

Eine unbekannte Notre-Dame-Quelle: Die Solothurner Fragmente

von Jürg Stenzl, Freiburg/Schweiz

„Die Hoffnungen, noch weitere große Handschriften in der Art von *F*, *W*₁ oder *W*₂¹ zu finden, werden – trotz der vielseitigen Bemühungen nach wie vor – wohl gering sein, dagegen sind die Klein-Quellen bei weitem nicht alle gehoben und lassen noch manchen Baustein im Mosaik unserer Kenntnis des 13. Jahrhunderts erwarten“. Mit diesen Worten beginnt Rudolf Flotzinger seine Studie über die Herkunft der Wimpfener Fragmente², jener Notre Dame-Quelle, bei der man lange deutsche Provenienz vermutet hatte. Ähnliche Fragen, wie sie sich Flotzinger bei den Darmstädter Fragmenten stellte, müssen auch bei den im folgenden beschriebenen acht Seiten mit zweistimmigen Conducten beantwortet werden.

Die Zentralbibliothek Solothurn besitzt unter der Signatur S 231 eine um 1480 zu datierende Papierhandschrift mit Werken Bernhards von Clairvaux und solchen, die Bernhard im Laufe des Mittelalters zugewiesen worden sind. Geschrieben wurde der 287 Blätter starke Codex von Johannes Fabri aus Bretheim, einem Zisterzienser der Abtei Maulbronn, der 1471 in den Heidelberger Universitätsmatrikeln erscheint; auch der Einband ist wahrscheinlich eine Maulbronner Arbeit³. In späterer Zeit kam die Handschrift nach Ausweis eines neuzeitlichen Besitzeintrages ins St. Vinzentskloster Beinwil und von dort nach Solothurn.

Musikgeschichtlich bedeutsam sind die ursprünglichen Buchspiegel, die seit der Restauration des Bandes durch G. Weissenbach in Lausanne im Jahre 1951 von den Deckeln losgelöst als vorderes (folio I) und hinteres (folio II) Schmutzblatt konserviert werden und die einer verlorenen Notre Dame-Handschrift angehörten.

Die Maße der Blätter, die deutlich beschnitten sind, betragen maximal 19,6 x 13,5 cm (folio I) und 19,6 x 13,4 cm (folio II). Der Schriftspiegel beträgt bei beiden 15 x 8,5 cm; damit entsprechen diese Blätter den großen Notre Dame-Handschriften *F*, *W*₁, und den Fragmenten *Hei* und *Da*. Kleiner im Format sind die Handschriften *W*₂ und *Ma*. An folio I hängt seitlich noch etwa ein Drittel einer weiteren Seite (19,6 x 5 cm), gleicherweise an folio II (18,4 x 4 cm). Damit sind also zwei Blätter ganz, weitere zwei teilweise erhalten.

Die acht Seiten weisen je 12 rote Fünfliniensysteme auf, was den Handschriften *W*₁ und *F* entspricht. Die feine Notenschrift liegt leicht schräg, wobei aber diese Schräglage nicht ganz einheitlich eingehalten wird. Die Notation selber, eine „klassische“ Modalnotation, ist sichtlich von einer geübten Hand geschrieben. Von

1 Die Sigel der Handschriften werden im Anhang aufgelöst.

2 R. Flotzinger, *Zur Herkunft der Wimpfener Fragmente*, in: *Speculum Musicae Artis*, Festgabe für Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag am 16. Dezember 1968, München 1970, S. 147.

3 A. Schönherr, *Die mittelalterlichen Handschriften der Zentralbibliothek Solothurn*, Solothurn 1964, S. 19-23. Ders., *Verklungene Welt: Was alte Handschriften der Zentralbibliothek erzählen*, Solothurn 1954 (Veröffentlichungen der Zentralbibliothek Solothurn, 1), S. 19-20.

allen modal notierten Quellen steht den Solothurner Fragmenten die wesentlich jüngere Handschrift Paris, Bibl. nationale, lat. 15139 (*StV*) am nächsten, wenn auch die Quadrate in *StV* eckiger sind. Noch näher scheint uns die Notation dem Psalterium-Hymnar-Antiphonar aus Ste. Geneviève (Paris, Bibl. Ste. Geneviève, Ms. 2641)⁴ zu stehen; da Notationsvergleiche zwischen modal notierten- und Choralhandschriften aber noch nicht systematisch durchgeführt wurden, ist bei solchen Vergleichen Vorsicht geboten. Die Initiale A auf f. [A]^F ist nur wenig verziert, so daß genauere Hinweise entfallen⁵. – Auf einige Einzelheiten der Notation wird beim Vergleich der Überlieferung der sechs Sätze zurückzukommen sein.

Die Solothurner Fragmente, die wir mit dem Sigel *So* bezeichnen, haben folgenden Inhalt:

folio [A]^F 1. *Ave* [*Maria gratia plena*]

zweistimmiger, durchkomponierter, melismatischer Conductus.

Konkordanzen: *F* f. 284'-285; *W*₁ f. 136-136'; *Ma* f. 59'-60; *W*₂ f. 114'-115'; *Hei* f. 2-2'.

Text: Milchsack⁶ Nr. 233.

Musik: J. Knapp, *Thirty-Five Conductus for Two and Three Voices*, Yale University 1965 (Collegium Musicum, 6), S. 81-84; die in *So* erhaltenen Teile entsprechen den Takten 1-6, 27-35, 50-56, 71-79, 95-104, 116-122 und 158-162 dieser Ausgabe. – E. Thurston, *The Conductus Compositions in Manuscript Wolfenbüttel 1206*, Phil. Diss. New York 1954, II, S. 239 (mir nicht zugänglich). D. D. Colton, *The Conducti of Ms. Madrid 20486*, Phil. Diss. Indiana University 1964, II, S. 91-95.

Literatur: Falck⁷ Nr. 29.

folio [A]^V Schluß von *Ave Maria*

2. [*Auctor vi*]te virgine

zweistimmiger, durchkomponierter, melismatischer Conductus.

Konkordanzen: *F* f. 270'-271'; *W*₁ f. 125-126; *Ma* f. 38'-40.

Text: Milchsack Nr. 188.

Musik: Colton, a. a. O., II, S. 38-42.

Literatur: Falck Nr. 23.

folio I^F 3. [*Relegata vetustate ~ novita*]te sanctum pacha

zweistimmiger, durchkomponierter, melismatischer Conductus.

