

„De Stephani roseo sanguine“ Vom Quadruplum zur einstimmigen Motette

von Rudolf Flotzinger, Graz

Eine Erscheinung, die zwar bereits seit Friedrich Ludwigs Arbeiten über das jüngere Organum bekannt ist, sich aber nicht ganz leicht in heutige Vorstellungen fügen will, ist die sogenannte reduzierte Überlieferung von Stücken aus dem Notre-Dame-Repertoire. Einerseits setzt sie wenigstens annähernd gleiche qualitative Beurteilung der einzelnen Oberstimmen voraus, die man meist mit der Annahme sukzessiver Stimmenerfindung zu erklären versucht; andererseits fragt es sich, warum es dann nicht auch in gleichem Maße erweiterte Organum-Überlieferungen gibt. Sonderfälle des Reduktionsproblems sind sodann Überlieferungen nur einzelner Stimmen eines ehemals mehrstimmigen Zusammenhangs, z. B. die vier isolierten Motetus-Stimmen im zweiten Motettenfaszikel von W₂ (fol. 167–170) für den 25. und 26. Dezember nach Perotins „*Viderunt*“ und „*Sederunt*“¹. Für diese Fälle hat Ludwig angenommen, daß die Tenores „aus dem 1. Faszikel von W₂ leicht zu ergänzen waren“. Bei einer späteren Überlieferung eines dieser vier Stücke, der Motette „*De Stephani roseo sanguine*“ aus der Handschrift Graz 756 (fol. 185) fand er es immerhin fraglich, ob die „Sänger den Tenor Sederunt rhythmisch richtig ergänzen konnten“². Die Ergänzung selbst glaubte er jedoch deshalb annehmen zu dürfen, weil am Schluß die Neumen der Silben „*princi*“, also die Fortführung des liturgischen Textes „*Sederunt principes*“ folgen. Die Tatsache, daß die „in primitivster Weise, in linienloser nicht-diastematischer Neumenschrift“ überlieferte Melodie als „*Tropus in die b[eat]i Stephani p[ro]tho[m]artyris*“ bezeichnet ist und auch „zwischen 2 Tropen zum 2. Weihnachts- und Epiphaniastadien“ steht, störte ihn deshalb nicht, weil sie „in der Tat der alten tropischen Motetten-Gattung“ angehöre. Nun ist nichts gegen die Annahme einzuwenden, daß die Augustiner des Klosters Seckau, woher die datierte Handschrift stammt, noch 1345 einer uralten Praxis gehuldigt hätten. Die choralische Fortführung des Gradualtextes wäre aber sowohl bei einer Motette dieses Entwicklungsstadiums als auch bei einem Tropus notwendig. Demnach ist sie als Argument im Sinne Ludwigs nicht brauchbar und muß der Tatsache weichen, daß dieses ehemalige Motettenduplum hier als „Tropus“ bezeichnet wird, in einstimmiger Umgebung steht und in Neumen notiert ist: was alles darauf hindeutet, daß es auch einstimmig gedacht ist³. Wir hätten also zumindest in der Handschrift Graz 756 eine weitere Reduktion von der Zwei- zur Einstimmigkeit vor uns, wie sie übrigens auch für einige Conductus im – möglicherweise zwar nicht mit dem Kloster Seckau, jedoch mit dem gleichnamigen Salzburger Suffraganbistum in Zusammenhang zu bringenden – etwa hundert Jahre älteren sogenannten Codex Buranus anzunehmen ist⁴.

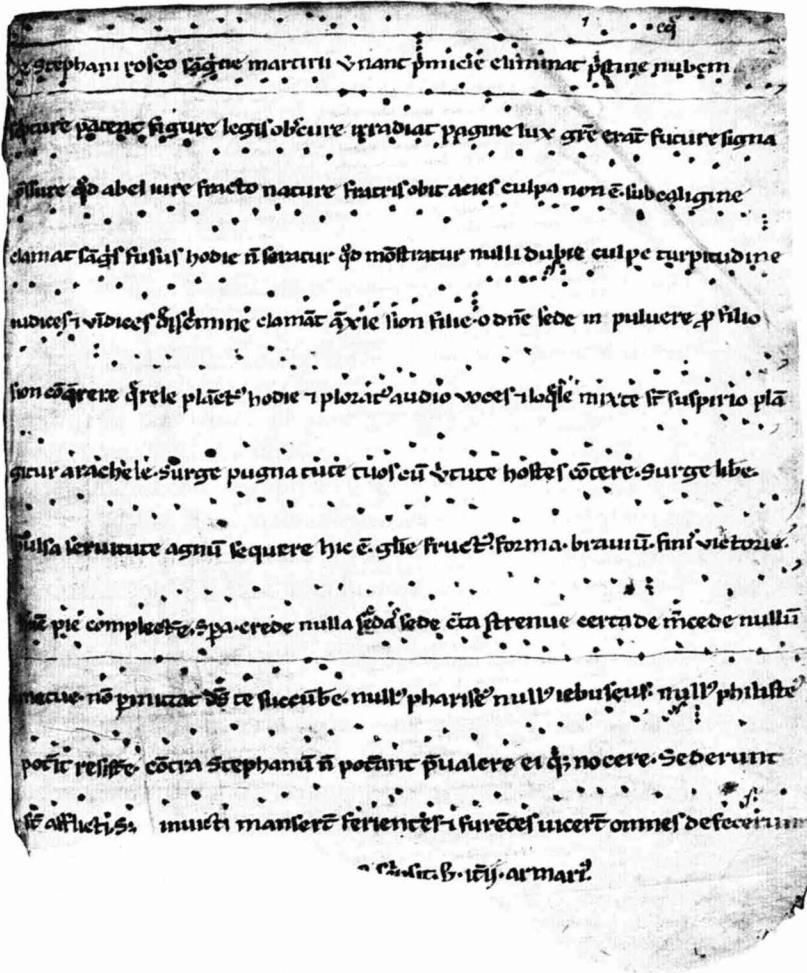
¹ Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili* I, 1 (Halle 1910), S. 185 ff.

² Friedrich Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, in: *AfMw* 5 (1923), S. 310.

³ So bereits: Wolfgang Irtenkauf, *Das Seckauer Cartionarium vom Jahre 1345 (Hs. Graz 756)*, in: *AfMw* 13 (1956), S. 136, nicht aber Hellmut Federhofer – Renate Federhofer-Königs, *Mehrstimmigkeit in dem Augustiner-Chorherrnstift Seckau (Steiermark)*, in: *KmJb* 42 (1958), S. 98.

⁴ Rudolf Flotzinger, *Reduzierte Notre-Dame-Conductus im sogenannten Codex Buranus?*, in: *Muzikološki zbornik XVII/1* (Ljubljana 1981), S. 97–102. – Von germanistischer Seite wurde allerdings vor kurzem für das Kloster Neustift b. Brixen/Südtirol plädiert (Georg Steer, *Carmina Burana in Südtirol. Zur Herkunft des ctm 4660*, in: *Zs. f. deutsches Altertum u. deutsche Lit.* 112, 1983, S. 1–37). Die vorliegende Frage wird dadurch nicht berührt.

Das in Ludwigs Darstellung² folgende Beispiel, ebenfalls aus einer österreichischen Handschrift des 14. Jahrhunderts stammend, der Motetus „*Inperatrix supernorum*“ nach einer dreistimmigen Montpellier-Motette, ist dort als „*Mutetum de b[eata] Virgine*“ bezeichnet. Ludwig scheint es daher geradezu als Bestätigung seiner These betrachtet zu haben, doch ist hier die Unterlegung des Tenors über weite Strecken trotz der pseudo-mensuralen Aufzeichnung schlechtweg unmöglich. Es wurde daher schon früher für diese beiden Stücke einstimmige Verwendung („als Lied“) angenommen und die Vermutung ausgesprochen, der Vorgang sei öfter anzunehmen, als bislang nachzuweisen⁵. Von hier aus scheint die Frage gerechtfertigt, ob diese Praxis der totalen Verselbständigung einer ehemaligen Stimme aus mehrstimmigem Zusammenhang nicht auch schon im 13. Jahrhundert möglich gewesen sein könnte. Die besagte Parallelüberlieferung unseres Stückes in W₂



⁵ Rudolf Flotzinger, *Frühe Mehrstimmigkeit*, in: *Musikgeschichte Österreichs I* (Graz–Wien–Köln 1977), S. 86. – Ders., *Mittelalter*, in: *Musik in der Steiermark. Katalog der Landesausstellung 1980* (Graz 1980), S. 109.

sprache nicht dagegen, im Gegenteil: die vier genannten Motettenstimmen stellen jedenfalls einen Einschub dar (ihrer gemeinsamen Herkunft wegen nacheinander), und Analoges kam in diesem Faszikel bereits einmal vor, nämlich ein eingeschobener einstimmiger Conductus (diesmal im Alphabet richtig plaziert)¹. Wäre diese Deutung richtig, würde man in Hinkunft (wie beim Conductus nolens volens) auch von einstimmigen Motetten sprechen müssen, wobei es sich um eine reine Herkunftsbezeichnung handeln und die identische Struktur (und wohl auch Funktion) eine Vermittlung zwischen Organum und Conductus bilden würde⁶.

