaeinheiten auseinander liegen (für die erste Silbe der Unterstimme, „-is“, fehlt die Longa a mit nachfolgender Pause). Möglicherweise gab dafür der Seitenanfang den Ausschlag. Im Motetus, der den Sequenztext „Gaudie virgo“ vorträgt (vgl. WF, 42), ist das erste Wort der Seite außerdem das erste Wort eines neuen Doppelversikels. Nicht zuletzt scheint die Initialensetzung aber mit dem sukzessiven Einsatz aller drei Stimmen zusammenzuhängen, der sich ähnlich wie an dieser Stelle — WF, Nr. 45, T. 31 ff. — auch an den folgenden Stellen findet: WF, Nr. 45, T. 82 ff. und WF, Nr. 45, T. 96 ff. Diese musikalische Besonderheit geht auf die ständige Phasenverschiebung des Textvortrags im Triplum zum Textvortrag in der Ausgangsstimme zurück.

⁵³ S. 196.

⁵⁴ Zu dieser Palimpsest-Seite gesellt sich die Aufzeichnung der Motette „Lingua peregrina“ in Bodleian 862 (siehe Fußnote 52).

⁵⁵ Dieses Stück hat auch den Weg nach Süddeutschland gefunden, wie die Aufzeichnung in *Die Handschrift London, British Museum, Add. 27630 (LoD): Teil I: Faksimile*, hrsg. von WOLFGANG DÖMLING, Das Erbe deutscher Musik: Abteilung Mittelalter, 10 (Kassel/Basel/Tours/London, 1972), f. 52^v–53^r, belegt.

⁵⁶ Siehe S. 194 f.

⁵⁷ Ebenso sind die Oberstimmumentexte von WF, Nr. 40, und WF, Nr. 70, identisch.

⁵⁸ Die Wiederverwendung eines französischen Motettentextes in Italien bereits kurz nach 1240 bezeugt der Parmenser Franziskaner Salimbene. Ludwig (*Repetitorium*, I, 1, 247) vermutet wohl zu Recht, daß es sich bei dem italienischen Stück — in der Quelle als „cantus“ bezeichnet — um keine Motette gehandelt hat. Träfe dies zu, so hätte man damit ein weiteres Beispiel für die Durchlässigkeit der von uns wohl stärker empfundenen Gattungsgrenzen im Mittelalter, wie sie etwa auch die mehrmals erwähnte Übernahme von Texten aus dem Bereich der Reimoffizien in Motetten des Worcester-Repertoires deutlich macht. Nur erinnert werden soll in diesem Zusammenhang an die zahlreichen Berührungs punkte von Motette und Conductus besonders im 13. Jahrhundert.

Eine eigene Gruppe partiturmäßig notierter Stücke stellen die Fragmente XIX, XXIX, XXX und XXXII dar. Deutlich ist dabei eine sehr frühe Schicht zwei- und dreistimmiger Beispiele — gemischt mit Einstimmigkeit — in nicht rhythmischer Quadratnotation (XXIX⁵⁹ und XXX) und eine sehr späte Schicht ausschließlich dreistimmiger Beispiele in Mensuralnotation (XIX und XXXII) unterscheidbar. Die Mensuralnotation ist insgesamt durch die Verwendung des Franconischen Ligaturensystems charakterisiert. Bei näherem Hinsehen lassen sich jedoch auch hier mehrere Entwicklungsstufen erkennen. Die Folge der mit Ziffer 2 numerierten Blätter von Fragment XIX (also: ff. c2^r, c2^v, b2^r, b2^v, a2^r und a2^v), in der sich unter anderem das bei früherer Gelegenheit ausführlich besprochene Stück „Salve rosa florum“ findet,⁶⁰ kennt (mit Ausnahme eines Nachtrags auf f. c2^r, unten, der dem Notationsstand von ff. b1^r–c1^v entspricht) die einzelne Semibrevis noch nicht. Demselben Stadium gehört die verso-Seite von Fragment XXXII an, während die recto-Seite an einigen Stellen bereits textierte Semibreven (etwa ■ ♦ ♦ ■) aufweist. Fragment XIX, f. a1^r–f. a1^v, erstes System, arbeitet hauptsächlich mit Semibreven, ohne daß die Minima als nächstkleinerer Notenwert miteinbezogen wird. Demgegenüber ist das häufige Auftreten der Minima in den drei unteren Systemen von f. a1^v bemerkenswert, das den beiden ersten Systemen von f. b1^r entspricht.⁶¹ Auf f. b1^r schließt sich bis f. c1^v ein Abschnitt an, der zwar ebenfalls von der Minima Gebrauch macht, jedoch in weit geringerem Ausmaß. Hier sind auch zwei verschiedene Stufen der Buchstabenschrift zu unterscheiden, von denen wenigstens die zweite (f. b1^v, unteres System, bis f. c1^r) bereits dem 14. Jahrhundert angehören dürfte.⁶²

Die angestellten Beobachtungen deuten einerseits darauf hin, daß die in Worcester aufbewahrten Fragmente aus einem Zeitraum von mehreren Jahrzehnten stammen. Andererseits erweisen sich einige Frag-

⁵⁹ WF, 53, bringt unter Nr. 97 g das falsche Incipit „Benedictus es coelorum“ statt „Benedicta es celorum“. Das abschließende Ainen dieses Stücks entspricht übrigens der auf S. 263 mitgeteilten „Balaam“-Melodie.

⁶⁰ Siehe S. 79 ff.

⁶¹ Es ist deshalb nicht auszuschließen, daß f. b1^r unmittelbar auf f. a1^v folgt, wie es ja auch die moderne Foliierung nahelegt. Andererseits würde man so den notenschriftlich einheitlichen Block ff. c2^r–a2^v in zwei separate Einheiten trennen. Eine Entscheidung ist aufgrund der schweren Lesbarkeit der minimareichen Systeme derzeit nicht möglich.

⁶² Die musikalische Faktur dieser späten Fragmente wurde anhand von „Salve rosa florum“ bereits behandelt (vgl. Fußnote 60). Erinnert sei hier lediglich an die Tatsache, daß der $\frac{6}{8}$ -Klang zu $\frac{12}{8}$ (seltener $\frac{12}{5}$), der $\frac{3}{2}$ -Klang zu $\frac{10}{6}$ und der $\frac{3}{2}$ -Klang zu $\frac{10}{8}$ geweitet werden kann. Zur Verwendung dieser Klangeinstellungen vgl. auch die Ausführungen über „Quam admirabilis“, S. 91 ff.

mente ihrerseits als uneinheitlich, besonders Fragment XVIII, XIX und XXXV. Handelt es sich bei Fragment XXXV entweder um Palimpseste oder um Einträge am Ende, die deshalb möglicherweise zu einem späteren Zeitpunkt separat angeschlossen wurden (obwohl nicht übersehen werden soll, daß der Notenschreiber auf der letzten Seite, also f. b^v, mit dem dominierenden Notenschreiber des Hauptcorpus — wenngleich wahrscheinlich in einer späteren Phase seiner Tätigkeit — identisch ist),⁶³ so muß, da im übrigen auch ältere auf neuere Schichten folgen, in einem gewissen Rahmen mit der gleichzeitigen Pflege verschiedener Entwicklungsstufen gerechnet werden.⁶⁴ Die Fragmente stammen daher zum Teil vermutlich aus größeren Sammelcodices, wobei im Vergleich zu Frankreich auf ein einheitliches Schriftbild oder gar eine streng systematische Anordnung der Stücke verhältnismäßig wenig Wert gelegt wurde.

In der Tat kann ungeachtet des vielschichtigen Bildes, das die Fragmente im ganzen bieten, eine Reihe des Materials als ursprünglich derselben Handschrift zugehörig aufgefaßt werden. Da nämlich die verso-Seite von Fragment XXXI die fehlenden Stimmen des Stücks auf der ersten recto-Seite von Fragment XXVIII enthält, muß sich Fragment XXXI einmal unmittelbar vor Fragment XXVIII befunden haben. Die recto-Seiten von Fragment XXVIII wiederum sind — anders als diejenige von Fragment XXXI, dessen oberer Rand (ähnlich wie bei Fragment XIII) im Zuge seiner Wiederverwendung abgeschnitten wurde — in roten römischen Lettern mit den Foliozahlen 74, 76, 77 und 79 gekennzeichnet. Fragment XXXI also muß ursprünglich die Zahl 73 getragen haben. Zu derselben Handschrift gehörten darüber hinaus Fragment X (Folio 6 und 7) und Fragment XI (Folio 136 und 13?). Diese Fragmente werden ergänzt durch Add. 25031 der British Library in London (Folio 13, 14, 15 und 16) sowie ehemals als Auct. F inf. I, 3 geführte, heute in der künstlichen Handschrift Latin Liturgical d 20 eingebundene Blätter der Bodleian Library in Oxford (Folio 83, 88, 92, 93, 94, 99, 100 und 101).⁶⁵

⁶³ Näheres über jenen Schreiber siehe S. 201 f.

⁶⁴ Dies hängt wesentlich damit zusammen, daß stets mehrere Generationen von Komponisten und Schreibern nebeneinander tätig waren. Außerdem übertrugen die Schreiber sicherlich auch ältere Vorlagen in die neuen Bücher.

⁶⁵ Daß alle genannten Fragmente derselben Handschrift entstammen, wird durch die einheitliche Schreibung der römischen 5 als **U**, d. h. rund, und der römischen 10 als **X**, d. h. schräg, in der Folierung bestätigt. Einzige Ausnahme bildet Fragment XI, das die römische 5 eckig wiedergibt (**V**).

Die künstliche Handschrift Latin Liturgical d 20, die neben einigen Originalblättern (Auct. F inf. I, 3, Hatton 30 und Bodl. 862, ausgenommen der Abdruck zweier Seiten im vorderen und hinteren Deckel) zahlreiche Photographien enthält, wurde 1924 von H. H. E. Craster in erster Linie zusammengestellt, um den noch vorhandenen Bestand des durch die Folliierungen identifizierbaren Codex, der seit Dom A. Hughes als „The Motet-Book“ bezeichnet wird,⁶⁶ an einem Ort studieren zu können. Sie beginnt also folgendermaßen (Abb. 3):

Mittlere Motettenstufe < 1 * >	Fragment X (Photo) = ff. 1 ^r -2 ^v
	London, BL, Add. 25031 (Photo) = ff. 3 ^r -6 ^v
Frühe Motettenstufe < 1 * >	Fragment XXXI (Photo) = ff. 7 ^r -7 ^v
	Fragment XXVIII (Photo) = ff. 8 ^r -11 ^v
Mittlere Motettenstufe < 1 * >	Auct. F inf. I, 3 (Original) = ff. 12 ^r -19 ^v
	Fragment XI (Photo) = ff. 20 ^r -21 ^v

Abb. 3

Es schließt sich ein Blatt mit der älteren Signatur Hatton 30 an, dessen oberes Ende ebenfalls abgeschnitten wurde, das aber demselben Codex angehört zu haben scheint (= ff. 22^r-22^v). Danach folgt noch weiteres, sich zum Teil ergänzendes Material aus Worcester (als Photo) und der Handschrift Bodl. 862 (als Original), das aus der Umgebung des „Motet-Book“ kommt (= ff. 23^r-39^v). Aus diesem Grunde fehlen von den vierzehn in Worcester liegenden Fragmenten mittelalterlicher Mehrstimmigkeit auch jene sieben Fragmente, die den frühesten (XVIII, XXIX, XXX) und den spätesten (XII, XIX, XX, XXXII) Repertoireanteil stellen.⁶⁷

Das entscheidende Bindeglied zwischen dem „Motet-Book“ und den übrigen in die künstliche Handschrift Latin Liturgical d 20 aufgenommenen Blättern stellen zwei Notenschreiber dar, die durch ihren Schreibstil verhältnismäßig sicher zu erkennen sind.⁶⁸ Besonders auffällig

⁶⁶ WMH, 22.

⁶⁷ Kurze Angaben zu Inhalt und Herkunft aller Manuskripte, in denen Fragmente des Worcesterkreises eingebunden waren, bietet WIBBERLEY, „English Polyphonic Music . . .“, I, 9-14.

⁶⁸ Über die Frage der Schreiberhände äußerte sich zuletzt WIBBERLEY, *ibid.*, I, 16-22 u. 30f. Vgl. auch meine Einleitung, S. 8.

lig sind gewisse Eigentümlichkeiten des am häufigsten vertretenen Notenschreibers, der aus diesem Grund als „Schreiber A“ bezeichnet werden soll. Dieser der englischen Mensuralnotation angehörende Schreiber pflegt linksgerichtete Quadrate nach links unten und rechtsgerichtete Quadrate nach rechts unten zu stellen, also: (in der Clavis nicht immer) und . Sein *b rotundum* ist unten verdickt und oben offen, also: oder seltener . Zweifelsfrei können ihm folgende Aufzeichnungen zugeschrieben werden: Latin Liturgical d 20, ff. 8^v; 9^r, Zeile 8–9; 12^r; 12^v; 13^r; 13^v (aus dem „Motet-Book“) und 23^r; 23^v; 24^r; 24^v, Zeile 1–2; 25^v; 26^r; 27^r; 27^v; 27a^r = 28^r; 29^r; 29^v; 30^r; 30^v; 31^r; 31^v; 32^r; 32^v; 33^v; 35^v. Nur zum Teil ähnliche Charakteristika zeigen die Fragmente XVIII, f. 2^r, Zeile 10–13 und XXIX, f. b1^v, Zeile 1–4 (Einstimmigkeit der frühesten Schicht) sowie Fragment XIX, f. c2^r (späte Partiturnotation), die denn auch in Latin Liturgical d 20 fehlen. Der zweite, ebenfalls der englischen Mensuralnotation angehörende Schreiber, der als „Schreiber B“ bezeichnet werden soll, gibt der Longa im Gegensatz zu Schreiber A einen geraden Kopf (), während er in den Ligaturen nicht nur die linksgerichteten Quadrate, sondern auch die rechtsgerichteten Quadrate nach links unten stellt, also: (wie Schreiber A) und (wie Schreiber A). Sein *b rotundum* hat am Schaft oben keine Verdickung, jedoch stets am rechten Buchstabenanfang, also: . Im d-Schlüssel setzt er für den rechten Strich wesentlich höher als für den linken Strich an, was die Form ergibt. Ohne Bedenken ist die Zuweisung folgender Aufzeichnungen an Schreiber B möglich: Latin Liturgical d 20, ff. 7^r; 7^v; 8^r (aus dem „Motet-Book“) und 36^r; 36^v; 37^r; 37^v; 38^r; 38^v; 39^r; 39^v. Vergleichbaren Zügen begegnet man besonders in Fragment XXIX, f. b1^v, Zeile 5–8 (Einstimmigkeit der frühesten Schicht; vgl. Schreiber A), aber auch in Fragment XIX, f. b2^r (späte Partiturnotation, vgl. Schreiber A).⁶⁹

Läßt sich einerseits mit Hilfe wiederkehrender Schreiberhände eine Reihe von heute in Oxford und London aufbewahrten Blättern dem ehemaligen Bestand der Kathedralbibliothek in Worcester zuweisen, so ist es andererseits aufgrund des Repertoires möglich, einen Zusammenhang der Fragmente mit weiteren außerhalb von Worcester liegenden Handschriften herzustellen, ohne daß daraus irgendwelche Schlußfolgerungen über deren Herkunft gezogen werden können. Auf die zahlreichen An-

⁶⁹Fragment XIX, f. c2^v–b2^r, enthält ein dreistimmiges „Gloria“ (beginnend mit „Et in terra pax“), in dem sich Merkmale der beiden Schreiberhände mischen, wobei die erste Seite im wesentlichen Merkmale von Schreiber A, die zweite Seite von Schreiber B trägt.

regungen, die das musikalische Schaffen in Worcester aus Frankreich erhielt, wurde bei verschiedenen Gelegenheiten bereits hingewiesen. Die Beschäftigung mit den 12 ganz oder teilweise erhaltenen „Alleluya“-Choralbearbeitungen der Fragmente⁷⁰ zeigt aber auch, daß der — wohl besonders gelungene — Intonationsabschnitt „Ave magnifica maria“ seinerseits den Weg bis nach Frankreich gefunden hat, wo er mit neuem Text in die große Sammlung des Codex Montpellier aufgenommen wurde. Dasselbe Stück ist nicht allein im Repertoire von Worcester zweimal vertreten, sondern erscheint darüber hinaus in einer Fragmentengruppe der Bodleian Library mit der Signatur Rawlinson C 400*.

Ave magnifica maria

Der Eröffnungsabschnitt „Ave magnifica maria“ liegt in den Worcester-Fragmenten zweimal vor: Fragment XVIII enthält ihn auf *d* stehend als Teil des „Alleluya Post partum virgo“ (f. a2^v = Latin Liturgical d 20, f. 11^v), Fragment XXXV auf *g* stehend als Teil eines nicht sicher bestimmbarer „Alleluya“⁷¹ (f. c^v = Latin Liturgical d 20, f. 29^v). Verschiedene Indizien sprechen dafür, daß die kurze Komposition eigentlich zum „Alleluya ~~V~~ Post partum virgo“ gehört und von dort auf das andere „Alleluya“ übertragen wurde.

Von der ursprünglich eine Doppelseite einnehmenden Aufzeichnung des „Alleluya ~~V~~ Post partum virgo“ hat sich nur die linke Hälfte erhalten. Das fehlende Duplum des Eröffnungsabschnitts „Ave magnifica maria“ kann jedoch aufgrund des zur Anwendung kommenden Stimmtauschverfahrens bis auf die letzten Perfektionen sicher wiederhergestellt werden. Unter Zuhilfenahme der Konkordanz in Oxford, Rawlinson C 400*, S. 1⁷² läßt sich die wiederhergestellte Stimme auch mit einem eigenen Text, „Ave mirifica maria“, versorgen. Das einzige Pro-

⁷⁰ Dittmer zählt in seinem Aufsatz „An English Discantuum Volumen“, 29, nur elf „Alleluya“-Choralbearbeitungen, da er die auf *g* stehende Version des „Ave magnifica maria“ als Teil des „Alleluya ~~V~~ Dulce lignum“ auffaßt. Siehe dazu aber Fußnote 10 auf Seite 188.

⁷¹ Siehe Fußnote 10 auf Seite 188.

⁷² Vgl. zu diesen Fragmenten S. 250 f.

blem bildet die textliche Abweichung „Salve“ in Fragment XXVIII statt „Ave“ in Rawlinson C. 400* zu Beginn des zweiten Stimmtauschblocks im Triplum, die wegen ihrer sinnfälligen Alliteration mit dem nachfolgenden „salvifica“ nicht nur auf einem Versehen beruhen dürfte, wie verschiedentlich behauptet wurde.⁷³ Um das Wechselspiel der beiden Oberstimmen nicht zu stören, erscheint es einerseits angebracht, bei der Wiederholung der melodischen Phrase im Duplum ebenfalls „Ave“ durch „Salve“ zu ersetzen. Andererseits liegt dafür kein Grund vor, da eine entsprechende Alliteration im Duplumtext fehlt.

⁷³Zuletzt in: MUSIC, „Contrafacta and Parodies . . .“, 22, Fußnote 15.

A-ve gratifica mundoque salutifera mari- a

a A-ve glorifica luce corusca supera mari-

A-ve mari- a

a A-ve mari- a

Die letzten vier Longaeinheiten des Duplum wurden frei ergänzt und sind lediglich als Aufführungsvorschlag zu verstehen.

Abb. 4

Eine Lösung bietet sich an, indem man nach dem Vorbild der kontinentalen Überlieferung (*Mo*, f. 392^r)⁷⁴ in der Rekonstruktion von „*Ave magnifica maria*“ nach Fragment XXVIII Duplum und Triplum denselben Text vortragen lässt (Abb. 5).

⁷⁴ Siehe dazu S. 254 ff.


 This block contains four staves of handwritten musical notation on five-line staff paper. The notation uses vertical stems and small dots to represent pitch and rhythm. The lyrics are written below each staff.

Staff 1: Starts with a large capital 'A'. The lyrics are "Ave magnifica maria".

Staff 2: Continues the melody with a large capital 'A'.

Staff 3: Starts with a large capital 'H' and the lyrics "Hunc".

Staff 4: Starts with a large capital 'S' and the lyrics "Salve salvifica deignera maria".

Staff 5: Continues the melody with a large capital 'S'.

Staff 6: Starts with a large capital 'A' and the lyrics "Ave gratifica mundoque salutifera maria".

Staff 7: Continues the melody with a large capital 'A'.

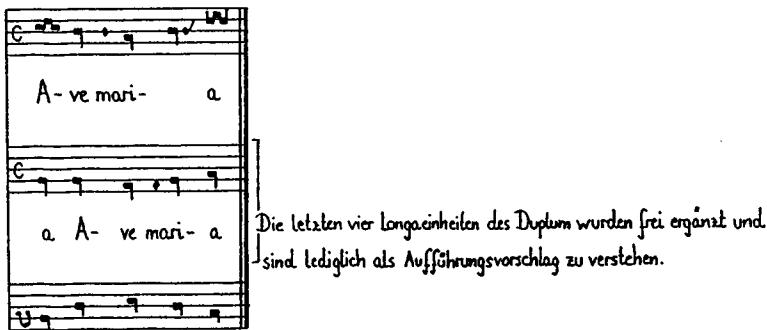


Abb. 5

Die drei Stimmtauschblöcke des Intonationsabschnitts „Ave magnifica maria“ entwickeln ihr klangliches Geschehen durch fortwährendes Pendeln konsequent aus einem stehenden Quint-Oktav-Klang auf *d*. Bereits im ersten Stimmtauschblock wird neben dem Obersekundklang des Sommerkanons auch der Oberterzklang miteinbezogen, da „in der Achtzahl keine Mitte der Einheit ist“.⁷⁵ Der Schritt in den Oberterzklang erzeugt gleich zu Beginn einen für das Stück entscheidenden Impuls um den stabilen Achsenton *a* nach oben, während mit dem anschließenden Obersekundklang nicht nur der Achsenton nach unten gedrückt, sondern gleichzeitig der Schlußklang auf *d* vorbereitet wird. Terzen und Sekunden stehen sich also in den Außenstimmen komplementär gegenüber (Abb. 6).

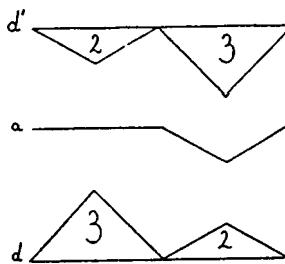


Abb. 6

⁷⁵ Vgl. S. 39.

Derselbe aufwärtsgerichtete Terzschritt, mit dem der erste Stimmtauschblock von „Ave magnifica maria“ die klangliche Polarität des Sommerkanons zur Doppelpolarität erweitert, schiebt im zweitem Stimmtauschblock durch Umdeutung des Oberterzklanges in einem Obersekundklang den bisher auf *d* stehenden Quint-Oktav-Klang um eine Tonstufe nach oben. Der Pendelvorgang verläßt damit das an der Basis befestigte Terzintervall *d-f* und greift über die Obersekund *e* zur Oberquart *g* aus. Der dort um den neuen Achsenton *h* gelagerte Gegenklang sinkt stufenweise nach unten, bis auf der Obersekund *e* wieder der Basisklang angezielt werden kann. Abgesehen vom parallelen Verschieben des *g*-Klanges, das den Wechsel zwischen Terz und Sekund — in die schnellere Bewegungsart des ersten Modus zusammengedrängt — auf die Oberstimme beschränkt, sind die beiden Außenstimmen auch im zweiten Stimmtauschblock wechselseitig aufeinander bezogen (Abb. 7).

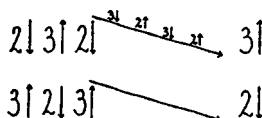


Abb. 7

Im dritten Stimmtauschblock wird der Quint-Oktav-Klang durch entsprechende Umdeutung des Gegenklangs auf *g* um eine weitere Tonstufe aufwärts geschoben und erreicht somit selbst die Oberterzstation. Danach sinkt er stufenweise zurück bis zum Grundton, wobei nun die jeweiligen Obersekundklänge zu Oberterzklängen umgedeutet werden. Durch die Einbeziehung dieser Verbindungselemente in die Parallelbewegung des Quint-Oktav-Klangs gliedert sich der schnellere Wechsel von Terz und Sekund aus der Oberstimme des zweiten Stimmtauschblocks in das übergeordnete Gegenbewegungskonzept der Außenstimmen ein. Mit dem Erklingen der aus dem ersten Stimmtauschblock stammenden Verbindung von Grundklang, Obersekundklang und nochmaligem Grundklang ist das musikalische Geschehen zu seiner klanglichen Basis zurückgekehrt (Abb. 8).

Das Gegenbewegungskonzept der Außenstimmen ist jedoch nicht nur als unmittelbarer Mechanismus wirksam, sondern bildet, indem die Unterstimme durch das stufenweise Emporschieben des Quint-Oktav-Klangs im zweiten und dritten Stimmtauschblock auf die melodische Abwärtsbewegung der Oberstimme im ersten Stimmtauschblock reagiert, die ideelle Basis für den gesamten Klangverlauf (Abb. 9).