Konkordanzen: *F* f. 277-278'; *W*₁ f. 141-142; *Ma* f. 30'-32'.

Text: AH⁸ 21, Nr. 36 (2,5 lies *memento*; die S. 35 angeführte Variante <2,4 *verus* fehlt C.> ist zu streichen). – Milchsack Nr. 202.

4 Zwei Faksimiles in *Répertoire de manuscrits médiévaux contenant des notations musicales*, sous la direction de S. Corbin, I: *Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris*, Paris 1965, Tafel XXVI.

5 *So* scheinen uns die auf dem Kopenhagener Kongreß 1972 von M. Perz gezeigten polnischen Notre Dame-Fragmente durch ihre Initialverzierung auf französische Herkunft zu deuten; sie werden als Band XIII der *Antiquitates Musicae in Polonia* demnächst im Druck erscheinen.

6 G. Milchsack, *Hymni et Sequentiae*, I, Halle 1866.

7 R. Falck, *The Structure of the Polyphonic and Monophonic Conductus Repertoires: A Study of Source Concordances and their Relation to the Chronology and Provenance of Musical Styles*, Diss. Brandeis University 1970, Ms. (UM 70-24,626). Die Drucklegung dieser Arbeit wäre sehr zu begrüßen.

8 *Analecta Hymnica Medii Aevi*, hrsg. v. G. M. Dreyes und Cl. Blume, 55 Bde., Leipzig 1886-1922.

Musik: Colton, a. a. O., II, S. 17-22.

Literatur: Falck Nr. 303.

folio I^V Schluß von *Relegata vetustate* mit *Benedicamus Domino*-Cauda.

folio [B]^F 4. [*Flos de spina procreatur ~*] *pluunt*

zweistimmiger, durchkomponierter, melismatischer Conductus.

Konkordanz: *F* f. 304'-305'; *W*₁ f. 152-153; *Ma* f. 74'-76; *Hu* f. 134 bis 136'; *Sg* 383 S. 138-142; *Eng* 102 f. 13 (nur Text).

Text: AH 20, Nr. 155. Milchsack Nr. 211.

Musik: H. Anglès, *El Còdex musical de Las Huelgas*, Barcelona 1931, III, Nr. 147, S. 313-319; Colton, a. a. O., II, S. 128-133.

Literatur: J. Handschin, *Der Organum-Traktat von Montpellier*, Studien zur Musikgeschichte, Festschrift Guido Adler, Wien 1930, S. 57. – H. Anglès, a. a. O., I, S. 332. – Falck Nr. 127.

folio [B]^V Schluß von *Flos de spina*.

5. [*De nature fracto i*] *ure*

zweistimmiger, durchkomponierter, melismatischer Conductus.

Konkordanz: *F* f. 303'-304'; *W*₁ f. 131'-132'; *ZüC* 58 f. 148 (nur Text); *OxR* f. 13: *Item de partu beate virginis* (nur Text).

Text: AH 20, Nr. 65 (2,3 lies *hodierna*). – Milchsack Nr. 194.

Literatur: J. Handschin, *Conductus-Spicilegien*, *AfMw* 9, 1952, 112. – Falck Nr. 80.

folio II^F Direkte Fortsetzung von *De nature*.

folio II^V Schluß von *De nature*.

6. *Magnificat anima mea dominum qui iudicat*

zweistimmiger, durchkomponierter, melismatischer Conductus.

Konkordanz: *F* f. 301'-303'; *W*₁ f. 120'-122; *Ma* f. 71-74'.

Text: AH 20, Nr. 36. – Milchsack Nr. 184/185.

Musik: Colton, a. a. O., II, S. 121-128.

Literatur: Falck Nr. 203.

Wie die Konkordanz erkennen lassen, handelt es sich um sechs Conducten, die in den zentralen Notre Dame-Handschriften, nicht aber in den späten peripheren Quellen des 14. bis 16. Jahrhunderts überliefert wurden⁹. Jeder der Conducten weist eine etwas andere Quellenkombination auf.

Auctor vite, *Relegata vetustate* und *Ave Maria* gehören zu einer Gruppe von 22 zweistimmigen Conducten, von denen 8 nur im 7. Faszikel von *F*, im 9. Faszikel von *W*₁ und im 3. Faszikel von *Ma*, 14 auch zusätzlich in vereinzelt Handschriften auftauchen¹⁰. Kernstück dieser Gruppe sind die 19 ersten Con-

⁹ Unter zentralen Quellen verstehen wir hier Handschriften, die geschlossene Komplexe von Notre Dame-Kompositionen überliefern, auch wenn diese im Bezug auf Paris als Zentrum peripher liegen wie etwa die spanische Handschrift *Ma*. – Die Conducten des sechsten und siebten Faszikels von *F* sind in der Dissertation von J. E. Knapp (Yale 1961) übertragen; trotz wiederholter Anfragen seit 1966 war mir diese Arbeit nicht zugänglich. Wie uns Herr Professor Dr. W. Arlt, Basel, freundlicherweise mitteilte, soll J. E. Knapps Arbeit in nächster Zeit im Druck erscheinen.

¹⁰ R. Falck, a. a. O., I, S. 149-153.

ducten des 7. Faszikels von *F* (davon ist *Auctor vite* der sechste, *Relegata vetustate* der zwölfte und *Ave Maria* der achtzehnte). Falck, dessen Repertoireuntersuchungen nun erstmals eine Gliederung der überlieferten Conducten zulassen, versucht, diese Gruppe dem *Magnus liber Organi* gegenüberzustellen¹¹, sieht darin also zentrale Pariser Kompositionen. Alle 22 Conducten dieser Gruppe sind hochmelismatisch und durchkomponiert.

Dieser zentralen Gruppe steht eine andere mit denselben Handschriften und Handschriftenteilen, aber dem vierten anstelle des dritten Faszikels von *Ma* nahe. Sie umfaßt 15 zweistimmige, melismatische Werke, von denen sechs nur in diesen, neun auch in vereinzelt anderen Handschriften überliefert sind¹². Zu den ersten gehört *Magnificat anima mea*, zu den übrigen *Flos de spina*, der nun mit sieben Quellen (*So* eingerechnet) zu den verbreitetsten Conducten zählt. Stilistisch etwas weniger einheitlich als die Gruppe mit *Auctor vite*, *Relegata vetustate* und *Ave Maria*, ist auch diese Gruppe als zentralfranzösisch zu beurteilen.