Dabei erhebt sich ein weiteres Mal die schon berührte Frage nach der Qualifizierung einer solchen Melodie (die nach moderner Terminologie einmal Mittel-, dann Ober- und schließlich Basisstimme wäre; oder: ob ein Duplum denselben Kriterien wie ein einstimmiges Lied der Zeit unterliege). Diese dürfte anders als in größerem Zusammenhang nicht lösbar sein, jedoch mögen die folgenden Ansätze, mit gutem Grund anhand von Abkömmlingen des berühmten „Sederunt“ entwickelt, gleichsam als Fallstudie dienlich sein⁷. Der Einfachheit halber wird als Basis die Übertragung des Organums durch Heinrich Husmann verwendet und danach zur leichteren Orientierung zitiert⁸. (Ein Vergleich mit der Ausgabe von Gordon A. Anderson⁹ würde sowohl den anderen Untersuchungsansatz – nicht einfach Gleichsetzung – als auch die dementsprechenden Ergebnisse stärker hervortreten lassen.)

Wie die Voranstellung in Handschriften, Zitate in Traktaten usw. zeigen, gehörten die Quadrupla zu den berühmtesten Kompositionen der Zeit, ja sind im Hinblick auf die Geschlossenheit der Überlieferung (die zweifellos nicht nur auf die Tatsache zurückgeführt werden kann, daß es nur wenige Handschriften sind) die ersten „Werke“ der Weltliteratur: man betrachtete sie als unantastbar (was z. B. beim *Magnus liber* keineswegs der Fall war) und stand ihnen wohl auch mit einem gewissen Staunen gegenüber, geboren aus dem Bewußtsein, daß nicht alle ihre Dimensionen gleich erfaßbar wären¹⁰. Dazu gehört zweifellos auch ihre weitere Benutzung als Motetten (was zwar eine Änderung bedeutete, den Noten-Text aber nicht allzusehr antastete). Wann und durch wen das „Sederunt“ textiert wurde, ist ebensowenig bekannt¹¹ wie der Grund, warum die Gruppe solcher Stücke

⁶ Aus diesem Grund spricht Gordon A. Anderson von „conductus-monosongs“, deren Ausführung ohne Tenor er als „far more likely“ ansieht (*The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstadt. 1099 [1206]*, = *Wissenschaftliche Abhandlungen* Bd. XXIV/1, Brooklin 1968, S. 221). – Längere Zeit nach Abschluß der vorliegenden Arbeit machte mich Koll. David Hiley freundlicherweise auf eine weitere Version von „De Stephani“ in Paris B. N. lat. 2208 f. 1, vor 1226, in einer rudimentären diastematischen Notation (siehe Facsimile) aufmerksam (vgl. Sarah Ann Fuller, *Aquitanian Polyphony of the Eleventh and Twelfth Centuries*, Diss. Berkeley 1969, vol. I, S. 75 f.). Die im Prinzip gleiche einstimmige Melodie scheint meine These zu bestätigen, doch zeigen die offensichtlichen Abweichungen, auch in textlicher Hinsicht, eine andere Tradition, weshalb diese Version wohl nicht als Beweis für direkte Zusammenhänge zwischen Notre Dame/Paris und St. Martial genommen werden kann. In die Untersuchung konnte sie nicht mehr aufgenommen werden.

⁷ Aus methodischen Gründen wird versucht, auch in der Darstellung so weit wie möglich die einzelnen Schritte ihres Zustandekommens zu dokumentieren.

⁸ *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa*, Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Heinrich Husmann, = *Publikationen älterer Musik* XI (Leipzig 1940), S. 29–32. Nicht nur für den unmittelbaren Fachmann dürfte selbstverständlich sein, daß dabei Taktangaben etc. (wie überhaupt die Verwendung moderner Terminologie) nur der leichteren Orientierung und kürzeren Ausdrucksweise dienen sollen (andererseits aber auch auf originale Verhältnisse rückführbar wären).

⁹ Gordon A. Anderson, *The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstadt. 1099 (1206)*, Part II: *Transcriptions*, = *Wissenschaftliche Abhandlungen* Bd. XXIV/2 (Brooklin 1976), S. 126–134.

¹⁰ Vgl. Rudolf Flotzinger, *Zu Perotin und seinem Sederunt*, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens*. Fs. für Hans-Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag, hrsg. von W. Breig, R. Brinkmann und E. Budde, = *AfMw Beih.* 23 (Wiesbaden 1984).

¹¹ Nach Irtenkauf wäre an Philipp de Grève zu denken.

in der Madrider Handschrift sogar an die Spitze gestellt wurde. Sollte sie als neueste Errungenschaft gelten? Das bloße Argument der Stimmenzahl würde ebenso einleuchtend sein wie die Ansicht Ludwigs, man hätte in allen diesen Fällen gleichsam durch die nachfolgenden Originale die rhythmisch richtige Interpretation sicherstellen wollen¹ – was aber bei einer Umkehrung noch plausibler wäre. Zu fragen bleibt daher, ob dies denn tatsächlich beabsichtigt war. Der Notation in Einzelnoten für den durchwegs syllabischen Ablauf (noch dazu eines Prosa-Textes) war dies bekanntlich in allen vergleichbaren Zusammenhängen nicht zu entnehmen (bei den Conductus gilt die Abwechslung der Syllabik mit Melismatik im selben Stück als Hilfsmittel).

Die vierstimmige Version des „*De Stephani roseo sanguine*“ ist in Madrid leider nur unvollständig überliefert. Sie setzt heute erst mit „nullique cede“ ein, entsprechend dem Abschnitt von der zweiten Hälfte des T. 100 bis T. 135 der Husmannschen Ausgabe des Organums. Retouchen, die es erlauben würden, den Text in allen drei Oberstimmen gleichzeitig auszusprechen (was Pierre Aubry an einen „Conductus triplex“ denken ließ), sind vorgenommen, so daß diese Möglichkeit immerhin gegeben erscheint. Trotzdem besitzt sie keine hohe Wahrscheinlichkeit. Der Text ist nicht den Einzelstimmen unterlegt, sondern nur einmal unter dem gesamten System notiert, also dort, wo eigentlich die Tenorsilben zu stehen hätten. Damit ist eine verbindliche Beziehung zwischen Text und Notation zumindest nicht in dem Sinne gegeben, wie es eine moderne Musiziervorlage aufweist: Es wäre z. B. denkbar, daß überhaupt nur die Möglichkeit, aber nicht die Verpflichtung zur Verwendung in allen Oberstimmen festgehalten werden sollte. Jedenfalls wird deutlich, wie solche frühen Notierungen keineswegs mit Vorlagen für die Musizierpraxis zu verwechseln sind¹². Wie die pausenüberbrückende Stelle T. 46/47 des Organums adaptiert sein mochte, muß dahingestellt bleiben. Im heute noch Vorliegenden betreffen nur die Änderungen in T. 100–103 und T. 124/125 auch das Duplum; bei T. 181 dürfte es sich ebenso um einen Schreibfehler handeln wie beim fehlenden Ton *d* am Ende der Zeile über „(de)fe(cerunt)“¹³. Keines dieser Momente schlägt in eine der beiden in Rede stehenden einstimmigen Versionen desselben Textes durch, so daß man für diese eine Reduktion aufgrund einer solchen Vorlage praktisch ausschließen kann.

