

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

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

Band 49

Franz Körndle
**Das zweistimmige Notre-Dame-Organum
„Crucifixum in carne“
und sein Weiterleben in Erfurt**

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

Franz Körndle

DAS ZWEISTIMMIGE NOTRE-DAME-ORGANUM
„CRUCIFIXUM IN CARNE“
UND SEIN WEITERLEBEN IN ERFURT



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

ISBN 3 7952 0736 3

© 1993 by Dr. Hans Schneider, D-8132 Tutzing

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.

Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses urheberrechtlich geschützte Werk oder Teile daraus in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Gesetzt mit $\text{\LaTeX}$

Herstellung: Proff GmbH & Co. KG · 8130 Starnberg

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Vorbemerkung	6
Einleitung	7
I	13
1 „Sedit angelus“	15
1.1 Geschichte der Antiphon „Sedit angelus“	16
1.2 Die Anlage des Gesanges „Sedit angelus“	21
1.3 Der Text des Gesanges	25
1.3.1 ‚Sedit angelus‘ und ‚Recordamini‘	25
1.3.2 Der Vers ‚Crucifixum in carne‘	27
1.4 Melodie der Prozessionsantiphon ‚Sedit angelus‘	29
1.4.1 Die Melodie der Antiphon	32
1.4.2 Die Melodie des Verses	42
1.4.3 Folgerungen	45
1.5 Der Tropus ‚Crucifixum in carne‘	47
1.6 Exkurs: Frühe mehrstimmige Bearbeitungen	48
2 Notre Dame	51
2.1 Prozessionsorgana im ‚Magnus liber‘	54
2.1.1 Die Rubriken der Brüsseler Prozessionalien	55
2.1.2 Rubriken in PBN lat. 10482	56
2.1.3 Folgerungen	58
2.2 Osterprozessionen in Paris	59
2.2.1 Die Osterprozession an Notre Dame	59
2.2.2 Die Osterprozession in Pariser Klosterkirchen	62
2.2.3 Die Prozession in der österlichen Zeit	63
2.2.4 Organale Aufführungspraxis	64
2.2.5 Exkurs A. Der Vers ‚Et respicientes‘	65
2.3 Beschreibung des zweistimmigen Organum	70
2.3.1 Rhythmisierung	70

2.3.2	Bau des Discantusteils	75
2.3.3	Anlage des organalen Anfangs	78
2.3.4	Vergleich der Fassungen P ₁ und P ₂	85
2.3.5	Exkurs B. Das Basler Fragment	94
2.4	Die Einordnung der Prozessionsorgana	95
2.4.1	Die Handschrift Florenz	95
2.4.2	Die Handschrift Wolfenbüttel, Helmst. 1099 (W ₂)	96
2.5	Besonderheiten der Prozessionsorgana	99
2.5.1	Prozessionsorgana mit Klauseln	99
2.5.2	Prozessionsorgana ohne Klauseln	101
2.6	Transposition	109
2.6.1	Die Transposition des Organum ‚Crucifixum‘	111
2.6.2	Die transponierten Organa M 12, M 13, M 22 und M 28	113
2.6.3	Folgerungen	116
2.7	Zusammenfassung	117
3	Weiterleben des Organum ‚Crucifixum‘	119
3.1	Zur Geschichte der Stadt Erfurt	120
3.1.1	Die Hauptkirchen	120
3.2	Das einstimmige ‚Crucifixum‘ in Erfurt	122
3.2.1	Die liturgische Tradition des Verses ‚Crucifixum in carne‘	122
3.2.2	Die Melodieversionen des ‚Crucifixum‘ in Erfurt	127
3.3	Das Organum ‚Crucifixum‘ in Erfurt	134
3.3.1	Der Beginn der Erfurter Überlieferung des Notre-Dame-Organum ‚Crucifixum in carne‘	134
3.3.2	Die Notation des Organum ‚Crucifixum in carne‘ in den Erfurter Handschriften	139
3.3.3	Rhythmisierung und Aufführung	156
3.3.4	Die Tradition der mehrstimmigen Ausführung an den Kirchen St. Marien und St. Severi	168
3.4	Mehrstimmige Musik am Erfurter Dom	169
3.5	Zusammenfassung	174
II		181
A	Quellen	183
A.1	Quellen zur liturgischen Einstimmigkeit in Paris	183
A.1.1	Zusammenstellung der Handschriften aus Paris	183
A.1.2	Bemerkungen zu einigen Handschriften	185
A.2	Handschriften aus dem deutschen Bereich	190
A.2.1	Handschriften mit Bezug zu den Erfurter Kirchen St. Marien und St. Severi	190

	3
A.2.2 Vergleichshandschriften	197
A.2.3 Das Skriptorium im Erfurter Neuwerkskloster	200
B Das mehrstimmige ‚Crucifixum‘ in Europa	205
B.1 England	205
B.2 Italien	209
B.3 Deutschland	215
Abkürzungsverzeichnis	219
Literaturverzeichnis	223
Index	237

Vorwort

Bereits in meiner Schulzeit hatte ich die ersten Kontakte mit mittelalterlicher Musik. Das Singen des Chorals bei den Benediktinern in Augsburg weckte die Neugier an der Musikgeschichte des hohen Mittelalters. Während des musikwissenschaftlichen Studiums erfuhr meine Beschäftigung mit der mehrstimmigen Musik des 10. bis 13. Jahrhunderts – und freilich darüber hinaus – ihre solide Grundlage in den Seminaren meines verehrten Lehrers Professor Dr. Theodor Göllner und durch das Singen im Mittelalter-Ensemble *Schola Vocalis* (Leitung: Fred Büttner).

Nach längerer Auseinandersetzung mit dem Organum *Crucifixum in carne* glückte mir im Herbst 1987 die Auffindung einer bis dahin unbekannten Quelle dieses Stückes. Damit war auch das Thema meiner Dissertation gestellt, die im Jahr 1990 von der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommen wurde. Das vorliegende Buch ist die leicht umgearbeitete Fassung der eingereichten Arbeit. Eine kleine Anthologie anderer mehrstimmiger *Crucifixum-in-carne*-Bearbeitungen des 13. bis 16. Jahrhunderts aus England, Italien und Deutschland konnte noch in den Anhang aufgenommen werden.

Hier ist auch der Ort Dank zu sagen. Unter den Mitarbeitern der zahlreichen europäischen Bibliotheken, die ich während der Arbeit an der Studie besuchte, sollen hier einige wenige besonders hervorgehoben werden: Zu allererst gilt dieser Dank Fr. Elfriede Trott vom Domarchiv Erfurt, denn ohne ihren unermüdlichen Einsatz und ihre Hilfsbereitschaft über die Grenzen des damals Erlaubten hinaus hätten die Schwierigkeiten, die sich aus der Lage der Quellen im Bereich der früheren DDR ergaben, nicht überwunden werden können. Vom Leiter des Archivs, Herrn Dr. Josef Pilvousek kamen nicht wenige nützliche Ratschläge. Außerdem sei hier Herrn Chorregenten Rainer Hilkenbach in Kiedrich und Herrn Domkapellmeister Matthias Breitschaft in Mainz ganz herzlich gedankt. Sie ermöglichten mir ganz unbürokratisch fotografische Aufnahmen aus den dort befindlichen Handschriften. Direkte Informationen kamen von Herrn Prof. Dr. Hansjakob Becker in Mainz, Prof. Dr. Craig Wright in New Haven, Prof. Dr. John D. Bergsagel in Kopenhagen und Herrn Dr. Reinhold Schlötterer in München. Ferner danke ich meinen Freunden und Kollegen, namentlich Herrn Dr. Friedhelm Brusniak, Augsburg, der mich auf den Gegenstand *Crucifixum in carne* aufmerksam gemacht hatte, außerdem Dr. Fred Büttner und Dr. Bernhold Schmid, die die Studie von Anfang an mit Rat und Tat unterstützten. Herr Professor Dr. Theodor Göllner betreute die Arbeit in einer angenehm großzügigen Weise und begleitete die einzelnen Stadien seit ihrem Beginn mit großem Interesse. Für die Aufnahme des

Buches in die Reihe der *Münchner Veröffentlichungen* sei ihm besonders herzlich gedankt. Herr Dr. Hans Schneider, Tutzing ließ dankenswerterweise dem Band die notwendige verlegerische Betreuung zukommen. Zuletzt gebührt ein ganz eigener Dank meiner lieben Frau Ingrid Lampe, die es mit ihrer Geduld ermöglichte, daß diese Druckfassung nur wenige Tage nach der Geburt unseres Sohnes Jakob Leonhart abgeschlossen werden konnte. Den beiden und meinen Eltern sei das Buch gewidmet.

Vorbemerkung

Von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen erscheinen die Notenbeispiele in dieser Arbeit in der Handschrift des Verfassers. Es sind diplomatische Nachschriften der originalen Aufzeichnungen. Glücklicherweise bedarf dieses Verfahren heute keiner besonderen Begründung mehr. Es sei aber angemerkt, daß das Nachahmen des mittelalterlichen Schreibprozesses manche aufschlußreiche Erkenntnisse brachte und zu einer vorzüglichen Genauigkeit im Umgang mit den musikalischen Quellen führt. Daneben galt es, ein wenig von der Ästhetik der Manuskripte anzudeuten.

Die längeren Stücke sind aus Platzgründen meist ohne Rücksicht auf Zeilen- und Seitenwechsel geschrieben. Wo es jedoch notwendig erschien, sind die originalen Umbrüche kenntlich gemacht. In diesen Fällen erscheinen dann auch zu Beginn einer neuen Zeile Schlüssel und Vorzeichen eingeklammert, um zu zeigen, daß sich diese nicht in der Vorlage finden.

Abbreviaturen im Text sind in der Regel aufgelöst, um die Lesbarkeit zu gewährleisten. Sie wurden jedoch übernommen, wenn es mir notwendig schien, ein möglichst originales Bild zu geben.

Längere lateinische Texte wurden durchgehend übersetzt und dem Original in einer zweiten Spalte gegenübergestellt. Um das Druckbild aber nicht über Gebühr mit solchen Spalten zu belasten, erscheint bei kürzeren lateinischen Texten die Übersetzung in einer Fußnote. Bei häufigerem Auftreten gleicher oder ähnlicher Formulierungen unterblieb eine Übersetzung ganz. In diesen Fällen ist der Sinn unschwer aus dem erörternden Text zu erkennen.

Einleitung

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war es für die Mediävistik des noch jungen Faches Musikwissenschaft eine vordringliche Aufgabe, Quellen mit mehrstimmiger Musik des Mittelalters bekanntzumachen. Lange Zeit waren nur sehr wenige Musikstücke veröffentlicht. Als Friedrich Ludwig 1930 in seinem Beitrag *Die Organa der Notre-Dame-Schule* im *Handbuch der Musikgeschichte* von Guido Adler¹ die wenigen – kaum ein Dutzend zählenden – Veröffentlichungen von Organa der Notre-Dame-Kunst aufzählte, konnte er darunter jedoch bereits das zweistimmige Organum *Crucifixum in carne* nennen.² Wie es zu der Publikation des Organum gekommen war, ist ein wissenschaftsgeschichtlich aufschlußreicher Vorgang, über den ich hier kurz berichte:

Peter Wagner hatte in seiner *Geschichte der Messe* kurz über das Eindringen der Mehrstimmigkeit in die Musik Deutschlands im 13. Jahrhundert geschrieben und dabei „Gesangbücher“ des 15. und 16. Jahrhunderts aus süddeutschen Klöstern genannt, die „der Mehrstimmigkeit nur ganz geringen Raum“ einräumen „(z. B. Cod. Pm 15 und 16 in Karlsruhe)“.³ Pm 15 enthält jedoch keine mehrstimmigen Stücke. Auf diese Tatsache wurde Wagner von Friedrich Ludwig in AfMw 5, 1923 mit deutlicher Schärfe hingewiesen.⁴ Um Belege für seine Angaben zu beizubringen, veröffentlichte Wagner daraufhin in AfMw 6, 1924 das zweistimmige Organum *Crucifixum in carne* aus der Handschrift Karlsruhe St. Peter perg. 16.⁵ Dabei übersah er, daß sich Ludwigs Angabe gar nicht auf diese Handschrift, sondern auf St. Peter perg. 15 bezogen hatte.

Außerdem hielt Wagner das *Crucifixum in carne* für einen Alleluia-Vers zur Liturgie des Karsamstages.⁶ Dies führte zu einer kontrovers geführten Diskussion zwischen Wagner, Ludwig und Jacques Handschin. Während Handschin „die liturgische Seite der von Wagner mitgeteilten Version des *Crucifixum*“ „besonders interessant“ fand, „da hier durch Voranstellung eines ‚Alleluia‘ zum Versus alleluaticus gemacht wurde, was eigentlich der Versus eines Responsorius ist“⁷, korrigierte Ludwig die nicht zutreffenden Angaben Wagners. Das Organum

¹Ludwig 1930, S. 214–231.

²Ludwig 1930, S. 214.

³Wagner, *Geschichte der Messe*, I. Teil, S. 27, Anm. 1.

⁴Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, S. 302, Anm. 2 zur vorherigen Seite.

⁵Wagner, *Zu den liturgischen Organa*, S. 54.

⁶Wagner, *Zu den liturgischen Organa*, S. 54 f.

⁷Handschin, *Zu den „Quellen der Motetten ältesten Stils“*, S. 247 f.

gehöre zum Ostertag und das Alleluia zum Vers des vorausgehenden einstimmigen Gesangs.⁸ Wagner revidierte daraufhin seine Aussagen und fügte eine detaillierte Untersuchung hinzu.⁹ Die Diskussion fand damals ihren Abschluß durch die Veröffentlichung von Übertragungsversuchen der Organum-Versionen in F und W₂ durch Handschin.¹⁰ Bei seinen Aufenthalten in Erfurt¹¹ scheint sich Handschin weiter mit dem *Crucifixum in carne* beschäftigt zu haben. Diesen Schluß lassen jedenfalls einige Notizen im Nachlaß zu, der sich im musikwissenschaftlichen Institut der Universität Erlangen befindet.¹² Wahrscheinlich hinderte der zweite Weltkrieg und die anschließende Teilung Deutschlands Handschin daran, seine Studien zu dem Gesang weiter zu führen.

Erst als Georg Paul Köllner 1962/63 eine weitere – von ihm im Archiv des Mainzer Domchores aufgefundene – Quelle zum *Crucifixum in carne* veröffentlichte, kam das Organum wieder ins Blickfeld musikwissenschaftlicher Forschung.¹³ 1967 zitierte Fritz Reckow die Mainzer Version in seiner Dissertation über den Musiktraktat des Anonymus 4, um an ihr den Niedergang des „komplizierten Organum-Rhythmus vor und um 1300“ zu illustrieren.¹⁴

In den Jahren 1962 bis 1967 publizierte Heinrich Husmann eine Reihe von Aufsätzen, die der Notre-Dame-Schule gewidmet sind.¹⁵ Als einer der ersten wandte er sich darin Fragen der liturgischen Einordnung der Organa – darunter auch das *Crucifixum in carne* – an der Pariser Kathedrale zu. Husmanns Forschungen und Theorien wurden allerdings in neuerer Zeit von verschiedenen Seiten als zum Teil nicht haltbar zurückgewiesen. Seine Äußerungen zu Prozessionsorgana werden im Notre-Dame-Kapitel dieser Arbeit diskutiert.

Im Rahmen des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses fand 1974 in Berlin ein Symposium mit dem Thema „*Peripherie*“ und „*Zentrum*“ in der *Geschichte der ein- und mehrstimmigen Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts* statt.¹⁶ Dabei beschäftigten sich nicht wenige Referenten mit dem zweistimmigen Organum *Crucifixum in carne*.¹⁷ Wulf Arlt stellte in seinem Beitrag *Die mehrstimmi-*

⁸Ludwig, Nochmals „Zu den liturgischen Organa“, S. 245 f. In der Karlsruher Handschrift geht dem Organum das einstimmige *Sedit angelus* voraus, dessen Vers *Crucifixum in carne* ist. Das genannte ‚Alleluia‘ ist lediglich der Abschluß der vor dem Vers endenden Repetenda.

⁹Wagner, Zum Organum *Crucifixum in Carne*, S. 401–406.

¹⁰Handschin, Zum *Crucifixum in carne*, S. 157–166.

¹¹Handschin, *Erfordensia* I, S. 97 f.

¹²Für die Möglichkeit, das Material einsehen zu dürfen, danke ich Herrn Prof. Dr. Karlheinz Schlager ganz herzlich.

¹³Köllner, Eine Mainzer Choralhandschrift des 15. Jahrhunderts als Quelle zum „*Crucifixum in carne*“, S. 208–212. Die Dissertation Köllners, *Der Accentus Moguntinus*, Mainz 1950, in der die Handschrift bereits erwähnt ist (S. 80), blieb ungedruckt.

¹⁴Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4, S. 54.

¹⁵Siehe Husmann im Literaturverzeichnis.

¹⁶Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974, S. 15–170.

¹⁷Arlt, Die mehrstimmigen Sätze der Handschrift Madrid, S. 25–47; Reckow, Das ‚*Crucifixum in carne*‘ in P₁, S. 48–53; ders., 7 Punkte zur ‚*Crucifixum*‘-Analyse, S. 79 f.; Arlt, 6 Punkte zur ‚*Crucifixum*‘-Diskussion, S. 80–82; Treitler, 3 Punkte zur ‚*Crucifixum*‘-Diskussion, S. 82 f.; Flotzin-

gen Sätze der Handschrift Madrid, Biblioteca Nacional, MS. 19421 (*Mad*), insbesondere das ‚*Crucifixum in carne*‘ drei von einander abweichende Überlieferungen in einen Zusammenhang:

- Madrid, Biblioteca Nacional, MS. 19421, fol. 118 (= *Mad*),
- Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS. Pluteus 29.1, fol. 70'/71' (= *P*₁),
- Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS. Pluteus 29.1, fol. 71/71' (= *P*₂). Diese Version findet sich auch in Wolfenbüttel, Herzog- August-Bibliothek, Cod. Helmstedt 1099 (1206), fol. 87'.¹⁸

Zu der als *P*₂ bezeichneten Überlieferung waren zum Zeitpunkt des Kongresses zwei weitere, dem 14. und 15. Jahrhundert zugewiesene deutsche Aufzeichnungen bekannt gewesen:

- Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, St. Peter perg. 16, fol. 73 (= *K*) und
- Mainz, DomchorArchiv, MS. ohne Sign., fol. 9'/10 und 68'/69 (= *Mz*).¹⁹

Einen ziemlich umfangreichen, wenn auch nicht vollständigen Katalog von Handschriften mit den liturgisch einstimmigen Melodien der Prozessionsantiphon *Sedit angelus* einschließlich ihres Verses *Crucifixum in carne* enthält die Arbeit von Tadeusz Miazga, *Die Gesänge zur Osterprozession in den handschriftlichen Überlieferungen vom 10. bis zum 19. Jahrhundert*.²⁰ Trotz der überwältigenden Materialfülle gelang es Miazga nicht, Zusammenhänge unter den Handschriften aufzuzeigen und eine Entwicklung in der Geschichte der Prozessionsliturgie deutlich zu machen. Die Arbeit kann also nur im Sinne einer Informationshilfe benützt werden.

In den Jahren 1977 und 1987 wurden durch Friedhelm Brusniak und mich zwei bis dahin unbekannte Quellen des 14. und 17. Jahrhunderts zu *P*₂ im Domarchiv Erfurt aufgefunden. Dieses ermöglichte die Einordnung der Aufzeichnungen *K* und *Mz* in einen Erfurter Quellenkomplex, der auf eine lokale Sondertradition verweist.²¹

ger, Zur ‚*Crucifixum*‘-Diskussion, S. 83 f.

¹⁸Arlt, S. 37.

¹⁹Arlt, S. 35.

²⁰Miazga, *Die Gesänge zur Osterprozession*, bes. S. 178–180 und S. 213–232.

²¹Brusniak, Zur Überlieferung des zweistimmigen Organums *Crucifixum in carne*, S. 7–19; Körndle, *Die Erfurter liturgische Tradition*, S. 21–29. Siehe hierzu auch Kapitel 3 der vorliegenden Studie. Dort wird eine ausführliche Begründung zur Einordnung der Quelle *Mz* als Erfurter Handschrift vorgenommen. Zu den beiden Beiträgen im *Augsburger Jahrbuch* erschien im Februar 1990 noch eine Rezension von Rudolf Flotzinger in *ML* 71, S. 75. Allerdings kann hier nicht auf die polemische und sachlich nicht fundierte Kritik Flotzingers eingegangen werden.

Die amerikanische Notre-Dame-Forschung widmete sich in den letzten Jahren sehr engagiert liturgiewissenschaftlichen Fragen. Aus diesen Arbeiten sind mehrere hervorzuheben. Der noch unveröffentlichte Beitrag von Rebecca Baltzer, *Performance Practice, the Notre-Dame Calendar, and the Earliest Latin Liturgical Motets*²² behandelt die Frage, welchen Rang Feste an Notre Dame haben mußten, damit Organa gesungen werden konnten. Dabei zieht Frau Baltzer zahlreiche Rubriken aus Pariser Handschriften mit heran, die Aufführungshinweise enthalten. An diesen Aufsatz schließt dieselbe Autorin mit ihrem Artikel *How long was Notre-Dame Organum Performed* an, der sich in der Festschrift für Luther Dittmer findet²³. Im Herbst 1989 legte Craig Wright mit seiner umfangreichen Studie *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500 – 1550* ein Kompendium vor, das wohl zu einem neuen Standardwerk für die Mittelalterforschung werden wird.

Die vorliegenden Untersuchungen werden sich in erster Linie mit der Fassung P₂ des Organum beschäftigen. Die Voraussetzung für das Organum bildeten jedoch die liturgische Situation und die bereits mehrere hundert Jahre alte einstimmige Melodie des zur Antiphon *Sedit angelus* gehörigen Verses *Crucifixum in carne*. Deswegen wird im ersten Kapitel diese einstimmige Antiphon *Sedit angelus* mit ihren Versen untersucht werden. Wie beeinflusste der liturgische Kontext die Entstehung und Entwicklung des Gesanges, wie sind Text und Melodie gebaut und welche Herkunft kann eruiert werden?

Das zweite Kapitel behandelt die Einbindung des Gesanges in die Liturgie von Notre Dame in Paris nach Handschriften der Kathedrale, die die einstimmige Melodie überliefern. Wie war der Ablauf der Prozession? Warum sind in der Handschrift Florenz zwei unterschiedliche Versionen des Organum aufgezeichnet? Wie ist das Verhältnis zu anderen Prozessionsorgana? Wann und wie lange wurden diese Organa gesungen? Die Beantwortung dieser Fragen führt in zahlreiche Einzelprobleme hinein, die in ausführlicheren Exkursen erörtert werden. Am Ende dieses Kapitels steht eine genaue musikalische Beschreibung hinsichtlich Rhythmisierung, Bau und klanglicher Anlage des Organum, sowie eine Untersuchung seiner Transposition.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit dem Weiterleben des Organum *Crucifixum in carne* in der thüringischen Stadt Erfurt seit dem Ende des 14. Jahrhunderts. In welchen Handschriften ist es überliefert, wo sind diese entstanden, wo waren sie in Gebrauch? Wie konnte dieses Notre-Dame-Organum nach Erfurt gelangen? Eingehend wird die Einbindung des in Erfurt neuen Organum in den liturgischen Zusammenhang dargestellt. Wie ist das Verhältnis zu den einstimmigen Versionen des Verses? Zuletzt soll auf die Ausführung des Organum in Erfurt eingegangen werden. Gab es außer dem *Crucifixum* andere mehrstimmige Stücke?

²²Es handelt sich um ein Referat, das bei dem Wolfenbütteler Symposion *Das Ercignis Notre Dame* 1985 vorgetragen wurde. Die Beiträge des Symposions werden von Wulf Arlt und Fritz Reckow herausgegeben und voraussichtlich 1992 erscheinen. Ich danke Herrn Prof. Reckow für die Überlassung des Baltzer-Referates in der Manuskriptfassung.

²³Baltzer, *How long was Notre-Dame Organum Performed*, S. 118–143.

Anhang A. bringt ein Verzeichnis der verwendeten Handschriften nebst einem ausführlichen Kommentar, in Anhang B. können noch ausgewählte Beispiele mehrstimmiger *Crucifixum*-Bearbeitungen erörtert werden.

In seiner Dissertation *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters* setzte sich Theodor Göllner ausführlich mit einer mehrstimmigen Praxis auseinander, die noch im späten Mittelalter auf deutschem Boden ausgeübt wurde.²⁴ Die Musikforschung war bisher auch mit Gewißheit davon ausgegangen, daß diese, „am Anfang des 16. Jahrhunderts durch ganz Europa verbreiteten Werke mensuraler mehrstimmiger Gregorianik [...] den Ausklang der mit ihnen tausendjährigen Geschichte des Organums [bilden], das nunmehr endgültig dem komplizierten polyphonen Stil Platz macht.“²⁵ Mit dem Nachweis der Aufführungs-Tradition eines Notre-Dame-Organum in Erfurt bis über das 17. Jahrhundert hinaus dürfte ein neuer Aspekt zu den Forschungen Göllners und anderer hinzukommen.

²⁴Göllner, *Formen*, S. 11.

²⁵Husmann, *Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule*, S. 35.

Teil I

Kapitel 1

Die Prozessionsantiphon „Sedit angelus“

Als sich in der Zeit vor und um 1200 an der Pariser Kathedralkirche Notre Dame ein Repertoire von mehrstimmigen Gesängen zum Kirchenjahr herausbildete, entstanden dabei zunächst zweistimmige Organa zu Messe und Offizium, aber auch zu Prozessionen. Diese sind im *Magnus liber* überliefert, den, wie der englische Anonymus 4¹ berichtet, Magister Leoninus angelegt hat. Zu den Gesängen, die schon in dieser frühen Zeit zweistimmig bearbeitet wurden, zählt auch der Vers *Crucifixum in carne*, der zu der Antiphon *Sedit angelus* gehört.² Die großen Notre-Dame-Handschriften F und W₂ überliefern (fol. 70r–70v bzw. fol. 87v) annähernd übereinstimmend zweimal eine zweistimmige Version dieses Gesangs (= P₂). Daneben läßt sich in F noch ein weiteres – ebenfalls zweistimmiges – *Crucifixum in carne* (= P₁) finden (fol. 70v–71r). Ob sich aus diesem recht ungewöhnlichen Umstand Folgerungen für die Bedeutung des Stückes und seine Stellung innerhalb der Notre-Dame-Mehrstimmigkeit ableiten lassen, vermochten die Teilnehmer des in der Einleitung erwähnten Berliner Symposions nur vage zu klären, auch, ob P₁ oder P₂ älter sei.³ P₁ darf als Unikum angesehen werden, ebenso die anderen organalen Bearbeitungen in Cambridge, Madrid, Chartres und Pürglitz.⁴ Zu P₂ existieren außer den beiden genannten Quellen noch weitere vier Aufzeichnungen in Erfurt (Domarchiv, Lit. 6a und Lit. 11), Karlsruhe und Mainz.

Wie alle Organa des *Magnus Liber* ist auch das *Crucifixum in carne* über einer Melodie gebaut, die der liturgischen Einstimmigkeit entnommen ist. Bekanntlich wurden von den Musikern an Notre Dame nur die solistischen Teile eines Gesanges durch mehrstimmige Bearbeitung hervorgehoben, die chorischen Teile dagegen weiterhin einstimmig ausgeführt. Demnach darf man umgekehrt davon ausgehen, daß die mehrstimmig überlieferten Abschnitte in einer früheren Zeit einem Solisten vorbehalten gewesen waren, und die Teile, die nicht mehrstimmig im *Magnus liber* vorliegen, immer vom ganzen Chor gesungen wurden. Also war *Crucifixum in carne* ursprünglich ein solistisch gesungener Vers, das Hauptstück *Sedit*

¹Reckow, Anonymus 4, Teil I, S. 46, 7.

²CAO Vol. III, S. 472. LR, S. 76 und S. 170; auch: Ludwig, „Nochmals zu den liturgischen Organa“, S. 245 f.

³KGB Berlin 1974, S. 53–58, S. 79–84, S. 92–94.

⁴KGB Berlin 1974, S. 37.

angelus unterlag chorischer Ausführung. Die in den meisten Quellen übliche Bezeichnung ‚Antiphon‘ für dieses Hauptstück impliziert aber in erster Linie eine chorisch-alternierende Ausführung der Verse. Im folgenden soll deshalb durch eine Untersuchung des einstimmigen Gesanges *Sedit angelus* versucht werden, den Widerspruch aufzulösen, der sich daraus zu ergeben scheint.

1.1 Anmerkungen zur Geschichte der Antiphon „Sedit angelus“

Von frühesten Zeiten an (belegbar für das 4./5. Jahrhundert) bildeten Prozessionen einen wichtigen Bestandteil der Liturgiefeier.⁵ Sie waren gedacht als Nachbildung der Wege des Herrn und fanden schon bald eine herausragende Stellung in den Gottesdiensten der Karwoche.⁶ In der altrömischen Liturgie bildete sich aus der Tauffeier, bei der die neuen Christen in die Gemeinde aufgenommen wurden, eine jährliche Erinnerungsfeier heraus, „an der sich neben den früher Getauften auch die Neophyten der Osternacht beteiligten [.] Sie] spielte sich in den Tagen der Osterwoche als Vesper ab, die in die Form einer Prozession innerhalb des Lateranbezirkes gekleidet war.“⁷ Bruno Stäblein hat diese altrömische Vesper in *Monumenta Monodica* 2⁸ ausführlich beschrieben. Zur Übersicht seien hier nochmals die Gesänge der Vesper des Ostersonntags wiedergegeben:⁹

[Ad vesp.]

In Xpisti Nomine Incipit uespera. Conuenientes cum episcopis et diaconibus Ad locum crucifixi. Incipiunt Kyrie. Et ueniunt ante altare. Finito Kyrie dicit primicerius

[Bei der Vesper]

In Christi Namen beginnt die Vesper. Man kommt mit den Bischöfen und Diakonen an der Stelle des Kreuzes zusammen. Man beginnt das Kyrie und kommt zum Altar. Nach dem Kyrie spricht (singt) der Primicerius [...]

Ant. Alleluia, Ps. Dicit d[omi]n[u]s, euouae

[Ant.] Alleluia, [Ps.] Confitebor, Euouae

All. V. Dominus regnauit decorem, V. Parata sedes,

V. Eleuauerunt, [A]lleluia

Ant. Alleluia, [Ps.] Beatus uir qui

All. [V.] Pascha [V.] Epulemur, A[ll]e[l]u[i]a

[Ant.] Clito euntes, [V.] Ecce procedet uos

⁵Miazga, Die Gesänge zur Osterprozession, S. 1 f. Bailey, The Ceremonies, S. 8-10 und S. 137-163, bes. 164-174. Weitestgehend identisch mit: Bailey, The Processions, S. XIII-XV, S. 79-92 und S. 93-98.

⁶Bailey, The Ceremonies, S. 178. Bailey, The Processions, S. 101.

⁷Stäblein, Schriftbild S. 116.

⁸Stäblein, Monumenta Monodica 2, S. 84*-140*.

⁹Stäblein, Monumenta Monodica 2, S. 647 f. und S. 524-528.

[Ant.] [I]n die resurrectionis
 [Ant.] Alleluia, [Ps.] Laudate pueri, Euouae
 All. [V.] O Kirioc, [V.] Ke gar estereocsen,
 [A][ll]e[l]u[i]a
 [Ant.] Venite et uidete, [V.] Surrexit enim sicut
 [Ant.] [V]idi aquam egredientem
 [Ant.] Alleluia, [Ps.] In exitu israhel, Euouae
 All. [V.] Venite exultemus, [V.] Preoccupemus faciem, Alleluia
 [Ant.] Scio quod hiesum, [V.] Magnificat

Diesen Ordnungen stellte Stäblein in seinem *Schriftbild der einstimmigen Musik*¹⁰ eine englische Version aus Exeter gegenüber, um zu zeigen, wie sich die Prozession nach mehreren Jahrhunderten verändert hatte:

„Die großen Alleluia mit zum Teil griechischen Versen sind weggefallen und damit die eigentlichen Prunkstücke. Aber auch als Prozessionsgesänge von einer Station zur anderen fungieren statt der typisch alt-römischen Antiphonen, vor allem des *In die resurrectionis*, nun zwei andere große Antiphonen: das G-modale *Sedit angelus* mit seinem dramatisierenden Text (fol. 77v) und das d-modale *Christus resurgens*, hier, was nicht selten ist, mit dem Vers *Dicant nunc Iudaei*. Diese beiden großen Antiphonen, die in Rom selber unbekannt waren, sind ihrem melodischen Stil nach ungregorianisch; sie könnten eher altgallikanischen Ursprungs sein.“¹¹

Das *Sedit angelus* war ganz offenbar ziemlich verbreitet. Dies ist aus der Fülle der Quellen ersichtlich, in denen es überliefert ist. Meistens tritt es mit Versen auf. Deren einer kann *Crucifixum in carne* sein. Als häufige Alternative findet sich der Vers *Recordamini*.¹² In den späteren Quellen – grundsätzlich nicht allerdings im französischen Bereich – erscheinen meist beide gemeinsam. Aber auch die frühesten erhaltenen Handschriften, die erstmals die Melodien in Neumen wiedergeben, enthalten diese Prozessionsgesänge, z. B.:¹³

¹⁰Stäblein, *Schriftbild* S. 116–118.

¹¹Stäblein, *Schriftbild*, S. 116.

¹²Stäblein, *Schriftbild*, S. 118, Fußn. 13.

¹³Ich stütze mich hier auf die Handschriften, die in der *Paléographie Musicale* ediert sind, außerdem auf Mikrofilme des Musikwissenschaftlichen Institutes München.

1. Handschriften mit St. Galler Neumen

- St. Gallen 339¹⁴ (Graduale, Anfang 11. Jh.),
- Einsiedeln 121¹⁵ (nach 934),
- St. Gallen 391 (Offiziumsantiphonale, geschrieben zwischen 986 und 1011 vom Mönch Hartker)¹⁶.

2. Handschriften mit aquitanischen Neumen

- Paris, Bibl. nat., lat. 1121 (Saint Martial, 11. Jh.)
- Paris, Bibl. nat., lat. 903 (Graduale aus Saint Yrieix¹⁷)

3. Handschriften mit Metzger Neumen

- Laon, Bibliothek, Cod. 239 (Graduale, geschrieben um 930)¹⁸
- Graz, Universitätsbibliothek 807¹⁹ (vermutlich aus Klosterneuburg²⁰, 12. Jahrhundert).

4. Handschriften aus Italien (Beneventer und Bologneser Neumen)

- Rom, Biblioteca Angelica, MS 123 (Bologna 11. Jh.)
- Benevent, Biblioteca Capitolare, Cod. V.21 (12. Jh.)

Gegenüber der römischen Liturgie, in der die Prozession in der Vesper des Ostersonntags stattgefunden hatte, sind in diesen jüngeren Quellen Änderungen hinsichtlich des Zeitpunktes zu beobachten, an dem die Prozession abgehalten werden sollte. So sind in St. Gallen 339 (fol. 75r–75v) die Gesänge vor der Messe angeordnet:

DOMINICA S[AN]C[T]A PASCAE	Am Heiligen Ostersonntag zur Prozes-
AD PROCESSIONEM.	sion. [...]

In die resurrectionis meae

Vidi aquam egredientem (mit Tropus *Quem queritis*)

Surrexit enim

Sedit angelus

✠ *Recordamini*

✠ *Crucifixum in carne*

¹⁴PalMus I.

¹⁵PalMus IV. Da sich in dieser Quelle die Prozession nicht im Gradualteil befindet, kann man sie sich durchaus noch zur Vesper gehörig vorstellen.

¹⁶PalMus Ser. 2, I. Zur Datierung dieser und der anderen genannten Handschriften zuletzt: Agustoni, Gregorianischer Choral, S. 219–221.

¹⁷PalMus XIII.

¹⁸PalMus X.

¹⁹PalMus XIX.

²⁰Hierzu Stäblein, Schriftbild, S. 192, Fußn. 1.

Die Handschrift St. Gallen 391 überliefert auf S. 231–37 und S. 232–38²¹ eine damit völlig übereinstimmende Anordnung. In St. Gallen 339 schließt sich unmittelbar die Rubrik *In die ad missam* mit dem Introitus *Resurrexi et adhuc tecum sum* an. Dadurch wird die Stellung der Prozession vor der Messe angezeigt.

Auch die Handschrift Einsiedeln 121 bringt auf S. 391–394²² die Prozession des Ostersonntags (und der ganzen Osterzeit):²³

ANT[IPHONA] AD PROCESSIONE[M]
INFRA PASCHA

Antiphon zur Prozession innerhalb der Osterzeit [...]

Surrexit enim
In die resurrectionis meae
Vidi aquam egredientem
Sedit angelus
¶ Crucifixum dominum
¶ Recordamini
Cum rex gloriae

In Graz UB 807 tritt mit der ersten Rubrik der Taufbrunnen als weiterer liturgischer Ort dazu (fol. 101v–103r):

AD FONTES
Vidi aquam egredientem
In die resurrectionis mee
Cum rex glorie
Salve festa dies
Sedit angelus
Crucifixum in carne
Recordamini

Diese Beispiele veranschaulichen, daß das Repertoire der Gesänge zur Asperensionsprozession generell identisch war – in Graz UB ist lediglich der Prozessionshymnus *Salve festa dies* hinzugekommen. Die Reihenfolge konnte jedoch durchaus variieren. Eine Ausnahme zeigt noch die Handschrift Paris, Bibl. Nat., lat. 903 (Graduale von Saint Yrieix, 11. Jh.). Hier findet die Prozession am Karsamstag nach der Sext statt.²⁴ Auf Fol. 73r gibt eine Rubrik den Hinweis *QUIA ITA IV-BET ROMAN[US] ORDO* (weil es so die römische Ordnung vorschreibt). Die Gesänge (für die gesamte österliche Zeit) waren wie folgt (fol. 73r–75v):

²¹Seitenzählung nach PalMus Ser. 2, I.

²²Seitenzählung nach PalMus IV.

²³Zur Textvariante *Crucifixum dominum*: Hesbert, CAO III, S. 472.

²⁴Hierzu: Jungmann, Die Vorverlegung der Ostervigil, S. 48–54.

PER TOTA[M] RESURRECTIONE[M]
 ANT[IPHONA] [AD] P[RO]CESSION[EM]
 A VIDI AQUAM
 A IN DIE resurrectionis mee
 A VESPERE sabbati
 A STETIT Angelus
 ℣ Crucifixum in carne
 A VENIT maria magdalena
 A ANGELUS domini descendit
 A XPISTUS resurgens
 ℣ DICANT nunc iudei
 A EGO SUM alfa
 ℣ Ego sum vestra redemptio
 A LONGO contritus
 A CUM REX glorie
 A LAPIDEM quem reprobauerunt
 A SURGENS dominus
 A POSTQUAM surrexit

Sehr ausführlich war die Prozession im aquitanischen Bereich. Die Handschrift PBN lat. 1121 enthält die Gesänge und Rubriken (fol. 153r – 155v), aus denen eine liturgische Plazierung vor der Messe hervorgeht. Es sind auch alle Gesänge enthalten, die bereits in den oben besprochenen St. Galler Quellen vertreten waren.²⁵

ANTIPHONA IN PASCHA PROCESSIONALES
 A Vidi aquam
 A In die resurrectionis
 A Lapidem quem
 A Vespere sabbati
 A Sedit angelus
 A Surgens Dominus
 A Surrexit enim sicut
 A Surrexit pastor bonus
 A Christus resurgens
 ℣ Dicant nunc iudei
 A Dum fabricator
 A O admirabile precum
 A Cum rex glorie
 A O crux admirabile
Sci die pasche ad communicandum

Die Unterschiede, die hier sichtbar werden, können monastische, lokale oder regionale Ursachen haben, sollen aber in diesem Zusammenhang nicht weiter be-

²⁵McGee, *The Liturgical Placements*, S. 7

handelt werden.²⁶ Beachtenswert erscheint immerhin, daß man im Gegensatz zu der von Stäblein herangezogenen englischen Quelle die Antiphon *In die resurrectionis* in den genannten kontinentalen Handschriften finden kann.

1.2 Die Anlage des Gesanges „*Sedit angelus*“

Der Text des als Antiphon bezeichneten *Sedit angelus* lautet in der Form, die sich am häufigsten in den Quellen finden läßt, folgendermaßen:²⁷

„*Sedit angelus ad sepulchrum domini stola claritatis coopertus, videntes eum mulieres nimio terrore perterritae astiterunt a longe. Tunc locutus est angelus & dixit eis. Nolite metuere dico vobis quia ille quem queritis mortuum iam vivit et vita hominum cum eo surrexit, alleluia.*“

[V] *Crucifixum in carne laudate et sepultum propter nos glorificate resurgentemque a morte adorete.*

[V] *Recordamini quomodo predixit quia oportet filium hominis crucifigi & tertia die a morte suscitari.*“

„Ein Engel saß beim Grab des Herrn, mit einem Umhang der Klarheit bekleidet. Als ihn die Frauen sahen, blieben sie allzusehr erschreckt in großer Entfernung stehen. Da sprach der Engel und sagte zu ihnen: Fürchtet euch nicht, denn ich sage euch, daß der, den ihr als Toten sucht, lebt, und das Leben der Menschen erstand mit ihm. Alleluia.“

[V] Den im Fleisch Gekreuzigten lobt und den für uns Begrabenen verherrlicht und den vom Tod Auferstehenden betet an.

[V] Gedenkt daran, was er vorhergesagt hat, daß der Menschensohn gekreuzigt und am dritten Tag vom Tod auferstehen mußte.“

Auf den ersten Blick entspricht die vorliegende Anlage der Form einer Antiphon mit zwei Versen. Als solche weisen die Bezeichnungen in den Handschriften das *Sedit angelus* aus. In einigen Quellen²⁸ zeigt jedoch ein jeweils nach den Versen eingetragenes *Nolite* die Wiederholung dieses Abschnittes bis zum Alleluia an. Damit entspräche die Form des Gesanges eher einem Responsorium, bei dem jeweils nach dem Vers – bzw. nach den Versen – die Repetenda und nicht das ganze Responsum wiederholt wird. Wie läßt sich dieser Widerspruch erklären?

²⁶Hierzu auch: Ludwig, Nochmals „Zu den liturgischen Organa“, S. 245 f. Handschin, Zu den „Quellen der Motetten ältesten Stils“, S. 247 f.

²⁷Hesbert, CAO III, S. 472. Dort finden sich auch die Textvarianten aufgelistet. Beim ersten Vers *Crucifixum* wurde von mir „de morte“ durch „a morte“ ersetzt, da dies in den deutschen Handschriften mit musikalischer Notation häufiger ist.

²⁸Hier zitiert nach Einsiedeln 121.

Stäblein nennt das *Sedit angelus* ganz einfach Antiphon bzw. Responsorium²⁹ und weicht damit einer historischen Erklärung aus. Zwar sind die Unterschiede im formalen Bau minimal, doch bezeichnet z. B. Luigi Agustoni³⁰ diejenigen Gesänge als Antiphonen, die

„als Prozessionsgesänge wesentlich eine liturgische Handlung begleiten, dieser beigegeben und untergeordnet sind, während grundsätzlich den responsorialen Gesängen als Meditationsgesängen mit starkem Verkündigungscharakter ein ungleich größerer liturgischer Eigenwert zukommt.“³¹

Agustoni zufolge spräche auch die wenig melismatische Gestaltung des *Sedit angelus* für die Bezeichnung Antiphon. Allerdings nennt Agustoni einen anderen Gesang, der „sich der Zuweisung in eine der beiden [...] Gattungen zu widersetzen“³² scheint. Gemeint ist das Offertorium des Meßproprium, welches in der Regel als Responsorium bezeichnet wird. Mit diesem hat es auch „die reiche musikalische Ausstattung des Hauptstückes und ganz besonders der Verse sowie auch die solistische Ausführung der Verse gemeinsam.“³³ Durch seine liturgische Funktion als Begleitgesang der Gabenprozession ist es jedoch als antiphonaler Gesang ausgewiesen.

„Zweifelloos handelte es sich auch ursprünglich um einen antiphonalen Gesang, wie nicht zuletzt die Bezeichnung ‚Antiphona ad Offerendam‘ in den ältesten musikalischen Quellen beweist. Für die stilistische und aufführungstechnische Umformung in einen responsorialen Gesang ist einerseits die im feierlichen Gottesdienst immer größer werdende Ausdehnung der Gabenbereitung und andererseits die immer stärker sich herausbildende Kunst des Sologesanges verantwortlich zu machen.“ (Agustoni)³⁴

Bei *Sedit angelus* dürfte es sich demnach um einen analogen Fall handeln. Der Gesang wurde zunächst als Antiphon konzipiert und dann im Lauf der Jahrhunderte in ein Responsorium umgestaltet. Folgt man der Handschrift London (aus Exeter)³⁵, dann wurden in den frühen Zeiten zu der Antiphon *Sedit angelus* gar nicht die beiden oben angegebenen Verse gesungen, sondern sogar Psalmverse, wie im vorliegenden Fall *Laudate pueri*. Ohne Verse ist *Sedit angelus* auch in weiteren

²⁹Stäblein, Schriftbild, S. 192. Tadeusz Miazga, Die Gesänge zur Osterprozession, S. 179 f. Miazga bezeichnet den Gesang *Sedit angelus* ausschließlich von der Form her als Responsorium. Damit ignoriert er jegliche geschichtliche Entwicklung des Gesanges.

³⁰Agustoni, Gregorianischer Choral, S. 319–321.

³¹Agustoni, Gregorianischer Choral, S. 319.

³²Agustoni, Gregorianischer Choral, S. 320.

³³Ebenda.

³⁴Ebenda.

³⁵Bailey, The Ceremonies, S. 178. Bailey, The Processions, S. 101.

Handschriften überliefert, z. B. PBN lat. 1121 (aus St. Martial, s. o.). Demnach wären die Verse *Crucifixum in carne* und *Recordamini* wohl spätere Hinzufügungen. Sie entstanden vielleicht in einer Zeit, als sich der Wandel vom antiphonalen Gesang zum Responsorium aus praktischen Erwägungen heraus vollzog. Man kann also annehmen, daß diese neuen Verse von Anfang an solistisch ausgeführt wurden.

Ganz offenbar wurde der Vers *Crucifixum in carne* gelegentlich auch unabhängig von der Antiphon *Sedit angelus* eingesetzt. Im Hartker-Antiphonar (St. Gallen, Stiftsbibliothek Ms. 390)³⁶ gehört er zur Antiphon *Et recorde*, die sich unmittelbar an die Antiphon *Sedit angelus* anschließt, bei der *Recordamini* der einzige Vers ist.³⁷ In der Handschrift Berlin, Staatsbibliothek, Cod. theol. lat. 15 (aus Minden, fol. 120) ist *Crucifixum* als „Antiphona“ bezeichnet. Dazu gehört als Vers *Recordamini*. Während sich aber in diesen Fällen lediglich Varianten in der Anordnung zu manifestieren scheinen, dürfte der folgende Fall eine Besonderheit darstellen: In der Handschrift Benevent, Biblioteca Capitolare V.21 (Antiphonarium, vielleicht aus San Lupo in Benevent) ist der Vers *Crucifixum in carne* in einer Fassung als selbständige Antiphon zur Vesper des Ostertages mit folgendem Text überliefert:³⁸

„Crucifixus in carne laudemus, et sepultum propter nos glorificemus; resurgentem de morte venite adoremus, alleluia alleluia alleluia.“

„Den im Fleisch Gekreuzigten laßt uns loben, und den für uns Begrabenen laßt uns verherrlichen; kommt, laßt uns den vom Tod Auferstehenden anbeten, Alleluia, Alleluia, Alleluia.“

Hesbert weist auf die Verwandtschaft mit der Überlieferung im Hartker-Antiphonar hin, aber da die Melodien verschieden sind³⁹, und auch der Text eine sehr selbständige Version zu sein scheint, möchte ich auf eine eigenständige Tradition schließen. Immerhin scheint diese Lesart in Italien weiter verbreitet gewesen zu sein, als die singuläre Überlieferung aus dem Benevent des 12. Jahrhunderts errahnen läßt. Sie findet sich nämlich wieder in zwei Fauxbourdon-Sätzen des 15. Jahrhunderts aus Florenz, die Antonius Janue zugeschrieben werden.⁴⁰ Außerdem veröffentlichte noch im Jahr 1563 Serafino Razzi in Venedig eine Lauda mit demselben Text.⁴¹

³⁶PalMus, Ser. 2, I, S. 231–37 und 232–38.

³⁷Hesbert, CAO III, S. 209.

³⁸Hesbert, CAO III, S. 115.

³⁹Hesbert, CAO III, S. 209.

⁴⁰Janue, Opera omnia, S. 40–42. Siehe auch unten.

⁴¹Libro primo delle laudi spirituali da diversi eccell. e divoti autori, antichi e moderni composte. Le quali si usano cantare en Firenze nelle Chiese doppo il Vespro... Con la propria musica e modo di cantare ciascuna laude, come si è usato da gli antichi et si usa in Firenze. Raccolte dal. R.P. Fra Seraffo Razzi fiorentino... Nuovamente stampate. – Venezia, F. Rampazetto, 1563. (RISM B I 1563⁶)

In deutschen Handschriften trifft man bisweilen bei gleichem Text eine andere Anordnung von Hauptstück und Versen an. Als Beispiel sei hier die Handschrift 141 der Universitätsbibliothek Erlangen genannt.⁴² Die Reihenfolge lautet dort (fol. 22v–24v):

„Finito hymno processio intrabit
Chorum cum Responsorio sequenti“

„Nach dem Hymnus betritt die Prozession den Chor(–Raum) mit folgendem Responsorium(…)“

„*Sedit angelus* Chorus: *Videntes*

Versus *Tunc locutus est*

Versus *Crucifixum in carne*

Versus *Nolite*

Versus *Recordamini*“

Die vorausgehenden Gesänge in dieser Quelle zeugen mit ihren genauen Angaben von ausführlichen Prozessionen während der Vigil in der Osternacht (mit eingebautem Osterspiel) und am Morgen des Ostertages vor der Messe. Wegen der Ausdehnung der Prozession teilte man den Gesang anders ein, um ihn durch die jeweilige Wiederholung des Responsums nach den vier (!) Versen zu verlängern.⁴³ Bei dieser heute in Erlangen aufbewahrten Quelle handelt es sich um ein Antiphonarium, das um 1550 im Auftrag der Kurfürstin Elisabeth von Brandenburg für die protestantische Stiftskirche Berlin–Köln geschrieben wurde. Das Prozessionswesen und die damit zusammenhängenden Gesänge fielen demzufolge wenigstens in dieser Gegend (noch) nicht der Reformation zum Opfer.

Zusammenfassend läßt sich also festhalten, daß ganz offensichtlich lange Zeit der Begriff „Antiphona“ für Prozessionsgesänge beibehalten wurde. In den frühen Zeiten war der Gesang *Sedit angelus* tatsächlich Antiphon gewesen. Dazu wurden Psalmverse gesungen, die später den neuen Versen *Crucifixum* und *Recordamini* weichen mußten. Mit der Veränderung der Form verwandelte sich auch die Aufführung. Aus einer chorisches gesungenen Antiphon mit Psalmversen, die in Chorthälften alternierend vorgetragen wurden, entwickelte sich ein Responsorium (prolixum mit Repetenda) mit solistischen Versen.

Diese Umgestaltung läßt sich auch anhand der Termini in den Quellen belegen. Im späteren Mittelalter treten seit dem 13. Jahrhundert Handschriften auf, in denen das *Sedit angelus* als Responsorium bezeichnet ist.⁴⁴ Man scheint

⁴²Vgl. Lipphardt, Lateinische Osterfeiern, Teil VI, S. 263. Miazga, Die Gesänge zur Osterprozession, S. 50.

⁴³Ähnliche Anordnungen finden sich z. B. in folgenden Handschriften der Prager Universitätsbibliothek (Klementinum): XII A 21, fol. 84v; VII A 13, fol. 136r; XIV A 1, fol. 119r; XIV D 21, fol. 38r mit ausführlichen Rubriken. Hierzu: CATALOGUS CODICUM NOTIS MUSICIS INSTRUCTORUM. Auch die Bibliothek des Prager Nationalmuseums besitzt einige solcher Quellen: XIII B 2, fol. 89r; XII A 20, fol. 142. Alle diese Handschriften stammen aus der Zeit des 14.–16. Jahrhunderts. Weitere vergleichbare Anordnungen nennt Miazga, Die Gesänge zur Osterprozession, S. 4–55.

⁴⁴Z.B. Paris, B. N. lat. 1337, fol. 136v; lat. 10482, fol. 177v. Siehe hierzu: Miazga, Die Gesänge zur Osterprozession, S. 178.

sich also durchaus Gedanken zu den Gattungsbezeichnungen der Gesänge gemacht zu haben. Über Generationen hinweg hatten wahrscheinlich die Schreiber liturgisch-musikalischer Handschriften ältere Vorlagen kopiert – gegebenenfalls wurden natürlich neu hinzugekommene Teile eingefügt. Möglicherweise trat mit dem Aufkommen der Quadratnotation⁴⁵ auch die Konzeption der Bücher in ein neues Stadium. Anlaß zu dieser Überlegung geben auch die aus Paris vorliegenden Quellen dieser Zeit. Im Gegensatz zum genannten Beispiel St. Gallen handelt es sich bei der Mehrzahl dieser Handschriften um Missalien, die neben den Melodien der liturgischen Gesänge zur Messe und zu Prozessionen auch Lesungen und Orationen enthalten.⁴⁶ Teilweise beziehen sich diese sogar auf das Stundengebet.

1.3 Der Text des Gesanges

1.3.1 „Sedit angelus“ und „Recordamini“

Wie oben dargestellt, traten zu dem Hauptstück des Gesanges *Sedit angelus* (vielleicht neu geschaffene) Verse⁴⁷, nämlich *Crucifixum in carne* und *Recordamini*. Die Texte „Sedit angelus...surrexit“ und „Recordamini...suscitari“ geben den Inhalt der Szene der Frauen am Grabe des Auferstandenen, sowie die Rede des Engels an die Frauen paraphrasierend auf der Grundlage der biblischen Überlieferung (Mt 28, 2–6; Mk 16, 5–6 und Lk 24, 4–7) wieder, d. h. der vorliegende Text des Gesanges stimmt an keiner Stelle exakt mit einem der Evangelienberichte überein. (Dabei ist es unerheblich, daß der Beginn im Graduale von Saint Yrieix „*Stetit angelus*“ lautet.⁴⁸ Diese Lesart könnte durch ein Verschreiben zustande gekommen sein.) Zum Vergleich seien hier die entsprechenden Evangelientexte wiedergegeben:⁴⁹

⁴⁵Stäblein, Schriftbild, S. 66 f.

⁴⁶Le Graduel Romain II, S. 95–107 benennt nahezu alle aus Paris stammenden Handschriften mit „Missale“.

⁴⁷McGee, The Liturgical Placements of the *Quem queritis* Dialogue, S. 1–29. McGee nennt außer den bereits erwähnten Versen *Crucifixum* und *Recordamini* noch *Maria et Martha*. Dieser Vers erscheint im *Pontificale Romano-Germanicum* des 10. Jahrhunderts (Cyrille Vogel und Reinhard Elze, *Le Pontifical Romano-Germanique du dixième Siècle*, 3 Bde., Vatikanstadt, 1963, Bd. 2, S. 114.). Für die hier zu diskutierenden Fragen kann er vernachlässigt werden, da er in den relevanten musikalischen Quellen nicht erscheint. Bezüglich der oben folgenden Untersuchungen sei jedoch angemerkt, daß auch dieser Vers nach einem Evangelienbericht gestaltet ist (Lk 24, 10).

⁴⁸Bailey, The Ceremonies, S. 303. Bailey, The Processions, S. 172. Miazga, Die Gesänge zur Osterprozession, S. 4. Von Bailey und Miazga wird noch eine weitere Variante mitgeteilt: *Stabat angelus*. Sie findet sich z. B. in Paris, Bibl. Nat., lat. 909 (11. Jh., aus St. Martial) und lat. 776 (11. Jh., aus St. Michel-de-Gaillac).

⁴⁹Anlehnungen an den Text sind fett, inhaltliche Entsprechungen *kursiv* dargestellt. Die Wiedergabe des Textes erfolgt nach *Biblia sacra juxta vulgatum*, Rom, Tournai, Paris 1956.

Mt 28:

„2 **Angelus** enim Domini descendit de caelo, et accedens revolvit lapidem, et **sedebat** super eum. 3 *Erat autem aspectus ejus sicut fulgur: et vestimentum ejus sicut nix.* 4 Prae timore autem ejus exterriti sunt custodes, et facti sunt velut mortui. 5 Respondens autem *angelus dixit mulieribus: Nolite timere vos: scio enim, quod Jesum, qui crucifixus est, quaeritis.* 6 Non est hic: **surrexit** enim, sicut dixit.“

Übersetzt⁵⁰:

„2 Ein Engel des Herrn kam vom Himmel herab, trat an das Grab, wälzte den Stein weg und setzte sich darauf. 3 Seine Gestalt leuchtete wie der Blitz, und sein Gewand war weiß wie Schnee. 4 Die Wächter begannen vor Furcht zu zittern und fielen wie tot zu Boden. 5 Der Engel aber sagte zu den Frauen: Fürchtet euch nicht! Ich weiß, ihr sucht Jesus, den Gekreuzigten. 6 Er ist nicht hier; denn er ist auferstanden, wie er gesagt hat.“

Mk 16:

„5 Et introeuntes in monumento viderunt *juvenem sedentem* in dextris, **copertum stola candida**, et obstupuerunt. 6 Qui dicit illis: **Nolite expavescere; Jesum quaeritis Nazarenum, crucifixum; surrexit**, non est hic, ecce locus ubi posuerunt eum.“

„5 Sie gingen in das Grab hinein und sahen auf der rechten Seite einen jungen Mann sitzen, der mit einem weißen Gewand bekleidet war; da erschranken sie sehr. 6 Er aber sagte zu ihnen: Erschreckt nicht! Ihr sucht Jesus von Nazaret, den Gekreuzigten. Er ist auferstanden; er ist nicht hier: Seht, da ist die Stelle, wo man ihn hingelegt hatte.“

Lk 24:

„4 Et factum est, dum mentae consternatae essent de isto, ecce duo *virī steterunt secus illas in veste fulgenti.* 5 *Cum timerunt autem et declinarent vultum in terram, dixerunt ad illas: Quid quaeritis viventem cum mortuis?* 6 Non est hic, sed **surrexit: recordamini qualiter locutus est vobis**, cum adhuc in Galilaea esset, dicens: 7 **Quia oportet filium hominis tradi in manus hominum peccatorum, et crucifigi, et die tertia resurgere.**“

„4 Während sie ratlos da standen, traten zwei Männer in leuchtenden Gewändern zu ihnen. 5 Die Frauen erschranken und blickten zu Boden. Die Männer aber sagten zu ihnen: Was sucht ihr den Lebenden bei den Toten? 6 Er ist nicht hier, sondern er ist auferstanden. Erinnert euch an das, was er gesagt hat, als er noch in Galiläa war: 7 Der Menschensohn muß den Sündern ausgeliefert und gekreuzigt werden und am dritten Tag auferstehen.“

⁵⁰Nach: Neue Jerusalemmer Bibel; Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemmer Bibel, Freiburg, Basel, Wien 1985

Es ist deutlich erkennbar, daß mit der wörtlichen Übernahme einiger zentraler Begriffe und Verben ein Gerüst geschaffen wurde, das eine klare Assoziation zu den bekannten biblischen Texten erzeugt. Dieses Gerüst konnte dann zu vollständigen syntaktischen Einheiten ergänzt werden. Besonders eng und ausschließlich lehnt sich der Vers *Recordamini* an den Wortlaut des Lukas-Evangeliums an. Möglicherweise ist auch hierin ein Zusammenhang mit der nachträglichen Anfügung dieses Verses an die Antiphon *Sedit angelus* zu erkennen. Dennoch sind bei den so entstandenen Texten von Antiphon und (2.) Vers weder rhythmische bzw. metrische Strukturen, noch Reimschemata zu bemerken. Sie sind völlig in Prosa gehalten.

1.3.2 Der Vers „Crucifixum in carne“

Im Gegensatz zur Antiphon und zum Vers *Recordamini* ist der Vers *Crucifixum in carne* nicht den Evangelien des Neuen Testaments entnommen. Er ist vielmehr der direkten Rede des Engels hinzugefügt. Damit macht er den Eindruck eines Tropus, der in den Text aus *Sedit angelus* und *Recordamini* eingeschoben ist. Weiterhin fällt sein streng erscheinender Bau⁵¹ auf, während die Evangelienparaphrase ganz in Prosa bleibt. Der Text läßt sich in drei Teile gliedern:

1. Crucifixum in carne laudate (10 Silben)
2. et sepultum propter nos glorificate (12 Silben)
3. resurgentemque a morte adorate (12 Silben)

Zwar kann man an diesen Teilen weder ein quantitierendes Versmaß noch eine regelmäßige Abfolge von betonten und unbetonten Silben feststellen, doch die auffallend gleichlautenden Endwörter „laudate“, „glorificate“ und „adore“ verdeutlichen die Dreiteilung. Dieser entsprechen auch die drei vorkommenden Partizipien „Crucifixum“, „sepultum“ und „resurgentem“. Die beiden ersten erscheinen in passivem Perfekt und weisen so auf die Vergangenheit und Überwindung der Kreuzigung und des Begräbnisses sinnvoll hin. Das dritte zeigt in aktivem Präsens die Gleichzeitigkeit der Auferstehung des Herrn an, die im Moment der Rede des Engels geschieht. Die Ähnlichkeit von „Crucifixum“, „sepultum“ und „resurgentem“ mit der inhaltlich entsprechenden Passage im Glaubensbekenntnis – insbesondere des apostolischen – „passus, mortuus et sepultus [...] resurrexit tertia die“ ist ebenso unverkennbar wie die Parallele des „laudate“, „glorificate“ und „adore“ zum „laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te“ aus dem *Gloria* des Meßordinariums.

Die in manchen Handschriften auftretende Textvariante *Crucifixum dominum laudate* darf als die weniger theologische, ja vielleicht als eine verständlichere Lesart angesehen werden. Nach Hesbert ist sie in den frühesten Quellen nicht

⁵¹Büttner, Klang und Konstruktion, S. 196

zu finden.⁵² Ihr gegenüber stellt in jedem Fall *Crucifixum in carne* die „lectio difficilior“ dar.

Über die Herkunft und Entstehungszeit des *Crucifixum in carne* lassen sich aus den Untersuchungen des Textes kaum Hinweise herausfiltern. Es gibt aber durchaus analoge Erscheinungen.⁵³ In griechischen Troparien aus dem hohen und späteren Mittelalter finden sich Texte aus frühchristlicher Zeit (vor dem 6. Jahrhundert), die ins Lateinische übertragen und als Verse zu Antiphonen verwendet wurden.⁵⁴ Auch bei *Crucifixum in carne* könnte es sich um eine solche Übersetzung aus dem Griechischen handeln.⁵⁵ Die Parallele zu der Anbetungs-Antiphon für den Karfreitag ist unverkennbar:

„Crucem tuam adoramus domine
et sanctam resurrectionem tuam glorificamus
venite omnes adoremus xpisti resurrectionem.“

Eine Transkription des griechischen Original-Textes lautet wie folgt:⁵⁶

„Ton stauron su proskynumen kyrie
ke tin agian su anastasin doxazomen
deute pantes proskynisumen
tin tu xpistu anastasin.“

Τὸν σταυρόν σου προσκυνοῦμεν Κύριε
καὶ τὴν αγίαν σου ἀνάστασιν δοξάζομεν
δεῦτε πάντες προσκυνοῦμεν
τὴν τοῦ Χριστοῦ ἀνάστασιν

Da sich allerdings eine griechische Vorlage für *Crucifixum in carne* bisher nicht nachweisen läßt, muß dieser Herleitungsversuch Hypothese bleiben. Aus dem relativ späten Auftreten des Verses in den lateinischen Textzeugnissen könnte man allenfalls auf eine zeitlich später als das mögliche griechische Vorbild liegende Übertragung schließen. Dafür spräche auch die Annahme, daß *Sedit angelus* zuerst ohne *Crucifixum in carne*, dafür aber wahrscheinlich mit Psalmversen gesungen wurde.

Die Anfänge und die frühe Zeit des Verses *Crucifixum in carne* müssen also wegen der ungenügenden Quellenlage weitgehend im Dunkeln bleiben. Dennoch wird aus den Erörterungen deutlich, daß ihm innerhalb der Prozessionsantiphon *Sedit angelus* inhaltlich und formal eine Sonderstellung zukommt.

⁵²CAO, S. 472.

⁵³Herr Dr. Reinhold Schlötterer (Universität München) machte mich auf ähnliche Fälle in griechischen Troparien aufmerksam.

⁵⁴Levy, *The Italian Neophytes' Chants*, S. 208–210.

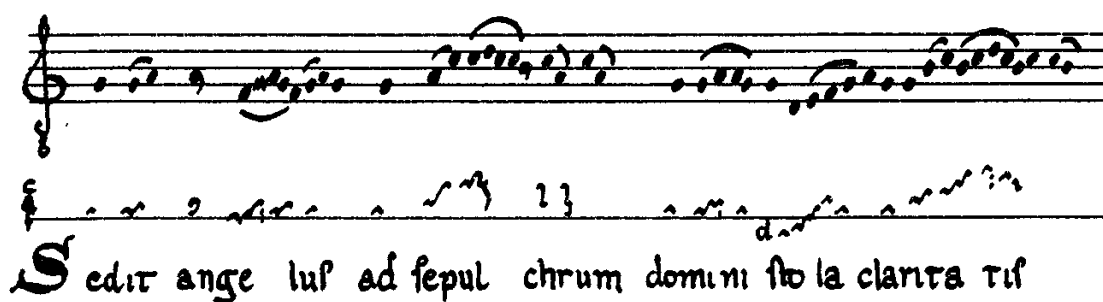
⁵⁵Diesen Hinweis verdanke ich Prof. Dr. Hansjakob Becker, Mainz.

⁵⁶Kelly, *Beneventan Chant*, S. 209–214, S. 266 und S. 293.

1.4 Die Melodie der Prozessionsantiphon „Sedit angelus“

In seinem Beitrag *Zum Organum Crucifixum in carne*⁵⁷ veröffentlichte Peter Wagner auch eine einstimmige Version der Prozessionsantiphon *Sedit angelus*. Da er sich in diesem Aufsatz mit dem 2-stg. Organum, wie es in der Handschrift Karlsruhe, St. Peter perg. 16 überliefert ist, beschäftigte, lag es für ihn nahe, die in dieser Quelle notierte Einstimmigkeit heranzuziehen. Die Untersuchungen Wagners zu *Sedit angelus* sind gerade im Hinblick auf die Modalität des Gesanges durchaus zutreffend. Seine Ausführungen sind allerdings nur schwer verständlich, da bei dieser deutschen Aufzeichnung des späten 14. Jahrhunderts⁵⁸ die Anordnung der einzelnen Teile komplizierter ist als in den älteren Überlieferungen. Wie oben gezeigt werden konnte, wurden solche Umstellungen häufig aus liturgischen Erwägungen heraus vorgenommen. Es ist also unumgänglich, auch hier zunächst ältere Versionen der Prozessionsantiphon zu benützen, um zuerst eine einigermaßen klare Grundlage zu schaffen, von der aus spätere Varianten und abweichende Lesarten in Bau und Melodie erklärbar werden.

Für die Melodieuntersuchung scheint die Handschrift Graz UB 807 wegen der guten diastematischen Lesbarkeit und der – bereits beschriebenen – klaren Anordnung (*Sedit angelus* mit den beiden Versen *Crucifixum* und *Recordamini*) recht geeignet zu sein.⁵⁹ Im Hinblick auf das zweistimmige Notre-Dame-Organum ist es jedoch günstiger, daneben ebenso auf Überlieferungen zurückzugreifen, die mit der Kathedralkirche oder zumindest mit Paris in Verbindung stehen. Als deutsche Aufzeichnung wird dann zum Vergleich Graz UB 807 herangezogen, da die in den Erfurter Quellen überlieferten Fassungen mit dieser Version verwandt sind (Abb. 1).



⁵⁷AfMw 6, 1924, S. 401–406.

⁵⁸Zur Datierung siehe Anhang A.

⁵⁹Die Quelle liegt gut lesbar in Faksimile vor. Da aber nur jeweils eine f-Linie verwendet wurde, wodurch das Lesen erschwert wird, gebe ich hier neben der Nachschrift auch eine Simultan-Übertragung.

coopertus uidentes eum mulieres nimio terro re

perterritae sustiterunt a longe. Tunc locutus est angelus.

et dixit eis. Nolite metueret dico uobis quia ille quem que-

ritis mortuum iam uiuit et uita hominum cum eo surrexit

alle luia .

Abb. 1

Als Beispiel für eine Pariser Überlieferung des *Sedit angelus* soll hier das Missale Paris, B.N. lat. 15615 dienen.⁶⁰ Der Gesang findet sich auf fol. 148v–148bisr (Abb. 2).

Sedit ange lus ad sepulcrum domini sto la clara tis
 coopertus uidentes eum mulieres nimi o terro re
 perterritae astiterunt a longe tunc locutus est angelus
 et dixit eis. Nolite metuere dico uobis quia
 illum quem queritis mortuum iam ui uir et uita
 hominum cum eo surrexit alle luia.
V Crucifixum in carne laudate ac sepultum propter
 nos glorifica te resurgentem que de morte
 adorare.

Abb. 2

Der Vers *Recordamini* fehlt. Da er in den Quellen, in denen er erscheint, die gleiche Melodie hat wie der Vers *Crucifixum*, beeinträchtigt dies die folgende Untersuchung nicht. Auf zwei Textvarianten muß allerdings hier hingewiesen werden,

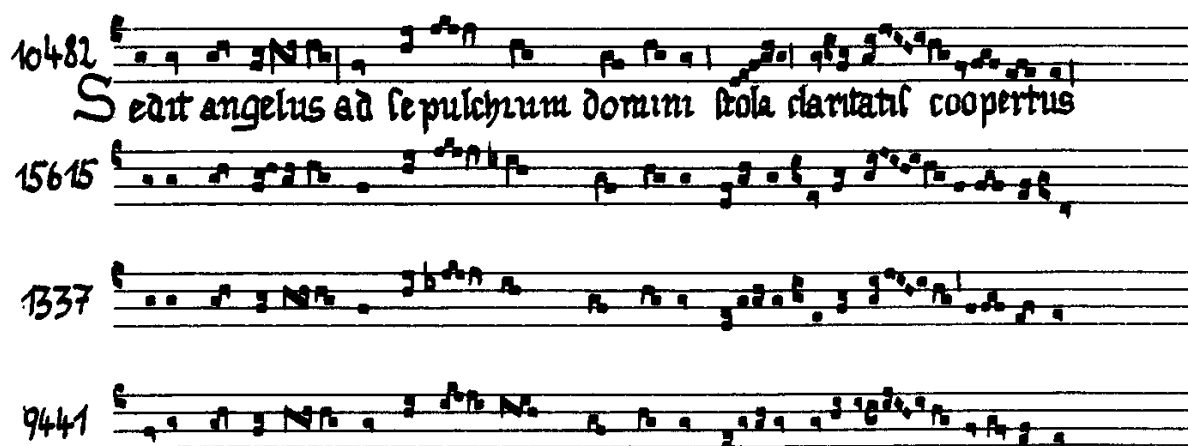
⁶⁰Zur Herkunft der Handschrift (wahrscheinlich Notre Dame) siehe Anhang A.

da sie charakteristisch zu sein scheinen. Sie betreffen ausschließlich den Vers *Crucifixum*.⁶¹ In Paris 15615 heißt es „laudate ac sepultum“ gegenüber „laudate et sepultum“ und „resurgentemque de morte“ statt „resurgentemque a morte“.

