

Zwei End-Response im Magnus Liber

von Hans Tischler, Bloomington/Indiana

Unter den Meßkompositionen des *Magnus Liber*¹ in *F*² scheinen nur zwei in zwei Bearbeitungen auf, nämlich *M 1* und *M 34*,³ beide Male in direkter Aufeinanderfolge gesetzt und beide Male in der Anordnung R/A – V – R/A – V – R/A.⁴ Daher erhebt sich die Frage: Ist die zweite Behandlung von R/A als Schluß des ersten Organums zu verstehen oder als Beginn des zweiten? Friedrich Ludwig⁵ entschloß sich für die zweite Wahl und seine Ansicht ist seither von allen Forschern ohne weitere Begründung adoptiert worden. Obwohl die Entscheidung an und für sich von keiner allzu großen Bedeutung ist, ergibt die Aufklärung dieses Problems mehrere weitere Einsichten, die das Unternehmen wertvoll machen.

Es wird wohl am besten sein, von Anfang an anzunehmen, daß die beiden Fälle analog seien und daß, wenn die Funktion eines der beiden Mittelstücke erklärt werden kann, auch die des zweiten damit erhellt wäre. Bevor wir an die Detailanalyse gehen, sollen zunächst die vier Organa und ihre A/R-Abschnitte historisch eingeordnet werden.

I

Die Version des *ML* in *F* umfaßt 59 Meßgesänge – Gradualien und Alleluia-melodien – und daher, einschließlich der zwei Doppelstücke, 61 Organa. Viele dieser Gesänge sind auch in *W*₁ und *W*₂ enthalten, doch zeigen die meisten dieser parallelen Bearbeitungen große Unterschiede zwischen den drei Manuskripten. *W*₁ enthält Kompositionen von 31 gregorianischen Gesängen, ebenso *W*₂, obwohl nicht immer dieselben, und *W*₁ bringt auch eine Weise zweimal;⁶ alle diese Organa sind

1 Der *Magnus liber organi*, im folgenden als *ML* abgekürzt, ist der früheste Zyklus von polyphonen Bearbeitungen für Messe und Offizium, anscheinend von Leonin geplant für die Kathedrale von Notre Dame de Paris ca. 1165-85, erweitert und redigiert von Perotin, ca. 1185-1205, und weitergeführt und mehr oder weniger abgeschlossen in der folgenden Generation bis ungefähr 1220.

2 Die folgenden üblichen Sigla für die besprochenen Manuskripte werden benützt: *F*: Florenz, Bibl. Med. Laur. pl. 29,1; *W*₁: Wolfenbüttel, Herzog August Bibl. 677; *W*₂: Wolfenbüttel, Herzog August Bibl. 1206.

3 Diese Abkürzungen, welche die Meßkompositionen Nr. 1 und 34 in der *ML*-Fassung von *F* bezeichnen, und einige ähnliche andere folgen Friedrich Ludwig's grundlegendem Werk über dieses Repertoire: *Repertorium Organorum recentioris et Motetorum vetustissimi stili*, Vol. I, 1, Halle 1910; 2. Ausg. von L. A. Dittmer, New York 1964.

4 R: Responsorium; A: Alleluia; V: Vers eines Graduales oder Alleluias; R/A bedeutet „R bzw. A.“

5 Siehe *Repertorium* . . . (Fn. 3), S. 69, 73.

6 Nämlich *M37*; zwei weitere Organa sind aus der Sammlung verloren gegangen. Die Bearbeitungen in Fasz. 11 von *W*₁ bringen weitere Sätze für einige dieser Gesänge, aber sie gehören nicht zum *ML*.

in parallelen Bearbeitungen auch in *F* erhalten. Da *W₁* niemals einen Satz für das beschließende R/A bringt, können wir von diesem Manuskript sowie von den wenigen Fragmenten von Organa in anderen Manuskripten im weitem meist absehen.