Damit ist nun auch einiges an Plausibilität für diese Reduktionen gewonnen: sie halten – ihrerseits weniger mit eindeutigen Vor- als eher Nachschrift-Charakter ausgestattet – nur fest, was an Möglichkeiten stets auch in Niederschriften mit mehr Stimmen steckt, z. B. ein dreistimmiges Organum nur zweistimmig zu singen (wobei man offenbar stets die oberste Stimme wegließ) oder ein Organum durch Textierung einzelner Abschnitte und/oder Stimmen zu einer Motette zu machen (wobei bekanntlich der Begriff ursprünglich nur diese textliche Seite benennt und erst nach einem Verselbständigungsprozeß zur Gattungsbezeichnung wurde). Bleibt daher zu fragen, ob dies auch auf die Verwendung einzelner ehemaliger Organumstimmen als selbständiger Tropen oder Lieder auszudehnen sei.

Dem leichteren Nachvollzug möge folgende Gegenüberstellung dienen (der Griff zum Facsimile wird nicht gänzlich überflüssig sein): im Mittelpunkt steht die Version von W_2 (wobei die Längungen

¹² Vgl. Charles Seeger, *Prescriptive and Descriptive Music-writing*, in: *MQ* 44 (1958), S. 184–195, und Wolfgang Suppan, *Musiknoten als Vorschrift und als Nachschrift*, in: *Symbolae historiae musicae* (Fs. Federhofer) (Mainz 1971), S. 39–46. Von dieser Seite her sind die mittelalterlichen Handschriften bisher viel zu wenig gesehen oder gar untersucht worden.

¹³ Vgl. Faksimile-Ausgabe der *Handschrift Madrid 20486* mit einer Einleitung von Luther Dittmer, = *Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften 1* (Institute of Mediaeval Music 1957), S. 7.

Graz
Hugmann

W₂ *♩* De Ste-pha-ni ro-se-o san-gui-ne mar-ty-ri-i ver-nant pri-mi-ci-ae, E-li-mi-nat

pri-sti-ne nu-bem scri-ptu-rae, pa-tent fi-gu-rae le-gis ob-scu-rae, ir-ra-di-at pa-gi-nae

lux gra-ti-ae. E-rant fu-tu-rae si-gna pres-su-rae, quod A-bel iu-re fra-cto na-tu-rae

fra-tris ob-it a-ci-e. Cul-pa non est sub ca-li-gi-ne, cla-mat san-guis fu-sus ho-di-e,

non ce-la-tur, quod mon-stra-tur, nul-li du-bi-ae cul-pae; tur-pi-tu-di-ne in-di-ces et

vin-di-ces de cri-mi-ne cla-mant an-xi-ae Si-on fi-li-ae: "O do-mi-ne, se-de in pul-ve-re,

pro fi-li-o Si-on con-que-re-re." Que-re-lae plan-ctus a-spe-rae et pro-la-tus au-di-o,

vo-ces et lo-que-lae, mix-tae sunt su-spi-ri-o, plan-gi-tur a Ra-chae-le: "Sur-ge, pu-gna

tu-te, tu-os cum vir-tu-te ho-stes con-te-rit, sur-ge li-be-re, pul-sa ser-vi-tu-te a-gnum

se-que-re: hic glo-ri-ae sto-la, cur-sus bra-vi-um, (fru-ctus) vi-cto-ri-ae, hunc pi-e

com-ple-cte-re. Spe-ra, cre-de, nul-la cre-das ce-de (cer-ta stre-nu-e), cer-ta de mer-ce
ce-de iu-xta

de, nul-lum me-tu-e nul-li-que ce-de. Non per-mit-tet de-us te suc-cum-be-re. Nul-lus Pha-

ri-sae-us, nul-lus ie-bu-sae-us, nul-lus Phi-li-stae-us po-te-rit re-si-ste-re con-tra
Phi-li-stae-us Ge-bir-ze - us nul-lus-que e-the-us

Ste-pha-num, (non) po-te-runt prae-va-le-re e-i qui no-ce-re Se-de-runt, sunt af-fli-cti,
e-i-que et de-vi-cti

si in-vi-cti man-se-runt. Pe-ri-en-tes et fu-ren-tes vin-ce-runt, om-nes de-fe-ce-runt.
sunt af-fli-cti E-su-ri-en-tes et si-ti-en-tes vi-xe-runt per-i-e-runt.

einzelner Noten absichtlich übertrieben werden), in der obersten Linie ohne Diastematik die Rhythmuszeichen der zugrundeliegenden Duplumstimme des Organums, darüber die Neumen der Version Graz 756; der unterlegte Text entspricht W_2 , jedoch mit Satzzeichen nach der Textausgabe von Philipp Wackernagel¹⁴ versehen; einschneidendere Abweichungen von dieser in Graz 756 stehen darunter. Die Zahlen in runder Klammer sind die Taktangaben der Husmannschen Ausgabe, die Tenortöne finden sich in eckiger Klammer (T. 2, 52, 68, 90, 103, 125, 133).

Bereits Ludwig¹ fand es „singulär“, daß die eingangs genannten Duplummelodien in der Überlieferung W_2 „isoliert erscheinen, obwohl gerade bei den 4st. Organa die 3 Oberstimmen in lebhaften musikalischen Beziehungen der einzelnen Stimmen zu einander komponiert waren und die Du[plum]-Melodie der musikalischen Ergänzung durch die anderen Stimmen an vielen Stellen notwendig zu bedürfen scheinen“. Wenn nun die Hypothese gewagt wurde, sie seien gar nicht als von der ursprünglichen Vier- zu Zweistimmigkeit reduzierte Beispiele, sondern überhaupt zu einstimmigen Liedern (Conductus, Cationes) verselbständigt (gedacht und überliefert), so bedeutet dies die nicht geringfügige Verdächtigung, spät- oder gar hochmittelalterliche Musiker hätten ihre Qualitätsansprüche derart niedrig gehalten, daß sie einer notwendigen Ergänzung entraten konnten. Dies wird man wohl nicht im Ernst aufrechterhalten wollen; vielmehr wird nach Kriterien zu suchen sein, welche dieses Genügen zu rechtfertigen imstande sind.

Bereits die allgemeine Sachlage und auch die eingangs angestellten Überlegungen dürften gezeigt haben, daß keineswegs der gregorianische oder mittelalterliche Choral als Vergleichsmaßstab für diese Melodien dienen kann. Im übrigen liegen zur Frage der Melodiebildung dieser Zeit nur wenige Arbeiten vor (im Vordergrund des Interesses steht ja meist das Problem des Zusammenklangs). Einer der wenigen Versuche in dieser Richtung, Helmut Schmidts wohl nur als Chiffren zu verstehende Unterscheidung zwischen einer Leoninischen und Perotinischen Melodiebildung¹⁵ ist, obwohl anhand des *Magnus liber* entwickelt, wenigstens als Ausgangspunkt auch für die Betrachtung der Tripla und Quadrupla geeignet (weiteres findet sich bei Fritz Reckow¹⁶). Der schon in den Beispielen von Santiago und St. Martial vorgebildete sogenannte Leoninische Typus sei charakterisiert durch ausgesprochen freien Rhythmus, deutlich linear-melodische Haltung, kleine Intervalle, Melismen in Sekundschritten, nur selten gebe es größere Intervallsprünge, allenfalls Oktavsprünge mit nachfolgenden abwärts strebenden glissandoartigen raschen Tonfolgen („Melodien, die auf Akkordzerlegungen beruhen, fehlen in diesen Partien gänzlich“), wichtigstes Konstruktionsprinzip sei die Sequenzierung (meist abwärts). Letzteres und die häufige Verwendung von (naturgemäß je verschiedenartigen) stereotypen Melodieformeln hat dieser Typ mit dem Perotinischen gemeinsam. Ansonsten sei letzterer deutlich anders charakterisiert: „streng modal rhythmisiert“, mit deutlichen Ansätzen „zu einer ausgesprochenen Dur- und Molltonalität und zu kadenzmäßigen Abschlüssen“, „Hand in Hand mit der Festigung“ gehe nun „auch die Entfaltung des Klangsinnes“, die Melodik beruhe jetzt „zum großen Teil auf Zerlegung und Umspielung eines Klanges“, unverkennbar sei der „Einfluß instrumentaler Tanzformen“, vor allem „zweitaktige Periodenbildung“ sowie die

¹⁴ Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts* Bd. I (Leipzig 1864), S. 160f.