1.4.1 Die Melodie der Antiphon

Die Pariser Fassungen

Der Umfang der Antiphon reicht von d–g¹. Ein derart großer Ambitus ist nicht häufig anzutreffen. In den für die Arbeit benützten Handschriften lat. 15615, 1112⁶², 1337, 10482 und 9441 der Pariser Nationalbibliothek waren die Schreiber dadurch mehrfach zu Schlüsselwechseln gezwungen. Die Notationsweise auf Systemen mit je vier Notenlinien läßt es allerdings auch nicht zu, einen Tonraum von mehr als einer None ohne Hilfslinien – oder eben Schlüsselwechseln – darzustellen. Immerhin zeigen sich bei einem Vergleich einige Schlüsselwechsel sogar in mehreren Handschriften an den selben Stellen, z. B. bei „claritatis“ und „tunc“ in allen fünf, bei „metuere“ in immerhin noch vier. Dies deutet an, daß dieser große Tonumfang nicht ständig ausgenützt wird, sondern bestimmte Abschnitte hoch, andere wieder tief liegen (Abb. 3).



⁶¹In der Antiphon steht „astiterunt“ gegenüber „substiterunt“ in Graz UB 807. Hier ist wohl Graz die abweichende Variante. Die weitaus größere Anzahl von Handschriften hat „astiterunt“.

⁶²Aus Platzgründen nicht im Notenbeispiel.

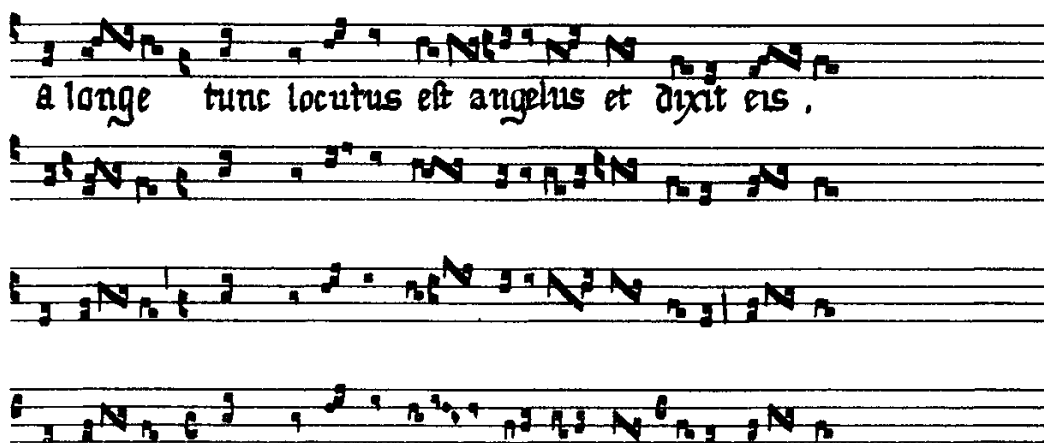
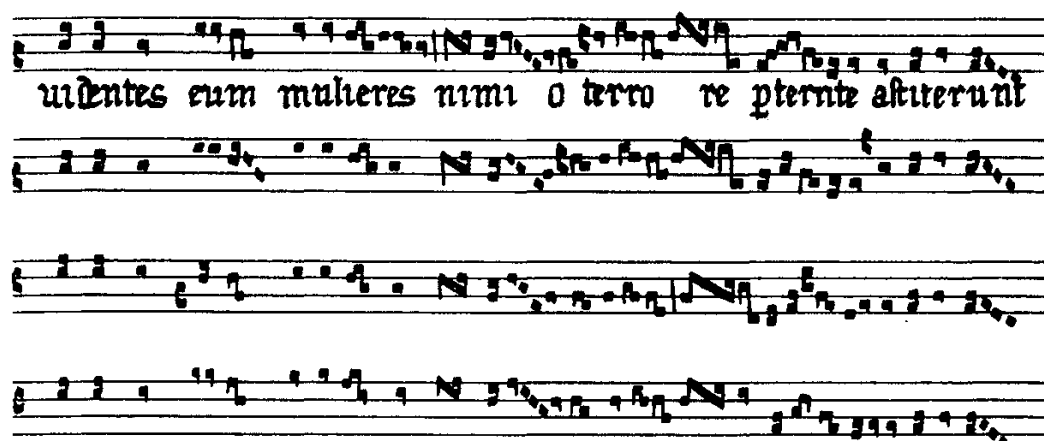




Abb. 3

Die Frage nach Ambitus und Gliederung kann aber nicht losgelöst von der Frage nach der Modalität⁶³ der ganzen Antiphon behandelt werden (zunächst ohne den Vers *Crucifixum*), da für den Anfang, die Zäsuren und die Finalis Beziehungen zwischen Modus und Einteilung des Gesanges bestehen. Initium und Finalis auf *g* deuten auf eine *g*-Modalität, d. h. die Antiphon müßte dem 7. oder 8. Kirchenton zugeordnet werden können. Allein der oben angesprochene ausschweifende Ambitus erschwert die Bestimmung: Der Umfang *d–e*¹ in einem ersten Abschnitt von

⁶³Miazga, Die Gesänge zur Osterprozession, S. 213 f. Miazga kommt grundsätzlich zu zutreffenden Ergebnissen bei seiner tonalen Analyse. Da er jedoch nicht erkannte, daß die Verse *Crucifixum* und *Recordamini* erst später zur Antiphon hinzutraten, ist er zur Annahme ständiger Moduswechsel gezwungen. Dieses Faktum und die oben besprochene Form des *Crucifixum* legen es zwingend nahe, diese(n) Vers(e) separat zu behandeln. Miazga kommt noch zu der folgenden kuriosen Erkenntnis: „Wie bereits bemerkt (S. 180), knüpft die Konstruktion des Werkes *Sedit angelus*, dank des mehrmaligen Auftretens der Repetende (des Refrains) und des zweiten Verses, die sich in unserem Fall desselben Musikmaterials bedienen, an die spätere Form des Rondos der Instrumentalmusik an.“

„Sedit“ bis „coopertus“ verweist auf den plagalen Modus (8. Ton). Von „videntes“ bis „et dixit eis“ bewegt sich die Melodie allerdings ausschließlich zwischen f und g¹. Dabei wird das f gerne als Untersekunde zur Finalis g benutzt. Es müssen also weitere Kriterien zur Modalitätsbestimmung herangezogen werden. Eine Untersuchung des Text-Baues ist dafür besonders geeignet, da sich so meist auch melodische Zäsuren zu erkennen geben. Die Gliederung läßt folgende sinnvolle Einheiten zu:

- A 1. Sedit angelus ad sepulchrum domini
 2. stola claritatis coopertus/
- B 1. videntes eum mulieres
 2. nimio terrore perterriti
 3. astiterunt a longe/
- C tunc locutus est angelus et dixit eis:/

Repetenda

- D 1. Nolite metuere
 2. dico vobis quia illum quem queritis mortuum iam vivit
 3. et vita hominum cum eo surrexit/
- E Alleluia.

Aus dem fortlaufenden Text lassen sich also vier ganze Sätze bilden (A, B, C, D; durch „/“ voneinander getrennt), die jeweils unterteilt sind (A 1., A 2., B 1., B 2., B 3. etc.). Diesen ist ein Alleluia angehängt. Es ergeben sich neun Zäsuren nach den Worten „domini“, „coopertus“, „mulieres“, „perterriti“, „longe“, „eis“, „metuere“, „vivit“, „surrexit“. Die Endtöne an diesen Zäsuren lauten meistens g und d¹. Sie werden in sieben Fällen von oben erreicht (zum Teil mit Tonwiederholung), in zwei von unten. Nur „mulieres“ und „metuere“ enden auf d¹. d¹ ist die Repercussa des 7. Tons im Oktoechos. Die melodische Zäsurbildung bleibt also im Rahmen einer Modalität und erfolgt entsprechend der Textgliederung. Sinnwidrige Kadenzierungen der Melodie treten nicht auf.

Die Repercussa des Hauptstückes ist d¹. Deutlich erkennbar wird dies in den Abschnitten B 1. bei „videntes“ und „mulieres“, B 2. bei „terrore“, C bei „tunc locutus est angelus“, D 1. bei „Nolite“ und D 2. bei „queritis“. Mehrfach setzt die Melodie nach Zäsuren in typischer Weise auf der Repercussa neu an. Diese Beobachtungen erhalten aus der mittelalterlichen Musiktheorie eine solide Fundierung. So schreibt z. B. Amerus in seinem Traktat *Practica Artis Musice*:⁶⁴

⁶⁴Ameri *Practica Artis Musice*, S. 93 f.

„Septimus tonus terminatur in g gravi ascenditque ad g acutum, deponitur a fine ad f grave, aliquando ad e sed raro; principia vero eius sunt quinque, scilicet g grave et a, b, c, d acute. Octavus tonus terminatur in g, non habens potestatem ascendendi usque ad g acutum, deponitur a fine ad terciam c gravem; principia eius sunt c, d, e, f, g graves et a, c acute. In hoc differunt septimus et octavus quod octavus habet c, d, e graves quas non habet septimus, et septimus habet e, g acutas quas non habet octavus. Quorum discrecio hec est: cum nec deponitur ut octavus nec elevatur per totum ut septimus, septimi erit; si in undecima d incipiat vel in duodecimam e ascendat et eas iuxta quantitatem antiphone repercutiat, septimus erit modus.“

„Der siebte Ton hat seine Begrenzungen auf dem g gravis und geht hinauf bis zum g acutus, steigt hinunter von seiner Finalis zum f gravis, gelegentlich zum e gravis, jedoch selten; Seine Principia (Haupttöne) sind fünf, nämlich g gravis und a, b, c, d acutus. Der achte Ton hat seine Begrenzungen auf dem g, kann aber nicht hinaufgehen zum g acutus, steigt hinunter von seiner Finalis zur Terz (vom e aus gerechnet) c gravis; seine Principia sind c, d, e, f, g gravis und a, c acutus. Darin unterscheiden sich der Siebte und der Achte, weil der Achte c, d, e gravis hat, die der Siebte nicht hat, und der Siebte hat e, g acutus, die der Achte nicht hat. Ihre Unterscheidung ist die: Wenn er weder hinabsteigt wie der Achte, noch durch das ganze (Stück) erhoben wird wie der Siebte, wird es der Siebte sein; wenn er auf der Undecim d (offenbar vom A über dem Γ aus gerechnet) anfängt, oder zur Duodecim e hinaufgeht und diese von der Menge her die Repercussa der Antiphon sind, wird es der siebte Modus sein.“

Diese Untersuchungen erweisen den *tetrardus authenticus*⁶⁵ als den Modus der Antiphon *Sedit angelus*. Einmal wird der Umfang dieses 7. Tons bei „stola“ nach unten ausgeweitet. Außerdem zeigt ein vorübergehend auftretendes b (bei „vobis“) in der Repetenda ein kurzzeitiges Verlassen des Modus an. Viermal benützt die Melodie in Repetenda und Alleluia den aufsteigenden Dreiklang f-a-c (bei „quia“, „iam“ und „cum“). Doch auch diese Eigenheit beeinträchtigt nicht den vorherrschenden mixolydischen Gesamtmodus.

Bruno Stäblein bezeichnet die Antiphon *Sedit angelus* dem melodischen Stil nach als „ungregorianisch“. Er hält sie für gallikanischen Ursprungs.⁶⁶ An anderer Stelle charakterisiert Stäblein die Eigenheit gallikanischer Melodik:⁶⁷

„[Es] fällt auf, daß sich die Klauseln gern wiederholen, auch daß sie mit Vorliebe von unten herauf den Schlußton erreichen [...], während im Römischen der Schluß von oben das Normale ist. Weiterhin sind bei

⁶⁵Der früheste mittelalterliche Beleg für diese Tonartenspezifizierung ist sicher Aurelianus Reomensis. Aureliani Reomensis Musica Disciplina, S. 106–113.

⁶⁶Stäblein, Schriftbild S. 116.

⁶⁷Stäblein, Schriftbild S. 16.

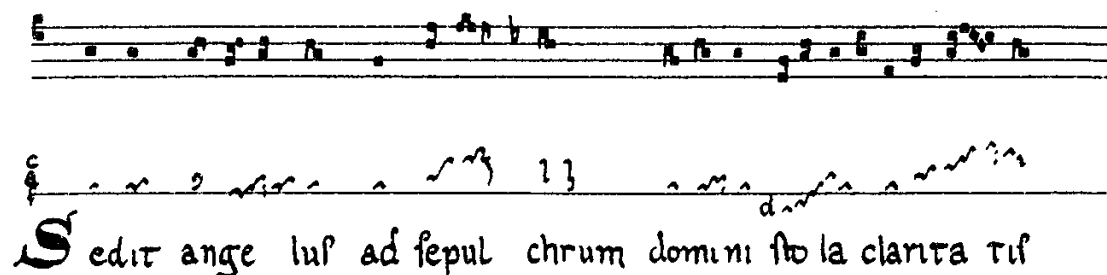
sehr langen Gesängen zu nennen: weit ausgreifender Ambitus; Terzschichtung (meist über dem Ton C), die wie Dreiklangsmelodik aussieht; das Pendeln zwischen D und G; überhaupt eine Melodiegestalt, die einer Integrierung in das feste, melodisch determinierte Modalschema der Gregorianik widerstrebt. Man hat vielfach den Eindruck eines nicht völlig organischen Verlaufs, als ob den einzelnen Partien das Verbindende fehlte.“

Mit Ausnahme des Erreichens des Schlußtons von unten (bei *Sedit angelus* nur zwei von zehn Fällen) treffen die von Stäblein festgehaltenen Merkmale gallikanischer Melodik im wesentlichen auf das Hauptstück der Antiphon zu. Aus den musikalischen Kriterien lassen sich jedenfalls keine Argumente ableiten, die der These bezüglich einer gallikanischen Herkunft des Gesangs grundsätzlich widersprechen.

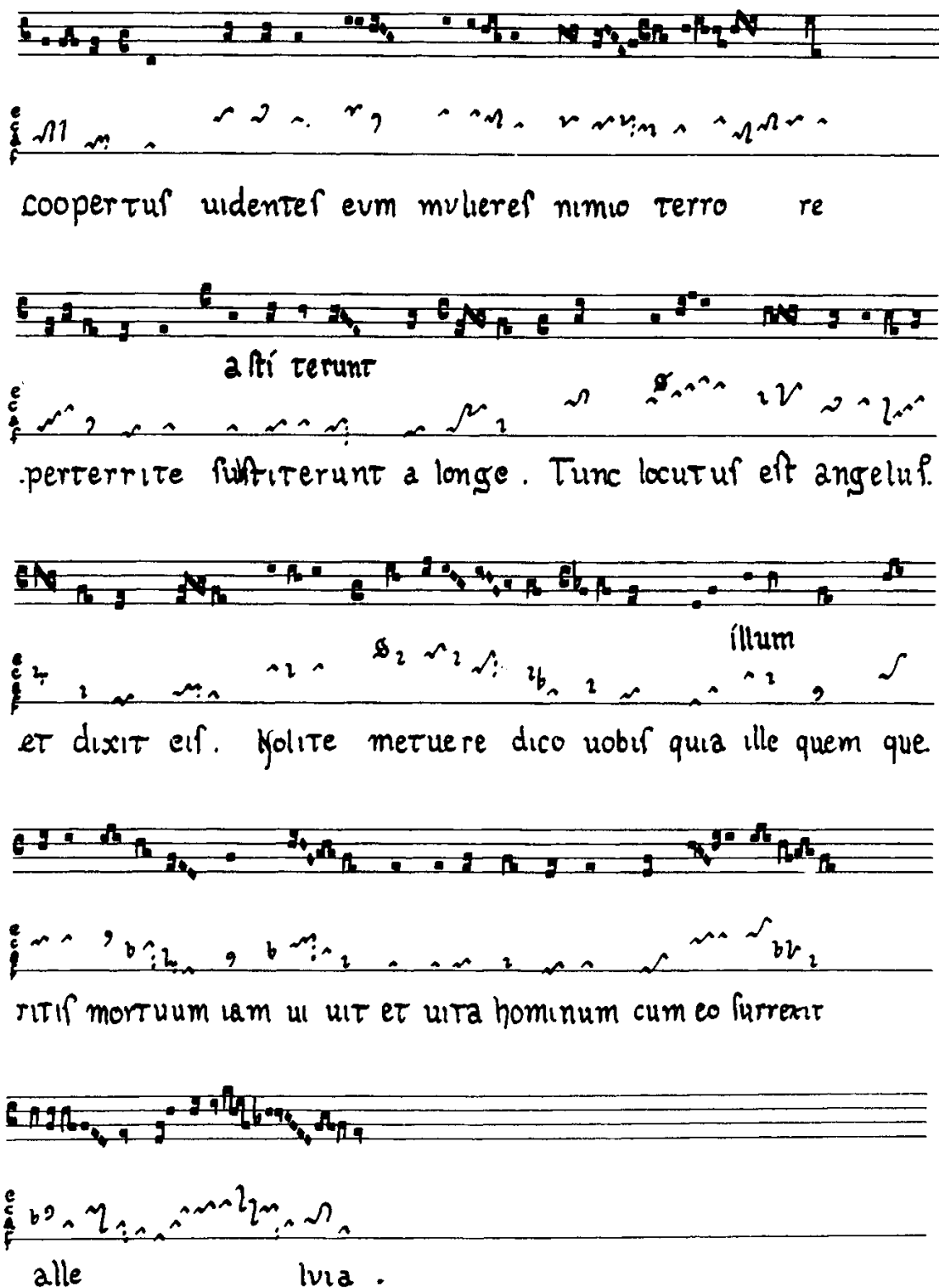
Vergleich der Melodieversionen aus Paris und Graz UB 807

Die Handschrift Graz UB 807 weist die Antiphon *Sedit angelus* ebenfalls als Gesang im 7. Ton aus (Abb. 4).

Insgesamt stimmt die Melodie mit der Überlieferung in PBN lat. 15615 überein. Die charakteristischen Unterschiede seien hier aufgezeigt:⁶⁸ In der Pariser Handschrift ist das Wort „*sed*it“ zu Beginn der Antiphon durch den wiederholten Ton *g* dargestellt. Erst bei dem Wort „*angelus*“ erhebt sich die Melodie von dem *g*, um auf der Silbe „*an-ge-lus*“ den Finalton in einem Melisma zu umkreisen. Dieses Melisma setzt auf dem *f* an, geht über *g* weiter zum *a*, weicht kurz zum *g* aus und kehrt zum *a* zurück. Auf der Silbe „*ange-lus*“ wird der Schlußton *g* vom *a* aus erreicht.



⁶⁸Die sekundweise Ausfüllung von Terzgängen behandle ich nicht eigens, da ich sie nicht für wesentlich halte.



cooperatus uidentes eum mulieres nimio terro re

alti terunt

perterritae sustulerunt a longe. Tunc locutus est angelus.

illum

et dixit eis. Nolite metueret dico uobis quia ille quem que

ritis mortuum iam uiuit et uita hominum cum eo surrexit

alle lvia .

Dagegen verläßt in der Grazer Überlieferung die Melodie bereits bei der Silbe „Se-dit“ das *g* zum *a*. Deshalb beginnt das Wort „angelus“ schon auf dem *a*. Das „an-ge-lus“-Melisma unterscheidet sich von der Pariser Aufzeichnung durch die erneute Abwärtsbewegung bis zum *f*, geht aber nochmals über *g* hinauf zum *a* und bringt mit der Silbe „ange-lus“ gleich das *g*. Das oben angesprochene Umkreisen des Finaltons *g* ist hier viel eleganter und schwungvoller ausgeführt als in der französischen Version, die einer solchen Geschmeidigkeit entbehrt. Der melodische Fluß kann sich dort nicht so frei entfalten (Abb. 5).



Abb. 5

Bei „sepul-chrum“ geht Paris mit dem Schritt *a-g* zur Finalis, die bei dem Wort „domini“ wieder umkreist wird, Graz bringt zweimal *c-a* und erreicht das *g* über eine Liqueszens erst auf dem neuen Wort. Spannung vor dem *g* wird nur durch Längung des *a* erzielt (Abb. 6).

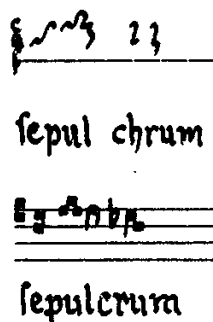


Abb. 6

Graz vermeidet bei „co-g-pertus“ das *h* (*b quadratum*) und überhöht die Figur zum *c*. Analog wird bei „videntes“ verfahren: Der Schritt *d-e* wird zum Sprung *d-f*. Dieses Verfahren, den Spitzenton einer Neumenfigur, wenn er ein Halbtonintervall über sich hat (*h*, *e*; aber auch *a* unterhalb eines *b*), zu diesem nächsthöheren Ton zu verändern, gilt als charakteristisch für Quellen aus dem

deutschen Sprachgebiet und wird nach Peter Wagner⁶⁹ als „germanischer Choral-dialekt“ bezeichnet (Abb. 7).⁷⁰

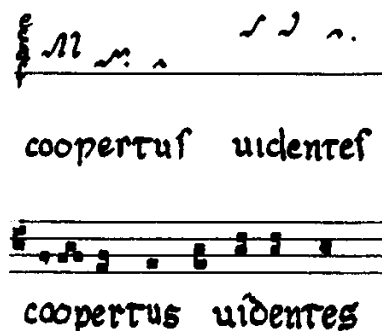


Abb. 7

Ebenfalls unter dem Aspekt des „germanischen Choraldialekts“ ist die Ausweichung *d-h-c* bei „ter-ro-re“ in Graz anstelle des direkten Schrittes *d-c* in Paris zu sehen. Der überraschende Quintfall *d-g* auf der Silbe „ter-ro-re“ (Paris), den man mit dem Inhalt in Verbindung bringen darf, ist in Graz weggefallen. Damit hier auf dem *d* geschlossen werden kann, ist unmittelbar vorher noch ein *e* eingefügt (Abb. 8).



Abb. 8

Die Liqueszenzen in Graz bei „per-ter-rite“ und „an-gelus“ sind in Paris durch einen Pes wiedergegeben (Abb. 9).

Völlig andersartig ist in beiden Handschriften das Wörtchen „et“ aufgezeichnet: In Graz wird durch das Absteigen *d-c-c-h* eine Verbindung geschaffen von dem letzten *d* des „angelus“ zu dem ersten *a* des „dixit“. Dagegen deutet die Be-

⁶⁹Wagner, Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig, Einleitung S. I-XXXIV. Auch diese Handschrift enthält das *Sedit angelus*. Sie wird bei der Erörterung der Erfurter Liturgie mit herangezogen.

⁷⁰Stäblein, Schriftbild S. 192. Trotzdem soll hier darauf hingewiesen werden, daß durchaus nicht nur deutsche Überlieferungen dieses Merkmal aufweisen. Die Pariser Handschrift lat. 10482 notiert bei „videntes“ deutlich lesbar zweimal *d-f*! Ansonsten besteht annähernd völlig Übereinstimmung mit lat. 15615.



Abb. 9

wegung *d-h-c* in Paris wieder ein Umkreisen eines Tones (*c*) an, wie sie anfangs mehrfach aufgetreten war. Das Singen wird hierdurch erschwert (Abb. 10).

Von einem parallelen Fall zur Stelle „domini“ (s. o.) kann man bei „eis“ sprechen. Die einfache Klauselbewegung *g-a-a-g* (Graz) ist in Paris durch ein Melisma überhöht. Der Finalton *g* wird erst auf der letzten Silbe („-is“) von *a* aus erreicht (Abb. 11).

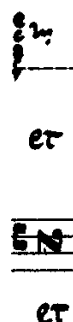


Abb. 10

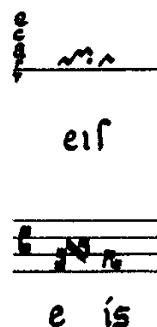
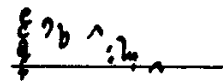


Abb. 11

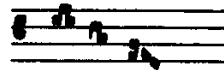
In der Repetenda sind zwei Punkte bemerkenswert: Anstelle der Liqueszens *d* bei „mor-tuum“ in Graz erscheint in Paris die Dreitongruppe *d-e-d*. Davon trägt der letzte Ton einen liqueszierenden Strich nach unten. Ebenso ist der Schritt *c-d-d* bei „eo“ (Graz) zu *c-h-a-c-d-d* erweitert (Abb. 12).

Ähnlich sind am Ende des Melismas auf „al-le-luia“ in Paris noch die beiden Töne *g* und *f* hinzugefügt. Eine Bemerkung im *Tractatus musicae scientiae* des Gobelinus Person von 1417 bezüglich der Antiphon *Sedit angelus* scheint sich besonders auf dieses Melisma zu beziehen:⁷¹

⁷¹Gobelinus Person, *Tractatus musicae scientiae*, S. 188. RISM B III, 3, S. 58 f.



mortuum



mortuum

Abb. 12

„Notandum est etiam, quod quaedam considerata sunt circa cantum, quae magis ad ornatum fiunt quam necessitate artis, ut cantus in materia tristi deprimatur, ut in offertorio ‚Dum fabricator‘, et prosperis et laetis elevetur, ut ‚Cum rex gloriae‘ et ‚Sedit angelus‘.“

„Es ist auch zu beachten, daß bei einem Gesang einige Dinge bedenkenswert sind, die mehr zur Verzierung geschehen als aus Notwendigkeit der Kunst, wenn der Gesang bei einer traurigen Sache niedrig gelegt wird, wie beim Offertorium ‚Dum fabricator‘, und glücklich und freudig erhoben wird, wie bei ‚Cum rex gloriae‘ und ‚Sedit angelus‘.“

Bei „sur-rexit“ bringt Graz die „deutsche“ Überterzung *d-f* der Figur *d-e-d*.

Es ist nahezu unmöglich, die bei dem Vergleich gemachten Beobachtungen zusammenzufassen. Die Melodie bleibt zwar grundsätzlich die gleiche, doch sind die Unterschiede so charakteristisch, daß sich Überlieferungen leicht der einen oder der anderen Version zuweisen lassen. Man könnte von einer Pariser und einer deutschen Variantenfamilie sprechen. Entsprechende Untersuchungen müssen nun auch an dem Vers vorgenommen werden.

1.4.2 Die Melodie des Verses

Die Version des Verses in den Pariser Quellen

Der Vers *Crucifixum in carne* läßt sich ebenfalls dem siebten Modus zuordnen (Abb. 13). Zwar endet er auf *d*¹, der Repercussa dieses Kirchentones – mutatis mutandis gilt das natürlich auch für den möglichen zweiten Vers *Recordamini* –, doch ist damit nicht das Ende des Gesanges erreicht. Mit der Wiederholung der Repetenda und des Alleluia ergibt sich der oben bereits besprochene Schluß auf der Finalis *g*.

Dennoch fällt eine bemerkenswerte Eigenschaft des Verses auf: Der Ton *a* spielt eine sehr gewichtige Rolle. Er beansprucht nicht weniger als ein Drittel des verwendeten Tonbestandes. Die gliedernden Wörter „laudate“ und „glorificate“ enden auf *a*, der zweite und dritte Abschnitt mit „ac sepultum“ und „resurgen-

temque“ beginnen auf *a*. Mit diesem klanglichen Zentrum *a* hebt sich der Vers *Crucifixum in carne* deutlich von der Tonalität der Antiphon mit Repetenda und Alleluia ab. Der Ton *g* kommt insgesamt nur viermal vor und tritt im dritten Teil überhaupt nicht mehr in Erscheinung.⁷²

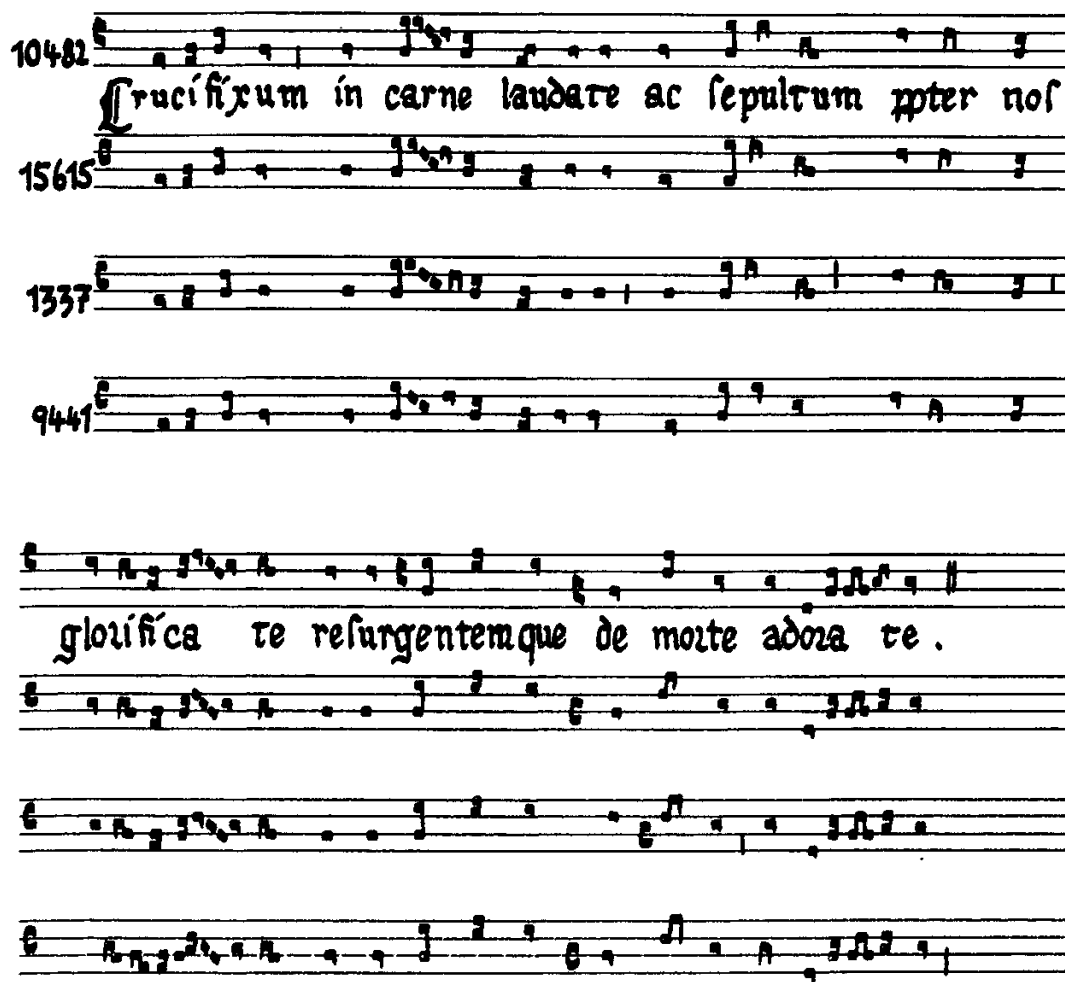
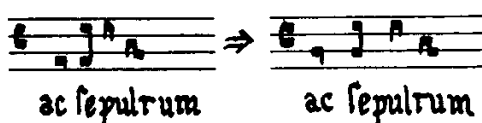


Abb. 13

Auch im Verlauf der Melodie zeigen sich wesentliche Unterschiede: Dreimal erhebt sie sich vom *a* aus eine Quarte nach oben. Dieser Quartsprung ist von prägender Wirkung auf die Gliederung des Verses. Es ergibt sich dadurch eine sinnvolle Analogie zu der bereits im Text festgestellten Dreiteilung. Gleichwohl

⁷²Die beiden *g* bei „ac sepultrum“ in der Handschrift P.B.N.lat. 15615 müssen nach Vergleichen mit anderen Handschriften in *a* korrigiert werden:



sind es nur zweimal die jeweiligen Anfangswörter, die mit diesem charakteristischem Element ausgestattet sind. Das Wort „Crucifixum“ eröffnet den Vers in schlichter Weise mit *g-ga-ac-a*. Erst mit dem „in carne“ stellt sich die Quarte *a-d* ein. Immerhin erreicht damit der Schöpfer der Melodie eine eindrucksvolle Steigerung in den drei Abschnitten:

- Der erste wird durch das musikalische Abtrennen des „Crucifixum“ gekürzt.
- Der zweite ist länger und melismatisch reicher gestaltet.
- Der dritte läßt die Melodie nach dem Quartsprung nicht mehr stufenweise absteigen, sondern überhöht sie noch mit dem *e*, bringt mit dem *g* auf „morte“ den Spitzenton und läßt den Vers statt mit *a* offen auf *d* enden.

Durch diesen Aufbau wirkt das Wort „Crucifixum“ wie eine Art Intonation, die durch ihre melodische Wendung vom *g* zum *a* überzuleiten scheint (Abb. 14).

Crucifixum in car ne lauda te

ac uos et sepultum propter nos glorifica te

de resurgentemque a morte adora te.

Abb. 14

Die Melodieversion des Verses in Graz UB 807

Die Untersuchung des Verses (Abb. 14) in der Handschrift Graz UB 807 zeigt jedoch sofort, daß es sich hier keinesfalls um eine Überleitungsfunktion handeln

kann. Denn der Vers ist in dieser Quelle deutlich erkennbar einen Ton tiefer auf *f* notiert. Da ein *b* vorgezeichnet ist, bleiben die konstituierenden Intervalle – mit Ausnahme der Varianten im germanischen Choraldialekt – erhalten. Bei dem eröffnendem „Crucifixum“ ist ein subsemitonales *e* vorgeschaltet.

Wäre ein Anschluß an den vorausgehenden *g*-tonalen Bereich notwendig erschienen, hätte sich dies leicht mit einem *g* anstelle des *e* einrichten lassen. Allerdings war diese Maßnahme einer Überleitung hier gar nicht unbedingt nötig, da durch das Herabrücken des zentralen *a* um einen ganzen Ton in dieser Version nun das *g* – also die Finalis der Antiphon – die Funktion eines Tonzentrums einnimmt. Wenigstens von daher ist bei dem Vers eine *g*-Tonalität erreicht. Das notwendig eingeführte *b* beeinträchtigt das Empfinden einer tonalen Zusammengehörigkeit von Antiphon und Vers kaum, da bereits in der Repetenda mehrfach *b* auftritt. Das Schluß-*c* des Verses wirkt dagegen weniger befriedigend.

1.4.3 Folgerungen

Die im 1. Kapitel herausgearbeitete Sonderstellung, die dem Vers *Crucifixum in carne* in der Antiphon *Sedit angelus* zukommt, manifestiert sich auch in der variierenden Tonhöhe, in der er in deutschen und französischen (Pariser) Handschriften notiert ist (vgl. Abbildung 3). In der Zeit, als er der Antiphon hinzugefügt wurde, mußte für seine nicht eindeutig definierte Tonalität – möglicherweise wurde er aus einem größeren Zusammenhang herausgenommen⁷³ – eine Adaption an das Hauptstück vorgenommen werden. Dafür wurden offensichtlich zwei unterschiedliche Wege beschritten: Im einen Fall entschied man sich für den direkten Anschluß an die Antiphon durch das eröffnende *g* bei „crucifixum“ und konnte immerhin noch einen passablen Abschluß auf *d* (= *Repercussa*, es folgt die Repetenda) erreichen. Der Preis dafür ist hoch, man muß sich mit einem tonalen Zentrum *a* abfinden. Im anderen Fall gab man dem wichtigsten Ton des Verses den Vorrang und wählte die Tonhöhe so, daß dieser Ton als *g* erscheint. Damit stören jedoch der Anfang und das Ende des *Crucifixum in carne* den Zusammenhang innerhalb des gesamten Gesanges. Ob einer der beiden Adaptionswege eine Priorität beanspruchen kann (und welcher), ist nicht zu bestimmen, da man an den ältesten Überlieferungen in adiastematischen Neumen die Tonhöhe nicht absolut festsetzen kann. Für einen Schreiber des 10. Jahrhunderts stellte sich dieses Problem auch gar nicht, da er nur den Melodieverlauf notierte. Deswegen möchte ich mit Sicherheit schließen, daß die Übernahme des *Crucifixum in carne* durch mündliche Tradierung stattfand. Es ist sogar anzunehmen, daß sich dabei die in den späteren Quellen festgehaltenen Unterschiede durch die Adaption in den

⁷³Wenn das *Crucifixum in carne* tatsächlich aus dem Zusammenhang eines größeren Gesanges entnommen ist, dürfte es kaum noch möglich sein, diesen Abschnitt aus der Fülle der erhaltenen Stücke herauszufinden.

einen oder anderen regionalen Gesangsstil ergab.⁷⁴ Beim Singen konnte man das Problem aus der Aufführung heraus lösen. Erst eine tonhöhengenaue schriftliche Fixierung bringt dann das beschriebene Dilemma, dem man wie oben dargestellt begegnete.

Die „deutsche“ Version scheint mir dabei diejenige zu sein, die sich wohl eher aus der Praxis ergeben haben könnte. Man bedenke, daß sich auch beim Improvisieren tonale Zentren einstellen können. Auch sind Ähnlichkeiten zur Psalmodie gegeben. Die „französische“ Notierung könnte dagegen von der Theorie beeinflusst sein, da sie sich eher am Zusammenbau des gesamten Gesanges orientiert.

Eine kuriose Variante mit unterschiedlichen Tonhöhen von Repetenda und Vers ist in der Handschrift Claudius Nr. 13 (Katalog 760; vielleicht 14. oder 15. Jahrhundert) der Universitätsbibliothek Kopenhagen überliefert. Auf fol. 23 heißt es:

„In reu[er]sione circa claustrum *Sedit angelus* [...] *Nolite*“ (beginnt auf *d*) ♪ „*Recordamini*“ (beginnt auf *g* und endet auf *d*) „*Nolite*“ (beginnt auf *f*, steht also einen Ton tiefer!).

Das *Crucifixum in carne* ist nicht nur formal, sondern auch tonal zu einem selbständigen Stück geworden:

„Ante crucem antyph[on]a *Crucifixum in carne*“ [auf *g*].
Danach beginnt die Ostermesse.

Die Melodie des *Crucifixum in carne* versucht der textlichen Dreiteilung zu folgen. Es gelingt ihr sogar, musikalisch die inhaltliche Climax mitzugestalten. Daraus ist notwendig zu folgern, daß diese Melodie für den gegebenen Text *Crucifixum in carne* geschaffen worden ist. Sie kann also nicht – wie das häufig geschah – von einem anderen Gesang auf den Text *Crucifixum in carne* übertragen worden sein.

Da der mögliche zweite Vers *Recordamini* die gleiche Melodie verwendet, ohne daß sich inhaltlich eine logische Dreiteilung finden läßt, darf man annehmen, daß dieser Vers erst nach dem Vorhandensein des *Crucifixum* hinzugetreten ist. Während der Text des *Crucifixum* eine Übernahme von bereits vorhandenem Material darstellt – gleichsam ein Import – wäre *Recordamini* eine Neuschöpfung, die wie das *Sedit angelus* ihren Text aus den Berichten des Neuen Testaments gewann.

⁷⁴Auf ähnliche Phänomene bei der Übernahme von byzantinischen Gesängen in den abendländischen Bereich machte mich freundlicherweise Herr Dr. Reinhold Schlötterer (Universität München) aufmerksam. Untersuchungen zur byzantinischen Melodiebildung seien jedoch noch nicht in einem konkret verwertbaren Stadium. Seine hierzu gemachten Untersuchungen befinden sich in der Vorbereitung zum Druck. Hierzu auch: Levy, *The Italian Neophytes' Chants*, S. 181–227.

1.5 Der Tropus „Crucifixum in carne“

Nach den Ergebnissen dieser Untersuchungen drängt sich die Frage auf, ob das *Crucifixum in carne* ein Tropus sein könnte. Die Beantwortung kann aus unserer Sicht nicht eindeutig sein, jedoch sprechen die Indizien für das Faktum des Tropus. Sowohl vom Text als auch vom Inhalt her handelt es sich um eine Hinzufügung zur Prozessionsantiphon *Sedit angelus*. Dieser neu hinzutretende Vers ersetzt sogar die (wahrscheinlich) ursprünglichen Psalmverse und erzwingt eine Umformung der antiphonalen Vortragsweise in eine responsoriale.

Der Vers *Crucifixum in carne* darf damit als Tropus eingestuft werden, wenn auch als besondere Species des Tropus. Allerdings gibt es doch einige Fälle, die dem Tropierungsverfahren des Importes entsprechen, das hier angewendet worden zu sein scheint. Im Jahr 1965 machte Theodor Göllner auf *Eine mehrstimmige tropierte Weihnachtslektion in Polen*⁷⁵ aufmerksam. In diese Lesung ist ein „mehrmals wiederkehrendes liedartiges Gebilde“ eingeschoben, das bereits als „tropusartiger Einschub zum *Alleluia Ave benedicta Maria*“ gehört.⁷⁶ *Stella maris appellaris ora tuum filium*. Hier wurde gar der Tropus des einen Stückes als Tropus in ein anderes transferiert. Ähnliche Phänomene beschreibt Marie Louise Göllner in ihrem Aufsatz *Migrant Tropes in the Late Middle Ages* anhand ausgewählter Beispiele in süddeutschen und böhmischen Handschriften.⁷⁷ Freilich stammen solche Wandertropen meist aus dem späteren Mittelalter und sind somit nur bedingt mit dem Fall des *Crucifixum in carne* zu vergleichen.

Dagegen ist im hohen Mittelalter das *Crucifixum in carne* wohl immer als Tropus aufgefaßt und behandelt worden. Warum sonst sollte man ihn in Troparien eingetragen haben? Zwei davon sind hier zu nennen, zum einen das bekannte Winchester-Tropar in Cambridge (Corpus Christi College, MS. 473) und zum anderen die Handschrift Madrid, Biblioteca Nacional, 19421. Letztere stammt wahrscheinlich aus Catania in Sizilien (12./13. Jahrhundert).⁷⁸ In einem Bologneser Manuskript, das sich heute unter der Signatur MS 123 in der Biblioteca Angelica in Rom befindet, ist auf fol. 214 das *Crucifixum* als „Prosa“ rubriziert.

Es darf mit Sicherheit angenommen werden, daß die liturgische Funktion dazu geführt hat, das *Sedit angelus* mit einem Sondervers auszustatten. Die Osterprozession fand ihren Höhepunkt und Abschluß bei der letzten Station zu Füßen des großen Kreuzes, das (bei großen Kirchen) in der Vierung mit Ketten an einem Balken aufgehängt war⁷⁹ (in Italien befand sich das Kreuz meist auf dem sogenannten Tramezzo-Balken). Daß die Station unter dem Kreuz auch mit der mehrstimmigen Ausführung eines Verses besonders hervorgehoben werden konn-

⁷⁵Göllner, Weihnachtslektion, S. 165–178.

⁷⁶Göllner, Weihnachtslektion, S. 167.

⁷⁷Marie Louise Göllner, *Migrant Tropes*, S. 175–189.

⁷⁸RISM B IV¹, S. 243 f.

⁷⁹Huglo, *Structure et Fonction*, S. 92.

te, belegen zahlreiche Handschriften aus Paris. Als Beispiel wähle ich hier ein Plenarbrief (Antiphonale) aus Notre Dame (Paris, B.N. lat. 10482). Auf fol. 177v findet sich folgende Rubrik:

„Tunc fit processio ad crucem et cantat[ur] *Et valde* *organizat[ur]*.
Postea seq[uitu]r *Noli flere*.“⁸⁰

Das psalmodisch vorzutragende *Noli flere maria* wurde häufig auch an den Vers *Crucifixum in carne* angehängt. Die genannte Prozessionsstation in PBN 10482 ist durchaus als Parallele zu der Station zu betrachten, die am Ostertag bei der Vesperprozession stattfand. Man gestaltete die Station unter dem Kreuz auch bei anderen Prozessionen besonders feierlich aus. Es lag also nahe, dem Ostergesang *Sedit angelus*, der die Auferstehungsszene wiedergibt, einen Vers hinzuzufügen, der nochmals theologisch über das Erlösungsgeschehen von Kreuzigung, Begräbnis und Auferstehung reflektiert. Daß der Vers wegen seiner Sonderstellung mehrstimmig bearbeitet wurde, war dann – im wahrsten Sinne des Wortes – nur noch eine Frage der Zeit.

1.6 Exkurs: Frühe mehrstimmige Bearbeitungen des Verses „*Crucifixum in carne*“

Nach diesen Ergebnissen ist es keineswegs verwunderlich, daß der Vers *Crucifixum in carne* schon sehr früh mehrstimmig notiert in den schriftlichen Quellen zu finden ist. Die bedeutenden Handschriften von St. Martial und der Codex Calixtinus enthalten ihn zwar nicht, was sich leicht in der spezifischen Auswahl des Repertoires erklärt, doch sind hier drei wichtige Aufzeichnungen zu nennen, in denen der Vers zweistimmig erscheint:

1. Cambridge, Corpus Christi College 473, fol. 179v, Winchester-Tropar 1. Hälfte 11. Jahrhundert (nach 996).⁸¹
2. Chartres, olim Bibliothèque municipale 109, fol. 75, um 1100⁸² und
3. Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 19421, fol. 118, spätes 12. Jahrhundert.⁸³

Das Tropen- und Prosen-Repertoire des Winchester-Tropars zeigt Einflüsse verschiedener französischer Klöster, die Organa dagegen scheinen in Winchester selbst entstanden zu sein.⁸⁴

⁸⁰Die Reihe der Beispiele ließe sich fortsetzen. Da aber diese Rubriken in Kapitel 2 dieser Arbeit noch ausführlich behandelt werden, soll hier darauf verzichtet werden.

⁸¹Holschneider, Die Organa von Winchester, S. 20 und 55. Das *Crucifixum in carne* trägt bei Holschneider das Siegel or 124.

⁸²Veröffentlicht durch H.M. Bannister in: *Revue grégorienne* 1, 1911, S. 29–33. Außerdem: PalMus XVII. Übertragung und weitere Literatur zu Chartres 109 bei Holschneider, Die Organa, S. 179 und S. 64. Die Codices 4, 130 und 109 wurden am 26. Mai 1944 beim Brand der Bibliothek zerstört.

⁸³KGB Berlin 1974, S. 25–47.

⁸⁴Holschneider, Die Organa, S. 75.

Wie Wulf Arlt zeigte, läßt sich Mad nicht einem bestimmten Repertoire und damit einer genauer definierten Provenienz zuordnen – es hebt sich auch von den Organa P₁ und P₂ aus F deutlich ab – doch „wäre es denkbar, daß sich aus den Gemeinsamkeiten der südfranzösischen Haltetonsätze mit Mad und im Vergleich mit dem Pariser Repertoire auf Eigenheiten einer Haltetonpraxis schließen ließe, die seit dem späten 11. Jahrhundert in Frankreich und gegebenenfalls auch anderen Ortes praktiziert worden wäre.“⁸⁵

Der Vers *Crucifixum in carne* ist also bereits in den frühesten Zeiten mehrstimmiger Aufzeichnung in ganz unterschiedlichen Quellen –, die auch verschiedene Gegenden repräsentieren – schriftlich fixiert worden. Mit England und Frankreich sind hier schon die Länder vertreten, die an der Entwicklung der abendländischen Musik der folgenden Jahrhunderte den maßgeblichen Anteil haben sollten.

⁸⁵Holschneider, Die Organa, S. 40.

Kapitel 2

Notre Dame

In der Zeit vor und um 1200 entstand bekanntlich in Paris eine neue Art von Mehrstimmigkeit, deren Repertoire wir heute als Werk der sogenannten Notre-Dame-Schule bezeichnen. Wieweit damals bereits Mehrstimmigkeit in der Form, wie sie uns in den Winchester-Troparen, Chartres 109 oder Mad begegnen, an der Pariser Kathedrale praktiziert wurde, läßt sich nicht sagen. Doch kann man aus den vor 1200 verbreiteten Organa mit Recht schließen, daß es für das „Ereignis Notre Dame“ durchaus Voraussetzungen gegeben hat. So befand Friedrich Ludwig bereits 1910 in seinem *Repertorium*: „Die Organa der Schule von Notre Dame in Paris [...] setzen ebenso wie das selbständige Organa-Repertoire in St. V die in dem älteren Stil komponierten Organa von Limoges, von Chartres und an anderen französischen Orten gepflegte Kunst fort.“¹

Verschiedentlich ist darauf hingewiesen worden, daß bereits vor dieser Epoche in Paris mehrstimmiger Gesang gepflegt worden sein muß.² Michel Huglo bespricht im ersten Teil seiner Studie über die Anfänge der Mehrstimmigkeit in Paris die Organa der zur Pariser Diözese gehörenden Abtei Saint-Maur-des-Fossés anhand von Quellen des 11. und 12. Jahrhunderts.³ Im zweiten Teil geht Huglo auf den „Magister Albertus Parisiensis“ ein, der im Codex Calixtinus bei dem dreistimmigen Conductus *Congaudeant catholici* genannt ist. Möglicherweise ist dieser mit dem zur gleichen Zeit an Notre Dame wirkenden Kantor Albertus identisch. Diesen Zusammenhang hatte bereits 1932 Jacques Handschin mitgeteilt.⁴

Dieser Albertus trat sein Amt um 1140 an. Als er in der Zeit zwischen 1174 und 1177 starb – das Jahr ist nicht genau zu bestimmen –, hinterließ er der Kirche einen Band mit Conductus. Craig Wright behandelte diesen Sachverhalt in einem ausführlichen Aufsatz über Leonin.⁵ Auch Wright glaubt, „Magister Al-

¹LR, S. 267.

²Zuletzt mit ausführlicher Bibliographie: Huglo, *Les débuts*.

³Huglo, *Les débuts*, S. 94–122.

⁴Handschin, *Zur Geschichte von Notre Dame*, S. 5.

⁵Wright, *Leoninus*, S. 9. Leider gibt Wright die Quelle, die diese Conductus-Handschrift nennt, nicht an. Ich vermute daher, daß er sich auf die schon von Handschin (*Zur Geschichte von Notre Dame*, S. 5) herangezogene Ausgabe der Urkundensammlung der Notre-Dame-Kirche (Guérard, *Collection des cartulaires*, Bd. I–V, 1850) bezieht. Handschin interpretierte die dort beim Tode des Albertus als Hinterlassenschaft genannten „duos troperios“ und „duos versarios“ (Bd. IV, 118) als

bertus, cantor, was likely identical with Magister Albertus Parisiensis, named as the composer of the two- or possibly threevoice conductus *Congaudeant catholici* in the Codex Calixtinus.“⁶ Auf Albertus ist wohl in den 80er Jahren des 12. Jahrhunderts Magister Leonin nachgefolgt, der möglicherweise bis 1201 tätig war. Danach ist er jedenfalls in den Akten nicht mehr zu finden.⁷ Nach dem Zeugnis des Anonymus 4 ist er der Schöpfer des *Magnus liber organi*. Auch innerhalb der erhalten gebliebenen Niederschriften des *Magnus liber* stehen Organa unterschiedlicher Art, was auf eine kompositorische Entwicklung innerhalb des ganzen Zyklus schließen läßt. Gerade deshalb fällt es schwer anzunehmen, daß die große Organalkunst, die uns überliefert ist, ohne wichtige Vorstufen entstanden sein soll. Bei der Betrachtung des Repertoires der Notre-Dame-Organa fällt indes auf, daß nur eine bestimmte Art von liturgischen Gesängen für die mehrstimmige Bearbeitung ausgewählt wurde, nämlich die responsorialen Gesänge (auch Alleluia) von Messe und Stundengebet, dazu einige Prozessions-Antiphonen, die allerdings von ihrer Form her ähnlich wie ein Responsorium behandelt wurden. Nun kennen gerade die vor Notre Dame liegenden Quellen hinsichtlich der überlieferten Stücke eine solche Einengung nicht. Hier stehen u. a. mehrstimmige Ausarbeitungen von Ordinariumssätzen neben regelrecht „paraliturgisch“ zu nennenden Conductus. Gegenüber diesem Repertoire scheint mit dem Entstehen der Notre-Dame-Schule ein ausgesprochener Bruch eingetreten zu sein, denn Ordinariumssätze fehlen in dem fraglichen Bereich völlig. Auf diesen doch entscheidenden, wenn auch wenig beachteten Sachverhalt hat mehrfach Theodor Göllner aufmerksam gemacht. Er folgerte daraus, daß die musikgeschichtlich spät aufgezeichneten „primitiven“ Organa die eigentliche Vorstufe von Notre Dame bilden.⁸

Die responsorialen Gesänge der Liturgie (auch die Alleluia) werden bei der Ausführung auf den Chor der Kleriker- oder Mönchsgemeinschaft und einen Solisten verteilt. Besonders in den solistisch vorgetragenen Versen zeigt dabei das „gregorianische“ Repertoire eine ausgeprägte melismatische Entfaltung, die der Reflexion über das gehörte Schriftwort Raum geben soll (besonders beim Graduale nach der 1. Lesung).⁹ Es ist daher leicht einsichtig, daß gerade die solistischen Teile dieser Gesänge – zunächst zweistimmig – neu gestaltet wurden. Die vom Chor vorzutragenden Abschnitte blieben dabei unangetastet. An die Stelle des einen Solisten trat eine Gruppe von meistens zwei oder je nach Rang des Festes bis zu sechs Sängern¹⁰, die die solistischen Teile mehrstimmig auszuführen hatten.

Conductus-Sammlungen. Der bekannte Handschin-Aufsatz ist übrigens in diesem Zusammenhang bei Wright nicht erwähnt.

⁶Ebenda.

⁷Wright, Leoninus, S. 31–32.

⁸Göllner, Formen früher Mehrstimmigkeit, bes. S. 56 f. und S. 150; zuletzt Göllner, Tradition and Innovation, S. 181–188.

⁹Agustoni, Gregorianischer Choral, S. 326.

¹⁰Huglo, Structure et Fonction, S. 92 erwähnt außer den Brüsseler Handschriften noch das bekannte Winchester-Tropar und Rubriken für organale Ausführung durch zwei Sänger in einem Ordinarium des 13. Jahrhunderts aus Chartres (hg. von Y. Delaporte 1953, S. 115.). Vergleiche auch

Die Entfaltung großer Kunstfertigkeit, die dem Solisten beim einstimmigen Vortrag der melismatischen Verse abverlangt wurde, ging auf den „Organista“ über. Dieser konnte über den gedehnten Cantus-Tönen sein virtuosos Können demonstrieren. Rudolf von Ficker¹¹ und Ewald Jammers¹² stellten schon vor längerer Zeit fest, daß die Organum-Melismen zum Teil an Melismen des mittelalterlichen Choral erinnern. In einem Aufsatz über den sogenannten „Londoner Traktat“ oder „Anonymus Schneider“, den Marius Schneider 1934 veröffentlicht hatte¹³, zeigte Fritz Reckow, daß auch die Musiktheorie Formulierungen, die aus Traktaten zur Einstimmigkeit (Guido) stammen, auf die Oberstimme des Organum übertrug.¹⁴ Das bedeutet, daß der schöpferische Prozeß, der sich jahrhundertlang auf das Hervorbringen einstimmiger Gesänge erstreckt hatte, mit dem Aufkommen der Mehrstimmigkeit auf die neu dazutretende Ebene einer *vox organalis* verlagert wurde. Damit bekam die Zusatzstimme aber eine melodische Eigenständigkeit zugebilligt, die nicht ohne Folgen für das klangliche Verhältnis zum Cantus blieb. Der sogenannte „Londoner Anonymus“ äußert sich hierzu folgendermaßen:¹⁵

„Discantus namque tantum in simplicibus notis vel neumis discurret; organum vero tum in simplicibus, tum in diversis. Unde organum componenti diligentius intuendum est de qualitate ipsius cantus, ut si decens et morosus, non habens neumas nimis diversas, ut de universis potiora et aptius respondentia eligat, superflua abiciat, subtracta suppleat, compressa resolvat, producta nimium contrahat et nimis contracta distendat, ut in utrisque decentes neumas neumarumque copulationes efficiat.“

„Der Discantus nämlich schreitet ganz in einfachen Noten oder Neumen (Simplices; ⇒ Note gegen Note) einher; das Organum aber einmal in einfachen, einmal in verschiedenen. Deswegen muß der Organum-Komponist sorgfältig die Qualität des Cantus beachten, daß sie angemessen und bedächtig (langsam) ist, nicht allzu verschiedene Figuren hat, daß er aus allen die besseren und geeigneteren auswählt, Überflüssiges abschneidet, Entferntes auffüllt, Zusammengedrücktes auflöst, das Hervorgebrachte zusammenzieht, das zu sehr Zusammengezogene streckt, damit er in jedem Fall angemessene Noten und Tonverbindungen erreicht.“

die Rubriken in der Handschrift PBN lat. 10482. Neuerdings sehr ausführlich: Baltzer, *Performance Practice*, Anm. 24.

¹¹Von Ficker, *Der Organumtraktat der Vatikanischen Bibliothek*, S. 72.

¹²Jammers, *Anfänge der abendländischen Musik*, S. 41.

¹³Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, Bd. II, S. 106–120. Der unbekannte Autor des Traktats erhielt völlig zu unrecht den Beinamen „Anonymus Schneider“. Marius Schneider war keineswegs der erste, der den Text veröffentlichte. Er lag bereits seit 1920 in einer in RMI 27, S. 407–440 abgedruckten Fassung aus einer Neapolitanischen Handschrift (Biblioteca Nazionale S. Q. VIII, D. 12) vor. Der Herausgeber Guido Pannain hatte den anonymen Theoretiker lediglich ins 14. Jahrhundert datiert.

¹⁴Reckow, *Kompilation als Innovation*, S. 308–315.

¹⁵Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, Bd. II, S. 117. Reckow, *Kompilation als Innovation*, S. 313.

Mit Reckow ist diese Stelle so zu interpretieren, „daß der Cantus eines mehrstimmigen Satzes keineswegs unantastbar, sondern sogar in hohem Maße modifizierbar und ‚bildbar‘ ist.“¹⁶ Reckow schloß daraus, der Anonymus habe das Repertoire der aquitanischen Mehrstimmigkeit im Auge. Insgesamt mag dies wohl zutreffen, doch lassen sich die Regeln durchaus auch auf die Organa der Notre-Dame-Epoche anwenden. Warum sollte, was den Musikern von St. Martial recht war, den Schöpfern der Notre-Dame-Organa nicht billig sein? Bei den untersuchten Stücken dieses Kreises finden sich zahlreiche Fälle, die auf eine Tenor-Veränderung hindeuten. (Ich behandle ein Beispiel solcher Tenor-Veränderungen in einem ausführlichen Exkurs in 2.2.5 auf Seite 65.)

Neben den großen Alleluia, Responsorien und Benedicamus von Messe und Stundengebet wurden auch einzelne Prozessionsgesänge mit mehrstimmigen Teilen ausgeschmückt. Es ist allerdings nicht leicht, solche Stücke herauszufinden. Die Handschriften W₁, W₂ und F, die uns den *Magnus liber* Leonins überliefern, geben durch die Anordnung der zweistimmigen Organa zwar Auskunft über deren Zugehörigkeit zu Offizium oder Messe¹⁷ – so ordnet z. B. die Handschrift F zuerst die Gesänge des Offizium und anschließend die der Messe jeweils nach dem Kirchenjahr an –, welche Organa zu Prozessionen gesungen wurden, ist daraus aber nicht ersichtlich. Um dies herauszufinden, müssen zahlreiche Handschriften, die über die liturgischen Gesänge in Paris informieren, herangezogen werden.¹⁸

2.1 Prozessionsorgana im „Magnus liber“

Die genauesten Auskünfte in der Frage, welche Organa zu Prozessionsgesängen gehören, geben die beiden – miteinander nahezu identischen – Codices 1799 und 4334 der Bibliothèque Royale in Brüssel. Sie gehören zu den wenigen, die hierfür in Frage kommen. Da sie wahrscheinlich aus dem 13. Jahrhundert¹⁹ stammen und mit Gewißheit aus Notre Dame in Paris kommen, dürfen sie als herausragende Zeugen herangezogen werden.²⁰ Wie Jacques Handschin zeigte, haben sich Gesänge und Ritus der Prozessionen bis über das 14. Jahrhundert hinaus unverändert erhalten. Craig Wright sind überdies noch weitere Handschriften mit entsprechenden Hinweisen bekannt: „My feeling about the Brussel processioners is that they represent a state of liturgical affairs at Notre Dame as they existed ca. 1220, though the manuscripts themselves were not completed or copied until the 15th century. It is clear moreover, that they were still being used well into the 15th century. [...] It is clear that there are many references to ‚organum‘ being

¹⁶Reckow, *Kompilation als Innovation*, S. 313.

¹⁷Bei LR sind daher die entsprechenden Organa mit O (Offizium) bzw M (Messe) gekennzeichnet.

¹⁸Eine Zusammenstellung der benützten Quellen findet sich in Anhang A.

¹⁹Baltzer, *Performance Practice*, Anm. 7

²⁰Handschin, *Zur Geschichte von Notre Dame*, S. 13–53.

sung at Notre Dame in the 15th, 16th and 17th centuries but it is not clear what this ‚organum‘ was.“²¹

2.1.1 Die Rubriken der Brüsseler Prozessionalien

Jacques Handschin beschreibt neun Fälle in diesen Brüsseler Handschriften, bei denen sich der Vermerk „organizatur vel cantatur“ findet.²² Daraus schloß er auf „ein treues Festhalten an alter Bräuchen, und demnach erscheint es nicht gewagt, anzunehmen, daß es sich hierbei um die alten Kompositionen gehandelt habe.“²³ Die genannten Stücke sind:

1. *A Sedit angelus ¶ Crucifixum*
2. *¶ Advenit ignis ¶ Invent eos*
3. *¶ Sint lumbi ¶ Vigilate* (zweimal genannt.)
4. *A Responsum accipit Sineon ¶ Hodie beata virgo*
5. *¶ Qui sunt isti ¶ Canddiores nive*
6. *¶ Solem iustitiae ¶ Cemere*
7. *¶ Pretiosus ¶ Athleta*

Sedit angelus mit dem Vers *Crucifixum* erscheint mehrfach. Daß es nicht nur an Ostern, sondern auch am Samstag und Sonntag, sowie am fünften Sonntag nach Ostern und außerdem an zweiten der Bittage vor Christi Himmelfahrt bei der Prozession gesungen wurde, wird unten gezeigt werden. Ähnlich verhält es sich mit dem Responsorium *Sint lumbi* mit dem Vers *Vigilate*, das am Fest des Hl. Eligius und dem des Hl. Medericus ausgeführt wurde.

Handschin hatte die Prozessionalien „mit der bei Reisen ‚angemessenen‘ Eile“ besichtigt²⁴ und wohl nicht alle Hinweise auf Mehrstimmigkeit ausfindig gemacht. Zwei weitere in den beiden Codices enthaltene Vermerke fügte 1935 Heinrich Husmann²⁵ hinzu:

8. *¶ Et valde ¶ Et respicientes*
9. *¶ Stirps yesse ¶ Virgo*

²¹Briefliche Mitteilung von Craig Wright mit Hinweis auf sein Buch *Music and Ceremony at Notre Dame or Paris, 500–1550* (Cambridge 1989). Ich danke Herrn Prof. Wright ganz herzlich für seine freundliche Auskunft auf einige Fragen. Siehe auch: Wright, *Music and Ceremony*, S. 351–354.

²²Handschin, *Zur Geschichte von Notre Dame*, S. 13–53.

²³Handschin, *Zur Geschichte von Notre Dame*, S. 49–50.

²⁴Handschin, *Zur Geschichte von Notre Dame*, S. 13.

²⁵Husmann, *Die Offiziumsorgana der Notre Dame-Zeit*, S. 34.

Auch zu diesen beiden Gesängen existieren zweistimmige Organa in F. Der Vers *Et respicientes* ist im *Magnus liber* sogar zweimal hintereinander niedergeschrieben. Eine dreistimmige Ausarbeitung gibt es immerhin zu folgenden Stücken:

2. *Crucifixum in carne*. Sie ist in F, fol. 25v und W₁, fol. 65v überliefert.
7. *¶ Preciosus ¶ Athleta*. Dieses Organum ist ebenfalls nur in F aufgezeichnet (fol. 32v). Die Besonderheit der dreistimmigen Bearbeitung eines Prozessionsgesanges für ein Heiligenfest erklärt sich aus der Wichtigkeit des Hl. Dionysius für Paris.
8. *Et valde ¶ Et respitien[tes]*. Vom Vers ist nur der Anfang dreistimmig in F, fol. 22v notiert.
9. *¶ Stirps Yesse ¶ Virgo dei*. W₁ (fol. 68bis) und F (fol. 26v) enthalten dieses Stück.

Keinen Hinweis erhält in Brüssel das Organum *Dicant nunc iudei*. Dennoch gehörte dieser Gesang, wie aus den Aufstellungen im ersten Kapitel dieser Studie ersichtlich ist, zur Osterprozession. Einstimmig ist er auch in den betreffenden Pariser Quellen zu finden. Eine dreistimmige Fassung steht in F, fol. 24v, die zweistimmige auf fol. 70r.

Es wäre nun naheliegend anzunehmen, die dreistimmigen Organa hätten die älteren zweistimmigen verdrängt. Da aber dreistimmige Organa zu Prozessionen in W₁ und W₂ (mit Ausnahme des *Crucifixum in carne* und des *¶ Stirps Yesse ¶ Virgo dei* in W₁) fehlen, halte ich es für unwahrscheinlich, daß die entsprechenden zweistimmigen Fassungen wegen einer neueren dreistimmigen Version in diesen Handschriften weggelassen wurden.

2.1.2 Die Rubriken des Antiphonale PBN lat. 10482

Neben den Brüsseler Prozessionalien gibt es noch weitere Quellen, die Informationen zum Singen der Notre-Dame-Organa überliefern. Von diesen enthält die Handschrift PBN lat. 10482 besonders zahlreiche und ausführliche „organizatur“-Rubriken. Außer bei *Crucifixum in carne* sind dies:

Fol. 107v (Pfingsten):

„Post terciam eodem die fit p[ro]c[essio] ante crucem et cantat[ur] *¶ Advenit ignis ¶ Invenit et ¶ organizat[ur]*“.

„Nach der Terz desselben Tages soll eine Prozession sein vor das Kreuz und es wird gesungen: *¶ Advenit ignis ¶ Invenit* und der Vers soll organisiert werden.“

Fol. 177v (Ostern):

„Ad terciam ps[almus] lege[m] pone cum cet[er]is. Chorus *al[le]luia*. ¶ hec sacerdos. *hec dies* [...] Tunc fiet processio ad cruce[m] et cantat[ur] ¶ *Et valde* ¶ organizat[ur] postea seq[uitu]r ¶ *Noli flere maria*.“

„Zur Terz: Der Psalm *legem pone* mit den Übrigen. Chorus: *Alleluia*. Den Vers *Hec dies* der Priester. Dann soll eine Prozession sein zum Kreuz und es wird gesungen ¶ *Et valde*. Der Vers soll organisiert werden. Dannach folgt der Versikel *Noli flere maria*.“

Fol. 490v (Maria Himmelfahrt nach der Terz):

„Tu[n]c facienda est p[ro]c[essio] i[n] cappis per ecc[lesi]am et cantat[ur] ¶ *Stirps iesse* ¶ organizat[ur] v[e]l cantat[ur] a sex.“

„Dann muß eine Prozession gemacht werden mit Mänteln durch die Kirche und es wird gesungen ¶ *Stirps iesse*. Der Vers soll organisiert oder von sechsen gesungen werden.“

Fol. 507r (Mariae Geburt nach der Terz):

„Ad p[ro]c[essionem] ¶ *Solem* Et organizat[ur] ¶ ante crucem. Sequitur ¶ *Diffusa*.“

„Zur Prozession: ¶ *Solem*. Und der Vers soll vor dem Kreuz organisiert werden. Es folgt ¶ *Diffusa*.“

Fol. 531r (Dionysius):

„Finita t[er]cia fit p[ro]c[essio] ante crucem et ca[n]tet[ur] ¶ *Preciosus* cu[m] v[er]su v[e]l organizatur ¶ *Puerorum tradiderunt*.“

„Nach der Terz soll eine Prozession sein vor das Kreuz und es wird gesungen ¶ *Preciosus* mit seinem Vers oder es soll organisiert werden. ¶ *Puerorum tradiderunt*.“

Der Kodex ist offensichtlich nicht vollständig erhalten geblieben, da mit dem letzten Blatt 575 der laufende Text abgebrochen wird. Ich gehe davon aus, daß sich noch weitere „organizatur“-Rubriken auf den verlorenen Blättern hätten finden lassen, z. B. bei dem Vers *Hodie beata virgo*. Das entsprechende Fest (purificatio Mariae = Lichtmeß) konnte ich nicht ausfindig machen.

Obwohl Husmann die Handschrift PBN lat. 10482 für seinen Beitrag benützt hatte und annahm, sie sei auch Pariser Ursprungs²⁶, waren ihm doch die Rubriken zur organalen Ausführung der Gesänge nicht aufgefallen. Weil PBN lat. 10482 als Antiphonale im Gegensatz zu den Brüsseler Prozessionalien die Melodien zu den Gesängen vollständig wiedergibt, muß es als herausragende Quelle für die Tenores der Organa angesehen werden. Allerdings bleibt immer zu berücksichtigen, daß die Niederschrift gut 80 bis 100 Jahre nach Entstehung des *Magnus liber* und immerhin noch etwa eine Generation nach dessen erhalten gebliebenen Aufzeichnungen erfolgte. Fehlende Stücke oder in einigen Tönen von den Organa-Tenores in F, W₁ und W₂ abweichende Melodien sind nicht unbedingt ein Indiz gegen die

²⁶Husmann, *The Enlargement*, S. 181.

Herkunftsbestimmung einer Handschrift, da sie normalerweise aus Änderungen resultieren, die sich im Lauf von Jahrzehnten oder sogar Jahrhunderten einstellen.

2.1.3 Folgerungen

Da verschiedene Arten der einstimmigen und organalen Aufzeichnung dieser Gesänge bestanden, bieten sich folgende Erklärungen für den Zusatz „vel cantatur“ an: An einem Tag (Fest) wurde choraliter, am anderen organal gesungen. Vielleicht wechselte der Usus auch jedes Jahr. Wurde ein Stück später dreistimmig bearbeitet, bot sich eine weitere Alternative.²⁷ Im Falle des *Crucifixum in carne* waren möglicherweise sogar die beiden zweistimmigen Organa aber auch eine dreistimmige Komposition, die alle in F aufgezeichnet sind, in Gebrauch.

Eine Beobachtung, die sich bei allen „organizatur“-Rubriken der Prozessionsgesänge machen läßt, soll die Untersuchungen der Rubriken abschließen: Fast immer wenn bei einer Prozession organal gesungen wird, befindet sich die Station „ante crucem“. Die bereits erwähnte von Huglo aufgestellte These „Il est très compréhensible que le jour de Paques cette station devant la croix prenait une dimension d’une imposante majesté et on voit tout de suite pourquoi on a cherché par l’écriture organale á enrichir encore davantage ce verset si bien adapté à la station au pied de la croix du transept“,²⁸ erweist sich nicht nur als zutreffend, sondern dürfte vielmehr außer für Ostern auch für andere Prozessionen gelten: Die Station unter dem Kreuz wird mit dem Singen eines Organum besonders ausgestattet.