De nature fracto gehört einer dritten Gruppe von 19 zweistimmigen Conducten an, die alle in *W*₁, *F* und zusätzlichen peripheren Handschriften überliefert werden¹³. Die Quellenkombination *F*, *W*₁, *ZüC 58* und *OxR* findet sich nur bei diesem Werk.

Die stilistische Einheitlichkeit unserer sechs Conducten zusammen mit den bei der Betrachtung der Notation gemachten Beobachtungen deutet bereits auf eine zentrale, also französische Herkunft der Solothurner Fragmente, ungeachtet der deutschen Handschrift und der deutschen Buchbinderei, die diese Blätter verwendet hat. Dies wird noch deutlicher, wenn wir *So* und *F* vergleichen: das Doppelblatt [B]/II überliefert nämlich drei im siebten Faszikel von *F* unmittelbar aufeinander folgende Gesänge (Nr. 33-35); ähnlich stehen die drei Conducten des Doppelblattes [A]/I recht nahe beieinander (Nr. 6, 12 und 18 desselben Faszikels), sie gehören, wie oben dargelegt, ja alle drei zur gleichen Quellengruppe.

Wenn man die Länge der unvollständig überlieferten Werke in Betracht zieht, so lassen sich über den Umfang der ursprünglichen Quelle noch weitere Angaben machen.

Das Doppelblatt [A]/I war wohl ein Außenblatt einer Lage, denn *Ave Maria* beginnt auf f. [A]^I mit einer strichverzierten Initiale A, wie sie an Faszikelanfängen am ehesten zu erwarten sind. Der Conductus *Auctor vite*, der auf *Ave Maria* folgt, umfaßt in *F*, *W*₁ und *Ma* je 12 Zeilen¹⁴; der Vergleich der Platzbeanspruchung in *So* mit diesen Handschriften lehrt, daß die Zeilenzahl ungefähr in allen diesen Handschriften gleich groß ist. Somit muß auf f. [A]^V ein Blatt X₁ gefolgt sein, das auf der recto-Seite ganz und auf der verso-Seite auf der obersten Zeile den Rest dieses Werkes enthielt. Auf dem X₁ entsprechenden Blatt X₂ dieser Lage stand dann der etwa zwei Zeilen umfassende fehlende Anfang von *Relegata vetustate*.

11 Dies, weil zwei der drei von Anonymus 4 zitierten Conducten darin enthalten sind, darunter *Ave Maria* (*Anonymus 4*, ed. F. Reckow, S. 82, Zeile 16).

12 R. Falck, a. a. O., I, S. 154-157.

13 R. Falck, a. a. O., I, S. 142-146.

14 Im folgenden verstehen wir unter einer Zeile immer zwei Fünfliniensysteme eines zweistimmigen Conductus.

Ähnlich ist beim Doppelblatt [B]/II vorzugehen: vom Conductus *Flos de spina* fehlen 6 Zeilen, also eine ganze Seite; es muß demnach folio [B] ein Blatt Y₁ vorangegangen sein, auf dessen verso-Seite der Anfang von *Flos de spina* stand. Daß das Doppelblatt [B]/II das Mittelblatt einer Lage gewesen ist geht daraus hervor, daß f. II^r inhaltlich unmittelbar auf f. [B]^v folgt. Vom Conductus *Magnificat*, der auf f. II^v beginnt, fehlen 20-22 Zeilen, was drei ganzen Seiten und 2 bis 4 Zeilen, also folio Y₂^r, Y₂^v und Y₃^r voll beschrieben und den ersten zwei bis vier Zeilen von Y₃^v entspricht. Dabei bilden Y₁ und Y₂ ein f. [B]/II umschließendes Doppelblatt.

Die Erfahrung bei der Bearbeitung von solchen Verschnitten, die als Einbandmaterial Verwendung gefunden haben, lehrt, daß oft als hintere und vordere Spiegel oder Schmutzblätter Material aus einer Lage der verschnittenen Handschrift stammt. Es wäre dies auch bei unseren beiden Doppelblättern möglich, so daß wir einen vollen Quaternio von 16 Seiten rekonstruieren können:

	A recto	<i>Ave Maria</i>
	A verso	<i>Ave Maria</i> (Schluß: 1 Zeile)
	X ₁ recto	<i>Auctor vite</i>
	X ₁ verso	<i>Auctor vite</i> (Fortsetzung)
	Y ₁ recto	<i>Auctor vite</i> (Schluß: 1 Zeile)
	Y ₁ verso	Unbekannter Conductus (Anfang: 5 Zeilen)
	B recto	Unbekannter Conductus (Schluß: 6 Zeilen)
	B verso	<i>Flos de spina</i>
	II recto	<i>Flos de spina</i> (Fortsetzung)
	II verso	<i>Flos de spina</i> (Schluß: 2 Zeilen)
	Y ₂ recto	<i>De nature fracto</i>
	Y ₂ verso	<i>De nature fracto</i> (Fortsetzung)
	Y ₃ (= X ₂) recto	<i>De nature fracto</i> (Schluß: 3 Zeilen)
	Y ₃ (= X ₂) verso	<i>Magnificat anima mea</i>
	I recto	<i>Magnificat anima mea</i> (Fortsetzung)
	I verso	<i>Magnificat anima mea</i> (Fortsetzung)
	<i>Magnificat anima mea</i> (Fortsetzung)	
	<i>Magnificat anima mea</i> (Schluß: 2-4 Zeilen)	
	<i>Relegata vetustate</i>	
	<i>Relegata vetustate</i> (Fortsetzung)	
	<i>Relegata vetustate</i> (Schluß: ganze Seite)	

Auf f. X₁^v und Y₁^r wäre am ehesten der Conductus *Quod promisit* zu erwarten: er geht in *F Magnificat anima mea* voran und hätte auf den 11 freien Zeilen Platz¹⁵; natürlich ist hier nur eine Vermutung möglich.

Schließlich aber zeigt sich die Qualität einer Quelle, und handle es sich auch nur um ein Fragment, im Vergleich der Varianten der notierten Gesänge¹⁶. Im

15 *F* f. 300'-301; *W*₁ f. 130'-131'; *W*₂ f. 111-112'; *Ma* f. 76'-78; *Hu* f. 132-134; Stuttgart, Landesbibliothek, HB I Asc. 95, f. 30' (nur teilweise). — Neuausgaben: J. Knapp, *Thirty-Five Conductus* . . ., S. 85-88; H. Anglès, *El Còdex musical* . . ., III, Nr. 146, S. 307. — Falck Nr. 295.

