

**MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE**

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

Band 48

Jutta Pumpe

Die Motetten der Madrider Notre-Dame-Handschrift

**VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER
TUTZING**

JUTTA PUMPE

DIE MOTETTEN
DER MADRIDER NOTRE-DAME-HANDSCHRIFT

Studie

MGM 706



1991



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER
TUTZING

ISBN 3 7952 0677 4

© 1991 by Prof. 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 verarbeiten.

Herstellung: Proff GmbH & Co., 8130 Starnberg

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung	9
Die Madrider Notre-Dame-Handschrift	12
Drei- und vierstimmig überlieferte Motetten	15
Motetten mit drei- und vierstimmigen Quellen	16
Zur Dreistimmigkeit erweiterte Motetten mit zweistimmigen Quellen	42
Dreistimmige Motetten in Ma	44
In Konkordanzen dreistimmig, in Ma aber nur zweistimmig überlieferte Motetten	72
Tripla im sechsten Modus	94
Zusammenfassung und Ergebnisse	97
Zweistimmig überlieferte Motetten	109
Texte	115
Rhythmus der Motetustexte	118
Mehrere Motetustexte zu einer Motette	122
Lateinische Zweittextierungen	122
Französische Zweittextierungen	127
Triplumtexte	141
Am Motetustext orientierte Triplumtexte	142
Freie Triplumtexte	145
Überlegungen zum Hintergrund von Entwicklungen der frühen Motette	147
Von der liturgischen Einstimmigkeit zur Motettenquelle	148
Von der Quelle zur Motette	162
Handschriftensigel und Zeichen	183
Literaturverzeichnis	185
Register zu den besprochenen Motetten	199
Beilage: Konkordanztafel	

Vorwort

Der erste Ansatz zu vorliegender Studie geht auf ein Seminar zum Thema "Die Motette im 13. Jahrhundert" zurück, das Prof. Dr. Theodor Göllner im Sommersemester 1983 leitete. Die Verschiedenartigkeit der musikalischen Sätze in der Entstehungsphase dieser neuen Gattung und die Möglichkeit Entwicklungen zu erkennen und zu erklären verstärkten mein Interesse für die frühe Motette. Auch die Sonderstellung der Madrider Notre-Dame-Handschrift unter den vier sogenannten großen Notre-Dame-Handschriften begann mich damals zu interessieren. Es entstand eine Dissertation, die 1987 von der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommen wurde.

Mein Dank gilt Herrn Professor Göllner für die Betreuung der Arbeit, meiner Korreferentin Frau Professor Danckwardt für ihre Anregungen und Herrn Rainer Schütz M.A. für seine Hilfe beim Erstellen der Druckvorlage. Dem Deutschen Akademischen Austauschdienst ist für ein halbjähriges Forschungsstipendium zu danken, das mir ermöglichte, die Madrider Notre-Dame-Handschrift im Original zu benutzen. Spanische Bibliotheken, Archive, Klöster und Kathedralen haben mir allerorts großzügig Zugang zu ihren Beständen und herzliche Aufnahme gewährt. Herr Professor Schneider schließlich verhalf der Arbeit durch sein persönliches verlegerisches Engagement zu einem runden Abschluß.

München, Pfingsten 1991

Jutta Pumpe

Einleitung

Bei der Auseinandersetzung mit den Notre-Dame-Handschriften und deren Musik erkennt man schnell das Außenseiterdasein, das die Handschrift 20486 der spanischen Nationalbibliothek in Madrid, genannt Ma, im Vergleich zu den anderen drei sogenannten "großen" Notre-Dame-Handschriften W_1 , W_2 und F führt: Seit Husmanns Aufsatz über "Die Motetten der Madrider Handschrift und deren geschichtliche Stellung" aus dem Jahr 1937¹ hat Ma keine spezielle Behandlung von musikwissenschaftlicher Seite mehr erfahren². Wenn nun, nach rund fünfzig Jahren, eine Abhandlung zu demselben Gegenstand und mit einer ganz ähnlich lautenden Titelfassung vorgelegt wird, so geht damit jedoch keine Revision Husmanns einher.

Ein Anknüpfen an die Fragestellungen Husmanns hieße im weitesten Sinne das Motettenrepertoire von Ma in das gesamte Motetten-schaffen des 13. und 14. Jahrhunderts philologisch einzuordnen. Im einzelnen bedeutete es die Klärung der Frage um die Herkunft von Tenores und nach musikalischen Vorlagen sowie die örtliche und vor allem zeitliche Plazierung der Motetten (und damit indirekt auch der Handschrift insgesamt) innerhalb des Motettenrepertoires und seiner Familien.³ Die philologische Beantwortung dieser Fragen führte zur Vervollkommnung des Repertoriums von Friedrich Ludwig⁴. Diese Leistung haben Husmann und die nachfolgende Motettenforschung,

¹ Husmann, Heinrich: "Die Motetten der Madrider Handschrift und deren geschichtliche Stellung", *AfMf* 2 (1937), S. 137 - 184.

² Die Arbeit Coltons (Colton, Donald D.: *The Conducti of Ms. Madrid 20486*, Ph. D. Indiana University, 1964) beschäftigt sich mit Transkriptionsproblemen, geht aber weder auf die Handschrift noch auf die transkribierten Stücke ein.

³ "Thirteenth century music presents us with a fascinating yet complex problem of chronology; of relating one version of a composition to another, and of tracing the historical succession of added parts, reductions and contrafacta texts, often through a whole series of redactions occupying up to half a century of time." (Anderson, Gordon A., "Notre Dame Bilingual Motets - a Study in the History of Music (c. 1215 - 1245)", *Miscellanea Musicologica* 3, Adelaide, 1968, S. 50).

⁴ Ludwig, Friedrich: *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili I: Catalogue raisonné der Quellen, Abt. 1: Handschriften in Quadrat-Notation*, Halle, 1910.

soweit dies die Quellenlage zuläßt, weitgehend erbracht⁵. Da es somit wenig sinnvoll wäre, diesen Fragen in derselben Weise erneut nachzugehen, ist die Frage "Husmann revisus?" in bezug auf die Problemstellung zu verneinen.

Was diese Arbeit mit der Husmanns teilt und auch zu der ähnlichen Titelformulierung führt, ist der gemeinsame Forschungsgegenstand, nämlich die in der Hs. 20486 der Madrider Nationalbibliothek befindlichen Motetten. Aus der Beschäftigung mit diesem Quellenmaterial erwachsen je nach Forschungs- und Interessenlage - die sich wechselseitig beeinflussen und bedingen - unterschiedliche Fragestellungen. Und nur anhand der Fakten der Quellen (der Quellenbestand ist gegebenenfalls hinsichtlich spezieller Hypothesen zu erweitern) kann man sich möglichen Antworten annähern. Was also die empirische Grundlage beider Arbeiten angeht, ist "Husmann revisus?" zu bejahen.

Die vorliegender Titelfassung fehlende Problemstellung geht aus der Inhaltsübersicht hervor. Die Fragen entzündeten sich an der unterschiedlichen Stimmenzahl verschiedener Fassungen der einzelnen in Ma und andernorts überlieferten Motetten. Zu Beginn eines jeden Abschnitts sollen über- und untergeordnete Fragestellungen formuliert werden. Die jeweiligen Studien werden die zu den einzelnen Fragen am Quellenmaterial gemachten Beobachtungen wiedergeben.⁶ Die Darstellungsweise wird also vorwiegend die der Beschreibung sein.⁷

⁵ Neben Ludwig und Husmann sind als an der (philologischen) Quellenforschung Beteiligte vor allem Anglès und Anderson zu nennen. Bukofzer, Manfred F: "Changing Aspects of Medieval and Renaissance Music", *MQ* XLIV (1958), S. 2, sieht in der philologischen Aufbereitung der Quellen die erste Phase der Mittelalterforschung, der die zweite Phase der "stylistic investigation" zu folgen hat.

⁶ Zu Recht fordert Reckow, Fritz: "Zur Formung einer europäischen musikalischen Kultur im Mittelalter. Kriterien und Faktoren ihrer Geschichtlichkeit". *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling u.a., Kassel u.a., 1984, S. 17, die Geschichte solle nicht vor, sondern in konkreten Vorgängen und Erscheinungen aufgespürt werden.

⁷ Salzers methodische Vorbehalte gegenüber der Beschreibung - sie bleibe zu sehr an der Oberfläche, während nur die Analyse die Musik verstehe (Salzer, Felix: "Tonality in Early Medieval Polyphony. Towards a History of Tonality", *The Music Forum*, Bd. I, ed. by William J. Mitchell u.a., New York u.a., 1967, S. 35 f) - erledigen sich von selbst, da die Beschreibung keine Arbeitsweise wie die Analyse, sondern ein Darstellungsform der z.B. in der Analyse gewonnenen Erkenntnisse ist.

Erst in einem weiteren Interpretationsschritt werden die gewonnenen Erkenntnisse nun ihrerseits zu Ausgangspunkten für weitere Fragen. Sie sollen der Darstellung größerer Zusammenhänge dienen: Der Einblick in das Wie des Motettenschaffens einer einzelnen Handschrift hat zum Ziel einen Ausblick über die Frage nach dem Warum zu vermitteln. Damit soll versucht werden, anhand der Motetten der Madrider Notre-Dame-Handschrift (ihrer Konkordanzen und weiterer Quellen), das Motettenschaffen des 13. Jahrhunderts in sein kulturelles Umfeld einzufügen. Das Ziel der vorliegenden Studie ist nicht vorrangig die Bestimmung der "geschichtlichen Stellung" des Madrider Motettenrepertoires innerhalb der Geschichte der Gattung Motette, sondern das Verständnis des Motettenschaffens des 13. Jahrhunderts, repräsentiert durch die Motetten der Madrider Notre-Dame-Handschrift und ihre Konkordanzen, als Teil allgemeiner Bewegungen⁸ dieser Zeit. Eine Betrachtung einzelner musikalischer Phänomene, die nicht auf die geschichtliche Situation eingeht aus der heraus diese entstanden sind, bedeutete eine Enthistorisierung der Motette. Hier soll dagegen die Motette, wie sie in der Madrider Notre-Dame-Handschrift und konkordanten Handschriften schriftlich festgehalten wurde, als Produkt ihrer Umwelt, als Teil eines geschichtlichen Prozesses erforscht werden.⁹

⁸ Eggebrecht, Hans H.: "Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert", *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Darmstadt, 1984 (Geschichte der Musiktheorie; 5), S. 15, will die mehrstimmige Musik "als Ausdruck geistes- und sozialgeschichtlicher Stadien und Bewegungen" verstanden wissen. Nach Smits van Waesberghe ist dann also "die Frage von Ursache und Wirkung [zu] verfolgen, ausgehend von den 'inneren' Ursächlichkeiten, die den Prozeß in seinem Entstehen und Verlauf bestimmen" (Smits van Waesberghe, Joseph: "Gedanken über den inneren Traditionsprozess in der Geschichte der Musik des Mittelalters", *Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht u.a., München, 1973, S. 7).

⁹ Gegen eine rein problemgeschichtliche Betrachtungsweise wendet sich auch Kurt Flasch (Flasch, Kurt: *Einführung in die Philosophie des Mittelalters*, Darmstadt, 1987 (Die Philosophie), besonders S. 25 - 28 und 35 ff). Seine Einführung soll philosophiegeschichtliche Zusammenhänge aufzeigen und "die realgeschichtliche Funktion der [philosophischen] Gedanken" erforschen (S. 28). Karl Lamprecht formuliert die induktive Methode der Geisteswissenschaften als "Schluss von der Wirkung auf die Ursache", wobei wegen der möglichen "Heterogenie der Wirkungen gegenüber den Ursachen" "die Kausalverbindung geschichtlicher Ereignisse niemals [...] durch ein progressives Verfahren mit Sicherheit hergestellt werden kann" (Lamprecht, Karl: "Was ist Kulturgeschichte? Beitrag zu einer empirischen Historik", *Deutsche Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, NF 1 (1896/97), S.

Voraussetzung für dieses Vorgehen ist die repräsentative Funktion des Motettenrepertoires der Madrider Notre-Dame-Handschrift für die Gesamtheit der frühen Motetten des 13. Jahrhunderts. Einen Beweis dafür bietet die beigelegte Konkordanztafel: Der Großteil der in Ma enthaltenen Motetten findet sich, meist in mehr oder weniger veränderter Form, auch in anderen Handschriften verschiedener Zeiten, Provenienzen und Charaktere. Die Stücke, die sich lediglich in heute in Spanien befindlichen Quellen nachweisen lassen, sind für allgemeinere Fragen des Motettenschaffens nicht heranzuziehen. Statt dessen können sie auf eventuelle spanische Eigenheiten überprüft werden.

Wenn die Motetten der Madrider Notre-Dame-Handschrift im Verlauf dieser Studie in Gruppen aufgeteilt werden, so geschieht das aus arbeitstechnischen Gründen, die jeweils zu nennen sein werden. Die Gruppierungen werden nach den Gegebenheiten dieser einen Handschrift und deren Konkordanzüberlieferungen vorgenommen. Ihre Repräsentativität für das gesamte Motettenschaffen dieser Zeit ist also keineswegs stillschweigend vorauszusetzen.

Die Madrider Notre-Dame-Handschrift

Von der in der spanischen Nationalbibliothek unter der Signatur 20486 aufbewahrten Notre-Dame-Handschrift (Ma) ist nur zweierlei bekannt: (1.) daß sie 1869 aus dem Cathedralarchiv Toledo nach Madrid gebracht wurde¹⁰ und (2.) ihr Inhalt¹¹. Umgekehrt wirft sie

75 - 150, Zitat S. 94 f).

¹⁰ Anglés, Higinio und Subirá, José: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Bd. 1, Barcelona, 1946, (Catálogos de la música conservada en España; 1), S. 149 und Anglés, Higinio: *El códex musical de las Huelgas (Música a veus dels segles XIII - XIV)* vol. I, Barcelona, 1931 (Biblioteca de Catalunya, Publicacions del Departament de Música; VI), S. 72.

¹¹ Eine erste Inventarisierung erfuhr die Handschrift durch Aubry, Pierre: "Iter Hispanicum. Notices et extraits de manuscrits de musique ancienne conservés dans les bibliothèques d'Espagne", *SIMG* 8 (1906 - 1907). Friedrich Ludwig übernahm diese 1910 verbessert in sein Repertorium, S. 125 - 139, ohne den Codex selbst gesehen zu haben. Husmann bemühte sich in seinem Aufsatz über die Motetten von Ma um die bisher wegen schwerer Lesbarkeit vernachlässigte letzte Lage, und in dem von von Fischer betreuten und von Gilbert Reaney herausgegebenen Band *Manuscripts of Polyphonic Music. 11th - Early 14th Century*, München u.a., 1966 (RISM IV/1), S. 244 - 256 wird der Inhalt übersichtlich

eine Fülle von Fragen auf. Sie sind in zwei Gruppen aufzuteilen: Für die eine Gruppe steht Ma und sein Repertoire stellvertretend für andere Handschriften, die Fragen richten sich nicht speziell an diesen Codex - so z.B. die Frage nach der Dreistimmigkeit. Der andere Fragenkomplex trachtet danach, zur Erklärung spezifischer Eigenheiten von Ma beizutragen - z.B. die Reduktion dreistimmiger Motetten auf zweistimmige in Ma.

Zwei der wichtigsten, in der Literatur immer wieder speziell im Zusammenhang mit Ma genannten Probleme sind (1.) die oben erwähnten Stimmenreduktionen in Ma¹² und (2.) die Frage nach der Herkunft dieser Handschrift. Die Provenienzfrage ist von drei Seiten her anzugehen: zum einen vom Äußeren des Codex (Pergament, Schrift, Initialen etc.), zum anderen von archivalischer Seite und drittens vom Inhalt der Handschrift. Da in dieser musikwissenschaftlichen Studie weniger Provenienz- und Datierungsfragen der Handschrift selbst interessieren als vielmehr ein Teil der in ihr überlieferten Musik, sollen sich die Untersuchungen auf diesen inhaltlichen, von kodikologischen Fragen losgelösten Aspekt beschränken.¹³

Wegen der besonderen Überlieferungslage der letzten in Ma enthaltenen Motetten nimmt die Forschung für diese Handschrift gerne eine spanische Herkunft an.¹⁴ Leider ist die Belegdichte mittelalterli-

aufgelistet.

¹² Dem wird in dem der Dreistimmigkeit vorbehaltenen Kapitel nachgegangen werden (siehe S. 105).

¹³ Das Äußere des Codex ist zweifelsohne französisch geprägt; einige Tage archivalischer Studien im Kathedralarchiv von Toledo erbrachten allerdings keine näheren Aufschlüsse.

¹⁴ Ludwig, Friedrich: "Über den Entstehungsort der großen 'Notre Dame-Handschriften'", *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*, Wien, 1930, S. 47: "[...] daß die Motettenformen des Anhangs der Toledaner Handschrift [...] zum großen Teil auch in Spanien erst entstanden. Ist diese Annahme zutreffend, so muß, da die Motetten des Anhangs von der Haupthand des Codex geschrieben sind, die ganze Handschrift spanischer Provenienz sein." In der Folge belegt Ludwig seine Vermutung mit Hispanismen in der Orthographie der Texte. Anglès, Las Huelgas, S. 72: "Aquest còdex que Dreves, Aubry i Ludwig havien pres com a copiat a França, fou certament copiat a la península. [...] podem assegurar que el tal Ms. fou copiat a la nostra península". Seay, Albert: *Music in the Medieval World*, Englewood Cliffs, 1975, S. 100: "Ma; it is of Spanish provenance". Tischler, Hans: "Latin Texts in the Early Motet Collections: Relationships

cher mehrstimmiger Musik vornehmlich aus dem sogenannten Notre-Dame-Kreis in Spanien zu gering, um genügend Vergleichsmaterial für definitive Aussagen in dieser Richtung bereitzustellen. Doch selbst wenn aufgrund der anhand zweistimmiger Stücke angestellter Überlegungen für die letzte Lage von Ma eine Entstehung in Spanien angenommen wird¹⁵ und diese Stücke von derselben Hand wie die dreistimmigen Motetten notiert sind, so lassen sich doch auch Modifikationen von Ludwigs These, die ganze Handschrift müsse spanischer Provenienz sein, denken. Sie kann z.B. von einem Franzosen in Spanien geschrieben worden sein, der dem ihm von Frankreich her bekannten Repertoire am Schluß noch neue Stücke anfügte.¹⁶ Dies würde einerseits die graphische und inhaltliche Nähe von Ma zu französischen Handschriften erklären, andererseits wäre damit die fast nur in dieser Lage vorkommende Notierung der Tenores zu ihren Motetten erklärbar: Da dem Schreiber die Stücke selbst z.T. neu, z.T. wenig geläufig waren, er sie großenteils auch nicht als Klausel kannte und eine Ergänzung aus dem Gedächtnis damit ausgeschlossen war, wurde er zur Notierung aller Stimmen gezwungen.

and Perspectives", *MD* 31 (1977), S. 36: "these pieces would seem to be the work of Spanish hands".

¹⁵ Siehe das Kapitel über die zweistimmig überlieferten Motetten (S. 109).

¹⁶ Vor allem im Zusammenhang mit der etwa vier Jahrhunderte andauernden Reconquista erfuhr Spanien viele Einflüsse der unterstützenden Länder, wobei ab dem 11. Jh. "das Eingreifen Clunys eine wichtige Rolle" spielt (LeGoff, Jacques: *Das Hochmittelalter*, Frankfurt am Main, 1965 (Fischer Weltgeschichte; 11), S. 131). Besonders in Toledo treffen sich wegen seiner dort befindlichen Übersetzerschule (Grabmann, Martin: *Die Geschichte der scholastischen Methode*, Bd. 2, Freiburg i. Br., 1911, Nachdruck Berlin, 1957, S. 508. Maurer, Armand A.: *Medieval Philosophy*, New York, ²1964 (A history of philosophy; 2), S. 86 f und LeGoff, Das Hochmittelalter, S. 157) Wissenschaftler aus vielen Ländern. Anglés, Higinio: "Hispanic Musical Culture from the 6th to the 14th Century", *MQ* XXVI (1940), S. 522 f, glaubt von der angeblich unter dem Einfluß französischer Mönche stehenden Gregorianik-Schule in Toledo auch auf eine rege mehrstimmige Musikausübung schließen zu können. Allerdings ist zu bedenken, daß sich all diese kulturellen Tätigkeiten in Toledo unter der Obhut des Weltklerus der Kathedrale entfalteten, die Ordensgeistlichkeit dort also bestenfalls zeitlich begrenzt wirkte. Schließlich geriet auch über die Pilgerwege nach Santiago de Compostela europäische Kultur nach Spanien (López-Calo, José: *La música medieval en Galicia*, La Coruña, 1982, passim und *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle*, Bd. I, Köln, 1985, S. 168).

Drei- und vierstimmig überlieferte Motetten

Während eine zu einem vorgegebenen Tenor hinzutretende zweite Stimme unter Beachtung einiger Grundregeln relativ frei gestaltet werden kann, stellen sich der Kombination dreier Stimmen größere Schwierigkeiten entgegen. Aus diesem Grund eignen sich besonders drei- und mehrstimmige Stücke gut dafür, die Motettenkomposition im 13. Jh. zu studieren. Anhand der verschiedenen Arten der Realisierung von Dreistimmigkeit - Vierstimmigkeit begegnet nur selten - lassen sich Rückschlüsse ziehen auf die Probleme, die zu den jeweiligen satztechnischen Lösungen Anlaß gaben.

Die einzelnen Fragestellungen gliedern sich nach den in den Quellen vorgefundenen Fakten: (1.) Wie wird mit drei- und mehrstimmigen Vorlagen¹⁷ bei der Bearbeitung zur Motette verfahren¹⁸ und (2.) wie werden zweistimmige Quellen zu drei- und vierstimmigen Motetten erweitert? Daraus ergeben sich Einzelfragen wie etwa

- nach dem Einfluß der Tenorbeschaffenheit auf einen musikalischen Satz,
- nach der tatsächlichen Beteiligung des Tenor am mehrstimmigen Satz, unabhängig von Überlieferungslage und Satzart,
- nach dem eventuell schon im Kernsatz¹⁹ angelegten Unterschied zwischen der Dreistimmigkeit von Klauseln und erweiterten Motetten,
- nach Grund und Folgen von Stimmreduktionen bzw. -erweiterungen,

¹⁷ Da sich in der Motettenforschung seit Ludwig für die (weitgehend textlosen) Vorlagen von Motetten der Begriff "Quelle" (im geographischen Sinne von "Ort, von dem aus etwas ausströmt") durchgesetzt hat, sei er im folgenden in diesem spezifischen Sinne anstatt "Vorlage" verwendet - parallel zu dem geschichtswissenschaftlichen Sinn von "Zeugnis der Vergangenheit".

¹⁸ Entgegen der These von Yvonne Rokseth (Rokseth, Yvonne: *Polyphonies du XIIIe siècle. Le manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier*, 4 Bde., Paris, 1939), die jüngst von Frobenius (Frobenius, Wolf: "Zum genetischen Verhältnis zwischen Notre-Dame-Klauseln und ihren Motetten", *AfMw* XLIV (1987), S. 1 - 39) wieder aufgegriffen wurde, geht diese Studie davon aus, daß die hier behandelten Motetten Bearbeitungen von untextierten Vorlagen sind.

¹⁹ Mit "Kernsatz" wird im folgenden der - meist mit der Klausel vorgegebene - zweistimmige Tenor-Motetus-Satz bezeichnet. Siehe S. 43 mit Anm. 45.

- nach dem Einfluß der Stimmigkeit auf Tradierungsdauer, -wege und -form einer Motette und
- nach der Gültigkeit der von der Forschung oft vertretenen Meinung, je mehr Stimmen eine Motette der Notre-Dame-Handschriften habe, desto älter sei sie.

Voraussetzung für die Beantwortung dieser Fragen sind gründliche Satzuntersuchungen. In Bezug auf Fragen nach der Dreistimmigkeit ist vor allem das Verhältnis der beteiligten drei Stimmen zueinander zu klären: (1.) das Verhältnis der Oberstimmen untereinander, (2.) das Verhältnis der Oberstimmen zum Tenor und zwar a) des gesamten Oberstimmenverbandes zum Tenor, b) jeder einzelnen Oberstimme zu ihm und (3.) das Verhältnis des Triplum zum Kernsatz.

Motetten mit drei- und vierstimmigen Quellen

In allen (im weitesten Sinne) künstlerischen Bereichen eignen sich vergleichende Gegenüberstellungen von bereits existierenden Werken mit den aus ihnen entstandenen Bearbeitungen in besonderem Maße dazu, Einblicke in die "Werkstatt" des Bearbeiters zu gewinnen. Unterschiede zwischen alt und neu stellen Veränderungen in der Herstellungstechnik heraus, die Auskunft über Kausalität und Finalität der Bearbeitung geben können. Aus diesem Grund sei im folgenden das Verhältnis zwischen drei- und vierstimmigen Motettenquellen und ihren dazugehörigen Motetten betrachtet.

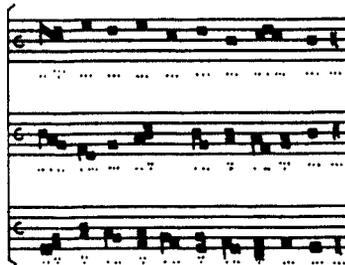
Adesse festina und *De Stephani*

Der vierstimmige Motettensatz *Adesse festina* und das nur fragmentarisch überlieferte *De Stephani* entsprechen in allen Stimmen dem ihnen zugrundeliegenden Organum *Sederunt principes*. Die Oberstimmentextierung geschieht anhand des Duplum, so daß dieses gar keine Veränderung erfährt. Die beiden anderen Oberstimmen werden nur dann verändert, wenn sie rhythmisch vom Duplum abweichen.²⁰ So

²⁰ Diese Veränderungen sind zwar geringfügig, aber wichtig. Wem sie entgehen, der deklariert die Stücke als "the only ones among all known motets that show rhythmically independent upper parts and yet only one text for all of them" (Tischler, Hans: *The Motet in Thirteenth Century France*, Diss. Yale University, 1942, S. 118; "the only motets with a single text for several upper parts not composed in note-against-note style." (Tischler, Latin Texts, S. 33); "[...] which embody rhythmic independence, imitation, alternate singing and pausing, and so on, in the upper parts. Yet in each of these four motets only one

werden Longen durch Tonwiederholungen in trochäische Versfüße aufgespalten, wenn es der Motetus verlangt.²¹

Quelle:



Motette:

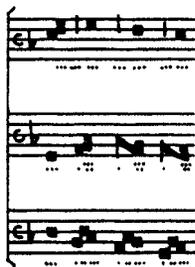


poem was underlaid to all three upper parts [...]". (Tischler, Hans: "The Earliest Motets: Origins, Types and Groupings", *ML LX* (1979), S. 417). Vgl. Tischlers Edition, Vers 28 - 31 (Tischler, Hans, *The Earliest Motets (to circa 1270). A Complete Comparative Edition*, 3 Bde., New Haven u.a., 1982, Nr. 97).

²¹ Sowohl in den Notenbeispielen vorliegender Studie als auch in der Edition folgen die Nachschriften graphisch so weit wie möglich dem Original. Der Rhythmus wird durch Pünktchen unter dem Motetus angedeutet. Eine ausführlichere Erklärung findet sich zu Beginn der Edition.

Pausen in den Oberstimmen werden ausgefüllt, wenn der Motetus pausenfrei vorgetragen wird:

Quelle:



Motette:



Oder der Zeitpunkt der Pausen in den Oberstimmen wird verschoben, so daß sie mit denen des Motetus zeitgleich stehen:

Quelle:



Motette:

neminem vis perdere sed conversum vivere in scelere

Keine dieser Veränderungen wirkt sich in nennenswerter Weise auf die klanglichen Gegebenheiten des Organum aus, auch dann nicht, wenn durch das Ausfüllen von Pausen neue Töne hinzutreten.

Da sich nun das vierstimmige Organum unter allen vierstimmigen Quellen als diejenige Quelle herausstellt, die der Textierung am wenigsten Schwierigkeiten bereitet, mag es verwundern, daß davon nur eine einzige vierstimmige Motettenversion, nach Respons und Vers in zwei Stücke aufgeteilt, überliefert ist. Zumal gerade dieses Organum sich seinerzeit einer besonders hervorragenden Stellung erfreuen konnte.²² Handschin führt das kurze Leben von *Adesse festina* und *De Stephani* auf ihre ungegliederte Länge zurück: "die Abwesenheit einer solchen [textlichen Strophengliederung, auf die weder Klauseln noch Choralbearbeitungen zugeschnitten waren] aber mußte bei größerer Ausdehnung fühlbarer werden."²³ Vermutlich denkt Handschin hier an eine gewisse Formlosigkeit der Stücke, die zu Desorientierung und Langeweile des Hörers führen könnte.

²² Siehe seine Erwähnung bei Anon. IV und seine markanten Plazierungen innerhalb der Handschriften.

²³ Handschin, Jacques: "Über den Ursprung der Motette", *Kongressbericht Basel 1924*, Leipzig, 1925, S. 193.

Doch war bereits das Organum nicht markanter gegliedert und stand dennoch im Mittelpunkt des Interesses. Wenn also das Interesse an den vierstimmigen Organa und seinen Textierungen nun erlischt, so kann das nur indirekt an deren ungeformter, d.h. ungegliederter Ausdehnung liegen. Was sich geändert hat und Ursache für das neuerliche Desinteresse an den Organa ist, das ist die Kompositionstechnik im Zusammenhang mit den neuen Errungenschaften der Notation.

Die vier Stimmen treffen sich im Organum nur vor den Konsonanzstrichen in Konsonanzen. Den Weg dorthin sucht jede Stimme für sich allein, ohne klangliche Rücksichtnahme auf die anderen Stimmen. So ist es nur natürlich, daß es gleichermaßen zu Konsonanz wie zu Dissonanzbildungen kommt. Im untextierten Satz mögen Dissonanzen nicht so sehr ins Gewicht fallen, da die Sänger rasch darüber hinweg dem konsonanten Ziel zustreben. Durch die hinzutretende Sprache aber wird erstens das Tempo verlangsamt, und zweitens erhält jede Note mehr Gewicht, so auch die Dissonanzen. Das ursprüngliche Melisma kann nicht mehr melismengemäß ausgeführt werden. Nun hat sich aber zwischenzeitlich, ermöglicht und vorangetrieben durch die neu entwickelte Modalnotation, eine Vorliebe für den Discantussatz herausgebildet. Nicht mehr dem Organum, sondern der Klausel wendet sich das Interesse zu; in ihr kann der modale Rhythmus zur Anwendung kommen, in ihr folgen aber auch die Konsonanzen rasch aufeinander: Jeder Versfuß beginnt konsonant.

So ist es wohl der veraltete organale Satz von *Adesse festina* und *De Stephani*, der die weitere Tradierung dieser beiden Stücke und auch das Textieren anderer Organa unterbindet. Das syllabische Textieren einer oder mehrerer Stimmen setzt offensichtlich einen Satz voraus, in dem sich die Stimmen in regelmäßigen und kurzen Abständen konsonant aufeinander beziehen. Der Organalsatz eignet sich nicht dazu und wird deshalb als Motettenvorlage fallengelassen.

Die Frage bleibt, warum, von den tenorlosen einstimmigen Motettenfassungen des Organum *Sederunt principes* in W_2 bzw. Graz ausgehend, keine erneuten mehrstimmigen Bearbeitungen vorgenommen wurden, wie das z.B. bei *Alpha bovi* der Fall ist. Angenommen, der Motetus von *Adesse festina* und *De Stephani* habe sich rhythmisch zu

einer bearbeitungsfähigen Melodie entwickelt²⁴, dann wären dazu sowohl ein langer Tenor im Stil anderer Motettentenenores zu erfinden gewesen als auch neue Oberstimmen. Möglicherweise war jedoch die Kenntnis von dem ursprünglichen, in diesen beiden Fassungen jedoch nicht notierten Tenor nicht abhanden gekommen, zumal sein Text in dem Oberstimmentext fortlebt. Ein freies Erfinden eines neuen Tenor mag sich aus Respekt vor dem Alten verboten haben. Es mag hier aber auch Handschins Argument von der ungegliederten Länge der Stücke zutreffen. Die Wiederbearbeitung zur Motette hätte zu einer Zeit stattfinden müssen, wo die Bildung des Großteils des alten Motettenrepertoires bereits abgeschlossen war und sich die Ausdehnung der einzelnen Stücke auf ein weit geringeres Mittelmaß eingespielt hatte, als es *Adesse festina* und *De Stephani* aufweisen. Eine Kürzung wäre aus Textgründen nicht möglich gewesen.

Die Motettenforschung sieht in tropierten Organa, wie solche Stücke im allgemeinen bezeichnet werden, die ersten Vertreter bzw. sogar Vorläufer der neuen Gattung Motette.²⁵ Da der einzige Unterschied zwischen Quelle und Motette nur in geringfügigen Veränderungen zugunsten des gemeinsamen Textvortrags besteht, darf in diesem Frühstadium die gleichzeitige Textdeklamation aller beteiligten Stimmen als einziges Anzeichen für Motettenschaffen angesehen werden. Die Bearbeitung der Quellen zielt darauf, dies zu ermöglichen, d.h. die Oberstimmen an den Motetus anzupassen.

Mors morsu

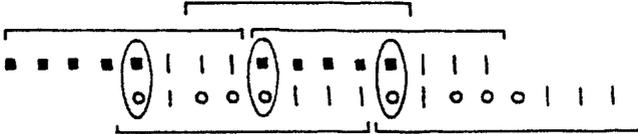
Mors morsu ist die einzige vierstimmig überlieferte Klausel. Wie die große Anzahl der aus ihr hervorgegangenen Motetten vermuten läßt, muß sie sich einer gewissen Beliebtheit erfreut haben, die vermutlich in ihrem raffinierten Satz begründet liegt.

Die intellektuelle Ausgeklügeltheit beginnt bereits bei der Aufbereitung des Tenor. Er ist in seinem ersten *color* in Abschnitte von je sechs Longen unterteilt, deren Ende jeweils eine Pause bildet. Im zweiten Durchlauf wird diese Schlußpause um eine Doppellongapause erweitert, so daß die Abschnitte nun acht Longen umfassen. Ab dem

²⁴ Die Notationen der einstimmig überlieferten Versionen sagen leider nichts über den rhythmischen Vortrag aus (Quadratnotation *cum littera* und Neumen).

²⁵ Sanders, Ernest: Art. "Motet", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, S. 618.

Ende der ersten Acht-Longen-Einheit wird auch der Motetus in Acht-Longen-Abschnitte gegliedert, aber versetzt zum Tenor, so daß die Motetus-Abschnitte jeweils mit dem zuletzt erklingenden Ton der Tenorabschnitte, d.h. mit der fünften Longa, beginnen. Die Tenorabschnitte setzen mit dem zuletzt erklingenden Ton der Motetusabschnitte ein, d.h. ebenfalls mit der fünften Longa. So ergibt sich folgendes ausgefeilte Schema des Abwechselns und Ineinanderverzahnens:



Nur auf jeder vierten Longa entstehen zweistimmige Klänge, da sonst immer abwechselnd eine der beiden Stimmen pausiert. Nach Beginn eines jeden Tenorabschnitts pausieren jeweils beide Stimmen, so daß es nach jedem zweiten zweistimmigen Klang zu einer "Generalpause" kommt. Das solistische Einsetzen des Tenor danach wird im Hören als Beginn einer Acht-Longen-Einheit empfunden, das zwei Longen spätere Einsetzen des Motetus als Nachfolge.²⁶ Dieser Hör-eindruck wird auch durch den durchgehenden Reim des Motetus-textes auf -o (meist -ato) in *Mors morsu* bzw. -io (meist -tio) in *Mors vite* verstärkt.

Kurz nach Beginn des zweiten Tenordurchlaufs beginnt auch der im ersten *color* noch unregelmäßig gegliederte Motetus in regelmäßige Acht-Longa-Einheiten gegliedert zu sein und sich damit am Tenor zu orientieren. Diese neueinsetzende Regelmäßigkeit des Motetus geht musikalisch unmerklich und unmittelbar aus dem im ersten

²⁶ Bei "verbo humanato" wird sogar imitierend eingesetzt.

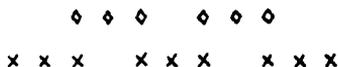
color Vorhergehenden hervor. Die Einsätze dieser neuen Einheiten werden durch nur an dieser Stelle vorkommende *currentes* markiert:



Die Motette schließt mit einem zweistimmigen Klang am Ende eines Motetus-Abschnitts, d.h. mit dem Beginn eines Tenorabschnitts, und wird damit dem Höreindruck gerecht, wonach die Acht-Longen-Abschnitte mit "Generalpausen" enden.

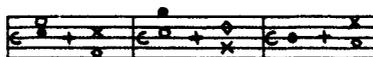
Auch das Triplum in F paßt sich den veränderten Gegebenheiten im zweiten Tenordurchlauf an, jedoch nicht in so konsequenter Weise wie der Motetus. Während im ersten Tenordurchlauf Triplumunterteilungen in Vier- und Sechs-Longa-Einheiten vorherrschen, besteht das Triplum während des zweiten Tenordurchlaufs nur aus Vier- bzw. Acht-Longa-Einheiten, je nachdem, ob sie durch Longapausen in 4 + 4 geteilt sind, oder nicht.

Das Verhältnis von Tenor und Motetus findet bezüglich der Abschnittseinteilung und Verzahnung der beiden Stimmen miteinander in Triplum und Quadruplum eine Entsprechung. Im ersten Teil des Stücks, wo die Melodieabschnitte unterschiedlich lang sind, kongruieren die beiden Oberstimmen weitgehend in der Ausdehnung ihrer melodischen Abschnitte. Im zweiten Teil dagegen tendieren sie dazu, sich ähnlich wie die beiden Unterstimmen zu verzahnen. Das Schema, das jedoch nicht durchgehend zur Anwendung kommt, beruht auf Phrasenlängen zu je vier Longen, deren letzte jeweils durch eine Pause ersetzt ist. Das Quadruplum beginnt mit der dritten Longa des Triplum und überbrückt so die Pause mit seinem zweiten Ton:

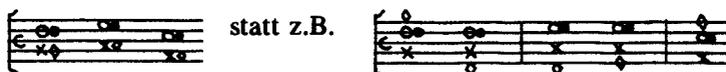


Wenn hinsichtlich der Melodieabschnitte zwei Stimmpaare, die zwischen Tenor und Motetus und die zwischen Triplum und Quadruplum, festzustellen waren, so gilt diese Konstellation auch auf klanglichem Gebiet: Während zwischen Tenor und Motetus gar keine Dissonanzen entstehen, zwischen Triplum und Quadruplum nur wenige, ist

die Mehrzahl aller Dissonanzen des vierstimmigen Satzes auf die problematische Koppelung der beiden Stimmpaare zurückzuführen:



Meist ist es das Quadruplum, das sich zu einseitig am Triplum orientiert und dadurch mit Motetus oder Tenor in Konflikt gerät. Auch die Tatsache, daß das Quadruplum hin und wieder die Gelegenheit, Quinten in dreistimmige Klänge zu erweitern, ungenutzt läßt und sich statt dessen im Einklang zum Triplum hinzugesellt, zeigt die paarweise Anlage des vierstimmigen Satzes:²⁷



Die Verbindung zwischen dem Oberstimmen- und dem Unterstimmenpaar stellt das Triplum her. Es ist zusammen mit oder wenigstens mit Blick auf Tenor und Motetus entstanden und seine Anlage vor allem im zweiten Teil läßt vermuten, daß dabei auch schon an ein komplementär gearbeitetes Quadruplum gedacht wurde. Denn letzteres erfüllt weniger klangliche Aufgaben - obwohl *Mors morsu* ein vierstimmiger Satz ist, kommen keine vierstimmigen Klänge vor -, sondern übernimmt vielmehr die Rolle einer dem Triplum zugeordneten Stimme, und zwar in ähnlicher Weise, wie es das Duplum für den Tenor tut. Daß der Grund dafür nicht in Konsonanzproblemen zu suchen ist²⁸, beweist die Tatsache, daß solche mit Leichtigkeit zu umgehen gewesen wären, wenn nur eine Stimme anders geschlüsselt worden wäre. Es ist deshalb zu vermuten, daß die Vierstimmigkeit

²⁷ Selbstverständlich überwiegen jedoch, trotz der außerordentlich vielen Einklänge (und Einklangsparellen) der beiden Oberstimmen, die Fälle, in denen das Quadruplum zur Erweiterung der Klänge beiträgt.

²⁸ Vierstimmigkeit ist bei gleicher Schlüsselung aller vier Stimmen nur unter Einbeziehung der Terz zu erreichen. Die Terz findet zwar im dreistimmigen wie auch im vierstimmigen Satz Verwendung, gilt jedoch nicht als Konsonanz. Diese vierstimmigen Klänge wären auch nur über e, f, g und a möglich, was zur Eintönigkeit hätte führen können.

keine klanglichen Gründe hat. Es scheint vielmehr die Möglichkeit zu der oben geschilderten paarigen Anlage mit dem komplementären Spiel der Pausenüberbrückung gewesen zu sein, die den Anstoß zur Vierstimmigkeit gab. Dies mag auch der Grund dafür sein, daß die Klausel ausschließlich vierstimmig, nie dreistimmig überliefert ist: Das Triplum und besonders seine relativ regelmäßig wiederkehrenden Pausen im zweiten Teil bekommen erst mit dem komplementären Verhalten des Quadruplum ihren Sinn.

Daß die vierstimmige Klausel bei der Textierung zunächst, d.h. in den frühesten Motettenfassungen doch stimmenmäßig reduziert wurde, liegt daran, daß jede Stimme einen eigenen Text hätte bekommen müssen, was zu Beginn des Motettenschaffens noch ausgeschlossen war.²⁹ Wie Sanders bemerkt³⁰, kommt das Quadruplum der Klausel erst in Mo wieder zu den reduzierten Motettensätzen dazu. Folgt man Sanders Gedankengang, so schließt sich die Frage nach der Vermittlung des Quadruplum in seiner Originalgestalt von den Klauseln über die Mo vorausgehenden Motetten ohne Quadruplum bis hin zu seiner Wiederverwendung in Mo an. Andersons Annahme von einer verlorenen vierstimmigen Motette, die bereits vor der dreistimmigen Motette in F bestanden haben soll³¹, kann aus dem oben genannten Grund, daß nämlich den frühen Fassungen die Mehrtextigkeit noch nicht möglich war, nicht zugestimmt werden. Es ist deshalb zu vermuten, daß sich die Tradierung der vierstimmigen Klausel neben ihrer Motette fortgesetzt hat, die Tradierung des musikalischen Satzes also in zwei parallelen Strängen verlief. Diese Vermutung findet in der Tatsache eine Stütze, daß es außer den Reduktionen keine in den Satz eingreifenden oder ihn sonst in irgendeiner Weise verändernden Bearbeitungen gibt. Dies läßt auf den eingangs erwähnten Grad von Beliebtheit und Respekt schließen, welcher der vierstimmigen Klausel in dieser einen bestimmten Satzart zu einer

²⁹ Siehe die Abschnitte über die anderen, aus vierstimmigen Quellen hervorgegangenen Motetten *Adesse festina* und *De Stephani*.

³⁰ Sanders, Ernest H.: "The Medieval Motet [1967]", *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrader*, 1. Folge, hrsg. v. Wulf Arlt u.a., Bern u.a., 1973, S. 523.

³¹ Anderson, Gordon, A.: "Notre Dame Latin Double Motets ca. 1215 - 1250", *MD* 25 (1971), S. 42.

Sonderstellung verholten hat.³² Der Grund dafür mögen die hoquetusartigen Züge sein, die der Satz aufweist: Der Hoquetus gelangte zu der Zeit, da die Entwicklung der Notation so weit gediehen war, daß auch Pausen und deren Dauer schriftlich ausgedrückt werden konnten, zu besonderem Ansehen. In ihm konnten die neuen Errungenschaften der Notation erprobt werden, und so diente er auch den Theoretikern als dankbares Demonstrationsobjekt für Modus- und frühe Mensuralfragen.³³ Wenn bei der Textierung eine oder sogar zwei Stimmen wegfielen und damit das Hoquetieren z.T. aufgegeben wurde, so mag dieser Verlust auf anderer Ebene kompensiert worden sein: Jetzt sind es die Texte, die einen Teil der Aufmerksamkeit auf sich lenken, wodurch die musikalische Komponente ohnehin ein wenig an Wichtigkeit einbüßt.

Alpha bovi

Auch die dreistimmige Klausel von *Alpha bovi* eignet sich nicht dazu, unverändert in eine dreistimmige Motette mit nur einem Text überzugehen. Die große rhythmische Eigenständigkeit jeder der beiden Oberstimmen - bis hin zum Hoquetus zwischen Motetus und Triplum auf "o" - verbietet eine gleichzeitige Textdeklamation. Die musikalische Struktur der dreistimmigen Klausel hätte nur mit zwei verschiedenen Texten unverändert in eine Motette übergeführt werden können. Das lag aber zu Beginn des Motettenschaffens noch außerhalb des Möglichen.

³² Das nimmt auch Anderson wiederholt an; z.B. *Notre Dame Bilingual Motets*, S. 64 und Anderson, Gordon A.: *The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstedt 1099 (1206)*, Bd. 1, New York, 1976 (Wissenschaftliche Abhandlungen; XXIV/1), S. 210. Smith postuliert die Selbständigkeit der vierstimmigen Klausel, da es kein vierstimmiges Organum gibt, in das die Klausel hätte eingefügt werden können (Smith, Norman E.: *The Clausulae of the Notre Dame School. A Repertorial Study*, Bd. I, Diss. Yale University, 1964, S. 87. Wenn auch dem Postulat selbst zugestimmt werden kann, so ist doch Smiths Argumentation zu überdenken: Warum sollte nicht innerhalb eines einstimmigen Gesanges ein Abschnitt mehrstimmig ausgeführt sein? Zudem ist auch der Choral bereits z.B. in paralleler Mehrstimmigkeit denkbar, so daß die Klausel hier nur noch hinsichtlich ihrer Satzart aus dem Rahmen fiel.

³³ In diesem Sinne äußert sich auch Breidert, Fritz: *Stimmigkeit und Gliederung in der Polyphonie des Mittelalters*, Diss. Universität Leipzig, Würzburg, 1935, S. 17 f. Zum Hoquetus allgemein siehe: Dalglish, William E.: "The Hoket in Medieval Polyphony", *MQ* IV (1969), S. 344 - 363.

In der Klausel ähneln sich beide Oberstimmen sehr in ihrem jeweiligen klanglichen Verhältnis zum Tenor: Jede Stimme erklingt bevorzugt im Einklang und in der Quinte zum Tenor, wobei die Stimmen häufig denselben Ton wählen. Vor allem das Triplum gesellt sich gern im Einklang zu einer der beiden anderen Stimmen, anstatt den zweistimmigen Klängen einen dritten, neuen Ton hinzuzufügen. So hat die dreistimmige Klausel insgesamt nur fünf dreistimmige Klänge (von etwa hundert möglichen!) aufzuweisen. In allen fünf Fällen reichert das Triplum einen Klang zwischen Tenor und Duplum an, indem es entweder die Quinte in der Oktave oder die Terz in der Quinte bildet. Dieser ausgesprochen dünne Satz, der kaum noch als dreistimmig bezeichnet werden kann, erklärt sich äußerlich zunächst durch die gleiche Schlüsselung aller drei Stimmen (c4). Diese bewirkt, daß sich alle drei Stimmen im mehr oder weniger gleichen Tonraum bewegen (die beiden Oberstimmen können wegen ihrer Fünfliniensysteme eine Terz höher steigen als der Tenor in seinem Vierliniensystem), was zwangsläufig zu vielen Einklängen führt, wenn Dissonanzen ausbleiben sollen.

Während sich das Duplum rhythmisch und auch melodisch mit Ausnahme der Hoquetustellen im zweiten Tenorcolor von anderen Dupla in Discantussätzen nicht wesentlich unterscheidet, weist das Triplum ungewöhnliche Eigenheiten auf. Es hat weder einen durchgehenden Rhythmus, noch läßt der melodische Verlauf eine planvolle Struktur erkennen. Lange Notenwerte, teilweise durch Longapausen voneinander getrennt (was das Hoquetieren mit wenigstens einer der beiden anderen Stimmen erlaubt), wechseln mit Passagen in kürzeren Notenwerten ab. Irgendeine Regelmäßigkeit innerhalb der einzelnen Passagen oder in deren Abfolge ist nicht auszumachen. Es kommen keine melodischen Wiederholungen und kein Sequenzieren vor, wie es sonst im Organum häufig der Fall ist. Auch melodische Bezüge zum Duplum fehlen weitgehend.

Dagegen mutet das Triplum wie eine Stimme an, die von einer dritten Person gesungen wird, die die zweite Stimme kennt und spielerisch, ohne weitere vorherige Planung, variiert. Dabei begnügt es sich häufig damit, nur die wichtigsten Töne des Duplum in langen Notenwerten zu bringen, die Duplummelodie also auf ihren Extrakt zu reduzieren, oder die Gerüsttöne des Duplum anders melodisch miteinander zu verbinden - beide Verfahren gehören in den Bereich der Heterophonie und erklären die außergewöhnlich hohe Zahl von

Einklängen zwischen den beiden Oberstimmen. An anderen Stellen im zweiten Tenorcolor reagiert das Triplum auf das hoquetusartige Verhalten von Duplum und Tenor und hoquetiert seinerseits zum Duplum. Dabei ergibt sich unter den drei Stimmen ein spielerisches Abwechseln in der Stimmenkombination. Bisweilen geht das Triplum neue Wege, z.B. im zweiten Teil der zweiten hoquetusartigen Stelle, wo es dem Hoquetus eine seiner wenigen Passagen im regelmäßigen ersten Modus entgegensetzt. Hier wird sogar ein Melodieteil in Abänderung wiederholt:



Trotz der vielen Einklänge ist die Vermutung, das Triplum sei ein anderes, möglicherweise wahlweise zu singendes Duplum, unhaltbar. Eine solcherart frei gestaltete Oberstimme eignet sich nicht als Gegenstimme zum rhythmisch streng durchorganisierten Tenor im Discantussatz. Die aufgezeigten Beziehungen dieser Stimme zum Duplum und zum zweistimmigen Satz als Ganzes zeigen aber, daß die Unregelmäßigkeiten nicht aus Willkür entstanden sind, sondern ihre Gründe haben. Inwieweit das Triplum in dieser Form gleichzeitig mit dem Duplum zum Tenor konzipiert wurde - wofür die Hoquetusstellen sprächen - oder dem bereits bestehenden zweistimmigen Satz womöglich im spielerisch variierenden Mitsingen hinzugefügt wurde - wofür die für einen Discantussatz atypischen Eigenheiten und die vielen Einklänge sprächen - , läßt sich wohl nicht mehr entscheiden.

Bei der Textierung der Klausel wurde deren Triplum fallengelassen. Es wurde wohl nicht für geeignet befunden, zum Zwecke des Vortrags eines gemeinsamen Textes zusammen mit dem Motetus bearbeitet zu werden. An die Möglichkeit, diesem Triplum einen eigenen Text anzupassen und es damit zu erhalten (was bei den vielen Longapausen jedoch schwierig gewesen wäre und mit mindestens viermaligem "o o o" im Text hätte überbrückt werden müssen) war in diesem Anfangsstadium des Motettenschaffens wohl noch nicht gedacht worden. Die Oberstimmen sollten rhythmisch möglichst

gleich beschaffen sein³⁴ und sich auf eine bestimmte Weise zueinander verhalten. Das Triplum sollte auf den Motetus in einer Weise reagieren, die dem Triplum zwar einen gewissen stimmlichen Eigenwert und musikalische Sinnfälligkeit verleiht, es aber doch als aus dem Motetus hervorgegangen erkennen läßt.

In Hu erfährt der Discantussatz über *domino* grundlegende Veränderungen. Das einzige, was weitgehend erhalten bleibt, ist das Duplum. Der Tenor wird durch eine andere, wahrscheinlich frei erfundene, durchgehende Melodie (ohne Einteilung in zwei *colores*) ausgetauscht. Das problematische Triplum wird durch ein neues ersetzt.

Der neue Tenor bewegt sich ausschließlich in der Quart zwischen c und f. Damit wird der oben erwähnten Raumknappheit Abhilfe geschaffen, die u.a. zu den vielen Einklängen und infolgedessen zu dem dünnen, in der Hauptsache reell nur zweistimmigen Satz führte. Die neue Tenorstimme ist durch die ganze Motette hindurch die tiefst klingende Stimme, zu der sich nur an fünf Stellen der Motetus im Einklang gesellt. Damit ist bereits das Problem des ursprünglichen Kernsatzes, die dünne Klanglichkeit, behoben. Der Kernsatz von Hu klingt zweistimmig. Das neue Triplum teilt sich meist den Tonraum zwischen g und d' (selten tiefer) mit dem Motetus. Die beiden Stimmen kreuzen sich oft, was dazu führt, daß sie sich häufig in der Mitte, d.h. auf h, aber auch auf a und c' im Einklang treffen. Da das Triplum mit Ausnahme einer Quart ausschließlich Quint- und Oktavposition zum Tenor bezieht, kommt es an solchen Stellen zu leeren Quint- oder Oktavklängen. Zum Großteil ist der dünne Satz der Motettenquelle durch Austausch von Tenor und Triplum jedoch in einen reellen dreistimmigen Satz übergegangen.

Da von dem dreistimmigen Discantussatz über *domino* nur das Duplum, und selbst das nicht unverändert, in die Motettenversion von Hu einging, ist hier nicht der Tenor, sondern der Motetus der *cantus prius factus*. Nach ihm werden die beiden neuen Stimmen Tenor und Triplum konzipiert. Hierbei scheint dem klanglichen Aspekt das

³⁴ "To fulfill the challenge of making motets (*Alpha bovi* and *Mens fides*) out of such clausulae as *Domino* and *In odo* was at first simply inconceivable, and the triplum was therefore dropped." (Sanders, *The Medieval Motet*, S. 522). Anderson dagegen nimmt eine verlorene dreistimmige Motette als Urform an, deren Triplum dem der Klausel geglichen haben soll (Anderson, *The Latin Compositions*, S. 305 f).

Hauptinteresse zu gelten. Denn ausgehend von der Oktav unter dem c' setzt der Tenor fast immer und wenn möglich in Gegenbewegung zum Motetus Quinten unter die mittleren Töne g , a und h , Oktaven unter die hohen Töne c' und d' und Einklänge zu den Tiefstönen e und f . Nur zweimal erklingen Motetus und Tenor in der Quart. Auf Gegenbewegung wird immer dann verzichtet, wenn der Tenor aus seinem offensichtlich vorher festgesteckten Tonraum $c - f$ ausbrechen müßte. Parallelen sind deshalb keine Seltenheit. Dieser Umstand beweist die oben aufgestellte doppelte Behauptung, der Tenor sei (1.) neu erfunden, um (2.) den Klangraum in der Tiefe zu erweitern und damit die Einklänge der Quelle zu beseitigen. Deshalb bleibt er stets die tiefste Stimme, ungeachtet der Konsequenzen in der Stimmführung.

Das neue Triplum erweitert diesen fast ausschließlich aus Einklängen, Quinten und Oktaven bestehenden zweistimmigen Satz soweit wie möglich zur Dreistimmigkeit. Dabei wird ebenso schematisch vorgegangen wie schon bei der Bildung des Tenors: Einklänge werden zu Quinten aufgestockt, Quinten mit der Quart zum Quintoktavklang erweitert und Oktaven mit der Quint ausgefüllt. Analog zur Tenorbildung, wo die Untergrenze des Tonraums dem Schematismus Einhalt gebot, ist es jetzt die Obergrenze d' , die das Triplum zwingt, Quinten und die beiden Quarten in ihrer Zweistimmigkeit zu belassen und sich dem Motetus im Einklang anzuschließen. Da auch das Triplum sich streng an seinen Tonraum und die Konsonanzen Einklang, (Quart), Quint und Oktav hält, sind Parallelen zwischen ihm und dem Motetus wie vor allem auch dem Tenor (der ja seinerseits innerhalb der ihm auferlegten Einschränkungen schon zur Gegenbewegung strebte) häufig anzutreffen.

Das Resultat dieser geschilderten Verfahrensweise ist ein Satz, der von einem eintönigen, wenn auch nicht gleichmäßigen Wechsel von Quint- und Quintoktavklängen geprägt ist. Nur zweimal, in der Mitte des Satzes, unterbrechen die Quarten die Monotonie. Aufgrund der vielen Parallelen der einzelnen Stimmen untereinander verlaufen auch die zwei- und dreistimmigen Klänge oft parallel.

Gemessen an anderen dreistimmigen Motettensätzen wirkt die H-Version von *Alpha bovi* einfach. Der Satz erweckt den Eindruck, als verberge sich dahinter eine alte Praxis des mehrstimmigen Organum,

deren Klangeindruck jetzt als *res facta* entstehen soll³⁵. Weder Tenor noch Triplum entfalten Melodien, denen Selbständigkeit und eigener Wert im eigentlichen Sinne zuzusprechen wären; keine der beiden Stimmen könnte ohne Motetus bestehen. Der Motette haftet der Charakter des Ungelenken, Schulhaften an, als habe jemand einen Kompositionsversuch unternommen und sich dabei sklavisch an folgende drei Regeln gehalten:

- Als Zusammenklänge sind Einklang, Quint und Oktav, ausnahmsweise auch einmal die Quart erlaubt; alles andere ist strengstens verboten.
- Der Tonraum c-d' ist in zwei Bereiche aufzuteilen: einen tiefen für den Tenor, einen hohen für die Oberstimmen. Die Grenzen dürfen nicht überschritten werden.
- Soweit die ersten beiden Regeln es zulassen, ist Gegenbewegung und Klangwechsel anzustreben.

Angesichts dieser Regeln scheint es eher Zufall zu sein, wenn die ausgewogene Melodik des Motetus an Stellen der Wiederholung in den beiden anderen Stimmen ihre Entsprechung findet, so z.B. bei "Alpha bovi et leoni" - "cui verni et drachoni" und bei "masculo agniculo" - "virgo matri flosculo", wo sich die Gerüststrukturen gleichen und bei den jeweils vier letzten "o", die nahezu identisch sind.

Trotz aller satztechnischen Einfachheiten, die gegenüber der dreistimmigen Quelle und eingedenk des relativ jungen Alters des Codex wohl bedenkenlos als Rückschritt gewertet werden dürfen, ist es dennoch fragwürdig, ob der Komponist der Hu-Version auch für den Verlust der Hoquetusstellen verantwortlich gemacht werden kann. Die Überlieferung der Konkordanzen legt nahe, daß auf den Verfasser dieses Satzes nur der Motetus als einzelne Stimme, ohne Tenor und Triplum gekommen ist. In den Notre-Dame-Handschriften Ma,

³⁵ Treitler, Leo: "Der Vatikanische Organumtraktat und das Organum von Notre Dame de Paris. Perspektiven der Entwicklung einer schriftlichen Musikkultur in Europa", *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* VII (1983), S. 23 - 31 hält es für "eine fundamentale und für die Überlieferung mittelalterlicher Musik charakteristische Tatsache [...], daß nämlich das schriftliche Komponieren' in vielen Gattungen und Traditionen lange nichts weiter war als das Aufzeichnen von Musik, die nach Prinzipien der mündlichen Tradition konzipiert war. [...] Und so ist es viel sinnvoller, daß wir von 'mündlicher' und 'schriftlicher' Komposition, nicht aber von 'Improvisation' und 'Komposition' sprechen." (S. 25)

F und W₂ findet sich das Stück jeweils als zweistimmige Motette. In allen anderen Quellen, und das ist mit Abstand die Mehrheit, wird nur der Motetus mit französischem Text tradiert. Die Wahrscheinlichkeit ist groß, daß dem Komponisten nur diese eine Stimme vermittelt wurde. Da allen der Mensuralnotation vorausgehenden Notationsarten die Dauer von Pausenstrichen aber nicht anzusehen ist, können die in der Einstimmigkeit unmotiviert wirkenden Longapausen an den ehemaligen Hoquetusstellen leicht als Brevispausen gedeutet werden, wie das in Hu geschehen zu sein scheint. Der Vermittlungsprozeß ist also wie folgt zu skizzieren:

dreistimmige Quelle - Notre-Dame-Motetten - einstimmige französische Chansons - Motette in Hu.

Tischlers Meinung, *Alpha bovi* gehöre zu den Motetten, die spanischen Ursprungs sind³⁶, mag für die Version von Hu zutreffen, kann aber nicht für alle Varianten Gültigkeit erlangen.

Homo quo vigeas

Die Differenzen zwischen den drei dreistimmigen Fassungen von *Homo quo vigeas*, nämlich der dreistimmigen Klausel in F und den beiden Motetten in F und W₂, sind beträchtlich. Sie rühren sämtlich von den voneinander abweichenden Tripla her; die Moteti und natürlich auch die Tenores sind in allen drei Fassungen - von unwesentlichen Ausnahmen abgesehen - identisch. Erwartungsgemäß besteht zwischen den beiden Tripla aus F eine engere Verwandtschaft, als zwischen dem Triplum der Klausel aus F und dem Triplum aus W₂. Wo jedoch die beiden Tripla von F unterschiedlich geführt sind, zeigt W₂ eine eindeutige Vorliebe für die Version der Klausel.

Da sich die Textierung der Klausel am Duplum orientiert, das Triplum aber an einigen Stellen rhythmisch vom Duplum abweicht, muß das Triplum, soll es in die Motette übernommen werden, an den Rhythmus des Duplum angeglichen werden:

³⁶ Tischler, *The Earliest Motets*, S. 420.