Außerdem scheint es mir wichtig darauf hinzuweisen, daß die Rubriken in PBN lat. 10482 sich nur noch bei solchen Prozessionsstationen finden. Andere Gesänge, zu denen Notre-Dame-Organa existieren, tragen keine „organizatur“-Vermerke. Die Brüsseler Handschriften sind Prozessionalien, enthalten also nur Gesänge zu Prozessionen, nicht aber die genuinen Stücke zu Messe und Stundengebet. Da man lange Zeit keine weiteren Rubriken mit Anweisungen zu organalem Singen gefunden hatte, war das Bild, das man sich von der Aufführungstradition der Organa machte, unvollständig. Man wußte nur, daß bei den Prozessionen noch Organa aufgeführt wurden. Aber ganz offensichtlich gibt es keine Quellen des späteren 13. oder 14. Jahrhunderts mit Anweisungen für organales Singen beispielsweise von Graduale oder Alleluia.²⁹ Die Frage von Rebecca Baltzer „How Long was Notre-Dame Organum Performed?“³⁰ ist demnach zwar wohlbegründet, fragt aber nicht nach der Art der Organa, die eine so lange Lebensdauer aufweisen. Nach den jetzt bekannten Rubriken können es nur Gesänge zu Prozessionen gewesen sein.

²⁷Husmann, *The Enlargement*, S. 192.

²⁸Huglo, *Structure et Fonction*, S. 92.

²⁹Diese Beobachtung kann noch gestützt werden durch die bei Baltzer und Wright aufgelisteten Rubriken.

³⁰Baltzer, „How Long was Notre-Dame Organum Performed?“

Vielleicht war es gerade das Zusammenwirken von religiösem Ritual (Station der Prozession unter dem Kreuz) und dessen musikalischer Ausgestaltung, das die organale Praxis über Jahrhunderte hinweg erhalten konnte. Es könnte also in keinem Fall verwundern, wenn sich die Hinweise auf organales Singen, die Craig Wright für Paris bis ins 17. Jahrhundert nachweisen kann, tatsächlich auf Kompositionen der Notre-Dame-Schule bezögen.

Außerdem scheint mir, daß sich in den bisher bekannten Rubriken eine Tendenz ablesen läßt. Vorausgesetzt, die Brüsseler Handschriften repräsentieren einen Status von ungefähr 1220, dann nehmen von da an die Hinweise auf organales Singen stetig ab. Darin deutet sich möglicherweise auch eine allmähliche Verringerung der Prozessions-Organa in der Liturgie von Notre Dame an. Waren aber die anderen Organa im 13. Jahrhundert bereits völlig aus der Liturgie an Notre Dame verschwunden und warum?

2.2 Osterprozessionen in Paris

In allen Pfarr-, Stifts- und Klosterkirchen in Paris wurden an Ostern Prozessionen abgehalten, deren verschiedene Stationen mit Gesängen ausgestattet waren. Trotzdem waren diese Prozessionen nicht an allen Kirchen gleich. In der Regel gab es zwei Prozessionen an Ostern. Die erste fand nach der Terz statt und bewegte sich innerhalb der Kirche. Die zweite ging am Nachmittag nach der Vesper mit Stationen außerhalb von Notre Dame vonstatten. Im folgenden wende ich mich zuerst dieser Osterprozession nach der Vesper an Notre Dame zu.

2.2.1 Die Osterprozession an Notre Dame

Die Handschrift Par 6 (PBN lat. 15615) belegt mit genauen Anweisungen die Ausführung und Gestaltung der zweiten Ostervesper an der Kathedrale. Der Ostertag beginnt auf fol. 147r mit der Messe. Nach dem Gebet zur Postcommunio findet sich in der linken Spalte auf fol. 148r folgende Rubrik:

„In die pasche p[ost] vesp[eras] vadit
p[ro]cess[i]o ad fontes cantando.“

„Am Ostertag nach der Vesper zieht
die Prozession zum Taufbrunnen und
man singt:“

„A *Christus resurgens*
V[ersikel] *Surrex[it] d[omi]n[u]s de sepulchro.*
Or[at]io
Concede q[uesumu]s om[ni]p[oten]s deus [...]“

„Hinc vadit p[ro]cessio ad sepulchru[m] cantando“ „Von hier zieht die Prozession zum Grab und man singt.“

„A *Ego sum alpha*
OR[at]io

Presta q[uesumu]s om[ni]p[oten]s deus ut qui resurrectionis [...]“

„Tu[n]c redit p[ro]cessio p[er] curiam epi[scoli] an[te] crucifixum cantando“ „Dann kehrt die Prozession durch den Bischofspalast zurück vor das Kreuz und man singt.“

„A *Sedit angelus*“

„Finito v[er]su statim intrat processio chororum cantando“ „Nach dem Versus betritt die Prozession sofort den Chor und man singt.“

„*Nolite.*“

„Seq[uitu]r V[ersiculum]“ „Es folgt der Versikel.“

„*Noli flere maria resurrexit domin[us]*
Or[at]io

Pr[est]a q[uesumu]s om[ni]p[oten]s deus ut huius paschatis [...]“

Danach folgen die Gesänge für Ostermontag.

Die Handschrift PBN lat. 10482 beschreibt den Verlauf der Prozession in derselben Weise. Hierzu sind allerdings die Rubriken nicht sehr ausführlich. Die Brüsseler Prozessionalien geben den gleichen Wortlaut wie Par 6 (PBN lat. 15615). Lediglich die Anmerkung *organizatur vel cantatur* ist vor *Crucifixum in carne* hinzugefügt.

Am Ostersonntag nach der Vesper zog also die Klerikerprozession zur Taufe (ad fontes). Der Taufbrunnen befand sich in der Kirche St. Johannes (St.-Jean-le-Rond) an der Nordwest-Seite unmittelbar neben Notre Dame.³¹ Dort fand die erste Station statt, bei der die Antiphon *Christus resurgens* gesungen wurde. Der dazugehörige Vers *Dicant nunc iudei* ist in der Handschrift F auch organal überliefert und zwar in einer zweistimmigen und in einer dreistimmigen Version.

Von der Taufe zog die Prozession zum Hl. Grab. In diesem Fall war das Grab nicht – wie in vielen Kirchen während der Osterzeit – in der Kirche bei einem Seitenaltar aufgebaut, sondern in der Kirche St.-Denis-du-Pas, östlich direkt vor dem Chor von Notre Dame.³² Einen Hinweis darauf kann man in dem „per curiam episcopi“ erkennen. Der Rundweg führte also nach dieser Station, bei der die Antiphon *Ego sum alpha* gesungen wurde, durch den südlich neben der Kathedrale gelegenen Bischofspalast wieder in die Kirche zurück.

³¹Wright, *Music and Ceremony*, S. 23; Baltzer, *Performance Practice*, S. 10.

³²Baltzer, *Performance Practice*, S. 10; Wright, *Music and Ceremony*, S. 23.

Die dritte und letzte Station hielt man unter dem großen Kreuz, das über dem Lettner angebracht war. Dabei wurde die Antiphon *Sedit angelus* gesungen. Der Vers *Crucifixum in carne* wurde noch bei der Station vorgetragen. Er konnte als Organum ausgeführt werden, wie die Brüsseler Prozessionalien berichten. Auch hierzu gibt es zwei- und dreistimmige Fassungen in den Notre-Dame-Handschriften. Nach dem Vers (!) zog man wieder in den Chorraum. Erst dort sang man die Repetenda *Nolite*. Dieser Gesang beschloß die Prozession.

Der Aufbau der drei Stationen ist jeweils gleich. Nach einem größeren Gesang folgt ein Gebet. Danach zieht die Prozession weiter. (Über etwaige Lesungen gibt die Handschrift Par 6 keine Auskunft.) Nur bei *Sedit angelus* wird die Repetenda erst nach Rückkehr in den Chor gesungen. Mit der Möglichkeit, zwei Verse organal vorzutragen, nämlich *Dicant nunc iudei* und *Crucifixum in carne* – bei insgesamt drei Gesangsstücken –, wird diese Prozession besonders ausgestattet. Keine der anderen in den Brüsseler Prozessionalien angeführten Prozessionen hat zwei Organa.³³ Merkwürdigerweise fehlt in beiden Brüsseler Handschriften der Vermerk „organizatur“ bei dem Vers *Dicant nunc iudei*. Daraus könnte man schließen, dieser Vers sei zu der Zeit nicht mehr mehrstimmig ausgeführt worden. Ausgerechnet dieses *Dicant nunc iudei* ist aber als einziger Prozessionsvers neben dem *Crucifixum in carne* nicht nur zweistimmig, sondern auch dreistimmig bearbeitet worden. Die an das letzte Gebet der Prozession in PBN lat. 10482 anschließende Rubrik bezieht sich auf die Complet des Ostertages. Danach folgen Hinweise für die Prozession während der Oster-Oktav. Interessant scheint noch folgende Anmerkung:

„nec dicet[ur] v[ersus] *dicant nunc iudei* ad p[ro]c[essionem] nisi i[n] die pasche“ (fol. 143r).

„und es wird nicht der Vers *Dicant nunc iudei* gesungen, außer am Ostertag.“

Bereits auf fol. 137v findet sich ein Vermerk hierzu:

„Nota q[uod] singulis sabbatis usq[ue] ad ascen[sionem] nisi festum fu[er]it d[ebet] fi[eri] process[i]o an[te] crucem et cantat[ur] A *Christus resurgens* s[i]n[e] ¶ *dicant nunc iudei*.“

„Merke, daß an den einzelnen Samstagen bis Himmelfahrt (wenn es nicht ein Fest ist) eine Prozession sein muß vor das Kreuz und es wird gesungen: A *Christus resurgens* ohne den Vers *dicant nunc iudei*.“

Auch Brüssel 1799 ordnet an, daß der Vers nach Ostern nicht mehr zu singen sei (fol. 65r):

³³Vgl. Handschin, Zur Geschichte von Notre Dame, S. 14–50.

„Feria Ilda post vesp̄as fit processio eodem modo ut dictum est excepto quod non cantatur ¶ *Dicant nunc iudei*.“

„Am Ostermontag nach der Vesper³⁴ gibt es eine Prozession wie oben beschrieben mit der Ausnahme, daß der Vers *Dicant nunc iudei* nicht gesungen wird“

Warum der Vers nicht mehr gesungen oder gar „organisiert“ wurde, läßt sich nicht sagen. Ich komme weiter unten nochmals auf diese Frage zurück.

Die Handschrift PBN lat. 15181 überliefert die Prozession in der oben beschriebenen Weise (fol. 298v–299v). Dagegen wurde nach der bereits erwähnten Quelle Par 5, die ebenfalls mit Notre Dame in Verbindung gebracht wird, die zweite Station nicht am Grab, sondern bereits unter dem Kreuz abgehalten. Daher konnte die ganze Antiphon *Sedit angelus* mit Vers und Repetenda bereits im Chor gesungen werden. Die Wiederholung der Repetenda brauchte also nicht abgetrennt zu werden.

Die Quelle PBN lat. 1112 gibt auf fol. 99v Angaben, daß die Prozession in der Osterwoche und an den Sonntagen bis Himmelfahrt gehalten werden sollte. Sie ging zuerst „ad fontes“. Dort sang man *Christus resurgens*. Die nächste Station war „ad crucem“ mit der Antiphon *Sedit angelus*. „In reditu“ wurde *Ego sum alpha* gesungen. Wie man sieht, sind die Gesänge umgestellt. Die Gebete zur Prozession fehlen.

Allen diesen Handschriften ist gemeinsam, daß sie die Prozession nach der Vesper des Ostertages anordnen. Dieser Ritus dürfte für die meisten der Pariser Stifts- und Pfarrkirchen gegolten haben, wenngleich im Ablauf der Prozession von Kirche zu Kirche kleinere Unterschiede zu beobachten sind.

2.2.2 Die Osterprozession in Pariser Klosterkirchen

Daß in klösterlichen Gemeinschaften die Prozession anders aussehen konnte, belegt die Handschrift Par 8, die aus der „confrérie de Sainte-Madeleine“³⁵ stammt (fol. 137v–138r):

(Nach der Complet der Osternacht) „Ad p[ro]cessionem a[ntiphona] *Christus resurgens*. Ad processionem *Sedit angelus* (mit Vers) *Crucifixum in carne*. Ad processionem *Ego sum alpha*.“ Es folgt die Messe.

Ganz ähnlich ist die Prozession in der Handschrift PBN lat. 1337 aufgezeichnet (fol. 136r–137r):

„Ad processionem R [!] *Christus resurgens*. R[espo]nsorium *Sedit angelus* etc. Ad p[ro]cess[i]onem a[ntiphona] *Ego sum alpha*.“

³⁴Handschin, Zur Geschichte von Notre Dame, S. 14.

³⁵Le Graduel Romain II, S. 96.

Auch in diesem Fall schließt sich die Ostermesse an die Prozession an. Wie in Par 8 zeigt sich auch hier der klösterliche Ritus.

Die Gesänge, die bei der Osterprozession in Paris benützt wurden, sind wahrscheinlich in allen Kirchen dieselben gewesen. Die Reihenfolge konnte jedoch umgestellt werden. In Stifts- und Pfarrkirchen fand die Prozession am Ostertag nach der Vesper statt, in klösterlichen Kirchen – darunter darf man sicher nicht alle Ordensgemeinschaften zählen – am Ostermorgen vor der Messe.

2.2.3 Die Prozession in der österlichen Zeit

Prozessionen mit der Antiphon *Sedit angelus* wurden allerdings nicht nur am Ostertag abgehalten, sondern auch während der österlichen Zeit bis Christi Himmelfahrt in einer einfachen Form innerhalb der Kirche oder bei der Rückkehr der Prozession von St.-Jean-le-Rond oder St.-Denis-du-Pas und zwar:

- an den Feiertagen der Osterwoche nach der Vesper,
- am Sonntag nach Ostern (Dominica in Albis oder in Octabas) nach der Vesper,
- am fünften Sonntag nach Ostern nach der Terz

Die rubrizierten Anweisungen lauten meist etwa wie in PBN lat. 10482, fol. 150r:

„No[ta] q[uod] p[ro]c[essio] debet egredi t[un]c ante cruce[m] c[um] thuribulo et cereis sine cruce cantando“

„Merke, daß die Prozession hinausziehen muß vor das Kreuz mit Weihrauchfaß und Kerzen ohne Kreuz und man singt:“

„*Sedit ang[e]l[u]s.*“

„Et V[ersus] d[ebet] organizari vel cantari. Finito V[ersu] statim redit[ur] i[n] choru[m] cantando finem a[ntiphonae]“

„Und der Versus muß organisiert oder (einstimmig) gesungen werden. Nach dem Versus kehrt die Prozession sofort in den Chor zurück und man singt das Ende der Antiphon:“

„*Nolite me[tuere] V[ersiculum] Noli flere maria.*“

Am zweiten der Bittage vor Christi Himmelfahrt fand noch einmal eine größere Prozession statt, bei der die Antiphon *Sedit angelus* gesungen und der Vers *Crucifixum* „organisiert“ wurde. Sie führte zu Kirchen auf der linken Seine-Seite. Die Prozession verließ die Kathedrale. Nach einer Station zog man singend über die Brücke. Die nächsten Stationen waren St. Benoît in der Rue Saint Jacques und St.-Etienne-des-Grés. In der am weitesten von der Bischofskirche entfernten Kirche Notre-Dame-des-Champs wurde die Messe gefeiert. Auf dem Rückweg kam die Prozession zuerst nach St. Marcel, wo das Organum *Crucifixum in carne*

gesungen wurde. Die weiteren Stationen waren St. Cosmas und Damian und „ante terms“ (heute Cluny-Museum in den Römischen Bädern). Zuletzt überquerte man singend den Petit Pont.³⁶

Den Usus, auch in der Zeit bis Christi Himmelfahrt bei den Prozessionen die Antiphon *Sedit angelus* zu singen, belegen auch Breviere, die keine Musikaufzeichnung enthalten, z. B. die beiden berühmten Handschriften, PBN lat. 1023 (sog. Brevier Philipps des Schönen) auf fol. 171v und PBN lat. 1052 (sog. Brevier König Karls V.).³⁷ Die zweite der beiden Quellen, deren Rubriken übrigens in französischer Sprache abgefaßt sind, verlangt beim Vers *Crucifixum in carne organales* Singen: „*Et le V estir organize ou chante.*“

2.2.4 Organale Aufführungspraxis

Die Anweisungen für den Sonntag nach Ostern, die in PBN lat. 10482 und in den Brüsseler Quellen enthalten sind, wurden oben schon erwähnt. Die Pariser Handschrift enthält an dieser Stelle den außerordentlich wichtigen Hinweis, von wem das Organum zu singen sei.

(fol. 150v):

„Et organizatur *V crucifixum* an[te] crucem. Et cantat[ur] a duob[us] canon[icis] subdiaconi[s] quib[us] cantor precep[er]it.“

„Und es wird organisiert der Versus *Crucifixum* vor dem Kreuz. Und er wird gesungen von zwei Kanonikern, Subdiakonen, denen der Kantor vorzustehen hat.“

Damit ist genau angegeben, daß das Organum von zwei Kanonikern, die Subdiakone waren, unter der Leitung (Anweisung) des Kantors ausgeführt wurde. Für diesen Fall kommt dann auch nur die zweistimmige Version in Frage, da für das dreistimmige Organum mehr Sänger benötigt würden. Aus einer anderen Rubrik bei einem einstimmigen Vers auf fol. 168 (*a duobus subdiaconis quibus cantor preceperit*) geht hervor, daß dieser auch von zweien – aber eben einstimmig – gesungen wurde. Diese beiden Subdiakone waren zur Zeit der Entstehung der Handschrift wohl unter den Solisten des Chores. Rebecca Baltzer vertritt die Ansicht, die Brüsseler Rubriken seien genauer als die anderer Manuskripte. Demnach wären nur die „Clerici“ für organales Singen zuständig gewesen.³⁸ Immerhin scheint der Kantor nicht einer der Solisten gewesen zu sein. Er war aber verantwortlich für die Aufführung. Eine Rubrik in der Handschrift PBN lat. 746 (fol. 162r) ist ähnlich:³⁹

³⁶Baltzer, Performance Practice, S. 11; Baltzer, How Long was Notre-Dame-Organum Performed, S. 122.

³⁷Husmann, Art. Notre-Dame-Epoche, Tafel 108.

³⁸Baltzer, Performance Practice, S. 39, Anm. 24.

³⁹Zitiert nach Wright, Music and Ceremony, S. 370.

„In reditu processionis *℟ Sedit angelus* et organizatur vel cantatur *℣ Crucifixum* a duobus canonicis sancti Johannis vel sancti Dyonisii subdiaconis quibus cantor precepit“

„Bei der Rückkehr der Prozession: *℟ Sedit angelus* und es soll organisiert oder gesungen werden der Vers *Crucifixum* von zwei Kanonikern von Sankt Johannes oder Subdiakonen von Sankt Dyonisius, denen der Kantor vorzustehen hat.“

Für den fünften Sonntag nach Ostern geben die Brüsseler Prozessionalien folgende Anweisung (ms 1799, fol. 67):

„Dominica *iiij^a* post octabas pasche ad processionem totum fiet sicut in prima dominica excepto quod in reditu processionis organizabitur vel cantabitur a *iiij^{or}* clericis *℣ Crucifixum* ante crucem.“

„Am vierten Sonntag nach der Oktav von Ostern soll zur Prozession alles so sein wie am ersten Sonntag, außer daß bei der Rückkehr der Prozession der Vers *Crucifixum* vor dem Kreuz von vier Klerikern organisiert oder gesungen werden soll.“

Demnach wurde an diesem Sonntag das Organum von vier Klerikern gesungen. Rebecca Baltzer konnte zeigen, daß die Ausstattung mit mehr Sängern vom Rang des Sonntages abhängt.⁴⁰ Für das Organum *Crucifixum in carne* kommen also zwei oder vier Ausführende in Betracht. Während die Verteilung der Stimmen bei zwei Sängern klar ist, dürfte von den vier wahrscheinlich drei die Unter- und einer die Oberstimme gesungen haben. Freilich muß hier auch daran gedacht werden, daß es sich in diesem Fall ebensogut um das dreistimmige Organum handeln könnte. Dann wäre die Verteilung folgendermaßen: Zwei Sänger für den Tenor und je einer für Duplum und Triplum.

Bevor ich zur Beschreibung des Organum *Crucifixum in carne* komme, möchte anhand eines Exkurses auf Fragen der Tenorverarbeitung im *Magnus liber* eingehen.

2.2.5 Exkurs A. Der Vers „Et respicientes“

Außer dem *Crucifixum in carne* sind in F noch weitere Verse in zwei Fassungen anzutreffen. Bei dem zweimal in F notierten organalen *℣ Et respicientes*, der zum Responsorium *Et valde* gehört, hat bereits Husmann darauf hingewiesen, daß die beiden Tenores unterschiedliche Melodien verwenden. Der zweite Vers habe deswegen bei der Prozession, der erste bei der Matutin Verwendung gefunden.⁴¹ Husmann belegte seine These nicht mit Melodiebeispielen. Das Antiphonale PBN lat. 10482 enthält auf fol. 176r eine einstimmige Melodieversion des *Et valde* mit dem Vers *Et respicientes*. Der Vergleich mit den Tenores in F erbringt nur bei dem

⁴⁰Baltzer, Performance Practice, S. 8.

⁴¹Husmann, Die Offiziumsorgana, S. 44. Ders., The Enlargement, S. 191–192.

zweiten Organum eine Übereinstimmung. Allerdings findet sich in der Handschrift keine zweite Aufzeichnung des *Et valde* mit seinem Vers. Überhaupt konnte ich eine solche andere Cantusmelodie bisher in keiner liturgischen Quelle antreffen (Abb. 1).

The image displays a musical score for two parts, likely organum, with Latin lyrics. The score is written on ten staves, grouped into two systems of five staves each. The first system contains the first two parts, and the second system contains the next two parts. The lyrics are written below the staves, with some words in a larger, bolder font. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The lyrics are as follows:

Et respicien tes
 Et respiri en tes
 Can
 Wh. quam
 Et respiri en tes
 Can quam
 uiderunt reuolutum lapidem erat quippe magnus ual de.
 uiderunt reuolutum lapidem erat quippe magnus ual de.
 sponsus dominus procedens de thalamo suo.
 uiderunt reuolutum lapidem erat quippe magnus ual de.
 sponsus dominus procedens de thalamo suo.

Abb. 1

Zweifelloos ist die Tenormelodie des ersten *Et respicientes* identisch mit der des Verses *Tanquam*, wie Husmann („the verse uses the melody of the *℣. Tanquam* of the *℟. Descendit*“⁴²) bereits feststellte, doch ist damit nicht nachzuweisen, daß unterschiedliche Melodien in der Matutin und bei der Prozession gebraucht wurden. Die Ähnlichkeiten, die über weite Strecken bestechend erscheinen, weisen auf eine sogenannte Typusmelodie, wie sie sich im einstimmigen Repertoire häufig findet. Bei der Untersuchung der einstimmigen Gesänge der Osternacht in der Handschrift PBN lat. 10482 stellt sich heraus, daß eben nicht zwei verschiedene Melodien in der Matutin und bei der Prozession gesungen wurden, sondern zweimal die nur bei der Matutin direkt vor der „representatio sepulchri“ (fol. 176v) notierte Melodie. Bei der Prozession nach der Terz sind keinerlei Noten eingetragen, da die Gebete und Gesänge ab der Terz allesamt den vorausgegangenen Horen entnommen sind, wie die Rubriken angeben: *sicut ad primam* oder *ut supra*. Erst die (zweite) Vesper enthält wieder selbständige Teile. Wenn man dem Antiphonale PBN lat. 10482 glauben darf, wurde zur Matutin – wenigstens in der Zeit der Entstehung dieser Handschrift – auch gar nicht organal gesungen. Ob früher eine andere Ordnung galt, läßt sich derzeit nicht feststellen.

Davon ausgehend, daß es sich bei der ersten Aufzeichnung des Verses *Et respicientes* als Tenor des Organum um eine Besonderheit handelt, möchte ich dazu einige Überlegungen skizzieren:

1.) Die beiden notierten Tenormelodien weichen nur in einer Zeile voneinander ab. Mit Ausnahme dieser einen Zeile bestehen die Ähnlichkeiten des *℣ Tanquam* aus dem Responsorium *Descendit* auch mit der zweiten Fassung. Im zweistimmigen Organum *Tanquam* wird der zum ersten Wort „Tanquam“ gehörige Melodieabschnitt wiederholt. Das anschließende *Gloria* bringt den gleichen Cantus nochmals. Da also dieses Melodie-Modell so häufig auftritt, könnte es durchaus sein, daß dem Verfasser der ersten Version von *Et respicientes* ein Versehen unterlief und er in der besagten Zeile (mit $\sqcap$ und $\downarrow$ markiert) von der einen in die andere Melodie sprang. Dafür spricht auch das Fehlen der letzten Textsilbe „-tum“ (*viderunt revolu-tum*) in der fraglichen Zeile. Ein entsprechender Cantuston fehlt ($\Downarrow$).

2.) Die genannten mehrfach auftretenden Melodie-Modelle sind in der Zweistimmigkeit jeweils unterschiedlich behandelt. Die verschiedenen Verfahrensweisen entsprechen genau den bei der Klauselbildung angewendeten, d. h. die Tonfolge im Tenor bleibt unangetastet, wird jedoch anders gegliedert. Dazu treten unterschiedliche Oberstimmen. Dennoch ist der Befund hier komplizierter. Die Organa *Et respicientes* (I) und *Tanquam* stimmen nämlich nicht nur im Tenor überein, sondern auch in einem großen Teil der Organal-Stimme. Identisch ist der Anfang (1. Tenorton in *Tanquam*) und dann der zweite Teil. „-tes“ in *Et respicientes* (I) entspricht „-quam“ in *Tanquam*. Man könnte geradezu von ein und demselben

⁴²Husmann, *The Enlargement*, S. 192.

Organum sprechen, bei dem nur eine Partie durch eine Klausel ersetzt wurde. Der entsprechende Abschnitt trägt nicht einmal eine selbständige Silbe (Abb. 2):



Abb. 2

3.) Wie eng die Stücke miteinander zusammenhängen, zeigt die dreistimmige Bearbeitung des *Tanquam*. Der Tenor benützt in diesem Fall nicht die Melodie des *Et respicientes* (I) sondern die des *Et respicientes* (II).⁴³ Auffallend ist auch noch, daß es neun *Tanquam*-Klauseln in F (f. 147r-148v) gibt. Dazwischen steht eine *Gloria*-Klausel, die als Tenor die *Tanquam*-Melodie benützt.

4.) Von den je zwei Bearbeitungen der beiden Texte werden zwei etwas unterschiedliche Melodien verwendet: *Et respicientes* (I) und *Tanquam* (I)⁴⁴ benützen Melodie I, *Et respicientes* (II) und *Tanquam* (II) Melodie II. Vielleicht ist also Melodie I die ältere Version. Diese wäre dann während der Notre-Dame-Zeit zu Melodie II umgearbeitet worden. Die Organa (II) wären dann die jeweils jüngeren Fassungen. Inwieweit sogar Wechselwirkungen zwischen einstimmiger Melodie und den Organa bestehen könnten, kann man einstweilen nur mutmaßen. Es gibt jedoch Details, die darauf hindeuten: Die Aufzeichnung des *Tanquam* im Worcester-Antiphonar⁴⁵ beginnt mit *a-c-c*, ebenso die in PBN lat. 10482 (fol. 35v). An dieser Stelle ist auch ein Auflösungszeichen notiert, dessen Bezugs-ton aber fehlt. Der nächste in Frage kommende Ton hat ein *b* vorgezeichnet. Bei *Et respicientes* lautet die Stelle *a-h-c*. Die Organa und Klauseln haben alle *a-b-c* (Abb. 3).

⁴³Husmann, *Die Offiziumsorgana*, S. 44-45. Ders., *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa*, S. XXI.

⁴⁴Mit *Tanquam* (I) nenne ich die zweistimmige Bearbeitung des Verses, *Tanquam* (II) die dreistimmige.

⁴⁵Worcester, Chapter Library, Codex F. 160 (13. Jh.) = PalMus XII . „Tanquam“ auf S. 31.



Abb. 3

Diese Tenores ignorieren den Wechsel zwischen *b* und *h*, wie ihn die Einstimmigkeit zeigt, völlig. Das mag zurückzuführen sein auf eine Faszination, die sequenzierende Melodieteile auf die Notre-Dame-Musiker ausübte. In eindrucksvoller Weise bestätigen dies die erhaltenen Klauseln. Zum Teil wurden Sequenzen auch in den oberen Stimmen eingebaut, ja sogar in imitierender Manier. Für solche Kompositions-Experimente eignet sich der Wechsel *h/b/h* wenig. Ich sehe darin einen Beleg dafür, daß beim Abfassen eines Organum die Cantusmelodien bearbeitet werden konnten.

Wie ich zu Beginn dieses zweiten Teiles aus den Äußerungen des sogenannten „Londoner Anonymus“⁴⁶ zeigen konnte, war es wahrscheinlich sogar die Regel, daß beim Verfertigen eines Organum der ursprüngliche Cantus bearbeitet wurde. Wie stark mündliche Traditionen das Singen der einstimmigen Melodien beeinflussten, läßt sich nur erahnen. Craig Wright weist darauf hin, daß die aus Notre Dame erhaltenen Handschriften mit liturgischen Gesängen gar nicht zum Singen bestimmt waren, sondern kirchlichen Würdenträgern und Mitgliedern des Adels dienten, einen Überblick des Gottesdienstes zu bekommen, ohne direkt daran teilzunehmen. Von den großen, aber weniger prachtvoll ausgestatteten Gradualen und Antiphonalen, die für den täglichen Gebrauch verwendet wurden, sind keine erhalten geblieben.⁴⁷ Dies würde einerseits die zahlreichen Unterschiede erklären, die bei ein- und derselben einstimmigen Melodie in den diversen Manuskripten auftreten, und auch die kleineren Abweichungen der Organa-Tenores von den einstimmigen Melodien begründen. Andererseits aber scheint mir, daß eine Ton-für-Ton-genaue Aufzeichnung und damit eine vollständige Übereinstimmung der Handschriften untereinander gar nicht angestrebt war. Vielmehr deutet sich darin ein eher großzügiges Umgehen mit der Fixierung des Chorals an.

Die Folgerungen aus diesem Exkurs betreffen auch das Organum *Crucifixum*

⁴⁶Reckow, *Kompilation und Innovation*, S. 308-315; Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, Bd. II, S. 117.

⁴⁷Wright, *Music and Ceremony*, S. 334. Vgl. aber dagegen PBN lat. 15181. Die Handschrift stammt aus Notre Dame und hat Folio-Format!

in carne. In der Zeit der Entstehung von F wurde wahrscheinlich immer noch an den Organa des *Magnus liber* gearbeitet. Teile der Kompositionen wurden gegeneinander ausgetauscht. Gelegentlich sind in F ältere und neuere Versionen eines Stückes zugleich festgehalten. Ganz ähnlich verhält es sich wohl mit dem *Crucifixum in carne*. Die beiden Fassungen repräsentieren demnach unterschiedliche Stadien der Entwicklung des *Magnus liber*. Diese Entwicklung war um die Mitte des 13. Jahrhunderts offensichtlich noch nicht abgeschlossen.

2.3 Beschreibung des zweistimmigen Organum „Crucifixum in carne“ (P₂) nach der Fassung in F, fol. 71r–71v

Um eine genaue Beschreibung des Organum *Crucifixum in carne* vornehmen zu können, muß zuerst die Frage der Rhythmisierung diskutiert werden, denn damit hängt die Koordination von Ober- und Unterstimme aufs Engste zusammen.

2.3.1 Rhythmisierung

Bekanntlich sind im Repertoire der Organa des *Magnus liber* (wie ihn die Handschrift F überliefert) melismatische Abschnitte aus dem vorgegebenen einstimmigen Gesang in der Regel als Discantus-Partie ausgearbeitet, die eher syllabischen Abschnitte als Organal-Partien, häufig mit langen Haltetönen. Der Cantus *Crucifixum in carne* nun ist insgesamt wenig melismatisch. Für die mehrstimmige Fassung P₂ wurde aber nicht die Satzart als Organum purum – wie dies in P₁ geschehen war – gewählt, das von Discantuspartien durchsetzt ist, sondern von vornherein eine einheitliche Discantus-artige Bewegung angestrebt. Damit verbunden ist natürlich eine schärfere Kontur und eine kürzere Vortragsdauer, da der Tenor ab „in carne“ gleichmäßig fortschreitet. Von dieser Stelle an soll das Organum zuerst betrachtet werden. Die genaue Rythmisierung ergibt sich dabei aus dem Zusammenwirken der beiden Stimmen (Abb. 4).



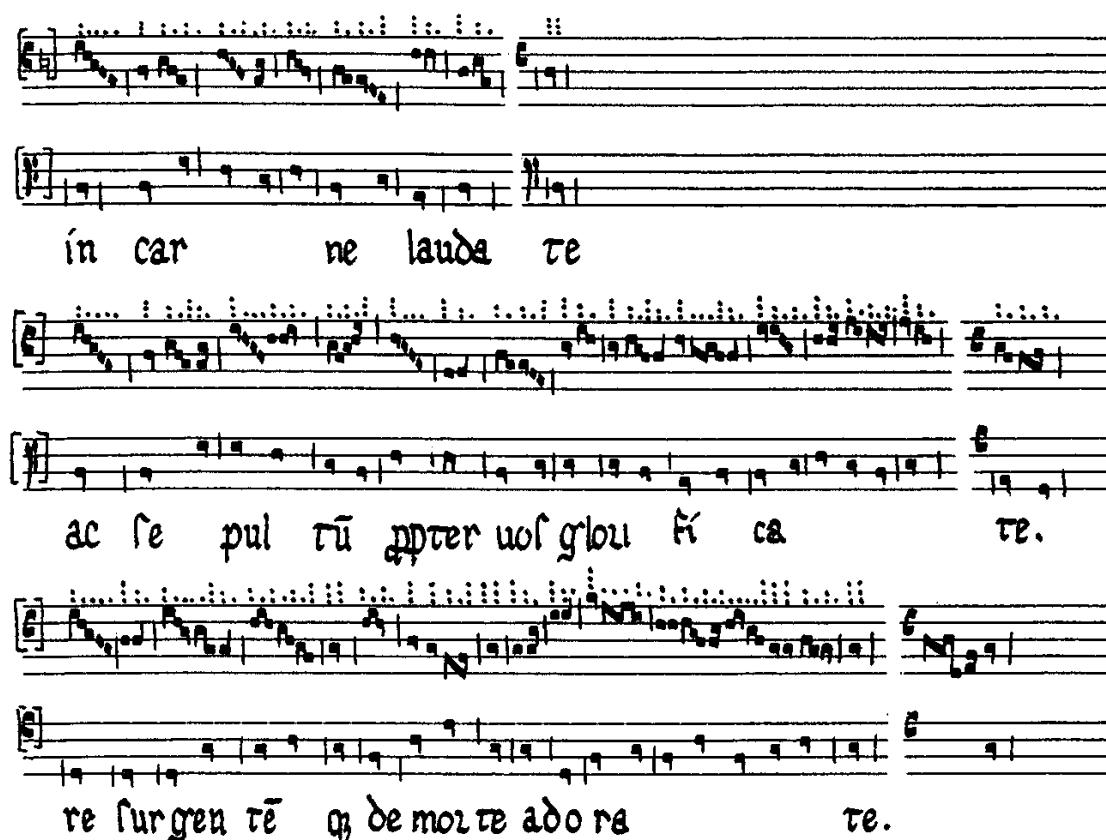


Abb. 4

Auf den ersten Blick ist die modale Lesung wegen der außerordentlich kurzen Ordines, die eine Gruppengliederung der Notenzeichen gar nicht erst zulassen, kaum möglich. Dies hängt mit der oben besprochenen Satzart als Diskantus-Organum zusammen. Jedoch kann aus den häufig erscheinenden Dreier-Ligaturen auf eine Rhythmisierung nach dem ersten Modus geschlossen werden. Gelegentlich („resur-gen-tem-que“) schließen sich Zweier-Gruppen an, durch die der Modus deutlich ablesbar ist. Dennoch verstellen zahlreich vorkommende Fractio-Bildungen die klare Sicht auf den Rhythmus.

Es scheint mir interessant, hier auf einige Beobachtungen hinzuweisen, die die rhythmische Schrift betreffen. Bei „in“, „ac“ und „re- surgentemque“ (Abb. 5)

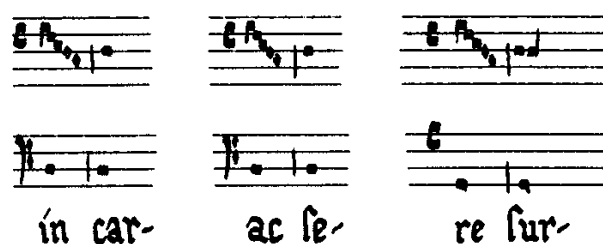


Abb. 5

folgen auf eine Dreier-Ligatur jeweils zwei rhombische Currentes, die jedoch nicht als Zweier-Gruppe zu interpretieren sind, sondern eine Fractio andeuten (Abb. 6).



Abb. 6

Dies ergibt sich eindeutig aus dem Zusammenwirken der beiden Stimmen. Während im einen Fall der Tenorton *d* eine Dauer von neun Zeiten erhalten müßte, reicht im anderen eine gewöhnliche Doppellonga aus. Diese rhythmische Grundeinheit wird bis zum Ende des Stückes nicht mehr aufgegeben. Ein weiteres Indiz ist, daß die erste der genannten Stellen („in“) in *W*₂ nicht zwei Rhomben verwendet, sondern den ersten der beiden fraglichen Töne als Plica an die vorausgehende Dreier-Ligatur anhängt (Abb. 7).

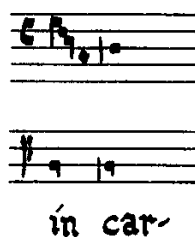


Abb. 7

Alle anderen in diesem Teil (ab „in carne“) auftretenden Zweier-Gruppen von Rhomben sind als modale Zweier-Ligaturen zu verstehen und als „kurz-lang“ (· und · ·) zu rhythmisieren. Die beiden Dreier-Currentes können jeweils zwei verschiedene Möglichkeiten darstellen (Abb. 8):



Abb. 8

Beide Alternativen dürfen als stimmig angesehen werden. Dennoch habe ich mich für die Fractio-Variante entschieden, da mir die Currentes eher eine schnelle

Bewegung der drei Töne anzudeuten scheinen als einen gleichmäßigen ersten Modus mit lang-kurz-lang-kurz etc. In letzterem Fall hätte der Schreiber wohl eine andere Schreibweise gewählt. Dafür spricht auch, daß diese Stellen sowohl in F als auch in W_2 ganz gleich aufgezeichnet sind.

Der jeweils erste Ordo bei „glori-fi-cate“ und „ado-ra-te“ ist auf den ersten Blick nicht ganz leicht zu rhythmisieren. Das liegt u. a. an der auftretenden Obliquitas. Diese Obliquitas unterscheidet sich von der normalen Schreibweise der Tonfolge oben-unten-oben (Porrectus) durch die nach rechts geklappte dritte Note (Abb. 9).



Abb. 9

Da ein gewöhnlicher erster Modus wohl folgendermaßen geschrieben worden wäre (Abb. 10),



Abb. 10

ist auch hier auf eine Fractio zu schließen (Abb. 11).



Abb. 11

Bestätigt wird diese Annahme durch die Klangkoordination der Oberstimme zum Tenor. Bei „glori-fi-cate“ glaubt man in F sogar eine „c. o. p.“-Schreibweise

erkennen zu können, nicht hingegen bei „ado-ra-te“. (In W_2 ist dies nicht zu beobachten.) Es kann hier nicht entschieden werden, ob es sich dabei um Einflüsse einer bereits im Entstehen begriffenen Mensural-Schrift handeln könnte, oder ob wir es lediglich mit einer Art „Vorbotten“ zu tun haben. Um einer etwaigen Skepsis zu begegnen, möchte ich hier noch auf die im dritten Kapitel der Arbeit behandelte Überlieferung des Organum in Erfurt, Domarchiv lit. 6a hinweisen (siehe *Tafel 1*), bei der sich zweifellos wenigstens bei „glori-fi-cate“ die c.o.p.-Ligatur ausmachen läßt. Diese Beobachtung ist vor allem deswegen wichtig, weil diese Erfurter Aufzeichnung mit Sicherheit nicht aus F oder W_2 kopiert ist, sondern aus einer uns nicht bekannten Quelle, die aber ganz offenbar diese Schreibweise verwendet hatte.

Auf eine Abweichung vom ersten Modus muß noch hingewiesen werden. Wenn bei „se-pultum“ die Abfolge Dreier-Zweier-Ligatur gleichmäßig lang-kurz-lang-kurz-lang gelesen würde, ergäbe sich mit der letzten Note des Ordo zwischen Ober- und Unterstimme eine Terz als zweizeitiger Zusammenklang (*Abb. 12*).



Abb. 12

Deswegen ist hier eine Rhythmisierung vorzuziehen, bei der die Zweier-Ligatur lang-kurz interpretiert wird (*Abb. 13*).

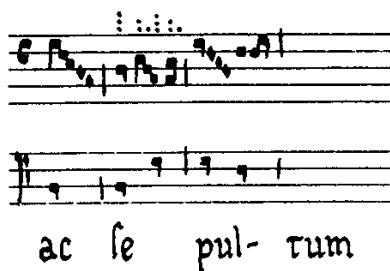


Abb. 13

Den weitaus größten Teil des Organum kann man also mit einiger Gewißheit im ersten Modus rhythmisieren, selbst wenn sich am Detail kleinere Varianten festmachen lassen. Ich glaube außerdem, daß sich solche Varianten sowieso nicht auf das Stück als Komposition auswirken, da sich kleinere Veränderungen sicherlich bei der Aufführung eingestellt haben dürften. In besonderem Maße betrifft dies die organale Partie „Crucifixum“ zu Beginn des Stückes. Wenngleich dieser Abschnitt wegen der nicht genau zu bestimmenden Dauer der Tenortöne in der

Oberstimme nicht an einen straffen Rhythmus gebunden ist, lassen sich auch hier einige Ordines modal lesen (Abb. 14):



Abb. 14

2.3.2 Bau des Discantusteils

Bei dem Berliner Symposion 1974 legte Fritz Reckow zu der singulär in F aufgezeichneten Version P₁ des *Crucifixum in carne* eine detaillierte Analyse vor.⁴⁸ Ich werde im folgenden versuchen, eine Beschreibung der Version P₂ zu geben. Im Anschluß daran sollen die beiden Fassungen unter Heranziehung von Reckows Beobachtungen miteinander verglichen werden.

Ausgangspunkt für eine Beschreibung des Organum muß die einstimmige Melodie sein, da sie vorgegeben ist, und die zweite Stimme beeinflussen kann. Dies muß umso mehr beachtet werden, als der vorgegebene Cantus – wie in Kapitel 1 dieser Studie dargestellt – einen planmäßigen dreiteiligen Aufbau aufweist, der sich auf den Text zurückführen läßt.

Die drei Teile sind jeweils charakterisiert durch den Quartsprung nach oben (*d-g*) über „in carne“, „ac sepultum“ und „resurgentemque“ (Abb. 15).

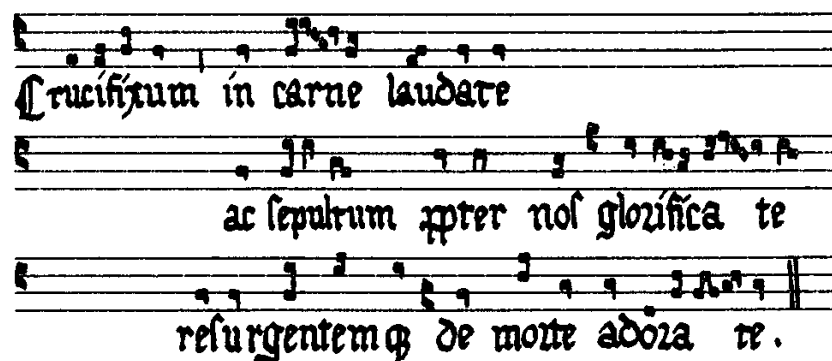


Abb. 15

⁴⁸Reckow, Das ‚Crucifixum in carne‘ in P₁, S. 48–53.

Bei der ersten Betrachtung gewinnt man den Eindruck, daß den drei Cantustönen *d-d-g* bei „in car-ne“ die Töne *d'-a-g* als Hauptzusammenklänge gegenübergestellt sind, also Oktav, Quint und Einklang repräsentieren (Abb. 16).



Abb. 16

Dies ist mit Sicherheit vom Autor des Organum auch so intendiert, zumal man bei „ac se-pultum“ exakt die gleiche Beobachtung machen kann. Bezieht man jedoch noch die dritte Stelle („resurgen-temque“) in die Untersuchung mit ein, zeigt sich, daß sich mehr hinter diesem einfachen satztechnischen Vorgang verbirgt.

Den drei gliedernden Quart-Sprüngen entspricht ein dreimaliges stufenweises Absteigen der Zusatzstimme vom oberen *d* zum *g*, das dann sofort das *a* anzielt. Jedoch geschieht dies nicht gleichzeitig mit der Quarte des Tenors, sondern bereits am Zeilenanfang über dem vorausgehenden wiederholten *d*. Mit diesem „Kunstgriff“ wird die Gliederung verdeutlicht, die in der einstimmigen Version etwas nach hinten verschoben, also nur verspätet hörbar ist. Das Quart-Intervall setzt ja jeweils erst nach zwei bzw. drei Silben ein. In den ersten beiden Textzeilen wird der Sprung der Unterstimme mit der folgenden Figur in der Oberstimme unterstützt, deren melodischer Verlauf damit zum *g* hin ausgerichtet wird (Abb. 17):

Daß dabei allerdings keineswegs stereotyp verfahren wurde, zeigt der dritte Abschnitt („resurgentemque“). Hier ist der Tenor-Quarte ein erneutes Ansetzen vom *d* im Duplum gegenübergestellt. Die in Kapitel 1 besprochene Steigerung, die sich im dritten Versteil in Text und Musik ereignet, wird auch in die Zusatzstimme aufgenommen. Aus dem Ausrichten des Duplums nach dem *g* des Tenors wird nun ein wiederholtes Ansteuern dieses Tones im Einklang der beiden Stimmen, das bis zum Ende anhält. Anderen gleichen Intervallen der einzelnen Teile des Cantus stehen keine weiteren Entsprechungen der Zusatzstimme gegenüber. Lediglich die Abschlüsse des zweiten und des dritten Teiles benützen die selben Wendungen in beiden Stimmen, wenn auch auf anderen Tonstufen (Abb. 18).

Die Dreiteiligkeit des einstimmigen Verses spiegelt sich also im Organum nicht nur, sondern wird unter Ausnutzung der vorgegebenen Intervallstruktur sogar noch präziser gestaltet.

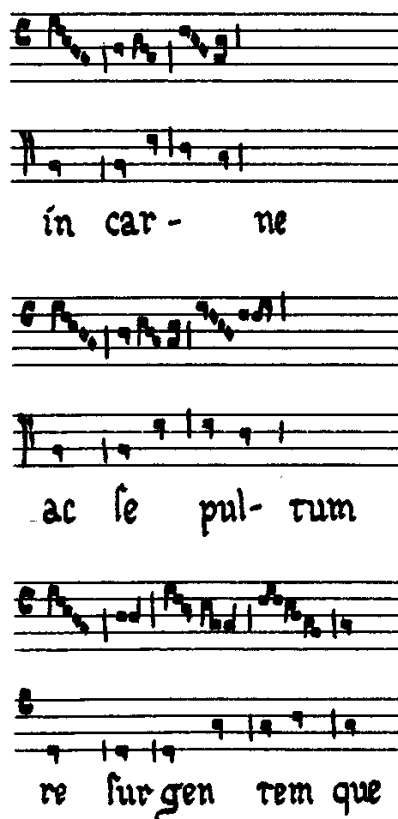


Abb. 17

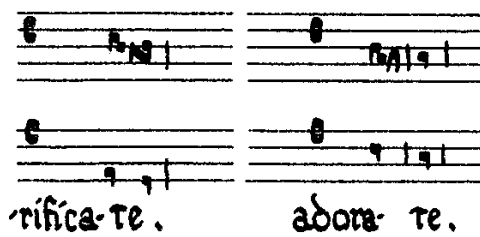


Abb. 18

2.3.3 Anlage des organalen Anfangs

Mit Absicht wende ich mich erst jetzt dem Beginn des Stückes zu. Das eröffnende Wort ist in seiner melodischen Gestalt nicht in die Gliederung einzubeziehen. Konnte man die sechs einleitenden Töne der einstimmigen Melodie als eine Art Anlauf zu der prägenden Quart interpretieren, so sind sie von der zweistimmigen Bearbeitung in völlig analoger Weise erfaßt. Mit der Anlage des Anfangs als Organal-Partie – für viele Organa des *Magnus liber* ein ganz typisches Verfahren – wird dieser Teil musikalisch abgetrennt. Es scheint mir geradezu, als ob der Notre-Dame-Komponist die willkommene Gelegenheit ergriff, die sich ihm in der vorgegebenen Melodie bot, um alle ihm zur Verfügung stehenden Möglichkeiten der Behandlung eines Cantus auszuschöpfen.

Dieser Anfang entspricht genau dem Beginn des Organum *Hodie beata virgo* (O 6). Besonders interessant ist die Behandlung des vierten Cantustons. Der eröffnende Abschnitt schließt in der Oberstimme über dem vierten Cantuston mit der folgenden floskelartigen Wendung ab (Abb. 19):

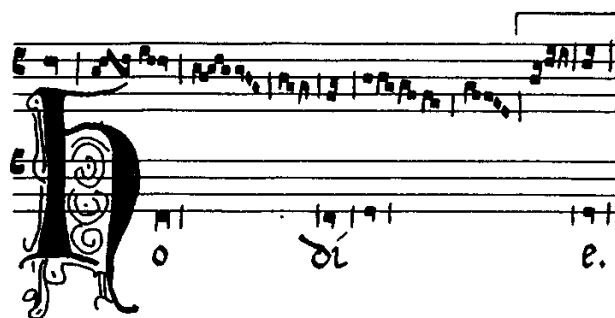


Abb. 19

In O 9 (P₂) ist vor dieser Schlußwendung eine – die einzig längere – Haltetonpartie eingeschoben. Der Ton, der gedehnt wird, ist der erwähnte vierte Cantuston *d*. Der folgende Ton ist wieder *d* über der neuen Silbe „Crucifi-xum“. Der Vergleich mit den einstimmigen Überlieferungen der Melodie zeigt, daß im Tenor des Organum ein Ton ausgelassen sein muß. Auf den vierten Ton *d* müßte ein *f* folgen, bevor die Melodie zur nächsten Silbe (Crucifi-xum) mit dem *d* weitergeht. Da hier ein Seitenumbruch vorliegt, darf man auf ein Versehen des Schreibers schließen, der den Ton einfach weggelassen hat, weil er vielleicht annahm, er habe ihn bereits auf der vorausgehenden Seite notiert. Jedenfalls hat er das nicht mehr überprüft. Musikalisch nimmt jedoch die Oberstimme dieser Haltetonpartie durchaus Bezug auf den fehlenden Ton *f* und orientiert sich nicht nur an dem notierten *d* (Abb. 20):



Abb. 20

Das fehlende *f* muß an der Stelle eintreten, an der die Zusatzstimme ebenfalls das *f* erreicht. Sie beginnt auf der Oktave *d*, trifft sich dann mit dem Cantus auf *f* und steigt dann sogar bis zum unteren *d* hinab, während das *f* im Tenor liegenbleibt. Dabei ergibt sich allerdings ein merkwürdiger Terzzusammenklang. Stimmkreuzungen von Oberstimme und Tenor gibt es häufig im *Magnus liber*, jedoch stellt sich dabei in der Regel die konsonante Quinte ein. Größere Intervalle treten nicht als Hauptklänge auf. Man vergleiche hierzu z. B. den Vers *Constantes estote* zum Responsorium *Iudea et iherusalem* in F fol. 65r (Abb. 21):



Abb. 21

Einen solchen Terzzusammenklang gibt es im *Magnus liber* ziemlich selten, z. B. im *Alleluia* *¶ Dies sanctificatus* (Abb. 22):



Abb. 22

Gerade aber dieses Vergleichsbeispiel muß dazu führen, das klangliche Kriterium nicht überzubewerten. Deswegen dürfte es unwahrscheinlich sein, daß die Haltetonpartie ohne den in der Einstimmigkeit vorkommenden Cantuston *f* konzipiert worden ist.

Es ist also keineswegs überraschend, wenn ein Vergleich mit der Version von P_2 in der Handschrift W_2 zeigt, daß dort das f notiert ist. Die Vermutung, der Cantuston habe schon vorher gefehlt und die Konstellation der Oberstimme beeinflusst, wird durch den Befund nicht bestätigt. Zwar hat der Schreiber den Ton nicht in der exakt richtigen Beziehung zur Oberstimme plazierte. Er findet sich unter der Gruppe $c-a-c$ (Abb. 23):

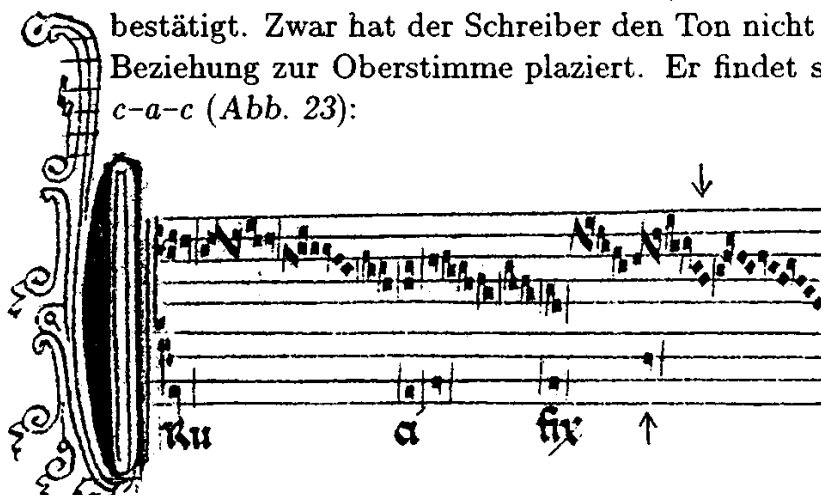


Abb. 23

Es fällt aber nicht schwer, hier den gemeinten Zusammenklang der beiden Stimmen auf dem f zu erkennen. Vielleicht hat hier der Schreiber den Tenor zuerst notiert und den Platz für die Oberstimme nicht genau kalkuliert. Die rhythmische Aufschlüsselung (s.u.) der Passage mag die Richtigkeit der Zuordnung der Stimmen verdeutlichen (Abb. 24):



Abb. 24

Am Ende dieser ersten Organum-Zeile in W_2 stellt sich dann der erwähnte Terzklang über dem d der vox organalis ein. Ich nehme an, dieser Ton ist beim Singen des Organum kurz ausgeführt worden, um rasch den nächsten Einklang auf f zu erreichen.

Ein neuer Aspekt kommt jedoch noch hinzu, wenn man die Quelle Erfurt, Domarchiv lit. 6a – ich greife hier auf Kapitel 3 der Arbeit vor – mit in die Problematik einbezieht. In dieser Erfurter Aufzeichnung, die offensichtlich von einer älteren (vielleicht Notre-Dame-)Handschrift abgeschrieben ist, fehlt nämlich die besagte Haltetonpartie ganz und mit ihr der fragliche Cantuston f . Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß nicht die Erfurter Kopistin die Kürzung vorgenommen hat. Daraus ist zu folgern, daß bereits die Vorlage für Erfurt bearbeitet gewesen

sein muß. Für die zwischen Notre Dame und Erfurt liegende Eliminierung der kurzen organalen Partie können also folgende Überlegungen angestellt werden:

- Der Bearbeiter strich mit der organalen Partie auch den Cantuston *f* weg. Einen solch gravierenden Eingriff halte ich für unwahrscheinlich.
- Dem Bearbeiter stand als Vorlage ein Manuskript zur Verfügung, in dem – wie in F – der Cantuston *f* bereits fehlte. Deswegen konnte er die an dieser Stelle melismatisch ausschweifende Oberstimme kürzen, ohne die musikalische Grundsubstanz anzutasten.

Mit dem Wissen um ein derartiges Kürzungs-Phänomen darf man sogar auf die Entfernung einer Haltetonpartie aus dem Organum *Hodie beata virgo maria* an der entsprechenden Stelle schließen (Abb. 25).

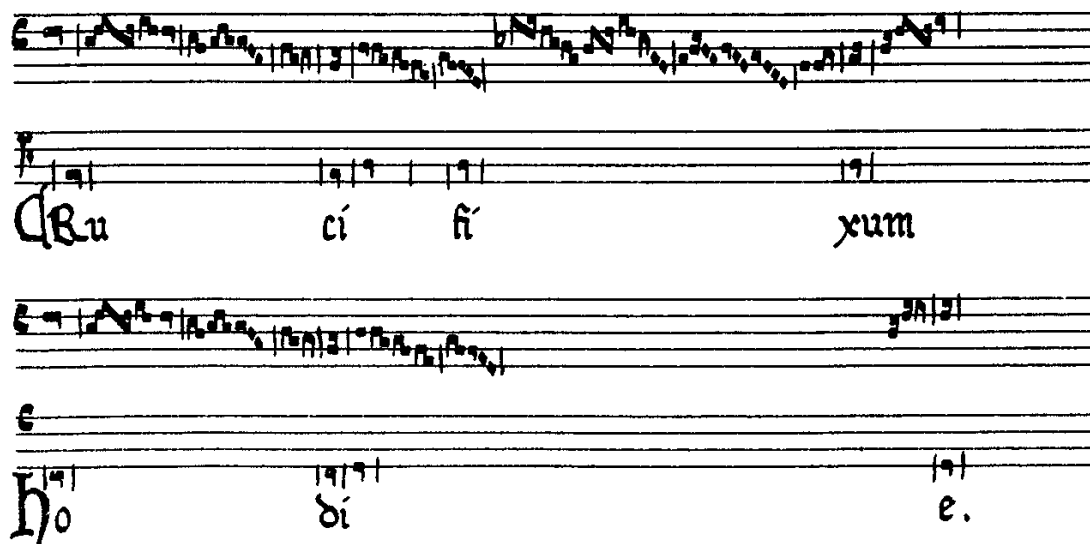


Abb. 25

Die Gleichheit des Anfangs in beiden Stücken zeigt die Formelhaftigkeit bei der Behandlung gleicher Melodieabschnitte. Sollte es vielleicht diese Formelhaftigkeit gewesen sein, deretwegen der Cantuston *f* im Organum *Crucifixum in carne* (P₂ der Handschrift F) weggelassen wurde? Das hieße, es hätte ein Schema für den Organal-Anfang von O 6 vorgelegen, das auf O 9 (P₂) übertragen worden wäre. Den nicht in das Schema passenden Ton ließ man beiseite. Ein Zuhörer kann diesen „Betrug“ ohnehin kaum wahrnehmen. Einige Organatenores zeigen bemerkenswerte Abweichungen zur liturgischen Vorlage, auch wenn diese in Handschriften steht, die aus Notre Dame kommen. Auch kann die solistische Intonation zu Beginn eines Organum sich auf wenige Töne beschränken. Z. B. bringt der Cantus zu Beginn des *Alleluia* *¶ Dies sanctificatus* (F fol. 100v; W₁ fol 25v; W₂ fol. 64) lediglich vier Töne von der einstimmigen Melodie (Abb. 26).



Abb. 26

Wäre es nicht sinnvoll, statt eine – womöglich singuläre – einstimmige verlorene Version zu postulieren, anzunehmen, gelegentlich seien die Melodien bei der Schaffung eines Organum „zurechtgeschneidert“ worden? Ich verweise in diesem Zusammenhang nochmals auf den Beitrag von Fritz Reckow⁴⁹, der aus der Musiktheorie heraus deutlich macht, daß es durchaus vorgesehen war, bei der Anfertigung eines Organum den Cantus zu verändern. Zudem zeigen Vergleiche, daß in den Fällen eines zweifach bearbeiteten Gesangs die Tenores nicht bis ins letzte Detail übereinstimmen. (Siehe 2.2.5 Seite 65). Bei diesen Abweichungen handelt es sich jedenfalls keineswegs um Schreibfehler, da gar nicht selten das Duplum auf den geänderten Cantuston Bezug nimmt.

Formelhafte Elemente in der Oberstimme

Die Floskel (Abb. 27) erscheint mehrfach auch in anderen Organa des *Magnus liber*,

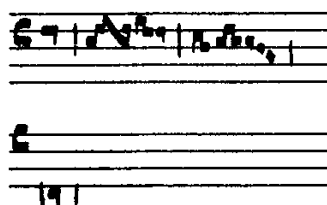


Abb. 27

besonders im Meßteil. Es handelt sich um die Anfänge der Organa *Dicant nunc iudei* (O 8), *Ad nutum* (O 18), *Preciosus* (O 23), *¶ Notum fecit* (zu M 1), *Alleluia* (Wh. nach dem Vers *Dies sanctificatus*; M 2), *¶ Adiuva* (zu M 3), *Exiit*

⁴⁹Reckow, *Kompilation als Innovation*, S. 308-315.

(M 5), *Alleluia* ¶ *Hic est discipulus* (M 6), *Omnes* (M 9), ¶ *Sicut audivimus* (zu M 11), *Alleluia* (Wh. nach dem Vers *Pascha nostrum*; M 14), *Alleluia* (Wh. nach dem Vers *Surrexit dominus*; M 17), *Alleluia* (Wh. nach dem Vers *Inter natos mulierum*; M 29), *Alleluia* (Wh. nach dem Vers *Assumpta est maria*; M 33), *Alleluia* ¶ *Nativitas* (M 38), *Posuisti* (M 47) und ¶ *Benedictus es* (zu M 57). Die Aufstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.⁵⁰ Bei einem Vergleich wird schnell deutlich, daß diese Anfänge aus einzelnen Elementen zusammengesetzt sind, die auch wie Bausteine unterschiedlich miteinander kombiniert werden können. Neben diesen dem *Crucifixum*-Beginn verwandten Floskeln erscheinen in den anderen Organa weitere solcher Elemente, die damit keine Ähnlichkeit zeigen, aber untereinander wieder Gruppen mit gleichem Initial-Stil erkennen lassen.

Auffallend ist, daß die untersuchten Anfangswendungen wie beim *Crucifixum in carne* häufig bei den eröffnenden Cantustönen *c* oder *f* auftreten. Außerdem werden sie gerne bei den Wiederholungen der *Alleluia* verwendet. Da sich die Organa, in denen diese Floskeln auftreten, stilistisch verschiedenen Entstehungszeiträumen innerhalb der Notre-Dame-Epoche zuordnen lassen, muß dieses Faktum nicht unbedingt einem einzelnen Musiker zugeschrieben werden. Viel wahrscheinlicher ist es, daß solche Erscheinungen eine ältere Schicht des Notre-Dame-Organum zu erkennen geben, die ihre Wurzeln in der anweisenden Lehre zum organalen Singen hat. So vermittelt z. B. der vatikanische Traktat *Improvisationsmodelle*, an denen sich ein Organizator orientieren kann.

In dieser für die Notre-Dame-Schule so wichtigen Lehrschrift lassen sich allerdings keine adäquaten Beispiele eruieren⁵¹, obwohl das Prinzip dasselbe ist. Hier wie dort gibt formelhafte Elemente. Nach Zamminer ist diese Organum-Lehre strenger als die Praxis. „Der Organizator hat die Freiheit, sich je nach Neigung und Begabung von der schulmäßigen Lehre zu lösen.“⁵² Somit wären die Floskeln in einigen Organa eher dem Können des praktizierenden Organizators zuzuschreiben als einer Lehrschrift. Man könnte sogar vorsichtig vom Stil des Organumsängers sprechen.

Den Übergang von der Theorie zur Praxis belegen die bei Zamminer im Anhang wiedergegebenen Organa des Traktats. Die Anfänge von *Alleluia Hic Martinus* (fol. 49r, Zeile 1) und *Petre amas me* (fol. 50r, Zeile 2), sowie im selben Stück (Zeile 5) das Wort *iohannis* zeigen Ähnlichkeiten mit dem Anfang der beiden Notre-Dame-Organa (Abb. 28):

Leo Treitler hielt die Begriffe Improvisation und Komposition bei dieser Art mittelalterlicher Musik für wenig sinnvoll und wollte statt dessen eher von „mündlicher“ und „schriftlicher“ Komposition sprechen.⁵³ In diesem Zusammenhang

⁵⁰Siehe hierzu die Aufsätze von Norman Smith zu „Interrelationships“.

⁵¹Zamminer, Der vatikanische Organum-Traktat.

⁵²Zamminer, Der vatikanische Organum-Traktat, S. 71.

⁵³Treitler, Der Vatikanische Organumtraktat, S. 25.

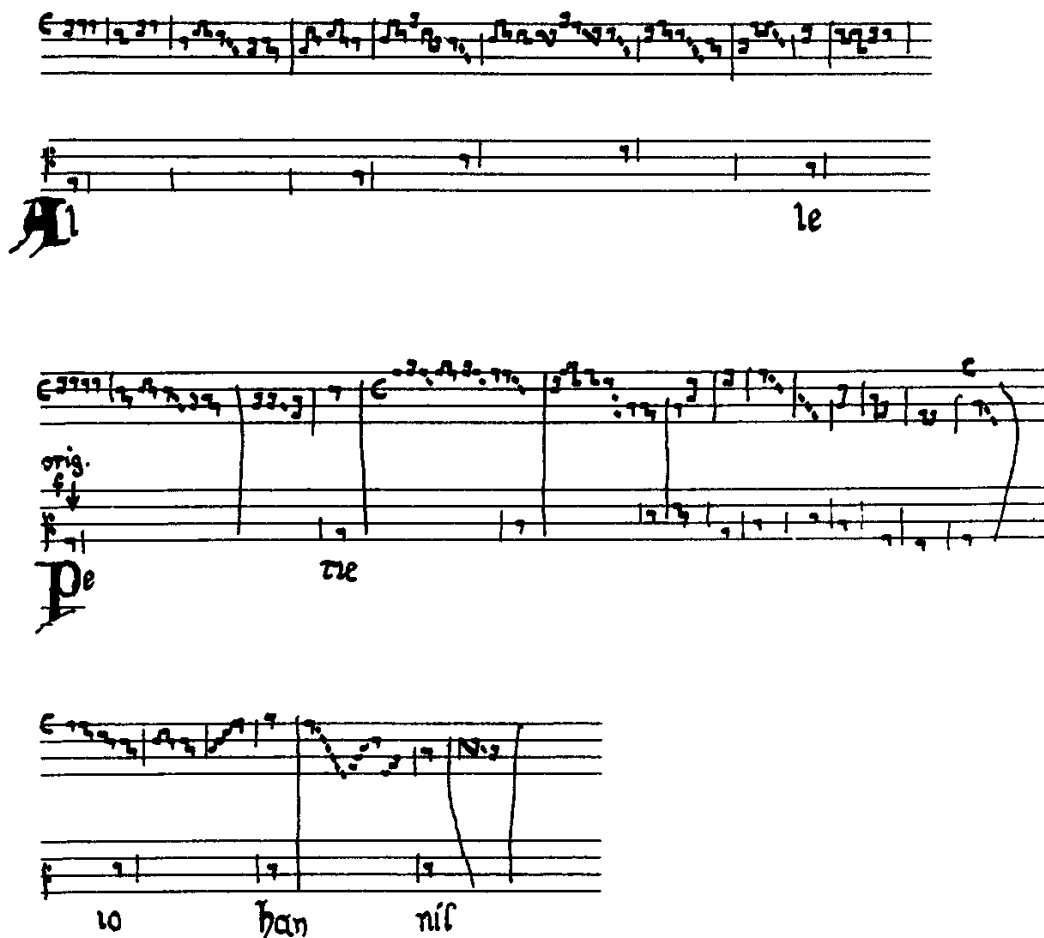


Abb. 28

wies er darauf hin, „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.“⁵⁴ Allerdings sind die Ausführungen Treitlers keineswegs neu. Bereits in seiner Edition von 1959 sprach Frieder Zaminer von einer „Stegreif-Aufführung in der Art [...]“, wie sie im Vatikanischen Traktat gelehrt wird.“⁵⁵ Auch Theodor Göllner ist wiederholt auf das Problem eingegangen: „Die Zerlegung einer sinnlich faßbaren Melodie in ausgehaltene Einzeltöne, über die isolierte Klänge errichtet werden, die nun ihrerseits auf eine melismatische verbindende Organalstimme angewiesen sind, bedurfte nicht der zweistimmigen Notierung, nicht der graphischen Darstellung als Organum [...], in den Discantuspartien und Clausulae wurde die Notierung von Cantus und Organalstimme die Voraussetzung für die Zweistimmigkeit.“⁵⁶ Mir scheinen die beiden „Kompositionsarten“ in der Aufzeichnung P₂ des Organum *Crucifixum in carne* erkennbar zu sein. Dabei wäre der Anfang über „Crucifixum“ aus einer

⁵⁴Ebenda.

⁵⁵Zaminer, Der Vatikanische Organum-Traktat, S. 160.

⁵⁶Göllner, Notenschrift und Mehrstimmigkeit, S. 270. Außerdem auch: Göllner, Einführung, S. 9.

nichtschriftlichen Tradition heraus entstanden und als Formel zu der gegebenen Folge von Cantustönen überliefert worden. Die Abschnitte von „in carne“ bis „adornate“ hingegen lassen wegen ihrer durchdachten Anlage unbedingt auf eine schriftliche Konzeption schließen. Zum Zeitpunkt einer solchen Komposition dürfte eine Formel wie die des Anfangs längst Eingang in die Schriftlichkeit gefunden haben und konnte nun Bestandteil der planvollen Gesamtanlage des Organum *Crucifixum in carne* werden.

2.3.4 Vergleich der Fassungen P₁ und P₂

Mit der oben bereits erwähnten Analyse der Version P₁ des Organum *Crucifixum in carne* versuchte Fritz Reckow 1974 zu zeigen, daß diese singular erhaltene Fassung, wenngleich sie wohl älter sei, wegen ihres planvollen Baues „nicht ersetzt, sondern aufbewahrt wurde“ (Abb. 29).⁵⁷

P₁ wurde von Reckow mit dem Organum in *Mad* verglichen, um aus den Unterschieden Kriterien hinsichtlich „Peripherie“ und „Zentrum“ zu gewinnen. Nach Reckow verfügten die Komponisten des Notre-Dame-Repertoires „über reichere Mittel für eine differenzierte und konturierte Gestaltung“, worin sich „ein Anspruch, der das Zentrum von der Peripherie unterscheidet“, manifestiert. Deswegen verwies Reckow in seiner Analyse „auf einige das Gesamtkonzept tragende Aspekte“, „wie sie sich in der Fassung *Mad* noch nicht erkennen lassen.“⁵⁸ Der naheliegende Vergleich mit P₂, das sich in F direkt an P₁ anschließt, wurde nicht vorgenommen, wahrscheinlich, weil sich aus zwei Pariser Organa über den gleichen Tenor keine Ergebnisse für die Frage nach „Peripherie“ und „Zentrum“ erwarten ließen. Dies ist freilich eine ziemliche Einengung der Untersuchungsaspekte beim Repertoire des *Magnus liber*, die ich für außerordentlich fraglich halte, nicht zuletzt deswegen, weil sich bei der Untersuchung eher bei P₂ eine sehr durchdachte Konzeption erkennen läßt.