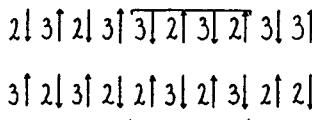


Abb. 8

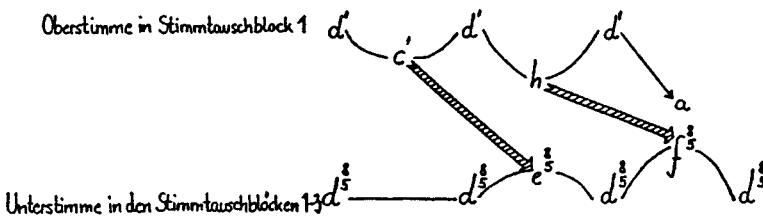


Abb. 9

Melodiebildung und klangliche Disposition erscheinen deshalb im vorliegenden Stück als wechselseitig abhängige Größen, die aus dem gleichmäßigen Pendeln eines stehenden Grundklangs abgeleitet sind. Durch dieses intellektuelle Vorgehen des Komponisten, das in einem verhältnismäßig engen Rahmen eine feste musikalische Struktur entstehen lässt, werden die Fortbewegung der Klänge und das im dauernden Klangzustand beheimatete Kreisen melodischer Vorgänge miteinander verbunden. Möglich ist das jedoch nur, weil die Unterstimme weder — trotz ihres Oberstimmenbezugs in Form von Gegenbewegung — in die Stimmtauschkonstruktion eingepaßt wird noch dem Verlauf eines vorgegebenen Cantus folgen muß. Vielmehr führt sie stets den sich im oberen Klangbereich abspielenden Stimmtausch als neutraler Boden vom weiterwirkenden Grundklang weg und wieder zu ihm zurück. Damit bringt sie einerseits den im Rahmen der drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa zum reglosen Bordun erstarrten Ton der Ausgangsmelodie in Bewegung, während sie andererseits Abläufe aufnimmt, die dort nur das cantus-firmus-freie Duplum erhält, wenn es in die vom Tenor verlassene Grundtonposition einrückt. So ergreift das Duplum in der „Ne“-Partie des vierstimmigen Organum „Sederunt principes“, wenn der Tenor im fünften Modus um die Quinte c' kreist, den Grundton f (Abb. 10).

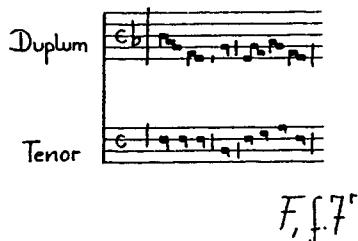


Abb. 10

Sobald der Tenor am Ende der „Ne“-Partie auf dem c' zum Stillstand kommt, trägt das Duplum seine vorher im ersten Modus erscheinende Tonfolge selbst im fünften Modus vor und gewinnt damit Tenorcharakter, während die vorher außer c' im Tenor auftretenden Töne in erster Linie dem Quadruplum zugeteilt werden. Die Ähnlichkeit des Duplum mit der Unterstimme von „Ave magnifica maria“ verstärkt sich zusätzlich durch die Wiederholung der auf f anhebenden Tonfolge (Abb. 11).⁷⁶

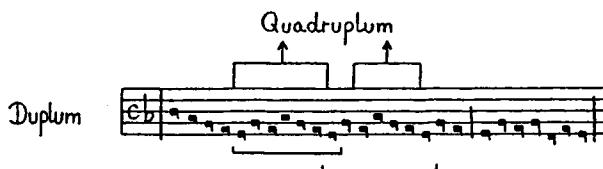


Abb. 11

Auch das kurze stimmtauschfreie Schlußglied, das den Grundklang noch einmal durch den Wechsel des aufwärtsgerichteten Terzsprungs von der Unter- in die Oberstimme nach e schiebt, um die klangliche Verbindung zum Beginn des folgenden „Alleluya“ herzustellen, beruht auf dem Gegenbewegungskonzept (Abb. 12).

⁷⁶ Daß Kompositionen, die einen stehenden Quint-Oktav-Klang in Bewegung versetzen, von keiner vorgegebenen Tonfolge ausgehen, wird auch durch eine Motette im achten Faszikel des Codex Montpellier (f. 378^v) bestätigt, deren ständig um den Ton f kreisende Unterstimme keine Textmarke trägt, sondern lediglich als „Tenor“ bezeichnet ist. Eine englische Herkunft dieses Stücks kann erwogen werden, zumal die Oberstimmen den dritten Modus zweizeitig ausführen und am Ende — wie in den kurz danach eingetragenen Sequenzmotetten „Balam inquit“ und „Huic ut placuit“ (siehe S. 256 ff.) — einen Hoquetus miteinbeziehen. Die Hoquetusidee ist dem Stimmtausch der in England entstandenen Kompositionen übrigens insfern verwandt, als sich beidemal die Oberstimmen in der melodischen Führung abwechseln.

d' 2↓ 2↓ 2↑ 3↑ e'

d 3↑ 2↑ 2↓ 2↓ e

Abb. 12

Um dasselbe Klanggeschehen eine Quarte höher durchzuführen, ist die Erniedrigung von *b quadratum* zu *b rotundum* nötig. Gerade diese labile Tonstation wird dann aber in allen drei Stimmtauschblöcken auch zum Träger des Gegenklangs auf der Oberterz, bis im letzten Stimmtauschblock der angehobene Grundklang selbst die Oberterz erreicht. Trotzdem hat Schreiber A bei seiner Aufzeichnung der *g*-Fassung in Fragment XXXV an keiner einzigen Stelle *b rotundum* notiert. All dies deutet darauf hin, daß die *g*-Fassung eine transponierte Version der *d*-Fassung darstellt.⁷⁷

Daß der Intonationsabschnitt ursprünglich für das „Alleluya  Post partum virgo“ konzipiert wurde, scheint auch der Text zu bestätigen. Als „Ave maria“-Tropus steht er hier jedenfalls in deutlichem Kontakt zum Versus, während das andere „Alleluya“ nicht sicher identifizierbar ist. Sollte es sich, wie Dittmer annimmt, um das „Alleluya  Dulce lignum“ handeln,⁷⁸ wäre der Marienbezug dort nur durch den Oberstimmentropus „Dulcis mater“ gegeben.

⁷⁷ Das kurze stimmtauschfreie Schlußglied weicht in der *g*-Fassung zwar von der *d*-Fassung ab, jedoch bleibt der ursprüngliche Vorgang im Prinzip unangetastet, indem auch hier der Grundklang noch einmal zur Obersekund angehoben wird.



Ob das Anheben des Grundklangs wiederum der klanglichen Verbindung des Intonationsabschnitts mit dem nachfolgenden „Alleluya“ dient, kann aufgrund der Überlieferungslage nicht entschieden werden.

⁷⁸ Vgl. Fußnote 10.

Solche mit „Ave“ oder „Salve“ beginnenden Anrufungen der Gottesmutter treten insgesamt häufig im Repertoire der Worcester-Fragmente auf. Erinnert sei an das in Kapitel II behandelte „Salve rosa florum“ mit der klangvollen Alliterationskette „Salve... salutis... salve... sanctorum... salutifera... salve“. Ähnlich stellt die Unterstimme der Motette „Salve fenestra“ (Worcester, Chapter Library, Add. 68, Fragment XI, f. 1^r) die Wörter „salve“, „salvatrix“ und „salvatorem“ zusammen.

Auf ungewöhnliche Weise wird das Wort „ave“ in die fragmentarisch erhaltene Komposition „Fulgens stella“ (Worcester, Chapter Library, Add. 68, Fragment XIII, f. b2^r)⁷⁹ eingebaut: Der Dichter tritt seinem soeben geschaffenen Text gegenüber, indem er in Ichform erklärt, daß er ihn mit dem Wort „ave“ abschließen wolle (Abb. 13).



⁷⁹ Ein „Fulgens stella maris“ beginnendes Stück aus England findet sich in der Handschrift Oxford, Corpus Christi College, 144, f. 25^v (Faksimile in: WILLIAM JOHN SUMMERS, *English Fourteenth-Century Polyphony: Facsimile Edition of Sources Notated in Score*, Münchener Editionen zur Musikgeschichte, 4 [Tutzing, 1983], pl. 184). Der Vergleich Marias mit dem leuchtenden Meerestern gehört zu den Topoi der mittelalterlichen Dichtung. So gibt es nicht nur in einem Reimoffizium zu Ehren der heiligen Jungfrau das Responsorium „Fulgida stella maris“ (*Historiae Rhythmicae: Liturgische Reimofficien des Mittelalters: Vierte Folge*, hrsg. von CLEMENS BLUME und GUIDO MARIA DREVES, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 24 [Leipzig, 1896], 173), auch zahlreiche Motettentexte, wie „Salve virgo rubens rosa“ (*Mo*, f. 93^v), wo die Formulierung „fulgida stella“ ebenfalls erscheint, und „O maria maris stella“ (*Mo*, f. 88^v), greifen das Bild auf. Der bereits in den alttestamentarischen Prophezeiungen begegnende Stern konnte daneben mit Jesus identifiziert werden, in erster Linie ist er jedoch unmittelbar als der Komet gegenwärtig, dessen heller Glanz die Weisen aus dem Morgenland nach Bethlehem führt. In bildlichen Darstellungen der „Adoratio Magorum“ ist fast immer „der Stern über Maria und dem Kind zu sehen, oft weist der erste König mit der Hand auf ihn“ (HANNELORE SACHS/ERNST BADSTÜBNER/HELGA NEUMANN, *Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst* [Hanau, o. J.], 30). Daher kommt es auch, daß die byzantinische Maria stets „einen goldenen Stern über der Stirn“ trägt (*ibid.*, 251). Die mittelalterliche Erweiterung zum Meerestern ist nicht zuletzt durch die Ähnlichkeit der Wörter „maria“ und „maris“ motiviert. In der Fassung „maris stella“ erinnert die Formulierung sogar an das Prinzip des Tropierens, nämlich:

mari-----a
maris stella

Handwritten musical score for three voices (three staves) with Latin lyrics. The music consists of six measures. Measure 1: Top staff has a bracket over the first two measures labeled '3' above a V. Middle staff has a bracket over the first measure labeled '2'. Bottom staff has a bracket over the first measure labeled '2'. Measures 2-3: Top staff has a bracket over the first two measures labeled '2'. Middle staff has a bracket over the first two measures labeled '2'. Bottom staff has a bracket over the first two measures labeled '3'. Measures 4-5: Top staff has a bracket over the first two measures labeled '3'. Middle staff has a bracket over the first two measures labeled '2'. Bottom staff has a bracket over the first two measures labeled '3'. Measures 6-7: Top staff has a bracket over the first two measures labeled '3'. Middle staff has a bracket over the first two measures labeled '2'. Bottom staff has a bracket over the first two measures labeled '3'.

qui quid homo gestit re- con - si - li - as.

Ut pal - me na - tu - ra tu - a e [f]a - tu - ra

tu ma - mil - la pu - ra es si - ne quas - su - ra.

tu - a mem - bra plu - ra re - do - lent ut thu - ra e - bur - den - ci - um. V

Gau - di - a ven - tu - ra no - bis per - man - su - ra sa - lus gen - ti - um. V

lam - pas o - cu - lo - rum gem - ma la - pil - lo - rum

est co - lor tu - o - rum au - ro ca - pil - lo - rum.

De - cor bra - chi - o - rum for - ma di - gi - to - rum ut sol ru - ti - lant.

Tu-trix pu-pil-lo-rum cho-ri an-ge-lo-rum ti-bi iu-bi-lant.

Tu-a pul-cri-tu-do est nam rec-ti-tu-do

col-li lon-gi-tu-do cor-dis la-ti-tu-do

bo-ni ple-ni-tu-do de-i for-ti-tu-do ti-bi mit-ti-tur.

hunc ver-sum con-clu-do in hoc ver-bo lu-do quod a-vedi-ci-tur.

Abb. 13

Der „Pes de fulgens stella“ ist in Gruppen von sieben und drei Ordines gegliedert, wobei die sieben Ordines in Gruppen von vier und drei Ordines zerfallen können (Abb. 14).

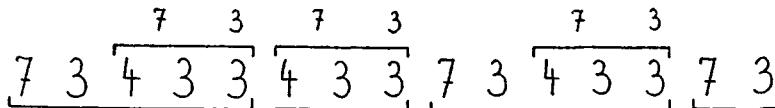


Abb. 14

Obwohl die Ligaturenschreibung der Unterstimme mit | 3 2 | auf den ersten Modus deutet,⁸⁰ scheint sich die Oberstimme, in der Konstellationen wie ♪ und ♫ das Bild bestimmen, vorwiegend im zweiten Modus zu bewegen. Trotzdem entwickelt die Oberstimme ihre melodischen Abläufe in engem Kontakt zur Unterstimme, deren Ordines am Ende fast durchweg abwärtsgerichtet sind. An der Stelle „Gaudia ventura nobis permansura salus gentium“ etwa kommt es über einer gleichbleibenden „Pes“-Gestalt, die dreimal auf verschiedenen Tönen ansetzt, zu einer Folge paralleler Oktaven, die jeweils über das Zwischenintervall der Sexte erreicht werden (Abb. 15).

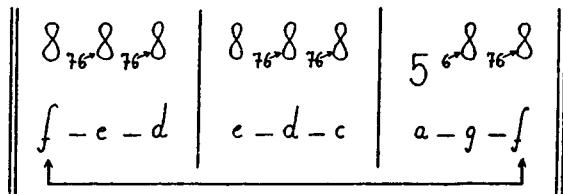


Abb. 15

Aus diesem Grund ergibt sich bei Wiederholung der „Pes“-Gestalt ein zumindest verwandtes, wenn nicht gar dasselbe Bild, so an den Stellen „auro capillorum“, „Tutrix pupillorum“, „est nam rectitudo“⁸¹ und „boni plenitudo“. Kehrt der „Pes“ innerhalb eines Ordo durch seine Abwärtsbewegung zum tiefer liegenden Ausgangston zurück, bleibt die

⁸⁰ DITTMER, WF, 48, gibt fälschlicherweise die Folge „3li 2li 2li“ an und fügt lapidar „in B/L mode“ hinzu, ohne daß dieser Widerspruch zur bekannten Modallehre irgendwie erläutert würde.

⁸¹ Hier bleibt die Oberstimme für zwei Perfektionen in der Quinte, die jedoch wie die Oktave behandelt wird.

anfängliche Oktave folglich erhalten. Der einfachste Fall tritt unter anderem bei „tua membra“ oder „eburdencium“ auf (Abb. 16).

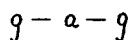
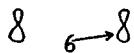


Abb. 16

Hat die Oberstimme mehr Zeit, sinkt sie normalerweise bis zur Quinte, wie an der Stelle „Decor brachiorum“.⁸² Es entsteht dann dieselbe Situation wie in den Perfektionen 3–6, bzw. 9–12 von „Ave magnifica maria“ (Abb. 17).

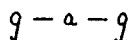
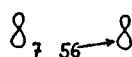


Abb. 17

Gleich zu Beginn der zweistimmigen Überlieferung greift der „Pes“ bis zur Oberterz aus, wodurch sich das Zwischenintervall der Sexte wiederum in die Quinte verkleinert. Die Quinte bildet auch — wie im dritten Stimmtauschblock von „Ave magnifica maria“ — das Zwischenintervall, wenn der „Pes“ zu den Worten „dei fortitudo“ in Terzen nach unten springt (Abb. 18). Mit Hilfe von Sexten und Quinten zielt also die Oberstimme gewöhnlich die Oktave zu Beginn der Perfectio an. Auf diese Weise fungiert die Oktave in „Fulgens stella“ als ein fester Rahmen, durch dessen Parallelverschiebung sich die beiden Stimmen in ausgearbeiteter Heterophonie nahe an jener ins Klangliche gespiegelten Einstimmigkeit bewegen, die von der *Musica Enchiriadis* unter Voraussetzung des natürlichen Oktavphänomens als „Organum“ beschrieben wird.

⁸²Bei „colli longitudo“ verändert sich die Intervallfolge ähnlich der vorausgehenden, in Fußnote 81 genannten Stelle „est nam rectitudo“, weil die Oberstimme in der Quinte ansetzt und erst am Ende zur Oktave zurückspringt (vgl. „gemma lapillorum“).

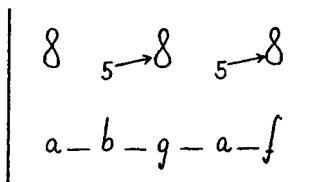


Abb. 18

Darüber hinaus ist der Text von „Ave magnifica maria“ auf die Verkündigung der Geburt Jesu durch den Erzengel Gabriel im ersten Kapitel des Lukasevangelium (Vers 26–38) bezogen, indem er mehrmals die Begrüßungsformel „Ave maria“ tropiert. Wenn auch an der Bibelstelle der Name Mariens noch nicht genannt wird, so gibt es doch bereits in der liturgischen Einstimmigkeit eine feste Tradition für diese selbst einen Tropus darstellende Erweiterung. Von dort aus dringt der Zusatz dann in das mehrstimmige Repertoire ein.⁸³ Werden die Worte Gabriels aus Vers 28 als Offertorium in der Meßfeier verwendet, schließt sich ein „alleluia“–Ruf an.⁸⁴ Das Ende des „Alleluja / Post partum virgo“–Textes, „Dei genitrix Intercede pro nobis“ bzw. „Dei genitrix Intercede ad dominum iesum christum“ (Fragment XXVIII), erinnert außerdem an die noch heute bei Litaneien — besonders im Rosenkranzgebet — übliche Praxis, das „Ave maria“ mit einer Fürbitte zu verbinden. Vor diesem Hintergrund erscheint die Eröffnung gerade des „Alleluja / Post partum virgo“ durch einen „Ave maria“–Tropus alles andere als zufällig. Sie zeigt vielmehr, in welch hohem Grade die selbstverständliche Pflege des christlichen Kultus den geistigen Raum schafft, in den die künstlerische Produktion des mittelalterlichen Europa eingebunden ist.

Ähnlich werden in dem nur fragmentarisch erhaltenen Rondellus „Ave virgo mater dei“ (Oxford, Bodleian Library, Latin Liturgical d 20, f. 13^v) die originalen Begrüßungsworte Gabriels aus der Vulgata, „have gratia plena“,⁸⁵ — mit der veränderten Folge „Ave plena gratia“

⁸³ Als Beispiel sei die Motette „Pater noster/Ave maria“ aus der Handschrift *LoD* (vgl. Fußnote 55 auf S. 198), f. 108^r, angeführt, deren im Tenor benützte Melodie sich noch einmal (wieder mit dem „Ave maria“–Text) in einstimmiger Form auf f. 109^v findet. Siehe zu diesem Stück meinen demnächst erscheinenden Aufsatz „Die Motette ‚Dat superis/Hec dies‘ in den Handschriften *W*₂ und *LoD*“.

⁸⁴ Vgl. *Graduale*..., 630.

⁸⁵ Zitiert nach: *Biblia Sacra*..., II, 1606.

— tropiert, bevor sie zuletzt, nicht anders als im „Ave magnifica maria“—Eröffnungsabschnitt, in untropierter Form erscheinen: „Ave virgo mater dei/Ave decus speciei/Ave portus certe spei/Ave salus orbis rei/Ave plena gratia“. Die dreistimmige Komposition, deren jeweils textlose Stimmen als Hoquetus gestaltet sind, beruht auf der in Kapitel II näher untersuchten Parallelbewegung zweier Stimmen in Terzen (Abb. 19).⁸⁶

The musical score consists of three staves, each representing a voice. The top two voices are soprano, and the bottom voice is bass. The music is written in common time with a key signature of one sharp (F#). The notation uses vertical stems and small dots to represent note heads. The lyrics are written below each staff.

Top Staff:

Ave virgo mater dei
Ave virgo mater dei
Ave virgo mater dei

Middle Staff:

Ave de-us spe-ci-e-i
Ave de-cus spe-ci-e-i
Ave de-cus spe-ci-e-i

⁸⁶S. 71 ff.

A-ve por-tus cer-te spe-i

A-ve por-tus cer-te spe-i

A-ve por-tus cer-te spe-i

A-ve sa-lus or-bis re-i

A-ve sa-lus or-bis re-i

A-ve sa-lus or-bis re-i

A-ve ple-na gra-ci-a

Abb. 19

Auch eine einzeln erhaltene Motettenstimme „Amor patris presentatur“ (Oxford, Bodleian Library, Latin Liturgical d 20, f. 12^r) endet nach der sich als Tropus aus dem Anfangsbuchstaben „A“ entwickelnden Schilderung der Verkündigungsszene im originalen Vulgataruf „have gratia plena“ — abermals mit der veränderten Folge „ave plena gratia“ (Abb. 20).

Three staves of Gregorian chant notation in common time, C major. The first staff begins with a large initial 'A' and ends with a fermata. The second staff begins with a fermata and ends with a fermata. The third staff begins with a fermata and ends with a fermata.

Below the notation, the Latin text of the Ave Maria is written:

mor patris presentatur puellari nuntio dum maria salutatur leta fit responsio
 Tu es mater pietatis. tu es salus hominum. tu es rosa venustatis
 odor vel su-a-vitatis fragans velud balsamum tu es liquor puritatis
 a-ve plena gratia

Following the text, there is a final section consisting of a series of dotted notes (longa, brevis, breve) on each of the three staves.

Abb. 20

Die melodische Gestalt bei „Amor patris presentatur“ und ihre sich anschließende Sequenzierung bei „puellari nuntio“ sind dem einstimmigen Beginn der Motette „Sol in nube tegitur“ verwandt (Abb. 21).⁸⁷

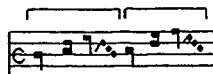


Abb. 21

In dem durch Zwischen spiele abgegrenzten ersten Textabschnitt erzeugt die fast unveränderte Wiederholung auf die Worte „dum maria salutatur leta fit responsio“ eine regelmäßige „ouvert“-„clos“-Anlage.⁸⁸ Auch hierin ähnelt „Sol in nube tegitur“, das sich mit „dies obscuratur“ an der vorhergehenden Intonation orientiert, dem Stück „Amor patris presentatur“ (Abb. 22).

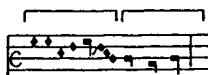


Abb. 22

Der zweite Textabschnitt, der die Rede Gabriels enthält, benutzt dagegen als Vorlage für das „clos“-Glied den in einen längeren Zusammenhang eingebetteten Melodiebogen über „tu es rosa venustatis odor vel suavitatis“.

Auf demselben Blatt folgen zwei weitere Marienstücke, der Rondellus „Munda maria“ (Oxford, Bodleian Library, Latin Liturgical d 20, f. 12^r-12^v) und die Motette „O regina celestis curie“ (Oxford, Bodleian Library, Latin Liturgical d 20, f. 12^v) (Abb. 23).



⁸⁷Vgl. zu diesem Stück S. 230 ff.

⁸⁸Siehe dazu besonders S. 38 f.

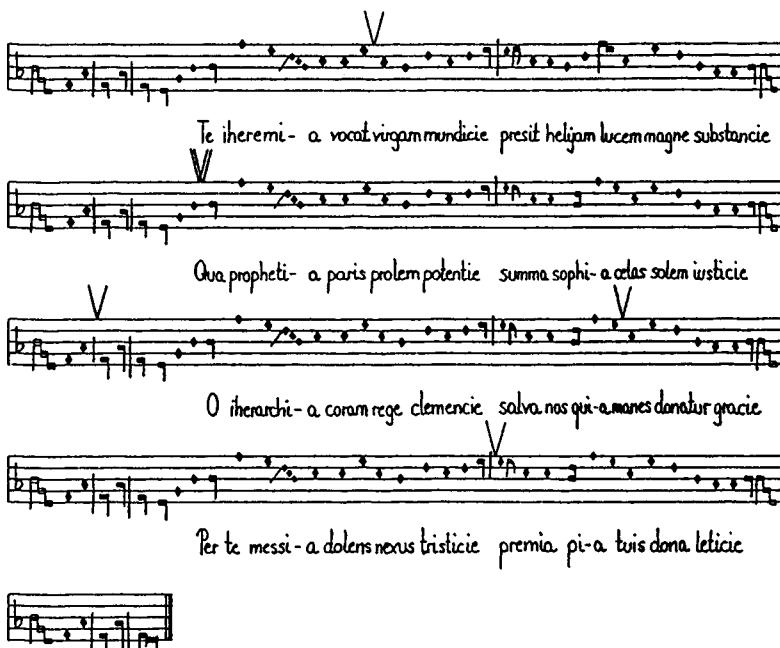


Abb. 23

Der dreistimmige Rondellus lässt das Konzept der Doppelmotette erkennen: Während die oberen Stimmen in rascher Brevisbewegung verschiedene Texte vortragen, bringt die textlose Unterstimme hauptsächlich Longen. Außerdem wird der Unterstimmencharakter durch die anfangs regelmäßige Pausensetzung nach je zwei Perfektionen verstärkt. Erst die dritte Pausenposition an der Nahtstelle zum nächsten Rondellusglied überbrückt der Komponist, indem er unvermittelt auf das rhythmische Element $\text{J}^{\text{..}}$ aus dem ersten Ordo zurückgreift, das die Stimme mit einem Ruck in die Quintlage des *f*-Klangs hebt. Insgesamt kann man den Melodieverlauf des Stücks als einen großen Bogen beschreiben, der vom Grundton über die Quinte bis zur Oktave führt und von dort aus über die Quinte wieder den Grundton erreicht. Damit bildet die Idee des in sich bewegten Quint-Oktav-Klangs erneut den Ausgangspunkt für die kompositorische Arbeit. Auch hier schlägt dieser Grundklang auf *f* im Verlauf eines jeden Rondellusglieds in den auf der Obersekunde *g* befestigten Nebenklangbereich aus (Abb. 24).

