

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Ad superni regis decus

VON WALTHER KRÜGER, BAD SCHWARTAU

Dieser Aufsatz behandelt das gleiche Thema, das ich zuerst in meinem Aufsatz *Zum Organum des Codex Calixtinus* (Mf XVII, 1964, S. 225 ff.) erörtert habe. Hat der genannte Aufsatz Johann Schubert zu einem unter gleichem Titel veröffentlichten kritischen Artikel veranlaßt (Mf XVIII, 1965, S. 393 ff.), und habe ich in meinem Artikel *Nochmals zum Organum des Codex Calixtinus* (Mf XIX, 1966, S. 180 ff.) auf Schuberts Kritik geantwortet, so ist es mir jetzt weniger um eine Fortsetzung, vielmehr um eine Ergänzung dieser Antwort zu tun, nämlich darum, an einem besonders charakteristischen Beispiel den Nachweis einer aus dem handschriftlichen Befund zu erschießenden Bordun- und Doppelgriffpraxis in den Organa des Codex Calixtinus zu vertiefen.

Eine Prüfung der 23 Organa dieses Kodex ergibt, daß die Handschrift für 15 Kompositionen Bordunpraxis fordert. Unter ihnen verdient der Benedicamus Domino-Tropus „*Ad superni regis decus*“ (fol. 185–186) wegen der Art der Bordunpraxis sowie wegen des Hinzukommens zahlreicher Doppelgriffe besondere Beachtung. Da ohne die Vorlage einer Faksimile-Reproduktion die kritische Nachprüfung meiner Übertragung und Interpretation nicht möglich ist, stelle ich diese voran (vgl. Faksimile auf Tafel zw. S. 32/33)¹.

Als Komponist nimmt die Handschrift den Magister Albericus archiepiscopus Bituricensis in Anspruch, der als Erzbischof von Bourges von 1137 bis 1141 nachweisbar ist. Nun ist aber „*Ad superni regis decus*“ keine Originalkomposition, sondern hat als Vorlage den Benedicamus Domino-Tropus „*Noster cetus psallat letus*“ auf das Weihnachtsfest, der sich in drei St. Martialhandschriften findet: Paris Bibl. nat. lat. 1139 (61–61') sowie 3719 (30–31) und London, Brit. Mus. Add. 36881 (3–3') (Ich zitiere diese Quellen mit A, B und C)². Ist also die Entstehungszeit der Musik zu „*Ad superni*“ auf das Ende

¹ Da ich die Spezialliteratur zu den Organa des Codex Calixtinus bereits in meinem erstgenannten Aufsatz zitiert habe, sehe ich von einer nochmaligen Zusammenstellung ab und zitiere die fraglichen Publikationen stichwortartig im Hinblick auf die vollständigen Publikationsangaben a. a. O. S. 226, Anm. 1. Bisherige ganze Übertragungen des „*Ad superni*“ finden sich bei P. Wagner, a. a. O. S. 114 und G. Prado, a. a. O. S. 71. Eine vollständige Interpretation hat L. Treitler, a. a. O., S. 36 f. vorgelegt. Ausschnitte geben A. Machabey, a. a. O. S. 43 und 48, B. Stäblein, a. a. O. S. 361 f. sowie Ewald Jammers, *Anfänge der abendländischen Musik*, Straßburg 1955, S. 29 und A. Hughes, in *The New Oxford History of Music II*, 1954, S. 302.

² Br. Stäblein, a. a. O. S. 395, vermerkt, daß bisher auf diesen Sachverhalt noch nicht hingewiesen worden sei. Den Parodiecharakter von „*Ad superni*“ hat indes L. Treitler bereits 1962 in seinem Vortrag auf dem 28. Jahrestreffen der American Musicological Society hervorgehoben, wenn dieser Vortrag auch erst 1964 a. a. O. veröffentlicht worden ist, also ein Jahr nach der Veröffentlichung des Aufsatzes von Stäblein. Man darf wohl annehmen, daß hier eine „Duplizität der Entdeckung“ vorliegt.

Von „*Noster cetus*“ A und C sind Übertragungen durch Judith M. Marshall, *Hidden Polyphony in a Manuscript from St. Martial de Limoges*. In: *Journal of the American Musicological Society* XV, 1962, S. 141 und 142, vorgelegt worden. Teilübertragungen von C gibt Marius Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit II*, Berlin 1935, Notenbeisp. 117 sowie in: *International Musicological Society. Report of the Eighth Congress New York 1961*, S. 169 ff.

Während „*Noster cetus*“ C in der Handschrift zweistimmig partiturmäßig notiert ist, notieren die Quellen A und B den Tropus in einer eigentümlichen, „kryptopolyphonen“ Weise: die einzelnen Abschnitte der Princialis und Organalis sind in einer intrikat anmutenden Aufeinanderfolge horizontal notiert. Dieses Schriftbild hat Judith M. Marshall a. a. O. zu der Hypothese veranlaßt, daß „*Noster cetus*“ A und B eine auf Einstimmigkeit reduzierte Fassung von C darstellten. Aus dieser Hypothese zieht sie die Schlußfolgerung, daß „*Noster cetus*“ C älter als A und B sein müsse: sie datiert die aus der jüngsten St. Martialhandschrift stammende Fassung C auf die Mitte des 11. Jahrhunderts zurück. Daß diese Hypothese der einstimmig „gemeinten“ Fassung A und B unzutreffend ist, hat L. Treitler a. a. O. unter Anführung verschiedener Argumente erwiesen. Ich füge noch ein weiteres Argument contra hinzu: in „*Noster cetus*“ A läßt der Schreiber in beiden Versen der letzten Strophe zwischen den Silben „-ti-o“ und „-mi-no“ der Wörter „*Contio*“ und „*Domino*“ Platz frei, der nicht von Punktneumen beansprucht ist. Dieser Sachverhalt erklärt sich dadurch, daß die hinzukommende Organalis hier tonreicher ist.

des 11. Jahrhunderts zurückzudatieren, so könnte Albericus, wenn überhaupt, nur als Autor der musikalischen Varianten sowie als Textdichter in Frage kommen. Wegen der vorhandenen Varianten wird man „*Ad superni*“ besser als Parodie denn als Kontrafaktur zu bezeichnen haben³.

Da aus den Vorlagen des „*Noster cetus*“ verschiedene wichtige Rückschlüsse für die Übertragung und Interpretation von „*Ad superni*“ zu gewinnen sind, wäre es wünschenswert gewesen, auch die Quellen A und B in Faksimile-Reproduktion wiederzugeben. Aus finanziellen Gründen muß jedoch auf sie verzichtet werden (Interessenten stehen diese Faksimilia auf Wunsch leihweise gern zur Verfügung). Ein Teil der Fassung C findet sich in MGG, Artikel *Saint Martial* (Bruno Stäblein) in Faksimile-Reproduktion (Spalte 1269).

Nun ist höchst bemerkenswert, daß sich auch die älteste Fassung von „*Noster cetus*“ nicht in toto als Originalkomposition herausstellt. Was bei verschiedenen Organa des Codex zusätzlich vermerkt ist: „*decantum fecit*“, trifft auch für „*Noster cetus*“ A zu. Nur die Organalstilisierung ist vollkommen neu geschaffen; die *Principalis* aber ist in ihrem Kern weltlich-instrumentalen Ursprungs, sie „entspringt“ nach Angabe von Prado⁴ aus einer Tanzmelodie für Sackpfeife.

Gesetzt den Fall, daß Albericus der Textdichter von „*Ad superni*“ ist: was kann ihn dazu veranlaßt haben, sein Gedicht in das musikalische Gewand einer älteren Vorlage zu kleiden? Stäblein äußert sich a. a. O., S. 360, zu dieser Frage negativ wertend: „*Wenn man nach diesem Stück auf die Versus-Kunst in Mittelfrankreich schließen darf, muß man feststellen, daß sie nicht an das künstlerische Niveau in Südfrankreich heranreicht. Schon daß hier eine südfranzösische Melodie übernommen wird, zeugt nicht von überquellendem Einfallsreichtum (wie ihn die vier aquitanischen Quellen verraten). Und die Art, wie das überkommene Vorbild ausgestaltet ist, verstärkt noch den Eindruck einer nicht auf der Höhe stehenden Kunst.*“

Der Text von „*Ad superni*“ behandelt die besondere Stellung des hl. Jacobus unter den Jüngern Christi. In der 4. Strophe wird daran erinnert, daß Jacobus als erster unter den Jüngern den Märtyrertod erlitten hat. Stellt sich so Jacobus als *primus inter pares* dar, so ist andererseits seine Sonderstellung für Spanien als Schutzpatron des Landes gegeben. In dem sogenannten Evangelium des Thomas wird Jacobus als der von Christus eingesetzte Nachfolger genannt. Nun ist zwar mit diesem Jacobus der Bruder Christi und erste Bischof von Jerusalem gemeint. Aus der Tatsache aber, daß während des ganzen Mittelalters die drei den Namen Jacobus führenden Persönlichkeiten des Neuen Testaments miteinander verwechselt worden sind, haben Vera und Hellmut Hell⁵ den hypothetischen Schluß gezogen, „daß hier vielleicht schon durch Verwechslungen der erste Grund zu den späteren Ansprüchen Santiagos auf Unabhängigkeit von Rom zu suchen ist“.

In der Plastik der Wallfahrtskirche wird diese Sonderstellung des Jacobus zweimal hervorgehoben: an der Puerta de las Platerias wird der Apostel neben Christus dargestellt. Im Tympanon des Mittelportals des Portico de la Gloria andererseits gestaltet der Künstler diese Christusnähe noch intensiver: „*Jakobus erscheint hier vor allen anderen Aposteln, Propheten und Heiligen hervorgehoben und sitzt thronend vor dem Mittelpfeiler, einer Stelle, die meist der Madonna vorbehalten ist. Seine Haltung und sogar sein Gesichtstyp sind offenbar mit voller Absicht dem sonst für die Gestalt Christi üblichen Darstellungstyp angenähert*“⁶.

³ Vgl. MGG, Art. *Parodie und Kontrafaktur* (Ludwig Finscher).

⁴ A. a. O., S. 1.

⁵ Vera und Hellmut Hell: *Die große Wallfahrt des Mittelalters. Kunst an den romanischen Pilgerstraßen durch Frankreich und Spanien nach Santiago de Compostela*. Tübingen 1964, S. 38.

⁶ A. a. O., S. 253, Bildkommentar 160.

Bildet der Text von „*Ad superni*“ somit ein literarisches Analogon zu den genannten Plastiken, so wird andererseits durch die Musik die Brücke zum frohen Ereignis von Christi Geburt geschlagen, denn die musikalische Vorlage „*Noster cetus*“ ist ein Tropus auf das Weihnachtsfest. Ist „*Ad superni*“, nach dem Text zu urteilen, zur Feier der Translatio, der Überführung der Reliquien des Jacobus nach Spanien, gesungen worden und fand diese Feier traditionsgemäß am 30. Dezember statt, so erweist sich die Sonderstellung des Jacobus zu Christus auch in der zeitlichen Nähe beider Feste.

Kommt nach alledem der Parodie symbolische Bedeutung zu, so ist andererseits der Vorlageursprung der *Principalis* ebenfalls nicht als Mangel an „überquellendem Einfallsreichtum“ zu bewerten. Er läßt vielmehr im Einzelfall erkennen, daß in der Musik der St. Martial-Epoche kein Gegensatz zwischen geistlich und weltlich besteht. Damit wird schon hier die Einheit beider Bereiche, des Vokalen und Instrumentalen, in der authentischen Aufführungspraxis von „*Ad superni*“ evident.

Der Text sowohl von „*Ad superni*“ wie von „*Noster cetus*“ besteht aus fünf Strophen mit jeweils zwei korrespondierenden Versen, die in allen drei Fassungen von „*Noster cetus*“ musikalisch identisch sind. Aus diesem Grund hat der Schreiber der partiturmäßigen Notation von C den jeweiligen zweiten Vers ohne Musik interpoliert. Bei „*Ad superni*“ dagegen wird die Musik auch zum jeweils zweiten Vers notiert. Das muß seinen Grund haben, denn dem Schreiber war an Platzersparnis gelegen. Alle bisherigen Übertragungen bzw. Interpretationen von „*Ad superni*“ ignorieren diesen handschriftlichen Befund. Peter Wagner und Prado beschränken sich darauf, einige melodische Abweichungen zwischen jeweils erstem und zweitem Vers anmerkungswise zu erwähnen. Faktisch sind aber weit mehr und verschiedenartige musikalische Varianten zwischen den ersten und zweiten Versen vorhanden, so daß es unumgänglich ist, die Komposition auch in dieser Hinsicht getreu dem handschriftlichen Befund vorzulegen.

Um ein weiteres Notenbeispiel zu vermeiden, sehe ich davon ab, zunächst nur die Übertragung zu geben und stelle die Übertragung plus Interpretation voran (vgl. Notenbeigabe n. S. 40). Die weiteren Ausführungen sind ihrer Erläuterung und Rechtfertigung gewidmet.

Zur rhythmischen Interpretation

Als „Übertragung“ habe ich die Umschrift in moderne Notation alles dessen bezeichnet, was aus dem handschriftlichen Befund zu entnehmen ist. Zu ihr gehört also auch die Bordun- und Doppelgriffpraxis. „Interpretation“ dagegen ist die Rhythmisierung der *Principalis* und *Organalis*. Obgleich die Interpretation die Übertragung zur Voraussetzung hat, empfiehlt es sich im vorliegenden Fall methodisch, die Frage nach der rhythmischen Gestaltbarkeit der Stimmen zuerst zu erörtern. Denn die Übertragung wirft Probleme auf, die zum Teil nur durch die Berücksichtigung der Rhythmik zu klären sind.

Im übrigen ist die Frage nach der Rhythmik von „*Ad superni*“ nur bedingt eine Frage der „Interpretation“. Denn aus den Fassungen B und C von „*Noster cetus*“ lassen sich Rückschlüsse über den Grad der Notenwertunterteilung mittelbar auch der Stimmen von „*Ad superni*“ entnehmen. Abgesehen von der letzten Strophe weist „*Noster cetus*“ B senkrechte Striche auf, zwischen denen unterschiedlich viele Punktneumen stehen. In „*Ad superni*“ ist die Zahl der durch beide Notensysteme laufenden Striche weit geringer. Die Bedeutung der Abteilungsstriche muß also in beiden Fällen unterschiedlich sein.

Die Tatsache, daß diese Abteilungsstriche in den Organahandschriften der St. Martial-Epoche sehr unterschiedlich gesetzt sind, veranlaßt Machabey⁷, sie als „Rätsel“ zu bezeichnen. Ihre Interpretation sei ungewiß, denn einmal trennten sie die Verse voneinander, ein

⁷ A. a. O., S. 28 f.

evagiter. **G**loria. *ff*. suscitatis.

Musical notation on a five-line staff with a large decorated initial 'G'.

Pie et dicit iacobi in signis illustribus signis etis dignis. **Q**uoniam per

canitur dicitur ut ad colat de carmine etis. **S**piritus in celo. **S**ed

et gratiam deus in. **B**enedicite ergo plures fideles. **A**d dignitate

Ad dignitate. **A**d dignitate. **A**d dignitate. **A**d dignitate.

Ad dignitate. **A**d dignitate. **A**d dignitate. **A**d dignitate.

Musical notation on a five-line staff.

Accus licet goldes conumpit propri

Sequitur cristum pteceatit ipfius impert. **A**. **C**u pteat

In supra cristum vane fellef vellet. **S**ec

nunc fellef inchoare ducendit aler. **P**recho

marer ducendit fuiti in pteceatit. **P**recho

sedem ducendit possidet in pteceatit. **P**recho

Precho. **P**recho. **P**recho. **P**recho.

Codex Calixtinus, fol. 185v-186r. „Ad superni regis decus“ beginnt auf fol. 185v (links) unten und endet auf fol. 186r oben (s. Rückseite dieser Tafel).

andermal Worte oder Silben; manchmal isolierten sie sogar eine Silbe in einem Wort. In anderen Fällen zerschnitten sie einen Vers oder isolierten zwei oder drei Wörter, ja, es käme auch vor, daß der Strich nur in einer Stimme stehe. Stäblein⁸ andererseits sieht in Einzelfällen von Organa des Codex Calixtinus die Funktion der Striche darin, daß sie die Unisono- oder Oktavzusammenklänge hervorheben. Dann aber wären die Striche heuristisch uninteressant, denn sie hoben nur das hervor, was auch ohne sie evident erscheint.

Im Fall des „*Noster cetus*“ B (wie auch C) können die Striche nur den Sinn einer Anweisung für die Notenwertunterteilung haben: sie fixieren die Zählzeiten. Wenn als Zählzeit die Viertelnote gewählt wird, hat also ein punctum zwischen zwei Strichen den Wert einer Viertelnote. Wenn im zweiten Vers der ersten Strophe auf die Silbe „*li*“ des Wortes „*natalia*“ sieben Punktneumen entfallen, müssen sich diese, da sie durch Abteilungsstriche isoliert sind, in den Wert der Zählzeit teilen. Es bleibt dann nur die Frage offen, wie diese Unterteilung vorzunehmen ist, also etwa  oder  usw.

Ergeben sich mithin für die Rhythmisierung der Stimmen von „*Ad superni*“ die bis zu den Zweiunddreißigstelwerten der melodischen Verschlüsse gehenden Notenwertunterteilungen, so kommt hier den sporadisch vorhandenen Abteilungsstrichen andere Bedeutung zu. Im 1. Vers der 1. Strophe sind sie Taktstriche. Schon im 2. Vers sind die Striche an den analogen Stellen weggelassen, weil sie schon im 1. Vers ihre Hinweisfunktion auf die taktische Gliederung erfüllt haben. (In meiner Transkription habe ich die in der Handschrift enthaltenen Striche durchgezogen, die von mir hinzugefügten punktiert.) Im 1. Vers der 2. Strophe grenzt der Strich die beiden ersten Takte ab. Die Bedeutung des Striches am Schluß des 2. Verses der 2. Strophe und am Schluß des 1. Verses der 3. Strophe wird im späteren Zusammenhang zu erörtern sein. Das Schlußmelisma der 5. Strophe weist im 1. Vers zwei, im 2. Vers drei Striche auf. Von der hier vorhandenen Bedeutung der Striche als Taktstriche ausgehend, ergibt sich eine entsprechende Notenwertunterteilung und taktische Verbreiterung als besondere Schlußwirkung der Komposition. In beiden Stimmen beider Verse ist unmittelbar vor der Schlußnote Platz freigelassen, und zugleich wird die Silbe „*mi*“ des Wortes „*Domino*“ wiederholt. Haben die Versschlußmelismen in allen Strophen den Charakter einer copula auf der penultima, so scheint hier noch eine zusätzliche improvisierte kadenzartige Interpolation vorgesehen zu sein (ich habe deswegen an diesen Stellen eingeklammerte Fermaten gesetzt).