¹⁵ Helmut Schmidt, *Zur Melodiebildung Leonins und Perotins*, in: *ZfMw* 14 (1931), S. 129–134.

¹⁶ Fritz Reckow, *Das Organum*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade I* (Bern–München 1973), S. 434–496.

deutlich unterscheidbaren Halb- und Ganzschlüsse seien Momente, die uns ebenso an noch heute geläufige Prinzipien erinnerten, wie manches im Leoninischen eher an Orientalisches gemahnt hätte.

Was Schmidt nun als klangliche Orientierung (gegenüber der linear-melodischen des älteren Typs) und als Grundlage für die Übernahme in die *Organa tripla* und *quadrupla* beschreibt, ist allerdings keineswegs in dem Sinne als klanggezeugt zu verstehen, daß die Melodik etwa auf kürzere oder längere Strecken als Projektion von der Vertikale in die Horizontale entstände. Für diese allzu sehr vom neueren Dreiklangsdenken inspirierte Vorstellung fehlen schlicht die Voraussetzungen: Die Häufigkeitsverteilung der einzelnen Klänge in dem der Motette zugrundeliegenden Organum zeigt z. B. ein starkes Überwiegen der Quint- und Quint-Oktav-Klänge, für die es in der Melodik kein Äquivalent (z. B. Quintsprünge) gibt. Aber auch die erstaunlich hohe Häufigkeit von Terzklängen daselbst kann nicht die der Terzschriffe in diesem Melodietyp erklären. Vielmehr gehen nicht nur diese, sondern auch andere Charakteristika bekanntlich auf das Prinzip der schrittweisen Klang-Verbindungen zurück. Dieses ist auch heute noch jedem Kontrapunkt-Schüler von Übungen aus der sogenannten „zweiten Gattung nach Fux“ (zwei Noten gegen eine) geläufig; im vorliegenden Fall hängt es mit der Regelung der Zusammenklänge an den ungeraden Orten (*Garlandia*) bzw. zu Beginn jeder *Perfectio* (*Franco*) ebenso zusammen, wie auch gewisse Mechanismen, die zur Ausgestaltung der *Moduslehre* überhaupt geführt haben (*Konkordanzregel!*) nachwirken. Deshalb eignet sich nur dieser Melodietyp sowohl für die Zwei- als auch für die Drei- und Vierstimmigkeit (und auch bei den Theoretikern fehlt jede Andeutung, daß die einzelnen Stimmen etwa nach verschiedenen Prinzipien zu gestalten wären). Eine Folge davon ist aber, daß – wie wiederum allein ein Blick auf das vierstimmige „*Sederunt*“ zeigt – es praktisch keine Parallelbewegung der Stimmen gibt, dafür umso mehr Umkehrungen, Stimmkreuzungen (die Klangorte als Kreuzungspunkte) sowie Seitenbewegung. Die melische Qualität aller dieser Stimmen ist also weitgehend die gleiche, auch wenn man mit Ludwig und Reckow¹⁶ fallweise von der „Verlegenheit“ sprechen muß, daß wegen vieler Tonverdoppelungen keine rechten neuen „Stimmen“ zustandekommen. Aber nur in diesem Sinne ist dieser Melodietyp auch durch die Modalrhythmik gekennzeichnet, und man sollte zudem diese Tatsache nicht überbewerten, denn nur bei Mehr-, also zumindest bei Zweistimmigkeit scheint die rhythmische Fixierung gleichsam zwingend, nicht aber bei Einstimmigkeit. Wie sich anhand der *Stephanus-Motette* gut zeigen läßt, ist die modalrhythmische Interpretation solcher Melodien, löst man sie aus dem ursprünglichen Zusammenhang, keineswegs mehr eindeutig und zwingend, ja sie scheinen sich einer solchen oft nur widerwillig zu fügen. Das weist, gelinde gesagt, auf eine nicht allzu enge Verbindung der rhythmischen und melischen Komponenten hin; jedenfalls wird von einer „höheren Einheit“, wie man sie etwa von einer kontrapunktischen „Stimme“ im neueren Wortsinn erwartet, nicht zu sprechen sein.

Nicht nur wegen der verschiedenen Notierungsweise sind die beiden einstimmigen Überlieferungen unserer *Stephanus-Motette* auseinanderzuhalten. Schon die zum Teil sehr alten Texteditionen haben gezeigt, daß sie zumindest gegen Schluß stärker auseinandergehen. Da die *W₂*-Version textlich mit den vorliegenden Teilen in Madrid übereinstimmt¹⁷, ist

¹⁷ Unterschiede: „*eique*“ statt „*ei qui*“ (ebenso in Graz 756), „*et invicti*“ statt „*si iuncti*“ in Str. 8, „*furientes*“ statt „*ferientes*“, „*vicerunt*“ statt „*vincerunt*“ in Str. 9.

diese jedenfalls als die ältere bestätigt. Durch Großschreibung der Initialen ist in W_2 neben dem Beginn „Sederunt“ nur noch das Wort „Sede“, im Madrider Fragment jedoch auch „Non (permittet)“ und das letzte „Sederunt“ hervorgehoben. Alle diese Stellen entsprechen im Organum einem Wechsel des Tenortones, sie waren somit auch formal entscheidend. Trotzdem scheint eine Bezugnahme auf diese Tatsache nur für die vierstimmige Motettenversion zu bestehen, während die Hervorhebung nur mehr eines Punktes in W_2 (es ist eine Stelle, wo nicht nur ein neuer Tenorton, sondern auch eine neue Textsilbe einsetzt; Analoges wäre aber auch bei „Sunt afflicti“ der Fall gewesen) bereits als Zeichen einer Loslösung vom Tenor gedeutet werden kann.

In Hinblick auf die rhythmisch-metrische Interpretation des syllabischen Textes geben die Quadratnoten in W_2 öfter als in Ma durch einzelne graphische Längungen gewisse Hinweise (auch in dieser Hinsicht widersprechen einander diese Versionen nicht). Hingegen widersprechen derartige Hinweise oftmals der Rhythmisierung im Organum. Am deutlichsten ist die Problematik gleich zu Beginn: Hier war bereits im Organum nicht klar gewesen, ob der sechste oder dritte Modus gemeint sei (die Vorgruppe, T. 1 der Husmannschen Übertragung, ist weggefallen); die deutlichen Längungen der Töne über den Silben „De (Stephani)“, „mar(tyrii)“ und „E(liminat)“ können weder als Hinweise in der Modus-Frage (beide wären gleich schlecht) noch als Längen entsprechend der Silbenbetonung gewertet werden, sondern bestenfalls als Zeichen für freie Textdeklamation oder auftaktige Daktylen. Aus dem allzu künstlichen (wenn nicht gar widersinnigen) „*Dé Stephani roseo sanguine*“ einer bloßen Organum-Textierung wird so das natürliche „*Dé Stéphaní róseo sáanguine*“, entsprechend dann „*martyrii vérnant primicie*“ und wohl auch „*elíminat prístine*“. Im nächsten Abschnitt („*nubem*“ bis „*acie*“) zeigen die – übrigens besonders deutlichen – Längungen die Daktylen der Vorlage und des Textes an; einer dem Anfang entsprechenden freien Rhythmisierung dürften etwa Zweitakter im geraden Takt am nächsten kommen (der Strich zwischen den beiden Worten „*irradiat*“ und „*paginae*“ könnte ein Schreibfehler, aber auch ein Silben-, jedoch kein Pausenstrich sein). Besonders beachtenswert ist aber, daß hier durch den Wegfall der beiden weiteren Stimmen keine Verarmung im Sinne Ludwigs eintritt, sondern die innere Geschlossenheit (im Organum fand hier Stimmtausch aller drei Stimmen statt) trotz der Abwechslung eher zunimmt: durch die Umkehrung des Motivs T. 8–12 in T. 19–22 scheint diese eine Melodie eine wesentliche Komponente des ehemals mehrstimmigen Satzes weiter zu behalten. Der Abschnitt „*Culpa*“ bis „*O domine*“ läßt sich fürs erste am besten dem ersten Modus der Vorlage unterordnen (die Einzelnoten sind auf weite Strecken graphisch nicht differenziert). Der erste Fall einer Längung über „(du)bi(ae)“ mit nachfolgender Pause spricht aber eine deutliche Sprache: es ist zweifellos wiederum eine Penultima-Länge, die zugleich sowohl auf eine freie Vortragsweise entsprechend der natürlichen Textdeklamation als auch auf die Parallele zum Zeilenschluß und Reimwort „*hodie*“ hinweist. Im Organum befand sich an dieser Stelle nicht nur keine Pause, sondern folgte eine – für Pausenüberbrückungen charakteristische – *Plica*. Aber mit diesem Widerspruch nicht genug: die zwei Töne des Unisonus T. 39 sind durch die Pause voneinander getrennt, und was ehemals ein verzierter Übergang war, ist nun zu zwei selbständigen Tönen mit verschiedenen Silben geworden; aus dem Schluß einer Phrase wurde der Beginn einer neuen. Diese Stelle kann also unmöglich so wie im zugrundeliegenden Organum gesungen werden (auch nicht indem man die