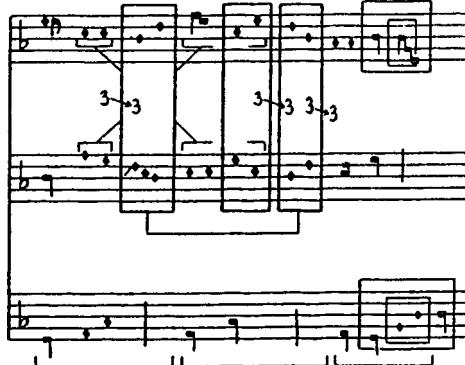


Abb. 24

Die sichtbare Gliederung der Unterstimme in Gruppen zu drei Perfektionen steigert die klangliche und melodische Bewegtheit der Komposition noch durch ihre ständige Reibung mit der primär wirksamen Doppellongaschwingung, in die der Oberstimmenduktus den gesamten Mechanismus versetzt. Andererseits erfaßt die Gliederung der Unterstimme auch die Oberstimmen: In der ersten Pause siedelt sich die nicht nur aus „Ave magnifica maria“, sondern aus zahlreichen Beispielen bekannte Überbrückungsfloskel \sim an, obwohl hier eine neue Doppellongaeinheit beginnt. Weiterhin zwingt die unterstimmenabhängige Ausdehnung von neun Perfektionen die beiden Oberstimmen, sich an der rhythmischen Konzentration, mit der die Unterstimme die Grundklänge am Beginn und am Ende der Rondellusglieder zusammenschiebt, zu beteiligen. Würde die Doppellongaschwingung in den Oberstimmen unabhängig vom Ruck der Unterstimme am Ende des ersten Rondellusglieds weitergeführt, so müßte sie sich in einen synkopischen Gegenschlag zur primär wirksamen Doppellongaschwingung umkehren, der erst mit dem nächsten Ruck der Unterstimme am Ende des zweiten Rondellusglieds wieder einrasten könnte (Abb. 25).

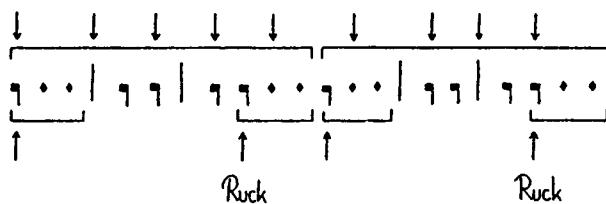


Abb. 25

Von der nachfolgenden Motette sind lediglich das Triplum und der Beginn des Motetus erhalten. Die dreimal durchgeführte Tonfolge im Pes lässt sich jedoch bis auf eine unsichere Note im vierten Ordo (*f* oder *e*) problemlos rekonstruieren (Abb. 26).

Triplum lyrics:

- O regina celestis curie flos virginum et mater glorie te collaudat cantus chorus ecclesie dans camina tibi letici-
- O regina celestis curie consolare peccantes hodie tu- is in laudibus tu celicis
- e que vicisti mundum canarie superasti copia gracie monitoris varie doctos scientie cum cordis constanci-

Motetus lyrics:

- x x x x x x
- e?

Pes lyrics:

- a nimis insanie obstans scandis sedem in victorie O sapientia puerla gracie nobis quere precibus sedem leti-ci-e
- x x x x x x
- e?

Abb. 26

Noch ausführlicher als in „Amor patris presentatur“ wird die Verkündigungsszene — ohne die originalen Begrüßungsworte Gabrieles zu zitieren — in der vierstimmigen Doppelmotette „Loqueli archangeli“ (Worcester, Chapter Library, Add. 68, Fragment XXVIII, f. a2^r und Fragment XXXV, f. b^v)⁸⁹ geschildert, deren „Tertius cantus“ verloren bleibt, während eine ebenfalls fehlende Oberstimme aufgrund des verwendeten Stimmtauschprinzips wenigstens im Melodieverlauf nahezu vollständig ergänzt werden kann (Abb. 27).⁹⁰

Loqueli archangeli pavet puella florida quod salute seculi in deo foret gravida.

? ? ? ? (x)

Quartus cantus.

⁸⁹ Zumindest teilweise sind die Pausen von Fragment XXVIII nachträglich verlängert worden.

⁹⁰ In der Nachschrift beruhen die Notenformen der rekonstruierten Stimme auf der Vorstellung, daß beide Oberstimmen gleichzeitig denselben Text vortragen, da der vielleicht näherliegende Versuch, die Textglieder zusammen mit den Melodiegliedern zu vertauschen, im vierten Stimmtauschblock auf Schwierigkeiten stößt. Trotzdem führt diese Hypothese am Anfang des dritten Stimmtauschblocks zu einer wenig überzeugenden Tonrepetition auf Brevisebene (♩♩♩♩), die der rekonstruierten Stimme eine untergeordnete Rolle zuweist. Dafür könnte jedoch auch der Melodieverlauf der erhaltenen Stimme sprechen, der — besonders ab dem zweiten Stimmtauschblock — durch das Absinken von g' bis c' in Großseinheiten gegliedert wird, die jeweils einen gesamten Stimmtauschblock umfassen. Natürlich lässt sich auch nicht völlig ausschließen, daß die rekonstruierte Stimme einen eigenen Text besaß.

modum querit parva partus ignorans ordinem qui dei voce virida sic affatur virginem.

flatu sacro repleberis qui te replebit celitus saret virgo celebris concipiens divinitus.



Abb. 27

Die erhaltene, als „Quartus cantus“ bezeichnete Unterstimme ist einerseits durch den häufig wiederkehrenden Abstieg von c' nach f' (meist

in der Form oder ähnlich), andererseits durch ein Verharren auf c' (meist in der Form , d. h. unter Einbeziehung der Oberse kunde d') gekennzeichnet. Der Abstieg zieht auch die beiden Oberstimmen faulxbordonmäßig nach unten und führt in einen Schlußklang auf f (Abb. 28).



Abb. 28

Die Figur erscheint nicht nur als Ganzes mehrmals um eine Quinte hinauftransponiert in den Oberstimmen. Ihre zentrale, in zahlreichen anderen Stücken zur Überbrückung von Pausen eingesetzte Dreitonfloskel bildet insgesamt den melodischen Baustein, der auch dem Oberstimmenkomplex sein charakteristisches Gepräge verleiht.⁹¹ Im vor-

⁹¹ Vgl. Fußnote 90.

liegenden Fall jedoch überbrückt der „Quartus cantus“ die Pausen zwischen den Stimmtauschgliedern nicht mit Hilfe dieser Floskel, sondern durch die beiden ersten Töne des auf c' stehenden Torculus . Zuerst geschieht das im Anschluß an den Eröffnungsklang, der von den Oberstimmen durch eine Pause vom folgenden Stimmtauschblock abgegrenzt wird. Da aber der „Quartus cantus“ mit dem Eröffnungsklang selbst in die Stimmtauschkonstruktion eintritt, kommt es bereits am Anfang des Stücks zu einer Phasenverschiebung von zwei Perfektionen mit den Oberstimmen, die sich am Ende des ersten Stimmtauschblocks auf vier Perfektionen erhöht, indem das Stimmtauschglied des „Quartus cantus“ nur 10 Perfektionen gegenüber 12 Perfektionen in den Oberstimmen umfaßt. Nach dem ersten Auftreten des Stimmtauschglieds wird die Differenz durch die Bewegung c' (Longa) – a (Brevis) – b (Brevis) ausgefüllt, nach dem zweiten Auftreten des Stimmtauschglieds setzt an der entsprechenden Stelle schon der nächste Stimmtauschblock ein. So bleibt die Differenz bis zum Ende des letzten Stimmtauschblocks erhalten und wird erst am Schluß der Komposition behoben.

Angesichts des symmetrischen Pausenfeldes, in dem der „Quartus cantus“ niemals gemeinsam mit den Oberstimmen gliedert, sondern deren Zäsuren stets durch seinen Torculus überbrückt, stellt sich die Frage nach der Rolle, die der fehlende „Tertius cantus“ in dieser ausgearbeiteten Konstruktion spielen könnte (Abb. 29).

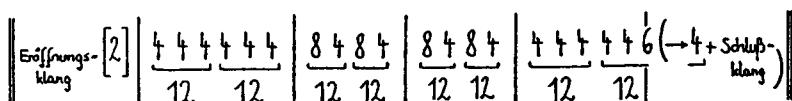


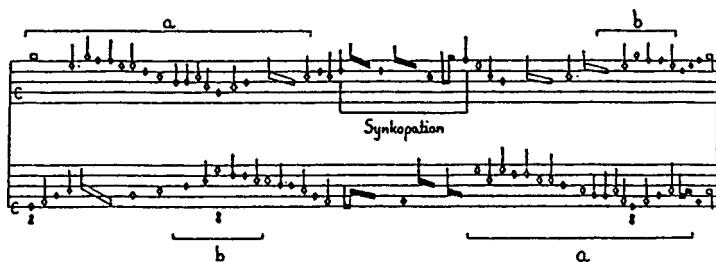
Abb. 29

Es ergibt sich, daß der „Tertius cantus“ bei einer regelmäßigen Pausensetzung auf jede vierte Perfectio ohne Ausnahme eine sonst pausenfreie Station einnimmt. Diese Lösung erscheint besonders sinnvoll, weil an vier Stellen auch der „Tertius cantus“ unmittelbar vorher die beiden Oberstimmen faulxbordonmäßig in einen Schlußklang auf f führt. Es ist also durchaus möglich, daß gerade die fehlende Unterstimme mit ihrer strengen Zeitmessung die am Anfang der Komposition stehende Achse der musikalischen Architektur bildet.⁹²

⁹²In den zwei unter „Loqueli archangeli“ freibleibenden Zeilen von Fragment XXVIII wurde vermutlich nach 1450 eine nicht ganz gelückte Kontrapunktstudie über die fallende Oktave $c'' - c'$ in weißer Mensuralnotation eingetragen. Neben den

Auch das französische Motettenschaffen kennt „Ave maria“-Tropen, etwa den Motetus von „Ave virgo regia/Ave gloriosa/Domino“ (*Ba*, f. 1^r), deren Triplum außerdem an der Stelle „ave plena gracia“ die Anrufung Gabriels mit der aus England bekannten Umstellung weiterführt, oder die beiden Oberstimmen von „Ave virgo regia/Ave plena gracie/Fiat“ (*Ba*, f. 2^v), wo nicht nur das Triplum, sondern auch der Motetus in gleicher Weise die Weiterführung bringt.⁹³ Der wesentliche Unterschied des englischen Stückes besteht in der natürlichen Verschmelzung von musikalischer und textlicher Komponente, die ein Widerspiegeln der ganz aus dem Klanglichen entwickelten Stimmtauschkonstruktion durch die Textstruktur ermöglicht (Abb. 30).⁹⁴ Ohne diese unbedingte Ausrichtung des Textes auf das musikalische Geschehen müßte das organische Wachstum der klanglichen Anlage durch die formale Eigengesetzlichkeit der sprachlichen Ebene gestört werden, wie das künstliche Gebilde der Stimmtauschmotette „Sol in nube tegitur“ zeigt, deren Text und Musik offensichtlich präexistente Wesenheiten

im folgenden Beispiel mit a gekennzeichneten Stellen tritt die fallende Oktave unmittelbar vor der Schwärzung mit — besonders rhythmischen — Abweichungen in der Unterstimme auf. Bei näherem Hinsehen zeigt sich, daß auch diese Kontrapunktstudie von der Stimmtauschidee ausgeht.



Eine ähnlich beginnende Eintragung findet sich in Oxford, Bodleian Library, Latin Liturgical d 20, f. 19^r.

⁹³ Daneben wäre als Beispiel für die Umstellung von „gratia plena“ zu „plena gratia“ oder ähnlich das Triplum von „Ave plena gracie/Salve virgo regia/Aptatur“ (*Ba*, f. 54^v) zu nennen. Wie der Motetus dieses Stücks anstatt „Ave virgo regia“ (*Ba*, f. 1^r) die gleichbedeutende Version „Salve virgo regia“ aufweist, so kann aus einem „Ave maria“-Tropus gelegentlich ein „Salve maria“-Tropus werden, z. B. in Worcester, Chapter Library, Add. 68, Fragment XIII, f. b1^r.

⁹⁴ Es verdient im Zusammenhang mit der Gliederung von „Ave magnifica maria“ in drei Stimmtauschblöcke Beachtung, daß noch im Jahre 1525 die Statuten von Kardinal Thomas Wolsey für die Kapelle seines Oxforder College vorschreiben, das mehrstimmige Singen der „Ave maria“-Antiphon am Abend solle durch das Geläut einer Glocke in drei Abschnitte geteilt werden. Als sieben Jahre später König Heinrich VIII. das College übernimmt, wird die Zahl der Glocken auf drei erhöht (siehe dazu: HARRISON, *Music in Medieval Britain*, 36 f. und 168).

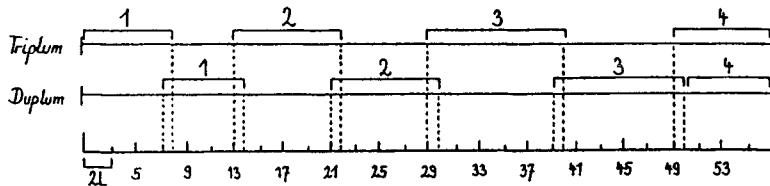


Abb. 30

darstellen, die man erst nachträglich unter Schwierigkeiten miteinander verbunden hat.

Die musikhistorische Forschung — etwa Luther Dittmer in *WF*, 38 — geht bisher davon aus, daß die Motette „Sol in nube tegitur“ (Worcester, Chapter Library, Add. 68, Fragment XXVIII, f. b2^v) nicht vollständig überliefert ist. In der Tat enthält die verso-Seite, wie es scheint, nur eine Oberstimme, also das Triplum, und den „Pes“, während sich der Motetus folglich auf der anschließenden recto-Seite, die heute leider fehlt, befunden haben muß. Da der „Pes“ in der vorliegenden Form für die Länge des notierten Oberstimmenverlaufs nicht ausreicht, griff Dittmer zu der These, die „Pes“-Aufzeichnung der verso-Seite bilde lediglich die Fortsetzung des ebenfalls auf der anschließenden recto-Seite beginnenden Gesamtverlaufs. Der Anfang der „Pes“-Aufzeichnung ist jedoch mit dem Wort „Pes“ markiert, so daß diese Möglichkeit von vornherein ausscheidet. Andererseits wirkt das Ende der „Pes“-Aufzeichnung so schlüßkräftig, daß man sich auch eine Weiterführung der Stimme nicht unmittelbar vorstellen kann.

Wie eine genaue Untersuchung ergibt, wird die „Pes“-Aufzeichnung von der links oben mit einer großen „S“-Initiale beginnenden ersten Hälfte und der nach einem Doppelstrich im vierten System mit einer kleinen „N“-Initiale beginnenden zweiten Hälfte des Oberstimmenverlaufs zu einer dreistimmigen Stimmtauschkomposition ergänzt. Lediglich muß das sich erst zu seiner Oktavposition aufschwingende Triplum einige Perfektionen früher einsetzen — ein Vorgang, der um 1300 auch sonst nachweisbar ist.⁹⁵ Außerdem schließen die beiden Oberstimmen damit — im Unterschied zur Edition Dittmers⁹⁶ — in der richtigen Lage, d. h. der Motetus unter dem Triplum (Abb. 31).

⁹⁵ Vgl. die Vitry-Motette „Tribum que non abhorruit/Quoniam secta latronum/Merito hec patimur“ (Paris, Bibl. Nat., fr. 146, f. 41^v; farbig abgebildet in: HEINRICH BESELER/PETER GÜLKE, *Schriftbild der mehrstimmigen Musik*, Musikgeschichte in Bildern: Band III: Musik des Mittelalters und der Renaissance, 5 [Leipzig, 1973], 56 f.).

⁹⁶ *WF*, Nr. 17.

Triplum

al in nube
legitur

di-es obscura-tur
on hincorum sanguine

Pes.

trepidat securitas virtus infirma-
neque vulturum

tur. discipli-na cedulur
sed in suo reservans aditum celo-

V

salus exsecatur vita crucifigitur ardo conluba-
rum sic ex-tinguit gladi-um

tur. fulu-ro-rum pontifex christus
nobis resistentem gladium versabilem gladium arden-

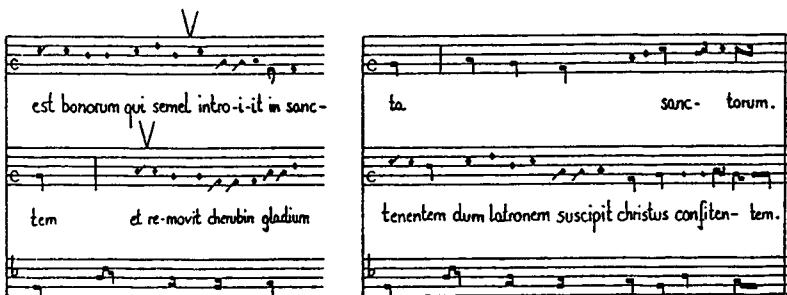


Abb. 31

Gegen diese Lösung läßt sich einwenden, daß sie den strophischen Text im Widerspruch mit seiner Struktur in der Mitte durchschneidet und die beiden Hälften in gleichzeitigem Vortrag auf die Oberstimmen verteilt (Abb. 32).

Triplum	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"> <u>Sol in nube tegitur dies obscuratur</u> <u>trepitat securitas virtus infirmatur</u> <u>disciplina ceditur salus execatur</u> <u>vita crucifigitur ordo conturbatur</u> </div>
Duplum	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"> <u>futurorum pontifex Christus est bonorum</u> <u>qui semel introiit in sancta sanctorum</u> <u>Non hircorum sanguine neque vitulorum</u> <u>sed in suo reserans aditum celorum</u> </div>
	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 10px;"> <u>sic extinguit gladium nobis resistentem</u> <u>gladium versatilem gladium ardentem</u> <u>et removit cherubin gladium tenentem</u> <u>dum latronem suscipit Christus confitentem</u> </div>

Abb. 32

Der Text geht von alttestamentlichen Prophezeiungen aus, etwa bei Ezechiel (32⁷: „solem nube tegam et luna non dabit lumen suum“, 32⁸:

„et dabo tenebras super terram tuam“⁹⁷ und Jesaja (13₁₀: „obtenebratus est sol in ortu suo et luna non splendebit in lumine suo“, 13₁₃: „super hoc caelum turbabo et movebitur terra de loco suo“),⁹⁸ auf die sich auch Jesus in seinen Reden über die Endzeit bezieht (Markus-evangelium 13₂₄: „sol contenebrabitur et luna non dabit splendorem suum“),⁹⁹ und entwickelt sich über die Kreuzigungsszene, in der zwar dieselben Vorstellungen wiederkehren, aber andererseits schon die Auferstehung ins Auge gefaßt wird (Lukasevangelium 23₄₄: „tenebrae factae sunt in universa terra“, 23₄₅: „et obscuratus est sol“; Matthäus-evangelium 27₄₅: „tenebrae factae sunt super universam terram“, 27_{51–5}: „Et terra mota est/et petrae scissae sunt/et monumenta aperta sunt/et multa corpora sanctorum qui dormierant surrexerunt/et exeuntes de monumentis post resurrectionem eius/venerunt in sanctam civitatem et apparuerunt multis“),¹⁰⁰ zu einer Schilderung des Jüngsten Tages, deren Motive im Zusammenhang mit der Vertreibung aus dem Paradies (Worcester, Chapter Library, F. 160, 74: „Collocavit ante paradiſum dominus cherubyn et flammeum gladium atque versatilem ad custodiendam viam ligni vite dicens.“) und der Verheißung einer Rückkehr ins Paradies (Worcester, Chapter Library, F. 160, 131/223: „O mira christi regis potentia qui vidit talia latronis crucem tolerans iubet cherubin gladium versantem crucis socio latroni paradiſum aperire.“) ebenso in der liturgischen Einstimmigkeit des berühmten Antiphonale von Worcester nachweisbar sind.¹⁰¹ Da im Text der Stimmtauschmotette „Sol in nube tegitur“ auf diese Weise die gesamte Menschheitsgeschichte in ihrer eschatologischen Einbindung thematisiert wird, muß der Erlösungstod Christi sein eigentliches Zentrum bilden. Es verwundert deshalb nicht, daß der Textdichter vom Responsorium eines Reimoffizium „De Corona Spinea“ ausgegangen ist, das folgendermaßen beginnt: „Futurorum pontifex/Christus est bonorum,/Qui a spinis transiens/In sancta sanctorum“.¹⁰² Der Rückgriff auf die Endzeitvisionen der Bibel erinnert, wie Luther Dittmer richtig bemerkt hat,¹⁰³ an einen kurzen Spruch der Annalen von Worcester (London, British Library,

⁹⁷ *Biblia Sacra . . .*, II, 1311.

⁹⁸ *Ibid.*, 1109 f.

⁹⁹ *Ibid.*, 1598.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 1655 u. 1572 f.

¹⁰¹ Eine andere Wendung nimmt der ähnlich beginnende Text des Notre-Dame-Conductus „Sol sub nube latuit“ (*F*; f. 354^v), der die Fleischwerdung Gottes in Jesus preist.

¹⁰² *Historiae Rhythmicae: Liturgische Reimofficien des Mittelalters: Vierte Folge*, 35.

¹⁰³ *WF*, 38.

Cotton MS Caligula A X, f. 163^r, bzw. — nach der neuen Foliierung — f. 167^r)¹⁰⁴ anlässlich des Todes von Erzbischof John Peckham am 7. Dezember 1292: „Sol obscuratur sub terra luna moratur. Ordo turbatur stellarum lux ebetatur.“¹⁰⁵

Der Einwand gegen die oben vorgeschlagene Lösung wird dadurch entkräftet, daß die regelmäßige Gedichtform, die den Text als eine selbständige Wesenheit ausweist, den Erfordernissen der Musik insgesamt nicht genügt. Die Notwendigkeit, den fertigen Textablauf in die musikalische Architektur zu integrieren, zwingt den Schöpfer der Motette schon am Anfang des Stücks, das Triplum 8 Perfektionen vor den übrigen Stimmen einsetzen zu lassen. Auf diese Weise kann er wenigstens die erste Verszeile im Triplum gleichzeitig mit dem ersten, dem Sommerkanon eng verwandten Stimmtauschblock zum Abschluß bringen, während die siebte Verszeile im Duplum bereits in den zweiten Stimmtauschblock, wo dasselbe Modell noch einmal aufgegriffen wird, überlappt. Im weiteren Verlauf gerät nicht nur der Zusammenhang von Musik und Sprache immer mehr aus den Fugen, die melodische Linie wird jetzt auch in kleinere Notenwerte aufgespalten, um den Vortrag des Gedichts gemeinsam mit dem Vortrag der Musik beenden zu können. Interessanterweise geschieht dies zuerst im zweiten Stimmtauschglied des dritten Stimmtauschblocks bei „gladium versatile“, obwohl an der Parallelstelle im ersten Stimmtauschglied die noch nicht beschleunigte Textdeklamation von „vita crucifigitur“ nicht zu einer falschen Betonung der vierten Verszeile, sondern am Ende sogar zu der ungewöhnlichen Textierung der Überbrückungstöne  führt. Möglicherweise kristallisierte sich also die bessere Lösung der einen Stimme auf das Wort „versatile“ erst nachträglich während des praktischen Umgangs mit der Musik heraus, ohne die andere Stimme zum Zeitpunkt der Aufzeichnung erreicht zu haben. Folglich ist eine ältere Aufzeichnung der Motette, in der das zweite Stimmtauschglied des dritten Stimmtauschblocks den Text noch nicht beschleunigt, sowie eine neuere Aufzeichnung, in der auch das erste Stimmtauschglied des dritten Stimmtauschblocks den Text schon beschleunigt, denkbar. Es drängt sich der Eindruck auf, als habe man das fertig vorliegende

¹⁰⁴ Veröffentlicht in: HENRY RICHARDS LUARD, *Annales Monastici: Vol. IV, Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores, or Chronicles and Memorials of Great Britain and Ireland during the Middle Ages* (London, 1869), 511.

¹⁰⁵ Für seine Überprüfung des genauen Wortlautes danke ich Joe Hillaby von der University of Bristol, dessen kritische Einwände gegen die bisherige Forschung auch den Anstoß zu meiner Revision der „Willelmus de Winchecumbe“-Frage auf S. 250 ff. gaben.

Gedicht gewaltsam in das ebenfalls fertig vorliegende Stimmtauschgebäude gepreßt, ohne eine Übereinstimmung zwischen sprachlicher und musikalischer Substanz zu erreichen (Abb. 33).¹⁰⁶

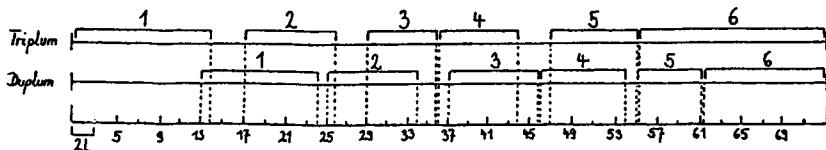


Abb. 33

Das klangliche Geschehen von „Sol in nube tegitur“ beruht auf einem stehenden Quint-Oktav-Klang, der zuerst — wie in „Ave magnifica maria“ — lediglich auf die zweite Longa jeder Doppellongaeinheit in einen Gegenklang ausschlägt, bis er im dritten Stimmtauschblock nach oben wandert und dabei die Oberterzstation erreicht. Jene Entwicklung kündigt sich in der mottoartig an den Beginn gestellten Erhöhung eines im *f*-Klang liegenden Melodiebogens in den *g*-Klang an. Während der Abwärtsführung zieht sich der Quint-Oktav-Klang für mehrere Longen in den vorher als Gegenklang eingesetzten Terz-Quint-Klang zusammen, der — ähnlich wie im Faulxbordon — die Ruhewirkung des Zielklangs unterstützt. In dem bereits wieder kürzeren vierten Stimmtauschblock verharrt der Quint-Oktav-Klang auf der Grundtonposition und wird ausschließlich durch eine Folge von Terz-Quint-Klängen bestätigt. Der stimmtauschfreie Schlußteil hebt den *f*-Klang noch einmal parallel zum Beginn in den *g*-Klang. Als Schema stellt sich dieses Gerüst folgendermaßen dar (Abb. 34):

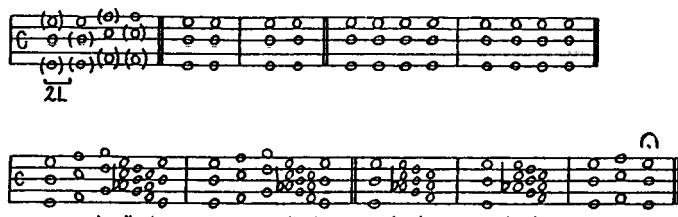


Abb. 34

¹⁰⁶ Vgl. zum Einpassen bereits vorliegender Texte in eine Stimmtauschkonstruktion auch die Motette „Tota pulcra es/Anima mea/[...]“ (119 ff.).