16 Textliche Varianten, die ein bestimmtes Abhängigkeitsverhältnis der Handschriften erkennen ließen, liegen nicht vor.

Unterschied zu den zweistimmigen Organa des *Magnus liber* oder der ein- und mehrstimmigen Werke des Saint Martial-Repertoires dürfen wir bei den zwei- und mehrstimmigen Conducten von einer bewahrenden Überlieferung ausgehen: darunter verstehen wir ein schriftliches Überliefern eines musikalischen Werkes in seiner ursprünglich komponierten Gestalt als *opus perfectum et finitum*¹⁷. Die bewahrende Überlieferung ist bei diesen Conducten schon durch die modale Melismatik gefordert. Im Unterschied dazu wurden etwa die Saint Martial-Versus im Laufe ihrer schriftlichen Überlieferung laufend mehr oder weniger stark umgeformt, ganz besonders in den melismatischen Partien¹⁸; dies bezeichnen wir als *verändernde Überlieferung*.

Vergleicht man die Solothurner Fragmente mit den konkordanten Handschriften, so lassen sich zwei allgemeine Bemerkungen machen: die Schreibung mit Plica anstelle einer Zweierligatur ist in *So* häufiger, d. h., *F*, *W₁* und *Ma* tendieren dazu, die zwei Töne der Plica in ihrer genauen Tonhöhe wiederzugeben. Weiter ist in den syllabischen Teilen der Conducten die Schreibung von Silben und Wortstrichen stark verschieden. Allgemein werden sie als Wortendstriche in *So* etwas häufiger gesetzt.

Eigentliche Varianten sind nicht zahlreich, sie reichen auf alle Fälle nicht aus, um bei den einzelnen Conducten Verwandtschaftsgrade der jeweiligen Handschriften oder gar ein Quellenstemma aufzustellen.

Die ausgedehnten modalrhythmischen Melismen werden übereinstimmend überliefert, durchaus in der Art der drei- und vierstimmigen Organa¹⁹. Umso überraschender ist zunächst der Vergleich der Schlußteile von *De nature* in den Handschriften *So*, *W₁* und *F*. Die drei Quellen stimmen bis auf kleine Einzelheiten miteinander überein, so wenn etwa die folgende Stelle in *So*



17 Zur Frage *bewahrende und verändernde Überlieferung* und deren Zusammenhang mit Musik als *opus perfectum et finitum* unsere *Studien zur Überlieferung mittelalterlicher Musik, dargestellt an Quellen aus der Diözese Sitten* (in Vorbereitung).

18 Solch *verändernde Überlieferung* bleibt nicht auf das Mittelalter beschränkt; so begegnet sie beispielsweise laufend in den gedruckten und besonders den handschriftlichen deutschen Lautentabulaturen, wo statt eigentlicher Konkordanzen weit häufiger größere oder geringere Ähnlichkeit festzustellen ist.

19 Von diesen war ohne weiteres eine kritische Gesamtausgabe möglich (H. Husmann, Bd. XI der *Publ. älterer Musik*, Leipzig 1940).

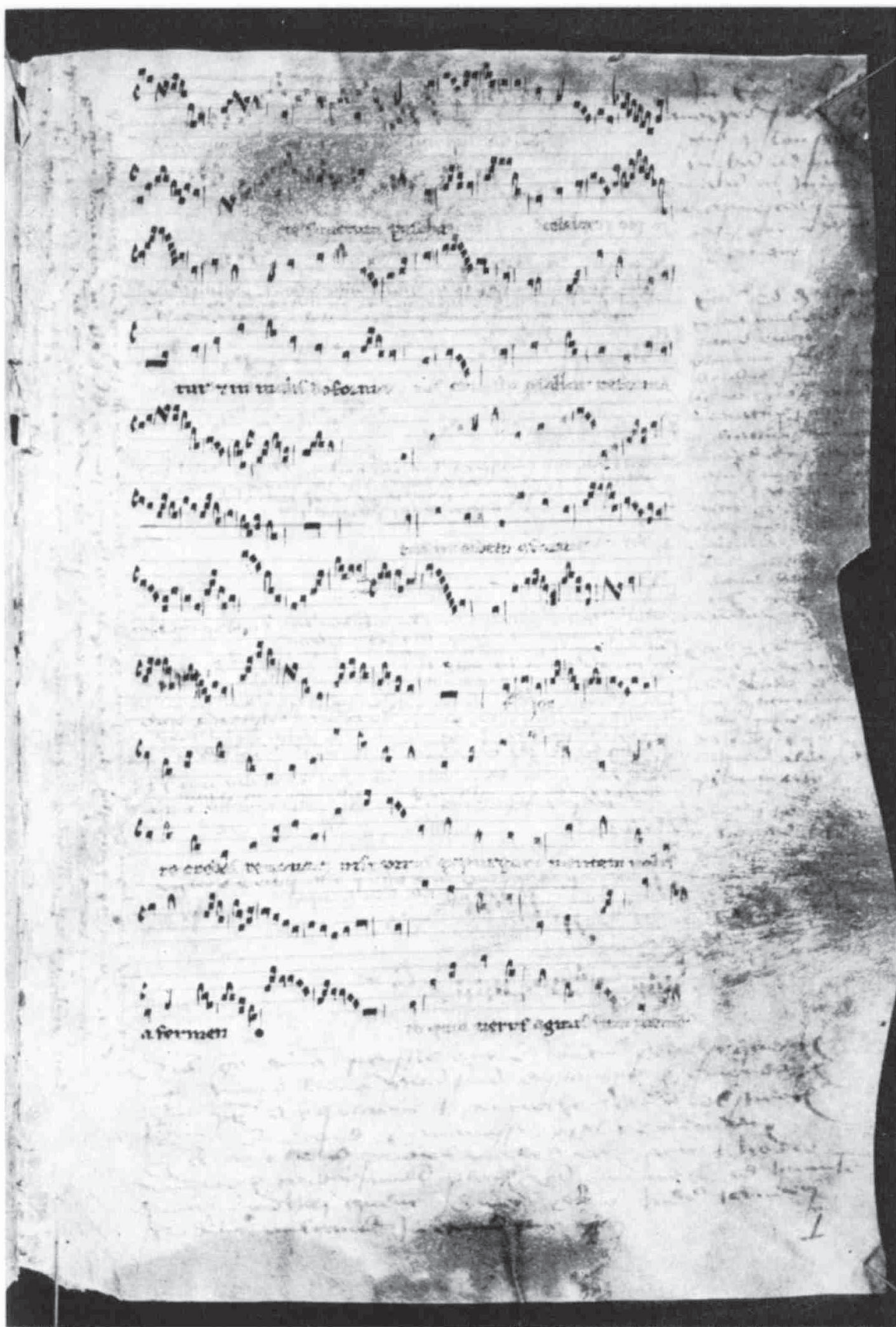
in W_1 und F gemeinsam in dieser Form überliefert wird:



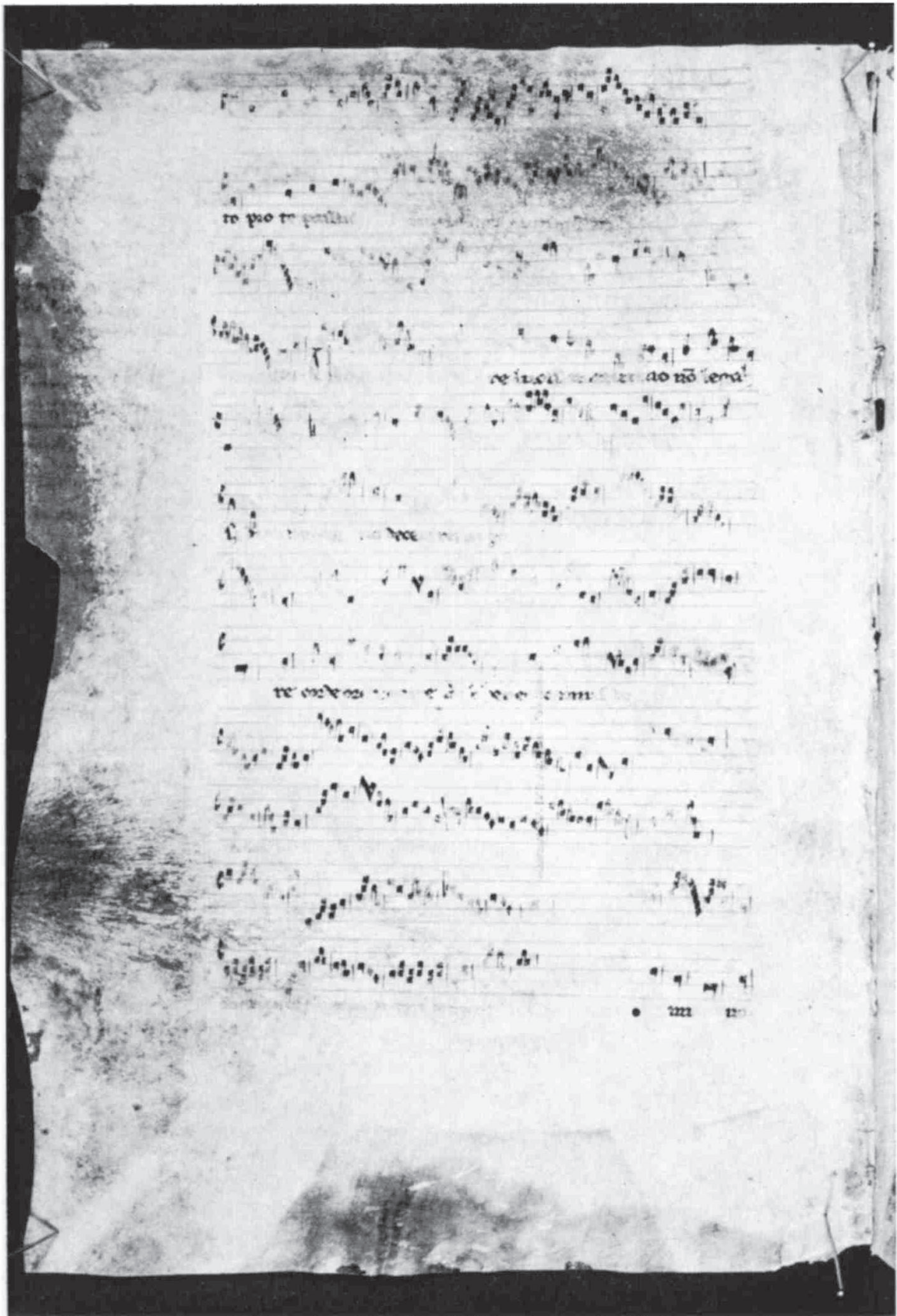
Das Prinzip der bewahrenden Überlieferung wird durch solche Varianten nicht berührt. Diese Übereinstimmung ändert sich schlagartig, sobald die Unterstimme als Halteton liegenbleibt: das Melisma über einem solchen „Organalton“ schert aus der bewahrenden Überlieferungstradition aus. Mit anderen Worten: die Veränderung, die die Überlieferungsgeschichte des zweistimmigen Organums bestimmt, wird auch in solchen pseudoorganalen Schlußabschnitten sichtbar. Demzufolge kann die folgende Rhythmisierung nur als Vorschlag verstanden werden; zu beachten sind die sofort mit dem Organalton zusammen auftretenden irregulären Ligaturen (Fünferligatur, Sechserligatur, Coniuncturengruppen usf.):

na.