Der Aufbau von P₁ orientiert sich nur scheinbar ausschließlich an melodisch korrespondierenden Elementen des vorgegebenen Cantus. In Wirklichkeit ignoriert diese Fassung die sinnvolle Dreiteilung, die sich aus Text und einstimmiger Melodie ablesen läßt. Hier liegt wohl der Schwachpunkt der Analyse Reckows. Wegen der vordergründig gleich erscheinenden Melodie-Teile ordnet er „laudate“ dem „Crucifixum“ als solch einem korrespondierenden Glied zu. Die naheliegende Dreiteilung erkannte Reckow nicht, da er bei seiner Analyse mit „propter vos“ (nicht „nos“⁵⁹) abbricht (siehe Abb. 29). *Mad* beendet an eben dieser Stelle die zweistimmige Ausarbeitung (Abb. 30 a).

⁵⁷KGB Berlin 1974, S. 53.

⁵⁸KGB Berlin 1974, S. 48.

⁵⁹KGB Berlin 1974, S. 48 und S. 51.

The image displays a musical score for a vocal piece, likely a Mass, from 'KAPITEL 2. NOTRE DAME'. It consists of four systems, each with a vocal staff (treble clef, 8va) and a piano accompaniment staff (treble clef, 8). The lyrics are in Latin: 'Cru ci fi in car da ac se'. The score is numbered 1, 2, 4, 7, and 9, indicating measures or phrases. The vocal line features a melodic line with various ornaments and a basso continuo line. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with sustained notes and some melodic movement.

1 2

Cru ci fi

4

in car

7

Lau da

9

ac se

Abb. 29; Fortsetzung nächste Seite

The image displays a musical score for a two-voice organum, consisting of five systems of staves. Each system features a treble staff and a bass staff, both with a 'C' clef and a 'C' time signature. The notation is mensural, with notes connected by horizontal lines and vertical stems. The lyrics are written below the bass staff in a Gothic script.

The systems are numbered as follows:

- System 1: Treble staff has a melisma starting at measure 3. Bass staff has a whole note.
- System 2: Treble staff has a melisma starting at measure 5. Bass staff has a whole note.
- System 3: Treble staff has a melisma starting at measure 10. Bass staff has a whole note.
- System 4: Treble staff has a melisma starting at measure 10. Bass staff has a whole note. The lyrics "pul" and "tum" are written below the bass staff.
- System 5: Treble staff has a melisma starting at measure 14. Bass staff has a whole note. The lyrics "prop" and "ter" are written below the bass staff.

Abb. 29; Fortsetzung nächste Seite

The image displays a musical score for a piece titled "KAPITEL 2. NOTRE DAME". The score is presented in five systems, each consisting of a vocal staff (treble clef) and a piano accompaniment staff (treble clef). The vocal parts are written in a style that suggests a medieval or early modern setting, with some notes beamed together in groups. The piano accompaniment is sparse, often consisting of single notes or short chords. The lyrics are written below the vocal staves: "xum", "ne", "te", and "nos". The score is numbered 8, 6, 8, 13, and 15 at the beginning of each system, likely indicating measure numbers or section markers. The overall style is minimalist and focuses on the vocal melody.

8
xum

6
ne

8
te

13
nos

15
nos

Abb. 29

Die beiden Pes müssen gleichzeitig
erklin- ↓ ↓ gen

Cru ci fic xum in car

Schlüsselab hier nicht im Quintabstand

ne lau da te z se pul

rū pp ter uos glori fi ca te resur gen tem que

de morte ad o ra te

Abb. 30 a: Mad

ru ci fic xum in car

ne lau da

re ac se pul tum

prop ter uos

glou í fi ca re .

re surgen tem que de moi

re ad o ra

re .

Abb. 30 b: P₁ in F

P₁ ist gewiß planvoller gebaut als *Mad*, im Vergleich zu P₂ aber erweckt es den Eindruck einer Vorstufe, die ihre Vorzüge in den virtuoson Oberstimmenabschnitten der Organalpartien hat.

Dennoch lassen sich Elemente finden, in denen P₂ von seinem Vorgänger abhängig ist. Die Oberstimme über „*in car-ne*“ in P₁ zeigt eine auffallende Ähnlichkeit mit der Behandlung derselben Cantustöne über „*resurgen-tem que*“ in P₂ (Abb. 31).



Abb. 31

Auch das Element über dem letzten Cantuston von P₂ ist aus P₁ übernommen (Abb. 32).



Abb. 32

Diese – wenngleich wenigen – Übereinstimmungen von P₁ und P₂ verdeutlichen einen Zusammenhang zwischen diesen beiden Versionen. Es ist somit mehr als wahrscheinlich, daß auch P₁ demselben Repertoire zuzuordnen ist wie P₂, nämlich den Organa des *Magnus liber*. In einer Untersuchung der klanglichen Konzeption lassen sich zwar Gemeinsamkeiten der beiden Organa P₁ und P₂ nicht aufzeigen, aber es kann eine Entwicklung in der Anlage der Zusatzstimme zu dem vorgegebenen Cantus gezeigt werden (Abb. 33).

Die Konstellationen der Zusammenklänge haben ihre Ursache in den unterschiedlichen konzeptionellen Voraussetzungen der zu vergleichenden Stücke. Im Duplum von P₁ resultieren die teilweise ziemlich großen Sprünge der Haupttöne aus der schweifenden Melismatik dieser Stimme, die nicht innerhalb eines strengen rhythmischen Schemas den nächsten wichtigen Zusammenklang erreichen muß. Dagegen ist die Vox organalis in P₂ durch die gleichmäßig voranschreitende Ausgangsstimme viel stärker gebunden und kann aus diesem Rahmen kaum ausbrechen, wenn sie eine melodische Linearität nicht aufgeben will. Die Oberstimme



Abb. 33

führt eine klangliche Gegenbewegung aus, wenn der Cantus seine beiden untersten Töne *d* und *c* einbezieht. Bewegt er sich in Mittellage, ergeben sich meist Quinten-, selten Einklangs- Parallelen. (Wenn in P_1 gelegentlich ebenfalls mehrere Parallelen hintereinander auftreten, so hat dies seine Ursache in sequenzierenden Elementen des Duplums.) An der einzigen Stelle, an der die Hauptmelodie in P_2 ihren oberen Spitzenton *c* erreicht („de morte“), muß die Zusatzstimme ausgehend von einem Einklang die Unterquinte bilden. Danach treffen sich beide Stimmen wieder im Einklang. In seinen Eigenarten erinnert das Klanggerüst von P_2 an das einfache Stimmkreuzungsorganum.

Damit ist auch die Wurzel genannt, aus der die virtuose organale Kunst der Notre-Dame-Musiker herausgewachsen ist.⁶⁰

Besonders interessant ist die Behandlung des Anfanges („Crucifixum“). In P_2 ist dies die einzige Organal-Partie. Jedoch wird der zur Verfügung stehende Freiraum von der Oberstimme nur dazu genützt, ihren klanglichen Rahmen abzustechen: Oktave-Quinte-Einklang. Hier erzeugen die angewandten Formeln eine Einengung der Melodie. Dagegen ergibt sich in P_1 ein Gerüst aus Oktavparalle-

⁶⁰Göllner, Tradition und Innovation, S. 183 f.

len, in das auch der in P₂ fehlende Cantuston *f* einbezogen ist.⁶¹ Deshalb muß die Zusatzstimme schon an dieser Stelle ihren obersten Ton *f*¹ einsetzen. Das Konzept von P₂ spart diesen Hauptzusammenklang bis „*adornate*“ auf, um die schon besprochene Steigerung dieses Abschnittes ausgestalten zu können.

Folgerungen

Die Frage, weshalb die Version P₁ aufbewahrt wurde, scheint also mit Reckows Erklärung nicht befriedigend beantwortet. Viel eher könnte doch folgende Überlegung zutreffen:

Angenommen, P₁ habe zu den frühesten zweistimmigen Organa im *Magnus liber* gehört. Im Lauf der Jahre und Jahrzehnte wurden zahlreiche weitere Organa geschaffen, um einen regelrechten Zyklus derartiger Stücke für die wichtigsten Sonn- und Festtage zu erhalten. Während dieser Zeit wandelte sich die organale Praxis, so daß ältere und neuere Organa nebeneinander zu stehen kamen. In einer Überarbeitungsphase, wurden dann die älteren Stücke an den neuen Stil angepaßt. Während sich die Modernisierung bei den Organa mit melismatischem Cantus mit dem Verfahren des Austausches von Diskantus-Partien helfen konnte, mußten andere, die den Wechsel von organalen und Diskantus-Abschnitten wegen der Beschaffenheit ihres Tenors nicht kennen, ganz neu geschaffen werden. Ausgewechselte Diskantus-Partien konnten leicht in den Klauselfaszikeln abgelegt werden.⁶² Wurde aber ein Organum als Ganzes ersetzt, blieb nur die Möglichkeit, die ältere Version komplett neben der neuen aufzuzeichnen. Inwieweit diese Erstfassungen noch in Gebrauch blieben, läßt sich daraus nicht sagen.⁶³ Das zweistimmige Organum *Dicant nunc iudei* scheint in F in der Version aus der Zeit vor dem Modernisierungsprozeß festgehalten worden zu sein. Wahrscheinlich genügte für die wenigen Gelegenheiten der Aufführung die neue dreistimmige Komposition. Die „Abschaffung“ von organalen Versionen des *Dicant nunc iudei* erfolgte demnach etwa in der Zeit – oder kurz vor der Zeit – der Niederschrift von F.⁶⁴ Nach neueren kunsthistorischen Untersuchungen ist die Handschrift F dem Atelier des Johannes Grusch zuzuweisen, das von 1235–1267 in Paris tätig war. F selbst muß um 1250 entstanden sein. In derselben Werkstatt wurde auch das Missale PBN lat. 9441 hergestellt.⁶⁵ Sogar wenn man es für unwahrscheinlich hält, daß die in F aufgezeichneten Organa zum Zeitpunkt ihrer Anfertigung noch an Notre Dame in Gebrauch waren – und zwar in genau den notierten Versionen –, kann

⁶¹Siehe hierzu 2.3.3 auf Seite 78

⁶²LR, S. 78–96. Hierzu auch: Waite, *The Abbreviation*.

⁶³Die Auffassung von Craig Wright, die erste Fassung des *Crucifixum in carne* in F sei ohne Zweifel für die Prozession vor der Messe komponiert (*Music and Ceremony*, S. 264) ist einstweilen durch nichts belegt.

⁶⁴Hier müßte eine entsprechende liturgiewissenschaftliche und historische Untersuchung ansetzen, um Belege aus der Zeit der Mitte des 13. Jahrhunderts zu finden, mit denen sich diese Änderungen dokumentieren ließen. Im Rahmen dieser Arbeit konnte dies nicht geschehen.

⁶⁵Branner, *Manuscript Painting in Paris*, S. 82–86 und S. 222 f.

die Entfernung des mehrstimmigen *Dicant nunc iudei* nur kurz vor der Mitte des 13. Jahrhunderts stattgefunden haben. Später wurde es dann, wenn überhaupt, ausschließlich einstimmig gesungen.

Wie oben bereits erwähnt, sind in PBN lat. 10482 und in den Brüsseler Handschriften außer dem *Crucifixum in carne* noch weitere Organa genannt. In einem zweiten Exkurs soll nun gezeigt werden, wie sehr noch im 14. Jahrhundert Liturgie und musikalische Aufführungen in Bewegung waren. Das zeigt sich auch in Neuentdeckungen von Organa aus dem Notre-Dame-Repertoire.

2.3.5 Exkurs B. Das Basler Fragment

Entsprechend den Brüsseler Prozeptionen wurde am Fest des Hl. Bartholomäus zweimal organal gesungen. Neben dem bereits erwähnten (Nr. 6) *¶ Qui sunt isti* mit dem mehrstimmigen Vers *Candidores nive* findet sich bei dem *Alleluia* (*Vox sancti Bartholomaei*) der Vermerk (ms. 1799, fol. 123r *All. vero vel organizatur a duobus de nostris vel cantatur a quatuor canonicis*).⁶⁶ Bei diesem Fest führte die Prozession zur Kirche des Hl. Bartholomäus. Wulf Arlt und Max Haas zufolge wurde also das *Alleluia* als Organum „entweder durch zwei Sänger der Notre Dame oder auch einstimmig durch vier Kanoniker von Ste. Barthélémy gesungen.“⁶⁷ In den Notre-Dame-Handschriften F, W₁ und W₂ ist ein solches Organum allerdings nicht enthalten. Mit der Veröffentlichung von Fragmenten aus der Baseler Universitätsbibliothek mit Notre-Dame-Mehrstimmigkeit machten Haas und Arlt auf eine mehrstimmige Version dieses Stückes aufmerksam.⁶⁸

Handschin hatte zum Fehlen des Organum in den drei Hauptquellen vermutet, „die Erklärung ist wohl darin zu suchen, daß entweder dieses Fest zur Zeit der Zusammenstellung von F in Notre Dame noch nicht gefeiert bzw. mehrstimmig ausgestaltet wurde, oder daß damals der betreffende Heilige noch nicht ein eigenes All. hatte, sondern nur ein allgemeines Apostel-All. (wie denn auch das Gr. Constitues eos ein allgemeines Apostel-Gr. ist). Besäßen wir aus dem 14. Jahrhundert eine für den Gebrauch in Notre Dame zusammengestellte Hs., so würde wahrscheinlich diese Nachtragskomposition darinnen figurieren.“⁶⁹ Diese Vermutung sahen Arlt und Haas durch das Auffinden einer dreistimmigen Fassung des *Alleluia* (*Vox Bartholomaei*) in dem Basler Fragment bestätigt.⁷⁰ Wie trefflich Handschins Spürsinn gewesen war, erweist sich beim Studium der Rubriken zum Bartholomäus-Fest in PBN lat. 10482. Die einzelnen Horen haben einen einzigen selbständigen Gesang (fol. 494), „Cet[er]a sicut de uno ap[osto]lo“ (Das Übrige wie an den Festen eines Apostels).

⁶⁶Brüssel, B. R. ms. 1799. Handschin, Zur Geschichte von Notre Dame, S. 17, Anm. 4.

⁶⁷Arlt/Haas, Pariser modale Mehrstimmigkeit, S. 228.

⁶⁸Arlt/Haas, Pariser modale Mehrstimmigkeit, S. 225.

⁶⁹Handschin, Zur Geschichte von Notre Dame, S. 17.

⁷⁰Arlt/Haas, Pariser modale Mehrstimmigkeit, S. 262.

Das genannte Basler Fragment enthält noch ein weiteres Prozessionsorganum (Nr. 8): Der Vers *Cernere* zum Responsorium *Solem iustitiae*. Trotzdem handelt es sich nicht um den Teil einer Handschrift, „die von Notre-Dame-Sängern anlässlich von Prozessionen in anderen Kirchen verwendet worden“ ist⁷¹, da die anderen Stücke nicht zu Prozessionen gehören. Aus diesem Grund erübrigt sich ein weiteres Eingehen auf diese Quelle. Der Verlust der weiteren Teile des Manuskripts ist gerade im Zusammenhang mit dem *Crucifixum in carne* bedauerlich, da wahrscheinlich damit eine zusätzliche Aufzeichnung zu diesem Organum untergegangen ist. Gegebenenfalls hätte gezeigt werden können, welche Version des Organum im 14. Jahrhundert noch in Gebrauch war.

2.4 Die Einordnung der Prozessionsorgana in den Notre-Dame-Handschriften

In einem Vergleich der Rubriken aus den Brüsseler Prozessionalien und auch PBN lat. 10482 zeigt sich, daß alle Verse der genannten Prozessionsgesänge, die mit dem „organizatur“-Vermerk versehen sind, sich als zweistimmige Organa in F (mehrere auch in W₁ und W₂) befinden. In den beiden folgenden Abschnitten behandle ich deshalb die entsprechenden Abschnitte in F und W₂.

2.4.1 Die Handschrift Florenz

Erstaunlicherweise sind alle Prozessionsorgana in der Handschrift F ohne Ausnahme dem Offiziumsteil zugeordnet. Umgekehrt formuliert stellte bereits Jacques Handschin fest, „daß alle Offiziums-Choralbearbeitungen aus F, die nicht RR. oder Benedicamus sind, in unserem Prozessionale [= Brüssel] als VV. von RR. oder Prozessionsantiphonen figurieren.“⁷²

Es scheint also im Konzept der Anlage von F neben einer Gliederung nach Graduale und Antiphonale kein Wert auf eine eigene Prozessionsabteilung gelegt worden zu sein. Warum auf eine differenziertere Gliederung, die durchaus möglich gewesen wäre, verzichtet wurde, ist nicht festzustellen. Außerdem hätten von den Organa wenigstens *Crucifixum in carne* und *Hodie beata* in den Gradual-Abschnitt eingeordnet werden können. Immerhin sind diese beiden Stücke auch innerhalb ihrer einstimmigen Überlieferung in den fünf für diese Arbeit herangezogenen Missalien aufgezeichnet.

Vielleicht hängt diese Sonderbehandlung mit der Frage zusammen, wann am Ostertag die Prozession abgehalten wurde. Sie konnte vor der Messe oder nach der Vesper stattfinden (dazu oben 2.2 auf Seite 59 Die Osterprozession in Paris). Im Ablauf der Gottesdienste nehmen die Prozessionen eine Stellung zwischen Stun-

⁷¹Arlt/Haas, Pariser modale Mehrstimmigkeit, S. 228.

⁷²Handschin, Zur Geschichte von Notre Dame, S. 50; LR, S. 66, 67.

dengebet und Messe ein. Aus praktischen Gründen wurden daher wohl einzelne Prozessionsgesänge ins Antiphonale (Brevier), andere ins Graduale (Missale) aufgenommen. Manche (z. B. die zur Osterprozession) finden sich sogar in beiden. Gerade deswegen fällt auf, wie „konsequent“ einseitig diese Stücke in F in den Antiphonar-Teil eingereiht sind. Husmann meint sogar, es „scheint der Faszikel der Offiziumsorgana in F vor allem als Sammlung von Prozessionsgesängen gedacht zu sein.“⁷³

Ein einziges Organum des *Magnus liber*, das in F steht, ist in Brüssel nicht mit „organizatur“ versehen. Es handelt sich um den bereits mehrfach erwähnten Vers *Dicant nunc iudei* zur Prozessionsantiphon *Christus resurgens*. Ein Versehen des Schreibers ist auszuschließen, da die Rubrik in beiden Codices fehlt. Husmann folgerte daraus, das Organum *Dicant nunc iudei* sei nicht an Notre Dame in Paris entstanden.⁷⁴ Dann wäre F als Sammlung von Organa anzusehen, die nicht nur aus Notre Dame stammten und somit hätten hierfür mehrere Vorlagen benützt werden müssen.

Schon stilistisch lassen sich solche Ausgrenzungsversuche nicht ohne weiteres bestätigen. Aber auch aus methodischen Gründen dürfen meiner Meinung nach Quellen einer späteren Zeit nicht als Maßstab für ein mehrstimmiges Gesangsrepertoire der Zeit um 1200 herangezogen werden. Gerade die Praxis des Organum-Singens hatte sich in dieser nicht gerade kurzen Zeit wahrscheinlich ziemlich verändern können. Das zeigt sich auch darin, daß noch ganz andere Gesänge in den Brüsseler Prozessionalien keinen Hinweis auf Mehrstimmigkeit enthalten. Daß sie alle nicht aus Notre Dame stammen sollen, kann nicht ernsthaft angenommen werden.

Was das Organum *Dicant nunc iudei* betrifft, nehme ich an, es könnte in der Zeit der Entstehung (der Vorlage) von F noch gesungen worden sein. Immerhin ist neben der zweistimmigen auch noch eine dreistimmige Fassung überliefert. Wohl noch vor der Mitte des 13. Jahrhunderts muß sich dann eine Änderung in der Liturgie eingestellt haben, deretwegen der Vers nicht mehr organal gesungen wurde.

2.4.2 Die Handschrift Wolfenbüttel, Helmst. 1099 (W₂)

Unter den zweistimmigen Organa in W₁ ist das *Crucifixum in carne* nicht zu finden, jedoch unter denen in W₂.⁷⁵ In dieser Handschrift ist das Stück als einzelnes nach den Mess-Organen angeordnet. Zwar folgen noch vier *Benedicamus domino*, die in F am Ende des Offiziumsteils stehen, doch sind dazwischen zwei Blätter unbeschrieben geblieben. Da die Einordnung des *Crucifixum in carne* vor diesen

⁷³Husmann, Die Offiziumsorgana, S. 49.

⁷⁴Heinrich Husmann, Die drei- und vierstimmigen Notre Dame-Organen, S. XXIII. Ders., Die Offiziumsorgana, S. 46.

⁷⁵LR, S. 170.

beiden leeren Blättern einige Fragen aufwirft, bringe ich hier eine kodikologische Untersuchung, die in einigen Überlegungen ausgewertet werden soll.

Kodikologische Untersuchungen an den Blättern 88 und 89 von W₂

Die beiden Blätter 88 und 89 in W₂ sind etwas kleiner als die anderen. Sie sind an der äußeren und an der unteren Seite beschnitten worden. Der Zeitpunkt dieses Eingriffes ist nicht mehr feststellbar. Wie die umgebenden Blätter zeigen, sind die unbeschriebenen Stellen gerade an diesen beiden Rändern sehr großflächig. Wahrscheinlich hatte derjenige, der diese Ränder abgeschnitten hat, lediglich Interesse an unbeschriebenen Pergamentstreifen. Die bereits eingetragenen Notenlinien sind nicht eigentlich betroffen. Es sind also wohl außer fol. 211, von dem nur zwei Zeilen liniert und beschrieben sind und sicher auch waren – die Rückseite ist nicht einmal liniert, der Rest ist weggeschnitten –, keine weiteren Blätter oder Blattteile aus diesem Grund verloren gegangen. Bei einer Bindung wurden die Blätter dann bezüglich ihrer Oben-/Unten-Ausrichtung ungefähr mittig eingesetzt. Als die Handschrift dann – mit großer Wahrscheinlichkeit bei der Bindung – an allen drei Seiten beschnitten wurde, blieb an den beiden Blättern der obere Rand, der bis dahin unversehrt geblieben war, erhalten. Das ist daran zu erkennen, daß er auch jetzt noch jene Dunkelfärbung aufweist, die sich beim häufigeren Benützen (Blättern, Abgreifen) einstellt. Eine solche Dunkelfärbung ist sonst an keinem anderen Blatt von W₂ festzustellen. Außerdem sind in der Handschrift folgende Seiten (jeweils recto und verso) freigeblieben: Fol. 25 und 26, fol. 30, fol. 61 und 62. Nach diesen freien Blättern beginnt jeweils ein neuer Faszikel. Wahrscheinlich hat der Schreiber ganz einfach Platz gelassen, um eventuell dazukommende Stücke (aus anderen Vorlagen?) noch einfügen zu können. Mit Sicherheit kann gesagt werden, daß die freien Blätter nach dem *Crucifixum in carne* nicht aus anderen Faszikeln stammen und auch nicht erst bei der Bindung an ihren jetzigen Platz kamen. Die Lagenordnung in den anderen Faszikeln ist insgesamt ziemlich regelmäßig, nur diese eine fällt bezüglich ihres Aufbaus auf.⁷⁶ Im Faksimile⁷⁷ sind die beiden Blätter so wiedergegeben, als wären sie am oberen Rand bündig eingeordnet. Dies entspricht zwar nicht dem heutigen Zustand, jedoch bekommt man dadurch eine Vorstellung, wie die Anlage einst gewesen sein muß. Deutlich erkennbar ist auch der dunkle Rand. Meistens stehen sich in der Handschrift die Schriftspiegel der einzelnen Seiten auf etwa gleicher Höhe gegenüber. Fol. 88 scheint gegenüber fol. 87 ein wenig nach unten versetzt. Dadurch bestätigt sich die Vermutung, daß der obere Rand noch der ursprüngliche ist, und er nicht beschnitten wurde. Beim Beschneiden der Handschrift wurde am oberen Rand aller Blätter (außer eben fol. 88 und 89) ungefähr 1/2 cm entfernt.

Die auf beiden Blättern bereits eingetragenen Notenlinien geben zu erkennen,

⁷⁶LR, S. 165.

⁷⁷Siehe Literaturverzeichnis: Wolfenbüttel 1099 (1206)

daß hier zweistimmige Organa eingetragen werden konnten: Jede Akkolade enthält zwei Systeme, das obere zu fünf, das untere zu vier Linien. Ob sie für weitere Prozessionsorgana bestimmt waren, kann hier nicht mit Sicherheit gesagt werden. Für diese Annahme spricht jedoch das Fehlen von sechs (2, 4, 6 und 7 der bei Handschin aufgezählten, dazu 8 und 9, die von Husmann erwähnt wurden) der in den Brüsseler Quellen genannten Organa im Antiphonar-Teil von W_2 . Außerdem enthält W_2 auch nicht das zweistimmige Organum *Dicant nunc iudei*.

Möglicherweise setze ich mich hier dem Vorwurf der Spekulation aus, dennoch muß überlegt werden, ob diese Organa den freien Platz in W_2 hätten füllen können. Aus einem Vergleich mit den entsprechenden Stücken in F – normalerweise entsprechen sie einander bezüglich ihres Platzanspruches – läßt sich das in etwa abschätzen. In W_2 sind auf fol. 88/89 insgesamt 20 Akkoladen freigeblieben. Hätten alle sieben fehlenden Prozessionsorgana Platz finden sollen, würden aber circa 42 Akkoladen benötigt (diese Zahl ergibt eine Addition der entsprechenden Akkoladen in F). Selbst wenn man die drei Zeilen des *Gloria* vom Organum $\text{H} \text{ Preciosus } \text{V} \text{ Athleta}$ und die zweieinhalb des *Gloria* von *Styrps* abzieht, bleibt keine Möglichkeit, die genannten Stücke unterzubringen. Diese Überlegung scheidet also aus. Allerdings muß einerseits noch bedacht werden, daß zwei dieser sieben Organa (*Hodie beata* und *Et valde*) vor dem *Crucifixum in carne* hätten plaziert werden müssen. Da dort aber nichts freigelassen ist, würden die beiden Stücke nicht mehr in Betracht kommen. Dennoch genügten die beiden leeren Blätter den anderen nicht. Andererseits könnten durchaus die vier Gesänge außer acht gelassen werden, die neben dem Vers auch Teile des Responsums mehrstimmig behandeln ($\text{H} \text{ Solem } \text{V} \text{ Cernere Gloria}$, $\text{H} \text{ Preciosus } \text{V} \text{ Athleta}$, $\text{H} \text{ Et valde } \text{V} \text{ Et respicientes}$ und $\text{H} \text{ Styrps } \text{V} \text{ Virgo dei genitrix Gloria}$). Ob der Schreiber vielleicht an dieser Stelle seine Arbeit nicht vollenden konnte (und warum) oder diese Organa seinem Auftraggeber nicht mehr interessant erschienen, kann nicht entschieden werden. Vorausgesetzt, die aufgestellte Hypothese träfe zu, hieße dies immerhin, daß es eine Vorlage für W_2 mit jenen zweistimmigen Gesängen gegeben haben muß.

Überlegungen zur Konzeption der „Magnus-liber“-Faszikel in W_2

Wahrscheinlich hatte der Verantwortliche für die Anlage von W_2 eine differenziertere Vorstellung von der Anordnung der Prozessionsgesänge als sich in F erkennen läßt. Möglicherweise war ihm allerdings auch nur nicht klar, welche Stücke er an der fraglichen Stelle (fol. 88 und 89) einfügen sollte. Vielleicht lassen sich hieraus in einem Vergleich mit der Konzeption zeitgenössischer liturgischer Bücher aus anderen Regionen zu gegebener Zeit Anhaltspunkte für die Forschungen nach der Herkunft von W_2 ableiten.⁷⁸

⁷⁸Hierzu auch: Wright, *Music and Ceremony*, S. 269. Im Gegensatz zu meinen Untersuchungen vertritt Wright jedoch die nicht haltbare Ansicht, W_2 „has no polyphony [...] for the days within the octave or for processions.“

Das Organum *¶ Sint lumbi ¶ Vigilare* ist in W₂ auf fol. 57r enthalten. Ihm geht das Organum *¶ Qui sunt isti ¶ Candidiores nive* voraus. Diese beiden Gesänge waren für Prozessionen vorgesehen, die von Notre Dame zu anderen Kirchen führten.⁷⁹ Von den Organa bei Prozessionen, die innerhalb der Kathedrale abgehalten wurden bzw. um sie herumführten, enthält W₂ nur das *Crucifixum in carne*. – Das in den Brüsseler Prozessionalien nicht mehr genannte, aber in F noch aufgezeichnete zweistimmige Organum *Dicant nunc iudei* zur Antiphon *Christus resurgens* ist in W₂ nicht enthalten. Vielleicht war es ja bis zur Anfertigung von W₂ schon außer Gebrauch. – Sollte der von mir vermutete Prozessionsabschnitt diese an den Ort Notre Dame gebundenen Stücke enthalten? Oder wurden sie vielleicht gerade deswegen weggelassen, weil der Auftraggeber dafür keine Verwendung sah?

2.5 Besonderheiten der Prozessionsorgana

Das Organum *Crucifixum in carne* findet sich, wie oben (Siehe 2.1.1 auf Seite 55) gezeigt wurde, in einer Gruppe von neun Stücken, die in den Brüsseler Prozessionalien als mehrstimmig gesungen erwähnt werden. Handschin wies darauf hin, daß davon alle, „mit einer leicht zu erklärenden Ausnahme,“ in F stehen.⁸⁰ Ich versuche im folgenden diese Neuner-Gruppe nochmals zu untergliedern. Zunächst wähle ich die Organa aus, zu denen Klauseln überliefert sind.

2.5.1 Prozessionsorgana mit Klauseln

Das *Repertorium* Friedrich Ludwigs verzeichnet für die Handschrift F Klauseln zu fünf der genannten Prozessionsorgana.⁸¹

- O 16 (*¶ Styrps ¶ Virgo*): fol. 165v Klausel Nr. 159 und fol. 166 Klauseln Nr. 160–163).
- O 23 (*¶ Preciosus ¶ Athleta*): fol. 168v Klauseln Nr. 183 und 184.
- O 19 (*¶ Solem ¶ Cernere*): fol. 179r Klauseln Nr. 311–315.

⁷⁹Brüssel ms. 1799, fol. 102v: „Et tunc fit processio ad sanctum Eligium in hunc modum [...] Tunc fit processio per claustrum et cantatur“ (Und dann soll eine Prozession nach Sankt Eligius gehen [...]) Dann soll eine Prozession durch das Kloster gehen und gesungen werden:) fol. 103 „¶. Sint lumbi. Et ante introitum chori organizatur ¶ Vigilare.“ (Nach dem Betreten des Chores soll organisiert werden). Fol. 122v: „In festo sancti Bartholomei fit processio ad ecclesiam ipsius [...] Tunc incipitur ¶ Qui sunt isti. Et organizatur.“ (Am Fest des Hl. Bartholomäus soll eine Prozession zu dessen Kirche gehen [...]) Dann beginnt das Responsorium *Qui sunt isti*. Und es soll organisiert werden).

⁸⁰Handschin, Zur Geschichte von Notre Dame, S. 49.

⁸¹LR, S. 84 und S. 92.

- O 26 (*Qui sunt isti* *¶ Candidiores*): fol. 179v Klauseln Nr. 325–329).
- O 28 (*Sint lumbi* *¶ Vigilate*): fol. 179v Klauseln Nr. 330–332.

Die Klauseln zu O 19, O 26 und O 28 (fol. 79r und 79v) gehören zu jener Gruppe mit sehr kurzen „Ersatzkompositionen“, von denen manche nicht mehr als fünf Tenortöne umfaßt. Ludwig sah darin die „Abbreviatio“ des *Magnus liber* Leonins durch Perotin.⁸² Dieser Auffassung schloß sich William G. Waite in seinem bekannten Aufsatz über *The Abbreviation of the Magnus liber* an.⁸³ Die Tenores dieser kurzen Stücke sind nicht nach einem der sechs Modi zu rhythmisieren, kein einziges davon wurde zur Motette ausgearbeitet.⁸⁴ Aus nicht rhythmischen, aber melismatischen Tenor-Abschnitten werden Diskantuspartien bzw. Klauseln gebildet. Damit werden diese Abschnitte präziser und knapper. Außerdem scheint es, als ob die sehr kurzen Klauseln nichts anderes darstellten als die Ablage von älteren Teilen eines Organum. Die entsprechenden Stücke sind dann im *Magnus-liber*-Faszikel in ihrer modernisierten Version aufgezeichnet.

2.5.2 Prozessionsorgana ohne Klauseln

Handschin folgerte aus den Brüsseler Rubriken, „mehrstimmig gesungen werden – offenbar beim Stehenbleiben der Prozession – nur VV. von RR. oder von Antiphonen.“⁸⁵ Bei den genannten Nummern 3 und 5–9 in F finden sich nicht nur der jeweilige Vers, sondern auch Teile des Responsums mehrstimmig, wie dies bei den Organa zur Messe die Regel ist. Daraus schloß Handschin, diese Stücke seien sowohl in der Matutin als auch bei der Prozession verwendet worden. Bei dieser hätte man die solistischen Teile des Responsoriums nur einstimmig gesungen.

Wohl spricht die unterschiedliche schriftliche Ausführung der entsprechenden Organa in F für die Annahme Handschins, doch übersieht er dabei, daß Rubriken in ihren Anweisungen überhaupt nicht so genau sein können, die organale Singweise der solistischen Teile des Responsums noch eigens zu erwähnen. Es war auch gar nicht nötig, da jeder Mitwirkende wußte, wie zu verfahren war. Vielmehr ist anzunehmen, daß es von alters her ein bestimmtes Corpus an Gesängen gab, die im Responsorium (oder der – sogenannten – Antiphon) keinen solistischen Abschnitt enthielten. Deswegen blieb bei der mehrstimmigen Ausarbeitung eine klare Trennung erhalten:

- Hauptstück – choris/einstimmig und
- Vers – solistisch/mehrstimmig.

⁸²LR, S. 94.

⁸³Waite, *The Abbreviation*, S. 152. Von Fischer (*Neue Quellen*, S. 82) vertrat dagegen die Ansicht, Perotin habe Halteton-Partien aus den Organa Leonins weggekürzt.

⁸⁴LR, S. 94.

⁸⁵LR, S. 50.

Es dürfte kein Zufall sein, daß genau diese Gesänge von jeher zu Prozessionen gehörten und nicht aus dem Repertoire des Stundengebetes in die Prozessionen übertragen wurden.

Allerdings brachten auffallenderweise gerade die Organa, die nur den Vers mehrstimmig bearbeiteten, keine Klauseln hervor. Dies hängt wohl auch damit zusammen, daß die zugrunde liegenden Melodien kaum Melismen beinhalten, also im oligotonischen Stil abgefaßt sind. Zu den Organa, die auch die solistischen Teile des Responsums einbeziehen, erscheinen durchaus Klauseln, allerdings nicht in allen Fällen. Zur Unterscheidung könnte man die Stücke der erstgenannten Art als spezifische Prozessionsorgana bezeichnen. Insgesamt überliefert F fünf Organa, die nur den Vers eines Prozessionsgesanges zweistimmig gestalten. Es handelt sich um folgende Stücke:

1. *Hodie beata virgo Maria* (= O 6; F fol. 68v).
2. *Dicant nunc Judei* (= O 8; F fol. 70r).
3. *Crucifixum in carne* (= O 9; F fol. 70v).
4. *Crucifixum in carne* (= O 9; F fol. 71r).
5. *Invenit eos* (= O 12; F fol. 72v).

Die fünf Organa lassen sich stilistisch weiter in zwei Gruppen unterteilen (die beiden Bearbeitungen des *Crucifixum in carne* werden dabei als P₁ und P₂ bezeichnet):

1.) Organa älteren Stils:

O 9 (P₁) ist, wie bereits Wulf Arlt feststellte, „überwiegend organal und weitgehend von jener ‚schweifenden Melismatik‘, die als Merkmal der ‚Stufe Leonin‘ gilt.“⁸⁶ Dieser Befund scheint auch auf das in F unmittelbar davor notierte O 8 zuzutreffen. Die Ähnlichkeit im Stil manifestiert sich gleichermaßen in zahlreichen Floskeln, die sich in beiden Organa finden (Abb. 30 b und Abb. 34). Diese formelhaften Gebilde erinnern vielfach an die Organa, die im Anhang des Vatikanischen Organum-Traktats aufgezeichnet sind. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch die Möglichkeit einer weitgehenden Rhythmisierung im ersten Modus, bei dem der Tenor in Doppellängen fortschreitet. Die gleichmäßige Bewegung wird nur reichlich durch kürzere Haltetonabschnitte oder Copula-artige Phrasen unterbrochen. Häufig tritt auch regelrechter Note-gegen-Note-Satz auf. Damit nimmt dieses Organum eine Art Mittelstellung zwischen dem älteren und dem Diskant-Stil ein.

⁸⁶KGB Berlin 1974, S. 32.

Dicant nunc iu de i quo mo do

mi li tes custodien tes se pulchrum

per di de runt re gem. ad la pi di

posi ti o nem. quare non serua bant. pe trem

iu sti ti e aur se pul tum red dant aur

re sur gentem ado rent no bis cum di cen tes.

Abb. 34

2.) Organa im Diskantussatz:

Scheint sich in der ersten Gruppe der ältere Notre-Dame-Stil zu zeigen, gehören die drei anderen Organa (O 6, O 9, O 12) einer jüngeren Schicht an. Sie sind in reinem Diskantussatz gehalten (Abb. 35 und 39). (O 6 ist auch in 2.3.3 auf Seite 78 behandelt.)

The image displays a musical score for Organum O 12, featuring two staves with Latin text and musical notation. The text is written in a Gothic script. The first staff begins with a large initial 'I' and the text 'ue nít eol' followed by 'con cor del ca rí ta'. The second staff continues with 're et' followed by 'il lustra'. The third staff shows 'uít e of ín un -' followed by 'danf dí uí ní tal'. The fourth staff concludes with 'de í ta' followed by 'tíí'.

Abb. 35

Das Organum O 12 *Invenit eos* weist mehrere bemerkenswerte Eigenheiten auf. Es ist der mehrstimmig bearbeitete Vers des Gesanges *Advenit ignis*. Die Form des gesamten Stückes ist die eines Responsorium prolixum, d. h. nach dem Vers wird die Repetenda *Et tribuit* aus dem Hauptteil wiederholt, die mit einem Alleluia schließt. Der Tonumfang reicht von d^0 - d^1 . Da die Finalis g ist, darf man den Gesang dem achten Ton zuweisen. Der Vers beschränkt sich jedoch

erstaunlicherweise auf den kleinen Bereich $f^0 - d^1$. Obwohl er mit *a* beginnt, läßt sich *g* als Zentralton ausmachen (ca. 30 %). Auf den Worten „illustravit eos inundans“⁸⁷ wird er in völlig singulärer Weise achtmal wiederholt, nach einem vereinzelt *a* weitere vier Mal („divinitas“). Verschiedene Indizien (besonders die herausstechende Bewegung der Melodie in Dreiklängen, aber auch das Erreichen der Finalis bei Binnenzäsuren) deuten auf einen gallikanischen Ursprung (Abb. 37 nach PBN lat. 15181, fol. 345v–346r und PBN lat. 10482, fol. 106v).

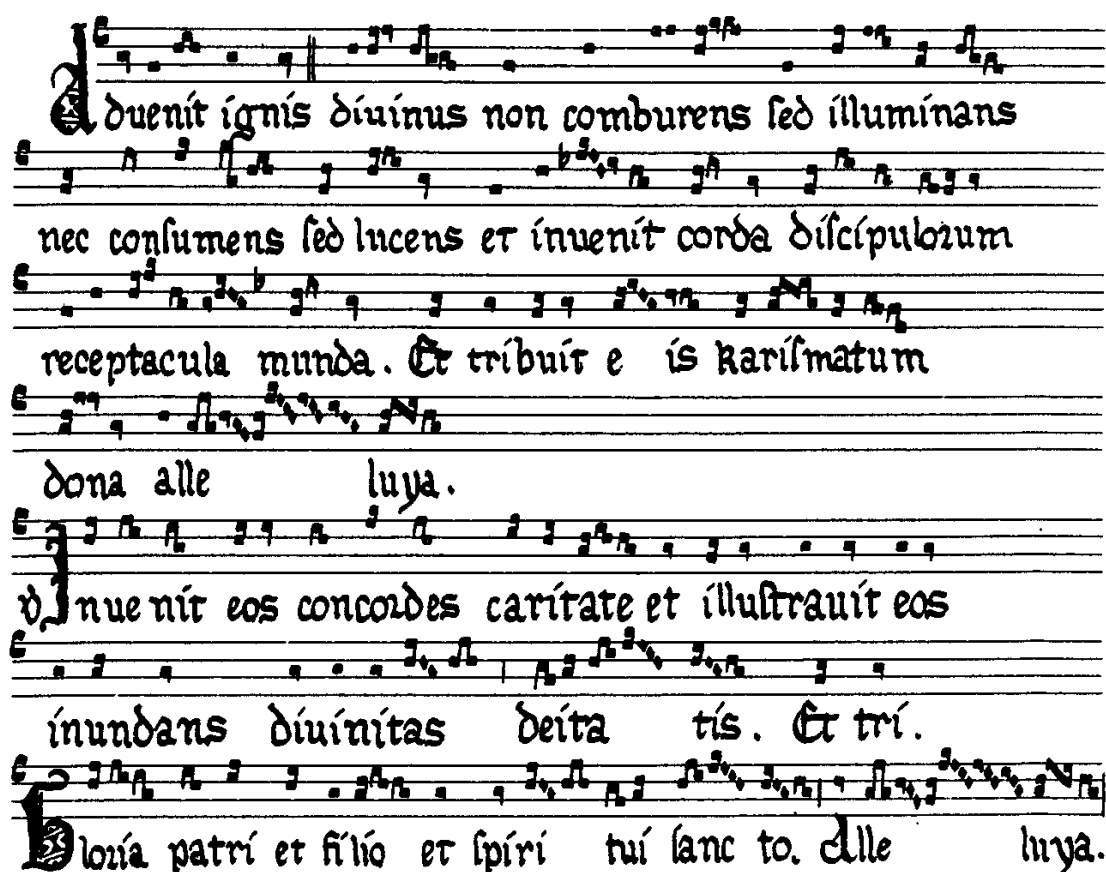


Abb. 36

Für die organale Fassung stellen sich mehrere schwierige Aufgaben. Da ist einerseits die relativ hohe Lage des Tenors zu Beginn des Verses. Der Anfangston *a* erzwingt bereits die extreme Oktavlage des Einsatzes in der Oberstimme. Mehrfach begibt sich der Cantus noch zum oberen *c* und *d* und hält so die Vox organalis in dieser ausgefallenen Lage fest, da diese sich die Ausweichmöglichkeit

⁸⁷Bezüglich des Wortes „inundans“ findet sich in der Handschrift PBN lat. 10482 ein bemerkenswerter Schreibfehler. Hier ist nämlich **mundans**, also „mundans“, zu lesen. Der Schreiber hat demnach aus den sechs senkrechten Strichen von „inun“ in seiner Vorlage durch Umordnung „mun“ erzeugt und damit eine Silbe unterschlagen. Der zu dieser Silbe gehörige Melodieton fehlt natürlich.

einer Stimmkreuzung zunächst noch ausspart. Die oben erwähnten Tonrepetitionen erfordern andererseits einen gewissen Erfindungsreichtum hinsichtlich der Zusatzstimme. Möglicherweise resultiert ihr großer Umfang ($d^0 - h^1$) daraus. Sie bemüht sich lange Zeit mit umspielten Quint- und Oktav-Zusammenklängen über dem Cantus zu bleiben, springt dann bei „in-un-dans“ doch kurzzeitig hinunter zum d .

Die Rhythmisierung des Organum bereitet wenig Probleme. Über dem weitgehend in Doppellängen fortschreitenden Tenor bewegt sich die Organalstimme im ersten Modus. Zur Gliederung ist anzumerken, daß sie sich an dem „et“ orientiert, durch das die beiden Satzhälften miteinander verbunden sind. An dieser Stelle findet sich eine nicht sehr ausgedehnte Haltetonpartie, die den gleichmäßigen Ablauf für kurze Zeit modifiziert. Die Aufgabe des Organizators scheint bei diesem Stück weniger eine kunstvolle und durchdachte Anlage gewesen zu sein, da dies mit den Gegebenheiten des Cantus nicht zu realisieren war. Eine Herausforderung jedoch stellten sicher die oben beschriebenen Eigenheiten des Cantus dar.

Hodie beata virgo ist in mehreren Choral-Handschriften (u. a. PBN lat. 15615, fol. 256r und Bibliothèque de l'Arsenal, MS 203, fol. fxiiiv) merkwürdigerweise als Antiphon bezeichnet. Dennoch gehört es als Vers zum Responsorium (prolixum) *Responsum accepit Symeon*, das wegen seines Ambitus ($c^0 - a^0$) und seiner Finalis d dem ersten Ton zuzuweisen ist. Nach dem Text „et symeon repletus spiritu sancto accepit eum in ulnas suas et benedixit deum et dixit“⁸⁸ muß nämlich die direkte Rede des Symeon folgen, „Nunc dimittis“ (Lukas 2, 29). Diese findet sich am Ende des *Responsum accepit Symeon*, eben als Repetenda, die dann nach dem Vers wiederholt wird (Abb. 37 nach PBN lat. 15615, fol. 255v–256r).

Responsum accepit symeon a spiritu sancto non uirum se mortem nisi uideret christum domini et cum inducerent puerum in templum accepit eum in ulnas suas et benedixit deum et dixit Nunc dimittis domine seruum tuum in pace.

⁸⁸ „und Simeon, vom Heiligen Geist erfüllt, nahm ihn in seine Arme, pries Gott und sprach:“ (Lukas 2, 28)

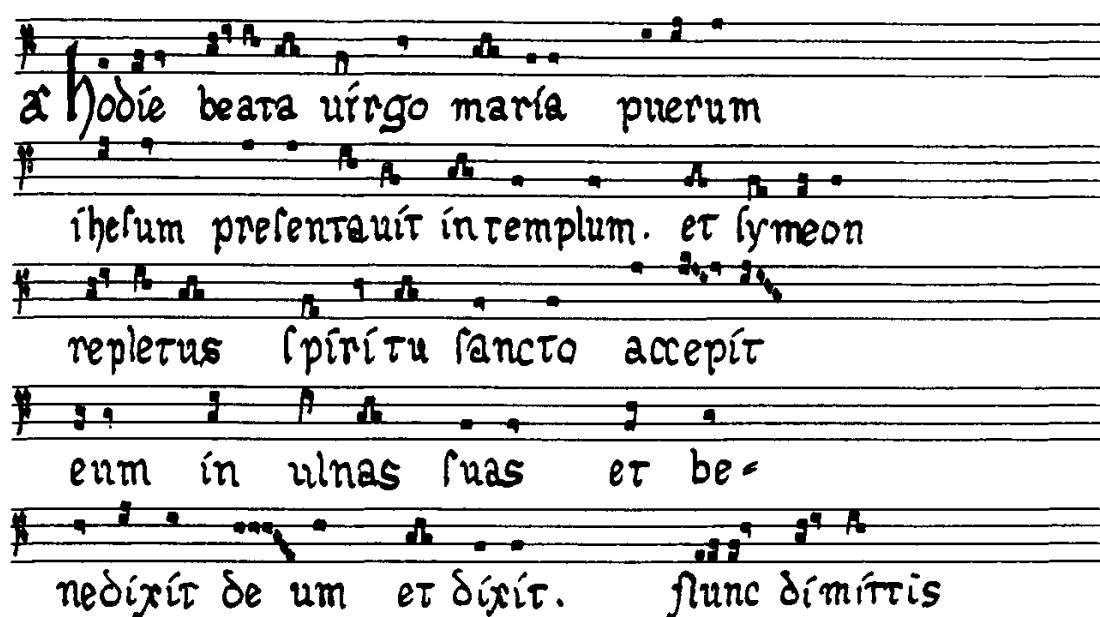


Abb. 37

Bei der Melodie des *Hodie beata virgo* fallen die häufig auftretenden Torculus-Figuren auf. Meist benützen sie die Töne *e-f-e* und zielen zur Finalis *d* hin. Von diesen insgesamt sieben floskelartigen Wendungen des einstimmigen Gesanges werden zwei (bei „virgo“ und „spiritu“) nach dem erreichten *d* noch über ein *c* zum *f* weitergeführt, dann aber wiederum mit einem Torculus nach *d* hin ausgerichtet. Deswegen kommt die Bewegung nur an den verbleibenden fünf Stellen kurzzeitig zum Stillstand („maria“, „templum“, „sancto“, „suas“ und abschließend mit dem Ende des Stückes bei „dixit“). Daraus ergibt sich eine Gliederung in fünf Abschnitte, die ungefähr gleich lang sind. Von den drei Teilen des Textes, die jeweils mit „et“ verbunden sind, sind also der erste und der zweite musikalisch nochmals untergliedert und zwar genau an den beiden oben beschriebenen Einschnitten.

Die Vox organalis nimmt nun Bezug auf diese fünf Zäsuren und hält dabei jeweils den gleichmäßig durchgehenden ersten Modus mit formelhaften Schlußwendungen an (Abb. 38).



Abb. 38

Offenbar versuchte der Organizator aber nicht nur, die Gliederung des einstimmigen Gesanges aufzugreifen, sondern ließ sich auch in der Melodiebildung

anregen. Es fällt auf, in welch hohem Maß die Zusatzstimme von Torculus-Bewegungen durchzogen ist. Dieses Charakteristikum des Cantus ist also nun in die Oberstimme gewandert und prägt hier zahlreiche Ordines, die wie Versatzstücke anmuten. Für die Bildung einer mehrstimmigen Fassung ist die vorgegebene Melodie geradezu prädestiniert, da sie mit einem kleinen, gerade eine Sext umfassenden Tonvorrat auskommt und so einer Vox organalis genügend Freiraum lassen kann.

Neben der völlig übereinstimmenden Organalpartie über den ersten vier Cantustönen weist das Organum O 6 noch weitere Gemeinsamkeiten mit der zweistimmigen Fassung P₂ des Crucifixum in carne auf. Die Oberstimme verdeutlicht die in der Melodie vorgegebene Gliederung. In gewisser Weise ist dies auch bei O 12 zu beobachten. Allen drei ist gemeinsam, daß sie Vers eines Responsorium prolixum sind, und meist sehr rasch im ersten Modus ablaufen. Die Ordines sind durchweg sehr kurz, da – mit Ausnahmen in O 12 – in der Regel nur zwei bis drei Cantustöne je Silbe erklingen.

The musical score is presented in five systems, each with two staves. The top staff of each system is the vocal line (Cantus), and the bottom staff is the organum line (Organum). The lyrics are written below the vocal lines. The first system begins with a large, ornate initial 'D'. The lyrics are: 'Dí e. be a ra uirgo', 'mar rí a pue rum ihe sum presenta uir in templum', and 'et ly me on re ple rus pí rí tu sancto'.



Abb. 39

2.6 Transposition

Ein Vergleich des Tenors *Crucifixum in carne* mit Aufzeichnungen der einstimmigen Melodie in den Pariser Handschriften zeigt, daß der Cantus im Organum eine Quinte nach unten versetzt ist. Da diese Beobachtung innerhalb des Notre-Dame-Repertoires an den drei mehrstimmigen Bearbeitungen des Verses und sogar darüber hinaus bei allen seinen organalen Fassungen gemacht werden kann, muß man auf ein generelles Transpositions-Phänomen schließen, das in der Organum-Lehre gründet. Außerdem sind, wie bereits Frieder Zaminer feststellte⁸⁹, im *Magnus liber* zahlreiche Organa eine Quinte tiefer notiert als der zugrundeliegende Cantus in den einstimmigen Aufzeichnungen.⁹⁰

Am Ende der Einleitung zur Organum-Lehre des vatikanischen Traktats befindet sich tatsächlich eine Passage über Transposition:⁹¹

⁸⁹Zaminer, Der vatikanische Organum-Traktat, S. 51.

⁹⁰Mit verschiedenen Transpositions-Erscheinungen beschäftigt sich Reaney, Transposition, S. 29–32, 36, 37, 39. Der Beitrag kann als eine Einführung in die Problematik mittelalterlicher Transposition verstanden werden. Leider springt Reaney ständig und ganz unorthodox zwischen verschiedenen Jahrhunderten. Außerdem gibt er keine Begründung dafür, daß Organa gegenüber dem einstimmigen Cantus transponiert wurden.

⁹¹Zaminer, Der vatikanische Organum-Traktat, S. 43, im Traktat, fol. 46.

„Multa enim perturbatio uenit in superiore parte manus per b quadratum, vbi multi errant, quia semper oportet, quod, quando mi canitur in be fa b mi, quod aliud mi cantetur in f ut altum, et fa in g sol/re ut, et re in e la mi, et alia non potest fieri, et ideo ponitur in b rotundum. vnde oportet quod b rotundum habeat suas facturas per se et b quadratum suas.“

„Viel Verwirrung kommt nämlich in den oberen Teil der Hand durch das b quadratum (h), wo viele irren. Es muß nämlich immer so sein, daß, wenn mi gesungen wird auf (der Tonstufe) b fa h mi (= h), ein anderes mi gesungen werden müßte auf dem hohen f ut (= fis) und ein fa auf dem g sol/re ut, und re auf dem e la mi (damit wird ein neues Hexachord auf d eingeführt). Anders kann es nicht sein. Und daher wird es auf das b rotundum gesetzt. Deswegen muß das b rotundum seine Eigenschaften durch sich haben und das b quadratum seine.“

Man soll also in gewissen Fällen b quadratum in b rotundum abändern, d. h. die entsprechende Melodie eine Quinte tiefer notieren.⁹² Als Grund für eine solche Versetzung wird angegeben, daß man über dem *h* ein *fis* zu singen habe. Dieses *fis* aber wäre einem Hexachord auf *d* zuzuordnen. Da dieses Hexachord nicht eigentlich existiert, muß transponiert werden. Offenbar existierte diese Regel auch schon früher, weshalb der Organum-Traktat von Montpellier angibt.⁹³

„Aliquando pro D, E, F quae sunt finales accipimus a, b, c causa necessitatis, quia D ditonum non habet descendendo quem habet sua affinis a. Finalis vox sic notet principium, quasi aliquis colorum esset ductus a finali usque ad principium.“

„Gelegentlich fassen wir D, E, F, welches Finales sind, wie a, h, c auf, notwendigerweise, denn D hat nicht den Ditonus beim Hinuntersteigen (große Terz), den seine Affinis a hat. Die finalis vox zeigt derart das Principium (den Anfangston) an, als wäre eine farbige Linie gezogen von der Finalis bis hin zum Principium.“

Transpositionen, die einen Cantus eine Quinte nach unten versetzen, werden sogar in den frühesten Traktaten zur einstimmigen Musik behandelt.⁹⁴ Die beiden zitierten Traktate beziehen sich jedoch auf zweistimmige Organa. Die dort genannten Gründe, warum solche zweistimmigen Stücke transponiert wurden, leiten sich aus dem Zusammenwirken von Cantus und Zusatzstimme ab.

⁹²Zaminer, Der vatikanische Organum-Traktat, S. 48–51.: „Die ‚summitas manus‘ [der sog. Guidonischen Hand] ist hier die Spitze des kleinen Fingers: ‚b‘.“

⁹³Handschin, Der Organum-Traktat von Montpellier, S. 51. Eggebrecht/Zaminer, Ad organum faciendum, S. 187–189

⁹⁴Zusammengestellt und erörtert von Pesce, The Affinities.

2.6.1 Die Transposition des Organum „Crucifixum“

Die Aufzeichnungen der beiden zweistimmigen Versionen des *Crucifixum in carne* in F enthalten nach der genannten Organum-Lehre konsequenterweise jeweils *b*-Vorzeichnungen, wenn auch nicht generell. Die in *W*₂ enthaltene Fassung verzichtet auf das *b*. Da bereits die frühesten lesbaren Aufzeichnungen von zweistimmigen Bearbeitungen des *Crucifixum in carne* (Mad, fol. 118 und Chartres 109) die Quint-Transposition aufweisen (vorausgesetzt, man geht von einer *g*-Tonhöhe des einstimmigen Verses aus) erscheint das Phänomen also nicht erst mit der schriftlichen Fixierung der Notre-Dame-Organa. Allerdings darf man sicher sein, daß die Transposition frühestens mit der Aufstockung zur Zweistimmigkeit vorgenommen wurde. Die einstimmigen Überlieferungen des Verses kennen zu der Zeit im französischen Bereich nur die – bereits behandelten – tonalen Positionen *g* und *f*.

Den Traktaten zufolge müßte die Transposition wegen der zahlreichen vorkommenden Töne *h* im Cantus des Verses *Crucifixum in carne* vorgenommen worden sein, vor allem, wenn über einem *h* die Quinte erklingen sollte, die *f*s lauten müßte. In den einstimmigen Versionen der Pariser Handschriften erscheint der Ton *h* zehnmal. Analog dazu haben die eine Quinte tiefer notierten organalen Aufzeichnungen in F und *W*₂ genauso oft den Ton *e*. Das Duplum von O 9 (*P*₁) bringt in neun dieser zehn möglichen Fälle ein *h* als Quint-Zusammenklang über dem *e*. In der Fassung *P*₂ sind es immerhin noch sechs Töne *e*, denen ein *h* in der Oberstimme zugeordnet ist. Hier ist der Befund außerdem noch deutlicher, da das bei der Halteton-Partie über Cruci-*f*i-xum in der Organalstimme notierte *b* für die nachfolgenden Teile zu *h* aufgelöst wird (Abb. 40).



Abb. 40

Auch in der dreistimmigen Fassung des *Crucifixum in carne* in F und *W*₁ sind gelegentlich *b*-Vorzeichnungen eingeführt. Über dem Cantus-*f* bei „prop-ter“ erscheint in den Oberstimmen ein *b*, das über dem *e* bei „glo-rificate“ wieder aufgelöst wird. Weitere *b* sind über dem fünften Cantuston *f* von „ado-ra-te“ notiert (Abb. 41).

Damit wäre für die zwei- und auch für die dreistimmigen Notre-Dame-Bearbeitungen eine hinreichende Erklärung für die Transposition gegeben. Da aber die früheren *Crucifixum-in-carne*-Organa ebenfalls eine Quinte tiefer erscheinen, muß auch hierfür ein Grund vorgelegen haben. In *Mad* (Madrid, Biblioteca Nacional, 20486, siehe S. 85) weicht der Cantus von dem in Paris gebräuchlichen in



Abb. 41

einigen Tönen ab. Deshalb tritt der Ton *e* in dieser Fassung nur achtmal auf. Außerdem fehlt von „glorificate“ bis zum Ende die Oberstimme, sodaß zwei Töne *e* ohne Zusammenklang bleiben. Es verbleiben sechs. Davon hat das erste wohl ein *a* zugeordnet, beim zweiten treffen sich beide Stimmen im Einklang, über dem dritten erscheint kurzzeitig ein *h*. Über den letzten beiden notiert die Quelle ausdrücklich *b* im Duplum, allerdings in einer reichlich melismatischen Bewegung. Diese Merkwürdigkeit hängt sicher damit zusammen, daß hier ein melodischer Tritonus vermieden werden soll. Das Fragment wirft freilich bis heute eine Menge nicht zu beantwortender Fragen auf, gerade bezüglich der Zuordnung von Ober- und Unterstimme.⁹⁵ Auch kann nicht entschieden werden, welche Bedeutung man der Aufzeichnung hinsichtlich ihrer Funktion (Konzept? Versuch der Nachschrift einer Aufführung?) beimesen soll.

Noch problematischer verhält es sich mit dem Organumfragment in Chartres 109. Keiner der Cantustöne *e* wählt die Quinte als Zusammenklang. Mit seinen häufigen Terzklängen will dieses Organum insgesamt nicht so recht in die französische Mehrstimmigkeit des Mittelalters passen. Da aber diese Aufzeichnung ebenfalls nicht vollständig ist – in den verlorenen Teilen könnten ja durchaus *e-h* Zusammenklänge gewesen sein – kann hier wie oben bezüglich der Transposition keine Aussage gemacht werden. Denkbar ist allerdings, daß bereits in dieser Zeit für die organale Bearbeitung von Gesängen, die häufig *h* beinhalten, eine Quint-Transposition als Standard vorgesehen war. Um festzustellen, ob man hieraus eine generelle Transpositionsregel für den *Magnus liber* ableiten kann, müssen noch andere transponierte Organa untersucht werden.

2.6.2 Die transponierten Organa M 12, M 13, M 22 und M 28 des „Magnus liber“

Es ist wichtig, das oben eruierte Kriterium für eine Transposition bei der Untersuchung von Organa des *Magnus liber* im Auge zu behalten. Es gibt darin nämlich einige Stücke, die in der Oberstimme *fis* enthalten, also nicht wegen dieses Tons transponiert wurden, z. B. M 12, M 13, M 22, M 28, um nur einige zu nennen. Mehrfach tritt das *fis* des Duplums allerdings gar nicht über *h*, sondern über anderen Cantustönen auf. Die Fälle *fis* über *h* sind auch in den genannten Organa nicht häufig. Der Vers *Adorabo* von M 12 enthält 26 Töne *fis* in der Oberstimme (die übrigen Töne dieser Tonstufe sind *f*), jedoch treffen nur zwei davon auf ein *l* des Cantus. Insgesamt finden sich in der Unterstimme nur drei Töne *h*. Entsprechende Untersuchungen bei anderen „untransponierten“ Organa zeigen ähnliche Verhältnisse und bestätigen die Vermutung, daß nur transponiert wurde, wenn es zu einer Häufung von *fis* über *h* kommen würde. Die Komplikation konnte offenbar nur als Ausnahme akzeptiert werden.

⁹⁵Man vergleiche meine Nachschrift (siehe Abb. 30 a auf Seite 85) mit der nicht sehr sorgfältigen Übertragung von Wulf Arlt in KGB Berlin 1974 auf S. 28 f.

Anschaulich wird diese Vermutung belegt durch die Aufzeichnung des Organum M 18 *Alleluia Cristus resurgens* in F (fol. 112r). Die organale Notierung des Verses setzt dessen ersten Teil (bis einschließlich „moritur“) eine Quinte nach unten, der zweite Teil jedoch wird auf der Tonhöhe belassen, auf der er sich in den einstimmigen Handschriften finden läßt. Im transponierten ersten Teil sind in der Oberstimme zahlreiche Wechsel von *b* und *h* zu verzeichnen. Beim Wort „moritur“ wird sogar ein *es* im Duplum in Kauf genommen. Genau an dieser Stelle muß auch der Cantus *es* bringen. Dieses *es* ist die Transposition des *b* der originalen Melodie, welches bis zum Schluß des Verses nicht mehr in *h* aufgelöst wird. Um nicht ständig *es* schreiben zu müssen, sieht der Notator von F ab dem Wort „mors“ von einer weiteren Transposition ab (Abb. 42, nächste Seite).

Ein Organum verzichtet merkwürdigerweise trotz der Häufung des Tones *h* auf eine Quint-Transposition nach unten: Der bereits ausführlich behandelte Vers *Invenit eos* zum Prozessionsgesang *Advenit ignis* (O 12; F, fol. 72v) notiert sogar eine gute Zeile lang *fs* (vgl. Abb. 35 auf Seite 103) als Generalvorzeichnung, da der Cantus an dieser Stelle achtmal *h* bringt. Warum also wurde hier nicht transponiert? Am Umfang des Tenors liegt es nicht, dessen tiefster Ton *f* lautete bei einer Transposition *b*. Jedoch beansprucht das Duplum einen so großen Tonumfang, daß eine Versetzung nicht praktikabel wäre. Sie ist darüber hinaus bei einem Ton nicht durchführbar. Ein transponiertes *d* (bei „inundans“) würde *G* ergeben. Dieser Ton kommt in keinem einzigen Notre-Dame-Organum vor, weder in der Ober-, noch in der Unterstimme. Eine vergleichbare Konstellation tritt sonst im ganzen *Magnus liber* nicht auf. Möglicherweise hängt dies damit zusammen, daß man sich scheute, den tiefsten Ton des Systems, das Gammaut zu berühren (Abb. 43).



Abb. 43

The image displays three systems of musical notation for a piece titled 'Notre Dame'. Each system consists of two staves: a vocal line (top) and a choral line (bottom). The lyrics are in Latin and are written below the staves.

System 1:

- Vocal line: *iam non mo*
- Choral line: *iam non mo*
- Label: *einstimmig (Choral)*

System 2:

- Vocal line: *ritur moys*
- Choral line: *ritur moys*
- Label: *Wh.* (Whispering)

System 3:

- Vocal line: *il li*
- Choral line: *il li*

Abb. 42

2.6.3 Folgerungen

Aus den Beobachtungen an den Transpositions-Phänomenen bei Organa des *Magnus liber* lassen sich folgende Ergebnisse ableiten:

- Auftretende Häufungen des Tones *h* können Anlaß zu Transposition bieten. Ein zwingender Grund ergibt sich aus der potentiellen Notwendigkeit, über *h* dauernd *fis* schreiben zu müssen.
- Nicht transponiert wird bei gelegentlichem Auftreten von *h*. Sollte über diesem Ton ein *fis* notwendig werden, kann dies als Ausnahme in Kauf genommen werden.
- Ausnahmen von diesen „Grundregeln“ sind dann gegeben, wenn sich bei Transposition Unterschreitungen des Tonumfanges einstellen würden, oder wenn innerhalb eines Cantus die Vorzeichnung wechselt (*h* wird zu *b*, damit einhergehend: Moduswechsel).

Für die Aufführung dieser transponierten Organa bedeutet dies, daß im Zusammenhang mit den einstimmig gesungenen Teilen die Tonhöhe des Cantus nicht verändert wurde, d. h. der Tenor einer mehrstimmigen Bearbeitung wird wie bei der einstimmigen Ausgangsfassung auf gleicher Ebene weitergeführt. Dies gilt auch bei Rücknahme der notierten Transposition während eines Stückes (M 18). Ich konnte bei den Untersuchungen keinerlei Abweichungen von dieser Praxis erkennen. Der Cantus wird ohne Tonhöhenveränderung von Anfang bis Ende durchgeführt. Die organale Behandlung von solistischen Teilen spielt – selbst wenn die Notation transponiert ist – dabei keine Rolle. Die Transposition ist einzig als Problem der schriftlichen Fixierung einer organalen Komposition zu verstehen. Bis heute wissen wir wenig darüber, ob das Instrument Orgel bei der Ausführung von Kompositionen der Notre-Dame-Zeit mitgewirkt hat.⁹⁶ Nach Wright ist eine Orgel an Notre Dame erst seit 1332 nachzuweisen.⁹⁷ Es ist aber unwahrscheinlich, daß das Instrument zur Mitwirkung an eventuell in der Zeit noch gesungenen Organa benutzt wurde, da die Tradition des Organum-Singens wohl immer rein vokal gewesen war.⁹⁸ Dennoch muß hier noch darauf hingewiesen werden, daß der Tonvorrat der mittelalterlichen Orgel eine Transposition nicht zuließ. Der Tonumfang solcher Instrumente reichte im 12., 13. und 14. Jahrhundert nicht unter das *H* hinab.⁹⁹ Bei der klanglichen Realisierung können die Gesetze der Musiktheorie, die eine schriftliche Transposition fordern, keine Gültigkeit haben. Ob diese Prinzipien über die Notre-Dame-Zeit hinaus Bestand hatten, läßt sich aus dem

⁹⁶Vogel, *Organa*, S. 325 und S. 328, 329, außerdem Hinweise auf weitere ausführliche Literatur zum Thema.

⁹⁷Wright, *Music and Ceremony*, S. 144.

⁹⁸Roesner, *The Performance of Parisian Organum*, S. 174–176.

⁹⁹Klotz, *Art. Die Kirchenorgel bis um 1500*, Sp. 267.

Material des untersuchten Zeitraumes und Repertoires nicht sagen. Es ist nicht einmal möglich, die regionale Verbreitung zu erfassen.

Diese Feststellungen betreffen auch die Organa *Crucifixum in carne*. Eine einfache Graphik soll das veranschaulichen. Würde das Organum wie notiert nach unten transponiert gesungen, ergäbe sich folgender Verlauf (Abb. 44):



Abb. 44

Setzt man das Organum nach der Orientierung des einstimmigen Cantus wieder eine Quinte nach oben, sieht der Verlauf so aus (Abb. 45):



Abb. 45

Das Bild trägt etwas, da das Organum (sowohl P_1 als auch P_2) zwar in der Oktave beginnen, jedoch im Einklang enden und zwar auf der selben Tonstufe, auf der die Wiederholung der Repetenda („Nolite“) einsetzt. Ähnlich ließe sich die Ausführung mit dem dreistimmigen Organum darstellen. Ich beschreibe dieses Phänomen deshalb so ausführlich, da das Verständnis der Pariser Ausführung wichtig ist für Änderungen, die in der Erfurter Aufzeichnung des Organum (Domarchiv, Lit. 6a) vorgenommen wurden.

2.7 Zusammenfassung

Das Organum *Crucifixum in carne* gehörte an Notre Dame in Paris zu einer Reihe von Prozessionsorgana, die eine bemerkenswerte Langlebigkeit aufwiesen. Die Gesänge erscheinen noch bis ins 14. Jahrhundert hinein in den liturgischen Handschriften mit entsprechenden Rubriken, die organale Ausführung verlangen. Für das *Crucifixum in carne* waren neben der Prozession nach der Vesper des Ostertages noch vier weitere Prozessionen bis zum Fest Christi Himmelfahrt als Aufführungsmöglichkeiten vorgesehen. Vielleicht hängt damit die Überlieferung

von zwei zweistimmigen und einer dreistimmigen Fassung in den Notre-Dame-Handschriften F, W₁ und W₂ zusammen.

Abweichungen der Organa-Tenores von den entsprechenden einstimmigen Melodien in den erhaltenen liturgischen Handschriften liegt einerseits in der ganz offenbar nicht angestrebten Einheitlichkeit der Aufzeichnungen in den Gradualen und Antiphonalen begründet, wurde aber andererseits in nicht wenigen Fällen von den Verfassern der Organa bewußt herbeigeführt. Zum Teil kann man darin auch unterschiedliche Stadien der Entwicklung des *Magnus liber* erkennen.

Der Rhythmus des Organum *Crucifixum in carne* (P₂) wird mit Ausnahme einer kurzen Halteton-Partie zu Beginn von einem durchgehenden ersten Modus bestimmt, der Tenor bewegt sich in Doppellonga-Einheiten. Die Gliederung des Textes in drei Teile, die bereits die einstimmige Melodie geprägt hatte, wird nun auch von dem Organum erfaßt. Bei anderen Stücken des *Magnus liber* lassen sich ähnliche Beobachtungen machen. Der planmäßige Bau im Diskantus-Satz weist die Fassung P₂ einer jüngeren Entwicklungsstufe zu. das eher schweifende Organum P₁ dürfte früher entstanden sein. Wegen der wenig melismatischen Beschaffenheit des Cantus konnten aber nicht einzelne Abschnitte durch Klauseln ersetzt werden, sondern das ganze Organum wurde neu gemacht.

Zahlreiche Organa des *Magnus liber* – darunter auch das *Crucifixum in carne* – sind gegenüber ihrer zugrunde liegenden einstimmigen Melodie um eine Quinte nach unten versetzt. Mit dieser Schreibweise sollte offenbar verhindert werden, daß man übermäßig oft *fis* in der Oberstimme notieren mußte, um den Tritonus über einem *h* des Cantus zu vermeiden. Freilich muß diese Schreibnotwendigkeit bei der Aufführung berücksichtigt werden. Der Tenor des Organum muß selbstverständlich auf derselben Tonhöhe gesungen werden wie die umgebenden einstimmigen Teile des zugehörigen Gesanges.