Im Vergleich von „Sol in nube tegitur“ mit einer fragmentarisch erhaltenen „Sursum corda“-Komposition (Worcester, Chapter Library, Add. 68, Fragment XXXV, f. d^v) lässt sich anschaulich zeigen, wie Bauelemente und Stileigentümlichkeiten der behandelten Stimmtauschstücke in der übrigen Musik des Worcesterkreises wiederkehren (Abb. 35).



Abb. 35

Der melismatische Eröffnungsabschnitt zielt den Grundton *g* im regelmäßigen Abstand von vier Longen zuerst zweimal in der Unterstimme, danach einmal in der Oberstimme mit dem Ganztorschritt *a–g* an. Beim ersten Mal erreicht die Oberstimme gleichzeitig den Oktavton *g'*, der — wie schon am Anfang — zum Ausgangspunkt einer absteigenden Dreitonkette wird, die in den Stimmtauschstücken gewöhnlich die Pausen zwischen den Formteilen überbrückt. Während des zweiten Ganztorschritts schließt die Oberstimme mit derselben Figur, die auch das Duplum am Ende von „Sol in nube tegitur“ verwendet. Das letzte Anzielen des Grundtons übernimmt diesen Vorgang nur leicht verändert im Stimmtausch. Der nachfolgende Textabschnitt entspricht zu Beginn genau den fünf um das erste Anzielen des Grundtons im melismatischen Eröffnungsabschnitt gelagerten Perfektionen, deren Oberstimme sich nun als der Anfang des „Sol in nube tegitur“-Triplum zu erkennen gibt. Vom letzten identischen Ton *e'* aus führt die Oberstimme

das Zitat weiter, bis sie schließlich, angeregt durch den diatonischen Abstieg der Unterstimme, an das Ende des Motettentriplum springt. Die kurze Passage über „Sursum corda elevate“ ist also nicht nur eng an das vorhergehende Intonationsglied gebunden, ihre Oberstimme erscheint darüber hinaus fast wie eine entropierte, d. h. der eingelegten Stimmtauschkonstruktion beraubte Urzelle von „Sol in nube tegitur“, zumal hier sprachlicher und musikalischer Gestus als eine überzeugende Sinneinheit miteinander verschmolzen sind.

Für die oben vorgeschlagene Lösung spricht zusätzlich, daß auch in zwei anderen Motetten englischer Herkunft, „O maria stella maris/Jesu fili summi patris/...“ (Oxford, Bodleian Library, Corpus Christi College 497, f. 2^v u. 4^r) und „Super te ierusalem/Sed fulsit virginitas/Dominus/Primus Tenor“ (Worcester, Chapter Library, Add. 68, Fragment XX, f. 2^r; Mo, f. 105^v), die beiden Hälften eines präexistenten Gedichts auf die Oberstimmen verteilt werden.¹⁰⁷ Außerdem fügt sich die musikalische Faktur dieses Stücke ganz in das Bild der bisher behandelten insularen Mehrstimmigkeit: Ein Quint-Oktav-Klang auf dem Grundton *f* wird immer wieder zur Obersekunde *g* angehoben. Beide Quint-Oktav-Klänge können durch einen Terz-Sext-Klang oder Terz-Quint-Klang vorbereitet, aber auch unvermittelt nebeneinander gestellt werden. Verharrt die untere Stimme des Satzes auf *f* bzw. *g*, so bewegt sich in der für „Campanis cum cymbalis“ beschriebenen Art¹⁰⁸ die Quinte nach oben, um die Oktave zu erreichen, und die Oktave nach unten, um die Quinte zu erreichen, etwa (Abb. 36):

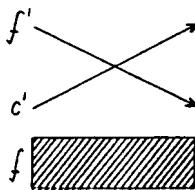


Abb. 36

Höherliegende Töne der unteren Stimme verzichten grundsätzlich auf die Oktave, wodurch es dort häufig zur Bildung von Terz-Quint-Klängen (manchmal auch leeren Quinten) und Terz-Sext-Klängen kommt (Abb. 37).

¹⁰⁷ Siehe DITTMER, „Beiträge zum Studium der Worcester-Fragmente“, 38 f.

¹⁰⁸ S. 131.

Triplum
Mo

Motetus
Mo

Motetus
Worcester

Tenor "Dominus"
Mo

"Primus Tenor"
Worcester

u-per te ie-ru-sa-lem / de matre virgine //

ed fulsit vir-gi-ni-tas / de sancto flamine // er-

Ed fulsit vir-gi-ni-tas / de sancto flamine // er-

ominus

or-tus est in bethle-em / de-us in ho-mi-ne //

go pi-e virgi-nis / flos pie domine // da mede-

go pi-e virgi-nis / flos pie domine // da mede-

lam criminis / matris pro one-re // ne nos pre-

lam criminis / matris pro nomi-ne // ne nos pre-

Primus Tenor

Abb. 37

^a Das hier noch in der Handschrift stehende *f'* ist offenbar falsch und fehlt in Worcester.

^b Hier fehlt eine Pause in Mo.

Abb. 37

Die vierstimmige Motette „Super te ierusalem/Sed fulsit virginitas/Dominus/Primus Tenor“ beginnt mit einem *f*-Klang, der sich zur fünften Perfectio hin einen Ganzton nach oben schiebt. In der Überlieferung des Codex Montpellier verhält sich der Motetus dabei genauso wie das Triplum am Anfang von „Sol in nube tegitur“ (Abb. 38).¹⁰⁹

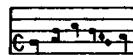


Abb. 38

Gleichzeitig mit der letzten Note *d'* führt das Triplum die Melodielinie aus der Stimmtauschmotette weiter (Abb. 39).

¹⁰⁹ Insgesamt erinnert die Stelle „Sed fulsit virginitas“ wiederum an die melodische Gestalt bei „Amor patris presentatur“ (vgl. S. 221).



Abb. 39

Entsprechend ihrer Verwendung in den Stimmtauschstücken pausiert zu den absteigenden Dreitongruppen jeweils einer der beiden Tenores. Damit setzt nach einem Eröffnungsfeld von vier Longaeinheiten eine regelmäßige Pausensetzung in Doppellongen ein, die erst gegen Ende des Stücks zur Anfangsgliederung zurückkehrt, also (Abb. 40):¹¹⁰

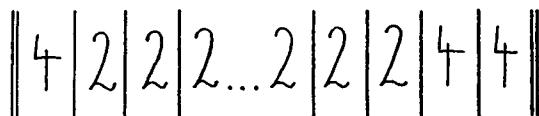


Abb. 40

Dieser Beginn wird, ebenso wie zwei kurz danach auftretende Abläufe, an späterer Stelle noch einmal verwendet (vgl. Klammer a, b und c), ohne daß eine Übereinstimmung mit den beiden Durchläufen des Tenors „Dominus“ zustandekommt, dessen Melodie — besonders durch zahlreiche Tonrepetitionen im ersten Durchlauf — jedesmal in anderer Form erscheint. Trotz seiner deutlich am Notre-Dame-Gebrauch orientierten Einteilung in dreitönige Ordines sind solche Freiheiten ein Indiz für die veränderte Rolle, die der liturgische Tenor um 1300 in der englischen Motettenkomposition spielt: Während der neu erfundene „Primus Tenor“ das klangliche Fundament bildet, wird die gregorianische Melodie ähnlich dem späteren c.f.-Prinzip jetzt in der Mitte des vierstimmigen Satzes eingebaut. So befindet sich die als „Dominus“ bezeichnete Stimme gewöhnlich eine Quinte über dem „Primus Tenor“. Dies führt in der vorliegenden Komposition jedoch zu der paradoxen Situation, daß gerade die gregorianische Melodie weitgehend die Position einer der beiden Oberstimmen verdoppelt. Damit ist die alte

¹¹⁰Zum Teil ist auch die Pausenkonstruktion für die besonders im Motetus auftretenden Brüche zwischen textlichen und musikalischen Zäsuren verantwortlich. Das unterschiedliche Niveau der Sprachbehandlung in den Oberstimmen macht es wahrscheinlich, daß der Komponist bei seiner Textunterlegung mit dem Triplum begann.

„vox principalis“, nachdem sie hundert Jahre zuvor im Notre-Dame-Organum die Grundtonlage an eine jüngere Zusatzstimme abgegeben hat, bis auf einige Stellen, wo sie unter den „Primus Tenor“ sinkt (z. B. für den Terz-Quint-Oktav-Klang am Schluß), überflüssig geworden.

Der freie Umgang mit dem „Dominus“-Melisma resultiert offensichtlich aus dem Bemühen des Komponisten, die latent in der gegebenen Tonfolge angelegten Entsprechungen, wie es schon in der Notre-Dame-Schule hin und wieder durch die rhythmische Zubereitung geschieht, als ein Ergebnis seiner analytischen Durchdringung des Stoffes vorzuführen. Indem er die Ordines 6–9 des „Dominus“-Tenors den Ordines 1–4 annähert, stellt er den ersten Durchlauf der Tonfolge seinerseits als zwei symmetrisch um den zentralen Ordo 5 gruppierte Durchläufe dar (Abb. 41).



Abb. 41

Auch im zweiten Durchlauf der Tonfolge korrespondiert die melodische Bewegung der Ordines 6–7 deutlich mit der melodischen Bewegung der vorausgehenden Ordines 4–5. Der gesamte, vier Ordines umfassende Komplex wird auf beiden Seiten symmetrisch von einer Figur begrenzt, deren Töne c' , d' und a auf den zentralen Ordo 5 im ersten Durchlauf verweisen (Abb. 42).

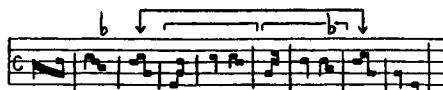


Abb. 42

Mit diesen durch die Einrichtung des gregorianischen Melismas greifbar werdenden Bezügen hängt schließlich auch die Verwendung dreier mehrstimmiger Abläufe an verschiedenen Stellen der Motette zusammen.

All die Argumente zur Unterstützung der oben vorgeschlagenen Lösung ändern nichts an der Tatsache, daß die Aufzeichnung von „Sol in nube tegitur“ mit ihrer einerseits zwar rot gemalten und blau verzierten „S“-Initiale, andererseits aber im Rahmen der dunkelbraunen Schreibschrift bleibenden „N“-Initiale den Eindruck einer einzigen Oberstim-

me erweckt und deshalb unvollständig wirkt. Dies könnte bedeuten, daß die bereits fertige Stimmtauschkomposition bei ihrer Einrichtung als Motette lediglich zweimal durchgeführt und der primäre Stimmtausch dabei mit dem Tausch der Oberstimmen durch einen sekundären Stimmtausch ergänzt wurde, wie es die „Sol in nube tegitur“ ähnliche Motette „Tota pulcra es“ (Princeton, University Library, Medieval and Renaissance Manuscripts, Garrett 119, Fragment A, f. 3^r u. 4^v)¹¹¹ zeigt. In diesem Fall enthielte die verso-Seite von den Oberstimmen wirklich nur das Triplum, dem ein musikalisch entsprechender Motetus mit eigenem Text an die Seite gestellt werden müßte.¹¹²

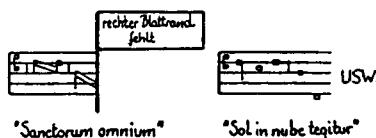
Jene Ausgangsfassung hat sich fragmentarisch als melismatischer Intonationsabschnitt zur Motette „Sanctorum omnium“ (Oxford, Bodleian Library, Latin Liturgical d 20, f. 13^r) erhalten, mit der sie musikalisch eng zusammenhängt.¹¹³ Das durch eine große „S“-Initiale gekennzeichnete Duplum beginnt dort an der Stelle, die in der Niederschrift von „Sol in nube tegitur“ mit Hilfe der kleinen „N“-Initiale markiert ist. Beide Aufzeichnungen verhalten sich als melismatische und syllabische Notierung derselben Musik¹¹⁴ ähnlich zueinander wie „sequentia“ und „versus“ in der St. Galler einstimmigen Überlieferung oder „discantus“ bzw. „clausula“ und „motetus“ in der Notre-Dame-Mehrstimmigkeit (Abb. 43).¹¹⁵

¹¹¹ Vgl. S. 119 ff.

¹¹² Eine andere in diesem Zusammenhang interessante Komposition aus der Handschrift Cambridge, Gonville and Caius College 512/543 behandelt WIBBERLEY, „English Polyphonic Music . . .“, I, 145 (Übertragung: 268–274; Photographien: *Ibid.*, II, pl. XXII f.).

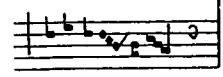
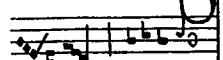
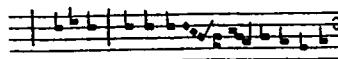
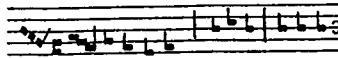
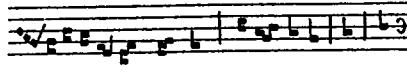
¹¹³ Auf die Beziehung der beiden Stücke wies zwar bereits WIBBERLEY, „English Polyphonic Music . . .“, I, 96 hin, durchschaut sie jedoch nicht völlig. Da ich seine Theorie über eine angebliche Unterscheidung von Zwei- und Dreizeitigkeit in der englischen Notation um 1300 nicht teile — vgl. meine Einleitung, S. 8 —, sehe ich übrigens keinen Grund, für die Motette „Sol in nube tegitur“ eine binäre Teilung der Longa zu fordern.

¹¹⁴ Interessanterweise stehen die wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammenden Eintragungen in weißer Mensuralnotation, die sich auf den Seiten von „Sanctorum omnium“ und „Sol in nube tegitur“ finden, in einem ähnlichen Verhältnis von melismatischer und syllabischer Notierung:



Vgl. zu diesen Nachträgen auch Fußnote 92 auf S. 229 f.

¹¹⁵ Die Notenformen des ergänzten Triplum folgen in der Nachschrift dem Motetus, obwohl bei anderem Text mit Abweichungen gerechnet werden muß.



Sanctorum omnium virgo sacrissima tu laus celestium es

⑧ In der Nachschrift folgen die Notenformen des ergänzten Triplum dem Motetus, obwohl bei anderem Text mit Abweichungen gerechnet werden muß.

oder: o.

sol carissima
 splendissima fideli-um et nutrix optima mari-a benignissi-
 ma dé-
 vo-ta pi-a clementissima te nostra laudat ani-ma.

Three staves of musical notation for voices C, C, and Cb. The lyrics are:

O memori-a que celi civibus praes in gloria tu

Three staves of musical notation for voices C, C, and Cb. The lyrics are:

calcas p regnando cum victori- a

Three staves of musical notation for voices C, C, and Cb. The lyrics are:

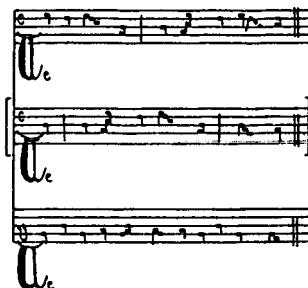
O que virtutibus flor preci- bus



Abb. 43

In gleicher Weise, wie die Ausgangsfassung von „Sol in nube tegitur“ als Intonationsabschnitt der Motette „Sanctorum omnium“ auf deren weitere Gestaltung einwirkt, ist auch die Faktur der „Ave magnifica maria“-Eröffnung für die gesamte Konzeption des „Alleluya // Post partum virgo“ bedeutsam. Das zeigt vor allem die kurze Einleitung zum Versus, deren dreistimmiger Ablauf sich im Vergleich mit ähnlich gearbeiteten Stücken — etwa zwei kurzen Intonationen des „Alleluya // Veni mater gratie“ (Worcester, Chapter Library, Add. 68, Fragment XXXV, f. c°)¹¹⁶ und „Alleluya // Dies sanctificatus“ (Oxford, Bodleian Library, Rawlinson C 400*, Fragment 3a)¹¹⁷ — sicher rekonstru-

¹¹⁶ Parallel zur Rekonstruktion von „Post et in puerperio“ lässt sich auch die dreistimmige Form des dort nur zweistimmig überlieferten „Ve“-Gliedes wiederherstellen:



¹¹⁷ Gemeint ist der Beginn des, „si brevitas habere (?) depositur“, vorgesehnen „Alleluya“ nach dem Versus. Die ersten sechs Longaeinheiten des insgesamt zehn Longaeinheiten umfassenden Rondellusblocks, der dieselbe Choralbearbeitung eröffnet, ist mit dem ersten Stimmtauschblock von „Ave magnifica maria“ nahezu identisch. Vgl. die Übertragung von Luther Dittmer in „An English Discantuum Volumen“, 46.



Abb. 44

ieren läßt (Abb. 44).¹¹⁸ Die acht Perfektionen, mit denen „Post et in puerperio“ beginnt, entsprechen dem ersten Stimmtauschblock von „Ave magnifica maria“,¹¹⁹ wobei die ursprünglich sechs Perfektionen umfassenden Stimmtauschglieder so weit ineinandergeschoben werden, daß sich ihre Ausdehnung auf vier Perfektionen verkürzt. Nachdem der Anfang des zweiten Stimmtauschblocks von „Ave magnifica maria“ den Quint-Oktav-Klang auf *d* um einen Ganzton erhöht hat, wiederholt sich der Vorgang dort, bis die drei Stimmen, offensichtlich unter Bezugnahme auf das schon erklingene „Alleluya“, dessen Schluß außerdem mit den letzten Perfektionen von „Sol in nube tegitur“ übereinstimmt, in den Grundklangbereich zurückkehren (Abb. 45).

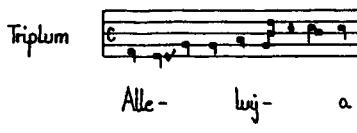


Abb. 45

Die Tatsache, daß der textlich bereits auf den Versus vorausweisende Intonationsabschnitt „Post et in puerperio“ musikalisch aus dem früheren Intonationsabschnitt „Ave magnifica maria“ entwickelt ist, spricht erneut für dessen Zusammengehörigkeit mit dem „Alleluya / Post partum virgo“.

¹¹⁸ Siehe dazu meine Ausführungen in „Stimmtauschmotetten . . .“, 37–40.

¹¹⁹ Vgl. die Nachschrift auf S. 204, bzw. S. 206.

Ein weiteres Indiz für die primäre Einbindung von „Ave magnifica maria“ in das „Alleluya  Post partum virgo“ liefern die Fragmente Rawlinson C 400* der Bodleian Library, die auch zwölf „Alleluya“-Choralbearbeitungen, darunter die Hälfte ohne Musik, enthalten. Dort nämlich steht „Ave magnifica maria“ wiederum am Beginn des „Alleluya  Post partum virgo“. Trotz der fehlenden Notation handelt es sich zweifellos um das Stück aus den Worcester-Fragmenten, wie die Abstände der Textaufzeichnung beweisen.

Mit Hilfe des Oxford Materials hat Luther Dittmer in seinem Aufsatz „An English Discantuum Volumen“ den Versuch unternommen, das durch beide Quellen greifbare Repertoire von 23 „Alleluya“-Choralbearbeitungen auf die Autorschaft eines Mönches namens Willermus de Winchecumbe zurückzuführen. Er geht dabei von dem ebenfalls in Rawlinson C 400* enthaltenen „Alleluya  Fit leo fit Leonardus“ aus, das seiner Meinung nach eine Entstehung der Blätter in der westenglischen Priorei von Leominster wahrscheinlich macht, da der Heilige dort verehrt worden sei.¹²⁰ Vermutlich kam Dittmer wegen der Ähnlichkeit von „Leonardus“ und „Leominster“ zu diesem Schluß. Tatsächlich ist der in England sonst weitverbreitete Leonhardskult gerade in Leominster nicht nachweisbar, wie denn auch der Ortsname mit der Gebietsbezeichnung „Leon“ zusammenhängen dürfte.¹²¹

Am Ende einer die *Collationes* des cluniazensischen Reformabtes Odo überliefernden Handschrift der Bodleian Library mit der Signatur 125 hat sich der Bericht eines Mönches aus dem 13. Jahrhundert über die während seiner vier Jahre in Leominster geschriebenen Bücher und Rotulae erhalten,¹²² deren Beschreibung zum Teil Ähnlichkeiten mit dem Inhalt von Rawlinson C 400* aufweist.¹²³ Gewiß liegt es im Bereich des Möglichen, daß ein Zusammenhang zwischen den Oxfordern Fragmenten und jener Liste besteht. Andererseits zeigt die Suche Madans nach den in der Aufzählung des Mönches erscheinenden Posten im „Lord Fingall's Cartulary“,¹²⁴ das den Bibliotheksbestand der Abtei von Reading, dem Mutterhaus der Priorei, zu Beginn des

¹²⁰ „An English Discantuum Volumen“, 36.

¹²¹ Vgl. NORMAN C. REEVES, *The Town in the Marches: A History of Leominster and its Environs* (Leominster, o. J.), 24–26.

¹²² Veröffentlicht von F. MADAN unter dem Titel „The Literary Work of a Benedictine Monk at Leominster in the Thirteenth Century“, *Bodleian Quarterly Record*, 43 (1924), 168–170.

¹²³ Siehe „An English Discantuum Volumen“, 35 f.

¹²⁴ S. BARFIELD, „Lord Fingall's Cartulary of Reading Abbey“, *The English Historical Review*, 9 (1888), 113 ff.

15. Jahrhunderts wiedergibt, die Verwechslungsgefahr, der eine solche Beweisführung unterliegt. So verweist Madan für ein „collectarium cotidianum“, das der Mönch „secundum usum Rading' correxit et de duobus unum fecit“, auf zwei Stellen des „Cartulary“, wo zum einen von „Viginti quatuor collationes in uno volumine“ und „Decem et xiiii [sic] collationes in uno volumine“,¹²⁵ zum anderen von „Decem collationes“ und „Sermones ad collationem“¹²⁶ die Rede ist. Diese vier mehr oder minder in Frage kommenden Bände werden noch durch einen „Liber ad collationem in uno volumine“ und die „Collectanei duo, unus cotidianus, alter in cappis duo ad suffragia sanctorum, quorum unus jugiter in choro“¹²⁷ ergänzt, die Madan, wie es scheint, nicht bemerkt hat. Die Übereinstimmungen mit Manuscript 125 reichen demnach keinesfalls aus, um den musikalischen Inhalt von Rawlinson C 400* als ein Werk des Mönches aus Leominster zu identifizieren.

Auch seinen Namen teilt der Mönch am Beginn und Ende des Berichts in der abgekürzten Form „W. de Wicb“ bzw. „W. de Wic“ mit, während er im übrigen Verlauf des Textes nur einmal als „W.“ auftaucht.¹²⁸ Kann das einzelne „W.“ bedenkenlos in den Vornamen „Willelmus“ aufgelöst werden, so ist wegen der am „b“-Schaft des Nachnamens angebrachten Kürzung die bereits von Madan benützte Lesart „Wicumbē“ der späteren Interpretation Dittmers vorzuziehen. Die Richtigkeit der auf das heutige „High Wycombe“ deutenden Lesart Madans wird durch die Tatsache bestätigt, daß die Gemeinschaft von Reading zu einem großen Teil Mönche aus der Umgebung des Klosters aufnahm.

Von den sechs anderen Personen, die in dem Bericht aus Leominster genannt werden, ist sonst leider nichts bekannt. Lediglich der als „Th.“ bezeichnete Prior könnte mit jenem Prior „Th(omas)“ identisch sein, der sich im Zeitraum 1226 oder 1234–1239 nachweisen läßt. Da Willelmus seinen Bericht — wie die Schlußworte „Hec sunt opera fratris W. de Wicb [Wicumbē] per quadriennium apud Leom[inistriam] commorantis“ zeigen — frühestens am Ende des Aufenthalts in Leominster, wahrscheinlich aber — worauf besonders das mehrmals wiederkehrende „tunc“ deutet — erst einige Zeit danach verfaßt hat, bildet

¹²⁵ *Ibid.*, 119.

¹²⁶ *Ibid.*, 124.

¹²⁷ *Ibid.*, 122.

¹²⁸ Was Punkte und Kürzungszeichen anbelangt, muß ich der Edition von Madan vertrauen, da meine Photokopien der äußerst schwer lesbaren Seiten zur Klärung dieser Frage nichts beitragen können.

Madans Datierung des Eintrags in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts hierzu keinen Widerspruch. Ansonsten bleibt das spätere Schicksal des Mönches im dunkeln.