Ist die taktische Gliederung von „*Ad superni*“ durch die Handschrift gesichert, so bleibt noch die Frage zu beantworten, was zur Wahl des Viervierteltaktes berechtigt, den nach Schuberts Aussage das Mittelalter nicht kennt. Treitlers Interpretation ist im Viervierteltakt notiert (durch einen Übertragungsfehler fühlt sich Treitler veranlaßt, den 4. Takt der 3. Strophe zum Fünftierteltakt zu dehnen). Auch Machabey notiert im Viervierteltakt, läßt aber eine ternär-modale Lesung als Möglichkeit offen. Während Jammers den Anfang von „*Ad superni*“ im 12/8-Takt notiert, interpretiert Stäblein das Versschlußmelisma modal im Wechsel vom 6/4- und 9/4-Takt. Durch seine Prämisse der Gültigkeit der Modalrhythmik kommt Stäblein unvermeidlich zu einem Ignorieren der in der Handschrift enthaltenen Abteilungsstriche. Zugleich fühlt er sich durch diese Prämisse dazu veranlaßt, ein negatives Urteil über die Melodik von „*Ad superni*“ zu fällen. In der modalen Interpretation des Versschlußmelismas ergibt sich in beiden Stimmen eine monoton wirkende sechsmalige Wiederholung des Dreitonstretts im Terzraum. Die unterschiedliche Faktur des Schlußmelismas in den drei Fassungen von „*Noster cetus*“ einerseits und in „*Ad superni*“ andererseits vergleichend, kommt Stäblein zu der wertenden Feststellung: „*Die mittelfranzösische Fassung (= „Ad superni“)* delint alle fünf Versikel, während sich die aquitanischen Quellen in

⁸ A. a. O., S. 357 ff.

wohlbegründeter und maßvoller Haltung auf 1, 3 und 5 beschränken. Aber darüber hinaus verlängert jene in fast übertriebener Weise das Spiel mit dem Stimmtausch. Man möchte meinen, die aquitanische Handschrift London böte in dieser Hinsicht gerade genug des Guten. Aber auch beim fünften Versikel bleibt die mittelfranzösische Fassung unter dem Niveau der aquitanischen: hier beim Abschluß des Ganzen, wo eine stärkere Dehnung am Platze wäre, und wo sie London auch vornimmt, bleibt die mittelfranzösische Quelle in denselben Maßen wie bei allen vorhergehenden Binnen-Versikeln ...". Macht man sich von der Prämisse der gültigen Modalrhythmik frei und akzeptiert die durch „Noster cetus“ B und C gesicherte Notenwertunterteilung bis zu Zweiunddreißigstelwerten, so stellt sich das Schlußmelisma nicht als melodisch monoton dar, sondern als das, was mit ihm intendiert ist: eine wirbelnde, trillerähnliche Bewegung.

Zum Wort-Tonverhältnis und zur Satztechnik

Ist die Musik von „Ad superni“ mit der von „Noster cetus“ — von den Varianten abgesehen — identisch und hat die Principalis der Vorlage andererseits ihren Ursprung in einer instrumentalen Tanzmelodie, so fragt sich, wie weit überhaupt von einem Wort-Tonverhältnis gesprochen werden kann. Die Frage wäre zu verneinen, wenn es sich um die Totaltextierung einer Instrumentalmelodie handelte, also um ein Analogon zu der um 1200 vorgenommenen Textierung („Kalenda maya“) einer Estampida durch Reimbaut de Vaqueiras. Prado weist a. a. O. S. L. auf einen von Felipe Pedrell⁹ edierten Instrumentaltanz hin, der einen „sehr ähnlichen Stil“ wie „Ad superni“ habe: „En la nueva liturgia, segun se ve en le Codex Calixtinus, se pueden revelar ciertas cualidades de marcado origen local. Mucho me sorprenderia que el ‚conductus‘ Ad superni (fol. 186 recto) no hubiese sido en su origen una muineira primitiva para gaita gallega, en un estilo muy semejante a una publicada por Pedrell“. Es kann sich aber nur um eine bedingte Abhängigkeit von der fraglichen instrumentalen Vorlage handeln, da die Musik zu „Noster cetus“ Textbezogenheiten aufweist.

In dem melismatischen Schluß des 1. Verses der ersten Strophe von „Ad superni“ ergibt sich im Stimmenzusammenklang über dem Textwort „omnia“ eine sechsmalige Terzrepetition, an der entsprechenden Stelle von „Noster cetus“ über dem Wort „consona“ in der Fassung C eine fünfmalige, in A und B dreimalige Terzrepetition. Diese Repetition darf mithin als eine Hervorhebung des Konsonanzcharakters der Terz aufgefaßt werden. In den ersten beiden Takten des 1. Verses der 2. Strophe steigt die Principalis von „Ad superni“ auf die Textworte „Secus litus Galilee“ vom a bis zum c herab, in „Noster cetus“ auf die Textworte „Qui de celis condescendens“. Wenn auch ähnliche Abwärtsbewegungen an anderen Stellen vorkommen, so ist doch denkbar, daß hier eine bewußte Textbezogenheit vorliegt. Die Musik zur 5. Strophe ist sowohl in „An superni“ wie in „Noster cetus“ textbezogen. Ist sie durch den Kontrast der syllabisch vertonten Textworte und des anschließenden großen Schlußmelismas charakterisiert, so wird in „Ad superni“ der syllabische Textvortrag durch das Hinzukommen der Organalis ganz besonders hervorgehoben, denn beide Stimmen sind jeweils auf der ersten und dritten Zählzeit im Einklang geführt, während „Noster cetus“ C an der gleichen Stelle nur viermaligen Einklang aufweist.

Die dominierende Satztechnik Note gegen Note und die Gegenbewegung der sich im gleichen Oktavambitus C — c bewegenden Stimmen sowie die dadurch sich ergebenden häufigen Stimmkreuzungen rechtfertigen es, „Ad superni“ als ein Paradigma des Discantus zu bezeichnen. Zu diesen satztechnischen Charakteristiken gehört ferner das Ausgehen der Zusammenklänge von einer der vollkommenen Konsonanzen und das Zurückführen zu einer

⁹ Cancionero musical popular espanol („Valls, sin fecha“), II, Nr. 291. Eine vergleichende Nachprüfung dieser „Muineira coreada con la gaita“ läßt allerdings die Frage offen, worin denn die „Ähnlichkeit“ bestehen soll!

von ihnen an den Unterabschnitten. Andererseits fällt das mehrmalige Vorkommen von Sekunddissonanzen auf. Gegenüber den erwähnten Textbezogenheiten ist die Gesamtfaktur des Diskantsatzes von einem gleichsam kristallinen Formenspiel bestimmt. Tritt in der Melodik beider Stimmen dominierend ein Zweitmotiv entweder in Sekundfortschreitung oder Terzsprung hervor und baut sich die Melodik durch variierte Wiederholung, Umkehrung und Sequenzierung dieser Motive auf, so wird dieses Formenspiel andererseits noch durch spezielle Techniken intensiviert: ich weise hin auf den variierten Stimmtausch in den beiden ersten Takten der 1. Strophe, auf die Stimmtauschtechnik der Strophen 1—4 im Versschlußmelisma sowie auf die Spiegelformen in der 4. und 5. Strophe zu Beginn des jeweiligen Versschlußmelismas.

Zur Bordunpraxis

Werner Bachmann¹⁰ weist auf eine Textquelle hin, in der die Äußerung eines Inders zitiert wird: dieser „fühle sich beim Musizieren ohne Bordunbegleitung wie ein Schiff ohne Steueruder“. Diese Metapher scheint auch für die abendländisch-mittelalterliche Bordunpraxis aufschlußreich. Wie der Steuermann dem Schiff, so gibt der Bordun der Melodie die Richtung, Orientierung. Diese Orientierung erfolgt an dem Grundton der Melodie, der Bordun stellt die tönende Omnipräsenz des Grundtons dar.

Alle Strophen von „*Ad superni*“ endigen auf D. Während sich im Choral bereits im 11. Jahrhundert eine Tendenz bemerkbar macht, die Melodie dem Modus-Grundton anzupassen, setzt die Principalis von „*Ad superni*“ in der 1. Strophe auf C ein. Indem zu diesem C die Quinte G hinzutritt, wird noch mehr evident, daß als Bordunton D nicht in Frage kommt. Die Melodik sowohl der Principalis wie der Organalis ist in der 1. Strophe bis zum Ende des Versschlußmelismas tonal vom C-Modus aus zu verstehen, erst dann erfolgt die Wendung zum D-Schlußton. Wenn der handschriftliche Befund nicht auf Bordunpraxis schließen ließe, wäre die Annahme eines Wechselborduns C — D eine Hypothese, deren Rechtmäßigkeit bestritten werden könnte. Tatsächlich stehen aber unter dem Initialbuchstaben A die Tonbuchstaben C und D. Durch das punctum über dem D wird außerdem die dorische Tonart angezeigt.

In anderer Weise wird der Wechselbordun in „*Noster cetus*“ A gefordert: der Initialbuchstabe N weist zwei knotenartige Verdickungen auf, die außerdem oben und unten durch kurze Querstriche hervorgehoben sind. Hinzu tritt ferner noch ein punctum vor der Initiale. Anders liegt der Fall bei „*Noster cetus*“ B. Die Initiale gibt zwar keinen Bordunhinweis. Es ist aber auffallend, daß die Anfangstextwörter durch jeweils einen waagerechten Strich miteinander verbunden sind, der sonst nur zwischen zwei Wortsilben (wie z. B. bei „consona“) gesetzt wird (In der Fassung A begegnen übrigens auch die Striche), während in der Quelle C kein Bordunhinweis gegeben wird.

Während der Bordunton C in den beiden ersten Strophen bis zum Ende des Versschlußmelismas Gültigkeit hat, kündigt der Abteilungsstrich am Ende der 2. Strophe eine Änderung an, die im übrigen auch aus der Melodik der Principalis und Organalis der 3. Strophe hervorgeht: hier, bis zum Beginn des 3. Taktes, hat der Bordunton D Gültigkeit, der dann aber beim Versschlußmelisma wieder vom Bordunton C abgelöst wird. Der gleiche Sachverhalt ist in der 4. und 5. Strophe gegeben.

Gibt mithin das „Steueruder“ der Musik die Orientierung an zwei Modusgrundtönen und ist diese Doppelorientierung schon in „*Noster cetus*“ vorhanden, so tritt in „*Ad superni*“ durch den neuen Text noch eine symbolische Bedeutung hinzu: die Orientierung an, die Richtung auf Christus und Jacobus. Auffallend ist auch die außerordentlich große Frequenz

¹⁰ Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig 1964, S. 69, Anm. 215.

des Tonschritts C—D in der Melodik beider Stimmen: er erklingt 78mal, der Tonschritt D—C 12mal. Außerdem wird das Septimenintervall C—D bzw. D—C je viermal melodisch durchmessen, und in der letzten Strophe begegnet der Simultanklang D—c auf der Silbe „ter“ bzw. „Do“.

Zur Bordunmixture

Hanoch Avenary-Loewenstein¹¹ ist der Nachweis der Existenz einer aus Grundton-Quinte-Oktave bestehenden Orgelmixture bereits im frühen 11. Jahrhundert zu danken. Wichtig erscheint dabei, daß die beiden zum Grundton hinzukommenden Töne nicht als Partialtonverstärkung aufzufassen sind, sondern hörmäßig gesondert erklangen. Um die Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert berichtet Baudry de Bourgeil über die entsprechende Mixture einer Orgel, die er in der Abtei zu Fécamp gesehen und gehört hat¹².

Diese Mixture wird in dem von Avenary-Loewenstein kommentierten Traktat als ein Novum des 11. Jahrhunderts bezeichnet. Erklingt sie zu „*Ad superni*“, so bildet sie zugleich den Spannrahmen der sich in diesem Oktavambitus bewegenden Melodik beider Stimmen. Aber auch symbolisch kommt diesem von Guido von Arezzo „*Copulatio*“ genannten Klang eine Bedeutung zu. So schreibt im 11. Jahrhundert der Mönch Othlo von St. Emmeran, daß im Himmel der eine zum anderen, je nach Verdienst, im Verhältnis der Oktave, Quinte und Quarte stehe. Dennoch würden aber alle Heiligen durch die Eintracht der Liebe, gleichsam die Oktave, vereinigt¹³. Der Oktave wird mithin in dieser Symbolik rangmäßig der Primat erteilt. Am Kapitell der Abteikirche von Cluny (um 1095) wird der Oktavton mit der Inschrift „*Octavus sanctos omnes docet esse beatos*“ dargestellt. Die Oktave gilt als Symbol der Vollkommenheit: „*So tritt an letzter Stelle der Tonleiter über die Grenzen der realen Tonwelt hinausweisend das Jenseits selbst mit den Verheißungen aller Seligkeiten*“ (Leo Schrader¹⁴).

Es erscheint berechtigt, die Grundton-Quinte-Oktave-Bordunmixture in Analogie zum Goldgrund der mittelalterlichen Mosaiken und Malerei zu setzen. Und wie der Goldgrund im späten Mittelalter, in der Übergangszeit zur Renaissance, allmählich verschwindet, der Bildhintergrund sich zur Natur, zur Landschaft öffnet, so verschwindet auch zur selben Zeit die Bordunmixture: der Bordun (französisch = Bourdon) wird durch den Fauxbourdon abgelöst.

Nun zeigen aber Bilddokumente des 11.—12. Jahrhunderts nur Orgeln mit zwei Pfeifenreihen im Quintabstand. Aus welchen Gründen auch immer diese Beschränkung erfolgt sein mag — sicher nicht aus finanziellen Gründen, wie Hans Hickmann¹⁵ vermutet —: man wird sich an die Dokumente, so wie sie sind, halten und feststellen müssen, daß offenbar sowohl die Grundton-Quinte-Oktave-Mixture als auch die ohne Oktave zu Anwendung kam (aus diesem Grund habe ich in meiner Transkription die Oktave der jeweiligen Orgelmixture in Klammern gesetzt).

¹¹ *The Mixture Principle in the Mediaeval Organ*. In: *Musica Disciplina* IV, 1950, S. 51 ff. Vgl. darüber meine Ausführungen in *Die authentische Klangform . . .*, S. 18.

¹² Vgl. das von mir a. a. O., S. 22, gegebene Textzitat.

¹³ Vgl. mein Textzitat a. a. O., S. 31.

¹⁴ *Die Darstellungen der Töne an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluny*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 7, 1929, S. 229 ff.

¹⁵ *Das Portativ*. Kassel 1936, S. 87. Daß die beiden Pfeifenreihen der Orgeln, die die Bilddokumente der Zeit zeigen, als Quintmixturen zu verstehen sind, ist eine Annahme, keine Gewißheit. Falls es sich faktisch um Quartmixturen handeln sollte, würden als Differenztöne 1. und 2. Ordnung die zwei tieferen Oktaven zum jeweiligen oberen Ton der Quarte erklingen, so daß im Höreindruck der Grundton-Quinte-Oktave-Zusammenklang entsteht. Aus dieser Perspektive stellte sich das „Quartenorganum“ als Orgelquartmixture dar, die notationsmäßig in Erscheinung tritt, während die beiden mittönenenden tieferen Oktaven nicht mit notiert werden. Der Sachverhalt wäre mit der Generalbaßnotation vergleichbar: Terz und Quinte zum notierten Generalbaß verstehen sich „normaliter“ von selbst!

Nur zwei Pfeifenreihen zeigt auch eine Miniatur der zwischen 1098 und 1109 geschriebenen Bibel von Saint Etienne Harding aus der Abtei Citeaux¹⁶.

Zu Füßen der symbolischen Gestalt des harfenspielenden König David sind vier Musikanten realistisch im Spielvollzug dargestellt. Die Tatsache, daß der Künstler keine Singenden zeigt, kann nicht als Argument gegen die kirchenmusikalische Interpretation der Miniatur angeführt werden, denn, von seltenen Ausnahmen abgesehen, werden in jener Zeit nur die Instrumentenspieler bildlich dargestellt.

Wie die Buchstaben über den Tastenschiebern der Orgel erkennen lassen, verfügt das Instrument über die Töne C D E F G a b. Im Widerspruch zu dieser Skala steht die Anomalie der von links nach rechts zunehmenden Pfeifengröße. Daß aus der Art der Pfeifendarstellung auf Zungenpfeifen zu schließen ist, hat Jacques Chailley¹⁷ (vor ihm auch schon Norbert Dufourcq) vermutet. Damit stellte das Instrument kein Positiv, sondern ein Regal dar, dessen Entstehungszeit von Curt Sachs mit „spätestens Mitte des 15. Jahrhunderts“ angegeben wird. Der Organist hat den D-Schieber gezogen und ist im Begriff, den F-Schieber zu ziehen. Der Verwendungszweck des Instruments ist evident: er muß sich auf die Ausführung der zu „Orgelpunkten“ gedehnten Cantus-firmus-Töne der Organa im engeren Sinn von Choralbearbeitungen einerseits und auf Bordunfunktion andererseits beschränkt haben.

Zur Mitwirkung des Glockenspiels

Auf derselben Miniatur ist links ein Glockenspiel dargestellt, dessen acht Glocken den acht Pfeifen der Orgel entsprechen. Der Spieler hat die A-Glocke angeschlagen, die also zu der auf der Orgel ertönenden Quinte D—A mitklingt. Wie der Organist das Herausziehen des F-Schiebers vorbereitet, so der Glockenspielmusikant den Anschlag der F-Glocke. Wird also einmal die Quinte, das andere Mal der Grundton der Orgelmixtur durch das Glockenspiel verstärkt, so zeigen andere Glockenspieldarstellungen der Zeit zum Teil das gleichzeitige Anschlagen zweier Glocken im Quintabstand. Stellt sich die Funktion des Glockenspiels im Organumvortrag hinsichtlich der Bordunpraxis als eine Ergänzung der Orgelbordunmixtur dar, so bleibt doch ungewiß, wie diese Ergänzung erfolgte. Es kann also nur vermutet werden, daß das Glockenspiel im Vortrag des „*Ad superni*“ die Orgelbordunmixtur auf der ersten Zählzeit jedes Taktes als Quintmixtur ergänzt hat.

Wird immer wieder in den literarischen Quellen das Glockenspiel mit der Orgel zusammen behandelt, so wird andererseits betont, daß das Glockenspiel zum Lob Gottes gehöre: „*Laudate dominum in cymbalis jubilationis*“. Für die Mitwirkung des Glockenspiels beim Vortrag des *Benedicamus Domino*-Tropus spricht noch folgender Sachverhalt. Der maurische Geschichtsschreiber Almaraci berichtet über die Verwüstungen Compostelas durch die Mauren im Jahr 997, und er berichtet weiter, daß die Mauren die silbernen Cymbala des Apostelgrabes in der damaligen Kirche zu Santiago de Compostela durch Christensklaven nach Cordoba transportieren lassen und im Triumph in der großen Moschee aufgehängt hätten. Das Glockenspiel stellt sich mithin als ein Attribut der Grabstätte des hl. Jacobus dar, und es ist evident, daß das Heiligtum nach dem 1075 begonnenen Neubau der Wallfahrtskirche ein neues Glockenspiel erhalten hat.

Zur Alternatimpraxis

Die Aufeinanderfolge der fünf Strophen von „*Ad superni*“ in der durchkomponierten Art der Sequenzen ergibt eine Reihung, deren musikalische Mannigfaltigkeit durch die

¹⁶ Die ganze Miniatur reproduziert C. Oursel, *La Miniature du XIIe siècle a l'abbaye de Citeaux d'après les manuscrits de la Bibliothèque de Dijon*, Dijon 1926, Pl. VI. Werner Bachmann, a. a. O., Bild 56, gibt einen Ausschnitt wieder, auf den hier verwiesen wird.

¹⁷ *Un clavier d'orgue à la fin du XIe siècle*. In: *Revue de musicologie* XXI, 1937, S. 5 ff.