Während die Kompositionen über die Verse der gleichen Gesänge in den verschiedenen Manuskripten oft weitgehend voneinander abweichen und auch mehrfach drei verschiedene Sätze über einen Abschnitt aufweisen, werden die R/A-Sätze meistens teilweise oder ganz gleich überliefert. Wenn wir von den zwei in Frage stehenden R/A-Stücken absehen, nämlich denen in *M1* und *M34*, beginnt jedes der 59 Organa mit einem R/A-Satz, aber nur von sieben derselben enthalten die Manuskripte zwei ganz oder teilweise verschiedene Kompositionen.⁷ Daher haben wir es, wieder abgesehen von den zwei problematischen Sätzen, mit 66 verschiedenen Stücken zu tun.⁸

Von diesen 66 Abschnitten sind 52 über Tenornoten des gregorianischen Chorals gesetzt, welche durchwegs in ungemessenen, verschiedenen Längen verlaufen, was die Theoretiker als *Organum-purum*-Stil bezeichneten. Über diesen Noten ergeht sich das Duplum in einem mehr oder weniger „freifließenden“ Zug, der hie und da von Phrasen in strengerem, modal geordnetem Rhythmus unterbrochen wird, einer Schreibweise, die erst kürzlich als Copula-Stil erkannt worden ist.⁹ Dreizehn von den übrigen vierzehn Sätzen beginnen mit einem solchen Abschnitt von einiger Länge, bevor sie zu einer Diskantkomposition übergehen, d. h. einem Abschnitt, in dem die Tenornoten genau gemessen sind und oft eine von mehreren traditionellen rhythmischen Formeln durchgehends wiederholen. Nur ein einziger dieser A/R-Abschnitte ist fast ganz im Diskantstil geschrieben, nämlich der von *M33*, einem Organum, das, wie weiter unten zu sehen sein wird, auch andere singuläre Züge aufweist.

Sieben dieser vierzehn Diskantklauseln sind kurz und benützen einen Tenor im ältesten, wahrscheinlich leoninischen Rhythmus, nämlich in fortlaufenden Longen. Drei weitere Stücke, von denen zwei identisch sind, sind auch kurz und bauen sich auf der möglicherweise zweitältesten Tenorformel auf: drei Longen plus Longapause. Unter diesen vielen A/R-Sätzen gibt es also nur vier Diskantklauseln von einiger Länge, die durch eine Wiederholung der Tenormelodie, des *Color*, erreicht wird. Eine ist über einer Serie von Longen erfunden; eine über der eben genannten zweit-

ältesten Formel; eine dritte über der perotinischen Formel $\left| \text{♩} \cdot \left| \text{♩} \cdot \right| \overline{\text{♩} \cdot \text{♩}} \cdot \right|$, und die letzte teilweise über dieser und teilweise über der vorhergehenden. Im folgenden werden wir uns auf diese drei Formeln als *a*: Longen, *b*: drei Longen und Longapause und *c* beziehen.

Ein Vergleich zwischen diesen am Beginn der Gesänge stehenden A/R-Kompositionen mit denen, die am Ende derselben sich befinden – die zwei fraglichen Stücke

⁷ Nämlich *M8*, *12*, *26*, *33*, *37*, *41* und *46*.

⁸ Wir sehen hier, da unwichtig, davon ab, daß solche Abschnitte verschiedener Organa musikalisch identisch sein können und werden diese Möglichkeit auch mit Bezug auf Schlußabschnitte und deren Verwandtschaft mit Anfangsstücken unbeachtet lassen.