Quelle:

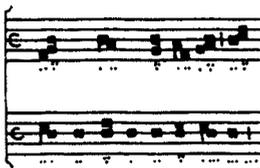


Motette:



Das Motettentriplum von F sucht insbesondere an den Stellen, wo sich das Klauseltriplum zu weit in die tiefen Klangbereiche hinabbeigt, andere Wege als die in der Klausel vorgezeichneten:

Quelle:



Motette:



Dieses Bemühen der Motettenversion von F, das Triplum höher zu legen als in der Klausel und damit die drei Stimmen deutlicher voneinander zu trennen, zeigt sich auch bei "in spe gaudeas. et in fide", "cordibus fidelium" und "hac in via milita gratie". Es hat zur Folge, daß der Gesamtambitus des Triplum um eine Terz steigt, was sich notationsmäßig auf die Schlüsselung auswirkt: Während die Tripla der Klausel und der Motette in W_2 im $c3$ -Schlüssel stehen, ist das Triplum der Motette in F vorwiegend eine Terz tiefer geschlüsselt, hat also eine um eine Terz höhere Lage. Diese höhere Stimmlage geht einher mit dem Charakter der höchsten Stimme, der Oberstimme, die diesem Triplum eigen ist. Begünstigt wird dieses Streben des Triplum nach höherer Lage durch die Tatsache, daß der zweistimmige Satz zwischen Tenor und Motetus etwa zur Hälfte von Quintklängen bestritten wird. Dieses Intervall erlaubt es - vor allem bei verhältnismäßig tief gelegenen Tenores wie *Et gaude* -, durch höhere Töne zu dreistimmigen Klängen aufgestockt zu werden. Doch bleibt die Übernahme der Oberstimmenfunktion strukturell ohne Auswirkungen auf

die melodische Gestaltung; die neue Melodie weist keinen regelmäßigeren Verlauf und nicht mehr Wiederholungen ganzer Phrasen oder kleiner melodischer Teile auf als das Triplum der Klausel. Die Neubildung des Triplum für die Motette aus F hat also eine klare, nach Tonlagen getrennte Dreistimmigkeit zum Ziel. Der Satz zeichnet sich deshalb durch einen weiten Klangraum aus, der gewissermaßen den quantitativen Aspekt von Mehrstimmigkeit darstellt.

Das Triplum der Motettenversion von W_2 dagegen führt zu einer gewissen Dichte in der stimmlichen Anlage des Satzes. Wenngleich auch die beiden Versionen von F schon viele Dissonanzen aufweisen und nicht ausschließlich aus Einklängen, Quint-, Oktav- und Quintoktavklängen bestehen, so ist für den Satz von W_2 ein deutliches Streben nach klanglicher Vielfalt und Differenziertheit festzustellen. Das verstärkte Auftreten von Dissonanzen und vor allem von Terzen mag zum Teil auf die Tatsache zurückzuführen sein, daß sich Motetus und Triplum in W_2 wieder, wie in der Klausel, einen gemeinsamen Tonraum teilen. Doch zeigt gerade die Klausel, daß identische Tonräume der Oberstimmen nicht zwangsläufig zu Reibungen führen müssen; ein etwas höherer Anteil z.B. an Parallelen im Gerüstsatz kann ein problemloses Konsonieren der Stimmen gewährleisten. Demnach sind die vielen Dissonanzen und insbesondere die zahlreichen Terzen als eine Folgeerscheinung der Stimmführung zu verstehen. Zu dem ohnehin schon terzreichen zweistimmigen Satz zwischen Tenor und Motetus - die Terz hält sich hier mit Einklang und Oktav annähernd die Waage - tritt in W_2 ein Triplum, das zu einem Großteil einfach aus dem Motetus entsteht. Es reagiert auf ihn, indem es ihn mit Gegenbewegung beantwortet. Besonders augenfällig zeigt sich das etwa in folgendem Beispiel:



Die in der Zweistimmigkeit schon angelegte Tendenz zur klanglichen Vielfalt wird damit verstärkt.

Die Tatsache, daß sich alle drei Tripla voneinander unterscheiden, das Duplum aber unverändert in die Motetten übernommen wurde, läßt vermuten, daß bei der Bearbeitung der Klausel zur Motette auch für die dreistimmigen Motettenversionen hauptsächlich der zweistimmige Tenor-Duplum-Satz der Klausel Pate gestanden hat. Tatsächlich sind neben der dreistimmigen Klausel auch zweistimmige untextierte Sätze überliefert: eine zweistimmige Klausel in W_1 und eine Discantuspattie innerhalb eines zweistimmigen Organum in F. Sie haben dasselbe Duplum wie die dreistimmige Quelle und alle bekannten Motetten dazu. Doch beweisen die Tripla in F und die oben gezeigten Stellen, wo das Triplum der Klausel für den Textvortrag nur geringfügig verändert wurde, daß die dreistimmige Klausel von F als Ausgangspunkt für die dreistimmige Motette in derselben Handschrift gedient haben muß. Jede dreistimmige Motettenversion, die von W_2 ebenso wie die von F, ist aus der Erkenntnis der dem Vorbild innewohnenden Möglichkeiten und Schwierigkeiten entstanden. Der tiefe Tenor und der Quintenreichtum des zweistimmigen Satzes gaben für ein hohes Triplum in F den Anlaß, der Ansatz zu klanglicher Vielfalt wurde in W_2 ausgenützt.

Diese sorgfältige Art der Bearbeitung setzt eine eingehende Beschäftigung mit dem zu bearbeitenden Material voraus. Es ist also anzunehmen, daß die Komponisten der neuen Tripla über zweierlei, nicht notwendigerweise miteinander verbundenen Fähigkeiten verfügten: Sie mußten zum einen in der Lage sein, etwas Vorgegebenes (1.) analytisch zu erfassen und zu verstehen und (2.) die dem Vorgegebenen innewohnenden Möglichkeiten zu erkennen, und zum anderen mußten sie die gewonnenen Erkenntnisse schöpferisch umsetzen können. Wenn der neue Text von einem Dichter angepaßt wurde³⁷, so setzen diese Leistungen den (theoretisch) geschulten *musicus* voraus.³⁸

³⁷ "Thus it is clear that the creation of the motet was not the work of a musician but rather that of a poet, who discovered the easy adaptability of the *dupla* of Pérotin's *clausulae* to poetic texts. The man in question may well have been the well-known poet Philippe le chancelier, canon and chancellor of Notre Dame from 1217 until his death in 1236 [...]" (Tischler, Hans: "Pérotin and the Creation of the Motet", *MR* 44 (1983), S. 4).

³⁸ Der *musicus* zeichnet sich nach Guido von Arezzo durch sein Wissen um die Musik aus:
 Musicorum et cantorum magna est distantia
 Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica
 Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia

Ave Maria

Die beiden dreistimmigen Motettenfassungen in F und Mo übernehmen den gesamten dreistimmigen Satz der Klausel. Bei der Bearbeitung zur Motette sind nur an solchen Stellen Veränderungen nötig, wo Duplum und Triplum rhythmisch differieren. Der gleichzeitigen Textdeklamation der beiden Oberstimmen wegen werden dreizeitige Longen meist durch Aufspaltung in kleinere Werte mit Tonrepetition in den 1. Modus übergeführt:

Quelle:



Motette:



Quelle:



Motette:

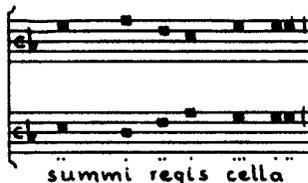


Pausen werden in beiden Stimmen einander angeglichen:

Quelle:



Motette:



Die Eingriffe in die dreistimmige Klausel sind in der Hauptsache kosmetischer Natur, sie rühren nicht an der Struktur des Satzes.

Triplum und Duplum nehmen dem Tenor gegenüber jeweils ähnliche Haltungen ein. Beide stehen sehr häufig in Quinten und Oktaven zum Tenor, untereinander erklingen sie etwa ebenso oft im Einklang. Bei dreistimmigen Gerüstklängen beziehen beide Oberstimmen fast gleich oft Mittel- oder Oberposition. Motetus und Triplum sind demnach gleichermaßen am Ausfüllen und Aufstocken von Klängen beteiligt. Sollte also vor dem dreistimmigen Satz ein zweistimmiger Kernsatz bestanden haben - eine Vermutung, die durch nichts gestützt oder widerlegt wird, auch nicht durch die zweistimmigen Klauseln in F und W_2 , da sie ebenso Reduktionen der Dreistimmigkeit darstellen können³⁹ -, so spricht kein satztechnischer Beweis eindeutig für den Vorzug des Duplum vor dem Triplum als ursprüngliche Discantusstimme zum Tenor.

Die Gleichberechtigung von Duplum bzw. Motetus und Triplum wird durch die Motettenfassung in Mo gestützt, wo jede der beiden Oberstimmen, die in F und W_2 nur einen Text gemeinsam deklamieren, mit einem eigenen Text versehen wurde: Während in der dreistimmigen Fassung von F beide Oberstimmen den Text *Radix venie* vortragen und die Moteti der zweistimmigen Fassungen von Ma und W_2 *Ave maria* (bzw., in einer anderen zweistimmigen Fassung in W_2 *Quant taloete*), ist in der dreistimmigen Fassung von Mo dem Motetus der Text *Ave maria* und dem Triplum der Text *Radix venie* zugeteilt, so daß nun beide Oberstimmen unterschiedliche Texte gleichzeitig vortragen. Anderson nimmt an, daß der Kompilator von Mo beide Texte vorliegen hatte und entweder eine zweistimmige (reduzierte) oder eine dreistimmige Version der Musik, der nur der Text *Ave maria* unterlegt war. Der (originale) Text *Radix venie* wurde dann dem wieder hinzugefügten Triplum beigegeben.⁴⁰ Es scheint wahrscheinlicher, daß wegen der Gleichwertigkeit der Stimmen nicht weiter darauf geachtet wurde, welcher Text welcher Stimme unterlegt wurde.

Die Motette *Ave Maria* mit ihren Konkordanzten zeigt, daß eine dreistimmige Klausel komplett in eine Motette übergehen kann, sofern sich ihr Satz dazu eignet. Als Eignungskriterium gilt die Fähigkeit der Quelle, mit ihren beiden Oberstimmen gleichzeitig und

³⁹ Anderson, *The Latin Compositions*, Bd. 1, S. 158.

⁴⁰ ebenda.

in demselben Rhythmus einen einzigen Text zu deklamieren. Müßte eine der beiden Stimmen zu diesem Zwecke stark bearbeitet werden, wie das bei *Alpha bovi* nötig wäre, wird es vorgezogen, die dreistimmige Quelle zur Zweistimmigkeit zu reduzieren.

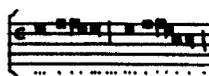
Mens fidem

Für *Mens fidem* ist bereits auf der Ebene der Quellen ein Vergleich angesagt, da zwei Klauseln tradiert sind. Wie der Vergleich der beiden Klauselfassungen mit den Motetten zeigt, geht die Textierung von W_1 aus. So wird gleich zu Beginn der regelmäßiger Rhythmus von W_1 dem aufgesplitterten von F vorgezogen:

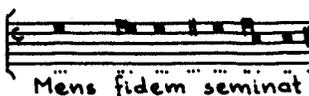
Klausel in W_1 :



Klausel in F:



Motette:



Auch die Stellen "mentem ditam" und "vias devias per hanc fugias arbor fias ut bonum" sind aus W_1 gewonnen:

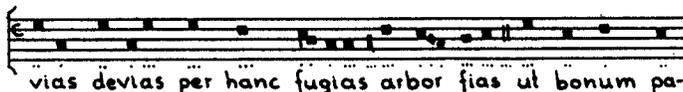
Klausel in W_1 :



Klausel in F:

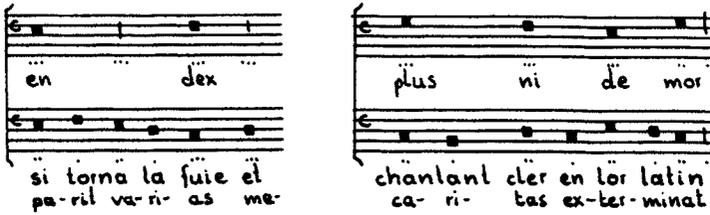


Motette:



Ein Grund für den Vorzug von W_1 vor F mag darin liegen, daß sich der regelmäßiger Rhythmus von W_1 besser zur Textunterlegung

eintextigen Motettenrepertoire, wie es durch schriftliche Quellen bezeugt ist, noch weitgehend ausgeschlossen:



Ein Grund dafür mag in der undifferenzierten Quadratnotation *cum littera* zu suchen sein, die sich für die Aufzeichnung solch differenzierter Rhythmik - zu welchem Zweck auch immer - nicht eignet. Doch kann deshalb von der spärlichen Überlieferung solcher Musik nicht auf eine ebenso seltene Praxis geschlossen werden. Stücke wie *Mors morsu* und *O quam sancta* in F und in Ma belegen die Existenz mehrtextiger Stücke mit unterschiedlicher Oberstimmrhythmik schon im frühen Motettenrepertoire. In der Literatur werden sie gemeinhin als erste Vertreter dieser Art gesehen, wodurch ihnen ein gewisser Sonderstatus zuteil wird. Notationsmäßige Schwierigkeiten lassen jedoch an der Aussagekraft dieser spärlichen Überlieferung doppeltextiger Motetten für das tatsächlich vorhandene Repertoire der Zeit zweifeln. Es ist durchaus denkbar, daß doppeltextige Stücke, die erst in jüngeren Handschriften mit weiter entwickelten Notationen nachzuweisen sind, schon früher zum Motettenrepertoire gehörten und nur wegen des noch unzulänglichen Notationssystems nicht aufgezeichnet werden konnten.

Sanders These, die kompositorische Herausforderung solcher Klauseln wie *In odo* habe die Möglichkeiten frühesten Motettenschaffens überstiegen, weshalb das Triplum der Klausel zunächst fallengelassen worden sei⁴¹, ist aus Gründen der zweifelhaften Repräsentativität der Quellen in Frage zu stellen. Wenn Anderson eine verlorene dreistimmige Motette mit nur einem Oberstimmtext in der Entwick-

⁴¹ Sanders, *The Medieval Motet*, S. 522.

lung zwischen Klausel und Doppelmotette in Betracht zieht⁴², so kann mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß dieses verlorene Triplum nur sehr wenig oder gar nichts mit dem Triplum der Klausel gemein hatte. Doch schließt sich die vermeintliche Entwicklungslücke von selbst, wenn die uns schriftlich überlieferten Quellen nur für die schriftliche, nicht aber für die gesamte Tradition als repräsentativ gewertet werden.⁴³

Zusammenfassung

Allen sieben besprochenen Motetten ist ein Merkmal gemeinsam: Die drei- oder vierstimmigen Vorlagen wurden nur dann komplett in eine drei- oder vierstimmige Motette übernommen, wenn sich der Satz zur gleichzeitigen Deklamation eines gemeinsamen Textes eignete. War das der Fall oder ließ sich der Satz durch geringfügige Änderungen dahin "berichtigen", so wurde er als Ganzes durch Textierung zur Motette (*Ave Maria, Adesse festina, De Stephani*). Wiesen die Oberstimmen der Quellen zu große rhythmische Differenzen auf, so wurde das Triplum entweder stark bearbeitet (*Homo quo vigeas*) oder ganz fallengelassen, um entweder durch ein neues ersetzt zu werden (*Alpha bovi*) oder später, mit einem anderen Text versehen, wieder zu den Reduktionen hinzugefügt zu werden (*Mens fidem, Mors morsu*).

Ein Quellentriplum wurde erst dann für immer aus dem Repertoire gestrichen, wenn es sich nicht als melodisch eigene und dem Motetus gleichwertige Stimme behaupten konnte, d.h. wenn sein Beitrag zur Dreistimmigkeit als ungenügend empfunden wurde. Es mußte nicht

⁴² Anderson, Gordon A.: "Motets of the Thirteenth Century Manuscript La Clayette. The Repertory and its Historical Significance", *MD* 27 (1973), S. 24. Ders., *Notre Dame Bilingual Motets*, S. 110 und - in fast wörtlicher Wiederholung - ders., *The Latin Compositions*, S. 135.

⁴³ In der Literaturwissenschaft setzt sich P. Zumthor für eine vermehrte Beachtung der oralen Tradition im Mittelalter ein: "Dans la civilisation que nous appelons médiévale, la poésie (quel que soit son statut textuel) assume les fonctions que remplit la voix dans les cultures d'oralité primaire." (Zumthor, Paul: *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*. Paris, 1987 (Poétique), S. 241). Aus dieser Sicht heraus ist er versucht, die Hypothese der verlorenen Handschriften zum Mythos zu erklären: "De toutes manières les traditions manuscrites sont ainsi troublées, et les certitudes que l'on attendrait d'elles ne sont souvent que faibles probabilités. D'où, en cas extrêmes, le recours à l'hypothèse de manuscrits perdus, autre mythe peut-être?" (ebd., S. 47).

sofort durch ein geeigneteres Triplum ersetzt werden, sondern die Motette konnte zuerst in - bis zur Einstimmigkeit - reduzierter Form weitervermittelt werden und verschiedene Veränderungen erfahren, bis einer der Traditionsstränge wiederaufgegriffen und die zur Zweistimmigkeit reduzierte Fassung erneut zu einem dreistimmigen Satz bearbeitet wurde.

Das Triplum einer Quelle wurde dann stark bearbeitet, wenn es sich grundsätzlich zur Dreistimmigkeit eignete und nur einige Stellen zu verändern waren, um bestimmten Vorstellungen von Dreistimmigkeit zu entsprechen. Dabei zeigt sich, daß auf drei eigenständige Stimmen wertgelegt wurde, die, auch im Hörergebnis, auf klare Dreistimmigkeit zielten.

Die Tripla und Quadrupla der Quellen wurden dann zunächst fallengelassen und später in derselben Gestalt wieder den Reduktionen hinzugefügt, wenn sie zwar der Drei- bzw. Vierstimmigkeit für würdig erachtet wurden, sich aber nicht zur gleichzeitigen und gemeinsamen Textdeklamation mit dem Motetus eigneten. Daß man sie nicht kurzerhand durch andere Stimmen ersetzt oder bearbeitete, zeugt von ihren besonderen Qualitäten, die es zu erhalten galt. Erst als sich die Motette und auch die Notation so weit entwickelt hatten, daß Mehrtextigkeit möglich wurde, fanden die abgestoßenen Stimmen wieder Aufnahme in ihren ursprünglichen Satzzusammenhang. Über die Weise, wie sie die Zeit bis zu ihrer Reaktivierung überdauerten, lassen sich zwei Vermutungen anstellen: Entweder blieben sie in und mit den Klauseln, parallel zu den reduzierten Motetten, lebendig oder sie existierten bereits mit ihren eigenen Texten in der oralen Tradition, wurden aber aus notationstechnischen Gründen noch nicht schriftlich fixiert.

Ein ganzer Satz schließlich wurde dann aus jeglicher Überlieferung ausgeschlossen, wenn sich seine Kompositionstechnik als überkommen und keiner weiteren Entwicklung fähig erwies.

Zur Dreistimmigkeit erweiterte Motetten mit zweistimmigen Quellen

Zur Dreistimmigkeit erweiterte Motetten gliedern sich in zwei Gruppen: (1) die auch in Ma dreistimmig überlieferten Motetten und (2.) die nur in Konkordanzhandschriften dreistimmigen, in Ma aber

zweistimmig gebliebenen Motetten. Die dreistimmigen Motetten der Madrider Notre-Dame-Handschrift, die aus zweistimmigen Quellen hervorgegangen sind, weisen eine enge Verbindung zu den Motetten der anderen Notre-Dame-Handschriften W_1 , F und W_2 auf. Vor allem F überliefert sämtliche zur Diskussion stehenden Stücke in derselben Form wie Ma; lediglich in *Ecclesie vox hodie* unterscheiden sich die Tripla. Spätere Handschriften, wie Mo, Ba, Cl und Ch, sind nur noch vereinzelt an der Tradierung dieser Dreistimmigkeit beteiligt. Da sich die Überlieferungslage dieser Motettengruppe erheblich von derjenigen der in Ma zweistimmigen, in F, W_2 und hauptsächlich späteren Handschriften aber dreistimmigen Motetten unterscheidet, ist die Gemeinsamkeit der stark auf den Notre-Dame-Kreis beschränkten Dreistimmigkeit herauszuarbeiten. Sie kann sich, nachdem auch die Eigenheiten späterer dreistimmiger Sätze, die in Ma nur in zweistimmigen Versionen vorliegen, bestimmt und mit den älteren verglichen sein werden, als der Grund für das Versiegen dieser Dreistimmigkeit erweisen. Zugleich kann mit dem Wissen um verschiedene Arten von Dreistimmigkeit zu Ludwigs These von den Reduktionen in Ma⁴⁴ Stellung bezogen werden.

Wie bereits im Kapitel zu den aus drei- und vierstimmigen Vorlagen hervorgegangenen Motetten, soll auch in diesem Abschnitt die Befragung der dreistimmigen Sätze nach ihren kompositionstechnischen Merkmalen aufs engste mit der Untersuchung ihrer Quellen verknüpft sein. In der Annahme, daß sich die Konzeption der zweistimmigen Quellen original auf die Zweistimmigkeit beschränkt, sie also nicht schon eine im voraus miteingeplante oder tatsächlich vorhandene, aber nicht überlieferte Dreistimmigkeit beinhalten, ist die Zweistimmigkeit der zu dreistimmigen Motetten erweiterten Quellen auf ihre Voraussetzungen für die Dreistimmigkeit zu prüfen. Denn die Dreistimmigkeit baut auf der Zweistimmigkeit auf und hat sich an dieser zu orientieren.

Da die zweistimmige Quelle also gewissermaßen den Kern alles weiteren darstellt, ist es sinnvoll, sie in Anlehnung an Ernst Apfel als "Kernsatz" zu bezeichnen. Wenngleich Apfel diesen Begriff im Zusammenhang mit dem ersten Kyrie der Messe von Machaut definiert, so trifft der Begriff doch der Sache nach auch auf die hier zur Dis-

⁴⁴ Ludwig, Repertorium, Abt. I, S. 138.

kussion stehenden Stücke zu. Der Kernsatz entsteht durch die Hinzufügung einer zweiten Stimme zu einem vorgegebenen Tenor. Diese beiden Stimmen bilden "miteinander den vollkommensten und glatte-
sten aller zweistimmigen Sätze innerhalb des [mehr-]stimmigen Satzes [...], so daß ihr Satz zustande gekommen sein muß, als [die weiteren Stimmen noch nicht] vorhanden waren und dadurch die Wahl der Konsonanzfolgen erschwerten oder beeinträchtigten."⁴⁵

Dreistimmige Motetten in Ma

Die Vertreter der ersten Gruppe sind *Ad veniam*, *De gravi*, *Deo confitemini*, *Ecclesie vox hodie*, *Formam hominis*, *Hodie marie*, *Laudes referat*, *O quam sancta*, *Qui servare* und *Serena virginum*. Zu *De gravi* ist weder eine Quelle bekannt, noch gehört diese Motette zum eigentlichen Hauptcorpus der Handschrift. Sie wurde von einer späteren Hand auf einer leeren Seite am Beginn des Codex nachgetragen. Da sich auch ihr Satz grundlegend von den dreistimmigen Motetten des Hauptcorpus unterscheidet und - wie *O quam sancta*, wofür aber wenigstens eine Quelle nachzuweisen ist - ein späteres Kompositionsstadium spiegelt, kann sie nicht der Beantwortung der an das Hauptrepertoire gerichteten Fragen dienen. Ihre Betrachtung sei deshalb aus dieser Gruppe ausgeklammert und auf die zweite Gruppe verschoben.

Deo confitemini

Deo confitemini ist die einzige Motette in dieser Gruppe, die in allen vier großen Notre-Dame-Handschriften dreistimmig überliefert ist. W₂ bietet dieselbe dreistimmige Fassung außerdem mit französischem Text und zu beidem die zweistimmigen Reduktionen. Als einzige spätere Handschrift beinhaltet nur noch Hu diese im Notre-Dame-Kreis offenbar so beliebte Motette, jedoch ohne Triplum.

Der Kernsatz fällt wegen seines ungewöhnlich hohen Anteils an Terzklängen auf. Sie sind in der hohen Lage und dem geringen Ambitus des Tenors begründet, der sich ausschließlich in dem Quart-
raum über c' bewegt. Da einerseits das a', wohl aus rein pragmatischen Gründen, in allen Stimmen der höchste Ton ist, aber andererseits vermieden wird, daß sich das Duplum bei Stimmkreuzung in

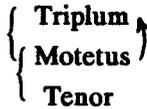
⁴⁵ Apfel, Ernst: *Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven, 1982 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 82), S. 127.

allzu tiefe Lagen begibt, was die Rückkehr in die natürliche Lage über den Tenor erschweren könnte, verwundert es nicht, in diesem Kernsatz keine Oktaven zu finden. Würde die Terz als dissonantes Intervall nicht verwendet, bliebe dem Duplum nur die Möglichkeit, sich in Einklängen, Quarten und Quinten zum Tenor über dem c' zu bewegen. Das häufige Vorkommen der Terz ist also ein Resultat des beengten Handlungsfeldes, in dem es fast zwangsläufig zu Reibungen kommen muß. Je höher der Tenor steigt, desto knapper wird der Spielraum. So entstehen die meisten Quinten und Quarten über c', auf d' und e' konzentrieren sich die Einklänge, und das e' stellt in diesem Satz den Scheidepunkt für Stimmkreuzung dar: Terzen gibt es ebenso viele über d' wie unter e' und Quarten über d' wie unter f'. Daß der Kernsatz mit einer Terz eröffnet wird und es die Terz ist, die das Dilemma des in seinen Möglichkeiten vom Cantus stark eingeschränkten Discantus beseitigen hilft, ist anzunehmen, daß dieses Intervall ungeachtet seiner Dissonanzqualität bewußt gesucht wurde. Die musikalischen Gegebenheiten erfordern die Verwendung der Terz und legitimieren sie damit.⁴⁶

Mit dem hinzutretenden Triplum wird der zweistimmige Kernsatz zur Dreistimmigkeit erweitert. Die beiden Oberstimmen bewegen sich größtenteils in Gegenbewegung zueinander, was wegen ihrer gleichen Lage zu häufigen Stimmkreuzungen führt. Die Terz spielt im Oberstimmensatz dieselbe Rolle wie im Kernsatz. Soweit die melodische Führung des Triplum es erlaubt, stockt es Einklänge zu Terzen oder Quinten auf, Terzen zu Terz-Quint-Klängen und füllt leere Quinten mit der Terz aus. Zu Oktavklängen kommt es auch in der Dreistimmigkeit nicht. Die klangliche Erweiterung des Kernsatzes scheint jedoch nicht die Hauptaufgabe der neuen Stimme zu sein. Wie die Dissonanzen des Triplum zum Tenor beweisen, orientiert sich das Triplum weniger an dem kompletten Kernsatz als nur an dessen Discantus, zu dem es keine Dissonanzen bildet. Das melodische und

⁴⁶ Apfel, Diskant, S. 31: "Das Verschwinden der Quart als Konsonanz kann im Sinne des Wandels der Konsonanzauffassung verstanden werden." Sasse, Götz D.: *Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis*, Diss. Universität Berlin, 1940, S. 130: "[...] im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts tritt sie [= die Terz] schon in dem Maße hervor, wie sich die Quarte als Einzelintervall [...] verliert." Gut, Serge: "La notion de consonance chez les théoriciens du Moyen Age", *AMI XLVIII* (1976), S. 27: "Dès la fin du XIIe siècle, nous trouvons pour la première fois la quarte parmi les dissonances."

klangliche Verhalten des Triplum zum Motetus ähnelt dem des Motetus zum Tenor. Dadurch wird eine ursprünglich konsonante Zweistimmigkeit zur dissonanten Dreistimmigkeit erweitert. Zu dem Kernsatz bildet sich ein zweiter zweistimmiger Oberstimmensatz, der sich klanglich mit dem ersten nicht vereinbaren läßt.⁴⁷



Worauf die vergleichsweise weite Verbreitung dieser Motette zurückzuführen ist, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen⁴⁸. Der Überlieferungsstop dagegen ist wohl der problematischen Stimmen- bzw. Satzkombination zuzuschreiben. Da der bisweilen im Stimmtauschverfahren gearbeitete Satz mit einem Verlust des Triplum seinen Reiz grobenteils einbüßen würde, erfährt er auch kein Weiterleben in Reduktionen oder Bearbeitungen.

⁴⁷ Sanders Behauptung, solche "contrapuntal clashes result from the combination of two 'harmonic' traditions, one, that of the early clausula, favoring the fourth, while the conductus, 'qui etiam secundarias recipit consonantias' < Discantus positio vulgaris, CS I, S. 96b >, admits the third." (The Medieval Motet, S. 515), kann wegen der vielen Terzen schon in der zweistimmigen Klausel nicht uneingeschränkt zugestimmt werden. Zu Andersons Annahme, die Motette habe zunächst für kurze Zeit als zweistimmige Motette bestanden, bevor ihr das Triplum hinzugefügt wurde (The Latin Compositions, S. 31 f), besteht kein zwingender Grund; sein Argument, es gäbe auch keine dreistimmige Quelle, aus deren Textierung die dreistimmige Motette unmittelbar hätte hervorgehen können, ist leicht dadurch entkräftet, daß die Textierung des Duplum zeitlich mit der Hinzufügung des Triplum hat einhergehen können. Die Bearbeitung der zweistimmigen Quelle kann unmittelbar zu einer dreistimmigen Motette geführt haben, ohne daß eine zweistimmige Motette als Zwischenschritt existiert haben muß.

In den zu den einzelnen Motetten folgenden Satz schemata zeigen Pfeile genetische Beziehungen an: Sie beginnen bei der Stimme/dem Stimmenverband, worauf sich eine neu hinzutretende Stimme bezieht und sie zielen auf die neue Stimme. Die geschweiften Klammern fassen zusammengehörige Satzverbände innerhalb der Dreistimmigkeit zusammen.

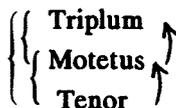
⁴⁸ Baltzer, Rebecca A.: *Notation, Rhythm, and Style in the Two-Voice Notre Dame Clausula*, Boston, 1974, S. 51 f macht die notationsmäßig äußerst regulär geartete Klausel dafür verantwortlich, "since the accomodation of text could be handled in a clear fashion.". Aber auch das besonders einleuchtende Text-Melodie-Verhältnis oder die immer wiederkehrende und variierte Melodiefloskel aus dem Beginn des Triplum, die auch zum Stimmtausch herangezogen wird, können dazu beigetragen haben.

Laudes referat

Eine andere Überlieferungslage als *Deo confitemini* weist *Laudes referat* auf. Diese Motette ist in allen vier großen Notre-Dame-Handschriften enthalten, findet jedoch keine Aufnahme in spätere Sammlungen mehr. *Deo confitemini* und *Laudes referat* gehen auf dieselbe Vorlage zurück: Zwei unmittelbar aufeinanderfolgende Discantuspartien im Versus des Ostergraduale *Haec dies* über "domino" und "quoniam". F trennt diese beiden Discantuspartien durch ein Ultimamelisma der Oberstimme über domino voneinander, W₂ durch einen deutlichen Trennungsstrich und durch die Großschreibung des Anfangsbuchstaben von "Quoniam". Da sich diese Stücke nur im Organumverband, nicht auch als unabhängige Klauseln in den Handschriften finden, ist der Grad ihrer musikalischen Trennung voneinander nicht sicher zu bestimmen. Als Motetten sind die Stücke schon wegen der verschiedenen Tenortexte getrennt, doch bleibt die ursprüngliche genetische Zusammengehörigkeit insofern erhalten, als *Laudes referat* in den Handschriften stets nach *Deo confitemini* notiert ist. In W₁ und Ma, wo die Tenores ganz fehlen, bietet allerdings nur die Schreibweise des Motettentextes Anhaltspunkte für das Verständnis der Stücke als Ein- oder Zweiheit. In beiden Handschriften schließt *Laudes referat* unmittelbar im gleichen System an *Deo confitemini* an, wobei in Ma der Textbeginn von *Laudes referat* mit einem (allerdings fehlenden) Initialbuchstaben deutlich markiert ist, während er mit Punkt und einer normalen Majuskel in W₁ fast unkenntlich bleibt. In W₂ beginnt zwar jeder Oberstimmensatz mit einem großen Initialbuchstaben, aber der Tenor für beide Motetten findet sich nach *Laudes referat*, und lediglich eine Unregelmäßigkeit in der Modalnotation - bedingt auch durch die neue Silbe quo- - deutet dessen Aufspaltung in zwei Stücke an. In F ist die Folge *Deo confitemini* - *Laudes referat* nur unmittelbarer Natur, da sich jeder Motette bzw. jedem Oberstimmensatz zunächst der dazugehörige Tenor anschließt.

Obwohl das Bewußtsein für die gemeinsame Herkunft offensichtlich auch noch im Motettenstadium gegenwärtig ist, erfahren beide Motetten eine unterschiedliche Tradierung. Da der dreistimmige Satz von *Laudes referat* in einigen Punkten andere Merkmale als der von *Deo confitemini* aufweist, ist danach zu fragen, ob darin der Grund für die verschiedenartige Überlieferung liegt.

Ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden Sätzen besteht im Stimmenambitus. Der Tenor von *Laudes referat* reicht von g - g', wovon er die Quint a - e' bevorzugt und damit den Oberstimmen Freiheit einräumt. Diese halten sich hauptsächlich über dem Tenor, zwischen c' und g' auf. Begibt sich der Tenor in dieselbe Lage, kommt es, wie bei *Deo confitemini*, schon im Kernsatz zu Terzen. In tieferer Lage bietet er jedoch die Möglichkeit zu größeren Intervallen. Der Satz ist also klanglich vielfältiger, die Stimmen lagenmäßig klarer voneinander getrennt und die kompakte Stimmenkombination von *Deo confitemini* wird in *Laudes referat* etwas aufgefächert. Wenn auch der Oberstimmensatz zwischen Motetus und Triplum in *Laudes referat* dem von *Deo confitemini* in Gestaltung und Lage fast gleicht (Gegenbewegung, konsonant, melodische Entsprechung), so kommt es doch wegen des anders gearteten Tenor zu wesentlich weniger Dissonanzen im dreistimmigen Satz. Lediglich an zwei Stellen führt die einseitige Orientierung des Triplum am Duplum zu Unstimmigkeiten mit dem Tenor. Dasselbe Verfahren, einen zweistimmigen Kernsatz zur Dreistimmigkeit zu erweitern, hat also nicht denselben Satz zur Folge, wenn von unterschiedlichen Voraussetzungen ausgegangen wird.



Da sich nun die beiden Motetten nicht in ihren Oberstimmensätzen, wohl aber in der Dreistimmigkeit voneinander unterscheiden, liegt die Vermutung nahe, daß die Trennung der ursprünglich sehr eng zusammengehörigen Quellen in zwei unabhängige Motetten auch mit der Dreistimmigkeit in Zusammenhang steht. Vor allem in Ma und W_1 , wo die Tenores fehlen und deshalb eventuell eine Ausführung ohne Tenor in Betracht zu ziehen ist, werden die beiden Motetten nur undeutlich getrennt - dies gilt ganz besonders für W_1 ⁴⁹. In W_2 werden die zweistimmigen Motettenfassungen wie ihre Quellen unmittelbar nacheinander überliefert, als dreistimmige Motette nimmt W_2 nur *Deo confitemini* auf. Die jeweils zweistimmigen Oberstimmen- und Kernsätze sind in beiden Motetten in der gleichen Art kompo-

⁴⁹ Inwiefern alle in W_1 enthaltenen Motetten als tenorfrei, d.h. als Conductus zu verstehen sind, darauf wird an anderer Stelle einzugehen sein (siehe S. 99 ff und 171 f)

niert; in der Zweistimmigkeit unterscheiden sich *Deo confitemini* und *Laudes referat* kaum und können deshalb als ein Ganzes gesehen werden. Erst die Kombination der beiden jeweiligen Stimmpaare führt zu größeren Unterschieden, die die beiden Stücke voneinander trennt und verschiedene Tradierungen auslöst.

Da sich die Dreistimmigkeit von *Laudes referat* gegenüber der von *Deo confitemini* als die unproblematischere darstellt, ist zu fragen, weshalb gerade dem dissonanzreicheren Satz mehr Interesse zuteil wurde als dem klanglich "richtigeren". Offensichtlich war der klangliche Aspekt nicht alleiniges Kriterium für die Beliebtheit eines Stückes. Melodische Ausgewogenheit, satztechnische Raffinessen wie z.B. Ansätze zum Stimmtausch in *Deo confitemini* und auch das Verhältnis zwischen Musik und Text können Dissonanzen zur Nebensache werden lassen.⁵⁰

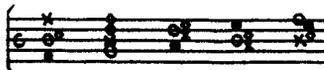
Serena virginum

Eine Sonderstellung in der Gruppe der aus zweistimmigen Quellen entstandenen dreistimmigen Motetten nimmt aus verschiedenen Gründen *Serena virginum* ein. Diese Motette setzt sich aus vier Klauseln mit insgesamt fünf Tenorwiederholungen zusammen und ist somit - von *Adesse festina* abgesehen - die längste Motette des Notre-Dame-Kreises überhaupt. Auch in der Stimmenzahl überbietet *Serena virginum* die anderen Motetten: In F ist der zweistimmige Kernsatz zur Vierstimmigkeit erweitert, und auch W_1 überliefert drei Oberstimmen, allerdings ohne Tenor. Damit ist Gelegenheit der Frage nachzugehen, ob der dreistimmige Oberstimmensatz dem zur Dreistimmigkeit erweiterten Kernsatz entspricht - d.h., ob im dreistimmigen Oberstimmensatz nun Motetus und Triplum den Kernsatz bilden, zu dem das Quadruplum, das zum Motetus oft dissonant klingt, hinzugefügt wird. Schließlich hat noch die Überlieferungslage einige Besonderheiten aufzuweisen, an die verschiedene Fragen geknüpft werden können. Das sind zum einen die einstimmige Fassung in Graz mit adiastematischen Neumen und zum anderen die zwei dreistimmigen Fassungen in LoA, beide mit "in Partitur" notierten Tenores, deren eine ohne Text, die andere mit unter der Tenorstimme notiertem Text überliefert sind.

⁵⁰ So werden Dissonanzen häufig zugunsten von Melodiewiederholungen zugelassen.

Der zweistimmige Kernsatz von *Serena virginum* ähnelt dem von *Laudes referat*: Der Tenor hält sich hauptsächlich im oberen Bereich c' - g' seines Gesamtambitus g - g' auf. Da auch der Motetus diesen oberen Quintbereich bevorzugt, um nicht zu tief unter den Cantus zu tauchen, überwiegen die Klänge kleiner Intervalle: Einklang, Terz, Quint und Quart. Zur Dreistimmigkeit erweitert ist *Serena virginum* wegen der vielen Dissonanzen zwischen Tenor und Triplum, die die Hälfte aller dreistimmigen Klänge ausmachen, eher mit *Deo confitemini* zu vergleichen. Auch in *Serena virginum* ist es nicht die Hauptaufgabe des Triplum, Dreistimmigkeit zu erzeugen. Das Triplum soll vielmehr dem Motetus als ein aus der Reaktion auf ihn gebildetes Pendant gegenüberstehen, so daß daraus ein gültiger zweistimmiger Satz entsteht. So macht die Dreistimmigkeit nur ein Drittel des Satzes aus (davon die Hälfte Dissonanzen!), während Motetus und Triplum fast durchweg in Gegenbewegung oder sonstiger melodischer Entsprechung⁵¹ geführt sind.

Wird dieser Dreistimmigkeit noch eine vierte Stimme hinzugefügt, so erhöht sich zwar die Zahl der zwei- und dreistimmigen Klänge beträchtlich - sogar einige vierstimmige ergeben sich - aber auch die Dissonanzen nehmen weiter zu. Sie entstehen dadurch, daß das Quadruplum in seinem Bestreben, den zweistimmigen Oberstimmensatz zur Dreistimmigkeit zu erweitern, den Tenor, wie es schon das Triplum tat, weitgehend ignoriert. So werden nicht nur konsonante Klänge dissonant, sondern zu ohnehin schon dissonanten Klängen tritt eine weitere Dissonanz hinzu:



An den wenigen Stellen, wo Triplum und Motetus dissonant klingen, orientiert sich das Quadruplum am Motetus und bildet eine Konsonanz zu ihm. Doch sind entsprechende Fälle zu selten, um daraus schließen zu können, der Motetus habe, als früher entstandene Stim-

⁵¹ "Melodische Entsprechungen" ohne klangliche Rücksichten sind an den Stellen besonders gut einzusehen, wo der Motetus vorwiegend auf einer Tonhöhe bleibt, da Gegenbewegung für das Triplum hier nicht möglich ist (siehe z.B. "... paris O maria mater pia stella maris singularis stella ...").

me, eine größere Autorität als das Triplum. Der dreistimmige Oberstimmensatz ist bis auf wenige Ausnahmen konsonant, so daß zumindest klanglich keine Hierarchie unter den Stimmen zu beobachten ist.

Wenn Triplum und Quadruplum ohne Bezug zum Tenor stehen und dem Triplum die Rolle des melodischen Gegenstücks zum Motetus zukommt, so bleibt noch die Rolle des Quadruplum im Oberstimmensatz zu bestimmen. Nachdem ein ähnliches Verhalten wie das des Triplum ausgeschlossen ist, da es unweigerlich zu Parallelen mit einer der beiden anderen Stimmen führen würde, liegt die Aufgabe des Quadruplum hauptsächlich im klanglichen Bereich: Es sorgt für die stimmenmäßige Erweiterung des Satzes, indem es unter möglicher Vermeidung der schon besetzten Tonhöhen Einklänge zu zweistimmigen und bereits zweistimmige zu dreistimmigen Klängen erweitert. Als Folge davon hat der gesamte Oberstimmensatz kaum Einklänge aufzuweisen, wogegen die Zahl der Quinten und Dreiklänge zu gleichen Teilen die Hälfte des Satzes bestreiten. Da auch das Quadruplum den Quartbereich unter dem *c'* meidet und nur dann so tief sinkt, wenn es in der oberen Quinte *c' - g'* kaum noch melodische Entfaltungsmöglichkeiten hat⁵², begegnen große Intervalle selten. Die Melodie des Quadruplum ergibt sich somit als Folge seiner klanglichen Aufgabe: Bleiben Motetus und/oder Triplum vorwiegend auf einer Tonhöhe, durchläuft das Quadruplum den gesamten zur Verfügung stehenden Klangraum *g - g'* und nimmt dabei, soweit möglich, noch Gelegenheiten zur Gegenbewegung wahr⁵³; herrscht zwischen Motetus und Triplum Gegenbewegung, behält das Quadruplum eine mehr oder weniger gleichbleibende Lage bei⁵⁴.

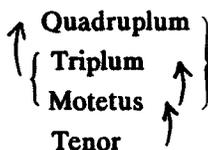
Die Rolle des Quadruplum im dreistimmigen Oberstimmensatz kann also als die einer in Abhängigkeit von beiden vorgegebenen Stimmen stehenden klanglichen Dienerin umschrieben werden. Ähnlich dem Triplum des zur Dreistimmigkeit erweiterten Kernsatzes ignoriert es den Tenor und richtet sich nur nach den Oberstimmen.

⁵² z.B. bei "gens misella tollite", "ecce lac infantium ecce manna" (im dritten *color*) und "nostra timpanistria" (im fünften *color*).

⁵³ z.B. "virum deum ... singularis" (im 2. *color*) und "balsamus mellita ... mirra trita" (im 4. *color*).

⁵⁴ z.B. "laquei predonis" (im 4. *color*), "plausu leti trino" (im 5. *color*), "gens misella tollite" (im 3. *color*)

Innerhalb des Oberstimmensatzes bezieht es sich auf den bereits bestehenden zweistimmigen Motetus-Triplum-Satz und sucht diesem als Ganzes gerecht zu werden:



In der Literatur konzentriert sich die Diskussion um *Serena virginum* schwerpunktmäßig auf die Frage, ob das Stück mit oder ohne Tenor aufzuführen sei⁵⁵. In bezug auf die Tradierung gilt seit der Erkenntnis, daß W_1 nicht die älteste Handschrift und *Serena virginum* ein Kontrafakt des *Manere*-Textes ist, der von Anderson wie folgt zusammenfassend skizzierte Überlieferungsvorgang⁵⁶: Klauseln - W_2 - W_1 und F - LoA und Ma. Die fragmentarische Überlieferung in StS_1 ist der in W_2 zuzuordnen. Die einstimmig neuemierte Fassung in Graz muß aus textlichen Gründen als aus einer nach W_2/StS_1 gelegenen Fassung entstanden eingestuft werden.

Obwohl die neue Melodie von Graz und vor allem ihr Auftreten inmitten hauptsächlich marianischer Hymnen zunächst an eine liturgische Umdeutung des Stücks denken läßt, so bestätigt sie doch nur die in einer Rubrik von LoA vorgenommene Klassifizierung von *Serena virginum* als Prozessionsmusik⁵⁷. Hymnen sind liturgisch vielseitig verwendbar und werden auch in Prozessionen gesungen.⁵⁸ Die strophische Anlage von Musik und Text, bedingt durch seine Zusammensetzung aus vier Klauseln mit insgesamt fünf *colores*, legt eine Einordnung als Hymnus nahe. Dies widerspricht nicht der von Harrison

⁵⁵ Auf diese Frage wird später einzugehen sein.

⁵⁶ Anderson, *The Latin Compositions*, S. 219.

⁵⁷ Artt, Wulf: *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, Darstellungsband, Köln, 1970, S. 231. Stenzl, Jürg: *Die vierzig Clausulae der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale Latin 15139 (Saint Victor - Clausulae)*, Bern u.a., 1970 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft; II, 22), S. 160.

⁵⁸ Jungmann, Josef A.: *Missarum sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Bd. 2, Wien u.a., ⁵1962.

entwickelten These, auf "benedicamus domino" endende Stücke können immer als *Benedicamus*-Ersatz in der Liturgie Verwendung finden⁵⁹, da auch das *Benedicamus*, mit oder ohne Tropus, bei vielerlei Gelegenheiten eingesetzt wird.⁶⁰ Welcher liturgische Ort auch immer der aus Discantuspartien hervorgegangenen Motette generell zukommen mag⁶¹, *Serena virginum* als Prozessionsmusik, marianischer Hymnus, *Benedicamus*-Ersatz - all das spricht von einer großen Offenheit und Beweglichkeit der Liturgie.

Die verschiedenen Verwendungsmöglichkeiten von *Serena virginum* und die damit sich ändernden Anforderungen, die ein bestimmter Verwendungszweck im Einzelfall an die Musik stellt, mögen auch für die unterschiedlichen Fassungen mitverantwortlich sein. Andererseits belegt die Vielfalt der Überlieferungen das Experimentierstadium, in dem sich die Komposition bei dem Versuch befindet, mehr als zwei Stimmen im Discantussatz zu vereinen⁶². Diese noch ungefestigte Kompositionstechnik steht in enger Verbindung mit der Flexibilität in der liturgischen Verwendung. Die Gattungsgrenzen sind solange fließend, bis sich nach einiger Praxis ein Kanon von Merkmalen herausbildet, der die Gattung konstituiert.⁶³

Qui servare

Der Kernsatz von *Qui servare* hebt sich u.a. wegen seiner Regelmäßigkeit von anderen Kernsätzen ab. Diese Regelmäßigkeit umfaßt zum einen die melodische Gliederung des Motetus in je zwei Tenor-

⁵⁹ Harrison, Frank Ll.: *Music in Medieval Britain*, London, 1958 (Studies in the history of music), S. 122 ff.

⁶⁰ Jungmann, *Missarum sollemnia*, S. 539 und Art. "Benedicamus Domino" in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sanders, *The Medieval Motet*, S. 509, Anm. 44, bemerkt, daß es für den Einsatz der Klauseln während des Canon Missae bzw. als Ersatz für das *Benedicamus* im Offizium "no direct evidence" gäbe.

⁶¹ Siehe S. 177.

⁶² Baltzer, *Notation*, S. 271.

⁶³ Der weitere Fortgang dieses Prozesses ist gewöhnlich der, daß die Merkmale zu Vorschriften und Regeln uminterpretiert und eine Weile von der Praxis befolgt werden, bis man sich durch sie beengt fühlt und gegen sie verstößt oder angeht (vgl. die Poetik des Aristoteles, die als deskriptive Gattungspoetik konzipiert ist, in Italien im 16. Jh. zur normativen Poetik uminterpretiert und spätestens im 20. Jh. von Theorien zur offenen Dramenform verdrängt wurde).

dines, d.h. je acht Longen, deren letzte eine abschließende Pause ist⁶⁴, zum anderen umfaßt sie die klangliche Anlage. Bedingt durch den die ganze Oktave f - f' relativ gleichmäßig ausnutzenden Tenor, kommt es zu einer zahlenmäßig ausgewogenen Bildung von Einklängen, Quarten und Quinten mit dem Discantus. Die Oktav begegnet selten, da sie den Tenor an einer seiner beiden Ambitusgrenzen voraussetzt. Als Dissonanzen treten nur zwei Terzen und eine Sext auf. Wegen der vielen Quarten kann der Kernsatz in bezug auf seine Klangqualitäten als archaisch bezeichnet werden. Ebenso regelgetreu wie die Klangqualität wird der Klangwechsel im Zusammenhang mit der Stimmführung gehandhabt: Gegenbewegung bei ständigem Klangwechsel bewirkt einen fast dissonanz- und parallelenfreien Satz.

Wenn auch *Qui servare* Tischler bereits 1942 fremd anmutet⁶⁵, so ist es doch Bukofzers Verdienst, 1953 die musikalische Identität der Motette und ihrer Klausel mit einer als "optional addition"⁶⁶ dem zweistimmigen Conductus *Columbe simplicitas* (F, fol. 328v - 329r und Hu, Nr. 148, letztere Überlieferung ohne besagten Anhang) hinzugefügten Cauda *Benedicamus Domino* bemerkt zu haben. Der für Caudae eher ungewöhnliche modalrhythmisch geordnete Tenor liturgischer Herkunft bestimmt nach Bukofzer die Klausel als ursprüngliche Komposition. Der spätere Gattungswechsel und damit Funktionswandel⁶⁷ mag durch die nun wiederum für Klauseln wenig typische melodische Regelmäßigkeit und archaische Klanglichkeit begünstigt worden sein. Diese beiden Satzmerkmale dürften auch die für Motetten ungewöhnliche mehrstrophige Textierung begründen. Gleiche Phrasenlängen der Musik ermöglichen gleiche Verslängen, die ihrerseits einer regelrechten Strophenbildung entgegenkommen. Doch kann die Mehrstrophigkeit bereits eine Folge des Gattungswechsels sein; beim Conductus begegnet sie häufig. W₁ und die beiden Oxfor-

⁶⁴ Ausnahme: der letzte *ordo* wird an den vorhergehenden angehängt; der Tenor besteht aus einer ungeraden Anzahl von *ordines*, so daß am Schluß ein *ordo* allein übrig bleibt.

⁶⁵ Tischler, *The Motet*, S. 153: Wegen der ihm suspekt vorkommenden rhythmischen Regelmäßigkeit der Phrasenenden (1 Phrase = 4 Longen) schlägt er "a non-Parisian origin" vor.

⁶⁶ Bukofzer, Manfred R.: "Interrelations between Conductus and Clausula", *Ann. mus.* I (1953), S. 77.

⁶⁷ Bukofzer, ebd. S. 78, nennt es "forcible change of function".

der Handschriften, die nur die Texte überliefern⁶⁸, bekräftigen diese Vermutung: Dort steht *Qui servare* von Conductus umgeben.⁶⁹ Lediglich in MüA befindet sich die dreistrophige Motette in Motettennachbarschaft.

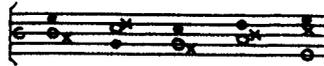
Schon im Zusammenhang mit *Serena virginum*, deren Musik und Text zwar nicht strophisch, aber doch stropfenähnlich gegliedert sind, wurde auf eine mögliche Verwendung in der Prozession hingewiesen. Dasselbe trifft auch für *Qui servare* zu. Darauf deutet zum einen wiederum der Cauda-Text "*Benedicamus Domino*" hin, der zwar dem Text des Graduale *Sederunt principes* "... domine ..." verbunden ist, aber nach Harrisons These auch den Conductus *Columbe simplicitas* als *Benedicamus*-Ersatz zuläßt. Zum anderen gilt der Conductus ohnehin als eine Musik, die ein Schreiten (beispielsweise des Zelebranten) begleitet, so daß auch bei *Qui servare* zumindest wegen der Mehrstrophigkeit - da ja dadurch die Beziehung zum Conductus besonders eng ist - an eine Aufführung im Prozessionszusammenhang zu denken ist.

Das Bild vom problemlosen Satz ändert sich mit dem Hinzutreten des Triplum, das sich klanglich am Motetus orientiert. Es entsteht ein dissonanzfreier Oberstimmensatz, während es mit dem Tenor zu einigen, wenn auch wenigen, Sekunden und einer Sext kommt. Diese Dissonanzen und die im Oberstimmensatz bevorzugten Klänge Einklang, Terz und Quint bestätigen die oben geäußerte Meinung, der Kernsatz verkörpere ein relativ altes Stadium der Klanglichkeit. Die Sekunden ergeben sich sämtlich aus dem Konflikt zwischen der Quarte im Kernsatz und der Quint bzw. der nach Theoretikermei-

⁶⁸ Bodl. Add. A 44 fol. 79v und Bodl. Rawl. C 510 fol. 247v.

⁶⁹ Sanders, Ernest H.: "Peripheral Polyphony of the 13th Century", *JAMS* XVII (1964), S. 283, sieht darin einen Beweis dafür, wie sich England dem Motettenverfahren ("dismembering plain songs in order to compose independent clausulae or motets") widersetzte, was den englischen "sense of liturgical propriety" belege. Auch für andere mehrstrophige Motetten weist Sanders, *The Medieval Motet*, S. 514, Conductus-Beziehungen nach.

nung zwar dissonanten in der Praxis aber dennoch verwendeten Terz im Oberstimmensatz:



Die Quart wird zwar nicht vollständig verdrängt bzw. wie eine Dissonanz gemieden aber die Terz genießt jetzt eindeutig den Vorzug.

Auch melodisch ist das Triplum nach dem Motetus ausgerichtet wie ein Vergleich der Verse "Qui servare ... claudere" und "novit enim ... solvere" zeigt. Doch erweist sich die melodische Beziehung der Oberstimmen als weniger eng als bei vergleichbaren Sätzen⁷⁰. Zum einen tendiert das Triplum zur rhythmischen Loslösung vom Motetus, indem es den ersten Modus mehrmals durch kleinere Notenwerte durchbricht (*fractio modi*); zum anderen zwingt die stellenweise auf einen engen Ambitus begrenzte Motetusmelodie das Triplum zu einem ähnlichen Verhalten und verhindert somit die einfache melodische Ableitung der neuen Stimme durch Gegenbewegung aus der alten. Wenn auch vom Motetus erzwungen, entsteht der Eindruck größerer Selbständigkeit des Triplum, da die Sinnfälligkeit der gegen-gleichen Bewegung fehlt (siehe z.B. die oben genannten Parallelstellen und "fedus ... frangere"). Klanglich wie melodisch weist das Triplum also neue Züge auf.

Der Motetus ist bemüht, nicht unter den Tenor zu tauchen; er greift nur dann zu dieser Maßnahme, wenn ihm die Höhe des Tenor die Melodieentfaltung im oberen Ambitusbereich versagt (das in dieser Lage noch mögliche kleine Intervall der Terz wird im Kernsatz vermieden). Das Triplum meidet Stimmkreuzung mit dem Tenor so gut wie ganz. Da damit keine Gelegenheit zur Erweiterung der zahlreichen Quinten und Quartan des Kernsatzes zu Quint- und Quart-Oktav-Klängen gegeben ist, beschränkt sich die Bildung dreistimmiger Klänge weitgehend auf einige wenige Terz-Quint-Klänge. Mit dem Hinzufügen des Triplum bzw. der terzreichen Klanglichkeit des Oberstimmensatzes ist also nur eine geringe Erweiterung des Kernsatz-

⁷⁰ So auch bei *Hodie marie* zu beobachten.

Terz, Quart bis Quint, und anstelle der Quintparallelen ergeben sich mehrmals Einklangsp parallelen, die ebenso schematisch wie die Quintparallelen verdeckt werden:



Die enge Beziehung der Oberstimmen zueinander veranschaulicht der Abschnitt "vitam parvuli ... reparare", wo zunächst die Melodie des Motetus im Triplum vorweggenommen und später im Motetus selbst wiederholt wird⁷¹. Als Folge desselben Klangraumes und der weitgehend konsequent gehandhabten Gegenbewegung mit Stimmkreuzung konzentrieren sich die Einklänge in der Mitte des Oberstimmentonraums, d.h. auf d' und e', die Quartan und Quinten auf die Außenlagen c' - f' und c' - g' und die Terzen schwerpunktmäßig auf d'.

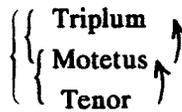
Wegen der Trennung der Tonräume von Tenor und Oberstimmensatz einerseits (große Intervalle) und der Gegenbewegung unter den Oberstimmen im gleichen Tonraum andererseits (kleine Intervalle) bringt die Hinzufügung des Triplum eine Erweiterung des Kernsatzes zur verhältnismäßig konsonanten Dreistimmigkeit mit sich. Die Dreistimmigkeit von *Formam hominis* ist also quantitativer wie auch qualitativer Art: Drei beteiligte Stimmen bewirken dreistimmige Klänge. Zu der Sept des Kernsatzes kommen lediglich vier weitere Dissonanzen hinzu, die sämtlich von der Terz des Triplum verursacht werden: Sie erweitert entweder eine Quint zum Quint-Sept-Klang oder füllt

⁷¹ Anderson, *The Latin Compositions*, S. 192, vermutet darin einen Hinweis, daß eine bereits dreistimmige Quelle zu *Formam hominis* vorgelegen haben könnte, räumt aber ein, daß der Stimmtausch auch "the result of the composer's skill in adding the new part" sein kann. Tischler, Hans: "English Traits in the Early 13th-Century Motet", *MQ* 30 (1944), S. 466, sieht Stimmtausch als englische Eigenart, gemahnt aber zur Vorsicht, Stücke mit Stimmtausch als englischer Herkunft zu bezeichnen, da auch die Franzosen sich dieses Verfahrens bedienten.

die Oktav zu einem Terz- oder Sext-Oktav-Klang aus. An den oben genannten Parallelen beteiligen sich nun alle drei Stimmen:



Daß die Dreiklänge meist konsonant sind, ergibt sich als Folge der Verschiedenartigkeit der beiden miteinander gekoppelten zweistimmigen Sätze: Die relativ konsonante Dreistimmigkeit ist daher eher als Zufallsprodukt zu bezeichnen; das Triplum ist nicht mit Blick auf den Kernsatz als Ganzes konzipiert, sondern als Gegenstimme zum Motetus. Das nicht intendierte Ergebnis der Addition ist eine reale und weitgehend dissonanzfreie Dreistimmigkeit, die im Schema der von *Laudes referat* gleicht⁷²:



Hodie marie

Dieser Satz entsteht aus grundsätzlich anderen Voraussetzungen heraus als alle vorher besprochenen. Er eignet sich deshalb bestens für eine Untersuchung der Kompositionstechnik bei der Erweiterung zweistimmiger Quellen zur Dreistimmigkeit. Bisher war zu beobachten, daß das Triplum als Gegenstück zum Motetus durch Gegenbewegung bei gleichem Tonraum ungeachtet der Gegebenheiten des

⁷² Der Meinung Arlts, Ein Festoffizium, S. 279 f, der *Formam hominis* als einen Vertreter derjenigen Motettengruppe sieht, bei der "die neu hinzutretende Stimme in der Verteilung der Töne dem Motetus folgt, in den Konsonanzen aber weitgehend auf den Tenor bezogen ist, ohne daß es zu wesentlichen Dissonanzen mit dem Motetus kommt" kann nicht zugestimmt werden. Mit Ausnahme weniger Terzen kommt es zwischen Motetus und Triplum zu keiner Dissonanz. Wenn Arlt in Anm. 2 der S. 280 die Quintparallelen zwischen Triplum und Tenor mit der Tatsache erklärt, "daß ja der primäre Motetus [...] in Gegenbewegung zum Tenor fortschreitet, so daß die dritte Stimme hier [...] notwendig parallel zu einer der beiden anderen Stimmen geführt wird", so ist zu bemerken, daß das Aufkommen an Quintparallelen im Kernsatz genauso hoch wie im Oberstimmensatz ist. Und die abschließende Feststellung derselben Anmerkung, "die wenigen diskordanten Klänge [...] betreffen gleichermaßen Motetus und Triplum", ist dahingehend zu korrigieren, daß nur eine von fünf Dissonanzen der Motetus verschuldet.

Kernsatzes entstanden war. Die Kernsätze selbst waren durch starre modalrhythmische Gliederung der Tenores gekennzeichnet. Diese Tenores waren zwar für die Klangbildung von Bedeutung, ihre Melodien fanden aber keine Beachtung mehr. Melodische Zusammenhänge waren ja durch die rhythmische Präparierung aufgelöst worden. Wenn nun die Gestaltung des Tenor anderen Prinzipien folgt, die sich auch auf den Motetus und somit auf den ganzen zweistimmigen Kernsatz auswirkt, so ist zu verfolgen, inwieweit das Triplum den geänderten Voraussetzungen Rechnung trägt.

Der Tenor *Reg* verläuft in Doppellongen, die in unregelmäßigen Abständen von Longapausen zu Longen gekürzt werden. Damit erfolgt eine Aufgliederung der Melodie, deren Abschnitte sich als jeweils sinnvolle und geschlossene Einheiten erweisen. So besteht unter den drei großen Teilen des ersten *color* eine enge Beziehung durch die gleichen Schlüsse, außerdem stellt der zweite *ordo* eine variierte Wiederholung des ersten dar. Im zweiten *color* ergibt sich eine geringfügige Umgruppierung durch die Verschiebung der ersten Longapause um eine Doppellonga; die an den zweiten *color* angehängte große Schlußgruppe beginnt und endet mit *g*. Die großen Schlußgruppen der beiden *colores* sind jeweils noch in Anfang (Sekundaufstieg), Mitte und Ende (Schluß zum *g*) unterteilt. Die Tenoraufbereitung erfolgt also nach melodischen Gesichtspunkten: Der Fluß des gregorianischen Gesangs wird nur gedehnt, nicht durch eine aufgezwungene Rhythmik zerstört, die Pausen zeigen eine sinnvolle Gliederung der Melodie an.