Verschlusßassonanzen eine gliedernde Vereinheitlichung entgentritt. Es fragt sich nun, ob nicht die Strophenreihung noch weiter durch alternierenden Vortrag der Strophenverse untergliedert wurde, entsprechend dem Alternativvortrag der Versikuli der Sequenzen. Wie stark der hochromanische Formwille der Zeit auf Gliederung tendierte, erweist u. a. das — auch in der Wallfahrtskirche angewandte — Prinzip des Stützenwechsels, des Alternierens von Säule und Pfeiler. Einen Hinweis auf eine derartige Aufführungspraxis gibt die zweite Strophe des *Benedicamus*-Tropus „*Vox nostra resonet*“ aus dem Codex Calixtinus: „*Clerus cum organo et plebs cum tympano cantet redemptori*“. Daß „*cum organo*“ im Sinn von „mit Orgel“ und nicht „mit Mehrstimmigkeit“ zu übersetzen ist, versteht sich. Nach diesem Text zu urteilen, wurden die Strophen des Tropus sowohl vokal wie instrumental alternierend vorgetragen. Was aber heißt „*cum tympano*“? Arnold Schering¹⁸ übersetzt „mit Pauke“. Er kann sich dabei auf Curt Sachs berufen, der den Terminus in diesem Sinn interpretiert. Aber schon Edward Buhle¹⁹ hat die etymologische Bedeutung des Begriffs im Sinn der Sackpfeife belegt. Weitere Quellenbelege geben Avenary-Loewenstein²⁰ sowie Gustave Reese²¹.

Erst durch diese etymologische Bedeutung erhalten die überaus zahlreichen Texte insbesondere von Tropen des 12. Jahrhunderts, in denen das *tympanum* genannt wird, ihren aufführungspraktischen Sinn. Häufig werden dabei wie in „*Vox nostra resonet*“ Orgel und Sackpfeife im Sinn der Alternativpraxis angeführt, so z. B.:

*Clara sonent organa,
Pulsent voces tympana*²²

*Magno gaudens gaudio
noster puericia
psallat cum tripudio
propter hec natalia
ad honorem Innocentium
sonent lire, tympana
lete mentis argumentum
cantus sit et organa*²³

*Per hanc matrem victe fraude
laudet patrem dignum laude
chorus choro, tympano:
Innuvata vetustate
reparata novitate
psallat corde, organo!*²⁴

Über den speziellen Anlaß zur kirchenmusikalischen Verwendung der Sackpfeife in den Tropen zum Weihnachtsfest habe ich bereits geschrieben²⁵. Ist die Sackpfeife in „*Noster cetus*“ aus diesem Grund als Borduninstrument motiviert, so ihre alternierende Mitwirkung in „*Ad superni*“ im Hinblick auf den Aufführungstermin in weihnachtlicher Zeit sowie in

¹⁸ *Aufführungspraxis alter Musik*. Leipzig 1931, S. 14.

¹⁹ *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. I. Die Blasinstrumente*. Leipzig 1903, S. 47 ff.

²⁰ A. a. O., S. 52 ff.

²¹ *Music in the Middle Ages*. New York 1940, S. 407 f.

²² St. Martialhandschrift Paris B. N. lat 3719, fol 34'.

²³ Vgl. Otto Schumann, *Die jüngere Cambridger Liedersammlung*. In: *Studi medievale, nuova serie*, Torino 1943—1950, Nr. 17.

²⁴ Vgl. Hans Spanke, *Die Londoner St. Martialhandschrift*. In: *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya* 1928—32. Barcelona 1934, S. 289.

²⁵ *Zum Organum des Codex Calixtinus*, a. a. O., S. 233.

dem der Herkunft der Principalis von einer Tanzmelodie für das Instrument. Da in den Texten häufig die Pluralform *тырпана* vorkommt, darf angenommen werden, daß ein von zwei Spielern ausgeführter Quintbordun üblich war.

Die Darstellung der Drehleier am Portico de la Gloria der Wallfahrtskirche legt die Vermutung nahe, daß auch dieses Borduninstrument *kat exochen* — bei der Aufführung von „*Ad superni*“ evtl. statt der Sackpfeife — Verwendung fand.

Zur Instrumentalpraxis der Principalis

Daß die Principalis nicht nur vokal, sondern auch instrumental ausgeführt wurde, erweist sich aus den vorkommenden Doppelgriffen. Ich habe in meiner Übertragung nur diejenigen zusätzlichen Zeichen berücksichtigt, die einwandfrei in ihrer Notationsbedeutung festzustellen sind. Zu ihnen gehört gleich zu Beginn der 1. Strophe die über dem punctum C stehende Virga G. Im 2. und 3. Takt zeigt die Handschrift punctumförmige Zeichen, die schon hinsichtlich ihrer Diastematik problematisch bleiben, so die jeweils zu zweit übereinanderstehenden Punkte unter dem Liniensystem des 3. Taktes. Ich sehe davon ab, hier auf die weiteren problematisch bleibenden zusätzlichen Zeichen aufmerksam zu machen und weise nur auf die von mir übertragenen zusätzlichen Neumen hin. Über dem Schlußton D des 1. Verses der 3. Strophe steht die Terz F. Auf der zweiten Zählzeit des 1. Taktes der 4. Strophe findet sich in beiden Versen die zusätzliche Ligatur F—D, die entweder als melodische Variante des Instruments oder im Sinn der Doppelgriffbildung aufzufassen ist. Besonders bemerkenswert sind die zusätzlichen Ligaturen²⁶ im Versschlußmelisma des 2. Verses der 5. Strophe. Die sich ergebenden Terzparallelen finden sich auch anderweitig im Codex Calixtinus („*Ad honorem regis*“) wie auch im St. Martialrepertoire (u. a. in der Handschrift B — „*Omnis curret*“, fol. 154 —), ein Beweis, daß sie nicht als eine spezifisch englische Art der Mehrstimmigkeit angesprochen werden können. Eine offene Frage bleibt, ob die Tonumspielungen im Terzraum C—E in den Versschlüssen der Strophen 1—4 etwa nur vom Instrument ausgeführt wurden, während die Singstimme das C auf der jeweiligen vorletzten Textsilbe aushielt. Ewald Jammers²⁷ schreibt dazu im Vergleich mit den ähnlichen Tonumspielungen in „*Per partum virginis*“ der St. Martialhandschrift C (fol. 4): „*Ein solches Umspielen ist instrumental zu verstehen; d. h. also, entweder drängt sich hier an den Strophenschlüssen ein Instrument vor, das sich bisher der Singstimme untergeordnet hatte, oder das Instrument wird imitiert unter dem Einfluß der instrumentalen Organalis . . . es ist die gleiche Technik, wie sie bei dem Conductus Ad superni regis decus im Calixtinus vorliegt.*“

Zur Instrumentalpraxis der Organalis

Vor Beginn der Organalis weist die Handschrift über der Initiale ein punctum auf. Da hier noch der zu Beginn der Zeile stehende F-Schlüssel auf der zweiten Linie Gültigkeit hat, ist das punctum als D zu lesen. Von diesem punctum ist Kenntnis zu nehmen, wenn auch die Beantwortung der Frage, ob es im Sinn einer Art „Vorschlag“ aufzufassen ist, ungewiß bleibt²⁸. Im 2. Takt des 1. Verses der 1. Strophe übernimmt die Organalis im Stimmtausch die Melodik der Principalis vom 1. Takt, jedoch in variiertem Form. Während die bisherigen Übertragungen auf der dritten Zählzeit e—f—e notieren, übertrage ich, dem handschriftlichen Befund entsprechend, e—f—e—f. Ähnliche spezifisch instrumentale Ton-

²⁶ Da zwei Ligaturen nur schwach hervortreten und sie vom Schreiber evtl. ungültig gemacht werden sollten, habe ich sie eingeklammert.

²⁷ *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich*. Heidelberg 1962, S. 102.

²⁸ Vgl. den ähnlichen Sachverhalt vor Beginn der Organalis von „*Gratulates*“, auf den ich (*Zum Organum . . .* S. 232) hingewiesen habe.

umspielungen begegnen in der 4. und 5. Strophe. Auf der vierten Zählzeit des 2. Taktes der 1. Strophe weist die Handschrift unter der letzten Note D drei (von mir nicht übertragene) zusätzliche Punktneumen auf, die als C—H—A zu lesen wären. Über dem Schlußton D des 2. Verses der 1. Strophe ist die Quinte A notiert, über dem des 2. Verses der 2. Strophe die Terz F. Im 2. Vers der 4. Strophe treten auf der dritten Zählzeit zu den Tönen D—F die Töne F—A hinzu. Auf die Tatsache, daß die Organalis in der 5. Strophe auf den ersten und dritten Zählzeiten mit der Principalis im Einklang fortschreitet, habe ich schon hingewiesen. Die Note H wird in den beiden ersten Takten und auf der zweiten Zählzeit des dritten Taktes als B zu lesen sein, auf der vierten Zählzeit dagegen nicht. Zu der Frage der *musica ficta* schreibt Marius Schneider²⁹: „Unumstößliche Tatsache ist jedoch, daß in einem gleichen Gesang abwechselnd h und b gebraucht werden, ganz gleichgültig, ob die Skala prinzipiell mit oder ohne b interpretiert wurde. Dieser Wechsel von h und b geschieht nicht nur beim Wechsel des tonalen Profils, sondern vollzieht sich oft in aller nächster Nachbarschaft“.

Welche Instrumente haben die beiden Stimmen gespielt? Die Miniatur aus der Harding-Bibel zeigt eine a gamba gespielte Fidel und eine Kernspaltflöte. Letztere käme für die Organalis der jeweiligen ersten Strophenverse in Frage, wenn man von den erwähnten drei zusätzlichen Noten in der ersten Strophe absehen will. Wegen der vorkommenden Doppelgriffe ist sonst nur an Streichinstrumente zu denken. Der Beginn der Principalis mit dem Doppelgriff C—G würde der Stimmung des Rebec entsprechen, dessen zwei Saiten nach Angabe von Hieronymus de Moravia in dieser Quinte gestimmt waren. Bei Ausführung der jeweils ersten Verse der Principalis durch das Rebec würde allerdings die Instrumentalstimme eine Oktave höher als die Singstimme klingen, während bei Mitwirkung einer Kernspaltflöte sogar ein doppeloktaviger Abstand von der Singstimme anzunehmen wäre.

Wie steht es mit der Spieltechnik der Streichinstrumente im frühen 12. Jahrhundert? Da das — farbige — Original der Miniatur aus der Harding-Bibel die beachtliche Größe 35,5 zu 29 cm hat, würde die diesbezügliche Einsichtnahme vielleicht in dieser Hinsicht Aufschlüsse geben, die die verkleinerte Reproduktion nicht zuläßt. Die dreisaitige Fidel des Königs David an der Puerta de las Platerias an der Wallfahrtskirche weist noch keine abgesetzte Bordunsaite auf, die aber nach Werner Bachmann³⁰ bereits um 1130 auf einer Fieldarstellung englischer Provenienz nachweisbar ist. Die — nicht gestrichene, sondern gezupfte — Verwendung dieser G-Bordunsaite stand im Belieben des Spielers, ein *ad libitum*, von dem nur Gebrauch gemacht wurde, wenn sich ein konsonanter Zusammenklang ergab. Bachmann hat die Hypothese aufgestellt, „daß der Streichbogen im Mittelalter zwangsläufig mehrere Saiten gleichzeitig berührte“³¹. Danach ergibt sich für das Spiel beider Fideltypen eine Mehrklanglichkeit, die im Fall von „*Ad superni*“ Probleme aufwirft. Denn, nach den von Hieronymus de Moravia für die fünfsaitige Fidel angegebenen drei Stimmungsarten zu urteilen, würden sich auch ohne Verwendung der Bordunsaite Zusammenklänge ergeben, die mit der C- bzw. D-Bordunmischung nicht konsonieren. Eine offene Frage bleibt, ob an den betreffenden Stellen die Bordunmischung pausierte³².

Aufführungspraktisches Resumé

Im ersten Buch des Codex Calixtinus werden die Nationalitäten der Compostela-Pilger genannt: „*Franci, Scotti, Theutonici, Yberi, Angli, Flandri, Frisi, Itali, Greci, Armeni, Russi, Nubiani, Parthi, Ephesi, Medi, Hierosolimitani, Ungari, Bulgari, Africani, Persi, Mesopotamiani, Iudei*“. Der Chronist berichtet weiter, daß sich die Pilger nach Nationalitäten

²⁹ *Geschichte der Mehrstimmigkeit* II, Berlin 1934, S. 105.

³⁰ *Die Anfänge . . .*, a. a. O., S. 118.

³¹ A. a. O., S. 109.

³² Für eine nicht kontinuierlich durchtönende Bordunpraxis spricht sich Hans Hickmann, a. a. O., S. 79 ff. aus.

geordnet in der Wallfahrtskirche aufstellten, jeder mit einer Kerze in der Hand, so daß die Kirche im Glanz der Lichter „wie die Sonne“ erstrahlte. Schließlich berichtet er, daß manche Pilger ein Musikinstrument aus der Heimat mitbrächten, um dem hl. Jacobus nicht nur ihre Opfergaben darzubringen, sondern auch bei den liturgischen Feiern zu Ehren des Apostels musikalisch mitzuwirken. So war denn in der Wallfahrtskirche ein einzigartiges internationales, stets wechselndes Instrumentarium versammelt, das die Fiktion einer „werkgetreuen Instrumentation“ illusorisch macht.

Über den aufführungspraktischen Zweck der Organa des Codex Calixtinus schreibt Prado³³ summarisch: *De manera semejante, el Codex incluye varias piezas polifónicas propias para procesiones solemnes, acompañadas de danzas y música instrumental*“. Ob man „*Ad superni*“ als Conductus oder als Versus bezeichnet: auf jeden Fall gehört dieser Tropus zu denjenigen Kompositionen, die im eigentlichen Sinn des Wortes eine „Geleitmusik“ zum Umzug, zum Schreiten darstellten. Das aber besagt: der Tropus „*Ad superni*“ erklang während des Zuges der Pilger zu der in der Unterkirche der Kathedrale befindlichen Grabstätte des Apostels. Ausgeführt wurde er von zwei gegenüberstehenden Halbchören mit jeweils nur geringer Stimmenzahl im alternierenden Versvortrag durch Klerus und Pilger mit vermutlich ebenfalls alternierender Instrumentalbesetzung. Erst durch diese Aufführungsgestalt kommt man der authentischen Klangform des Tropus nahe, die durch die gängige Vorstellung von der vokal-solistischen Wiedergabe durch zwei „Organumsänger“ nicht gegeben ist.

Zum Begriff der „Modernisierung“

Durch ihre Unglaubwürdigkeit entzieht sich die Wahrheit dem Erkenntwerden.

Heraklit

Johann Schubert hat hinsichtlich meiner Interpretation zweier Organa des Codex Calixtinus geäußert, diese Kompositionen schienen mir wohl „nicht modern genug“, und ich wollte offenbar „in dieser Richtung etwas nachhelfen“. Abgesehen davon, daß Schubert hier wie auch in anderen Formulierungen eine unsachliche Diktion wählt: was ist mit dem Vorwurf der „Modernisierung“ einer mittelalterlichen Komposition ausgesagt?

Alle Bemühungen um die Rekonstruktion der authentischen Klangform früher Mehrstimmigkeit müssen sich in der Zielsetzung darauf bescheiden, die Diskrepanz zwischen dem Notationsbild der Handschriften und dem unbekanntem X der authentischen Klangform zu verringern, weil die authentische Aufführungspraxis einem variabel gehandhabten usus entsprach. Der Vorwurf der „Modernisierung“ besagt, daß durch die Werkinterpretation die genannte Diskrepanz nicht verringert, sondern vergrößert worden sei. Nun setzt jede Kritik voraus, daß der Kritiker einen festen Maßstab besitzt, an dem er die Kriterien „richtig“ oder „falsch“ messen kann. Da aber auch für den Kritiker ein solcher fester Maßstab nicht vorhanden ist, erfolgt die Kritik faktisch nicht durch Messen an der authentischen Klangform, sondern an der Vorstellung, die der Kritiker von dieser hat. Der Sachverhalt ist: die kritisierte Interpretation wird für unglaubwürdig gehalten, weil sie der Vorstellung von der authentischen Klangform der betreffenden Komposition widerspricht.

Wie steht es nun mit der Vorstellung von der authentischen Klangform der Mehrstimmigkeit der St. Martial-Epoche im allgemeinen und des Codex Calixtinus im besonderen? Während Jammers³⁴ (summarisch über die Mehrstimmigkeit des 10. bis 12. Jahrhunderts) bekennt: „Der Verfasser ist der Auffassung, daß die Organa dieser Zeit zumeist eine instrumentale Angelegenheit waren“, herrscht sonst immer noch fast ausschließlich das Dogma

³³ A. a. O., S. LIII.

³⁴ Musik in Byzanz, S. 293.

von der Authentizität der reinen Vokalpraxis mit den sich aus ihm ergebenden Werturteilen. So kommt es, daß das von Peter Wagner³⁵ 1931 gefällte Werturteil gegenüber den Organa des Codex Calixtinus, sie gehörten „*lediglich der Geschichte an als Zeugen der Kindheit, der tastenden Versuche einer Kunst, die seither ins Unermeßliche gewachsen ist*“, prinzipiell auch in der Gegenwart noch Anhänger findet. Im Jahr 1962 schreibt Willi Apel³⁶ über die Vorstellung, die er von der authentischen Aufführungspraxis des Responsoriums „*Alleluja Vocavit Jesus*“ aus dem Codex Calixtinus hat: „*Als Leitprinzip hat auf jeden Fall zu gelten, daß man sich dem Problem von der Seite der Aufführungspraxis nähern muß, also sich vorstellen muß, wie solche Komposition von zwei Sängern vorgetragen werden konnte. Offenbar lag die Führung bei dem Sänger des Duplums mit seinen reichen Melismen. Ihm folgte der Sänger des Tenors, in dem er zur gleichen Zeit mit der ersten Note begann und zur nächsten Note an einer passenden Stelle wechselte . . .*“. Über das Responsorium „*Viderunt omnes*“ der St. Martialhandschrift B sagt er aus, diese Musik trage „*alle Kennzeichen eines gänzlich ungebundenen, rhapsodischen Stils*“³⁷. In einer anderen Publikation³⁸ spricht er in Bezug auf Organa der gleichen Handschrift von einer „*Regellosigkeit, die erst in der Schule von Notre-Dame allmählich gebändigt und schließlich in sichere Bahnen gelenkt wurde*“.

Die Entstehungszeit dieser Organa ist die Zeit der Hochromanik, in der die Architektur, Plastik, Malerei wie auch die Dichtung einen diesen Kriterien völlig entgegengesetzten Gestaltungswillen manifestieren. Kehrt man die Analogiemetapher Goethes von der Architektur als „*erstarrte Musik*“ um im Sinn der Musik als „*fließende Architektur*“, so erscheint evident, daß die Organa, die in der Wallfahrtskirche erklangen, aus einem ähnlichen und ebenbürtigen „*Bauwillen*“ geschaffen sein müssen. Compostela, als Wallfahrtsziel schon frühzeitig Jerusalem und Rom gleichgestellt, gilt mit seiner Kathedrale als Höhepunkt und Vollendung der spanischen Romanik des 11. Jahrhunderts. „*Das Grab des Apostels Jacobus ist das glorreichste unter allen Gräbern der Heiligen aller Nationen*“, schreibt im 13. Jahrhundert der hl. Bonaventura. In den hier zu Ehren des Apostels veranstalteten liturgischen Feiern sollen nun zwei „*Organumsänger*“ Kompositionen ausgeführt haben, die nicht über „*schüchterne Versuche*“, Experimente also, in der Kunst der Mehrstimmigkeit hinausgekommen sind. Wie ist es möglich, daß sich diese Vorstellung bis zur Gegenwart erhalten hat? Warum stößt die Anerkennung der Instrumentenmitwirkung bei der Ausführung der Organa auf so hartnäckigen Widerstand?