Bei seinen weiteren Überlegungen stützt sich Dittmer auf einen Artikel von B. Schofield,¹²⁹ der den Mönch aus Leominster auch für den Autor von etwa 40 „Alleluya“-Choralbearbeitungen¹³⁰ hält, die in einem späteren Faszikel desselben Manuskripts, das den Sommerkanon überliefert, aufgelistet sind.¹³¹ Zweifellos läßt sich die abgekürzte Namensform „W. de Wič.“, die dort gegeben wird, als „Willelmus de Wiccumbe“ interpretieren. Daneben sind jedoch näherliegende Auflösungen denkbar, so daß Schofields Gleichsetzung des Komponisten aus Reading mit dem Mönch aus Leominster — wie reizvoll diese These auch scheinen mag — nicht wirklich überzeugt.

Mit Hilfe von zwei weiteren Namensnennungen hat Schofield in seinem Artikel eine Datierung der Liste in das späte 13. Jahrhundert vorgenommen. Am Anfang der Eintragung steht eine Überschrift, die auf den Besitzer der Handschrift, dessen Inhalt hier angeführt wird, verweisen dürfte. Während Ludwig den Namen dieses Mannes als „W. de Winchestre“ las, neigt die neuere Forschung der Auffassung zu, es handle sich beim vierten Buchstaben der Ortsangabe um ein „t“, und gibt den Namen mit „Willelmus de Wintonia“ wieder. Damit ist laut Schofield¹³² jener am 11. Januar 1276 das erste Mal greifbare Mönch aus Leominster gemeint, der Ende 1281 während seiner Amtszeit als Subprior in den Verdacht der Unzucht geriet, aber bereits 1284 rehabilitiert erscheint, als man ihm die Überwachung wichtiger Finanzreformen in Reading anvertraute. Sollte der vierte Buchstabe des Nachnamens entgegen Schofields Ausführungen¹³³ „c“ lauten, dann wäre mit Ludwig tatsächlich die Frage zu stellen, ob nicht in beiden Fällen von derselben Person die Rede ist. Der dritte Name ist schwer lesbar, wie der

¹²⁹ B. SCHOFIELD, „The Provenance and Date of ‚Sumer is icumen in‘“, *The Music Review*, 9 (1948), 81–86.

¹³⁰ Insgesamt erscheinen dort 41 Alleluias. Die möglicherweise auf Willelmus de Wiccumbe deutende Namensnennung befindet sich aber erst neben dem vierten und fünften Titel, weshalb die bisherige Forschung — seit Friedrich Ludwig, der die Liste in seinem *Repertorium*, I, 1, 267 ff. zuerst veröffentlichte — nur die letzten 37 Stücke als Einheit behandelt, obwohl die Aufzeichnung eigentlich für die Einbeziehung des vierten Titels spricht. Ich schließe überdies nicht aus, daß der Name versehentlich zu spät gesetzt wurde und nach Zeile 3 oder 4, also vor den „Alleluya“-Komplex, gehört.

¹³¹ London, British Library, Harley 978, f. 160v–161r.

¹³² SCHOFIELD, „The Provenance and Date . . .“, 83.

¹³³ Bei ihm heißt es: „the last word is clearly ‚Wint.‘ in the Manuscript“ (*Ibid.*, 82).

Umstand, daß Ludwig für diese Stelle noch „R de virgine“ vorschlug, eindrucksvoll beweist. So ist auch Schofields Version „R. de Burg“, die ihm eine Identifizierung mit R. de Burghgate, dem Abt von Reading in den Jahren 1268–1290, ermöglichte, nur mühsam nachzuvollziehen. Besonders der erste Buchstabe sieht eher wie ein „P“ aus, während Schofield die hochgestellte 9-Kürzung am Ende nicht einmal erwähnt.

Diese insgesamt unsichere Forschungslage wird noch komplizierter, indem Luther Dittmer, um die Konkordanzen der Liste aus Reading mit dem Repertoire der Worcester-Fragmente zu erklären, den von ihm favorisierten Mönch auch in den Annalen von Worcester¹³⁴ nachweisen möchte, wo es für das Jahr 1283 heißt: „vj. jdus maii. dedimus ecclesiam sancti Andree Willelmo de Winchecumbe.“¹³⁵ Bei der „ecclesia sancti Andree“ handelt es sich um die ab 1219 mehrmals erwähnte¹³⁶ Dorfkirche in Droitwich, einige Meilen nordöstlich von Worcester gelegen,¹³⁷ die am 3. September 1290 mit dem größten Teil der Ortschaft einer Feuersbrunst zum Opfer fiel.¹³⁸ Mit „Winchecumbe“ ist hier sicherlich das nicht weit von Worcester ebenfalls am Severn gelegene Winchcomb gemeint.¹³⁹ Schon deshalb ist es unwahrscheinlich, daß der 1283 in den Annalen von Worcester auftauchende Willelmus mit dem vier Jahre in Leominster tätigen Willelmus identisch ist. Dittmers These, daß Willelmus de Winchecumbe die Stellung an der Andreaskirche „undoubtedly for his musical activity“¹⁴⁰ erhalten habe, verliert vollends an Bedeutung, wenn man bedenkt, daß die beiden Mönche verschiedenen Stammklöstern angehörten, deren Wechsel gemäß den Satzungen der Benediktinerregel kaum möglich war. Nimmt man trotzdem — ausgehend von einigen Textstellen, die auf Konflikte des Schreibers in Leominster mit seinen Brüdern schließen lassen — den besonderen Fall an, der Willelmus genannte Mönch habe die cluniazensisch reformierte Benediktinergemeinschaft der Abtei Reading verlassen und sei dann bei den nicht reformierten Benediktinern von Worcester aufgenommen wor-

¹³⁴ Vgl. S. 234 f.

¹³⁵ Der Eintrag findet sich auf f. 151^r, bzw. — nach der neuen Folierung — f. 155^r (bei LUARD, *Annales Monastici: Vol. IV*, 487). Alle Kürzel sind im Zitat bereits aufgelöst, so auch die nicht weiter problematische Zusammenziehung des Namens in „Will^o de Winchecūbe“.

¹³⁶ Vgl. LUARD, *Annales Monastici: Vol. IV*, 411, 431 f., 444 und 447.

¹³⁷ Für diesen Hinweis danke ich Norman C. Reeves.

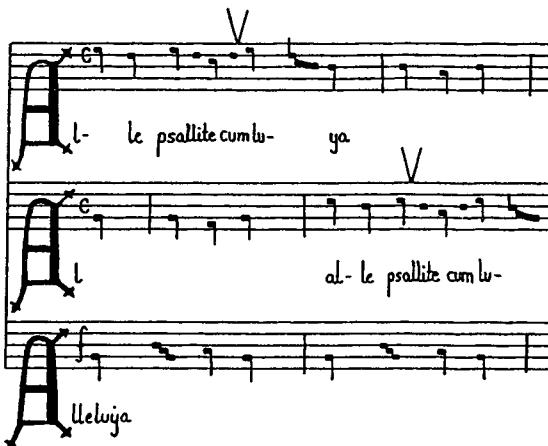
¹³⁸ LUARD, *Annales Monastici: Vol. IV*, 503.

¹³⁹ Dittmers Angabe, Winchcomb liege „midway between Reading and Worcester“ („An English Discantuum Volumen“, 35), darf man wohl für eine tendenziöse Verzerrung halten.

¹⁴⁰ *Ibid.*

den, so hätte man ihm dort als Ordensgeistlichem gewiß nicht das Amt eines Gemeindeparrers übertragen, das im späten 13. Jahrhundert nur von einem Weltgeistlichen bekleidet werden konnte.¹⁴¹

Eigentlich besteht auch kein Grund, die möglichen oder tatsächlichen Konkordanzen zwischen Reading und Worcester auf eine biographische Brücke zurückzuführen. „Alleluya“-Choralbearbeitungen finden sich ebenso im 11. Faszikel von *W₁*, den Jacques Handschin — Dittmers Lehrer — wiederum in Verbindung mit „W. de Wicumbē“ gebracht hat (ohne dessen Lebensgeschichte bis nach Worcester verfolgen zu wollen),¹⁴² wie im *Magnus Liber* des Pariser „Organista“ Leoninus, obwohl ein direkter Zusammenhang nicht vorliegt. Dasselbe gilt für konkrete Stücke, deren Weitergabe über große Entfernung immer wieder durch Handschriften bezeugt wird. So haben französische Kompositionen den Weg nach England und englische Kompositionen den Weg nach Frankreich gefunden. Ein Beispiel für diese Wanderung von Musikstücken im 13. Jahrhundert ist der Intonationsabschnitt „Ave magnifica maria“, der sich mit neuem Text auch am Ende des berühmten Codex Montpellier findet (Abb. 46).



¹⁴¹ Während ich in „Stimmtauschmotetten...“, 27–34, noch der Argumentation Dittmers folgte, ist meine heutige Einschätzung der „Willelmus de Winchecumbe“-Frage das Ergebnis einer Korrespondenz mit Joe Hillaby von der University of Bristol, dem ich an dieser Stelle für seine Hilfsbereitschaft herzlich danken möchte. In ähnlicher Weise äußerte sich auch ERNEST SANDERS, „Wycombe [Wicumbe, ?Whichbury], W. de (fl. ?late 13th century“, *Grove*, 20, 553.

¹⁴² JACQUES HANDSCHIN, „The Summer Canon and its Background I“, *Musica Disciplina*, 3 (1949), 89.

The image displays three staves of musical notation, likely for a three-part choir (e.g., Soprano, Alto, Bass). The notation is in common time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written in a cursive Gothic script.

Top Staff:

- Notes: A series of eighth notes followed by a breve, then eighth notes.
- Lyrics: "al- le concrepando psallite cum lu- ya".
- Accents: Three vertical bars pointing down to the second note of each phrase.

Middle Staff:

- Notes: A series of eighth notes followed by a breve, then eighth notes.
- Lyrics: "ya al- le concrepando psallite cum lu-
- Accents: Two vertical bars pointing down to the second note of each phrase.

Bottom Staff:

- Notes: A series of eighth notes followed by a breve, then eighth notes.
- Lyrics: "al- le corde voto deo toto psallite cum lu- ya".
- Accents: Three vertical bars pointing down to the second note of each phrase.

Bottom Stave (Continuation):

- Notes: A series of eighth notes followed by a breve, then eighth notes.
- Lyrics: "ya al- le corde voto deo toto psallite cum lu-
- Accents: Two vertical bars pointing down to the second note of each phrase.

Bottom Stave (Final):

- Notes: A series of eighth notes followed by a breve, then eighth notes.
- Lyrics: "al- le lu- ya."
- Accents: One vertical bar pointing down to the second note of the first phrase.

Abb. 46

Die französische Aufzeichnung (*Mo*, f. 392^r) bringt das Stück erneut in der Version auf *d*, obwohl die beiden nachfolgenden, ebenfalls aus dem englischen Repertoire übernommenen Stimmtauschmotetten „Balam inquit“ (*Mo*, f. 392^v) und „Huic ut placuit“ (*Mo*, f. 393^v) auf *g* stehen. Der durch sein Ende auf der Obersekunde zum „Alleluya“ weiterleitende Intonationsabschnitt hat sich jetzt in eine selbständige, mit dem Grundklang schließende Komposition verwandelt. Gleichzeitig wurde der „Ave maria“-Tropus gegen einen „Alleluya“-Tropus ausgetauscht, der sich dem musikalischen Verlauf in derselben Weise wie der ältere Text anschmiegt. Nicht anders als „Ave magnifica maria“ arbeitet auch „Alle psallite cum luya“ stark mit Assonanzen, unter denen der Buchstabe *a* eine zentrale Rolle spielt.¹⁴³

Dieselbe Tendenz einer Loslösung aus dem ursprünglichen Zusammenhang zeigt sich bei den danach notierten Motetten, die als Tenores nicht nur zwei aufeinander folgende Strophen der Sequenz „Epiphaniam Domino canamus“ benützen, sondern im Rahmen des einstimmigen Vortrags — wie ihre Aufzeichnung in der Handschrift Oxford, New College 362, f. 86^r beweist¹⁴⁴ — eine mehrstimmige Einheit bilden. Während die dort erhaltene Oberstimme zu Beginn, gemeinsam mit den ersten Tönen der Melodie, auch den originalen Sequenztext „Balaam de quo vaticinans“ übernimmt, der an die vorher gesungenen Strophen anknüpft, ist „de quo“ im Codex Montpellier zu „inquit“ geändert, so daß die Komposition jetzt unabhängig von der Sequenz existieren kann (Abb. 47).¹⁴⁵

Ein Vergleich der beiden Stücke ergibt, daß „Balam inquit“ komplizierter als „Huic ut placuit“ gebaut ist. Diese strukturellen Unterschiede sind in der zugrundeliegenden Tonfolge begründet (Abb. 48).¹⁴⁶

¹⁴³Vgl. Fußnote 18 auf S. 192.

¹⁴⁴Abgebildet in: *Manuscripts of Fourteenth Century English Polyphony: A Selection of Facsimiles*, hrsg. von FRANK LL. HARRISON und ROGER WIBBERLEY, Early English Church Music, 26 (London, 1981), 93.

¹⁴⁵Der im Rahmen der Stimmtauschkonstruktion von beiden Oberstimmen verwendete Text ist insgesamt aus dem Sequenztext entwickelt, wie die im folgenden Zitat kursiv gesetzten Übernahmen deutlich machen: „*Balam inquit vaticinans/iam de iacob nova micans/orbi lumen inchoans/rutilans exhibit stella. Huic ut placuit tres magi mistica/virtute triplici portabant munera/Christum mirifice regem dicentia/deum et hominem mira potentia.*“

¹⁴⁶Notenbeispiel nach JACQUES HANDSCHIN, „Trope, Sequence, and Conductus“, *Early Medieval Music up to 1300*, New Oxford History of Music, 2 (London/New York/Toronto, 1954), 156f., jedoch ohne die dort gegebene Rhythmisierung.

Musical score for three voices (B₂, B₁, B₂) and basso continuo.

The score consists of six staves:

- Top staff: Voice B₂ (C-clef). Contains two measures of music.
- Second staff: Voice B₁ (C-clef). Contains two measures of music.
- Third staff: Voice B₂ (C-clef). Contains two measures of music.
- Fourth staff: Voice B₂ (C-clef), followed by "laam." in italics. Contains one measure of music.
- Fifth staff: Basso continuo (C-clef). Contains two measures of music.
- Sixth staff: Basso continuo (C-clef). Contains two measures of music.

Performance instructions:

- Measure 1: Voice B₂ starts with a short note, followed by a sustained note with a vertical bar below it.
- Measure 2: Voice B₁ starts with a short note, followed by a sustained note with a vertical bar below it.
- Measure 3: Voice B₂ starts with a short note, followed by a sustained note with a vertical bar below it.
- Measure 4: Voice B₂ starts with a short note, followed by a sustained note with a vertical bar below it, labeled "laam."
- Measure 5: Basso continuo starts with a short note, followed by a sustained note with a vertical bar below it.
- Measure 6: Basso continuo starts with a short note, followed by a sustained note with a vertical bar below it.

Measure 7: Basso continuo starts with a short note, followed by a sustained note with a vertical bar below it, marked with a sharp sign (#).

Measure 8: Basso continuo starts with a short note, followed by a sustained note with a vertical bar below it, marked with a sharp sign (#).

Measure 9: Basso continuo starts with a short note, followed by a sustained note with a vertical bar below it, marked with a sharp sign (#).

Balam in-quit vati-ci-nans iam de ia- cob nova mi-cans orbi lu-men
 :::
 inchoans

Balam in-quit vati-ci-nans iam de ia- cob nova mi-cans orbi lu-men
 inchoans ex- i- bit stel- la.
 inchoans ex- i- bit stel- la.

The musical score consists of six staves of music for a single instrument. Each staff begins with a clef (C), followed by a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (indicated by a 'C'). The music consists of eighth-note patterns. In the first two staves, there are two downward-pointing V-shaped slurs above the notes. In the third staff, there is one downward-pointing V-shaped slur above the notes. In the fourth staff, there are two downward-pointing V-shaped slurs above the notes. In the fifth staff, there is one downward-pointing V-shaped slur above the notes. In the sixth staff, there is one downward-pointing V-shaped slur above the notes.

A musical score consisting of six staves. The top three staves are identical, each starting with a 'C' and featuring a variety of note heads (solid black, hollow, cross-hatched) and rests. The bottom three staves are also identical, each starting with a 'C' and featuring a variety of note heads and rests. The fourth staff from the top has two 'V' symbols above it. The fifth staff from the top has one 'V' symbol above it.

oder:

An alternative musical score consisting of three staves. The first staff starts with a 'C' and contains a series of note heads and rests. Above the second staff, there is a horizontal bracket containing dots and a double-dot symbol, followed by a double-dot symbol above the staff. The third staff starts with a 'C' and contains a series of note heads and rests, with a sharp sign (#) placed above the second staff.

Huic ut placuit tres ma- gi mistica vir- tu- te triplici porta- bant munera Chri-

A

C

 stummi- si- ce re-gendicen- ti- a de- um et hominem mi-

 : . . . : .

C

 ra potenti- a.

Huic ut placuit tres ma- gi mistica vir- tu- te triplici porta- bant munera Chri-

The image displays three staves of musical notation, likely for a three-part setting (e.g., SATB). The notation consists of vertical stems with small horizontal dashes, indicating rhythmic values. Vertical V-shaped marks above certain notes indicate points of entry or specific performance instructions.

The first staff begins with a note on the second line, followed by a short rest and another note on the second line. A V-shaped entry mark is positioned above the third line. The second staff begins with a note on the fourth line, followed by a short rest and another note on the fourth line. A V-shaped entry mark is positioned above the fifth line. The third staff begins with a note on the second line, followed by a short rest and another note on the second line. A V-shaped entry mark is positioned above the third line.

Below the first staff, the lyrics "summi si ce re-gendien-ti - a de-um et hominem mi-" are written. Below the second staff, the lyrics "ra potentia." are written. Below the third staff, there is no text.

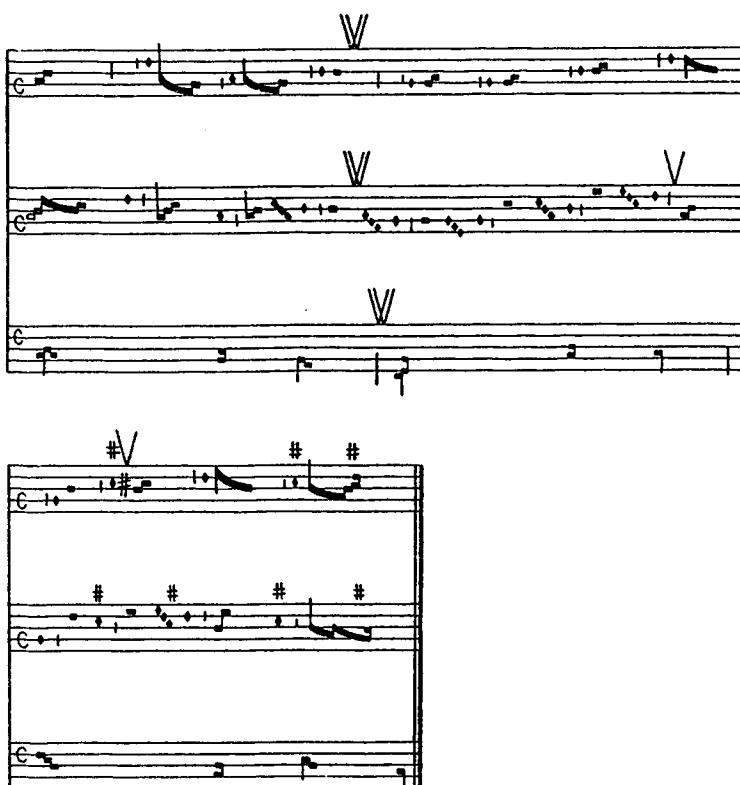


Abb. 47

The image shows two staves of musical notation. The top staff has a bass clef and a 'G' key signature. The bottom staff has a soprano clef and a 'G' key signature. The music is divided into measures labeled 'a' and 'b'. The lyrics are in Latin:

Ba-la-am de quo va-ti-ci-nans, ex-i-bit ex Ja-cob ru-ti-lans, in-quit stel-la,
Et con-fin-gel du-cum ag-mi-na re-gi-o-nis Mo-ab me-xi-ma pg-ten- ti - a.

Hu- ic ma-gi mu-ne-ra de-fe-runt pae-cla-ra: au-rum, si-mul thus et myrh-am;
Thu-re De-um pae-di-ant, eu-ro re-gem mag-num, ho-mi-nem mor-ta-lem myrh-a.

Abb. 48

Da die „Balam de quo vaticinans“-Melodie im Gegensatz zur „Huic magi munera“-Melodie eine Wiederholung aufweist, kann in „Balam inquit“ mit jedem Cursus ein neuer Stimmtauschblock gesetzt werden. Trotzdem verbinden sich, parallel zu „Huic ut placuit“, auch hier Cursus 3 und 4 durch das Stimmtauschverfahren zu einem Paar. So findet der Stimmtausch bei ebenso häufiger Wiederholung der Ausgangsmelodie nicht nur öfter, sondern auf zwei verschiedenen Ebenen statt, die sich — ähnlich wie in der Motette „Tota pulcra es“ (Princeton, University Library, Medieval and Renaissance Manuscripts, Garrett 119, Fragment A, f. 3^r u. 4^v)¹⁴⁷ — miteinander verschränken (Abb. 49).

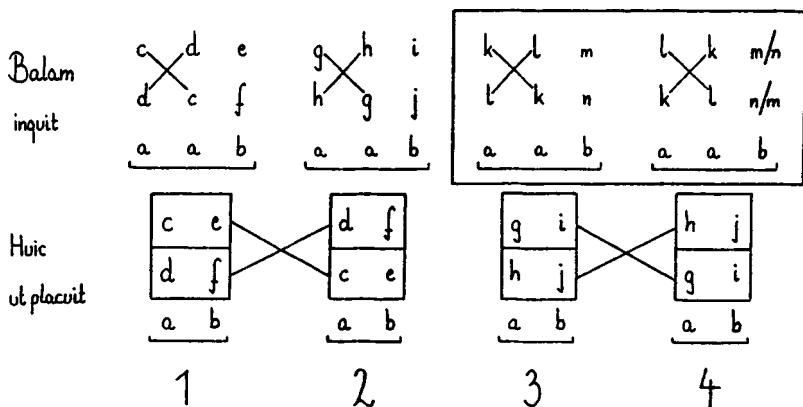


Abb. 49

Darüber hinaus kommt die Sequenzmelodie der englischen Klangdisposition von „Balam inquit“ und „Huic ut placuit“ entgegen, die über weite Strecken einen statisch auf dem Grundton verharrenden Quint-Oktav-Klang gleichmäßig schwingen lässt. Dieser Grundklang wird jetzt auch mit Hilfe von leittönigen Vorzeichen als tonales Zentrum befestigt. Wandert der Tenor zu anderen Tonstationen, so wird er vom Quint-Oktav-Klang dorthin begleitet. Auf diese Weise stellt sich die Komposition trotz ihrer modernen Faktur im Prinzip als ein zu einem mehrstimmigen Ablauf gestaltetes Parallelorganum dar. Durch die Wahl der Sequenzmelodie aber wird das tonal unbestimmte Umherschweifen des vom Autor der *Musica Enchiriadis* beschriebenen Konzepts¹⁴⁸ an das starke Grundtonbedürfnis der englischen Musik gebunden, dem eigentlich die c.f.-freie Anlage entspricht (Abb. 50).

¹⁴⁷Vgl. S. 120f. und 242f.

¹⁴⁸Siehe S. 12.

Balam inquit

L B

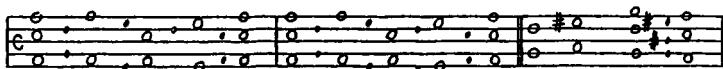
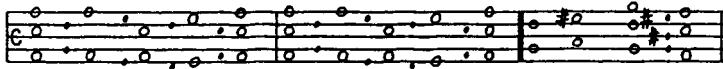
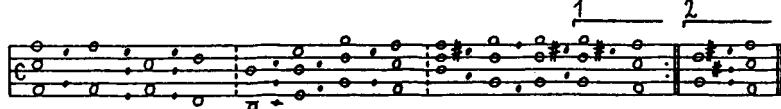
*Huc ut placuit*

Abb. 50

Unter dem Einfluß der aus England kommenden Stücke beginnt auch die französische und italienische Komposition mehrstimmiger Musik im 14. Jahrhundert aus der Abhängigkeit vorgegebener Melodien in eine neue Freiheit zu treten, wo der klangliche Verlauf eines Stücks ganz durch sich selbst entwickelt werden muß, obgleich der Komponist dabei natürlich auf Erfahrungen der c.f.-Behandlung zurückgreifen kann. Während dort aber in erster Linie die gregorianische Tonfolge über das Gefüge der Klänge entschied, sieht er sich der Frage nach dem zentralen Klang und seiner Einbindung in das musikalische Geschehen jetzt unerbittlich ausgesetzt. Deutlich ist als Folge dieser Entwicklung das fast krampfhaft Bemühen Guillaume de Machauts spürbar,

den c.f.-freien Sätzen seiner Messe durch das ständige Anzielen eines Grundklangs tonalen Halt zu geben.

In diesem Zusammenhang ist es nicht uninteressant, daß bereits im frühen 13. Jahrhundert ein nordfranzösischer Komponist die „Balaam de quo vaticinans“-Melodie verwendet hat, um die Musizierhaltung der Engländer nachzuahmen. Seine Motette „Hare hare hye godalier/Balaam godalier/Balaam“ (*W₂*, f. 197^v; *N*, f. 180^r), die den maßvollen Weingenuß der Franzosen dem ungezügelten Bierkonsum der „englissemen“ gegenüberstellt,¹⁴⁹ zeigt neben den Gemeinsamkeiten mit den behandelten Stücken insularer Provenienz aber auch die unterschiedliche Arbeitstechnik auf dem Kontinent (Abb. 51).