⁹ Siehe F. Reckow, *Die Copula*, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1972, Nr. 13.

seien abermals beiseite gelassen – ist interessant. Während die große Mehrzahl der 66 Erstabschnitte durchgehend im *Organum-purum*- und Copula-Stil geschrieben sind, ist kein einziger der 21 R/A-Schlußabschnitte in dieser Weise gesetzt. Jeder einzelne dieser letzteren besteht teilweise oder gänzlich aus einer Diskantkomposition, ob kurz oder lang. Während von den vierzehn Diskantklauseln in den Eingangssätzen nur vier lang sind und mit Color-Wiederholung arbeiten – in allen Fällen nur mit einmaliger Wiederholung – sind neun der 21 Finalsätze lang und operieren mit Tenorrepetition, in zwei Fällen sogar mit zwei- und dreimaliger. Während von den vielen Anfangsstücken nur eines keinen langen *Organum-purum*-Satz aufweist, sind elf Schlußkompositionen so konzipiert. Während nur zwei Anfangsabschnitte die *c*-Formel im Tenor benützen, tun das sechs der Endsätze und ein siebenter benützt eine vierte, modernere Formel: durchgehende Doppellongen. *In summa*: die letzten R/A Abschnitte sind viel konziser als die ersten und benützen vornehmlich modernere Tenorformeln.¹⁰

II

Damit sollen die Fakten genügend beleuchtet sein. Die nächste Aufgabe ist es, die zwei problematischen Sätze zu analysieren.

Obwohl hier nur zwei Organa betroffen sind, haben wir es mit drei zweiten A/R-Abschnitten zu tun, da das R, welches auf das erste *M1*-Organum folgt, in *F* und *W*₂ verschieden gesetzt ist. (Siehe die Notenbeispiele am Schluß des Artikels.) In der Tat helfen diese zwei Kompositionen von *M1* zur Aufklärung unseres Problems, nämlich ob sie und das ähnlich gestellte A-Stück zwischen den zwei Bearbeitungen von *M34* Anfangs- oder Schlußabschnitte darstellen. Eines der beiden zweiten R für *M1*, dasjenige von *W*₂, ist identisch mit dem Finalstück des zweiten *M1*-Organums in *F* (*M1*₂), abzüglich eines kurzen Melismas, welches vom ersten R von *M1* übernommen ist. (Dieses Melisma von *M1*₂ ist einer von mehreren Teilen von *M1*, die in die Zusammenstellung von *M1*₂ übernommen wurden. Daß diese Übernahmen nicht umgekehrt vorgenommen wurden, scheint daraus klar hervorzugehen, daß *M1*₁ fast identisch in *F* und *W*₁ erhalten ist und teilweise auch in *W*₂, während mehrere Teile von *M1*₂ in *F* singulär auftreten.) Daß der zweite R-Satz in *W*₂ ein Endstück darstellt, ist ganz klar, da ja nichts Weiteres, was zu *M1* gehört, darauf folgt. (Dieser polyphone Satz des zweiten R ist einer von nur zwei solchen Schlußabschnitten in *W*₂ und im zweiten Fall, nämlich in *M33*, ist dieses Endstück abermals identisch mit einer Endkomposition des parallelen Organums in *F*, die hier in singulärer Weise mit einem zweiten Endsatz verbunden erscheint.¹¹) Wir können also diesen Abschnitt von *W*₂ im folgenden beiseite lassen, da er sicher eine Schlußkomposition darstellt.

Wenn man bedenkt, daß in allen zweiten Bearbeitungen von R/A der Diskantstil angewandt wird, erscheint es einleuchtend, daß man diese Abschnitte als spätere

¹⁰ Nichtsdestoweniger haben in zwei Organa, *M24* und *33*, die Eröffnungstücke Diskantklauseln mit komplizierteren Tenorformeln als die zweiten A-Stücke.

¹¹ Siehe oben und Fn. 10 über weitere exzeptionelle Züge in diesem Werk.