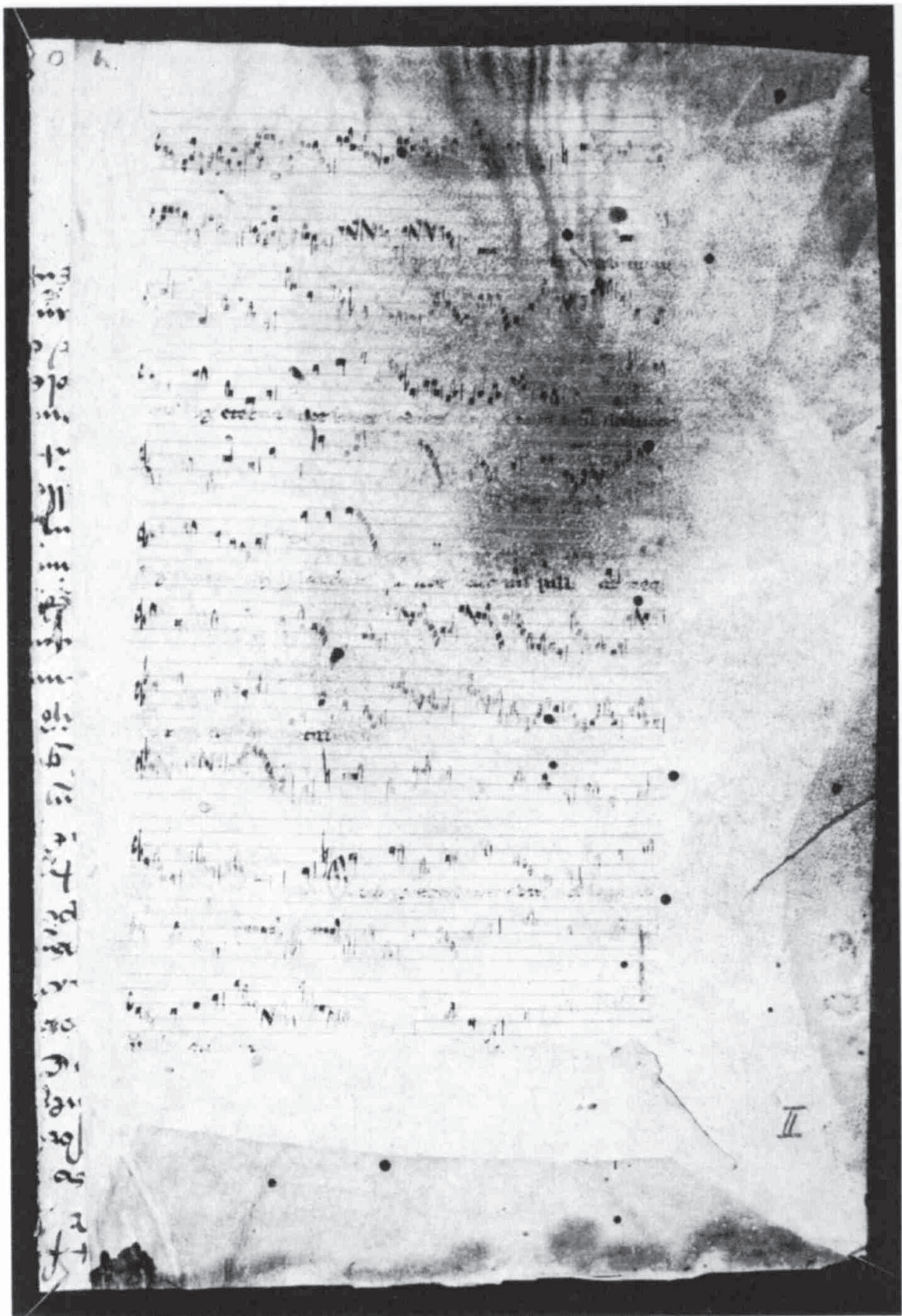
In den ersten drei Takten stimmen die drei Handschriften durchaus miteinander überein, einzig daß W_1 in der Oberstimme eine Plica schreibt, wo F und So eine Zweierligatur aufweisen. Während dann So und F noch über weitere drei Takte übereinstimmen, läßt W_1 eine Tonwiederholung nach der Fünferligatur aus, fährt dann zwar wie So und F fort und hat mit F melodisch jenen Teil gemeinsam, den So ausläßt. Das Schlußmelisma aber ist in W_1 selbständig. So und F gehen bis zur Dreierligatur $b c a$ zusammen, dann aber erscheint das Melisma von So im Vergleich zu F und W_1 um drei Takte gekürzt. Diese drei Takte von F und W_1 sind eine Art Paraphrasierung der vorangegangenen Phrase. Dann wieder ist der Aufstieg $G a b c$ F und So gemeinsam, im vorletzten Takt ist So im Vergleich zu F und W_1 wieder kürzer. Die Melismen der drei Handschriften sind durch zahlreiche gemeinsame Motive miteinander verwandt, die drei Fassungen aber bei der heutigen Kenntnis