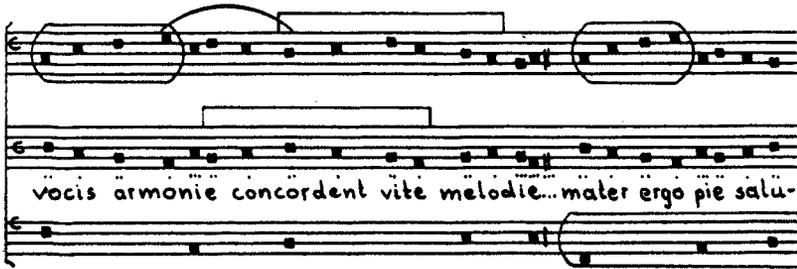
Der Motetus gleicht seine Gliederung der des Tenor an. Die großen Gruppen trennt er durch Longapausen voneinander, die kleinen am Ende der beiden *colores* durch *extensio modi*⁷³. Melodische Wiederholungen des Tenor beantwortet der Motetus ebenfalls mit Wiederholungen. So kommt es durch die einmal gesetzte Sekund auf "mentes" wegen der zweimaligen Wiederholung auf "melodie" und "spes" zu drei Sekunddissonanzen. Die Verschiebung des Endes des ersten *ordo* im zweiten *color* bewirkt, daß die Wiederholung im zweiten *ordo* unterlassen bleibt.

Beide Stimmen bewegen sich hauptsächlich in Gegenbewegung in der tiefen Oktavlage *c - c'*; so daß naturgemäß die Oktav als Ambi-

⁷³ Vgl. die Reimstruktur des Textes an diesen Stellen!

tusgrenzintervall selten, Quint und Einklang dagegen häufig vorkommen. Terz und Quart werden weitgehend vermieden.

Das Triplum weist trotz deutlicher Orientierung am Motetus selbständige Züge auf. So finden sich an den Wiederholungsstellen des Motetus auch Wiederholungen im Triplum, aber nicht die ganzen Phrasen. Nur Ausschnitte davon werden, z.T. verändert, an den entsprechenden Stellen wiederverwendet und in eine neue melodische Umgebung eingebaut. Dabei werden auch vom Motetus stimmtauschartig Anleihen genommen:



Die relative Freiheit der dritten Stimme zeigt sich ferner an ihren bisweilen großen Sprüngen. Obwohl grundsätzlich um Gegenbewegung zum Motetus bemüht, zeichnet sich eine Tendenz zur melodischen Unabhängigkeit dadurch ab, daß sich das Triplum nicht wie von selbst durch Spiegelung aus dem Motetus ergibt, sondern bisweilen eigene Wege anstrebt. Dabei wird den Konsonanzregeln in Beziehung zum Motetus streng Folge geleistet: Die Terz steht im Oberstimmensatz gleichberechtigt neben Einklang und Quinte, die Quart tritt gegenüber diesen drei Intervallen zurück, die Oktav kommt

wegen des etwas höher gelegenen Triplum häufiger zur Anwendung als im Kernsatz.

Die klangliche Ausrichtung des Triplum am Motetus führt in einigen Fällen zu Dissonanzen mit dem Tenor, so daß fast die Hälfte aller dreistimmigen Klänge dieses Satzes Dissonanzen sind. Da die melodische Selbständigkeit des Triplum, wie z.B. große Sprünge, nicht mit der Entstehung dreistimmiger Klänge in Zusammenhang gebracht werden kann (das Triplum springt auch in den Einklang⁷⁴), scheint die dritte Stimme nicht primär mit der Aufgabe der klanglichen Erweiterung des zweistimmigen Kernsatzes zur Dreistimmigkeit betraut zu sein. Sie ist, wie alle anderen zu zweistimmigen Kernsätzen hinzutretenden Tripla dieser Gruppe (mit der Ausnahme von *O quam sancta*), als Gegenstück zum Motetus konzipiert, allerdings mit geringen emanzipatorischen Bestrebungen⁷⁵.

Den geschilderten speziellen Voraussetzungen des Kernsatzes trägt das Triplum von *Hodie marie* keine weitere Rechnung. Es unterscheidet sich nicht grundsätzlich von den Tripla anderer zweistimmiger Quellen. Das Satzschema entspricht somit dem von *Qui servare* und von *Deo confitemini*, deren beide Kernsätze jeweils völlig unterschiedliche Eigenheiten aufwiesen.

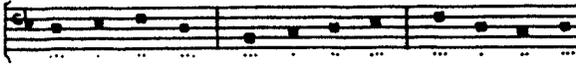
Ad veniam

Die Rhythmisierung im 3. Modus verleiht dem Tenor gegenüber den ebenfalls im dritten Modus verlaufenden Oberstimmen ein fast gleiches Gewicht. Seine Töne dienen nicht nur als Grundlage und Ausgangspunkt der Komposition, ohne melodischen Eigenwert, wie das bei den Tenores im fünften Modus der Fall ist. Die Unterteilung

⁷⁴ siehe "regnat" und "ne sub iudicio".

⁷⁵ Vgl. *Qui servare*.

in Abschnitte von vier Longen Dauer führt zur Entstehung von im wesentlichen nur drei verschiedenen Melodiepartikeln:



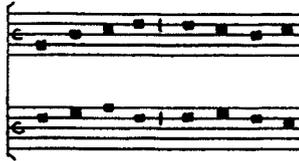
Auch der Motetus gliedert sich zu Beginn in solche viertönigen Floskeln. Wegen des um zwei Longen früheren Beginns des Motetus und des damit verbundenen anfänglichen hoquetusartigen Baus kann es zu keiner direkten Beantwortung des Tenor durch den Motetus kommen: Tenor und Motetus sind hier verschoben. Ihre jeweils ersten *ordines* entsprechen sich melodisch, die sequenzierenden Tenorordines 4 - 6 nimmt der Motetus durch sequenzierende Tonrepetitionen vorweg. Diese Vorwegnahmen finden sich auch nach Aufgabe der Floskelüberlappung immer wieder, zusammen mit Gegenbewegung und Parallelen (Bsp.: "si procul amoveo" geht gleichzeitig in Gegenbewegung zum Tenor und vorzeitig zum ersten Tenorordo des zweiten color; "si venies" geht gleichzeitig parallel zum Tenor und nimmt den achten ordo des Tenor vorweg).

Das starke Überwiegen der Quintklänge im Kernsatz beruht darauf, daß zum einen der Klangraum des Motetus eine Quint höher liegt als der des Tenor, was die Zahl der Einklänge klein hält und die der Oktaven etwas höher liegen läßt als bei Sätzen mit Stimmen im gleichen Tonraum. Zum anderen werden Terz und Quart beide gleichermaßen vermieden. Die Quart scheint nur im Zusammenhang mit Melodiewiederholung (die oben an dritter Stelle genannte Floskel) geeignet; ansonsten wird der Quint der Vorzug gegeben. Parallelen und Dissonanzen begegnen nur selten, letztere ausschließlich auf der kurzen Brevis der jeweils zweiten Longa eines ordo, die ohnehin im dritten Modus nicht Konsonanzstelle ist.

Der Kernsatz von *Ad veniam* hebt sich also durch seine zwei melodisch nahezu gleichgewichtigen und stark aufeinander bezogenen Stimmen von anderen Kernsätzen ab, deren Tenores in Longen oder Doppellongen gedehnt sind. Die rhythmische Stimmenverwandtschaft bringt eine melodische mit sich, wie sie den Oberstimmensätzen

anderer Motetten ähnlich ist.⁷⁶ Wenn der Tenor melodische Eigenschaften aufzuweisen hat, ist der Motetus genötigt, auf diese einzugehen.

Für eine hinzutretende dritte Stimme erweist sich vor allem die melodische Kleingliedrigkeit zu Beginn des Kernsatzes als schwierig, zumal die meisten der viertönigen Floskeln einmal die Bewegungsrichtung ändern. Wollte das Triplum dies spiegeln, ergäben sich ständig Parallelen (vgl. den ersten *ordo* - Klangwechsel, das Triplum behält seine Bewegungsrichtung bei - mit dem zweiten - Klangparallelen, das Triplum ändert wie der Motetus die Richtung):

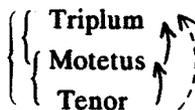


Die melodische Selbständigkeit des Triplum entsteht also, ebenso wie bei den Tonrepetitionen des Motetus in den *ordines* 4 - 6, aus klanglichem Zwang heraus, ist nicht frei gewählt. Werden die *ordines* des Motetus länger, zeichnet sich das gleiche Verhalten des Triplum ab, wie es aus anderen Oberstimmensätzen bekannt ist. Auch die Klanglichkeit unterscheidet sich nicht von anderen Sätzen: Bei gleichem Tonraum überwiegt geringfügig der Einklang, die Oktav verschwindet fast ganz, Quint, Terz und Quart halten sich die Waage, Dissonanzen - mit Ausnahme der Terz - sind sehr selten, Parallelen werden von Zwischentönen verdeckt.

Wenn für den dreistimmigen Satz die Terz des Oberstimmensatzes quasi als konsonantes Intervall angenommen wird - die Art ihrer Verwendung läßt diese Annahme gerechtfertigt erscheinen - und die Aussage auf die Konsonanzorte zu Beginn eines jeden Versfußes beschränkt bleibt, ist *Ad veniam* als ein zwar zu fast drei Vierteln

⁷⁶ Die Ähnlichkeit des Kernsatzes von *Ad veniam* zu Oberstimmensätzen beschränkt sich freilich auf diesen einen Aspekt. Andere Merkmale, wie etwa gleiche Phrasenlängen, gleiche Tonräume, häufige Verwendung der Terz etc. finden sich in diesem Kernsatz nicht.

zweistimmiger und zum Großteil aus Quinten bestehender, aber vollkommen dissonanzfreier Satz hervorzuheben⁷⁷. Diese Dissonanzfreiheit ist z.T. die Folge der auf Einklang, Oktav und vor allem Quint basierenden Klanglichkeit des Kernsatzes. Z.T. ist aber auch eine Rücksichtnahme des Triplum auf den Tenor zu beobachten. Wenngleich sich viele konsonante Klänge zwingend aus den getrennten Klangräumen und der Gegenbewegung ergeben, so hätte das Triplum doch reichlich Gelegenheit, bei Konsonanz zum Motetus Dissonanzen mit dem Tenor zu bilden. An den wenigen Stellen z.B., wo Terzen und Quartan im Kernsatz auftauchen, gesellt sich das Triplum im Einklang zu einer der beiden Kernsatzstimmen und vermeidet damit klangliche Konflikte. Das Triplum behält also auch den Tenor im Auge, wenn es zum Motetus hinzutritt. Seine Aufgabe ist keinesfalls die, den zweistimmigen Kernsatz zur Dreistimmigkeit zu erweitern. Das beweist die geringe Zahl dreistimmiger Klänge bei relativ vielen leeren Oktaven und Quinten und nicht aufgestockten Quinten einerseits und die deutliche melodische Beziehung der Oberstimmen zueinander andererseits. Wie in anderen dreistimmigen Motetten ist das Triplum als Pendant zum Motetus konzipiert, doch hat es dabei klanglich den Tenor zu respektieren. Der Grund dafür mag in dem ungewöhnlichen melodisch-rhythmischen Wert des Tenor liegen, der dem Motetus engstens verbunden ist und in seiner Bedeutung als eigene Stimme diesem fast gleichkommt.



Ecclesie vox hodie

Der Kernsatz von *Ecclesie vox hodie* gleicht klanglich und rhythmisch im wesentlichen dem von *Ad veniam*. Melodisch sind die Verhältnisse jedoch fast umgekehrt: In *Ecclesie vox hodie* gleicht keine der viertönigen Tenorfloskeln der anderen, während der Motetus

⁷⁷ Dieses Bild ändert sich im Gerüstsatz mit Konsonanzort auf jeder Longa nur um wenige Dissonanzen - ein guter Teil davon in dreistimmigen Klängen, wenn das Triplum wegen seiner Orientierung am Motetus mit dem Tenor in Konflikt gerät.

größtenteils aus nur drei Floskeln und deren melodischen Umkehrungen gebildet ist:



Der durch den um zwei Longen verspäteten Einsatz des Tenor verursachte hoquetusartige Satz kommt wegen des vermehrt aus viertönigen Floskeln bestehenden Motetus in *Ecclesie vox hodie* noch mehr zur Geltung als in *Ad veniam*. Jedoch überschreiten auch in *Ecclesie vox hodie* die Motetusphrasen vor allem im zweiten color bisweilen die Dauer von vier Longen.

Dieser Kernsatz erfährt zwei unterschiedliche Erweiterungen in Ma und F. Das Triplum von Ma ist nach der gleichen Weise wie das von *Ad veniam* gebildet, führt folglich zu derselben dissonanzfreien Dreistimmigkeit und soll deshalb hier nicht gesondert erläutert werden.⁷⁸

Beide Tripla, das von Ma und das von F, setzen sich zu einem Großteil aus denselben viertönigen Floskeln zusammen wie der Motetus, wobei die Kombination der Floskeln in den beiden Oberstimmen frei und voneinander unabhängig erfolgt. Doch während das Triplum von Ma den Tenor klanglich mitbeachtet, nimmt das von F keine Rücksicht auf ihn. Dies gewährt dem Triplum zwar größere melodische Freiheiten und verleiht ihm mehr stimmlichen Eigenwert - die Zahl der Einklänge im Oberstimmensatz von F liegt deutlich unter der von Ma, weil sich das Triplum nicht sicherheitshalber auf den konsonanten Ton vom Motetus flüchtet. Aber wenn die Dreistimmigkeit in F eine größere Rolle als in Ma spielt, so geschieht das auf Kosten der Konsonanz im dreistimmigen Satz. Die Verdoppelung der Zahl der dreistimmigen Klänge in F gegenüber Ma bedeutet auch eine Verdoppelung der Dissonanzen, die dem Triplum anzulasten ist. Klanglich ist der dreistimmige Satz von F also *Deo confitemini*, *Qui servare* und *Hodie marie* zuzuordnen, wenngleich alle vier Sätze aus

⁷⁸ Es sei bemerkt, daß *Ecclesie vox hodie* neben dem nachfolgenden *Mors morsu* die einzige Motette der vierten Abteilung in Ma ist, die den Tenor überliefert. Er steht jedoch bemerkenswerterweise vor dem Oberstimmensatz.

grundsätzlich unterschiedlichen zweistimmigen Voraussetzungen hervorgegangen sind.

O quam sancta

Diese Motette darf als die am weitesten verbreitete jener Zeit bezeichnet werden, der die meisten musikalischen wie textlichen Bearbeitungen zuteil wurden. Mit musikalischer Notation ist sie zwölfmal überliefert, davon sechsmal dreistimmig (fünfmal dieselbe musikalische Version, einmal mit anderem Triplum), fünfmal zweistimmig und einmal vierstimmig. Bezieht man auch die insgesamt acht verschiedenen Texte in den Vergleich mit ein, so gleichen sich von den dreistimmigen Fassungen nur Ma und Ba, von den zweistimmigen Hu, LoC und Ars B. Da es hier vorrangig um die Erweiterung zweistimmiger Quellen geht, sind drei verschiedene Sätze hinsichtlich ihrer jeweiligen Arten von Drei- bzw. Vierstimmigkeit gegenüberzustellen: Ch, F (stellvertretend für W₂, Ba, Mo und für Ma, dessen Triplum mit der ersten Hälfte abbricht) und Cl.

Die zweistimmige Quelle weist neben der Tatsache, daß sie auch in StV überliefert ist, kaum Besonderheiten auf. Neben einer Sept und einigen z.T. verdeckten Parallelen besteht der Satz hauptsächlich aus Einklängen, Quinten und Oktaven, was durch die Stimmenambitus c - h bzw. f - f' bedingt ist. Terz und Quart werden gemieden. Die Quart steht in Verbindung mit Stimmkreuzung, wenn der Motetus unter das b des Tenor taucht.

Doch wenn sich der Kernsatz auch klanglich nicht wesentlich von anderen Kernsätzen unterscheidet, so sind dem Motetus zwei Merkmale eigen, die möglicherweise für die vielgestaltige Überlieferungslage dieser Motettenfamilie mitverantwortlich sind: (1.) Während die bisher besprochenen Quellen zu einer gleichmäßigen Phraseneinteilung der Oberstimmen in jeweils Vier-Longen-Einheiten neigen, ist für die Oberstimme des Kernsatzes von *O quam sancta* keine Regelmäßigkeit in der Melodieeinteilung festzustellen⁷⁹. Der Grund dafür mag in der rhythmischen Organisation des Tenor liegen, dessen alterierter fünfter Modus sich zwar auch in jeweils vier Longen unterteilen läßt (DL L LP | L L L LP)⁸⁰, der sich aber doch freier

⁷⁹ Sanders, *The Medieval Motet*, S. 524 und ders., *Motet*, S. 620.

⁸⁰ DL = Doppellonga, L = Longa, LP = Longapause

und abwechslungsreicher gibt und deshalb seine Gliederung weder dem Hörer noch der Oberstimme in dem Maße aufzwingt wie ein gleichmäßigerer und rascherer Rhythmus⁸¹. (2.) Auch die Oberstimmenrhythmik von *O quam sancta* stellt sich abwechslungsreicher als die anderer Sätze dar. Vor allem *extensio modi*, nicht nur an Phrasenenden, lockert den vorherrschenden ersten Modus auf und unterbricht die rhythmische Gleichförmigkeit. Auch dieses Verhalten mag vom Tenor angeregt sein. Die genannten Unregelmäßigkeiten mögen zum einen lähmend auf die übliche weitere Bearbeitung der zweistimmigen Quelle gewirkt haben - so ist, wie im folgenden zu zeigen sein wird, nur das Triplum von Châl in Anlehnung an die herkömmliche Art gearbeitet. Zum anderen mag gerade die Freiheit des Motetus die Bildung eines ebenfalls freien und unabhängigen Triplum nahegelegt haben, wie es alle anderen drei- und vierstimmigen Fassungen aufweisen.

Auch wenn die in Châl leider nur fragmentarisch überlieferte dreistimmige Fassung wegen ihres "true conductus style" der Oberstimmen als die älteste Version von *O quam sancta* zu gelten hat⁸², so ist sie dennoch nicht mit anderen "Conductusmotetten" gleichzusetzen. Das Triplum schreitet zwar gleichzeitig mit dem Motetus fort und deklamiert dabei denselben, unter dem Tenor notierten Text, sein Konzept ist aber nicht vorrangig das eines Pendant zum Motetus. - Sein Verhältnis zum Motetus ähnelt hinsichtlich der Konsonanzen und des Strebens nach Gegenbewegung dem anderer Tripla, doch seine Melodie ist kein Abbild des Motetus. Mit vielen Sprüngen bewegt er sich ziellos vorwiegend im oberen Quintraum c' - g'. Die einzelnen Abschnitte bilden keine melodisch sinnvollen Einheiten wie die des Motetus und wie die anderer Tripla. Die wiederholt auftretende Wendung c'-e'-g' und umgekehrt verrät vor allem dort, wo der melodischen Spiegelung des Motetus nichts im Weg stünde, daß das

⁸¹ Vgl. *Hodie marie*.

⁸² Anderson, *Notre Dame Bilingual Motets*, S. 102, datiert Châl um gute 10 Jahre früher als den Traktat des diese Motette zitierenden Anon. VII, der zwischen 1225 - 1235 geschrieben worden sein soll.

Triplum nicht in erster Linie als dessen melodisches Gegenstück fungiert:

Triplum Châl

fiktives Triplum
als melodische Spiegelung zum Motetus

Motetus Châl

audi salus gentium preces supplicantium

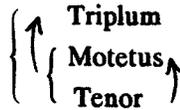
Dank vieler und in z.T. auffälliger Weise (die genannte "Dreiklangsbrechung") gesuchter Quartan des Triplum werden die zahlreichen Quinten und Oktaven des Kernsatzes zu Quint-Oktav- und, seltener, Quart-Oktav-Klängen erweitert:

laclans dei fi- supplicantium yesse virga nobilis

Soweit dies anhand des Fragments beurteilt werden kann, liegen die Aufgaben des Triplum von Châl hauptsächlich im klanglichen Bereich. Die Melodie ist hier in ähnlicher Weise ein Nebenprodukt wie bei den bisher behandelten Tripla der Klang. In dem Ausschnitt von Châl, der fast die Hälfte der ungewöhnlich langen Motette ausmacht, entstehen weitaus mehr dreistimmige Klänge als zweistimmige, jedoch keine einzige Dissonanz. Wenn der Satz also als "Conductus-motette" klassifiziert wird, so trifft diese Bezeichnung lediglich den gleichzeitigen und gemeinsamen Sprachvortrag der Stimmen. Sie ist irreführend, wenn damit eine Gleichsetzung mit anderen "Conductus-motetten" gemeint sein soll. Das Triplum von Châl ist nicht dem Motetus verpflichtet, sondern in selbständiger Weise der klanglichen Erweiterung des Satzes.⁸³ Es zielt bereits in dieselbe Richtung wie das anschließend zu beschreibende Triplum von Ma, F, W₂ (fol. 195 r), Cl (hier Quadruplum), Ba und Mo, ist jedoch noch zu sehr

⁸³ Vgl. das Quadruplum von *Serena virginum*.

dem Klang verbunden, um wie jenes als melodisch unabhängige dritte Stimme bestehen zu können:



Sollte das wegen seines sechsten Modus und eigenen Textes von der Forschung als "völlig neu" gepriesene Triplum aller anderen dreistimmigen Fassungen nach klanglichen Gesichtspunkten datiert werden, müßte es mit dem Kernsatz von *Qui servare* als besonders alt bezeichnet werden. Selbst im Oberstimmensatz spielt die Terz eine untergeordnete Rolle, wogegen die Quart sogar noch häufiger vorkommt als die Quint. Meist füllt letztere leere Oktaven des Kernsatzes zu Quint-Oktav-Klängen aus bzw. erweitert Quinten zu Quint- oder Quart-Oktav-Klängen. Ebenso wie in Châl, ist der dreistimmige Satz (fast) dissonanzfrei und enthält einen hohen Anteil von dreistimmigen Klängen, darunter jedoch, wie jener, nur zwei Terz-Quint-Klänge. Im Klangschemata besteht also kein Unterschied zwischen der Dreistimmigkeit von Châl und der anderer Fassungen.

Bereits beim Triplum von Châl war ein Aufgeben der Rolle des melodischen Gegenstücks zum Motetus zu bemerken. Doch paßte es sich formal, d.h. rhythmisch und in seiner Gliederung, noch dem Motetus an. Seine klangliche Funktion und die äußerliche Orientierung am Motetus hatten den Verlust einer melodischen Linie zur Folge. Das "neue" Triplum von Ma, F usw. steht zwar auch in klanglichen Diensten, ohne jedoch dabei auf den Wert als melodisch sinnvolle Stimme zu verzichten. Diesen verschafft es sich, indem es sich rhythmisch und gliederungsmäßig vom Motetus löst. Die melodische Selbständigkeit und der eigene stimmliche Wert werden durch die Unterlegung eines eigenen Textes ermöglicht und zugleich besiegelt.

Anläßlich der Behandlung der aus dreistimmigen Vorlagen hervorgegangenen Motetten war festzustellen, daß sich unter den textlosen Klauseln bereits einige befanden, deren Tripla Tendenzen zur Verselbständigung erkennen ließen. Solche Oberstimmen wurden entweder ganz fallengelassen und z.T. durch andere ersetzt oder für die gleichzeitige Textdeklamation bearbeitet. Erst in *Mens fidem* und *Mors morsu* wird in jüngeren Bearbeitungen zum Zwecke der Erhaltung des Satzes zur Mehrtextigkeit gegriffen. In *O quam sancta* ist die Mehrtextigkeit nun kein Behelf mehr, eine dritte oder vierte Stimme

aus der Motettenquelle zu erhalten, die sich nicht zur gemeinsamen Textdeklamation mit dem Motetus eignet - das Triplum von *O quam sancta* stammt ja aus keiner Quelle sondern ist dieser erst bei der Bearbeitung zur Motette oder später hinzugefügt worden. Man hatte die Möglichkeiten erkannt, die die Mehrtextigkeit der Bildung konsonanter Drei- und Mehrstimmigkeit mit voneinander unabhängigen Stimmen bot, und war durch sie befähigt, selbständige Oberstimmen und damit auch einen dissonanzfreien Satz zu schaffen. Dissonanzfreiheit in drei- und mehrstimmigen Sätzen und Unabhängigkeit der Stimmen mit Anspruch auf eigenen stimmlichen Wert und Mehrtextigkeit stehen also in unmittelbarem Kausal- bzw. Finalzusammenhang. Dissonanzfreiheit ist kaum ohne emanzipierte Stimmen und diese nicht ohne eigene Texte möglich. Legt man den Akzent auf den stimmlichen Aspekt, so bedeutet das: Sätze mit voneinander unabhängigen Stimmen, die man bereits kennengelernt und deren Vorzüge man erkannt hatte, sind ohne Mehrtextigkeit nicht zu verwirklichen. In jedem Fall aber ist die Mehrtextigkeit eine Folge innermusikalischer Bestrebungen.⁸⁴ Die rein musikalische Eigenständigkeit einer Stimme bedarf der Sanktionierung durch Textunterlegung. Ohne Text ist eine Stimme als Einzelstimme nicht existenzfähig.

In Cl wird diese emanzipierte Stimme, die in Ma, F und anderen Handschriften Triplum ist, durch Einfügen einer neuen Stimme zum Quadruplum. Das neu eingefügte Triplum fungiert klanglich in derselben Weise wie die Tripla sowohl aus Châl als auch aus Ma, F usw., gehört rhythmisch aber wie das Triplum von Châl zum Motetus, weshalb das Triplum aus Ma, F usw. im sechsten Modus ihm seinen Platz überlassen und ins Quadruplum wechseln muß. Gleiche Rhythmen ermöglichen eine homogene Geschlossenheit, was gleich rhythmisierte Stimmen integrationsfähig macht; Stimmen mit anderen Rhythmen verfügen über ein selbständiges Eigenleben, was sie zu exponierter Stellung zwingt. Während sich die Zusammengehörigkeit von Motetus und Triplum in Châl auch in gemeinsamer Deklamation eines Textes äußert, steht hinter dem Triplum von Cl bereits die Erfahrung der Mehrtextigkeit. Das neu eingefügte Triplum hat einen eigenen Text und ist infolgedessen separat notiert. Im Gegensatz zum Triplum

⁸⁴ Dies beweist die Notwendigkeit der Aufführung mit Singstimmen. Für die instrumentale Ausführung hätten auch die Tripla der dreistimmigen Quellen problemlos übernommen werden können.

von Châl, ist das von Cl aus melodisch sinnvollen Abschnitten gebildet, Gegenbewegung oder Parallelen (im Gerüstsatz) spielen kaum eine Rolle. In dem Triplum von Cl vereinigen sich demnach verschiedene Stadien der Motettengeschichte: Eine äußerlich alte Stimme (gleicher Rhythmus und gleiche Phraseneinteilung wie der Motetus) wird mit neuen Merkmalen - melodisch sinnvolle Eigenständigkeit bei klanglichen Aufgaben und eigenem Text - besetzt. Es wäre jedoch verfehlt, in diesem Triplum aufgrund seiner beschriebenen Kennzeichen ein Beispiel für eine sich im Übergangsstadium befindliche Stimme zu sehen, da das Triplum im sechsten Modus aus den Handschriften Ma, F usw. dem Triplum von Cl vorausgeht. Seine Merkmale gehören zu unterschiedlichen zeitlichen Schichten, seine Entstehung liegt aber gänzlich in der jüngeren Zeit. Möglicherweise drückt sich in der Ambiguität seiner Haltung die Hilflosigkeit aus, einem bereits so vielschichtigen und komplizierten Satz noch eine weitere, eine vierte selbständige Stimme hinzuzufügen.

In Konkordanzen dreistimmig, in Ma aber nur zweistimmig überlieferte Motetten

Die Vertreter der zweiten Motettengruppe sind *Ad solitum*, *Flos de spina*, *Gaude chorus*, *Honor triumphantis*, *In bethleem*, *Patrum sub imperio*, *Veni vena venie* und die von der ersten Gruppe übernommene Motette *De gravi*. Im Zusammenhang mit dieser Motettengruppe sei an die in Ma zur Zweistimmigkeit reduzierten Motetten mit drei- und vierstimmigen Quellen erinnert. Ein Vergleich der beiden Gruppen von in Ma zweistimmigen Motetten wird Auskunft über eventuelle Unterschiede oder Parallelen zwischen der Dreistimmigkeit von Quellen und derjenigen von neueren Motetten geben. Da die Satzmerkmale der ersten Gruppe als bekannt vorausgesetzt werden können, werden im Verlauf der folgenden einzelnen Satzuntersuchungen bereits Unterschiede zwischen den beiden Gruppen und damit Ergebnisse und Antworten angedeutet werden.

Ad solitum

Von dieser Motette gibt es drei dreistimmige Überlieferungen, wovon die in W₂ und F eng miteinander verwandt sind, während Ba ein davon unabhängiges Triplum bildet. Allen liegt derselbe Kernsatz zugrunde. Sein Tenor verläuft wie der von *Ecclesie vox hodie* und *Ad veniam* im dritten Modus und gliedert sich wie dort in Vier-Longa-

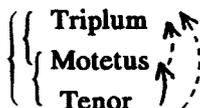
Einheiten. Der Motetus paßt sich dieser Einteilung nur kurzfristig im zweiten *color* an, wo er, wie in den beiden anderen Motetten, zeitlich versetzt zum Tenor steht. Sonst bildet er Phrasen über sechs (im ersten *color*) bzw. acht Longen. Der Tenor ist derselbe wie in *Hodie marie*, doch nimmt der Motetus in *Ad solitum* keinerlei Bezug zu dessen melodischen Wiederholungen. Dies verwundert nicht, da sie in der Rhythmisierung im dritten Modus und der genannten Phraseneinteilung nicht zur Geltung kommen. Die Wiederholungen des Motetus ("ad solitum vomitum" = "ad gaudeas nec eas" = "converteris oderis" und "ad obitum" = "solicitum" = "si oculum") stehen weder melodisch noch klanglich mit dem Tenor in Zusammenhang. Beide Stimmen des Kernsatzes benutzen denselben Tonraum $c - c'$, was zu häufigen Stimmkreuzungen ab dem Scheitelpunkt g (manchmal auch f oder a) führt, auf den sich naturgemäß auch die Einklänge konzentrieren. Da Terz und Quart möglichst gemieden werden, kommt es zu einem hauptsächlich auf Einklängen und Quinten beruhenden Kernsatz, der nur selten mit der Oktav an den Ambitusgrenzen klanglich bereichert wird.

Andersons Annahme, das Triplum von F läge später als das von W_2 und sei eine Bearbeitung desselben⁸⁵, ist grundsätzlich zuzustimmen. Weniger Terzen und Quartan bei mehr Einklängen und Gegenbewegung ("preteritum doleas" und "ad obitum") lassen in dem Triplum von W_2 das Pendant zum Motetus erkennen, wogegen sich das Triplum der Handschrift F eher losgelöst vom Motetus bewegt. Auch Andersons Argument, F sei "a more sophisticated version"⁸⁶, seine Eigenheiten beruhen nicht nur auf Schreibfehlern, soll gelten, zumal keine der Veränderungen zu Dissonanzen führt, weder im zweistimmigen Oberstimmensatz noch im Gesamtverband. Doch sei Andersons Behauptung, auch der Motetus sei fehlerfrei von W_2 nach F übernommen worden, in Frage gestellt. Denn der Grund für die Identität der beiden Moteti (von denen sich im übrigen auch die in Ma, Ba und im Roman de Fauvel kaum unterscheiden) kann darin liegen, daß die Tradition des Kernsatzes durch die Klauselerfahrung bereits gefestigt ist, während dem Triplum noch die Labilität des neu Hinzugekommenen anhaftet. Beide Tripla bleiben im Tonraum des Kernsatz-

⁸⁵ Anderson, *The Latin Compositions*, S. 40.

⁸⁶ ebenda.

zes und verhalten sich sowohl zum Motetus als auch zum Kernsatz insgesamt konsonant. Der fast dissonanzfreie dreistimmige Satz und seine wenigen wirklich dreistimmigen Klänge sind das Ergebnis der Vermeidung von Quarten und Terzen bei gleichem Ambitus und der - gegenüber anderen "Conductusmotetten" - abgeschwächten Orientierung des Triplum am Motetus. Die Tripla von W₂ und F nehmen klanglich Rücksicht auf beide Stimmen des Kernsatzes, dienen aber weder gezielt der Entstehung von Dreistimmigkeit, noch fungieren sie als Motetuspendant. Das Satzschema ist also in Abwandlung dessen von *Ad veniam* und *Ecclesie vox hodie* (Ma) wie folgt zu zeichnen:



Obwohl das Triplum von Ba manche Phrasen des Motetus zu längeren Einheiten zusammenfaßt und den Stimmenambitus um eine Terz erweitert, unterscheidet es sich weder klanglich noch melodisch grundlegend von den Tripla aus W₂ und F. Der Anteil dreistimmiger Klänge in Ba übersteigt den von W₂ und F nur geringfügig. Auch diese Version meidet Quarten und Terzen. Das Satzschema bleibt dasselbe. Der neue und eigene Text des Triplum von Ba dient nicht wie in *O quam sancta* dazu, den Vortrag einer anders gearteten Stimme zu ermöglichen⁸⁷. Vielmehr scheint die Textierung jeder einzelnen Stimme bereits zur Selbstverständlichkeit geworden zu sein, so daß dafür kein zwingender Grund mehr vorzuliegen braucht.

Der Grund für die Reduktion des Satzes auf zwei Stimmen in Ma mag zum einen in der ungefestigten Tradition des Triplum liegen, das dem Schreiber von Ma deshalb vielleicht gar nicht oder nur flüchtig und möglicherweise in unterschiedlichen Fassungen bekannt wurde, weshalb er es lieber wegließ. Zum anderen hat keines der beiden für Ma in Frage kommenden Tripla die Merkmale aufzuweisen, wie sie im allgemeinen die Tripla aus Ma charakterisieren. Es mag deshalb für die Übernahme als ungeeignet erachtet worden sein.

⁸⁷ Für die wenigen Stellen der Pausenüberbrückung hätte notfalls auch Silbendehnung genügt.

Flos de spina

Wie in *Hodie marie*, das auf dem gleichen Tenor beruht, bewegen sich beide Stimmen des Kernsatzes von *Flos de spina* in der tiefen Oktav c - c'; Stimmkreuzung ist auch hier selbstverständlich. Während jedoch die Melodiewiederholungen des Motetus von *Hodie marie* eine Antwort auf die des Tenor waren, nimmt die Motetusmelodie von *Flos de spina* keinen Bezug auf den Tenor. In *Flos de spina* werden die melodischen Eigenschaften des Tenor durch die Rhythmisierung im alterierten fünften Modus verzerrt und kommen infolgedessen nicht so deutlich zur Geltung wie im gleichmäßig dahinfließenden Tenor von *Hodie marie*. Dennoch zeichnet sich der Motetus von *Flos de spina* gegenüber anderen Moteti durch relativ viele melodische Wiederholungen aus, die jedoch in keiner Verbindung zum Tenor stehen.⁸⁸ Sie verleihen der Melodie die eingängige Sinnfälligkeit, die den Fortbestand des Motetus bis nach MüC erklären mag.⁸⁹ Während das zweistimmige Klangerüst von *Hodie marie* vorwiegend auf Einklängen und Quinten beruht, wogegen Terz und Quart vermieden werden, besteht im Gerüstsatz von *Flos de spina* eine weitgehende Ausgewogenheit von Einklängen, Quinten, Terzen und Quart; die Oktav begegnet dadurch, daß sie nur an den Ambitusgrenzen möglich ist, selten.

Das Triplum von F verhält sich zwar wie ein melodisches Gegenstück zum Motetus, jedoch auf eine freie Weise, die mit der vor allem in W₁ praktizierten, fast mechanischen Spiegelung nichts gemein hat. Auf die Wiederholungen des Motetus geht es gar nicht ein, Dissonanzen bleiben im Oberstimmensatz wie auch im Kernsatz insgesamt auf wenige beschränkt. Die außerordentlich hohe Zahl an Parallelen im Gerüst des Oberstimmensatzes reduziert sich auf ein Minimum, wenn die die Parallelen verdeckenden Zwischentöne mitberücksichtigt

⁸⁸ "spina caret ..." = "vite florem ...", "cuius ex solatio" = "in rigore proprio" = "aurem pii filii", "sic reficitur" = "quod non patitur" und das Sequenzieren "testa fit ..." = "civium consortium ..." und - eine andere Art des Sequenzierens - "cetero iactatus".

⁸⁹ Sanders, *The Medieval Motet*, S. 517 f, gerät über dieser Motette ins Schwärmen: "The very modesty of its facture highlights the brilliance and polish of the compositional concept. [...] impression of mastery. [...] 'Haydnesque' spirit of classical sophistication and freshness."

werden⁹⁰. Wie in *Hodie marie* ist das Triplum höher als die anderen Stimmen gelegen. Doch während dies in *Hodie marie* keine klanglichen Auswirkungen auf die Dreistimmigkeit hat, wird die Triplumlage in *Flos de spina* für die Dreistimmigkeit genutzt. So werden fast alle Einklänge des Kernsatzes zu Quinten erweitert, die Terzen gehen konsequent in Terz-Quint-Klängen (selten auch Terz-Oktav-Klängen) auf, während ein Teil der Quartan und Quinten zu Quart- bzw. Quint-Oktav-Klängen aufgestockt wird. Das Triplum von F hat demnach zwei Aufgaben gleichzeitig zu erfüllen: Es soll dem Motetus eine ebenbürtige Melodie entgegensetzen und gleichzeitig einen Beitrag zur Dreistimmigkeit leisten. Der letzten Forderung ist die relativ selbständige Melodientwicklung zu verdanken und ein Satzschema, das mit dem von *O quam sancta* zu vergleichen ist.

Anderson vermutet gemäß seiner These, zweisprachige Doppelmotetten seien aus der Verbindung von original einsprachig lateinischen und einsprachig französischen Doppelmotetten in einer Art Synthese hervorgegangen, zwischen der Version von F und der von Mo eine verlorene französische Doppelmotette⁹¹. Doch selbst wenn dieser Prozeß für einige Fälle, bei denen das Zwischenglied französische Doppelmotette erhalten ist, zutreffen mag - was Anderson plausibel nachweist - so scheint die verallgemeinernde Anwendung dieser These auf alle zweisprachigen Doppelmotetten gewagt. Die Komponisten kennen die Tradition lateinischer Doppelmotetten, deren Tripla sich z.T. erheblich von den Moteti unterscheiden, und sie kennen Motetten mit französischen Texten (auch nur zweistimmige), vielleicht kennen sie auch schon zweisprachige Doppelmotetten. Von da aus ist es kein weiter Weg, einem Triplum einen französischen Text zu unterlegen, auch wenn der Motetustext lateinisch ist. In Bezug auf *Flos de spina* kann Andersons Behauptung, das Triplum von F zeige "many features of the French tripla newly composed in W₂"⁹², wegen dessen sauberen trochäischen Rhythmus nicht zugestimmt werden. Der ebenfalls im ersten Modus verlaufende Triplumrhythmus von Mo mit seinen weiblichen Phrasenschlüssen kommt

⁹⁰ Ausnahme: "quod non patitur".

⁹¹ Anderson, *Notre Dame Bilingual Motets*, S. 117 und (in fast wörtlicher Übernahme) ders., *The Latin Compositions*, S. 116.

⁹² ebenda.

dem französischen Text auch nicht besonders entgegen; ein lateinischer Text würde ebenso gut dazu passen.

Ferner kann Andersons Meinung, das Triplum von Mo sei eine nur unwesentlich verändernde Bearbeitung desjenigen von F nicht zugestimmt werden.⁹³ Klanglich unterscheiden sich die zwei Sätze zwar nur wenig - in Mo finden sich mehr Terzen und dreistimmige Klänge bei Beschränkung der Dissonanzen auf diejenigen des Kernsatzes -, die melodische Geschlossenheit des neuen Triplum ist jedoch, trotz gleichem Rhythmus, nicht mit der des Triplum von F zu vergleichen. Die großen Linien, die kleine und z.T. ziellos wirkende Phrasen ersetzen⁹⁴, melodische Verwandtschaften einzelner Abschnitte untereinander⁹⁵, und die Beschleunigung des Tempos im zweiten *color* verleihen dem Triplum von Mo den Charakter einer geschlossenen Einheit, die in sich selbst Bestand haben kann. Das Triplum von F dagegen war der Diener zweier Herrn, nämlich des Motetus und der Dreistimmigkeit, sein Eigenwert ist ungleich geringer als der des Triplum von Mo.

In bethleem

Diese weit verbreitete und in zwei grundsätzlich unterschiedlichen Tradierungssträngen überlieferte Motette geht auf eine bereits in zwei verschiedenen Fassungen vorhandene Quelle zurück. Diese findet sich in F und W₂ als Discantuspartie des Organum *Laus tua* im zweiten Modus und in W₁ als Klausel im ersten Modus notiert. Die

⁹³ ebenda: "re-composed in the modern style by breaking up the original triplum into quicker divisions but not changing its essential character of harmony or structure".

⁹⁴ z.B. "Quant repaire ... laloete": ein melodischer Bogen vom g zum Höhe- und Mittelpunkt d' und analog zur ersten Hälfte zurück zum g.

⁹⁵ "en un vergier ... violete" = "une pucele ... iuenete" = "esgardai ... espinete" = "qui atent ... seulete".

letzten *ordines* der jeweils zwei identischen *Colorenden* ergeben durch die unterschiedlichen *Modi* verschiedene Sätze:

F:



W₁:



Leider hinterlassen die Unregelmäßigkeiten der Modalnotation Unsicherheiten bezüglich der rhythmischen Interpretation dieser Stellen, über die auch spätere frankonisch notierte Motettenversionen keine Gewißheit verschaffen können. Die Textierung "o o o" spricht jedoch eindeutig für einen hoquetusartigen Abschnitt, dessen Pausen kaum einen anderen Text zulassen.⁹⁶ Da sich das Hoquetieren nur im ersten Modus ergibt, ist mit Ludwig⁹⁷, teilweise Gennrich⁹⁸ und mit Anderson⁹⁹ anzunehmen, daß die Motettenversionen von Ma, W₂ und F aus der Quelle in W₁ hervorgegangen und im ersten Modus vorzutragen seien.¹⁰⁰

⁹⁶ Vgl. *Mors morsu* und *Alpha bovi*.

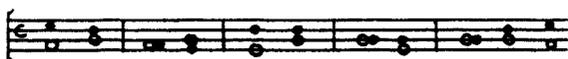
⁹⁷ Ludwig, *Repertorium*, S. 54.

⁹⁸ Gennrich, Friedrich: *Florilegium motetorum. Ein Querschnitt durch das Motettenschaffen des 13. Jahrhunderts*, Langen bei Frankfurt, 1966 (*Summa musicae medii aevi*; XVII, IV), S. XII, glaubt, daß sich die Motettenversion von F dem Moduswechsel anschließe und im zweiten Modus vorzutragen sei.

⁹⁹ Anderson, *Notre Dame Bilingual Motets*, S. 107 f, Anm. 150: "Without being entirely convinced, I have transcribed them in second mode [...]. Since then I have re-studied the motet [...] and I have revised my opinion," und ders., *The Latin Compositions*, S. 202: "I feel that the original motetus text fits the first mode rhythm of the W₁ clausula better than the second mode".

¹⁰⁰ Für den zweiten Modus haben sich u.a. entschieden: Wooldridge, Harry E.: *The Oxford History of Music*, Bd. I, Oxford, 1901, S. 360 - 363. Tischler, *The Motet*, Bd. 2, S. 36 f - Bd. 1, S. 238, vertritt Tischler die Ansicht, die Hoquetustechnik käme "by omitting the main beats of modal binariae" zustande. Doch hätte Tischler besser "second and third beats" geschrieben, da auch im zweiten Modus die Betonung/Konsonanzstelle (= "main beat") auf dem Beginn des Versfußes liegt. Diese irriige Meinung Tischlers hinsichtlich der Betonung im zweiten Modus zieht sich durch alle seine auf dieses Stück bezugnehmenden

Der Kernsatz weist keinerlei Besonderheiten auf. Tenor und Motetus umfassen beide je eine Oktave, wobei der Motetus eine Quart höher liegt. Die sich daraus ergebenden Folgen sind (1.) wenige Stimmkreuzungen - in den meisten Fällen handelt es sich um die Quart entweder unter c oder unter h: Es sind dies die höchsten Töne des Tenorambitus, die natürlicherweise durch ein Steigen der Melodie erreicht werden. Dieses wiederum zwingt den Motetus wegen des Gegenbewegungsgebots in seine tiefen Lagen. Eine weitere Folge der unterschiedlichen Lagen ist (2.) die relativ häufige Verwendung der Oktav, die in dieser Konstellation nicht nur auf die Ambitusgrenztöne beschränkt ist, wie das bei zwei Stimmen gleicher Lage zutrifft. (3.) kommt es, ebenfalls aus Gründen der Gegenbewegung, etwa ebenso oft wie zu Quart- und Oktavklängen zu Terzen: Sie entstehen über oder unter a, d.h. in der oberen Ambitushälfte des Tenor, wo sich der Motetus in der unteren Hälfte seines Ambitus befindet und wo deshalb keine größeren Intervalle als die Quint möglich sind. Bei steigendem Cantus geht es also von der Quint in die Terz (natürlich kommt auch der Einklang vor), bei fallendem Cantus vom Einklang aus, und bei zunächst gleichbleibendem und anschließend fallendem Tenor wegen Klangwechsel und Gegenbewegung vom Einklang über die Terz in die Quint:



Die Melodiewiederholungen des rhythmisch stark bewegten und deshalb in seinem melodischen Zusammenhang zerstörten Tenor lösen, wie zu erwarten, im Motetus keine entsprechende Reaktion aus.

Als einzige der Notre-Dame-Handschriften überliefert F diese Motette mit Triplum. Annähernde Dissonanzfreiheit im Oberstimmen-

Publikationen: Tischler, Hans: "'Musica ficta' in the Thirteenth Century", *ML* 54 (1973), S. 40, Bsp. 1, und ders., *The Earliest Motets*, Nr. 14. Jacques Handschin plädiert in den "Conductus-Spicilegien", *AfMw* 9 (1952), S. 109 f, Anm 1, für den zweiten Modus mit Hoquetus. Baltzer, Notation, S. 181, hält die W_1 -Klausel für die von F und W_2 abgeleitete Fassung und schlägt für die drei Notre-Dame-Motettenversionen den zweiten Modus vor (S. 184). Dittmer, Luther A.: "Änderung der Grundrhythmen in den Notre-Dame-Handschriften", *Mf* XII (1959), S. 398, hält die Fassung von W_1 für die ursprüngliche. Zum Vergleich ist in der zu dieser Studie gehörigen Edition die Fassung F im zweiten Modus rhythmisiert.

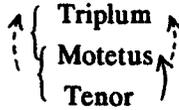
satz und vorwiegend Gegenbewegung zum Motetus weisen das Triplum in erster Linie als aus dem Motetus hervorgegangen aus. Sein Ambitus ist grundsätzlich derselbe wie der des Motetus, doch bewegt sich das Triplum hauptsächlich im oberen Tonbereich. Es klingt deshalb meist als oberste Stimme, was ihm ein gewisses Maß an Eigenwert verleiht. Andererseits hat die schwerpunktmäßige Benützung des oberen Quintraumes ein relativ hohes Aufkommen an Dreistimmigkeit im Satz zur Folge, wogegen der Einklang fast völlig verschwindet. Es ist für dieses Triplum also nicht die einzige Aufgabe, auf den Motetus in gewohnter Weise zu reagieren; es soll auch als hörbare dritte Stimme mit Eigenwert den zweistimmigen Satz klanglich erweitern.

Schwierigkeiten entstehen in der Dreistimmigkeit vor allem mit der Terz, deren Auftreten im Oberstimmensatz bereits auffallend selten ist.¹⁰¹ Wo das Triplum in die Terz zum Motetus tritt, befindet sich dieser in der Quint zum Tenor, was meist zu Quint-Sept-Dissonanzen führt, da das Triplum wegen seiner Bevorzugung des oberen Tonraumes, nur einmal eine Quint des Kernsatzes zum Terz-Quint-Klang ausfüllt. Daß Terz-Quint-Klänge aber auch gar nicht sein Bestreben sind, beweisen die Stellen, wo die Terzen des Kernsatzes als Grundlage für Terz-Quint-Klänge genutzt werden könnten: Anstelle der vom Tonraum her möglichen Terz ergreift das Triplum entweder Quart, Oktav oder Quint zum Motetus, was wiederum eine dissonante Dreistimmigkeit ergibt, oder es verhält sich neutral, indem es sich im Einklang zum Motetus gesellt. Der Grund dafür mag auch darin liegen, daß das Triplum seine Gegenbewegung zum Motetus vorrangig vor der klanglichen Aufgabe sieht.

In jedem Fall zeigen die Dissonanzen zwischen Tenor und Triplum, daß das Triplum zwar lagenmäßig auf den Kernsatz Bezug nimmt, nicht aber klanglich. Melodisch und klanglich richtet es sich

¹⁰¹ Dies ist besonders deshalb bemerkenswert, da die Terz in den bisher besprochenen Oberstimmensätzen sich auch dann einer gewissen Beliebtheit erfreute, wenn sie im dazugehörigen Kernsatz noch gemieden worden war.

nach dem Motetus, versucht sich aber als Oberstimme zu behaupten, woraus sich folgendes Satzschema ergibt:



Für die andere Überlieferungsgruppe (Ba, PsAr, Cl, Ca) liegt eine rhythmische Bearbeitung des Kernsatzes zugrunde: Beide Stimmen wurden gelängt und in den fünften Modus übergeführt. Obwohl nun jeder Tenorton Klangträger bzw. Konsonanzstelle ist, ergibt sich daraus außer dem geringfügig vermehrten Auftreten von Quinten und Oktaven keine Konsequenz für die Klanglichkeit des Satzes oder melodische Gestaltung der Stimmen. Der Grund für diese rhythmische Transmutation mag in den Anforderungen des neuen Triplum bzw. dem veränderten Triplumverständnis liegen. Es ist ein Triplum im zweiten Modus - was seine Entstehung mit einem französischen Text, wie ihn etwa Cl überliefert, nahelegt -, das sich als völlig selbständige Stimme darstellt.¹⁰² In seiner Unabhängigkeit ist das Triplum eine Fortführung der Bestrebungen des Triplum von F, für das zwar kaum rhythmisch aber melodisch und vor allem bezüglich der Lage ein Versuch zur Aufhebung des Abhängigkeitsverhältnisses zum Motetus zu bemerken war. Während in *O quam sancta* das Triplum den Kernsatz unangetastet läßt und sich durch extrem schnelle Deklamation in Breven hervorut, die in der Praxis möglicherweise auch zu einer Verlangsamung des Kernsatzes führt, zieht *In bethleem* die Konsequenzen und geht einen Schritt weiter, indem es den Kernsatz notationsmäßig verlangsamt. Das Verhältnis zwischen Triplum und Kernsatz ist in beiden Motetten jedoch dasselbe. Möglicherweise hat die durch die zwei unterschiedlich rhythmisierten Klauseln bedingte instabile Ausgangslage die Transmutation begünstigt.

Dieses Triplum über dem gelängten Kernsatz schöpft seinen Tonraum ohne Einschränkung aus - die herausragende Lage des Triplum von F wird durch die rhythmische Eigenständigkeit und den eigenen Text überflüssig. Es gewinnt dadurch an Spielraum und damit auch an Möglichkeiten unter Beibehaltung seiner melodischen Qualitäten zu einem weitgehend konsonanten Satz beizutragen. Auch dieses

¹⁰² Das Satzschema entspricht also dem von *O quam sancta*.

Triplum zieht die perfekten Konsonanzen im Oberstimmensatz vor, doch ist es in der Lage, die Terzen des Kernsatzes zu einem Großteil zu Terz-Quint-Klängen zu erweitern. Das Ausnützen auch seiner tiefen Lage führt im Oberstimmensatz von Ba, PsAr usw. zu vielen Quarten und Quinten (im Gegensatz zum Oberstimmensatz in F, der stark von Oktaven geprägt ist), was im gesamten Satz in Gestalt vermehrter Quinten und konsonanter dreistimmiger Klänge zu Buche schlägt. Seine Unabhängigkeit stellt dieses Triplum schließlich an den zwei im Kernsatz identischen *Colorenden* unter Beweis. Hier beteiligt es sich weder am Hoquetieren, noch wiederholt es im zweiten *color* die Melodie des ersten.

In der Annahme, daß es sich bei den Fassungen in Ba, PsAr, Cl und Ca um ein jüngeres Stadium der Motettenkomposition handelt als bei der Fassung in F, läßt sich aus dem Vergleich beider Sätze eine Veränderung in der Motettenkomposition erkennen: Die beiden Tripla, das "ältere" von F und das "jüngere" der anderen Handschriften bezeugen ein verändertes Triplumverständnis, das sich allgemein auch als ein sich veränderndes Stimmenverständnis bezeichnen läßt: Die Stimmen begreifen sich zunehmend als eigenständige "Individuen", deren Sinn in sich selbst liegt und die damit über eine eigene Wertigkeit verfügen¹⁰³. Erst jetzt wird die Anwendung des Begriffs "Stimmführung" gerechtfertigt, da erst jetzt die Stimmen eigene

¹⁰³ Hier zeigt sich eine Parallele zu dem um diese Zeit aus der gesellschaftlichen Anonymität heraustretenden Einzelmenschen. Ullmann, Walter: *Individuum und Gesellschaft im Mittelalter*, Göttingen, 1974 (Kleine Vandenhoeck-Reihe; 1370) beobachtet den Übergang vom abstrakten *fidelis christianus* zur individuellen Einzelperson auf verschiedenen Gebieten des gesellschaftlichen und künstlerischen Lebens im Laufe des 13. Jahrhunderts. Flasch, Einführung, S. 121, wertet die Zunahme des "Bewußtsein[s] menschlicher Selbständigkeit" als "wichtiges Symptom des geschichtlichen Wandels" im 13. Jahrhundert. Er schreibt von einer "Differenzierung der Lebenssphären, wie sie einer sich entwickelnden Zivilisation entsprach" (S. 136). Norbert Elias beobachtet die Individualisierung einzelner Menschen vom Mittelalter bis heute im Zusammenhang mit der zunehmenden Differenzierung und Verknüpfung gesellschaftlicher Funktionen (Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 Bde., Frankfurt am Main, ¹³1988 (Suhkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 158 und 159). Für die Literaturgeschichte stellt Zumthor, *La lettre*, S. 305, fest, daß mit den ersten Prosatexten (1160 - 1170) auch "les premiers Mémoires dictés et notés en prose" auftauchen; "bientôt, le je, lorsqu'il surgit dans le texte poétique, perdra de son universalité, se fissurera au contact d'un sujet individuel". Diese Parallelen sollten nicht überbewertet oder gar kausal verknüpft werden, ein Hinweis darauf jedoch auch nicht unterbleiben.

Wege gehen, anstatt sich aus Vorschriften und Tonräumen zwangsläufig zu ergeben.¹⁰⁴

Gaude chorus

Für diese Motette ist keine Quelle bekannt. Wenn der zweistimmige Tenor-Motetus-Verband dennoch als "Kernsatz" bezeichnet wird, so ist das durch die außerordentlich weitläufige und langlebige Überlieferungstradition dieses Stückes gerechtfertigt, dessen sämtliche Fassungen auf diesem zweistimmigen Satz, sozusagen als dem "harten Kern", aufbauen. In seiner Funktion ist dieser Kernsatz also den aus Klauseln und Organa entstandenen Kernsätzen gleichgestellt, sein Satz aber weist Merkmale auf, wie sie aus den anderen Quellen unbekannt sind. Dies berechtigt zu der Annahme, daß eine Quelle nicht nur bisher noch nicht gefunden wurde, sondern daß es sie gar nicht gibt, daß es sich also um einen eigens für die Motette geschaffenen Kernsatz handelt.¹⁰⁵

Der Tenor *Angelus* ist dem Alleluia *Angelus domini* entnommen. Obwohl es keinen modal notierten Beweis gibt, läßt er sich den wenigen im zweiten Modus rhythmisierten Tenores zuordnen. Die vielen *fractio-modi*-Stellen des Motetus von Ma, W₂, Ars B und N, also derjenigen Handschriften, deren Notierung dieser Motette keinen Rhythmus auszudrücken vermag, befinden sich fast ausnahmslos auf der zweiten Longahälfte, die damit als die längere, die zweizeitige ausgewiesen wird. Dies bestärkt Ludwigs Vermutung¹⁰⁶, der Motetus und damit der gesamte Kernsatz sei in Verbindung mit einem französischen Text entstanden, und widerlegt Andersons Annahme, am Anfang der Überlieferung habe eine dreistimmige lateinische Motette gestanden¹⁰⁷. Die äußerst lebhafteste, frei den Tonraum ausschöpfende Motetustumelodie ist keinesfalls in die Nähe der Moteti der "Conductusmotetten" zu stellen; für eine Beantwortung durch ein entsprechend dem Motetus konzipiertes Triplum ist sie denkbar ungeeignet.

¹⁰⁴ Vgl. Apfel, Diskant, S. 109.

¹⁰⁵ Vgl. *De gravi*.

¹⁰⁶ Ludwig, Repertorium, S. 404.

¹⁰⁷ Anderson, Notre Dame Bilingual Motets, S. 112.

Das Verhältnis des Motetus zum Tenor ist ausschließlich klanglicher Natur: Einklänge und Quinten bestimmen die Zweistimmigkeit, die Oktav ist wegen der fast identischen Lage der beiden Stimmen (Tenor c - c', Motetus c - e') den Ambitusgrenztönen vorbehalten und deshalb nicht so häufig, zumal das Gebot der Gegenbewegung für diesen Kernsatz kaum Geltung hat. Terz und vor allem Quart werden gemieden, wie das nur in wenigen Quellen-Kernsätzen zu beobachten ist. Die Melodiefindung gehorcht - auch das ein Gegensatz zu vorgegebenen Kernsätzen - ausschließlich eigenen Gesetzen: Parallelen, von Zwischentönen verdeckte wie offene, treten auffallend häufig auf¹⁰⁸, da sich der Motetus in seiner Bewegungsrichtung nicht streng am Tenor orientiert; das Gegenbewegungsgebot ist außer Kraft gesetzt. So befinden sich die beiden Stimmen auch in den Grenzbereichen des Ambitus in enger Nachbarschaft¹⁰⁹, und Stimmkreuzung tritt nicht nur ab Ambitusmitte auf, wo etwa das g der Scheidepunkt wäre, auf dem sich die Einklänge konzentrierten, sondern auch unabhängig von der Lage des Tenor. Insgesamt wird sie jedoch gemieden, um dem melodisch souveränen Motetus auch bezüglich seiner Lage eine hervorragende Stellung und damit einen gewissen Eigenwert zu sichern.

Die von Anderson angenommene lateinische dreistimmige Version würde musikalisch der französischen Doppelmotette im fünften Faszikel von Mo gleichgekommen sein. Deren Triplum "is in conductus-style with the motetus and probably represents the original triplum; it would have preceded the Cl version by a few years."¹¹⁰ Allerdings ist der ohnehin und in Verbindung mit eigens textierten Stimmen in verstärktem Maße unglückliche Begriff "Conductusstil" hier sehr weit zu fassen und wird eigentlich nur aus dem Vergleich mit dem anderen Triplum heraus verständlich. Wie bereits angedeutet, eignet sich der Motetus kaum für eine conductusartige Beantwortung, und so verwundert es nicht, im Oberstimmensatz viele Parallelen (anstatt Melodiespiegelung), unterschiedliche Realisierungsarten des zweiten Modus (z.B. *fractio modi*), nicht immer übereinstimmende Phrasenlängen und für conductusartige Oberstimmensätze ungewöhnliche Disso-

¹⁰⁸ Bsp.: "gremium ... manibus".

¹⁰⁹ "offert", "proprium", "regem", "perpetuum".

¹¹⁰ Anderson, Notre Dame Bilingual Motets, S. 113.

nanzen zu finden. Die für Tripla im "Conductusstil" charakteristische klangliche und melodische Ausrichtung am Motetus ist am Triplum *J'ai si bien* nicht festzustellen. Abgesehen von einigen Dissonanzen verhält sich dagegen diese Stimme ganz ähnlich zum Tenor wie der Motetus. Triplum und Motetus könnten ausgetauscht werden; das Triplum ist ein zweiter Motetus. Ein solches Verständnis dieser Stimme erklärt ihr für frei entstandene Tripla unübliches Verhalten. Sie nutzt weder ihre melodische Ungebundenheit noch ihre gegenüber dem Kernsatz um eine Quart erhöhte Lage, etwa um einen Beitrag zur Dreistimmigkeit zu leisten¹¹¹ oder, was häufiger der Fall ist, als dominierende Oberstimme aufzutreten. Zwar taucht sie selten unter die Stimmen des Kernsatzes, aber sie steht an etwa der Hälfte aller Konsonanzstellen im Einklang mit dem Motetus - auch das ein Beweis für die Motetusnatur dieses Triplum¹¹²:

Triplum
 { Motetus }
 Tenor

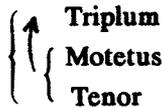
Dem anderen Triplum *Povre secors* in Mo, fol. 71v, Ba und Cl sind dagegen alle Merkmale eigen, wie sie unabhängige Tripla gemeinhin auszeichnen: Es hebt sich rhythmisch durch rasches Deklamieren im sechsten Modus (mit Semibreven) vom zweiten Modus des Kernsatzes ab (im zweiten *color* kommt es sogar vereinzelt zu Semibrevispausen¹¹³); die melodische Phrasenbildung geschieht unabhängig von der des Motetus. Die höhere Lage wird einerseits dazu verwendet, den rhythmisch und melodisch errungenen Individualcharakter des Triplum in der Oberstimmenlage herauszustellen und andererseits gleichzeitig damit den vor allem von Einklängen und Quinten bestimmten Kernsatz zur konsonanten Dreistimmigkeit zu erweitern. Das Bild des an Einklängen und Dissonanzen reichen Satzes im fünften Faszikel von Mo verändert sich mit diesem Triplum im drit-

¹¹¹ Nur ein Viertel aller Klänge sind dreistimmig, davon zwei Drittel dissonant.