Zusätze anzusehen haben wird, von denen zwei auch vom Schreiber der Vorlage von W_2 übernommen wurden. Möglicherweise waren andere solche Schlußkompositionen noch nicht in großer Zahl in Gebrauch, als die ursprüngliche Sammlung von W_2 angelegt wurde. Andererseits gehören die meisten dieser Finalsätze anscheinend zu solchen Gesängen, die in Notre Dame schon früh als Organa aufgeführt wurden; denn – und wir sehen wieder von den zwei fraglichen Stücken ab – zehn der einundzwanzig Organa mit Endstücken sind in allen drei Hauptmanuskripten gesetzt und fünf weitere in zweien von ihnen.¹² Also enthalten nur sechs der einundzwanzig in F singulär auftretenden Organa solche Sätze.

Diese Reihe von festgestellten Tatsachen mag wohl zu den folgenden Schlüssen führen: (1) Zu den älteren Lagen des ML , Gesängen die in zwei oder allen drei Hauptmanuskripten vertreten sind, wurden später (2) die beschließenden R/A-Sätze hinzugefügt; (3) dann wurden neue Organa komponiert, die fast nur in F bewahrt sind, und einige von diesen erhielten auch solche Endsätze; (4) aber diese Idee war zu diesem Zeitpunkt schon im Rückgang; in der Tat, die Freude an der Organum-Komposition im allgemeinen begann damals in Paris zu schwinden, so daß die meisten Organa dieser Schicht keine zweiten R/A-Sätze erhielten und anstatt dessen den Eröffnungssatz wiederholten.

Der zweite R-Satz von $M1$ in F ist singulär in seiner Gestaltung. Er ist der einzige der vielen R/A-Abschnitte, der eine spätere Tenorformel benützt, nämlich



und er wiederholt auch den *Color* zweimal. Wie bereits oben gezeigt, kann man in den zweiten R/A-Sätzen eine Tendenz zu moderneren Tenorformeln und mehr *Color*-Wiederholungen feststellen, die es sehr unwahrscheinlich macht, daß dieser Abschnitt als Beginn von $M1_2$ geplant war, besonders da die dritte Bearbeitung dieses R, am Ende von $M1_2$, die Tenormelodie nur einmal bringt und in einer Serie von Longen präsentiert, also in einem weit konservativeren Stil geschrieben ist. Man kann daraus mit Sicherheit schließen, daß dieser Abschnitt als Finalsatz von $M1_1$ gedacht war. Wenn $M1_2$ gesungen wurde, benützte man wahrscheinlich als erstes Stück den Einleitungssatz von $M1$; diesem Stück entspricht das Finalstück von $M1_2$ ganz natürlich: beginnend mit der gleichen Phrase und dann fortgesetzt mit einer Verkürzung in einem konservativen Diskantstil. (Es sei hier nochmals auf die Notenbeispiele am Ende dieses Artikels verwiesen.)

Es fragt sich nun: Wird diese Analyse auch der zweiten A-Komposition von $M34$ gerecht? Die erste A-Bearbeitung dieser Gruppe ist durchaus im *Organum-purum*-Stil geschrieben. Die zweite beginnt mit einer Reminiszenz der ersten und fährt dann mit einer Diskantklausel fort, die die b -Formel im Tenor zeigt. Der dritte A-Satz greift nochmals auf den ersten zurück, wird danach mit einem Diskant-Abschnitt weitergeführt, dem die a -Formel zugrunde liegt, und endet mit der gleichen Kadenzphrase wie der zweite Satz. Wieder verrät also die modernere Formel der zweiten Bearbeitung, daß sie höchstwahrscheinlich nicht für den Anfang

¹² Über die Schichtung der Organa nach diesem Gesichtspunkt, der allerdings einer Revision bedarf, siehe Heinrich Husmann, *The Enlargement of the „Magnus liber organi“* . . ., in: *Journal of the American Musicological Society* 16 (1963), S. 176-203.

von *M342* bestimmt war, sondern für den Beschluß von *M341*. Abermals muß man annehmen, daß beim Singen von *M342* der erste A-Satz herangezogen wurde, mit dem ja der dritte verwandt ist.