Über der Unterkirche der Kathedrale, also über der Grabstätte des Apostels, erhebt sich der Portico de la Gloria, von 1166 bis 1188 erbaut zum Ruhm des Jacobus, der auf der Mitte des Hauptportals einnehmenden reichskulptierten Säule sitzend dargestellt ist. Das Tympanon aber, in dessen Mitte Christus thront, wird umrahmt von den vierundzwanzig instrumentenspielenden Ältesten, deren Spiel nur symbolische Bedeutung haben soll, in Wirklichkeit jedoch stummes Zeugnis von der musikalischen Aufführungspraxis in Santiago ablegt. Eine Statistik über die Frequenz der Instrumentendarstellung an den Sakralbauten des Mittelalters ergibt eine außerordentlich erhöhte Frequenz im 12. und auch noch im frühen 13. Jahrhundert. Eine Erklärung für diesen Sachverhalt ist nur dann möglich, wenn man sich entschließt, an dieser Statistik die Frequenz der kirchenmusikalischen Verwendung von Instrumenten abzulesen.

Kirchenmusik ist Vokalmusik kat exochen als Musik der Verkündigung des Wortes Gottes. Der spezifisch vokalen geistlichen Musik gegenüber vertritt das Instrumentale den Bereich

³⁵ A. a. O., S. 172.

³⁶ *Die Notation der polyphonen Musik 900–1600*. Leipzig 1962, S. 232 f.

³⁷ A. a. O., S. 230.

³⁸ *Bemerkungen zu den Organa von St. Martial*. In: *Miscelanea en homenaje a Monseñor Higinio Angles*, Vol. I, Barcelona 1958–1961, S. 68.

des spezifisch Weltlichen, Naturhaften. Die Kirchenmusik kann sich diesem Bereich entweder öffnen oder verschließen, und sie öffnet sich diesem Bereich im 12. und frühen 13. Jahrhundert in einem während des zentralen Mittelalters vorher und nachher nicht gekannten Maße. Friedrich Heer³⁰ hat das Wort vom „*offenen 12. Jahrhundert*“ geprägt. Was er damit meint, ist für die Frage nach der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis dieser Zeit so aufschlußreich, daß es berechtigt scheint, einige seiner Ausführungen hier zu zitieren: *„Die große Unbefangenheit in der Aufnahme fernster und fremdster Elemente war nur möglich durch die offene Frömmigkeit und offene Kirche dieser Zeit . . . Mit großartiger Unbefangenheit, mit der robusten Naivität und gesunden Natürlichkeit junger Völker und Geister wurden damals in der Frömmigkeit des Volkes, aber auch erlesener Geister, Elemente und Motive zusammengelebt, die erst eine neuere puristische und puritanische Welt streng aufgliedert, getrennt und durch Abgründe voneinander geschieden hat. In der offenen Frömmigkeit dieses frühen Hochmittelalters werden ganz unbefangen archaische, vordristliche, ‚heidnische‘ volkhaft religiöse Erfahrungen, Praktiken und Motive verwoben, zusammengelebt mit christlichen Elementen. Diese offene Frömmigkeit und diese offene Bildung waren im offenen Schoß einer Kirche beheimatet, die ihrerseits in einer Weise ‚offen‘ war, die später Reformatoren und Männern der Gegenreformation gleichermaßen Angst und Abscheu einjagte . . . Diese offene Kirche Alteuropas verband in einem großen gelebten ‚Und‘ Himmel und Erde, Materie und Geist, Lebende und Tote, Geist und Fleisch, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Diese offene Kirche spaltete nicht die eine Wirklichkeit, in der Schöpfung und Erlösung, erster und letzter Mensch in einem großen Blutkreislauf zusammenhängen, in eine ‚natürliche‘ und eine ‚übernatürliche‘ Hemisphäre. Erst im 13. Jahrhundert beginnt sich Begriff und Vorstellung des ‚Übernatürlichen‘ (supernaturalis, surnaturel) in der Theologie durchzusetzen.“*

Diese „Offenheit“ der Kirche des 12. Jahrhunderts bekundet sich auch in der Offenheit gegenüber der Instrumente einbeziehenden Aufführungspraxis der Organa. Es liegt nun der eigentlich paradoxen Sachverhalt vor, daß die Bemühungen um eine Rückgewinnung dieser Aufführungspraxis den Vorwurf der „Modernisierung“ auf sich ziehen, während faktisch die Ursache dieses Vorwurfs in einer „modernisierenden“ Vorstellung beruht, in einer Sicht auf die mehrstimmige Musik des 12. Jahrhunderts aus der Perspektive letzten Endes der romantischen Vorstellung von der „echten und heiligen Tonkunst“ als a cappella-Musik. Man findet nur das, was man sucht: von dieser Vorstellung ausgehend, wird alles das, was im handschriftlichen Befund zu dieser in Widerspruch steht, entweder nicht beachtet oder durch das eine oder andere Argument eskamotiert, als unglaubwürdig hingestellt.

Als Franz Kugler um die Mitte des 19. Jahrhunderts die These von der ursprünglichen totalen Farbigkeit der Kathedrale aufstellte, wurde diese für unglaubwürdig befunden, weil sie im Widerspruch zur Vorstellung von der Sakralbaukunst des Mittelalters stand, eine Vorstellung, die sich etwa an Caspar David Friedrichs *Klosterruine im Schnee* ausrichtete: nicht erfülltes Leben, sondern Erinnerung an dieses. Das gleiche Schicksal wurde Gottfried Sempers Entdeckung der ursprünglichen totalen Farbigkeit des griechischen Tempels zuteil, weil sie mit der klassizistischen Vorstellung von der „edlen Einfalt und stillen Größe“ der Antike kollidierte. Die Entdeckung der eiszeitlichen Höhlenmalereien von Altamira im Jahr 1879 erschien unglaubwürdig. Man sah in ihnen Fälschungen eines zeitgenössischen Malers, weil diese impressionistisch anmutenden Bilder im Widerspruch zu der Vorstellung von den primitiven Menschen der Eiszeit standen. In allen drei Fällen sind Jahrzehnte vergangen, bis sich die Wahrheit durchgesetzt hat.

Seit 1952 habe ich mich in zahlreichen Publikationen um die Rückgewinnung der authentischen Aufführungspraxis der frühen Mehrstimmigkeit bemüht. Die Tatsache, daß alle

³⁰ *Mittelalter*. Zürich 1961, S. 9 ff.

diese Publikationen von den Autoren der einschlägigen MGG-Artikel totgeschwiegen worden sind, läßt darauf schließen, daß die pessimistische Altersweisheit des Physikers Max Planck auch für die Musikforschung zutrifft: „Eine neue wissenschaftliche Idee pflügt sich in der Welt nicht dadurch durchzusetzen, daß ihre Gegner allmählich überzeugt und bekehrt werden, sondern in der Weise, daß die Gegner aussterben“.

Michel Beheims reimreiche „sleht gülden Weise“

VON CHRISTOPH PETZSCH, MÜNCHEN

„In unum terminentur partes et distinctiones neumatum et verborum“. Diesen Satz Guidos von Arezzo bezeichnete A. H. Touber vor kurzem als „Grundgesetz aller Vokalmusik, das auch für den Minnesang gilt“¹. Wie aber sind die partes im mittelalterlichen Liede zu begrenzen? Daß die von Wolfgang Mohr zur „Melodiesyntax“ gestellten Fragen zum größeren Teile noch offen sind², betont auch Touber³. Angesichts der von ihm zunächst angebotenen Alternative, entweder von der Gliederung der Melodie oder des Textes auszugehen, wendet er sich, bei der Melodie bald resignierend, dem Texte zu, bei welchem, möge eine strukturelle Syntax des Mittelhochdeutschen auch noch fehlen, die „Bedeutungsbindung“ der Sprachelemente mehr Sicherheit gebe; musikalische Gesichtspunkte wie Confinalis und Subsemitonium modi träten oft stützend hinzu. Wolfgang Mohr war darin aber schon wesentlich weiter gelangt. (Touber setzte sich im übrigen zum Ziel, bei Wiederkehr gleichartiger kurzer Silbenfolgen in einzelnen Liedern deren Bindung an einander entsprechende kleine Tongruppen nachzuweisen⁴.)

Die Aufgabe der Gliederung innerhalb klar abgesetzter Strophen und Strophenteile ist bei der Edition mittelhochdeutscher Lieder immer von neuem gestellt, so jetzt auch bei der Gesamtausgabe der Gedichte des „gernden“ (Gabe heischenden) und „fürtreters“ Michel Beheim (1416–1474)⁵, für die ein gesonderter⁶ Melodienteil vorgesehen ist. Sollen die Melodien, wie herkömmlicherweise die Texte, nach Reimgliedern abgedruckt werden? Zeigen sie durchweg strengen (Reim-)Zeilenstil, nach dessen Maßgabe Ewald Jammers Beheims gekrönte Weise abdruckte⁷? Ist bei Tönen mit vielen Reimen deren graphische Verabsolutierung angebracht? Die vorwiegend an den Melodien orientierte Auffassung

¹ Zur Einheit von Wort und Weise im Minnesang, ZfdA 93 (1964), S. 313–320: 313.

² Zur Form des mittelalterlichen deutschen Strophenliedes. Fragen und Aufgaben, Der Deutschunterricht 5, 1953, Heft 2, wieder abgedruckt in: Der deutsche Minnesang, Aufsätze zu seiner Erforschung, hrsg. v. H. Fromm, Darmstadt 1961, S. 229–254, insb. S. 242 ff. Es heißt dort abschließend: „Alles in allem mehr Fragen als Antworten!“ (S. 253). Bei der Frage, welche Bildungen als Halb- oder Ganzschlüsse aufgefaßt werden, vgl. die Kriterien der musikalischen Interpunktion (colon, comma, periodus) nach Johannes (Cotton) Afligemensis (zit. i. d. Ausg. der Jenaer Liederhandschrift von Holz — Saran — Bernoulli, Leipzig 1901, Nachdruck 1966, II, S. 193). — Vgl. von W. Mohr jetzt auch: Votragsform und Form als Symbol im mittelalterlichen Liede, in: Festgabe für Ulrich Pretzel, 1963, S. 128–138.

³ Rhetorik und Form im deutschen Minnesang (Utrechter Diss.), Groningen 1964, S. 99–117 (2. Kap., V. Abschnitt: Syntax und Melodie).

⁴ Die Beobachtung J. Wendlers (Studien zur Melodiebildung bei Oswald von Wolkenstein, Tutzing 1963) zur Bedeutung von Viertonenfolgen und -formeln sind noch nicht berücksichtigt.

⁵ Hrsg. v. Hans Gille und Ingeborg Sriedwald in der Reihe D(eutsche) T(exte des) M(ittelalters). Band I ist im Druck. — Die Möglichkeit kurzer Einsichtnahme verdankt der Verf. den genannten Texteditoren; diejenige kritischer Erörterung des hier Vorgelegten den Herren cand. phil. Arne Holtorf und Uwe Schweikert, München.

⁶ Das vom historischen Sachverhalt gebotene Verfahren, die Melodien — wie in den Handschriften A (cpg 312) und B (cgm 291) — den Gedichten des gleichen Tones voranzustellen, ist nicht möglich, da die der Gesamtausgabe der Texte zugrundegelegte (Leit-)Handschrift C (cpg 334) nur einen kleineren Teil der Melodien überliefert.

⁷ Ausgewählte Melodien des Minnesangs (Altdt. Textbibl., Ergänzungsreihe, D), Tübingen 1963, Nr. 125. — Zur „Zeilenmelodik“ kritisch einschränkend W. Mohr im Anm. 2 genannten Aufsatz, S. 242. Zur Relevanz notationstechnischer Kriterien in dieser Hinsicht vgl. W. Schmieder, DTÖ, 37. Jg., 1. Teil, Bd. 71, S. 44 f. (Neidharths. c [15. Jh.]) sowie jetzt Ch. Petzsch, Zur Notierungsweise im Beheimkodex cgm 291, AfMw 24, 1966, Heft 4.

Friedrich Gennrichs, der in seiner *Formenlehre* dem Reim gliedernde Funktion noch prinzipiell absprach⁸, ist überholt. Touber unterscheidet Fälle, in denen der Reim nicht gliedert, von zahlreichen anderen, in denen der Reim gliedernde Funktion besitzt⁹. Auch K. H. Bertau distanziert sich in der Methode von Gennrichs Einseitigkeit stärker, indessen sollte seiner Meinung nach das letzte Wort über die Zeilengrenzen der Melodiezusammenhang haben, denn „was Reime sprachlich zerteilen, kann durch die Melodie in der Darstellung¹⁰ zur Einheit werden“¹¹. Diese Auffassungen werden dem historischen Sachverhalt gerechter.

Nicht ein Entweder — Oder, sondern Offenheit und Unvoreingenommenheit sind geboten. Zäsuren sind in Text und Melodie aufzufinden und ihre Bedeutung ist nach Zahl¹² und Gewicht der Gesichtspunkte zu bemessen, die ihnen die Eigenschaft und Funktion der Zäsur geben. Dazu sind alle formalen Kriterien der Strophe zu berücksichtigen. Das Ergebnis soll in unserem Falle die Gliederung im Melodienteil der Beheimausgabe begründen. Darüberhinaus könnten dabei im Formalen fixierte Absichten des Liedautors deutlicher werden.

Wir untersuchen im Folgenden die *slieht gülden Weise*, den nach der *hohe gülden Weise* reimreichsten Ton Beheims. Der Untersuchung wird die erste Strophe zugrundegelegt¹³, d. h. die in den Handschriften A und B aufgezeichnete Melodie mit dem ihr unterlegten Text. Ob dieser — Nr. 288 der Gesamtausgabe DTM — mit dem Tone entstand, können wir nicht mit Sicherheit entscheiden. Die Gedichte in diesem Ton haben überwiegend geistliche Themen, welche Anhaltspunkte für Datierung und Priorität ohnehin selten bieten. Denkbar wäre auch die Priorität des Liedes „*Heiliger geist / leist . . .*“ (Nr. 289), da die Hilfeheischung ebenfalls Initialcharakter hat¹⁴. Indessen ist zu bedenken, daß beide — voneinander unabhängigen¹⁵ — Handschriften die gleiche Strophe unterlegten; in A war Beheim überdies wohl selber am Werk. Sicherheit haben wir dafür, daß die *slieht gülden Weise* zwischen 1440 und 1450 entstand. Beheim trat etwa 1439 in die Dienste des Reichskämmerers Konrad von Weinsberg, der ihn mit der Liedkunst bekannt machte, und ein Gedicht (*Straflied*) in diesem Ton (Nr. 295) ist ziemlich genau auf den 12. 1. 1450, den Heidelberger Fürstentag zu datieren¹⁶.

Alfred Kühn hat den Bau der *slieht gülden Weise* in seiner Arbeit über *Rhythmik und Melodik Michel Beheims*¹⁷ in Kürze besprochen und sich dabei gegen das Schema Wackernagels gewandt, der beim Abdruck eines Gedichtes im gleichen Tone jeweils zwei Reimglieder zusammenstellte¹⁸:

„Mit / vleis wil ich
mich / nun zu tihten
rihten / von got allhie“ usw.

⁸ *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle 1932, S. 18 ff.

⁹ Vgl. *Rhetorik und Form*, S. 97.

¹⁰ Vom Verf. dieser Studie gesperrt: das Erklingen im Vortrag verdeutlicht die Verhältnisse, trägt zu deren „stärkerer Vergegenwärtigung“ (Jammers) bei.

¹¹ Vgl. *Saugverslyrik*, Göttingen 1964 (Habil.-Schrift), S. 59, ferner S. 60 f., 71; auch 89, 108 u. ö.

¹² Touber führt auf: Melodie (sic, ohne Präzisierung!), Reimstellung, Sinn, Syntax, arithmetische Zahl, Hebungsahl; hinzukommt bei ihm „*Form-Inhaltbindung*“ durch Mittel der Rhetorik.

¹³ W. Mohr weist darauf hin, daß bei Heranziehung der Folgestrophen weitere Formelemente in das Blickfeld treten können (vgl. *Festgabe Pretzel*, S. 129). Die Beschränkung auf die Anfangstrope ergibt sich aus der eben genannten Zielsetzung.

¹⁴ Vier der elf den Melodien unterlegten Gedichte sind Hilfeheischungen dieser Art: in vier weiteren ist das eigene Dichten thematisch. Die 12. Melodie ist die chronikalische *Angstweise* (von K. Bertau als Beleg für die Verwendung eines Spruchtones zum epischen Erzählen gewertet, vgl. *Epenrezitation im deutschen Mittelalter*, *Etudes Germaniques* 20, 1965, S. 1—17; 12).

¹⁵ Vgl. dazu in der Einleitung der Neuauflage.

¹⁶ Näheres bei H. Gille, *Die historischen und politischen Lieder Michel Beheims* (Palaestra XCVI), Berlin 1910, S. 96 f. Der Wortlaut „*in meim slieht güldin du von singen ich begon*“ sowie die Situation bei der Entstehung lassen vermuten, daß es nicht das erste Gedicht in diesem Ton war.

¹⁷ Bonn 1907, S. 123 f., 157 f.

¹⁸ *Altdeutsches Lesebuch*, 5. Auflage, Basel 1873, Sp. 1409 f.

Kühn konnte dafür in der handschriftlichen Überlieferung keine Begründung finden. In seinem eigenen Schema folgt er den Handschriften, da dort mit einer Ausnahme jede „Kette“ ein System deckte. Um diese Ausnahme zu korrigieren, versetzte er das das erste System schließende (Schlag-)Reimwort „wie“ an den Beginn der zweiten Kette, denn „dadurch erhalten alle Ketten ziemlich gleichen Bau“ (vgl. Notenbeispiel). Auch die Übereinstimmung der beiden Stollenhälften im Wechsel von einsilbigem und zweisilbigem Schlagreim (x)-x-xx-x macht eine Parallelität einleuchtend, so daß wir von Kühns Beobachtung ausgehen dürfen. Aber bereits der Umstand, daß er die Gliederung des Textes nicht erörterte, nötigt uns nachzuprüfen, ob der Ton auf diese Weise hinreichend analysiert ist. Kühns Markierung des Silbenfalls¹⁹ nur im zweiten Stollen anzeigend, bringen wir zunächst seine Gliederung:

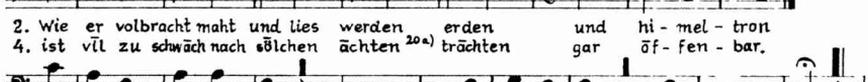
1.



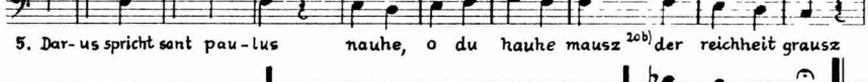
1. Mit fleiß wil ich mich nun zu tih-ten rih-ten von got all-hie
3. Schon all geschöpft stöpft²⁰ yeglichs wünder sünder wie wöl mein list



2. Wie er volbracht maht und lies werden erden und hi-mel-tron
4. ist vll zu schwäch nach eßlichen ächten^{20a)} trächten gar öf-fen-bar.