¹¹² Als besonders auffällig sind in diesem Zusammenhang die vielen Einklänge aller drei Stimmen auf g und a zu erwähnen.

¹¹³ Ludwig, Repertorium, S. 404, geht wohl zu weit, dies als Hoquetieren zu bezeichnen.

ten Faszikel zu einer von Einklängen und Dissonanzen fast freien konsonanten Dreistimmigkeit:



De gravi

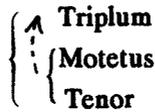
Einen ähnlichen, wenn auch dissonanzärmeren Satz als die im fünften Faszikel von Mo überlieferte Version von *Gaude chorus* stellt die u.a. in demselben Faszikel enthaltene Motette *De gravi*. Sie ist in Ma von späterer Hand auf dem Hauptcorpus vorgelagerten Blättern dreistimmig, jedoch, im Gegensatz zu den Konkordanzüberlieferungen, mit nur einem lateinischen Oberstimmentext notiert. Wie für *Gaude chorus* ist eine Quelle des Kernsatzes nicht nur unbekannt, sondern, aus denselben Gründen wie dort, auch unwahrscheinlich. Der rhythmische Verlauf aller Stimmen im zweiten Modus und die melodische Unabhängigkeit sowohl des Motetus vom Tenor als auch des Triplum von den beiden Stimmen des Kernsatzes erinnern ebenfalls an *Gaude chorus*.

Klanglich ergibt sich für *De gravi* jedoch ein anderes Bild als für *Gaude chorus*. Anstelle der klaren Konzeption einer dissonanzfreien und nur aus Einklängen und Quinten bestehenden Zweistimmigkeit gleich gelagerter Stimmen ist der Kernsatz von *De gravi* durch Klangvielfalt mit wenigen Dissonanzen bei unterschiedlich hoch gelegenen Stimmen gekennzeichnet. Da der höhere Tonraum bereits teilweise vom Motetus genützt wird, kommt dieser Satz weniger einem Triplum mit souveränem Oberstimmencharakter entgegen als *Gaude chorus*; Bearbeitungen von *De gravi* in dieser Richtung bleiben infolgedessen aus, die weitere Überlieferung wird abgebrochen.

Wenn das Triplum von *De gravi* auch rhythmisch und vor allem melodisch nicht aus einer Beantwortung des Motetus hervorgeht, so ist es trotz seiner Freiheit doch in den Dienst des dreistimmigen Satzes gestellt. Der Anteil dreistimmiger Klänge liegt hier weit höher als im Vergleichssatz *Gaude chorus*, wogegen sich die Dissonanzen auch mit dem Tenor auf einige wenige beschränken. Dieses weitgehende klangliche Einvernehmen der Stimmen untereinander bewirkt einen relativ starken musikalischen Zusammenhalt, der das gemein-

same Deklamieren nur eines Oberstimmentextes logisch erscheinen läßt.

Im Gegensatz zu *Gaude chorus* ist Zweitextigkeit oder sogar Zweisprachigkeit in *De gravi* keine musikalische Notwendigkeit. Sein Satzschema



rückt *De gravi* in die Nähe der alten "Conductusmotetten" - Tischler nennt die Fassung Ma eine "conservative Spanish version"¹¹⁴ - , wenn gleich der Satz selbst auf eine völlig andere Entstehung zurückschaut und die Eintextigkeit nur eine Folge der Satzstruktur ist.

Angesichts der großen Ähnlichkeit von *Gaude chorus* und *De gravi*, wie sie im fünften Faszikel von Mo erscheinen, ist die in der Forschung einhellig vertretene Meinung, *De gravi* sei eine genuin französischsprachige Motette¹¹⁵, wogegen für *Gaude chorus* ein lateinischer Ursprung vermutet wird¹¹⁶, in Frage zu stellen. Die Rhythmisierung im zweiten Modus kann nicht ausschlaggebendes Kriterium für diese Meinungen sein, da sie für beide Motetten zutrifft.¹¹⁷ Das Urteil mag durch die wesentlich weitreichendere Überlieferungstradition von *Gaude chorus* beeinflusst sein, wo sich der lateinische Motetustext gleichwertig neben dem französischen halten konnte. Doch ist diese Langlebigkeit zum einen rein musikalisch begründet - die Fassung im fünften Faszikel von Mo konnte ebenso wenig überleben, wie *De gravi* - , zum anderen ist das Aufkommen des lateinischen Textes von *Gaude chorus* nur absolut, nicht relativ zur gesamten Tradierungsmenge höher. W_2 überliefert *Gaude chorus* nur französisch, *De gravi* dagegen auch lateinisch.

¹¹⁴ Tischler, *The Earliest Motets*, S. 420 und 422.

¹¹⁵ Ludwig, Friedrich: "Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter, III", *KmJb* 19 (1905), S. 523. Tischler, *The Earliest Motets*, S. 420 - 422. Anderson, *The Latin Compositions*, S. 177.

¹¹⁶ Anderson, *Notre Dame Bilingual Motets*, S. 113.

¹¹⁷ Treitler, Leo: "Regarding Meter and Rhythm in the *ars antiqua*", *MQ* 65 (1979), S. 524 - 558, weist außerdem die rhythmische Vereinbarkeit von zweitem Modus und lateinischem Text nach.

Die Diskussion scheint müßig. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind beide Sätze bereits als Motetten d.h. mit Text neu geschaffen. Keiner hat einen mit nur einem Text verbundenen Traditionsstrang aufzuweisen, anhand dessen Entwicklungsprozesse zu verfolgen wären, wie z.B. die Auswirkung musikalischer Veränderungen (etwa Moduswechsel) auf den Text oder umgekehrt. Die Entstehung des zweiten Textes kann zeitlich fast mit der des ersten zusammenfallen. Und schließlich zeugen die einzelnen Stimmen rhythmisch und melodisch von einer relativ großen musikalischen Eigenständigkeit, die, wie noch zu zeigen sein wird, die Beziehungen zwischen Musik und Text lockert und die Texte austauschbar werden läßt.

Veni vena venie

Diese Motette weist zahlreiche Besonderheiten auf, die von Anderson eingehend beschrieben und schlüssig gedeutet werden¹¹⁸. Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang die beiden dreistimmigen Versionen im fünften Faszikel von Mo und in Hu. Anderson interpretiert als erster gegen Anglès¹¹⁹ und Tischler¹²⁰ den "Conductustil" bei gleichzeitigem Vortrag nur eines Textes durch beide Oberstimmen der Version Hu nicht als Beleg für den spanischen Ursprung dieser Motette, sondern als spanische Bearbeitung im alten Stil: "this triplum is the work of a local composer, who was quite competent but lacked the polish of contemporary composers of the central areas."¹²¹

Der Kernsatz stimmt klanglich, d.h. ungeachtet der Transpositionen, in allen Fassungen überein: Der tief liegende und in seinem Tonumfang (f - c' bzw. c - g) sehr begrenzte Tenor verfügt zwar über keine nennenswerten melodischen Eigenheiten, zeichnet sich aber gegenüber allen anderen in Ma enthaltenen Motetten durch eine raffinierte rhythmische Aufbereitung aus: In den drei *colores* verjüngt und beschleunigt er sich vom fünften Modus über den ersten zum

¹¹⁸ Anderson, *The Latin Compositions*, S. 338 - 340.

¹¹⁹ Anglès, *Las Huelgas*, S. 72.

¹²⁰ Tischler, *The Earliest Motets*, S. 420.

¹²¹ Anderson, *The Latin Compositions*, S. 340.

sechsten.¹²² Damit kommt dem Tenor ein besonderes und neues Interesse zu, was in der isorhythmischen Motette zu voller Entfaltung gelangen wird. Nachdem der Cantus durch die Modalrhythmik seiner melodischen Qualitäten beraubt und zum neutralen Ausgangspunkt kompositorischer Betätigung wurde, entdeckt man nun diese rhythmischen Qualitäten und rückt sie in den Vordergrund. Damit gewinnt der Tenor wieder an Eigenwert und wird den nach Selbständigkeit strebenden Oberstimmen ein gleichwertiges Gegenüber. Es ist also kein Zufall, daß gerade der melodisch unergiebigste Tenor von *Veni vena venie* diese rhythmische Hervorhebung erfährt, während der von *Hodie marie* in gleichbleibenden Doppellängen verläuft, wodurch seine melodischen Qualitäten zur Geltung kommen können.

Die ungewöhnlich hohe Lage des Motetus von *Veni vena venie*, die möglicherweise zu der Transposition des Kernsatzes um eine Quart nach unten Anlaß gab, kann als Rücksichtnahme auf den nun als Stimme ernst zu nehmenden Tenor gesehen werden: Die beiden eigenwertigen Stimmen des Kernsatzes sind dadurch klar voneinander getrennt; zu Berührungen im Einklang kommt es kaum, zu Stimmkreuzung gar nicht. Der Kernsatz besteht fast ausschließlich aus Quinten und Oktaven.

In Mo wird diesem um eine Quart tiefer transponierten Kernsatz ein Triplum hinzugefügt, das sich den Tonraum mit dem Motetus teilt. Es erinnert mit seinem sechsten Modus an das Triplum von *O quam sancta*, dessen Kernsatz sich wie der von *Veni vena venie* als Klausel in StV fand. Die raschen Notenwerte des Triplum und sein eigener Text sichern ihm einen stimmlichen Eigenwert, obgleich er auch in den Dienst der Dreistimmigkeit gestellt wird. Seine große Beweglichkeit ermöglicht dem Triplum, freie konsonante Tonorte ohne große Sprünge zu erreichen, auf diese Weise die Zweistimmigkeit zur Dreistimmigkeit zu erweitern und trotzdem sinnvolle melodische Phrasen zu bilden. Es entsteht ein zu zwei Dritteln dreistimmiger und, von wenigen Ausnahmen abgesehen, konsonanter Satz mit drei voneinander unabhängigen selbständigen Stimmen. Obgleich der Dreistimmigkeit in dieser Fassung von *Veni vena venie* ein weit höhe-

¹²² Es wäre übereilt, dieses Verfahren als instrumental zu bewerten, da das proportionale Beschleunigen und Verlangsamten auch in der mensuralen Vokalmusik eine wichtige Rolle spielt.

res Gewicht zukommt als der im dritten Faszikel von Mo enthaltenen Fassung von *Gaude chorus*, dessen Triplum noch mehr auf stimmlichen Eigenwert angelegt ist, soll das Satzschema von *Veni vena venie* doch dem von *Gaude chorus* mit dem Triplum *Povre secors* gleichgesetzt werden. Die Nähe der beiden Sätze zueinander ist zum einen klanglicher Art, insofern, als die Terz weitgehend ausgeklammert bleibt, die Sätze also nur aus perfekten Klängen bestehen. Zum anderen ist anzunehmen, wenn auch nicht zu beweisen, daß Motetus und Tenor hier wie dort gleichzeitig und bereits in Bezug zueinander entstanden, wogegen die Moteti der Notre-Dame-Klauseln als Beantwortung aus den im vorhinein präparierten Tenores hervorgehen. Daß für *Veni vena venie* im Gegensatz zu *Gaude chorus* eine Klausel bekannt ist, stellt dieser Meinung nichts entgegen, da die in StV enthaltenen Klauseln allgemein als Rückführungen aus Motetten betrachtet werden, also nicht als Quellen im eigentlichen Sinn gelten können.

Das Triplum von Hu nimmt in dem in zwei Stimmlagen getrennten Kernsatz eine Mittlerfunktion ein, indem es den gesamten Tonumfang des Tenor und die Unterquint des Motetus in sich vereint und so eine Brücke zwischen diesen beiden Stimmen schlägt. Rhythmisch paßt es sich dem Motetus an, wodurch diesem lagemäßig die Rolle der Oberstimme auch im dreistimmigen Satz erhalten bleibt. Mit dem Tenor trifft sich das Triplum des öfteren im Einklang, taucht aber nur sehr selten unter ihn. Bezeichnenderweise werden durch diese Stimmkreuzungen die einzigen zwei Quartan des Kernsatzes in Quint-Oktav-Klänge verwandelt. Auch der stimmliche Eigenwert des Tenor bleibt also unangetastet. In seinem dritten *color* tritt der Tenor sogar vorübergehend als schnellste Stimme hervor. Da die wenigen Einklänge des Kernsatzes zu Quinten aufgestockt werden, bleibt - abgesehen von den Stellen, wo der Tenor pausiert - als einziger zweistimmiger Klang die Quint neben einer Oktav (unter dem Spitzenton c" des Motetus) erhalten. Zwei- und Dreistimmigkeit halten sich in dieser Fassung die Waage, Dissonanzen bleiben wie in der Fassung Mo auf ein Minimum beschränkt.

Wenn das Schema dieses Satzes dem von *De gravi* beigeordnet wird, so nicht ohne einen Hinweis auf den Modellcharakter der Schemata, sie können lediglich Klangverhältnisse und Entstehungsprozesse andeuten, nicht deren Beschreibung ersetzen. In *Veni vena venie* wie in *De gravi* entsteht das Triplum in bezug zum ganzen Kernsatz und bildet mit diesem eine weitgehend konsonierende Dreistimmigkeit.

Die Funktionen der Tripla und die Klangqualitäten im einzelnen können durch die Schemata jedoch nicht wiedergegeben werden.

Das Triplum bewegt sich melodisch unabhängig vom Motetus, paßt seine Phrasenlängen jedoch wegen des gemeinsamen Textvortrags diesem an. Da Mehrtextigkeit in Hu bekannt ist, liegt die Annahme nahe, daß "Conductusstil" und Eintextigkeit dieses Oberstimmensatzes bewußt intendiert sind und nicht, wie Tischler meint, die Rückständigkeit eines periphären Komponisten unter Beweis stellen. Sollte die Fassung Hu von der zweistimmigen Fassung Ma ihren Ausgang genommen haben und dem Komponisten von Hu die dreistimmige Fassung Mo unbekannt gewesen sein, so könnte das Triplum von Hu, das lagemäßig im Gesamtverband die Motetusstellung einnimmt, auf eine Mißinterpretation seitens des Komponisten von Hu schließen lassen. Möglicherweise hat er die weit auseinanderliegenden Stimmen des Kernsatzes als Tenor und Triplum gedeutet und nun mit seiner dritten Stimme den seiner Meinung nach fehlenden Motetus ersetzt.¹²³ In jedem Fall aber wurde der weite Stimmenabstand als Kluft empfunden, die es zu überbrücken galt. Wenn der Motetus nicht als Triplum mißverstanden wurde, so wurde er mit der neuen Stimme in Motetuslage dazu gemacht. Da ein Motetus aber keinesfalls schneller als ein Triplum sein darf, war die neue Stimme rhythmisch dem zum Triplum erhobenen Motetus anzugleichen.

Patrum sub imperio

Patrum sub imperio ist nur in Ma und Hu überliefert, weshalb für diese Motette eine spanische Herkunft angenommen wird.¹²⁴ Die zweistimmige Fassung Ma geht aus einer in F enthaltenen Klausel hervor, die dreistimmige Fassung Hu behält davon jedoch nur den Motetus bei, Tenor und natürlich Triplum sind hier frei dazuerfunden.

Der Kernsatz von Ma weist Merkmale auf, die den Ersatz des Tenor in Hu musikalisch rechtfertigen. Beide Stimmen sind auf einen engen Tonraum begrenzt, was die Oktav als Zusammenklang ausschließt. So bestreiten vor allem Einklang und Quint die Klanglich-

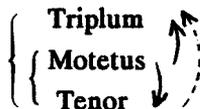
¹²³ Die Notierungsweise mit dem Triplum im obersten System widerlegt diese Möglichkeit nicht, da der Schreiber zuerst das Vorgegebene notiert haben kann, bevor er seine Zutat darübersetzte.

¹²⁴ Anglès, Las Huelgas, S. 72 und Tischler, *The Earliest Motets*, S. 420.

keit, Terz und Quart begegnen in den jeweils zweiten *color*-Hälften, wenn der Tenor über das *c'* steigt, vor allem im Zusammenhang mit Stimmkreuzung. Da sich die Motetmelodie trotz ihrer Klauselherkunft, regelmäßiger Gliederung und des ersten Modus - alles Merkmale alter Moteti - unabhängig vom Tenor entfaltet, entstehen im Gerüstsatz zahlreiche Parallelen. Zwar bleiben davon nur diejenigen von einem Phrasenende zum folgenden Phrasenbeginn unverdeckt, doch fallen gerade diese wegen ihrer regelmäßigen Wiederkehr nach jeweils vier Longen auf und haben strukturbildende Wirkung.

Vor allem die erwähnten Stimmkreuzungen in Verbindung mit Terzen mögen den Anstoß zur Änderung des Tenor in Hu gegeben haben. Während in den ersten *Color*hälften noch Übereinstimmungen zwischen dem ursprünglichen und dem neuen Tenor bestehen, bleibt letzterer auch in den zweiten *Color*hälften unter dem *c'*. Das grenzt zwar den Tonumfang des Tenor noch mehr ein (f - h), hält den neuen Kernsatz aber frei von Stimmkreuzungen und Terzen. Damit wird der Motetus aus Verstrickungen mit dem Tenor gelöst, seine Melodie kommt mehr zur Geltung. Die Diskrepanz zwischen dem Motetus im alten Stil und der neuen Klanglichkeit des Klauselkernsatzes ist zugunsten der älteren Schicht beseitigt.

Der Kernsatz von Ma hätte sich weniger gut zur Hinzufügung eines Triplum geeignet. Zum einen liegt der Tenor stellenweise relativ hoch, wodurch ein Triplum eventuell beengt worden wäre; zum anderen störten die Terzen. Der neue Kernsatz von Hu ermöglicht ein Triplum, das sich melodisch ("Conductusstil", teilweise sogar Gegenbewegung wie sie sich aus der einfachen Spiegelung des Motetus ergibt) wie klanglich (hauptsächlich Quinten und Quint- bzw. Quart-Oktav-Klänge) zum alten Stil des Kernsatzes angemessen verhält und dabei durch seine eindeutige Oberstimmenlage den z.T. sehr dünnen Kernsatz stimmlich und klanglich erweitert. Es entsteht ein Satz, der klanglich zwar anderen konsonanten alten "Conductusmotetten" ähneln mag, wegen seiner umgekehrten Reihenfolge der Stimmfindung im Kernsatz aber ein eigenes Satzschema beansprucht:



Honor triumphantis

Der Tenor von *Honor triumphantis* gehört zu den von Gennrich so genannten "unbezeichneten Tenores unbekannter Herkunft"¹²⁵. Obwohl er, wie auch die Oberstimme(n), im ersten Modus verläuft, ist eine Klauselherkunft unwahrscheinlich. Während nämlich rhythmische Veränderungen in Klauseln im allgemeinen mit der Wiederholung eines *color* einhergehen, wechselt hier die Gruppierung der *ordines* zweimal innerhalb eines einzigen *color*. Auch der kaum und keinesfalls regelmäßig in *ordines* gegliederte Motetus deutet auf ein klauselfreies Entstehen der Motette. Wegen derselben Überlieferungslage wie bei *Patrum sub imperio*, wird auch für *Honor triumphantis* spanische Herkunft angenommen.

Ma und Hu überliefern denselben dissonanzfreien Kernsatz. Seine zwei Stimmen sind lagemäßig weitgehend getrennt, wodurch Stimmkreuzung ausgeschlossen und der Einklang selten ist. Zur Terz kommt es nur zweimal, die Quart wird ganz gemieden. Das dominierende Intervall ist die Quint, weshalb die wenigen Parallelen des Gerüstsatzes zwischen Quinten entstehen; sie werden jedoch alle von Zwischentönen verdeckt.

In Hu wird diesem Kernsatz eine dritte Stimme zur klanglichen Erweiterung beigefügt. Sie teilt sich den Tonraum mit dem Motetus und bewegt sich größtenteils in Gegenbewegung zu diesem, wodurch sich die beiden Oberstimmen häufig kreuzen. Im Gegensatz zu den als Abbild des Motetus konzipierten Tripla kommt es trotz der Gegenbewegung jedoch nicht zur einfachen Stimm Spiegelung; die Terz spielt im Oberstimmensatz keine Rolle. Die Gegenbewegung ist vielmehr eine Konsequenz klanglicher Aufgaben, da ein tiefer Motetuston meist im Einklang mit dem Tenor steht (a und g), der zur Zweistimmigkeit zu erweitern ist (Quint über a, Oktav über g), wogegen ein höherer Motetuston oft in der Oktav zum Tenor klingt, die mit einem Triplumton in mittlerer Lage zum Quint-Oktav-Klang auszufüllen ist. Die Gegenbewegung zum Motetus steht also in klanglichem Bezug zum ganzen Kernsatz, weshalb auch der dreistimmige Satz, abgesehen von den beiden Terzen des Kernsatzes, dissonanzfrei bleibt. Da die Quart, die im Kernsatz gemieden wurde, in der Drei-

¹²⁵ Gennrich, Friedrich: *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten*, Darmstadt, 1957 (Summa musicae medii aevi; II), Nr. 953.

stimmigkeit zum Aufstocken von Quinten und Ausfüllen von Oktaven benötigt wird, ist sie im Oberstimmensatz das häufigste Intervall (vgl. die Dominanz der Quint im Kernsatz), wogegen im dreistimmigen Satzverband die Quint und die Oktav die einzigen zweistimmigen Klänge sind und auch der Quart-Oktav-Klang nicht vorkommt. Da neben der Klangerweiterung auch die melodischen Eigenschaften des Triplum zu berücksichtigen sind, d.h. ihm ein dem Motetus ebenbürtiger stimmlicher Eigenwert zu verschaffen ist, der zielloses Umherspringen zugunsten der Dreistimmigkeit verbietet, halten sich Zwei- und Dreistimmigkeit in der in Hu überlieferten Fassung von *Honor triumphantis* annähernd die Waage. Das Satzschema entspricht dem von *Veni vena venie* (Mo) und der Dreistimmigkeit von *Gaude chorus* mit dem Triplum *Povre secors*, wenn auch die melodisch-rhythmische Gestaltung des Triplum aus *Honor triumphantis* mit diesen Sätzen nicht übereinstimmt.

Tripla im sechsten Modus

Auf die Tripla im sechsten Modus zu *Gaude chorus*, *O quam sancta* und *Veni vena venie* sei abschließend noch einmal gesondert eingegangen, um deren Gemeinsamkeiten und Stellung in der Entwicklung der Motettenkomposition herauszuarbeiten.

Entgegen aller Erwartung lassen gerade und vor allem die vermutlich frei geschaffenen Tripla im sechsten Modus kein planvolleres Vorgehen im Bereich der Melodiebildung und -führung erkennen als die Tripla in anderen Modi. Sie schöpfen den Oktavambitus (meist g - g') aus, ohne dabei jemals z.B. melodische Wendungen gezielt zu wiederholen. Dies mag in der Natur dieser Tripla begründet liegen, deren gleichmäßig schnell dahinfließender Rhythmus schon allein wegen fehlender rhythmischer Differenzierungen (mit Ausnahme der Phrasenenden) verhindert, daß sich kleinere, melodisch sinnfällige Einheiten ausprägen. Die rhythmisch strukturierteren Tripla dagegen bedienen sich der motetischen Art der Melodiebildung. Besonders in *Mors que* wird zu diesem auch textlich durch Binnenreim realisierten Mittel gegriffen.¹²⁶

Wenn die Freiheit bei der Bildung der Tripla im sechsten Modus nicht auf dem Gebiet musikalischer (wie textlicher) Kohärenz genutzt

¹²⁶ Verse 3, 7, 8, 12, 14 und 17.

wird, so muß sie in anderen Bereichen zur Anwendung kommen. Es waren bereits die klanglichen Vorzüge dieser Tripla zu erwähnen: Das rasche Fortschreiten im sechsten Modus erlaubt, die jeweils klanglich günstigen Töne ohne melodische Einbußen in Gestalt von großen Sprüngen oder Ziellosigkeit zu erreichen. Des weiteren sind nun an diesen freien Tripla Bemühungen um die Ausbildung tonaler Schwerpunkte festzustellen. So zeigt *Ypocrite* (das Triplum von *O quam sancta* in Ma bzw. *El mois*, das Triplum von *O quam sancta* in W₂, Cl und Mo) trotz des ausgiebigen melodischen Schweifens unter Ausnützung des gesamten Tonraums eine Vorliebe für die (Dreiklangs-)Töne c', e' und g' mit dem Tiefton g. Diese werden nicht nur im melodischen Verlauf selbst, sondern auch an Phrasenanfängen und Schlüssen bevorzugt verwendet. *Desconfortes* (das Triplum von *Veni vena venie* in Ma) und *Povre secors* (das Triplum von *Gaude chorus* in Ba, im dritten Faszikel von Mo und in Cl) sind stark nach g und d' ausgerichtet. Da diese Schwerpunkttöne nur dann erreicht werden können, wenn es die vom Kernsatz bestimmten klanglichen Voraussetzungen erlauben, sind die Phrasenlängen der Tripla nicht frei zu bestimmen und fallen deshalb unterschiedlich aus. So bedarf das g' im Triplum entweder eines Kernsatzklanges, der auf g oder auf c (c') aufbaut, das d' benötigt dagegen g oder d im Kernsatz. Die bevorzugten Phrasenanfänge und -schlüsse von *Ypocrite* c', e' und g' verlangen nach f und c, a und e und g und c im Kernsatz. Mit dem Streben nach Ausbildung tonaler Schwerpunkte erlegen sich die Komponisten der vom Kernsatz emanzipierten Tripla neue Beschränkungen auf, die die Handlungsfreiheit erneut stark eingrenzen. Würde auf tonale Aspekte verzichtet, könnten Melodie und Texte erstmals unbehindert nach dichterischen Gesichtspunkten angelegt, die Musik nach dem Text und dessen Erfordernissen geschaffen werden. Sollen aber besondere klangliche Interessen berücksichtigt werden, die von vorgegebenem und nach anderen Kriterien entstandenem Material abhängen, hat sich der Text dieser neuartigen Tripla, wie der Text aller anderen an Motetten beteiligten Stimmen, der Musik unterzuordnen.

Doch ist das Ausbilden tonaler Schwerpunkte nicht der einzige Grund für unregelmäßige Phrasen- bzw. Verlängen dieser Tripla. Der verhältnismäßig gleichmäßig gegliederte Kernsatz *Veni vena venie* bietet die Voraussetzungen für eine nach g und d' ausgerichtete Triplumstimme etwa ebenso oft, wie das Triplum - allerdings mit eigener Melodieeinteilung und dem entsprechenden klanglichen

Unterbau - tatsächlich "kadenziert". Die vom Motetus unabhängige und unregelmäßige melodische Einteilung wäre hier demnach gar nicht vonnöten. Da für das Nichtnutzen der Gelegenheiten, die der Kernsatz bietet, kein anderer Grund ersichtlich ist, muß die Unabhängigkeit selbst im Interesse des Triplumkomponisten gestanden haben. Von der zunehmenden und im sechsten Modus endgültig vollzogenen rhythmischen Emanzipation der Stimmen ausgehend, ist es nur ein kleiner Schritt, die Stimmen auch in der melodischen Gliederung unabhängig voneinander zu gestalten. Selbständiger Rhythmus und selbständige Phrasenlängen scheinen Hand in Hand zu gehen. Wenn also der Kernsatz, wie in *Veni vena venie*, relativ gleichmäßig gegliedert ist, so muß das Triplum, aus dem Zwang der Eigenständigkeit heraus, unregelmäßig ausfallen.

Das Streben nach selbständiger Behandlung jeder einzelnen Stimme, das bereits als ein Grund für das Absterben jener Tripla genannt wurde, die nur als Abbild des Motetus ohne eigenen stimmlichen Wert existieren, findet in den Tripla im sechsten Modus eine konsequente Fortsetzung. Hier gehen die Oberstimmen nicht nur in der Melodieführung bei gleicher Gliederung und der rhythmischen Feingestaltung (*fractio* und *extensio modi* bei gleichem Grundrhythmus) eigene Wege. Sie lösen sich rhythmisch und melodisch vollständig voneinander. Dieser stimmlichen Selbständigkeit kommt dabei eine größere Priorität als der textlichen Einheitlichkeit zu, die, wie noch zu sehen sein wird, bei dem Umtextieren der Moteti eine Rolle spielt. Deshalb weist die Reimgestaltung der Triplumtexte im sechsten Modus keine grundsätzlich anderen Züge auf als die der Moteti.

Wenn für die Tripla im sechsten Modus ein verstärktes Interesse für die Ausbildung tonaler Schwerpunkte als - im Sinne der künftigen kompositionstechnischen Entwicklung - wichtiges Merkmal hervorzuheben ist, so ist nach dem Grund für dieses Interesse zu fragen. Wodurch wurde es hervorgerufen, ermöglicht oder auch zur Notwendigkeit? Im ersten, zweiten oder dritten Modus rhythmisierte Oberstimmen stehen klanglich, melodisch und gliederungsmäßig in enger Verbindung zu den jeweils vor ihnen entstandenen Stimmen. Der Motetus hat sich vorwiegend entgegen dem Tenor zu bewegen, seine Phrasenlängen und damit auch seine "Kadenzierungs"punkte hängen, in welchem Modus Motetus und Tenor auch immer verlaufen mögen, meist mit der Tenorgliederung zusammen. Da diese wiederum schematisch vorgenommen wurde, ist dem Motetus ein Bevorzugen be-

stimmter Töne mit dem Ziel der Konstituierung tonaler Schwerpunkte klanglich wie melodisch nicht möglich. Ähnliches gilt für den Großteil der Tripla. Der musikalische Ablauf erfährt in den an Phrasenenden oft gelängten Modalrhythmen, deren Wirkung durch die Textierung zunimmt, eine ordnende Strukturierung. Sollten fehlende tonale Gliederungs- und Orientierungshilfen gegenüber der tonal ausgeprägten Einstimmigkeit als Manko empfunden werden, so wird dieses auf anderer Ebene, der rhythmischen, ausgeglichen.

Die im sechsten Modus durchlaufenden Tripla dagegen entbehren der prägnanten rhythmischen Strukturierung als ordnende Kraft weitgehend. Hier sind nur die Phrasenschlüsse durch Längungen und/oder Pausen hervorgehoben. Melodie und Text laufen rhythmisch relativ undifferenziert ab, was ihnen einen neutralen, indifferenten Charakter verleiht, der möglicherweise unmusikalisch, in jedem Fall aber unsänglich, nicht vokal wirkt. Um dem zu begegnen, stellt man diese Tripla in eine klanglich tonale Ordnung, die die rhythmischen Bezugspunkte ersetzen soll. Waren die Tripla rhythmisch für Ausführende und Hörer außer Kontrolle geraten, so werden mit den tonalen Schwerpunkten neue Orientierungshilfen bereitgestellt. Mit den Tripla im sechsten Modus gerät Tonalität, derer die anderen Motettenoberstimmen zwangsläufig entbehren, ins Blickfeld der Komposition. Sie wird gemeinsam mit der Verfeinerung notations- und kompositionstechnischer Möglichkeiten immer mehr an Bedeutung gewinnen.

Zusammenfassung und Ergebnisse

Wie die detaillierte Untersuchung dreistimmiger Motetten zeigt, lassen sich die Tripla des in Ma überlieferten Motettenrepertoires und seiner Konkordanzen in zwei Gruppen unterteilen. Die Unterscheidungskriterien sind rein musikalischer Art und können unter zwei Gesichtspunkten zusammengefaßt werden: (1.) die Funktion der Tripla und (2.) ihr Eigenwert als Stimme.

Die erste Gruppe der Tripla ist durch ihre Rolle als spiegelndes Gegenüber des Motetus gekennzeichnet. Diese Tripla entstehen in ausschließlicher Orientierung auf den Motetus, indem sie dessen Verhalten weitgehend gegengleich beantworten. Motetus und Triplum verlaufen infolgedessen bei ständiger Stimmkreuzung meist in Gegenbewegung zueinander, sie weichen rhythmisch nicht voneinander ab (selbst kaum auf der untergeordneten Ebene der *fractio modi*),

bewegen sich im selben Tonraum, verhalten sich konsonant zueinander (die Terz ist trotz ihrer Dissonanzqualität ein häufig verwendetes Intervall, das sich aus der Gegenbewegung ergibt) und bilden zusammen einen geschlossenen Oberstimmensatz. Wegen ihrer Entstehung aus dem Motetus, ihrem genetischen Abhängigkeitsverhältnis zu diesem, kommt diesen Tripla kein eigener stimmlicher Wert zu. Alle ihre Eigenschaften beziehen sie aus denen ihrer Moteti, sie beruhen nicht auf eigenen Bestrebungen.¹²⁷

Wegen seines ausschließlichen Bezugs zum Motetus gerät das Triplum häufig in klanglichen Konflikt mit dem Tenor; der in sich geschlossene und konsonante Oberstimmensatz läßt sich gewöhnlich kaum mit dem ebenfalls in sich geschlossenen und konsonanten Kernsatz vereinen. Ob bei der Hinzufügung des Triplum dreistimmige Klänge entstehen und welcher Qualität diese sind, bleibt weitgehend dem Zufall überlassen. Das Triplum wird nicht als klangliche Erweiterung zum Kernsatz als Ganzes gesetzt, sondern fungiert allein als mehr oder weniger symmetrisches Pendant zum Motetus; es hat keinen Beitrag für die Entstehung von Dreistimmigkeit zu leisten und kann gemäß seiner Funktion nicht als Erweiterung des Kernsatzes bezeichnet werden.

Kernsätze mit lagenmäßig getrennten Stimmen, wie z.B. *Laudes referat*, *Formam hominis*, *Ad veniam* und *Ecclesie vox hodie*, in denen die Terz zugunsten der größeren und unproblematischeren Intervalle Quart, Quint und Oktav zurücktritt, erweisen sich klanglich für die Vereinigung der beiden Stimmenpaare besser geeignet als Kernsätze, deren Stimmen sich im gleichen Tonraum bewegen und neben Einklängen, Quarten, Quinten und wenigen Oktaven auch Terzen bilden¹²⁸. Dennoch wird bei der Auswahl der Kernsätze deren Beschaffenheit und Eignung für diese Art von Tripla nicht berück-

¹²⁷ In bezug auf die stimmliche Unselbständigkeit dieser Art von Tripla ist in diesem Zusammenhang an das alte Organum zu erinnern, dessen *voces organales* sich ebenfalls - freilich in weit stärkerem Maße - mechanisch und wie von selbst, ohne eigenes Zutun, aus der *vox principalis* ergeben. Ferner erinnert diese Art, etwa gleichschnell voranschreitende Stimmen aufeinander zu beziehen, an einen Teil der Mehrstimmigkeit in den St.-Martial-Handschriften (siehe Danckwardt, Marianne: "Zur Notierung, klanglichen Anlage und Rhythmisierung der Mehrstimmigkeit in den Saint-Martial-Handschriften", *KmJb* 68 (1984), S. 31 - 88.

¹²⁸ Diese Beobachtung macht auch Tischler, *English Traits*, S. 470.

sichtigt. Es werden Kernsätze mit Terzen genauso verwendet wie solche, in denen Einklänge, Quinten und Oktaven vorherrschen. Auch Kernsätze, deren Stimmen besondere melodische Qualitäten und damit eine besondere stimmliche Selbständigkeit aufweisen (*Hodie marie*), erfahren diese Bearbeitung.

Die Moteti, denen solche spiegelbildartig reagierende Tripla beigegeben werden, zeichnen sich durch eine zwar nicht immer regelmäßige, aber klare und melodisch sinnfällige Gliederung in meist nicht sehr lange Phrasen aus. Ihre Rhythmen sind, gleichgültig, in welchen Modi sie verlaufen, weitgehend frei von Unregelmäßigkeiten. Beide Merkmale kommen ihrer Klarheit wegen einer spiegelartigen und nahezu mechanischen Beantwortung durch eine neue Stimme insofern sehr entgegen, als sie der Triplumfindung keine kompositionstechnischen Besonderheiten zur Überwindung von Schwierigkeiten abverlangen - Schwierigkeiten, die mit der Nichtbeachtung des Tenor auch im klanglichen Bereich der Dreistimmigkeit bereits ausgeschaltet wurden. Ansätze zu Stimmtausch, Imitation und ähnliche melodische Reaktionen, die der zweiten Triplagruppe fast fremd sind, zeigen jedoch, daß die Einfachheit dieser ersten Triplagruppe nicht in die Nähe von Stegreifpraxis zu bringen ist, wie das bei den *voces organales* des Organum der Fall ist.

Die hier zusammenfassend beschriebene Art von Tripla und Dreistimmigkeit wird von den Motetten *Ad veniam*, *Deo confitemini*, *Ecclesie vox hodie*, *Formam hominis*, *Hodie marie*, *Laudes referat*, *Qui servare* und *Serena virginum* vertreten. Es ist dies der Großteil der auch in Ma mit Triplum überlieferten Motetten. Da sich die Tradierung dieser Motettengruppe fast ausschließlich auf Notre-Dame-Handschriften beschränkt und danach abbricht, ist anzunehmen, daß es sich hierbei um eine alte Art von Tripla und Dreistimmigkeit handelt, die der weiteren Vermittlung nicht für wert befunden wurde. Wie die andere und weitertradierte zweite Art von Tripla und Dreistimmigkeit beweist, liegt der Grund für den Überlieferungsstopp in der beschriebenen Unvereinbarkeit von Kern- und Oberstimmensatz.

In der Motettenforschung wurde die dissonante Dreistimmigkeit solcher Sätze wiederholt diskutiert. Während eine Forschergruppe, argumentierend mit der Tatsache, daß W_1 und Ma die fraglichen Motetten ohne Tenores und z.T. in Conductus-Umgebung überliefern, für das Weglassen der Tenores bei der Aufführung, d.h. gegen die unbedingte Dazugehörigkeit der Tenores zu ihren Motetten plä-

diert¹²⁹, spricht sich eine andere Gruppe für eine Ausführung mit Tenores aus und interpretiert die Dissonanzen, z.T. gestützt auf einige Theoretikerzitate, als zulässig.¹³⁰ Arlt zieht beide Möglichkeiten

¹²⁹ Handschin, Jacques: "Zur Geschichte von Notre Dame", *AMI* IV (1932), S. 10, Anm. 2, ändert seine hier referierte Ansicht: Eine Miniatur in W_2 , fol. 145 stellt nur eine singende Person dar, obwohl sie zu zweistimmigen Motetten gehört; ders.: "The Summer Canon II", *MD* V (1951), S. 96: W_1 ist ohne Tenor gemeint. Meyer, Wilhelm: "Der Ursprung des Motetts. Vorläufige Bemerkungen", *Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse*, 1898, S. 143 f, räumt dem Mittelalter viel Freiheit ein: "Wenn also auch die mittelalterlichen Theoretiker nichts davon sagen, weshalb sollten die mittelalterlichen Tonkünstler [...] nicht auch [...] mehrstimmige Motetten ohne Tenor haben singen lassen [...]?". Tischler, The Motet, S. 230 f, glaubt nicht, daß die Theorie, wonach die Kombination zweier konsonanter Intervalle (z.B. die zweier Quinten C - g' - d'') ebenfalls konsonant sei, allgemein akzeptiert wurde. Demzufolge könne sie auch nicht zur Rechtfertigung der Dissonanzen zwischen Kern- und Oberstimmensatz herangezogen werden. Statt dessen glaubt Tischler das Problem behoben, wenn der Tenor weggelassen würde, und er meint, "the singing of motets without tenors was not unusual" (ebd., S. 28). Ders., *English Traits*, S. 471: Speziell bezüglich der hier zur Debatte stehenden Motetten in W_1 und Ma glaubt er die Tenorfunktion durch den inzwischen "so popular" gewordenen Motetus ersetzt, weshalb der Tenor wegfällt und die Stücke inmitten von Conductus aufgezeichnet werden. Auch Sanders, *The Medieval Motet*, S. 515, Anm. 61, glaubt die Motetten in W_1 zu Conductus geworden "by stripping them of their tenors and adding an additional upper voice".

¹³⁰ Handschin, Jacques: *Choralbearbeitungen und Kompositionen mit rhythmischem Text in der mehrstimmigen Musik des XIII. Jahrh.*, Diss. masch. Basel 1921 bzw. 1923, S. 13: "[...] selbstverständlich der Tenor zu ergänzen ist [...]". Ders.: "Was brachte die Notre Dame-Schule Neues?", *ZfMw* 6 (1924), S. 552, und Wooldridge, *The Oxford history*, S. 114, Anm. 1, erklären Dissonanzen beide mit der *Ars canus mensurabilis*. Ludwig, *Studien* III, S. 517: "musikalisch unbedingt zu ergänzen". Ficker, Rudolf von: "Polyphonic Music of the Gothic Period", *MQ* XV (1929), S. 488: der *cantus firmus* ist liturgisch notwendig. Ursprung, Otto: *Die katholische Kirchenmusik*, Potsdam, 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft), S. 127: Die Oberstimmen stehen als eigener Klangkörper dem Tenor gegenüber. Hughes, Anselm: "The Motet and Allied Forms", *New Oxford History of Music*, Bd. II, London u.a., 1964, S. 355 und 367: Die Sänger ergänzten den Tenor auswendig, sobald das Quadruplum bei *Serena virginum* hinzukommt, wird der Tenor jedoch fallengelassen. Mathiassen, Finn: *The Style of the Early Motet (c. 1200 - 1250). An Investigation of the Old Corpus of the Montpellier Manuscript*, Copenhagen, 1966, S. 42: "a three- or four-part motet was not conceived as an indivisible whole but as two or three simultaneous two-part motets with a common tenor"; ebd., S. 184: Die Theoretikerzitate sind nicht als "pedagogical precept rather than as a realistic description of style" zu verstehen. Gut, La notion, S. 39 und 44: Erst zwischen 1530 und 1560 begann man in Akkorden zu denken, vorher "nous n'avons que des rencontres simultanées d'intervalles. [...] C'est ce qui explique que l'on rencontre des doubles quintes au XIIIe siècle, sans que l'ensemble soit éprouvé comme dissonant." Crocker, Richard L.: "Discant, Counterpoint, and Harmony", *JAMS* XV (1962), S. 12, meint dage-

(z.T. nur implizit) in Betracht, läßt die Frage aber schließlich offen.¹³¹

Die Überlieferungslage wirft dieses Problem nur für die in W_1 und Ma enthaltenen Motetten auf, der überwiegende Teil der Konkordanzen schließt auch die dazugehörigen Tenores mit ein. In W_1 handelt es sich um die sechs einzigen in dieser Sammlung überhaupt enthaltenen Motetten, so daß diesem Fall kein repräsentativer Quellenwert beigemessen werden kann. Der Oberstimmensatz dieser Motetten gleicht im Schriftbild den Conductus, und da für sechs Motetten kein eigener Faszikel angelegt wird, gliedert man sie, eventuell begünstigt durch eine gewisse liturgische Flexibilität, den Conductus ein. In Ma dagegen werden auch Motetten, deren Oberstimmensätze problemlos mit den Tenores konsonieren, ohne Tenores überliefert¹³², so daß diese Handschrift ebenfalls nicht zur Beantwortung der Frage geeignet ist. Es genügen auch nicht die wenigen Fälle, wo alle Stimmen in Partitur und der Text unter dem Tenor notiert ist¹³³, um eine Ausführung mit Tenor zu beweisen, da es sich bei diesen Versionen möglicherweise um besondere Varianten handelt, die wiederum der Repräsentativität entbehren.

gen: "the third voice is added not as a third melody but as enrichment of those [= the two-note] chords."

¹³¹ Arlt, Ein Festoffizium, S. 284: Ein weitgehend für sich sinnvoller Oberstimmensatz kann von der ursprünglichen Grundstimme gelöst werden. - S. 293: Die Tenortransponierung in der textlosen LoA-Fassung von *Serena virginum* ist ein mißlungener Versuch, die Dissonanzen zwischen Triplum und Tenor und die unbequem hohe Lage des Tenor zu beseitigen (d.h. das Stück wurde mit Tenor ausgeführt). - S. 299 f: "mag auch die Erklärung dieser Überlieferung noch weiterer Untersuchungen bedürfen. Andererseits bleibt die Frage offen, ob die vierstimmigen Motetten in der Florentiner Handschrift nur mehr im Sinne einer möglichst umfassenden Sammlung des Repertoires zu einer späten Stunde dieser Kunst mit dem zugrunde liegenden Tenor verbunden wurden, oder ob die zahlreichen Dissonanzen zwischen den Oberstimmen und dem Tenor als eine Eigenart der Gattung galten, wie es in den entsprechend komponierten dreistimmigen Motetten offensichtlich der Fall war."

¹³² Husmann, Die Motetten, S. 176, vermutet, die fehlenden Tenores seien auf ein Versehen des Schreibers der Oberstimmen zurückzuführen, der für die Tenores keinen Platz ließ.

¹³³ *Serena virginum* in LoA, *O quam sancta* in Châl, *Adesse festina* und *De Stephani* in Ma - letztere sind als tropierte Organa Sonderfälle und nicht mit den aus Klauseln entstandenen Motetten gleichzusetzen -, um nur die Fälle des mit Ma verwandten Motettenrepertoires zu nennen.

Wenngleich lokale Eigenheiten bei solch geringer Belegdichte ebenso wenig auszuschließen sind wie z.B. die spontane Anpassung der Ausführung an außermusikalische Gegebenheiten¹³⁴, so ist doch das Umfeld dieser Motetten in Betracht zu ziehen. Musik und Texte stammen beide aus Klerikerkreisen, vermutlich in und um Notre Dame in Paris, dem Zentrum der stark autoritätsdenkenden Hochscholastik. Es scheint unwahrscheinlich, daß gerade die frühesten Vertreter einer neuen musikalischen Gattung, die sich aus Weiterentwicklung und Bearbeitung von Vorgegebenem hervortut, die liturgischen Bande abstreifen. Der Tenor mag der Dreistimmigkeit anfangs kompositorisch als lästiges Hindernis entgegenstehen¹³⁵, doch er ist die alte Autorität, auf die sich das Neue berufen kann und muß, um bestehen zu können.¹³⁶ Er ist nicht nur von liturgischer Notwendigkeit, sondern auch von existenzieller. Sich seiner zu entledigen, bedeutete die Ablehnung einer Autorität - eine revolutionäre Haltung, die der Dialektik der Scholastik, dem *Sic et non* Abelards, dem gezielten Vereinbaren gegensätzlicher, alter und neuer Lehrmeinungen fremd ist. Deshalb scheint das Ergänzen des nicht notierten Tenor aus der Erfahrung des Klauselensingers wahrscheinlicher zu sein als sein Weglassen¹³⁷. Die Motette hat die Klausel ja keineswegs abgelöst, sondern beide wurden, wie z.B. die Tradierung von *Mors morsu* beweist, nebeneinander praktiziert. Klausel und Motette liegen noch nah genug beieinander, um sich gegenseitig auszuhelfen.

Es kann das Fehlen der Tenores sogar umgekehrt als Hinweis auf die besondere Nähe der beiden Gattungen zueinander interpretiert werden, die ein erneutes Notieren der in den Motetten ohnehin unveränderten Tenores erübrigt. Neu geschrieben wird nur das Neue, d.h. die Oberstimme mit ihren aufgelösten Ligaturen und der Text.

Die zweite Gruppe der Tripla ist durch ihre melodische Unabhängigkeit vom Motetus und ihre klangliche Bezogenheit auf den gesam-

¹³⁴ Vgl. die Diskussion um die Ausführung tropierter Melismen in der liturgischen Einstimmigkeit.

¹³⁵ W. Meyer, *Der Ursprung*, S. 144 nennt ihn "alte und wohlbekannte Tenor-Gardedame".

¹³⁶ Ausführlichere Überlegungen hierzu im letzten Kapitel

¹³⁷ Das Fehlen von Klauseln in Ma bedeutet nicht zwangsläufig, sie seien im Umkreis dieser Handschrift nicht bekannt gewesen.

ten Kernsatz gekennzeichnet. Die Selbständigkeit der Tripla zeigt sich in verschiedenen Merkmalen, die sich, im Gegensatz zu der ersten Triplagruppe, fast nie alle in einem Triplum vereint finden. Das Bild ist dementsprechend vielfältig und uneinheitlich. Der Rhythmus der frei bzw. nach klanglichen Gesichtspunkten gestalteten Triplummelodien löst sich entweder durch vermehrtes Auftreten von *fractio modi* von dem des Motetus ab (die klanglichen Ansprüche fordern bisweilen größere "unmelodische" Sprünge, die von kleineren Notenwerten ausgefüllt, melodisch abgerundet werden) oder verläuft in einem anderen, schnelleren Modus. Einige Tripla streben in höherer Lage nach Oberstimmenfunktion. Stimmkreuzung mit dem Motetus tritt infolgedessen zurück, Parallelen auf Gerüstsatzebene werden häufiger. Die Terz wird sowohl im Oberstimmen- als auch im Gesamtsatz selten verwendet.

Da sich diese Tripla klanglich auf den ganzen Kernsatz beziehen, entsteht einerseits kein geschlossener und selbständiger Oberstimmensatz - eine Ausführung ohne Tenor wäre hier musikalisch undenkbar -, andererseits vereinigen sich alle drei Stimmen problemlos zu einer meist weitgehend konsonanten Dreistimmigkeit. Das Triplum dient also in zweifacher Hinsicht zur Erweiterung des Kernsatzes: Es reichert (1.) die Klanglichkeit an und setzt (2.) eine dritte Stimme als melodisch selbständige Einheit hinzu. Im Gegensatz zu den Tripla der ersten Gruppe stellen die der zweiten eine reale Erweiterung zur Dreistimmigkeit dar.

Ein Beweis für die zunehmende Selbständigkeit der Tripla der zweiten Gruppe ist ihrer Überlieferungstradition zu entnehmen. Während von den Tripla, die aus der Reaktion auf den Motetus hervorgehen, im allgemeinen nur jeweils eine Version erhalten ist, da die schematische Beantwortung einer Stimme kaum Raum für andere Lösungen offen läßt, andere Lösungen zumindest nichts wesentlich Anderes brächten, erweisen sich die Tripla der zweiten Gruppe als überlieferungsmäßig instabiler. Für die meisten Motetten dieser Gruppe finden sich in den verschiedenen Handschriften und sogar innerhalb einzelner Handschriften¹³⁸ mehrere unterschiedliche Tripla. Die Motettenfamilien fächern sich auf und verzweigen sich weiter. Die mit der Verselbständigung der Stimme einhergehende

¹³⁸ z.B. Mo - siehe *Gaude chorus*.

Freiheit wird erkannt, ausprobiert und genützt. Dabei wird die klangliche Pflicht nicht vernachlässigt, zumal es klangliche Probleme sind, die diesen Emanzipationsprozeß ausgelöst haben.

Während die klangliche Beschaffenheit der Kernsätze als Ganzes offensichtlich für ihre Eignung zur Erweiterung mit selbständigen Tripla belanglos ist, scheinen zumindest die Moteti gewissen Anforderungen genügen zu müssen. Es wird von ihnen bereits eine gewisse Tendenz zur Selbständigkeit verlangt, wie sie sich z.B. in rhythmischen Unregelmäßigkeiten und relativ freier Melodiegestaltung und -gliederung äußert. Dieser minimale Grad an Selbständigkeit verschafft ihnen bereits das stimmliche Eigengewicht, das sie benötigen, um sich gegenüber eigenständigen Tripla behaupten zu können. Die Gewichtung des Satzes soll einigermaßen ausgewogen sein und sich nicht zu einseitig nach oben, auf das Neue verlagern. So konnte das im fünften Faszikel überlieferte Triplum von *Gaude chorus* als zweiter Motetus bezeichnet werden und sich das in Hu überlieferte Triplum von *Veni vena venie* zwischen Tenor und Motetus schieben und letzteren dadurch zum Triplum erheben. In *Veni vena venie* gelangt sogar der Tenor zu einem besonderen stimmlichen Eigenwert.

Eine annähernd gleiche Stimmqualität verlangt freilich auch der gemeinsame Textvortrag, bzw., um die Kausalität umzukehren: Der gemeinsame Textvortrag verlangt eine gleiche Stimmengewichtung. Sobald sich das Triplum mit dem sechsten Modus endgültig verselbständigt, erhält es auch einen eigenen Text, bzw., umgekehrt: Sobald man auf die Idee kommt, daß dem Triplum ein eigener Text gegeben werden kann, verselbständigt sich das Triplum auch musikalisch. Die Entscheidung, von welcher Seite die Bestrebungen nach Unabhängigkeit ausgehen, ob von musikalischer oder textlicher, ist kaum zu treffen, da beides zu eng miteinander verbunden ist. Die rege und probierfreudige Tätigkeit auch von musiktheoretischer Seite auf notationstechnischem Gebiet zugunsten der schriftlichen Ausdrucksfähigkeit von Rhythmus, legt jedoch einen musikalischen Anstoß nahe. Der Text dient dann nur zur Legitimation des musikalisch Neuen. Dies wird durch die sprachungemäße Natur des sechsten Modus, die den Text vom Sinnträger zum bloßen Klangfaktor degradiert, bestätigt.

Im Motettenrepertoire von Ma und seinen Konkordanzüberlieferungen wird diese zweite Triplagruppe von den Motetten *Ad solitum*, *De gravi*, *Flos de spina*, *Gaude chorus*, *Honor triumphantis*, *In bethleem*,

O quam sancta, *Patrum sub imperio*, und *Veni vena venie* vertreten, ferner von den aus drei- und vierstimmigen Quellen stammenden Motetten *Alpha bovi*, *Ave maria*, *Homo quo vigeas*, *Mens fidem* und *Mors morsu*. Davon enthält lediglich der Nachtrag *De gravi* und das von fast allen Handschriften überlieferte *O quam sancta* auch in Ma ein Triplum; alle anderen hier aufgezählten Motetten sind in Ma nur zweistimmig überliefert¹³⁹.

Die Motettenforschung ist sich von Anbeginn darüber einig, daß es sich bei den in Ma nur zweistimmig überlieferten Motetten, soweit sie dreistimmige Konkordanzen in anderen Handschriften oder Quellen haben, um reduzierte Fassungen handelt. Ausgehend von der Beobachtung, daß W_2 und jüngere Handschriften viele der in älteren Sammlungen dreistimmig erhaltene Motetten zur Zweistimmigkeit reduzieren, wird die Reduktion allgemein als Modernisierung, reduzierte Motetten als aktualisierte Fassungen interpretiert. Während Gennrich die Stimmenreduktion pragmatisch zu erklären versucht¹⁴⁰, verwendet Husmann sie als Ausgangspunkt für Überlegungen zur Datierung von Ma¹⁴¹. Lediglich Ludwig fragt nach einem Prinzip, "nach dem diese Reduktionen [...] vorgenommen wurden"¹⁴², kann aber keines erkennen.

Wie vorausgehend gezeigt wurde, lassen sich bei den Motetten, die oft zu undifferenziert unter dem problematischen, in diesem Falle sogar weitere Überlegungen verbauenden Ausdruck "Conductusmotetten" zusammengefaßt und damit vereinheitlicht werden, von der Gestaltung der Tripla her zwei Gruppen unterscheiden: Die eine erscheint in Ma drei-, die andere nur zweistimmig. Nachdem die Unterscheidung auf rein musikalischen Prinzipien gründet und festgestellt wurde, daß die unterschiedlichen Satzarten mit der zweigeteil-

¹³⁹ Fehlende Tenores werden stillschweigend als dazugehörig mitgerechnet.

¹⁴⁰ Gennrich, *Florilegium*, XIV: "Dieser Aufwand [= drei Sänger für dreistimmige Conductusmotetten] stand der Verbreitung der Gattung ohne Zweifel hindernd im Weg. Deshalb war die Reduzierung auf eine Singstimme nebst Begleitung, indem man das Triplum fortließ, ein befreiender Schritt."

¹⁴¹ Husmann, *Die Motetten*, S. 174. "Daß Ma vor W_2 stehen muß, ergibt sich daraus, daß es die Reduktion der dreistimmigen Motetten und Konduktus noch nicht so konsequent durchführt wie W_2 ."

¹⁴² Ludwig, *Repertorium*, S. 138.

ten Überlieferungslage in Ma übereinstimmen, ist anzunehmen, daß die Charakteristika der zweiten Satzart auch die Auslöser für die Stimmenreduktion waren.

Die Zusammengehörigkeit der Oberstimmen ist dort, wo das Triplum aus dem Motetus heraus entsteht wesentlich enger als in Sätzen, wo sich jede Stimme melodisch weitgehend unabhängig von der anderen ihren eigenen Weg sucht. Solche Motetten um ihr Triplum zu reduzieren bedeutete die Trennung der zwei zur Einheit verwachsenen Oberstimmen. Zwar waren diese dreistimmigen Motetten meist selbst ursprünglich zweistimmig, doch bestand in der Quelle noch eine größere Nähe des Duplum zum Tenor. Diese Nähe wurde durch die Textierung der Oberstimme aufgehoben. Als Motetus vom Tenor abgespalten, bedarf diese Stimme eines neuen Partners. Daß sich die Tripla so eng an den Moteti orientieren, fast genetisch aus ihnen hervorgehen, ist demnach nicht nur als kompositorische und notationstechnische Unbeholfenheit zu werten, sondern entspricht dem Gebot der Situation. Es erklärt auch, warum die ersten Motetten in den ältesten Aufzeichnungen zunächst, wie in Ma, stets dreistimmig überliefert sind und Reduktionen erst später, etwa in W_2 , einsetzen, wogegen in der zweiten Motettengruppe Zwei- und Dreistimmigkeit von vornherein gleichermaßen nebeneinanderstehen. Dem Bedürfnis des Motetus nach einer ihm zugeordneten Stimme wird sogar die Klanglichkeit geopfert, die, wie die Überlieferungslage beweist, die durch die Textierung aufgetane Kluft zum Tenor zu besiegeln droht. Diese Nebenwirkung allerdings wird als kompositorische Ungenügsamkeit empfunden, weshalb das weitere Motettenschaffen dieser Gefahr entgegenwirkt. Während also die Selbständigkeit einer Stimme bei klanglich gutem Einvernehmen mit allen beteiligten Stimmen das wichtigste Ziel späterer kompositorischer wie notationstechnischer Anstrengungen darstellt, wird sie zu Beginn der Gattungsgeschichte als Mangel empfunden.

Für die Frage, warum, mit Ausnahme von *O quam sancta* und *De gravi*, gerade die klanglich unproblematischen Tripla der zweiten Gruppe in Ma keine Aufnahme fanden, sind mehrere Antworten

denkbar. Sie sollen hier nicht als Entweder-Oder, sondern in ihrer wechselseitigen Interaktion vorgestellt werden¹⁴³.

Wie bereits bemerkt und erläutert, ist die Überlieferungslage für diese Tripla weit vielfältiger und instabiler als für die Tripla der ersten Gruppe. Das steht mit dem stimmlichen Eigenwert des Triplum in Zusammenhang, der wiederum durch einen selbständigeren Motetus angeregt bzw. ermöglicht wurde. Wenn also die Tripla in Ma weggelassen werden, so bleibt ein Motetus übrig, der in sich selbst Bestand hat und keiner ihm zugeordneten Stimme bedarf. Die durch die Textierung aufgetane Kluft zwischen Tenor und Oberstimme ist nicht mehr negativ als Vereinzelung einer Stimme zu werten wie in der ersten Gruppe, sondern positiv als Freiheit. Nachdem man die Möglichkeiten, die ein zweistimmiger Satz birgt, erkannt hat - erkennen mußte -, nutzt man sie und macht aus der Not eine Tugend.¹⁴⁴

Klanglich und stimmlich bedeutet die Reduktion freilich einen Verlust. Die neu errungene reale Dreistimmigkeit findet in Ma kaum Eingang. Dies kann Absicht des Kompilators sein, dem der neue Satz, aus welchen Gründen auch immer - es muß darin nicht unbedingt eine angeblich konservative Haltung oder gar Rückständigkeit zum Ausdruck kommen - nicht gefiel, kann aber auch im Vermittlungsvorgang begründet sein. Möglicherweise sind diese Motetten nur in zweistimmiger Version auf Ma gekommen - dann allerdings handelt es sich aus der Sicht von Ma um gar keine Reduktion -, vielleicht waren dem Schreiber aber auch mehrere dreistimmige Fassungen bekannt, so daß er es vorzog, nur den konstanten Kernsatz zu notieren und die Wahl der ohnehin wechselnden Tripla den Ausführenden freizustellen. In jedem Fall aber ist zu betonen, daß nur die in der zweiten Gruppe beschriebenen Motettenkompositionen Reduktionen ermöglichen und daß der Notator von Ma, falls er sich als Reduktor betätigt haben sollte, darum wußte. Das Prinzip, das der Stimmenreduktion zugrundeliegt, ist also, diejenigen Tripla zu eliminieren, die als eigenständige Stimmen zum Kernsatz als Ganzes hinzutreten und somit zu realer Dreistimmigkeit führen. Die Tripla dagegen, die aus

¹⁴³ Die Antwort Gennrichs ist bereits genannt; sie ist rein pragmatischer Art und weist keine Beziehung zum musikalischen Satz selbst auf.

¹⁴⁴ Erst diese Motettengruppe steht bezeichnenderweise mit neueren Notationsversuchen in Verbindung, die möglicherweise durch die Entdeckung des Eigengewichts einzelner Stimmen angeregt wurden.

der bloßen Beantwortung des Motetus heraus entstanden sind, finden sich in die Madrider Notre-Dame-Handschrift aufgenommen.