In dieser Weise zeigen *M12* und *M342* ein weiteres Symptom des allmählichen Verfalls der Organum-Komposition in Paris, denn in beiden Stücken wurde der erste R/A-Abschnitt nicht neu komponiert, sondern von einer früheren Bearbeitung übernommen, in ähnlicher Weise wie viele Abschnitte innerhalb der Verse von älteren Sätzen übernommen wurden, wenn man neue Organa zusammenstellte. Daß beide Werke mit einem polyphonen Eingangssatz aufgeführt wurden, muß wohl angenommen werden, nicht nur weil alle anderen Organa so verfaßt sind, sondern auch, weil beide einen polyphonen Schlußabschnitt haben – und kein einziges Organum mit einem Endsatz existiert ohne einen A/R-Abschnitt am Anfang.

III

Die Tatsache, daß der Schreiber der Vorlage von *W2* den Finalsatz von *M12* einbezog, verdient weitere Erörterung. Wenn die Kompositionen dieses Weihnachtsgraduales, wie es in den drei Hauptfassungen vorliegt, mit einander verglichen werden, ergibt sich das folgende Bild:

(1) *F* und *W1* sind, abgesehen von kleinen Varianten, im ersten R und im V durchwegs identisch. Es wurde schon oben bemerkt, daß *W1* keine abschließenden R/A-Abschnitte schreibt; man muß daher annehmen, daß, wo dieses Manuskript zum Gottesdienst herangezogen wurde, der Eingangssatz zum Schluß wiederholt wurde, also die gregorianische a-b-a-Form erhalten blieb.

(2) Oben wurde gezeigt, daß mutmaßlich *M12* in *F* mit der ersten R-Komposition, derjenigen von *M11*, begonnen wurde. Das Werk fährt dann mit zwei neuen Abschnitten am Anfang des V fort, nimmt danach zwei weitere Abschnitte von *M11*, ersetzt die letzten vier Abschnitte des Soloteiles des V von *M11* mit bloß zwei kürzeren, neuen Sätzen und beginnt dann den zweiten R mit der einleitenden Phrase des ersten R.

(3) *W2* benützt den ersten R-Satz von *F* und *W1*, beginnt den V mit einem dritten Paar von neuen Abschnitten, geht parallel mit *M11* in *F* und *W1* in den nächsten vier Abschnitten, schließt sich aber mit dem letzten V-Abschnitt und dem zweiten R an *M12* an.

Das Gesagte ist schematisch in Tafel 1 dargestellt, ergänzt durch einige weitere Bemerkungen:

Tafel 1

	<i>M11</i> : <i>F</i> , <i>W1</i>	<i>M12</i> : <i>F</i>	<i>M11</i> : <i>W2</i>	
R1	I a	(a)	a	
	II a	(a)	a	
V	III a	b	c	(b und c enden ähnlich)
	IV a	b	c	(c wird zu einer Motette umgestaltet und benützt eine spätere Tenorformel als a;

				b zeigt die modernste Tenorformel)
	V	a	a	a
	VI	a	a	a
	VII	a	b	a
	VIII	a		
	IX	a	b	b
	X	a		
R2	XI	a	b	b
	XII	a		

Die nächste Frage, die man stellen dürfte, ist: Was kam zuerst, die Fassung $M1_2$ in F oder die Fassung in W_2 ? Zunächst scheint die Antwort auf der Hand zu liegen: Die parallelen Abschnitte, die Stilunterschiede aufweisen, zeigen, daß beide Fassungen jünger sein müssen als $M1_1$ in F und W_1 ; und die Entscheidung, welche der beiden späteren Fassungen die ältere ist, würde man wohl zu Gunsten von W_2 treffen. Denn wo diese Komposition von $M1_2$ verschieden ist, scheint sie einer früheren Stilschicht anzugehören. Jedoch muß man bedenken, daß W_2 gewöhnlich als eine eklektische Quelle erscheint, die Abschnitte von anderen Manuskripten auswählt und dann einige neue hinzufügt, und wenn F und W_1 verschiedene Fassungen eines Abschnittes bringen, wählt W_2 gewöhnlich die konservativere. In keinem einzigen Fall sieht es so aus, als ob F Material von W_2 benützt hätte.