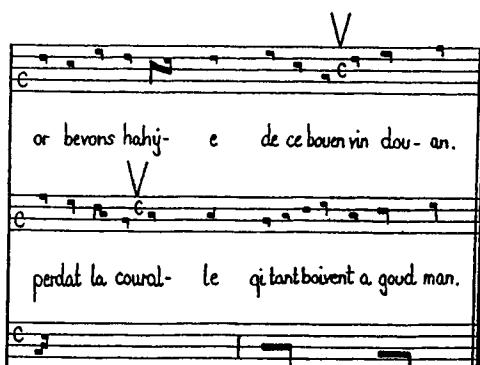
The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a large 'H' and lyrics 'a-re ha-re hy- e go-da-li-er ont fet ou en damaz esco-te- ri- e'. The second staff begins with a large 'B' and lyrics 'a- la- am go-da-li-er ont bien au an lor tens por la goda- le'. The third staff begins with a large 'B' and lyrics 'ala-'. The fourth staff begins with a large 'B' and lyrics 'saint an- dri- e ha-re ha-re godouart et ha-re dounie- ri- e'. The fifth staff begins with a large 'B' and lyrics 'qe chacunsen ba- le lie ensont englis- men qant il ont bien e- stal- le'. Measure endings are indicated by 'V' symbols at the end of several measures.

¹⁴⁹ In beiden Oberstimmen wird der Liebhaber des „godale“, d. h. des guten Biers, zu Beginn als „godalier“ bezeichnet, wobei das Duplum durch die Verbindung mit der Tenormarke „Balaam“ den ausgelassenen Charakter des Stücks unterstreicht. Auf den Begriff „godalier“ geht das noch heute im Französischen gebräuchliche Verb „godailler“, das soviel wie „zechen“ oder „saufen“ bedeutet, zurück.

ka-ri-ta-te cri- e
de un lot a- mal- le o

por sainte mari- e fai-tes moi de-mi- e. de pomum et de fy- e.
porpoi il font lortal- lle si di-ent bien le val- le passi-on lassa- le

honissoit tel vi- e mes bon vim sor li- e ne mesprige mi- e
e- le met trop ma- le gen mes genouz a- va- le mervaille est qe cil norment nen



am.

Abb. 51

Wie in der englischen „Balam inquit“-Motette wird die interne Wiederholung der zugrundeliegenden Tonfolge in beiden Durchläufen zum Stimmtausch genutzt. Die Möglichkeit, diesen primären Stimmtausch auch hier durch einen sekundären Stimmtausch fortzusetzen, schließt der Komponist jedoch aus, indem er die 22tönige Sequenzmelodie in Dreitongruppen gliedert. Da der letzte Ton des ersten Durchlaufs auf diese Weise den Beginn eines Ordo bildet, kommt es im zweiten Durchlauf zu einer Verschiebung zwischen rhythmischer und melodischer Komponente, die das Tonmaterial in einem völlig anderen Licht erscheinen lässt und deshalb neue Oberstimmenabläufe hervorbringt. Die im Grunde konservative Einstellung der englischen Musik, die in einem engen Rahmen feste Strukturen ausfeilt, wird auf dem Kontinent von einer allem Neuen interessiert begegnenden Spontaneität ergänzt, die mit ihrer Experimentierfreude den für das Entstehen einer funktionsstüchtigen Harmonik notwendigen Gegenpol zur Position Englands bildet.

Doch auch der in den Oberstimmen durchgeföhrte Stimmtausch beruht klanglich auf anderen Voraussetzungen. Nach einem dreistimigen Initium, das dem auf Seite 103 modellhaft realisierten Pendeln der englischen Musik entspricht, sondern sich Duplum und Triplum zu gunsten eines zweistimmigen Fortbewegungskonzeptes, das durch seine Spiegelung linearer Vorgänge um einen Achsenton an die „Frühe Mehrstimmigkeit“ erinnert, vom Tenor ab (Abb. 52).¹⁵⁰

¹⁵⁰ Vgl. S. 39 ff.

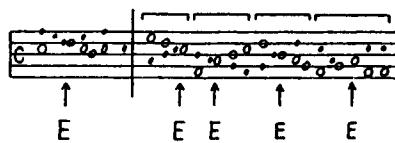


Abb. 52

Aus dem — durch Stimmtauschprinzip und symmetrische Bewegung gegebenen — Kontakt der beiden Oberstimmen folgt, daß eine in der Handschrift *LoC*, f. 6^v, erhaltene Fassung des Stücks ohne Triplum von der dreistimmigen Gestalt abgeleitet sein muß (Abb. 53). V

B a - la - am prophetanti pa - tu - it fortis ri - noche - ro - ta.

B alaam

cuius terra mo - ta. petris scisis latuit toni - truum in vo - ta

ex quo captus fu - it a

virgi - ne be - a - ta de tribu iu - da na - ta. nubes iustum plu - it.

Abb. 53

Während die Gattung der Motette um das Jahr 1200 im geistlichen Bereich entsteht und von dort aus in den weltlichen Bereich übernommen wird, geht diese Bearbeitung mit ihrem lateinischen Text genau den umgekehrten Weg. Dabei zeigen einige Stellen, wie gut der Dichter die dreistimmige Gestalt gekannt hat. Gleich am Anfang bleibt die Tenor-marke „Balaam“ stehen,¹⁵¹ mit der, einem weitverbreiteten Gebrauch folgend, der Text auch schließt. An einer anderen Stelle, die im Triplum ursprünglich „por sainte marie“ bringt, heißt es nun im Duplum „virgine beata“. Besonders interessant ist die Wiederverwendung des Wortes „caritate“, das der Bearbeiter einer ihn eigentlich nicht betreffenden Triplumstelle entnommen und an einer späteren Duplumstelle mit derselben Melodie eingesetzt hat. In der dreistimmigen Gestalt befindet sich diese Duplumstelle im zweiten Stimmtauschblock, wobei die Konkordanzen der Handschriften *W*₂ und *N* voneinander abweichen (Abb. 54). Erscheint die Dreiklangsbrechung der Handschrift *N* nur an den durch die Stimmtauschanlage korrespondierenden Stellen, so tritt die von *N* verschiedene Tonfolge der Handschrift *W*₂, der auch die zweistimmige Fassung folgt, bereits in dem kurzen, außerhalb der Stimmtauschanlage stehenden Schlußglied des ersten Tenorcursus auf, obwohl sie dort mit ihrem *d'* ein Quartintervall zum *a* der anderen Stimmen bildet, das unangenehm aus dem Kreis der sonst verwende-

¹⁵¹ Vgl. Fußnote 149 auf S. 266.

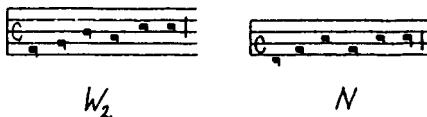


Abb. 54

ten Quinten und Oktaven herausfällt. Die Tatsache, daß der Bearbeiter das an jener Triplumstelle erscheinende Wort „caritate“ herausgegriffen und an der melodisch gleichen Duplumstelle benützt hat, läßt darauf schließen, daß er das Stück in der *W₂*-Version oft gehört oder musiziert hat und ihm das Schlußglied des ersten Tenorcursus dabei wegen seines auffälligen Klangeindrucks in Erinnerung geblieben ist.

Es darf deshalb als wahrscheinlich gelten, daß die Motette „Hare hare hye godalier/Balaam godalier/Balaam“ und ihre Bearbeitung „Balaam prophetanti/Balaam“ aus demselben geographischen Raum stammen. Einen Anhaltspunkt für die Herkunft von „Balaam prophetanti/Balaam“ bietet eine der beiden in *LoC* notierten Motetten mit französischem Text, „Ne sai ke ie die/Johanne“ (f. 3^r),¹⁵² deren Oberstimme durch die Wortform „chaus“ ein picardisches Element enthält.¹⁵³ Doch auch die Oberstimmen von „Hare hare hye godalier/Balaam godalier/Balaam“ weisen in das nördliche Grenzland: Nicht nur ist das Duplum in der *N*-Überlieferung mit seiner Wortform „chil“ ebenfalls picardisch gefärbt, im Triplum wird sogar die als Hauptstadt des Artois seit 1180 zu Frankreich gehörende Stadt Arras erwähnt. Zusätzlich läßt die *N*-Überlieferung auf die dreistimmige „Balaam“-Motette noch eine zweistimmige „Balaam“-Motette folgen, die am Anfang und am Schluß ein Liebeslied des Trouvère Moniot von Arras zitiert.¹⁵⁴

Bereits der Versbau des Liedes läßt eine Verwandtschaft mit dem Vortrag der Sequenzstrophe erkennen, indem sich die Coblas aus zwei Hälften zusammensetzen, die in der Wiederholung einer Doppelzeile und einer entweder kürzeren oder gleichlangen Einzelzeile bestehen (Abb. 55):

¹⁵² Die zweistimmige Motette geht auf eine „Iohanne“-Klausel der Notre-Dame-Schule zurück, die im II. Kapitel, 67 f., zusammen mit ihrer späteren Ergänzung zur Dreistimmigkeit behandelt wurde.

¹⁵³ Für seine Hilfe in diesen Fragen bin ich Werner Oswald von der Romanischen Philologie der Münchener Universität sehr dankbar.

¹⁵⁴ Siehe auch „Stimmtauschmotetten...“, 20 und 25.

A	[Li douz termimes magreie dou mois davril en pascor.
A	[que voi la bruille et la preie chargier de fuelle et de flor.
B	et estre en verdor.
A'	[et ioe chanter nuit et ior. oisels par bruille ramee.
A'	[mais ioie eusse greignor se ie fusse en la contree
B'	ou cele maint cui iaior.

Abb. 55

Die Anlage der im *Chansonnier français*, f. 53^r,¹⁵⁵ und *Chansonnier de l'Arsenal*, S. 133,¹⁵⁶ noch auf c, in R, f. 113^r (= f. 121^r),¹⁵⁷ analog zur Motette auf g stehenden Melodie stimmt zuerst mit dem Versbau überein. Während im ersten Teil die beiden Doppelzeilen durch einen „ouvert“–„clos“–Komplex und die Einzelzeile durch ein zur Finalis¹⁵⁸ gerichtetes Schlußglied direkt in der Melodie gespiegelt werden, macht sich im zweiten Teil jedoch ein musikalischer Eigenwille bemerkbar, der die Einheit mit dem Text aufbricht, um die abschließende Wirkung der B'-Zeile zu unterstützen. Von entscheidender Bedeutung sind dabei die Erweiterung des Ambitus über die labile Tonstation b/b hinaus zur Oktav und die Anhebung des bisher auf der Finalis ruhenden Klangraums zur Obersekund (Abb. 56).

¹⁵⁵ Le *Chansonnier français de Saint-Germain-des-Prés* (Bibl. Nat. fr. 20050): Reproduction phototypique avec transcription: Tome I, hrsg. von PAUL MEYER und GASTON RAYNAUD (Paris, 1892).

¹⁵⁶ Le *Chansonnier de l'Arsenal* (Trouvères du XII^e–XIII^e siècle): Reproduction phototypique du manuscrit 5198 de la Bibliothèque de l'Arsenal: Transcription du texte musical en notation moderne par Pierre Aubry, hrsg. von ALFRED JEANROY (Paris, o. J.).

¹⁵⁷ Le *Manuscrit du Roi*: Fonds français n° 844 de la Bibliothèque Nationale, hrsg. von JEAN und LOUISE BECK, Corpus Cantilenarum Medii Aevi, I: Les Chansonniers des Troubadours et de Trouvères, 2 (London, 1938), I.

¹⁵⁸ Daß die Finalis c von „Li douz termimes“ nicht im Tetrachord der kirchentonalen Finales liegt, macht die Notwendigkeit deutlich, zwischen verschiedenen Formen mittelalterlicher Einstimmigkeit zu unterscheiden, wie es ja selbst innerhalb der Gregorianik zu Divergenzen der Moduslehre mit der Musik kommt. Ein Mittel, um die von der Theorie abweichenden Melodien wenigstens äußerlich in das System einzupassen, ist die Transposition, mit deren Hilfe auch „Li douz termimes“ dem Mixolydischen zugeordnet wird.

Li douz termimes magrei-e dou moi d'avril en pascor.

que voi la bruelle et la prei-e chargier de fuelle et de flor.

et estre en vendor.

et ioi chanter nuit et ior. oisels par bruelle name- e.

mais ioie e- usse greignor

se ie fusse en la contre-e ou ce- le maint cui ia-ior.

Abb. 56

Trotz seiner Ähnlichkeiten mit dem „Balaam“-Tenor scheint das Lied Moniots insgesamt als Motettenoberstimme ungeeignet — und das nicht nur wegen der technischen Probleme, die jeder Zusammenschluß zweier Wesenheiten zu einer Wesenheit grundsätzlich aufwirft.¹⁵⁹ Neben der mit ihrer Steigerung im zweiten Teil ganz auf den einstimmigen Vortrag angelegten Disposition¹⁶⁰ fällt zumindest in der Fassung des

¹⁵⁹ Erinnert sei hier an die Behandlung der Motette „Sol in nube tegitur“ (230 ff.). Der einzige Fall, wo meines Wissens ein solcher Zusammenschluß im Bereich der „Ars antiqua“-Motette gegückt ist, bildet die Komposition „Mout me fu grief/Robin maime/Portare“ (Mo, f. 292^r), deren kritische Einschätzung durch Friedrich Ludwig (*Repertorium*, I, 2, 432 ff.) ich leider nicht teilen kann.

¹⁶⁰ Das schließt die Begleitung des Vortrags durch ein Instrument nicht aus. Möglicherweise bildet dieser verschiedentlich belegte Gebrauch der mittelalterlichen Liedermacher sogar den Ansatzpunkt für das Eindringen der Gattung Motette und damit der mehrstimmigen Komposition überhaupt in den weltlichen Bereich. Da der liturgische Cantus aber gleichzeitig in eine bisher der Spielmannspraxis überlassene

Chansonnier Français auch der melismatische Charakter des Liedes auf, dessen hauptsächlich in Clives geführte Bewegung ebenso wie die zahlreichen Schlußornamente auf eine freie Singweise hindeuten, die sich der motettengemäßen Einpassung in ein stabiles Metrum widersetzt. Demgegenüber zeigt die spätere Fassung des *Chansonnier de l'Arsenal* jedoch eine Straffung des melodischen Profils, der besonders eine Wiedergabe im ersten Modus angemessen erscheint (Abb. 57).

The musical notation consists of five staves of music, each with a clef (C), a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The lyrics are written below the staves:

i douz termine magre-e: du mois d'avril en pascor.

que voi le bois et la pre-e: couvrir de feuille et de flor.

et tret averdor.

et ioi chanter nuit et ior. oisiax per brueille rame-e.

ma ioie e- usse greignor.

se ie fusse en la contre-e: ou ce- le maint qui ia-or.

Abb. 57

und deshalb für die Identität des jeweiligen Stückes belanglose Position einrückt, könnte sich so die Aufzeichnung einiger Motetten ohne ihren Tenor, z. B. im Rahmen von Conductusfaszikeln, erklären. Wilhelm Meyer, der — wie er selbst zugab — von Musik nichts verstand, zeigte doch bereits am Ende des 19. Jahrhunderts ein bemerkenswertes Verständnis für die Rolle der Schrift in der älteren Musikgeschichte, als er die Frage aufwarf, ob man nicht auch beim Conductus die Mitwirkung einer Instrumentalstimme anzunehmen habe („Der Ursprung des Motett's“, *Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen: Philologisch-historische Klasse* [1898], 2, 128–129).

Ein Vergleich des Liedanfangs in beiden Fassungen macht den Unterschied deutlich (Abb. 58):



Abb. 58

Wird „Li douz termine“ auf diese Weise vorgetragen, so bietet es sich für den Beginn an, die „Balaam de quo vaticinans“-Melodie ebenfalls im ersten Modus zu unterlegen. Eine Schwierigkeit ergibt sich dann aber durch die verschiedene Phraselänge von acht Perfektionen im Lied und sechs Perfektionen im Tenor. Der Motettenkomponist half sich, indem er die beiden Durchläufe der Liedphrase ineinander schob. Gemeinsam mit der Tenorwiederholung findet so auch eine Wiederholung in der Oberstimme statt, die das Pendant zum Stimmtausch der zwei Oberstimmen von „Hare hare hye godalier/Balaam godalier/Balaam“ darstellt. Weil andererseits der aus zweimal sieben Silben bestehende Sprachzusammenhang bis „pascour“ kaum unterbrochen werden kann, zog diese Manipulation unweigerlich ein Abgehen vom originalen Text nach sich. Doch auch eine Weiterführung der Liedmelodie war jetzt nicht mehr möglich. Während ihre auf den Wiederholungskomplex folgende b-Zeile von vier Perfektionen deutlich die Finalis anzielt, hält der nur zwei Perfektionen umfassende Einzelordo des Tenors die Obersekunde fest. Danach verhindert die anders gelagerte Dreitongliederung der „Balaam de quo vaticinans“-Melodie ein Aufgreifen der ersten Liedphrase, wie es am Anfang des zweiten Teils von „Li douz termine“ geschieht. Erst mit einem weiteren Tenorcursus wird ab Ordo 16 eine Situation hergestellt, die nicht nur durch die fast unveränderte Wiederholung des Oberstimmenbeginns, sondern auch die vorherige Verkürzung der — den Bau des Liedes wie den Bau der Motette prägenden — siebensilbigen zu fünfsilbigen Einheiten an die entsprechende Stelle im Lied erinnert. Darüber hinaus wirkt Ordo 16 nach dem Abbremsen des Tenors in Ordo 15 bereits wie der Beginn einer zweiten Strophe. Um seine neu geschaffene Oberstimme,

der Verwendung des Namens „Balaam“ im lateinischen Kontrafakt von „Hare hare hye godalier/Balaam godalier/Balaam“ ähnlich, durch Anfang und Ende der vorgegebenen Cobla einrahmen zu können, bricht der Motettenkomponist jedoch den begonnenen Tenorcursus in einem geeigneten Moment ab. Insgesamt verhält sich diese frühe Motette mit ihrer fast völligen Umgestaltung des Liedes gegenüber einer bis auf den unerwarteten Schluß regelmäßigen Durchführung der liturgischen Melodie umgekehrt wie die spätere, in Fußnote 159 auf S. 273 erwähnte Motette „Mout me fu grief/Robin maime/Portare“ (Abb. 59).

R: N N N N N N N
 N: e:f:c' h-a:g d:h f:h e: N


Bi doz termes magree du mois davril en pascour. quadone moitroia samor

Balaam. N N


le plus bele

qui soit ne-e et qui plus a de valour. sen sui en plus grant baudour. qua nul iour ne

fui mes a-pareillie (Hier endet die Übersetzung im R.)



mo, f. 249^v

Abb. 59

Die nahtlose Verbindung von Liedzitaten und Neukomposition im Duplum von „Li doz termimes/Balaam“ macht deutlich, daß grundsätzlich kein stilistischer Unterschied zwischen einer Trouvèremelodie und einer Motettenoberstimme besteht. Aber auch der Textvergleich ergibt eine weitreichende Übereinstimmung, die nicht nur auf die direkte Beziehung der beiden Stücke verweist. So findet man ähnliche Formanlagen in anderen Motettentexten wieder, z. B. im Duplum von „En mai qe nest la rosee/Ne“ (W₂, f. 226^v) (Abb. 60).¹⁶¹

¹⁶¹ Während in W₂ nur von „sa ioie [...] doublee“ die Rede ist, bringt Mo, f. 247^v, außerdem die Formulierung „ma ioie doublee“, die ebenso in der zweiten Cobla des Trouvèreliedes erscheint.

"Li douz termimes magreie" (Lied)	a7 b7 a7 b7 b5 b7 a7 b7 a7 b7
"Li doz termimes magree" (Motette)	a7 b7 b7 a7 b7 b7 c5 d5 a7 b7 b7 a7 b7
"En mai qe nest la rosee" (Motette)	a7 b7 b7 a7 b7 a7 b7 a7 a7 b7

Abb. 60

Der Umstand, daß diese Motette auf eine Klausel zum Graduale „Sederunt principes“¹⁶² zurückgeht, liefert den Beweis, daß schon die Notre-Dame-Musiker bei der Gestaltung ihrer Oberstimmen von den Vorstellungen der sie umgebenden Liedkunst angeregt wurden. Nicht nur ist der modale Reihenrhythmus dem in der französischen Dichtung gepflegten Prinzip der Silbenzählung verwandt, oft bringen die gleichlangen Melodieeinheiten durch Sequenzierung oder gar Wiederholung (in der Regel mit „ouvert“ – „clos“ – Schlüssen) eine ausgesprochen liedhafte Periodik nach Art des weltlichen Musizierens — neben den Liedern der Troubadours und Trouvères wäre hier auch an die Tanzmusik zu denken — hervor. Wie im Lied des Moniot treten solche Wiederholungen trotz unterschiedlicher Tonfolge des Tenors gerne am Anfang von Discantuspartien bzw. Klauseln auf.

Im Organum „Alleluya  Surrexit dominus“ (F, f. 111^v) beginnt das Duplum an der Stelle „et tenuerunt“ z. B. mit zwei melodischen Einheiten, die — nachdem ein kurzes Schlußglied, das später die Discantuspartie auch beendet, dem Tenor genug Zeit zur Rückkehr in den Anfangston *a* gegeben hat — bis auf den letzten Ton unverändert wiederholt werden. Bei regelmäßiger Textierung des dritten Modus ergibt sich für diesen Komplex die Silbenfolge 10 10 4 10 10. Die zweite Hälfte der Discantuspartie folgt insgesamt demselben Bauplan. Mit Rücksicht auf den Tenor bringt sie jedoch das kurze Schlußglied — hier als Sequenzierung — bereits vor der zweiten melodischen Einheit und deutet die sich anschließende Wiederholung nur an. Bei regelmäßiger Textierung des dritten Modus ergibt sich für diesen Komplex die Silbenfolge 10 4 10 10 7.¹⁶³ Nach einer rhythmisch freien Organalpartie, die wahrscheinlich Copulafunktion erfüllen soll,¹⁶⁴ geht das Duplum, weiterhin im Rahmen des Haltetonstils, mit dem ersten Modus erneut zu einer

¹⁶²Siehe S. 16 ff.

¹⁶³Während die Deklamation der französischen Motettenfassung „Biau sire/Et tenuerunt“ (W₂, f. 250^v) ausnahmslos dem daktylischen Grundrhythmus folgt, wird in der lateinischen Motettenfassung „Ne sedeas/Et tenuerunt“ (F, f. 400^v), um den Text mit dem Tenorwort „tenuerunt“ abschließen zu können, die Pänultima gedehnt, so daß die letzte Gruppe nur aus 5 Silben besteht.

¹⁶⁴Der eine Oktavumspielung sequenzierende Abstieg, dem hier ein ähnlich gearteter Aufstieg vorangeht, findet sich auch in anderen Organa, z. B. „Iudea et iherusalem“ (W₂, f. 47^r) und „Alleluya  Pascha nostrum“ (F, f. 109^r).

rhythmischen Bewegung über. Wieder kommt es dabei zur Bildung zweier Komplexe, in der jetzt siebentönige Einheiten paarweise verbunden werden. Der erste Komplex lässt auf eine „ouvert“–„clos“–Anlage ein gleichlanges Schlußglied folgen, während die Wiederholungsstruktur des zweiten Komplexes parallel zur früheren Discantuspartie nur angedeutet ist. In noch höherem Maße als dort ist diesmal auch der melodische Verlauf im zweiten Komplex auf den ersten Komplex bezogen. Die zweistimmige Ausführung von „et tenuerunt“ endet mit einer kurzen Copulafloskel (Abb. 61).

et te- nu- e-

runt.

Abb. 61

Mit den im Duplum der Discantuspartie angelegten Zehnsilbern greift die Notre-Dame-Musik auf das neben dem Siebensilber häufigste Versmaß der Trouvèrelyrik zurück. Im dritten Modus wird es an der Seite des viersilbigen Primus ordo und des siebensilbigen Secundus ordo — die Betonungsfolge ist hier natürlich vom ersten Modus verschieden — als Tertiis ordo eingesetzt, beispielsweise in den Klauseln „Tanquam“ Nr. 5 (F, f. 147^v) und „Regnat“ Nr. 13 (F, f. 167^r), die später der lateinischen Motettenfassung „Ne sedeas/Et tenuerunt“¹⁶⁵ ähnliche Oberstimmentexte erhalten (Abb. 62).¹⁶⁶

"Tanquam"	4 4 4 4 4 4 10 7 7 7 1 7 1 7 7 7 10
"Regnat"	7 7 7 7 7 7 7 10 10 4 4 4 7 4

Abb. 62

¹⁶⁵ Vgl. Fußnote 163.