genannte Pause nur als *Suspirium* ausführt). Bestätigt wird die Änderungsabsicht des für die Version in W_2 verantwortlichen Musikers (die nur ein Verbesserungsversuch sein kann) nur wenige Silben später, wo der Terzfall *a-g-f* über „(turpitudi)ne“ T. 41 zu einer *currentes*-Gruppe wird, also zu einem typischen, frei ausschwingenden Zeilenschluß, wie er etwa aus dem Minnesang bekannt ist und bei dem sich ein eigenes, nachfolgendes Pausenzeichen auch erübrigen hätte können. (Tatsächlich ist ein solches dem Facsimile der Handschrift nur undeutlich zu entnehmen, und bei der Parallelstelle und Reimentsprechung „(fili)ae“ fehlt es jedenfalls.) Im übrigen werden die nachfolgenden Trochäen wiederum durch die Notenlängen über „cla(mant)“ nur bestätigt. Bei „(fili)ae“ allerdings sind die *currentes*-Noten erst recht eine Abweichung von der organalen Vorlage, wo sie die einzige größere pausenüberbrückende Passage (mit Pausen in den verschiedenen Stimmen zu verschiedenen Zeiten) bildeten. Diese Tatsache ist ihrerseits nur mit der einebnenden Parallelsetzung zum Reim „(turpitudi)ne“ erklärbar (außerdem wird damit gleichsam der dort eingeschobene Takt wieder eingespart). Über dem vorhergehenden Wort „Syon“ fehlen in der Handschrift W_2 die Noten, das durchgestrichene letzte *d* über „(anxi)e“ scheint einen nicht berechtigten Irrtum des Schreibers anzuzeigen (es wäre allerdings wieder höchst interessant gewesen, seine Lösung von T. 46/47 der Vorlage zu kennen). Überlang ist sodann die erste Note *a* über „O (domine)“, als wollte man den Aufschrei des Textes besonders emphatisch gestalten. Mit dem folgenden Wort „Sede“ beginnt im Organum ein neuer Abschnitt, entsprechend dem Silben- und Tenorton-Wechsel. Trotzdem muß auffallen, daß die Silben des bisher einzigen Wortes, das nicht syllabisch oder allenfalls mit *currentes*-Noten etwa gleicher Länge versehen ist, je zur Hälfte noch dem alten bzw. dem besagten neuen Tenorton zugewiesen sein soll. Auch in der Vorlage ist diese Stelle insofern etwas außergewöhnlich, als im Duplum eine typische Schlußgruppe mit dem Beginn der nächsten Phrase engstens verschränkt ist, während das Triplum den üblichen Übergang (Schlußgruppe – neuer Tonansatz – Pause – neuer Phrasenbeginn) bringt und das Quadruplum sogar, gleichsam als Gegengewicht zum vorgezogenen Duplumeinsatz, scheinbar die Schlußgruppe aufgreift und mit deren Umkehrung den Neubeginn bestreitet. Ein derartiger Zusammenhalt fehlt, wenn das Duplum allein vorliegt. Aber auch ein dazu tretender Tenor würde diesen Eindruck nicht verdrängen, ihn vielmehr noch verstärken. Es kann daher wiederum davon ausgegangen werden, daß der Sachverhalt anders begründet ist: vielleicht durch das so stark hervorgehobene Wort „Sede“ mit der deutlichen Anspielung an die Vorlage „*Sederunt*“? Der wohl interessanteste Abschnitt des Ganzen beginnt aber nicht mit der aufsteigenden Figur über „se-“, sondern mit der absteigenden Ternaria über „-de“: man ist deutlich an den Beginn des bekannten „*Resonet in laudibus*“ erinnert. Nun soll nicht behauptet werden, dieses Weihnachtslied sei so alt, daß es von Perotin an dieser Stelle zitiert (einen Takt später im Triplum des Organums wiederholt und dort nach einem Takt Unterbrechung fortgesetzt) hätte werden können. Ausgehend von der Tatsache, daß die früheste bekannte Überlieferung dieses Liedes in derselben Seckauer Handschrift Graz 756 vorliegt¹⁸, die auch eine Neumenversion unseres „*De Stephani roseo sanguine*“ enthält, müßte aber immerhin in Erwägung gezogen werden, ob nicht umgekehrt diese Melodie

¹⁸ Konrad Ameln, „*Resonet in laudibus*“ – „*Joseph, lieber Joseph mein*“, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 15 (1970), S. 52–112.


später aus der vorliegenden Motette entwickelt wurde (ähnlich wie das Osterlied „*Christ ist erstanden*“ aus der Ostersequenz – und dies ebenfalls von Augustiner-Chorherren im österreichischen Raum)¹⁹. In diesem Falle wäre ein melodiebildendes Element abermals zum Tragen gekommen, das in ähnlicher Wirkungsweise bereits hier zu beobachten ist: Die Vorlage ist einerseits durch das Zusammenspiel mehrerer ineinander greifender Stimmen geprägt²⁰, andererseits durch das wohl an die Stelle „(adversum) me“ der Choralvorlage anspielende mehrmalige Pendeln zwischen den Tönen *c* und *d*²¹. Perotin hatte das Duplum ab der zweiten Hälfte von T. 52 als Folge von verschieden langen symmetrischen Tongruppen gestaltet (die erste besteht aus 15 Tönen mit dem *d* in T. 54 als Mittelpunkt, gefolgt von einer Drei- und einer Fünftongruppe bis zur ersten Pause; dabei beachte man, daß das Produkt 3x5 wieder 15 ergibt; in der nächsten Tongruppe ist die Symmetrie durch zwei Töne *g* anstatt eines *f* gestört [10 Töne], die Dreitongruppe T. 62/63 entspricht derjenigen von T. 56/57 ebenso wie der von T. 67/68; dieser folgen T. 64/65 und 66–68 ebenso unsymmetrische Tonfolgen, wie sie in T. 51/52 vorausgegangen waren). Diese Strukturierung wird nun durch die Textierung zerstört (vielleicht war sie nicht mehr durchschaut worden), weil an die Stelle der zweiten Dreiklangsbildung eine absteigende Tongruppe tritt, welche die Terz *a* durch die zwei benachbarten Töne ersetzt und von einer neu eingeführten Pause begrenzt wird. Durch diese und eine weitere Pause sowie durch die Dehnung aller drei Töne über dem Wort „que-re-lae“ wird dieses deutlich herausgestellt und entspricht der Vorlage stärker als der einfachen Text-Rezitation. Vollkommenes Pendant dazu sind die drei ebenfalls langen Silben „lo-que-lae“ T. 62/63. Verzichtet aber ist auf das weitere Pendant, das zu „Ra-chae-lae“ T. 67/68 möglich gewesen wäre. Die Längung aller drei Silben ist zwar durch den graphischen Hinweis über „Ra-“ sichergestellt (die der Penultima und Ultima versteht sich von selbst). Anstelle der Nebennotenbildung *d-c-d* wird jedoch der letzte Ton wiederholt und der damit „überzählig“ gewordene Ton durch eine Binaria-Ligatur über „(plangi)tur“ kompensiert. Dies muß als Analogie zur Binaria über „(con)que(rere)“ verstanden werden, womit zumindest ein Moment dieser beabsichtigten Neuerungen endgültig klar wird: die textliche Geschlossenheit, die durch die nicht besonders glückliche Textunterlegung ab „O domine“ (noch vor Beginn des neuen musikalischen Abschnittes ab dem Tenortonwechsel beginnt ein neuer textlicher) gefährdet war, sollte nachträglich durch geringste musikalische Mittel wiederhergestellt werden. Jetzt erst entspricht – wenn auch mühsam und künstlich – der direkten Rede „O domine – conquerere“ des Textes auch ein musikalisches Gebilde. Die zwei nachfolgenden Teile („querelae – loquelae“ bzw. „mixte – Rachele“) dienen in dieser Form der zusätzlichen Absicherung dieses Vorhabens. Ein solches aber ist nur denkbar, wenn man nicht mit einer Ergänzung des Tenors rechnet!²²

¹⁹ Walther Lipphardt, *Studien zur Musikpflege in den mittelalterlichen Augustiner-Chorherrn-Stiften des deutschen Sprachgebietes 1. Osterlied und Osterspiel*, in: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg* N. F. 7 (1971), S. 40.