5. Dar-us spricht sant pau-lus nauhe, o du hauhe mausz^{20b)} der reichheit grausz



6. der weisheit vil cler un de al-ter grunde Kunst göt-ll-cher prunst



7. Wie sein sich nun hie so un-griff-lich do die ur-tail dein.

„Daß aus der Melodie nicht viel werden konnte, wenn der Komponist auf all die Reime Rücksicht nehmen wollte, liegt klar auf der Hand“²¹. Kühn widersprach sich jedoch selber, wenn er von der hohen gülden Weise sagte: „Trotz der größeren Anzahl Reime ist die Melodie gefälliger als die eben besprochene“. Die Melodie der Schlußreihe bezeichnet er ohne Kriterium dafür als „charakteristisch“. Bert Nagel legte Wert darauf, den Ton als „Kuriösum“ hinzustellen: die Reimglieder setzte er dazu isoliert untereinander:

„Ein dnung was do
czo
rom regiren
firen . . .“

¹⁹ Dazu vgl. mehrmals im Folgenden, auch Anm. 54.

²⁰ „läßt hervorkeimen“. Der gleiche Reim in Beheims *Buch von den Wienern* (ed. Th. G. v. Karajan, Wien 1843), S. 88, Verse 27/29.

^{20a} Meinung, Überlegung (von Art und Weise wie . . .)

^{20b} „Maß“, „Kraft“ (au für Längen a und o; a verdunkelt).

²¹ S. 124. „Sehr trocken“ ist das Urteil von G. Münzer (*Das Singebuch des Adam Puschmann nebst den Originalmelodien des M. Beheim und Hans Sachs*, Leipzig 1906, 20b).

Die Melodie erwähnte er nicht²². Offensichtlich sind beider Urteile dem Gegenstand nicht angemessen. Wir besprechen zunächst den ersten Stollen.

Zum Strophenbeginn „Mit“ ist ein Reimwort hinzuzudenken²³, wie die Reime „tron“: „schion“ („auf schöne Weise“) an der Grenze zum zweiten Stollen, („offen-)bar“: „Dar(us“) an der Grenze zum Abgesang, vor allem „dein“: „sein“ an der Grenze zur zweiten Strophe und weitere analoge Stellen zeigen. Der Reimklang überbrückt dort die Zäsuren, die im Text — am Abgangsbeginn auch in der Melodie mit Oktavsprung — einschneidend sind; das zweite Reimglied gehört im apokoinou jeweils sinngemäß zum folgenden Textglied — ein im ausgehenden Mittelalter oft geübtes Verfahren²⁴.

Dieser Sachverhalt erleichtert analoge Untergliederung des Stollens im Großen, rechtfertigt zunächst auch Kühns vom Formalen her begründete Umsetzung von „wie“ an den Beginn der zweiten Stollenhälfte, die sich mit dem indirekten Fragesatz deckt²⁵. Auch „mich / nun zu tihten . . .“ scheinen demnach enger zusammenzugehören. Gilt dies auch für „rihten / von got allhie“ und „erden / vnd himel tron“? Soll der weibliche Schlagreim „rihten“ wie bei Wackernagel „gleichgeschaltet“ werden? Ist er, dem Text gemäß, dem vorangehenden „tihten“ anzufügen? Oder ist er — auch dies wäre zu erwägen — zu isolieren?

Wir prüfen zunächst die Handschriften. Der Schreiber von A, wohl der Autor, setzte die Virgeln fast konsequent (Zeilentrennung wie in den Handschriften):

„Mit fleiß wil ich / mich nun zu tihten / rihten / von got allhie / wie /
er volbraht / maht / vnd lies werden / erden vnd himel tron.“

Außerdem zog er mit der gleichen Feder²⁶ im Notensystem auf der Höhe des Wortendes von „rihten“ im Liniensystem einen senkrechten Strich. Diesen singulären²⁷, auch beim formal analogen „erden“ fehlenden Strich, ohne Zweifel mit Absicht gesetzt und da für die Melodie, doch wohl auch für den Text geltend, dürfen wir als ein Zeichen des Autors nehmen, „rihten“ dem Vorangehenden zuzuordnen, dem es im zweigliedrigen verbalen Objekt auch enger verbunden ist.

Für diese Zäsur gibt es weitere Argumente. Die Silbenfolge „Mit / fleiß wil ich / mich / nun zu tihten / rihten“ erlaubt ziemlich regelmäßigen Wechsel des Silbentons. Kühns generell angesetzte Alternation hat ihre Problematik, doch steht sie bei „tihten / rihten“ nicht in Frage, erhält die zweite Wurzelsilbe doch auch Terzsprung aufwärts. Danach setzt Alternieren zum ersten Male eindeutig aus: auf die Schwachtonsilbe („rihten“) folgt mit „von (got“) eine weitere. Diese „rhythmische Brechung“²⁸ vertieft die Zäsur. Ein anderes Argument bringt die Tonalität. Die Melodie ist mit Ambitus c-c' hypolydisch. Nur bis zur Zäsur bewegt sie sich in der plagalen Quart, unmittelbar danach steigt sie weiter an. Schließlich

²² *Der deutsche Meistergesang*, Heidelberg 1952, S. 54 f., mit Abdruck des Trinitätsbispels (NA Nr. 294), mit dem Beheim die durch Lessing bekannte Fabel von den drei Ringen versifizierte. Daß Fragen der Form ohne Berücksichtigung der Melodie nicht zu beantworten sind, hatte schon Kühn (S. 110) betont, dessen Arbeit Nagel bei anderen Gelegenheiten berücksichtigte.

²³ Von Wackernagel und Kühn, nicht von Nagel erkannt.

²⁴ Vgl. dazu Chr. Petzsch, *Hofweisen*, DVjs 33, 1959, S. 414—445; 421 u.ö.

²⁵ Vgl. zu solchen Verhältnissen jetzt M. Just, *Musik und Dichtung in Bogenzeile und Reprisenbar*, Festschrift für Walter Gerstenberg, Wolfenbüttel 1964, S. 68—77 (Beispiele nach Erk-Böhme).

²⁶ Wie die auf die Farbe der Initiale gesetzten Noten zeigen und wie auch sonst damals üblich, folgte die Notierung nachträglich.

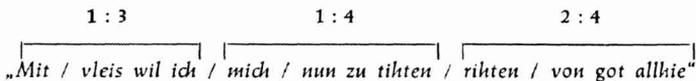
²⁷ Das Fehlen solcher Zäsurstriche im Abgesang könnte seinen Grund darin haben, daß die Feder (Hand?) wechselt. Vgl. aber im Folgenden.

²⁸ Zu unterscheiden von der metrischen Brechung des „Hakenstil“. Vgl. zu diesem H. de Boor, *Zur Lehre von der metrischen Brechung in der mittelhochdeutschen Lyrik*, Festschrift Theodor Siebs (Germanistische Abhandlungen 67), Breslau 1933, S. 49—68. — „Synaphie“ und „Asynaphie“ bezeichnen die metrischen Verhältnisse an sich, „rhythmische Brechung“ insbesondere deren Wirkung im Vortrag. In jedem Fall sind „Hebungsprall“ und doppelte Senkung zu unterscheiden.

die Silbenzahl²⁹: bis zur Zäsur zählen wir elf Silben, die sich nach Gemäß und Melodie zu 4 + 7 ordnen lassen. Das Textglied von elf Silben ist bei Beheim häufig zu belegen, die Zugweise z. B. zeigt als Untergliederungen 4 + 7 oder 7 + 4 Silben. Kühn stellte bei Untersuchung der Silbenzahlen fest³⁰: „Alle 11silbigen Ketten haben deutlich einen Einschnitt in der Melodie. Verhältnis der Teile 4 : 7“³¹. Die Feststellung wird hier bestätigt, blieb in Kühns Tonschema (S. 123) aber zu wenig berücksichtigt, wenn er die Zäsuren nach „ich“ und „rihten“ gleich bewertete. Wir haben die zweite erheblich zu verstärken, sie ist eine der Hauptzäsuren des Liedes. Bis hierher reicht auch, bedeutsam genug, die Ansage des Dichtens als sprachliche Geste — noch ohne Ansage des Themas, das erst anschließend folgt.

Auch die erste Zäsur hat Bedeutung, wie schon das Verhältnis 4 : 7 anzeigt. Dazu eine weitere Feststellung Kühns: alle langen Verse gliedern sich in der Melodiebildung in einen stärkeren und einen schwächeren Teil. „Jener nimmt einen kräftigen Aufschwung, dieser fließt ruhiger dahin“, was Kühn mit einem ungleichschenkeligen Dreieck darstellt³². Unser Elfsilber entspricht dem genau mit der Silbenordnung 4 + 7, überdies trifft die in raschem Anstieg erstmals erreichte Quart *f* auf die (vierte) Silbe „ich“. Das ist vielleicht kein Zufall, denn Beheim gibt sich nicht selten nicht nur auftragsbewußt, wie die „gernden“ und „meister“ häufiger, sondern auch selbstbewußt. Es zeigte sich schon bis hierher, daß — ohne daß die Reimsilben in jedem Falle mehr als Reimklangzäsur wären („mich“; „tihten“) — die Zäsuren zwar stets bei Reimsilben liegen, diese aber als Gliederungsfaktoren hinter anderen durchaus zurücktreten. Kurzes Verhalten auch auf den indifferenten Reimsilben ist nicht ausgeschlossen, im Vortrag ein kontinuierliches Zerhacken zu gleichwertigen Reimgliedern aber nicht wahrscheinlich³³.

Bei der so evidenten Zäsurbildung in der ersten Stollenhälfte nach „rihten“ haben wir die vier Silben „von got allhie“, die Kühn noch zur ersten „Kette“ zählte, aus den Augen verloren. Wenn auf Grund der Parallelität im Gemäß der Halbstellen das Viersilbenglied dem Elfsilber zuzuordnen wäre, dann hätten wir auch einen Wechsel in der Konstellation der Reimglieder³⁴ festzustellen:



Diese Wackernagel entsprechende Gliederung ist aber keinesfalls die primäre, wie Zäsurstrich des Schreibers, Silbenfall, Melodie und vor allem der Text zeigen. „Ansage des Singens“ und „Ansage des Themas“ könnten dem „gernden“ um 1450 bedeutsamer gewesen sein als eine Zerteilung der Periode in Hauptsatz und indirekten Fragesatz³⁵. Bei Betonung der Parallelität müßten wir mit Kühn am Ende der Kette („allhie“) stärker pausieren.

²⁹ Zum ma. Zahlenwesen vgl. jetzt P. Klopsch. *Theorica numerorum*, Mittellat. Jb. (hrsg. v. K. Langosch) 1. 1964, S. 133—156. — Beheim erwähnt mehrfach als Kunstkriterium „der silben zal“.

³⁰ S. 103 ff. Zum Silbenzahlen vgl. jetzt E. Jammers (Anm. 7), S. 37 ff.

³¹ S. 109. Kühns Terminologie enthält hier einen Widerspruch, da in seinem Schema auch der Halbstellen (11+4) als „Kette“ (von ihm mit || dargestellt) bezeichnet wird (S. 123). Die von der Melodiebildung verdeutlichten Unterglieder sind bei ihm „Reihen“. In der Terminologie folgt Kühn (S. 98 ff.) Sarans Einführung der Jenaer Liederhandschrift.

³² S. 107: Kühn folgend auch Nagel, a. a. O., S. 76.

³³ Kühns These, jede Reihe, ob ein- oder siebenhebig, sei durchaus selbständig (106; 110), ist zu relativieren, denn diese Selbständigkeit wird durch größere, in mehrfacher Hinsicht sinnfällige Einheiten relativiert. Daran ändert sich auch nichts, wenn wir aus den (späteren) Tabulaturen der Singschulen erfahren, daß bei regelrechtem Singen nach dem Reim jeweils kurz pausiert wurde (Nürnberg Schulzettel); vgl. auch W. Stammler. *Die Wurzeln des Meistersanges*, DVjs 1. 1923, S. 529—56; 540.

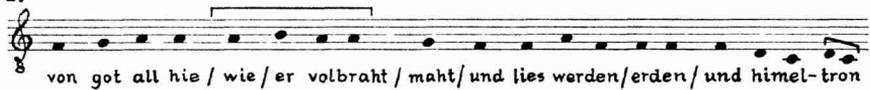
³⁴ Vgl. im Tagelied des Hans Folz von ca. 1470—80, behandelt in des Verf. *Studien zum Meistersang des Hans Folz*, DVjs 36, 1962, S. 190—247; 229 ff.

³⁵ Vgl. ebda., S. 203 f. mit Literatur: normative Syntax gilt im 15. Jh. noch nicht.

Doch ist dies fraglich³⁶, da Hebungsprall als Zäsurvertiefung im Schlagreim „*allhie / wie*“ so schwach scheint wie bei „*ich / mich*“: Schwachton auf „*wie*“ ist wegen dann folgender Melodiespitze „*er*“ (Gott) wahrscheinlicher. Nun läßt sich zugunsten der Parallelität der Halbstellen nicht nur die syntaktisch gestützte Identität im Gemäß anführen, sondern auch melodisch abgesetzte viersilbige Schlußglieder, die Kühn jeweils durch Viertelpausen abgrenzte. Es ergibt sich dadurch Wiederkehr von $(4+7)+4$ Silben. Wir steuern dazu als beweis-kräftig noch bei, daß gleiche „rhythmische Brechung“ des Silbenzeitfalls, zwischen („*rihten* / *von* (got)“) nur eines von mehreren Kriterien einer Hauptzäsur, zwischen („*er*)den / *vnd* (himmel)“) ebenfalls wiederkehrt. Obwohl der Schreiber die Zäsur hier nicht graphisch markierte und der Text hier einen nur geringfügigen Einschnitt aufweist, ist deshalb die Parallelität als Bauprinzip im Auge zu behalten. Wir ziehen nun die Melodie hinzu.

Im Stollen spannt Beheim, wozu er auch sonst neigt³⁷, einen Bogen über dem plagalen Basiston c. Nach der plagalen Quart und Hauptzäsur „*rihten*“ steigt die Melodie bis zur Sext a, diese — an der „Achse“ der Parallelität — im wesentlichen haltend. Danach fällt sie ebenso langsam, wie sie anstieg, zum Ausgangspunkt zurück.

2.



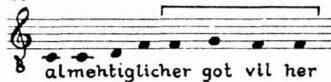
Die mittlere Partie, eine verkürzte Repercussio, hebt sich, wie in der Lage, so auch in der Melodiebildung heraus. Hier erscheinen zwei Viertonfolgen, von denen insbesondere die zweite formelhaft vorgeprägt ist³⁸; Formeln, Requisiten der „*meister*“ in der Melodiebildung, gelten als Kennzeichen der Monodik überhaupt³⁹. Als Parallelen nennen wir aus dem Hofton Meister Boppes⁴⁰ von ca. 1287 den Liedbeginn

3.



eine in sich korrespondierende Verbindung, die auch als solche typisch ist: fast identisch erscheinen Boppes Viertonfolgen z. B. auch in einem Marienlied des Mönchs von Salzburg^{40a}. Da Beheims aus den beiden relativ selbständigsten Zweihebern $(4+4)$ zusammengesetzte Stollenmitte acht Silben zählt und die zweite Viertonformel in vergleichbaren Verbindungen Beheims gleichfalls an dieser Stelle erscheint, z. B. ohne im Text vorangehende Zäsur in der Osterweise^{40b}

4.



³⁶ Vgl. auch die Position der Noten und Silben insbesondere in A.

³⁷ Über der Quint ansteigende Rezitationsbögen fehlen bei Beheim.

³⁸ Vgl. dazu jetzt die Anm. 4 genannte Arbeit von J. Wendler, passim. — Boppe wiederholt die zweite Formel gleich darauf, Frauenlob bringt sie im Marienleich nach diatonischem (!) Anstieg dreimal hintereinander (vgl. auch Bertau, a. a. O., S. 89). Die älteren „*meister*“ (nach der Begriffbestimmung von K. Stackmann [Der Spruchdichter Heinrich von Mügelin, Heidelberg 1958, S. 8 ff.], die sie von selbsthaften Singschulgenossen, den „*Meistersingern*“ abgrenzt) zeigen sie wesentlich häufiger als Wolkenstein (vgl. d 5 auf Tafel 2 im Anhang bei Wendler, a. a. O.) — Kriterium für die „*meister*“? — Gegenüber Boppe wirkt die Formel bei Beheim infolge der Kongruenz mit dem Text wie „gestanzt“, vgl. auch in der gleichzeitigen Fassung von Boppes Hofton in der Kolmarer Liederhandschrift (bei Runge Nr. 83).

³⁹ Vgl. B. Stäblein, Artikel *Sequenz*, MGG Bd. XII, Sp. 522 ff.; 538.

⁴⁰ Die *Jenaer Liederhandschrift*, hrsg. v. G. Holz, F. Saran, E. Bernoulli, Leipzig 1901, Nachdr. 1966, I, S. 192 f. (Nr. 28) bzw. fol. 111 in der Faksimileausgabe von F. Gennrich, Langen 1963 (S. 117).

^{40a} 15,1 ff., vgl. Bertau, a. a. O., S. 61. Ähnlich auch der Beginn des „*guldin vingerlin*“ beim Mönch.

^{40b} Vgl. Kühn S. 148 nach A, fol. 101.

dürfen wir beide Viertonfolgen enger aneinanderrücken, zumal dieser Stollenmitte von acht Silben bis zum Stollenschluß wieder genau elf Silben folgen — ein Sachverhalt, der im Folgenden noch besprochen werden soll. Der zentralen Stellung der beiden Viertonfolgen entspricht nun im Text der zentrale Gedanke, das Hauptthema des Liedes: Gott als Schöpfer, wobei wiederaufnehmendes „er“ in der Melodiespitze erscheint (vgl. oben zu „*ich*“). Die Textzäsur nach dieser Partie ist schwächer, für den Vollzug der Schöpfung werden andere Wendungen gebraucht. Indessen zeigt das formal analoge Glied des Gegenstollens größere Geschlossenheit: nach einer Zäsur analog „*rihten*“, die am Schluß der Gedanken „Schöpfer — Schöpfung als Vollzug — Geschöpfe“ wieder einschneidend ist, folgt in der gleichen Zahl von acht Silben der Unfähigkeitstopos, der auch ohne nachfolgendes verbales Objekt für sich allein stehen könnte: „*wie wol mein list / ist / vil zu schwadi*“. Intensiviert Beheim mit dieser formalen Analogie dessen Beziehung zum Hauptthema „*von got allhie / wie / er volbraht*“? Exponiert er durch formale Analogie sinngemäße Beziehung des schon an sich jeweils herausgehobenen Stollenzentrums zu „*stärkerer Vergegenwärtigung*“ (Jammers)? Es wäre dies ein weiteres Argument für die Dreiteilung des Stollens. Ob es sich hier um „höheren“ Zufall handelt, mag ein Blick auf die Folgestrophen klären helfen.

Der nächste Aufgesang enthält drei Fragen, von denen zwei wieder im zentralen Achtsilbenglied erscheinen: „*wer ist nun der / er / kennet hat . . . (sinnen des herren)*“ und „*sein ratgeber / wer / waz der nun . . .*“. Im ersten Abgesang nannte Beheim Paulus als seinen Gewährsmann und versifiziert dort Römer 11, 33 (dazu unten): 11, 34 aber lautet bei Luther: „*Denn wer hat des Herrn Sinn erkannt, oder wer ist sein Ratgeber gewesen?*“ Das heißt, daß Beheim die beiden Fragen des zweigeteilten Paulusverses jeweils in die herausgehobene Stollenmitte einpaßte, das heißt aber auch, die Ohrenfälligkeit der Fragen steigerte. Der stollige Bau kam ihm dabei entgegen. Im übrigen ist der Text der Stollen Beheims Werk.