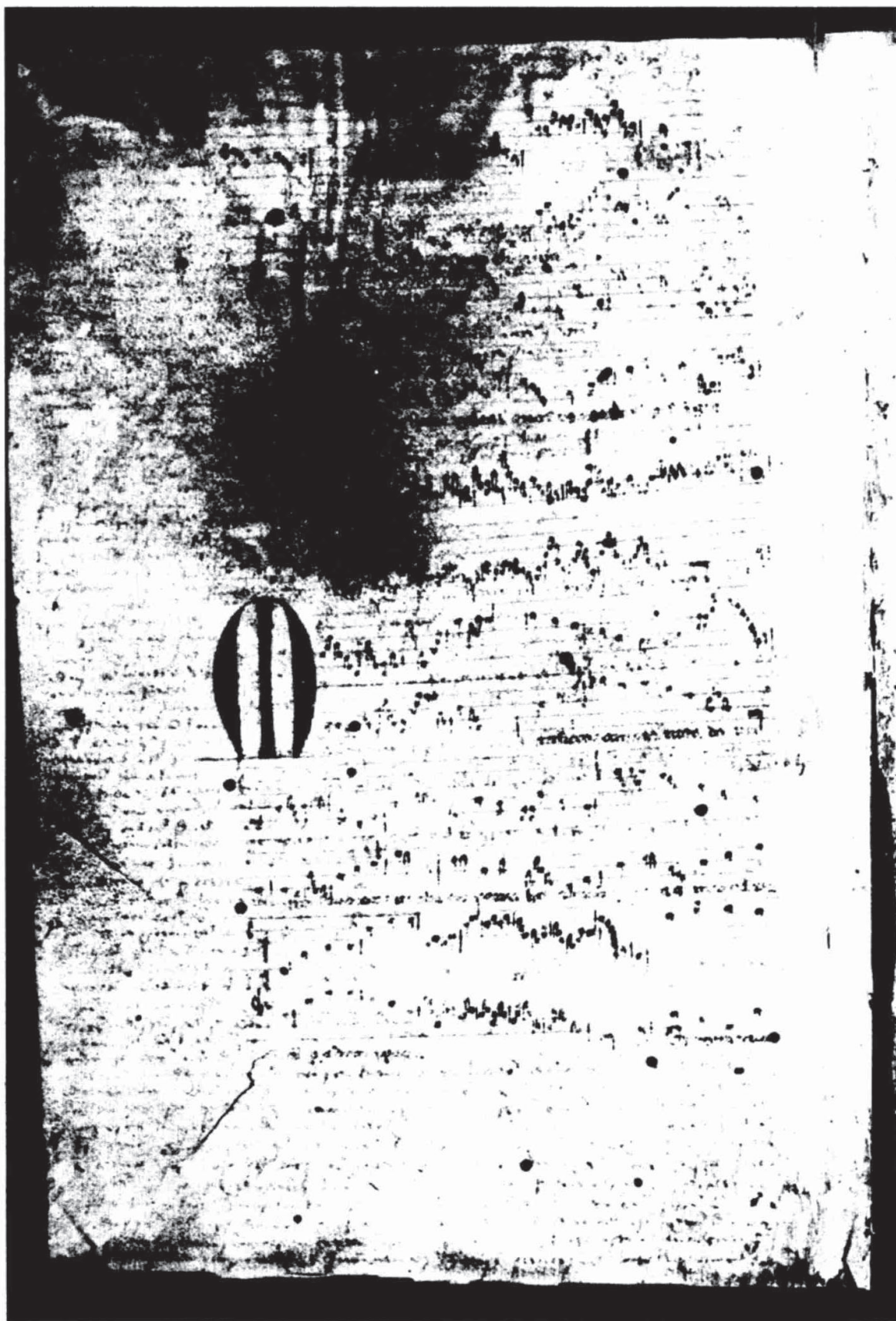
Solothurner Fragment folio I recto



Solothurner Fragment folio I verso



Solothurner Fragment folio II recto



Solothurner Fragment folio II verso

des Problems nur schwer als verschiedene zeitliche Überlieferungsschichten zu verstehen²⁰. Das Solothurner Fragment ist zu klein, um genügend Vergleichsmaterial zu bieten, das erlauben würde, solche Abweichungen als Charakteristikum einer der Quellen zu bestimmen.

Die Art und Weise wie hier bewahrende und verändernde Überlieferung nebeneinander stehen, ist allerdings in ähnlicher Weise schon von Bruno Stäblein an der Saint Martial-Überlieferung aufgezeigt worden²¹: so ist die Überlieferung des *Benedicamus Domino* ∞ *Noster cetus* in den syllabischen Teilen durchaus bewahrend, in den melismatischen Schlußteilen vor allem der letzten Strophe aber wie bei unseren Conducten gemäß dem Alter der Quellen verändernd²².

Ein letztes Beispiel ist dem Schlußmelisma der ersten Strophe von *Magnificat* entnommen: hier hat *So* eine regelmäßige Fassung, *W₁*, *Ma* und *F* bringen einen Durchgangston bei der Motivwiederholung, allerdings an verschiedenen Stellen. Hier wäre wohl von einer Variante herkömmlicher Art wie bei den ersten beiden Beispielen zu sprechen:

The musical score consists of four staves. The top staff is labeled *W₁* and *Ma*. The second staff is labeled *F*. The bottom two staves are labeled *So*. The music is written in a rhythmic notation with notes and rests. A legend at the bottom indicates *W₁* := *d.* and (propaga-).

Schließlich bleibt die Frage der Datierung. Für die Gruppe mit *De nature* schlägt Falck eine Entstehungszeit zwischen 1180-1190 vor²³, in der Gruppe mit *Relegata vetustate* ist ein Conductus in die Jahre 1175-1182 datierbar²⁴. Dies ergäbe für die Quelle einen Terminus post quem kurz vor 1200, vor allem, da Handschins Datierung der Handschrift ZüC 58, die *De nature* enthält, mit Ende 12. Jahrhundert

20 Allenfalls ließe sich *W₁* als verdorbene Fassung von *F* (oder umgekehrt) verstehen; in den drei Schlußtaktten wäre dann *W₁* eine verdorbene Fassung von *F* und *So*.

21 B. Stäblein, *Modale Rhythmen im Saint-Martial Repertoire?*, Festschrift Friedrich Blume, Kassel 1963, S. 340-362.

22 Zwei Beispiele aus dem Saint Martial-Kreis bei M. Lütolf, *Die mehrstimmigen Ordinarium Missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. zum 14. Jahrhundert*, 2 Bde., Bern 1970, II, S. 200-206. – Vergleichsmaterial aus dem einstimmigen Repertoire bei W. Arlt, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais*, 2 Bde., Köln 1970, *Darstellungsband*, S. 170, 173, 198-199 und *Editionsband*, S. X-XVI, wo an Überlegungen zur Textkritik und Überlieferung von *Benedicamustropen* und *Conducten* diese Fragen diskutiert werden.

23 R. Falck, a. a. O., I, S. 145.

24 R. Falck, a. a. O., I, S. 152.

zweifellos zutrifft²⁵. Aus dem Repertoire läßt sich kein Terminus ante quem gewinnen, so daß für eine genauere Datierung nur die Notation und die Schrift in Betracht fallen. Trifft unsere oben gemachte Feststellung, wonach *So* früher als *StV* zu datieren sei zu, so wären die Jahre um 1270 als spätester Zeitpunkt gegeben. Hingegen weist die Text- wie die Notenschrift deutlich in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts; die zwanziger Jahre scheinen dabei am wahrscheinlichsten zu sein. Dabei bekämen wir auch den nötigen zeitlichen Abstand zur Handschrift *F*, die sicher jünger als die Solothurner Fragmente ist. Für *F* hat kürzlich Rebecca A. Baltzer²⁶ die Zeit zwischen 1245 und 1255 vorgeschlagen, eine Datierung, die die Berner Kunsthistorikerin Prof. Ellen J. Beer dem Verfasser gegenüber schon 1967 vorgeschlagen hat. Wichtig wäre nun eine genauere Datierung von *W₁*²⁷; auf alle Fälle gehören die Solothurner Fragmente zu den ältesten Notre Dame-Quellen.

Man wird die Bedeutung von einem achtseitigen Fragment mit Notre Dame-Conducten nicht überschätzen²⁸: immerhin haben gerade die Forschungen Fritz Reckows und Rudolf Flotzingers gezeigt, daß eine Einbeziehung der Überlieferungsgeschichte einer Gattung entscheidendes Licht auf diese selbst zu werfen vermag; innerhalb der Überlieferungsgeschichte hat denn auch der Solothurner „Baustein im Mosaik unserer Kenntnis des 13. Jahrhunderts“ (R. Flotzinger) seinen Platz.