Kapitel 3

Das Weiterleben des „Crucifixum in carne“ in Erfurt

Thüringen ist heute bekannt als Wirkungsstätte zahlreicher Mitglieder der großen Musikerfamilie Bach. Johann Sebastian Bach selbst ist in Eisenach, ganz im Westen des Landstrichs, geboren. Die frühen Jahre seines Wirkens brachte er in Städten Thüringens, in Arnstadt, Mühlhausen und Weimar zu. Es ist selbstverständlich anzunehmen, daß er zuweilen nach Erfurt kam, z. B. um seinen Onkel Johann Egidius Bach (1645–1717), der Direktor der Ratsmusik war, oder dessen Sohn Johann Christoph, der ihm im Amt nachfolgte, zu besuchen.¹ Ein Bruder Johann Sebastians gleichen Namens war zeitweilig Organist an der Thomaskirche zu Erfurt. In diesen Jahren wirkten noch weitere vier „Bache“ in der größten Stadt Thüringens. Johann Sebastian Bach war nachweislich dreimal in Erfurt (1707, 1716 und 1728).² Ob er dabei jemals die Stufen zum Dom hinaufgestiegen ist, wissen wir nicht. Man kann sich jedoch durchaus vorstellen, daß er die große und schöne Marienkirche, die majestätisch über der Stadt thront, einmal betreten hat. Dabei hätte es zu einer historischen Begegnung kommen können: Noch weit über das Mittelalter hinaus, auch noch bis ins 17. und 18. Jahrhundert hinein, wahrscheinlich bis zur Säkularisation wurde an dieser Hauptkirche Erfurts ein Organum gesungen, das im 12. Jahrhundert in Paris während der sog. Notre-Dame-Epoche geschaffen worden war. Es scheint nicht ausgeschlossen, daß Johann Sebastian Bach in Erfurt dieses zweistimmige Notre-Dame-Organum gehört hat. Sicher ist, daß die liturgische Tradition dem Organum *Crucifixum in carne* im Dom zu Erfurt ein Weiterleben ermöglichte, das für diese Art mittelalterlicher Musik bisher nicht nachweisbar war. Inwieweit es an anderen Orten in Deutschland ähnliche Traditionen gab, läßt sich nur vermuten.³

¹Engel, Musik in Thüringen, beiliegende Tafel mit dem Stammbaum der Familie Bach.

²Brück, Die „Bache“, S. 38.

³Über die Musikpflege in Erfurt informiert knapp aber präzise der Artikel Erfurt von Günther Kraft und Richard Schaal in: MGG 3, Sp. 1476–1489. Eine Aufstellung der von mir benützten liturgisch-musikalischen Handschriften aus Erfurt ist im Anhang beigelegt.

3.1 Zur Geschichte der Stadt Erfurt

Bereits im Jahr 743 begründete Bonifatius das Bistum Erfurt. Schon bald wurde es jedoch mit dem Bistum Mainz vereinigt, dem es bis 1802 unterstand. Seit Beginn des 14. Jahrhunderts war Erfurt Sitz eines von Mainz eingesetzten Weihbischofs, dessen Aufgabe es war, im östlichen und vor allem im thüringischen Teil des Erzbistums die Pontifikalhandlungen vorzunehmen. Seit 1930 gehört Erfurt zum Bistum Fulda, hat aber seit 1953 einen Weihbischof für den in der DDR liegenden Teil der Diözese und seit 1973 sogar einen eigenen Bischof, der als Apostolischer Administrator in Erfurt-Meiningen amtiert.⁴ Wie die Situation nach der Vereinigung der beiden Teile Deutschlands gestaltet werden soll, ist zur Zeit nicht abzusehen.

In der Zeit vom 13. bis zum 15. Jahrhundert gab es bei 18000 Einwohnern 28 Pfarreien in Erfurt, das damit zur kirchenreichsten Stadt Mitteldeutschlands wurde. Von den Kirchen sollen hier die beiden auf dem Domhügel befindlichen großen Gotteshäuser vorgestellt werden, die für die Tradition des Notre-Dame-Organum *Crucifixum in carne* eine so wichtige Rolle spielten: Der Dom St. Marien und die Severikirche.

3.1.1 Die Hauptkirchen

Der Dom St. Marien

Die früheste Domkirche soll 1153 zusammengefallen sein, weshalb man im folgenden Jahr mit einem Neubau begann. Dabei wurden die Gebeine der Heiligen Adolar und Eoban, die mit Bonifatius den Märtyrertod gestorben waren, wieder aufgefunden. Die Auffindungstage (2. April und 26. Juli) galten seitdem als Festtage und wurden besonders feierlich begangen. Obwohl die Arbeiten an Kirche und Turm noch nicht vollständig abgeschlossen waren, erfolgte 1182 die Weihe. Zwischen 1349 und 1370 wurde ein neuer hochgotischer Chor gebaut. Da der zur Verfügung stehende Platz auf dem Domberg nicht ausreichte, errichtete man einen künstlichen Unterbau, die sogenannten Kavaten. In den Jahren nach 1455 wurde das alte romanische Langhaus durch einen spätgotischen Neubau ersetzt.⁵ In dieser Gestalt, die im Lauf der Jahrhunderte nur unwesentlich verändert wurde, ist die Kirche bis heute zu bewundern.

Die Severikirche

Bereits im 9. Jahrhundert dürfte es auf dem Domberg eine zweite Kirche gegeben haben, die zwei Patrozinien besaß, St. Paul und St. Severus. 1079 eroberte das Heer König Heinrichs IV. die Stadt, zündete unter anderem auch die Severikirche

⁴May, Art. Erfurt, in: LThK 3, Sp. 983–985. Zieschang, Turmgekröntes Erfurt, S. 8–28.

⁵Lehmann/Schubert, Dom und Severikirche zu Erfurt, S. 12–23.

an und brannte sie mit den darinnen befindlichen Menschen nieder. Die Kirche wurde wieder hergestellt, ebenso nach einer weiteren Feuersbrunst 1142. Zwischen 1274 und 1276 begann man mit dem Bau eines neuen Gotteshauses, dessen Hochaltar 1308 geweiht werden konnte. Nach einem Brand 1472 waren zahlreiche Wiederherstellungsmaßnahmen nötig. Dennoch präsentiert sich die Kirche seitdem in einer einzigartigen architektonischen und stilistischen Geschlossenheit.⁶

Damit man sich ein Bild von der Anlage der beiden Hauptkirchen machen kann, gebe ich einen Plan bei (Abb. 1), der einer neueren Arbeit über *Dom und Severikirche zu Erfurt* entnommen ist.⁷ Im Lauf dieses Kapitels werden aber auch noch andere Kirchen Erfurts erwähnt werden.

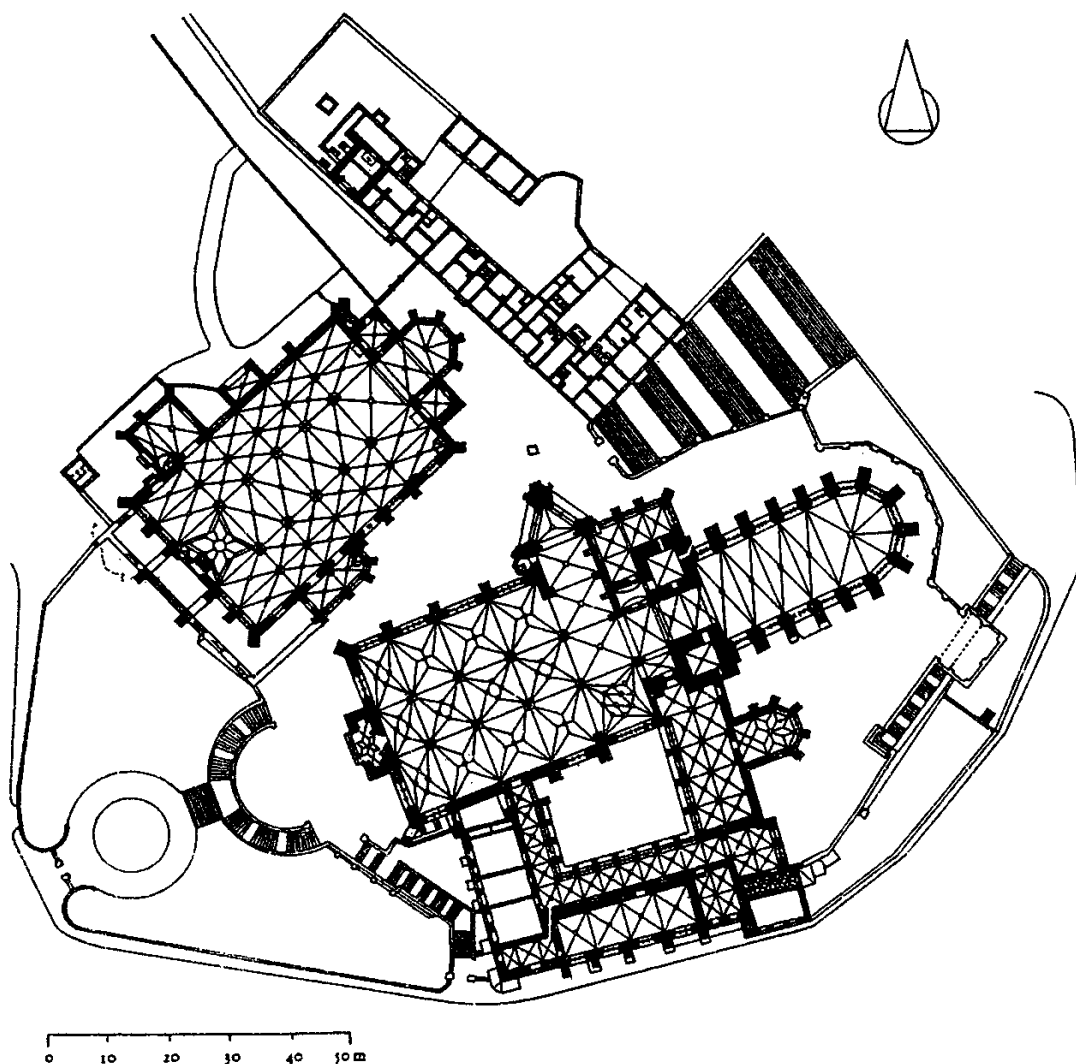


Abb. 1

⁶Lehmann/Schubert, *Dom und Severikirche zu Erfurt*, S. 180–185.

⁷Lehmann/Schubert, *Dom und Severikirche zu Erfurt*, S. 8.

3.2 Das einstimmige „Crucifixum in carne“ in Erfurt

Wie an den zahlreichen anderen Orten, aus denen das *Crucifixum in carne* mehrstimmig überliefert ist (Chartres, Winchester, Paris u.a.), wurde auch in Erfurt eine österliche Prozession mit der Antiphon *Sedit angelus* und deren Vers bereits lange vor dem Erscheinen einer zweistimmigen Bearbeitung einstimmig gesungen. Vor der Untersuchung der organalen Überlieferung in Erfurt soll deshalb die Tradition des einstimmigen Verses und seine Melodie behandelt werden.

3.2.1 Die liturgische Tradition des Verses „Crucifixum in carne“

Aus den Zeiten vor ca. 1390 sind keine vollständigen liturgischen Handschriften „cum notis musicis“ aus dem Bereich des Erfurter Domes erhalten geblieben (Siehe Anhang, Quellen, auf Seite 190). Die erhaltenen Fragmente – darunter auch einige, die sich heute in Eisleben befinden – enthalten keine verwertbaren Aufzeichnungen zur österlichen Liturgie, aber auch die Bruchstücke zu anderen Sonn- und Festtagen sind so aus dem Zusammenhang gerissen, daß Rekonstruktionen kaum möglich sind.

Die früheste Quelle, die uns über die Liturgie der Marienkirche unterrichtet, ist ein *Liber ordinarius* von ca. 1300. Er befindet sich heute in der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe unter der Signatur St. Peter perg. 50a.⁸ Auf fol. 171v ist der Ablauf der Osterprozession mit genauen Rubriken aufgeführt. Es handelt sich hier um eine Aspersionsprozession (Weihwasserausteilung), die am Ostermorgen vor der Messe abgehalten wurde:

„ad aspersione[m] cantetur *vidi aquam* in exitu in die resurr[ectionis] cum rex glorie. dicta tercia. Ad s[an]c[tu]m Sever[um] duo cantent *pop[u]l[u]s a[cquisitionis]* postea a[n]tiphona xpt [=Christus] resurg[ens] & dicant nunc iudei. Pueri incipiant. *Salve festa* & redeat processio in monasterium. cantor incipiat. *sedit angelus* sequitur *crucifixum* postea missa incipiatur.“

„Zur Weihwasserausteilung soll gesungen werden *Vidi aquam*, beim Hinausgehen *In die resurrectionis* (und) *Cum rex glorie*. Nach der Terz. In Sankt Severi singen zwei *Populus acquisitionis*, danach die Antiphon *Christus resurgens* und *Dicant nunc iudei*. Die Knaben beginnen *Salve festa* und die Prozession kehrt in den Chorraum zurück. Der Kantor beginnt *Sedit angelus*, es folgt *Crucifixum*, danach soll die Messe anfangen.“

⁸Heinzer/Stamm, S. 122. Körndle, Die liturgische Tradition, S. 24. In diesem Band ist auch das unten auf S. 170 erwähnte Totenbuch mit eingebunden.

Die Erfurter Ordnung sah also vor, die Osterprozession vor der Messe zu halten, nicht, wie es in den meisten Pariser Kirchen üblich war, bei der Vesper. Die Gesänge waren in Paris immer dieselben, selbst wenn die Prozession – wie ich oben gezeigt habe – in manchen Kirchen bereits vor der Messe abgehalten wurde. Von diesen drei Standard-Gesängen der Pariser Zusammenstellung sind in Erfurt immerhin zwei anzutreffen: *Christus resurgens* mit Vers *Dicant nunc iudei* und *Sedit angelus* mit Vers *Crucifixum in carne*. Ansonsten ist die Erfurter Prozession mit sechs weiteren gesungenen Stücken wesentlich umfangreicher ausgestattet. Die liturgiehistorischen Bedingungen, die diese unterschiedlichen Prozessionsformen hervorgebracht haben, sind bis heute wenig erforscht. Von musikhistorischer Seite kann deswegen nur ein Vergleich der gemeinsamen Gesänge beigetragen werden.

Aus der Zeit, in der in Paris die liturgischen Gesänge längst in Quadratnotation festgehalten wurden, sind für Erfurt Neumenaufzeichnungen zu den gesungenen Teilen zwar mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen, aber für die Osterprozession nicht überliefert. Gerade deshalb scheint es mir interessant, in einem Vergleich zwei Quellen aus dem 13. und 14. Jahrhundert heranzuziehen, die aus einer näheren Umgebung der Thüringer Hauptstadt kommen:⁹

- a.) Merseburg, Domarchiv, Hs 58, Missale, 13. Jh.
- b.) Leipzig, Universitätsbibliothek, Thom 392, Graduale der St. Thomaskirche, 14. Jh.¹⁰

Zu a.) Auf fol. 15v beginnt die österliche Aspersionsprozession:

i[n] pascha ad p[ro]cess[ionem].

Folgende Gesänge sind enthalten:

Vidi aquam

In die resurrectionis mee

Cum rex glorie (fol. 16r)

Salve festa dies

Sedit angelus (In i[n]t[ro]itu ecc[lesi]ae)

¶ Crucifixum in carne

a Nolite metuere (fol. 16v)

Recordamini

Alleluia.

Es schließen sich die Gesänge der Ostermesse an.

Gegenüber der in Karlsruhe St. Peter perg. 50a vertretenen Anordnung fehlen in Merseburg zwei Gesänge: *Populus acquisitionis* und *Christus resurgens* mit Vers *Dicant nunc iudei*. Sie wurden in Erfurt bei der Prozession zur wenige Meter

⁹Ich muß allerdings darauf hinweisen, daß dieser Vergleich nur mit Einschränkungen durchgeführt werden kann, da Erfurt zur Mainzer Diözese gehörte, und deswegen gelegentlich Mainzer Eigenheiten aufweist.

¹⁰Wagner, Thomasgraduale, Bd. 1, S. VIII.

entfernten Kirche St. Severi gesungen. Es darf also nicht verwundern, wenn die hier verwendeten Stücke anderswo nicht anzutreffen sind. Auf die Umstellung der einzelnen Teile der Antiphon *Sedit angelus* komme ich unter b.) zu sprechen.

Zu b.) In der Leipziger Quelle sind die gleichen Gesänge vertreten. Auch die Reihenfolge stimmt überein (fol. 56v–58r):¹¹

Vidi aquam – In die resurrectionis mee – Cum rex glorie – Salve festa dies – Sedit angelus.

Lediglich innerhalb der Antiphon *Sedit angelus* ist eine Umstellung zu beobachten: Anstelle der Repetenda *Nolite metuere* nach „et dixit eis“ schließt sich in **Merseburg** bereits der Vers *Crucifixum* an. Darauf folgt *Nolite metuere*, aber eben nicht als Wiederholung, sondern wohl als selbständige Antiphon, da das Kürzel **a** daneben rubriziert ist. Demnach könnte *Recordamini* hierzu als Vers gebraucht worden sein. In **Leipzig** sind die Teile in der bekannten Art zusammengestellt mit *Recordamini* als zweitem Vers nach der Wiederholung der Repetenda *Nolite metuere*. Die Veränderung der Antiphon *Sedit angelus* in **Merseburg** kann – wie in Kapitel 1 dieser Arbeit beschrieben – ihre Ursache in Erfordernissen der Prozession haben und muß nicht die von Wagner¹² angeführte Zusammengehörigkeit von Merseburger und Leipziger Handschriften in Frage stellen.

Sowohl die Merseburger Handschrift wie auch das Leipziger Thomasgraduale stammen aus dem Umkreis von Stiftskirchen (auch zu den Domen gehörte meist ein Stift). Da Traditionszusammenhänge der Liturgie untersucht werden sollen, ist besonders wichtig, eventuelle Unterschiede zu berücksichtigen, die im monastischen Bereich anzutreffen sind. Gerade die Benediktiner gingen hinsichtlich des Repertoires der Gesänge nicht selten eigene Wege. Deswegen zeigen sich in entsprechenden Quellen häufig keine Berührungspunkte. Für Erfurt bedeutet dies, daß der Bestand an liturgischen Handschriften des benediktinischen Petersklosters aus den Untersuchungen zu Musik und Liturgie am Dom nahezu vollständig ausgeklammert werden kann. Berührungspunkte gibt es dagegen sehr wohl mit der unmittelbar neben dem Dom gelegenen Severikirche. Leider ist deren Handschriftenbestand bis auf wenige Exemplare untergegangen.

Als frühestes erhaltenes Graduale des Erfurter Doms ist der Kiedricher Codex B anzusehen. Die fragliche Prozession zur Aspersion vor der Ostermesse findet sich darin auf fol. 57v:

¹¹Wagner, Thomasgraduale, Bd. 1, S. 113–116.

¹²Wagner, Thomasgraduale, Bd. 1, S. IX.

„In die s[an]c[t]o pasche. Ad asper-
sione[m]. Vidi aquam In exitu. In
die resurrectionis mee Cum rex glo-
rie In medio ecc[le]sie ante s[an]c[t]am
crucem duo cante[n]t. Populus
acquisitionis Cantor incipiat choro
prosequ[e]nte. Christus resurgens ⁊
Dicant nunc iudei Pueri portantes
cer[e]os et vexilla cant[ent]. Salve festa
Chorus. Salve festa Sedit angelus ⁊
Crucifixum in carne Ad missam tropus.
Cantores. Postquam factus“

„Am Ostertag. Zur Weihwasseraustei-
lung Vidi aquam. Beim Hinausgehen
In die resurrectionis mee. Cum rex
glorie. In der Mitte der Kirche sin-
gen Zwei vor dem Kreuz Populus ac-
quisitionis. Der Kantor beginnt, dar-
auf folgt der Chor Christus resurgens.
⁊ Dicant nunc iudei. Die Knaben, die
Kerzen und Fahnen tragen singen Sal-
ve festa. Der Chor Salve festa. Sedit
angelus ⁊ Crucifixum in carne. Der
Tropus zur Messe Cantores. Postquam
factus.“

Unschwer ist zu erkennen, daß die Anordnung der Gesänge identisch ist mit der, die im *Liber ordinarius* von 1300 festgehalten ist. Dennoch ist eine Änderung zu beobachten: Anstelle der Station *Ad sanctum severum* ist in Kiedrich angegeben *In medio ecclesie ante sanctum crucem*. Möglicherweise hängt diese Veränderung mit einem Streit zusammen, der 1384 zwischen den Kapiteln von St. Marien und St. Severi entstanden war. Um zu verhindern, daß Prozessionen den westlichen Abhang des Marienberges herauf nach St. Severi zogen, hatte das Marienstift eine Mauer errichten lassen. Gläubige von St. Severi jedoch brachen ein Loch in die Mauer. Es kam zu handgreiflichen Auseinandersetzungen zwischen Angehörigen der beiden Gemeinden. Schon wegen der Mauer, aber in erster Linie wegen der Streitereien wurden in dieser Zeit gemeinsame Aktivitäten der beiden Stifter eingestellt. Erst im Jahr 1429 fanden die Feindseligkeiten nach langwierigen Prozessen ein Ende.¹³

Wahrscheinlich wurde die ehemals zusammen gefeierte Prozession am Ostermorgen im Lauf des Konfliktes verändert. Die *Ad sanctum severum* benützten Gesänge *Populus acquisitionis* und *Christus resurgens* konnten dennoch nicht einfach aus der Verärgerung heraus weggelassen werden. Statt dessen änderte man zwar den Verlauf der Prozession, aber die bestehenden Gesänge wurden nicht angetastet, sogar die Reihenfolge blieb erhalten.

Das Cantatorium im Besitz des Mainzer Domchores (Mainz, Archiv des Domchores, o. S.) enthält die solistischen Teile zu den Gesängen dieser Prozession. Wie in Kiedrich ist vor *Populus acquisitionis* folgende Rubrik eingetragen: „In medio ecclesie duo ante cruce[m] cantent.“ Bis zum Ende des 15. Jahrhunderts war also die veränderte Form der Prozession beibehalten worden. Aus dem verstümmelten Graduale Lit. 6 im Erfurter Domarchiv sind hierzu keine weiteren Anhaltspunkte zu gewinnen, da darin keine Rubriken enthalten sind.

Es ist anzunehmen, daß die unruhige Zeit des 16. Jahrhunderts für die bei-

¹³Sonntag, Das Kollegiatstift, S. 165 f.

den Erfurter Stifte zwar manche aufregende Überraschung bereithielt, ihnen aber kaum Anlaß gab, solch „unwichtige“ Angelegenheiten wie Prozessionen gezielt langfristig zu planen. Erst nach Beendigung des dreißigjährigen Krieges war dies wieder möglich. Das ProzeSSIONALE Lit. 11 des Erfurter Domarchivs dokumentiert die Osterprozession aus der Sicht von St. Severi. Offenbar wurden wieder Prozessionen gemeinsam mit den Domkanonikern begangen.

Dies geht aus dem *Ordo servandus in Stationibus in Eccl[esi]a Mariana* hervor, der auf der Rückseite des vierten unfoliierten Blattes eingetragen ist. Unter anderem gab es gemeinsame Prozessionen an Himmelfahrt, Heiligblut, Adelarius, Bonifacius, Eoban und natürlich Ostern. Neben den Hauptfesten des Kirchenjahres waren also besonders die Feste Erfurter Heiliger betroffen. Über diese Prozessionen berichtet sehr ausführlich die Dissertation von Joachim Meisner, *Nachreformatorische katholische Frömmigkeitsformen in Erfurt*.¹⁴ Die meisten dieser kleineren Prozessionen beschränkten sich auf den Bereich der Gotteshäuser St. Marien und St. Severi, am Fest Heiligbut und am Adelar- und Eobanfest zog man noch über die Kavaten zurück in die Kirche.¹⁵ Ostern beginnt in Lit. 11 auf fol. 39v. Auf fol. 40r bis 47v sind die Gesänge zur Prozession zu finden:

„*Ante processio[nem] Vidi aquam In die resurrectionis meae
In exitu Cum rex gloriae
De S. Severo Antiphona ad stat[ionem] in capella eius
Exultemus Deo. Ver[sus] Ecce sacerdos magnus.
Post stationem In exitu Salve festa
In medio ad statio[nem] Sedit angelus Ver[sus] Crucifixum*“

Die beiden Gesänge *Populus acquisitionis* und *Christus resurgens* fehlen. Ein Vergleich mit dem aus St. Severi stammenden Brevier Th 38 zeigt, daß zumindest eines der Stücke in dieser Kirche bereits im 15. Jahrhundert nicht gesungen wurde (fol. 14r):

„*post sextam Vidi aqua[m]. In die r[esur]r[ectionis] mee. Cum rex glorie a[pud] capella[m] s[an]cti Severi an[tiphona] Christus resurgens* (? schwer leserlich) *Deinde Salve festa Deinde Sedit ang[e]l[us]. Illi qui p[rae]sunt cantent Crucifixu[m] cu[m] simplici nota. Item Record-
amini.*“

Exultemus deo und *Ecce sacerdos magnus* wurden im 15. wie im 17. Jahrhundert jeweils nur am Severifest gesungen (Th 38 fol. 29). Das bei *Crucifixum* angemerkte *cum simplici nota* könnte wohl ein Hinweis darauf sein, daß der Vers im Gegensatz zu der auf fol. 29 erwähnten mehrstimmigen Ausführung hier nur einstimmig gesungen werden sollte.

¹⁴Meisner, *Frömmigkeitsformen*, S. 93–210.

¹⁵Meisner, *Frömmigkeitsformen*, S. 196–198.

Nicht einmal zwanzig Jahre nach Lit. 11 entstand ein Prozessionale, das für den Dom bestimmt war (Lit. 18, datiert 1668). Dort ist folgende Gestaltung der Osterprozession niedergelegt (S. 88–98):

„*Die Pasche canitur loco Asperges usq[ue] ad Ascens[ionem] Vidi aquam. In die resurrectionis meae. Cum rex gloriae. Salve festa. Christus resurgens. Pueri canunt Dicant nunc. Sedit angelus. Crucifixum. Nolite. Recordamini.*“

Das nicht notierte *Populus acquisitionis* gehörte dennoch zu der Prozession, wie der Ordnung auf S. 388 zu entnehmen ist:

„Pascha

Cum rex gloriae. /: Cum perventum fuerit ad medium :/ *Populus acquisitionis* /: postea Christus resurgens. Dicant nunc Judaei. /: Salve festa dies. Cum perventum fuerit rursus ad medium canitur. *Crucifixum* figuraliter. In red[itu] ad chorum Recordamini.“

„Ostern

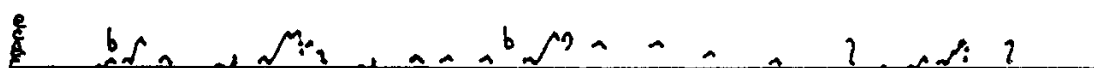
Cum rex gloriae. /: Wenn man zur Mitte (der Kirche) gelangt ist :/ *Populus acquisitionis* /: Danach Christus resurgens. Dicant nunc Judaei. /: Salve festa dies. Wenn man wiederum zur Mitte gelangt ist, wird gesungen *Crucifixum* figuraliter. Bei der Rückkehr in den Chorraum Recordamini.“

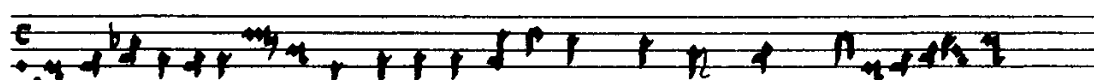
Seit dem Mittelalter sind also keine Veränderungen an der Prozession festzustellen. Die Teilnahme der Severi-Kanoniker ist nirgends erwähnt, jedoch aus Lit. 11 ersichtlich. Bevor ich über die Angabe *Crucifixum figuraliter* zur Untersuchung des zweistimmigen Organum in Erfurt komme, soll noch untersucht werden, ob auch die Melodieüberlieferung des *Crucifixum in carne* eine Tradition ohne Beeinträchtigung aufweisen kann.

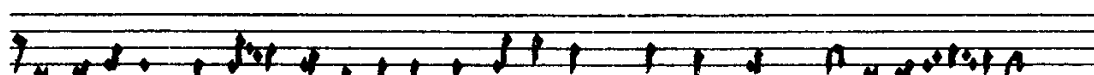
3.2.2 Die Melodieversionen des „Crucifixum“ in Erfurt

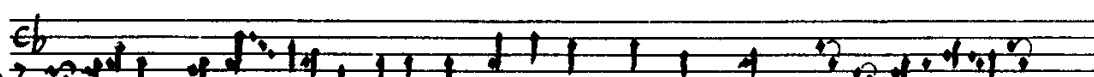
Erfurt gehörte im Mittelalter zum Bistum Mainz. Trotzdem finden sich in Erfurt wegen der geographischen Entfernung zu Mainz auf der einen Seite und der Aubindung an den thüringischen Raum und der Nähe des sächsischen Raumes auf der anderen die unterschiedlichsten Einflüsse. Für die Erfurter Kirchen St. Marien und St. Severi überliefern folgende Handschriften die einstimmige Melodie des Verses *Crucifixum in carne*:

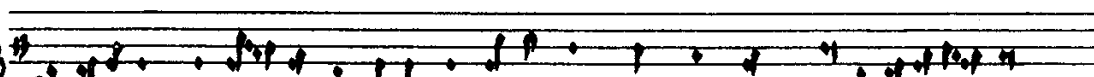
- Kiedrich, Codex B
- Erfurt, Domarchiv Lit. 6
- Mainz, Cantatorium
- Erfurt, Domarchiv Lit. 11
- Erfurt, Domarchiv Lit. 18

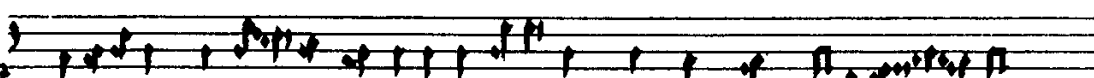
Graz  **C**rucifixum in car ne laudate et sepultum propter nos glorifica te

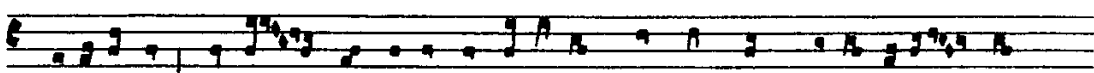
Pm 16  **C**ruci fixum in car ne laudate et sepultum propter uos glorificate

Lit. 11  **C**rucifixum in car ne laudate et sepultum propter vos glorifi ca te

Lit. 18  **C**rucifixum in car ne laudate et sepultum propter vos glorifica te

Kied. B  **C**rucifixum in car ne laudate et sepultum propter uos glorifica te

Maine  **C**rucifixum in car ne laudate et sepultum propter nos glorifica te

PBN  **C**rucifixum in carne laudate ac sepultum propter nos glorifica te

resurgentemque a morte adora te .

resurgentemque a morte adora te .

resurgentemque a mor te adora te

resurgentemque a mor te ad ora te .

resurgentemque a mor te adora te .

resurgentemque a mor te adora te

resurgentemque de mor te adora te .

Abb. 2

In das vorstehende Notenbeispiel wurde allerdings Lit. 6 nicht aufgenommen, da gerade das *Crucifixum* in dieser Handschrift durch das Entfernen einer Initiale verstümmelt ist. Zum Vergleich wurden zu den Erfurter Quellen weitere hinzugenommen, so daß die Anordnung wie folgt lautet: Graz UB 807, Karlsruhe St. Peter perg. 16., Erfurt Lit. 11, Erfurt Lit. 18, Kiedrich B, Mainz, Paris 10482 (Abb. 2). Die Reihenfolge ergibt sich zum Teil aus der Verwandtschaft der Melodien.

Es erschien mir wichtig, St. Peter perg. 16 direkt unter die Grazer Aufzeichnung zu stellen, da von der ältesten Erfurter Niederschrift eine große Ähnlichkeit mit der frühesten deutschen diastematischen Version zu erwarten war. Die beiden Fassungen bieten bis auf „morte adorate“ nur unwesentliche Varianten. Das *f* in Karlsruhe bei „re-surgentemque“ erweist sich im Vergleich mit den anderen Handschriften eindeutig als Schreibfehler. Der Ton muß korrekt *g* lauten.

Näher als Graz steht die Version des oben erwähnten Leipziger Thomasgraduals und die noch ältere aus Merseburg an St. Peter perg. 16. Die beiden Fassungen aus Leipzig und Merseburg sollen hier kurz verglichen werden. Ein Vergleich des aus den Neumen hervorgehenden Melodieverlaufes in Merseburg mit der Leipziger Version (Abb. 3) zeigt weitestgehende Übereinstimmungen. Nur gelegentlich finden sich minimale Abweichungen.

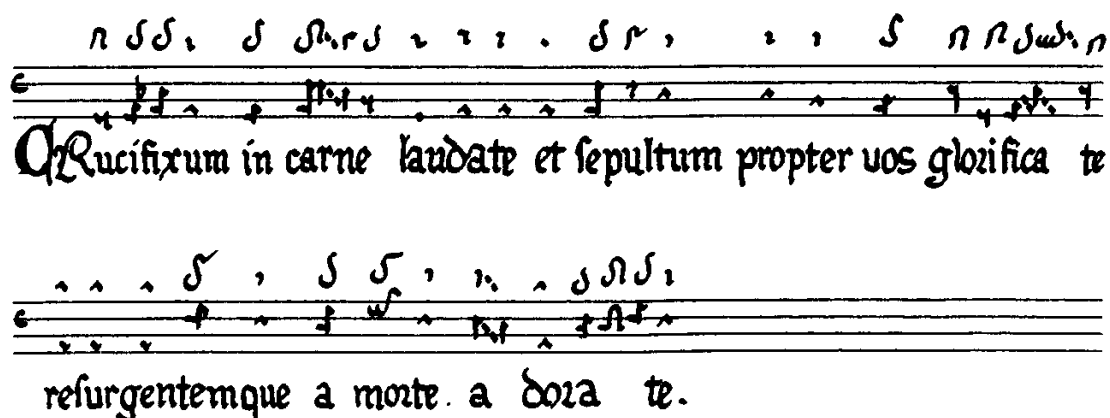


Abb. 3

In Kapitel 1 dieser Arbeit zog ich als Vergleich zu den Pariser Versionen des *Sedit angelus* die Handschrift Graz UB 807 (fol. 102v/103r) heran, da diese Aufzeichnung sicher die früheste diastematisch lesbare Überlieferung der Antiphon im „germanischen Choraldialekt“ darstellt. Die Intervall-Veränderungen, die dort den charakteristischen Unterschied zu den französischen Quellen deutlich werden lassen, prägen auch den Melodieverlauf in den Versionen aus Merseburg bzw. Leipzig. Selbstverständlich kennzeichnen die beiden Textvarianten „laudate et sepultum“ und „resurgentemque de morte“ (gegenüber „ac“ und „a“) den Vers *Crucifixum in carne*.

Obwohl somit Merseburg und Leipzig demselben Überlieferungsstrang zuzuordnen sind wie Graz, gibt es doch einige Unterschiede, die mir wichtig erscheinen:

- In Graz klingt in dem zweimaligen Pes auf den ersten beiden Silben von „videntes“ noch eine Übereinstimmung mit der westlicheren Überlieferung an. Merseburg und Leipzig verzichten dagegen übereinstimmend auf den zweiten Pes (Abb. 4).

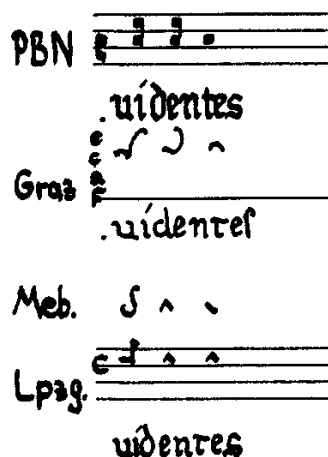


Abb. 4

- Das subsemitonale *e*, das in Graz zu Beginn des Verses dem *f* vorgeschaltet ist, wurde in Merseburg/Leipzig durch eine Clivis *f-e* ersetzt. In Graz ist diese Veränderungsstufe bereits am zweiten Vers *Recordamini* zu beobachten (Abb. 5).

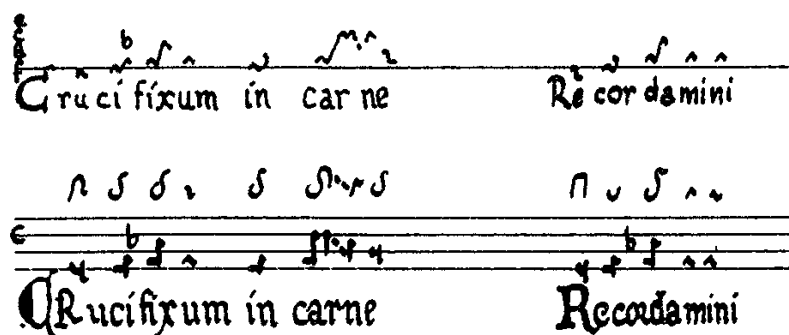


Abb. 5

Erstaunlich ist aber, daß von den Handschriften aus Dom und St. Severi nicht so sehr die älteren mit St. Peter perg. 16 oder Leipzig verwandt sind, sondern

gerade die jüngeren (Lit. 11, Lit. 18). Diese Versionen variieren Cantustöne gelegentlich durch eine Nebennote. Bei „Cru-cifixum“ ist die Virga bzw. das Punctum der anderen Quellen durch eine Clivis ersetzt, die das Subsemitonium mit einbezieht. Ebenso steht bei „in“ ein Pes anstelle eines Einzeltonzeichens (Abb. 6).



Abb. 6

Ein drittes Mal läßt sich diese Unterscheidung machen bei „glo-ri-ficate“. Hier ist durch eine Clivis wieder die subsemitonale Nebennote in den Melodieverlauf eingegliedert. In der verstümmelten Aufzeichnung in Lit. 6 sind immerhin noch die beiden Clivis-Stellen zu erkennen (Abb. 7).

Von diesen Varianten abgesehen erscheinen die Überlieferungen des einstimmigen Verses *Crucifixum* aus Dom und St. Severi sehr einheitlich in ihrer Melodiegestalt. Die Abweichungen gehen sicher auf unterschiedliche Vorlagen zurück. Diese Vorlagen konnten eben die Melodien in verschiedenen Fassungen enthalten haben. Gerade für Erfurt ist eine solche Vermischung auswärtiger Einflüsse wegen der oben bereits erwähnten historisch-geographischen Gegebenheiten anzunehmen. Während also die einen Melodieversionen sich eher an Merseburg/Leipzig orientieren, zeigen die anderen Ähnlichkeiten mit Mainzer Überlieferungen, wie sie z. B. in den Handschriften des Mainzer Priesterseminars greifbar sind.

Es ist natürlich nicht unwahrscheinlich, daß einige der Handschriften, die im Lauf der Jahrhunderte für den Erfurter Dom gefertigt worden waren, gleichzeitig beim Gottesdienst in der Kirche benützt wurden. Außerdem ist schwerlich anzunehmen, die Melodie sei mit jeder neuen Handschrift neu einstudiert worden.



Abb. 7

Deshalb muß gefragt werden, wie eine praktikable Ausführung des Gesanges erfolgen konnte. Es muß auch die Möglichkeit erwogen werden, daß Einflüsse des Organum-Tenors kleinere Veränderungen bewirkten. Dies würde aber lediglich den Einzelton zu Beginn erklären, doch bestehen an anderen Stellen zu gravierende Unterschiede zwischen der Pariser und der Erfurter Melodie, so daß diese Überlegung kaum in Betracht kommt. Wie mir scheint, kann dieses Phänomen nur durch eine starke mündliche Tradition gedeutet werden, die von den Details der schriftlichen Fixierung völlig unabhängig war.

Eine andere Veränderung in der Notierung des Verses kann vielleicht auf die Aufführung des Organum *Crucifixum in carne* in Erfurt zurückgehen. In Kiedrich B (auch in A), Mainz, Lit. 6 und Lit. 11 ist der einstimmige Vers eine Quarte nach unten versetzt (in Kiedrich B, Mainz und Lit. 11 außerdem der zweite Vers *Recordamini*). Diese Transposition ist bei der traditionellen einstimmigen Ausführung weniger sinnvoll, da jeder tonale Bezug zur Antiphon verlorengeht. Beim Kopieren von Vorlagen wäre eine solche Veränderung nicht vorgenommen worden. Dies belegt Lit. 18. Darin steht der Vers wie in den ältesten Erfurter Quellen auf *f*. Allerdings ist die Position auf *c* neben denen auf *g* und *f* die dritte, die von der Hexachordlehre her in Frage kommt.

3.3 Das zweistimmige Notre–Dame–Organum „Crucifixum in carne“ in Erfurt

Der zur Antiphon *Sedit angelus* gehörende Vers *Crucifixum in carne* ist in folgenden vier Erfurter Handschriften als zweistimmige Bearbeitung eingetragen:

- Erfurt, Domarchiv Lit. 6a, fol. 97v–98r
- Karlsruhe, Bad. Landesb., St. Peter perg. 16, fol. 73r
- Mainz, Domchor, o. S., fol. 9v–11r und 68v–69r
- Erfurt, Domarchiv, Lit. 11, fol. 46r–47v

Das Antiphonale Lit. 6a und das Graduale St. Peter perg. 16 entstanden in den Jahren nach 1389 im Skriptorium des Erfurter Neuwerksklosters. Deswegen sollen die Aufzeichnungen des Organum in diesen beiden Handschriften im folgenden ersten Abschnitt zusammen behandelt werden.

3.3.1 Der Beginn der Erfurter Überlieferung des Notre–Dame–Organum „Crucifixum in carne“

Obwohl die beiden Handschriften Lit. 6a und St. Peter perg. 16 in einem engen zeitlichen Abstand angefertigt wurden, vielleicht sogar parallel, gibt es doch einige gewichtige Gründe, die den zwingenden Schluß nahelegen, das Erfurter Antiphonale sei etwas früher als das Karlsruher Graduale angefertigt worden.

Wie bereits mehrfach erwähnt, wurde Lit. 6a vom Skriptorium der Erfurter Augustinerinnen in gotischer Hufnagelnotation ausgeführt. Dagegen hebt sich die Quadratnotation des Organum deutlich ab. Außerdem ist dieses zweistimmige *Crucifixum in carne* auf den beiden Innenseiten eines Doppelblattes notiert, das zwischen die Lagen 14 und 15 (jeweils Quaternionen) eingefügt ist. Die Außenseiten des Doppelblattes blieben frei. Der Verdacht, es könne sich um einen nachträglichen Einschub handeln, ist leicht zu entkräften. Durch einen Vergleich der Initiale „C“, der Textura und des Schriftspiegels (317x205 mm) mit dem Hauptcorpus ist ersichtlich, daß das Doppelblatt in derselben Werkstatt angefertigt wurde und für Lit. 6a bestimmt ist. An der noch bestehenden originalen Bindung ist offensichtlich kein Eingriff vorgenommen worden.¹⁶

Die liturgische Einordnung des Organum innerhalb der umgebenden Gesänge in dem Antiphonale erweist sich allerdings als problematisch. Die auf das Doppelblatt folgende Lage 15 beginnt mit den Gesängen für die Vesper am Karsamstag. Der Platz des *Crucifixum in carne* ist aber bekanntlich die Prozession vor der

¹⁶Bei der Untersuchung der Bindung der Handschrift Lit. 6a war mir freundlicherweise der damalige Restaurator am Domarchiv Karsten Lucke behilflich. Ihm verdanke ich auch zahlreiche Auskünfte hinsichtlich der Prägungen auf dem Leder der Einbände.

Ostermesse. Diese falsche Einordnung kann nur aus einem Grund geschehen sein: Die in Hufnagelschrift notierten Lagen 14 und 15 – wahrscheinlich sogar die ganze übrige Handschrift – müssen bereits fertig ausgeführt gewesen sein, als man sich entschloß, das Organum noch aufzunehmen. Deswegen wurde es separat auf dem Doppelblatt aufgezeichnet. Die Außenseiten blieben dabei frei, weil den schon vollendeten Lagen nichts weiteres hinzuzufügen war. Dann konnte das Doppelblatt nur noch zwischen zwei bestehende Lagen eingefügt werden, wodurch ein liturgischer Zusammenhang des *Crucifixum* zu den umgebenden Gesängen ausgeschlossen ist.

Die Osterprozession ist in den aus Erfurt erhaltenen Handschriften üblicherweise in Gradualen, Prozessionalien und in einem Fall in einem Cantatorium aufgezeichnet. Deswegen darf nicht erwartet werden, sie in einem Antiphonale zu finden.¹⁷ Lit. 6a enthält als einzigen Teil der Prozession den zweistimmigen Vers *Crucifixum in carne*. Nicht einmal die Antiphon *Sedit angelus*, zu der der Vers gehört, wurde aufgenommen. Was führte also zu dieser merkwürdigen Konstellation?

Wie ich oben dargestellt habe, existiert aus der Entstehungszeit von Lit. 6a kein Graduale des Domes. Daß ein älteres vorhanden und in Benützung war, ist wahrscheinlich. Dort konnte das Organum jedoch nicht mehr aufgenommen werden. Offenbar war aber das neu angefertigte Antiphonale Lit. 6a noch nicht gebunden, so daß man das neue Stück kurzerhand dort unterbrachte. Das bedeutet aber mit Notwendigkeit, daß einerseits das zweistimmige Organum *Crucifixum in carne* vor der Zeit der Entstehung von Lit. 6a in Erfurt nicht bekannt gewesen sein kann, da sonst eine sorgfältigere Planung der Lagen in dem Antiphonale möglich gewesen wäre. Andererseits war das zeitlich nächstgelegene Graduale (Kiedrich B) noch nicht in Arbeit, ja wahrscheinlich noch nicht einmal in Auftrag. Mit der Einfügung des Doppelblattes in Lit. 6a war man zum Ende des 14. Jahrhunderts in der Lage, das neuerworbene Organum binnen kurzer Zeit innerhalb eines repräsentativen Codex im Dom in Benützung nehmen zu können.

Um die selbe Zeit als in das Antiphonale Lit. 6a das auf dem Doppelblatt aufgezeichnete Organum eingefügt wurde, begann man im Skriptorium des Neuwerksklosters mit der Arbeit an dem Graduale St. Peter perg. 16. Als das zweistimmige Musikstück in Erfurt eintraf, war jedenfalls der Faszikel mit dem Osterfest noch nicht angefertigt. Problemlos konnte man deshalb vor dem Introitus der Ostermesse mit der großen Initiale „R“ des *Resurrexi et adhuc tecum sum* leicht Platz lassen, um die zweistimmige Version unmittelbar nach der einstimmigen aufzeichnen zu können.

Da das Graduale St. Peter perg. 16 dem Neuwerkskloster gehörte, fehlt bei den auf fol. 71v–72v aufgezeichneten Prozessionsgesängen *Christus resurgens*, das

¹⁷Leider ist aus Erfurt nur dieses eine Antiphonale des Domes erhalten geblieben. Immerhin existiert noch ein spätes Antiphonale des Neuwerksklosters (DA Lit. 9). Auch darin ist die Prozession nicht enthalten.

als Charakteristikum der Feier im Dom gelten darf. *Populus acquisitionis* ist vor *Vidi aquam* angeordnet. Die Prozession wird auch hier mit der Antiphon *Sedit angelus* beschlossen. Nach dem zweiten Vers *Recordamini* folgt auf fol. 72v die zweistimmige Fassung des *Crucifixum in carne*. Im Gegensatz zu Lit. 6a ist das Stück hier in der gotischen Hufnagelschrift notiert. Während also das Organum in dem Erfurter Antiphonale als ziemlich genaue Reproduktion einer älteren Quelle in Quadratnotation erscheint, ist es im Karlsruher Graduale in die im Neuwerkskloster gebräuchliche gotische Chorschrift umgesetzt worden. Auch darin erweist sich die Version von St. Peter perg. 16 als die spätere Ausfertigung.

Der Ablauf bei der Anfertigung der beiden Handschriften läßt sich ungefähr folgendermaßen rekonstruieren: In der Zeit um 1390 gelangt das zweistimmige Organum *Crucifixum in carne*, das fast zweihundert Jahre zuvor in Paris entstanden war, nach Erfurt. (Auf welchem Wege das geschehen sein konnte, soll unten erörtert werden.) Der Auftraggeber des Antiphonale Lit. 6a, das Marienstift, bestimmt, das neue mehrstimmige Stück in die fertige, aber noch ungebundene Handschrift aufzunehmen. Daraufhin wird die nach Erfurt gebrachte Vorlage vom Neuwerksskriptorium wie abgemalt genauestens auf ein Doppelblatt übertragen. Dieses war für die Aufnahme in das Antiphonale mit einer Fleuronnée-Initiale und hinsichtlich des Schriftspiegels präpariert worden. Nach der Bindung wird der Codex seiner Bestimmung im Mariendom übergeben.

Die Vorlage des Organum bleibt wohl zunächst weiter im Skriptorium. Die nächste Handschrift, die angefertigt wird, ist für den eigenen Bedarf in der Klosterkirche bestimmt. Was den Domherren recht ist, soll den Augustinerinnen billig sein. Deshalb wird das neu erworbene Stück in das Graduale St. Peter perg. 16 einbezogen. Weil aber die Nonnen keine Quadratnotation lesen können – vielleicht auch nur, weil eine optische Anpassung an die übrigen Gesänge der Handschrift gewünscht war –, wird das Organum in gotische Hufnägelschrift umgeschrieben.

Die Vorlage ist nicht erhalten geblieben. Deshalb ist es ziemlich schwierig, den Weg zu erforschen, den das Organum von seinem Entstehungsort Paris bis nach Erfurt genommen hat. Wie ich in meinem Beitrag für das *Augsburger Jahrbuch* dargelegt habe, könnte einer der Marienkanoniker, die in Paris studiert hatten, das Organum von der Seine an die Gera gebracht haben.¹⁸ Von drei Studenten aus dem Marienstift studierten jedoch zwei bereits im 12. Jahrhundert in Paris¹⁹ und scheiden daher mit größter Wahrscheinlichkeit aus, ein dritter, Johann von Minczenberg, ist 1346/52 an der Sorbonne nachzuweisen. Da in Paris sicher im 14. Jahrhundert noch einige der alten Organa gesungen wurden²⁰, könnte dieser das zweistimmige *Crucifixum* in Erfurt eingeführt haben. Nicht erklärt würde dadurch die zeitliche Differenz bis zur Niederschrift in Erfurt mehr als 40 Jahre später.

¹⁸Körndle, Die liturgische Tradition, S. 26 f.

¹⁹Sonntag, Das Kollegiatstift, S. 61, 108 und 121.

²⁰Wright, Music and Ceremony, S. 335–354.

Es ist sehr viel wahrscheinlicher, daß sich in den Jahren vor 1389 noch mehr Mitglieder des Marienstiftes in Paris aufhielten, da für Erfurt eine neue Universität nach Pariser Vorbild geplant war.²¹ Angelus de Dobelin ist nach 1380 als Lehrer an der Schule der Augustinereremiten nachzuweisen. 1387 übernahm der in Paris ausgebildete Doktor der Theologie die *lectura theologie facultatis* an der Schule des Marienstiftes. Er wurde nach Eröffnung der Universität der erste Professor für Theologie.²²

In den Jahren 1388/89 weilte der Kardinal Philipp von Alençon als Legat für Deutschland in Universitätsangelegenheiten in Erfurt. Philipp (geb. 1336), der Sohn Karls von Valois, des Herzogs von Alençon, war mit zwanzig Jahren bereits Bischof von Beauvais geworden, drei Jahre später Erzbischof von Rouen und 1378 Kardinal von Ostia.²³ 1397, kurz vor seinem Tod, ist er sogar als Propst des Erfurter Marienstiftes nachweisbar, hatte diese Pfründe aber nur zwei Jahre inne.²⁴ Daß auch das Erfurter Augustiner-Eremiten-Kloster im 14. Jahrhundert Korrespondenz mit dem Generalprior im Paris führte, erwähnte bereits Günter Birkner.²⁵

Seit 1392 dozierte Amplonius Ratinck an der Erfurter Universität, deren Rektor er auch einige Zeit war. Er hatte in Prag studiert und war als Arzt hochgeschätzt. Die von Amplonius gesammelten Handschriften, die zum größten Teil naturwissenschaftlichen Inhalts sind, werden heute in der Wissenschaftlichen Allgemeinbibliothek Erfurt als Sondersammlung Amploniana aufbewahrt. Auch kostbare Bände aus Frankreich und England finden sich im Bestand dieser spätmittelalterlichen Handschriften.²⁶ Ob darunter einst vielleicht auch die Vorlage für das Organum *Crucifixum in carne* gewesen ist, muß unklar bleiben. Jedenfalls könnte die Quelle über einen solchen Handschriftensammler wie Amplonius Ratinck nach Erfurt gebracht worden sein.

Es dürfte nicht schwerfallen, noch weitere Überlegungen anzustellen, um die Beziehungen Erfurts zu Paris zu zeigen. Trotz aller dieser Belege kann jedoch nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob das Organum *Crucifixum in carne* auf einem dieser Wege nach Erfurt gelangt ist.

Es ist auch durchaus denkbar, daß das Marienstift das Organum gar nicht unmittelbar aus Paris erhielt, sondern vielleicht bereits von einer anderen Kirche, in der man diese zweistimmige Version des Verses bereits früher pflegte. Z. B. findet sich in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, die vermutlich aus der Diözese Hildesheim stammt (Wolfenbüttel, Helmst. 38), bei der Antiphon *Sedit angelus* der Hinweis *Organa* (fol. 99v). Es ist dies die einzige Eintragung dieser Art in der gan-

²¹Kleineidamm, *Universitatis Studii*, S. 1, 6–9.

²²Kadenbach, *Zur Vorgeschichte der Erfurter Universität*, S. 54.

²³Kleineidamm, *Universitatis Studii*, S. 7f.

²⁴Sonntag, *Das Kollegiatstift*, S. 139.

²⁵Birkner, *Pm* 16, S. 25.

²⁶Handschin, *Erfordensia* I, S. 97. Warum Handschin, der sich bekanntlich auch mit dem *Crucifixum in carne* beschäftigte, nicht die Bestände des Erfurter Domarchivs einsah, bleibt ungeklärt.

zen Handschrift. Da jedoch keine mehrstimmigen Stücke darin aufgezeichnet sind, können nur Mutmaßungen über die Bedeutung dieses *Organa* angestellt werden. Dennoch zeigt der Vermerk – gleich, ob er nun mehrstimmige Ausführung oder Orgelbegleitung meint –, daß der Gesang besonders ausgestaltet werden sollte. Und immerhin ist es der einzige Fall in der ganzen Handschrift.

Wie ich am Ende von Kapitel 1 zeigen konnte, lag es aus theologischen Gründen nahe, die Prozessionsstation vor dem großen Kreuz in der Mitte der Kirche besonders feierlich zu gestalten. Dieser Absicht konnte natürlich auch das Orgelspiel zu dem betreffenden Gesang gleichermaßen dienen. Darauf deutet die Rubrik in dem Erfurter Brevier Th 38 „*post hoc itur ad medium monasterium organis cantantibus Sedit angelus*“. Darauf gehe ich unten noch näher ein. Es muß also nicht unbedingt ein Zusammenhang zwischen den Erfurter Gebräuchen und der Wolfenbütteler Handschrift bestehen.

Die Wahrscheinlichkeit, daß das zweistimmige *Crucifixum in carne* direkt aus Paris kam, ist also weiterhin sehr groß. Mit Recht bleibt dann aber die Frage bestehen, warum nur dieses eine Organum Eingang in die Erfurter Liturgie gefunden hat. Einerseits mag der Grund gewesen sein, nur diese Prozessionsstation vor dem Kreuz in der Osterzeit, dem Mittelpunkt des Kirchenjahres, zu überhöhen. Andererseits kann man sich kaum vorstellen, daß die Erfurter Marienkanoniker bei einem größeren Angebot von *Organa* nicht zugegriffen hätten. Angenommen, zum Ende des 14. Jahrhunderts wären etwa noch die in den Brüsseler Prozessionalien rubrizierten *Organa* gesungen worden, hätte man ja noch einige Stücke mehr zur Auswahl gehabt. Einer Übernahme weiterer *Organa* standen jedoch die Unterschiede der Erfurter und Pariser Liturgie entgegen. Weder im *Liber ordinarius* (Karlsruhe, St. Peter perg. 50a), noch in Gradualen, Antiphonalen oder Prozessionalien finden sich Prozessionen mit Gesängen, die denen aus Paris entsprächen. Das Fehlen weiterer *Organa* in Erfurt könnte sich damit recht einfach erklären: Das Marienstift hatte keine Verwendung für andere in Paris noch praktizierte *Organa* aus dem *Magnus liber*. Das einmal eingeführte *Crucifixum in carne* aber wurde noch im 15. und ein weiteres Mal im 17. Jahrhundert in neue liturgische Handschriften aufgenommen. Dies bedeutet, daß das Stück regelrecht institutionalisiert worden war. Über die Ursachen der Einrichtung reflektierte man in den späteren Jahrhunderten dann nicht mehr.

3.3.2 Die Notation des Organum „Crucifixum in carne“ in den Erfurter Handschriften

Das Antiphonale Erfurt Lit. 6a (Tafel 1)

In der frühesten Erfurter Aufzeichnung des Organum *Crucifixum in carne* ist die Kopie einer älteren verlorenen Vorlage erkennbar, denn obwohl das Antiphonale Lit. 6a in gotischer Hufnagelschrift ausgeführt ist, wurde das Organum in Quadratnotation aufgeschrieben. Dies weist auf eine den Notre-Dame-Quellen in Wolfenbüttel und Florenz nahestehende Vorlage. Im Vergleich zu diesen sind die Notenzeichen wesentlich größer ausgefallen. Wahrscheinlich ist nicht allein das größere Format der Handschrift dafür verantwortlich. In dieser vergrößerten Schrift manifestiert sich eine Unsicherheit im Umgang mit der Vorlage, die man so genau wie möglich kopieren wollte. Eigenmächtige Änderungen wurden mit Sicherheit nicht vorgenommen. Drei Schreibfehler (jeweils Terzverschreibungen) wurden nach Rasur verbessert (in der Oberstimme: fünfte Note über „se-pultum“; in der Unterstimme: über „mor-te“, und am Ende, zweite Note über „adora-te“) (siehe Tafel 1).

Der Vergleich mit den Versionen in F und W₂ macht allerdings einen gravierenden Unterschied deutlich. Nach dem vierten Cantuston fehlt in Lit. 6a eine längere Organalpartie. (Ich erinnere an meine Erörterung in Kapitel 2 dieser Arbeit.) Offensichtlich wurde diese Kürzung aus der Vorlage übernommen. Ob bei der Kürzung der in W₂ in der Organalpartie notierte Cantuston *f* mit eliminiert wurde, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden. Jedenfalls fehlt er bereits in F und es erscheint wenig wahrscheinlich, daß bei der Elimination der Partie ein melodiekonstitutiver Cantuston weggelassen wurde.

Im Jahr 1964 machte Kurt von Fischer auf ein Notre-Dame-Fragment aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts aufmerksam (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Cod. lat. 4^o 523).²⁷ Darin sind drei Organa enthalten:

- Alleluja Nativitas (auch in W₁ und F)
- H̄ Concede Ȳ Adiuvent nos (auch in W₁, W₂ und F)
- Alleluja Veni electa mea (auch in W₁, W₂ und F)

Bei den beiden Alleluia finden sich Kürzungen, die ausschließlich die Oberstimme betreffen. Das bei von Fischer angegebene Beispiel macht deutlich, daß in dem Berliner Fragment, wie in Erfurt, Organalpartien gekürzt wurden.²⁸ Kurt von Fischer bringt die Kürzungen mit der bei Anonymus IV erwähnten „*Abbrevatio*“ des *Magnus liber* in Verbindung. Ich sehe derzeit keine Argumente, die sich mit der neuen Quelle Erfurt Lit. 6a zu den Argumenten von Fischers beitragen ließen.²⁹

²⁷Von Fischer, *Neue Quellen*, S. 80–82.

²⁸Von Fischer, *Neue Quellen*, S. 81.

²⁹Husmann, *The Enlargement*. Waite, *The Abreviation*. Reckow, *Anonymus Bd. II*, S. 50 f.

Ich bin sogar der festen Überzeugung, daß die hier zu beobachtenden Kürzungen von Organalpartien mit der Notre-Dame-Schule im engeren Sinn nichts zu tun haben. Sie wurden auf jeden Fall in einer späteren 7. ¹⁴ (nach dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts) vielleicht noch in, aber wahrscheinlicher sogar außerhalb von Paris vorgenommen. Damit hängt freilich auch die Frage nach der Beschaffenheit der Vorlage für die Erfurter Abschriften vom Ende des 14. Jahrhunderts eng zusammen.

Die Aufzeichnung des Organum *Crucifixum in carne* im Antiphonale Lit. 6a schließt sich weder klar an die in F, noch an die in W₂ an, d. h. in Erfurt finden sich Elemente, die entweder in F oder in W₂ auftreten, nicht jedoch in beiden Handschriften gleichzeitig. Nur mit F ist folgende Gemeinsamkeit festzustellen: Über dem Cantuston *d* bei *Crucifi-xum* ist eine floskelartige Wendung notiert, die in W₂ fehlt (Abb. 8).

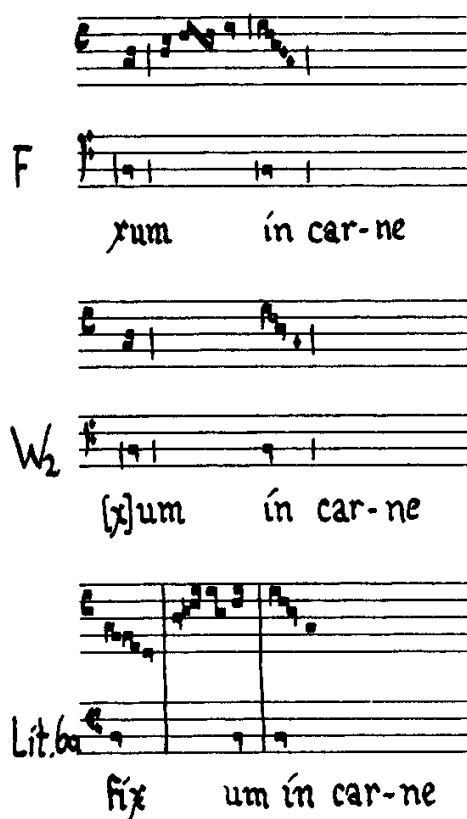


Abb. 8

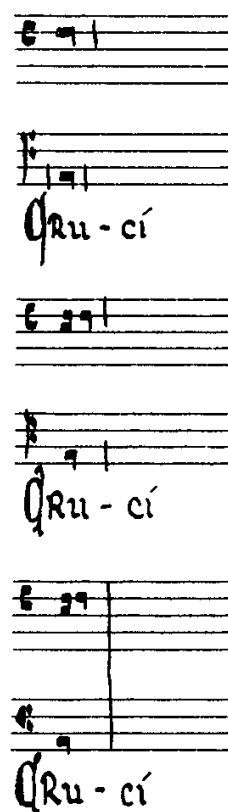


Abb. 9

Die Notationsweise in Lit. 6a weicht aber deutlich von der in F ab. Die an dieser Stelle nur in Erfurt verwendete Ligatura cum opposita proprietate gibt einen Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der Vorlage, da in dem bei von Fischer erwähnten Berliner Fragment ebenfalls solche Einflüsse mensuraler Schreibweisen auftreten. Die Vorlage für Lit. 6a könnte dem Berliner Fragment verwandt sein.

Nur mit W_2 weist Lit. 6a folgende Gemeinsamkeiten auf: Wie in W_2 beginnt das Organum in Lit. 6a in der Oberstimme mit der kleinen Untersekund der Oktave zum Cantuston c (Abb. 9).

Der zweite Ordo nach der Anfangsoktave beginnt mit einer Ligatur, die als *obliquitas* (schräg) ausgeführt ist. In F steht eine Clivis (Abb. 10).

Im nächsten Ordo hat die Oberstimme vier Töne $a-g-g-f$. Während diese in W_2 und Lit. 6a als abwärtsgehende Binarien notiert sind, hängt F den letzten Ton f als Plica an das g an (Abb. 11).

The image displays three musical score examples, labeled Abb. 10, Abb. 11, and Abb. 12, arranged in a 3x3 grid. Each example consists of two systems of notation. The first system shows a vocal line (top staff) and a lute line (bottom staff). The second system shows a vocal line (top staff) and a lute line (bottom staff). The third system shows a vocal line (top staff) and a lute line (bottom staff). The notation for 'F' is in a different clef and key signature than 'W2' and 'Lit. 6a'.

Abb. 10

Abb. 11

Abb. 12

Die Organalstimme über „in“ bringt in W_2 und Lit. 6a eine Plica, F schreibt den Ton aus (Abb. 12).

Über „lau-date“ steht in Erfurt und Wolfenbüttel $c-d-c$ + Plica h , in F dagegen nur ein doppeltes pliziertes c (Abb. 13).

Gelegentlich zeigen sich in F und W_2 in Melismen der Oberstimme rhombische Currentes, die in Lit. 6a jeweils als Binaria wiedergegeben sind (Abb. 14).

Bis hierher ist festzustellen, daß in der Notation zwar die größeren Ähnlichkeiten zwischen Lit. 6a und W_2 existieren, mit F weist Lit. 6a dagegen eine gemeinsame melodische Floskel auf, die in W_2 fehlt. Häufig weicht die Erfurter

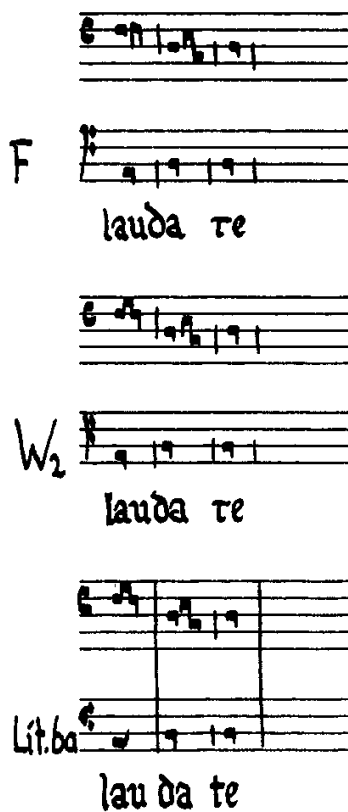


Abb. 13



Abb. 14

Notationsweise gleichermaßen von F und W₂ ab. Die absteigenden Ternarien bei „ac“ und „re-surgente[m]que“ hängen im Gegensatz zu den beiden älteren Notre-Dame-Quellen das folgende *a* als Plica an (Abb. 15).

Auf der anderen Seite notiert Erfurt den Schritt *d-e* bei „ad-o-rate“ mit einer aufsteigenden Binaria in Pes-Form, Florenz und Wolfenbüttel dagegen als Plica (Abb. 16).

Im zweiten Ordo über „ado-ra-te“ fehlt in Lit. 6a die sechste Note *a* (erster Ton eines Pes *a-h*). Er wurde wahrscheinlich vergessen. Dies wird belegt durch das Graduale St. Peter perg. 16, in dessen organaler Aufzeichnung der Ton notiert ist (jeweils gekennzeichnet durch ↑) (Abb. 17).

Die Vorlage für das Antiphonale Lit. 6a muß also unabhängig von den Quellen W₂ und F angefertigt worden sein. Ihr dürfte ein noch ungekürzter Prototyp zugrunde gelegen haben. Damit ist mit Sicherheit erwiesen, daß mindestens zwei mittelalterliche Quellen – wohl Notre-Dame-Handschriften – für das Organum *Crucifixum in carne* verloren gegangen sind.

Bemerkenswert ist die Ausarbeitung des Schlusses. Darin unterscheidet sich die Aufzeichnung in Lit. 6a ganz erheblich von F und W₂. Die letzten fünf Töne in der Oberstimme von W₂ sind gegenüber F eine Zutat (Abb. 18).

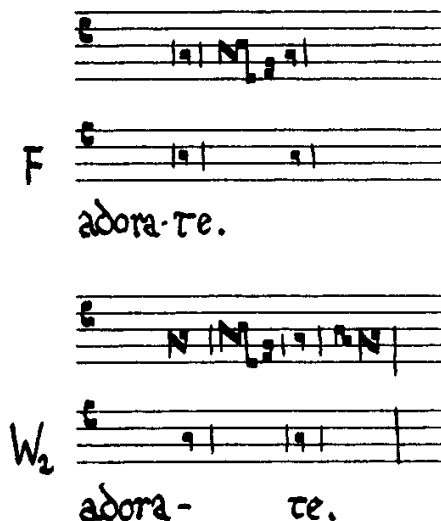


Abb. 18

Da sich ähnliche Anhängsel auch bei anderen Organa in W₂ finden, darf hier von einem Spezifikum dieser Handschrift gesprochen werden. Bis zu dieser kleinen Variante verlaufen die Schlüsse in beiden Handschriften weitgehend übereinstimmend. Das Melisma über „ado-ra-te“ ist (in F) auf zwei Ordines verteilt. Die letzten beiden Cantustöne dieses Ordo *g-a* werden in der Oberstimme in heterophoner Weise umspielt. Auf dem folgenden *g* des Tenors findet sich auch das Duplum ein (die in W₂ gewählte Variante ist damit prinzipiell gleich. Abb. 19).

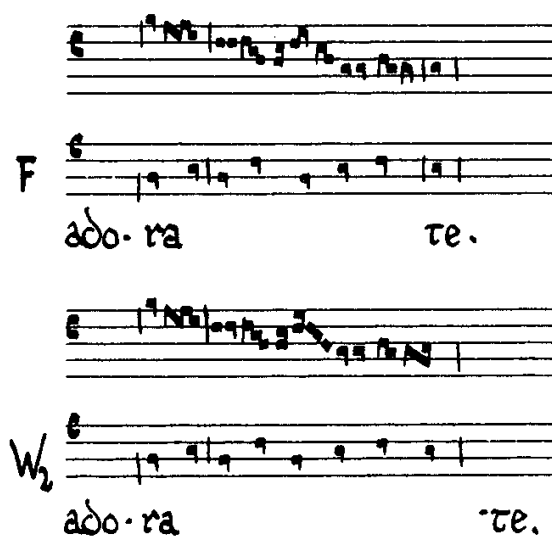


Abb. 19

Damit könnte das Organum beendet sein, doch in der Oberstimme wird noch eine (Schluß-)Wendung angebaut: *a-g-a-d-e-f-g* (Abb. 20).