Der dritte Aufgesang zeigt diese Relevanz allenfalls im ersten Stollen: („*deus/meus/*) *der hat das lob / ob / aller zird*“. Der vierte aber, der das schon zuvor gebrachte Stichwort dieser „Epistel am Trinitätsfest“ wiederaufnimmt, bietet in den beiden zentralen Achtsilbenpartien jeweils eine der beiden theologischen Thesen zur Trinität, im ersten Stollen: („*daz drivelting / gweltig /*) *sein wesen schin / in / einem bund*“ — wobei „*ei(nem)*“ die Melodiespitze erhält⁴¹! Im zweiten Stollenzentrum folgt die Gegenposition: „*es spricht mandier / er [Gott] / wer allein / (ein / in sein zesen*“ [Himmel]). Beheim beschließt diesen Gegenstollen — ein solcher im doppelten Wortsinn — dann mit dem Viersilber (t) seiner Stellungnahme „*daz ist nit war*“. Auch hier erscheint wie in der ersten und zweiten Strophe nicht nur thematisch Wesentliches, sondern auch dessen inhaltliche Beziehung durch die formale Parallelität stärker vergegenwärtigt: Gestaltqualitäten übernehmen darin auch eine der Funktionen des Ansagens. Sollte das in allen genannten Fällen „höherer Zufall“ sein? Wir neigen dazu, hier Absicht Beheims anzunehmen⁴². Auf die oft herabgewürdigte Kunst der „*meister*“ fällt damit neues Licht; überkommene Verfahrensweisen⁴³ machen die Tonstruktur der Setzung der Akzente im Textinhalt dienstbar, was uns das Ethos ihres Tuns, ihr Auftrags- wie Selbstbewußtsein noch verständlicher machen kann.

Dieser Sachverhalt stützt die Dreiteilung des Stollens mit Kadenzfolge *f-a-c*. Aber auch Kühns Parallelität der Stollenhälften ist, wie wir sahen, erwägenswert. Zugunsten der

41 Vgl. oben zu „*ich*“ (Beheim) und „*er*“ (Gott).

42 In den noch folgenden Strophen des Bars stark wechselnder Befund. Die Verhältnisse in den ersten Strophen können unsere Annahme stützen, daß sie als erste zusammen mit dem Tone entstanden (vgl. oben zu Beginn).

43 Diese Möglichkeit ist bei der Übersicht von W. Mohr (S. 234 ff.; vgl. Anm. 2 oben) nachzutragen. Vgl. dazu jetzt auch des Verf. Studie: *Zu Michel Beheims Hofweise und seiner Situation als später gernder*, DVjs 41, 1967, Heft 1 (der erste Teil der Überschrift wird sich noch ändern).

Dreiteilung und d. h. auch der semantischen Funktion des Stollenzentrums läßt sich noch Weiteres anführen. Zunächst die Silbenzahl: nach dem Elfsilber zu Anfang und dem zentralen Achtsilber bleiben im Stollen wieder genau elf Silben, die bei Beheim nicht seltene Quantität. Kühns Regel 4 : 7 wird dort widerlegt: die doppelte Senkung, bei „rihten / von“ eines der Merkmale einer Hauptzäsur, bei „erden / und“ ebenfalls, was Kühn nicht erwähnte, für Parallelität sprechend, verlangt hier Untergliederung 7 : 4. Mit ihr ist wieder der Raum der plagalen Quart erreicht, deren Realisierung mit dem Stollenschluß



sich überdies zum Liedbeginn spiegelbildlich verhält. Spiegelbildlich verhalten sich aber auch die drei Teile des Stollens mit ihren Untergliedern \sphericalangle $\frac{11}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{11}$ \sphericalangle — mit Wahrscheinlichkeit kein Zufall, da als Prinzip im späteren Mittelalter auch sonst zu belegen⁴⁴. Obwohl der Autor die doppelte Senkung nur zweimal setzte, d. h. auf dieses Merkmal der Parallelität offenbar Gewicht legte, bevorzugen wir nach alledem und insbesondere wegen der ersten Hauptzäsur, der Spiegelbildlichkeit und der textgerechten Mittelpartie die — zudem atemgerechtere — Dreiteilung. Steht die Zäsur 7 : 4 doch auch gegen den Text, da sie Zusammengehörendes („erden / und himel tron“) trennt, was bei „rihten / von“ nicht zutrifft. Oder erhält „himmel tron“ damit einen emphatischeren Akzent (wie in der vierten Strophe „das ist nit wor“)?

Die Behandlung des Stollens abschließend, tragen wir nun noch eine andere Möglichkeit der Dreiteilung nach, ebenfalls vom Text nahegelegt, mit zweiter Hauptzäsur nach „werden“. Sie hätte wieder die an Strophen- und Strophenteilgrenzen häufiger zu beobachtende apokoinou-Bildung zur Folge, die bei „rihten / von“ indessen fehlt. Mit „erden“ beginnt der zweite Teil der Themaansage, diejenige des Erschaffenen. Folgerichtig werden zuerst Himmel und Erde genannt; erst im zweiten Stollen folgen die Geschöpfe. Dieser Dreiteilung entsprächen in der Melodie⁴⁵ fast genau die Räume plagale Quart — lydische Quint bzw. Terz — plagale Quart, mit weniger differenzierter⁴⁶ Kadenztonfolge *f-f-c*. Auch in Hinsicht der Silbenzahlen verdient die andere Dreiteilung den Vorzug nicht nur wegen der Spiegelbildlichkeit — hätten wir bei dieser doch $(4 + 7 =)11 + (4 + 4 + 5 =)13 + (2 + 4 =)6$ Silben. Bei Berücksichtigung aller Gesichtspunkte bleiben wir deshalb bei unserer Entscheidung. Da die ebengenannte aber gleichfalls etwas für sich hat, und der Abgesang Kühns Annahme von Parallelität weiter stützen kann⁴⁷, dürfen wir auch die Möglichkeit nicht ausschließen, daß mehr als nur ein Gliederungsprinzip einwirkte. Stellte Wolfgang Mohr doch auch für die Beheim vorausliegenden Jahrhunderte aufgrund anderer Beobachtungen fest: „Die mittelalterliche Strophe entsteht aus einem Zusammenwirken verschiedener Ordnungsgrundsätze,

⁴⁴ Etwa bei der Reihenfolge abcba („Rhythmus laqueatus“), vgl. im *Tractatus de rithmis vel rithmorum Magistri Tybini*, Abdruck durch G. Mari, *I Trattati Medievali di Ritmica Latina*, in: *Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere* Bd. 20, Mailand 1899, S. 373 ff. und S. 467 ff.; S. 480.

⁴⁵ Melodiebildung und Tonalität stehen in Wechselwirkung, sind zwei Seiten des gleichen Sachverhalts, vgl. W. Wiora, *Europäische Volksmusik und Abendländische Tonkunst*, Kassel 1957, S. 199.

⁴⁶ Wie der Stollen bei der anderen Dreiteilung, neigen auch andere Töne Beheims mehr zum Wechsel der Kadenzöne.

⁴⁷ Die Aufzeichnung in A vermag das weniger. Abgesehen davon, daß „wie“ das erste System abschließt, hatte der Schreiber auch den Textbeginn der Schlußkette 5 ursprünglich an die Kette 4 angehängt! Daß er ihn dann textgerechter dem Schlußsystem voranstellte, könnte seinen Grund auch in der Besserung „sint“ zu „sein“ haben. — B (cgm 291) verfährt bei „wie“ entsprechend und bei der Kette 5 sofort textgerechter.

die sich mitunter decken, mitunter einander widersprechen. Oft wird gerade der Widerspruch der Ordnungen und damit die Mehrdeutigkeit der Form gesucht“⁴⁸.

In jedem Falle zeigt schon die Erörterung der Stollengliederung, daß mit der Verabsolutierung der (Kurz-)Reimglieder wesentlichere Fragen der Strophenstruktur umgangen werden⁴⁹; wir können uns beim Abgesang daher kürzer fassen. Für den von uns vermuteten Sachverhalt zeugt auch weltliche Liedkunst im ausgehenden 15. Jahrhundert, z. B. das berühmte „Ach hülf mich leid“ des Adam von Fulda⁵⁰. Nicht nur, daß der Autor als melodista alle Reimglieder zu größeren Sinneinheiten zusammenfaßt — er folgt auch in der Untergliederung viel weniger dem Kurzreimglied als der damaligen Tendenz zu Zweihebern (Viertonfolgen), die überdies bereits ihrerseits die Kurzreimglieder zusammenfassen:



Isolierung betrifft fast immer Reimglieder von vier und mehr Silben. Kurzreimwörter werden vielfach im apokoinou gebunden, das zweite Reimwort nicht nur dem Sinne nach, sondern auch in der Melodiebildung dem Folgenden zugeordnet.

Nun noch zum Abgesang (erstes Notenbeispiel), der den bei Beheim häufigen Rücklauf nicht, dagegen aber zwei melodisch analoge, im Gemäß identische, wieder zu 7 : 4 untergliederte Elfsilber aufweist. Auch die dritte, letzte „Kette“ schließt wieder mit Viersilber, was vermutlich zu Kühns Feststellung „alle . . . ziemlich gleichen Bau“ führte, doch weicht sie in der Silbenzahl (5 + 5 + 4) von allen vorangehenden ab, wie die erste durch ihren Beginn von der zweiten — trotz analoger Melodiebildung in den Elfsilbern und deren Identität in Gemäß und Silbenzahl. Da melodische Analogie — die Kühn bezeichnenderweise übersah⁵¹ — nur dieses eine Mal auftritt, bleibt für „ziemlich gleichen Bau“ im wesentlichen nur der jeweils schließende Viersilber, der im Abgesang jedoch in keinem Falle durch rhythmische Brechung abgegrenzt ist. Doppelte Senkung fehlt im zweiten Strophenteil durchweg, wir haben an allen Zäsuren, von den Viersilbern abgesehen, aufgrund des Reimsilbentons Hebungsprall. Diente es beim Vortrag des Bibelzitates zu stärkerer Intensivierung?

Der Abgesangsbeginn



⁴⁸ A. a. O., S. 244. Wenn Mohr später sagt, die Form „entfaltet sich als Vorgang: über das, was das Ohr an Deutungen und Umdeutungen wahrnimmt, kann kein graphisches Schema Auskunft geben, es läßt sich nur in seiner Abfolge beschreiben“ (S. 250), so ist auch über unsere Entscheidung ein Urteil gesprochen, mehr aber noch über die Verabsolutierung der Reimglieder. Mohrs „Vorgangsform“ entspräche auch die im Mittelalter übliche durchlaufende Aufzeichnung. Dazu vgl. auch des Verf. Aufsatz *Hofweisen*, DVjs 33, 1959, S. 414–445; 434 mit Anm. 95.

⁴⁹ Daran ändert auch die Kennzeichnung von Reimgliedern bzw. Kurzreimgeschlechtern durch Virga oder Punctum — Virga (vgl. in der Anm. 7 zitierten Arbeit) nichts.

⁵⁰ *Liederbuch des Arnt von Aich* (NA durch E. Bernoulli und H. J. Moser, Kassel 1930) Nr. 21. Dazu vgl. in der Anm. 48 genannten Arbeit S. 435 ff.

⁵¹ „Wiederholungen von Motiven gibt es nicht“ (S. 124 zu diesem Ton).

⁵² „nahe!“ Dialektbedingte Verdunkelung des Wurzelvokals wie bei folgenden „hauhe mausz“ „hohes Maß“ und „grausz“ „groß“.

ist als Sechssilber im Abgesang singulär, findet nur im direkt vorausgehenden Stollenschluß Entsprechung. In der Melodiebildung ist er singulär als Brechung der lydischen Quint und überdies durch die melodische Geschlossenheit der Folgepartie von dieser abgegrenzt. Die Zäsur wird durch Reimsilbenprall vertieft. Wir haben somit im Abgesang eine erste eindeutige Hauptzäsur, die vom Text her zu erklären ist: der Sechssilber deckt sich genau mit der Einführung des Pauluszitats. Zur Abgrenzung vom vorangehenden Text, der Ansage des Tuns und Themas im Aufgesang, tragen an der Strophenteilgrenze Gemäß und Melodie bei. Nur hier findet sich, den Gegenstollenschluß („*offen*“)bar“ hinzugenommen, Dreizahl der einsilbigen Reimwörter (1+1+1+4): ein „potenzierter“ Reimsilbenprall. Die mittlere Silbe — erste des Abgesangs — hat Oktavsprung, der sich im mittelalterlichen Liede zwischen Auf- und Abgesang häufiger belegen läßt⁵³. Sie macht, wie die später folgende Melodiespitze auf „*götlidier*“, strenges Alternieren unwahrscheinlicher⁵⁴ und wirkte sich ohne Zweifel auch beim Vortrag des Textes aus⁵⁵. Nicht die Isolierung der Reimglieder ist hier vonnöten, sondern ihre Zusammenfassung zum Sechssilber nach Maßgabe des Textes wie der textbedingten Form. Seine Besonderheiten relativieren Parallelität noch mehr.

Da die Geschlossenheit der letzten „Kette“ im Gemäß — voraus geht der zweite Elfsilber des Abgesangs —, in Melodie — Ausschreiten des Ambitus bei Korrespondieren der beiden Fünfsilber — und vor allem wieder im Text gegeben ist, und Gemäß, Melodie und Text nur schwache Teilzäsuren setzen, bleibt nur noch die Stellung des ersten Fünfsilbers „*der / weissheit vil cler /*“ zu klären, der von den beiden melodisch analogen Elfsilbern umfaßt wird. Da er im Text zweiter von mehreren Genetiven ist, kann Grammatisches weniger hilfreich sein. Schließen wir ihn dem vorangehenden Elfsilber an, ergäbe sich die Kadenztonfolge *f* („*paulus*“) *f* („*cler*“) *f* („*prunst*“), die, zumal bei Strophenschlüssen *f*, weniger Wahrscheinlichkeit hat. Die Verhältnisse im Stollen (*f*, *a*, *c*) legen als Zäsurton *c* („*grausz*“) näher. Wir prüfen nun den Text, der sich bisher als maßgebend erwies. Bei Luther heißt es: „*Oh wельd eine Tiefe des Reichthums, beides, der Weisheit und Erkenntnis Gottes!*“⁵⁶ Somit ist der Fünfsilber besser dem zweiten Elfsilber zuzuordnen. Kadenztonfolge wäre demnach *f-c-f*⁵⁷; auch das Modifizieren der Elfsilbermelodie läßt sich vermutlich durch Erstreben des Wechsels erklären⁵⁸, wobei die Absicht, „*göt(lidier)*“ durch Melodiespitze *b molle* (wie im Stollen „*er*“) auszuzeichnen, eingewirkt haben könnte.

Von dieser Zuordnungsfrage abgesehen: bei der vom gesamten Sachverhalt gebotenen Abgrenzung von Abgesangsbeginn und -schluß bleibt zwischen ihnen eine größere innere Partie, die sowohl durch die (einzige!) melodische Analogie ihrer beiden Außenteile, wie vor allem durch die Silbenzahlen 11:5:11 spiegelbildlich gebaut ist, ähnlich den Stollen

⁵³ Vgl. W. Mohr (*Festgabe Pretzel*), S. 131. — Bei Beheim vgl. außer der *gekrönten Weise* vor allem die *Hofweise* (zu dieser die Anm. 43 genannte Studie).

⁵⁴ Abgesehen von der von Kühn nicht behandelten Frage, wie sich die Melodiespitzen und die Nachbarschaft von Reimsilben mit Alternation vereinbaren lassen, wären auch die Verhältnisse bei „*reidheit*“ und „*weissheit*“ Gegenargument. — Vgl. auch Jammers a. a. O. (ATB) S. 42 mit Anm. 66a.

⁵⁵ In Beheims *Hofweise* erscheint hier ein Schlüsselwort des Textes! — „*Es kann also nur die Gestalt der Melodien maßgebend für die Dehnungen sein: und hier sind es in der Regel die höheren Töne, auf denen der Sänger verweilt; wir dürfen auf einen primitiv-vitalen Vortrag schließen, bei dem die Spitzentöne besonders in Erscheinung treten*“ (B. Stäblein, *Die Tegernseer mensurale Choralchrift aus dem 15. Jahrhundert*. Etwas Greifbares zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie, Kongreßbericht Utrecht 1952, Amsterdam 1953, S. 379). Vgl. auch W. Wiora: „*Oktav und Prim haben in soldier Melodik trotz ihrer Gleichheit verschiedene Funktion. Auf jener setzt die Bewegung wie in jähem Ausruf ein . . .*“ (siehe Anm. 45, dort S. 200).

⁵⁶ Beheim erweitert um „*kunst*“ („*Wissen*“) *aller grunde* („*Ursachen*“ oder „*Wesenheiten*“) *götlidier prunst*“, um seinen reimreichen Ton zu „*beweren*“ (hierzu vgl. DVjs 36, 1962, S. 221–26). Das gilt auch für „*nauhe*“.

⁵⁷ Vgl. außer dem Stollen in der *Zugweise gec / gc'gcec*, in der *verkehrten Weise acAd/aaeAd*, in der *Trimmertenweise cefc/eHghcefc* (jeweils Kanzenonform). — Auch das Repetieren des *g* wirkt zusammenschließend.

⁵⁸ Daß Abschnitte gleicher melodischer Substanz auf eine bestimmte Folge der Kadenzierung hin modifiziert werden, bezeugt Lohamer-Liederbuch Nr. 12. Vgl. dazu jetzt des Verf. Studie „*Von meiden bin ich dick beraubt*“, Jb. f. Liturgik u. Hymnologie 10, 1965, S. 138–144; 139 f.

mit ihren 11:8:11 Silben. Sollte es „höherer“ Zufall sein, daß sich diese Innenpartie auch im Text geschlossener von Vorangehendem und Folgendem abgrenzt? Sie entspricht genau dem ersten von zwei Hauptteilen des Verses bei Luther, der als *Invocatio Gottes* mit Preis der Allwissenheit Gewicht hat. Mit dem zweiten Versteil „*wie gar unerforschlich sind seine Gerichte und unerforschlich seine Wege!*“ „bewert“ Beheim den Abgesangsrest (5:5:4) und den ersten Elfsilber des zweiten Aufgesangs, womit wieder die erste Hauptzäsur des Stollens analog „*rihten*“ erreicht ist. Sollen wir den im Abgesang durchgehenden Reimsilbenprall ebenfalls auf das Bibelzitat zurückführen, als weiteres Kriterium der Abgrenzung von den Stollen und ihrem anders gearteten Text?

Eine von Kühn verabsolutierte Tendenz zu „gleichem Bau“ ist zwar infolge der Viersilber im Abgesang nicht zu verkennen, aber durchaus ohne Vorrang; die Sonderstellung des einleitenden Sechssilbers und spiegelbildliche Bauweise mit Elfsilbern als dominierenden Bausteinen überschneiden sie, sind als Texteinheiten zudem besser legitimiert. Mag die Gliederung auch nicht endgültig und befriedigend zu klären sein; so können wir doch feststellen, daß Beheim mit anderen Prinzipien seiner Kunst der Fülle der Reimglieder entgegenzuwirken suchte⁵⁹, daß keines der Prinzipien sich verabsolutieren läßt, d. h. daß durchlaufende Aufzeichnung — Kühn hatte sie beim „*wie*“ des Stollens erst einregulieren müssen — mit ihrer Entsprechung zum Sukzessiven des Vortrages einer solchen Struktur adäquater ist als jede notwendigerweise einseitige Lösung graphischer Gliederung⁶⁰, was diese Kunst nicht als Lesekunst, sondern primär als Vortragskunst kennzeichnet, — besonders evidenten Zeugnis für diese.