Diese Prinzipien werden sowohl auf die Dreistimmigkeit von Klauseln wie auch auf die erst zur Dreistimmigkeit erweiterten Motetten angewandt. Beide Gattungen sind in den hier untersuchten Beispielen von denselben Merkmalen der neuen Dreistimmigkeit geprägt, was die Frage nach ihrer Geschichtlichkeit aufwirft. Da die Motette später als die Klausel anzusetzen ist, verwundert es, daß die frühen Motetten der ersten Gruppe auf die in der Klausel errungene relative Selbständigkeit z.T. drei einzelner Stimmen verzichten. Statt dessen werden diese relativ eigenständigen Stimmen einer vorwiegend rhythmischen Angleichung an den Motetus unterworfen und damit ihrer Selbständigkeit entledigt. Erst die Motetten der zweiten Gruppe besinnen sich der Errungenschaften der Klausel und nehmen sie erneut in ihren Satz auf. Einer der Gründe für die Angleichung ursprünglich selbständiger Oberstimmen an den Motetus wurde bereits dargelegt: Es ist das Bedürfnis, dem durch die Textierung vom Tenor getrennten Duplum im Triplum eine neue ihm zugeordnete Stimme zu verschaffen, die dem Motetus möglichst nahe stehe. Ein anderer Grund ist in den notationstechnischen Möglichkeiten zu sehen: Während die modale *notatio sine littera* den Rhythmus jeder einzelnen Stimme unabhängig von den anderen bestimmen und fixieren kann, ist die *notatio cum littera* dazu nicht in der Lage. Die rhythmische Anpassung weiterer Oberstimmen an den bekannten und vorgegebenen Motetus liegt deshalb nahe. Erst spätere Notationsarten, deren Entwicklung durch das Streben nach individueller Stimmenbehandlung vorangetrieben worden sein mögen, ermöglichen das Wiederanknüpfen an das bereits in der Klausel erreichte Stadium kompositorischer Fähigkeiten. Für die Erklärung des scheinbaren Bruchs in der Entwicklung der Komposition sind u.a. also auch Einflüsse solcher Art, wie der Notationsmöglichkeiten, in Betracht zu ziehen. Innermusikalische Bedürfnisse, Notwendigkeiten und Möglichkeiten im Bereich der Notenschrift ergänzen sich also in ihren Auswirkungen auf das Motettenschaffen.

Zweistimmig überlieferte Motetten

Elf der in Ma enthaltenen Motetten sind in allen Konkordanzhandschriften ausschließlich zweistimmig überliefert: *Ad celi sublimia*, *Ave gloriosa*, *Divinarum*, *Doceas hac die*, *Dominus glorie*, *Mulier misterio*, *Ne sedeas*, *O felix puerpera*, *Omnipotens*, *Ovibus pastoris* und *Yoanne*. Mit Ausnahme von *Ad celi sublimia* und *Ne sedeas* finden sie sich in Ma in einem geschlossenen Block am Ende der Handschrift.¹⁴⁵ Als ein weiteres Merkmal dieser Motettengruppe ist ihre meist auf nur wenige Konkordanzen beschränkte Verbreitung zu nennen, die sich von *Doceas hac die* und *Ne sedeas* abgesehen, außerhalb der großen Notre-Dame-Handschriften abspielt. Diese Motetten finden kaum noch Aufnahme in jüngere Sammlungen. Neben den drei Unika *Ave gloriosa*, *Ovibus pastoris* und *Yoanne* gingen einige dieser Motetten nur noch in Hu ein, so daß von den elf in Hu konkordant zu Ma überlieferten Motetten sechs nur in diesen beiden, in Spanien befindlichen Codices auftauchen: *Ad celi sublimia*, *Divinarum*, *Honor triumphantis*, *Mulier misterio*, *Omnipotens* und *Patrum sub imperio*. Ebenfalls ein Merkmal der nur zweistimmig in Ma erhaltenen Motetten ist das häufige Fehlen von Quellen. Zu den drei schon im dreistimmigen Repertoire ohne Quelle überlieferten Motetten *Gaude chorus*, *Honor triumphantis* und *De gravi* treten nun sieben weitere, deren musikalische Herkunft nicht bestimmt werden kann. Da nur die außerhalb der letzten Lage notierten zweistimmigen Motetten *Ad celi sublimia* und *Ne sedeas* ihrer Tenores in Ma entbehren, sie den anderen aber beigegeben sind - dies das letzte gemeinsame Merkmal der zweistimmigen Motettengruppe - konnten diese Stücke glücklicherweise als Motetten erkannt (und in Ludwigs Repertorium eingegliedert) werden.

Alle aufgeführten gemeinsamen Merkmale dieser Gruppe zweistimmiger Motetten sind äußerlicher Natur und stammen aus dem Fragenkomplex um Tradierung und Vermittlung. Nach innermusikalischen Kriterien dagegen sind kaum gemeinsame Satzzeigenheiten auszumachen, die diese Motetten zu einer Gruppe vereinigen könnten. Da die Sätze gegenüber den zur Dreistimmigkeit erweiterten Kernsätzen nichts Neues bieten, sei auf ihre detaillierte Beschreibung verzichtet. Es lassen sich mit satztechnischen Kriterien auch keine Untergruppen

¹⁴⁵ Ihnen widmet Husmann, Die Motetten, sein Hauptinteresse.

bilden - etwa in Motetten, deren Überlieferung sich auf "spanische" Handschriften beschränkt und solche, die auch in andere Sammlungen aufgenommen wurden. So finden sich sowohl Stücke mit relativ gleichmäßiger Phraseneinteilung, die man versucht wäre, als "alt" zu kennzeichnen (etwa *Divinarum* und *Dominus glorie* von den Stücken unbekannter Quellen und *Ad celi sublimia*, *Doceas hac die* und *Ne sedeas* von den Stücken mit Klausel), als auch unregelmäßiger strukturierte Melodien. In einigen Sätzen spielt die Terz eine wichtige Rolle (*Dominus glorie* und *Ad celi sublimia*), in anderen wird sie vermieden (*Doceas hac die*, *Ne sedeas*, *Omnipotens* und *Yoanne*). Andere Dissonanzen begegnen fast nie. Die Quart tritt nur in *O felix puerpera* vermehrt auf, in allen anderen Motetten tritt sie gegenüber Einklang, Quint und, bei entsprechender Lage der beiden Stimmen, Oktav zurück. Die rhythmische Differenziertheit der Moteti mit Klausel unterscheidet sich nicht von der ohne Klausel. Parallelen, in fast allen Fällen von Zwischentönen verdeckt, treten unabhängig von der Herkunft, in manchen Sätzen mehr (*Ad celi sublimia* und *Omnipotens*), in anderen weniger auf (*Ne sedeas* und *Dominus glorie*). Stimmkreuzung und eine etwaige Profilierung des Motetus als Oberstimme, sind hauptsächlich durch die jeweiligen Stimmlagen bedingt. Beides kommt sowohl bei Sätzen mit als auch bei solchen ohne Klausel vor. Lediglich das Wiederholen einzelner melodischer Motetusabschnitte findet sich bevorzugt in den Sätzen, zu denen Klauseln bekannt sind. Von den Motetten ohne Klausel weisen nur *Ovibus pastoris* und *Yoanne* dieses Merkmal auf.

Der ausgesprochen uneinheitliche Eindruck, den die zweistimmigen Sätze aufgrund ihrer unterschiedlichen Kompositionstechniken vermitteln, mag möglicherweise mit den zahlreichen äußerlichen Gemeinsamkeiten ihrer Überlieferung in Zusammenhang stehen. Das differenzierte Bild der Motetten der letzten Lage von Ma ist für Husmann ein Indiz dafür, daß "Ma ein Entwicklungsstadium der Motettengeschichte darstellt, das auf der Notre-Dame Epoche aufbauend doch schon die Errungenschaften der St.V.-Klausule stark verwendet."¹⁴⁶ Er interpretiert sozusagen positiv, im Sinne von "fortschrittlich", "weit, bis zu diesem Grad von Differenzierung hin entwickelt". Da diesen Motetten jedoch keine weitere Tradierung zuteil wurde, sie kaum

¹⁴⁶ Husmann, Die Motetten, S. 179.

weitere Bearbeitung und Aufnahme in jüngere Sammlungen erfahren, scheint eine negative Erklärung angebracht: Diese zweistimmigen Motetten sind Beispiele einer unentwickelten, sich noch im Experimentierstadium befindlichen und ungefestigten Kompositionspraxis. Zwar hat man am Ort ihrer Entstehung alle Möglichkeiten und Schwierigkeiten des Motettenschaffens erkannt, selbst aber noch keine einheitliche Linie gefunden. Dies trifft immer dann zu, wenn entweder etwas neu und deshalb noch ungeübt ist, oder wenn etwas zwar schon länger bekannt, aber, häufig aufgrund äußerer Einflüsse und Widrigkeiten, keine Gelegenheit zur Entwicklung fand.¹⁴⁷ Angesichts der geringen Belegdichte von Notre-Dame-Musik in Spanien einerseits und dieser schwerpunktmäßig auf in Spanien aufbewahrte Handschriften konzentrierten Überlieferungssituation der Motetten der letzten Lage von Ma andererseits liegt die "negative" Deutung der musikalischen Vielfalt dieser Sätze nahe. Die im vorderen Teil der Handschrift aufgezeichneten Motetten dagegen werden in ihrer ganzen musikalischen Bandbreite mit einem Mal in Spanien eingeführt, wo man sie schöpferisch rezipiert. D.h. man studiert die Sätze, erkennt Unterschiede, setzt das erworbene Wissen in die Tat um und versucht sich an eigenen Kompositionen. Diese weisen alle aus dem eigentlichen Notre-Dame-Repertoire bekannten Satzmerkmale sozusagen "in bunter Mischung" auf, doch gerät die Betätigung auf diesem Feld ins Stocken, wodurch es zu keiner Weiterentwicklung - wie etwa in Frankreich durch fortschreitende Verfeinerung der Stimmenbehandlung zur *ars nova* - kommen kann.¹⁴⁸ Die Entstehung der zwei-

¹⁴⁷ Damit soll nicht gesagt sein, daß alle geschichtliche Entwicklung stets von der Vielfalt zur Einheit verlaufe. Es lassen sich vielmehr zwei entgegengesetzte Prozesse beobachten: (1.) Geht die Entwicklung von einem einzelnen Novum als Punkt aus, so tendiert die Weiterverbreitung zur variierenden Vielfalt. Für diese Art der Innovation und Diffusion trifft das Bild eines ins Wasser geworfenen Steins zu, um den herum sich die Wellen kreisförmig (außerhalb des Bildes auch strahlenförmig) ausbreiten und eventuell von anderen Wellen überlagert, gestört, d.h. beeinflußt werden. (2.) Wirkt eine uneinheitliche Menge auf etwas zu Veränderndes ein, so wird die Adaption der Vielfalt durch vorheriges Ordnen und Aufbereiten erleichtert. Das Bild ist umgekehrt die Bündelung mehrerer Strahlen in einem Punkt. Letzteres entspricht der Leistung von Poetiken.

¹⁴⁸ Das in Hu enthaltene Repertoire hat sich nicht aus Ma entwickelt. Es stellt lediglich eine Kompilation von in verschiedenen Quellen enthaltenen Stücken dar, worunter sich auch Ma befindet.

stimmigen Motetten der letzten Lage von Ma auf spanischem Boden ist demnach sehr wahrscheinlich.

Sollte Ma in Toledo, für seinen letzten (und einzigen) bekannten Aufbewahrungsort, die Kathedrale, geschrieben worden sein, wäre dies der einzige Beleg für mehrstimmiges Singen in Toledo bis ins 15. Jahrhundert. Die Stadt wurde 1085 von den Mauren zurückerobert, ein oder zwei Jahre später nahm man den Arabern ihre Hauptmoschee, reinigte sie von nichtchristlichen Elementen und weihte sie zum Bischofsitz. Erst im 13. Jahrhundert riß man sie ab, um an gleicher Stelle 1227 mit dem Bau der heutigen Kathedrale zu beginnen, deren letzte Decken 1493 geschlossen wurden.¹⁴⁹ Die Kathedrale unterhielt nie ein eigenes Skriptorium. Vielmehr mußten sich die mit dem Choral beauftragten Kleriker selbst um die notwendigen Bücher bemühen. In der Stadt gab es genügend mit der Herstellung von Büchern beschäftigte Handwerker, die fast alle Kleriker waren und zu Hause zu ihren eigenen Gunsten arbeiteten.¹⁵⁰ Die Franziskaner, auf die in *De gravi* Bezug genommen wird, gründeten 1230 außerhalb der Mauern Toledos einen Konvent und bezogen erst um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert San Juan de los Reyes.¹⁵¹ Die Stadt und vor allem die Kathedrale unterhielten enge Beziehungen zu Frankreich, insbesondere zu Cluny¹⁵² und Chartres. Das Notre-

¹⁴⁹ Parro, Sixto R.: *Compendio del Toledo en la mano ó descripción abreviada de la Iglesia Catedral y demás monumentos y cosas notables que son dignas de la atención de los curiosos en esta célebre ciudad*, Toledo, 1867, Nachdruck Toledo, o.J.

¹⁵⁰ Janini, José und González, Ramón: *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*, Toledo, 1977, S. 18.

¹⁵¹ Parro, Compendio, S. 128 und 149.

¹⁵² Der erste Erzbischof von Toledo, Bernhard, war bis zu seiner Wahl zum Erzbischof cluniazensischer Abt in Sahagún gewesen. Die Mönche von Cluny setzten sich aktiv für die Einführung des römischen Ritus in Zentral- und Nordspanien ein, doch stellten sie sich in ihrem Reformbestreben allen liturgischen Zutaten wie Tropen und liturgischen Spielen in den Weg. So erklärt man sich den Mangel an Tropen in kastilischen Handschriften (mit Ausnahme von Santo Domingo de Silos), wogegen sie in katalanischen Quellen sehr häufig sind. Fernando Lázaro Carreter meint, die französischen oder französisch beeinflussten spanischen Kleriker haben sich statt dessen selbst schöpferisch betätigt, jedoch nicht auf Latein sondern vulgärsprachlich. Speziell für Toledo gibt es Belege für ein vulgärsprachliches Dreikönigspiel (Lázaro Carreter, Fernando: *Teatro medieval*, Madrid, ⁴1984 (Odrés nuevos), S. 26 - 40 und 86 ff)

Dame-Repertoire könnte also von Frankreich nach Toledo gekommen, hier gesungen und ab- bzw. aufgeschrieben worden sein und zu weiterer Betätigung auf diesem Feld angeregt haben, woraus der letzte Faszikel der Handschrift Ma entstand. Dieser Quinternio ab fol. 133 r setzt den vorausgehenden mit *Ypocrite*, dem Triplum von *O quam sancta*, fort, unterscheidet sich aber von allen anderen zum einen durch seinen besonders schlechten Zustand, der auf stärkeren Gebrauch zurückgehen kann, und zum anderen durch sehr viele Korrekturen. Sie können die Vermutung bestärken, die ersten sechzehn Faszikel seien abgeschrieben worden bzw. stellten die Niederschrift eines durch Ausübung gefestigten und bereits fertig überbrachten Repertoires dar, während die siebzehnte Lage erst in Spanien entstand und die vielen Korrekturen die Unsicherheit im Umgang mit dem Neuen wiedergeben.

Texte

Durch die Textierung des Duplum einer Discantuspartie oder Klausel entsteht die Motette. Sie bezieht aus den dem Duplum unterlegten Worten (mots) ihre Gattungsbezeichnung¹⁵³; ihr Text ist ein gattungskonstituierendes Merkmal. Das Textierungsverfahren entspricht im wesentlichen dem mittelalterlichen Tropieren textloser Melismen der liturgischen Einstimmigkeit: In beiden Fällen werden Texte dergestalt neu erstellt, daß sie einer vorgegebenen Melodie syllabisch unterlegt werden. Doch während die rhythmisch äußerst subtil differenzierten Melismen des Chorals den neuen Text lediglich mit ihrer melodischen Struktur konfrontieren, stellen modalrhythmische Discantuspartien ungleich höhere formale Anforderungen. Sie bestimmen den Sprachrhythmus, und ihre deutlich ausgeprägte melodische Gliederung drängt sich der textlichen Realisierung zwingend auf. Es sind also vorrangig formale Gesichtspunkte, die der Textschaffende zu berücksichtigen hat.¹⁵⁴ Infolgedessen wird auch bei der Betrachtung der Texte dem formalen Aspekt das Hauptinteresse

¹⁵³ Birkner, Günter: "Motetus und Motette", *AfMw* XVIII (1961), S. 183 - 194. Dammann, Rolf: "Geschichte der Begriffsbestimmung Motette", *AfMw* XVI (1959). S. 337 - 377. Husmann, Heinrich: *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, Köln, o.J. (Das Musikwerk [9]), S. 11. Die Auseinandersetzung um die Etymologie des Wortes soll hier nicht diskutiert werden (s. dazu auch Reckow, Fritz: *Die Copula. Über einige Zusammenhänge zwischen Satzweise, Formbildung, Rhythmus und Vortragsstil in der Mehrstimmigkeit von Notre-Dame*, Mainz, 1972 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse; Jahrgang 1972, Nr. 13), S. 21). Dagegen sieht Rokseth in den Klauseln von StV enttextete Motetten (Rokseth, Polyphonies). In jüngster Zeit vertritt Frobenius die Meinung, die Klauseln seien aus der Enttextung französischer Motetten entstanden. Auch bei Klauseln mit ausschließlich lateinischen Motetten spricht er sich für die Priorität der Motetten aus (Frobenius, Zum genetischen Verhältnis).

¹⁵⁴ Curtius, Ernst R.: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern u.a., ¹⁰1984, S. 392, unterstreicht auch im Bereich der mittelalterlichen Literatur die Bedeutung der formalen Elemente. Er begründet dies mit der Macht der Rhetorik, die sich auf die Literatur stark prägend auswirkte. Huizinga, Johan: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, hrsg. und übers. von Kurt Köster, Stuttgart, ¹¹1975 (Kröners Taschenausgabe; 204), S. 403, mißt insbesondere Gedichtformen sehr hohen Wert bei, da sie selbst solche Gedichte, deren Gedanken nicht mehr ansprechen, am Leben erhalten können. Langosch, Karl: *Lateinisches Mittelalter. Einleitung in Sprache und Literatur*. Darmstadt, ⁵1988 (Das lateinische Mittelalter), S. 75, stellt ebenfalls die Bedeutung des Formalen heraus: "[...] war die Dichtungslehre einseitig, auf das Äußere, Formale eingestellt".

gelten müssen. Auf Textinhalte wird nur so weit einzugehen sein, als sie für das Tropierungsverfahren von Bedeutung sind. Das Ziel soll auch hier wieder sein, die Merkmale der Motetten bzw. ihrer Texte zu erkennen, um daraus Hinweise auf die dem Textierungsprozeß zugrundeliegenden Ideen zu gewinnen.

Bei der Ordnung des Materials bieten sich, verbunden mit unterschiedlichen Fragestellungen, verschiedene Gesichtspunkte an. Am naheliegendsten ist der Versuch, die Ordnung der rein musikalischen Untersuchung der Motetten, die sich aus satztechnischer Sicht als sehr brauchbar erwies, auch auf die Texte anzuwenden. Doch es stellt sich schnell heraus, daß die klangliche Struktur der Sätze, der Eigenwert der einzelnen Stimmen, die überlieferte Stimmenzahl und etwaige Quellenzusammenhänge in keinerlei Verbindung mit der formalen Struktur der Texte stehen. Unter den Motetten, deren Texte und melodische Phrasen einen ausgesprochen regelmäßigen Bau aufweisen, finden sich solche mit Klauselquellen und solche ohne (*Ad celi sublimia, Mens fidem, Patrum sub imperio* vs. *Divinarum, Honor triumphantis, Ovibus pastoris*), solche mit eigenständigen Oberstimmen und solche mit unselbständigen (*De gravi, Homo triumphantis, vs. Qui servare*) und nur zweistimmig wie auch dreistimmig überlieferte Stücke (*Ne sedeas, O felix puerpera* vs. *Ave maria, Veni vena venie*). Dasselbe läßt sich für Motetten mit unregelmäßiger Motetusstruktur sagen.

Dies bedeutet einerseits, daß die Stimmen, deren textlose Entstehung vor der Motette quellenmäßig verbürgt ist¹⁵⁵, nicht notwendigerweise zu unausgewogeneren Phrasen- bzw. Textstrukturen neigen als frei für die Motette entstandene. Andererseits wurde die Freiheit quellenloser und möglicherweise zusammen mit dem dazugehörigen Text entstandener Musik nicht gezielt zur Schaffung gleichmäßiger Proportionen genutzt. Man hielt an dem bekannten Verfahren fest, nur den Tenor einer strengen Ordnung zu unterwerfen, und schöpfte den Spielraum einer neu zu schaffenden Oberstimme vor allem rhythmisch mit dem Ziel einer selbständigen und freien Stimme aus. Freilich sind weder Motetten mit Quellen noch solche ohne ganz frei von Bestrebungen zu symmetrischer Anlage; eine wenigstens halbwegs durchgehende Regelmäßigkeit jedoch findet sich nur in

¹⁵⁵ Anderson, Gordon A.: "Clausulae or Transcribed Motets in the Florence Manuscript?", *AMI* XLII (1970), S. 109 - 128.

etwa einem Drittel des in Ma und seinen Konkordanzen überlieferten Repertoires.

Der Grund hierfür mag darin liegen, daß sich das Interesse für musikalische Proportionen um 1200 in Paris weniger auf melodische Strukturen als auf die modale Rhythmik konzentrierte. Man hatte sie entwickelt und ihre Vorzüge, aber auch ihre Nachteile, namentlich die starre Gebundenheit erkannt. Jetzt versuchte man, sich von diesen Fesseln wieder zu lösen, die rhythmischen Modelle zugunsten fließenderer Melodik zu lockern. Erst als das gelungen und eine den musikalischen Forderungen angemessene Notenschrift gefunden worden war, begann man, sich mit neuen Ordnungsprinzipien, die freilich in der frühen Motette und ihrer Tenorordnung schon angelegt war, neue kompositorische Aufgaben zu stellen (Isorhythmik, Tonalität).

Ein zweites Kriterium, nach dem eine Ordnung der Texte vorgenommen werden könnte, ergibt sich aus der Frage nach dem Kontrakt: Zeichnen sich die Moteti, denen im Laufe ihrer Überlieferungsgeschichte ein anderer, meist französischer Text unterlegt wurde, durch bestimmte melodische Merkmale aus, die das Kontrafizieren anregten? Doch auch diese Frage führt nicht zu dem erwünschten Ergebnis. Unter der Gruppe der kontrafizierten Motetten befinden sich sowohl relativ gleichmäßig strukturierte Moteti als auch ungleichmäßige, und zwar sowohl zwei- wie auch dreistimmig überlieferte Stücke - wobei der Grad der stimmlichen Selbständigkeit bedeutungslos ist -, Motetten mit Quellen und solche ohne. Die Tatsache, daß sich alle diese umtextierten Motetten ausnahmslos auch in W_2 finden, wengleich auch nicht immer bereits kontrafiziert, erlaubt wegen des ohnehin hohen Anteils an Konkordanzüberlieferungen in W_2 keine weiteren Schlüsse¹⁵⁶. Lediglich die durchschnittlich längere Tradierungsdauer der kontrafizierten Motetten - die Handschriften Mo, Ba und Cl beispielsweise nehmen nicht kontrafizierte Motetten nicht mehr in ihr Repertoire auf - ist als charakteristisch für diese Gruppe zu nennen. Da den sich auch in jüngeren Handschriften befindlichen Stücken jedoch die Selbständigkeit der Stimmen und bisweilen auch neue Tripla und sogar Doppeltextigkeit eigen sind, ist

¹⁵⁶ Die enge Beziehung zwischen Ma und W_2 hinsichtlich ihres Motettenrepertoires gründet allein in dem Motettenreichtum von W_2 und kann nicht als ein besonderes Verhältnis der zwei Handschriften zueinander verstanden werden. Ein Vergleich zwischen F und W_2 fällt ähnlich aus.

der Grund für ihr Fortleben nicht notwendigerweise in der textlichen Kontrafaktur zu suchen. Vielmehr scheinen hier musikalische Merkmale ausschlaggebend gewesen zu sein. Und nur diejenigen Motetten, denen dank ihrer satztechnischen Eigenschaften ein Fortleben zuteil wurde, erfuhren auch textlich weitere Bearbeitungen.

Da die Textunterlegung offensichtlich ungeachtet der jeweils speziellen musikalischen Gegebenheiten immer auf dieselbe Weise vorstatten ging, ist dieses Verfahren zu betrachten, um daraus die Texte und deren formale Eigenschaften verstehen zu lernen. Schließlich sind die Folgen des Tropierens ursprünglich textloser Musik zum einen für diese selbst und zum anderen für deren Verwendung im liturgischen Rahmen zu bedenken.

Rhythmus der Motetustexte

Als Grundprinzip aller Textierung textloser Melismen gilt, daß der Text syllabisch zu unterlegen sei: "singulae motus cantilenae singulas syllabas debent habere".¹⁵⁷ Bei den rhythmisch freien Melismen etwa des Alleluiajubilus oder des *Benedicamus Domino* werden Nebennoten wie Quillismen meist mit ihrer Hauptnote auf einer Silbe verbunden. Bei den modalrhythmischen Quellen der Motetten dagegen ist weniger die Bewegung von einem Ton zum anderen als vielmehr der Rhythmus für die Textunterlegung bestimmend, so daß bisweilen vor allem in den selbständigeren Motetusstimmen mehrere Melodieschritte bis hin zur *currentes*-Kette in einer Silbe vereint sein können. Nicht der Tonortwechsel, sondern der zeitliche Ablauf der Melodie, d.h. der Wechsel von einer Zeiteinheit, sei sie lang oder kurz, zur anderen gilt als Maß der Silbenunterlegung. Da sich bereits die Benennung der musikalischen Rhythmen an die der Versrhythmen anlehnt, liegt es nahe, auch die Textierung selbst nach diesem sprachlichen Kriterium der geregelten zeitlichen Sukzession vorzunehmen

¹⁵⁷ Ein nicht näher bestimmtes Zitat bei Stäblein, Bruno: "Die Unterlegung von Texten unter Melismen, Tropus, Sequenz und andere Formen", *Report of the Eighth Congress New York 1961*, Bd. I, hrsg. v. Jan LaRue, Kassel u.a., 1961, S. 25. Karp, Theodore: "Text Underlay and Rhythmic Interpretation of 12th C. Polyphony", *Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972*, 2 Bde., ed. by Henrik Glahn u.a., Copenhagen, 1974, S. 482, bedauert, daß "the basis of evidence for these rules has never been stated", doch trägt auch sein Zitat (S. 483) aus dem Anonymus IV kaum zur quellenmäßigen Untermauerung dieser "unwritten rules" bei.

anstatt nach dem rein musikalischen des Tonortwechsels. Während also die Textierung rhythmisch freier Melismen deren musikalischen Ablauf in der Zeit mit dem Sprachvortrag verändern kann - der geringste Eingriff liegt bereits mit der Verlangsamung und Zerdehnung des melodischen Flusses vor, die mit der Textdeklamation zwangsläufig einhergehen - bleibt die zeitliche Beschaffenheit der Motettenquellen bei der Textierung im wesentlichen unangetastet. Ein eventuelles Verlangsamens verändert die Zeitdauer in ungleich geringerem Maß als bei alten Tropierungsverfahren und rührt auch nicht an den zeitlichen Proportionen der Musik.¹⁵⁸ Da der Text in seinem rhythmischen Vortrag von dem meist sehr regelmäßigen musikalischen Rhythmus abhängt, sollte er also (1.) selbst Dichtung sein und sollte sich (2.) - so beweist es die überlieferte Praxis - dem Rhythmus der Musik anpassen, um die Sprache natürlich und unverzerrt zum Erklingen zu bringen.¹⁵⁹ Daß zuletztgenannter Forderung bisweilen nicht entsprochen wird, erklärt Tischler mit dem noch nachwirkenden Einfluß des Quantitätsrhythmus¹⁶⁰, der den akzen-

¹⁵⁸ Lediglich bei der Angleichung von Quellentripla an die dazugehörigen Moteti wird der gleichzeitigen Textdeklamation zuliebe bisweilen in zeitliche Strukturen Eingriff genommen.

¹⁵⁹ Langosch, Lateinisches Mittelalter, S. 71, bezeichnet es als einen Grundzug der rhythmischen Dichtung des Mittelalters, daß man "in die Hebung und Senkung die Wörter möglichst nach ihrer Prosaakzentuierung" unterbrachte, "so daß das Mittelalter das auch als *prosa* bezeichnete." Für den Fall, daß Prosa- und Versmaßakzentuierung einander widersprechen, führt er seine, von W. Meyer abweichende Meinung an, man habe dann keinen Taktwechsel, sondern einen "Tonwechsel, d.h. Wechsel vom Prosa- zum Versrhythmus" zu lesen. Nathans Behauptung, der Text verändere die musikalische Phrasierung (Nathan, Hans: "The Function of Text in French 13th-Century Motets", *MQ* XXVIII (1942), S. 451), ist nicht haltbar. Sie geht von der Vorstellung aus, die Ligaturen der Modalnotation bedeuteten Phrasierungsangaben, wogegen sie jedoch der schriftliche Ausdruck von Rhythmus sind, der auch nach der Auflösung in *simplices* anlässlich der Textierung beibehalten wird.

¹⁶⁰ Tischler, Hans: "Metrum und Rhythmus in französischer Dichtung und Musik des 13. Jahrhunderts", *AfMw* XXXII (1975), S. 73 f. Fuller, Sarah Ann: *Aquitainian Polyphony of the Eleventh and Twelfth Centuries*, Bd. I, Diss. University of California, Berkeley, 1969, S. 179 ff, meint, es habe keine scharfe Trennung von rhythmischem und metrischem Vers gegeben. Auch mittelalterliche Metrik-Theoretiker seien nicht auf Wortakzente eingegangen. Fassler läßt eine gleichzeitige Existenz mit gegenseitiger Rücksichtnahme von Metrik und Rhythmik noch bis zum Ende des 11. Jahrhunderts gelten: "By the end of the eleventh century it [= rhythmic Latin poetry] was still characterized by uniformity both of line

tuierenden Rhythmus vor allem auch in der lateinischen Sprache immer wieder verwische. Dennoch bildet die Übereinstimmung von musikalischem und textlichem Rhythmus den Normalfall.¹⁶¹ Der ehemals aus der Sprache bezogene Musikrhythmus findet in der Wieder-Zusammenführung mit Sprache eine Bestätigung seiner selbst. Das hohe Maß der Berücksichtigung bzw. sprachlichen Realisierung des vorgegebenen Rhythmus, die sich nicht nach dem melodischen Verlauf (Tonortwechsel), sondern nach der zeitlichen Strukturierung desselben richten, lassen vermuten, daß die Bekräftigung des neuen Modalrhythmus mit als ein Ziel des Textierens bezeichnet werden darf.¹⁶²

Die überwiegende Mehrzahl der Moteti verläuft im ersten Modus, doch sind auch solche im zweiten und dritten Modus überliefert. Dieses unterschiedlich hohe Aufkommen der einzelnen Rhythmen steht in keinem Zusammenhang mit einer eventuellen Auswahl der Quellen hinsichtlich der Textierung, sondern entspricht der allge-

length and of syllable count, but end rhyme had become an essential feature of the style. In addition, most poets writing in the tradition shaped their lines so that accent and ictus coincided [...]". Als "most significant single event of the twelfth century in both the poetic and musical realms" stellt sie jedoch "the total penetration of the poetic and musical arts by the rhythmic style" heraus (Fassler, Margot E.: "The Role of the Parisian Sequence in the Evolution of Notre-Dame Polyphony", *Speculum* 62 (1987), S. 345 - 374 (Zitate S. 346 und 347).

¹⁶¹ Auch metrische Dichtung und Musik sollten kongruieren: Guido von Arezzo bezeichnet es im XV. Kapitel seines *Micrologus* als Barbarei, wenn lange Noten mit kurzen Silben oder kurze Noten mit langen Silben vereint würden.

¹⁶² Gurjewitsch, Aaron J.: *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, übersetzt von Gabriele Loßack, München, 1982, S. 98 - 187, beobachtet einen Wandel im Zeitverständnis des Mittelalters: Die vordem individuell aufgefüllte, anthropomorphe Zeit wird allmählich von einer abstrakten, menschenunabhängigen abgelöst. Die Zeit wird neu entdeckt. Jacques LeGoff fordert dazu auf, "in der scholastischen Wissenschaft [...] das Auftauchen einer neuen Auffassung von Zeit zu suchen, einer Zeit, die nicht mehr Essentia ist, sondern Ausdruck eines Konzepts, einer Zeit im Dienste des Geistes, der über sie nach Bedarf verfügt, der sie teilen und messen kann" (LeGoff, Jacques: *Für ein anderes Mittelalter. Zeit, Arbeit und Kultur im Europa des 5. - 15. Jahrhunderts*, übers. von Juliane Kümmell u.a., Weingarten, 1987 (Sozialgeschichtliche Bibliothek), S. 37. Die Modalrhythmik und ihre notationstechnische Darstellung haben als eines der Hauptinteressen der damaligen Musiklehre zu gelten (Haas, Max: "Die Musiklehre im 13. Jahrhundert von Johannes de Garlandia bis Franco", *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Darmstadt, 1984 (Geschichte der Musiktheorie; 5), S. 156).

meinen Verwendung der Modi: Der Trochäus ist der meistgebrauchte Rhythmus jener Zeit.¹⁶³

Wie regelmäßig der Rhythmus einer Motetusmelodie verläuft, steht weder mit der Art der musikalischen Herkunft (ob Klausel, Discantuspartie im Organum oder frei erfunden) noch mit der Struktur der melodischen Gliederung in Zusammenhang. Für die Kontrafaktur scheinen jedoch Stimmen mit besonders häufigen Unregelmäßigkeiten, vor allem *extensio modi* bevorzugt worden zu sein. Ihre geringere rhythmische Starrheit entspricht einerseits mehr den jüngeren Vorstellungen von Melodiebildung und -führung und hält andererseits Möglichkeiten zur Trennung von Musik und Sprache offen - Aspekte, die ein Überleben in der Kontrafaktur begünstigen. *Mors morsu, O quam sancta, Homo triumphantis* und *Doceas hac die* seien hier als Beispiele genannt. Umgekehrt erfuhr kaum eine derjenigen Motetten, deren Sprachbetonung widerspruchsfrei zum musikalischen Rhythmus steht, textliche oder musikalische Bearbeitungen: *Divinarum, Formam hominis, Hodie marie, Honor triumphantis, Mulier misterio, Ovibus pastoris, Patrum sub imperio, Qui servare, Yoanne*. Die Melodieführung dieser Moteti neigt zu einer freien Gestaltung, die der Erweiterung des zweistimmigen Satzes um eine dritte Stimme nicht bedarf, sie erschwert bzw., mit einem nur den Motetus beantwortenden Triplum sogar unmöglich macht. Die rhythmischen Freiheiten zielen jedoch, im Gegensatz zu der eben genannten *extensio modi*, auf eine Unterteilung größerer Notenwerte in kleinere durch *fractio modi*, die den Sprachvortrag nicht berührt, da sich die Textierung nach dem Grundrhythmus richtet. Während die Textdeklamation streng modal bleibt, nimmt die damit verbundene Melodie einen fließenderen Charakter an. Die rhythmische Einheit von Text und Musik lockert sich, und jeder Bestandteil erfährt eine ihm gemäße Behandlung: Während die Sprache die ihr eigene rhythmische Kraft beibehält, strebt der melodische Fluß nach rein musikalischen, sprachungebundenen Eigenschaften. Diese Beobachtung deckt sich mit der anlässlich der Untersuchung der Dreistimmigkeit gemachten Feststellung von der Entwicklung der Tripla nach mehr Selbständig-

¹⁶³ Einige Forscher meinen aus der Dominanz des ersten Modus dessen Primogenitur ableiten zu können: "Mode 1 <the 'trochaic' mode> came first and was used regularly before the rest of the system had evolved." (Fassler, *The Role*, S. 353).

keit und stimmlichem Eigenwert. Auch hier gilt die Anstrengung der Freisetzung rein musikalischer Merkmale.

Mehrere Motetustexte zu einer Motette

Da Rhythmus und Verlänge der Texte durch die Musik vorherbestimmt sind, können sich verschiedene Texte zu denselben Melodien - abgesehen von der Sprache - nur in viererlei Hinsicht voneinander unterscheiden: (1) in dem jeweiligen Verhältnis zwischen musikalischem und sprachlichem Rhythmus, (2) in ihren Reimstrukturen, (3) in dem Verhältnis zwischen diesen und der musikalischen Anlage und (4.) inhaltlich. Die Untersuchung der Texte nach diesen Punkten soll allgemein das Verhältnis zwischen Ersttextierung und Kontrafakt¹⁶⁴ erhellen. Es ist danach zu fragen, welcher Text der zuerst unterlegte ist, welche seiner Merkmale dem Kontrafakt fehlen, welche Eigenheiten stattdessen in den neuen Texten hervortreten, was Grund und Ziel für die Umtextierungen gewesen sein mögen und nach welchen Prinzipien sie vorgenommen wurden.

Lateinische Zweittextierungen

Sechs der in Ma enthaltenen Motetten werden in anderen Handschriften mit anderen lateinischen Motetustexten überliefert: *Alpha bovi (Larga manu)*, *Ave maria (Radix venie)*, *Mors morsu (Mors vite)*, *O quam sancta (Vehut stelle, Virgo virginum, Memor tue)*, *Serena virginum (Manere)* und *Veni vena venie (Verbum patris)*. Alle sechs Motetten sind musikalisch grundlegend unterschiedlich geartet, jede weist eine oder mehrere Besonderheiten hinsichtlich Satz und/oder Überlieferung auf: *Ave maria* ist durchgehend in Abschnitte von je acht Longen mit regelmäßiger Zäsur nach vier Longen unterteilt, wobei jeder Abschnitt eine melodisch abgeschlossene Einheit bildet. Melodische Entsprechungen finden sich kaum. *Mors morsu* stammt aus einer - der einzig überlieferten - vierstimmigen Klausel, deren raffinierter Satz

¹⁶⁴ Die Verwendung des Begriffspaares "Original und Bearbeitung" in diesem Zusammenhang wäre problematisch, da nicht für alle vermeintlich ersten Texte mit Sicherheit nachzuweisen ist, einer Bearbeitung als Vorlage gedient zu haben. Oft findet sich nichts von dem alten Text im neuen wieder - außer das von der Musik Vorherbestimmte, d.h. Rhythmus und Phrasen- bzw. Verlängen (Husmann, Heinrich: "Die musikalische Behandlung der Versarten im Troubadourgesang der Notre Dame-Zeit", *AMI* XXV (1953), S. 6. Siehe auch Breidert, Stimmigkeit und Gliederung, S. 14).

außergewöhnlich viele Longen und bis zu drei Longen andauernde Pausen im Motetus verlangt; der Trochäus kommt nur selten zum Durchbruch; die Phrasen sind unterschiedlich lang und ohne melodische Wiederholungen. *Serena virginum* ist außergewöhnlich lang und aus Vier- und Sechs-Longeneinheiten gebildet, wobei einzelne Melodieteile an anderer Stelle erneut zum Einsatz kommen. Der Motette *O quam sancta* ist der freiere Motetusstil eigen, mit unregelmäßiger Gliederung und Rhythmik und frei schweifender Melodik ohne Wiederholungen. *Alpha bovi* ist in seiner ersten Hälfte ungewöhnlich gleichmäßig gebaut, wogegen die zweite unregelmäßig und von zwei Hoquetusversen durchsetzt ist. Diese Motette findet sich auffallend häufig mit französischem Text einstimmig überliefert. *Veni vena venie* zeichnet sich durch eine besonders frei gestaltete Melodie aus, deren Phrasen jedoch fast alle vier Longen dauern. Zu allen sechs Motetten sind Klauseln bekannt, und außer *Ave maria* ist ihnen jeweils eine auffallend lange und weite, aber äußerst unterschiedliche Verbreitung gemeinsam. Den Moteti von *Alpha bovi*, *Ave maria*, *O quam sancta* und *Veni vena venie* wurden außerdem noch französische Texte unterlegt, die alle erstmals in W₂ auftauchen. Den ausgeprägten und jeweils grundsätzlich unterschiedlichen Satzmerkmalen ist die Beliebtheit und umfassende Überlieferungslage dieser Motetten zu verdanken. Sie sind es wohl auch, die die textliche Arbeit an den Stücken nicht zum Stillstand kommen bzw. sogar schon sehr früh, d.h. noch im engeren Notre-Dame-Kreis und mit lateinischen Texten religiösen Inhalts, einsetzen ließ. Also nicht bestimmte Arten von Satzmerkmalen zeichnen für die Kontrafaktur verantwortlich, sondern die Tatsache, daß die Sätze überhaupt musikalisch stark und auffallend geprägt sind und aus der Masse hervorragen.¹⁶⁵

Ein Vergleich der jeweils zu einer Melodie gehörigen Texte hinsichtlich ihrer Kongruenz von musikalischem und sprachlichem Rhythmus weist in einigen Fällen diesbezügliche Unterschiede auf. Während die Texte *Alpha bovi* und *Larga manu*, *Serena virginum* und

¹⁶⁵ Doch soll dies nicht als "Vorliebe für das Außergewöhnliche" und "individuelle Charakteristik" interpretiert werden. Man sah die Eigenheiten und ließ sich durch sie zur weiteren Bearbeitung herausfordern - allerdings ohne jegliches Bewußtsein für oder gar Streben nach Extravaganz. *Vanitas* und *superbia* galten als Laster, wogegen die *modestia* als Tugend gelobt wurde. Originalität hat gegenüber Tradition und Autorität keine Bedeutung (Gurjewitsch, Das Weltbild, S. 156 und 280).

Manere und *Veni vena venie* und *Verbum patris* jeweils gleichermaßen gut dem vorgegebenen Rhythmus angepaßt sind, stimmt von den anderen Texten jeweils einer rhythmisch besser mit der Musik überein als der andere. Die musikkonformeren sind *Radix venie*, *Mors morsu* und *O quam sancta*, wobei jedoch auch *Velut stelle* dem musikalischen Rhythmus sehr nahe kommt.

Auch was die Reimstruktur betrifft, lassen sich die einzelnen Texte derselben Musik z.T. in zwei Gruppen unterteilen: Während *Mors morsu*, *Radix venie* und *O quam sancta* bzw. *Velut stelle* zu kleingliedrigerer und unruhigerer Reimfolge neigen, läßt die Anordnung der Verse von *Mors vite*, *Memor tue* und *Virgo virginum* und vor allem von *Ave maria* eine großflächigere, vereinheitlichendere und mehr nach Zusammenfassung durch sprachlichen Gleichklang strebende Planung erkennen. Zwischen *Serena virginum* und *Manere*, *Alpha bovi* und *Larga manu* und *Veni vena venie* und *Verbum patris* besteht diesbezüglich kein nennenswerter Unterschied.

Doch stehen die Reimstrukturen nur in sehr loser Beziehung zu musikalischen Strukturen - mit Ausnahme natürlich der Entsprechung von Vers mit Reim und melodischer Phrase. Deutlich sind solche Zusammenhänge nur in *Serena virginum* bzw. *Manere* zu erkennen, wo z.B. die einzelnen Klauseln, aus denen die Motette zusammengesetzt ist, zwar nicht als Strophen zur Geltung kommen, aber durch Reim jeweils zwischen dem letzten Vers einer Klausel und dem ersten der darauffolgenden miteinander verbunden werden¹⁶⁶ und sich melodische Entsprechungen und Symmetrien im Binnenreim wiederfinden¹⁶⁷. Besondere musikalische Gegebenheiten solcher Art gehen allerdings in beide Texte ein, so daß auch die insgesamt einheitlichere Reimstruktur von *Manere* von der dadurch verursachten phonetischen Feingliedrigkeit geprägt ist.

¹⁶⁶ "vestiens - Nesciens", "ancille - O mamille", "virginis - Seminis" in *Serena virginum*, bzw. "sentite - Oblite", "ingrate - Pietate", "tot pene - Si bene" in *Manere*.

¹⁶⁷ "nubem pressit quam impressit" bzw. "tibi strate premonstrate", "quarum vene fluunt plene" bzw. "commovere si me vere", "tollite / vas fellitum vas mellitum bibite" bzw. "trituro / sputa mine clavi spine pressure", "spes reorum lux celorum" bzw. "hora cene hausit plene", "hostem mundum vas in mundum" bzw. "meum pectus hic electus" in Verbindung mit "in hoc salo nos a malo" bzw. "figens visum non elisum".

Inhaltlich unterscheiden sich *Alpha bovi*, *O quam sancta*, *Serena virginum* und *Veni vena venie* von den jeweils dazugehörigen anderen Texten. Sowohl *Ave maria* als auch *Radix venie* gehören der marianischen Panegyrik an, wodurch kein näherer Bezug zum All. *Pascha nostrum*, aus dem der Tenor *Latus* entnommen ist, und dessen liturgischem Anlaß zum Ausdruck kommen kann. *Mors morsu* und *Mors vite* dagegen nehmen beide explizit auf das Ostergeschehen Bezug, indem sie den Tod, seine Ursachen, seine Überwindung durch Christus bzw. die Erlangung des Lebens durch den Tod thematisieren und das auch im Tenor erklingende Wort "mors" wiederholt in die Texte einflechten. *Alpha bovi* und *Larga manu* sind beide allgemein religiösen Inhalts: *Alpha bovi* lobt Gott in seiner Schöpfung, *Larga manu* hebt Kraft und Vorteile des Glaubens hervor. Der Tenortext (*benedicamus*) *domino* kommt inhaltlich mehr in *Alpha bovi* zum Tragen, das auch auf "domino" endet. *Serena virginum* bzw. *Manere* haben ihren liturgischen Platz am Tag des Apostels und Evangelisten Johannes, aus dessen Graduale *Exiit sermo* der Tenor *Manere* stammt. Während der Marienertext *Serena virginum* diesen liturgischen Anlaß ignoriert, paraphrasiert ihn *Manere* in einem Loblied auf Johannes und bringt Textausschnitte aus dem Graduale in den Motettentext mit ein, der auf "manere" endet. *O quam sancta* gehört liturgisch zur Himmelfahrt Christi, doch wird dieses Ereignis in keinem der vier Texte thematisiert. Das Tenorwort "gaudebit" findet am stärksten in das Mariengedicht *O quam sancta* Eingang, *Velut stelle* dagegen nimmt es gar nicht auf. Letzterer Text ist ein Loblied auf die Priester und steht möglicherweise als Gegenstück zu dem Triplumtext *Ypocrite*, der den Sittenverfall des Klerus anprangert. *Memor tue* ist ein moralisches Mahngedicht, *Virgo virginum* wie *O quam sancta* dagegen marianischen Inhalts. Auf das Pfingstgeschehen nimmt keiner der beiden in diesen Kreis gehörigen Texte *Veni vena venie* und *Verbum patris* direkt Bezug. Doch paraphrasiert *Verbum patris* die Bedeutung dieses Ereignisses in seinem allgemeinen Lob auf die Schöpfung, das Heilsgeschehen und den christlichen Glauben, während *Veni vena venie* Maria in ihrer Mittlerrolle anruft.

Von den vier untersuchten Merkmalen treten nur zwei bei jeweils denselben Texten auf: Die Motetten, deren Sprachrhythmus besonders gut dem musikalischen Modus angepaßt ist, zeichnen sich auch durch eine besonders kleingliedrige Reimstruktur aus. Da unter Reim hier, wie überhaupt im (lateinischen) Mittelalter, nicht nur der Gleich-

klang ab der letzten betonten Silbe sondern auch Assonanzen zu verstehen sind, besteht zwischen dem Reim im weiteren Sinne und dem Rhythmus kein notwendiger Zusammenhang und demnach ursächlich auch nicht zwischen der meist unregelmäßigen musikalischen Rhythmik und der uneinheitlichen und ungeordneten Reimstruktur der Texte.¹⁶⁸ Trotz rhythmisch unterschiedlicher Versenden hätten die Texte mit einem durchgehenden Reimschema versehen werden können, wie es die jeweils anderen Texte beweisen, die ungeachtet der rhythmischen Unregelmäßigkeiten nach übergreifenderen Reimstrukturen streben. *Radix venie* beispielsweise wechselt den Reim trotz des durchgehend gleichbleibenden Rhythmus am Versende; *Manere* bildet andere Reimgruppen als *Serena virginum*, doch ist keine der beiden Möglichkeiten rhythmisch motiviert.

Die Textdichter hatten beim erstmaligen Anpassen der Texte an die Musik in erster Linie auf Phrasen- bzw. Verlängen und auf den Rhythmus zu achten, wogegen der Reim nur von sekundärer Bedeutung war. Man darf also annehmen, daß die Texte, deren Sprachrhythmus sich besser mit dem musikalischen Rhythmus verbindet, die früheren Textierungen waren, zumal die Einheit von Musik und Sprache im Frühstadium der Motette von größter Bedeutung war. Bei diesen ersten Textierungen stimmen zwar Sprache und Musik rhythmisch überein, doch ist der uneinheitlichen Reimstruktur das ihr kaum zuteil gewordene Interesse anzumerken. Möglicherweise vom Vorbild der Conductustexte und von frei bzw. gleichzeitig mit der Musik geschaffenen Texten angeregt, wendete man sich später mehr den Texten als musikunabhängige "Einzelphänomene" zu und versuchte, in den neuen Texten auch den Reim zusammenhängender zu gestalten. Demnach wären *Ave marie*, *Mors vite* und *Memor tue* und *Virgo virginum* die Kontrafakta, erkenntlich an den einheitlicheren Reimstrukturen und den größeren Divergenzen zwischen sprachlichem und musikalischem Rhythmus.

Da sich *Alpha bovi* und *Larga manu*, *Serena virginum* und *Manere* und *Veni vena venie* und *Verbum patris* formal kaum voneinander

¹⁶⁸ Der Reim, der Gleichklang in der Sprache, wird von den mittelalterlichen Poetik-Theoretikern "consonantia" genannt. Fasslers Meinung, Reim und Wortakzent haben an "Kadenzstellen" unbedingt zusammenzufallen (Fassler, *The Role*, S. 347), gilt zunächst nur für die Dichtung. In zweiter Linie ist sie dann auf die Pariser Sequenz zu übertragen. Für die Motette trifft diese Regel nur in Ausnahmefällen zu.

unterscheiden, ist hier - soweit möglich - der Textinhalt als Kriterium für die Bestimmung von Erst- und Zweittextierung heranzuziehen. Ausgehend von frühen Glossierungs- und Tropierungsverfahren, die textnahe interpretierende Paraphrasierungen waren¹⁶⁹, haben *Alpha bovi* und *Manere* als erste Textfassungen zu gelten. Bei *Veni vena venie* und *Verbum patris* deuten nur schwache Zeichen, wie z.B. das Schlußwort "misterium" (das Pfingstwunder) und der allgemeine Inhalt, auf *Verbum patris* als erste Textierung hin. Doch soll die Methode, mit Hilfe der inhaltlichen Nähe eines Textes zu seinem liturgischen Anlaß sein Alter zu bestimmen, nicht unbefragt angewendet sein - zumindest dann nicht, wenn der Motetustext keine Worte aus dem betreffenden liturgischen Text zitiert.¹⁷⁰ Denn die inhaltliche Paraphrasierung des jeweiligen liturgischen Themas kann umgekehrt gerade bei theologisch so diffizilen Gegenständen¹⁷¹ wie Himmelfahrt (*O quam sancta*), Pfingsten (*Veni vena venie*) oder dem christlichen Glauben allgemein (*Alpha bovi*) als eine überdurchschnittliche Leistung angesehen werden, der einfachere Texte, wie z.B. die centoartig zusammengesetzten Mariengedichte, vorausgingen.

Französische Zweittextierungen

Zwölf der in Ma enthaltenen Motetten sind in anderen Handschriften auch mit französischen Motetustexten überliefert. Man ist geneigt, es für selbstverständlich zu halten, daß sich der vorherrschende tro-

¹⁶⁹ Huebner, Dietmar von: "Neue Funde zur Kenntnis der Tropen", *Musik in Bayern* 29 (1984), S. 13. Wagner, Peter: *Einführung in die gregorianischen Melodien*, 3 Bde., Leipzig, ³1911, Nachdruck Hildesheim, ⁴1962, S. 279. Husmann, Heinrich: "Sinn und Wesen der Tropen, veranschaulicht an den Introitustropen des Weihnachtsfestes", *AfMw* XVI (1959), S. 136.

¹⁷⁰ Das Verweben von liturgischem Text in einen neu geschaffenen gilt als gängiges Tropierungsverfahren. Das Phänomen der den liturgischen Text tropierenden Motetustexte führte zu dem Begriff "Tropusmotette" (siehe Apfel, Ernst: "Über einige Zusammenhänge zwischen Text und Musik im Mittelalter, besonders in England", *AMl* XXXIII (1961), S. 48.

¹⁷¹ Unter "diffizilen Gegenständen" sind solche zu verstehen, denen ein verhältnismäßig hoher Grad an Abstraktion innewohnt. Das mittelalterliche Denken ist stark an die bildliche Dar- und Vorstellung gebunden, wie die überreiche Zahl von Symbolen und bildhaften Ausdrücken (z.B. die Marienotopik) beweist. Auch die Darstellungen der gotischen Kirchenfenster und illuminierten Evangeliare - nicht nur eine Notwendigkeit des Analphabetentums -, Bildergeschichten auf den Rückseiten von Exultetrollen sowie die Beschreibungen des Frauenideals zeugen von dem dinglichen Denken jener Zeit.

chäische musikalische Rhythmus, der sich so gut mit der lateinischen Sprache verträgt, und die im allgemeinen steigende französische Sprachbetonung gegenseitig ausschließen. Lediglich bei den drei im zweiten Modus verlaufenden Moteti *De gravi*, *Dominus glorie* und *Gaude chorus*, sowie dem daktylischen *Ne sedeas* kann die Untersuchung des Verhältnisses von Sprach- und Musikrhythmus von Interesse sein. Da die französischen Texte mit der Ausnahme von *Biau sire* (zu *Ne sedeas*) alle weltlichen Inhalts sind und in den Bereich der Liebeslyrik gehören, würde auch ein Vergleich der jeweils zusammengehörigen Texte nach inhaltlichen Gesichtspunkten keine weiterführenden Ergebnisse in bezug auf das Verhältnis von Ersttextierung und Kontrafakt erbringen können. Aufschlußreich dagegen kann eine Gegenüberstellung der Reimstrukturen und der Berücksichtigung musikalischer Strukturen in den jeweiligen Texten sein.

Da der zweite Modus gemeinhin als dem Französischen und seinen steigenden Auslauten verbunden gilt, wird für die wenigen Motetten im zweiten Modus eine erste Textierung in französischer Sprache angenommen.¹⁷² Diese Annahme setzt voraus, daß die Longa, also die zweite Hälfte des jambischen Versfußes, die Betonung trägt, wie es dem französischen Wortakzent entspricht. Doch widersetzt sich die Vorstellung einer solchen Betonung offenbar einem musikalischen Grundempfinden. Infolgedessen interpretierte die Musikwissenschaft den zweiten Modus irrigerweise gerne als auftaktigen Trochäus. Dagegen ist er richtig als Trochäus mit betonter Brevis und unbetonter Longa zu verstehen.¹⁷³ So unterliegen *De gravi*, *Dominus glorie* und *Gaude chorus* dem trochäischen Versmaß mit kurzer Betonung. Diese ungewöhnliche Vereinigung von sprachlichem Trochäus und in der Musik trochäisch betontem Jambus mag für die kurze bzw. auf

¹⁷² Lateinische Kontrafakturen dazu nennt Gennrich, Friedrich: "Lateinische Kontrafakta altfranzösischer Lieder", *Zeitschrift für romanische Philologie* L (1930), S. 201, *contra in latino*.

¹⁷³ Wolf, Johannes: *Handbuch der Notationskunde, Bd. I: Tonschriften des Altertums und des Mittelalters, Choral- und Mensuralnotation*, Leipzig, 1913, Nachdruck Wiesbaden, 1975, S. 207 f. Apel, Willi: *The Notation of Polyphonic Music 900 - 1600*, Cambridge/Mass., ⁵1961 (The mediaeval academy of America; 38), S. 220. Treitler, Regarding Meter, S. 557.

wenige Überlieferungen beschränkte Tradierung dieser Stücke verantwortlich sein.¹⁷⁴

Die Betonung des zweiten Modus auf der *Brevis* stellt die scheinbar so organisch enge Verbindung zwischen diesem und der französischen Sprache in Frage. Französische Texte können nicht wie selbstverständlich als Ersttextierungen jambischer Musik erklärt werden, zu denen sich lateinische Texte als Kontrafakt verhalten. Bei einem Vergleich zwischen *De gravi* und *Cum li* hinsichtlich Reimstruktur und Sprach- und Musikrhythmus deutet nichts darauf hin, daß in dem lateinischen Text die Kontrafaktur zu sehen ist: Beiden Texten liegt dieselbe gleichmäßige und nur aus jeweils zwei Reimlauten gebildete Reimstruktur (ab ab)(aaaaa)(bab bab) zugrunde. Die a-Verse bestehen aus jeweils sieben Silben und enden oxyton (-io bzw. -ez), die b-Verse dagegen setzen sich aus acht Silben zusammen und enden paroxyton (-evit bzw. -oie). Dieser regelmäßigen Reim- und Versstruktur entspricht eine ebenso gleichförmige musikalische Anlage, die von je vier Longen andauernden Melodieteilen geprägt ist. Die Sprachdeklamation im zweiten Modus wird also durch keine rhythmischen Unregelmäßigkeiten wie *extensio* oder *fractio modi* beeinträchtigt. Lediglich die Verse 4 bis 6 stören diese Ausgewogenheit, doch erweist sich weder die lateinische noch die französische Fassung bei dieser Gelegenheit als "ursprünglicher". Zwar zeigt sich *De gravi* rhythmisch enger mit der Musik verbunden als *Cum li*, was die These von der trochäischen Akzentuierung des zweiten Modus weiter

¹⁷⁴ Eine auffällige Parallele zu den Problemen des zweiten Modus in der Motette findet sich in der *Parisiana poetria* des Johannes de Garlandia. Während in all seinen Beispielen für quasi-trochäische Verse (er nennt sie quasi-spondäisch) Wortbetonung und rhythmischer Versakzent übereinstimmen, kommt es in den Beispielen für quasi-jambische Verse nicht zu dieser Kongruenz: "the accent of individual words do not follow an iambic pattern of weak-strong throughout; only the cadences are consistently weak-strong." Fassler, Margot E.: "Accent, Meter, and Rhythm in Medieval Treatises 'De rithmis'", *The Journal of Musicology* V (1987), S. 183 f, erklärt Johannes' Probleme mit dem Penultima-Gesetz der lateinischen Sprache: "if the penultimate syllable of a word is long, it receives the word accent; if it is short, the word accent falls on the ante-penult. [...] Poets writing accentual or rhythmic Latin verse, therefore, favor pattern of long-short. It is far easier to find words [...] that are patterned long-short than the other way around and, therefore, easier to be consistent in following a regular system of accent when using such words."

stützt.¹⁷⁵ Doch ist "die Gleichsetzung des musikalischen mit dem poetischen Versrhythmus [...] für das Altfranzösische nicht ohne weiteres gegeben"¹⁷⁶. Wegen der oft fehlenden Kongruenz von musikalischer Betonung und Sprachbetonung im Altfranzösischen ist ein Vergleich von französischen und lateinischen Textierungen hinsichtlich der Beziehung von Sprachbetonung und musikalischer Gestaltung kaum ergiebig. Als Hinweis auf eine genuine Zusammengehörigkeit von *De gravi* und der Musik kann die größere Nähe von lateinischem Sprach- und Musikrhythmus demnach nicht dienen.

Dominus glorie und *Li cler vis* unterscheiden sich hinsichtlich der Verträglichkeit ihrer Sprachrhythmen mit der Musik nicht. Doch liegen beiden Texten verschiedene Reimstrukturen zugrunde, und in ihren Beziehungen zur Struktur der Musik drücken sich unterschiedliche Grade der Anpassung aus.¹⁷⁷ Zu *Dominus glorie* ist, wie zu *De gravi* und zu *Gaude chorus*, keine Quelle bekannt. Doch stellen die Unregelmäßigkeiten in den melodischen Abschnitten und das z.T. variierende Wiederverwenden von manchen Melodieteilen *Dominus glorie* in die satztechnische Nähe solcher Kernsätze, die zur Erweiterung durch ein unselbständiges, aus der bloßen Spiegelung des Motetus entstehendes Triplum herangezogen werden.¹⁷⁸ Die Länge der Verse schwankt zwischen zwei und vier Longen. Während *Dominus glorie* den Reim häufig wechselt, behält *Li cler vis* den Auslaut -is bis zu den letzten drei Versen (Refrain) bei. Der wiederholte Einsatz von Binnenreim auf derselben Silbe -is trägt bei zur Verdeutlichung

¹⁷⁵ Bei einer Betonung der Longa wäre das Verhältnis zwischen Sprach- und Musikrhythmus weitaus verzerrt: Alle Versenden, die bei betonter Brevis die Reimwörter korrekt betont zu Gehör bringen, würden dann falsch deklamiert.

¹⁷⁶ Suchier, Walther: *Französische Verslehre auf historischer Grundlage*, Tübingen, ²1963 (Sammlung kurzer Lehrbücher der romanischen Sprachen und Literatur, 14), S. 17. Siehe auch Wolf, Handbuch, S. 213.

¹⁷⁷ Damit soll nicht die vorzeitige Entstehung der Musik vor dem Text unterstellt werden, als läge der Motette eine unbekannte Quelle zugrunde. Auffälligerweise sind zu beiden Motetten im zweiten Modus keine Quellen bekannt und scheinen angesichts der Melodiebildung auch unwahrscheinlich.