²⁰ Auf ihr Konto gehen nicht zuletzt die Dreiklänge T. 52 und T. 55/56.

²¹ Vgl. ein Graduale Romanum.

²² Im Falle einer tatsächlichen Inspirierung des „Resonet“ durch diese Stelle (eine Frage, der noch weiter nachzugehen wäre) ist in der Zwischenzeit aus dem fünften Kirchenton ein echter volkstümlicher *f*-Modus geworden, der mit dem Dreiklang exponiert und durch die Überhöhung zum *d* nur noch verstärkt erscheint. Dies und die Ergänzung des so entstandenen Kopfmotivs durch zwei liedmäßige Fortspinnungsteile entspräche weitgehend den eben beschriebenen Tendenzen, womit sich auch die Chronologie – frühes 13. Jahrhundert die Motette, vermutlich spätes 13. Jahrhundert das Lied – bestätigen könnte.

Der nächste Textabschnitt bereitet geringere Schwierigkeiten: die Tonwiederholung zu „(pugna tu)te“ ist lediglich eine Parallelsetzung zum folgenden „(virtu)te“. Über die Dreiteiligkeit und deren Geschlossenheit von „Surge – conerit“ ist kein weiteres Wort zu verlieren; ebensowenig darüber, daß die graphische Längung der Noten über „(servi)tu(te)“ und die nachfolgende Pause denselben Zweck (nämlich: viergliedrige Anlage von „Surge – glorie“) verfolgen; der dritte Teil dieses Abschnittes („stola – conplectere“) entspricht der Vorlage bis hin zur Längung der Töne über „hunc pie“ und „con(plectere)“. Dies ist zunächst auch noch beim nächsten Abschnitt („Spera – cede“) der Fall: die Längungen über „Spe-ra cre-(de)“ und dem ersten „ce(de)“ entsprechen ganz der Vorlage, weitere scheinbare Längungen bei „nulla credas“ dürften durch Berichtigungen eines Schreibfehlers zustande gekommen sein. Gewisse Rätsel gibt nur der Schluß „nullique cede“ auf: fest steht, daß W_2 den Ton über „nul(lique)“ deutlich längt, die Pause von T. 101 durch eine Tonwiederholung ersetzt und die zwei Längen von T. 102 der Vorlage zu einer einzigen Länge zusammenzieht. Damit ist der Rhythmisierung der Vorlage wieder deutlich widersprochen. Die Handschrift Madrid, deren Fragment genau hier beginnt, antizipiert hingegen, um den Text entsprechend der Durchgangsnote im Quadruplum deklamieren zu können, im Triplum das folgende *a*; im Duplum aber zieht es lediglich eines der beiden *g* von T. 102 vor, wodurch ein anderer Zusammenklang als in der Vorlage entsteht (das zweite ist so geschrieben, daß es eindeutig als zur ganzen Schlußgruppe – zum zweiten „cede“ – gehörig erkennbar ist). Da aber in Ma auch der neue Tenorton irrtümlich zu früh notiert ist und im Triplum auch ein überflüssiger Pausenstrich steht, muß insgesamt an eine Korrumpierung gedacht werden. Sie kann also zur Klärung von W_2 bestenfalls so weit dienlich sein, daß die Eliminierung der Pause in W_2 als ein weiteres Zeichen einer absichtlichen Änderung genommen und daher gesagt werden kann, die ganze Stelle sei nicht wie im Organum zu rhythmisieren, sondern frei, einigermaßen der Textdeklamation gehorchend („nūllum metuére“ / „nullique céde“). Ebenso wird solch freie Deklamation beim nächsten Abschnitt gefordert: die Längungen stehen über den Penultima-Silben „de(us), (phari)se(us), (ebu)se(us), (phili)ste(us), (re)si-ste(re), (preva)le(re), (no)ce(re)“. Noch deutlicher aber dürfte folgende, zunächst unscheinbar anmutende Änderung in Richtung „nicht modal, sondern frei-rhythmisch“ weisen: die Sequenzierung T. 117–119 der Vorlage ist einmal durch einen eingeschobenen Ton („non“) durchbrochen; die danach entstehende Binaria-Ligatur bleibt ohne Folgen im Text, macht aber die ganze Stelle zum Gegenstück zu den Tönen über „preva-(lere)“, die nur so als  skandierbar wird und sich völlig natürlich in die Umgebung einfügt – so natürlich, daß die Figur des Wortes „Sederunt“ nicht mehr als ehemalige Schlußgruppe eines Großabschnittes des Organums erkennbar ist. Oben (T. 51) besaß das Wort „Se(de)“ dieselbe aufsteigende Tongruppe; an das folgende *c* hatte sich der absteigende Dreiklang geknüpft, der als möglicher Anknüpfungspunkt für das „Resonet in laudibus“ namhaft gemacht wurde. Hier aber folgen zwei absteigende Sekunden, und man ist daran erinnert, daß das mit dem „Resonet“ in engstem Zusammenhang stehende „Magnum nomen domini“²³ ebenfalls so beginnt (ein Umstand, der wiederum hier nicht weiter zu verfolgen ist). Im folgenden Schluß ist die freie Deklamation durch die graphischen Längungen über „man-se-runt“, „vin-ce-(runt)“ und

²³ Ameln, a. a. O., S. 98.

„(de-fe-)ce-(runt)“ deutlich genug. Als besonderes sprachliches Kunstmittel fällt die jeweilige Schlußsilbe „-runt“ auf, die deutlich auf das letzte „(sede-)runt“ anspielt. Nun spätestens wird klar, daß diese Bezugnahmen des Tropustextes auf den des Organums genau an denjenigen Stellen aufscheinen, wo ehemals die Silben des Tenors wechselten, daß also gewissermaßen sprachlich die erste (eben die sprachlich definierte) Formalebene des Organums nachgezeichnet wird: Das Wort „Se-de-runt“ wird gleichsam schrittweise entwickelt (der Beginn „De S[tephani]“ ist sogar die Umkehrung von „Sed[erunt]“). Entsprechend herrschen in den beiden ersten Teilen Reimworte auf und mit „e“ vor. Diese von der Tropierung des Organums her gegebene sprachliche Ebene wurde zwar ebensowenig optisch (durch Initialen) herausgestellt wie die musikalisch-formale (der im Organum eigene „Gliederungsstriche“²⁴ gedient hatten). Trotzdem kommt sie durch die beschriebenen Modifizierungen zu größerem Recht. Allein dies besagt deutlich auch eine andere Funktion: nicht nur Textierung einer vorliegenden musikalischen Gestalt, sondern der Versuch einer gewissen Homogenisierung und Verselbständigung. Diese schließt auch den Wegfall des Tenors ein. In diese Richtung weist schließlich am deutlichsten die Tatsache, daß der Tenor nur bis „(plo)ra(tus)“ T. 60 unter der Oberstimme läge, von hier aber bis zum Schluß (die Teile verhalten sich zueinander wie 8:9) nur umspielt würde oder über der Duplumstimme läge! Diese Tatsache fällt zwar bei der vierstimmigen Komposition wegen des klanglichen Charakters nicht ins Gewicht, der zweistimmigen Praxis der Zeit aber widerspräche sie vollkommen. Hingegen kann man annehmen: hätte man eine dem Üblichen entsprechende Zweistimmigkeit gewünscht, wäre nicht die Duplum-, sondern eine andere Stimme verwendet worden. Den Eindruck der völligen Verselbständigung erweckt nun nachträglich auch die Überlieferung: folgt in der Handschrift Madrid bald das Quadruplum, mußten die Herauslösung nur einer Stimme und die Einordnung in W_2 in einen anderen Zusammenhang diese Beziehung in Frage stellen. Schließlich dürfen nun auch die mehrfachen Hinweise darauf, daß eine modalrhythmische Ausführung im Sinne des Organums nicht zwingend, in Einzelfällen sogar unmöglich erscheint, als Zeichen eines völlig verselbständigten, mit einem freien, choralartigen Rhythmus auch der Prosa des Textes wiederum viel gemäßerem Liedes genommen werden. (Allen Hinweisen in diese Richtung steht jedenfalls kein einziger in die andere gegenüber.)