Aber vielleicht ist die Situation weniger einfach, als sie auf den ersten Blick scheinen mag. Zunächst ist zu bemerken, daß man kaum annehmen darf, daß die drei Hauptmanuskripte des ML affiliert sind. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß man die Situation so ansehen muß, daß alle drei in einem Prozeß der Auswahl aus einem stetig anwachsenden Repertoire verschiedener polyphoner Abschnittsätze zusammengestellt wurden. Diese Annahme wird durch die Tatsache bekräftigt, daß, wo mehreren gregorianischen Weisen ein Melodieabschnitt gemeinsam ist, gewöhnlich mehrere Kompositionen desselben vorliegen; und während einige Organa die gleiche Musik mit verschiedenen Worten bringen, benützen andere unabhängige Fassungen selbst in Kompositionen des gleichen gregorianischen Textes.

Wenden wir uns wieder unserem eigentlichen Problem zu, so ist es höchst wahrscheinlich, daß der dritte R-Satz in F zuerst mit dem $M1_1$ -Organum gesungen wurde. Dann, als $M1_2$ zusammengestellt wurde, mag dieser Finalsatz zunächst in Verbindung mit beiden Werken gebraucht worden sein und wurde dann ganz natürlich auch vom Sammler des ML in W_2 übernommen. Wie oben bemerkt, ist dieser Satz einer von nur zwei solchen polyphonen Schlußabschnitten in W_2 . In der Tat war dieses Stück so beliebt, daß es später trotz seiner Kürze in eine Motette umgewandelt wurde – eine sehr spezielle Motette, die sich in scherzhafter Weise auf eines der berühmten vierstimmigen Organa Perotins bezieht.¹³

¹³ Nämlich sein *Organum quadruplum Viderunt omnes*; die Motette erscheint in W_2 , MuA und Mo .

Das zweite R-Stück in *F* kann mit seiner singulären Tenorbehandlung recht wohl dem Schreiber der Vorlage von *W*₂ unbekannt gewesen sein, weil es noch nicht komponiert war. Es mag etwas später geschrieben worden sein als die übrigen Teile der verschiedenen Versionen von *M*₁, und als der ursprüngliche Kollektor von *F* den *ML* verfaßte, wurde wahrscheinlich der einstige Endsatz mit *M*₁₂ belassen, aber in *M*₁₁, dem althrwürdigen und größeren Werk, durch das längere neue Stück ersetzt. Diese Komposition, die mit einer Bezugnahme auf die beiden älteren R-Stücke beginnt, dann zu einer Copula-Phrase fortschreitet und nach der modernen Klausel mit einer weiteren Bezugnahme auf die beiden andern Stücke, besonders dem dritten R-Satz, schließt, ist anscheinend ein Produkt der Zeit, in der die erste Blüte der Klausel-verwandten Motette bereits vorbei war. Denn während die dritte R-Komposition sowie auch einer der in *W*₂ neu gesetzten Abschnitte – der auch in den Klauselsammlungen von *F* und *W*₁ wiederkehrt – als Motetten bekannt sind, ist diese neuere Klausel nicht so verwendet worden. Die Periode der ursprünglichen, neu-komponierten Motette war angebrochen, die, wie an anderer Stelle gezeigt worden ist, um etwa 1205 begann.¹⁴ Es ist daher kaum zu gewagt anzunehmen, daß sowohl dieser zweite R-Satz nach Perotin anzusetzen ist, wie auch die modernistische Klausel in *M*₁₂ IV (vgl. Taf. 1).