Abgekürzt zitierte Handschriften

Die folgenden Handschriften sind samt thematischem Katalog und Literaturnachweisen – mit Ausnahme von *Eng 102*, *OxR*, *So* und *ZüC 58* – beschrieben in G. Reaney, *Manuscripts of Polyphonic Music, 11th – Early 14th Century*, München 1966 (RISM, B IV¹).

- Da* Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs. 3471. – F a k s i m i l e : *Die Wimpfener Fragmente der hessischen Landesbibliothek Darmstadt*, hrsg. v. F. Gennrich, Darmstadt 1958 (Summa Musicae Medii Aevi, 5).
- Eng 102* Engelberg, Stiftsbibliothek, Cod. 102. – Die Conducten dieser Handschrift beschrieb J. Handschin, *Die Schweiz, welche sang*, Festschrift Karl Nef zum 60. Geburtstag, Zürich 1933, S. 121-125.
- F* Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1. – F a k s i m i l e : L. Dittmer, *Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana*, Pluteo 29,1, 2 Bde., Brooklyn 1966/67 (Veröffentlichungen mittelalterlicher Handschriften, 10/11).
- Hei* Heidelberg, Universitätsbibliothek, Hs. 2588.
- Hu* Burgos, Monasterio de Las Huelgas, o. S. – F a k s i m i l e : H. Anglès, *El Còdex musical de Las Huelgas*, II, Barcelona 1931.

25 J. Handschin, *Conductus-Spicilegien*, AfMw 9, 1952, S. 111-112.

26 R. A. Baltzer, *Thirteenth-Century Illuminated Miniatures and the Date of the Florence Manuscript*, JAMS XXV, 1972, S. 15.

27 Das Repertoire des 11. Faszikels von *W₁* hat nach R. Flotzinger, *Beobachtungen zur Notre-Dame-Handschrift W₁ und ihrem 11. Faszikel*, Österr. Akademie der Wissenschaften, Mitteilungen der Kommission für Musikforschung, 19, Wien 1969, S. 254 als terminus post quem 1264, das Repertoire datiert er „etwa um 1265 oder nur wenig später“; das Hauptkorpus der Handschrift soll aber früher geschrieben worden sein (S. 261).

28 Es wäre denkbar, daß sich in Maulbronner Handschriften und Inkunablen weitere Fragmente dieser Handschrift finden ließen.

- Ma* Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 20486. – Faksimile: L. Dittmer, *Madrid 20486*, Brooklyn (1957).
- OxR* Oxford, Bodleian Library, Rawlinson C 510 (Texthandschrift). – Vergl. F. Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, I, Halle 1910 (/2, Hildesheim 1964), S. 323-324 und E. Gröninger, *Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus*, Regensburg 1939 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 2), S. 25-28.
- SG 383* St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 383.
- So* Solothurn, Zentralbibliothek, Cod. S 231.
- StV* Paris, Bibliothèque nationale, latin 15139. – Faksimile: E. Thurston, *The Music in the St. Victor Manuscript Paris lat 15139*, Toronto 1959 (Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Studies and Texts, 5).
- W₁* Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. 628. – Faksimile: J. H. Baxter, *An Old St. Andrews Music Book (Cod. Helmst. 628)*, London 1931 (St Andrews University Publications, 30).
- W₂* Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. 1099. – Faksimile: *Wolfenbüttel 1099 Helmstadiensis-(1206) W₂*, mit einer Einleitung v. L. Dittmer, Brooklyn 1960.
- ZüC 58* Zürich, Zentralbibliothek, Cod. C 58 (olim 275). – Beschrieben bei L. C. Mohlberg, *Katalog der Handschriften der Zentralbibliothek Zürich, I: Mittelalterliche Handschriften*, Zürich 1951, Nr. 88, S. 31-33 und bei J. Handschin, *Conductus-Spicilegien*, AfMw 9, 1952, S. 111-112, mit weiterer Literatur.

Schein-Polyphonie in instrumentaler Volksmusik

von Christian Ahrens, Berlin

Ernst Kurth hat an einer Vielzahl von Kompositionen, insbesondere von Johann Sebastian Bach, aufgezeigt, daß in einer realiter einstimmigen Musik eine Form von Polyphonie latent vorhanden sein kann, die „... das Erfassen und Ergänzen von reicherer und vielfältigerer musikalischer Verarbeitung im Hörer anregt, als sie in der einen Stimme zu wirklichem Erklängen gelangt“¹. Kompositionsverfahren, deren Ziel es ist, den Verlauf von Melodielinien so zu gestalten, daß sich der Klangeindruck einer (Schein-) Polyphonie ergibt, sind in der abendländischen Kunstmusik bis in die Moderne nachzuweisen.

In der Volksmusik Europas und anderer Erdteile können ähnliche Techniken beobachtet werden. Es erscheint daher notwendig, neben der realen Mehrstimmigkeit auch das Phänomen der latenten, der „linearen Polyphonie“ (wie wir in Anlehnung an Ernst Kurth diese Erscheinung nennen wollen) zu betrachten². Das bisher untersuchte Material läßt zwei generalisierende Aussagen zu:

¹ Lit. 11, S. 263.

² Ein ähnlicher Problemkreis, die Frage nach der „linearen Harmonik“, begegnet bei Untersuchungen des alpenländischen Jodlers (Vgl. dazu u. a. Lit. 10, S. 27/28). Wir möchten jedoch klar unterscheiden zwischen einer Technik des sukzessiven Vortrags von Akkordtönen (die vom Ohr zu Akkordfolgen zusammengezogen werden) und der Technik des sukzessiven Ablaufs zweier linearer Melodiezüge, in der die Horizontale sehr stark betont ist. Die meisten Autoren, die das Problem der Mehrstimmigkeit behandeln, beschränken sich auf die Untersuchung der realen Polyphonie. Baines (Lit. 2, S. 81), Brömse (Lit. 6, S. 88) und v. Ficker (Lit. 10, S. 26/27) sprechen das hier zu erörternde Problem direkt an. R. v. Ficker scheint allerdings von der (zu widerlegenden) Vorstellung auszugehen, die lineare Polyphonie entstehe eher unbeabsichtigt, sozusagen als Zufallsprodukt.