

Zum Organum des Codex Calixtinus

VON WALTHER KRÜGER, BAD SCHWARTAU

In seinem Aufsatz *Interpretationsfragen mittelalterlicher Musik* (AfMw XIV, 1957, S. 230ff.) hat Ewald Jammers auf die Alternative hingewiesen, vor die sich die Forschung gegenüber der Aufgabe, die Mehrstimmigkeit der St. Martial-Epoche aus der originalen Notation zu übertragen, gestellt sieht. Diese Alternative ist durch die Entscheidung gegeben, sich entweder mit einer diastematischen Übertragung der Stimmen zu begnügen und damit der Forderung der wissenschaftlich strengen Quellenedition gerecht zu werden, oder aber darüber hinaus eine rhythmische Deutung der Stimmen zu unternehmen. Beide Wege schließen Vor- und Nachteile in sich ein. Der erste hat den Vorteil der philologisch einwandfreien „Objektivität“, zugleich aber den Nachteil, die Werke in einer Form vorzulegen, die nicht der faktischen authentischen Gestalt entspricht. Der zweite Weg andererseits schließt den Vorteil in sich, der authentischen Gestalt mit einem mehr oder weniger großen Wahrscheinlichkeitsgrad zu entsprechen. Aber zugleich birgt dieser Weg den Nachteil in sich, Objektives mit Subjektivem insofern zu vermischen, als eben die rhythmische Formgebung nicht mehr als eine „Interpretation“ sein kann. Es ist Jammers zu danken, daß er für Einschlagung des zweiten Weges eine Lanze gebrochen hat, indem er schreibt (S. 251): „Auf der anderen Seite: wollen wir im Ernste eine Musikgeschichte ohne Musik betreiben, indem wir dann hier wenigstens etwas ‚Sicheres‘ aussagen? Die Neigung hierzu besteht sicherlich bei manchem Forscher; der Wunsch, sich nicht zu beflecken mit nicht restlos beweisbaren, mit irgendwie doch subjektiven, suspekten Interpretationen liegt zu nahe . . .“ Zugleich betont er die Notwendigkeit einer vielfältigen Wiederholung solcher Interpretationsversuche (S. 250): „Nur durch immer neue Interpretationsversuche kommen wir der Wahrheit, der idealen Interpretation, näher.“

Hier ist beabsichtigt, einen Beitrag zur Lösung dieser Aufgabe durch rhythmische Interpretation zweier Organa aus dem Codex Calixtinus der Wallfahrtskirche Santiago de Compostela in Nordwestspanien zu liefern und außerdem eine über die Zweistimmigkeit hinausgehende Mehrstimmigkeit nachzuweisen.

Die überwiegende Mehrzahl der Organa des Codex Calixtinus¹ weist als gemeinsames Stilmerkmal ein mehr oder weniger großes zahlenmäßiges Übergewicht der Töne der Oberstimme (Organalis) zur Grundstimme (Principalis) auf. Hier sei zunächst ein Beispiel ausgewählt, in dem diese Tonzahldiskrepanz besonders groß ist:

¹ Wichtigste Spezialliteratur:

Guido Maria Dreyes, *Analecta Hymnica medii aevi*, XVII, *Hymnodia hiberica. Liturgische Reimoffizien. Carmina Compostellana*, Leipzig 1894.
Friedrich Ludwig, *Die mehrstimmige Musik der ältesten Epoche im Dienste der Liturgie*. In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* XIX, 1905. Peter Wagner, *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sogenannten Codex Calixtinus*, Freiburg (Schweiz) 1931. *Liber sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, 3 Bände, Santiago de Compostela 1944. Musikalischer Teil: Dom German Prado (Band II und III). Armand Machabey, *Notations musicales non modales des XIIe et XIIIe siècles* (3. version), Paris 1957—1959, S. 35 ff. Higinio Anglés, *Die Mehrstimmigkeit des Calixtinus von Compostela und seine Rhythmik*. In: Festschrift Heinrich Besseler, Leipzig 1961, S. 91 ff. Bruno Stäblein, *Modale Rhythmen im Saint-Martial-Repertoire?* In: Festschrift Friedrich Blume, Kassel usw. 1963, S. 340 ff. Leo Treitler, *The Polyphony of St. Martial*. In: *Journal of the American Musicological Society* 1964, S. 29 ff.

der *Benedicamus-Tropus* „*Vox nostra resonet*“, für den der Codexschreiber einen Magister Johannes Legalis in Anspruch nimmt.