Kehren wir zum zweiten unserer Organa zurück. Tafel 2 gibt das Schema der zwei Kompositionen von *M*₃₄ an. Hier bringt *W*₂ keine Komposition dieser Melodie und die Fassung, welche in *W*₁ erscheint, ist durchwegs mit der Bearbeitung in *M*₃₄₁ identisch, mit Ausnahme natürlich des zweiten A-Abschnittes, der ja in *W*₁ nirgends komponiert ist. Wie die Figur zeigt, ist wieder die zweite Bearbeitung von *M*₃₄ zweifellos die spätere. Sie benützt nicht nur neuere Tenorformeln, sondern verkürzt auch das Werk erheblich. Wie schon oben erwähnt, ist der zweite A-Satz der fortschrittlichste der drei.

*M*₃₄₂ wählt den ersten Abschnitt des V von *M*₃₄₁, ersetzt die nächsten vier Abschnitte mit einer einzigen Klausel, schreibt für den folgenden Abschnitt eine weitere Klausel, die auch in der Klauselsammlung von *W*₁ aufscheint, und nimmt dann abermals einen Abschnitt von *M*₃₄₁ auf. Der nächste Satz erscheint nicht nur in *M*₃₄₁, sondern auch in *M*₂₀ und der letzte Abschnitt des V ist wieder in der Klauselsammlung von *W*₁ enthalten und kehrt überdies als Motette wieder.

¹⁴ Siehe H. Tischler, *New Historical Aspects of the Parisian Organa*, in: *Speculum* 25 (1950), S. 25 f.

Tafel 2	<i>M341</i> : <i>F</i> , <i>W1</i>	<i>M342</i> : <i>F</i>
A I	a	(a)
V II	a	a
III	a	b (b benützt eine spätere Tenorformel)
IV	a	
V	a	
VI	a	
VII	a	b = <i>W1</i> -Klausel
VIII	a	a
IX	a	a = <i>M20</i> V
X	a	b = <i>W1</i> -Klausel = Motette
A XI	a	b

IV

Bevor wir schließen, wären noch einige Bemerkungen über den anderen R/A-Endsatz in *W2* angebracht, denjenigen von *M33*. Oben wurde schon gezeigt, daß hier eine weitere einzigartige Situation vorliegt: *F* gibt zwei aufeinander folgende verschiedene Bearbeitungen für das zweite A. Die zweite Fassung ist identisch mit dem zweiten A in *W2*, während die erste sich als eine Abkürzung derselben herausstellt. Man kann nur erraten, was hier vor sich ging; aber vielleicht ist die Situation doch der in *M1* ähnlich: Die Originalfassung war wahrscheinlich diejenige, die auch in *W2* aufgenommen wurde. Etwas später zog man dann die Kurzform vor, so daß, als *F* ursprünglich zusammengestellt wurde, die Originalfassung nach der beliebteren Abkürzung kopiert wurde. Die letztere, wahrscheinlich der Zeit nach Perotin angehörend, war möglicherweise dem Schreiber der Vorlage von *W2* noch nicht bekannt.

In mehreren früheren Studien wurde das Ende der Kompositionstätigkeit Perotins auf etwa 1205 angesetzt – dem ungefähren Datum der beginnenden Popularität der französischen, neukomponierten Motette – und der Rückgang der Organum-Komposition in Paris in die Jahre ca. 1205-1220 verlegt.¹⁵ Einige der obigen Beobachtungen zeigten, daß *M12*, *M33* und *M342* teilweise nachperotinisch sind und in die Zeit des Verfalls des Pariser Organums gehören. Zugleich zeigen die komplizierteren Tenorformeln, die hier benützt wurden, daß diese Werke etwa gleichzeitig mit den frühen französischen Motetten anzusetzen sind, die ihrerseits zeitlich wegen ihrer Verwandtschaft mit Trouvèreformen und Zitaten aus der altfranzösischen Literatur recht sicher ins erste Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts gehören dürften. Diese verschiedenen untereinander verwobenen Verhältnisse und Tatsachen unterstützen die oben genannten Daten sehr wohl und mögen als zusätzliche Beweisstücke angesehen werden. Man kann kaum mehr daran zweifeln, daß Perotin in den frühen Jahren des 13. Jahrhunderts nicht mehr selbst komponierte, ob wegen Todes oder wegen Übernahme anderer Pflichten, kann natürlich nicht gesagt werden.