¹⁷⁸ Andere Merkmale wiederum, wie die Melodieführung im einzelnen sowie die melodisch-rhythmische Feinunterteilung des Versmaßes, schließen Klauselherkunft und genannte Erweiterung durch eine derartige dritte Stimme aus.

kurzer melodischer Entsprechungen, die der lateinische Text nicht zur Geltung bringt:



Der französische Text steht der Musik also wesentlich näher als der lateinische. Er greift musikalische Merkmale als Herausforderung an die eigene textliche Beschaffenheit auf und setzt sie entsprechend um. Diese strukturelle Verwandtschaft kann zwar nicht als Beweis dafür dienen, daß die französische Textierung der lateinischen vorausgeht, sie bestätigt aber die schon bei erwiesenermaßen frühen Motetten zu machende Beobachtung, über welche musikalische Sensibilität die Textdichter verfügten. Neben der dichterischen Fähigkeit, die Musik in den Texten zu realisieren, kommt hier auch - worüber noch ausführlicher zu sprechen sein wird - die Freude an und das Bedürfnis nach der Bildung musikalisch und sprachlich analoger Gebilde zum Ausdruck. Wenn *Li cler vis* also nicht als der ältere und damit als der den zweiten Modus auslösende Text bestimmt werden kann, so doch als derjenige, der der Musik strukturell - aber nicht rhythmisch - nähersteht. Ein Vergleich zwischen lateinischen und französischen Textierungen zeigt, daß auch hier die französische Sprache einheitlicheren Reim und größere Musikverbundenheit aufweist. Da es für andere Modi den zweiten möglich ist nachzuweisen, daß die lateinische vor der französischen Textierung erfolgte, liegt der Schluß nahe, daß auch das lateinische *Dominus glorie* als Ersttextierung zu sehen ist. Hierfür spricht auch das Vorkommen eines reimfreien Verses ("triumphans") an vorletzter Stelle. Mit seiner Reimlosigkeit erinnert er an Praktiken der Tropierung von Klauseln,

wo sich oft Tenorworte oder -silben ohne Reimpartner meist am Ende des Textes finden.¹⁷⁹

Bei *Gaude chorus* stehen die letzten drei Verse (12 - 14) isoliert und ohne Reim. Vers 12 ("nunc dimitis domine"), zitiert das Canticum des Simeon, Vers 14 ("nunc et in perpetuum"), erinnert an das "et nunc et semper et in saecula saeculorum" der kleinen Doxologie - beides antiphonische Elemente der monastischen Offiziums liturgie. Der französische Text führt zwar im vorletzten Vers 13 noch einen neuen (Binnen-)Reim ein, doch gehört der drittletzte Vers 12 zur gleichmäßigen ab-Reimstruktur des Vorausgehenden, und der letzte, auf -é reimende Halbvers 14 stellt den Zusammenhang zum Gesamttext wieder her. Trotz des neuen Reims stehen die letzten drei Verse in *Aucun mou* also nicht isoliert wie das Textzitat in *Gaude chorus*. Die Musik neigt zur gleichmäßigen Gliederung in Vier-Longen-Einheiten, doch zu Beginn und in der zweiten Hälfte finden sich Verse mit sechs Longen, die mit Binnenreim in 4 + 2 unterteilt werden. Während diese drei überlangen Verse im französischen Text reimtechnisch gleich realisiert werden (-ie ... -é), wechselt der lateinische Text den Reim und bringt dabei noch einen neuen, vierten Reim -iens ins Spiel, der nur noch im folgenden Vers zur Anwendung kommt. Insgesamt kann also wieder der französische Text als der einheitlichere bezeichnet werden - ein Merkmal, das sich als Kriterium für die Bestimmung eines Textes als Zweittextierung herauszustellen scheint. Da die (quellenlose) Musik von freier Melodik ohne Wiederholungen geprägt ist, kann der Nachweis einer engeren Zusammengehörigkeit von Musik und französischem Text - ein weiteres Indiz für eine Zweittextierung - nicht geführt werden.

Entgegen der gängigen Meinung, bei Motetten im zweiten Modus, dem "typisch französischen" Modus, habe der lateinische Text als Kontrafakt zu gelten, scheint nach eingehender Untersuchung des Verhältnisses zwischen Musik und Texten zumindest für *Dominus glorie* und *Gaude chorus* eine lateinische Ersttextierung wahrscheinlicher zu sein. Die Textierungspraxis entwickelt sich von einer (noch unbeholfenen, unroutinierten) Uneinheitlichkeit hin zu regelmäßigen Reimstrukturen und von einer formalen Musiktreu im Detail zur

¹⁷⁹ Bei *Ad veniam* ist das Tenorwort "tamquam" als "nam" "quam", getrennt durch einen siebensilbigen Vers, mitten im Text eingeflochten.

melodische Zusammenhänge herausstellenden Textierung mit dem Blick auf größere musikalische Einheiten - eine Beobachtung, die mit der wachsenden Verselbständigung und Selbstbehauptung der einzelnen Stimmen einhergeht.

Die enge Beziehung zwischen Text und Musik bestätigt auch bei *Ne sedeas (Biau sire)* die bereits vom Schlußwort "tenuerunt", das vom Tenortext *et tenue* stammt, nahegelegte Lösung, den lateinischen Text als Ersttextierung zu betrachten. Obwohl beide Texte das gleiche Reimschema haben, liegt doch der Zusammenhalt von *Ne sedeas* mit der Musik in unvergleichlich kleineren Einheiten begründet, als dies bei *Biau sire* der Fall ist. Die jeweils 8 bzw. 12 (= 4 + 8) Longen umfassenden daktylischen Verse werden im lateinischen Text durch Binnenreim in Drei- + Fünf- bzw. Vier- + Drei- + Fünf-Longeneinheiten unterteilt. Besonders deutlich wird dies bei den beiden zwölf Longen dauernden Versen 3 und 6 ("et studeas ..." und "ut gaudes ..."), die sogar je zwei Zäsuren mit Binnenreim aufweisen. In *Biau sire* wird der Binnenreim weniger konsequent gehandhabt und steht auch in keiner phonetischen Beziehung zum Endreim (-ort, -ir). Die sprachliche Realisierung des Daktylus geschieht in *Ne sedeas* fast durchwegs auf dieselbe Weise: Die dreizeitige Longa zu Beginn eines Versfusses erhält meist (zu Versbeginn immer) ein einsilbiges Wort, nämlich Konjunktionen wie "ne", "set", "et" und "ut". Der folgenden betonten einzeitigen Brevis wird meist ein Wortstamm unterlegt, der auf der sich anschließenden zweizeitigen *brevis altera* mit der Reim- und Binnenreimsilbe -eas auslautet. Lediglich nach der Zäsur löst sich der Dichter des lateinischen Textes von diesem Schema, das einerseits die stete Konformität von Sprach- und Musikrhythmus gewährleistet, sich aber andererseits mit seiner kurzatmigen Gleichförmigkeit auf Kosten der melodischen Linie in den Vordergrund drängt.¹⁸⁰ Die melodischen Entsprechungen der Verse 1 und 3 bzw. 2 und 4 kommen in dem weniger durchstrukturierten und dafür fließenderen

¹⁸⁰ Schematismus und Kurzatmigkeit zeichnen auch die anderen im dritten Modus stehenden Motetten *Ad solitium*, *Ad veniam* und *Ecclesie vox hodie* aus. Der holperige Charakter dieses Rhythmus scheint nach einem kleingliedrigen, häufig stockenden Text zu verlangen. Da der Daktylus die Möglichkeiten des Dichters stark einschränkt und das Reimvermögen übermäßig in Anspruch nimmt, ohne dabei dem melodischen Zusammenhang förderlich zu sein, kann seine Kurzatmigkeit für seine relativ seltene Verwendung verantwortlich gemacht werden.

französischen Text *Biau sire* weitaus besser zum Tragen. Dessen Sprachrhythmus gleicht sich allerdings nicht so reibungslos der Musik an wie *Ne sedeas*.

Bereits unter den sechs lateinischen Neutextierungen befanden sich zwei, deren Reimstrukturen mit denen der (vermutlichen) Ersttextierungen übereinstimmten: *Alpha bovi (Larga manu)* und *Veni vena venie (Verbum patris)*. Auch die französischen Texte lassen sich nach diesem Kriterium in zwei Gruppen scheiden: (1.) *Alpha bovi (Larga manu, Hyer matin)*, *Ave maria (Radix venie, Quant fueillant)*, *De gravi (Cum li)*, *Deo confitemini (Mout es fous)*, *Mens fidem (Quant fueillant)*, *Ne sedeas (Biau sire)* und *Veni vena venie (Verbum patris, Amors vois qerant)* weisen jeweils weitgehend gleiche Reimstrukturen auf. (2.) Bei *Doceas hac die (Selonc le mal)*, *Dominus glorie (Li cler vis)*, *Gaude chorus (Aucun mout)*, *Homo quo vigeas (Amors vois qerant)* und *O quam sancta (Velut stelle, Memor tue, Virgo virginum, Al cor ai)* bilden die französischen Texte, nahezu unabhängig von den lateinischen, eigene Reimordnungen aus. Beide Gruppen enthalten sowohl Motetten mit Quellenherkunft als auch, soweit bekannt, quellenfreie Motetten; Überlieferungsdauer und -menge variieren auch innerhalb der zwei Gruppen stark, so daß in der Reimbeschaffenheit bzw. in dem Gleichheitsgrad der Reimstrukturen zwischen Erst- und Zweittextierung kein die Tradierung beeinflussender Faktor zu sehen ist. Ein nahezu all jenen Motetten, deren mehrmalige Textierungen jeweils nach demselben Reimschema angelegt sind, gemeinsames Merkmal ist die annähernde oder vollständige Gleichheit ihrer musikalischen Phrasenlängen. Die Motetten mit unregelmäßigerer musikalischer Gliederung neigen dagegen zu unterschiedlich strukturierten Texten. Da sich die Textierung an der formalen Beschaffenheit der Musik orientiert, legt eine gleichmäßige musikalische Anlage nicht nur eine Umsetzung in gleich lange Verse, sondern auch in eine einheitliche oder zumindest wohl ausgewogene Reimstruktur nahe. Eine weniger planmäßig angelegte Musik böte hierzu keine Anhaltspunkte.

Die bereits anlässlich der lateinischen Kontrafakta geäußerte Vermutung, zweite und spätere Textierungen tendierten zur Vereinheitlichung der in den Ersttextierungen oftmals noch verhältnismäßig unregelmäßigen Reimstrukturen, bestätigt sich beim Großteil derjenigen Motetten, deren französische Kontrafakta eine andere Reimanordnung aufweisen als ihre lateinischen Vorlagen. So enden z.B. alle Verse von *Ave maria* im Gegensatz zu dem korrespondierenden *Radix*

venie auf demselben Reim (-ie) und auch der Binnenreim (-ia) wird durchgehend angewendet. Die Reimfolge der französischen Dritttextierung *Quant fueillant* gleicht der des einheitlichen *Ave maria*, womit eine deutliche Abkehr von der unregelmäßigen Anlage der Ersttextierung *Radix venie* vollzogen ist. Jedoch werden die Texte anderer Motetten hinsichtlich ihrer Reime nicht in demselben Maße geglättet wie *Ave maria* (*Quant fueillant*) und *Li cler vis* (zu *Dominus glorie*). Diese beiden Motetten tragen mit ihrer gleichmäßigen musikalischen Gliederung die Vorlage für eine derartige Textierung bereits in sich.

Homo que vigeas (*Amors vois qerant*) ist aus Versen von vier, acht und zwölf Longen gebildet, deren gemeinsamer Nenner 4 jedoch keiner etwaigen Binnenreim- oder Zäsurenstruktur entspricht. Zwar beinhalten fast alle längeren Verse Binnenreime, doch sind damit keine ausgeprägten oder gar regelmäßig wiederkehrenden musikalischen Zäsuren verbunden. Beiden Texten liegen komplizierte und auf den ersten Blick ungeordnete Gliederungen zugrunde. In der Tat werden musikalische Analogien von der lateinischen Ersttextierung nicht konsequent genutzt. So trägt z.B. der unmotiviert und unvermittelte Reim -ium in den Versen 8 bis 10 und 12 sowie das ähnlich lautende "insere rose" - "corripere spetiose" in den Versen 9 und 10 wesentlich zu einem konfusen Eindruck bei. "Valeas" (Vers 10) wiederum steht vereinzelt und findet seinen phonetischen Partner erst in Vers 12. Der französische Text *Amors vois qerant* dagegen erkennt auch die rhythmisch variierte musikalische Beziehung von Vers 10 zu den Versen 11 und 12 an und verhilft ihr durch sprachlichen Gleichklang zur Geltung zu kommen:



Das bereits anhand dieses Beispiels deutlich werdende Bestreben des französischen Textes *Amors vois qerant*, größere sprachlich-phonetische Einheiten zu bilden, kommt an anderen Stellen über weitere Strecken zum Tragen. Damit gewinnt *Amors vois qerant*, im Gegensatz zu *Homo que vigeas*, an sprachlichem Zusammenhalt und stellt durch vermehrtes Eingehen auf musikalische Gegebenheiten zudem verstärkt melodische Qualitäten heraus und verbindet sie sprachlich

miteinander. Größere musikalische und sprachliche Einheit bewirkt, daß der ehemals aus einem größeren Zusammenhang herausgelöste Abschnitt - die Klausel - in sich selbst Gültigkeit erlangt und für sich allein stehen kann, indem er als ein geschlossenes Ganzes auftritt. Dies ist auch bei folgenden Beispielen das Ziel der Neutextierung:

vi-de-de-i fi-de-i in spe gaude-as in-tus ar-de-as
me fait le fruit prendre cuit ... ennuit soient tuit ... debruit ior et nuit

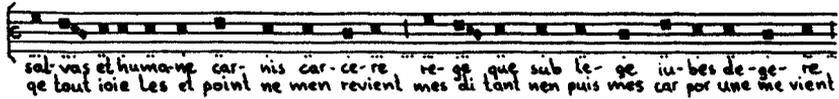
no-xi-as de-li-ci-as o-gera con-side-ra
sanz merir me fait servir ... mon desir vueil acemplit

hac invi-a mli-ta et premi-a cogi-ta et sic tur-um cor in per-venir ne puis par autre huis ... autre pertuis nul ne truis ... mai mi deduis mourrir ruis

Doceas hac die verfügt zwar über eine erstaunlich einheitliche Reimstruktur, doch verhält sich diese weitgehend gleichgültig gegenüber der Musik. Alle Verse enden hier auf -e, was sich wiederum mit dem Tenor *doce* phonetisch verbindet. Nach jeweils mehreren (etwa sechs) Versen folgt ein musikalisch-rhythmischer Einbruch, der einen Wechsel im Reim hervorruft: -ie; -e; -uce, -ere, reimfrei; -unde; -ore, -e + docebit. *Selonc le mal* strebt ebenfalls nach sprachlicher Einheitlichkeit, markiert aber die rhythmischen Unregelmäßigkeiten der Musik mit aus dem Schema herausfallenden reimlosen Versen (Vers 7 und 8, 17, 23 und 25).¹⁸¹ Der Paarreim (aabbaa) der ersten sechs Verse wird in den Versen 9 - 12 zum alternierenden (baba), wodurch die melodische Wiederholung zweier zäsurloser Acht-Longen-Einheiten deutlich zum Ausdruck kommt und sich diese vier Verse als zusammengehöriger Block von ihrer Umgebung abgrenzen. Im latei-

¹⁸¹ Die Verse 24 - 27 geraten auch im lateinischen Text aus dem Gleichgewicht. Durch den französischen Text erfahren sie eine einschneidende Umordnung, die jedoch weder mehr Regelmäßigkeit bewirkt noch den jetzt reimlosen Vers 25 erklärt.

nischen Text wird diese Umsetzung musikalischer Formen in sprachliche nicht erreicht:



In Vers 13 von *Selonc le mal* wird der a- und b-Reim durch einen c-Reim (-or bzw. -ort) abgelöst, der den Rest des Textes beherrscht. Neben den rhythmisch herausfallenden Versen 17 und 23 sowie dem bereits erwähnten Vers 25 unterbrechen nur die Verse 20 - 22 den c-Reim. Mit ihrem neuen Reim auf -ie heben sie diesen Abschnitt textlich aus seiner Umgebung heraus und unterstreichen auf diese Weise auch die enge musikalische Zusammengehörigkeit der Stelle, die durch den lateinischen Text nicht zur Geltung kommt:



Das französische Liebeslied *Al cor ai* (zu *O quam sancta*) bildet innerhalb der Gruppe der Motetten, deren Zweittextierungen andere Reimordnungen annehmen als ihre lateinischen Vorläufer, eine Ausnahme. Während *O quam sancta*, *Memor tue* und *Virgo virginum* relativ viele Verse durch dieselben Reime zusammenfassen, ähnelt *Al cor ai* in seiner verhältnismäßig wirren Reimanlage dem Motetustext *Velut stelle*. Da die Anordnung der musikalischen Teile des Motetus weder in Länge noch melodischer Gestaltung Regelmäßigkeiten erkennen läßt und überdies auch die rhythmische Ausführung bisweilen sehr frei ausfällt und häufig Gelegenheit zu *extensio modi* läßt, bietet die Musik den Dichtern neuer Texte allerdings auch keinerlei Anhaltspunkte für eine Vereinheitlichung der Textbezüge. Offenbar bedürfen Veränderungen textlicher Strukturen des Anstoßes durch die Musik - was verständlich ist, solange der Text formal an diese gebunden bleibt. Der Text spiegelt in jedem Fall die Verhältnisse in der Musik. Wo ihm die Musik keine sinnvoll durchdachte Ordnung vorgibt, entstehen, wie im Fall von *O quam sancta*, fünf unterschiedlich geartete Texte, von denen keiner der Musik näherkommt.

Allen anderen französischen Texten, die von ihren lateinischen Vorgängern abweichende Reimfolgen aufweisen, sind zwei Merkmale gemeinsam: (1.) Sie streben nach mehr Einheitlichkeit und verdrängen damit den häufigen Reimwechsel der lateinischen Texte; (2.) Sie versuchen noch mehr auf melodische Qualitäten der Musik einzugehen und sie durch entsprechende Textgestaltung hervorzuheben. Dabei gerät das in den lateinischen Texten manchmal reibungslose Miteinander von musikalischer und sprachlicher Betonung bisweilen etwas ins Hintertreffen. Doch bleibt auch in den französischen Texten der Widerspruch beider Betonungen bei weitem die Ausnahme.

In Anbetracht von *O quam sancta* und seiner Umtextierungen kann als Grund für das Neutextieren von Motetten nicht uneingeschränkt ein Drang nach Verbesserung (mehr Musiknähe, Vereinheitlichung) genannt werden. Man erstellte neue Texte zu solchen Stücken, die zunächst aus musikalischen Gründen der weiteren Tradierung für wert befunden wurden.¹⁸² Dabei empfand man die Musik als Herausforderung und setzte alle analytischen und schöpferischen Kräfte daran, ihren Aufbau zu erforschen, um diesen dann textlich wiederzugeben und damit auf sprachlicher Ebene zu verdeutlichen. War mit einer Ersttextierung bereits eine der Musik adäquate Lösung gefunden worden, konnte man sich dieser mit der Zweittextierung nur anschließen. Glaubte man, anlässlich einer Umtextierung der Musik sprachlich noch gerechter werden zu können, verließ man dem neuen Text andere formale Eigenschaften.¹⁸³ Der Anlaß für das ständige musikalische sowie textliche Bearbeiten der Motetten ist jedoch nicht die Unzufriedenheit mit dem Bestehenden, das wegen schlechter

¹⁸² Gennrich, Lateinische Kontrafakta, S. V, sieht in "eingängige[n] Melodie[n]" und "zugkräftigen Weisen" den Anreiz zur Kontrafaktur.

¹⁸³ Gennrich, Friedrich: "Internationale mittelalterliche Melodien", *ZfMw* 11 (1928/29), S. 266, sieht in dem unverändert beibehaltenen Element, sei es Musik oder Text, das qualitativ Höherstehende - eine Meinung, der nicht zugestimmt werden kann, da es nicht um gut oder schlecht geht. Der kaum jemals ersetzte Tenor ist nicht besser, sondern - da durch die Gregor-Legende als vom direkten Diktat des Hlg. Geistes eingegeben - vollkommen und sakrosankt (was den Choral freilich dennoch nicht vor Veränderungen verschonte).

Eigenschaften zu verwerfen und durch Besseres zu ersetzen sei.¹⁸⁴ Spätere Textierungen entstanden einfach aus dem weiteren Umgang mit den Motetten. Das Umdichten ist ein wertfreies Erstellen neuer Texte, die neben die anderen, nicht vor diese gestellt wurden. Die Überlieferungslage belegt das Weitertradieren der Erst- parallel zu den Zweittextierungen. So können auch zwei so unterschiedliche Texte wie *Ave maria* und *Radix venie*, die wohl zur gleichen Musik konzipiert worden waren, in einer späteren Handschrift (Mo) gleichzeitig in zwei Stimmen erklingen, wobei das einheitlichere *Ave maria* dem Motetus, die Ersttextierung *Radix venie* dem Triplum anvertraut wird.

Wenn im Vorangehenden das Begriffspaar Erst- und Zweittextierung dem von Original und Bearbeitung bzw. Kontrafakt aus genannten Gründen vorgezogen wurde, so ist nun, nachdem die wesentlichen Unterschiede verschiedener zu einer Musik gehörender Texte erkannt sind, noch einmal auf das allgemeine Verhältnis dieser Texte zueinander einzugehen. Wie anhand der rein musikalischen Überlieferungslage von *Mors morsu* zu zeigen war, wurden Klauseln nicht von ihren Motetten verdrängt, sondern bestanden parallel zu diesen weiterhin fort, sind also für jede Textierung als Quelle erneut in Betracht zu ziehen. Aus diesem Grund ist die Möglichkeit zweier oder mehrerer unabhängig voneinander entstandener Texte grundsätzlich nicht auszuschließen. Zumindest für die Texte, die strukturell von ihren vermeintlichen Vorlagen (Ersttextierung) abweichen, können weder ein Nacheinander nachgewiesen werden noch konditionale Beziehungen als gesichert gelten. Vor allem bei Motetten mit labilen Stellen, wie z.B. *Doceas hac die (Selonc le mal - Verse 24 - 27)* oder *Veni vena venie (Verbum patris, Amors vois querant - Verse 8 - 10)*, wo selbst die Phrasen- bzw. Verseinteilung von Textierung zu Textierung schwankt, ist damit zu rechnen, daß alle Konkordanzen jeweils auf textlose Quellen zurückgreifen. Das Begriffspaar Ersttextierung/ Zweittextierung beinhaltet zwar eine zeitliche Reihenfolge im Sinne

¹⁸⁴ Der Entwicklungsgedanke (von schlecht zu gut) ist im Mittelalter in unserem heutigen Verständnis kaum ausgeprägt. Dem Alten wohnte eine nahezu unantastbare Autorität inne, von der sich abzuwenden verdächtig war und an Ketzerei grenzte. Alles, was war, war von Gott und deshalb gut. Entwicklungen vollzogen sich unauffällig im Nachahmen des Alten, Bilden von Analoga. Siehe dazu Gurjewitsch, *Das Weltbild*, S. 156 f und 344 ff.

von "zu einem früheren/späteren Zeitpunkt textiert als der andere Text". Es beinhaltet dagegen nicht auch gleichzeitig, daß ein Text dem anderen bei dessen Entstehung als positives oder negatives Vorbild gereicht haben muß.

Zwar kann selbst die Überlieferungslage, die französische Texte in der Regel erst in späteren Handschriften als ihre lateinischen Vorgänger belegt, keine verlässliche Auskunft über die Frage nach Erst- und Zweittextierung geben, da die Aufnahme einer bestimmten Fassung in eine Handschrift zeitlich nicht mit der Entstehung dieser Fassung zusammenfallen muß.¹⁸⁵ Aber es überwiegen doch die Fälle, wo zwei Texten ohne zwingende musikalische Gründe gleiche Reimstrukturen zugrundeliegen. So ist beispielsweise das Umschlagen von alternierendem zu Paarreim ab Vers 7 von *Deo confitemini* (*Mout es fous*) nicht musikalisch bedingt. Dieser Satz böte eine Fülle melodischer Entsprechungen (Vers 1 - 2, 3 - 6 - 7, 5 - 10, 8 - 9), die keiner der beiden Texte sprachlich umsetzt. Auch das französische *Mout es fous*, das als vermutliche Zweittextierung für eine derartige Anlage besonders empfänglich sein sollte, scheint sich mit dem bereits existierenden einheitlichen und übersichtlichen Reimschema zufriedenzugeben. Demnach liegt doch das Zweittextieren unter direkter Bezugnahme auf eine vorliegende oder bekannte Ersttextierung wenigstens für die Texte mit identischen Reimstrukturen nahe. Der Zeitraum zwischen der Entstehung von Erst- und Zweittextierung allerdings kann nicht selbstverständlich mit dem zwischen den jeweils ersten Belegen der beiden Textierungen gleichgesetzt werden. Auch weitere, nicht notierte Texte sind nicht auszuschließen, die man sich möglicherweise auch als Strophen hintereinander gesungen vorzustellen hat.¹⁸⁶ Der zeitliche Abstand zwischen Erst- und Zweittextierung kann also sehr kurz sein. Die Zweittextierung verdrängt ihren Vorläufer nicht aus

¹⁸⁵ Möglicherweise befand man schon längst bestehende französische Texte anfangs der schriftlichen Fixierung nicht für wert oder man scheute sich aus moralischen bzw. religiösen Gründen, sie schriftlich festzuhalten, zumal Schreiber und Codices, einschließlich des darin enthaltenen Repertoires, der Kirche verbunden waren.

¹⁸⁶ Aus dem zu Ma gehörigen Repertoire sind *Qui servare* und der Schluß von *Adesse festina* mehrstrophig angelegt. Anderson, *Motets of the Thirteenth Century* (Cl). The Repertory, S. 6, Anm. 3, sieht alle sechs ihm bekannten strophischen Motetten "in some way connected with the conductus repertory: i.e., they occur in conductus fascicles or are found in collections of conductus texts." Auch Tischler, *English Traits*, S. 469, glaubt das Phänomen strophischer Texte von Hymnus und Conductus übernommen.

dem Repertoire, sondern beide bestehen gleichzeitig fort und können sich sogar in einem doppeltextigen Stück vereinen.¹⁸⁷

Triplumtexte

Zehn der in Ma überlieferten Motetten werden auch als Doppelmotetten, d.h. mit zwei verschiedenen, von Motetus und Triplum gleichzeitig vorgetragenen Oberstimmentexten, überliefert. Nur eine davon, nämlich *O quam sancta* mit dem Triplum *Ypocrite*, findet sich in dieser Form bereits in den Notre-Dame-Handschriften Ma und F. In W_2 nimmt der Anteil doppeltextiger Motetten zu, doch erst Cl, Ba und vor allem Mo beteiligen sich in verstärktem Maße an der Überlieferung solcher Stücke.

Mit der Doppeltextigkeit liegt eine weitere Form der Bearbeitung vor. Die einfachste Vorgehensweise, um Doppeltextigkeit zu erzielen, ist die Textierung eines bereits existierenden Triplum. Für diese Bearbeitungsart kämen in erster Linie die Tripla in Frage, die in nahezu spiegelbildlicher Beantwortung der Moteti gearbeitet sind. Sie hatten (vermutlich) bisher zusammen mit dem Motetus dessen Text vorgetragen. Würden sie textiert, wiese der neue Triplumtext zumindest bezüglich Verslänge und -maß dieselben Merkmale wie der Motetustext auf, da das Triplum dem Motetus musikalisch angeglichen ist. Doch wird diese Gelegenheit nicht genutzt. Statt dessen sind es aus drei- und mehrstimmigen Quellen hervorgegangene Motetten (*Ave maria*, *Mens fidem* und *Mors morsu*), deren bereits bestehende, vom Motetus strukturell meist abweichende Tripla nachträglich neu textiert und bei dieser Gelegenheit z.T. auch musikalisch bearbeitet werden. Die bereits vorhandenen und sich zur Textierung anbietenden Tripla von *Ad solitum*, *Flos de spina* und *In bethleem* werden durch neue ersetzt. Aus all dem geht deutlich hervor, daß unselbständige Tripla als Träger eigener Texte für ungeeignet befunden wurden. Sie sind den Moteti musikalisch zu sehr verbunden, als daß sie sich von ihnen durch eigene Texte loslösen könnten. Sie sind nur ein (spiegelbildliches) Abbild ihrer Moteti und haben keinen stimmlichen Eigenwert - ganz abgesehen von den klanglichen Problemen, die sie in der

¹⁸⁷ Diese mehrgleisige Vermittlung gehört zu den spezifischen Merkmalen der Volksmusik. Auch dort laufen orale und literale Tradierung unter Umständen in vielen Strängen simultan und sukzessiv neben- und nacheinander her.

Regel verursachen. Das durch Textierung geförderte selbständige Eigenleben einer Stimme setzt also bis zu einem gewissen Grade bereits deren musikalische Unabhängigkeit voraus.

Eine zweite, selten wahrgenommene Möglichkeit, eintextige Motetten zu Doppelmotetten zu bearbeiten, ist das Wiederverwenden eines zweiten Motetustextes seitens einer dritten Stimme. So kommt die vermutlich durch *Ave maria* ersetzte Ersttextierung *Radix venie* in Mo als Triplumtext erneut zur Anwendung, in MüB erklingen *Veni vena venie* und *Verbum patris* gleichzeitig. In diesem Fall besteht zwischen Motetus und Triplum und deren Texten kein struktureller Unterschied, sie sind austauschbar.

Die dritte und am häufigsten genutzte Bearbeitungsart ist das Hinzufügen einer neuen dritten Stimme mit Text - sei es als Ersatz für ein zu diesen Zwecken unbrauchbares Triplum oder als erstmalige Erweiterung eines zweistimmigen Satzes zur Dreistimmigkeit. Hier stehen dem Bearbeiter grundsätzlich zwei Alternativen zur Wahl: Entweder er paßt das Triplum rhythmisch und/oder in der Länge der melodischen Abschnitte bzw. der Verslänge dem Motetus an, wobei er ihm aber dennoch melodische Selbständigkeit verleiht, oder er läßt es sich unabhängig von allem Vorgegebenen entfalten. Zur ersten Gruppe gehören *Depositum* (zu *Ad solitum*), *Bien me doi* (zu *De gravi*), *J'ai si bien* (zu *Gaude chorus*) und *O maria* (zu *O quam sancta*), zur zweiten *Quant fueillant* (zu *Flos de spina*), *Povre secors* (zu *Gaude chorus*), *Chorus* und *Amors vois qerant* (zu *In bethleem*), *Ypocrite* und *El mois* (zu *O quam sancta*) und *Desconfortes* (zu *Veni vena venie*).

Am Motetustext orientierte Triplumtexte

Bereits bei der Besprechung der Dreistimmigkeit kam dem von Cl singularär überlieferten Triplum *O maria* zu *O quam sancta* eine Sonderstellung zu. Es hatte sich aufgrund seiner formalen Ähnlichkeit mit dem Motetus zwischen diesen und das eigentliche Triplum *El mois* gedrängt und letzteres damit zum Quadruplum erhoben. Trotz der Austauschbarkeit von Motetus und Triplum hinsichtlich formaler Gesichtspunkte (Länge der musikalischen Abschnitte und Rhyth-

mus)¹⁸⁸ war eine gewisse melodische Selbständigkeit festgestellt worden, die dieses Triplum von der scheinbaren Nähe zu jenen Tripla wegrückte, die sich aus einer schematischen Reaktion auf den Motetus ergeben. Diese Eigenständigkeit fordert und rechtfertigt eine separate Textierung dieser Stimme. Die formale Verwandtschaft des Triplum *O maria* mit dem Motetus *O quam sancta* äußert sich auf sprachlicher Ebene erwartungsgemäß zunächst in gleichen Verlängen und rhythmisch synchroner Textdeklamation. Doch reichen die Entsprechungen noch tiefer. Auch die Reimstruktur von *O maria* ist der von *O quam sancta* bzw. *Memor tue* und *Virgo Virginum* nachgebildet: Reimwechsel erfolgen in allen vier Texten mit den Versen 7, 14 (in den anderen drei Texten auch 12 und 13) und 18. Dazu treten in *O maria* noch gelegentlich Binnenreime (Vers 1 - 6, 14 - 17 und 22/23), die in den drei Motetustexten nicht vorhanden sind. Auch der marianische Textbezug stimmt mit *O quam sancta* und *Virgo virginum* überein, was jedoch, im Gegensatz zu dem gemeinsamen Textbeginn "o", angesichts der überaus zahlreichen Mariengedichte nicht als ein Zeichen außergewöhnlicher inhaltlicher Zusammengehörigkeit zu werten ist.

Auch der Triplumtext *Depositum* steht seinem Motetustext *Ad solitum* sehr nahe. Hier erstreckt sich die analoge Textbildung über nahezu identische Reim- und Binnenreimstrukturen hinaus noch auf die phonetische Ebene: In beiden Texten lauten die a-Reime -itum und die b-Reime -eas bzw. -ias. Nur die jeweils letzten drei Verse konsonieren sprachlich nicht. Die Verlängen des Triplum stimmen jedoch nicht immer mit denen des Motetus überein. Manche Triplumverse füllen Pausen des Motetus durch zwei Noten bzw. zwei Textsilben aus, so daß die überwiegend sechs Longen dauernden Verse von *Ad solitum* von einem häufigen Wechsel zwischen fünf, sechs und sieben Longen in *Depositum* überdeckt werden. Diese von denen des Motetus abweichende Verlängen sind eines der beiden die selbständige Textierung begründenden Merkmale, die das neue Triplum vom alten unterscheiden. Der dreistimmige eintextige Satz aus den Handschriften W₂ und F wirkt wegen seiner fast regelmäßig und in kurzer Folge nacheinander wiederkehrenden Longapausen in beiden Ober-

¹⁸⁸ Die Rätsel, die die rhythmisch häufig sehr unzuverlässige Notierung von Cl aufgibt, wurden in der Nachschrift mit Hilfe dieser analogen Strukturen, unter Beibehaltung der originalen Notierungsweise, zu lösen versucht.

stimmen anfangs einförmig und durchgehend holperig. Dem schafft das neue Triplum *Depositum* durch gelegentliche Pausenüberbrückungen Abhilfe: Mit dem fließenderen Triplum gewinnt der ganze Satz an musikalischer Zusammengehörigkeit und damit an Einheit. Der zweite Unterschied zwischen altem und neuem Triplum liegt in der melodischen Gestaltung: Während sich die zahlreichen Wiederholungen der kurzen melodischen Glieder des Motetus teilweise im alten Triplum niederschlagen, ist das neue Triplum weitgehend frei davon. Es ist eine vom Motetus unabhängige Stimme, zu gemeinsamer Deklamation nur eines Textes mit dem Motetus wegen der Pausenüberbrückungen ungeeignet, wegen selbständiger Stimmführung zur Deklamation eines eigenen Textes berechtigt.

Noch einen Schritt weiter geht die textliche Annäherung des Triplum *Bien me doi* an seinen französischen Motetus *Cum li*. Hier entsprechen sich neben Verslänge und Reimstruktur nun auch die Reime selbst. Beide Texte sind auf die gleiche Weise aus auf -ez bzw. -er und -oie auslautenden Versen gebildet. Die musikalische Voraussetzung für diese enge Textverwandtschaft sind zwei sich formal gleichende Oberstimmen, die sich nur in Melodie- bzw. Stimmführung, nicht aber in der melodischen Gliederung von den abhängigen Oberstimmen nicht zur Doppeltextigkeit gelangter Sätze unterscheiden. So verwundert es nicht, denselben dreistimmigen Satz mit bezeichnenderweise nur einem, wohl von beiden Oberstimmen gemeinsam vorzutragenden lateinischen Text *De gravi* in Ma dem Hauptcorpus von späterer Hand vorangestellt zu finden.

Bei einer der beiden in Mo dreistimmig überlieferten Fassungen von *Gaude chorus*, nämlich der des fünften Faszikels, wurde bereits anlässlich der Besprechung der verschiedenen Arten von Dreistimmigkeit die musikalische Austauschbarkeit von Motetus und Triplum erwähnt. Dementsprechend ähnlich sind auch die französischen Texte beider Stimmen, *Aucun mout* und *J'ai si bien*, angelegt. Zwar erfolgt die Strukturierung des Reimschemas unabhängig voneinander, doch stimmen die Verslängen bis zu jeweils Vers 10 überein. Während sich in *Aucun mout* (gemäß dem lateinischen Vorbild *Gaude chorus*) ein Halbvers von zwei Longen Dauer an Vers 10 anschließt, fährt das Triplum *J'ai si bien* mit Vier-Longen-Versen fort, so daß es zu einer Überlagerung der Phrasen kommt. Der "fehlende" Halbvers wird in *J'ai si bien* erst zum Schluß nachgeholt, wo er für das gleichzeitige Ende in beiden Oberstimmen sorgt.

Freie Triplumtexte

Wenn für die am Motetustext orientierten Triplumtexte eine stimmführungsmäßig selbständige dritte Stimme Voraussetzung ist, die sich nur rhythmisch und größtenteils in der melodischen Gliederung dem Motetus angleicht, so lösen sich die Tripla mit freien Texten meist ganz vom Motetus. Zwar behält ein Teil noch den Rhythmus des Motetus bei und richtet sich mehr oder weniger grob nach dessen formaler Einteilung: *Mors que*, *Encontre* (zu *Mens fidem*) und *Quant repaire* (zu *Flos de spina*). Der Motetus *In bethleem* erfährt in Verbindung mit dem Triplum *Chorus* bzw. *Amours mi font* eine modale Transmutation, die den Vortrag des Triplum im dritten Modus - ohne die für andere Sätze im dritten Modus als typisch bezeichnete Kurzatmigkeit - ermöglicht. Ein anderer Teil der Tripla jedoch löst sich auch rhythmisch vom Motetus und deklamiert seinen Text im sechsten Modus: *Desconfortes* (zu *Veni vena venie*), *Povre secors* (zu *Gaude chorus*) und das schon in Ma überlieferte *Ypocrite* bzw. *El mois* (zu *O quam sancta*).

Da hinsichtlich des Verhältnisses von Erst- und Zweittextierung eine Entwicklung in Richtung Vereinheitlichung der Reimstrukturen festzustellen war, liegt es nahe, bei den Texten, deren Struktur quasi bar aller Bindungen an musikalisch vorgegebene Formen frei bestimmt werden kann, eine Fortführung dieser Tendenz zu erwarten. Doch erfüllt sich diese Erwartung weder hinsichtlich der Reimstrukturen noch hinsichtlich der Verslängen. Selbst die Texte im sechsten Modus weisen hier kein höheres Maß an Einheitlichkeit auf als die in Anlehnung an den Motetus entstandenen. Weder *Ypocrite* noch seine französische Zweittextierung *El mois* noch *Desconfortes* lassen durchgehend angelegte Reimstrukturen erkennen. Lediglich das wegen seiner Semibreven als jüngstes Triplum zu bezeichnende *Povre secors* lautet durchgängig auf einem langen -e aus - bei Verslängen von acht (manchmal in 4 + 4 zu unterteilen), neun und fünf Longen. Der Triplumtext *El mois* ähnelt seinem Vorbild *Ypocrite* sehr, eine Entwicklung zu größerer textlicher Einheitlichkeit oder gar melodischer Nähe ist jedoch nicht festzustellen. Die musikalische Unabhängigkeit wird also nicht zur Schaffung solcher Tripla genutzt, die poetischen Erfordernissen nach strukturaler Ordnung gerecht werden. Die erstmalige Gelegenheit, Text und Melodie nach rein dichterischen Gesichtspunkten anzulegen, wird vergeben, um eine dem sechsten Modus fehlende rhythmische Strukturierung durch tonale Schwer-

punktsetzung auszugleichen. Die Verlängen werden von musikalischen Erfordernissen bestimmt.

Doch haben es die Dichter bei der Textierung der Tripla im sechsten Modus wesentlich leichter als bei anders rhythmisierten Stimmen. Auf Kongruenz von musikalischer und sprachlicher Betonung braucht nicht geachtet zu werden. Das gleichmäßige Dahinfließen des sechsten Modus kennt weder Längen und Kürzen noch Betonungen. Wenn für die häufig im fünften Modus verlaufenden, nur auf wenigen oder einer Textsilbe vorgetragenen Tenores oft eine instrumentale Ausführung vorgeschlagen wird, so würde gleiches auch für die im sechsten Modus verlaufenden Tripla gelten. Dieser Modus gebärdet sich nicht vokaler als der fünfte. Der ihm unterlegte Text wird seiner rhythmischen Merkmale vollständig beraubt und kommt nur noch phonetisch zur Geltung. Dabei büßt er, nicht zuletzt auch wegen des raschen Tempos, an Verständlichkeit ein, wodurch er seiner Funktion als Sinnträger kaum noch gerecht werden kann.¹⁸⁹ Daß solchen Tripla trotzdem Texte unterlegt werden, bestätigt die schon mehrmals geäußerte Vermutung, daß die Sprache die Existenz der Musik legitimiert und sichert, und sich einzelne Stimmen nur in Verbindung mit eigenem Text aus einem relativ homogenen Ganzen herauslösen und verselbständigen können. Diese (natürlich nicht ausschließliche) Alibifunktion der Sprache macht sich bereits bei den nicht sehr geistreichen und inhaltlich sich ständig wiederholenden Marien-texten bemerkbar und tritt nun - da zwei zugleich erklingende Texte unverständlich sind - in der Doppelmotette und besonders deutlich bei Tripla im sechsten Modus zutage. Die Funktion der Texte im sechsten Modus beschränkt sich weitgehend auf das reine Erklingen der Silben an sich und ist damit musikalischer Natur. Die Musik beginnt sich als alleiniges Element in ihrem Eigenwert zu behaupten. Die Gattung "Motette" als Satztyp festigt sich.

¹⁸⁹ Die Entsemantisierung der Sprache wird im 20. Jh. sowohl in der Literatur wie in der Musik zum beliebten Experiment. Siehe dazu: Kneif, Tibor: "Anleitung zum Nichtverstehen eines Klangobjekts", *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, hrsg. von Peter Faltin u.a., Köln, 1973, vor allem S. 168.

Überlegungen zum Hintergrund von Entwicklungen der frühen Motette

Nachdem nun mit der Untersuchung von Musik und Sprache der Motetten der Madrider Notre-Dame-Handschrift und konkordanter Überlieferungen ein aus der musikalischen Praxis gewonnenes Grundwissen um das Motettenschaffen jener Zeit erworben wurde, soll dieses im folgenden als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen allgemeinerer Art dienen. Da die romantische Phase der Mittelalterforschung weitgehend überwunden und ein großer Teil der philologischen Detailarbeit geleistet ist, gewinnt der Gedanke, Spezialuntersuchungen mit darauf aufbauenden Gesamtdarstellungen zu verbinden, bei verschiedenen, auch um Wissenschaftstheorie und -methode bemühten Forschern Bedeutung. So fordert Reckow, man solle die Geschichte nicht vor, sondern in konkreten Vorgängen und Erscheinungen aufspüren¹⁹⁰, und Gurjewitsch will einzelne Phänomene in ihrem kulturhistorischen Kontext belassen und sie, soweit möglich, mit kulturimmanenten Augen sehen.¹⁹¹ Das von den Universitäten fast verschwundene Fach Kulturgeschichte¹⁹² tritt nach einer Phase der Konzentration auf das Detail (Formalismus, Strukturalismus etc.), mit der man den älteren Trugbildern oberflächlicher Allgemeinheiten beizukommen suchte, methodisch gestärkt erneut auf den Plan.

Bereits im Verlauf der vorangegangenen Spezialuntersuchungen war wiederholt auf Entwicklungen im Motettenschaffen hinzuweisen. Vor allem die Verselbständigung einzelner Stimmen und die damit einhergehende Emanzipation rein musikalischer Momente konnte an verschiedenen Teilaspekten wie Rhythmus, Klanglichkeit des Satzes, Tonalität und Gliederung der Stimmen sowie an der Textunterlegung verfolgt werden. Dabei war auch das wechselseitige Verhältnis musikalischer Strukturen und notationstechnischer Möglichkeiten erwähnt worden. Als roter Faden im Motettenschaffen erwies sich das Prinzip

¹⁹⁰ Reckow, Zur Formung, S. 17.

¹⁹¹ Gurjewitsch, Das Weltbild, S. 9, 13 und 15.

¹⁹² Eine kurze Kritik dieses Fachs und Literaturangaben zu den wichtigsten programmatischen Schriften findet sich in Graus, František: "Mentalität - Versuch einer Begriffsbestimmung und Methoden der Untersuchung", *Mentalitäten im Mittelalter. Methodische und inhaltliche Probleme*, hrsg. von František Graus, Sigmaringen, 1987 (Vorträge und Forschungen; XXXV), S. 9 - 48, zur Kulturgeschichte S. 21 mit Anmerkung 61.

der Bearbeitung. Nur wenige der untersuchten Sätze sind völlig neu, sozusagen aus sich heraus entstanden; die meisten Sätze haben sich aus etwas Vorgegebenem entwickelt. Die Motetten, zu denen keine Klauseln bekannt sind und mit deren unabhängiger Entstehung zu rechnen ist, wurden nach Prinzipien gearbeitet, die denen der Bearbeitung analog sind. Einzelne Satzmerkmale finden sich meist schon im jeweiligen Vorstadium keimhaft angelegt; es begegnet kaum unverhofft Neues.¹⁹³ So ist das Weiterarbeiten an Gegebenem das Hauptcharakteristikum des Motettenschaffens jener Zeit zu nennen. Davon wird das schöpferische Tun sowohl der Komponisten als auch der Textdichter bestimmt. Das stete Weiterarbeiten, der Weg von der liturgischen Einstimmigkeit über den Discantussatz und die Textierung bis hin zur Doppelmotette soll deshalb unter einem anderen Aspekt noch einmal betrachtet werden: Welche Bedeutung haben einzelne Bearbeitungsschritte für das Veränderte, beispielsweise hinsichtlich seiner Funktion in der Liturgie oder auch rein musikalisch, und welches Denken steht hinter der Bearbeitung als kompositorisch-schöpferischem Prinzip?

Von der liturgischen Einstimmigkeit zur Motettenquelle

Der Gregorianische Choral galt als sakrosankt.¹⁹⁴ Nach der von Johannes Diaconus verfaßten Vita Gregors des Großen wurde er dem Papst vom Heiligen Geist, in der bildenden Kunst als Taube dargestellt¹⁹⁵, in die Feder diktiert.¹⁹⁶ Im Frankenreich setzte man ihn

¹⁹³ "Rien, certes, de ce qu'apportent le XII^e puis le XV^e siècle n'est absolument nouveau; mais la conscience qu'alors on en prit conférait à la 'nouveau' son efficace, en actualisait les latences." (Zumthor, La lettre, S. 26).

¹⁹⁴ Smits van Waesberghe, Gedanken, S. 12 f. Ders.: *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig, [1969] (Musikgeschichte in Bildern; III/3), S. 11 f. Ders.: "Einleitung zu einer Kausalitätserklärung der Evolution der Kirchenmusik im Mittelalter (von etwa 800 bis 1400)", *Dia-Pason de omnibus. Ausgewählte Aufsätze von Joseph Smits von Waesberghe. Festgabe zu seinem 75. Geburtstag*, hrsg. von C. J. Maas u.a., Buren, 1976, S. 200.

¹⁹⁵ Beispiele sind in *Ornamenta Ecclesiae*, Bd. I, S. 195 - 197 abgedruckt. Die in der Musikforschung wohl bekannteste Darstellung findet sich im Hartker-Antiphonale (St. Gallen 390).

als Hilfsmittel der politisch-kirchlichen Vereinheitlichung ein, wodurch er, auch dank seiner (später) durch Schriftlichkeit gefestigten Autorität, andere Choraltraditionen verdrängte.¹⁹⁷ Odo von Cluny betonte, "quod hoc genus musicae, dum divinitus Sancto Gregorio datur, non solum humana, sed etiam divina auctoritate fulcitur."¹⁹⁸ Die Musikgeschichte und das überlieferte Repertoire der Gregorianik im besonderen belehren uns zwar eines Besseren, doch hätte mit der so erfolgten Sanktionierung des Chorals alle schöpferische Betätigung auf diesem Gebiet zum Erliegen kommen müssen. In der Tat versuchte die Kirche mit zahlreichen Verboten, "Sakrilegien" solcher Art, d.h. schöpferischer Betätigung mit dem Choral, zu begegnen. Daran hielt sie auch dann noch fest, als bereits ein Verfall des Verständnisses für den gregorianischen Choral eingesetzt hatte, wie er sich z.B. auch in der Unfähigkeit der rhythmisch richtigen Ausführung der Neumen äußerte. Die Verbote richteten sich ausdrücklich auch gegen mehrstimmige Bearbeitungen und das damit verbundene Zerstückeln und Zersingen des Chorals.¹⁹⁹

Von kirchenpolitischen Interessen abgesehen, begründete sich der Status der "Heiligkeit" des Chorals im (Hoch-)Mittelalter aus theologischer Sicht einerseits darin, daß, wie alles Existierende, auch die Musik als Gottesgabe galt. Im Schaffen geistlicher Musik ging es darum, "Gottes Schöpfungsgedanken in Ehrfurcht nachzudenken und

¹⁹⁶ Stenzl, Jürg: Art. "Musica sacra / heilige Musik [1976]", *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, S. 1. Stäblein, Bruno: "Die Entstehung des gregorianischen Chorals [1974]", ders.: *Musik und Geschichte im Mittelalter. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Horst Brunner u.a., Göppingen, 1984 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 344), S. 106 f.

¹⁹⁷ Treitler, Leo: "Oral, Written, and Literate Process in the Transmission of Medieval Music", *Speculum* 56 (1981), S. 481 - 486.

¹⁹⁸ Zitiert nach Schubiger, Anselm: *Die Sängerschule St. Gallens vom achten bis zwölften Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gesangsgeschichte des Mittelalters*, Einsiedeln u.a., 1858, S. 1, Anm. 2.

¹⁹⁹ Handschin, Zur Geschichte, S. 54. Smits van Waesberghe, Einleitung, S. 213 ff. Huckle, Helmut: "Das Dekret 'Docta sanctorum patrum' Papst Johannes' XXII", *MD XXXVIII* (1984), S. 119 - 131 und Stüchweh, Klaus: "L'ars nova et le pouvoir spirituel: La bulle *Docta sanctorum* de Jean XXII dans le contexte de ses conceptions pontificales", *La musique et le pouvoir*, hrsg. von Hugues Dufourt u.a., Paris, 1987 (Domaine musicologique; 3), S. 17 - 32.

nachzuvollziehen.²⁰⁰ Es stand dem Menschen nicht zu, in Gottes Werk verändernd einzugreifen oder es gar zu zerstören. Andererseits war der Choral unlösbar mit dem Bibelwort, dem Wort Gottes, verbunden. Seiner Verkündigung sollte durch die Musik besonders an hohen Festtagen größerer Glanz und höhere Würde verliehen werden. Die Musik stand somit im Dienst der Sprache. Nur als Trägerin des Wortes verschaffte sie sich Eintritt in den sakralen Kirchenraum.²⁰¹ Die Instrumentalmusik dagegen war nicht zur Teilnahme an der Liturgie berechtigt und blieb, auch von den Musiktheoretikern, nahezu unbeachtet. Sentenzen wie "oravimus enim cantando et orando cantavimus" des Augustinus²⁰² und das vor allem in benediktinischen Kreisen vielzitierte "cantare bis orare"²⁰³ drücken die theologische Bedeutung der der Sprache dienenden Musik aus. Das Singen steigert die Andacht: "Inde etenim in ecclesiis Dei psalmodia cantanda

²⁰⁰ Kurzschinkel, Winfried: *Die theologische Bestimmung der Musik. Neuere Beiträge zur Deutung und Wertung des Musizierens im christlichen Leben*, Trier, 1971, S. 18.

²⁰¹ Ob der Musik in diesem Rahmen auch die Rolle der Textausdeutung zukommt, wie u.a. von Seiten der Semiologie behauptet wird, ist hier nicht zu diskutieren. Jammers versteht den Choral als neutrales Rezitativ, die Musik als Gefäß (Jammers, Ewald: "Der Choral als Rezitativ", *AfMw* XXII (1965), S. 143 - 168). Das Wort Gottes bedarf nach seiner Meinung keiner weiteren Ausdeutung, da die Kunst ohnehin der Ehre Gottes "und seinem Lob nichts hinzufügen" könne (Jammers, Ewald: "Choral und Liturgie", *Organicae Voces. Festschrift Joseph Smits van Waesberghe zum 60. Geburtstag (18.4.1961)*, Amsterdam, 1963, S. 90).

²⁰² Zitiert nach Kurzschinkel, *Die theologische Bestimmung*, S. 128, Anm. 48.

²⁰³ Die Herkunft dieses Spruches konnte nicht eruiert werden; er stammt aber nicht, wie allgemein vermutet, von Augustinus. Notker Wolf, Erzabt von St. Ottilien, zitiert ihn in dem Vorwort zur Festschrift Cardine (*Ut mens concordet voci. Festschrift Eugene Cardine zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Johannes Berchmans Göschl, St. Ottilien, 1980). In der Dedicatio zum *Neu-Vollständigen Marggraef[ischen] Brandenburgischen Gesang-Buch ...*, Bayreuth, 1672, einem evangelischen Gesangbuch, mahnt Georg Friedrich Ziegler die Sänger: "Quod qui canat, bis oret: Wer mit Andacht singe / zweymal bete" (S. 3). Der Satz "Canere est bis orare" findet sich als handschriftlicher Eintrag in einem Exemplar von Wollicks *Lilium musicae planae*, und zwar mit dem Zusatz "grego[rius]" (W. Ammel: Michael Keinspeck und sein Musiktraktat "Lilium musicae planae", Marburg, 1970 (Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft; 5), S. 152 (Faks.). Dies würde bedeuten, daß sich der Ausspruch unter den sogenannten 'Auctoritates S. Gregorii', einer Sammlung von Pseudo-Textziten unter dem Namen des hl. Gregorius, befand (freundlicher Hinweis von Prof. Dr. Karl-Werner Gumpel).

praecipitur, ut fidelium devotio excitetur²⁰⁴. Ein Eingriff in den Choral würde sich unweigerlich auch auf den Sprachvortrag ausgewirkt haben. Er wäre aus musikalischen Erwägungen heraus vorgenommen worden, was die Sprache in ihrem theologischen Wert hinter die Musik gestellt und damit das Dienstverhältnis umgekehrt hätte.²⁰⁵

Melismen beinhalten wegen ihrer zwar vokalen aber sprachungebundenen und quasi textlosen Ausführung auf nur einer Silbe ein instrumentales Moment. In der Liturgie sind sie als Ausdruck des Unaussprechlichen - im Fall des Alleluiajubilus etwa der unbegrenzten Freude, die keine Worte mehr kennt²⁰⁶ - theologisch gerechtfertigt. Beschränken sich musikalische Aktivitäten auf melismatische Choralabschnitte, bleibt der eigentliche Sprachvortrag davon unberührt. Genau diese Abschnitte sind es, die die Motettenores stellen - womit jedoch keinesfalls behauptet werden soll, die theologische Unbedenklichkeit der Melismenbearbeitung sei der alleinige Grund für ihre weitere Rolle in der Musikgeschichte.

All die kirchlichen Verbote mögen kompositorische Tätigkeiten vielleicht eingedämmt und gelenkt haben, konnten aber nicht deren

²⁰⁴ Bulle "Docta sanctorum Patrum", zitiert nach Stichweh, *Lars nova*, S. 22. Zur Dienerfunktion der Musik siehe auch: Abert, Hermann: *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle, 1905, Nachdruck Tutzing, 1964, S. 198 f.

²⁰⁵ Huglo sieht einen Zusammenhang zwischen dem Ende der Propriumtropenproduktion und dem Aufkommen der Pariser Mehrstimmigkeit: "au début du XIII^e siècle, la polyphonie parisienne, élément d'ornementation 'vertical' du texte liturgique, avait détrôné le trope qui, sur le plan 'horizontal', avait développé et glosé le texte des pièces de chant du graducl." (Huglo, Michel: *Les livres de chant liturgique*. Turnhout, 1988 (Typologie des sources du moyen âge occidental; 52), S. 124.

²⁰⁶ "Der solistische melismatische Jubilus steht dort, wo die Aussagekraft des Wortes versagt. Er ist ein rein musikalisches, textloses Singen, ein Ausdruck seelischer Hochstimmung und Gefühlssteigerung. [...] Den Jubilus bezeugen schon Kirchenväter wie Hilarius, Hieronymus und Augustinus (354 - 430). Der Letztere bezeichnet ihn als 'eine Melodie ..., die bedeutet, daß das Herz hervorbringt, was es in Worten nicht aussprechen kann.' Als Inbegriff der Freude wird er 'nicht mit klar ausgesprochenen Worten, sondern mit verströmender Stimme gesungen' <Cassiodor>." (Musch, Hans: "Entwicklung und Entfaltung der christlichen Kultmusik des Abendlandes", *Musik im Gottesdienst*, Bd. 1, Regensburg, ²1983, S. 11 - 109, Zitat S. 14.)

gänzliche Einstellung durchsetzen.²⁰⁷ Vor allem die Propriumteile hoher Festtage, wenn die Feierlichkeit die *ornatus*-Funktion der Musik besonders beansprucht, waren von Bearbeitungen betroffen.²⁰⁸ So gehört ein Großteil der zu Motetten verarbeiteten Tenores in den Weihnachts- und Osterkreis, wogegen z.B. Peter und Paul, Pfingsten, Johannes der Täufer und selbst die der in den Texten so oft gepriesenen Maria geweihten Feste eine untergeordnete Rolle spielen.²⁰⁹ Die wenigen vierstimmigen, also am prachtvollsten und aufwendigsten gestalteten Stücke aus dem Notre-Dame-Repertoire, *Sederunt principes* (dazu die Motetten *De Stephani* und *Adesse festina*), das dreistimmige *Judea et Jerusalem* und *Mors* entstammen der Weihnachts- bzw. Osterliturgie.

Während das alte Parallelorganum lediglich zu einer schwerfälligeren Ausführung des Chorals "cum modesta morositate" zwingt²¹⁰, und auch andere und spätere Formen der Mehrstimmigkeit die liturgi-

²⁰⁷ Einen ähnlich erfolglosen Kampf führte die Kirche bis in nachtridentinische Zeiten gegen Fronleichnamspiele und deren oft allzu realistische Darstellungen des Schöpfungs- und Heilsgeschehens sowie außerchristlicher Elemente.

²⁰⁸ Für besondere Anlässe läßt auch Johannes XXII 1324/25 Mehrstimmigkeit in der Kirche zu, doch scheint er mit seiner Ausnahme lediglich eine Organum-ähnliche Ausführung des Chorals zu meinen: "Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum diebus festis praecipue sive solennibus, in missis et praefatis divinis officiis aliquae consonantiae, quae melodiam sapiunt, puta octavae, quintae, quartae, et huiusmodi, supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur, sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat, et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur [...]".

²⁰⁹ Die noch junge Marienverehrung war zwar um und nach 1200 zu einem ersten Höhepunkt gelangt, doch war sie von Seiten der offiziellen Kirche noch ungenügend in eigens dazu bestimmten Festen institutionalisiert. Zum Charakter der Marienverehrung in intellektuellen Kreisen im mittelalterlichen Paris siehe LeGoff, Jacques: *Die Intellektuellen im Mittelalter*, übers. von Christiane Kayser, Stuttgart, 1986, S. 90.

²¹⁰ Georgiades, Thrasylulos G.: *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin u.a., ²1974 (Verständliche Wissenschaft; 50), S. 23. *Musica et scolica enchiridias. Una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, hrsg. von Hans Schmid, München, 1981 (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission; 3), S. 97. Bernhard, Michael: "Die Erforschung der lateinischen Musikterminologie. Das Lexicon Musicum Latinum der Bayerischen Akademie der Wissenschaften", *Musik in Bayern* 20 (1980), S. 63 - 77.

sche Ausgangsstimme noch erkennen lassen²¹¹, bringt das neue Organum mit seiner schweifenden Melismatik und der daraus folgenden Zerdehnung des Tenor den Identitätsverlust des Chorals mit sich. Melodie und Sprache werden zu musikalischen Zwecken bis zur Unverständlichkeit verzerrt.²¹² Das Unantastbare und "Heilige" wird in den Dienst profaner Interessen gestellt, was die Kirche mit Verboten als Sakrileg ahndet. Die Degradierung des Cantus äußert sich in der schon von Theoretikern des alten Organum geprägten Bezeichnung *vox principalis*. Sie belegt, daß die den Cantus ausführende *vox* ihren Alleinanspruch als (einziger) Cantus schlechthin einbüßt und zur Abgrenzung gegenüber anderen Stimmen einer näheren Spezifizierung bedarf. Bezeichnenderweise stammen die beiden Adjektive "principalis" und "organalis" nicht aus demselben Wortfeld: Während "principalis" eine Vorherrschaft zum einen in der Hierarchie, zum anderen der (im alten Organum) zuoberst erklingenden Stimme zum Ausdruck bringt²¹³, bezieht sich "organalis" auf Tätigkeit und musikalische Funktion der hinzutretenden Stimme, die aus der *vox principalis* hervorgeht und die es ohne diese nicht gäbe.

Von der Zerdehnung des Cantus im neuen Organum zum Herausnehmen einzelner Teile ist es nur ein kleiner Schritt, der sich ähnlich in der Musikgeschichte mehrmals ansatzweise vorgezeichnet findet: Das antiphonale und responsoriale Singen in der liturgischen Einstimmigkeit zerteilt Gesänge nach syntaktischen Kriterien; liturgische Lesungen und geistliche Dramen bedienten sich an einzelnen Stellen wie Satzschlüssen der Mehrstimmigkeit, die aus der sie umgebenden

²¹¹ Fuller, Aquitanian Polyphony, S. 274, stellt im St.-Martial-Repertoire einen strukturellen Unterschied zwischen Stücken mit *cantus firmus* und solchen ohne fest: Bei Stücken mit *cantus firmus* werden die Tonräume der beiden beteiligten Stimmen klarer getrennt und Stimmkreuzung weitgehend vermieden, wodurch der Choral gut hörbar bleibt und kaum Gefahr läuft, sich mit der (profanen) Zusatzstimme zu vermischen. In *cantus-firmus*-freien Sätzen dagegen werden die Stimmen mehr miteinander verwoben.

²¹² Flotzinger, Rudolf: *Der Discantussatz im Magnus Liber und seiner Nachfolge. Mit Beiträgen zur Frage der sogenannten Notre-Dame-Handschriften*, Wien u.a., 1969 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge; 8), S. 199 f: "Der Tenor - in seiner ersten Dimension, der melodischen Linie, vorgegeben und durch die Tradition als mehr oder weniger unantastbar angesehen - ist im Haltetonsatz gewissermaßen amorph geworden."

²¹³ *cantus prius factus* dagegen, ein Ausdruck des Anonymus IV, bezieht sich auf den Status des Zuerst-Dagewesenen, die Primogenitur. Vgl. außerdem das Prinzipal der Orgel.