Festzuhalten ist auch ihre Textgebundenheit. Wir erinnern hier, daß die mittelalterlichen „*meister*“ ihren Gesang stets jeder Art von Instrumentalmusik überordneten und dies damit begründen, daß er Text vermittele: „*die wort diu lernen scham und weyshait die vernunft / und ain vil redites leben. / Holcz, sayten, ror, harcz, haut und har*“ — als Material verschiedener Instrumente genannt — „*die mugen uns nicht lere geben*“⁶¹. „*lere*“ ist Verkünden der von Gott gesetzten Weltordnung in geistlichen, aber auch weltlichen Meisterliedern⁶², „*stärker vergegenwärtigt*“ durch Kunstmittel des Tones. Diese vermögen nicht nur wichtige Wörter und Wendungen hervorzuheben⁶³, sondern der „*lere*“ auch mit der Verdeutlichung der Gedankenfügung, Gliederung und Schwerpunktsetzung wie hier bei Beheim dienen. Nicht von ungefähr sind andere Möglichkeiten noch nicht ausgebildet, stand doch der Ton als Struktur mit den seinen als universales Instrument dazu seit langem und noch im ausgehenden Mittelalter zur Verfügung; nicht von ungefähr scheinen jene anderen im mittelalterlichen Liede zu fehlen⁶⁴. Vermutlich müssen wir den Sachverhalt⁶⁵ im Zusammenhang damit sehen, daß die Form „*sich als Vorgang entfaltet*“ (Wolfgang Mohr) — in einer Kunst, die am ehesten von der Immanenz eines „*Vollzuges*“ (Hugo Kuhn) her zu bestimmen wäre.

⁵⁹ Bezeichnenderweise ist Ähnliches nur noch in seinem reimreichsten Ton, der *hoch gülden* Weise zu beobachten.

⁶⁰ Vgl. oben Anm. 48.

⁶¹ So in der Wiltener Handschrift (zitiert von W. Stammler, DVjs 1, 1923, S. 537 mit Anm. 4).

⁶² „Konstatierende“ Dichtung (K. Stackmann), was die Bedeutung des „*bewerens*“ (Synonym „*besteten*“) erhellt. Vgl. dazu die Selbstdefinition Michel Beheims: „*auch pin ich der trometer, tihter und besteter*“ (*Buch von den Wienern*, ed. Th. G. v. Karajan, Wien 1843, S. 68, Vers 27 f.).

⁶³ So beim Klageeffekt im Tagelied des Singschulgenossen Hans Folz (DVjs 36, 1962, S. 229 ff.), beim Schlüsselwort in Beheims Polemik gegen Instrumentalmusik (DVjs 41, 1967, Heft 1). Vergleichbares fanden wir Ende des 13. Jahrhunderts beim Meister Boppe (ebda.).

⁶⁴ Vgl. W. Mohr, *Zur Form . . .* (s. Anm. 2), S. 233 ff. — Neues bahnt sich in weltlicher Liedkunst an, vgl. des Verf. Studie *Text- und Melodietypenveränderung bei Oswald von Wolkenstein*, DVjs 38, 1964, S. 493 bis 512; 506 ff. mit Anm. 71. — Ist das Verfahren, Melodiespitzen dem Text dienstbar zu machen, ein Ansatzpunkt dafür? Vgl. oben, Anm. 41.

⁶⁵ Kühns Gründe für die Fähigkeit der Tonarten von Beheims Melodien, „*Grundstimmungen*“ zu erzeugen (S. 129 ff.), überzeugen nicht.

Auch die von uns gewählte Gliederung kann nur Annäherung sein, ohne Anspruch auf volle Gültigkeit:

9.

1. Mit fleiss wil ich / mich/nun zu tih-ten / rih-ten /
 von got all hie/wie/er volbracht /
 (2. wie wol mein list/ ist/ vil zu schwach)
 macht/und lies werden/erden/und himel tron
 Dar/us/spricht sant paulus/
 nahe/o du haue mausz/ der reichheit grausz /
 der/weissheit vil cler/ un-de/al-ler grunde/Kunst/göttlicher prunst/
 wie/sein sich nun hie / so/un-grifflich do/ die urtail dein.

Nach Untersuchung dieses Tones können wir abschließend weiter feststellen:

1. Verabsolutierung der (Kurz-)Reimglieder kann nur Notlösung sein. Deren Isolierung erübrigt sich bei Heranziehung von Gemäß und Melodie. Das Reimglied an sich ist nur sekundärer Faktor der Gliederung⁶⁶. Bei reimreichen Tönen wird die Unfruchtbarkeit so einseitiger Betrachtungsweise besonders augenscheinlich.
2. Die Kriterien der Melodie stimmen hier meist zum Text, nur zum Teil zum Gemäß; in jedem Falle aber zu dem bei Beheim wichtigen Elfsilber.
3. Hauptzäsuren kennzeichnet Beheim fast immer mit Doppelsenkung oder Reimsilbenprall. Durchgehendes Alternieren liegt auch sonst nicht vor.
4. Neben den formalen Gestaltqualitäten des Tons haben auch Melodiespitzen semantische Funktion: das nur zweimal auftretende *b molle* trifft einmal auf „er“ (Gott), einmal auf „got(lidier)“. Wenn Gottes Schöpferkraft und unbegreiflicher Ratschluß die ersten Thematata des Liedes sind, so deutet das ebenfalls auf Emphase der „lere“⁶⁷, und auch diese Emphase auf das Auftragsbewußtsein des „geruden“ und „meisters“.

⁶⁶ Bertau spricht beim späteren Leich von „locker aufgesetzten Binnenreimen“ (s. Anm. 11, dort S. 71). — Auch die Virgen des cgm 291 (vgl. Lit. in Anm. 7) sind in diesem Tone für Gliederungsfragen nicht hilfreich, steht an Zäsuren doch auch z. T. Punctum.

⁶⁷ „Heinrichs Musica . . . steht der Rhetorik näher als der Arithmetik, Geometri und Astronomie“ (J. Kibelka, *der ware meister. Denkstile und Bauformen in der Dichtung Heinrichs von Mügeln* [Philol. Studien u. Quellen, 13], Berlin 1963, S. 172 mit Anm. 36). Das gilt ohne Zweifel auch für andere *meister*.

Die Gründung des Pariser Konservatoriums

VON WALTER KOLNEDER, KARLSRUHE

In der Inhaltsangabe der Dissertation *Entstehung der Violinetüde* von Dimitris Themelis (Musikforschung 1965, S. 329 f.) ist das Gründungsjahr des Pariser Konservatoriums mit 1793 angegeben. Da diese zumindest ungenaue Zahl fast im ganzen einschlägigen deutschen Schrifttum gegeben wird — Kretzschmar sagte in seinem Aufsatz *Die Ausbildung der deutschen Fachmusiker* gar 1784 — erscheint es angebracht, die Gründungsgeschichte kurz darzustellen, so wie sie sich in mehreren sehr zuverlässigen Arbeiten von Pierre Constant findet, insbesondere in dessen Buch *B. Sarrette et les origines du Conservatoire National de musique et de déclamation*, Paris 1895. Ähnlich wie die französische Revolution hat sich die Gründung des Konservatoriums über Jahre hingezogen, wobei zu Beginn das Ergebnis keineswegs auch nur vorausgeahnt wurde. Sie verlief in chronologischer Folge so:

13. 7. 1789 Über Anregung von Bernard Sarrette vereinigen sich im Pariser Stadtbezirk der „Filles Saint-Thomas“ 45 Musiker, darunter einige Musikeleven, zu einem Musikkorps.
14. 7. 1789 Am Tage der Erstürmung der Bastille werden sie als Musikkorps der Nationalgarde eingekleidet, Sarrette erhält den Dienstrang eines Capitaine.
1. 10. 1790 Die Stadt Paris übernimmt das Musikkorps der Nationalgarde, das sich insbesondere durch die Mitwirkung bei revolutionären Feiern beliebt gemacht hat. In der Folgezeit nimmt die Ausbildung von Nachwuchs solchen Umfang an, daß in der Presse bereits von einem „Conservatoire militaire“ gesprochen wird. Es bildet sich das Projekt einer Musikschule.
7. 1. 1792 Antrag, dem Musikkorps eine „Ecole nationale de musique militaire“ anzugliedern.
9. 6. 1792 Eröffnung dieser Schule, an der 120 Schüler, ausschließlich Bläser, kostenlos ausgebildet werden sollen. Sie stellen den Nachwuchs für die an die Front abgehenden Militärkapellen dar.
10. 1. 1793 In der Zeitung „Chronique de Paris“ wird Unterricht auch im Gesang und in den Streichinstrumenten gefordert.
8. 11. 1793 Um die Verselbständigung der Schule voranzutreiben, hält Sarrette in der Nationalversammlung eine bedeutsame Rede, die von einem Konzert des Musikkorps umrahmt wird. Die bisher Städtische Musikschule wird „Institut National de Musique“. Die Durchführung dieses Beschlusses zieht sich aber lange hinaus, die Lehrkräfte werden noch bis September 1794 von der Stadt bezahlt und bleiben im Verbands der Nationalgarde. Dem Lehrkörper gehören u. a. an: der Komponist François Gossec, „Lieutenant, maître de musique“; der Klarinetist Jean-Xavier Lefèvre, „Sous-maitre de musique“; der Flötist François Devienne, „Sergent“; der Klarinetist Charles Duvernoy, „professeur de 1^{re} classe“.
21. 11. 1793 Es werden weitere dreizehn Planstellen bewilligt, darunter für die Komponisten Lesueur und Méhul, für drei Geigenlehrer (unter ihnen Kreutzer) und eine für einen Cellolehrer.
17. 12. 1793 Mit dem Antrage, die Musikbibliotheken und Instrumente der Emigranten dem Institut National zur Aufbewahrung zu übergeben, wird der Grundstock zu Bibliothek und Instrumentensammlung des späteren Conservatoire gelegt.

10. 1. 1794 Antrag, einen Verlag „Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales“ zu errichten, um Feiermusiken zu veröffentlichen und Liedblätter für die Fei­ergestaltung bereitzustellen. Er ist der Schule angegliedert.
- 1794 Ein nicht datiertes Schriftstück aus diesem Jahre ist vom Geiger Rode und dem Clavice­nisten Hermann mitunterzeichnet.
29. 8. 1794 Über Antrag Gossecs Beschluß, die Ausarbeitung von Unterrichtswerken in das Arbeitsprogramm des Instituts aufzunehmen und diese im „Magasin de musique“ zu verlegen. Im Jahre 1800 erscheint als erstes Unterrichtswerk *Principes élémentaires de musique* mit Sol­fègeübungen u. a. von Cherubini, Gossec, und Méhul (Pierre Constant, *Le Magasin* . . ., Paris 1895).
6. 11. 1794 Im traditionellen Jahreskonzert wirken erstmalig Streicher mit, sowie als Gäste Schüler der ehemaligen „Ecole royale de chant“, die noch kümmerlich weiter­besteht.
20. 2. 1795 Das Projekt einer Neuorganisation unter dem bisherigen Namen wird vorge­legt. Es sind 129 Professoren vorgesehen, darunter 9 für Gesang, 4 für Geige, 3 für Violoncello und einer für Kontrabaß. Die Schule soll ca. 700 Schüler kostenlos unter­richten, in einigen Abteilungen sollen Mädchen zugelassen werden. Im Verlaufe der Be­ratungen wird die Bezeichnung „Conservatoire National de Musique“ vorgeschlagen, um Verwechslungen mit dem „Institut National des Sciences et Arts“ zu vermeiden.
3. 8. 1795 Ein „Loi portant établissement d'un Conservatoire de Musique à Paris pour l'enseignement de cet art“ wird beschlossen. Durch zwei weitere Gesetze wird das Mu­sik­korps der Nationalgarde aufgelöst und die „Ecole royale de chant“ dem Conservatoire eingegliedert.
22. 10. 1796 Mit zwei zeitgeschichtlich bedeutsamen Reden von Sarrette und Gossec wird das Conservatoire feierlich eröffnet.

Ergänzungen zur Bibliographie der deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Hochschulschriften

VON OTHMAR WESSELY, GRAZ

Die Gesellschaft für Musikforschung hat als 19. Band ihrer *Musikwissenschaftlichen Arbei­ten* eine über 2800 Titel umfassende Liste von Dissertationen und Habilitationsschriften aus dem Bereich der Musikwissenschaft und ihrer Randgebiete herausgebracht¹, über deren Wert für Lehre und Forschung kein Zweifel bestehen kann, zieht man etwa nur in Betracht, wie wenig befriedigend die Auskünfte der in erster Linie amtlichen, bibliotheka­rischen und buchhändlerischen Interessen dienenden Hochschulschriften-Verzeichnisse oft sind. Daß diese Bibliographie — ebenso wie jede andere auch — nicht vollständig ist, es wohl auch gar nicht sein kann, wird kein Einsichtiger dem sorgfältigen Bearbeiter dieser umfangreichen Materie anlasten, und so mögen denn auch die nachfolgenden Ergänzungen² lediglich als in sachlichem Interesse beigebracht betrachtet werden. Sie verzeichnen zum

¹ R. Schaal, *Verzeichnis deutschsprachiger musikwissenschaftlicher Dissertationen 1861—1960* (Kassel 1963).

² Eine Reihe von bei Schaal fehlenden Titeln und Nachweisen von Druckfassungen bot bereits die Rezension von E. Schenk in: MF XVII (1964) S. 421 ff.; sieben dort genannte Grazer Dissertationen verzeichnet auch die Besprechung von W. Suppan in: Mitteilung des steirischen Tonkünstlerbundes, Nr. 17/18 (Graz 1964) S. 7.

Großteil an den Universitäten Wien, Graz³ und Innsbruck approbierte Dissertationen, deren Erfassung für den interessierten Benutzer durch den dort fehlenden Druckzwang erfahrungsgemäß besonders erschwert wird. Über die Notwendigkeit, diesen oder jenen Titel nachzutragen, wird man gewiß geteilter Meinung sein können, doch dürfte dem Benutzer einer Bibliographie zweifellos mit einer großzügigeren Einstellung zu diesem Punkt besser gedient sein, als mit einer zu engherzigen.

Unter Bedachtnahme auf gleiche Anlage und Verwendung der nämlichen Abkürzungen wie in der eingangs erwähnten Bibliographie seien zunächst zwei Druckfassungen bereits registrierter Dissertationen mitgeteilt:

- 89 *Bauer*, Anton. Vgl. auch: Die Musik in den Theaterstücken Johann Nestroys. Ein Beitrag zur volkstümlichen Theatermusik Wiens. In: *Jahrb. der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 1944, Wien 1944, S. 132–148.

1699 *Neumann*, Friedrich. Auszug in: *Mozart-Jahrb.* 1959, Salzburg 1960, S. 247–261.

Außerdem konnten folgende Titel neu in Erfahrung gebracht werden:

- 1 *Alig*, Emil: Die Musik im Lehr- und Erziehungsplan der Sekundarschule. — Freiburg (Schweiz) 1959. Im Buchh. Altstätten: Rheintalische Volkszeitung AG 1961. 182 S.
- 2 *Аманн*, Meinrad: Die englischen Namen für Musikinstrumente. — Innsbruck 1959 (1960), masch. 125 Bl.
- 3 *Bayer-Jüttner*, Marie: Das Weihnachtslied in der österreichischen Barockdichtung. — Wien 1954 (1955), masch. IV, 181, 61 Bl.
- 4 *Веннманн*, Hans: Der Charakter des Klavierstils in seiner Entwicklung bis C. Ph. E. Bach. — Innsbruck 1949, masch. VII, 200 Bl.
- 5 *Bub*, Douglas Frederick: Das Leiden Christi als Motiv im deutschen Kirchenliede der Reformation und des Frühbarock. — Bern 1950 (1951). 159 S.
- 6 *Dobler*, Katharina: Anton Schosser; sein Leben und seine Lieder. — Graz 1949, masch. VIII, 104 Bl.
- 7 *Edinger*, Wilhelmine: Ciceros Stellung zur Kunst (Dichtkunst, bildende Kunst, Musik) in seinen rhetorischen Schriften. — Innsbruck 1951 (1952), masch. 158 Bl.
- 8 *Erbida*, Ingeborg: Die ethische Lebenshaltung in den serbischen und bulgarischen Hajdukenliedern. — Graz 1950, masch. 174 Bl.
- 9 *Faist*, Anton: Über Consonanz und Dissonanz. — Graz 1900, handschr. 69 S.
- 10 *Fiala*, Walter: Das dynamische Mikrofon und seine Einschwingvorgänge. Vergleich mit dem Kondensatormikrofon. — Wien (T.H.) 1954, masch. 67 Bl.
- 11 *Фон*, Johann: Die Sprache der slowenischen Volkslieder in der Sammlung von Stanko Vraz (*Narodne pešni ilivske, koje se pevaju po Štajerskoj, Kranjskoj, Koroškoj i zapadnoj strani Ugarske*. U Zagrebu 1839) werden in bezug auf Laute und Formen geprüft. — Graz 1885, handschr. 50 S.
- 12 *Fritsch*, Karl: Das Anno-Lied. — Zürich 1957. Auch im Buchh. Zürich: Juris-Verl. 1957. 174 S.
- 13 *Günsberger*, Eva: George Bernard Shaw und die Musik. — Wien 1957 (1958), masch. V, 195 Bl.
- 14 *Hadina*, Emil: Die deutschen Lieder des Seckauer Breviers. — Graz 1907, masch. X, 289, VI Bl.

³ Vgl. dazu neustens: F. Kroller, *Dissertationen-Verzeichnis der Universität Graz 1872–1963* (Graz 1964).