¹⁶⁶ Die Textierung der in „Tanquam“ nur einen Ton umfassenden Ordines, wie sie auch „Salve virgo nobilis maria/Verbum caro factum est/Et veritate“ (Ba, f. 61^r) benutzt, mit den Wörtern „nam“ und „quam“ (F, f. 381^r) lässt an die Motette „Iam nubes dissolvitur/Iam novum sidus oritur/Solem“ denken, in der das Wort „iam“ von den Oberstimmen in regelmäßiger Wechsel einzeln vorgetragen wird. Da aber diese elementaren Bausteine hier ähnlich der Motette „Salve virgo virginum/Salve sancta parens/Omnes“ Teil einer genau durchdachten Pausenkonstruktion sind, die neben anderen Merkmalen den behandelten Stücken insularer Provenienz entspricht, wäre zu fragen, ob nicht beide Kompositionen entweder aus England selbst stammen oder wenigstens von dort beeinflusst sind (Vgl. zur architektonischen Verwandtschaft der Motetten: THEODOR GÖLLNER, „Zwei späte Ars-antiqua-Motetten“, *Capella antiqua München: Festschrift zum 25jährigen Bestehen*, hrsg. von Thomas Drescher (Tutzing, 1988), 189–198). Möglicherweise gehen die Eintonordines der Notre-Dame-Schule wiederum auf Anregungen der weltlichen Liedkunst zurück, deren Texte bisweilen einsilbige Verszeilen in Form von Ausrufen enthalten, so z. B.:

Us cavaliers si iazio	7
ab la re que plus volio;	7
soven baizon li dizia:	7
doussa res, ieu que farai?	7
que'l iorns ve e lo nueytz vai.	7
ai!	1
qu'ieu aug que li gaita cria:	7
via!	1
sus! qu'ieu vey lo iorn venir apres l'alba.	10

(Zitiert nach: *Mittelalterliche Lyrik Frankreichs I: Lieder der Troubadors*, hrsg. und übers. von DIETMAR RIEGER, Universal-Bibliothek, 7620 [Stuttgart, 1980], 140 ff.)

In den neueren Motettentripla kann beim Vortrag des Zehnsilbers das daktylische Schema zu einer Folge von Breves rectae nivelliert werden, die ihrerseits je nach Bedarf in zwei oder mehrere Semibreven unterteilbar sind. Dieselbe Neigung, das System der starren Modusformeln zugunsten einer ausgeglichenen Bewegung aufzuweichen, lässt sich gleichzeitig auch im Rahmen der sog. Transmutatio beobachten. Insgesamt kündigt sich also noch im 13. Jahrhundert der Übergang zu einer rhythmisch neutralen Zeitmessung an, die nicht nur das Komponieren im 14. Jahrhundert bestimmt,¹⁶⁷ sondern gemeinsam mit dem regelmäßigen Pendeln zweier Klangqualitäten eine weitere Voraussetzung für die Entstehung des modernen Taktes schafft.

Ein anschauliches Beispiel für den Vortrag des Zehnsilbers in gleichlangen Werten bildet das Triplum der Motette „Quant vient en mai/Ne sai que ie die/Johanne“,¹⁶⁸ das folgendermaßen beginnt (Abb. 63):

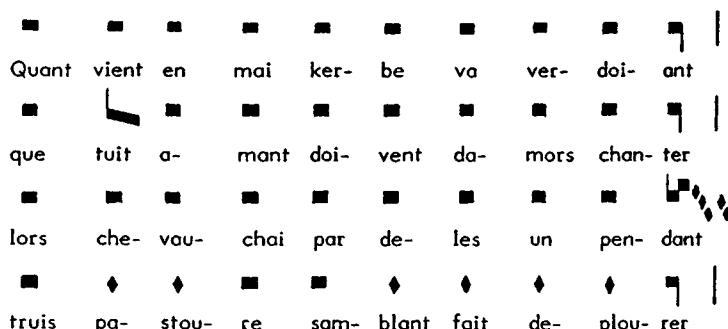


Abb. 63

Trotz der musikalisch bedingten Unregelmäßigkeiten der Textstruktur im weiteren Verlauf ist das zehnsilbige Konzept in „Quant vient en mai“ deutlich erkennbar (Abb. 64).

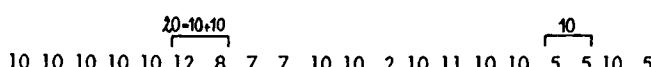


Abb. 64

¹⁶⁷ Das gesamte Verfahren der italienischen Trecentonotation beruht auf der Annahme einer langsamen Brevis als nicht antastbarem Grundschlag.

¹⁶⁸ Siehe zu diesem Stück auch S. 67 f.

Mit seinem auf den Mai bezogenen Anfang gehört das Triplum, wie das oben erwähnte Duplum von „En mai qe nest la rosee/Ne“,¹⁶⁹ zu einer umfangreichen Gruppe von Motettenoberstimmen. Neben dem Inhalt — ein Ritter trifft auf eine unglücklich in Robin, der nur Augen für Marot hat, verliebte Hirtin¹⁷⁰ — verweist auch die zehnsilbige, durch Zäsur nach der vierten Silbe geteilte Verszeile wiederum in den Bereich der Trouvères. Dies mag der Vergleich mit dem Text eines einstimmigen Liedes zeigen (Abb. 65).¹⁷¹

Quant vient en mai, que l'on dit as lons jors,	10
que Franc de France repairent de roi cort,	10
Reynauz repaire devant el premier front.	10
Si s'en passa lez lo mes Arembor,	10
ainz n'en dengna le chief drecier a mont.	10
<u>E Raynaut amis!</u>	5

Abb. 65

Die Unregelmäßigkeiten des Triplumtextes gegenüber dem Liedtext machen deutlich, daß sich die auf einer gregorianischen Tonfolge beruhende Mehrstimmigkeit zwar den Formen der weltlichen Einstimmigkeit annähern, sie aber in aller Regel nie völlig erfüllen kann.¹⁷² Nicht zuletzt deshalb schien es im 14. Jahrhundert nötig, die Trouvèregattungen selbst mehrstimmig zu realisieren. Der Motette wurde damit auch die Liebeslyrik wieder entzogen, so daß ihre Texte zur lateinischen Sprache zurückkehrten und sich gleichzeitig einem neuen Themenkreis zuwandten.¹⁷³

Die zahlreichen Gemeinsamkeiten von weltlicher Einstimmigkeit und weltlicher Mehrstimmigkeit im Norden Frankreichs lassen kaum

¹⁶⁹Vgl. S. 277f.

¹⁷⁰Interessanterweise werden in der Konkordanz von *Ba*, f. 44^r, die Rollen der Personen so vertauscht, daß ein Hirte über seine Liebe zu Robins Freundin Marot klagt. Dies erinnert an das Verhältnis von „sans mentir/loiaument“ und „loialment/sanz mentir“ in den Aufzeichnungen *Mo*, f. 124^v, und *Cl*, f. 388^v, der Motette „Por vos amie criem morir/He quant ie remir/Amoris“ (siehe FRANZ KÖRNDLE, „Zu ‚Ars-antiqua-Motetten‘ aus dem Codex Bamberg“, *Musik in Bayern*, 36 [1988], 35–41).

¹⁷¹Zitiert nach: *Mittelalterliche Lyrik Frankreichs II: Lieder der Trouvères*, hrsg. und übers. von DIETMAR RIEGER., Universal-Bibliothek, 7943 (Stuttgart, 1983), 10ff.

¹⁷²Einen Sonderfall bildet die vom Auftrittslied der Marot im Spiel Adams ausgehende Motette „Mout me fu grief/Robin maime/Portare“ (vgl. S. 276).

¹⁷³Vgl. S. 191.

einen Zweifel offen, daß hier wie dort derselbe Musikerkreis tätig war. So konnte für beide in *N* überlieferte „Balaam“-Motetten der Zusammenhang mit dem Zentrum der Trouvèrekultur, Arras, nachgewiesen werden, wo auch Moniot wirkte, der das „Li douz termimes/Balaam“ zugrundeliegende Lied verfaßte. Außerdem zeigt die Faktur von „Hare hare hye godalier/Balaam godalier/Balaam“, daß man in der enge Handelsbeziehungen zu England unterhaltenden Stadt bereits während der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts mit den Wesenszügen einer spezifisch insularen Musik vertraut war.

Obwohl auch die *Organa* der *Notre-Dame-Schule* bei ihrer Oberstimmenkonzeption auf das Vorbild der nordfranzösischen Liedkunst zurückgreifen, sind die Berührungspunkte in diesem Fall kaum ausreichend, um eine starke biographische Verbindung anzunehmen. Lediglich für die Weitergabe der Motettengattung an die Trouvères dürften solche Faktoren eine Rolle gespielt haben, wie etwa von dem um 1190 geborenen Moniot vermutet wird, daß er Abt oder zumindest Mönch von St. Waast in Arras war.¹⁷⁴

Damit stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis die drei- und vierstimmigen *Organa* ihrerseits zu den in dieser Arbeit behandelten Kompositionen aus England stehen. Läßt die durch ein gleichmäßiges Pulsieren stehender Klangräume bestimmte Haltonpartie auf das Wort „Sederunt“¹⁷⁵ einen insularen Einfluß erkennen oder handelt es sich bei der aus einem klanglichen Pendelvorgang abgeleiteten Stimmtauschkonstruktion von „Ave magnifica maria“ um eine eigenständige Weiterentwicklung der *Notre-Dame-Musik*? Vielleicht existierte ja auch im *Westcountry* jener alte Traditionstrang, auf den sowohl die Bemerkungen des Giraldus Cambrensis wie des „Anonymus IV“ zu deuten scheinen,¹⁷⁶ so daß im französischen Schaffen um 1200 nur ein bestimmtes Stadium der vom Kontinent weitgehend unabhängigen Entwicklung gespiegelt wird?

Grenzgebiete des Wissens laden stets zur Spekulation ein. So hat Jacques Handschin in dem materialreichen Aufsatz „The Summer Canon and its Background“ eine Szene entworfen, die auf Beeinflussung der *Notre-Dame-Schule* durch englische Volksmusik hinausläuft:¹⁷⁷ Als im Jahre 1159 eine Delegation Heinrichs II., die für seinen Sohn um die Tochter Ludwigs VII. anhalten soll, in eine französische Stadt — wahr-

¹⁷⁴ FRIEDRICH GENNRICH, „Moniot d'Arras“, *MGG*, 9, 465.

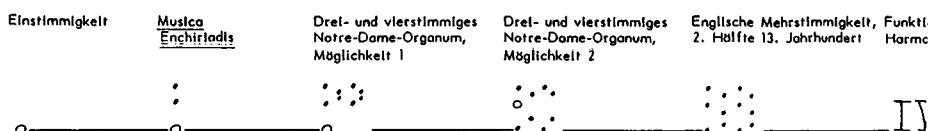
¹⁷⁵ 42 ff.

¹⁷⁶ Siehe S. 104 f. und 66 f.

¹⁷⁷ JACQUES HANDSCHIN, „The Summer Canon and its Background II“, *Musica Disciplina*, 5 (1951), 94.

scheinlich Paris — einzieht, singen etwa 250 Fußsoldaten in kleineren Gruppen „aliquid lingua sua pro more patriae sua“. An diese Bemerkung einer zeitgenössischen Vita des Thomas Becket knüpft Handschin die folgende Überlegung: „We may surmise that this was in the manner of the Summer Canon and that the groups of 6, 10 or more singers represented each one voice, thus producing choral polyphony, a kind of music which was at this epoch probably very little known in France.“ War auch Perotin damals vielleicht zu jung, so scheint dem Musikhistoriker doch die Vermutung angebracht, der ältere Leonin habe sich unter den Schaulustigen befunden. Und er zieht den Schluß: „This may, then, have been a channel by which stylistic elements of a rather ‚popular‘ character (canonic imitation, voice exchange) won the favour of Parisian musicians.“ Der Reiz einer solchen Annahme soll nicht bestritten werden, beweisen läßt sie sich allerdings nicht.

Jedenfalls bildet der pulsierende Klangraum des Notre-Dame-Organum eine wichtige Phase jener Entwicklung, die von der liturgischen Einstimmigkeit über den unbeweglichen Quint-Oktav-Klang der *Musica Enchiriadis* zu dem regelmäßigen Pendeln zweier Klangsituationen in der englischen Mehrstimmigkeit des 13. Jahrhunderts und damit auch zur funktionellen Harmonik der neueren Musikgeschichte mit ihrer Taktgebundenheit führt. Obgleich sich das uns vertraute Bezugssystem von Klängen gewiß durch eine Komplexität und Geschmeidigkeit auszeichnet, die vor allem den Abstand zu den beschränkten Möglichkeiten des Mittelalters spürbar machen, ist das Geschehen weiterhin um den Grundklang zentriert, aus dem es in einem langen Prozeß gewonnen wurde. Das entscheidende Bauelement der harmonischen Tonalität bleibt ihr historischer Kern, der Wechsel zwischen diesem Grundklang und einem Gegenklang (Abb. 66).



Ein Ton erbtet einen stehenden Klanraum aus. Der Klanraum beginnt zu pulsieren und führt zu einem Pendeln zweier Klanstrukturen.

Abb. 66

Abkürzungen

Ba *Cent Motets du XIII^e Siècle publiés d'après le Manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg.* Hrsg. von Pierre Aubry. Publications de la Société Internationale de Musique: Section de Paris. 3 Bände. Paris, 1908.

C1 *Ein altfranzösischer Motettenkodex: Faksimile-Ausgabe der Handschrift La Clayette, Paris, Bibl. Nat. Nouv. Acq. Fr. 13521.* Hrsg. von Friedrich Gennrich. Summa Musicae Medii Aevi, 6. Darmstadt, 1958.

CS *Scriptorum de Musica Medii Aevi Nova Series.* Hrsg. von E. de Coussemaker. 4 Bände. Paris, 1864/1867/1869/1876.

F *Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29, I.* Hrsg. von Luther Dittmer. Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften, 10 und 11. 2 Bände. New York, o. J.

Grove *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Hrsg. von Stanley Sadie. 20 Bände. London/Washington/Hongkong, 1980.

LoC London, British Library, Add. 30091.

LoD *Die Handschrift London, British Museum, Add. 27630 (LoD): Teil I: Faksimile.* Hrsg. von Wolfgang Dömling. Das Erbe deutscher Musik: Abteilung Mittelalter, 10. Kassel/Basel/Tours/London, 1972.

MGG *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Hrsg. von Friedrich Blume. 16 Bände. Kassel/Basel, 1949 ff.

Mo *Polyphonies du XIII^e Siècle: Le manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier.* Hrsg. von Yvonne Rokseth. 4 Bände. Paris, 1935/1936/1936/1939.

N Paris, Bibl. Nat., fr. 12615.

R *Le Manuscrit du Roi: Fonds français n 844 de la Bibliothèque Nationale.* Hrsg. von Jean und Louise Beck. Corpus Cantilenarum Medii Aevi, I: Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères, 2. 2 Bände. London, 1938.

Tu *Les „Motets Wallons“ du manuscrit de Turin: Vari 42.* Hrsg. von Antoine Auda. 2 Bände. Brüssel, 1953.

W₁ *An Old St. Andrews Music Book (Cod. Helmst. 628).* Hrsg. von J. H. Baxter. St Andrews University Publications, 30. London/Paris, 1931.

W₂ *Wolfenbüttel 1099 Helmstadiensis — (1206) W₂.* Hrsg. von Luther Dittmer. Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften, 2. New York, 1960.

WF Luther Dittmer. *The Worcester Fragments: A Catalogue Raisonné and Transcription.* Musicological Studies and Documents, 2. American Institute of Musicology, 1957.

WMH Dom Anselm Hughes. *Worcester Mediaeval Harmony of the Thirteenth & Fourteenth Centuries.* Hildesheim/New York, 1971. Reprogramatischer Nachdruck der Ausgabe Burnham, 1928, mit einer Einleitung von Luther Dittmer.

Literaturverzeichnis

Adler, Guido. „Studie zur Geschichte der Harmonie.“ *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, 98 (Wien, 1881), 781–830 und I–XXXI.

Ein altfranzösischer Motettenkodex: Faksimile-Ausgabe der Handschrift La Clayette, Paris, Bibl. Nat. Nouv. Acq. Fr. 13521. Hrsg. von **Friedrich Gennrich**. Summa Musicae Medii Aevi, 6. Darmstadt, 1958.

Anderson, Janice. *The British Library: The Reference Division Collections*. London, 1983.

Andersson, Otto. „Nordisk musikkultur i äldsta tider.“ *Musik og musikinstrumenter. Nordisk Kultur*, 25 (Kopenhagen/Oslo/Stockholm, 1934), 3–23.

Anonymous IV. Übers. und hrsg. von **Luther Dittmer**. *Musical Theorists in Translation*, 1. New York, 1959.

Barfield, S. „Lord Fingall's Cartulary of Reading Abbey.“ *The English Historical Review*, 9 (1888), 113–125.

Beethoven, Ludwig van. *Egmont: Overture for Orchestra Op. 84*. Hrsg. von Max Unger. Edition Eulenburg, 604. London/Mainz/New York/Tokio/Zürich, o.J.

Besseler, Heinrich/Gülke, Peter. *Schriftbild der mehrstimmigen Musik*. Musikgeschichte in Bildern: Band III: Musik des Mittelalters und der Renaissance, 5. Leipzig, 1973.

Biblia Sacra iuxta Vulgatam Versionem. Hrsg. von **Robert Weber**. 2 Bände. 2. Auflage. Stuttgart, 1975.

Bizet, Georges. *L'Arlésienne: Suite No. 1 for Orchestra*. Hrsg. von Maurice Cauchie. Edition Eulenburg, 828. London/Zürich/Mainz/New York, o.J.

Boos, Elizabeth L. „Alleluia cum psallite.“ *Musica Disciplina*, 25 (1971), 93–98.

- Büttner, Fred.** „*Ein Heldenleben, Op. 40*, von Richard Strauss: Su-jet und Musik.“ *Musik in Bayern*, 34 (1987), 27–58.
- Büttner, Fred.** „Stimmtauschmotetten in den Worcester-Fragmen-ten.“ Hausarbeit zur Erlangung des Magister-Grades München, 1983.
- Büttner, Fred.** „Eine süddeutsche Motettenaufzeichnung des 14. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur älteren französischen Über-lieferung.“ *Musik in Bayern*, 32 (1986), 91–107.
- Büttner, Fred.** „Zur heutigen Wiederaufführung mittelalterlicher Musik.“ *M 68 — Forum für Musiktexte* (Juli 1989), 36–38.
- Bukofzer, Manfred.** „Gymel.“ *MGG*, 5, Sp. 1139–1146.
- Bukofzer, Manfred.** „Sumer is icumen in: A Revision.“ *University of California Publications in Music*, 2 (1944), 79–114.
- Burstyn, Shai.** „Gerald of Wales and the *Sumer Canon*.“ *The Jour-nal of Musicology*, 2 (1983), 135–150.
- Byrd, William.** *My Ladye Nevells Booke of Virginal Music*. Hrsg. von Hilda Andrews. London, 1926.
- Cent Motets du XIII^e Siècle publiés d'après le Manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg.* Hrsg. von **Pierre Aubry**. Publications de la Société Internationale de Musique: Section de Paris. 3 Bände. Paris 1908.
- Le Chansonnier d'Arras: Reproduction en phototypie.* Hrsg. von **Al-fred Jeanroy**. Paris, o. J.
- Le Chansonnier de l'Arsenal (Trouvères du XII^e–XIII^e siècle): Re-prodution phototypique du manuscrit 5198 de la Bibliothèque de l'Arsenal: Transcription du texte musical en notation moderne par Pierre Aubry.* Hrsg. von **Alfred Jeanroy**. Paris o. J.
- Le Chansonnier français de Saint-Germain-des-Prés (Bibl. Nat. fr. 20050): Reproduction phototypique avec transcription: Tome I.* Hrsg. von **Paul Meyer** und **Gaston Raynaud**. Paris, 1892.
- The Children's Song Book.* Hrsg. von **Michael Foss**. London, 1979.

Chopin, Fryderyk. *Sonaten für Klavier.* Hrsg. von I. J. Paderewski, L. Bronarski und J. Turczynski. Fryderyk Chopin: Sämtliche Werke, 6. Warschau/Krakau, 1949.

Le Codex F 160 de la Bibliothèque de la Cathédral de Worcester: Antiphonaire monastique (XIII^e siècle). Hrsg. von André Mocquereau. Paléographie musicale, 12. Tournai, 1922.

Deutsch-Französisches Liederbuch/Recueil Franco-Allemand de Chansons. Hrsg. von Marcel Corneloup, Cesar Geoffray und Gottfried Wolters. Paris/Wolfenbüttel/Zürich/Bad Godesberg, 1967.

Dittmer, Luther. *Auszug aus The Worcester Music-Fragments: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel.* O. O., o. J.

Dittmer, Luther. „Beiträge zum Studium der Worcester-Fragmente.“ *Die Musikforschung*, 10 (1957), 29–39.

Dittmer, Luther. „Binary Rhythm, Musical Theory and the Worcester Fragments.“ *Musica Disciplina*, 7 (1953), 39–57.

Dittmer, Luther. „The Dating and the Notation of the Worcester Fragments.“ *Musica Disciplina*, 11 (1957), 5–11.

Dittmer, Luther. „An English Discantuum Volumen.“ *Musica Disciplina*, 8 (1954), 19–64.

Dittmer, Luther. *The Worcester Fragments: A Catalogue Raisonné and Transcription.* Musicological Studies and Documents, 2. American Institute of Musicology, 1957.

Duffin, Ross W. „The Sumer Canon: A New Revision.“ *Speculum: A Journal of Medieval Studies*, 63 (1988), 1–21.

Early English Harmony from the 10th to the 15th Century. Hrsg. von H. E. Wooldridge (Band 1) und H. V. Hughes (Band 2). 2 Bände. London, 1897/1913.

Eggebrecht, Hans Heinrich/Zaminer, Frieder. *Ad Organum Faciendum: Lehrschriften der Mehrstimmigkeit in nachguidonischer Zeit.* Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur: Neue Studien zur Musikwissenschaft, 3. Mainz, 1970.

- Falck, Robert.** „*Rondellus, Canon, and Related Types before 1300.*“ *Journal of the American Musicological Society*, 25 (1972), 38–57.
- Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29, I.* Hrsg. von **Luther Dittmer**. Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften, 10 und 11. 2 Bände. New York, o. J.
- The Fitzwilliam Virginal Book: Volume II.* Hrsg. von **J. A. Fuller Maitland** und **W. Barclay Squire**. London/Leipzig, 1899.
- Floyer, John Kestell / Hamilton, Sidney Graves.** *Catalogue of Manuscripts preserved in the Chapter Library of Worcester Cathedral*. Oxford, 1906.
- Gennrich, Friedrich.** „*Moniot d'Arras.*“ *MGG*, 9, Sp. 465.
- Georgiades, Thrasybulos.** *Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts: Untersuchungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter*. Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München, 3. München, 1937.
- Göllner, Theodor.** *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*. Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 6. Tutzing, 1961.
- Göllner, Theodor.** „*Zwei späte Ars-antiqua-Motetten.*“ *Capella antiqua München: Festschrift zum 25jährigen Bestehen*. Hrsg. von Thomas Drescher. Tutzing, 1988. 189–198.
- Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis.* Solesmes, 1974.
- Graduale Sarisburicense: A Reproduction in Facsimile of a Manuscript of the Thirteenth Century with a Dissertation and Historical Index Illustrating its Development from the Gregorian Antiphonal Missarum.* Hrsg. von **Walter Howard Frere**. London, 1894.
- Handschin, Jacques.** *Musikgeschichte im Überblick*. 4. Auflage Wilhelmshaven, 1982.
- Handschin, Jacques.** „*Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen Musikgeschichte.*“ *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 5 (1931), 1–42.

- Handschin, Jacques.** „The Summer Canon and its Background I.“ *Musica Disciplina*, 3 (1949), 55–94.
- Handschin, Jacques.** „The Summer Canon and its Background II.“ *Musica Disciplina*, 5 (1951), 65–113.
- Handschin, Jacques.** „Trope, Sequence, and Conductus.“ *Early Medieval Music up to 1300*. New Oxford History of Music, 2. London/New York/Toronto, 1954. 128–174.
- Handschin, Jacques.** „Worcester Mediaeval Harmony of the 13th and 14th centuries.“ Rezension. *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 14 (1931/1932), 54–61.
- Die Handschrift London, British Museum, Add. 27630 (LoD): Teil I: Faksimile.* Hrsg. von Wolfgang Dömling. Das Erbe deutscher Musik: Abteilung Mittelalter, 10. Kassel/Basel/Tours/London, 1972.
- Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts.* Beschrieben und inventarisiert von Kurt von Fischer. Répertoire international des sources musicales, B IV³. München/Duisburg, 1972.
- Handy, William Christopher.** „The Jogo Blues.“ *Blues: An Anthology*. Hrsg. von William Christopher Handy. New York, 1972. 78–81.
- Harrison, Frank Ll.** *Music in Medieval Britain*. Vierte Auflage. Buren, 1980.
- Haydn, Joseph.** *Die Jahreszeiten*. Edition Eulenburg, 987. London/Zürich/Mainz/New York, o.J.
- Historiae Rhythmicae: Liturgische Reimofficien des Mittelalters: Vierte Folge.* Hrsg. von Clemens Blume und Guido Maria Dreves. Analecta Hymnica Medii Aevi, 24. Leipzig, 1896.
- Historiae Rhythmicae: Liturgische Reimofficien des Mittelalters: Sechste Folge.* Hrsg. von Guido Maria Dreves. Analecta Hymnica Medii Aevi, 26. Leipzig, 1897.
- Honegger, Arthur/Claudel, Paul.** *Jeanne d'Arc au bûcher*. Paris, 1947.