Zur Untermauerung dieser Erkenntnis liegt ein kurzer Vergleich mit der einzigen belegten einstimmigen Komposition aus der Feder desselben Komponisten, dem „*Beata viscera*“ (F fol. 422r/v), nahe, wobei die Gemeinsamkeiten und Unterschiede sogleich ins Auge fallen: Schon die Verwendung eines Fünf- (anstatt eines Vier-)Liniensystems und die Notwendigkeit eines Schlüsselwechsels zeigen, daß der Tonumfang viel größer ist. Simplicesnoten und Zwei- oder Dreitonligaturen halten einander fast die Waage, es ist also eine andere Art von Syllabik und damit Melodik; dazu kommen zwei deutliche Melismen. Kein Zweifel kann darüber bestehen, daß die Rhythmik auch hier frei schwingt, obwohl es sich um eine kunstvolle Poesie handelt: sechs Jamben-Zeilen, von denen die zwei ersten Halbzeilen jeweils rein reimen, die zweiten aber nur am Anfang (*virginis/nominis*) und am Schluß (*gaudium/puerperium*). Diese Kunsthaftigkeit wird von der Musik nicht noch weiter unterstrichen oder gar gesteigert, dafür aber die Textaussage dadurch, daß einerseits die

²⁴ Husmann, a. a. O., S. XXX.

drei unechten Jamben „*cuius (ad ubera)*“, „*veste (sub altera)*“ und „*matris (integritas)*“ sprachlich richtig (nicht ‚auftaktig‘) deklamiert und andererseits „*O (mira)*“ und „*post (puerperium)*“ emphatisch herausgehoben werden: beides dient der Verkündigungsfunktion des Textes (das Geheimnis der jungfräulichen Mutterschaft). Das bedeutet in Hinblick auf das vielbesprochene Wort-Ton-Verhältnis: beide Formen, Gedicht und Lied, behalten ihr eigenes Gesicht, (vor)gelesen oder gesungen werden sie recht verschieden (d. h. je eigentümlich) deklamiert. Das bedeutet aber in Hinblick auf die oben aufgeworfene Frage, daß im letzteren Fall sehr wohl so etwas wie eine neue, höhere Einheit erzielt wird. Betont wird dies schließlich noch durch die musikalische Strukturierung: Die zwölf Halbzeilen werden mit sieben musikalischen Motiven versehen, zunächst regelmäßig *a–b*, *a–b'*, *c–d*, *c'–e* (also musikalisch Verschiedenes den einzigen nicht-reimenden Zeilenenden zugeordnet!); *fd'–g* und *a'–fg'* schließlich stellen einerseits die zwei Melismen *f* (an verschiedenen Stellen der Verse!) heraus und runden andererseits mit der Bezugnahme auf den Anfang (*a–a'*) und die Zeilenschlüsse (*g–g'*) sinnfällig ab. Dahinter ist noch die Zahlensymbolik zu sehen. Sechs Verse: Sechszahl als „biblische Zahl der operatio dei in der Schöpfung“, „perfekte Zahl“, Hinweis auf die Erlösung im Kreuzestod; zwölf Halbverse: Produkt aus drei (= Trinität) mal vier (= Welt) als Symbol für die Verkündigung des Glaubens in der Welt; sieben Motive: Summe drei und vier für Vollkommenheit²⁵. Dichter und Komponist gehen also verschieden vor und betonen verschiedene Zahlen (sechs bzw. die Beziehung zwischen sieben und zwölf). Aber selbst wenn man diese Ebene vernachlässigen wollte, müßte man festhalten, auf welcher hohen Stufe eine derart einfache und kurze Vertonung eines Textes durch einen Meister bereits stehen konnte und die ausdrückliche Erwähnung dieses Stückes als Werk Perotins durch Anonymus IV kann nicht mehr überraschen.

Gleiche Ansprüche an die nachträgliche Vervollständigung eines aus dem vierstimmigen Zusammenhang gerissenen Teiles zu stellen, wäre zweifellos nicht nur wegen der umgekehrten Chronologie Text – Musik ungerechtfertigt. Tonumfang und Melodik sind naheliegenderweise enger als dort, aber vorgegeben. Umso bedeutsamer muß der oben aufgezeigte Korrekturversuch erscheinen, eine unbefriedigende Textunterlegung um den musikalischen Formeinschnitt T. 51 nachträglich zu sanieren. Aber nicht nur, daß ein derartiger Versuch nur ohne Tenor unternommen werden konnte, müßte ersichtlich geworden sein, sondern auch, daß dem Text insgesamt größere Rechte eingeräumt wurden und damit der Vortragsrhythmus gelegentlich stark von dem der Vorlage abweicht. (Man hat den Eindruck, die Modalrhythmik sei überhaupt weitgehend nur eine Sache der Mehrstimmigkeit gewesen.) In Hinblick auf die eingangs gestellte Frage bedeutet dies alles erstaunlich hohe Ansprüche bezüglich der Korrespondenz (wenn auch nicht der höheren Einheit) von Text und Melos. Man hat also nicht einfach reduziert, sondern, so gut es ging, adaptiert.

Somit bleibt zu fragen, ob Ähnliches auch für die Version in Graz 756 anzunehmen sei. Der offensichtlichste Unterschied – Neumen anstelle von Quadratnoten, obwohl vielleicht ein Jahrhundert später niedergeschrieben – scheint ja seinerseits in die besagte Richtung zu weisen. Dem steht fürs erste gegenüber, daß der Text insofern stärker am Organum orientiert erscheint, als (im Gegensatz zu *W*₂) fast alle Textabschnitte, die den formalen

²⁵ Heinz Meyer, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter. Methode und Gebrauch*, = *Münstersche Mittelalter-Schriften* 25 (München), S. 129, 133, 146.