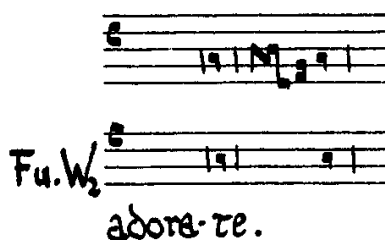


Abb. 20

Augenscheinlich ist in Lit. 6a nicht nur diese Wendung verändert, sondern auch der Cantus. Dieser müßte mit einem zweimaligen *g* abgeschlossen sein, doch nach einen ersten *g* begibt sich die Hauptmelodie hinab zum *d* und geht erst nach einer Ausweichung *c* über *d-e-f* hinauf zum Schlußton *g* (Abb. 21).

urspr. Schluß|

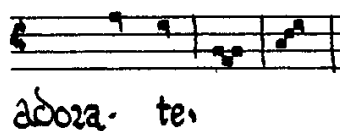


Abb. 21

Die Zusatzstimme folgt in parallelen Quinten. Die vier letzten Töne des geänderten Cantus stimmen auffallend überein mit denen aus der Schlußwendung des Duplums in F. Bei genauerer Untersuchung der Stelle in Lit. 6a ist zu erkennen, daß im oberen System ursprünglich der Schluß wie in F notiert war: *a-g-a-(d-e-f-g)*. Die letzten vier Töne (eingeklammert) wurden nachträglich durch Rasur getilgt und in die Unterstimme gelegt und zwar um einen Ton verschoben, so daß das neue *d* des Tenors unter dem *a* des Duplums zu liegen kommt. Den oben vorausgehenden Tönen *a-g* sind die Töne *d-c* als parallele Quinten (Abb. 22) unterlegt.³¹

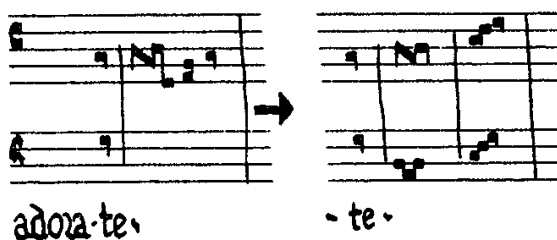


Abb. 22

In der etwa gleichzeitig entstandenen Aufzeichnung in St. Peter perg. 16 ist diese Änderung nicht vorgenommen. Daraus folgt, daß Rasur und Bearbeitung

³¹Brusniak, Zur Überlieferung, S. 16 f.

wohl erst bei der Benützung im Dom erfolgten. Als Grund müssen Probleme der Realisierung angesehen werden. Das Organum ist gegenüber der Melodie der Antiphon *Sedit angelus* um eine Quinte nach unten versetzt notiert, wurde aber, wie ich oben zeigen konnte, an Notre Dame in Paris auf der gleichen Tonhöhe (also eine Quinte nach oben transponierend) vorgetragen. Diese Praxis der transponierten Notation war offensichtlich in Erfurt unbekannt. Wird aber das Organum so ausgeführt wie es notiert ist, ergibt sich vom Schlußton *g* eine Quinte zum anschließenden *d* des „Nolite“. Diesen Sprung müssen die Erfurter Choraless als schwierig, oder wenigstens als Bruch empfunden haben. Mit dem in sechs Quinten auslaufenden Schluß endet das Organum nicht mehr im Einklang *g*, sondern in der Quinte *d* über *g*. Dadurch wird der Sprung ausgeglichen und ein eleganteres Weitergehen ermöglicht (Abb. 23).

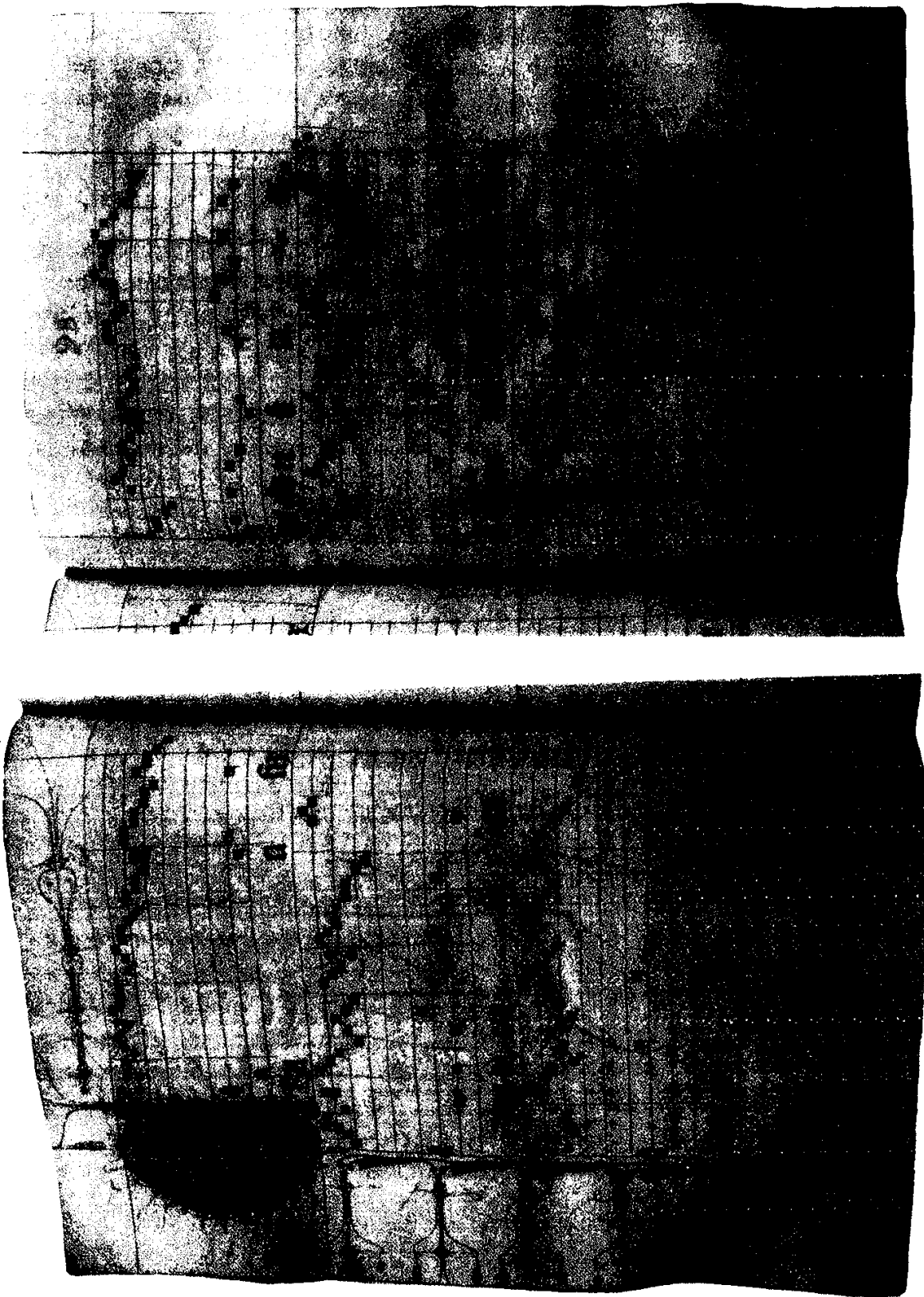


Abb. 23

Die besprochene Veränderung am Schluß des Organum *Crucifixum in carne* belegt die bereits oben gemachte Beobachtung, daß vor der Fassung in Lit. 6a keine andere Aufzeichnung des Stückes in Erfurt existiert haben kann, da man sonst längst vorher eine Adaption hätte vornehmen können. In Lit. 6a wären dann an der Stelle keine Rasuren zu beobachten gewesen. Außerdem dokumentieren die Quintenparallelen der Schluß-Bearbeitung den Stand musikalischer Satztechnik der Zeit um 1400 in Erfurt.

Sogar in den im Umkreis des Erfurter Domes (zum Teil sicher noch im Skriptorium der Augustinerinnen) hergestellten Handschriften zeitigte die transponierte Notation des importierten zweistimmigen *Crucifixum* Folgen. Seit dem Auftauchen des Organum in Erfurt ist in folgenden Codices der einstimmige Vers nicht mehr auf *g* oder vielleicht *f* notiert, sondern auf *c*:

- Erfurt, Domarchiv Lit. 6
- Kiedrich, Codex A
- Kiedrich, Codex B
- Mainz, Domchor, Cantatorium
- Erfurt, Domarchiv Lit. 11



Tafel 1: Erfurt, Domarchiv, Lit. 6a

132

Cum co surrexit. Recordamini quomodo predixit
quia oportet filium hominis crucifigi et tercia amor
te suscita. De via
Cru ci fix um in ca
ne laudate et se pul tum propter uos glori
fi ca te re surgentemq de mor te
ad o ra te

73

Dieses Charakteristikum konnte ich bisher in keiner der Handschriften feststellen, die außerhalb Erfurts entstanden. Ich sehe darin ein sicheres Indiz dafür, daß der für den Mainzer Dom bestimmte Codex A des Kiedricher Chorstiftes in Erfurt hergestellt wurde. In den untersuchten Mainzer Prozessionalien (Stadtbibliothek und Priesterseminar) steht der Vers *Crucifixum in carne* jeweils auf *g*.

Das Graduale Karlsruhe St. Peter perg. 16 (Tafel 2)

Sehr aufschlußreich ist der Vergleich der einstimmigen Melodie mit den Tenores der organalen Versionen des *Crucifixum in carne* in der Handschrift Karlsruhe, St. Peter perg. 16 und Erfurt Lit. 6a. Bekanntlich ist die einstimmige Melodie in der deutschen Version ausgeführt, der Tenor des Organum jedoch basiert auf der in Paris gepflegten Fassung. Selbstverständlich bemühte sich die Schreiberin, auch in St. Peter perg. 16 das Organum genauestens festzuhalten. Bei der Umschrift von Quadratnotation in gotische Hufnägeln unterliefen ihr jedoch nicht wenige Fehler. Über der Silbe „Cru-cifixum“ ist ein zweites *c* eingeführt, die Plica des *c* über „lau-date“ konnte nicht wiedergegeben werden und dem Melisma bei „glorifi-ca-te“ ist gegenüber Lit. 6a ein *g* als vierte Note hinzugefügt (Abb. 24).



Abb. 24

Den letzten Ton dieses Melismas und den folgenden hatte die Schreiberin eine Sekunde zu hoch gesetzt (*f* statt *e*), so daß sich ein Terz-Schritt zum abschließenden *d* über „glorifica-te“ ergeben hätte. Zwar korrigierte sie dies nachträglich, doch da die falschen Töne noch erkennbar sind, wird auch der Grund des Fehlers deutlich. In der einstimmigen Erfurter Fassung ist bei „glorifica-te“ ein Terz-Schritt notiert (Abb. 25).



Abb. 25

Die Routine vom Schreiben einstimmiger Melodien war wohl auch Ursache eines Schreibfehlers bei „se-pultum“: Zunächst war die Quarte *d-g* als Pes geschrie-

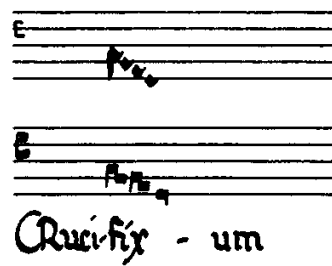


Abb. 27

Desgleichen fehlt der letzte Ton *g* (*)³² bei „in“ (Abb. 28).

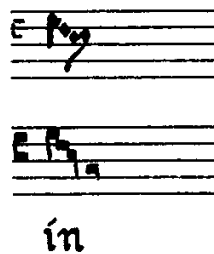


Abb. 28

Die Ternaria (Torculus) auf „lau-date“ steht einen Ton zu hoch (Abb. 29).

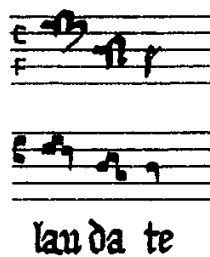


Abb. 29

Bei „et“ fehlt abermals der letzte Ton *g* (*) (Abb. 30).

³²Die mit (*) gekennzeichneten Stellen werden nochmals bei den Liqueszenzen (Plicen) untersucht.

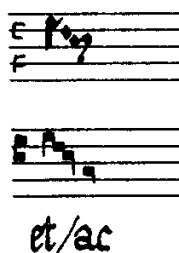


Abb. 30

Der zweite Pes *h-c* über „se-pul-tum“ steht nicht in Lit. 6a. St. Peter perg. 16 fügt den Ton *h* ein (Abb. 31).

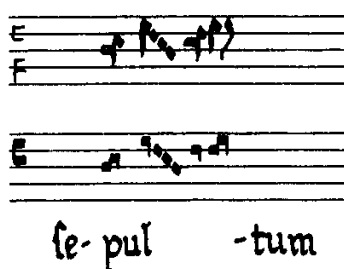


Abb. 31

Der letzte Ton *g* von „re-surgente[m]que“ fehlt wieder (*) (Abb. 32).

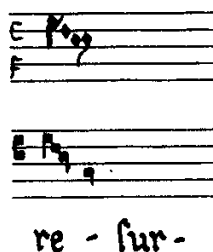


Abb. 32

Der zweite Ton des Pes *g-a* bei „ad-orate“ müßte *h* heißen (Abb. 33).
Der drittletzte Ton der Oberstimme (*e*) fehlt.

Plica: Statt der abwärts gerichteten Plica³³ verwendet St. Peter perg. 16 ein liqueszierendes Zeichen, das zwar auch sonst gelegentlich in der Handschrift vorkommt, jedoch keinerlei Bedeutung mehr hat, d. h. aus irgendeinem Grund wurden diese Liqueszenzen aufgeschrieben, obwohl sich die damit gemeinten Töne in keinen anderen Aufzeichnungen der entsprechenden Melodie finden. Bei den drei oben mit (*) gekennzeichneten Stellen ist dieses Zeichen mit einer Bistropa verbunden. Merkwürdigerweise ist in jedem dieser Fälle der Ton *g* weggelassen. Die Konsequenz mit der auf die liqueszierende Bistropa das Fehlen des letzten Tones

³³Hiley, The Plica and Liquescence, S. 379–392.

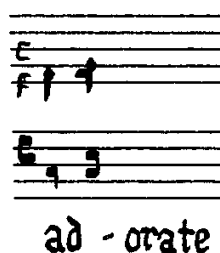


Abb. 33

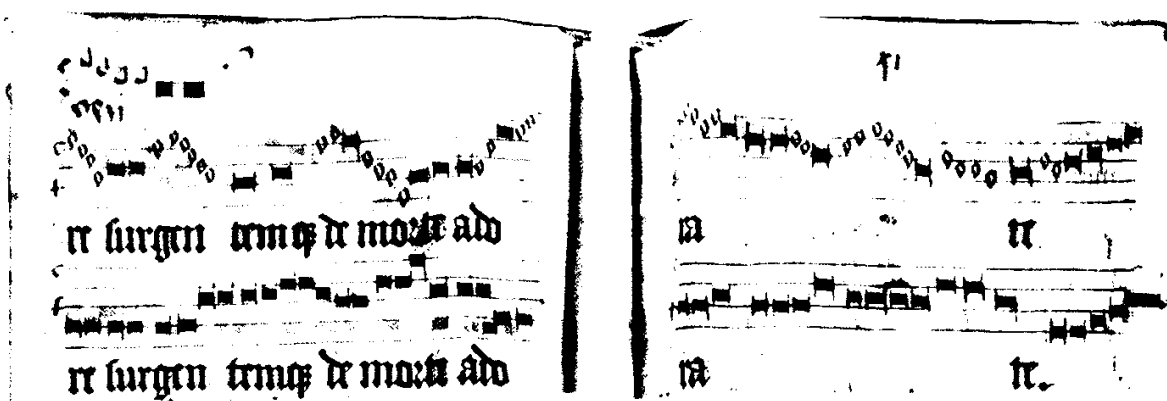
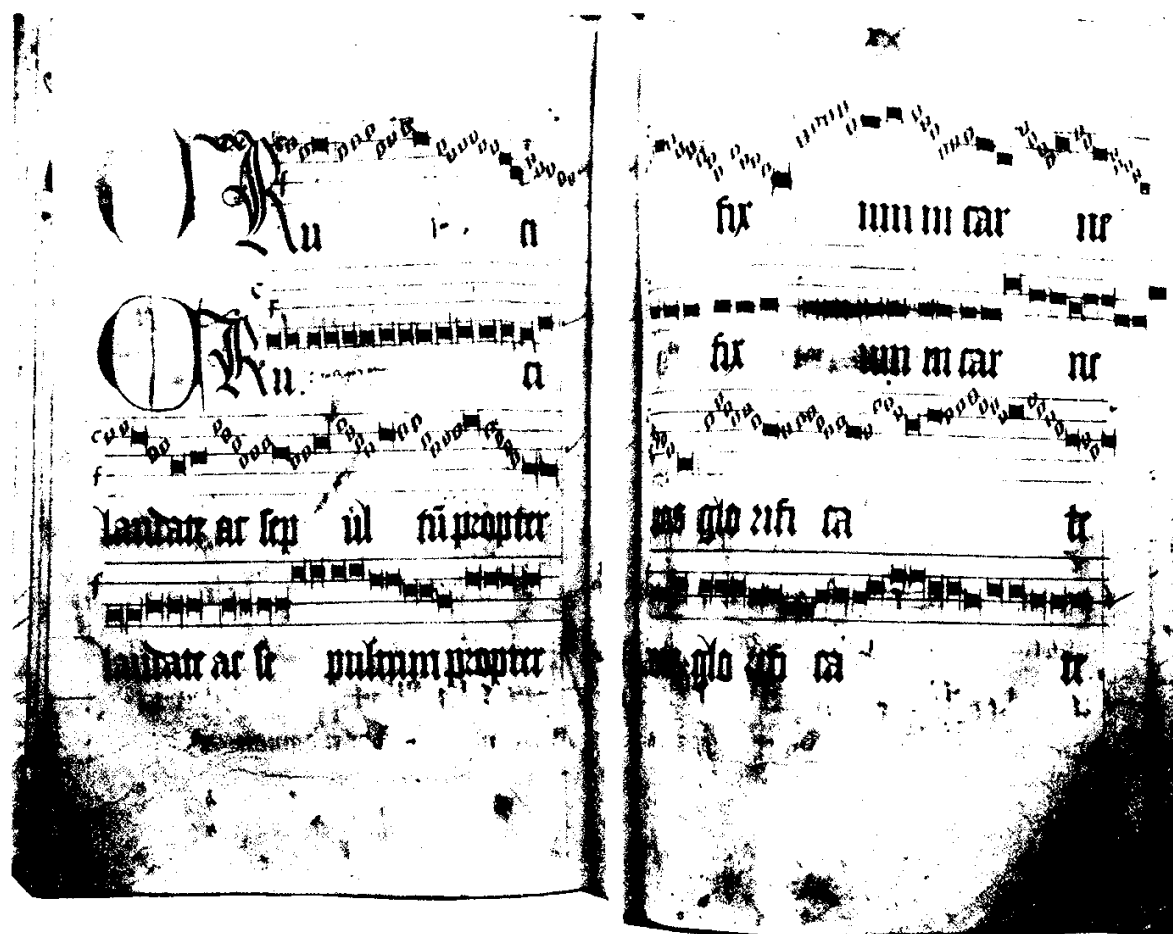
folgt, gibt jedoch zu denken. Wahrscheinlich hat die Schreiberin den Sinn der Plica, die eine Terz überbrückt, nicht verstanden und den Sachverhalt mit dieser kuriosen Notenform wiedergegeben. Gemeint ist also in jedem Fall nachstehende Tonfolge: *d-c-h-(a)-g*. Die in der Oberstimme von Lit. 6a dreimal auftretende aufwärtsgerichtete Plica hat in St. Peter perg. 16 kein eigenes Zeichen. Sie wird in den ersten beiden Fällen ausgeschrieben, beim dritten Mal weggelassen.

Das Cantatorium in Mainz (Tafel 3)

Das Organum *Crucifixum in carne* ist im Mainzer Cantatorium wiederum völlig andersartig aufgeschrieben. Die Notation läßt deutlich den Einfluß der Mensuralnotation erkennen. Unten soll dies ausführlich erörtert werden. Hier werde ich nur untersuchen, inwieweit Abhängigkeiten von einer älteren Quelle und Veränderungen festzustellen sind.

Ein Blick auf die Ausarbeitung des Schlusses offenbart ohne Zweifel, daß Mainz von Lit. 6a abhängig ist. Die Quintenparallelen sind, wie ich oben zeigen konnte, eine Bearbeitung, die in Lit. 6a erstmals vorgenommen wurde. Ob zwischen dem Erfurter Antiphonale und dem Mainzer Cantatorium weitere Quellen für das Organum existierten, kann noch nicht gesagt werden. Selbstverständlich ist auch in Mainz die Organalpartie gekürzt. Die Bedeutung der Plica war dem Schreiber von Mainz nicht mehr klar. Das Zeichen wird ignoriert und die entsprechenden Töne weggelassen. Das Fehlen von zwei wiederholten Tönen in der Oberstimme ist unwesentlich und hat vielleicht mit der Rhythmisierung zu tun. Diese Vermutung wird bestätigt durch die genauere Untersuchung der ersten Stelle: In der Oberstimmenfloskel unmittelbar nach der weggekürzten Organalpartie fehlt in der ersten Mainzer Fassung (Mainz I) der fünfte Ton, ein wiederholtes *d*. In der zweiten Fassung (Mainz II) ist dieses *d* notiert, jedoch ist dann auch der folgende Ton *h* verdoppelt. Dies kann nur aus rhythmischen Erwägungen geschehen sein. Ansonsten ist die Tonfolge Note für Note mit Lit. 6a identisch. Nur den Septim-Oktav-Anfang empfand man im 15. Jahrhundert – genauso wie in St. Peter perg. 16 – als unpassend und vertauschte zwei Töne: Aus *h-c-c* wird *c-h-c*. Auf keinen Fall jedoch wurde die Pes-Binaria falsch interpretiert, da sonst weitere Vertauschungen innerhalb des Stückes hätten erfolgen müssen.

Auch die Unterstimme ist exakt aus Lit. 6a übernommen. Lediglich am Ende



Tafel 3: Mainz, Archiv des Domchores, o. S., Fassung I

fehlt die erste Quintparallele, da der Tenor den zweiten Ton *c* ausläßt und nicht dem Duplum folgt (Abb. 34). Da für den Cantus keine Semibreven verwendet werden, kann die Ursache wiederum in der Rhythmisierung zu suchen sein.

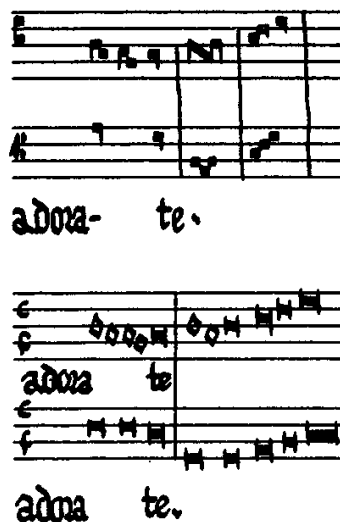


Abb. 34

Das Prozessionale Erfurt Lit. 11 (Tafel 4)

Die Fassung des 17. Jahrhunderts in Lit. 11 ist aus dem Mainzer Cantatorium kopiert. Dies ist schon aus der Notationsweise erkennbar. Es finden sich nur kleinere Abweichungen in der Oberstimme, von denen zwei darauf schließen lassen, daß sich der Schreiber an Mainz II orientierte: Beim ersten Fall handelt es sich um die oben bereits erwähnte Verdoppelung des *d* in der Floskel nach der ausgefallenen Organalpartie über „Cruci-fix-um“. Der nur in Mainz II notierte Ton findet sich wieder in Lit. 11. Der zweite Fall betrifft den vierten Ton über „glo-rificate“, der in Lit. 11 als Brevis, in Mainz jedoch als Semibrevis geschrieben ist. Mainz II hat nach diesem *h* einen kleinen Strich, den der Schreiber des 17. Jahrhunderts als durchgezogenen Strich in das Prozessionale übertrug. Da er aber grundsätzlich den jeweiligen Ton vor einem Strich als Brevis schrieb, konnte das *h* nicht als Semibrevis stehenbleiben. Damit hängt wahrscheinlich auch zusammen, daß bei „re-surgen-tem“ die in Mainz noch duplizierten Töne *a* und *g* in Lit. 11 sich jeweils vor einem Strich befinden und eine Verdopplung ausfiel, weil diese Schlußnoten ohnehin gelängt waren.

Die Methode, wiederholte Töne in einen zusammenzufassen, äußert sich auch in der Unterstimme. In Mainz sind die Haltetöne genau mensuriert mit mehrfach wiederholten Zeichen angegeben. In Lit. 11 ist die Schreibweise wieder vereinfacht, jedoch entstand nicht die gleiche Verteilung wie im Mittelalter. Dadurch weicht die Silbenunterlegung zum Teil erheblich von der ursprünglichen ab. Dies ist

vor allem an Stellen zu beobachten, an denen einst mehrere Töne zu einer Silbe gehörten, man vergleiche z. B. „Cru-ci-fixum“ in Lit. 6a, Mainz und Lit. 11 (Abb. 35).

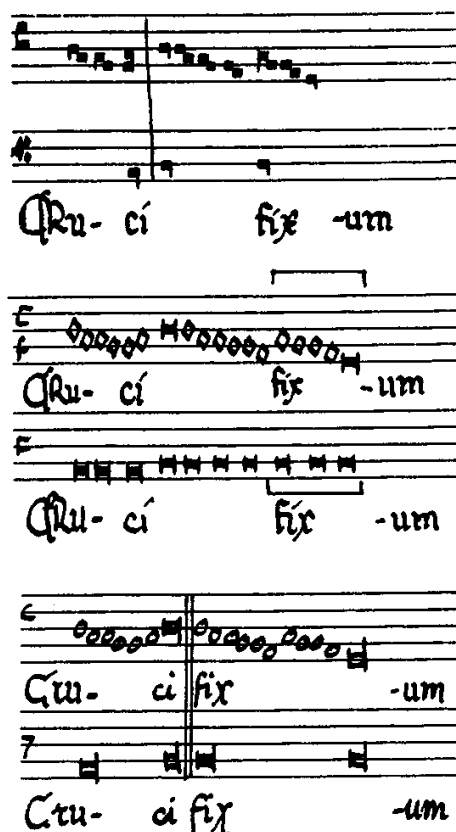


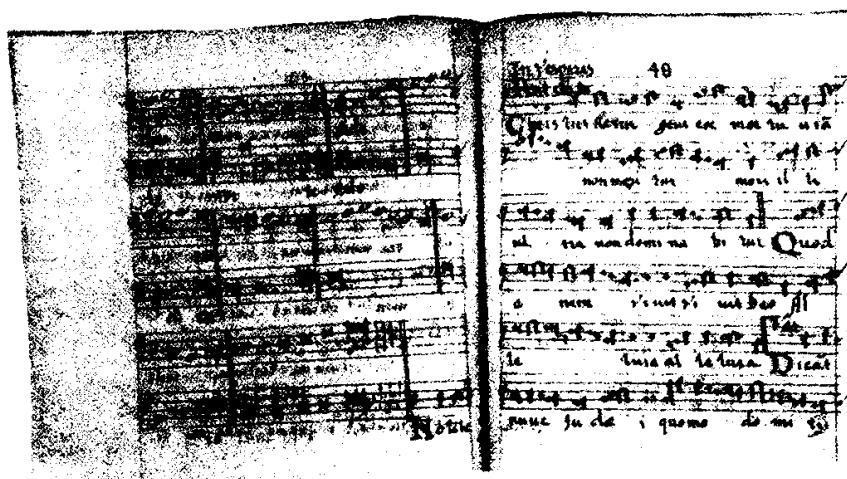
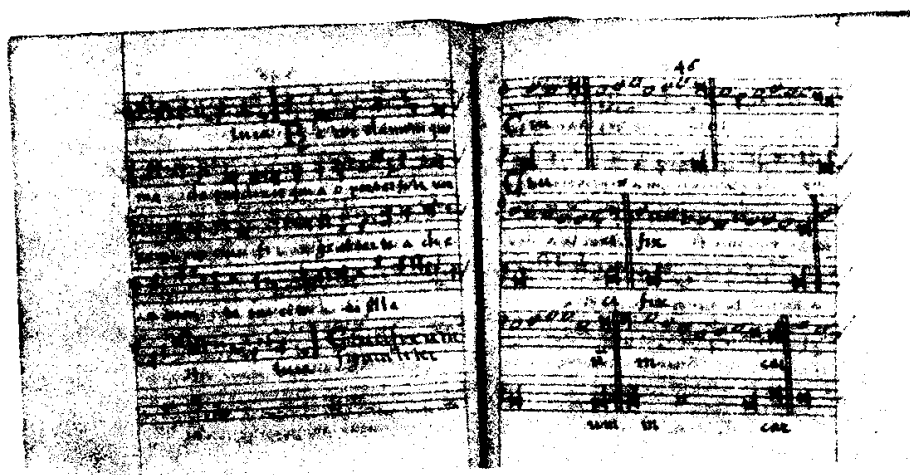
Abb. 35

3.3.3 Rhythmisierung und Aufführung

Die Aufzeichnung des Organum *Crucifixum in carne* im Antiphonale Lit. 6a des Erfurter Domarchivs ist die genaue Kopie einer älteren Vorlage, die aus dem Notre-Dame-Bereich stammen könnte. Es muß also gefragt werden, wie die Musiker in Erfurt mit der zweihundert Jahre alten französischen Modalnotation umzugehen verstanden.³⁴

Zunächst muß festgehalten werden, daß durch die sehr genaue Abschrift die Ligaturenfolgen in den Ordines der Oberstimme gut lesbar erhalten geblieben sind. Durch Vergleiche mit F und W₂ wird dies bestätigt. Die Niederschrift des Organum *Crucifixum in carne* in Lit. 6a läßt wie die Fassungen in den beiden Notre-Dame-Handschriften eine Lesung nach der Modustheorie zu. Mit Ausnahme der Organalpartie zu Beginn kann das Stück durchgehend im ersten Modus

³⁴Hierzu auch: Göllner, Frühe Mehrstimmigkeit in Choralnotation, S. 113 f.



Tafel 4: Erfurt, Domarchiv, Lit. 11

rhythmisiert werden. Zwar könnte für „sepul-tum“ und bei „glorifica-te“ auch ein zweiter Modus in Frage kommen, jedoch scheint mir ein durchlaufender erster Modus eher angebracht (Vgl. meine Ausführungen zur Rhythmisierung des Organum nach der Handschrift F in Kapitel 2.).

Es gibt so gut wie keine Anhaltspunkte darüber, ob im 14. und 15. Jahrhundert in Erfurt – vielleicht an der Universität – musiktheoretische Schriften vorlagen, die über Modalnotation berichteten. Zumindest ist bekannt, daß an der Universität nach den Statuten von 1412 die *Musica muris* gelehrt wurde.³⁵ Dieser Lehrstoff war auch an anderen Universitäten vorgeschrieben, unter anderem in Prag 1390, Krakau 1409, Leipzig 1410 und Rostock 1419.³⁶ Heinrich Bessler konnte nachweisen, daß es sich dabei um die *Musica speculativa secundum Boetium* des Johannes de Muris handelte.³⁷ Darin ist im wesentlichen eine Lehre des Tonsystems und der Intervallverhältnisse enthalten, aber keine Beschreibung von Mensuralnotation.³⁸ Modalnotation behandelt Johannes de Muris auch in seinen anderen Schriften überhaupt nicht. So mußte Ulrich Michels am Ende seiner Untersuchungen über *die Musiktraktate des Johannes de Muris* es als ungewiß hinstellen, „ob Muris das alte Organum aus eigener Anschauung und eigenem Anhören oder nur aus der Musiklehre kannte“.³⁹

In seiner Arbeit *Der Musiktraktat des Anonymus 4* konstatierte Fritz Reckow ein „gewisses Desinteresse am Organum purum“ bereits im späten 13. Jahrhundert. In keiner der erhaltenen Traktatfassungen des Lambertus, der noch *organum* erwähnte, seien nähere Ausführungen über das Organum purum überliefert.⁴⁰ Eine dieser von Reckow eingesehenen Fassungen befindet sich in der Wissenschaftlichen Bibliothek in Erfurt (Sondersammlung Amploniana), Ms. 8° 94. Sicher wurde auch dieser Traktat an der Universität verwendet.

Es sind keine weiteren Informationen erhalten, aus denen man schließen könnte, man habe sich in Erfurt mit der Modalnotation befaßt. Sie hatte in dieser Zeit – besonders in Deutschland – keine musikhistorische Funktion mehr, sie war nicht mehr bekannt. Deshalb dürfte den Erfurter Marienkanonikern die Rhythmisierung des Organum Schwierigkeiten bereitet haben. Immerhin könnte man gewußt haben, daß den Ligaturfolgen eine Bedeutung innewohne, da man bei der Anfertigung der Kopie auf genaueste Ausführung Wert legte. Wie aber wurde das Organum rhythmisiert, wie wurde das Problem der Zuordnung von Ober- und Unterstimme gelöst?

³⁵Pietzsch, *Zur Pflege der Musik*, S. 23. Weißenborn, *Acten II*, S. 138.

³⁶Pietzsch, *Zur Pflege der Musik*, S. 31. Bessler, *Art. Johannes de Muris*, in: MGG 7, Sp. 111.

³⁷Bessler, *Art. Johannes de Muris*, in: MGG 7, Sp. 111.

³⁸Michels, *Johannes de Muris*, S. 17–24.

³⁹Michels, *Johannes de Muris*, S. 114.

⁴⁰Reckow, *Anonymus 4*, Teil II, S. 53 f.

In die Aufzeichnung des Organum sind verschiedene Arten von Strichen eingetragen (Tafel 1):

- Durchgezogene Striche mit der gleichen roten Tinte wie die der Notenlinien
- Kürzere Striche jeweils im oberen und unteren System mit einer ursprünglich wohl schwarzen, jetzt bräunlich verblaßten Tinte
- Striche mit Silberstift

Die durchgezogenen und die kürzeren Striche, die in Tinte ausgeführt sind, entsprechen den Silben- und Ordostrichen der älteren Notre-Dame-Handschriften. Warum hier die Striche teilweise durchgezogen sind, teilweise aber nur durch ein bis zwei Spatien gehen, läßt sich ebensowenig beantworten wie die Frage nach einem System in der Verteilung der Striche und der Wahl unterschiedlicher Tinte. Dagegen stammen die Silberstifteintragungen wohl von einer späteren Hand. Auf den ersten Blick erkennt man, daß sie wahrscheinlich der Zuordnung von Ober- und Unterstimme dienten. Da dieses Problem spätestens für die erste Aufführung behoben sein mußte, sind diese Einzeichnungen wahrscheinlich nur kurze Zeit nach Fertigstellung der Handschrift vorgenommen worden. Ich kann allerdings nicht ausschließen, daß anfangs nach einer anderen Rhythmisierung und Zuordnung gesungen worden war, später dann erst eine schriftliche Festlegung durch die Silberstifteinzeichnungen getroffen wurde. An zwei Stellen wurden die Striche nachträglich nochmals verändert. Dies verrät eine Unsicherheit bei der Koordination („se-pul-tum“ und „glori-fi-cate“). Zum Teil sind die Striche allerdings so dünn, daß sie nur am Original zu sehen sind.

Immerhin widersprechen die Zuordnungsstriche – von einigen Ausnahmen abgesehen – nicht einer modalen Lesung der Aufzeichnung, d. h. bei einer Ausführung im ersten Modus stellen sich größtenteils die durch die Striche bestimmten Zusammenklänge ein. Die wenigen Ausnahmen zeugen jedoch von einem so gravierenden Unverständnis des Notationssystems, daß diese Art der Rhythmisierung ausgeschlossen werden kann:

- In der dritten Zeile müßte nach der Moduslehre auf das Tenor-*f* bei „se-pul-tum“ der fünfte Oberstimmton *c* treffen. Eindeutig ist dem *f* jedoch der übernächste Ton *d* zugeordnet.
- Auf der zweiten Seite der Aufzeichnung des Organum sind in der ersten Zeile insgesamt weniger Zuordnungsstriche zu sehen. Darin drückt sich die Unsicherheit aus, die seitens der Erfurter Dommusiker gegenüber der Notation bestand. Der über „glori-fi-cate“ im Duplum zwischen den Tönen *a* und *h* unzutreffend eingetragene Strich wurde wieder gelöscht und nicht neu plaziert.
- In der letzten Zeile ist bei „ado-ra-te“ nach dem zweiten Tenorton ein senkrechter Strich zu erkennen, der dem Cantus-*g* ein Duplum-*h* zuweist, eine in der Modalrhythmik unmögliche Klangkoordination.

Da also eine nach den Modusregeln rhythmisierte Aufführung in der Zeit um 1400 für den Erfurter Dom nicht in Betracht kommt, bleibt die Frage, wie das Organum anderweitig realisiert werden konnte. Die nächstliegende Vergleichsquelle, St. Peter perg. 16, enthält ebenso wie Lit. 6a Zuordnungsstriche. Diese sind im Gegensatz zu Lit. 6a mit der gleichen Tinte ausgeführt, mit der die Notenlinien gezogen wurden. Ganz offensichtlich versuchte man, das Problem der Stimmenzuordnung bereits bei der Niederschrift zu lösen. Da aber die Striche in Karlsruhe mit denen in Erfurt kaum übereinstimmen, und die Umschrift in Hufnagelnotation zahlreiche Fehler mit sich brachte, scheidet ein Vergleich dieser beiden Quellen aus.

Dagegen stimmt die im Erfurter Dom benützte Aufzeichnung im Cantatorium des Mainzer Domchorarchivs in den Tonfolgen von Ober- und Unterstimme mit Lit. 6a fast völlig überein. Es ist also im folgenden zu überprüfen, ob die in Mainz angewendete Notation über die Rhythmisierung Aufschluß geben kann. Zwar sah Hatz Reckow in der Mainzer Organum-Niederschrift eine „rhythmisch nichtssagende Aufzeichnung in Semibreven und einigen Longen“, die „an die Stelle des komplizierten Organum-Rhythmus vor und um 1300“ getreten sei⁴¹, doch muß festgestellt werden, daß die Notation in Mainz durchaus ein System zeigt.⁴²

Die Notation unterscheidet zwei Zeichen: Die weiße Semibrevis und die schwarze Brevis.⁴³ Je zwei Semibreven der Oberstimme ist eine Brevis in der Unterstimme zugeordnet. Deswegen sind die längeren Haltetöne zu Beginn des Stückes auf ganze Ketten von Breven aufgeteilt. Damit ist eine eindeutige Klangkoordination vorgenommen. Im folgenden soll nun untersucht werden, ob diese Klangkoordination mit der übereinstimmt, die in Lit. 6a durch die Silberstiftstriche festgelegt wurde. Insbesondere soll das Augenmerk auf die Stellen gerichtet werden, an denen sich die Zuordnung von Ober- und Unterstimme in Lit. 6a deutlich von einer durch modale Rhythmisierung gewonnenen Zuordnung unterscheidet.

Ein überblickender Vergleich zeigt, daß sich die Zuordnung von Mainz an zahlreichen Stellen über die Silbenstriche und Ligaturen aus Lit. 6a hinwegsetzt (Abb. 46). Aus den beiden Rhomben a–g im Abschnitt nach dem zweiten roten Strich in Lit. 6a sind in Mainz zwei Breven geworden (Abb. 36). Dadurch ergibt sich an dieser Stelle ein Quintzusammenklang mit stärkerem Gewicht als in den älteren Überlieferungen. Über dem neuen c des Tenors (14. Ton c) bei „Cru-ci-fixum“ kommt in Mainz dagegen kein Quintklang zustande, sondern erst über dem nachfolgenden d.

In der Fassung Mainz II ist dementsprechend auch die Silbenunterlegung mit Strichen in beiden Stimmen verändert worden. Die Silbe „Cru-ci-fixum“ fällt

⁴¹Reckow, Anonymus 4, Teil II, S. 54.

⁴²Körndle, Die liturgische Tradition, S. 29.

⁴³Daß Reckow die schwarzen Breven für Longen hielt, mag auf das bei Köllner (Eine Mainzer Choralhandschrift, Tafel II, nach S. 210) gegebene Faksimile von Mainz II zurückzuführen sein. Darin sind die Breven größtenteils als Longen wiedergegeben. Daß es sich jedoch eindeutig um Breven handelt, bestätigt die genauer geschriebene Fassung Mainz I.

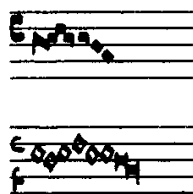


Abb. 36

dadurch erst auf den ersten Ton *d* des Cantus. Im Duplum erklingt dazu die Quinte *a*. Im Tenor von Mainz I folgen danach sechs Breven *d*, aus denen sich erkennen läßt, daß die Verteilung wie in Lit. 6a vorgenommen wurde. Die Breven *d* 4–6 treffen auf die Oberstimmenlinie *g-f-f-e-d* (Abb. 37).

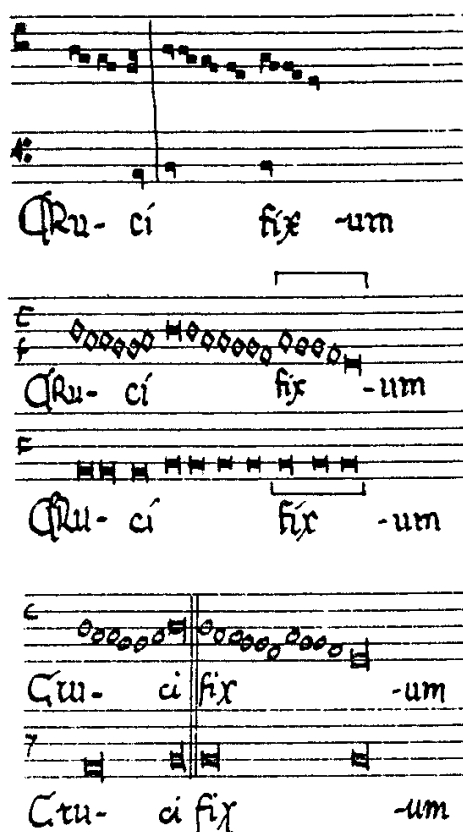


Abb. 37

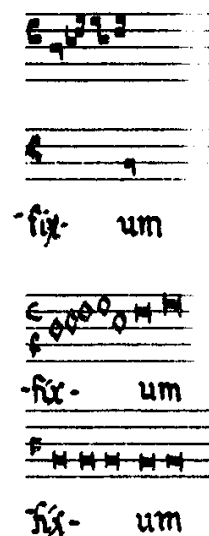


Abb. 38

Die Wendung *a-h-c-d-d-h-c-d*, mit der in Lit. 6a die Oberstimme fortgesetzt wird, ist in Mainz – in beiden Fassungen – nicht stimmig rhythmisiert. In Mainz I stehen fünf Semibreven drei Breven des Tenors gegenüber (Abb. 38).

Hätte der Schreiber nicht eine Semibrevis *d* vergessen, wäre die Sache rhythmisch aufgegangen. In Mainz II stehen zwar die beiden *d*, aber auch das nach-

folgende *h* ist verdoppelt, so daß hier sieben Semibreven des Duplums auf drei Breven der Unterstimme treffen (Abb. 39). Deswegen ist auch hier keine rhythmische Übereinstimmung der beiden Stimmen erreicht.

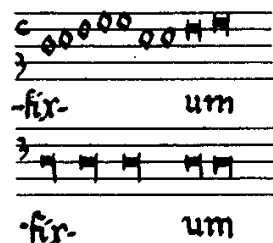


Abb. 39

Ab „in carne“ wird klar ersichtlich, wie wenig die Rhythmisierung von Mainz mit einer modalen Lesung gemeinsam hat. Mit dem Einsetzen des „in“ war in der ursprünglichen Notre-Dame-Fassung der erste Modus in Gang gekommen. Dabei schritt der Tenor durchgehend in gleichen Doppellängen voran. Problemlos hätte die Dreizeitigkeit des ersten Modus in eine Zweizeitigkeit umgewandelt werden können. Aus jeder Notre-Dame-Doppellonga wären damit in Mainz zwei Breven geworden. Auf den ersten Blick ist das nicht geschehen (Abb. 40).

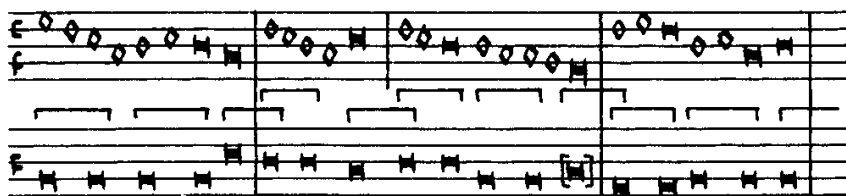


Abb. 40

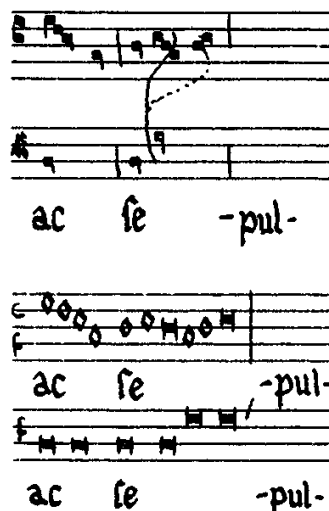
Berücksichtigt man jedoch, daß möglicherweise die Zusammenklänge jeweils vor den durchgezogenen Strichen in Mainz II (in Mainz I gehen die – roten – Striche nur durch die einzelnen Systeme) als Doppelbrevis (= Longa) zu deuten sind, verschwindet die im Notenbeispiel angezeigte rhythmische Verschiebung. Die Methode, vor den Strichen nur eine Brevis anstelle von zweien zu schreiben, scheint während des ganzen Stückes beibehalten zu sein. Die Pflicht, eine Brevis zur Longa zu verlängern (Mainz), fällt genau auf die Tenortöne, auf die in Lit. 6a ein roter durchgezogener Strich folgt. Damit könnte der Schlüssel zum System der Rhythmisierung von Mainz gefunden sein: Nach der Organalpartie wird jeder Cantuston aus Lit. 6a in der Regel auf zwei Breven in Mainz verteilt. Die Töne der Zusatzstimme sind dem entstandenen Verlauf entsprechend zugeordnet. Wo es nötig ist, werden Töne zu Breven gelängt (von den Schlußzusammenklängen einmal abgesehen).

Da die Modalnotation des Organum aber auch kompliziertere Strukturen aufweist, muß diese schematische Rhythmisierungsübertragung an einigen Stellen an ihre Grenzen stoßen. Bei „glo-rifica-te“ müßten aus den beiden Tenortönen *g* insgesamt vier Breven werden. Es finden sich jedoch nur drei. Es konnten keine zwei Dupluntöne zu Breven gemacht werden, da nur Terz oder Quart als Zusammenklang möglich sind.⁴⁴

Offenbar waren diese Intervalle hier nicht gewünscht. Entsprechend verhält es sich bei „glori-fica-te“, wo statt drei Tönen *d* im Tenor vier stehen müßten. Der Abschnitt „glorificate“ war bei der Untersuchung von Lit. 6a bereits aufgefallen, da das Fehlen von genaueren Zuordnungsstrichen auf eine Unsicherheit bei der rhythmischen Interpretation deutete.

Warum bei „mor-te“ nur ein einzelnes Cantus-*c* notiert ist, bleibt etwas unklar. Einerseits wäre eine entsprechende Oberstimmen-Zuordnung und -Rhythmisierung möglich gewesen, andererseits könnte es auch sein, daß sowohl dieses *c* wie auch das nachfolgende *g* von „mor-te“ als Longen ausgeführt werden sollten. Auch die Umsetzung des *f* bei „ado-ra-te“, mit dem in Lit. 6a die letzte Zeile beginnt, in drei Breven, kann nicht eindeutig geklärt werden. Dagegen läßt sich der Terzzusammenklang *g/h* zu Beginn des drittletzten Abschnittes in Mainz – es ist der einzige „Ordo“, der mit einem Terzzusammenklang beginnt – auf die Zuordnung,

⁴⁴Bei „se-pultum“ findet sich der einzige Breviszusammenklang mit einer Terz: *g/h*. Diese Konstellation mußte sich für den Schreiber von Mainz aus der Vorlage Lit. 6a nur dann zwingend ergeben, wenn er sich an dem später getilgten Zuordnungsstrich orientierte, der das Tenor-*g* mit dem Duplum-*h* verbunden hatte:



die in Lit. 6a eingetragen ist, zurückführen. In diesem Fall hat der im Erfurter Antiphonale senkrecht eingezogene Strich im Mainzer Cantatorium eine Auswirkung erfahren (Abb. 41).



Abb. 41

Hier ist noch einmal auf die Erfurter Zuordnungsstriche zurückzukommen. Bei der Stelle in der dritten Zeile bei „se-pul-tum“ widerspricht die Mainzer Zuordnung eindeutig der Lösung aus Lit.6a. Dort war versucht worden, dem Tenor-*f* das Duplum-*d* zuzuweisen, in Mainz trifft auf diesen Ton jedoch genau das *c*, und zwar als Brevis (Abb. 42).

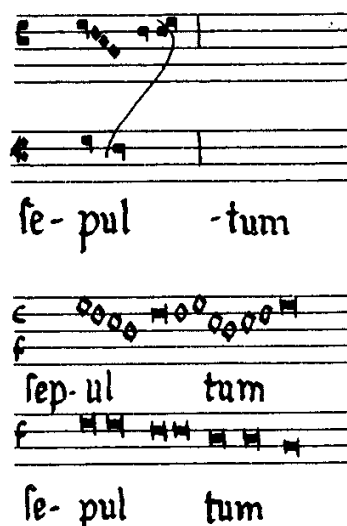


Abb. 42

Dieser Widerspruch der Mainzer Fassung gegenüber den Zuordnungsstrichen in Erfurt zeigt die Schwierigkeit auf, aus der Rhythmisierungslösung der Handschrift aus dem 15. Jahrhundert auf die Aufführung des Stückes in der Zeit um 1400 zu schließen. Dennoch glaube ich, daß die Version Mainz nicht weit entfernt von einer rhythmisierten Ausführung des Organum in Lit. 6a sein kann. In Grundzügen der Zuordnung von Ober- und Unterstimme mußten ja beide Versionen übereinstimmen, da in jedem Fall das System eines aus Quint- und Oktavklängen bestehenden Klanggerüsts gewählt wurde, obwohl erst Mainz eine eindeutige Lösung bietet. Dennoch verrät diese späte Fassung in ihrem unsicheren Umgang mit Elementen aus der Mensuralnotation (weiße Semibreven, schwarze Breven, die zum Teil noch als Longen geschrieben oder zu lesen sind) eine mangelnde Übung des Schreibers in einem sonst für Mehrstimmigkeit angewandten System. Schon aus diesem Grund ist anzunehmen, daß am Erfurter Dom in dieser Zeit kaum weitere mehrstimmige Stücke musiziert wurden. Die wenigen erhaltenen Beispiele mehrstimmiger Musik, die sich im Bestand der Amploniana befinden⁴⁵, offenbaren schon durch ihre jeweils völlig andersartige Notation unterschiedliche Provenienz. Wahrscheinlich kamen sie aus allen Himmelsrichtungen nach Erfurt. Zu welchem Zweck sie verwendet wurden, ob und wo sie vielleicht aufgeführt wurden, läßt sich derzeit nicht eruieren.

Eine ganz andere Art rhythmischer Notation drang im späten 15. Jahrhundert über die liturgische Einstimmigkeit in die Musik am Erfurter Dom ein. Im Graduale Lit. 6 des Domarchivs in Erfurt finden sich auf den Blättern 489 bis 505 nicht weniger als zwölf verschiedene *Credo*-Melodien, die zum Teil in einer ganz einfachen rhythmischen Schrift aufgezeichnet sind. Es handelt sich um die sogenannte „Cantus-fractus“-Notation, die wahrscheinlich ihre Wurzeln im Böhmen des späten 14. Jahrhunderts hat.⁴⁶ In dieser Notation wird die gotische Choral-schrift mit einfachen mensuralen Elementen durchsetzt. Man hat in Erfurt offenbar nicht versucht, das Organum *Crucifixum in carne* in eine solche Schrift zu übertragen. Der Grund dafür dürfte sein, daß auch die Cantus-fractus-Notation nur übernommen wurde, nicht aber ein eigenes System darstellte, mit dem man selbständig umgehen konnte.

Es ist auch nicht sehr wahrscheinlich, daß noch im 16. Jahrhundert weitere Abschriften des Organum hergestellt wurden. Die Zeit war wohl viel zu unruhig. Außerdem besaß das Marienstift ja zwei Handschriften für die liturgischen Gesänge, in denen das Stück aufgezeichnet war (Lit. 6a und Mainz). Mit Sicherheit wurden beide Codices parallel verwendet. Aus diesem Grund hätte man auch nach dem Ende des dreißigjährigen Krieges kaum eine neue Kopie des Or-

⁴⁵Jacques Handschin, *Erfordensia I*, in: *AcM* 1934, S. 97–110. Ich danke Herrn Prof. Göllner ganz herzlich für die Überlassung von Fotos der mehrstimmigen Stücke aus der Amploniana. Trotz mehrerer Aufenthalte in Erfurt konnte ich nur ein einziges Mal kurz Einsicht in die einschlägigen Handschriften nehmen. Kurz danach mußte das Gebäude, in dem die Sammlung untergebracht ist, wegen Problemen mit der neu (!) eingebauten Heizung für den Benützerverkehr geschlossen werden.

⁴⁶Miazga, *Die Melodien des einstimmigen Credo*, S. 180–188.

ganum anfertigen müssen. Aber da mit der Aufnahme der alten katholischen Gepflogenheiten auch wieder liturgische Feiern gemeinsam von Dom- und Severi-Kanonikern begangen wurden, erwuchs in St. Severi der Bedarf nach einem neuen Prozessionale. Dieses liegt in der Handschrift Lit. 11 im Erfurter Domarchiv vor.

Über die Fassung des Organum in dieser Handschrift muß nicht viel bemerkt werden. Es ist eine ziemlich genaue Kopie der Version Mainz II. Die Textunterlegung wurde unwesentlich geändert. Die in Mainz als wiederholte schwarze Breven geschriebenen Haltetöne sind wieder in Einzelzeichen (weiß) zusammengefaßt. Das bedeutet, daß sie auch immer so aufgeführt worden waren. Die Tenormelodie gewinnt durch die Schreibung in Breven (auch hier ist eine konsequente Unterscheidung von Longen nicht möglich) wieder die gleichmäßige Gestalt, die in der Mainzer Notation entsteht worden war.

Erstaunlich ist aber dennoch, daß im 17. Jahrhundert wieder nicht versucht wurde, das Notre-Dame-Organum in eine „zeitgemäße“ Notenschrift zu übertragen. Möglicherweise hängt dies mit der mangelhaften musikalischen Ausbildung der Kanoniker zusammen. Noch 1758 bemängelt Jacob Adlung die schlechten Möglichkeiten der Unterweisung in Musiktheorie in Erfurt:

„Also ist allhier in Erfurt keine einzige Stunde in dem Gymnasio der theoretischen Musik gewidmet. [...] Es heißt sonst, daß die Thüringer zur Musik geboren; aber man hat solches mehrentheils nur von der ausübenden zu glauben; die betrachtende wird fürwahr sehr schlecht tractiret.“

Im Gegensatz zu den drei Handschriften des Erfurter Domes, die das Organum *Crucifixum in carne* überliefern, bleibt die Aufzeichnung im Graduale der Augustinerinnen ein Einzelstück, von dem keine weiteren Kopien hergestellt wurden. Bei der Niederschrift in St. Peter perg. 16 wurde jedoch sogleich an die Ausführung gedacht. Wie anders wäre es zu erklären, daß die Zuordnungsstriche hier in der gleichen Tinte wie die Notenlinien erscheinen. Möglicherweise hatte man Kunde von den Schwierigkeiten, die sich im Marienstift bei der Realisierung ergeben hatten.

Günter Birkner⁴⁷ machte die Beobachtung,

„daß die Schreibung der Ligaturen in beiden Hss [F und Ka] fast vollkommen übereinstimmt. Dies ist umso bemerkenswerter, als die Florentiner Hs in Quadratnotation, das Graduale aber in gotischen Choralnoten aufgezeichnet ist. Offenbar muß dieser Schreibung eine eigene Bedeutung zukommen, wenn sie in zwei so weit auseinanderliegenden Quellen so streng eingehalten ist. Es erscheint als naheliegend, eine rhythmische Bedeutung der Ligaturen und Konjunkturen zu vermuten, auch wenn es noch nicht möglich ist, aus ihrer Zusammenstellung

⁴⁷Birkner, Pm 16, S. 92.

den Hinweis auf einen bestimmten Modus zu erkennen. Da doch in den beiden vorliegenden Fassungen offensichtlich auf die Ligaturschreibung ein besonderer Wert gelegt ist, muß man fragen, ob nicht doch eine Ausführung nach der Modustheorie des 12. und 13. Jh. oder den Frankonischen Mensurregeln möglich ist, auch wenn Pm 16 das Organum in der gotischen Chorschrift und nicht in der französischen *Nota quadrata* notiert.“

Wie sich Birkner eine Ausführung „nach den Frankonischen Mensurregeln“ vorstellte, muß unklar bleiben. Eine derartige Lesart kommt nicht in Betracht, da in keinem Einzelzeichen eine selbständige rhythmische Bedeutung zu erkennen ist. Mit Sicherheit wurde das Organum aus St. Peter perg. 16 auch nicht modal ausgeführt. Ein Blick auf die Zuordnungsstriche belegt das. War in Lit. 6a eine modale Lesung noch möglich, so ist sie in diesem Fall durch die vorgenommenen Zuordnungen ausgeschlossen. Die in Lit. 6a aus der verschollenen Vorlage übernommenen Striche (in Lit. 6a rot durchgezogen) sind in St. Peter perg. 16 größtenteils auch eingetragen, manchmal aber um einen Tenorton versetzt („carne“, „glorifi-ca-te“). Davon sind die nachträglichen Zuordnungsstriche kaum zu unterscheiden.

Die Zuordnungen sind von unterschiedlicher Genauigkeit. In mehreren Fällen wurden Töne der Oberstimme regelrecht eingekreist und einem Ton der Unterstimme zugewiesen. Dazwischen stehen Abschnitte, in denen zwei oder drei Tenortöne lang keine Koordination stattfindet. In solchen Abschnitten ist erkennbar, daß das Duplum in Gruppen geschrieben ist, die wohl jeweils zu einem Cantuston gehören („laudate“, „propter vos“) (Abb. 43).

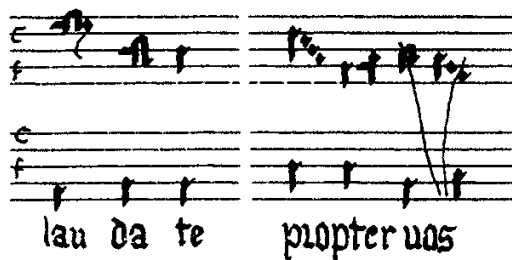


Abb. 43

Gelegentlich versuchte die Schreiberin, die beiden Stimmen so übereinander zu notieren, daß parallele Bewegungen entstehen. Allerdings resultieren daraus zweimal sehr merkwürdige Konstellationen. Am Ende der ersten Zeile ist im Tenor der einzige Pes – in Lit. 6a sind die beiden Töne als Einzelzeichen geschrieben und durch einen durchgezogenen Strich getrennt – verwendet. Direkt darüber steht ebenfalls ein Pes. Die gleichzeitige Ausführung bringt zwar parallele Bewegung, jedoch in Terzen (Abb. 44).



Abb. 44



Abb. 45

Bei „glorifi-ca-te“ sollen nach den Zuordnungsstrichen die Cantustöne 5, 6 und 7 (*e-d-e*) mit dem Porrectus der Zusatzstimme koordiniert werden. Da die Tonfolge dort jedoch *d-c-d* lautet, entstehen Septimenparallelen (Abb. 45).

Bei „se-pultum“ ist in der Unterstimme der Pes *d-g* nachträglich in zwei Einzelzeichen korrigiert worden, um ein gleichzeitiges Voranschreiten mit dem Pes der Oberstimme zu verhindern (siehe *Tafel 2*).

Aus der Notation des Organum *Crucifixum in carne* in der Handschrift St. Peter perg. 16 ist also keineswegs eine modale Rhythmisierung abzulesen. Die „Ligatureschreibung“ resultiert vielmehr aus dem Versuch, die ältere Vorlage, die sicher in Quadratnotation abgefaßt war, so genau wie möglich zu kopieren. Bei der Umschrift in gotische Hufnägeln unterliefen der Schreiberin jedoch zahlreiche Fehler, die das Stück an einigen Stellen nicht unwesentlich verändern. Über die rhythmische Realisierung lassen sich in diesem Fall nur Mutmaßungen anstellen. Ich halte es nicht für ausgeschlossen, daß eine Aufführung dem alten *Organum purum* (Codex Calixtinus, St. Martial) geähnelt haben könnte. Auf der anderen Seite könnte es freilich auch sein, daß diese zweifellos etwas mißglückte Fassung eine Ausführung überhaupt nicht zuließ.

3.3.4 Die Tradition der mehrstimmigen Ausführung an den Kirchen St. Marien und St. Severi

In den mittelalterlichen Handschriften des Domes, die das Organum *Crucifixum in carne* enthalten, ist über eine Aufführung nichts verfügt. Die übrigen Graduale weisen ebenfalls keinerlei Rubriken auf, aus denen Aufschlüsse darüber gewonnen werden könnten. Da die Prozession auch in Erfurt an allen Sonntagen der österlichen Zeit bis Himmelfahrt begangen wurde, gab es durchaus unterschiedliche Möglichkeiten ein- oder mehrstimmig zu singen. Sogar in dem späten Prozessionale Lit. 11 aus St. Severi ist neben dem Organum die einstimmige Melodie des Verses gleichfalls überliefert. Immerhin gibt die Prozessionsordnung für das Adelariusfest die Ausführung des *Crucifixum figural* an (fol. 147 f.):

„Vadit proces[sio] seueriana cum cap-pis et pueris ad templu[m] D. Virgi-nis incipitur *Vidi aquam* [...] In reditu *Sedit angelus Crucifixum* figural *Nolite Duo in choro Recordamini*“

„Die Prozession von St. Severi zieht mit Mänteln und Knaben zur Kirche St. Marien. Man beginnt mit *Vidi aquam* [...]. Bei der Rückkehr *Sedit angelus Crucifixum* mehrstimmig. *Nolite* zwei im Chor *Recordamini*.“

Da bei der Aufzeichnung des Organum ebenfalls der Vermerk *Crucifixum figuraliter* angebracht ist, kann nur dieses Stück gemeint sein. Auch in diesem Zusammenhang wird also nicht der Organum-Begriff gebraucht, sondern das für mehrstimmige Musik übliche *figural*.

Noch genauere Auskunft über die Verwendung des mehrstimmigen *Crucifixum* gibt das Prozessionale des Doms von 1668 (Lit. 18). Aus den Prozessionsordnungen auf S. 388 bis S. 393 geht hervor, daß das *Crucifixum in carne* an Ostern, den Sonntagen *Iubilate* und *Vocem iucunditatis* figural, am Sonntag *Quasimodogeniti* dagegen choraliter gesungen wurde. Für das Adelariusfest ist nur *Crucifixum* angegeben. Sicher ist diese Ausführungsordnung nicht mehr auf die Gepflogenheiten an Notre Dame in Paris zurückzuführen, jedoch scheint es mir nicht ausgeschlossen, daß die Verteilung im Mittelalter ganz ähnlich erfolgt sein muß.

Abschließend bleibt die Frage, wie lange die Aufführungstradition des Organum in Erfurt angedauert haben könnte. Sicher wurde an der Prozession in den Jahren nach 1668 keine Veränderung vorgenommen. Wie im Mittelalter kamen solche Veränderungen nur durch äußere Einflüsse zustande, die ab 1668 nicht nachzuweisen sind. Für *Die Prozessionsgesänge der Mainzer Kirche aus dem 14. bis 18. Jahrhundert* konstatiert Theodor Heinrich Klein⁴⁸, daß der Brauch der Aspersionsprozession sich vielerorts unangetastet erhielt, und sich, wie in Mainz, in den Stiftern bis zur Säkularisation, in den Pfarrkirchen bis ins 19. Jahrhundert hinein verfolgen läßt.

Damit müssen die auf der Innenseite des vorderen Deckels notierten Jahreszahlen 1784 85 86 87 als Benützungseintragungen gesehen werden. Wahrscheinlich ist also das Organum *Crucifixum in carne* erst mit der Säkularisation aus der Erfurter Liturgie verschwunden.

3.4 Mehrstimmige Musik am Erfurter Dom im Mittelalter

Im Jahr 1117 wird erstmals in den Erfurter Quellen ein Propst des Kollegiatstiftes St. Marien erwähnt. Es darf jedoch als sicher gelten, daß das Stift zu diesem Zeitpunkt bereits lange – möglicherweise schon Jahrhunderte – existiert hat.⁴⁹ Selbstverständlich wurden auch an der Erfurter Marienkirche die Gottesdienste

⁴⁸Klein, *Die Prozessionsgesänge*, S. 44 und 50 f.

⁴⁹Sonntag, *Das Kollegiatstift*, S. 4.

mit den Gesängen des gregorianischen Chorals ausgestaltet. Von entscheidender Bedeutung ist nun die Frage, seit wann am Erfurter Dom Mehrstimmigkeit praktiziert wurde. In den erhaltenen Beständen von liturgischen Handschriften „cum notis musicis“ sind keinerlei Aufzeichnungen mit mehrstimmiger Musik zu finden. Die einzige Ausnahme bildet das Organum *Crucifixum in carne*, das in vier Handschriften seit Ende des 14. Jahrhunderts bis zum Jahr 1649 überliefert ist. Hinweise auf andere mehrstimmige Stücke können deshalb nur aus Berichten, Urkunden und sonstigen Akten gewonnen werden. Auch die Breviere des Domes weisen Rubriken auf, die in diesem Zusammenhang diskutiert werden müssen.

Franz Peter Sonntag nennt in seiner Arbeit über *das Kollegiatstift St. Marien zu Erfurt* zahlreiche Feste, die durch Zuwendungen Erfurter Marienkanoniker besonders ausgestattet worden sind. Diese Feste gehen aus Eintragungen im Totenbuch von St. Marien⁵⁰ und in Urkunden von St. Marien hervor:⁵¹

- Himmelfahrt
- St. Bartholomäus
- St. Eustachius und Gefährten, St. Erhard⁵²

Der Wortlaut der Stiftungen zu den beiden letztgenannten Festen findet sich in einer Urkunde vom 13. März 1327, in der die Verwendung der Einkünfte des Kanonikers Dietrich von Schmira mit dessen Zustimmung für die Zeit nach seinem Tod festgelegt wird:⁵³

„Preterea in festo beati Erhardi dabuntur de ipso festo duo talenta, et pulsabitur cantabona et cantabitur in organis. Item de festo sancti Bartholomei duo talenta, et eciam pulsabitur cantabona et cantetur in organis.“

„Außerdem sollen für das Fest des seligen Erhard zwei Talente gegeben werden vom selbigen Fest, und es soll die ‚Cantabona‘ geläutet und die Orgel gespielt werden. Ebenso beim Fest des Heiligen Bartholomäus zwei Talente, und es soll auch die ‚Cantabona‘ geläutet und die Orgel gespielt werden.“

Schwierig zu interpretieren ist die zweimalige Anweisung „et cantabitur in organis“. Sonntag schließt mit Selbstverständlichkeit aus diesen Äußerungen auf mehrstimmiges Singen. Die andere Möglichkeit, daß nämlich Orgelspiel gemeint sein könnte, zieht er nicht in Betracht. Die stereotype Formulierung *cantetur* (oder *cantabitur*) *in organis* meint jedoch sicher das Instrument Orgel. Die bekannte

⁵⁰Sonntag verwendete eine Abschrift des Totenbuches, die Carl Beyer angefertigt hatte. Das Original befindet sich in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe (St. Peter perg. 50a). Heinzer/Stamm, S. 119–123.

⁵¹Veröffentlicht: Urkundenbuch der Erfurter Stifter und Klöster, hg. v. Alfred Overmann.

⁵²Sonntag, *Das Kollegiatstift*, S. 98 f.

⁵³Overmann, *Urkundenbuch* 1, S. 738, Nr. 1314.

Antiphon zur zweiten Vesper des Caecilienfestes (22. Nov.) verwendet folgenden Text: „*Cantantibus organis Caecilia Domino decantabat dicens:*“⁵⁴ – Es spielt hier keine Rolle, ob *cantantibus organis* bedeutet, Caecilia habe Orgel gespielt und dabei gesungen, oder sie habe gesungen, während die Orgel gespielt habe. Historisch gesehen dürfte es sich um ein paganes Instrument, wie es im Circus verwendet wurde, gehandelt haben. – Dieser Text verwendet bereits den Ausdruck *cantantibus organis* wie einen terminus technicus für das Orgelspiel. Ich halte es daher für ausgeschlossen, daß er 1327 für mehrstimmigen Gesang gebraucht worden sein soll. Zudem scheint in dem gleichzeitigen *pulsabitur cantabona* eine im 14. und 15. Jahrhundert nachzuweisende Praxis auf: Das Zusammenwirken von Orgelmusik und Glocke. Der Orgelwissenschaftler Harald Vogel hat 1982 erstmals auf diese Möglichkeiten aufmerksam gemacht:⁵⁵

„Aus dem Umgang mit historischen Instrumenten sind vielfach wesentliche Erkenntnisse zur klanglichen Gestalt und zur Funktion zunächst rätselhafter Kompositionen gewonnen worden. So war es in Rysum möglich, eine Antwort auf die Frage nach der Bedeutung der Redeuntes-Kompositionen, die auf wiederholten Tönen basieren, zu finden. Sie waren bisher liturgisch nicht einzuordnen. [...] Sie sind auf das Zusammenwirken mit der Glocke (zumeist der untersten Glocke des Geläuts) hin konzipiert, wobei die Tonhöhe von Orgel und Glocke übereinstimmen müssen. Aussagen wie ‚to duszen tiden schall men luden mit den groten clocken unde ... darto orgilen‘ (in einer Göttinger Urkunde von 1486) finden sich vielfach im späten Mittelalter.“

In dem Erfurter Dokument von 1327 ist also eher ein Beleg für die spätmittelalterliche Praxis von Glockenläuten und Orgelspiel zu sehen als für die Festlegung von mehrstimmiger Musik. Eine erstaunliche Parallele läßt sich für etwa die gleiche Zeit in Paris nachweisen. In Akten, die Notre Dame betreffen, ist 1333/34 eine Stiftung von zwölf Sous eingetragen „pro una campana que est in choro ad opus organorum“.⁵⁶

Die Erfurter Marienkirche besaß schon seit frühesten Zeiten eine Orgel, nachweisbar ist ein Instrument im Jahr 1225. „Hoc anno facta sunt organa nova Erphordiie in ecclesia beate virginis“ heißt es im *Chronicon Sampetrinum*.⁵⁷ Da im darauffolgenden Jahr auch die Peterskirche vom gleichen Meister eine Orgel bekam⁵⁸, dürfte zweifelsfrei festgestellt sein, daß der Begriff *organa* hier bereits

⁵⁴Liber usualis, S. 1512 f. nach Kötting, Art. Caecilia, in: LThK 2, Sp. 866 f. entstammt die Antiphon dem 8. Jahrhundert.

⁵⁵Plattencover „Die spätgotische Orgelkunst“, Solingen 1982.

⁵⁶Für eine Glocke, die sich im Chor befindet, zum Orgelwerk. Wright, Music and Ceremony, S. 144 f.

⁵⁷In diesem Jahr wurde eine neue Orgel Erfurts in der Marienkirche gemacht. Monumenta Erphesphurtensia, S. 226. Hierzu: Orth, Das Wirken des Breslauer Orgelbauers Stephan Kaschendorff in Erfurt, S. 148. Außerdem: Orth, Zur Geschichte, S. 60.