- 15 *Häusler*, Ingeborg: Die Dramen Schillers als Grundlagen für Opernlibretti. Dramaturgische Gegenüberstellung von Originaldrama und Opernlibretto. — Wien 1956 (1958), masch. 295 Bl.
- 16 *Hafner*, Stanislaus: Zur Frage der Beziehungen zwischen Kunst und Volksdichtung in der Geschichte des serbo-kroatischen Volksliedes. — Graz 1941, masch. 72 Bl.
- 17 *Hamburger*, Gerhard L.: Ein automatischer Tonfrequenzgangmesser. — Wien (T. H.) 1950, masch. 46 Bl. 20 Tafeln.
- 18 *Haselböck*, Johann: Die dichterische Entwicklung des jungen Richard Wagner. — Wien 1952 (1953), masch. 159 Bl.
- 19 *Hasler-Josuks*, Margarete: Volkslied und Volksmusik. — Graz 1949, masch. V, 185 Bl., 17 Tafeln.
- 20 *Haun*, Renate: Zusammenhänge zwischen mathematischer, musikalischer und sprachlicher Begabung. — Wien 1956 (1957), masch. III, 121 Bl.
- 21 *Hausmann*, Friedrich: Reichskanzlei und Hofkapelle unter Heinrich V. und Konrad III. — HabSchr. Wien 1955 (1956), masch. 412 Bl. Im Buchh. Stuttgart: Hiersemann 1956. XXXII, 351 S., 15 Tafeln = Schriften der Monumenta Germaniae historica. 14.
- 22 *Hen*, Ferdinand de: Beitrag zur Kenntnis der Musikinstrumente aus Belgisch Kongo und Ruanda Urundi. — Köln 1958. Im Buchv. Tervuren 1960. II, 259 S., 29 Bl. Abb.
- 23 *Hodiegger*, Willi: Die Ergänzung der Wagnerschen Texte durch Musik, Dekoration und Darsteller. — Graz 1921, masch. 125 S.
- 24 *Hoffmann*, Gerlinde: Tonartencharakteristik und Gestaltung. Experimentelle Untersuchungen zum Gestaltletestet. — Graz 1959 (1960), masch. 135, 2 Bl.
- 25 *Johannsen*, Manfred: Jacques Offenbach. Inszenierungsgeschichte im deutschen Sprachraum. Wien 1960 (1961), masch. 213 Bl.
- 26 *Kallinger*, Gertraud: Der Einfluß des Zeitgeschehens auf die Melodramen Victor-Henri Ducanges. — Wien 1951 (1952), masch. VII, 127 Bl.
- 27 *Krauland*, Andreas: Nomos, Hymnus und Prooemium. — Graz 1908, masch. 174 Bl.
- 28 *Kube*, Ulrich: Vier Meistergesänge von Heinrich von Mügeln. Der tum. Von allen frien künsten. Der guldin schillinc. Von der kunst Astronomie. — Marburg 1931 (1930). S. 31—109. In: Germanische Studien CXII, 1932, S. 31—109.
- 29 *Lackner*, Helmut: Die Erzeugung und Anwendung von Tonfrequenzimpulsen in der Elektro- und musikalischen Akustik. — Innsbruck 1953 (1954), masch. 38 Bl., 1 Tafel.
- 30 *Linder*, Miriam: Die Psychose von Robert Schumann und ihr Einfluß auf seine musikalische Komposition. — Med. Diss. Basel 1959. 49 S. In: Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie LXXXIII, 1959, S. 83—129.
- 31 *Lobenstein*, Irmengard: Opernhafte Züge in Schillers Dramen. — Wien 1946/47 (1947), masch. 167 Bl.
- 32 *Lorber*, Kurt: Flugblattlieder aus öffentlichen Sammlungen in Graz. — Graz 1950, masch. VII, 162 Bl.
- 33 *Lukesdt*, Anna: Hugo von Hofmannsthals Bühnenwerke für Richard Strauss. — Graz 1953, masch. III, 293 Bl.
- 34 *Madler*, Peter Herbert: Das Bildungsgut in Albrecht Schaeffers „Helianth“ (unter besonderer Berücksichtigung von Musik und Literatur). — Graz 1956 (1957), masch. IV, 318, 5 Bl.
- 35 *Matuszkiewicz*, Janina, geb. Dachs: Polnische Volkslieder und Märchen, betrachtet unter psychologischem und pädagogischem Gesichtspunkt. — Innsbruck 1950, masch. 141 Bl.

- 36 *Mayr*, Norbert: Die Reiselieder und Reisen Oswalds von Wolkenstein. — Innsbruck 1958 (1959), masch. VII, 175 Bl.
- 37 *Meier*, Anton Johann: Reihenuntersuchungen über die Einwirkung des Mundstückes bei Blasmusikern mittels Zahnbeweglichkeitsmessungen. — Med. Diss. Bern 1958. 29 S.
- 38 *Milanović*, Borivojc: Traditionen und Volkslieder in der südslawischen Erziehung. — Innsbruck 1948, masch. 182, 4 Bl.
- 39 *Müller*, Wilhelm: Das steirische Heb- und Grablied. — Graz 1940, masch. VIII, 144 Bl.
- 40 *Müllern*, Oskar: Beschreibung des steirischen Volksliedes. — Graz 1927, masch. 451 Bl.
- 41 *Neuendorff*, Eva: Charakterologische Untersuchungen genialer Musiker zur Feststellung ihrer Typenzugehörigkeit. — Innsbruck 1951, masch. 255 Bl.
- 42 *Nussbaumer*, Erich: Das Mildheimische Liederbuch (1799—1837) von Rudolf Zacharias Becker. — Graz 1935, masch. T. 1. 2.
- 43 *Opieňsky*, Henryk: Valentin Bacfark. — Leipzig 1914, masch.⁴
- 44 *Patrias*, Helene: Die Türkenkriege im Volkslied. — Wien 1947, masch. 183 Bl.
- 45 *Pichler*, Franz Ferdinand: Richard Wagners historisch-politische Stellung. — Graz 1937, masch. Getr. Pag.
- 46 *Roth*, Franz: Untersuchung der Beziehungen von Einzeltönen zu Gefühlen und Farben. — Wien 1951 (1952), masch. 72 Bl.
- 47 *Schiessl*, Ingeborg: Die musikalisch-rhythmische Erziehung. Darstellung und Durchleuchtung einer pädagogischen Erfindung. — Wien 1956, masch. 189, 20 Bl.
- 48 *Schopenhauer*, Ruth: Die antiken Frauengestalten bei Richard Strauss. — Wien 1952 (1953), masch. III, 212 Bl.
- 49 *Schwendenwein*, Ingeborg: Das Historische in der vorhöfisch-spielmännischen Geistlichendichtung. — Wien 1953 (1955), masch. II, 124 Bl.
- 50 *Senninger*, Hermine: Die Mayen-Pfeiff des Laurentius von Schnüffis. — Wien 1946 (1947), masch. 116, VI Bl., 14 Tafeln.
- 51 *Sernetz*, Peter: Anastasius Grün als Übersetzer slovenischer Volkslieder. — Graz 1932, masch. 170 Bl.
- 52 *Stern*, Otto: Richard Wagner's „Lohengrin“ als Sprechdrama betrachtet. — Graz 1930, masch. 417 Bl.
- 53 *Straub*, Dietmar: Musik als Sinnerlebnis. — Wien 1950, masch. II, 94 Bl.
- 54 *Tauschek*, Gertrude: Die Formenbezeichnungen der Musiksprache im Italienischen und Französischen. — Wien 1956, masch. XIV, 202 Bl.
- 55 *Vogelsanger*, Georg Theodor: Experimentelle Prüfung der Stimmleistung beim Singen. — Med. Diss. Zürich 1954. 40 S. In: Folia phoniatica VI, 1954, S. 193—227.
- 56 *Wagner*, Walther: Materialien zur Geschichte des allgemeinen deutschen Kommersbuches. — Graz 1936, masch. T. 1. 2. nebst Kartei.
- 57 *Walter*, Johann: Musikalische Bildung. Wesen und historische Entwicklung — Graz 1934, masch. 169 Bl.
- 58 *Wegschneider*, Ilse: Beitrag zur Erkenntnis der Wirkungsweise des Violinbogens. — Graz 1928, masch. 45 S. nebst Tabellenheft, Kurvenheft, III Tabellen.
- 59 *Werthmann*, Eberhard: Die Entwicklung der deutschen Schallplattenindustrie, ihre gegenwärtige Situation und ihre Marktformen. — Graz 1958, masch. 122, 3 Bl.
- 60 *Wiese*, Edmund: Zur Sprache und Metrik Neidhardts von Reuenthal. — Graz 1905, masch. 203 Bl.

⁴ Vgl. MGG II, Sp. 1095 und MGG X, Sp. 117; durch das phil. Dekanat der Universität Leipzig nicht verifiziert.

- 61 *Wünsch*, Walther: Der Brautzug des Banović Michael. Ein episches Fragment. Zum Vortrag des serbokroatischen Volksepos. — HabSchr. Graz 1960. Im Buchh. Stuttgart: Ichthys-Verl. 1958. 111 S.
- 62 *Zeh*, Gisela: Das Bühnenkostüm bei den Bayreuther Richard Wagner-Festspielen 1876—1959. Wien 1960 (1961), masch. 242 Bl., 129 Bl. Abb.
- 63 *Zupan*, Vinko: Anastasius Grüns Beziehungen zur slovenischen Literatur. (Mit besonderer Berücksichtigung seiner „Volkslieder aus Krain“.) — Graz 1908, masch. 220 Bl.

Entgegnung zur Buchbesprechung „Phänomene des musikalischen Hörens“ durch Volker Rahlfs*

VON FRITZ WINCKEL, BERLIN

In dem im Taschenbuchformat gehaltenen Bändchen, das in vier Sprachen erschienen ist, war der Autor bestrebt, die aufgeführten phänomenalen Begriffe der Psychoakustik in einer Sprache auszudrücken, die auch dem Erkenntnis suchenden Musiker und insbesondere dem Tonmeister verständlich ist, ohne die Grenzen naturgesetzlicher Zusammenhänge außer acht zu lassen.

So ist mit Vorbedacht z. B. anstatt „Schalldruck“ und „Frequenz“ in der Sprache des Musikers „Lautstärke“ und „Tonhöhe“ gesagt worden, zumal Lautstärke mit dem Schalldruck in einem einfachen logarithmischen Verhältnis steht, was zum international genormten Maß des Dezibel bzw. Phon geführt hat (DIN 1329), während die eigentliche Empfindungsgröße das Sone-Maß ist¹, was künftig genauer als sone/bark zu einem neuen Begriff der Summenlautheit führen wird. Beim Gebrauch der Bezeichnung „Tonhöhe“ anstatt „Frequenz“ wurde beachtet, daß bis 500 Hz (c^2) eine absolut lineare Zuordnung besteht und bis 1000 Hz (c^3) die auf S. 87 abgebildete mel-Kurve relativ geringe Abweichungen aufweist, während die ältere amerikanische mel-Kurve sogar die Frequenz 1000 Hz als die Proportionalgrenze angeben hat. Man kann somit im Hauptverwendungsbereich bis 1000 Hz anstatt Frequenz den dem Musiker mehr vertrauten Begriff Tonhöhe verwenden.

Der Visible-Speech-Spektrograph ist deutlich als eine Modellvorstellung nach Potter/Steinberg und auch Gabor für die Abbildung des akustischen Vorgangs im Gehirn in erster Annäherung gekennzeichnet, denn im folgenden Satz heißt es: „Im Hörzentrum des Gehirns wird es dann psychologisch ausgewertet“ (S. 104). Im übrigen ließe sich das Modell schaltungsmäßig durchaus erweitern zur Darstellung von „Differenztönen, Schwebungen und Verdeckung“, da diese Phänomene noch weitgehend peripherer Natur sind — um einen weiteren Einwand des Rezensenten zu entkräften.

Zur Kritik der Anwendung der Unbestimmtheitsrelation ist zu erwidern, daß nach Ausführungen über ihre naturgesetzliche Bedeutung die praktischen Grenzen anhand der Gabor'schen Zelle angegeben sind (S. 103), andererseits ist dem Rezensenten zu entgegnen, daß die Zeit-Frequenz-Verknüpfung $\Delta t : \Delta f \cong 1/10$ für das Gehör sich auf Experimente mit Gaußimpulsen der Feldtkellerschen Schule bezieht und daraus die Unschärfe der Tonhöhe in bezug auf die Abnahme der Tondauer von z. B. 200 auf 2ms sich auf 15 statt auf 100 Tonstufen herleiten läßt. Im übrigen erreicht die Tonhöhen-schärfe nach 200ms ein Minimum von ca. 5 bis 50 Hz, je nach Frequenz, unabhängig von den Grenzwerten der Heisenbergschen Unschärfereleation.

* Die Musikforschung XIX, 1966, S. 190—194.

¹ Man kann daher statt Schalldruck gleichwertig Lautstärkepegel sagen, im Englischen unterscheidet man loudness level (Lautstärke) von loudness (Lautheit).

Weiter muß der generalisierenden Behauptung des Rezensenten entgegengetreten werden, daß der Autor „die musikalischen Phänomene direkt aus einer exakten Beschreibung von Schallschwingungen und Nervenströmen“ herleiten will. Tatsächlich ist vereinzelt solches Verhalten sogar festzustellen, im übrigen aber ist der Aufbau des Buches so angelegt, daß zunächst die „physikalische Schicht“ eingehend erörtert wird und dann erst im Schlußkapitel über die „psychische Schicht“ in der psycho-akustischen Verknüpfung ästhetische Zusammenhänge diskutiert und Hinweise zur Aufführungspraxis gegeben werden.

Es geht auch nicht an, dem Autor die Definition „Geräusch“ für Töne endlicher Dauer oder Dämpfung zu unterlegen, wenn ausdrücklich mehrfach auf den Begriff „Farbgeräusch“ hingewiesen wird. Unter der Annahme, daß bei der Ohr-Übertragung nichtlineare Glieder vorkommen, kann man den harmonischen und den Gauß-Verteilungs-Vorgängen die gleichen Eigenschaften zuordnen, die in der Theorie stochastischer Signale behandelt werden. Experimentell läßt sich leicht zeigen, daß ein Rauschen in dem Grenzfall einer Filterbreite von 20 Hz als Ton hörbar wird.

Zur Notation ist zu bemerken, daß an verschiedenen experimentellen Beispielen gezeigt wurde, wie Einflüsse der Verstimmung (Abb. 47, 55), ferner noch Einschwingvorgänge, Formantwanderungen, Unterdrückung des Grundtons als Unbestimmtheit im Notenbild nicht entsprechend zur Wirkung kommen, was den Dirigenten immer wieder vor neue Überraschungen stellt, während der hörtrainierte Tonmeister solche nicht notierbaren Einflüsse unmittelbar heraushören kann. Die Neue Musik beklagt ständig das Ungenügen der überlieferten Notation (Aussprache bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik, Darmstadt 1965). Wenn vom Durchschnittsmusiker die verschiedenartigen Abweichungen von der Notation nicht gehört werden, so liegt dies an dem psychologischen Hörphänomen, daß der Hörer, im Erkennungsprozeß befangen, nach der Korrelation mit bekannten Mustern sucht und sich bereits mit dem Minimum an Invarianten-Ähnlichkeit begnügt. Dies zeigt sich noch eklatanter im Spracherkennungsprozeß. „Das Ohr hört, was es will“ (Leonhard Euler 1738)². Jedoch sollte in dem besprochenen Büchlein auf Erkennung und sonstige psychologische Prozesse nicht eingegangen werden, da in dieser naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise von dem Fundament der Schwingungslehre ausgegangen wurde, um den Boden zu einer noch zu schaffenden Systemtheorie zu bereiten. Die Vorstudien werden vom Autor zur Zeit am Beispiel der Sprache betrieben.

Die erwähnten gerasterten Wahrnehmungsflächen des Gehörs sind sicherlich etwas zu knapp behandelt worden; sie werden etwas ausführlicher a. a. O.³ behandelt.

Eine etwas ausführlichere Erläuterung des Fechnerschen Gesetzes hat der Autor u. a. in MGG im Artikel *Psychoakustik* gegeben, womit einem weiteren Einwand des Rezensenten begegnet wird. Wenn — wie im rezensierten Buch ausgeführt — das Fechnersche Gesetz als überholt gilt, so schließt das nicht aus, daß es in einem mittleren Bereich des Funktionszusammenhanges als annähernd gültig angesehen werden kann, woraus sich der scheinbare Widerspruch auf S. 101 und in Abb. 26 aufklärt. Die Anwendung jenes Gesetzes auf die Zeit ist auf S. 71 — im Gegensatz zur Behauptung des Rezensenten — als fraglich bezeichnend worden, auf S. 75 wird wiederum nur ein Teilbereich der Empfindungskurve als dem logarithmischen Gesetz eigentümlich zuerkannt, denn im folgenden Satz wird von einer arithmetischen Skala für sehr kurze Notendauern gesprochen.

Bei der Behandlung der Phänomene „Zeit“ und „Rhythmus“ waren gemäß dem Zweck des Buches in seiner gedrängten Fassung im wesentlichen die eigenen Erfahrungen in der Studio-

² Vgl. auch die weiteren Erörterungen u. a. bei H. H. Draeger, *Die Verbindlichkeit der mathematischen Intervall-Definition, Musikalische Zeitfragen X*, 1962.

³ F. Winkel, *Perzeptive Grenzen der Phonemunterscheidung*, Proc. 5. Intern. Congress of Phonetic Sciences Münster 1964, Basel—New York 1965, S. 582—588.

arbeit mit experimenteller Musik wiedergegeben worden; dagegen lag es fern, in den naturwissenschaftlichen Betrachtungen (gemäß Untertitel des Buches) eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit der Literatur der Musikpsychologie herbeizuführen.

Zu den Beziehungen zwischen Baustil und Raumakustik läßt sich die Adaptation des Gregorianischen Chorals an die akustischen Eigenschaften gotischer Kathedralen experimentell leicht beweisen durch Mikrofonaufnahmen in einem hochgradig schallgedämpften Raum und anschließende Wiedergabe mit allmählich zunehmender künstlicher Verhallung. Die Wiedergabe der völlig trockenen Aufnahme im schalltoten Raum löst das gewohnte geschlossene Klangbild bis zum Zerfall auf. Wenn man weiter statistisch die Intervallhäufigkeit des Gregorianischen Chorals in den engen Bereich von ± 4 Halbtönen (mit Resten bis zu ± 7 für die *missa de angelis*, um 600), dazu die Verteilung der Notendauern mit dem Entropiewert null betrachtet⁴, so erweist sich sehr eindrucksvoll, wie — abgesehen von der gewollten Bindekraft der Sprache — der Charakter jener Musikgattung in der dauernden Klangmodulation über die geringe Intonationsbreite durch den Speichereffekt des fünf Sekunden und mehr dauernden Nachhalls bei Unterdrückung des Direktschalls eigenartig zum Ausdruck kommt.

Zur Ermittlung der besten Konzertsäle der Welt ist dem Rezensenten zu antworten, daß seine geforderte „moderne Stichprobenstatistik“ völlig fehl am Platz ist, da bei den überaus individuellen Aussagen der befragten Dirigenten und dem Bezug auf so viele Musikgattungen und Aufführungsstile nur das unmittelbare Gespräch mit den angeführten 40 Dirigenten zum Ziele führen konnte. Im übrigen sind die 1956 vom Autor erstmals veröffentlichten Ergebnisse immer wieder vollauf bestätigt worden, zum Teil durch Modellversuche. Die Nachprüfung ist nach derselben Methode durch Beranek⁵ erfolgt, und eine letzte Bestätigung in voller Übereinstimmung damit findet man bei F. R. Johnson aus dem Laboratorium von Beranek⁶.

Leider ist in der Buchbesprechung die Grundidee der Schrift, die im Vorwort zur Sprache gekommen ist, gar nicht zur Geltung gekommen: *„Je mehr man in die Welt der Töne eindringt, um so mehr wird man erkennen, wie man es mit einem elastischen fein strukturierten Organismus zu tun hat, der vielfältige Wirkungsmöglichkeiten hat. Der große Gewinn aus solchen Studien besteht darin, daß einem die Klangwelt . . . ausschließlich in den Schwankungserscheinungen . . . erschlossen wird, was . . . in Sonderheit mit der Verfassung des Nervensystems zusammenhängt.“*

Der Wert der naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise ist etwa mit der Röntgenuntersuchung des Menschen zu vergleichen. Das Röntgenbild sagt natürlich nichts über das Wesen des Menschen aus, aber es gibt Hinweise auf den Personaltyp und damit indirekt auf die Disposition, auf gewisse Verhaltensweisen und Zeitkonstanten gemäß der Typenlehre, während auffällige Abweichungen im organischen Aufbau von teilweise auch pathologischer Art Fingerzeige auf Belastungen physischer Art geben, die dann weiter auf bestimmte Stimmungslagen der untersuchten Person schließen lassen.

⁴ W. Fucks, *Mathematische Analyse der Formalstruktur von Musik*, Forschungsberichte Nordrhein-Westfalen Nr. 357, Köln 1958.

⁵ L. L. Beranek, *Music, Acoustics and Architecture*, New York 1962.

⁶ F. R. Johnson, *Acoustical Design of La Grande Salle Montreal*, M 15, 4. Intern. Congress on Acoustics, Copenhagen 1962.