Einstimmigkeit hervortrat.²¹⁴ Tropische Einschübe wurden inmitten des regulären, einstimmig vorgetragenen Textes mehrstimmig ausgeführt, was ebenfalls einen Einbruch in das Kontinuum bedeutete.²¹⁵ In der Musiktheorie wurde die mehrstimmige Ausführung eines Cantus schrittweise von einer Note zur nächsten erklärt: "Si cantus ascenderit/descenderit ... voces et organum incipiat in ..., descendat/ascendat organum in ... et erit in ...".²¹⁶ Das Zerlegen des Ganzen und das Entdecken und analytische Verarbeiten einzelner Schritte und Teile kann geradezu als eine Voraussetzung mehrstimmigen Komponierens überhaupt gelten.²¹⁷ Dies geht zwangsläufig mit der - graduell natürlich unterschiedlichen - Zerstörung des liturgischen Zusammenhangs im allgemeinen sowie des Chorals und mit dem Verlust der Sprachgeste im besonderen einher.²¹⁸ Die Auflö-

²¹⁴ Göllner, Theodor: *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen*, 2 Bde., Tutzing, 1969 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte; 15). Ders.: *Die Sieben Worte am Kreuz bei Schütz und Haydn*, München, 1986 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, philologisch-historische Klasse, Abhandlungen, Neue Folge; 93).

²¹⁵ Schmid, Bernhard: *Der Gloria-Tropus Spiritus et alme von seinen Anfängen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Diss. masch. München, [1985] S. 236.

²¹⁶ Zaminer, Frieder: *Der Vatikanische Organumtraktat (Ouib. lat. 3025). Organum-Praxis der frühen Notre-Dame-Schule und ihrer Vorstufen*, Tutzing, 1959 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte; 2). Sachs, Klaus-Jürgen: "Zur Tradition der Klangschritt-Lehre. Die Texte mit der Formel 'Si cantus ascendit ...' und ihre Verwandten", *AfMw* XXVIII (1971), S. 233 - 270. Deutsche Übersetzungen dieser und anderer mittelalterlicher Satzlehren hat Ernst Apfel bewerkstelligt: Apfel, Ernst: *Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen*. Saarbrücken, 1986.

²¹⁷ Darauf weist auch Brunner, Sibylle: *Die Notre-Dame-Organa der Handschrift W₂*, Tutzing, 1982 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte; 35), S. 18, hin.

²¹⁸ Noch 1324/25 klagt Johannes XXII in seiner bereits erwähnten Bulle *Docta sanctorum patrum* die Mißachtung des Chorals an. Wie Stichweh herausarbeitet, wendet sich der Papst gegen jene Musik, in der jede Stimme autonom ist und der Zusammenhalt des musikalischen Satzes durch ein vorher vom Komponisten festgelegtes (harmonisches und) zeitliches Schema erreicht wird. Dem Menschen sei es jedoch versagt, die Zeit, eine Gabe Gottes, einer selbsterfundnen Struktur messend zu unterwerfen. "Ce n'est pas tellement parce qu'il tient à l'intelligibilité du texte que Jean XXII condamne la pratique de combiner plusieurs textes d'origines diverses, c'est le mélange qui porte atteinte à l'intégrité d'un texte sacré qui ne saurait se subordonner à un ensemble plus complexe qui, lui, serait géré par un compositeur qui fixe les règles du jeu et intègre les textes comme des

sung des Chorals, das mehrstimmige Komponieren, wäre gleichzusetzen mit einer Profanisierung des Sakralen. Mit dieser "gewichtigen Verschiebung im Verhältnis zwischen Musik und Sprache kam" es "zu einer Konzentration auf das künstlerische Moment [...], das die eigentliche Zielsetzung der Liturgie überschattete."²¹⁹

Profanisierung des Sakralen zum Zwecke der Ausschmückung und Erhebung desselben - das ist ein Widerspruch in sich. Die Scholastik hatte es sich u.a. zur Aufgabe gemacht, mit Hilfe dialektischer Dispute die Vereinbarkeit vermeintlicher Widersprüche in vor allem patristischen, aber auch anderen theologischen Texten herauszuarbeiten.²²⁰ Da das kompositorische Schaffen ebenso wie die dagegen angehenden Verbote in hohen kirchlichen, allerdings jeweils anders denkenden Kreisen anzusiedeln sind - in Paris waren mindestens drei Schulen von europäischem Rang zugleich vorhanden: die Kathedralschule, die Schule der Viktoriner auf dem linken Seine-Ufer und die neu gegründete Universität²²¹ -, ist auch für das mehrstimmige Bearbeiten des Chorals die Existenz einer theologischen Begründung bzw.

éléments subalternes à une structure préétablie correspondant à sa propre vision créatrice. Il est patent que la critique théologique de ce genre de création artistique se laisse facilement traduire en une critique esthétique qui, elle, insisterait sur l'autonomie et l'intégrité de certains éléments privilégiés de l'œuvre comme le 'texte' ou la 'mélodie' qu'il ne faut pas dissoudre dans une structure abstraite englobante." (Stichweh, *L'ars nova*, S. 26)

²¹⁹ Artl, Wulf: "Sakral und profan in der Geschichte der abendländischen Musik", *Archiv für Liturgiewissenschaft* X (1968), S. 375 - 399.

²²⁰ Siehe Abelards programmatischer Titel *Sic et non*.

²²¹ Grundmann, Herbert: *Vom Ursprung der Universität im Mittelalter [1957]*, Berlin ²1960, Nachdruck Darmstadt, ²1976.

Rechtfertigung zu vermuten.²²² Um dieser auf die Spur zu kommen, ist auf die *ornatus*-Funktion der Musik einzugehen.

In der griechischen Rhetorik wie im christlichen Mittelalter waren Schmuck und Kunst zweckgebunden.²²³ Sie dienten der besseren Verständlichkeit und nachhaltigeren Wirkung, mit dem Ziel, daß - im Falle des christlichen Mittelalters - "dem Betrachter bei Benutzung des Gegenstandes die Offenbarung einer überweltlichen und unsichtbaren Wirklichkeit übermittelt werde."²²⁴ Die Schönheit eines Gegenstandes wurde nicht erst, wie man heute zu denken gewöhnt ist, "vom Menschen zum Ausdruck gebracht", sondern "war vielmehr ein dem Werkstoff wie der Bearbeitungsweise anhaftendes Attribut"²²⁵. Wie jeder andere Handwerker hatte der Komponist²²⁶ bei der Bearbeitung seines Materials "zuallererst das Wesen dieser Materie zur Geltung zu bringen"²²⁷. Auf die zu Motettenquellen werdenden Discan-

²²² Die Bedeutung der Scholastik für die mittelalterliche Musiktheorie, deren Termini und thematische Systematisierung, weist Mathias Bieliz nach: "Materia und forma bei Johannes de Grocheo. Zur Verwendung philosophischer Termini in der mittelalterlichen Musiktheorie", *Mf* 38 (1985), S. 257 - 277 und "Hat Johannes de Grocheo eigentlich auch über Musik geschrieben?", *Mf* 41 (1988), S. 144 - 150. Daß theologische Begründungen des musikalischen Schaffens nicht explizit, gar als Replik auf Verbote, artikuliert wurden, hat kirchenpolitische Gründe: Die verbietende Instanz bezog ihr Verbotsrecht aus ihrer übergeordneten klerikalen Stellung, die in der Regel durch kirchliche Weihen und die damit verbundenen Implikationen legitimiert war. Ihr hatte man sich gleich dem Willen Gottes zu unterwerfen, wenn man nicht als Ketzer gelten wollte. Ein großer Teil (nicht nur mittelalterlicher) Geschichtsschreibung bezieht seine Informationen über geschichtliche Tatsachen indirekt aus Verboten jeglicher Art (siehe etwa Ketzler-, Inquisitions- und Hexenprozeßakten, Poenentialien u.a.m.).

²²³ Quintilians "prodesse et delectare" drückt die Doppelfunktion treffend aus.

²²⁴ Assunto, Rosario: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, übers. von Christa Baumgarth, Köln, 1982 (DuMont-Taschenbücher; 117), S. 29.

²²⁵ Ebenda.

²²⁶ Assunto, ebenda, S. 21, rechnet die "Musik ebenso wie Malerei, Bildhauerei, Weberei, Tischlerei, Maurerei und Ackerbau zu den artes mechanicae", klammert also die Ars musica der artes liberales aus seinen Überlegungen aus. Der Komponist ist in seinen Augen ein "artifex ('Kunstschaffender', Urheber, Meister)" (S. 30). In diesem speziellen Zusammenhang mag diese Ansicht Assuntos genügen, doch ist eine wechselseitige Beziehung dieser beiden Aspekte der Musik nicht generell zu verneinen.

²²⁷ Ebenda, S. 54.

tuspartien bezogen bedeutet das, daß diese offenbar innerhalb der sonst im Halteton gehaltenen Organa als das Wesentliche betrachtet wurden, das es herauszuarbeiten galt.

"Wesentlich" im musikalischen Sinn konnten Discantuspartien deshalb sein, weil sich in ihnen einerseits alle Satzregeln auf engstem Raum verwirklicht fanden, sie kompositionstechnisch also eine höhere Dichte aufwiesen als die melismatischen Teile.²²⁸ Andererseits waren sie modalrhythmisch gearbeitet, was als neueste Errungenschaft auch der Notation naturgemäß im Zentrum des Interesses stand und insofern "wesentlich" war. Mit dem Versuch, den theologisch wesentlichen Aspekt der Discantuspartien zu bestimmen, begibt man sich in Anbetracht fehlender diesbezüglich konkreter zeitgenössischer Aussagen zwangsläufig auf das Gebiet der Spekulation²²⁹, deren wissenschaftlicher Boden insofern umso unsicherer ist, als es sich um Glaubensfragen handelt, deren rationale (Un-)Umstößlichkeit zu allen Zeiten Gegenstand theologisch philosophischer Betrachtungen war.²³⁰ Im Discantussatz wird meist dann gearbeitet, wenn der Choral ein Melisma ausführt und dabei den Sprachfluß unterbricht. Würde an diesen Stellen der Haltetonstil beibehalten, dehnten sich die Melismen gewaltig aus, was nicht nur die Ausführungsdauer beträchtlich verlängern würde, sondern auch alle Sprachgebundenheit vergessen ließe. Aus den als Freude²³¹ oder Meditation²³² theolo-

²²⁸ Bekanntlich wurden Discantuspartien nach keinen anderen Regeln gearbeitet als das schweifende Organum.

²²⁹ Die Spekulation ist nicht verboten, oft dagegen vonnöten, doch sollte man sich bewußt sein, daß daraus gewonnene Einsichten eben nur oder zumindest zu einem gewissen Grad auf Spekulation beruhen.

²³⁰ Boethius rät Johannes Diakonus "Fidem, si poteris rationemque coniunge" (*Opusculum* II "Utrum Pater et Filius et Spiritus Sanctus de divinitate substantialiter praedicentur"). Auch Augustinus ist bemüht, Glaube und Verstand zu verbinden: "intellige, ut credas, crede, ut intelligas" (*Sermones* 43, c.7, n.9), da die Einsicht seiner Meinung nach von der Liebe (Glaube) abhängt: "Tantum cognoscimus quantum amamus". Für Anselm von Canterbury verlangt der Glaube nach rationaler Begründung: "Fides quaerens intellectum" (*Proslogium prooemium*).

²³¹ Jammers, *Der Choral als Rezitativ*, S. 148 und 167; Bruyne, Edgar de: *L'esthétique du moyen âge*, Louvain, 1947, S. 235. Müller, H. F.: "Pre-history of the Mediaeval Drama: The Antecedents of the Tropes and the Conditions of their Appearance", *Zeitschrift für Romanische Philologie* XLIV (1924), S. 556 (dort ein Zitat des Amalarius von Metz und Lyon bezüglich der Jubilatio).

gisch begründeten Chormelismen würden rein musikalische, alle Grenzen überschreitende und - wegen ihrer Ausdehnung - nicht mehr vertretbare Gebilde. Als Discantussatz behalten sie dagegen ihr ursprüngliches Text-Musik-Verhältnis bei, wodurch auch ihr sakraler Charakter keine Beeinträchtigung erfährt.

In den Discantuspartien über Chormelismen vereinigt sich also in idealer Weise theologischer Gehalt mit musikalischen Möglichkeiten. So verwundert es nicht, daß sie aus ihrem ursprünglichen organalen Kontext herausgenommen und gesondert behandelt werden. Mit dieser Isolation wird die Discantuspartie als wesentlicher Bestandteil des Organum abstrahiert. Der Komponist "läßt sie sozusagen in den Vordergrund treten, indem er sie von allem befreit, was [...] ihre unmittelbare Kundgebung behindert."²³³ In der Betrachtung dieses Einzelteils und seiner Eigenschaften erkennt der Komponist Möglichkeiten, das Wesentliche in weiterer Bearbeitung herauszustellen. Die Bearbeitung variiert zwar die äußere Gestalt, rührt aber nicht an der generellen Materie und Form der Discantuspartie: Das Wesentliche kann sich sozusagen in unzählbar vielen Möglichkeiten inkarnieren. Alles Seiende außer Gott ist einer ständigen Veränderung unterworfen.²³⁴ "La forme extérieure est donc la manifestation de la forme intérieure, le changeant est l'expression de l'invariable."²³⁵ Auch dieses Denken ist theologisch fundiert: Die der zu bearbeitenden Materie innewohnende Idee, die das Wesen bestimmt und ausmacht, ist, wie ihr Schöpfer Gott, eine Einheit. All die unzählbaren, unendlich variierten Erscheinungsformen verschmelzen "dans l'unité, la simplicité, l'imperturbabilité de Dieu."²³⁶ Das z.T. wiederholte Neusetzen einer

²³² Auf das melismatische Singen als reinste Form des meditativen Singens weist Göschl, Johannes B.: "Elemente der Meditation im Gregorianischen Choral", *Musica sacra* 105 (1985), S. 104 f, hin. Auch Stenzl, Die vierzig Clausulae, S. 161, bezeichnet die textlosen Pneumae als tief religiös und schreibt ihnen einen transzendierenden Charakter zu.

²³³ Assunto, Die Theorie, S. 54. Das Aussondern des Wesenhaften aus einem Komplex betrachten auch Huizinga, Herbst, S. 306, Maurer, Medieval Philosophy, S. 184 f, und Grabmann, Die Geschichte, Bd. I, S. 322 f und Bd. II, S. 36 und 159 als charakteristisch für die mittelalterliche Scholastik.

²³⁴ Gilson, Etienne, *L'esprit de la philosophie médiévale*, Paris, ²1948 (Etudes de philosophie médiévale; XXXIII), S. 64, 91, 117, 148 f, 150 und 235.

²³⁵ Bruyne, L'esthétique, S. 46.

²³⁶ Ebenda, S. 170.

Discantuspartie als Klausel entspricht in der gesprochenen oder geschriebenen Rede dem erneuten Darlegen ein- und desselben Sachverhalts mit anderen Worten oder aus anderer Sicht, was gerade in mittelalterlichen Traktaten sehr häufig zur Anwendung kommt.²³⁷ Das Gleichbleibende, "die Traditionsmaterialien [treten dabei] in ständig neues Licht".²³⁸ Dieses ständige Verändern des Äußerlichen unter Beibehaltung des Kerns wiederum steht in Zusammenhang mit dem mittelalterlichen Autoritätsdenken, das das völlige Sich-Entfernen von Altem, Vorgegebenem unterbindet²³⁹.

Sowohl das wiederholte Bearbeiten eines Choralmelismas zu verschiedenen Discantuspartien als auch das Herausnehmen derselben aus ihrem organalen Zusammenhang sind demnach theologisch gerechtfertigt. Die Entstehung der Ersatzklauseln lediglich einer gewissen "Freude an der Lösung rein musikalischer Aufgaben"²⁴⁰ zuzuschreiben oder sie für Kompositionsstudien zu halten²⁴¹, für die in

²³⁷ Das Darstellen eines Sachverhalts aus verschiedenen Perspektiven wird beispielsweise in der *Musica enchiridis* eingesetzt: Die *Musica enchiridis* beschreibt die Lehre diskursiv, in der *Scolica enchiridis* entwickelt sich die Lehre in der Unmittelbarkeit eines fiktiven Lehrer-Schüler-Dialogs quasi selbst.

²³⁸ Flasch, Einführung, S. 80, bezieht dieses Bild der Bewegung auf den Prozeßcharakter der Geschichte, die er nicht als "Bildersaal abstrakter Grundrißzeichnungen" verstanden wissen will.

²³⁹ Vinzenz von Lérin: "Lehre jedoch dasselbe, was du gelernt hast, in der Weise, daß du auf neue Weise sprichst, nichts Neues sagst." (*Commonitorium*, cap. 21 und 22. Übersetzung nach Köfels Kirchenväter, Bd. 20, S. 53 ff. Zitiert nach Spörl, Johannes: "Das Alte und das Neue im Mittelalter. Studien zum Problem des mittelalterlichen Fortschrittsbewußtseins", *Historisches Jahrbuch* 50 (1930), S. 300). "An der Eigentümlichkeit des Keimes hat sich nichts geändert; Aussehen, Gestalt und Bestimmtheit mögen neu werden, das Wesen [...] muß dasselbe bleiben ... Denn es gehört sich, daß jene alten Lehrsätze einer himmlischen Philosophie im Verlauf der Zeit weiter ausgebildet und gefeilt und geglättet werden. Aber es ist unzulässig, daß sie verändert, unzulässig, daß sie entstellt, unzulässig, daß sie verstümmelt werden; sie mögen an Deutlichkeit, Licht und Klarheit gewinnen; aber sie müssen ihre Vollständigkeit, Reinheit und Eigentümlichkeit behalten." (ebd. cap. 23. Zitiert nach Spörl, Das Alte, S. 338).

²⁴⁰ Gennrich, Florilegium, S. XI.

²⁴¹ Rokseth, Polyphonies S. 70 f. Gegen diese Ansicht wendet sich Husmann, Heinrich: "Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule", *Bericht über den neunten internationalen Kongress Salzburg 1964, Bd I: Aufsätze zu den Symposia*, hrsg. von Franz Giegling, Kassel u.a., 1964, S. 35.

der Liturgie bereits keine Verwendung war²⁴², wäre eine einseitige Interpretation. Sie vernachlässigt zum einen den theologischen Aspekt, zum anderen setzt sie stillschweigend voraus, das in den Handschriften Notierte und die musikalische Praxis stimmten überein. Es ist vielmehr dagegenzuhalten, daß die Funktion der Notenschrift in den Organalpartien vermutlich eine grundsätzlich andere ist als in den Discantuspartien: Während die notierten Organalpartien die nachträgliche Fixierung einer bestimmten Aufführung darstellen - bzw., da sich wohl kein Schreiber so vieler langer Melismen im nachhinein erinnern konnte, die Anregung zu einer möglichen zweistimmigen Ausführung eines Chorals -, die keiner schriftlichen Vorlage bedurfte und im folgenden Jahr ganz anders ausfallen konnte²⁴³, ist die Notierung der Discantuspartien von präskriptivem Charakter²⁴⁴. Wenn man nicht immer dasselbe singen wollte, war also das Notieren mehrerer unterschiedlicher Discantuspartien als Kompositionen mit Vorschrift-Funktion unumgänglich; die Schriftlichkeit der Organalpartien indessen dokumentiert bestenfalls eine vielleicht in dieser einen konkreten Form nie erklungene Möglichkeit der mehrstimmigen Ausführung. So stimmen schriftlich überlieferte Klauseln und tatsächlich Gesungenes weitgehend überein, das Verhältnis zwischen schriftlich überlieferten zweistimmigen melismatischen Organa und tatsächlichen Aufführungen klafft dagegen möglicherweise weit auseinander.²⁴⁵ Von daher erklären sich die vielen

²⁴² Gennrich, *Florilegium*, S. XI. Harrison, *Music*, S. 123 ff, sieht sie als selbständige, während des Meßkanons eventuell auch instrumental ausgeführte Kompositionen. Dagegen wendet sich wiederum Husmann, *Das Organum*, S. 69 f. Seay, *Music*, S. 112, nimmt die musikalische Geschlossenheit der Klauseln als Beweis für ihre separate Ausführung, "not necessarily in keeping with their functional role as a portion of liturgically oriented organum.". Weitere Forschermeinungen diesbezüglich referiert Stenzl, *Die vierzig Clausulae*, S. 164 - 169 und spricht sich selbst für die ersatzweise Verwendung in den Organa aus (S. 12 und 179).

²⁴³ Harrisons zusätzliches Argument gegen Ludwigs Ersatzteiltheorie, die Ersatzklauseln paßten oft musikalisch gar nicht in den Organumzusammenhang, verliert an Schlagkraft, wenn man annimmt, daß die nicht notierten, sondern ad hoc ausgeführten Organalpartien die jeweils erforderlichen Anschlüsse an die einzelnen Discantuspartien herstellten.

²⁴⁴ Göllner, Theodor: "Notenschrift und Mehrstimmigkeit", *Mf* 37 (1984), S. 270 f.

²⁴⁵ Der von Treitler, *Der Vatikanische Organumtraktat*, S. 30, geäußerten Meinung, die Aufzeichnungen der Pariser Organa seien der "verbindliche [...] Schlüssel für die Ausführung", kann nicht zugestimmt werden. Wenn die Pariser Organa für dieselbe Anzahl

schriftlich überlieferten Klauseln im Gegensatz zu den spärlicher überlieferten kompletten Organa, die zudem viel Platz auf dem kostbaren Pergament in Anspruch nahmen.

Das Wiederholen eines Chormelismas innerhalb einer Discantuspartie oder Klausel geschieht aus dem Bedürfnis heraus, das Wesentliche besonders hervorzuheben und es mehrmals zur Anschauung bzw. zu Gehör zu bringen. Die Textsilbe wird dabei nicht wiederholt, da dies im Gesamtzusammenhang des Textvortrags keinen Sinn ergäbe. Darin kommt eine meditative Haltung zum Ausdruck, in der das Wesentliche in verschiedener Umkleidung zur Wirkung gelangt.²⁴⁶ "[...] so unterscheidet sich unter diesem Gesichtspunkt die Handlung des artifex [= Komponist], der die wesensgemäßen Qualitäten der von ihm bearbeiteten Materie hervorzuheben sucht, nicht von der des Philosophen. Der einzige Unterschied besteht darin, daß der Philosoph diese Eigenschaften [...] diskursiv zu beweisen sucht, während der artifex sie der Anschauung zeigt."²⁴⁷ Das Ergründen des Wesens einer Sache in der Meditation spielt auch in der Scholastik eine wichtige Rolle²⁴⁸, deren *ratio* mit der Mystik, wo die Meditation vornehmlich beheimatet ist, Hand in Hand arbeitet.²⁴⁹

Wird die liturgische Funktion der separat notierten Ersatzklauseln aus musikalischen und theologischen Gründen sowie der notwendigen Schriftlichkeit wegen als sinnvoll und wahrscheinlich erachtet, so hat das Folgen für deren Ausführung: Im Falle des Erklingens im litur-

von melodischen Figuren "erheblich weniger Zeichen für ihre Darstellung benötig[en]" als die Beispiele des Vatikanischen Organumtraktats, so bedeutet das nicht zwangsläufig, daß die "Beziehung zwischen Schrift und Musik [...] im Pariser Organum sehr viel enger [ist] als in den Sätzen des Vatikanischen Traktates." Eine geringere Zeichenmenge kann auch aus einer gefestigteren Notationspraxis resultieren, die im Laufe ihres Bestehens redundante Elemente ausgeschieden hat. Ebenso kann die Variationsbreite der Notenzeichen im Vatikanischen Traktat auch nur eine Eigenheit dieses einen Notators sein, der es nicht besser wußte oder dem es nicht darauf ankam, wie, sondern nur daß und was er schrieb.

²⁴⁶ Das wiederholte Durchdenken und Auf-Sich-Wirken-Lassen eines Gedankens ist eine wichtige Eigenschaft der gegenständlichen Meditation. "Für die Beschreibung dieses Vorgangs bediente man [= die alten Mönche des 4. und 5. Jahrhunderts] sich gerne des Bildes der "ruminatio", des Wiederkäuens der reinen Tiere." (Göschl, Elemente, S. 96).

²⁴⁷ Assunto, Die Theorie, S. 55.

²⁴⁸ Grabmann, Die Geschichte, Bd. II, S. 245.

²⁴⁹ Ebenda, S. 95 ff.

gisch-organalen Zusammenhang ist der gesamte Choraltext vorzutragen. Eine instrumentale Ausführung der Discantuspartien bleibt daher vom sakralen Kirchenraum ausgeschlossen.²⁵⁰ Die Kirche ist der Verkündigung des Wortes Gottes vorbehalten. Die hier erklingende Musik empfängt "ihre liturgische Legitimation nicht in erster Linie von ihrer künstlerischen Schönheit und Erhabenheit, sondern von ihrer inneren Hinwendung auf das Wort Gottes".²⁵¹

Sowohl die Discantuspartien der Organa als auch die Ersatzklauseln, aus denen durch einen weiteren Bearbeitungsschritt die neue Gattung "Motette" entsteht, sind theologisch gefestigtes und im liturgischen Rahmen fungierendes Material. Die mehrstimmige Ausarbeitung des einstimmigen Chorals und die damit verbundenen Veränderungen der sakrosankten Gregorianik können bei entsprechender Auslegung vor kirchlichen Anschuldigungen, ein Sakrileg zu sein, bestehen. Hierbei spielt vor allem das scholastische Denken eine wichtige Rolle, das es ermöglicht, Neues als Bestärkung des Alten zu verstehen.

Von der Quelle zur Motette

Wenn sich die Entwicklung vom einstimmigen Choral zur modalrhythmischen Mehrstimmigkeit als eine auf den ersten Blick liturgisch bedenkliche, aber schließlich doch theologisch haltbare Emanzipation der Musik aus ihrem Dienstverhältnis gegenüber dem Bibelwort darstellt,²⁵² so geht diese selbständig gewordene Musik nun in dem weiteren Bearbeitungsschritt der Textierung eine erneute Beziehung zur Sprache ein. Doch kann das neue Verhältnis zwischen Musik und Sprache nach der einmal vollzogenen Trennung nicht mehr das der Gregorianik sein. Es wird vielmehr davon geprägt, daß jetzt jedes Element ein eigenes Selbstverständnis für sich beansprucht. Zum

²⁵⁰ Sollten Discantuspartien und Klauseln auch außerhalb der Liturgie erklingen sein, was durchaus möglich, aber nicht belegt ist, so spricht im profanen Bereich nichts gegen eine isolierte und instrumentale Ausführung derselben.

²⁵¹ Göschl. Elemente, S. 96.

²⁵² Bielitz meint, auch im weltlichen Bereich ein Hervortreten des musikalischen Aspekts von Vokalmusik beobachten zu können. Die Tatsache, daß Trouvère-Texte nun zunehmend mit Melodien notiert werden, ist ihm ein Beweis für den Selbstwert dieser Melodien (Bielitz, Hat Johannes, S. 145).

Zwecke der Vereinigung bedürfen sie eines gemeinsamen Dritten, das den Zusammenhalt gewährleistet: des Rhythmus.²⁵³

Die außersprachliche Ordnung der Zeit war nötig geworden, als in den mehrstimmigen Melismen die Musik nicht mehr von der Sprache, der sie sonst verpflichtet gewesen war, regiert wurde, und deshalb anstelle der Sprache eine andere koordinierende Kraft treten mußte.²⁵⁴ Man bezog sie aus der Dichtung. Die Dichtung nach 1200 war von Betonungsschemata geprägt, ein fester Sprachrhythmus existierte nicht mehr. Wurde nun einer Melodie, die einer regelmäßigen Abfolge von Longen und Breven gehorchte, ein Text mit relativ freiem Sprachrhythmus unterlegt, dann war etwa die Betonungsabfolge /-/-/- zum ersten (lange Betonung) oder zum zweiten Modus (kurze Betonung) vorzutragen.²⁵⁵ Wenn sich nun die der modalrhythmischen Mehrstimmigkeit unterlegte Sprache der Musik zu fügen hat²⁵⁶, so ist das kein Umdrehen des einstigen Verhältnisses, als die

²⁵³ Nach Auffassung des Grammatikers Johannes de Garlandia, Autor der *Parisiana poeiria* (ca. 1220), sind Musik und Dichtung mittels des Rhythmus miteinander zu vereinen (Fassler, *Accent*, S. 180).

²⁵⁴ Danckwardt, Marianne: "Zur Notierung, klanglichen Anlage und Rhythmisierung der Mehrstimmigkeit in den Saint-Martial-Handschriften", *KnJb* 68 (1984), S. 40: "Die meisten Notationspraktiken [vor der Notre-Dame-Zeit] zeigen, daß eine Koordination zweier Stimmen anders als über den Vermittler Sprache kaum vorstellbar war". So wurde auch der musikalische Rhythmus der der Pariser Mehrstimmigkeit vorangehenden Victoriner Sequenzen noch "determined to some extent by its position within the rhythmic framework created by the text" (Fassler, *The Role*, S. 358).

²⁵⁵ Zum historisch-genetischen Verhältnis zwischen metrischer Dichtung, einer geregelten Abfolge von Longen und Breven in der Modalmusik, und akzentuierender Dichtung des Mittelalters siehe Fassler, *Accent*, S. 170 f und 188 ff und Fassler, *The Role*, S. 353 und 372 f. Artt glaubt die Entstehung des Modalrhythmus durch die akzentuierende Dichtung gefördert: "Natürlich trug der regelmäßig akzentuierende rhythmische Vers des 12. Jh. zur Entstehung des Modalrhythmus bei, da er gewiß gelegentlich einem Quantitieren offenstand, doch geht es nicht an, dieses mit dem eigentlichen Modalrhythmus gleichzusetzen" (Artt, *Sakral*, S. 383, Anm. 33).

²⁵⁶ Ludwigs Behauptung, "das Prinzip, den Rhythmus der Melodie sich aus dem Metrum des Textes entwickeln zu lassen", gelte auch "besonders für die älteren Motetten" (Ludwig, Friedrich: "Die Aufgaben der Forschung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte" [öffentliche Antrittsvorlesung, gehalten am 4. November 1905], *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, München, 17. Januar 1906, Nr. 14, S. 107), kann nur von grundsätzlicher ideeller Bedeutung sein, da im Falle der Motette der akzentuierende Text erst nach der modalrhythmischen Musik entstand.

Musik nur als Trägerin und Dienerin der Sprache im Gottesdienst existenzberechtigt war. Das Anpassen der Sprache an musikalisch-rhythmische Gegebenheiten stellt vielmehr eine ganz neue Konstellation dar: Die Musik arbeitet wie frühere Dichtung mit Längen und Kürzen, die Sprache steuert die Betonungen beider.²⁵⁷

Der musikalische Rhythmus, der aus der metrischen Dichtung gewonnen worden war und der der sprachungebundenen Musik zur Selbständigkeit verholfen hatte, wird nun, in der Motette, da er in Discantuspartien und Klauseln isoliert betrachtet und in seinen musikalischen Möglichkeiten erkannt und theoretisch erfaßt worden war, wieder mit Dichtung vereint, jedoch mit akzentuierender Dichtung. Die Sprache büßt dabei ihr ehemaliges Privileg als Rhythusträgerin ein und fungiert nun als Betonungsträgerin ihrer einstigen Ausgeburt, dem musikalischen Rhythmus. Während im Choral die Musik ohne die dazugehörige Sprache nicht existenzfähig und -berechtigt gewesen war und die beiden eine unzertrennliche organische Einheit gebildet hatten, verfügt nun jeder über eine eigene Lebenskraft: Die Musik durch den Rhythmus, die Sprache durch die Betonung. Die Wiedervereinigung von selbständig gewordener Musik und Sprache in der Motette führt also nicht in das einstige Stadium der Abhängigkeit zurück, sondern birgt in der (aus der Sprache) gewonnenen Selbständigkeit der Musik (von der Sprache) bereits den Fortgang der Geschichte der Motette in sich. Modalrhythmisch organisierte Musik bietet sich quasi der Bearbeitung zur Motette an. "Denn etwas unterliegt der Veränderung nur, sofern es im Verhältnis der Möglichkeit <in potentia> zu dem steht, zu dem seine Veränderung führt" (Thomas von Aquin)²⁵⁸. Nachdem die Musik die rhythmische Kraft der Sprache angenommen hat, kann sie sich, zwar mit ihr verbunden, aber frei von deren Diktat, weiterentwickeln. Zeuge und Schauplatz für

²⁵⁷ "Rhythmus, or proportion, begins as a vital aspect of quantitative poetry. It manifests itself in purely musical form in the mensuration of medieval polyphony. Finally, the patterns of polyphonic mensuration become the meters, the abstract coordinates, which, when enlivened by dynamic accents, serve as background to the increasingly complex and individualistic rhythms of the nineteenth century. (Crocker, Richard L.: "Musica rhythmica and musica metrica in Antique and Medieval Theory", *Journal of Music Theory* II (1958), S. 23).

²⁵⁸ Zitat aus: *Mittelalter*, hrsg. von Kurt Flasch, Stuttgart, 1982 (Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung; 2. Universal-Bibliothek; 9912), S. 319. Siehe dazu auch Gilson, *L'esprit*, S. 87, 89, 97 und 144.

die anfänglichen Schwierigkeiten dieser gemeinsamen und doch getrennten Entwicklung ist die frühe Motette, wenn ihre drei- und vierstimmigen Quellen zum gemeinsamen Vortrag eines Textes zu rechtgestutzt werden müssen bzw. wenn sie mehrtextig wird. Voraussetzung für die Motette, sowohl ihrer Anfänge als auch ihrer späteren Geschichte, ist die Freisetzung des Rhythmus von der Sprache und seine Adaptierung seitens der Musik. Die Emanzipation der Musik von dem Diktat der Sprache und das damit einhergehende Erlangen eines musikalischen Eigenlebens kraft des Rhythmus: Das ist es, was die Notre-Dame-Schule Neues brachte. Als die das frühe Motettenschaffen durchdringende Motivation ist demnach auf allen Gebieten dieser sich entwickelnden Gattung ein Streben nach Individualisierung zu beobachten.

Die Bedeutung des Rhythmus manifestiert sich in der Theorie wie auch auf verschiedene Weise in der Praxis. Das Vorgehen bei der Textunterlegung im Bearbeitungsschritt von der Quelle zur Motette ist nur ein Beispiel: Durch die rhythmische Textdeklamation gewinnt der musikalische Rhythmus an Gewicht, zumal die Textierung nicht syllabisch nach melodischen, sondern nach rhythmischen Gesichtspunkten vorgenommen wurde. Als oberstes Ziel war die Sprachbetonung dem musikalischen Rhythmus anzupassen. Doch spielt das Streben nach Gleichheit oder zumindest Ähnlichkeit auch bei der formalen Gestaltung der Texte bis hin zur Syntax und darüber hinaus sogar in Wortwahl und (seltener) Textinhalt eine wichtige Rolle.²⁵⁹

Bereits für die Annahme des modalen Rhythmus war sozusagen eine Anleihe der quadrivialen Musik bei der trivialen Dichtung festzustellen. So ist es nur selbstverständlich, auch die neugedichteten Motettentexte nach trivialen Denk- und Vorgehensweisen geschaffen zu sehen. Als wichtigstes Moment kommt hier vor allem das *similitudo*-Prinzip zum Tragen, ein in der Rhetorik angewandter Kunstgriff, benachbarte Redeteile zueinander (gleich- oder gegensinnig) in Beziehung zu setzen. Hier ist es in Zusammenhang mit dem bereits

²⁵⁹ Die Vorgabe von Metrum und Verslänge bzw. Silbenzahl war auch die Hauptfunktion des Canevas, nach dem musikalisch unbedarfte Dichter v.a. im 17. und 18. Jahrhundert Texte zu Instrumentalstücken schreiben sollten (siehe dazu: Schneider, Herbert: "Canevas als Terminus der lyrischen Dichtung", *AfMw* XLII (1985), S. 87 - 101).

erwähnten Autoritätsdenken zu sehen,²⁶⁰ das "Neuheit, will sie nicht verdächtig sein, nur als renovatio des Ursprungs zuläßt".²⁶¹ Diese ist allerdings nicht nur legitim, sondern sogar notwendig, da "die *rerum veritas*, eine absolute objektive Wahrheit [...] von den Alten noch nicht restlos erkannt worden [ist], weshalb dann immer noch relativ <also historisch> 'Neues' durch *novi magistri* zu entdecken ist."²⁶² Etwas stets aufs neue zu durchdenken, bisher unbeachtete Aspekte einer Sache aufzuzeigen, dient also der Wahrheitsfindung und ist dann abgesichert, wenn sich das "Neue" affirmativ an etwas "Altes" anlehnen kann. Neben der einfachen Wiederholung durch z.B. Zitate²⁶³ bietet sich vor allem die Variation als Methode an. In der Rhetorik war sie seit der griechischen Antike erprobt und gehörte im Mittelalter im Rahmen der *lectio* zum Lehrplan der drei *artes dicendi*, sowohl der Kloster- wie später vor allem auch der Kathedralschulen und Universitäten. Die *lectio* bestand aus drei Teildisziplinen: der *littera*, worin es

²⁶⁰ Zur Imitation und Nachfolge literarischer Autoritäten in der Literaturwissenschaft des 12. und 13. Jahrhunderts siehe Curtius, *Europäische Literatur*, S. 460 f. LeGoff, *Die Intellektuellen*, S. 21: "Der Intellektuelle des 12. Jahrhunderts ist ein Professioneller mit seinem Material, den Alten, und seinen Techniken, deren wichtigste die Nachahmung der Alten ist."

²⁶¹ Gössmann, Elisabeth: *Antiqui und Moderni im Mittelalter. Eine geschichtliche Standortbestimmung*, München u.a., 1974 (Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes, Neue Folge; 23), S. 13.

²⁶² Freund, Walter: *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters*, Köln u.a., 1957 (Neue Münstersche Beiträge zur Geschichtsforschung; 4), S. 85.

²⁶³ Gössmann, *Antiqui*, S. 43: "Wegen der Gefahr, als Neuerer verdächtigt zu werden, entwickelten mittelalterliche Autoren, um das Neue zu vertuschen, den rhetorischen Topos der bloßen Wiederholung des Alten. In diesen Bereich gehören wohl auch die Quellenfiktionen des Mittelalters, aufgrund derer man sich eine Autorität zu erschließen hoffte, die man als moderner Schriftsteller, der nur seine eigenen Erfindungen und Erfahrungen darstellt, nie erlangen konnte." Flasch glaubt, nur über die Funktionsanalyse eines Zitats zu dessen "reale[m] geschichtliche[m] Verständnis zu kommen", da die "Benutzung einer bestimmten 'Quelle' [...] sehr verschiedenen Funktionen dienen [kann]: Oft verbarg man im Mittelalter einen originellen Gedanken, indem man ihn einer anerkannten Autorität beilegte. Neuerungen waren in der Regel gefährlich; jeder Revolutionär versuchte zu beweisen, daß er die Stimme der Tradition zur Geltung bringe." (Flasch, *Einführung*, S. 79). Die Musikwissenschaft kennt dieses Phänomen z.B. im sog. "Codex Calixtinus", der sich unberechtigterweise auf die herausgeberische Tätigkeit und sogar Autorschaft von Papst Calixtus II u.a. illustren Persönlichkeiten beruft. Siehe dazu: López-Caló, *La música*, S. 41 und Ludwig, *Studien II*, S. 13.

grammatikalische Konstruktionen zu erkennen galt, dem *sensus*, der den Informationsgehalt eines Textes klarlegen sollte, und der *sententia*, in der der tiefere Sinn und größere Zusammenhänge herauszuarbeiten waren.²⁶⁴ Allegorien, rhetorische Figuren und ähnliche Manifestationen des *similitudo*-Prinzips gehörten also zum täglichen Brot der Motettentexte, die, jetzt Dichter und/oder Theologen, vermutlich alle die propädeutischen Freien Künste durchlaufen hatten.

Das *similitudo*-Prinzip ist für die unterschiedlichen Verlängen innerhalb einer Motette verantwortlich, da die nach rein musikalischen, d.h. hauptsächlich melodischen und klanglichen, Gesichtspunkten entstandenen *ordines* der Musik die Länge bzw. Dauer der Verse diktieren²⁶⁵. Doch stellt sich das, was im zeitlichen Nacheinander des Hör- oder Lesevorgangs zunächst oft als Unordnung empfunden wird, im verweilenden Betrachten häufig als sinnvolle Struktur heraus. Die Textdichter spüren mit einer geschulten Sicherheit verborgene Ordnungen in der Musik auf, stellen sie in ihrem Medium, der Sprache, auf eine andere Ebene, so daß sie nun in doppelter Sinnfälligkeit zur Anschauung gelangen.²⁶⁶

Musikalische Symmetrien werden fast immer adäquat sprachlich erfaßt.²⁶⁷ Ihre Wahrnehmung setzt insbesondere über weitere Distanzen hinweg ein analytisches Vergleichen voraus, das schon wegen der nötigen Retrospektive nur außerhalb des natürlichen musikalischen Ablaufs vonstatten gehen kann. Um vergleichbare Einzelteile

²⁶⁴ Grabmann, *Die Geschichte*, Bd. II, S. 242 und 345. Siehe auch Schmidt, Martin A.: *Scholastik*, Göttingen, 1969, S. 74.

²⁶⁵ Kuhlmann, Georg: *Die zweistimmigen französischen Moteten des Kodex Montpellier, Faculté de médecine H 196 in ihrer Bedeutung für die Musikgeschichte des 13. Jahrhunderts*, Bd. I, Würzburg 1938, S. 64, sieht in der unregelmäßigen Versstruktur, neben einer "ungeschickten" Reimbehandlung, ein Indiz für "das Primat der Musik"; für Sanders, *The Medieval Motet*, S. 514 (bzw. *Motet*, S. 618) stellt die "Irregularity of verse structure" "a hallmark of the thirteenth-century motet" dar.

²⁶⁶ Als Beispiel für das feinsinnige Erkennen und sprachliche Umsetzen musikalischer Strukturen sei auf *Ad veniam* verwiesen. Umgekehrt nimmt Fassler, *The Role*, S. 370, für die Pariser Komponisten von Sequenzen und Conductus eine freudige Annahme der Herausforderungen an, die ihnen die Textvorlage bot: "They delighted in bending and reshaping the framework [of the poetry] by the power of their art."

²⁶⁷ Odo von Cluny sieht allein in der Symmetrie aller melodischen Glieder die Gewährleistung für eine erquickliche künstlerische Wirkung (Abert, *Die Musikanschauung*, S. 255).

aus einem Ganzen abstrahieren zu können, ist der Lauf der Zeit, der natürliche Lebensraum der Musik, außer Kraft zu setzen.²⁶⁸ Werden melodische Abschnitte - z.T. leicht variiert - wiederholt, finden sie oft in rhetorischen Figuren aus der Gruppe der *repetitio* bzw. *variatio* ihre sprachliche Entsprechung²⁶⁹. Daß die in den textfreien Quellen zugunsten einer rhythmischen Aussage getroffene Gruppierung der Noten zu Ligaturen dem Betrachter nicht den Blick für melodische Zusammenhänge verstellt, die sich durchaus nicht mit den graphischen Zusammenhängen decken müssen, mag ein Beispiel aus *Qui servare* zeigen, das dem musikalischen Erkennungsvermögen der Textdichter seine Strophenform verdankt:



Die melodische Verwandtschaft der Noten 1 - 4 mit 5 - 8 (stufenweises Fallen um eine kleine Terz, Tonwiederholung vor Halbtonschritt) wird erfaßt und der an die Noten 1 - 4 ligierte Quintsprung in der Textierung durch Reim, parallele Syntax und vokalidentische Konjunktionen als totes Intervall interpretiert. Wegen der gleichen Höhe von Anfangs- und Schlußton der beiden Vierergruppen (d' als Mitte des Gesamtambitus h - f') und wegen ihrer melodischen Ähnlichkeit können diese acht Noten zu einem Vers vereint werden, obwohl der *ordo* noch nicht beendet ist. Die Textierung geht also nicht vom schriftlichen Erscheinungsbild, sondern von der musikalischen Realität aus - die dem Textdichter demnach entweder aus der Praxis bekannt war oder die er aufgrund seiner Kenntnisse auf dem Gebiet der musikalischen Notation in der Lektüre erschließen konnte. Denkbar wäre freilich auch eine Zusammenarbeit von Musiker und

²⁶⁸ Die Wahrnehmungstheorien der modernen Gestalttheorie Baumgartens und Wolffs referiert Dahlhaus, Carl: *Musikästhetik*, Köln, 1967 (Musik-Taschen-Bücher, Theoretica; 8), S. 14 f.

²⁶⁹ Bsp. *Serena virginum*: "ecce manna mundo pium" - "ecce pie flos marie" = Anapher; "nubem pressit quam impressit" = Kette; "tollite vas fellitum vas mellitum bibite" = Anapher + Chiasmus.

Dichter. Hervorzuheben ist in jedem Fall für die frühe Motette die enge Verwandtschaft von Musik, Rhetorik und Grammatik.²⁷⁰

Wenn die formalen Merkmale der Motettentexte gemäß dem *similitudo*-Prinzip aus der Struktur der vorgegebenen Musik hervorgehen, so lehnen sich die Textinhalte weitgehend an das Vorbild der Hymnendichtung an. Vor allem der große Teil marianischer Texte besteht in der Hauptsache aus centoartig zusammengefügteten Versatzstücken aus der Marienpanegyrik²⁷¹, die zu diesen Zeiten der ersten Hochblüte der Marienverehrung allerorts in den verschiedensten Texten sowohl geistlicher als auch weltlicher Prägung begegneten.²⁷² "Die Variation des immer Wiederkehrenden", Kennzeichen einer auf das Auffinden von Neuem verzichtenden "Typenkunst"²⁷³, charakterisiert aber auch eine handwerkliche Herstellungsweise, bei der dem Handwerker, hier also dem Textdichter, kaum Bedeutung als namentlich bekannte Künstlerpersönlichkeit zukommt. Wie schon im Musik-

²⁷⁰ Abert, *Die Musikanschauung*, S. 253 ff, stellt die Analogien der Melodiebildungslehre des Odo von Cluny zu Rhetorik und Grammatik heraus. Reckow, *Die Copula*, S. 21, glaubt auch die musikalischen Termini *copula*, *motetus*, *color* und *talea* aus der Poetik stammend.

²⁷¹ Wenn Hart, Josephine S.: *Musical Structure in the Thirteenth-Century Motet: An Analytical Study of the Motets in the Old Corpus of the Montpellier Manuscript*, D.M.A. University of Oregon, 1977, S. 238 f, die Beziehungslosigkeit marianischer wie auch "liturgischer" Motettentexte zu ihrem liturgischen Fest moniert, so stellt sie hier ihr vom Wort-Ton-Verhältnis späterer Liedkunst geprägtes Denken unter Beweis. Vgl. ebd., S. 3 f, wo Hart, ausgehend von der Beobachtung, daß anderssprachige Kontrafakturen keine inhaltlichen Bezüge zur Ersttextierung aufweisen geschweige denn - wie offensichtlich erwartet - Übersetzungen derselben darstellen, ebenfalls keine "integral relationship between the structures of text and music" findet.

²⁷² In der Mystik des Bernhard von Clairvaux vergeistigt sich die fleischliche Liebe "zu einer Himmelsminne, die ihre Bildersprache dem Hohen Lied entlehnt. Das Weib wird zur Gottesmutter als der himmlischen Freudenspenderin erhöht" (Curtius, *Europäische Literatur*, S. 132). Eine Form der mystischen Frömmigkeit Bernhards, seine "glutvolle Jesus- und Marienverehrung", breitete sich rasch weit aus (Frank, Karl S.: *Grundzüge der Geschichte des christlichen Mönchtums*, Darmstadt, ³1979 (Grundzüge; 25), S. 75) und wirkte sich wohl auch auf die Motettentexte aus.

²⁷³ Artt, *Ein Festoffizium*, Darstellungsband, S. 305.

schaffen, tritt auch im Textieren das Individuelle hinter dem Typischen zurück.²⁷⁴

Texte wie *Mors morsu / Mors vite / Mors que stimulo / Mors a primi patris* oder *In bethleem / Chorus*, die inhaltlich Bezug auf ihren liturgischen Anlaß nehmen und diesen damit, nach Art der Sequenzen und Tropen²⁷⁵, glossieren, bilden im Vergleich zu den inhaltlich liturgieungebundenen Texten eine Minderheit.²⁷⁶ So bedienen sich fast alle sinngemäß liturgisch nicht spezifizierten Motettentexte eines anderen, mehr im Bereich des sprachlich Formalen liegenden Verfahrens, um die Beziehung zu ihrem Platz im Kirchenjahr beizubehalten. Es ist das oben²⁷⁷ bereits erwähnte Zitat, womit der Kontakt zum zu bearbeitenden Ausgangsmaterial, der Quelle und deren liturgischen Ort, aufrechterhalten wird. Der Einbau einzelner oder auch mehrerer z.T. zusammenhängender Wörter des zugrundeliegenden liturgischen Gesangs oder die Einbeziehung einzelner Silben daraus und deren Verwendung im Reim ist im Großteil der lateinischen Motettentexte

²⁷⁴ Gurjewitsch, *Das Weltbild*, S. 340 - 346 et passim. Die Vorstellung vom "porträti-losen Zeitalter" (Tellenbach, zitiert von Goetz, Hans-Werner: *Leben im Mittelalter vom 7. bis zum 13. Jahrhundert*, München, ²1986, S. 17) wird in jüngerer Zeit zu korrigieren versucht (siehe z.B. *Ornamenta Ecclesiae*, Bd. I, S. 205 und 263 f).

²⁷⁵ Smits van Waesberghe, *Einleitung*, S. 195: "der vollständige Text mußte inhaltlich das Fest und die Funktion des Gesangs zum Ausdruck bringen". Stäblein, *Die Unterlegung*, S. 22, sieht in der Textierung von Melismen das Ringen der Karolingerzeit "um immer neue ihr gemäße Ausdeutung und Anschaulich-Machung der in den alt-überlieferten Texten niedergelegten geistigen und Gefühls-Werte." Husmann, *Sinn und Wesen der Tropen*, S. 136, sieht den Zweck der Tropen darin, "den Sinn des jeweiligen Festtages zum Ausdruck zu bringen, da die Originaltexte der Messe wie der Stundengottesdienste sehr häufig nur ganz generell gehalten sind." Schlager, Karl-Heinz: "Ein beneventanisches Alleluia und seine Prosula", *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel u.a., 1967, S. 224, beobachtet eine enge inhaltliche Anlehnung der Prosula *Agebauer maximum* an den Vers des Alleluia *Laudamus dominum*, innerhalb dessen sie steht. Müller, *Pre-history*, S. 544, glaubt die Tropen in St. Gallen erfunden, dessen Mönche "could not have enough of the simple ceremony of the church, but wanted to give a personal expression to the sentiments inspired in them by the holy mystery of the Redemption."

²⁷⁶ Tischler, Hans: *The Style and Evolution of the Earliest Motets (to circa 1270)*, Bd. II, Henryville u.a., 1985 (Wissenschaftliche Abhandlungen; XL), S. 76 f.

²⁷⁷ Siehe S. 165.

nachzuweisen.²⁷⁸ Die aus ihrem ursprünglichen semantischen Kontext herausgelösten Wörter mögen den in der Tradition des einstimmigen Chorals verwurzelten Sänger oder Hörer auch in der neuen Umgebung an den eigentlichen Zusammenhang erinnern. Über den Umweg einer von Einzelteilen ausgelösten Assoziation bleibt die inhaltliche Beziehung zum Ganzen erhalten;²⁷⁹ die einzelne Silbe oder das isolierte Wort können günstigstenfalls als *pars pro toto* fungieren und ähnlich den vielen biblischen und hagiographischen Symbolen der bildenden Kunst eine weite Wirkung entfalten.²⁸⁰ Die "sound-qualities"²⁸¹ der Sprache, und zwar sowohl des nur noch fragmentarisch erhaltenen Tenortextes wie auch seiner Spuren im Oberstimmentext, sollten also nicht zu gering veranschlagt werden, da der Laut kraft Assoziation zum Bedeutungsträger werden kann.

Wenn sich die Beziehung zwischen trivialen Denk- und Vorgehensweisen und der Musik in der frühen Motette als ein einseitiges Geben und Anregen seitens der Sprache darstellt, so kann insbesondere für das Verhältnis des liturgischen Ausgangstextes bzw. dessen Rest zu dem neugedichteten Motettentext die Musik als ideale Im-

²⁷⁸ Tischler, *The Style*, Bd. II, S. 75 f, stellt diese "relationships to the tenors" tabellarisch zusammen. In seiner Edition *The Earliest Motets* sind Tenorzitate in den Oberstimmentexten unterstrichen. Assonanzen zwischen altem und neuem Text begegnen auch in Tropen (siehe z.B. Schlager, *Ein beneventanisches Alleluia*, S. 224 und Smits van Waesberghe, Joseph: "Zur ursprünglichen Vortragsweise der Prosulen, Sequenzen und Organa", *Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958*, Kassel, 1959, S. 251 f).

²⁷⁹ Auch in der mittelalterlichen Musiktheorie ist das (literarische) Zitat von größter Bedeutung. Beispielhafte Sorgfalt läßt Gümpel in seinen Studien der Identifizierung solcher Zitate angeeignet. Als Beispiel sei der Aufsatz "Musica cum Rhetorica: die Handschrift Ripoll 42", *AfMw XXXIV* (1977), S. 260 - 286 genannt, da dem in diesem Aufsatz besprochenen Codex "eine umfangreiche Sammlung musiktheoretischer und rhetorischer Werke" (S. 267) als ursprünglich selbständiger Korpus eingebunden ist, wodurch sich die mehrmals erwähnte Beziehung zwischen Musik und Rhetorik, wie sie sich in der Motette nachweisen läßt, auch im räumlichen Nebeneinander innerhalb eines Buches niederschlägt.

²⁸⁰ Dieser Gesichtspunkt könnte auch der Frage um die liturgische Funktion von Klauseln und die Ausführung von deren Tenores (instrumental/vokal) einen neuen Impuls verleihen, wenn dem Ersatzteil der Wert eines das Ganze vertretenden Teiles zuerkannt würde: "In einem kleinen Teilchen war gleichzeitig auch das Ganze enthalten; der Mikrokosmos bildete eine Art Duplikat des Makrokosmos." (Gurjewitsch, *Das Weltbild*, S. 14).

²⁸¹ Nathan, *The Function of Text*, S. 453.

pulsgeberin für Reim und Assonanz genannt werden. Das harmonische Denken, das Streben nach Vereinigung der Stimmen in konsonanten Intervallen, ist ein musikalisches *similitudo*-Prinzip, dessen sich die Textdichter bedienen, wenn sie die rein phonetische Seite der Sprache gestalten. Als Extrembeispiel für sprachliches Klangdenken sei *Adesse festina* erwähnt. Hier erscheinen die einzelnen Tenorsilben, wenn sie zusammen mit einem neuen Halteton erklingen, gleichzeitig immer auch im Oberstimmtext und bestimmen dort mit ihren Vokalen den Reim bzw. die Assonanz aller Verse des jeweiligen Textabschnitts bis zur nächsten Tenorsilbe. Außerdem stellt der Motettentext insofern den durch organales Zerdehnen zerstörten Zusammenhang des liturgischen Textes wenigstens andeutungsweise wieder her, als das jeweils die neue Tenorsilbe einverleibende Wort häufig nochmals die vorhergehende Tenorsilbe aufgreift.²⁸²

Das Verfahren, Tenor- mit Oberstimmensilben zur phonetischen Deckung zu bringen, ist ein gängiges Mittel der sprachlichen Konsonanz, zumindest am Ende vieler früher Motetten.²⁸³ In dieser Beziehung zwischen dem vorgegebenen Tenor- und dem neu hinzugedichteten Oberstimmtext erfährt der sprachliche Laut quasi eine musikalische Behandlung, indem er wie der Ton in der Musik gleichzeitig zu Gleichklingendem gesetzt wird. Das genuin musikalische Prinzip der Mehrstimmigkeit wird auf die sprachliche Ebene übertragen, die Mehrtextig- bzw. Mehrsprachigkeit wegen ihrer eigentlichen Aufgabe der Informationsvermittlung ihrer Natur nach ausschließt. Damit büßt auch der verbliebene Rest des liturgischen Textes seine ehemals so wichtige inhaltliche Bedeutung endgültig ein - von der oben erwähnten möglichen Funktion als Auslöser für Assoziationen abgesehen, die jedoch mehr für ganze Worte oder sogar Wortgruppen

282 "Adesse festina / monas mihi tringa / lux divina / ..."
 "adIUtum / tu / redde me tutum / tu / Dominus es virtutum / ..."
 "juVA / Lapidea me iacula me ferrea premunt ergastula / ..." etc.

283 Bei *Serena virginum* war es ebenfalls das Kriterium der Silbenkongruenz, das Handschin, *The Summer Canon II*, S. 96, dazu bewog, den Text *Manere* der zweistimmigen Fassung von W_2 als den ursprünglicheren anzusehen. Nathan, *The Function of Text*, S. 458, sieht in den "homogeneous syllables" eine Art von Anfangs- und Schlußklang, ähnlich dem lang ausgehaltenen Anfangsklang und dem zum Ende kommenden *cantus-firmus*-Text im Organum. Die sprachliche Konsonanz soll die s.E. ungenügende musikalische Anfangs- und Schlußwirkung ausgleichen.

als für einzelne Silben und Wortfragmente zutrifft. Hier ist nur noch seine phonetische Qualität für den Textdichter von Interesse.²⁸⁴

Das Erfassen potentieller sprachlicher Strukturen in der Musik und deren Realisierung im Motettentext einerseits und die musikalische Verwertung verbliebener Sprachreste andererseits, also das Sehen und Darstellen der jeweils anderen Seite - das ist es, was die Bearbeitung der Klausel zur Motette kennzeichnet. Da sich Analogien zwischen Musik und Sprache nur außerhalb des Semantischen herstellen lassen, finden sie sich vorrangig im Bereich von Struktur, Form und Klang. Eine inhaltliche Beziehung zwischen dem vorgegebenen Material und seiner Bearbeitung läßt sich nur auf dem Weg über die Assoziation erreichen. Das Erstellen der Texte nach "sprachlichen" Merkmalen der Musik bzw. nach der "musikalischen" (klingenden) Qualität der Sprache weist auf eine enge Verwandtschaft zwischen Musik und Sprache hin, wie sie die unterschiedliche Zugehörigkeit beider Disziplinen zu den zwei großen Ästen der Freien Künste Quadrivium und Trivium nicht selbstverständlich nahelegt. Von musiktheoretischer Seite wurde auf diese Beziehung wiederholt explizit hingewiesen²⁸⁵, während sich die mit praktischen Musikdenkmälern beschäftigende Wissenschaftsrichtung mit Andeutungen allgemeinerer Art begnügt. Am treffendsten kennzeichnet Sanders These von dem "medieval concept

²⁸⁴ Der Reim, der Gleichklang der Sprache, wird von den mittelalterlichen Poetik-Theoretikern "consonantia" genannt. Fasslers Meinung, Reim und Wortakzent haben an "Kadenzstellen" unbedingt zusammenzufallen (Fassler, *The Role*, S. 347), gilt zunächst nur für die Dichtung. In zweiter Linie ist sie dann auf die Pariser Sequenz zu übertragen. Für die Motette trifft diese Regel nur in Ausnahmefällen zu.

²⁸⁵ So in einigen Studien von Reckow und in verschiedenen Beiträgen zum *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Arbeiten zu diesem Thema: Bielitz, Mathias: *Musik und Grammatik. Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie*, München u.a., 1977 (Beiträge zur Musikforschung; 4). Gallo, F. Alberto: "Beziehungen zwischen grammatischer, rhetorischer und musikalischer Terminologie im Mittelalter", *Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, hrsg. von Daniel Heartz u.a., Kassel u.a., 1981, S. 787 - 790. Gurlitt, Willibald: "Musik und Rhetorik", *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge, Teil I: Von musikgeschichtlichen Epochen*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden, 1966 (BzAfMw; 1), S. 62 - 81. Zamminer, Frieder: "Über Grammatik und Musica", *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, hrsg. von Hellmut Kühn u.a., Kassel u.a., 1980, S. 255 - 257. Außerdem Haas, Max: "Studien zur mittelalterlichen Musiklehre, I: Eine Übersicht über die Musiklehre im Kontext der Philosophie im 13. und frühen 14. Jh.", *Forum musicologicum* 3 (1982), S. 323 - 427.

of the consanguinity of music and poetry²⁸⁶ das frühe Motetten-schaffen. Diese These gründet auf sorgfältigen Beobachtungen hinsichtlich der Beziehung zwischen Musik und Sprache in den Motetten, wie sie hier nur stichpunktartig, jedoch auf breiterer Ebene ausgeführt wurden, gibt sich aber mit dem Verfahren der syllabischen Textunterlegung - sie wurde oben korrigierend präzisiert - als Ursache für diesen Sachverhalt zufrieden. Doch ist diese Beziehung zwischen Musik und Sprache lediglich eine Arbeitsweise der Motettendichter, die ebenfalls, als geschichtliches Phänomen, in eine ganz bestimmte historische Situation gehört und nur von dort her verständlich werden kann. Sie ist deshalb nach den sie hervorbringenden Denkmustern zu befragen. Wie bereits dargelegt, zeichnet sich in allen Motetten ein Übertragen vorgegebener Merkmale - seien sie musikalischer oder sprachlicher Natur - auf das Neuzuschaffende ab. Dieser das Vorgehen der Dichter beherrschende Grundsatz, Analoges im jeweils anderen Medium zu schaffen, ist ein Mittel zur *manifestatio* und kann als *similitudo*-Prinzip²⁸⁷ bezeichnet werden, womit eine spezielle Spielart des Vergleichs zur Anwendung kommt. Sie steht in enger Verbindung zu dem das gesamte Mittelalter beherrschenden Autoritätsdenken, wie es vor allem für die Theologie und Philosophie, aber auch für Literatur, bildende Künste und Architektur herausgearbeitet wurde. Da "Komponisten" und Textdichter in denselben oder vergleichbaren (hohen) klerikalen Kreisen anzusiedeln sind wie beispielsweise Theologen oder Philosophen, also auch eine ähnliche Bildung und ein in analogen Bahnen verlaufendes Denken für sie anzunehmen ist, scheint es legitim, die Entstehung der Motette und eine repräsentative Auswahl ihrer ersten Vertreter unter diesem Gesichtspunkt des sozialen Umfeldes zu verstehen. Die historische Situation der frühen Motette ist die der von der Dialektik geprägten Scholastik, wo im Umgang mit Gegebenem das feinsinnige Aufspüren enthaltener Qualitäten, deren Heraus- und kritische Gegenüberstel-

²⁸⁶ Sanders, *The Medieval Motet*, S. 509 und ders., *Motet*, S. 617.