⁵⁸Holder-Egger, S. 227. Orth, Zur Geschichte, S. 60.

im Sinne von Orgel, nicht aber für Mehrstimmigkeit verwendet wurde. In einem Brevier der Severikirche aus dem 14. oder 15. Jahrhundert⁵⁹ (Erfurt, Domarchiv, Th 38 *Pars Aestivalis*) finden sich Rubriken, die für den Begriff *organum* wichtig sind:

Fol. 3v [Ostervesper]:

„Vespere incipiantur n[on] *Deus in adiutorium* sed in organis cum *Kyriel paschali*.“

Fol. 7v [feria quarta]:

„Ad missam *Kyriel paschale* in organis minoribus.“

Fol. 29 [Severifest]:

„Et vadat p[ro]cessio p[er] ianua[m] p[er] organis et p[er] curia[m] s[an]cti severi.[...] p[ost] hoc it[ur] ad medium monasterium organis cantantibus *Sedit angelus* D[omi]ni de b[ea]ta virgine cantent *crucifixum* p[er] discantu[m] ad p[er]ceb n[ost]ri ca[n]tori[s] Dein[de] chorus *Nolite metuere Recordamini* no[n] canta[tur]“

„Man soll die Vesper nicht mit *Deus in adiutorium* beginnen, sondern auf der Orgel mit dem *Oster-Kyrie*.“

„Zur Messe das *Oster-Kyrie* auf der kleineren Orgel.“

„Und es geht die Prozession durch die Tür unter (?) der Orgel und durch den Kapitelsaal von Sankt Severi (neben dem Nordeingang). [...] Danach geht man zur Mitte des Chorraumes während die Orgel spielt *Sedit angelus*. Die Herren von Sankt Marien singen *Crucifixum* als Diskantus nach Anweisung (?) unseres Kantors. Danach der Chor *Nolite metuere. Recordamini* wird nicht gesungen.“

Aus den Rubriken auf fol. 3v und 7v geht hervor, daß das österliche *Kyrie eleison* mit der Orgel gespielt werden konnte. Naheliegend ist es, dabei an Bearbeitungen zu denken, wie sie sich im Buxheimer Orgelbuch finden. Außerdem scheint eine kleinere Orgel verwendet worden zu sein. Sie wurde wohl am 19. Juni 1472 bei einem Brand vernichtet.⁶⁰

Die dritte Rubrik (fol. 29) erwähnt Orgelspiel bei der Prozession. Besonders interessant ist hier die Nennung der Antiphon *Sedit angelus* und des Verses *Crucifixum*. Bei der Antiphon wurde die Orgel gespielt, den Vers trugen die Herren von St. Marien gesungen vor. Hier ist wahrscheinlich von einer mehrstimmigen Ausführung die Rede, denn bei der außerordentlich schwierigen Entzifferung des Textes kann die Lesart „discantum“ nicht unbedingt als gesichert gelten, da das Wort auch als „distantum“ interpretiert werden könnte. Dieses Wort ergibt hier allerdings überhaupt keinen Sinn. Daher sprechen die Indizien wohl eher dafür,

⁵⁹Die Schrift des Breviers Th 38 ähnelt zwei anderen Handschriften im Domarchiv Erfurt, die sich genau datieren lassen: Th 4 hat auf fol. 278v den Eintrag *Explicit liber Anno d[omi]ni 1389*, Th 42 auf fol. 167r *Et sit e[nim] finis. Deo gra[tia]s anno d[omi]ni 1472 per me Jacobu[m] piscatoris*. Die Entstehungszeit von Th 38 dürfte mit den beiden Daten 1389 und 1472 in etwa eingegrenzt sein. Die Schriftzüge weisen keinerlei nennenswerte Unterschiede auf.

⁶⁰Orth, Zur Geschichte, S. 61. Die Datierung von Th 42 fällt genau in das genannte Jahr 1472. Die Handschrift wird wohl im Zusammenhang mit den Wiederherstellungsarbeiten angefertigt worden sein. Für Th 38 dürfte damit 1472 in jedem Fall als *terminus ante* feststehen.

daß hier auf das *Organum Crucifixum in carne* eingegangen wird. Dagegen kann *cantantibus organis* kaum auf mehrstimmiges Singen bezogen worden sein, sonst wäre es sicherlich bei *Crucifixum* und nicht bei *Sedit angelus* notiert worden. Das bedeutet, daß die Station *in medio*, also vor dem Kreuz, mit Orgelspiel besonders ausgestattet wurde. Dem gleichen Zweck sollte das Organum dienen, das seit etwa 1390 bei dieser Station aufgeführt wurde.

Leider ist es nicht möglich, die Datierung der Handschrift Th 38 so genau festzulegen, daß daraus eruiert werden könnte, ob sie vor oder nach der Einführung des *Organum Crucifixum in carne* in Erfurter Gottesdienstfeiern angefertigt wurde. Deswegen darf sie – gerade im Hinblick auf die Lesart des „discantum“ als „distantum“ nur vorsichtig mit einer Aufführung des Organum selbst in Verbindung gebracht werden.

Aus den genannten Dokumenten geht mit Sicherheit hervor, daß „organa“ im mittelalterlichen Erfurt im Sinne von Orgel gebraucht wurde. Einen dort ganz unerwarteten Beleg liefern noch die Statuten der Erfurter Universität von 1447. Darin heißt es unter der „Rubrica XII *De Missa universitatis*:“⁶¹

„4. Item rector dabit calcantibus in organis et candelas deferentibus aliquos grossos secundum consuetudinem prius tentam.“

Bei den Universitätsgottesdiensten, die man in der Marienkirche abhielt, wurden die Blasbalgtreter vom Rektor der Universität entlohnt, wie es üblich war. Bereits 1425 findet man einen Kostenvoranschlag, in dem Ausgaben für die Mitwirkung am Universitätsgottesdienst aufgelistet werden:⁶²

„organiste solidus, calcantibus 6 denarii, et cantabitur in magnis organis, in primis vesperis et in missa tantum.“

Auch hier ist also wieder von der großen Orgel die Rede. Dieses „cantabitur in organis“ wurde in anderem Zusammenhang sogar wörtlich ins Deutsche übersetzt. In der Thüringisch-Erfurtischen Chronik heißt es bei der Beschreibung der Fronleichnamsprozessionen der Jahre 1482 und 1483:⁶³

„gingen alle glich wedder zu vnßer lieben frowen kerchen zu. Do sangk man uff der großen orgeln den lobelichen gesangk von vnßer lieben frowen: Recordare mater.“ (1482)

„Do nu dy processie yn dy kerchen quam, do sangk man uff der großen nuwen orgeln, dy danne jn deme selben jare gemacht wart, dy antifen Recordare uirgo mater.“ (1483)

⁶¹Weißborn, Acten I, S. 25.

⁶²Weißborn, Acten II, S. 96.

⁶³Zitiert nach: Pietzsch, Zur Pflege der Musik, S. 24. Original: Memoriale, S. 293. Bei der neuen Orgel handelte es sich um das Instrument, das der Breslauer Orgelbauer Stephan Kaschendorff in den Jahren 1480–83 fertigte. Orth, Das Wirken des Breslauer Orgelbauers Stephan Kaschendorff in Erfurt, S. 149.

In meinem Beitrag für das *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1988 über *Die Erfurter liturgische Tradition des ‚Crucifixum in carne‘* hatte ich die Auffassung vertreten, an den genannten Festen sei mehrstimmig gesungen worden.⁶⁴ Nach genauerer Überprüfung der originalen Quellentexte ist dies ebenso wenig aufrecht zu halten wie die Interpretation von Franz Peter Sonntag, der annahm, die Feste seien mit mehrstimmigen Gesängen ausgestattet worden. Die genannten Quellen belegen in keinem Fall die Praxis mehrstimmigen Singens an der Erfurter Marienkirche. Aussagen darüber, ob in der Zeit des 13., 14. und 15. Jahrhunderts ganz einfache Singweisen als sogenanntes Quintorganum gepflegt worden sein könnten, lassen sich aus dem vorhandenen untersuchten Material nicht machen.⁶⁵

3.5 Zusammenfassung

Bis zum Ende des 14. Jahrhunderts kannte die Musik im Gottesdienst der Erfurter Hauptkirchen ausschließlich einstimmig notierten liturgischen Gesang. Um 1390 drang das zweistimmige Organum *Crucifixum in carne* in diese Tradition ein, blieb aber über Jahrhunderte das einzige mehrstimmig aufgezeichnete Stück.

Die früheste Niederschrift wurde von den Augustinerinnen des Erfurter Neuwerksklosters angefertigt. Die dort übliche Notationsweise war die gotische Hufnagelschrift. Zwar hatten die Nonnen für den Dom (Antiphonale Lit. 6a) das Organum getreu von einer Vorlage in Quadratnotation abgemalt, doch da sie selbst auch von der neuen Errungenschaft Gebrauch machen wollten, übertrugen sie das Organum ziemlich fehlerhaft in eines ihrer eigenen neuen Graduale (Karlsruhe, St. Peter perg. 16). Ob das Stück je daraus gesungen wurde ist mehr als unwahrscheinlich. Zwar sollten die eingetragenen Zuordnungsstriche den Verlauf von Ober- und Unterstimme koordinieren, doch ist dieses Verfahren derart verunglückt, daß eine Aufführung kaum mehr möglich ist.

Auch die Choraes des Domes hatten Probleme mit der ungewohnten Musik. Sie hielten die transponierte Notierung des Organum für Aufführungsvorschrift und konnten es erst nach Veränderung des Schlusses in die einstimmige Antiphon *Sedit angelus* einfügen. Die Diskrepanz zwischen der einstimmigen Melodie des Verses und dem Tenor des Organum führte ganz offenbar zu keinerlei Komplikationen in Erfurt.

Obwohl aus der Notation des Organum in Lit. 6a und auch noch aus der Umschrift in St. Peter perg. 16 eine Rhythmisierung nach dem alten Modalsystem herausgelesen werden kann, ist es ausgeschlossen, daß das *Crucifixum in carne* in Erfurt entsprechend rhythmisiert aufgeführt wurde. An den zwei Abschriften von Lit. 6a, die sich in einem Cantatorium des Mainzer Domchorarchivs aus dem 15.

⁶⁴Körndle, *Die liturgische Tradition*, S. 25.

⁶⁵Zur Diskussion um die Bedeutung des „cantare in organis“ vgl. auch: Härtling, *Der Meßgesang*, S. 176–182. Härtling kommt bezüglich ähnlicher Hinweise in Braunschweiger Dokumenten zu den gleichen Ergebnissen: „Cantare in organis“ bedeutet Orgelspiel.

F

Ru **ci** **fix**

W.

Ru **ci** **fix**

Lit. 6a

Ru **ci** **fix**

Pm 16

Ru **ci** **fix**

Mainz

Ru **ci** **fix**

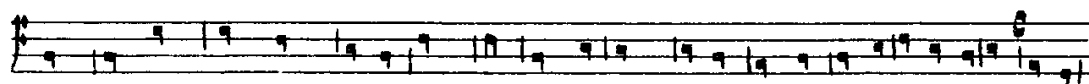
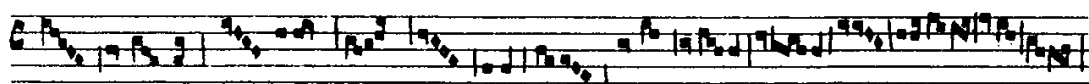
Lit. 11

Ru **ci** **fix**

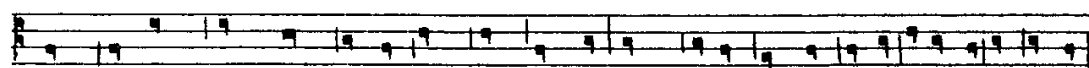
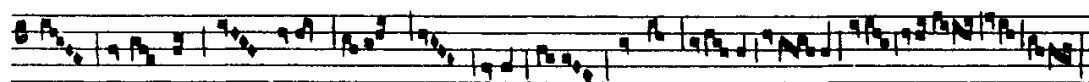
Cru **ci** **fix**

Cru **ci** **fix**

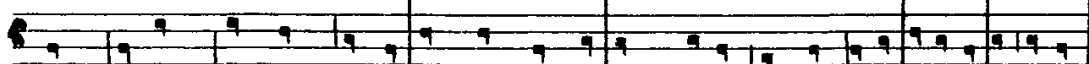
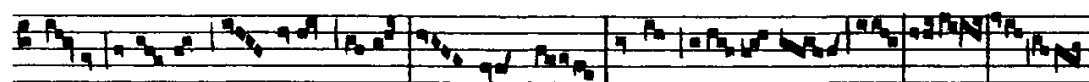
xum in car ne lau da te
 um in car ne lau da te
 um in car ne lau da te
 um in ca ne lau da te
 um in car ne lau da te
 um in car ne lau da te
 ū car ne lau da te
 um in car ne lau da te



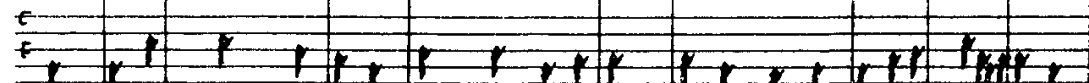
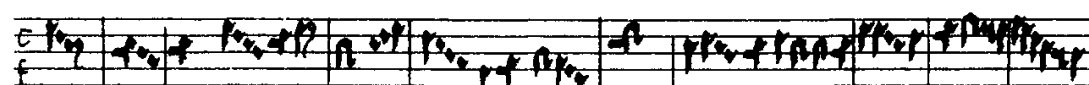
ac se pul tum propter uos glo ri fi ca te.



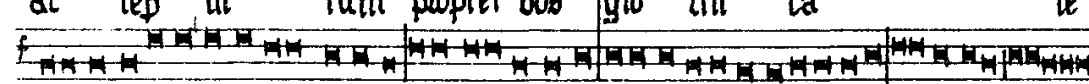
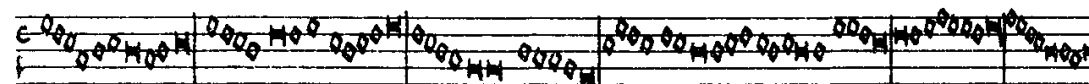
ac se pul tum propter uos glo ri fi ca te



ac se pul tum propter uos glo ri fi ca te

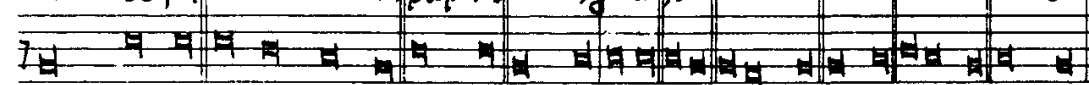
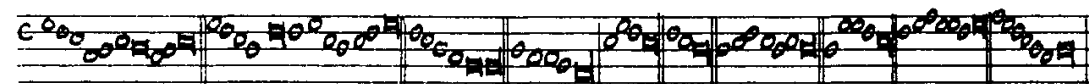


et se pul tum propter uos glo ri fi ca te



ac sep ul tum propter uos glo ri fi ca te

ac se pultum propter uos glo ri fi ca te



ac se pul tum prop ter uos glo ri fi ca te

ac se pul tum propter uos glorifi ca te

The image displays a musical score for the Latin phrase "re sur gen tem que de mor te ad o ra te." The score is organized into eight systems, each consisting of a vocal line and an organum line. The organum is written on a four-line staff, while the vocal line is on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values (minims, crotchets, quavers) and melodic lines. The organum textures vary across the systems, including parallel motion, intervallic motion, and more complex contrapuntal settings. The lyrics are written below the vocal line in a Gothic script.

re sur gen tem que de mor te ad o ra te.

re sur gen tem que de mor te ad o ra te.

re sur gen tem que de mor te ad o ra te.

re sur gen tem que de mor te ad o ra te.

re sur gen tem que de mor te ad o ra te.

re sur gen tem que de mor te ad o ra te.

re sur gen tem que de mor te ad o ra te.

re sur gen tem que de mor te ad o ra te.

Abb. 46

Jahrhundert befinden, ist nur noch eine ganz primitive Rhythmisierung zu sehen, die mit dem ursprünglichen ersten Modus nichts mehr gemein hat. Wahrscheinlich gibt die Mainzer Quelle nur die Gestalt des Organum wieder, die es bereits bei Aufführungen aus Lit. 6a erhalten hatte. Diese Gestalt behielt das Stück über die Jahrhunderte hinweg bei. 1649 wurde es nochmals für St. Severi abgeschrieben. Da sich Änderungen an der Osterprozession für das 18. Jahrhundert nicht nachweisen lassen, verschwand das Notre-Dame-Organum wahrscheinlich erst mit der Säkularisation aus der Erfurter Liturgie.

Teil II

Anhang A

Quellen

A.1 Quellen zur liturgischen Einstimmigkeit in Paris

Aus Paris sind zahlreiche Handschriften des Mittelalters erhalten geblieben, in denen liturgische Gesänge aufgezeichnet sind. Für die Kenntnis der Melodien zu den Tenores der Organa von Notre Dame sind sie eine unerläßliche Hilfe, außerdem geben sie Aufschlüsse über die Einbindung der Gesänge in die Liturgie. Nicht wenige dieser Handschriften sind mit ihren ausführlichen Rubriken erstrangige Quellen für die Art der Ausführung verschiedener Organa. Die Formulierungen einiger Rubriken aus den Brüsseler Prozessionalien sind seit Handschins Notre-Dame-Aufsatz bekannt.¹ Ausführliche Zusammenstellungen von rubrizierten Anweisungen zum organalen Singen enthalten die Aufsätze von Rebecca Baltzer zu Notre Dame und die Arbeit *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500–1550* von Craig Wright.² Dennoch können einige bisher unbekannte Rubriken, die mir beim Arbeiten mit Mikrofilmen von Pariser Handschriften auffielen, hier erstmals veröffentlicht werden. Außerdem schien mir wichtig, in manchen Fällen ausführlich auf die Fragen nach Herkunft und Datierung der Handschriften einzugehen. Folgende Handschriften wurden für die Arbeit herangezogen:

A.1.1 Zusammenstellung der Handschriften aus Paris

Stundengebet³

Paris, B.N. lat. 10478: Antiphonale aus Paris, 13. Jahrhundert.

Paris, B.N. lat. 15613: Antiphonale aus Paris Sorbonne, 1239/1253.⁴

¹Handschin, Zur Geschichte von Notre Dame.

²Baltzer, Performance Practice, Anm. 12–14, Baltzer, How Long was Notre-Dame-Organum Performed, S. 135–143. Wright, Music and Ceremony, S. 370.

³Die Angaben zu den Brevieren und den in Paris liegenden Prozessionalien sind entnommen Lipphardt, Lateinische Osterfeiern, Teil VI, S. 367–384. Die Datierungen und Lokalisierungen Lipphardts sind nicht immer zutreffend, konnten aber in den meisten Fällen nicht mehr überprüft werden.

⁴Bei Husmann, The Enlargement, S. 181. Auch: Le Graduel Romain II, S. 98–107.

Paris, B.N. lat. 1023: Antiphonale aus Paris, sog. Brevier Philipps d. Schönen.

Paris, B.N. lat. 1052: Brevier, 2. Hälfte 14. Jahrhundert, sog. Brevier König Karls V..⁵

Paris, B.N. lat. 1263: Brevier, 14./15. Jh.

Paris, B.N. lat. 1264: Brevier, ca. 1400.

Paris, B.N. lat. 13233: Brevier, 13. Jh.

Paris, B.N. lat. 15181: Brevier (Winterteil) mit Noten, aus Notre Dame in Paris, 1300.

Paris, B.N. lat. 10482: Brevier mit Noten, aus Notre Dame in Paris, 14. Jh. (Antiphonale).

Messe⁶

Paris, B.N. lat. 1112: Missale aus Paris, enthält auch Kyriale und Sequenzen, ca. 1212–1218 (= Par 4).⁷

Paris, B.N. lat. 1337: Graduale aus Paris, enthält auch Kyriale und Sequenzen, 13./14. Jahrhundert (o. S.).

Paris, B.N. lat. 9441: Missale aus Notre Dame in Paris, 1240–1250 (= Par 5).⁸

Paris, B.N. lat. 15615: Missale aus Notre Dame in Paris, enthält auch Kyriale und Sequenzen, 1240–1250⁹, im 14. Jh. war die Handschrift an der Sorbonne in Gebrauch (= Par 6).

Paris, B.N. lat. 861: Missale aus Paris, Scta. Maria Magdalena, 14. Jh., enthält auch Kyriale und Sequenzen (= Par 8).

Paris, B.N. lat. 10502: Missale aus Sens, enthält auch Kyriale und Sequenzen, 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts (SNO 1).

Alle Handschriften sind in Quadratnotation auf vier Linien geschrieben.

⁵Husmann, Notre-Dame-Epoche, Sp. 1705 zu PBN lat. 1023 und 1052.

⁶Alle Angaben nach: Le Graduel Romain II, S.98–107 (o.S. bedeutet ohne Sigel.).

⁷Zur Datierung: Wright, Reception of the Relics, S. 10.

⁸Ebenda.

⁹Ebenda.

Prozessionen

Brüssel, Bibliothèque Royale, ms. 1799 und ms. 4334: Prozessionalien aus Notre Dame in Paris, 13. Jahrhundert.¹⁰

Paris, B.N. lat. 1123: Prozessionale, Paris, 14. Jh.

Paris, B.N. lat. 8898: Prozessionale, Soissons, 1180–1190.

Paris, B.N. lat. 1435: Ordinarium, Ste. Chapelle.¹¹

A.1.2 Bemerkungen zu einigen Handschriften

In den neueren Arbeiten amerikanischer Musikwissenschaftler werden die meisten der genannten liturgischen Handschriften mit einer gewissen Selbstverständlichkeit für die Pariser Kathedrale reklamiert („of cathedral use“). Ich gestehe, daß ich gerne bereit bin, mich bei den meisten Codices den Zuweisungen anzuschließen. Dennoch möchte ich im folgenden einige Beobachtungen mitteilen.

Zu PBN lat. 15615 (= Par 6)

In der Handschrift PBN lat. 15615 (= Par 6) finden sich genau bei der Osterprozession Rubriken mit Anweisungen zum Verlauf der Prozession. Dieser soll später detailliert besprochen werden. Hier interessiert ausschließlich der Wortlaut der Rubriken, da sie einen Hinweis auf die Herkunft des Missale geben können.

1. Fol. 148r (linke Spalte unten): „In die pasche p[ost] vesp[eras] vadit p[ro]cess[io] ad fontes cantando“ [es folgt *Christus resurgens*].
2. Fol. 148v (linke Spalte oben): „Hinc vadit p[ro]cessio ad sepulchru[m] cantando“ [*Ego sum alpha*].
3. Fol. 148v (rechte Spalte Mitte): „Tu[n]c redit p[ro]cessio p[er] curiam epi[s-copi] au[te] crucifixum cantando“ [*Sedit angelus*].
4. Fol. 148bis r (linke Spalte Mitte): „Finito V[er]su stati[m] intrat processio chorum cantando“ [*Nolite*].

Besonders wichtig ist zunächst die dritte Rubrik, die die „curia episcopi“ nennt. Die Kirche, an der dieser Codex in Benützung war, muß also eine Bischofskirche gewesen sein. Wenn die Handschrift im 14. Jahrhundert an der Sorbonne gewesen ist, hieße das, daß es sich bei dieser Bischofskirche mit großer Wahrscheinlichkeit um Notre Dame handelt. Nach dem Gebrauch im 13. Jahrhundert wäre das Missale dann an die Universität gekommen. Dieser Vorgang ist wegen deren Beziehungen zur Kathedralkirche durchaus denkbar.

¹⁰Leroquais, *Le Bréviaire de Philippe le Bon*, S. 232. Baltzer, *Performance Practice*, S. 6.

¹¹Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern*, 367–384.

Als zusätzliche Indizien für die Herkunftsbestimmung dienen auch die weiteren Rubriken. Zum Vergleich sollen die entsprechenden Rubriken von ms. 1799 der Bibliothèque Royale in Brüssel herangezogen werden:¹²

1. Fol. 63v: „In die pasche post vespervas vadit processio ad fontes cantando ant. *Christus resurgens*.“
2. Fol. 64r: „Hinc vadit processio ad sepulchrum cantando A. *Ego sum alpha*.“
3. Fol. 64v: „Tunc redit processio per curiam episcopi ante crucifixum cantando A. *Sedit angelus*.“
4. Fol. 65r: „Finito versu statim intrat processio chorum cantando repet. *No-lite*.“

Seit Handschins Aufsatz *Zur Geschichte von Notre Dame* sind die beiden Prozessionalien als Handschriften der Pariser Kathedralkirche bekannt.¹³ Wohl äußerte Jürg Stenzl bei dem erwähnten Berliner Symposion Bedenken, die beiden Quellen mit Notre Dame in Verbindung zu bringen. Wulf Arlt merkte dagegen an, „daß der Grad der Evidenz für einen Zusammenhang zwischen dem Magnus Liber und den Prozessionaren, der sich aus Tenor-Übereinstimmungen, dem Bericht des Anonymus 4 etc. ergibt, hinreichend ist, um im allgemeinen an Stücke der Notre-Dame-Handschriften zu denken.“¹⁴ Nach Handschin befand sich ms. 4334 noch im Jahr 1647 im Besitz des Kantors der Pariser Kathedrale.¹⁵

Aus der wörtlichen Übereinstimmung der Rubriken in Par 6 und Brüssel ms. 1799 wird ein Zusammenhang zwischen den Handschriften offenbar. Es ist

¹²Hier zitiert nach Handschin, *Zur Geschichte von Notre Dame*, S. 14–15.

¹³Handschin, *Zur Geschichte von Notre Dame*, S. 14.

¹⁴KGB Berlin 1974, S. 93–94.

¹⁵An dieser Stelle muß noch auf eine irrtümliche Datierung und Lokalisierung der Handschrift Brüssel B.R. ms. 1799 eingegangen werden. Sie findet sich in: Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, Teil VI. Lipphardt gibt auf S. 242 St. Geneviève, Paris, 15. Jahrhundert an und nennt einen Eintrag von fol. 2: „ritus processionalis dum capsula Genovefe virginis processionaliter ... deportatur.“ Die Datierung wird mit „nach 1472“ noch präzisiert. Demgegenüber ist jedoch hinzuweisen, daß bereits Handschin (*Zur Geschichte von Notre Dame*, S. 13) diesen Eintrag erwähnte. „Der Zeitangabe [des Katalogs 15. Jh.] muß ich widersprechen. Sie beruht offenbar darauf, daß in A (so bezeichne ich 1799) f. 146 die Stiftung einer Prozession durch Guillaume Charretier, Bischof von Paris (†1472) erwähnt wird (ebenso in B = 4334 f. 146). Diese Notiz ist aber in ihren Schriftzügen merklich später als der Hauptteil, der sicher aus dem 14. Jahrh. ist.“ „In A enthält f. 1 Einträge etwa vom Anfang des 16. Jahrh., dann folgt f. 2–5 in einer Hand des späteren 15. Jahrh. die Ordnung für die Prozession, in der bei allgemeiner Gefahr der Schrein mit den Reliquien der hl. Genovefa getragen wird.“ Es handelt sich also keineswegs um ein Prozessionale der Kirche Ste. Geneviève. Die Eintragung bezieht sich lediglich darauf, daß bei dieser Prozession in allgemeinen Gefahrenfällen, der Schrein der Hl. Genovefa mitgetragen wurde. An dieser Prozession waren sicher alle großen Kirchengemeinschaften in Paris beteiligt. Der Abschluß des Umzuges fand in der Kirche der Stadtpatronin statt: „tunc processionaliter ad dictam ecclesiam S. Genoveve.“ Die Formulierung wäre anders vorgenommen worden, würde es sich bei 1799 um eine Handschrift aus Ste. Geneviève handeln. Die Angaben Lipphardts basieren also auf einer unzureichenden Kenntnis sowohl der Handschrift wie auch der einschlägigen Literatur. Sie treffen nicht zu!

nicht unbedingt wahrscheinlich, daß Brüssel von Par 6 abgeschrieben ist, doch die letztere stammt ebenfalls mit Sicherheit aus Notre Dame. Eine indirekte Abhängigkeit ist wenigstens vorstellbar, d. h. von Par 6 wurden Manuskripte abgeschrieben, von denen dann wieder Brüssel eine Kopie (vielleicht nur in Teilen) darstellt. Auch wäre eine gemeinsame Vorlage für beide Codices denkbar.

Die genannte Übereinstimmung besteht einerseits in den völlig identischen Formulierungen, die für die Rubriken gewählt wurden. In den übrigen Handschriften lauten sie jeweils ganz anders, z. B. *Ad processionem* (PBN lat. 10502, fol. 136r). Aus dem Vergleich wird andererseits ersichtlich, daß die Rubriken in Par 6 und Brüssel wesentlich ausführlicher gestaltet sind als meist üblich. Mit einer nur hier festzustellenden Genauigkeit nennen sie die Orte, an denen sich die Prozession bewegte. Außerdem – auch das ist durchaus nicht einheitlich verbreitet – stimmt noch die Reihenfolge der Gesänge und Gebete überein.

Zu PBN lat. 9441 (=Par 5)

Die Herkunft der Handschrift PBN lat 9441 (= Par 5) ist ebenfalls für Notre Dame bezeugt. Es liegt deswegen nahe, in einem Vergleich mit Par 6 nach eventuellen Widersprüchen zu suchen:

1. Fol. 77v (linke Spalte): „Ad vesp[er]as ut supra. Ad p[ro]ces[sionem] ad fontes[:] *Christus resurgens.*“
2. (rechte Spalte): „Ante crucem[:] *Ego sum alpha.*“
3. Fol. 78r (linke Spalte unten): „In choro[:] *Sedit angelus.*“

Die rubrizierten Angaben sind ab *Ego sum alpha* um eine verschoben, es fehlt *Ad sepulchrum*. Ob nun darin ein Versehen des Schreibers oder eine Änderung der Prozession selber muß, kann nicht entschieden werden. Immerhin stimmt die Reihenfolge der Gesänge exakt überein. Auch die Anordnung und der Text der eingetragenen Gebete sind identisch. Erwähnt werden muß noch die paläographisch-kunsthistorische Komponente des Vergleichs: Gemeinsam ist beiden Handschriften die zweispaltige Anlage. Die Ausführung der Initialen ist sehr ähnlich. Die Textura ist in beiden Fällen bei den musikalischen Stücken etwas kleiner als bei den Gebetstexten. Die letzte Beobachtung trifft im übrigen auf zahlreiche liturgische Manuskripte zu und kann deswegen ausschließlich im Sinne eines Nicht-Widerspruchs gewertet werden.

Mit einer kleinen Ausnahme, für die sich leicht eine Erklärung finden läßt, ergeben sich aus dem Vergleich von Par 5 und Par 6 keine Argumente, die gegen eine Herkunft von Par 6 aus Notre Dame sprechen. Aus den genannten Gründen darf ohne Zweifel angenommen werden, daß auch die Handschrift Par 6 aus der Pariser Kathedrale stammt.

Zu PBN lat. 10482

Von den Quellen zum Stundengebet dürfte die Handschrift PBN lat. 10482 die wichtigste sein. Als Herkunftsort für sie wird Melun angenommen.¹⁶ Dafür spricht die Angabe *dedicatio ecc[lesi]e meled[unensis]* (18. April) im Kalendarium. Doch ist dies eine Eintragung von späterer Hand, vielleicht des späten 14. oder beginnenden 15. Jahrhunderts. Ein Sterbeeintrag für den 17. Februar nennt die Jahreszahl 1362. Der *dedicatio*-Nachtrag könnte in derselben Zeit vorgenommen worden sein. Möglicherweise bedeutet *dedicatio* hier auch nichts weiter als Schenkung, d. h. die Bezeichnung wurde eingetragen, als die Handschrift der Kirche von Melun geschenkt wurde.¹⁷ Mehrere Indizien sprechen für eine Pariser Herkunft des Kodex:

1. Im Kalendarium finden sich alle wichtigen Heiligen der Metropole: Genovefa, Sulpicius, Germanus (beide Heilige dieses Namens), Babile, Eligius, Marcellus und Dionysius.
2. Rubriken erwähnen Prozessionen zu den Kirchen der Heiligen Maria de campis (fol. 120v), Marcellus (121r), Eligius (123v), Johannes und Dyonisius (150r) und Genovefa (161r).
3. Die Prozession zur Kirche der Hl. Genovefa führt über eine Brücke.
4. Auf fol. 123v wird zum Ende einer Prozession die *ecclesia beate marie* genannt. Die Vermutung, daß es sich dabei um Notre Dame handelt, wird bestätigt durch die Erwähnung des *episcopus* auf fol. 164r. Von der auf der Isle de la cité gelegenen Kathedrale führt der Weg nach Ste. Geneviève natürlich über die Seine.

Den schlüssigen Beweis für die Herkunft aus Notre Dame liefern die Prozessions-Rubriken, die denselben Ritus wiedergeben wie die Brüsseler Prozessionalien:¹⁸

¹⁶Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Göttingen besitzt Fotoabzüge der Handschrift. Die beigelegte Beschreibung nennt das Manuskript „Brevier aus Melun“. Die Fotoreproduktionen und die Beschreibungen gehen wohl auf Heinrich Husmann zurück.

¹⁷Darauf machte mich freundlicherweise Herr Dr. Heitmann vom Grabmann-Institut der Universität München aufmerksam.

¹⁸Einige Lagen der Handschrift wurden beim Binden wohl vertauscht. Dadurch wird das „Durchsuchen“ der Handschrift derart erschwert, daß von mir wahrscheinlich die wichtigen Rubriken nicht vollständig erfaßt werden konnten. Der Einfachheit halber löse ich hier die z. T. komplizierten Abkürzungen ohne Zusätze auf. Die Rubriken aus Brüssel 1799 sind zitiert nach Handschin, Zur Geschichte von Notre Dame, S. 14–49.

PBN lat. 10482

120v „Eodem die fit processio ad beatam maria de campis.“

121r „Eodem die fit processio ad sanctum marcellum: Et in reditu cantatur missa in ecclesia sancte genovefe.“

150r (Sonntag nach Ostern) „sicut in die pasche post primam benedictio fit aque. qua facta cantatur A *asperges me* etc. postea fit processio ad ecclesiam sancti iohannis. Et cantatur *℟ virtute magna* *℣ in omnem terram exunt sonus eos* [...] Eundo ad sanctum dyonysium cantatur *℟ filie iherusalem* *℣ quoniam* *℣ tradiderunt corpora* oratio *presta quesumus*. In reditu processionis A *sedit angelus* et organizatur *℣ crucifixum ante crucem*. Et cantatur a duobus canonicis subdiaconis quibus cantor preciperit. Quo cantato reincipitur finis antiphone scil. *Nolite metuerre*. Et tunc intratur in chorum. Postea ad terciam.“

531r (Fest des Hl. Dyonisius) „Finita tertia fit processio ante crucem et cantetur *℟ Preciosus* cum versu vel organizatur *℣*.“

BBR ms. 1799

80v [...] dann zieht man in die Kirche S. Maria de Campis.

85v „Et cantandum est usque ad locum illum per quem recedet procession sancti marcelli.“

66r „Dominica in octabas Pasche facta benedictione aque in choro post primam ... vadit processio ad sanctum Johannem cantando *℟ Virtute magna* *℣ In omnem terram* usw. Eundo ad sanctum Dionysium *℟ Filie Jerusalem* *℣ Quoniam* *℣ Tradiderunt corpora* ... Oratio *Presta quesumus*. In reditu processionis incipitur A *Sedit angelus*. Et debet organizari vel cantari versus *℣ Crucifixum* ante crucem. Quo finito reincipitur finis antiphone [scil.] *Nolite*. Et tunc intratur in chorum.“

126v „In vigilia S. Dionysii ad vespas fit processio ad S. Dionysium de Passu ... Post terciam fit processio ante crucem et cantatur *℟ quod sequitur* *℟ Pretiosus* *℣* organizatur.“

Bei den beiden ersten Rubriken besteht inhaltlich weitgehend Übereinstimmung, die dritte Rubrik bringt zum Teil sogar wörtlich entsprechende Formulierungen. Bei dieser Prozession sind nur die Anweisungen in PBN lat. 10482 ausführlicher als in Brüssel ms. 1799, fol 66r. Auch bei der vierten Prozession ähneln sich die Rubriken der beiden Handschriften. Damit dürfte erwiesen sein, daß dieser Kodex aus Notre Dame in Paris stammt.

Für die Datierung der Handschrift ist der genannte Sterbeeintrag aus dem Jahr 1362 der *terminus ante*. Als *terminus post* gilt in jedem Fall das Jahr 1220, in dem die *translatio sancti Thome martiris cantuarii* (Fest am 7. Juli) kanonisiert wurde. Durch weitere Untersuchungen am Kalendar läßt sich die Entstehung auf die Zeit zwischen 1259 und 1296 eingrenzen. Das Fest der *Translatio Scti. Eligii* am 25. Juni ist bereits in den Rang eines *festum semiduplex* erhoben (eingeführt 1259), das Fest des Hl. Eutropius (30. April), das vom Kapitel an Notre Dame

1296 eingeführt wurde, ist nachgetragen.¹⁹ In jedem Fall entstand die Handschrift früher als die Brüsseler Prozessionalien.

Mit ihr liegt eine weitere wichtige Quelle für die Aufführungen von Organa an Notre Dame in Paris während des 13. und 14. Jahrhunderts vor, da sie interessante Hinweise für die Ausführung von Versen enthält. Aus der Zeit des 13./14. Jahrhunderts waren lange Zeit die Brüsseler Prozessionalien die einzigen bekannten Quellen aus der Notre-Dame-Kirche, die solche „organizatur“-Vermerke enthalten. Das Brevier PBN lat. 10482 enthält noch weitere Anweisungen zum Singen von Versen als Organum.

Aus den Rubriken und der Anordnung der Gesänge in diesen Handschriften läßt sich der Ablauf der Osterprozessionen an Notre Dame gut rekonstruieren. Im Vergleich dazu können die Riten an anderen Kirchen betrachtet werden.

A.2 Handschriften aus dem deutschen Bereich

Aus der Zeit des hohen Mittelalters haben sich liturgische Handschriften mit Aufzeichnungen der Melodien zu den einstimmigen Gesängen aus zahlreichen Klöstern und Stiften des deutschen Bereichs erhalten. So sind auch aus Erfurt zahlreiche Handschriften auf uns gekommen. Für die Untersuchungen zum *Crucifixum in carne* sind darunter vor allem diejenigen interessant, die das zweistimmige Organum überliefern. Aus diesen ergibt sich, daß die Notre-Dame-Komposition an den beiden Hauptkirchen Erfurts, dem Mariendom und St. Severi gesungen wurde. Deswegen liste ich hier zuerst die Handschriften auf, die in einer Beziehung zu diesen beiden Kirchen stehen.

Außerdem enthält eine Handschrift des Neuwerksklosters das zweistimmige *Crucifixum in carne*. Auf diesen Codex gehe ich bei den Vergleichshandschriften ein.

A.2.1 Handschriften mit Bezug zu den Erfurter Kirchen St. Marien und St. Severi

Fragmente in der Turmbibliothek zu St. Andreas in Eisleben

Bis vor kurzem mußten die im Erfurter Domarchiv aufbewahrten Fragmente als die ältesten musikalischen Quellen zur Musikpflege am Dom zu Erfurt gelten. Im Oktober 1989 machte mich Herr Bernhard Gröbler aus Jena auf Neumenfragmente aufmerksam, die als Einband bzw. Vorsatzblatt zu Codex Ms. 961 der Turmbibliothek St. Andreas in Eisleben gehören. Der Band enthält *Sermones de passione Domini nostri Jesu Christi* aus dem 15. Jahrhundert und stammt vermutlich aus Erfurt. Die Neumen lassen sich ohne Zweifel dem 10. oder 11. Jahrhundert zuweisen. Stilistisch zeigen sie Ähnlichkeiten mit Aufzeichnungen aus dem St. Galler

¹⁹Wright, Music and Ceremony, S. 76–78.

Bereich.²⁰ Sollten diese Blätter tatsächlich aus Erfurt kommen, läge damit das älteste Dokument mit musikalischer Notation aus diesem Bereich vor. Allerdings vermute ich, daß diese Fragmente nicht im Marienstift sondern im Peterskloster entstanden sind, da die Tradition musikalischer Notation eher bei den Benediktinern beheimatet gewesen sein dürfte.²¹

Die Fragmente des Domarchivs Erfurt

Aus den Zeiten seit dem 12. Jahrhundert belegen zahlreiche Fragmente mit Neumenaufzeichnungen, die sich heute im Domarchiv Erfurt befinden, eine musikalische Tradition des Marienstiftes.²² Zweifellos kann man mehrere Gruppen unter diesen Bruchstücken ausmachen. Diese Gruppen könnten einst jeweils einem Codex angehört haben.

Gerade an den Fragmenten mit den früheren Beispielen von Neumen läßt sich feststellen, daß die Zeichen im Lauf der Jahrhunderte wenig Veränderungen erfuhren. Eine „Entwicklung“ ist nur schwer auszumachen. Erst seit dem 14. Jahrhundert weisen die Fragmente gelegentlich eine rote *f*- und eine gelbe *c*-Linie auf, z. B. die Fragmente 86 und 90, deren Neumen sich durchaus mit denen des Leipziger Thomasgraduales vergleichen lassen.²³ Sie können somit ins beginnende 14. Jahrhundert datiert werden.

Die älteste liturgisch-musikalische Handschrift des Erfurter Doms

Vollständige Handschriften mit Musikaufzeichnungen sind erst vom Ende des 14. Jahrhunderts erhalten. Dem Dom zuzuordnen ist davon der Codex Erfurt, Domarchiv Lit. 6a. Genauso alt ist nur noch die Handschrift Karlsruhe, St. Peter perg. 16, die etwa gleichzeitig indemselben Skriptorium entstand, jedoch nicht für den Dom bestimmt war.²⁴ In diesen beiden Quellen findet sich bereits eine voll ausgeprägte gotische Hufnagel-Notation. Die Fragmente zeigen hierzu keine unmittelbaren Vorstufen. Zwei Gründe können dafür genannt werden:

²⁰Für diese wichtigen Hinweise danke ich Herrn Bernhard Gröbler ganz herzlich.

²¹Lehmann, Die Handschriften des Erfurter Benediktinerklosters St. Petri. Wirtgen, Die Handschriften des Klosters St. Peter und Paul zu Erfurt bis zum Ende des 13. Jahrhunderts.

²²Besonders hierzu: Fragm. lat. 22/23, 31, 40, 41, 76, 78, 80, 83, 90, 91, 94, 95, 103 und 104. Siehe auch unten.

²³Wagner, Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig.

²⁴Heinzer/Stamm, S. XXVI f. passim. Birkner, Pm 16, S. 2-5.

- Das Skriptorium, in dem die Handschriften gefertigt wurden, wurde zum Ende des 14. Jahrhunderts von auswärts beeinflusst und änderte deshalb ohne weitere eigene Entwicklung seine Schreibart.
- Im späten 14. Jahrhundert wurden die Handschriften für das Marienstift in einem anderen Skriptorium als bis dahin gefertigt.

Die Handschrift Lit. 6a des Erfurter Domarchivs ist ein Antiphonale. 1988 wurde sie von Friedhelm Brusniak ausführlich beschrieben.²⁵ Sie entstand in der Zeit um 1390 im Kloster der Augustiner Chorfrauen in Erfurt. Den Angaben Brusniaks ist noch hinzuzufügen, daß das 1389 promulierte Fest *Mariae Heim-suchung* nicht nur von der Hauptschreiberin nachgetragen ist (fol. 288r), sondern daß dafür noch die letzte zum Hauptbestand zählende Lage verwendet werden konnte. Mit fol. 291 beginnt eine neue Lage, auf der sich noch weitere Nachträge befinden, die jedoch bereits von anderer Hand stammen. Es lassen sich einige grundsätzliche Unterschiede zeigen: An den Notensystemen sind nicht mehr die für das Skriptorium der Augustiner Chorfrauen charakteristischen roten *f*- und gelben *c*-Linien zu erkennen, sondern nur noch eine rote *f*-Linie. Die Züge der Schreiberhände weisen darüber hinaus zum Teil in spätere Zeiten, wahrscheinlich ins späte 15. und sogar 16. Jahrhundert. Sicher wurden diese Ergänzungen erst am Bestimmungsort, dem Erfurter Dom, und nicht im Skriptorium der Augustiner Chorfrauen vorgenommen. Unter diesen Nachträgen findet sich auf fol. 292r die *Vigilia sancte anne*. Dieses Fest wurde in Erfurt 1415 eingeführt.²⁶ Die Nachträge zeigen auch Ähnlichkeiten mit der unten beschriebenen Handschrift Lit. 6, die sich ebenfalls im Erfurter Domarchiv befindet. Weiterhin kann ein Codex, der sich heute im Archiv des Mainzer Domchores²⁷ befindet, hier als Vergleich herangezogen werden.

Die mögliche Entstehungszeit der Handschrift Lit. 6a schließt sich unmittelbar an die Fertigstellung des Chores der Marienkirche (1370–1372)²⁸ an. Zur gleichen Zeit wurde das große Chorgestühl angefertigt und eingebaut. Es ist mit zahlreichen Darstellungen von Musikern und Instrumenten (Fideln, Flöten, Dudelsack, Harfe, Schlaginstrumente und Orgel) geschmückt. Freilich ist ein Teil dieser Figuren das Werk der Restaurierung von 1900.²⁹ Gerade aber die vielen originalen Bestandteile lassen die geschnitzten Bildwerke zum ikonographischen Problem werden, da aus Deutschland keine Anlagen bekannt sind, die vergleichbar viele Abbildungen enthalten. Bemerkenswert ist außerdem, daß sich in Stil und

²⁵Brusniak, Zur Überlieferung, S. 10. Der Aufsatz Brusniaks erfolgte in enger Zusammenarbeit mit mir. Von mir wurden auch die Untersuchungen an der Handschrift in Erfurt durchgeführt.

²⁶Schneider, Die Quellen zur Liturgie der Erfurter Stiftskirche St. Marien, S. 8 und S. 36. An dieser Stelle sei Herrn Schneider ganz herzlich für einige persönlich gegebene Informationen gedankt.

²⁷Köllner, Eine Mainzer Choralhandschrift, S. 208–212.

²⁸Lehmann/Schubert, Dom und Severikirche zu Erfurt, S. 18.

²⁹Lehmann/Schubert, Dom und Severikirche zu Erfurt, S. 162.

Ikongraphie unmittelbar rheinisch-französische Einflüsse geltend machten.³⁰ Mir scheint sehr wahrscheinlich, daß für das neue Gotteshaus eine neue Handschrift in Auftrag gegeben wurde. Die Entstehungszeit eines solchen Codex nahm dabei sicher mehrere Jahre in Anspruch.

Der Codex B der Chorstiftsbibliothek Kiedrich

In seiner Dissertation über *Die Gesänge des Graduale Karlsruhe Pm 16* stellte Günter Birkner eine Reihe von relevanten Erfurter Handschriften zusammen.³¹ Da Birkner das Erfurter Archivmaterial noch nicht zugänglich war, konnte seine Aufstellung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.³² Dennoch trifft seine Feststellung zu, daß der Codex B der Chorstiftsbibliothek Kiedrich im Rheingau aus dem Erfurter Dom stammt. Jedoch dürfte seine Datierung an den Anfang des 15. Jahrhunderts³³ noch zu früh angesetzt sein.³⁴

Der Kiedricher Codex B ist ein Graduale. Auch er ist im Skriptorium der Augustiner Chorfrauen im Erfurter Neuwerk Kloster hergestellt worden. Weder die in der Reihenfolge des Kirchenjahres eingetragenen noch die nachgetragenen Feste geben einen festen Anhaltspunkt für eine genauere Datierung. Immerhin läßt sich aus dem Fehlen des Festes *Unbefleckte Empfängnis Mariae* auf eine Entstehungszeit vor 1476 schließen.³⁵ Wegen der ausführlichen Rubriken ist die Handschrift besonders interessant.

Das Graduale Lit. 6 im Erfurter Domarchiv

Birkner berichtet von einer weiteren Handschrift, die sich nach seinen Informationen im Domarchiv Erfurt befinde.³⁶ Es kann sich dabei nur um das Graduale Lit. 6 handeln, einem Codex im Folio-Format vom Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts. Das im Jahr 1476 promulgierte Fest *Unbefleckte Empfängnis Mariae* ist bereits an der entsprechenden Stelle eingeordnet.³⁷ Der Erfurter Liturgiehistoriker Franz Schneider datiert die Handschrift zwischen 1505 und 1508.³⁸ Sie ist demnach nicht, wie der Erfurter Historiker Alfred Overmann im Zettelkasten des Erfurter Domarchivs vermerkte, das Gegenstück zum Antiphonale Lit. 6a (die Signaturen Lit. 6 und 6a rühren von diesem Irrtum). Die fast hundert Jah-

³⁰Loening, Das Chorgestühl im Dom zu Erfurt, S. 38.

³¹Birkner, Pm 16, S. 2–21.

³²Birkner, Pm 16, S. 19, Anm. 3.

³³Birkner, Pm 16, S. 19. Bei Aengenvoort, Quellen und Studien zur Geschichte des Graduale Monasteriense, S. 106 f. wird die Handschrift Kiedrich B mit 1400 datiert.

³⁴An dieser Stelle sei Herrn Chorregent Rainer Hilkenbach, Kiedrich, für seine außerordentliche Hilfsbereitschaft bei meinen beiden Besuchen ganz herzlich gedankt.

³⁵Körndle, Die liturgische Tradition, S. 27.

³⁶Birkner, Pm 16, S. 19.

³⁷Körndle, Die liturgische Tradition, S. 27.

³⁸Schneider, Die Quellen, S. 16.

re auseinander liegende Entstehungszeit schließt dies aus. Dieses Gegenstück ist eher im Kiedricher Codex B zu sehen, der ja einige Zeit vor Lit. 6 anzusetzen ist, wenn auch nicht zeitgleich mit dem Antiphonale Lit. 6a. In der Zeit um 1390 wurde demnach nur das Antiphonale neu angefertigt, das Graduale wohl erst gut eine Generation später. Das zweite Graduale Lit. 6 entstand dann wahrscheinlich aus dem Bedürfnis heraus, die Gesänge zur Messe auf den neuesten Stand zu bringen. Daneben dürfte die ältere Handschrift Kiedrich (Codex B) noch in Gebrauch gewesen sein, d. h. die bereits vorhandenen „altmodischen“ Codices wurden nicht mit der Anschaffung einer neuen Handschrift ausgesondert, sondern weiter benützt.

Man geht sicher nicht fehl, wenn man annimmt, die Handschrift sei nach der Vollendung des Langhauses des Erfurter Doms in den Jahren zwischen 1465 und 1483³⁹ in Auftrag gegeben worden. Das genaue Jahr läßt sich nicht bestimmen. Auch in diesem Fall dürften mehrere Jahre bis zur Fertigstellung vergangen sein. In einem späteren Jahrhundert hat sich bedauerlicherweise ein Initialensammler über die Handschrift hergemacht und dabei eine nicht geringe Zahl der zum Teil mit Miniaturen und Blattgold geschmückten Initialen herausgeschnitten. Damit sind auch Text und Notenschrift der entsprechenden Rückseite verloren. Auch das Osterfest ist davon betroffen. Die Initiale „R“ des Introitus *Resurrexi et adhuc tecum sum* (S. 168 nach der neueren Bleistift-Paginierung) ist entfernt. Auf der Rückseite (S. 167) fehlt deswegen der Schluß der Antiphon *Sedit angelus* und ein Teil des *Crucifixum in carne*.

Das Graduale Lit. 6 weist nicht die charakteristischen Eigenarten des Skriptoriums im Neuwerkskloster auf. Die Notenlinien sind nicht mit der roten f- und der gelben c-Linie versehen. Ähnlichkeiten sind zum Mainzer Cantatorium festzustellen (z. B. Initialen und die einheitlich in Rot ausgeführten Notenlinien).

Das Cantatorium im Archiv des Mainzer Domchores

Im Jahr 1959 wurde von Georg Paul Köllner erstmals das Cantatorium, das sich im Archiv des Domchores in Mainz befindet, beschrieben.⁴⁰ Nach Köllner könnte es zwischen 1450 und 1480 entstanden sein.⁴¹ Allerdings gehörte die Handschrift nicht, wie Köllner annahm, dem Mainzer Stift St. Maria ad Gradus, sondern dem Erfurter Mariendom. Dies geht aus folgenden Beobachtungen hervor:

- In der Litanei für den Karsamstag nach der Feuerweihe (fol. 24v) finden sich die beiden Erfurter Domheiligen Adolar und Eoban.⁴²

³⁹Lehmann/Schubert, Dom und Severikirche, S. 22.

⁴⁰Köllner, Der Accentus Moguntinus, S. 81–83.

⁴¹Köllner, Eine Mainzer Choralhandschrift, S. 208 f., Anm. 2.

⁴²Köllner, Der Accentus Moguntinus, S. 83.

- Der Eintrag *Aedithuus templi B.M.V.* auf dem ersten unfoliierten Blatt⁴³ (nach einer neueren Paginierung S. 2) bezieht sich sicher auf den Erfurter Mariendom.
- Auf den Seiten 4, 6, 109 (zweimal), 110, 120 und 157 (nach der neueren Paginierung) verewigte sich ein gewisser *Adamus Eckolt*, gelegentlich mit Jahreszahlen (1621 und 1626). Dieser läßt sich in der Erfurter Universitätsmatrikel für das Wintersemester 1627/28 nachweisen.⁴⁴

Zahlreiche weitere Namenseintragungen finden sich in der Handschrift:

- S. 10 NICOLAUS BEYKIRCHEN Hic iacet midens alios sua verbula mit-tens.
- S. 12 IOANNES ERNESTUS MEYER Hic iacet.
- S. 18 IOANNES
- S. 67 NICOLAUS
- S. 78 1548
- S. 110 IOANNES ERNESTUS MAYER ANNO DOMINI 1647 HIC IACET MIDENS
- S. 121 Fridericus Mollers Anno 1600
- S. 137 Anno 1603
- S. 143 1629
- S. 149 1545 1564

Die Handschrift ist ein Cantatorium, d. h. darin sind nur die solistischen Gesänge zur Liturgie aufgenommen. Die Eintragungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert lassen vermuten, daß jüngere Chorales für solistische Aufgaben eingesetzt wurden. Einer von ihnen – Adamus Eckolt – nahm wohl nach seinem Ausscheiden aus dem Solistenamt das Studium an der Erfurter Universität auf. darauf deutet der Eintrag „Adamus Eckolt ist Probatz worden in dem fünfundzwanzigsten Jahr“, der sich auf dem letzten Blatt finden läßt. „Probatz“ meint vielleicht Probatus und könnte sich auf die Aufnahme an der Universität beziehen. Das Cantatorium wurde bei einer solchen Gelegenheit von einem Sänger zum nächsten weiterge-reicht. Anscheinend machten sich die jungen Herren einen Spaß daraus, ihren Namenszug auf irgendeinem Blatt anzubringen. Im Chorgestühl hatten jüngere Chorales ihren Platz auf der linken Seite in der vorderen Reihe. Dies geht aus zwei Eintragungen des 15. und 16. Jahrhunderts im vorderen Deckel des Antiphonale

⁴³Köllner, Eine Mainzer Choralhandschrift, S. 208.

⁴⁴Weissenborn, Acten II, S. 544, Z. 3. Brusniak, Zur Überlieferung, S. 18.

Lit. 6a hervor: *Pro iunioribus canonicis in sinistro latere*. Die zweite Eintragung trägt die Jahreszahl 1584. Ob die vordere Reihe der rechten Seite ebenfalls für Choralschüler vorgesehen war, ist daraus natürlich nicht zu ersehen. Da eine auf einem Chorpult aufgestellte Handschrift aber nur von einer Seite eingesehen werden kann, müßte für die rechte Seite ein anderes Buch vorhanden gewesen sein. Mit Sicherheit könnte man einige Namen der Chorales auch unter den Graffiti des 15., 16. und 17. Jahrhunderts am Erfurter Chorgestühl finden. Bei meinem letzten Besuch war allerdings leider die linke Seite wegen Baumaßnahmen nicht zugänglich.

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts waren Klagen über Mißstände in den Kapiteln laut geworden. 1554 notierte der ehemalige sächsische Kanzler Melchior von Ossa über die Stiftsgeistlichen in Erfurt: „Sie stehen im Chor ohne alle Andacht, reden und plappern miteinander, geben auf keine Lection der Hl. Schrift Achtung: [...] viel Geistliche hätten gesagt: ehe sie sich reformieren ließen, würden sie lutherisch werden.“⁴⁵

Die Eintragungen in der Mainzer Handschrift und die Graffiti am Chorgestühl fallen somit genau in die Zeit, als auch Erfurt „im glauben ganz gespeldet“⁴⁶ war, und fügen sich mit dem Bericht des Melchior von Ossa zu einem recht anschaulichen Bild von den Hergängen bei den Gottesdienstfeiern des Mariendoms.

Bei welcher Gelegenheit die Handschrift von Erfurt nach Mainz gebracht wurde, ist bis jetzt nicht geklärt. Es wäre möglich, daß einer der Chorales in irgendeiner Funktion in Mainz zu Amt und Würden kam, und dabei die Handschrift mitnahm. Dies könnte jedoch erst nach der Mitte des 17. Jahrhunderts geschehen sein, da 1649 noch das Organum *Crucifixum in carne* für das Prozessionale Lit. 11 des Erfurter Domarchivs aus dem Cantatorium kopiert wurde.

Die Notation ist auf fünf roten Notenlinien ausgeführt. Ähnlichkeiten zu den spätesten Nachträgen in Lit. 6a und zu Lit. 6 des Erfurtes Domarchivs sind zu bemerken.

Das Prozessionale Lit. 11 im Erfurter Domarchiv

Das 16. Jahrhundert brachte für Erfurt eine Zeit der Wirren. Im Juni 1521 brach das sogenannte „Pfaffenstürmen“ über die Kanoniker von St. Marien und St. Severi herein. Studenten, Mitglieder der Zünfte und Söhne von Junkern und Bürgern, die ihre Gesichter mit Ruß beschmiert hatten, um nicht erkannt zu werden, hatten sich in Gruppen zusammengerottet und fielen plündernd in den Priesterhäusern ein. Am 5. Mai 1524 wurde vom Rat der Stadt das Lesen von Gottesdiensten untersagt. Erst 1526 konnten wieder Gottesdienste abgehalten werden. Die Reformation begann sich in der Stadt durchzusetzen.⁴⁷ Seit 1530 normalisierte sich

⁴⁵Zitiert nach: Pilvousek, Die Prälaten, S. 20.

⁴⁶Akten und Briefe zur Kirchenpolitik Herzog Georgs von Sachsen, Nr. 1199.

⁴⁷Pilvousek, Die Prälaten, S. 14–21.

das katholische kirchliche Leben in Erfurt. Einen weiteren Einschnitt brachte allerdings der dreißigjährige Krieg. Erst nach dem *Westfälischen Frieden* sollten alte Traditionen wieder aufgenommen werden.

An solche – zum Teil auch schon vor der Reformation aufgegebene – Traditionen knüpfte der Klerus des Severi-Stiftes an, als er 1649 das Prozessionale Lit. 11 des Erfurter Domarchivs anfertigen ließ. Diese Handschrift wurde von mir im *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1988 ausführlich beschrieben.⁴⁸ Die Handschrift trägt auf der Innenseite des Vorderdeckels Eintragungen von Jahreszahlen 1784 85 86 87. Auf fol. I findet sich ein Besitzervermerk *Paul[us] Henric[us] Hennem[berg] Can. S. Severj 1652*. Die Datierung geht aus der auf fol. 124v eingetragenen Jahreszahl 1649 hervor, die in der gleichen Tinte wie die Initialen ausgeführt ist. Soweit sich das an diesen vier Ziffern ablesen läßt, stammen sie auch von der Hand des Hauptschreibers. Das auf fol. 46r bis 47v aufgezeichnete Organum *Crucifixum in carne* ist eine Kopie der Niederschrift im oben beschriebenen Mainzer Cantatorium.

Die erwähnten Jahreszahlen zeugen wahrscheinlich von einer Benützung in dieser späten Zeit. Weder aus den Akten noch aus anderen Handschriften ist eine Änderung der Prozessionen der großen Erfurter Stiftskirchen ersichtlich. Für Mainz läßt sich sogar zeigen (Erfurt gehörte zur Erzdiözese Mainz), daß sich manche Prozessionsformen in den Stiftern bis zur Säkularisation, in den Pfarrkirchen bis ins 19. Jahrhundert hinein verfolgen läßt.⁴⁹

Das Prozessionale Lit. 18 im Erfurter Domarchiv

Das Prozessionale Lit. 18 im Domarchiv zu Erfurt gehörte einst zu den Beständen des Domes und ist mit 1668 datiert (Einband). Die Handschrift ist wegen ihrer ausführlichen Rubriken zu den Prozessionen besonders wichtig. Obwohl sie nur die einstimmige Melodie des *Crucifixum in carne* enthält, wird die mehrstimmige Ausführung erwähnt (S. 388: *Crucifixum figuraliter*).⁵⁰

A.2.2 Vergleichshandschriften

Merseburg, Domarchiv, Hs. 58

Die Handschrift 58 des Merseburger Domarchivs aus dem 13. Jahrhundert war in der Musikwissenschaft meines Wissens bisher nicht bekannt.⁵¹ Es handelt sich um ein Missale mit Neumen, die einen späten St. Galler Typus repräsentieren.

⁴⁸Körndle, Die liturgische Tradition S. 23.

⁴⁹Klein, Die Prozessionsgesänge, S. 44 und S. 50f., Körndle, Die liturgische Tradition, S. 28.

⁵⁰Körndle, Die liturgische Tradition, S. 27 f.

⁵¹Eine genauere Beschreibung muß hier unterbleiben, da ich die Handschrift nur mit äußerster Eile besichtigen konnte. Aus den Photographien, die ich für die vorliegende Arbeit benützte, konnte eine Beschreibung nicht erfolgen. Dennoch gebührt hier der Betreuerin der drei Dombibliotheken (!) in Naumburg, Zeitz und Merseburg, Frau Nagel, ein ganz besonderer Dank.

Der Zeichenvorrat ist begrenzt und enthält außer dem Quilisma keine weiteren Liqueszenzen. Vergleichbare Handschriften befinden sich heute im Niedersächsischen Staatsarchiv in Wolfenbüttel (VII B Hs 172) und im Kestner-Museum in Hannover (Inv. Nr. 3928).⁵² Über die Herkunft der Merseburger Quelle war nichts in Erfahrung zu bringen. Es ist jedoch nicht unwahrscheinlich, daß sie aus Merseburg stammt.

Das Leipziger Thomasgraduale

Das von Peter Wagner im Faksimile herausgegebene Graduale der Thomaskirche in Leipzig⁵³ befindet sich heute unter der Signatur Thom 392 (olim Cod. 371 der Thomaskirche⁵⁴) in der Bibliothek der Karl-Marx-Universität, Leipzig. Es entstand wahrscheinlich zu Anfang des 14. Jahrhunderts. Wagner nahm an, das Thomasgraduale könnte „die für St. Thomas hergestellte Kopie eines Gesangbuches des Domes zu Merseburg, dem das Stift kirchlich unterstand“, sein.⁵⁵ Damit gewinnt ein Vergleich mit der Handschrift Merseburg, Domarchiv, Hs. 58 an zusätzlicher Bedeutung.⁵⁶ Einige der Fragmente im Domarchiv Erfurt lassen sich in der Notation dem Thomasgraduale gegenüberstellen. Für die vorliegende Untersuchung stehen jedoch die Gesänge der österlichen Aspersionsprozession im Vordergrund.

Das Graduale St. Peter perg. 16 in der Badischen Landesbibliothek, Karlsruhe

Die Handschrift St. Peter perg. 16 wurde von Günter Birkner in seiner Dissertation⁵⁷ genauestens untersucht. Lediglich die Datierung muß nach neueren Erkenntnissen an das Ende des 14. Jahrhunderts verschoben werden.⁵⁸ Wahrscheinlich entstand sie zur gleichen Zeit und von der gleichen Hand wie das Antiphonale Erfurt, Domarchiv Lit. 6a. Obwohl das Graduale St. Peter perg. 16 nicht für den Dom bestimmt war, sondern an der Neuwerkskirche in Gebrauch war, ist es für die Untersuchung von eminenter Bedeutung, da es eine Version des zweistimmigen Organum *Crucifixum in carne* enthält.⁵⁹ Außerdem ist unmittelbar vor dem Organum die in Erfurt gebräuchliche einstimmige Version des Verses notiert.

⁵²Eine genaue Beschreibung der darin enthaltenen Neumenschriften findet sich bei: Härting, Der Meßgesang im Braunschweiger Domstift St. Blasii, S. 79-84.

⁵³Wagner, Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig

⁵⁴Wagner, Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig, Bd. 1, S. VIII.

⁵⁵Wagner, Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig, Bd. 1, S. VIII-IX.

⁵⁶Da ein solcher Vergleich nicht der eigentliche Gegenstand dieser Arbeit ist, können hier nur einzelne Gesänge untersucht werden. Eine eingehendere Untersuchung von Merseburg 58 möchte ich mir für einen späteren Zeitpunkt vorbehalten.

⁵⁷Birkner, Pm 16.

⁵⁸Heinzer/Stamm, S. 38.

⁵⁹Birkner, Pm 16, S. 92 f. Brusniak, Zur Überlieferung, S. 11-20.

Die Handschrift Wolfenbüttel, Helmstedt 38

Der Codex Helmstedt 38 in der Wolfenbütteler Herzog-August-Bibliothek wurde in musikwissenschaftlichen Abhandlungen bisher nur von Tadeusz Miazga⁶⁰ erwähnt. Sie entstand vermutlich (Heiligenfeste) im 14. Jahrhundert (vor 1389, da das Fest *Visitatio Mariae* auf fol. 301r nachgetragen ist) in der Diözese Hildesheim. Es finden sich Nachträge des 15. Jahrhunderts (fol. 129–144 ist wahrscheinlich eine später hinzugefügte Lage.). Die gotische Hufnagelschrift ist auf fünf Linien (rote *f*-Linie und gelbe *c*-Linie) ausgeführt. Die Handschrift ist deswegen interessant, da auf fol. 99v vor der Antiphon *Sedit angelus* das Wort „*Organa*“ als Aufführungshinweis angebracht ist.

Weitere Vergleichshandschriften

Folgende zwei Handschriften, die von Günter Birkner beschrieben wurden, entstanden in der Zeit kurz nach 1400 im Neuwerks-Skriptorium in Erfurt⁶¹:

- Karlsruhe, Bad. Landesb., St. Peter perg. 15 und
- Karlsruhe, Bad. Landesb., St. Peter perg. 44.⁶²

Weiter wurden folgende Handschriften (z. T. ohne Noten) im Erfurter Domarchiv benützt:

- Th 4, Expositio psalteri, datiert 1389
- Th 36, Brevier, Dom, 15. Jh.
- Th 38, Brevier, pars aestivalis, St. Severi, 14./15. Jh.
- Th 39, Brevier, Dom, 15. Jh.
- Th 40, Brevier, ca. 1400
- Th 41, Brevier, datiert 1477
- Th 42, Brevier, Dom, datiert 1472
- Th 50, Kalendar/Brevier, St. Lorenz, 15. Jh.
- Th 51, Brevier, St. Lorenz, 15. Jh.
- Lit. 5, Collectar, Dom?, Anfang 15. Jh.
- Lit. 9, Antiphonale, Neuwerkskloster, Ende 16. Jh.

⁶⁰Miazga, Die Gesänge zur Osterprozession, S. 38.

⁶¹Birkner, Pm 16, S. 5–8.

⁶²Heinzer/Stamm, S. XXVI f. passim.

Folgende in auswärtigen Bibliotheken liegende Handschriften wurden für die Untersuchungen konsultiert:

- Bamberg, Staatsb. Lit. 12, Bamberger Dom, 13. Jh.
- Bamberg, Staatsb. Lit. 15, Cist. Kl. Langheim, 1469
- Bamberg, Staatsb. Lit. 16, Cist. Kl. Langheim, 1612
- Bamberg, Staatsb. Lit. 27, Bamberger Dom, 15. Jh.
- Kiedrich, Chorstiftsb., Codex A, Graduale, Mainzer Dom, Ende 15. Jh.⁶³
- Mainz, Stadtb., Hs. II 138, Mainz, Weißfrauen, 15. Jh.
- Mainz, Priesterseminar, Hs 100, Mainzer Dom, Prozessionale, 15./16. Jh.
- Mainz, Priesterseminar, Hs 105, Liebfrauenstift Mainz, Prozessionale, 1773⁶⁴
- Wolfenbüttel, Herz.-August-B., Helmst. 39, Missale, 15. Jh.
- Wolfenbüttel, H.-A.-B., Helmst. 40, Graduale, 14. Jh.
- Wolfenbüttel, H.-A.-B., Helmst. 233, Hildesheim, Benediktiner, Missale, ca., 1500

A.2.3 Das Skriptorium im Erfurter Neuwerkskloster

Eine stattliche Anzahl der Erfurter Handschriften entstand im 14., 15. und 16. Jahrhundert im Kloster der Erfurter Augustiner- Chorfrauen „ad novum opus“ (Neuwerk). Da darunter einige sehr wichtige Codices sind, soll hier etwas näher auf das Skriptorium dieses Klosters eingegangen werden.

Vor 1194 war die St.-Crucis-Kirche in Erfurt selbständige Pfarrkirche gewesen. Dorthin wurde in den beiden Jahren bis 1196 das Kloster der Augustinerinnen, das sich zuvor beim Hospital zum Heiligen Geist (am Krämpfertor) befunden hatte, verlegt. Die wegen Kriegsunruhen zu exponierte Lage machte die Verlegung notwendig. Die neue Klosteranlage neben St. Crucis bekam den Namen *St. Maria ad novum opus*. Mehrere Jahrhunderte überdauerten der Konvent und die Gebäude nahezu unbeschadet. Bis zum Ende des 17. allerdings hatte sich der Zustand von Kirche und Kloster derart verschlechtert, daß zwischen 1710 und 1731 die Klostergebäude, von 1731 bis 1735 die Kirche völlig erneuert werden mußten. 1819 wurde das Kloster aufgehoben, 1881 abgebrochen. Die Kirche blieb erhalten.⁶⁵

⁶³Aengenvoort, Quellen und Studien zur Geschichte des Graduale Monasteriense, S. 104 f. Die Datierung Aengenvoorts ist reichlich zu früh angesetzt.

⁶⁴Zu den Mainzer Handschriften: Klein, Die Prozessionsgesänge, S. 14–17.

⁶⁵Zieschang, Turmgekröntes Erfurt, S. 84 f.

Günter Birkner hat in seiner Dissertation auf das Skriptorium der Augustinerinnen aufmerksam gemacht. Die Handschrift Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, St. Peter perg. 44 bietet hierzu den Anhaltspunkt, da sich auf der Innenseite des hinteren Einbanddeckels Eintragungen finden, in denen das *claustrum novi operis* erwähnt wird. Auf fol. 68r ist eine *cantrix* rubriziert, auf fol. 8r findet sich das Profeßgebet einer Schwester Wunnaborgis.⁶⁶ Darin gelobt sie auch „obedientiam in cristo domino theoderico“. Birkner identifizierte diesen „theodericus“ mit einem Theodericus Bock, sacerdos, der in den zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts mehrfach in den Urkunden des Klosters erscheint.⁶⁷ Heinzer und Stamm datierten die Handschrift deswegen in die erste Hälfte dieses Jahrhunderts.⁶⁸ Da sich jedoch auf fol. 190v die Hand von St. Peter perg. 16 nachweisen läßt⁶⁹, müssen die beiden Handschriften in einem engeren zeitlichen Abstand entstanden sein.