Einschnitten desselben entsprechen, mit einer neuen, groß geschriebenen Initiale hervorgehoben sind. (Grob gesprochen: es sind alle Worte unmittelbar nach Gliederungsstrichen bzw. nach Tenortonwechsel der Vorlage, die Abweichungen davon sind die besagten Stellen „O domine, sede“ T. 49–52 und „Sederunt“ T. 124/125, wobei die Abweichung von der Norm wiederum die Besonderheit der anderen Begründung hervorhebt.) Dem haben schon die älteren Editoren des Textes dadurch Rechnung getragen, daß sie – wenn auch nicht fehlerfrei und völlig übereinstimmend (so übergehen Wackernagel und Joseph Kehrein²⁶ die Großschreibung von „Sederunt“ und konstruieren dafür eine neunte Strophe ab „Ferientes“ bzw. „Esurientes“) – den Prosatext in ungleich gebaute Strophen unterteilten. Diese scheinbare größere Nähe zum Organum besagt jedoch zunächst nur, daß es sich nicht einfach um eine Umschrift von den Quadratnoten in die Neumen (also um eine weitere Reduzierung oder Simplifizierung) handeln kann, sondern der Ausgangspunkt wiederum das Organum oder dessen erste Tropierungsstufe (deren Text auch gelegentlich geändert worden wäre) sein muß. Ein eingehender Vergleich zwischen den beiden Versionen bestätigt zunächst das allgemeine Bild von dieser Neumenart, die außer Virga und Punctum kaum Zeichen verwendet: zwar zeigt die Folge / · / fast immer Nebennotenbildungen nach unten an, relativ oft die Folge · / einen Aufstieg und / · einen Abstieg, die Bedeutung des Einzelzeichens / als höherer und des · als tieferer Ton aber kann nur als statistisches und nicht absolut eindeutiges Maß gelten, analoge Stellen müssen keineswegs gleichartig notiert sein. Man mußte die Melodie und den Text also genau kennen – letzteres auch, weil etwaige Pausen nicht angegeben sind. Die Großschreibung einzelner Satzanfänge entsprechend den Formaleinschnitten der Vorlage kann hier nur wenig helfen. Noch ausschließlicher ist der Deklamationsrhythmus vom Text abhängig. Da dieser zwar Reimworte enthält, ansonsten aber in Prosa gehalten ist, und die Einfügung in den Choral vorgesehen ist, wird man von vornherein eher an eine dementsprechende Vortragsweise denken. Auf diese Weise bereiten größere textliche Abweichungen wie der Ausfall einzelner Worte („fructus“ T. 85, „certa strenue“ T. 95/96, „non“ T. 118) sowie die Mehrsilbigkeit der Worte „esurientes“ (statt „ferientes“ T. 130) und „sitientes“ (statt „furentes“ T. 131) keine Schwierigkeiten. (Nicht ohne Humor dürfte der Ersatz von „Jebusaeus“ durch „Gebirzeus“ T. 112/113 – wohl Gebirgler, Hinterwäldler, die Kirche Seckau wird noch heute als der „Dom im Gebirge“ bezeichnet – erfolgt sein.) Ziemlich deutlich gegen eine Ergänzung des Tenors sprechen die Schlußbildungen bei „(turpitudi)ne“ mit Climacus und bei „(fi)li(ae)“ mit Flexa; eindeutige melodische Abweichungen sind: die Clivis über „(pa)gi(ne)“ T. 15, „(praeva)le(re)“ T. 120, „(noce)re“ T. 123; der Podatus bei „pul(sa)“ T. 77 und „(vic)to-ri(ae)“ T. 85 (statt „fructus“) sowie der Climacus bei „(du)bi(e)“ T. 38. Bemerkenswert ist schließlich die Notierung von „Sede“ T. 51/52 und „Sederunt“ T. 124/125 jedesmal mit Scandicus (geschrieben wie ein Quilisma) und folgendem Climacus (wobei, wie erwähnt, die Vorlage im einen Fall einen absteigenden Dreiklang, im anderen aber zwei Sekundschritte verlangt). Hier ist also nichts mehr, was auf die mehrstimmige Abstammung hinweisen würde, die Funktionsangabe „Tropus“ ist ernst zu nehmen, die Bezeichnung als „(einstimmige) Motette“ kann nur eine nachträglich-wissenschaftliche (zur Herkunftsangabe) sein. Die österreichische Überlieferung paßt gut in den bislang bekannten Zusammenhang, der

²⁶ Joseph Kehrein, *Lateinische Sequenzen des Mittelalters aus Handschriften und Drucken* (Mainz 1873), S. 482.

nach der Quellenlage annehmen läßt, hier sei die Modalrhythmik nie rezipiert worden. Man dürfte in Seckau auch nichts mehr davon geahnt haben, was hinter dem Stück einmal steckte (ein Teil einer weithin berühmten Komposition). Entsprechend verhielt man sich wohl auch: die Melodie wird nur mehr in den Grundzügen vorhanden sein, die Details mag die Praxis verschliffen und den Gewohnheiten angeglichen haben. So hat sich das Stück daher auch nicht mehr von der Umgebung abheben können, die Altes (Gregorianisches) und Neues (Mittelalterliches) selbstverständlich nebeneinander kannte, als gleichrangig betrachtete und überlieferte. Dafür einen eigenen Begriff zu haben, erübrigte sich. Gleichwohl dürfte ein solcher für die Forschung einige Vorteile bringen können. Das besagte Wilheringer Beispiel könnte in anderem Sinne als bei Ludwig als Zeuge aufgerufen werden.

„... und sage deine letzten Worte in Schweigen“ Anmerkungen zur gegenwärtigen Zemlinsky-Renaissance

von Stefan Bodo Würffel, Genf

1. Markt und Aura

Die Frage nach der Bedeutung Alexander von Zemlinskys im gegenwärtigen Musikbetrieb ist zu trennen von der Frage, was an seiner Musik heute aktuell ist. Läßt sich auf die erste mit dem Hinweis auf die stark gestiegene Zahl der Aufführungen seiner Werke, die Edition bislang ungedruckter Arbeiten, die Publikation von Monographien, Briefwechseln, Einzelstudien und das zunehmende Interesse der Schallplattenindustrie, die den seit fast fünfzig Jahren vergessenen Komponisten einem größeren Publikum bekannt macht, antworten¹, so gilt für Zemlinskys Musik fraglos mehr denn je, was Theodor W. Adorno 1959 in einem Rundfunkvortrag über den Komponisten vermerkte:

¹ Zu den am häufigsten aufgeführten Werken Zemlinskys zählt die *Lyrische Symphonie* (Berlin, Genf, Salzburg, Nürnberg, Mainz, Zürich, Hamburg u. a.). Von den Opern sind vor allem die Einakter *Eine florentinische Tragödie* (Venedig, Kiel, Hamburg, Hannover u. a.) und *Der Zwerg* (Hamburg u. a.) sowie die abendfüllende Keller-Oper *Kleider machen Leute* (Remscheid, Oberhausen, evtl. Zürich) bekanntgeworden. Im Rahmen der Hamburger Zemlinsky-Tage 1982, die erstmals eine umfassende Retrospektive brachten, gelangte schließlich auch Zemlinskys späte Oper *Der Kreidekreis* nach Klambund zur Aufführung. Die *Maeterlinck-Lieder* wurden in jüngster Zeit auch in Berlin und Wien, der selten zu hörende *23. Psalm* in Amsterdam aufgeführt. Von der Kammermusik begegnet besonders das *zweite Streichquartett* op. 15 größerem Interesse.

Wie kaum anders zu erwarten, entspricht das insgesamt noch immer schmale Schallplattenangebot der Häufigkeit der Aufführungen der einzelnen Werke. So stehen den drei erhältlichen Aufnahmen der *Lyrischen Symphonie* unter Ferro (Italia ITL 70048), Klee (schwann VMS 1602) und Maazel (DG 2532 021) je eine Aufnahme der *Florentinischen Tragödie* unter Pleyer (Fonit Cetra LMA 3010), der *Maeterlinck-Lieder* und der *Sinfonietta* op. 23 unter Klee (schwann VMS 1603 F) und des frühen *Trios* op. 3 mit dem Schubert-Weber-Trio (Fono FSM 53 2 25) gegenüber. Außerdem ist inzwischen eine Gesamtaufnahme der vier *Streichquartette* mit dem LaSalle-Quartett erschienen (DG 2741 016). Eine Aufnahme der Oper *Der Zwerg* ist unter dem Wilder-Titel *Der Geburtstag der Infantin* ebenso angekündigt (schwann VMS 1626) wie die Klavierfassung der *Maeterlinck-Lieder* (FSM 63 412). Einen weitgespannten Überblick über Zemlinskys Liedschaffen ermöglicht inzwischen eine Aufnahme mit Steven Kimbrough und Cord Garben (Acanta 4023 509), die aus den 50 gedruckten Liedern Zemlinskys 23 ausgewählt haben. Neben Adornos wichtigem Aufsatz (s. u.) und einigen kleineren musikwissenschaftlichen Beiträgen in verschiedenen Musikzeitschriften sind als größere Arbeiten zu Zemlinsky aus neuester Zeit zu erwähnen die Monographie von Horst Weber *Zemlinsky*, Wien 1977, der Sammelband *Alexander Zemlinsky. Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, = *Studien zur Wertungsforschung* Bd. 7, Graz 1976, und Rudolf Stephans Vortrag *Alexander Zemlinsky – ein unbekannter Meister der Wiener Schule* aus dem Jahre 1977, Kiel 1978 (*Kieler Vorträge zum Theater* 4). Zemlinskys Briefwechsel mit Schönberg, Webern, Berg und Schreker wird von Horst Weber im Verlag der *Musik-Konzepte*, München, vorbereitet.