²⁸⁷ Vgl. Reckow, Fritz: "processus und structura. Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter (Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag)", *Musiktheorie* 1 (1986), S. 24: *similitudo* der musikalischen Teile. Panowsky, Erwin: *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Pennsylvania, 1951 (Wimmer Lecture; II, 1948), S. 28 - 30. Maurer, *Medieval Philosophy*, S. 54 f.

lung und schließlich die Weiterverarbeitung²⁸⁸ zum Zwecke der Wahrheitsfindung²⁸⁹ die wissenschaftliche und schöpferische Betätigung auf allen Gebieten kennzeichnete.

Hinsichtlich der Frage nach dem liturgischen Wert französischer und zweisprachiger Motetten ist sich die Forschung dahingehend einig, daß solche Stücke nur außerhalb der gottesdienstlichen Ordnung erklingen sein können. Mit dem Bearbeitungsschritt der Umtextierung und der Doppeltextierung ist im allgemeinen ein radikaler Wechsel der Grundhaltung der Textinhalte verbunden. Während die lateinischen Texte durchweg von religiöser Thematik bestimmt sind, gehören die französischen Texte meist in den Bereich der weltlichen Liebeslyrik. Häufig finden sich in ihnen Zitate (Refrains) aus anderweitig bekannten Liebesliedern, die dem Kreis der Troubadours- und Trouvèrellyrik entstammen. Als Dichter der lateinischen Texte werden gemeinhin Kleriker wie z.B. Philipp der Kanzler angenommen, als Ort des Erklingens der kirchliche Rahmen - sei es die Liturgie im engeren Sinne, ein paraliturgischer Zusammenhang oder eine Ausführung z.B. an Festen. Als Textdichter französischer und doppeltextiger Motetten werden dementsprechend nicht mehr Kleriker, sondern Laien angenommen, die jedoch über kein geringeres Maß an Geschicklichkeit verfügten.²⁹⁰ Die außerliturgische Verwendung schließt keineswegs zwangsläufig den klerikalen oder sogar monasti-

²⁸⁸ Dieser Dreischritt Erkennen - Vergleichen - Schlußfolgern (These, Antithese, Synthese) beherrscht vor allem die Schriften des Thomas von Aquin, wo er sich allein durch seine sprachliche Formelhaftigkeit dem Leser geradezu aufdrängt (Bsp.: Außerdem sagt Aristoteles ... Aber ... Also ...).

²⁸⁹ Pieper, Josef: *Scholastik. Gestalten und Probleme der mittelalterlichen Philosophie*, München, ²1981 (dtv Wissenschaft; 4303), S. 108, formuliert im Sinne des Thomas von Aquin: "Wahrheit bedeutet das Offenbarsein und Sich-Zeigen der wirklichen Dinge. Folglich ist Wahrheit etwas Zweites, Nachgeordnetes. Wahrheit für sich allein gibt es nicht. Das ihr stets vorausliegende Erste sind die seienden Dinge, das Wirkliche. Wahrheitskenntnis also zielt letztlich nicht auf 'Wahrheit', sondern, genau genommen, darauf, daß Realität zu Gesicht komme."

²⁹⁰ Stimming, Albert: *Die altfranzösischen Motette der Bamberger Handschrift nebst einem Anhang, enthaltend altfranzösische Motette aus anderen deutschen Handschriften, mit Anmerkungen und Glossar*, Dresden, 1906 (Gesellschaft für romanische Literatur; 13), S. X: "Es versteht sich von selbst, daß wir als Verfasser derartiger Dichtungen uns nicht mehr Geistliche, sondern Laien zu denken haben."

schen Dichter-, Musizier- und Zuhörerkreis aus, da vielfältige Berührungspunkte zwischen den beiden "Welten" bestanden. Allein die Rolle des Adels in Kirche und Kloster, wie sie sich in Begriffen wie "Fürstbischof" und "Fürstabt" und auch in der Funktion so mancher "Adelsklöster" niederschlägt²⁹¹, legt auch eine gewisse Vermischung beider Lebensformen²⁹² nahe, der jedoch hier nicht weiter nachzugehen ist²⁹³. Als Beispiel für einen Dichter französischer Liebesly-

²⁹¹ Bosl, Karl: *Die Gesellschaft in der Geschichte des Mittelalters*, Göttingen, ³1975 (Kleine Vandenhoeck-Reihe; 1231), S. 69: "die hohen kirchlichen Würdenträger, Bischöfe und Äbte waren fast ausnahmslos adeligen Geblüts, mußten es sein, um ihre Stellung [...] wahren zu können." (für das Frühmittelalter siehe ebenda, S. 73 und 74).

²⁹² Curtius, Europäische Literatur, S. 430, plädiert dagegen für eine scharfe Trennung beider Bereiche: "Sakraler und profaner Bereich: das ist die fundamentale Scheidung innerhalb der mittelalterlichen Geisteswelt." Sie wird m.E. jedoch nur zu Beginn kirchlicher Reformbestrebungen rigoros vollzogen. DUBY, Georges: *Die Zeit der Kathedralen. Kunst und Gesellschaft 980 - 1420*, übers. von Grete Osterwald, Frankfurt am Main, ⁴1985, S. 81, stellt ein Eindringen ritterlichen Geistes in die Sakralkunst des 11. Jahrhunderts fest. Die gerade zur Hochblüte gelangte Marienverehrung weist manche Parallelen zur weltlichen Liebeslyrik auf.

²⁹³ So werden im *Libro de Buen Amor* des Arcipreste de Hita für das Willkommensfest des Don Amor, eine Parodie auf das Osterfest, neben weltlichen Teilnehmern auch zahlreiche Vertreter der Geistlichkeit genannt (Strophen 1235 - 1241). Auch wenn der Text erst aus dem 2. Drittel des 14. Jhs. stammt und in diesem Ausschnitt eine Parodie darstellt, so entbehrt er doch nicht der Aussagekraft für das damalige Festwesen auch kirchlicher Kreise. Erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch der Tag der Unschuldigen Kindlein (28. Dez.), der damals (siehe das Festoffizium von Beauvais, London, Brit. Libr., Egerton 2615) wie mancherorts noch im 20. Jh (mündliche Erzählung von Prof. Dr. Hernández, Carleton University, Ottawa - ehemals Schüler des Jesuitenkollegs in Palencia/Spanien) den Kindern das Szepter überläßt, was den Einbruch weltlicher Festfreuden in sonst geschlossene Mauern ermöglichte. Auch hoher Besuch konnte weltliche Festgepflogenheiten mitbringen, wie z.B. der Besuch Konrads I. zwischen Weihnachten und Neujahr 911 in St. Gallen belegt: "Saltant satirici; psallunt symphoniaci. Nunquam tale per se tripudium Galli habuit refectorium" ("Gaukler tanzten und sprangen; Musikanten spielten und sangen. Niemals erlebte der Saal des Gall von sich aus solchen Jubelschall") - so der "Bericht" des Benediktiners Ekkehard IV um 1050 (Ekkehard IV: *St. Galler Klostergeschichte* = *Casus Sancti Galli*, übersetzt von Hans F. Haefele, Darmstadt, 1980 (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters; X), S. 44 f. Siehe zu diesem Bericht auch Borst, Arno: *Lebensformen im Mittelalter*, Frankfurt am Main u.a., 1979 (Ullstein-Sachbuch; 34004), S. 178 - 182.) Wenn der Quellenwert dieses Berichts von Ekkehard in einigen Punkten anzuzweifeln ist, so belegt er doch die Möglichkeit der Berührung von Weltlich und Geistlich im mittelalterlichen Festwesen. Anderson nimmt mit Handschin ein Hand-In-Hand-Gehen von Weltlich und Geistlich an und glaubt deshalb doppelsprachige Doppelmotetten in "the leisure hours of the monks and persons in minor Orders" aufge-

rik monastischer Herkunft sei nur Gautier de Coinci (1177/78 - 1236) genannt. Er gilt einerseits als Verfasser von *Hyer matin* zu *Alpha bovi*²⁹⁴, andererseits wendete er - "Mönch und Prior eines Benediktiner Klosters in der Nähe von Soissons" - sich gegen die religiöse Armutsbewegung der Beginen, deren "religiöse Aufrichtigkeit" er als "Scheinheiligkeit und Heuchelei [...] wenn nichts Schlimmeres" verachtete und in einem Gedicht gegen sie anging.²⁹⁵ Mit den neuen Texten war der Weg der Motette in einen neuen gesellschaftlichen Kreis geebnet, was sich später mit als Voraussetzung für Weiterentwicklung und Fortbestand dieser Gattung erweisen sollte.²⁹⁶

Die frühesten zeitgenössischen Aussagen zum Lebensraum der Motette finden sich bei Jacobus von Lüttich und Johannes de Grocheo, wonach die Motetten "auf Festen der Gebildeten und solcher Leute [zu hören sind], die etwas von höherer Kunst verstehen".²⁹⁷ Bezüglich der liturgischen Verwendbarkeit lateinischer Motetten geistlichen Inhalts gehen die Forschermeinungen auseinander. Die Argumentation ist meist mit der Frage nach der Funktion von Klauseln und der Tropus-Ähnlichkeit der einzelnen Motetten verknüpft. Werden die Ersatzteiltheorie Ludwigs und Husmanns These von der inhaltlichen und phonetischen Verwandtschaft der frühen Motetten zu Tropen befürwortet, so gesteht man auch den entsprechenden Motetten einen Platz in der Liturgie zu, und zwar - wie der Quelle

führt (Anderson, *The Latin Compositions*, S. 117). Als Kunstlied des 13. Jhs. glaubt Tischler die Motette "sung and played by the students of the incipient University of Paris [...] and by other sophisticates, such as men of the Church (Tischler, Hans: *A Medieval Motet Book. A Collection of 13th Century Motets in Various Vocal and Instrumental Combinations*, New York u.a., 1973, S. iii).

²⁹⁴ Tischler, *The Style*, Bd. II, S. 90.

²⁹⁵ Grundmann, Herbert: *Religiöse Bewegungen im Mittelalter. Untersuchungen über die geschichtlichen Zusammenhänge zwischen der Ketzerei, den Betelorden und der religiösen Frauenbewegung im 12. und 13. Jahrhundert und über die geschichtlichen Grundlagen der deutschen Mystik*, Berlin, 1935, Nachdruck Darmstadt, ⁴1977, S. 325 und 379 - 384.

²⁹⁶ Auch auf anderen Gebieten der Kultur- und Geistesgeschichte lassen sich ab dem Hochmittelalter Anzeichen der Profanisierung feststellen. "1150 - 1250: s'engage un procès qui, à moyen terme, amènera une certaine dé-sacralisation de la société et de l'image que l'on s'en forme; une zone profane commence à s'y dessiner [...]" (Zumthor, *La lettre*, S. 27)

²⁹⁷ Sasse, *Die Mehrstimmigkeit*, S. 75. Siehe auch Pesce, Dolores: "The Significance of Text in Thirteenth-Century Latin Motets", *AMI* LVIII (1986), S. 105 f.

und dem Tropus - im originalen Zusammenhang, d.h. an der Stelle des ein- oder in der Regel bereits mehrstimmigen Gesangs, den der Tenorausschnitt anzeigt.²⁹⁸ Andere Forscher machen die liturgische Funktion der Motetten ungeachtet ihrer musikalischen und textlichen Beschaffenheit abhängig von ihrer Stellung in den Handschriften: Sind sie dort gemäß ihrer Tenores liturgisch geordnet, seien sie für den Einsatz im Gottesdienst bestimmt, wobei allerdings nicht ihr Einbau in den Originalzusammenhang gefordert ist.²⁹⁹ Stenzl genügt als Voraussetzung für die liturgische Funktion von Motetten

²⁹⁸ Ludwig, Studien, Bd. I, S. 7: "Da eine sehr große Anzahl solcher Motettentexte liturgisch durchaus angemessen erscheint und der Einführung neuer Dichtungsformen in die Liturgie keine prinzipiellen Gründe entgegenstanden [...], so wird man nicht bezweifeln können, daß diese Motetten als zur Liturgie des 12. und 13. Jahrhunderts gehörig aufzufassen sind [...]". Ludwig, Friedrich: "Die geistliche nichtliturgische/weltliche einstimmig und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts", *Adler Hdb.*, Bd. I, Berlin, ²1930, Nachdruck Tutzing, ³1980, S. 233: "Obwohl selbst in der Liturgie geboren und zuerst in der liturgischen Praxis erstarkt [...]". Blume, *AH XLIX*, S. 212 (nach Steiner, Ruth: "The Proslae of the Ms. Paris, Bibliothèque Nationale, f. lat. 118", *JAMS XXII* (1969), S. 392): "the new text was sung by some singers while others sang the melisma.". Husmann, Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit, S. 10; "[...] steht das neue Motetten-Gebilde dann auch mitten in seinem Organum, genau so wie der neue Proslatext zwischen dem älteren gregorianischen Originaltext steht." Demgegenüber vertritt Husmann andernorts die Meinung, die Motette habe "sich aus dem Zusammenhang des gregorianischen Tenors gelöst", da sie, im Gegensatz zur Klausel, ihren eigenen Text habe (Husmann, *Das Organum*, S. 35). Handschin, Choralbearbeitungen, S. 10: "[...] wir werden sehen, dass Motetten ältester Art in gleicher Weise wie die nicht mit selbständigem Oberstimmtext ausgestatteten Ersatzteile verwendet, d.h. dass sie gleichfalls in Hauptkompositionen eingesetzt wurden; selbstverständlich war die Voraussetzung dafür, dass der neugedichtete Text sich vollständig dem Choraltext anschmiegte, d.h. inhaltlich eine Art Tropus zu demselben bildete." (vgl. Handschin, Jacques: *Musikgeschichte im Überblick*, hrsg. von Franz Brenn, Wilhelmshaven, ⁴1982, S. 179).

²⁹⁹ So glaubt Gennrich, *Florilegium*, S. XII f, den zweiten Motettenfaszikel von F, im Gegensatz zum ersten, "nicht mehr nur für den liturgischen Gebrauch bestimmt", da nur ein Teil dieser Motetten nach der liturgischen Folge des Tenor angeordnet ist, "sonst aber [...] diese Anordnung aufgegeben worden [ist]". Auch Dittmer, Luther: *Eine zentrale Quelle der Notre-Dame Musik*, New York, 1959 (Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften; 3), S. 39 f, nimmt bei liturgischer Anordnung lateinischer Motetten deren Verwendung im Choral oder zumindest im Gottesdienst an. Dagegen führt er dieselbe Ordnung der französischen Motetten in MüA darauf zurück, daß diese "erst vor kurzem aus den Klauseln entstanden waren, und dass sie deswegen die Anordnung der Klauseln übernommen hatten." Inres vulgarsprachlichen und weltlichen Textes zufolge hält Dittmer es für sehr unwahrscheinlich, "dass diese Kompositionen jemals als regelmäßiger Bestandteil in den Gottesdienst aufgenommen wurden".

ihre Überlieferung in eigenen Faszikeln innerhalb liturgischer Handschriften (wie dies auch für Sequenzen zutrifft), wogegen er reine Motettenhandschriften für den Gebrauch in Kennerkreisen (*Litterati*, gebildete Laien, Kantoren) außerhalb der Kathedrale bestimmt glaubt.³⁰⁰ Lerner wiederum sieht die glossenartige Wirkung der Motetten als die eigentliche Aufgabe der Textunterlegung an, womit der liturgische Sinn des Festes erklärt und sein christlicher Gehalt ausgearbeitet und vertieft werden soll.³⁰¹ Nach Seays Auffassung sichert der Glossencharakter der Motette zwar einen (selbständigen) Platz in der Liturgie, als Grund für die Textunterlegung nennt er jedoch die Kraft der Sprache, textloser Musik zur Selbständigkeit zu verhelfen.³⁰² Harrison meint, die Motette erbe den liturgischen Platz der Klausel, nämlich die gesonderte Aufführung während des Kanons.³⁰³ Finscher zieht sowohl eine Platzierung anstelle der Ersatzklausel im Organumzusammenhang als auch eine selbständige conductusartige Aufführung der Motette in Betracht.³⁰⁴ Einen Schritt weiter geht Tischler, der für vielseitige Verwendungsmöglichkeiten der Motette inner- und außerhalb der Kirche plädiert³⁰⁵, die Smith schließlich sogar für die Klausel erwägt³⁰⁶.

³⁰⁰ Stenzl, *Die vierzig Clausulae*, S. 162 f.

³⁰¹ Lerner, Edward R.: "Some Motet Interpolations in the Catholic Mass", *JAMS* XIV (1961), S. 25. - Dies gilt nach Lerner auch für nichtliturgische Motetten späterer Jahrhunderte; als Beispiel dient ihm *Christ ist erstanden*.

³⁰² Seay, *Music*, S. 112, setzt eine "separate performance" der Klauseln voraus, deren "validity as an isolated work" nur durch einen zu unterlegenden Text gewährleistet ist.

³⁰³ Harrison, *Music*, S. 124 - 127.

³⁰⁴ Finscher, Ludwig: Art. "Motette", *MGG*, Sp. 640.

³⁰⁵ Tischler, *A Medieval Motet Book*, iii: "At the earliest stage of the motet, such pieces were included in the music sang at Mass, Vespers, or Matin, although they were probably performed equally often as 'chamber music'. *The Montpellier Codex*, hrsg. von Hans Tischler, Bd. I, Madison, 1978 (Recent researches in the music of the middle ages and early renaissance; II), S. xxvii: "When heard in church, the motets served to enhance meditation". Und: "These works are mostly art music which was enjoyed by a small class of educated people - students, church cantors, clerics, noblemen and their musicians."

³⁰⁶ Smith, *The Clausulae*, S. 86: "perhaps there was a period of time when both clausula and motet could exist sometimes within their liturgical context and at other times outside of it."

Der Forschungstrend wendete sich, wie aus der obigen Zusammenstellung ersichtlich ist, in jüngerer Zeit von der anfänglich vertretenen Ersatzteiltheorie (auch) der Motette ab³⁰⁷ und öffnete sich - zunächst in einer gewissen unbehaglichen Unsicherheit und ohne den Sinneswandel mit Argumenten zu untermauern - einer toleranteren Haltung, wie sie Göllner 1964 bereits in der Diskussion um die Ausführungsweise der Sequenzen eingenommen hatte.³⁰⁸

Einer etwaigen konkreten Platzzuweisung der frühen Motetten in der Liturgie hat die Frage nach ihrem sakralen Wert voranzugehen. Für ihre Quellen konnte nach anfänglichen Bedenken eine theologische Rechtfertigung gefunden werden, die sie trotz des vermeintlichen Angriffs auf den sankrosankten Choral und ungeachtet ihres angeblich instrumentalen Charakters zur sinnvollen Mitgestaltung des Gottesdienstes legitimierte. Es war das Argument der religiösen Vertiefung durch Herausarbeiten des Wesentlichen, das hier geltend gemacht wurde. Auch die weitere Bearbeitung zur Motette geschah in der Weise, daß vorhandene Merkmale der Quellen, nämlich musikalische Strukturen sowie Sprachreste, in der Textierung aufgingen und dadurch in dem Medium der Sprache sinnfällig hervorgehoben wurden. Zwar bediente man sich dabei der Dichtung - gegenüber der (biblischen) Prosa nur eine "sekundäre" Sprachschicht innerhalb der

³⁰⁷ Sie war angesichts der für Fachkreise spektakulären Entdeckung Wilhelm Meyers, die der Forschung mit einem Schlag ein völlig neues und riesiges Forschungsfeld eröffnete, der erste und naheliegendste Gedanke und sollte heute nicht belächelt, sondern aus seiner damaligen wissenschaftsgeschichtlichen Situation heraus verstanden und ernst genommen werden. Es ist zu bedenken, daß Mittelalterforschung damals erst seit etwa einem halben Jahrhundert betrieben wurde (den Anstoß dazu gab die Entdeckung des Nibelungenliedes) und damalige Fragestellungen von anderen Interessen geleitet wurden als heute (z.B. Wiederherstellung "ur(!)alter" Texte). An eine Erforschung der mittelalterlichen Alltagskultur, wie sie in den letzten Jahren in Angriff genommen wurde und wie sie für die frühe Motette sowohl hinsichtlich ihrer Tradierung als auch in bezug auf ihren Platz im normalen oder festlichen Tagesablauf von Kloster und/oder Kathedrale von Bedeutung ist, dachte damals niemand - doch soll hier, wie für die Entstehung der Motette, der Vergleich des Bernhard von Chartres gelten, wonach er bzw. sein Werk weiter nichts ist als ein Zwerg auf den Schultern eines Riesen sein wollen.

³⁰⁸ "Die Frage der Aufführung der Sequenzen <alternatim - simultan> will Göllner nicht als ein Entweder - Oder festlegen, sondern empfiehlt, das Nebeneinander von verschiedenen, etwa durch Lokaltraditionen und Festtage bedingten Gepflogenheiten zu berücksichtigen. Dies wird von Stäblein unterstrichen". (Husmann, Das Organum, Bd. II, S. 77).

Liturgie³⁰⁹ - , doch konnte zum einen nur sie eine weitgehend homogene Verbindung mit dem Rhythmus der Musik eingehen, so daß ein ebenso enges Verhältnis zwischen Musik und Sprache erzielt wurde wie es den einstimmigen Choral auszeichnet. Zum anderen sind es gerade Merkmale der Dichtung, die sich zur Übernahme und Verarbeitung musikalischer Strukturen und sprachlicher Fragmente eigneten. Die Motettentexte waren außerdem nicht ganz neu, sondern entstammten teilweise Hymnen und anderen sekundären, aber auch primären, liturgischen Texten und hatten sich durch den langjährigen liturgischen Gebrauch zu einem gewissen Grade sozusagen selbst konsekriert. So konnten weder die Texte selbst, zumal wenn sie inhaltlich direkt oder auf dem Wege der Assoziation Bezug auf den liturgischen Anlaß nehmen, noch die Tatsache ihrer Unterlegung unter theologisch gerechtfertigte Melismen einer Aufnahme der frühen Motetten in den sakralen Kirchenraum und ihrem Erklären im Rahmen des Gottesdienstes entgegenstehen. Demnach hat in den lateinischen Motetten der vier großen Notre-Dame-Handschriften die Benennung des Tenor noch ihren Sinn: Der Tenor ist vokal ausgeführt zu denken. Erst in theologisch nicht mehr zu rechtfertigenden Motetten späterer Zeit kann von einem nur noch traditionell begründeten Festhalten an der gregorianischen Melodie³¹⁰ die Rede sein, das eine instrumentale Ausführung erlaubt.

Der Versuch, den genauen liturgischen Ort der frühen Motetten in den jeweiligen Gottesdiensten zu bestimmen, scheint angesichts der trotz aller theologischen Absicherung noch auf unsicherem Boden stehenden Neuartigkeit der Gattung Motette³¹¹ und der "fluidity in

³⁰⁹ Georgiades, Thrasylbulos: "Sprachschichten in der Kirchenmusik", ders.: *Kleine Schriften*, hrsg. von Theodor Göllner, Tutzing, 1977 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte; 26), S. 123.

³¹⁰ Smits van Waesberghe, Einleitung, S. 197, spricht sogar von einem "heuchlerische[n] Festhalten" - ein schwerer Vorwurf, den er schon den Klauselkomponisten macht und der wohl zurückzuweisen ist. Weder Klausel- noch Motettenkomponisten, auch nicht die späterer Zeiten, bedurften notwendigerweise eines kirchlichen Vorwandes, um sich kompositorisch zu betätigen. Wenn sie kirchliches Material im kirchlichen Sinne bearbeiten, so geschah das in eigenem religiösen Interesse, das in Klerikerkreisen schon fast "natürlicherweise" vorauszusetzen ist.

³¹¹ Das Bewußtsein von dieser folgereichen Neuartigkeit konnte damals freilich nicht so ausgeprägt sein wie heute, fast 800 Jahre später.

ritual function³¹² vieler Meß- und auch Offiziumteile wenig sinnvoll. So lassen Beziehungen z.B. zwischen Motette und Conductus ahnen, daß auch die Motette vielfältige Verwendung finden konnte: Neben einem eventuellen Einbau in ihren ursprünglichen Zusammenhang, möglicherweise sogar einer Aufführung anstelle des betreffenden Chorals, ist sie z.B. als Begleitgesang zu den verschiedenen liturgischen Handlungen, zu Ortswechsel des/der Zelebranten innerhalb des Altarraumes oder sogar im Rahmen von Prozessionen während des Gehens oder als Stationsgesang denkbar. Die strenge Reglementierung liturgischer Feiern hatte trotz größter Rigidität nicht jede Einzelheit erfaßt und war damit nur ein variables und z.T. sogar interpretationsfähiges Modell.³¹³

Indem sich die Motette einerseits als ein theologisch sinnvoller und daher liturgisch verwendbarer Gesang und andererseits als eine musikalisch anregende Kompositionsart und Musizierform darstellte, erwies sie sich als eine sowohl inner- als auch außerkirchlich praktikable Gattung. Sie konnte theologischen wie musikalischen Forderungen und Bedürfnissen gleichermaßen gerecht werden und barg damit in Musik und Sprache vielfältige Entwicklungsmöglichkeiten, die ihr ein außergewöhnlich langes und bedeutendes Fortleben in der Musikgeschichte sicherte. Ihre Entstehung ist fest im scholastischen Denken intellektueller Kreise des Hochmittelalters verankert.

³¹² Fuller, Aquitanian Polyphony, S. 25.

³¹³ Wie dehnbar zentral dirigierte Regeln sein können, zeigt der Vergleich mit dem Mönchtum jener Zeit. Obwohl seit Papst Innozenz III. nur noch an Benedikt oder Augustinus orientierte Orden sanktioniert wurden, kam es dennoch zu den unterschiedlichsten Ausformungen monastischer Gemeinschaften, da der "Buchstabe der Regel [...] nur durch die lebendigen Klostersgemeinschaften und die der jeweiligen klösterlichen und kirchlichen Situation angepaßte Interpretation zum Leben" kam. Jeder Klosterverband hatte "in den *Consuetudines* neue verbindliche Normen neben die Regel gestellt". (Frank, Grundzüge, S. 66.)

Handschriftensigel

Ars B	Paris, Bibl. de l'Arsenal 3517-3518
Ba	Bamberg, Bayer. Staatsbibl., Lit. 115
Ca	Cambrai, Bibl. comm., A 410
Châl	Châlons-sur-Marne 3 J 250
Cl	Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. frc. 13521
F	Florenz, Bibl. Med. Laur., Pl. 29,1
Hu	Burgos, Monasterio de Las Huelgas
LoA	London, Brit. Libr., Egerton 2615
LoC	London, Brit. Libr., Add. 30091
Ma	Madrid, Bibl. Nat., 20486
Mo	Montpellier, Faculté de Médecine, H.196
MüA	München, Bayer. Staatsbibl., gall. rom. 42
MüB	München, Bayer. Staatsbibl., Musikfragment E III, 230-231
MüC	München, Bayer. Staatsbibl., lat. 5539
N	Paris, Bibl. Nat., frc. 12615
PsAr	Paris, Bibl. Nat. f. lat. 11266
StS ₁	Stary Sacz, Konv. Swaty Kingy, D.2.
StV	Paris, Bibl. Nat., lat. 15139
W ₁	Wolfenbüttel, Herzog August Bibl. 677
W ₂	Wolfenbüttel, Herzog August Bibl. 1206

Zeichen

○	Tenor
●	Motetus
x	Triplum
◇	Quadruplum

Literaturverzeichnis

Abkürzungen für Zeitschriftentitel sind dem Sachteil des Riemann Musik Lexikon, Mainz, 1967, entnommen.

Abert, Hermann: *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle, 1905, Nachdruck Tutzing, 1964

Anderson, Gordon A.: "Clausulae or Transcribed Motets in the Florence Manuscript?", *AMI XLII* (1970), S. 109 - 128

Anderson, Gordon A.: *The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstedt 1099 (1206)*, 2 Bde., New York, 1976 (Wissenschaftliche Abhandlungen; XXIV/1 und 2)

Anderson, Gordon A.: "Motets of the Thirteenth Century Manuscript La Clayette. The Repertory and its Historical Significance", *MD 27* (1973), S. 11 - 40

Anderson, Gordon A., "Notre Dame Bilingual Motets - a Study in the History of Music (c. 1215 - 1245)", *Miscellanea Musicologica 3*, Adelaide, 1968, S. 50 - 144

Anderson, Gordon, A.: "Notre Dame Latin Double Motets ca. 1215 - 1250", *MD 25* (1971), S. 75 - 92

Anglés, Higinio und Subirá, José: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Bd. 1, Barcelona, 1946 (Catálogos de la música conservada en España; 1)

Anglés, Higinio: *El còdex musical de Las Huelgas (Música a veus dels segles XIII - XIV)* 3 Bde., Barcelona, 1931 (Biblioteca de Catalunya, Publicacions del Departament de Música; VI)

Anglés, Higinio: "Hispanic Musical Culture from the 6th to the 14th Century", *MQ XXVI* (1940), S. 494 - 528

Apel, Willi: *The Notation of Polyphonic Music 900 - 1600*, Cambridge/Mass., 1961 (The mediaeval academy of America; 38)

Apfel, Ernst: *Diskant und Kontrapunkt in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven, 1982 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 82)

Apfel, Ernst: *Sämtliche herausgegebenen musikalischen Satzlehren vom 12. Jahrhundert bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen*. Saarbrücken, 1986

Apfel, Ernst: "Über einige Zusammenhänge zwischen Text und Musik im Mittelalter, besonders in England", *AMl* XXXIII (1961), S. 47 - 54

Arlt, Wulf: *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, 2 Bde., Köln, 1970

Arlt, Wulf: "Sakral und profan in der Geschichte der abendländischen Musik", *Archiv für Liturgiewissenschaft* X (1968), S. 375 - 399

Assunto, Rosario: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, übers. von Christa Baumgarth, Köln, 1982 (DuMont-Taschenbücher; 117)

Aubry, Pierre: "Iter Hispanicum. Notices et extraits de manuscrits de musique ancienne conservés dans les bibliothèques d'Espagne", *SIMG* 8 (1906 - 1907), S. 337 - 355

Baltzer, Rebecca A.: *Notation, Rhythm, and Style in the Two-Voice Notre Dame Clausula*, Boston, 1974

"Benedicamus Domino", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*

Bernhard, Michael: "Die Erforschung der lateinischen Musikterminologie. Das Lexicon Musicum Latinum der Bayerischen Akademie der Wissenschaften", *Musik in Bayern* 20 (1980), S. 63 - 77

Bielitz, Mathias: "Hat Johannes de Grocheo eigentlich auch über Musik geschrieben?", *Mf* 41 (1988), S. 144 - 150

Bielitz, Mathias: "Materia und forma bei Johannes de Grocheo. Zur Verwendung philosophischer Termini in der mittelalterlichen Musiktheorie", *Mf* 38 (1985), S. 257 - 277

Bielitz, Mathias: *Musik und Grammatik. Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie*, München u.a., 1977 (Beiträge zur Musikforschung; 4)

Birkner, Günter: "Motetus und Motette", *AfMw* XVIII (1961), S. 183 - 194

Borst, Arno: *Lebensformen im Mittelalter*, Frankfurt am Main u.a., 1979 (Ullstein Sachbuch; 34004)

Bosl, Karl: *Die Gesellschaft in der Geschichte des Mittelalters*, Göttingen, ³1975 (Kleine Vandenhoeck-Reihe; 1231)

Breidert, Fritz: *Stimmigkeit und Gliederung in der Polyphonie des Mittelalters*, Diss. Universität Leipzig, Würzburg, 1935

Brunner, Sibylle: *Die Notre-Dame-Organa der Handschrift W₂*, Tutzing, 1982 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte; 35)

- Bruyne, Edgar de:** *L'esthétique du moyen age*, Louvain, 1947
- Bukofzer, Manfred F.:** "Changing Aspects of Medieval and Renaissance Music", *MQ* XLIV (1958), S. 1 - 18
- Bukofzer, Manfred F.:** "Interrelations between Conductus and Clausula", *Ann.mus.* I (1953), S. 65 - 103
- Colton, Donald D.:** *The Conducti of Ms. Madrid 20486*, Ph.D. Indiana University, 1964
- Crocker, Richard L.:** "Discant, Counterpoint, and Harmony", *JAMS* XV (1962), S. 183 - 203
- Crocker, Richard L.:** "*Musica rhythmica* and *musica metrica* in Antique and Medieval Theory", *Journal of Music Theory* II (1958), S. 2 - 23
- Curtius, Ernst R.:** *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern u.a., ¹⁰1984
- Dahlhaus, Carl:** *Musikästhetik*, Köln, 1967 (Musik-Taschen-Bücher, Theoretica, 8)
- Dalglish, William E.:** "The Hoket in Medieval Polyphony", *MQ* IV (1969), S. 344 - 363
- Dammann, Rolf:** "Geschichte der Begriffsbestimmung Motette", *AfMw* XVI (1959). S. 337 - 377
- Danckwardt, Marianne:** "Zur Notierung, klanglichen Anlage und Rhythmisierung der Mehrstimmigkeit in den Saint-Martial-Handschriften", *KmJb* 68 (1984), S. 31 - 88
- Dittmer, Luther A.:** "Änderung der Grundrhythmen in den Notre-Dame-Handschriften", *Mf* XII (1959), S. 392 - 405
- Dittmer, Luther A.:** *Eine zentrale Quelle der Notre-Dame Musik*, New York, 1959 (Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften; 3)
- Duby, Georges:** *Die Zeit der Kathedralen. Kunst und Gesellschaft 980 - 1420*, übers. von Grete Osterwald, Frankfurt am Main, ⁴1985
- Eggebrecht, Hans H.:** "Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert", *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Darmstadt, 1984 (Geschichte der Musiktheorie; 5), S. 9 - 87

Ekkehard IV: *St. Galler Klostergeschichten = Casus Sancti Galli*, übers. von Hans F. Haefele, Darmstadt, 1980 (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters; X)

Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, 2 Bde., Frankfurt am Main, ¹³1988 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 158 und 159)

Falck, Robert: Art. "Contrafactum", *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*

Fassler, Margot E.: "Accent, Meter, and Rhythm in Medieval Treatises 'De rithmis'", *The Journal of Musicology* V (1987), S. 164 - 190

Fassler, Margot E.: "The Role of Parisian Sequence in the Evolution of the Notre-Dame Polyphony", *Speculum* 62 (1987), S. 345 - 374

Ficker, Rudolf von: "Polyphonic Music of the Gothic Period", *MQ* XV (1929), S. 483 - 505

Finscher, Ludwig: Art. "Motette", *MGG*

Flasch, Kurt: *Einführung in die Philosophie des Mittelalters*, Darmstadt, 1987 (Die Philosophie)

Flotzinger, Rudolf: *Der Discantussatz im Magnus Liber und seiner Nachfolge. Mit Beiträgen zur Frage der sogenannten Notre-Dame-Handschriften*, Wien u.a., 1969 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge; 8)

Frank, Karl S.: *Grundzüge der Geschichte des christlichen Mönchtums*, Darmstadt, ³1979 (Grundzüge; 25)

Freund, Walter: *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters*, Köln u.a., 1957 (Neue Münstersche Beiträge zur Geschichtsforschung; 4)

Frobenius, Wolf: "Zum genetischen Verhältnis zwischen Notre-Dame-Klauseln und ihren Motetten", *AfMw* XLIV (1987), S. 1 - 39

Fuller, Sarah A.: *Aquitanian Polyphony of the Eleventh and Twelfth Centuries*, Bd. I, Diss. University of California, Berkeley, 1969

Gallo, F. Alberto: "Beziehungen zwischen grammatischer, rhetorischer und musikalischer Terminologie im Mittelalter", *Report of the Twelfth Congress Berkeley 1977*, hrsg. von Daniel Heartz u.a., Kassel u.a., 1981, S. 787 - 790

Gennrich, Friedrich: *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten*, Darmstadt, 1957 (Summa musicae medii aevi; II)

Gennrich, Friedrich: *Florilegium motetorum. Ein Querschnitt durch das Motettenschaffen des 13. Jahrhunderts*, Langen bei Frankfurt, 1966 (Summa musicae medii aevi; XVII, IV)

Gennrich, Friedrich: "Internationale mittelalterliche Melodien", *ZfMw* 11 (1928/29), S. 259 - 296 und 321 - 348

Gennrich, Friedrich: "Lateinische Kontrafakta altfranzösischer Lieder", *Zeitschrift für romanische Philologie* L (1930), S. 187 - 207

Georgiades, Thrasybulos G.: *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin u.a., ²1974 (Verständliche Wissenschaft; 50)

Georgiades, Thrasybulos G.: "Sprachschichten in der Kirchenmusik", ders.: *Kleine Schriften*, hrsg. von Theodor Göllner, Tutzing, 1977 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte; 26), S. 121 - 132

Gilson, Etienne: *L'esprit de la philosophie médiévale*, Paris, ²1948 (Etudes de philosophie médiévale; XXXIII)

Göllner, Marie Louise: "The Transmission of French Motets in German and Italian Manuscripts of the 14th Century", *MD XL* (1986), S. 63 - 77

Göllner, Theodor: *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen*, 2 Bde., Tutzing, 1969 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte; 15)

Göllner, Theodor: "Notenschrift und Mehrstimmigkeit", *Mf* 37 (1984), S. 267 - 271

Göllner, Theodor: "*Die Sieben Worte am Kreuz*" bei Schütz und Haydn, München, 1986 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen, Neue Folge; 93)

Göschl, Johannes B.: "Elemente der Meditation im Gregorianischen Choral", *Musica sacra* 105 (1985), S. 95 - 106

Gössmann, Elisabeth: *Antiqui und Moderni im Mittelalter. Eine geschichtliche Standortbestimmung*, München u.a., 1974 (Veröffentlichungen des Grabmann-Institutes, Neue Folge; 23)

Goetz, Hans-Werner: *Leben im Mittelalter vom 7. bis zum 13. Jahrhundert*, München, ²1986

Grabmann, Martin: *Die Geschichte der scholastischen Methode*, 2 Bde., Freiburg i. Br., 1909 und 1911, Nachdruck Berlin, 1957

Graus, František: "Mentalität - Versuch einer Begriffsbestimmung und Methoden der Untersuchung", *Mentalitäten im Mittelalter. Methodische und inhaltliche Probleme*, hrsg. von František Graus, Sigmaringen, 1987 (Vorträge und Forschungen; XXXV), S. 9 - 48

Grundmann, Herbert: *Religiöse Bewegungen im Mittelalter. Untersuchungen über die geschichtlichen Zusammenhänge zwischen der Ketzerei, den Bettelorden und der religiösen Frauenbewegung im 12. und 13. Jahrhundert und über die geschichtlichen Grundlagen der deutschen Mystik*, Berlin, 1935, Nachdruck Darmstadt, ⁴1977

Grundmann, Herbert: *Vom Ursprung der Universität im Mittelalter [1957]*, Berlin, ²1960, Nachdruck Darmstadt, ²1976

Gümpel, Karl-Werner: "Musica cum Rhetorica: die Handschrift Ripoll 42", *AfMw* XXXIV (1977), S. 260 - 286

Gurjewitsch, Aaron J.: *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, übers. von Gabriele Loßack, München, 1982

Gurlitt, Willibald: "Musik und Rhetorik", *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge, Teil I: Von musikgeschichtlichen Epochen*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Wiesbaden, 1966 (BzAfMw; 1), S. 62 - 81

Gut, Serge: "La notion de consonance chez les théoriciens du Moyen Age", *AMI* XLVIII (1976), S. 20 - 44

Haas, Max: "Die Musiklehre im 13. Jahrhundert von Johannes de Garlandia bis Franco", *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit*, Darmstadt, 1984 (Geschichte der Musiktheorie; 5) S. 89 - 159

Haas, Max: "Studien zur mittelalterlichen Musiklehre, I: Eine Übersicht über die Musiklehre im Kontext der Philosophie im 13. und frühen 14. Jh.", *Forum musicologicum* 3 (1982), S. 323 - 427

Handschin, Jacques: *Choralbearbeitungen und Kompositionen mit rhythmischem Text in der mehrstimmigen Musik des XIII. Jahrh.*, Diss. masch. Basel, 1921 bzw. 1923

Handschin, Jacques: "Conductus-Spicilegien", *AfMw* 9 (1952), S. 101 - 119

Handschin, Jacques: *Musikgeschichte im Überblick*, hrsg. von Franz Brenn, Wilhelmshaven, ⁴1982

Handschin, Jacques: "The Summer Canon and its Background, I", *MD* III (1949), S. 55 - 94

- Handschin, Jacques:** "The Summer Canon and its Background, II", *MD V* (1951), S. 65 - 113
- Handschin, Jacques:** "Über den Ursprung der Motette", *Kongressbericht Basel 1924*, Leipzig, 1925, S. 189 - 202
- Handschin, Jacques:** "Was brachte die Notre Dame-Schule Neues?", *ZfMw* 6 (1924), S. 545 - 585
- Handschin, Jacques:** "Zur Geschichte von Notre Dame", *AMI IV* (1932), S. 5 - 17, 49 - 55 und 104 - 105
- Harrison, Frank Ll.:** *Music in Medieval Britain*, London, 1958 (Studies in the history of music)
- Hart, Josephine S.:** *Musical Structure in the Thirteenth-Century Motet. An Analytical Study of the Motets in the Old Corpus of the Montpellier Manuscript*, D.M.A. University of Oregon, 1977
- Hucke, Helmut:** "Das Dekret 'Docta sanctorum patrum' Papst Johannes' XXII", *MD XXXVIII* (1984), S. 119 - 131
- Huebner, Dietmar von:** "Neue Funde zur Kenntnis der Tropen", *Musik in Bayern* 29 (1984), S. 13 - 29
- Hughes, Anselm:** "The Motet and Allied Forms", *New Oxford History of Music*, Bd. II, London u.a., 1954
- Huglo, Michel:** *Les livres de chant liturgique*. Turnhout, 1988 (Typologie des sources du moyen âge occidental; 52)
- Huizinga, Johan:** *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, hrsg. und übers. von Kurt Köster, Stuttgart, ¹¹1975 (Kröners Taschenausgabe; 204)
- Husmann, Heinrich:** *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, Köln, o.J. (Das Musikwerk; [9])
- Husmann, Heinrich:** "Die Motetten der Madrider Handschrift und deren geschichtliche Stellung", *AfMf* 2 (1937), S. 137 - 184
- Husmann, Heinrich:** "Die musikalische Behandlung der Versarten im Troubadourgesang der Notre Dame-Zeit", *AMI XXV* (1953), S. 1 - 20
- Husmann, Heinrich:** "Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule", *Bericht über den neunten internationalen Kongress Salzburg 1964*, 2 Bde., hrsg. von Franz Giegling, Kassel u.a., 1964 und 1966, Bd. I: S. 25 - 35, Bd. II: S. 68 - 80

Husmann, Heinrich: "Sinn und Wesen der Tropen, veranschaulicht an den Introitustropen des Weihnachtsfestes", *AfMw* XVI (1959), S. 135 - 147

Jammers, Ewald: "Choral und Liturgie", *Organicae Voces. Festschrift Joseph Smits van Waesberghe zum 60. Geburtstag (18.4.1961)*, Amsterdam, 1963, S. 89 - 99

Jammers, Ewald: "Der Choral als Rezitativ", *AfMw* XXII (1965), S. 143 - 168

Janini, José und Gonzálvez, Ramón: *Catálogo de los manuscritos litúrgicos de la Catedral de Toledo*, Toledo, 1977

Jungmann, Josef A.: *Missarum sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Bd. 2, Wien u.a., ⁵1962

Karp, Theodore: "Text Underlay and Rhythmic Interpretation of 12th C. Polyphony", *Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972*, 2 Bde., ed. by Henrik Glahn u.a., Copenhagen, 1974, S. 482 - 486

Kneif, Tibor: "Anleitung zum Nichtverstehen eines Klangobjekts", *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, hrsg. von Peter Faltin u.a., Köln, 1973, S. 148 - 170

Kuhlmann, Georg: *Die zweistimmigen französischen Motetten des Kodex Montpellier, Faculté de médecine H 196 in ihrer Bedeutung für die Musikgeschichte des 13. Jahrhunderts*, 2 Bde., Würzburg, 1938

Kurzschinkel, Winfried: *Die theologische Bestimmung der Musik. Neuere Beiträge zur Deutung und Wertung des Musizierens im christlichen Leben*, Trier, 1971

Langosch, Karl: *Lateinisches Mittelalter. Einleitung in Sprache und Literatur*, Darmstadt, ⁵1988 (Das lateinische Mittelalter)

Lamprecht, Karl: "Was ist Kulturgeschichte? Beitrag zu einer empirischen Historik", *Deutsche Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, NF 1 (1896/97), S. 75 - 150

Lázaro Carreter, Fernando: *Teatro medieval*, Madrid ⁴1984 (Otres nuevos)

LeGoff, Jacques: *Für ein anderes Mittelalter. Zeit, Arbeit und Kultur im Europa des 5. - 15. Jahrhunderts*, übers. von Juliane Kümmell u.a., Weingarten, 1987 (Sozialgeschichtliche Bibliothek)

- LeGoff, Jacques:** *Das Hochmittelalter*, Frankfurt am Main, 1965 (Fischer Weltgeschichte; 11)
- LeGoff, Jacques:** *Die Intellektuellen im Mittelalter*, übers. von Christiane Kayser, Stuttgart, 1986
- Lerner, Edward R.:** "Some Motet Interpolations in the Catholic Mass", *JAMS XIV* (1961), S. 24 - 30
- López-Calo, José:** *La música medieval en Galicia*, La Coruña, 1982
- Ludwig, Friedrich:** "Die Aufgaben der Forschung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte" [öffentliche Antrittsvorlesung, gehalten am 4. November 1905], *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, München, 17. Januar 1906, Nr. 13, S. 97 - 99 und Nr. 14, S. 107 - 109
- Ludwig, Friedrich:** "Die geistliche nichtliturgische/weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts", *Adler Hdb*, Bd. I, Berlin, ²1930, Nachdruck Tutzing, ³1980, S. 157 - 295
- Ludwig, Friedrich:** *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, Teil I: Catalogue raisonné der Quellen, Abt. I: Handschriften in Quadrat-Notation*, Halle, 1910.
- Ludwig, Friedrich:** "Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter", Teile I und II: *KmJb* 19 (1905 - 1906), S. 1 - 16, Teil III: *SIMG VII* (1905 - 1906), S. 514 - 528
- Ludwig, Friedrich:** "Über den Entstehungsort der großen 'Notre Dame-Handschriften'", *Studien zur Musikgeschichte, Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*, Wien, 1930, S. 45 - 49
- Manuscripts of Polyphonic Music. 11th - Early 14th Century**, hrsg. von Gilbert Reaney, München u.a., 1966 (RISM; IV/1), S. 244 - 256
- Mathiassen, Finn:** *The Style of the Early Motet (c. 1200 - 1250). An Investigation of the Old Corpus of the Montpellier Manuscript*, Copenhagen, 1966
- Maurer, Armand A.:** *Medieval Philosophy*, New York, ²1964 (A history of philosophy; 2)
- Meyer, Wilhelm:** "Der Ursprung des Motett's. Vorläufige Bemerkungen", *Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse*, 1898, S. 113 - 145
- Mittelalter**, hrsg. von Kurt Flasch, Stuttgart, 1982 (Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung; 2. Universal-Bibliothek; 9912)

The Montpellier Codex, hrsg. von Hans Tischler, 3 Bde., Madison, 1978 (Recent researches in the music of the middle ages and early renaissance; II)

Muller, H. F.: "Pre-history of the Mediaeval Drama: The Antecedents of the Tropes and the Conditions of their Appearance", *Zeitschrift für Romanische Philologie* XLIV (1924), S. 544 - 575

Musch, Hans: "Entwicklung und Entfaltung der christlichen Musik des Abendlandes", *Musik im Gottesdienst*, Bd. 1, Regensburg, 21983, S. 11 - 109

Musica et scolica enchiridias. Una cum aliquibus tractatulis adiunctis, hrsg. von Hans Schmid, München, 1981 (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission; 3)

Nathan, Hans: "The Function of Text in French 13th-Century Motets", *MQ* XXVIII (1942), S. 445 - 462

Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Katalog zur Ausstellung des Schnüthen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, 3 Bde., Köln, 1985

Panofsky, Erwin: *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Pennsylvania, 1951 (Wimmer Lecture; II, 1948)

Parro, Sixto R.: *Compendio del Toledo en la mano ó descripción abreviada de la Iglesia Catedral y demás monumentos y cosas notables que son dignas de la atención de los curiosos en esta célebre ciudad*, Toledo, 1867, Nachdruck Toledo, o.J.

Pesce, Dolores: "The Significance of Text in Thirteenth-Century Latin Motets", *AMI* LVIII (1986), S. 91 - 116

Pieper, Josef: *Scholastik. Gestalten und Probleme der mittelalterlichen Philosophie*, München, 21981 (dtv Wissenschaft; 4303)

Reckow, Fritz: *Die Copula. Über einige Zusammenhänge zwischen Satzweise, Formbildung, Rhythmus und Vortragsstil in der Mehrstimmigkeit von Notre-Dame*, Mainz, 1972 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse; Jahrgang 1972, Nr. 13)

Reckow, Fritz: "Zur Formung einer europäischen musikalischen Kultur im Mittelalter. Kriterien and Faktoren ihrer Geschichtlichkeit". *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling u.a., Kassel u.a., 1984, S. 12 - 29

- Reckow, Fritz:** "processus und structura. Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter (Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag)", *Musiktheorie* 1 (1986), S. 5 - 29
- Rokseth, Yvonne:** *Polyphonies du XIIIe siècle. Le manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier*, 4 Bde., Paris, 1939
- Sachs, Klaus-Jürgen:** "Zur Tradition der Klangschrift-Lehre. Die Texte mit der Formel 'Si cantus ascendit ...' und ihre Verwandten", *AfMw* XXVIII (1971), S. 233 - 270
- Salzer, Felix:** "Tonality in Early Medieval Polyphony. Towards a History of Tonality", *The Music Forum* I, ed. by William J. Mitchell u.a., New York u.a., 1967, S. 35 - 98
- Sanders, Ernest H.:** "The Medieval Motet [1967]", *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, 1. Folge, hrsg. von Wulf Arlt u.a., Bern u.a., 1973, S. 497 - 573
- Sanders, Ernest H.:** Art. "Motet", *The New Grove Dictionary of music and musicians*
- Sanders, Ernest H.:** "Peripheral Polyphony of the 13th Century", *JAMS* XVII (1964), S. 261 - 287
- Sasse, Götz D.:** *Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis*, Diss. Universität Berlin, 1940
- Schlager, Karl-Heinz:** "Ein beneventanisches Alleluia und seine Prosula", *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel u.a., 1967, S. 217 - 225
- Schmid, Bernhard:** *Der Gloria-Tropus Spiritus et alme von seinen Anfängen bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Diss. masch. München, [1984]
- Schneider, Herbert:** "Canevas als Terminus der lyrischen Dichtung", *AfMw* XLII (1985), S. 87 - 101
- Schubiger, Anselm:** *Die Sängerschule St. Gallens vom achten bis zwölften Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gesangsgeschichte des Mittelalters*, Einsiedeln u.a., 1858
- Seay, Albert:** *Music in the Medieval World*, Englewood Cliffs, ²1975
- Smith, Norman E.:** *The Clausulae of the Notre Dame School. A Repertorial Study*, 3 Bde., Diss. Yale University, 1964
- Smith, Norman E.:** "From Clausula to Motet. Material for further Studies in the Origin and Early History of the Motet", *MD* XXXIV (1980), S. 29 - 65

Smits van Waesberghe, Joseph: "Einleitung zu einer Kausalitätserklärung der Evolution der Kirchenmusik im Mittelalter (von etwa 800 bis 1400)", *Dia-Pason de omnibus. Ausgewählte Aufsätze von Joseph Smits von Waesberghe. Festgabe zu seinem 75. Geburtstag*, hrsg. von C. J. Maas u.a., Buren, 1976, S. 191 - 218

Smits van Waesberghe, Joseph: "Gedanken über den inneren Traditionsprozess in der Geschichte der Musik des Mittelalters", *Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht u.a., München, 1973, S. 7 - 30

Smits van Waesberghe, Joseph: *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig, [1969] (Musikgeschichte in Bildern; III/3)

Smits van Waesberghe, Joseph: "Zur ursprünglichen Vortragsweise der Prosulen, Sequenzen und Organa", *Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958*, Kassel, 1959, S. 251 - 254

Spörl, Johannes: "Das Alte und das Neue im Mittelalter. Studien zum Problem des mittelalterlichen Fortschrittsbewußtseins", *Historisches Jahrbuch* 50 (1930), S. 297 - 341 und 498 - 524

Stäblein, Bruno: "Die Entstehung des gregorianischen Choral [1974]", ders.: *Musik und Geschichte im Mittelalter. Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Horst Brunner u.a., Göppingen, 1984 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 344), S. 103 - 115

Stäblein, Bruno: "Die Unterlegung von Texten unter Melismen, Tropus, Sequenz und andere Formen", *Report of the Eighth Congress New York 1961*, 2 Bde., hrsg. von Jan LaRue, Kassel u.a., 1961, S. 12 - 29

Steiner, Ruth: "The Prosulae of the Ms. Paris, Bibliothèque Nationale, f. lat. 118", *JAMS XXII* (1969), S. 367 - 393

Stenzl, Jürg: Art. "Musica sacra / heilige Musik", *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*

Stenzl, Jürg: *Die vierzig Clausulae der Handschrift Paris Bibliothèque Nationale Latin 15139 (Saint Victor - Clausulae)*, Bern u.a., 1970 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft; II, 22)

Stichweh, Klaus: "L'ars nova et le pouvoir spirituel. La bulle *Docta sanctorum* de Jean XXII dans le contexte de ses conceptions pontificales", *La musique et le pouvoir*, hrsg. von Hugues Dufourt u.a., Paris, 1987 (Domaine musicologique; 3), S. 17 - 32

Stimming, Albert: *Die altfranzösischen Motette der Bamberger Handschrift nebst einem Anhang, enthaltend altfranzösische Motette aus anderen deutschen Handschriften, mit Anmerkungen und Glossar*, Dresden, 1906 (Gesellschaft für romanische Literatur; 13)

Suchier, Walther: *Französische Verslehre auf historischer Grundlage*, Tübingen, ²1963 (Sammlung kurzer Lehrbücher der romanischen Sprachen und Literatur; 14)

Tischler, Hans: "The Earliest Motets: Origins, Types and Groupings", *ML LX* (1979), S. 416 - 428

Tischler, Hans: *The Earliest Motets (to circa 1270). A Complete Comparative Edition*, 3 Bde., New Haven u.a., 1982

Tischler, Hans: "English Traits in the Early 13th-Century Motet", *MQ* 30 (1944), S. 458 - 476

Tischler, Hans: "Latin Texts in the Early Motet Collections: Relationships and Perspectives", *MD* 31 (1977), S. 31 - 44

Tischler, Hans: *A Medieval Motet Book. A Collection of 13th Century Motets in Various Vocal and Instrumental Combinations*, New York u.a., 1973

Tischler, Hans: "Metrum und Rhythmus in französischer Dichtung und Musik des 13. Jahrhunderts", *AfMw* XXXII (1975), S. 72 - 80

Tischler, Hans: *The Motet in Thirteenth Century France*, Diss. Yale University, 1942

Tischler, Hans: "'Musica ficta' in the Thirteenth Century", *ML* LIV (1973), S. 38 - 56

Tischler, Hans: "Pérotin and the Creation of the Motet", *MR* 44 (1983), S. 1 - 7

Tischler, Hans: "Perotinus Revisited", *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, ed. by Jan LaRue, New York, 1966, S. 803 - 817

Tischler, Hans: *The Style and Evolution of the Earliest Motets (to circa 1270)*, 3 Bde., Henryville u.a., 1985 (Wissenschaftliche Abhandlungen; XL)

Treitler, Leo: "Oral, Written, and Literate Process in the Transmission of Medieval Music", *Speculum* 56 (1981), S. 471 - 491

Treitler, Leo: "Regarding Meter and Rhythm in the *ars antiqua*", *MQ* 65 (1979), S. 524 - 558

Treitler, Leo: "Der Vatikanische Organumtraktat und das Organum von Notre Dame de Paris: Perspektiven der Entwicklung einer schriftlichen Musikkultur in Europa", *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* VII (1983), S. 23 - 31

Ullmann, Walter: *Individuum und Gesellschaft im Mittelalter*. Göttingen, 1974 (Kleine Vandenhoeck-Reihe; 1370)

Ursprung, Otto: *Die katholische Kirchenmusik*, Potsdam, 1931 (Handbuch der Musikwissenschaft)

Ut mens concordet voci. Festschrift Eugene Cardine zum 75. Geburtstag, hrsg. von Johannes Berchmans Göschl, St. Ottilien, 1980

Wagner, Peter: *Einführung in die gregorianischen Melodien*, 3 Bde., Leipzig, ³1911, Nachdruck Hildesheim, ⁴1962

Wolf, Johannes: *Handbuch der Notationskunde, Bd. I: Tonschriften des Altertums und des Mittelalters, Choral- und Mensuralnotation*, Leipzig, 1913, Nachdruck Wiesbaden, 1975

Wooldridge, Harry E.: *The Oxford history of music*, Bd. I, Oxford, 1901

Zaminer, Frieder: "Über Grammatik und Musica", *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*, hrsg. von Hellmut Kühn u.a., Kassel u.a., 1980, S. 255 - 257

Zaminer, Frieder: *Der Vatikanische Organumtraktat (Ottob. lat. 3025). Organum-Praxis der frühen Notre Dame-Schule und ihrer Vorstufen*, Tutzing, 1959 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte; 2)

Zumthor, Paul: *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*. Paris, 1987 (Poétique)

Register zu den besprochenen Motetten

- Ad celi sublimia 111, 112, 118
Ad solitum 72 - 73, 105, 135, 143 - 145
Ad veniam 44, 62 - 65, 66, 72, 74, 98, 99, 134, 135, 169
Adesse festina 16 - 21, 25, 41, 49, 102, 142, 154, 173, 174
Al cor ai 136, 139
Alpha bovi 20, 26 - 32, 38, 41, 78, 105, 124 - 129, 136
Amors vois qerant 136, 137, 141, 144
Amours mi font 147
Aucun mout 134, 136, 146
Ave gloriosa 111
Ave maria 36 - 38, 41, 105, 118, 124 - 127, 136, 137, 141, 143, 144
Biau sire 130, 135, 136
Bien me doi 144, 146
Chorus 72, 83, 86, 87, 90, 94, 95, 104, 105, 111, 130, 132, 134, 136,
144, 146, 147, 171
Cum li 131, 136, 146
De gravi 44, 72, 83, 86 - 88, 90, 105, 107, 111, 114, 118, 130 - 132,
136, 144, 146
De Stephani 16 - 21, 25, 41, 102, 154
Deo confitemini 44 - 46, 47-50, 57, 62, 66, 99, 136, 142
Depositum 144 - 146
Desconfortes 95, 144, 147
Divinarum 111, 112, 118, 123
Doceas hac die. 111, 112, 123, 136, 138, 141
Dominus glorie 111, 112, 130, 132 - 134, 136, 137
Ecclesie vox hodie 43, 44, 65 - 67, 72, 74, 98, 99, 135
El mois 95, 144, 147
Encontre 147
Flos de spina 72, 75 - 77, 105, 143, 144, 147
Formam hominis 44, 57 - 59, 98, 99, 123

Gaude chorus 72, 83 - 86, 87, 90, 94, 95, 104, 105, 111, 130, 132,
134, 136, 144, 146, 147

Hodie marie 44, 56, 59 - 62, 66, 68, 73, 75, 76, 89, 99, 123

Homo quo vigeas 32 - 35, 41, 105, 136

Honor triumphantis 72, 93 - 94, 105, 111, 118, 123

Hyer matin 136, 178

In bethleem 72, 77 - 83, 105, 143, 144, 147, 171

Larga manu 124 - 128, 136

Laudes referat 44, 47 - 53, 57, 59, 98, 99

Manere 52, 124, 126 - 129, 174

Memor tue 124, 126 - 128, 136, 139, 145

Mens fidem 29, 38 - 41, 70, 105, 118, 136, 143, 147

Mors a primi 171

Mors morsu 21 - 26, 40, 41, 66, 70, 78, 103, 105, 123, 124, 126, 127,
141, 143, 171

Mors que 94, 147, 171

Mors vite 22, 124, 126 - 128, 171

Mout es fous 136, 142

Mulier misterio 111, 123

Ne sedeas 111, 112, 118, 130, 135, 136

O felix puerpera 111, 112, 118

O maria 50, 144, 145

O quam sancta 40, 44, 62, 67 - 72, 71, 74, 76, 81, 89, 94, 95, 102,
105, 107, 115, 123 - 127, 129, 136, 139, 140, 143 - 145, 147

Omnipotens 111, 112

Ovibus pastoris 111, 112, 118, 123

Patrum sub imperio 72, 91 - 92, 93, 105, 111, 118, 123

Povre secors 85, 90, 94, 95, 144, 147

Quant fueillant 136, 137, 144

Quant laloete 37

Quant repaire 77, 147

Qui servare 53 - 57

Radix venie 37, 124, 126 - 128, 136, 137, 141, 144
Selonc le mal 136, 138, 139, 141
Serena virginum 44, 49, 50, 52, 53, 55, 69, 99 - 102, 124 - 128, 169,
174
Velut stelle 124, 126, 127, 136, 139
Veni vena venie 72, 88 - 91, 94 - 96, 104, 105, 118, 124 - 129, 136,
141, 144, 147
Verbum patris 124, 126 - 129, 136, 141, 144
Virgo virginum 124, 126 - 128, 136, 139, 145
Yoanne 111, 112, 123
Ypocrite 95, 115, 127, 143, 144, 147