¹⁵ Siehe Fn. 14 sowie H. Tischler, *The Dates of Perotin*, in: *Journal of the American Musicological Society* 16 (1963), S. 240-241; ders., *Perotin Revisited*, in: *Aspects of Medieval & Renaissance Music* (Reese Festschrift), New York 1966, S. 803-817.

M I & I: F fol. 99

1)

Vi -

2)

usw.

de - usw.

o -

usw.

1) Die Fermata zeigt einen verlängerten Notenkopf an.

2) Der schiefe Strich deutet eine *currens* in rhombischer Form an.

M I R 2: F fol. 99 v - 100

Vi -

de - runt

o -

1)

mnes

1) Der Doppelstrich weist auf die Wiederholung des *Color* der Tenormelodie hin.

M I R 3: F fol. 100v

Vi -
de - runt o -
mnes

This musical score consists of four systems of staves. Each system has a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: "Vi -", "de - runt o -", and "mnes".

M I R 2: W₂ fol. 64

<V>i - de - runt o -
mnes

This musical score consists of three systems of staves. Each system has a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: "<V>i - de - runt o -" and "mnes".

M 34 A I: F fol. 124v

Al -

le -

lu -

ya

The image shows a musical score for a piece titled 'Zwei End-Responde' by H. Tischler. The score is for a lute and a voice. It consists of eight systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a lute accompaniment on a six-staff system. The vocal line includes lyrics: 'Al -', 'le -', 'lu -', and 'ya'. The lute part features complex rhythmic patterns and fretting, indicated by numbers on the staff lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece is identified as 'M 34 A I: F fol. 124v'.

M 34 A 2: F fol. 125v

Musical score for M 34 A 2: F fol. 125v. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: Al- le - lu - ya. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line with various rhythmic patterns and ornaments.

M 34 A 3: F fol. 126v

Musical score for M 34 A 3: F fol. 126v. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of one system of music with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: Al-. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with various rhythmic patterns and ornaments.

Die Symphonie fantastique und Berlioz' Auffassung von Programmmusik

von Wolfgang Dömling, Hamburg

Eine thematisch-formale Analyse von Berlioz' *Symphonie fantastique* stößt auf merkwürdige Erfahrungen: begegnet sie einerseits, beim II. und beim IV. Satz, derart geringen Widerständen und Schwierigkeiten, daß sie gleichsam ins Leere greift und kaum mehr als überflüssiges Verbalisieren allzu plausibler musikalischer Sachverhalte einzubringen droht, so erweist sich andererseits, bei den Ecksätzen I und V, eine detaillierte Betrachtung der formalen Gestaltung und der thematisch-motivischen Zusammenhänge zwar als analytisch fruchtbar, bleibt jedoch in vieler Hinsicht ebenfalls unbefriedigend, ohne daß sich diese Sätze jedoch schlicht als rätselhaft bezeichnen ließen, rätselhaft in dem Sinne, daß etwa wesentliche Aspekte der Kompositionstechnik sich dem Zugriff entzögen. (In einer Art verständlicher Mitte zwischen diesen beiden Extremen steht der III. Satz: seine komplizierte Variationstechnik, die mit mannigfachem Austausch thematischer Gruppen, fast schon nach Art von Mahlerschen Substitutionsverfahren operiert, läßt sich durch