- Hucke, Helmut.** „Das Ereignis ‚Notre Dame‘: Dimensionen und Probleme des musikgeschichtlichen Wandels um 1200.“ *Die Musikforschung*, 39 (1986), 46.
- Hughes, Dom Anselm.** *Worcester Mediaeval Harmony of the Thirteenth & Fourteenth Centuries*. Hildesheim/New York, 1971. Reprägrafischer Nachdruck der Ausgabe Burnham, 1928, mit einer Einleitung von Luther Dittmer.
- Jan, Karl von.** „Hukbald und das Orgānum.“ *Allgemeine Musik-Zeitung: Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart*, 16 (1899), 11 (17. März), Teil 1: 169 f.
- Johannes Affligemensis.** *De Musica cum Tonario*. Hrsg. von Joseph Smits van Waesberghe. Corpus Scriptorum de Musica, 1. Rom, 1950.
- Körndl, Franz.** „Untersuchungen zu Leonhard Lechners ‚Missa secunda, Non fu mai cervo‘.“ *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1986. Tutzing, 1986. 93–159.
- Körndl, Franz.** „Zu ‚Ars antiqua–Motetten‘ aus dem Codex Bamberg.“ *Musik in Bayern*, 36 (1988), 35–41.
- Kolsrud, Oluf/Reiss, Georg.** *Two norrone latinske kvaede med melodiar utgjevne fraa codex upsalensis C 233 (saeculi XIII. exeuntis)*. Skrifter utgit av videnskapsselskapet i kristiania 1912: II. Historisk-filosofisk klasse, 5. Kristiania, 1913.
- Lefferts, Peter.** *The Motet in England in the Fourteenth Century*. Studies in Musicology, 94. Ann Arbor, 1986.
- Levy, Kenneth Jay.** „New Material on the Early Motet in England: A Report on Princeton Ms. Garrett 119.“ *Journal of the American Musicological Society*, 4 (1951), 220–239.
- Das Liederkarussell: Einhundertfünfzig alte und neue Kinderlieder*. Hrsg. von Julianne Metzger. München, 1967.
- López-Caló, José.** *La Música Medieval en Galicia*. La Coruña, 1982.
- Luard, Henry Richards.** *Annales Monastici: Vol. IV. Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores, or Chronicles and Memorials of Great Britain and Ireland during the Middle Ages*. London, 1869.

- Ludwig, Friedrich.** „Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts.“ *Handbuch der Musikgeschichte*. Hrsg. von Guido Adler. Frankfurt am Main, 1924. 127–250.
- Ludwig, Friedrich.** *Repertorium Organorum Recentioris et Motetorum Vetustissimi Stili: Band I Catalogue raisonné der Quellen Abteilung I Handschriften in Quadrat-Notation*. Hrsg. von Luther Dittmer. Wissenschaftliche Abhandlungen, 7. 2. Auflage. New York/Hildesheim, 1964.
- Ludwig, Friedrich.** *Repertorium Organorum Recentioris et Motetorum Vetustissimi Stili: Band I Catalogue raisonné der Quellen Abteilung II Handschriften in Mensural-Notation*. Hrsg. von Luther Dittmer. Wissenschaftliche Abhandlungen, 26. The Institute of Mediaeval Music, 1978.
- Ludwig, Friedrich.** „Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter: II. Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier.“ *Sammelände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, 5 (Leipzig, 1903/1904), 177–224.
- Madan, F.** „The Literary Work of a Benedictine Monk at Leominster in the Thirteenth Century.“ *Bodleian Quarterly Record*, 43 (1924), 168–170.
- Mahler, Gustav.** *Symphony No. 1 D major*. Hrsg. von Hans Redlich. Edition Eulenburg, 570. London/Zürich/Mainz/New York, 1966.
- Mahrenholz, Christhard.** „Glocken. B. Abendland: Mittelalter und Neuzeit“, *MGG*, 5, Sp. 276–291.
- Manuscripts of Fourteenth Century English Polyphony: A Selection of Facsimiles*. Hrsg. von Frank Ll. Harrison und Roger Wibberley. Early English Church Music, 26. London, 1981.
- Manuscripts of Polyphonic Music: 11th-Early 14th Century*. Hrsg. von Gilbert Reaney. Répertoire International des Sources Musicales, B IV¹. München/Duisburg, 1966.
- Le Manuscrit du Roi: Fonds français n° 844 de la Bibliothèque Nationale*. Hrsg. von Jean und Louise Beck. Corpus Cantinarum Medii Aevi, I: Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères, 2. 2 Bände. London, 1938.

- Marais, Marin.** *Sonnerie de St. Geneviève du Mont de Paris pour le Violon, la Viole et le Clavecin.* Hrsg. von Reinhard Goebel. VLB, 52. Mainz/London/New York/Tokio, 1984.
- Meer, John Henry van der.** *Musikinstrumente: Von der Antike bis zur Gegenwart.* Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg zur deutschen Kunst- und Kulturgeschichte: Neue Folge, 2. München, 1983.
- Meyer, Wilhelm.** „Der Ursprung des Motett's.“ *Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen: Philologisch-historische Klasse* (1898), 2, 113–145.
- Mittelalterliche Lyrik Frankreichs I: Lieder der Troubadors.** Hrsg. und übers. von Dietmar Rieger. Universal-Bibliothek, 7620. Stuttgart, 1980.
- Mittelalterliche Lyrik Frankreichs II: Lieder der Trouvères.** Hrsg. und übers. von Dietmar Rieger. Universal-Bibliothek, 7943. Stuttgart, 1983.
- Les „Motets Wallons“ du manuscrit de Turin: Vari 42.** Hrsg. von Antoine Auda. 2 Bände. Brüssel, 1953.
- Munrow, David.** *Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance.* Übers. von Edith und Wolfgang Ruf. Edition Moeck, 4017 Celle, 1980.
- Music, David.** „Contrafacta and Parodies of the Motet ‚Alle psal lite cum luya/Alleluja‘ in English Medieval Music.“ Fort Worth 1977.
- Musica et Scolica Enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis.** Hrsg. von Hans Schmid. Bayerische Akademie der Wissenschaften: Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 3. München, 1981.
- Moussorgsky, Modest.** *Bilder einer Ausstellung.* Hrsg. von Alfred Kreutz. Edition Schott, 525. Mainz, o.J.
- Mussorgsky, Modest.** *Boris Godunow: Oper in vier Aufzügen mit einem Prolog.* Hrsg. von David Lloyd-Jones. Partitur. Oxford 1975.

- Mussorgsky, Modest.** *Introduction (Morning Dawn on the River Moskva) to the Opera Krovanshchina (Les Princes Krovantsky).* Edition Eulenburg, 695. London/Zürich/New York, o. J.
- Moussorgsky, Modeste/Ravel, Maurice.** *Tableaux d'une exposition.* Hawkes Pocket Scores, 32. New York, o. J.
- The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents.** Hrsg. von Jay Leyda und Sergei Berntsson. New York, 1947.
- Odington, Walter.** *Summa de Speculatione Musicae.* Hrsg. von Frederick Hammond. Corpus Scriptorum de Musica, 14. American Institute of Musicology, 1970.
- An Old St. Andrews Music Book (Cod. Helmst. 628).* Hrsg. von J. H. Baxter. St Andrews University Publications, 30. London/Paris, 1931.
- Oxford, Latin Liturgical D 20/London, Add. Ms. 25031/Chicago, Ms. 654 App.* Hrsg. von Luther Dittmer. Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften, 6. New York, 1960.
- Parrish, Carl.** *The Notation of Medieval Music.* New York, 1959.
- Perotinus.** *Organum quadruplum Sederunt principes.* Bearbeitet von Rudolf Ficker. Wien, 1930.
- Fitzner, Hans.** *Palestrina: Musikalische Legende in drei Akten.* Edition Schott, 5030. Mainz, o. J.
- I Più Antichi Monumenti Sacri Italiani.* Hrsg. von F. Alberto Gallo und Giuseppe Vecchi. Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica: III. Mensurabilia, 1. Bologna, 1968.
- Pirrotta, Nino.** „On the Problem of ‚Sumer is Icumen in‘.“ *Musica Disciplina*, 2 (1948), 205–216.
- Polyphonies du XIII^e Siècle: Le manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier.* Hrsg. von Yvonne Rokseth. 4 Bände. Paris, 1935/1936/1936/1939.
- Reckow, Fritz.** *Der Musiktraktat des Anonymus 4.* Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 4 und 5. 2 Bände. Wiesbaden, 1967.

- Reeves, Norman.** *The Town in the Marches: A History of Leominster and its Environs.* Leominster, o.J.
- Robert de Handlo.** Übers. und hrsg. von **Luther Dittmer.** *Musical Theorists in Translation*, 2. New York, 1959.
- Rönnau, Klaus.** *Die Tropen zum Gloria in excelsis Deo: Unter besonderer Berücksichtigung des Repertoires der St. Martial-Handschriften.* Wiesbaden, 1967.
- Sachs, Hannelore/Badstübner, Ernst/Neumann, Helga.** *Erklärendes Wörterbuch zur christlichen Kunst.* Hanau, o.J.
- Sanders, Ernest H.** „Duple Rhythm and Alternate Third Mode in the 13th Century.“ *Journal of the American Musicological Society*, 15 (1962), 249–291.
- Sanders, Ernest H.** „Sumer is icumen in.“ *Grove*, 18, 366–368.
- Sanders, Ernest H.** „Tonal Aspects of 13th-Century English Polyphony.“ *Acta Musicologica*, 37 (1965), 19–34.
- Sanders, Ernest H.** „Wycombe [Wicumbe, ?Whichbury], W. de (fl. ?late 13th century.“ *Grove*, 20, 552f.
- Schmid, Bernhold.** „Der Gloria-Tropus ‚Spiritus et alme‘ in spanischen Quellen.“ Hausarbeit zur Erlangung des Magister-Grades München, 1981.
- Schmid, Bernhold.** *Der Gloria-Tropus Spiritus et alme bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts.* Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 46. Tutzing, 1988.
- Schofield, B.** „The Provenance and Date of ‚Sumer is Icumen in‘.“ *The Music Review*, 9 (1948), 81–86.
- Schütz, Heinrich.** *Historia der Geburt Jesu Christi für Solostimmen, Chor und Instrumente.* Hrsg. von Friedrich Schöneich. Heinrich Schütz: Neue Ausgabe sämtlicher Werke, 1. Kassel/Basel, 1955.
- Scriptores Ecclesiastici de Musica Sacra Potissimum.* Hrsg. von Martin Gerbert. 3 Bände. St. Blasien, 1784.
- Scriptorum de Musica Medii Aevi Nova Series.* Hrsg. von E. de Coussemaker. 4 Bände. Paris, 1864/1867/1869/1876.

Senfl, Ludwig. *Deutsche Lieder zu vier bis sieben Stimmen: II. Teil: Lieder aus Johannes Otts Liederbuch von 1534.* Hrsg. von Arnold Geering und Wilhelm Altwegg. Ludwig Senfl: Sämtliche Werke, 4. Wolfenbüttel/Zürich, 1962.

Der Singkreisel: Schukanons für alle Gelegenheiten. Hrsg. von Fritz Jöde. Bausteine für Musikerziehung und Musikpflege: Werkreihe, B 101. Mainz, o. J.

Stäblein, Bruno. „Tropus.“ *MGG*, 13, Sp. 797–826.

Stevens, Denis. „Alleluia psallat.“ *Musical Times* (Januar 1965), S. 27f.

Summers, William John. „Unknown and Unidentified English Polyphonic Music from the Fourteenth Century.“ *Research Chronicle*, 19 (1983/1984/1985), 57–67.

Summers, William John. *English Fourteenth-Century Polyphony: Facsimile Edition of Sources Notated in Score.* Münchener Editionen zur Musikgeschichte, 4. Tutzing, 1983.

Summertime: Samuel Goldwyn Filmproduktion: Porgy and Bess. Hamburg, o. J.

Tischler, Hans. „English Traits in the Early 13th-Century Motet.“ *The Musical Quarterly*, XXX (1944), 458–476.

Tropi Graduale: Tropen des Missale im Mittelalter: I. Tropen zum Ordinarium Missae. Hrsg. von Clemens Blume und Henry Marriott Bannister. Analecta Hymnica Medii Aevi, 47. Leipzig, 1905.

Vierne, Louis. *Pièces de Fantaisie pour Grand Orgue en 4 suites: Troisième suite.* Paris, o. J.

Vierne, Louis. *Pièces de Fantaisie pour Grand Orgue en 4 suites: Quatrième suite.* Paris, o. J.

Vierne, Louis. *24 Pièces en style libre pour Orgue ou Harmonium: Livre II.* Paris, 1914.

Wagner, Richard. *Parsifal.* Edition Eulenburg, 911. London/Mainz/New York/Tokio/Zürich, o. J.

- Wagner, Richard.** *Parsifal: Klavierauszug mit Text von Felix Mottl.* Edition Peters, 3409. Frankfurt/London/New York, o. J.
- Wagner, Richard.** *Das Rheingold.* Edition Eulenburg, 907 = 6118. London/Zürich/Mainz/New York, o. J.
- Wagner, Richard.** *Siegfried.* Edition Eulenburg, 6120. London/Zürich/Mainz/New York, o. J.
- Wibberley, Roger.** „English Polyphonic Music of the Late-Thirteenth and Early-Fourteenth Centuries: A Reconstruction, Transcription and Commentary.“ 2 Bände. Oxford, 1976.
- Wolf, Johannes.** *Geschichte der Mensural-Notation von 1250–1460.* 3 Bände. Leipzig, 1904.
- Wolfenbüttel 1099 Helmstadiensis — (1206) W₂.* Hrsg. von **Luther Dittmer.** Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften, 2. New York, 1960.
- Worcester Add. 68/Westminster Abbey 33327/Madrid, Bibl. Nac. 192.* Hrsg. von **Luther Dittmer.** Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften, 5. New York, 1959.

Index der behandelten Stücke

Alleluya	101 ff., 105, 118
Alleluya Corpus beate virginis (einstimmig)	195
Alleluya Dies sanctificatus (<i>Notre-Dame</i> , dreistimmig)	35 f.
Alleluya Dies sanctificatus (<i>Oxford</i> , dreistimmig)	248
Alleluya Dulce lignum (einstimmig)	101, 197
Alleluya Dulce lignum (<i>Worcester</i> , dreistimmig)	188, 203, 211
Alleluya Fit leo (<i>Oxford</i> , dreistimmig)	250
Alleluya Fulgebunt (<i>Worcester</i> , dreistimmig)	188
Alleluya Gaude virgo (<i>Oxford/Worcester</i> , dreistimmig)	193, 197 f.
Alleluya Iudicabunt (<i>Worcester</i> , dreistimmig)	188 f.
Alleluya Iusti epulentur (<i>Worcester</i> , dreistimmig)	188 ff.
Alleluya Letabitur (<i>Worcester</i> , dreistimmig)	188
Alleluya Nativitas (<i>Notre-Dame</i> , zweistimmig)	187
Alleluya Nativitas (<i>Notre-Dame</i> , dreistimmig)	34, 187 f.
Alleluya Nativitas (<i>Worcester</i> , dreistimmig)	187 f.
Alleluya O laus sanctorum (<i>Worcester</i> , dreistimmig)	193
Alleluya Pascha nostrum (<i>Notre-Dame</i> , zweistimmig)	278
Alleluya Post partum (einstimmig)	218
Alleluya Post partum (<i>Worcester</i> , dreistimmig)	189, 192, 196, 203, 210 f., 248 ff., 256
Alleluya Posui adiutorium (<i>Notre-Dame</i> , dreistimmig)	34
Alleluya psallat	98 ff., 118, 189 ff., 197
Alleluya Regis celorum (<i>Worcester</i> , dreistimmig)	193, 195
Alleluya Surrexit dominus (<i>Notre-Dame</i> , zweistimmig)	278 ff.
Alleluya Veni mater (<i>Worcester</i> , dreistimmig)	189, 193, 248
Alleluya Virga iesse (einstimmig)	101, 197
Alle psallite cum luya	5, 7 f., 131, 140 ff., 192, 203, 205, 254 ff.
Amo Nr. 3	68 ff.
Amor patris presentatur	220 ff., 226, 240
Amor potest conqueri	210
Arlésienne-Suite Nr. 1 (G. Bizet)	177
Ave magnifica maria	5, 123, 188 f., 192, 203 ff., 217 ff., 224, 230 f., 236, 248 ff., 254, 256, 283
Ave Maria (Antiphon, einstimmig)	230
Ave Maria (<i>Editio Vaticana</i> , Offertorium, einstimmig)	218
Ave mater domini	47 ff.
Ave plena gracie	230

Ave virgo mater dei	218 ff.
Ave virgo regia (<i>Ba</i> , f. 1 ^r)	230
Ave virgo regia (<i>Ba</i> , f. 2 ^v)	230
Balaam prophetanti patuit	269 ff., 276
Balam inquit vaticinans	210, 256 ff., 264 f., 268
Benedicamus domino (<i>F</i> , f. 41 ^v , dreistimmig)	55 ff.
Benedicta domina	193 f.
Benedicta es celorum	199
Benedicta et venerabilis (<i>Editio Vaticana</i> , einstimmig)	194
Biau sire dex	278
Bilder einer Ausstellung (M. Mussorgski)	150, 152
Boris Godunow (M. Mussorgski)	154 ff.
Bruder Jakob	142
Bydlo (M. Mussorgski)	157
Campanis cum cymbalis	127 ff., 184, 238
Carillon (G. Bizet)	177 f.
Carillon (L. Vierne)	179 f.
Carillon de Westminster (L. Vierne)	180 ff.
Christe lux mundi	193
Collocavit ante paradisum	234
Conditio nature	198
Constantes estote (<i>Innsbr.</i> , zweistimmig)	21, 23 f., 26
Constantes estote (<i>Lo D</i> , zweistimmig)	20 ff., 26
Constantes estote (<i>Notre-Dame</i> , zweistimmig)	22 ff., 26, 35 f.
Constantes estote (<i>Notre-Dame</i> , dreistimmig)	24 ff., 32, 34 ff., 45, 55
Cunctipotens genitor (<i>Mailänder Traktat</i>)	56 f.
Crucifixum dominum in carne	196
Crucifixum in carne (einstimmig)	196
Crucifixum in carne (<i>Notre Dame</i> , zweistimmig)	196
Dame de valour	68 ff.
Das Bohatyr-Tor in Kiew (M. Mussorgski)	150 ff.
Das Gläut zu Speyer (L. Senfl)	138 ff.
Das Rheingold (R. Wagner)	158 f.
Descendit (<i>Notre-Dame</i> , dreistimmig)	35
Dial M for Murder (D. Tiomkin)	157
Die Jahreszeiten (J. Haydn)	114 ff.
Dulcis mater	211
Edi beo þu	74 ff.
Egmont-Ouvertüre (L. van Beethoven)	118
El mois de mai	193

Ein Heldenleben (R. Strauss)	158
En mai qe nest la rosee	277 f., 282
Epiphaniam domino canamus	199, 256 ff., 268, 271, 273, 275
Error popularis	110
Estampie Nr. 1 (<i>Lo Ha</i>)	62
Ex semine	187 f.
Fole acostumance	110
Frère Jacques	142 ff., 147
Fulgens stella	212 ff.
Fulgens stella maris	212 ff.
Fulgida stella maris	212 ff.
Futurorum pontifex	234
Gaudeat ecclesia	196
[Gaude mari- ?]a plaudē	194
Gaude maria virgo (<i>Editio Vaticana</i> , einstimmig)	194
Gaude virgo	198
Gemma nitens	124 f.
[Gloria in excelsis deo] Nr. IX (<i>Worcester</i> , einstimmig)	194
[Gloria in excelsis deo] (<i>Worcester</i> , dreistimmig)	202
Hare hare hye godalier	266 ff., 275 f., 283
Historia der Geburt Jesu Christi (H. Schütz)	112 ff., 132
Huic ut placuit	210, 256, 261 ff.
Iam nubes dissolvitur	280
I Confess (D. Tiomkin)	157
In excelsis gloria	196
In te concipitur	94 f.
Inter choros	197
Iohanne Nr. 3	67 f., 271
Iudea et iherusalem (<i>Innsbr.</i> , zweistimmig)	21 f.
Iudea et iherusalem (<i>Notre-Dame</i> , zweistimmig)	35, 278
Iudea et iherusalem (<i>Notre-Dame</i> , dreistimmig)	35 f., 55
Jeanne d'Arc au bücher (A. Honegger)	165 ff.
Klaviersonate Op. 35 (F. Chopin)	145
Khovanchtchina (M. Mussorgski)	148 ff.
Kyrie fons bonitatis (<i>Oxford</i> , dreistimmig?)	193 f.
Kyrie Nr. C (<i>Editio Vaticana</i> , einstimmig)	193
Kyrie Nr. II (<i>Editio Vaticana</i> , einstimmig)	193
Kyrie Nr. IX (<i>Editio Vaticana</i> , einstimmig)	193
Kyrie Nr. XII (<i>Editio Vaticana</i> , einstimmig)	193
La Messe de Nostre Dame (G. de Machaut)	265 ff.

Les cloches de Hinckley (L. Vierne)	184
Li douz termimes magreie (M. d'Arras, einstimmig)	271 ff., 283
Li doz termimes magree (zweistimmig)	271 ff., 283
Li Gieus de Robin et de Marion (A. de la Hale)	282
Lingua peregrina	198
Loquelis archangeli	198, 226 ff.
Lost Horizon (D. Tiomkin)	169
Lux et gloria	193 f.
Marche funèbre (F. Chopin)	145 ff.
Meister Jakob	142
Missa secunda Non fu mai cervo (L. Lechner)	138
Missa Papae Marcelli (G. P. da Palestrina)	170
Mout me fu grief	273, 276
Munda maria	222 ff.
Ne Nr. 7	278
Ne sai ke ie die	271
Ne sedeas sortis ad aleas	278, 280
Nobilis humilis	76 ff., 107
O decus predicancium	195
O maria stella maris	238
O maria virgo davitica	212
O mira christi regis potentia	234
O miranda dei karitas	193
O regina celestis curie	222, 225
O regina glorie	194 f., 198
O rex glorie	197
Palestrina (H. Pfitzner)	170 ff.
Parsifal (R. Wagner)	147, 163 ff.
Peregrina moror	198
Pièces de Fantaisie (L. Vierne)	180, 184
Por vos amie criem morir	68 ff., 282
Porgy and Bess (G. Gershwin)	114
Post et in puerperio	189, 248 f.
[Pro beati Pauli] (WF, Nr. 40)	198
[Pro beati Pauli] (WF, Nr. 70)	198
Procedentem sponsum (<i>Moosburger Graduale</i> , zweistimmig)	39 ff.
Promenade (M. Mussorgski)	152 f.
Quam admirabilis	91 ff., 200
Quant vient en mai kerbe va verdoiant	67 f., 281 f.
Quant vient en mai que lon dit as lons iorꝝ	282

Regina caeli	107
Regnat Nr. 13	280
Regnum sine termino	197
Regnum tuum solidum (einstimmig)	197
Reimoffizium De Corona Spinea	234
Reimoffizium Nr. 69	195 f.
Reimoffizium Nr. 73	195
Rex omnipotentie	198
Robins maime robins ma (A. de la Hale, einstimmig)	282
Salvatoris hodie	34
Salve fenestra	194, 212
Salve gemma virginum	230
Salve mater redemptoris	196, 198
Salve rosa florum	79 ff., 96 f., 199, 212
Salve sancta parens (<i>Editio Vaticana</i> , einstimmig)	196, 198
Salve virgo nobilis maria	280
Salve virgo rubens rosa	212
Salve virgo virginum	280
Sanctorum omnium	192, 243 ff.
Sanctus et eternus deus (<i>Worcester</i> , dreistimmig)	192, 197
Sederunt principes (<i>Graduale Sarisburicense</i> , einstimmig)	16 ff.
Sederunt principes (<i>Notre-Dame</i> , zweistimmig)	32 ff., 36, 278
Sederunt principes (<i>Notre-Dame</i> , vierstimmig)	16 ff., 26 ff., 34 ff., 42 ff., 48 ff., 58, 191, 209 f., 283
Siegfried (R. Wagner)	158
Sit gloria domini (<i>Musica Enchiriadis</i>)	13
Sol in nube tegitur	118 ff., 123, 189, 192, 196, 222, 230 ff., 240, 242 f., 248 f.
Sol sub nube latuit	234, 273
Sonnerie de S ^{te} Geneviève du Mont de Paris (M. Marais)	172 ff.
Spiritus et alme (<i>Worcester</i> , einstimmig)	194
Spiritus et alme (<i>Evreux</i> , lat. 17, zweistimmig)	78
Submersus iacit Pharao (<i>Cividale del Friuli</i> , CII)	40 f.
Suite Nr. 3 (L. Vierne)	180
Suite Nr. 4 (L. Vierne)	184
Sumer is icumen in	105 ff., 117 ff., 132 f., 143, 182 ff., 189, 207 f., 235, 252, 254, 283 f.
Summertime (G. Gershwin)	114
Super te ierusalem	196, 238 ff.
Sursum corda (<i>Worcester</i> , zweistimmig)	191, 197, 237 f.

Symphonie Nr. 1 (G. Mahler)	145 f., 164
Tanquam Nr. 5	280
Tanquam Nr. 7	45
Tanquam Nr. 8	45
Tanquam Nr. 9	45 f.
Te humiles famuli (<i>Musica Enchiriadis</i>)	72 f.
The Battell (W. Byrd)	135
The Bells (W. Byrd)	132 ff., 172 f.
The Buriing of the Dead (W. Byrd)	135 ff., 145
The Jogo Blues (W. C. Handy)	158 ff.
Thomas gemma cantuarie	123 f.; 197
Three Blind Mice	110 ff., 143, 147
Tota pulcra es	119 ff., 236, 243, 264
Tribum que non abhorruit (Ph. de Vitry)	231
Tu patris sempiternus (<i>Musica Enchiriadis</i>)	13, 73
Us cavaliers si iazia	280
Ut recreentur celitus	197
Veni creator spiritus (einstimmig)	197
Viderunt omnes (<i>Notre-Dame</i> , vierstimmig)	16, 29, 34 f., 55
Virgo dei genitrix (zweistimmig?)	187 f.
Virgo regalis	195
Virgo sancta katerina	195
Vox nostra resonet (<i>Codex Calixtinus</i>)	40 ff., 61