Die bisherige Datierung orientierte sich hauptsächlich an dem genannten „theodericus“. Bei diesem kann es sich nur um einen Vorgesetzten des Neuwerksklosters handeln. Das Neuwerkskloster unterstand dem Marienstift. Der zuständige Archidiakon war der Propst, der jedoch die Aufgabe in der Regel nicht selbst wahrnahm, sondern einem Official übertrug.⁷⁰ Für die Erfurter Pfarrer war der Official von St. Marien ihr *Superior immediatus et ordinarius*.⁷¹ In der Geschichte des Marienstiftes ist von 1117 bis 1555 kein Propst mit Vornamen Theodor nachzuweisen, jedoch ein Official *Theodor Holzhausen*, der dieses Amt noch unter dem Propst Heinrich von Gerbstedt (1422–1451) innehatte. Wegen Streitigkeiten um die Besetzung der Propstei trat 1420 eine Vakanz von zwei Jahren ein, in denen der Official allein für das Archidiakonatsamt verantwortlich war.⁷² Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei dem erwähnten „theodericus“ um den Official Theodor Holzhausen. Damit dürfte ein neuer Aspekt in die Frage der Datierung kommen. Es ist somit nicht mehr unwahrscheinlich, daß St. Peter perg. 44 sogar nach St. Peter perg. 16 entstand.

St. Peter perg. 44 ist jedoch nicht die älteste erhaltene Handschrift des Skriptoriums. Durch Untersuchungen zu Format, Ausstattung und Repertoire konnte Birkner auch die Handschriften St. Peter perg. 15 und 16 als zur Schreibschule gehörend einordnen.⁷³ Die ältere der beiden, St. Peter perg. 16 war wie auch St. Peter perg. 44 in der Klosterkirche selbst in Gebrauch, St. Peter perg. 15 ist vom Inhalt her kaum einer bestimmten Kirche zuzuordnen, mit Sicherheit jedoch nicht dem Neuwerk.⁷⁴

⁶⁶Birkner, Pm 16, S. 6 und S. 12.

⁶⁷Birkner, Pm 16, S. 14.

⁶⁸Heinzer/Stamm, S. 104.

⁶⁹Heinzer/Stamm, S. 104.

⁷⁰Pilvousek, Die Prälaten, S. 1 und S. 76.

⁷¹Sonntag, Das Kollegiatstift, S. 23.

⁷²Pilvousek, Die Prälaten, S. 90–92.

⁷³Birkner, Pm 16, S. 15–18.

⁷⁴Birkner, Pm 16, S. 17.

Diese drei Handschriften weisen außer dem annähernd gleichen Format mehrere Merkmale auf, die charakteristisch für das Skriptorium sind:

- Die Notensysteme enthalten einheitlich eine rote *f*- und eine gelbe *c*-Linie und die dazugehörigen Schlüsselbuchstaben.
- Der *f*-Schlüssel ist in den früheren Handschriften meist nur als Häkchen ausgeführt.
- Die Textura ist jeweils nahezu identisch.
- Die kleineren Initialen sind sehr ähnlich.
- Die großen Initialen sind in einigen Handschriften von der gleichen Art: Feu-ronnée-Ornamente, Buchstabenkörper in Rot und Blau, gelegentlich grün.
- Das Repertoire der Notenzeichen ist in allen Handschriften weitestgehend gleich.

Es läßt sich lediglich eine Entwicklung in der Qualität der Ausführung erkennen. Die älteren Handschriften sind relativ sorgfältig geschrieben, später werden die Formen der Zeichen etwas dicker und weniger genau.

Folgende für die vorliegende Untersuchung relevante Handschriften sind im Skriptorium der Augustinerinnen entstanden (in der Reihenfolge der Datierung):

- Erfurt, Domarchiv Lit. 6a, ca. 1390
- Karlsruhe, St. Peter perg. 16, ca. 1390, etwas später als Lit.6a
- Karlsruhe, St. Peter perg. 15, nach 1400
- Karlsruhe, St. Peter perg. 44, nach 1400
- Kiedrich, Codex B, zweites Viertel 15. Jh.
- ?Kiedrich, Codex A, Ende 15. Jh.
- Erfurt, Domarchiv Lit. 9, Ende 16. Jh.

Die Kiedricher Codex A ist zwar eindeutig für Mainz bestimmt gewesen, doch die stilistischen Gemeinsamkeiten mit den Neuwerkshandschriften – Johannes Aengenvoort konstatierte 1955 bereits eine Ähnlichkeit zur Notation des Kiedricher Codex B⁷⁵ – lassen an eine Erfurter Auftragsarbeit für Mainz denken. Dafür spricht außerdem, daß der Vers *Crucifixum in carne* ebenso wie in Kiedrich B und im Mainzer Cantatorium weder auf *f* noch auf *g*, sondern auf *c* notiert ist. Diese Eigenart ist mir außerhalb Erfurts bisher nirgends begegnet.

Die letzte Handschrift aus dem Skriptorium, die erhalten geblieben ist, ist das auf Papier geschriebene Antiphonale Erfurt, Domarchiv Lit. 9. Es war in der

⁷⁵Aengenvoort, Quellen und Studien zur Geschichte des Graduale Monasteriense, S. 106.

St.-Crucis-Kirche in Gebrauch. Die Tradition der Schreibschule ist ohne Zweifel zu erkennen. Immer noch sind die *f*- und die *c*-Linie rot bzw. gelb gefärbt. Die Ausführung jedoch ist erbärmlich. Die Schreibqualität ist so gering, daß man den Eindruck gewinnt, für diese Handschrift sei noch ein letztes Mal auf die alten Traditionen zurückgegriffen und ein älteres Manuskript abgemalt worden. Eine Ursache für den Niedergang dürften die Unruhen im 16. Jahrhundert gewesen sein, 1525 wurden Gotteshaus und Kloster während der Bauernaufstände gründlich geplündert.⁷⁶ Sollten in der Zeit noch weitere Handschriften in dem Skriptorium entstanden sein, so können sie nur noch für den Eigenbedarf gedacht gewesen sein.

In dem Verfall der einstigen Qualitäten des Augustinerinnen-Skriptoriums darf man auch den Grund sehen, warum die liturgischen Bücher des Domes seit dem Ende des 15. Jahrhunderts in einer anderen Werkstatt in Auftrag gegeben wurden. Es bleibt allerdings ungeklärt, um welche Werkstatt es sich gehandelt hat.

Die Handschriften St. Peter perg. 15, 16 und 44 (außerdem mindestens 17 weitere) wurden 1781 von dem Abt des Klosters St. Peter im Schwarzwald Philipp Jakob Steyrer gekauft. Es ist bis heute nicht ganz geklärt, bei welcher Gelegenheit Steyrer eine solch große Anzahl von Pergamentcodices erwerben konnte.⁷⁷ Der Kiedricher Codex B enthält auf fol. 243v mehrere Sterbeeintragen, darunter folgende:

„d.17.Junii obiit D. Decanus Schott“⁷⁸

In den Akten des Erfurter Domarchivs⁷⁹ findet sich ein Carl Edmund Schott, der 1762 Scholaster, 1776 Dekan wurde. Er starb am 16. (!) Juni 1780. Nach den erhaltenen Unterlagen war dieser Dekan Schott ein sehr wohlhabender Mann gewesen. Außer einer riesigen Anzahl von Wertgegenständen (die Liste umfaßt mehrere Seiten) besaß er eine eminente Bibliothek. Leider sind in der Aufzählung liturgische Handschriften nicht gesondert notiert. Dennoch halte ich es für wahrscheinlich, daß Schott mit den Handschriften zu tun hatte. Die Tatsache, daß über 20 Erfurter Codices in den Jahren 1780/81 nach St. Peter im Schwarzwald kamen, spricht dafür, daß sie bereits vorher zusammen gewesen waren. Dann waren sie zu der Zeit auch nicht mehr an ihren ursprünglichen Bestimmungsstätten in Gebrauch (Dom, Neuwerk, St. Martini). In den Erfurter Akten nach dem Sammler dieser Handschriften zu suchen, hieße bei der Fülle des Quellenbestandes eine Nadel im Heuhaufen suchen. Solange diese nicht gefunden ist, muß ungeklärt bleiben, warum diese Handschriften in den Jahren 1780/81 Erfurt verlassen mußten. Der Kiedricher Codex B blieb aber noch bis 1868 in Erfurt und wurde erst damals durch den Pfarrer der Marienkirche nach Kiedrich „leihweise überlassen“. Da die Handschrift sich bis heute in Kiedrich befindet, ist anzunehmen, daß die hinterlegte Cautionssumme von 115 Talern nur, um den Schein zu wahren, in den

⁷⁶Zieschang, Turmgekröntes Erfurt, S. 84.

⁷⁷Birkner Pm 16, S. 18. Heinzer/Stamm, S. XXVI-XXVIII.

⁷⁸Birkner, Pm 16, S. 9.

⁷⁹Mariienstift V d 1-6.

Schriftwechseln erscheint, in Wirklichkeit aber der Kaufpreis war.⁸⁰ Das Geld floß wohl in die Privatschatulle des Erfurter Geistlichen. Es hätte demnach nicht viel gefehlt, daß noch weitere Handschriften, die heute im Domarchiv Erfurt liegen, jetzt die Chorstiftsbibliothek Kiedrich zierten. Mit Sicherheit wäre die Wissenschaft so wesentlich früher auf die Aufzeichnungen des Organum „Crucifixum in carne“ aufmerksam geworden.

⁸⁰Toussaint, Neue Quellen zur Geschichte des Chorstifts Kiedrich, S. 258–262.

Anhang B

Das mehrstimmige „Crucifixum in carne“ vom 13. bis zum 16. Jahrhundert in Europa in ausgewählten Beispielen

B.1 England

Mit der neumierten Aufzeichnung einer organalen Zusatzstimme zu *Crucifixum in carne* in der Handschrift Cambridge, Corpus Christi College 473, fol. 179v ist für England die früheste mehrstimmige Bearbeitung des zur Antiphon *Sedit angelus* gehörenden Verses überhaupt dokumentiert. Eine Rekonstruktion der adiastematischen Neumen ist nicht möglich. Dennoch können die Zeichen einer in Quadratnotation fixierten späteren Überlieferung der Ausgangsstimme¹ zugeordnet werden. Um eine klangliche Vorstellung zu erhalten, müßte der Anfangston der Vox organalis definiert werden. Hierfür bieten sich primär *g* (Einklang) oder *d'* (Quinte) an. Damit erhält man im einen Fall eine Art heterophon umspielter Einklangsparellen, von denen sich gelegentlich Gegenbewegungen abheben. Setzt man die Oberstimme auf die Ebene der Quinte, ist ein Gerüst aus Quintenparallelen erkennbar (Abb. 1).

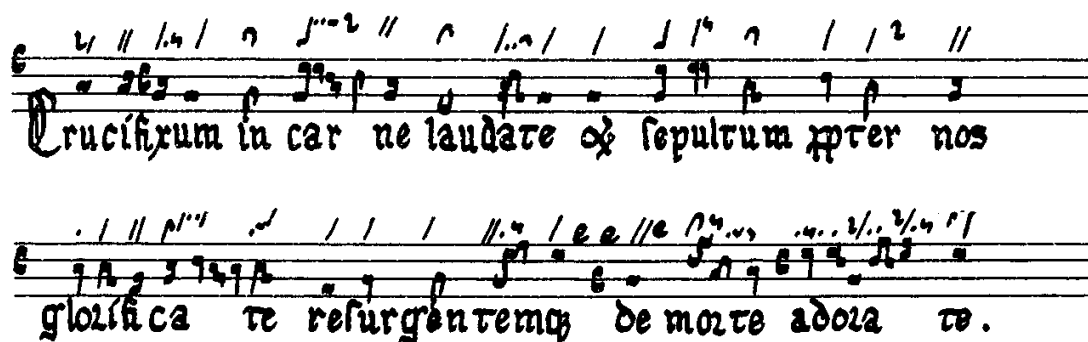


Abb. 1

¹Frere, Antiphonale Sarisburiense, S. 243.

In den sogenannten Worcester-Fragmenten² (Worcester, Chapter Library, Additional 68) findet sich als Nummer 96 das Fragment einer Motette, deren eine Stimme folgendem Text trägt:

„*Crucifixum dominum*
in carne quam de virgine
 sine virili semine
 suscepit nos in deitate
 mares atque feminae
 jubileo carmine
laudate,
Et sepultum propter nos
 ut olim in figura
 de prora peritura
 Jonas est eiectus
 et ceti ventre vectus
 sub triduo
 se denuo
 reiectus
Jesum glorificate.”

Hughes und Dittmer³ nahmen wohl zurecht an, es handele sich hier um das Triplum einer dreistimmigen Motette. Unter diesem Triplum ist nur noch der untextierte Pes aufgezeichnet, das Duplum fehlt. Da die beiden erhaltenen Stimmen auf einer Verso-Seite notiert sind, müßte sich das Duplum auf der ursprünglich gegenüberstehenden recto-Seite des nächsten Blattes befunden haben, das heute verschollen ist. Aus den Hauptzusammenklängen, die sich bei der Spartierung der beiden Stimmen aufzeigen lassen, wird deutlich, daß in jedem Fall eine weitere Stimme am klanglichen Geschehen beteiligt sein muß. Es ist wohl nicht schwer sich vorzustellen, daß zu den Klangfortschreitungen in Oktaven Quinten zu ergänzen wären und entsprechend dazu den Fortschreitungen in Quinten Oktaven hinzuzufügen (Abb. 2).

Der Text ist unzweifelhaft eine Tropierung des Verses *Crucifixum in carne*. Dabei wurde zwischen die Hauptbestandteile der beiden ersten ursprünglichen Textzeilen eine ergänzende Dichtung in Versen eingeschoben. Das Neue wird durch das Alte rahmend umklammert. Bei diesem Verfahren war es aber offenbar nicht möglich, die Reimworte auf die ursprüngliche Textsubstanz zu beziehen. Bedeutsam ist immerhin, daß das *Crucifixum in carne* seinerseits ja bereits ein

²Büttner, Klang und Konstruktion, S. 196, Fußn. S Dom Anselm Hughes, Worcester Medieval Harmony of the Thirteenth & Fourteenth Centuries, Burnham 1928, R Hildesheim, New York 1971, S. 90 und S. 144; The Worcester Fragments, A Catalogue Raisonné and Transcription by Luther A. Dittmer, American Institute of Musicology 1957, S. 53, 174 und 175. Die Nummerierung folgt Dittmer, bei Hughes trägt das Stück die Nummer 38.

³Hughes, S. 90; Dittmer, S. 174 f

Quoniam fixum dominum in carne quam de virgine
sine virili semine suscepit non indecitate mares atque
semine iubilato carmine laudate. Et sepultum propter uos ut olim
in figura de prora peritura Iona est electus ceteri uentre uentus sub triduo
sed denuo reiectus Ihesum gloria glorifica te.

Abb. 2

Tropus ist, der hier nochmals einer Erweiterung unterzogen wurde. Man kann also geradezu von einer Tropierung zweiten Grades sprechen, wie sie im England des 13. und 14. Jahrhunderts recht häufig anzutreffen ist. Auf solche Phänomene ist zuletzt 1988 Bernhold Schmid eingegangen. Seine Erörterungen treffen genauso auf die *Crucifixum*-Motette zu. Auch hier ist nämlich festzustellen, daß „bei Motetten [...] der Zusammenhang zwischen der zugrundeliegenden Melodie (dem Tenor) und der oder den textierten Oberstimmen zunächst mit Hilfe der Sprache hergestellt“ wird, wobei „die Worte und Silben des Tenors in den Oberstimmen im neuen Zusammenhang wiederkehren.“⁴ Interessanterweise steht das originale Textwort „dominum“ vor dem „in carne“ und ersetzt dieses nicht, wie es in den einstimmigen Überlieferungen gelegentlich zu beobachten gewesen war.

Der Pes ist untextiert, aber unschwer ist zu erkennen, daß er aus der einstimmigen Melodie des *Crucifixum in carne* gewonnen ist. Im folgenden Notenbeispiel ist der Tenor der Motette in Worcester unter die einstimmige Version des Verses gestellt, wie sie sich im Antiphonale Sarisburiense⁵ findet (Abb. 3):



Abb. 3

Auch hier ist also mit dem Tenor das ganze Stück eine Quinte nach unten versetzt worden. Der Autor der Motette scheint außerdem ein Interesse daran gehabt zu haben, eine tonale Geschlossenheit zu erzielen, da er Beginn und Ende auf *d* setzt. Am Anfang ist jedenfalls dem eigentlich ersten Ton *c* dieses *d* vorangestellt. Aber noch andere Kriterien lassen erkennen, daß die Umarbeitung der Choral-Melodie zum Motetten-Pes mit der nämlichen Intention erfolgte. Der Ton *d* wird mit deutlicher Gewichtung eingesetzt. Seine Funktion als Finalis schließlich ergibt sich noch aus den quasi einkreisenden Tönen *e* und *c* (Subtonium). Freilich hängt diese Gesamt-*d*-Tonalität noch davon ab, daß tatsächlich ein dritter Teil nicht vorhanden war. Für die Vollständigkeit hinsichtlich des Umfanges spricht

⁴Schmid, *Der Gloriatropus Spiritus et alme*, S. 159–161. Früher bereits: Sanders, *The Medieval Motet*, S. 510 f.

⁵Frere, *Antiphonale Sarisburiense*, S. 243.

aber sowohl das Layout auf der erhaltenen Seite, wie auch die vorzüglich breit geschriebene Schlußnote des Pes.

Die Rhythmisierung der erhaltenen Oberstimme ergibt sich erst bei einer eingehenderen Untersuchung. Zweifelsfrei handelt es sich um einen mensural geschriebenen dritten Modus, wobei zu klären bleibt, ob der Wert der Longa drei- oder nur zweizeitig anzusetzen ist. Daraus resultiert dann die Dauer der zwischen den Longen stehenden Breven. Alle Indizien sprechen für eine zweizeitige Rhythmisierung:

- häufige Verwendung der c.o.p-Ligatur oder Plica auf der ersten Brevis zwischen zwei Longen.
- Zwischen Longaeinheiten finden sich Gruppen von mehrfach vier oder sechs Breven, die nur bei zweizeitiger Rhythmisierung mit dem Pes koordiniert werden können.

Über die liturgische Verwendung der Motette *Crucifixum in carne* lassen sich wegen des Verlustes der in der Handschrift benachbarten Stücke nur wenig Angaben machen. Nach dem Sarum Ritus wurde *Sedit angelus* vom Ostertag an jeden Tag der folgenden Woche bis zum Samstag jeweils nach der Vesper bei der Prozession zur Taufe gesungen.⁶ Es ist durchaus denkbar, daß die Motette den einstimmigen Vers *Crucifixum in carne* – allerdings nicht an jedem der dafür in Frage kommenden Tage – ersetzt haben könnte.

B.2 Italien

Eine – möglicherweise besondere – Tradition des *Crucifixum in carne* scheint es in Italien gegeben zu haben. Darauf deuten mehrere Handschriften, die hierzu mehrstimmige Sätze überliefern. Da drei von diesen Sätzen in Manuskripten des 15. Jahrhunderts aus Florenz erscheinen⁷, soll hier noch auf diese Tradition eingegangen werden. Offenbar fanden die Stücke in der Liturgie des Florentiner Domes Santa Maria dei Fiori Verwendung.⁸ Zwei der *Crucifixum*-Kompositionen werden von der Forschung Antonius Janue zugeschrieben.⁹ Bei beiden läßt sich erstaunlicherweise keinerlei Verbindung zu der einstimmig überlieferten Melodie des *Crucifixum in carne* nachweisen. Es handelt sich um schlichte Fauxbourdon-Sätze (Abb. 4).

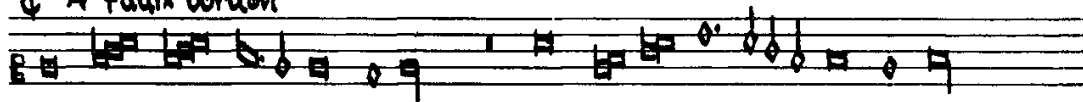
⁶Frere, Antiphonale Sarisburiense, S. 242: „Ad processionem in eundo ad fontes dicatur cotidie usque ad sabbatum. A. *Sedit angelus*.“

⁷Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS. Magl. XIX 112 bis, fol. 49r und fol. 51v; RISM B IV⁵, S. 157 f. Außerdem: Firenze, Opera di S. Maria del Fiore, Archivio Musicale, Parte V. MS. 21, S. 19; RISM B IV⁵, S. 137.

⁸Ebenda.

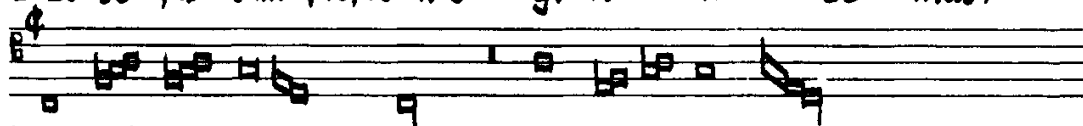
⁹Antonius Janue, Opera omnia, S. ...

♩ A faux bordon

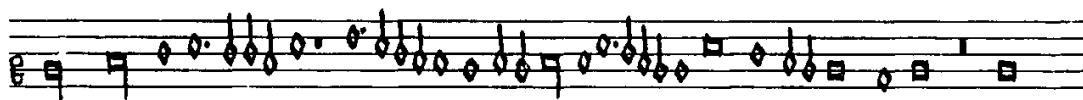


1. Cruci fi xum in carne lau de mus.

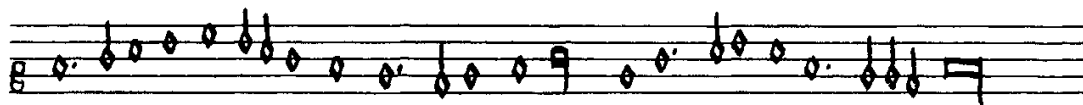
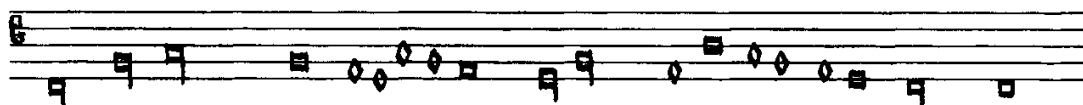
2. Et se pul tum propter nos glo ri fi ce mus.



Tenor A faux bordon



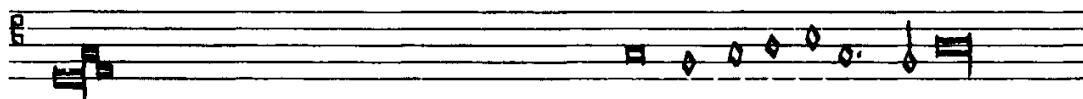
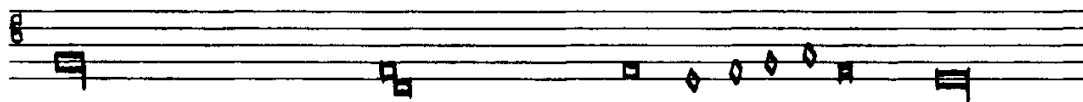
3. Resur gen tem de mor te, ve



ni

te ado

re mus.

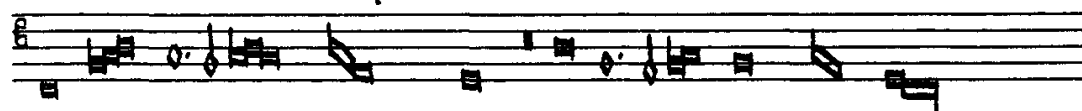


A faux bordon

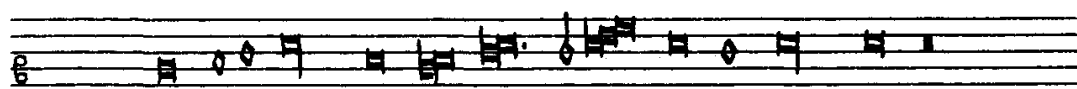


1. Cruci fi xum in car ne lau de mus.

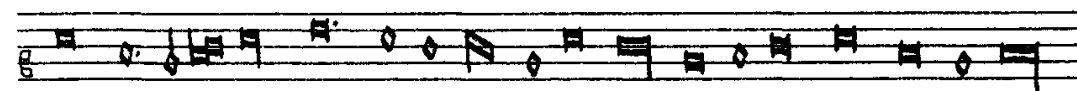
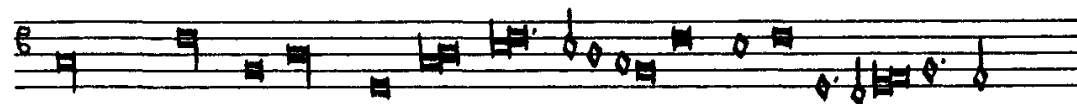
3. Resur gen tem de mor te veni te a do re mus.



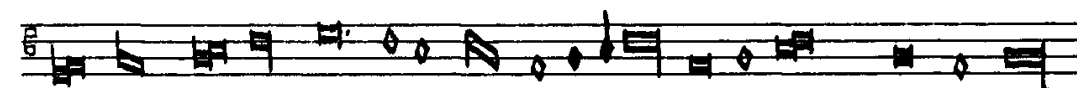
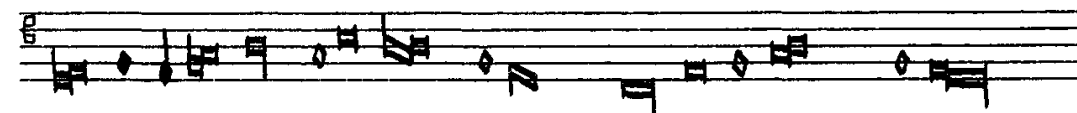
Tenor primi cantus a faux bordon



Et se pul tum



pro pter nos glo ri fi ce mus.



Ihr Text aber stimmt überein mit einstimmigen *Crucifixus* (das Schluß-*s* ist wahrscheinlich ein Schreibfehler), das sich in einer Aufzeichnung des 12. Jahrhunderts aus Benevent findet (Benvent, Biblioteca capitolare, MS. V, 21, fol. 136; Siehe 1.2 auf Seite 23). Auch diese einstimmige Melodie hat wenig mit der sonst üblichen Version zu tun. Es liegt also nahe, auf eine Sondertradition zu schließen, die diese Fassung hinsichtlich Text und Melodie betrifft.

Die liturgische Einordnung in die Gottesdienste in Florenz geht aus zwei verschiedenen Dokumenten hervor, die Frank D'Accone 1971 veröffentlichte. Im ersten Fall handelt es sich um ein Dekret vom 17. April 1471, in dem unter anderem Gottesdienste aufgeführt werden, bei denen die Kapelle im Baptisterium San Giovanni zu singen hatte:¹⁰

„Et siano tutti tenuti et obligati cantare nella detta chiesa et oratorio di San Giovanni nelli infrascritti dì et hore, cioè

Tutti le feste comandate dalla Santa chiesa siano obligati cantare le messe figurate. Et cantare la messa et el Vespro figurato tutte le feste di casa, quale sono queste cioè

La vigilia del Perdono di San Giovanni, al vespro

El dì del Perdono, messa et vespro

Mercoledì, Giovedì et Venerdì Santo, cantare el mattutino et li improperii et altre cose ordinarie, se non tutti parte a dichiarazione del maestro di capella

Et tre giorni di Pasqua di Resurrectione, cantare al vespro Crucifixum in carne“

Demnach mußte also das *Crucifixum in carne* an den drei Ostertagen (Sonntag, Montag und Dienstag) von der Kapelle mehrstimmig gesungen werden. Auch das zweite Dokument belegt diese Tradition:¹¹

„Pasqua di Resurrezione, in Santa Maria del Fiore la mattina alla messa e il giorno al vespro; e dopo il vespro al Crucifixum in carne nella processione per detta chiesa; e parte de'cantori in San Giovanni al medesimo Crucifixum.

Lunedì festa di Pasqua, la mattina alla messa in San Giovanni; il giorno al Martedì; vespro in Duomo; al Crucifixum come sopra, così in Duomo come in San Giovanni.“

In diesem Fall sang die Kapelle im Dom und nur ein Teil der Sänger in San Giovanni. Die liturgische Einordnung des *Crucifixum in carne* erfolgte auch hier im Prinzip wie in Paris am Ostersonntag bei der Prozession nach der Vesper. Eine

¹⁰D'Accone, *Musical Chapels*, S. 26 und 44.

¹¹D'Accone, *Musical Chapels*, S. 34 und 48.

weitere interessante Beobachtung muß hier noch mitgeteilt werden. *Crucifixum in carne* ist in diesen Dokumenten aus Florenz das einzige Stück, das namentlich erwähnt wird.

Der Text dieser dreistimmigen Sätze ist in mehreren Strophen angelegt. Davon benützen die ersten drei (!) die entsprechenden Teile des Verses *Crucifixum in carne*. Ab Vers 4 sind noch andere Texte eingearbeitet wie z. B. das Oster-Graduale *Haec dies*:

1. Crucifixum in carne laudemus.
2. Et sepultum propter nos glorificemus.
3. Resurgentem de morte venite adoremus.
4. Hec est dies quam fecit dominus.
5. Exultemus et letemur in ea.
6. – 14. etc.

Die beiden Stücke sind einander auffallend ähnlich. Sie bestehen jeweils aus zwei Teilen, die man mit A und B bezeichnen könnte. Die A-Teile sind „A faulx bordon“ angelegt, weswegen kein Tenor aufgezeichnet ist. Die B-Teile sind komponiert, die drei Stimmen ([Superius], Tenor, Contratenor) sind jedoch weitestgehend in parallelen Terz-Sext-Klängen geführt. Eine präexistente Melodie, die als Cantus firmus verwendet wurde, ist bisher nicht nachzuweisen. Es liegt dennoch nahe anzunehmen, daß ein solcher Cantus firmus vorliegt, da der Superius in beiden Kompositionen über weite Strecken gleichartig ist. Charakteristisch ist die mehrfach wiederkehrende aufsteigende Quarte *c-d-e-f*.

Noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts scheint diese Tradition existiert zu haben, denn unter den „laudi spirituali“, die Serafino Razzi im Jahr 1563 in Venedig herausbrachte, findet sich auch ein dreistimmiges *Crucifixum in carne* (siehe 1.2 auf Seite 23. Aus der detaillierten Überschrift ist Bestimmung für Florenz zu entnehmen (Abb. 5).

Der Text entspricht weitgehend dem der Janue-Kompositionen.

2. Et sepultum propter nos glorificemus, halleluia.
3. Resurgentem de morte, venite adoremus, halleluia.
4. Haec dies in qua Christus gloriosus resurrexit, halleluia.

Auch dieser Satz kennt keine Verbindung über einen Cantus firmus zu der einstimmigen Choral-Melodie des Verses *Crucifixum in carne*, ist aber auch nicht verwandt mit den anderen mehrstimmigen Sätzen aus Florenz.



Abb. 5

Neben diesen mit einer Florentiner Tradition verbundenen Stücken weist noch die Handschrift Aosta, Seminario Maggiore MS. 15 ein zweistimmiges *Crucifixum in carne* auf.¹² Eine Einordnung der Komposition ist derzeit noch nicht möglich.

B.3 Deutschland

Es ist ein erstaunliches Phänomen, daß die Mehrstimmigkeit im mittelalterlichen Deutschland doch mehrere Generationen – in manchen Gegenden gar Jahrhunderte – hinter den jeweils „führenden“ Zentren in Frankreich und Italien herlief. Neben den Dokumenten dieser eigenartigen Entwicklung, die in dieser Studie bereits behandelt wurden, stellt die Handschrift 322/1994 der Stadtbibliothek Trier sicher eines der bemerkenswertesten Zeugnisse dar.¹³ Der Codex gehörte einst den Augustiner-Chorherren von Eberhardsklausen bei Trier und ist wohl auch

¹²De Van, A Recently Discovered Source, S. 32 und 49. RISM B IV⁵, S. 11.

¹³Ewerhart, Die Handschrift 322/1994.

daselbst im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts entstanden.¹⁴ Er enthält eine Reihe von mehrstimmigen Stücken, darunter einige kuriose Motetten, deren zwei bzw. drei Stimmen mehrsprachig textiert sind. Neben die lateinische tritt hier in zwei Fällen die deutsche Sprache, und zwar in der Unterstimme. Der erste Teil verwendet in der Oberstimme den Text *Cum rex glorie*, in der Mittelstimme *Crucifixum* und in der Unterstimme *Also heylich ist der Tag*. Bei letzterem handelt es sich um die Eindeutschung des Prozessionshymnus *Salve festa dies*. Das *Crucifixum* erscheint auch hier in einer tropierten Form:

„Crucifixum jhesum xpistum in carne laudate universi populi
et sepultum ipsum propter vos glorificate
resurgensque a morte tuis ab salutem hominum tercia die
angelico carmine gloria in excelsis deo adore.“

Die für die Aufzeichnung des Stückes benützte Notation ist die des vermutlich aus Böhmen kommenden „Cantus fractus“, bei dem Zeichen der Choralschrift (vor allem Punctum und Virga, aber auch Gruppenzeichen) mit Mensuralismen durchsetzt werden. Dadurch wird Rhythmus fixierbar, jedoch nicht immer eindeutig. Meist kann man aber das Gemeinte erkennen (Abb. 6).

Die eigenartige, weitgehend in Quint- und Oktavparallelen ablaufende Motette wurde von Rudolf Ewerhart genauestens¹⁵ analysiert und musikalisch beschrieben. Außerdem konnte er eine genaue liturgische Einordnung in die Prozession vor der Messe am Ostertag anhand zweier Ordinarien des 15. Jahrhunderts (Trier, Stadtbibliothek Cod. 1687/334 und Cod. 1689/332) eruieren.¹⁶

¹⁴Ewerhart, Die Handschrift 322/1994, S. 17–19.

¹⁵Es muß darauf hingewiesen werden, daß die Übertragung Ewerhardts nur mit zahlreichen „stillschweigenden“ Korrekturen und Schlüsselversetzungen funktioniert. Außerdem ignoriert Ewerhardt eine nach der obersten Stimme notierte weitere Stimme. Zweifel an der „Mehrstimmigkeit“ der Stücke sind also angebracht.

¹⁶Ewerhart, Die Handschrift 322/1994, S. 24–39.

System 1:
 O Rex glorie cristus infernum .
 O cruci fi xum ihesum xristum in carne laudate uni versi populi .
 Al so heylisch ist der dag das ny .

System 2:
 de bellaturus in tra ret .
 et se pul tum ipsum propter vos glou ficate Resur .
 mant myt lob e erful len nichten mach wan der .

System 3:
 et co rus an ge li cus ante fa ciem e ius por taß
 genß que a mor te tuß ob sa lute m ho mi num ter cia die .
 em ge gotß son der dy hel le zu brach

The image shows a musical score for three staves. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The notes are written in a style that suggests a historical or liturgical context. The lyrics are written in Latin and are aligned with the notes on each staff.

princi pum tolli pre ci peret

an ge li co car mi ne glo ri a in ex cel sis de o ado ra te.

un de den leydighen tufel dar yn bant

Abb. 6

Abkürzungsverzeichnis

A Antiphona

Abb. Abbildung

AcM Acta Musicologica

AfMf Archiv für Musikforschung

AfMw Archiv für Musikwissenschaft

AIM American Institute of Musicology

All. Alleluia

Anm. Anmerkung

Ant. Antiphon

Art. Artikel

B.R. Bibliothèque Royale

Bd. Band

Brüssel A Brüssel, B.R., ms 1799

Brüssel B Brüssel, B.R., ms 4334

BzMw Beiträge zur Musikwissenschaft

CAO Corpus Antiphonarium Officii

CMM Corpus Mensurabilis Musicae

CSM Corpus Scripturorum de Musica

DA Domarchiv

F Florenz, Biblioteca Mediceo Laurenziana, Pluteo 29,1

f. Folio

fol. Folio

Fragm. Fragment

FS Festschrift

Fußn. Fußnote

IMM Institut of Medieval Music

JAMS Journal of the American Musicological Society

K Karlsruhe

KGB Kongreßbericht

KmJb Kirchenmusikalisches Jahrbuch

LJb Liturgisches Jahrbuch

RIM Rivista Musicale Italiana

LR Ludwig, Repertorium

LThK Lexikon für Theologie und Kirche

M Mess-Organum

maschr. maschinenschriftlich

MD Musica Disciplina

MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart

ML Music and Letters

MQ Musical Quarterly

MS., Ms., ms manuscriptum

MSD Musicological Studies and Documents

MVM Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte

Mz Mainz

NF Neue Folge

O Offiziums-Organum

o. S. ohne Signatur

PalMus Paléographie Musicale

PäM Publikationen älterer Musikdenkmäler

PBN Paris, Bibliothèque Nationale

R Responsorium

RISM Répertoire International des Sources Musicales

RR Responsorien

Sp. Spalte

St. V St. Victor

UB Universitätsbibliothek

V Vers(us)

VV Verse

W₁ Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Helmstad. 628

W₂ Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Helmstad. 1099

Wh. Wiederholung

Literaturverzeichnis

AD ORGANUM FACIENDUM Lehrschriften

der Mehrstimmigkeit in Nachguidonischer Zeit (= Neue Studien zur Musikwissenschaft Bd. III), Mainz 1970.

Adlung, Jacob, Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit, Erfurt 1758, Faksimile-Nachdruck hg. v. Hans Joachim Moser, Kassel etc. 1953.

Aengenvoort, Johannes, Quellen und Studien zur Geschichte des Graduale Monasteriense (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 9), Regensburg 1955.

Agustoni, Luigi, Gregorianischer Choral, in: Musik im Gottesdienst, hg. v. Hans Musch, Bd. 1, S. 219–221.

Akten und Briefe zur Kirchenpolitik Herzog Georgs von Sachsen, hg. v. F. Geß, Bd. II, Berlin 1917.

Ameri Practica Artis Musice, edidit Cesarino Ruini (= CSM 25), AIM 1977.

Anderson, Gordon, A., Magister Lambertus and Nine Rhythmic Modes, in: AcM 45, 1973, S. 57–73.

Antiphonale Sarisburiense. A Reproduction in Facsimile from Early Manuscripts with a Dissertation and Analytical Index. By Walter Howard Frere, London 1901–1924, Reprint Farnborough 1966.

Arlt, Wulf und Haas, Max, Pariser modale Mehrstimmigkeit in einem Fragment der Basler Universitätsbibliothek, in: Forum Musicologicum I, Bern 1975, S. 223–272.

Arlt, Wulf, 6 Punkte zur ‚Crucifixum‘-Diskussion, in: KGB Berlin 1974, S. 80–82.

Arlt, Wulf, Die mehrstimmigen Sätze der Handschrift Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 19421 (Mad), insbesondere das ‚Crucifixum in carne‘ in: KGB Berlin 1974, S. 25–47.

Arlt, Wulf, Peripherie und Zentrum. Vier Studien zur ein- und mehrstimmigen Musik des hohen Mittelalters. Erste Folge, in: Forum Musicologicum I, Bern 1975, S. 169–222.

Aurelianus Reomensis Musica Disciplina, edidit Lawrence Gushee (= CSM 21) AIM 1975.

Bailey, Terence William, *The Ceremonies and Chants of the Western Church: with special Attention to the Practice of the Cathedral Church of Salisbury*, Diss. Washington 1968.

Bailey, Terence, *The Processions of Sarum and the Western Church*, Toronto 1971.

Ballke, Jürgen, *Untersuchungen zum 6. Buch des *speculum musicae* des Jacobus von Lüttich unter besonderer Berücksichtigung der Tetrachord- und Moduslehre* (= Europäische Hochschulschriften 36/3), Frankfurt/M. und Bern 1982.

Baltzer, Rebecca A., *How Long Was Notre-Dame Organum Performed?*, in: *Beyond the Moon: Festschrift Luther Dittmer*, hg. von Bryan Gillingham und Paul Merkley (= Wissenschaftliche Abhandlungen LIII), Ottawa 1990, S. 118–143.

Baltzer, Rebecca A., *Performance Practice, the Notre-Dame Calendar, and the Earliest Latin Liturgical Motets*, Referat, das bei dem Wolfenbütteler Symposium *Das Ereignis Notre Dame* 1985 vorgetragen wurde, erscheint voraussichtlich 1992, hg. v. Wulf Arlt und Fritz Reckow.

Baltzer, Rebecca A., *Thirteenth-Century Illuminated Miniatures and the Date of the Florence Manuscript*, in: JAMS 25, 1972, S. 1–18.

Bannister, H. M., *Un fragment inédit de «Discantus»*, in: *Revue grégorienne* 1, 1911, S. 29–33.

Baxter, J. H., *An Old St. Andrews Music Book (Cod. Helmst. 628)*, Paris 1931.

Bergsagel, John, *The Transmission of Notre Dame Organa in Some Newly-Discovered *Magnus liber organi* Fragments in Copenhagen*, Referat, gehalten auf dem International Musicological Society Congress, Bologna, 27. Aug. – 1. Sept. 1987.

Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974, hg. v. Hellmut Kühn und Peter Nitsche, Kassel etc. 1980, S. 15–170. (= KGB Berlin 1974)

Darin:

- S. 25–47: Arlt, Die mehrstimmigen Sätze der Handschrift Madrid.
- S. 48–53: Reckow, Das ‚Crucifixum in carne‘ in P₁ (Ms. E, 70’/71).
- S. 79 f.: Reckow, 7 Punkte zur ‚Crucifixum‘-Analyse.

- S. 80–82: Arlt, 6 Punkte zur ‚Crucifixum‘-Diskussion.
- S. 82 f.: Treitler, 3 Punkte zur ‚Crucifixum‘-Diskussion.
- S. 83 f.: Flotzinger, Zur ‚Crucifixum‘-Diskussion.
- S. 92: Huglo, Structure et Fonction.

Bessler, Heinrich, Art. Johannes de Muris, in: MGG 7, Sp. 105–115.

Birkner, Günter, Die Gesänge des Graduale Karlsruhe Pm 16, Diss. maschr. Freiburg 1951.

Branner, Robert, Manuscript Painting in Paris during the Reign of Saint Louis. A Study of Styles (= California Studies in the History of Art 18), Berkeley 1977.

Brück, Helga, Die „Bache“. Zur Geschichte der Erfurter Stadtmusikanten, in: Aus der Vergangenheit der Stadt Erfurt, Neue Folge 4, 1988, S. 32–43.

Brunner, Sybille, Die Notre-Dame-Organa der Handschrift W₂ (= MVM 35), Tutzing 1982.

Brusniak, Friedhelm, Zur Überlieferung des zweistimmigen Organums *Crucifixum in carne* im Antiphonale Hs. Domarchiv Erfurt Lit. 6a, in: Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1988, S. 7–19.

Büttner, Fred, Klang und Konstruktion in der englischen Mehrstimmigkeit des 13. Jahrhunderts (= MVM 47), Tutzing 1990.

Catalogus codicum notis musicis instructorum qui in Bibliotheca publica rei publicae Bohemicae socialisticae in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur, curavit Václav Plocek, 2 Bde., Prag 1973.

Chew, Geoffrey, A *Magnus Liber Organi* Fragment at Aberdeen, in: JAMS 31, 1978, S. 326–343.

Corpus Antiphonarium Officii Vol. III, Invitatoria et Antiphonae, editum a Renato-Joanne Hesbert, Rom 1968.

D'Accone, Frank A., The Musical Chapels at the Florentine Cathedral and Baptistry During the First Half of the 16th Century, in: JAMS 24, 1971, S. 1–50.

De Van, Guillaume, A Recently Discovered Source of Early Fifteenth Century Polyphonic Music, in: MD 2, 1948, S. 5–74.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. v. Friedrich Blume, 17 Bde., Kassel etc. 1949–1986.

Engel, Hans, Musik in Thüringen (= Mitteldeutsche Forschungen Bd. 39), Köln, Graz 1966.

Ewerhart, Rudolf, Die Handschrift 322/1994 der Stadtbibliothek Trier als musikalische Quelle (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 7), Regensburg 1955.

Ficker, Rudolf von, Der Organumtraktat der Vatikanischen Bibliothek (Ottob. 3025), in: KmJb 27, 1932, S. 65–74.

Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29,I,
Faksimile-Ausgabe der Handschrift hg. v. Luther Dittmer (= Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften Nr. 10), IMM o. J.

Fischer, Kurt von, Neue Quellen zur Musik des 13., 14. und 15. Jahrhunderts, in: AcM 36, 1964, S. 79–97.

Flotzinger, Rudolf, Der Discantussatz im Magnus Liber und seiner Nachfolge (= Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 8), Wien, Köln, Graz 1969.

Flotzinger, Rudolf, Rezension zu: Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, in: ML 71, 1990, S. 75. Darin auch: Körndle, Die liturgische Tradition.

Flotzinger, Rudolf, Zur ‚Crucifixum‘-Diskussion, in: KGB Berlin 1974, S. 83 f.

Gaßner, Hugo Athanas, Die Antiphon *Nativitas tua* und ihr griechisches Vorbild, in: FS Hugo Riemann, Leipzig 1909, S. 154–166.

Geering, Arnold, Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II Vol. 1), Bern 1952.

Gobelinus Person, Tractatus musicae scientiae, siehe: Müller, H., Der Tractatus.

Godt, Irving und Benito Rivera, The Vatican Organum Treatise – A Colour Reproduction, Transcription, and Translation, in: Gedenkschrift Gordon Athol Anderson, Henryville, Ottawa, Binningen 1984, Teil 2, S. 264–345.

Göllner, Marie Louise, Migrant Tropes in the Late Middle Ages, in: Capella Antiqua München, FS zum 25jährigen Bestehen (= MVM 43), hg. v. Thomas Drescher, Tutzing 1988, S. 175–189.

Göllner, Theodor, Eine mehrstimmige tropierte Weihnachtslektion in Polen, in: AcM 37, 1965, S. 165–178.

- Göllner, Theodor**, Einführung. In: Notenschrift und Aufführung (siehe dort), S. 9–14.
- Göllner, Theodor**, Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters (= MVM 6), Tutzing 1961.
- Göllner, Theodor**, Frühe Mehrstimmigkeit in Choralnotation, in: Musikalische Edition im Wandel der Zeiten, Kassel, etc. 1971, S. 113–133.
- Göllner, Theodor**, Notenschrift und Mehrstimmigkeit, in: Mf 37, 1984, S. 267–271.
- Göllner, Theodor**, Tradition and Innovation in Early Polyphony, in: Le Polifonie Primitiva in Friuli e in Europa. Atti del congresso internazionale Cividale del Friuli, 22–24 agosto 1980 a cura di Cesare Corsi e Pierluigi Petrobelli (= Miscellanea Musicologica 4), Rom 1989, S. 181–188.
- Grano, Giovanni**, Sull'origine del dramma liturgico pasquale, in: RIntMS 3 1982, S. 281–292.
- Gushee, Laurence**, Analytical Method and Compositional Process in some Thirteenth and Fourteenth-Century Music, in: Forum Musicologicum III, Winterthur 1982, S. 165–192.
- Handschin, Jacques**, Der Organum-Traktat von Montpellier, in: FS Guido Adler, Wien 1930, S. 50–57.
- Handschin, Jacques**, Erfordensia I, in: AcM 1934, S. 97–110.
- Handschin, Jacques**, Zu den „Quellen der Motetten ältesten Stils“, in: AfMw 6, 1924, S. 247 f.
- Handschin, Jacques**, Zum Crucifixum in carne, in: AfMw 7, 1925, S. 157–166.
- Handschin, Jacques**, Zur Geschichte von Notre Dame, in: AcM 4, 1932, S. 5–17, S. 49–55 und S. 104–105.
- Hannick, Christian**, Studien zu den griechischen und slavischen liturgischen Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek, Wien 1972.
- Härting, Michael**, Der Meßgesang im Braunschweiger Domstift St. Blasii (Handschrift Niedersächsisches Staatsarchiv VII B Hs 175) (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 28), Regensburg 1963.
- Heinzer, Felix und Gerhard Stamm**, Die Handschriften von St. Peter im Schwarzwald. Zweiter Teil: Die Pergamenthandschriften, Wiesbaden 1984.
- Hiley, David**, Rouen, Bibliothèque Municipale, MS 249 (A.280) and the Early Paris Repertory of Ordinary of Mass Chants and Sequences, in: ML 70, 1989, S. 467–482.

- Hiley, David**, The Plica and Liquescence, in: Gedenkschrift Gordon Athol Anderson, Henryville, Ottawa, Binnigen 1984, Teil 2, S. 379–392.
- Holschneider, Andreas**, Die Organa von Winchester, Hildesheim 1968.
- Hughes, Dom Anselm**, Worcester Medieval Harmony of the Thirteenth & Fourteenth Century, Burnham 1928, Reprint Hildesheim 1971.
- Huglo, Michel**, Les débuts de la polyphonie à Paris: les premiers *organa* parisiens, in: Forum Musicologicum III, Winterthur 1982, S. 93–164.
- Huglo, Michel**, Structure et Fonction, in: KGB Berlin 1974, S. 92.
- Hüschen, Heinrich**, Mignes *Patrologia latina* als musikgeschichtliche Quelle, in: FS Heinz Becker, Laaber 1982, S. 373–381.
- Husmann, Heinrich**, Art. Notre-Dame-Epoche, in: MGG 9, Sp. 1700–1715.
- Husmann, Heinrich**, Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule, in: Bericht über den neunten internationalen Kongreß Salzburg 1974, hg. v. Franz Giegling, Kassel etc. 1964, S. 25–35.
- Husmann, Heinrich**, Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa, kritische Gesamtausgabe (= PÄM 11), Leipzig 1940.
- Husmann, Heinrich**, Die Offiziumsorgana der Notre Dame-Zeit, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1935, Leipzig 1936, S. 31–49.
- Husmann, Heinrich**, Hymnus und Troparion. Studien zur Geschichte der musikalischen Gattungen von Horologion und Tropologion, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1971, S. 7–86.
- Husmann, Heinrich**, St. Germain and Notre Dame, in: FS Knud Jeppesen, Oslo, Stockholm, London, Frankfurt/M. 1962, S. 31–36.
- Husmann, Heinrich**, The Enlargement of the *Magnus liber organi* and the Paris Churches St. Germain l'Auxerrois and Ste. Geneviève-du-Mont, in: JAMS 16, 1963, S. 176–203.
- Husmann, Heinrich**, The Origin and Destination of the Magnus Liber Organi, in: MQ 49, 1963, S. 311–330.
- Jammers, Ewald**, Anfänge der abendländischen Musik, in: Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen Bd. 31, Straßburg 1955.
- Janue, Antonii**, Opera Omnia, edidit Masakata Kanazawa (= CMM 70), AIM 1974.

- Jeffery, Peter**, Notre Dame polyphony in the library of Pope Boniface VIII., in: JAMS 32, 1979, S. 118–124.
- Jungmann, Joseph Andreas**, Die Vorverlegung der Ostervigil seit dem christlichen Altertum, in: LJb 1951, S. 48–54.
- Kadenbach, Johannes**, Zur Vorgeschichte der Erfurter Universität. Über Schulen, Lehrer und Studenten in Erfurt vor 1392, in: Aus der Vergangenheit der Stadt Erfurt, Neue Folge 4, 1988, S. 44–62.
- Karp, Theodore**, St. Martial and Santiago de Compostela: an analytical speculation, in: AcM 39, 1967, S. 144–160.
- Kelly, Thomas Forrest**, The Beneventan Chant (Cambridge Studies in Music), Cambridge 1989.
- Klein, Theodor Wilhelm**, Die Prozessionsgesänge der Mainzer Kirche aus dem 14. bis 18. Jahrhundert, Speyer 1962.
- Klotz, Hans**, Art. Die Kirchenorgel bis um 1500, in: MGG 10, Sp. 266–272.
- Köllner, Georg Paul**, Der Accentus Moguntinus, maschr. Diss. Mainz 1950.
- Köllner, Georg Paul**, Eine Mainzer Choralhandschrift des 15. Jahrhunderts als Quelle zum „Crucifixum in carne“, in: AfMw 19/20, 1962/63, S. 208–212.
- Körndle, Franz**, Die Erfurter liturgische Tradition des *Crucifixum in carne*, in: Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 1988, hg. v. Franz Krautwurst, Tutzing 1988, S. 21–29.
- Kötting, Bernhard**, Art. Caecilia, in: LThK 2, Sp. 866 f.
- Kongreßbericht Berlin** siehe Bericht.
- Kraft, Günther und Richard Schaal**, Art. Erfurt, in: MGG 3, Sp. 1476–1489.
- Kyriss, Ernst**, Spätgotische signierte Einbände aus Erfurt in der Stadtbibliothek Trier, in: Gutenbergjahrbuch 1971, S. 350–359.
- Le Graduel Romain**, Bd. II Les Sources, Solesmes 1957.
- Lehmann, Edgar und Ernst Schubert**, Dom und Severikirche zu Erfurt, Leipzig 1988.
- Lehmann, Paul**, Hss. des Erfurter Benediktinerklosters St. Petri, in: Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens 43 (NF 12), München 1925/26.

- Levy, Kenneth**, A Dominican Organum Duplum, in: JAMS 27, 1974, S. 183–211.
- Levy, Kenneth**, The Italian Neophytes' Chants, in: JAMS 23, 1970, S. 181–227.
- Lexikon für Theologie und Kirche**, begründet von Michael Buchberger, hg. v. Josef Höfer und Karl Rahner, 14 Bde. Freiburg 1957–1968.
- Liber usualis**, Paris, Tournai, Rom 1928.
- Lipphardt, Walter (Hg.)**, Lateinische Osterfeiern und Osterspiele, Teil VI, Nachträge, Handschriftenverzeichnis, Bibliographie (= Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, Reihe Drama V), Berlin, New York 1981.
- Loening, Lilli**, Das Chorgestühl im Dom zu Erfurt, in: Mitteilungen d. Vereins f. d. Geschichte und Altertumskunde von Erfurt 43, 1925/26, S. 1–43.
- Ludwig, Friedrich**, Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts, in: Guido Adler, Handbuch der Musikgeschichte, Bd. 1, Berlin-Wilmersdorf ²1930, R ³1980, S. 157–295.
- Ludwig, Friedrich**, Die liturgischen Organa Leonins und Perotins, in: FS Hugo Riemann, Leipzig 1909, S. 200–213.
- Ludwig, Friedrich**, Die Quellen der Motetten ältesten Stils, in: AfMw 5, 1923, S. 185–222 und S. 273–315.
- Ludwig, Friedrich**, Nochmals „Zu den liturgischen Organa“, in: AfMw 6, 1924, S. 245 f.
- Ludwig, Friedrich**, Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, Bd. I Catalogue raisonné der Quellen, Abteilung 1, Hildesheim ²1962.
- Ludwig, Friedrich**, Über den Entstehungsort der großen Notre Dame-Handschriften, in: FS Guido Adler, Wien 1930, S. 45–49.
- Maddox, Peter; Couchman, Jonathan; Nemeth, Richard**, The Gradual *Benedicta V. Virgo Dei Genitrix*: a study of its settings in the Notre Dame Repertoire, in: *Comitatus* X 1979/80, S. 31–96.
- Manuscrits de Musique Polyphonique. XV^e et XVI^e Siècles. Italie.** Catalogue par Nanie Bridgman (= RISM B IV⁵), München 1991.
- Martimort, Aimé-Georges und andere**, Liturgie et musique IX^e–XIV^e siècles, privat Toulouse 1982, darin: Noël COULET, Processions, espace urbain, communauté civique.

May, Georg, Art. Erfurt, in: LThK 3, Sp. 983–985.

McGee, Timothy J., The Liturgical Placements of the *Quem queritis* Dialogue, in: JAMS 29, 1976, S. 1–29.

Memoriale, thüringisch-erfurtische Chronik von Konrad Stolle, bearb. von R. Thiele (= Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete, hg. von der Historischen Kommission der Provinz Sachsen 39), Halle 1890.

Miazga, Tadeusz, Die Gesänge zur Osterprozession in den handschriftlichen Überlieferungen vom 10. bis zum 19. Jahrhundert, Graz 1979.

Miazga, Tadeusz, Die Melodien des einstimmigen Credo der römisch-katholischen lateinischen Kirche, Graz 1976.

Michels, Ulrich, Die Musiktraktate des Johannes de Muris (= Beihefte zum AfMw 8), Wiesbaden 1970.

Monumenta Erphesphurtensia Saec. XII, XIII, XIV, hg. v. Oswald Holder-Egger, Hannover/Leipzig 1899.

Müller, H., Der Tractatus musicae scientiae des Gobelinus Person (1358–1421), in: KmJb 20, 1907, S. 177–196.

Notenschrift und Aufführung. Symposion zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 1977 in München, hg. v. Theodor Göllner (= MVM 30), Tutzing 1980.

Oergel, Georg, Das Collegium Beatae Mariae Virginis (Juristenschule) zu Erfurt. Ein Beitrag zur Erfurter Universitätsgeschichte, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt 22, 1901, S. 54–130.

Orth, Siegfried, Das Wirken des Breslauer Orgelbauers Stephan Kaschendorff in Erfurt 1480–1484, in: AfMw 25, 1968, S. 148–150.

Orth, Siegfried, Zur Geschichte der Erfurter Domorgeln, in: BzMw. 12, 1970, S. 60–68.

Pannain, Guido, Liber musicae. Un teorico anonimo del XIV secolo, in: RMI 27, 1920, S. 407–440.

Payne, Thomas B., *Associa tecum in patria*: A Newly Identified Organum Trope by Philip the Chancellor, in: JAMS 39, 1986, S. 233–254.

Pesce, Dolores, The Affinities and Medieval Transposition, Bloomington and Indiana, 1987.

- Pietzsch, Gerhard**, Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, in: AfMf 6, 1941, S. 23–56.
- Pilvousek, Josef**, Die Prälaten des Kollegiatstiftes St. Marien in Erfurt von 1400–1555 (= Erfurter Theologische Studien 55), Leipzig 1988.
- Reaney, Gilbert**, Transposition and “key” signatures in late medieval music, in: MD 33, 1979, S. 27–41.
- Reckow, Fritz**, 7 Punkte zur ‚Crucifixum‘-Analyse, in: KGB Berlin 1974, S. 79 f.
- Reckow, Fritz**, Das ‚Crucifixum in carne‘ in P₁ (Ms. E, 70’/71), in: KGB Berlin 1974, S. 48–53.
- Reckow, Fritz**, Der Musiktraktat des Anonymus 4, 2 Bde. (= Beihefte zum AfMw Bd. IV und V), Wiesbaden 1967.
- Reckow, Fritz**, Kompilation als Innovation, Eine Methode theoretischer Darstellung als Zugang zum Charakter hochmittelalterlicher Mehrstimmigkeit, in: FS Martin Ruhnke, Neuhausen–Stuttgart 1986, S. 307–319.
- Reckow, Fritz**, Organum–Begriff und frühe Mehrstimmigkeit, in: Forum Musicologicum I, Bern 1975, S. 31–167.
- Reifenberg, Hermann**, Messe und Missalien im Bistum Mainz seit dem Zeitalter der Gotik (= Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 37), Münster 1960.
- Reifenberg, Hermann**, Sakramente und Ritualien im Bistum Mainz seit dem Spätmittelalter (= Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 53 und 54), Münster 1971 und 1972.
- Roesner, Edward H.**, The Performance of Parisian Organum, in: Early Music 7 1979, S. 174–189.
- Roesner, Edward H.**, The Problem of Chronology in the Transmission of Organum Duplum, in: Music in Medieval and Modern Europe, Cambridge 1981, S. 365–399.
- Roesner, Edward H.**, Johannes de Garlandia on *Organum in speciali*, in: *Early Music History* II, 1982, S. 129–160.
- Sanders, Ernest H.**, Consonance and rhythm in the organum of the 12th and 13th centuries, in: JAMS 33 1980, S. 264–286.
- Sanders, Ernest H.**, Duple Rhythm and Alternate Third Mode in the 13th Century, in: JAMS 15, 1962, S. 249–291.

- Sanders, Ernest H.**, The Medieval Motet, in: Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch unter der Mitarbeit von Max Haas (Hrsg.), *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen* (= Gedenkschrift Leo Schrade I), Bern 1973, S. 497–573.
- Schmid, Bernhold**, Der Gloria-Tropus Spiritus et alme bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts (= MVM 46), Tutzing 1988.
- Schneider, Franz**, Die Quellen zur Liturgie der Erfurter Stiftskirche St. Marien (Erfurter Dom), Lic. Arbeit, maschr., Erfurt, o. J. (1970?).
- Schneider, Marius**, Geschichte der Mehrstimmigkeit, 2 Bde. Berlin 1934.
- Smith, Norman**, Interrelationships among the Alleluias of the *Magnus liber organi*, in: JAMS 25, 1972, S. 175–202.
- Smith, Norman**, Interrelationships among the Gradual of the Magnus Liber Organi, in: AcM 45, 1973, S. 73–97.
- Smith, Norman**, Tenor Repetition in the Notre Dame Organa, in: JAMS 19, 1966, S. 329–351.
- Snyder, John L.**, The “DE LEGITIMIS ORDINIBUS PENTACHORDUM ET TERACHORDUM” of Theinred of Dover, Part I: Introduction and Commentary; Part II: Text. Diss. Univ. of Indiana maschr. 1982.
- Sonntag, Franz Peter**, Das Kollegiatstift St. Marien zu Erfurt von 1117–1400 (= Erfurter theologische Studien 13), Leipzig 1962.
- Symposion** „Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule“, in: Bericht über den neunten internationalen Kongreß Salzburg 1974, hg. v. Franz Giegling, Kassel etc. 1964, S. 68–80.
- The Worcester Fragments**. A Catalogue Raisonné and Transcription by Luther A. Dittmer (= MSD 2), American Institute of Musicology 1957.
- Tischler, Hans**, Apropos a Critical Edition of the Parisian Organa Dupla, in: AcM 40, 1968, S. 28–43.
- Tischler, Hans**, Apropos of a Newly Discovered Organum, in: JAMS 28, 1975, S. 515–526.
- Tischler, Hans**, The Four Styles of Notre-Dame Organa, in: Orbis Musicae 8, 1983/83, S. 44–53.
- Tischler, Hans**, The Structure of Notre-Dame Organa, in: AcM 49, 1977, S. 193–199.

- Treitler, Leo**, 3 Punkte zur ‚Crucifixum‘-Diskussion, in: KGB Berlin 1974, S. 82 f.
- Treitler, Leo**, Der Vatikanische Organumtraktat und das Organum von Notre Dame de Paris: Perspektiven der Entwicklung einer schriftlichen Musikkultur in Europa, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 7, 1983, S. 23–31.
- Toussaint, Georg**, Neue Quellen zur Geschichte des Chorstifts Kiedrich, in: AfMw 19/20, 1962/63, S. 257–264.
- Urkundenbuch der Erfurter Stifter und Klöster**, hg. v. Alfred Overmann, 3 Teile, Magdeburg 1926, 1929 und 1934.
- Vogel, Cyrille und Reinhard Elze**, Le Pontifical Romano–Germanique du dixième Siècle, 3. Bde. (= Studi e Testi 226), Vatikanstadt 1963.
- Vogel, Harald**, Die spätgotische Orgelkunst, Plattencover, Solingen 1982.
- Vogel, Martin**, Organa, in: FS Heinz Becker, Laaber 1982, S. 325–331.
- Wagner, Peter**, Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig (14. Jahrhundert) als Zeuge deutscher Choralüberlieferung, 2 Bde. (= PÄM Bd. 5 und 7), Leipzig 1930 und 1932.
- Wagner, Peter**, Geschichte der Messe, I. Teil: Bis 1600, Leipzig 1913.
- Wagner, Peter**, Zu den liturgischen Organa, in: AfMw 6, 1924, S. 54–57.
- Wagner, Peter**, Zum Organum Crucifixum in Carne, in: AfMw 6, 1924, S. 401–406.
- Waite, William G.**, The Abbreviation of the *Magnus liber*, in: JAMS 14, 1961, S. 147–158.
- Weissenborn, Hermann**, Acten der Erfurter Universität, 3 Teile, Halle 1884.
- Weiß, Ulman**, Die fommen Bürger von Erfurt, Weimar 1988.
- Wirtgen, B.**, Die Handschriften des Klosters St. Peter und Paul zu Erfurt bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, Leipzig 1937.
- Wolfenbüttel 1099 Helmstadiensis – (1206)**, Faksimile–Ausgabe der Handschrift mit einer Einleitung von Luther Dittmer (= Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften Nr. 2), Brooklyn 1960.
- Wright, Craig**, Leoninus, Poet and Musician, in: JAMS 39, 1986, S. 1–35.
- Wright, Craig**, Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500–1550 (Cambridge Studies in Music), Cambridge 1989.

Wright, Craig, The Feast of the Reception of the Relics at Notre Dame of Paris, in: Music and Context, FS John M. Ward, Harvard University 1985, S. 1–13.

Würdtwein, Stephan Alexander Commentatio XI de archidiaconatu B. M. V. Erford. Mannheim 1790.

Zaminer, Frieder, Der vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025) (= MVM 2), Tutzing 1959.

Zaminer, Frieder, Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit (= Geschichte der Mehrstimmigkeit 5), Berlin 1984.

Zieschang, Walter, Turmgekröntes Erfurt, Leipzig 1984.

Index

- Ad nutum 82
Adelar 126
Aduva 82
Aduvent nos 139
Adlung, Jacob 166
Adolar 120
Adorabo 112
Advenit ignis 55, 103, 113
Albertus Parisiensis 51
Alleluia siehe Text des Verses.
Amerus 35
Amploniana 137, 158, 165
Amplonius Ratinck 137
Angelus de Dobelin 137
Anonymus 4, 15, 52
Apostolischer Administrator 120
Arnstadt 119
Assumpta est maria 83
Athleta 98, 99
Ave benedicta Maria 47

Böhmen 165
Bach, Johann Christoph 119
Bach, Johann Egidius 119
Bach, Johann Sebastian 119
Basel 94
Beauvais 137
Benedicamus domino 96
Benedictus es 83
Benevent 18, 23, 212
Berlin 23, 24, 139
Beykirchen, Nicolaus 195
Bock, Theodericus 201
Bologna 18, 47
Bonifatius 120
Brüssel 52, 54
Brandenburg 24

Braunschweig 174

Cambridge 15, 47, 48
Candidiores nive 55, 94, 99, 100
Cantus fractus 165, 215
Cernere 55, 95, 98, 99
Chartres 15, 48, 51
Chor 15
Christus resurgens 17, 20, 60, 62, 99,
113, 122, 125, 127, 135
Codex Calixtinus 48, 51, 168
Concede 139
Conductus 51, 52
Congaudeant catholici 51
Constantes estote 79
Constitues eos 94
Crucem tuam adoramus 28
Cum rex gloriae 19, 20, 122, 123, 125,
126, 127

Descendit 67
Deus in adiutorium 172
Dicant nunc Iudaei 17, 20, 56, 60, 61,
82, 93, 94, 96, 98, 99, 101, 122,
125, 127, 143
Dies sanctificatus 79
Dietrich von Schmira 170
Dum fabricator 20

Eberhardsklausen 215
Ecce sacerdos magnus 126
Eckolt, Adamus 195
Ego sum alfa 20
Ego sum vestra redemptio 20
Einsiedeln 18, 19, 21
Eisleben 190
England 49, 137
Eoban 120, 126

- Erlangen 24
 Et respicientes 55, 65, 68, 98
 Et valde 55, 98
 Exeter 17, 22
 Exiit 82
 Exultemus Deo 126
 Fauxbourdon 23
 Finalis 34, 39, 45
 Florenz 23, 209, 212, 213
 Fractio 72, 73
 Frankreich 137
 Frankreich 49, 137
 Germanischer Choraldialekt 40, 45, 130
 Glocke 171
 Gloria des Meßordinariums 27
 Gobelinus Person 41
 Grab 25, 60, 62
 Graz 18, 29, 130
 Grusch Johannes 93
 Hannover 198
 Heinrich IV. 120
 Heinrich von Gerbstedt 201
 Hennenberg, Paulus Henricus 197
 Hic est discipulus 83
 Hic Martinus 83
 Hildesheim 137, 199
 Hochaltar 121
 Hodie beata virgo Maria 55, 78, 98,
 101, 105, 106
 Holzhausen, Theodor 201
 In die resurrectionis meae 17, 18, 19,
 20, 122 123, 125, 126
 Initium 34
 Inter natos mulierum 83
 Invenit eos 55, 101, 103, 113
 Italien 23
 Iudea et iherusalem 79
 Janue, Antonius 23, 209
 Johann von Minczenberg 136
 Johannes de Muris 158
 Karl von Valois 137
 Kaschendorff, Stephan 173
 Kiedrich 130, 146
 Klosterneuburg 18
 Kopenhagen 46
 Laon 18
 Lapidem quem reprobauerunt 20
 Lauda 23
 Leipzig 123, 130, 131, 191
 Leoninus 15, 51, 52
 Liber ordinarius 122
 Limoges 51
 Liqueszens 39, 40, 41, 151, 152
 Londoner Traktat bzw. Anonymus 53,
 69
 Longo contritus 20
 Mühlhausen 119
 Madrid 15, 47, 48,
 Mainz 149, 169 und passim
 Melchior von Ossa 196
 Melun 188
 Merseburg 123, 130, 131
 Meyer, Ioannes Ernestus 195
 Modus in der Bedeutung von Tonart
 34, 36, 42
 Mollers, Fridericus 195
 Nativitas 83, 139
 Neapel 53
 Noli flere maria 48, 57
 Notre-Dame-des-Champs 63
 Notum fecit 82
 O admirabile precum 20
 O crux admirabile 20
 Obliquitas 73, 141
 Offertorium 22
 Oktoechos 35
 Organum-Traktat von Montpellier 109
 Orgel 115, 170–173
 Ostia 137
 Pürglitz 15

- Pascha nostrum 83
Petre amas me 83
Philipp von Alençon 137
Plica 72, 141, 142, 149, 152, 153
Populus acquisitionis 122, 125, 127, 136
Postquam resurrexit 20
Posuisti 83
Prag 24, 137
Preciosus 55, 56, 82, 98, 99
Prosa 48

Qui sunt isti 94

Razzi, Serafino 23, 213
Recordare uirgo mater 173
Reformation 24
Repercussa 35
Representatio sepulchri 67
Responsum accipit Simeon 55
Resurrexi et adhuc tecum sum 135
Rom 17, 18, 47
Rouen 137

Säkularisation 179
Saint Yrieix 19, 25
Saint-Maur-des-Fossés 51
Salve festa dies. 19, 122, 123, 125–127
Schott, Carl Edmund 203
Seitenaltar 60
Sicut audivimus 83
Sint lumbi 55, 99, 100
Solem iustitiae 55, 95, 98, 99
Solist 15
Sorbonne 136
St.-Denis-du-Pas 60, 63
St.-Etienne-des-Grés 63
St.-Jean-le-Rond 60, 63
St. Gallen 18, 19, 23, 25
St. Martial 18, 23, 25, 48, 54, 168
St. Michel-de-Gaillac 25
St. Peter im Schwarzwald 203
St. Severus 120
St. Benoît 63

St. Cosmas und Damian 64
St. Marcel 63
Ste. Barthélémy 94
Steyrer, Philipp Jakob 203
Stirps yesse 55, 56, 98, 99
Surgens dominus 20
Surrexit dominus 83
Surrexit enim sicut 18, 19, 20
Surrexit pastor bonus 20

Tanquam 67, 68
Trier 215
Tropar 28, 47, 48
Tropus 47

Vatikanischer Organum-Traktat 83, 108
Venedig 23
Veni electa mea 139
Venit maria magdalena 20
Vereinigung Deutschlands 120
Vespere sabbati 20
Vidi aquam egredientem 18, 19, 20, 122, 123, 125, 126, 136, 169
Vigilate 55, 99, 100
Virgo dei genitrix 55, 98, 99
Vox sancti Bartholomaei 94

Weihnachtslektion 47
Weimar 119
Winchester 48, 51, 52, 205
Worcester 68, 206