Wie das Faksimile² erkennen läßt, durchziehen das Doppelnutenliniensystem drei Gliederungsstriche im gleichen Stärkegrad, außerdem aber noch nahe hinter dem dritten Gliederungsstrich ein weiterer, kräftigerer. Ob dieser kräftigere Gliederungsstrich vom Schreiber irrtümlich gezogen und nachträglich durch den schwächeren Strich links daneben ersetzt worden ist, ohne den kräftigeren Strich durch Rasur zu löschen, kann nur vermutungsweise angenommen werden. Der schwächere Strich steht jedenfalls, vom Text her gesehen, an der sinngemäßerer Stelle (vor der Silbe „to“). Deshalb habe ich diesen und nicht den kräftigeren in der Übertragung berücksichtigt.

Es gilt zunächst, die diastematisch einwandfrei zu entziffernden Neumen in moderne Noten zu übertragen, ohne auf das Problem der Rhythmik einzugehen. Eine andere Frage erfordert dagegen schon jetzt ihre Beantwortung: die Frage nach der richtigen Zuordnung der Töne der Organalis zu denen der Principalis. Unbedingt nötig scheint mir zu sein, daß diese Zuordnung streng nach dem handschriftlichen Befund zu erfolgen hat. Grundsatz ist demnach: Neumen, die übereinanderstehen, sind im Sinne des Zusammenklangs zu verstehen, einerlei um welches Intervall es sich handelt. So steht z. B. senkrecht über dem letzten Ton *g* der Principalis der Ton *e* der Organalis, und es folgen dann noch insgesamt elf Töne. Die bisher vorliegenden Übertragungen³ weichen von diesem Grundsatz hier und an anderen Stellen ab und setzen zum letzten Ton der Principalis *g* auch den letzten Ton der Organalis *g*, so daß die 14 Töne auf das *f* der Principalis entfallen.

Es handelt sich faktisch um ein figuriertes Ausklingen der Organalis über dem Schlußton der Principalis, wie es der Autor des *Speculum Musicae* (Cousse-maker, Scriptor. II, S. 385) beschreibt: „... ut in floraturis in penultimis, ubi sopra vocem unam tenoris in discantu multe sonantur voces“.

Diese Frage der richtigen Zuordnung der Töne ist von so grundlegender Bedeutung, daß ihre Erörterung über den vorliegenden Spezialfall hinaus dringlich erscheint. Ein Abweichen vom handschriftlichen Befund könnte nur dann als berechtigt angesehen werden, wenn eine Nachlässigkeit des Schreibers anzunehmen ist. Tatsächlich ist in der Forschung dieser Gedanke einer nicht „exakten“ Zuordnung der Töne von Principalis und Organalis im Organum der St. Martial-Epoche geäußert worden, so z. B. von Heinrich Husmann⁴ speziell hinsichtlich der St. Martial-Handschriften. Obgleich er das Manuskript der Organa des Codex Calixtinus in dieser Hinsicht als „sehr viel zuverlässiger“ bezeichnet, weicht er doch in seiner Übertragung des *Kyrie Cunctipotens genitor* außerordentlich weit vom handschriftlichen Befund abweichenden Ton der Organalis zugeordnet. In anderem Zusammenhang⁵ motiviert Husmann derartige Abweichungen mit der Tendenz der Erzielung „besserer Zusammenklänge“, wobei er unter „besser“ „konsonanter“ ver-

² Fol. 187v. Vgl. Prado, a. a. O. Bd. II, S. XXXII.

³ Bei P. Wagner, a. a. O. S. 116; Prado, a. a. O. II, S. 73; außerdem bei Heinrich Bessler, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, S. 96.

⁴ Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit. In: Das Musikwerk, Beispielsammlung zur Musikgeschichte, S. 6 f.

⁵ In MGG, Artikel *Cantus firmus*, Sp. 788.

steht. So stellt er z. B. vierzehnmal den Oktavklang her, und zwar siebenmal an Stelle der Sexte, dreimal an Stelle der Septime, zweimal statt der Quinte und einmal statt der Quarte. Das Tonzuordnungsverfahren erfolgt bei Husmann nun so, daß in der Organalis ein „besserer“ Zusammenklang zum jeweiligen Ton der Principalis gesucht wird, wobei dieses Vor- bzw. Rückverlegen bis zu sechs Tönen Differenz beträgt. Durch diese mit Textierung der (faktisch instrumentalen) Organalis verbundenen Manipulation ergibt sich ein ungleichzeitiger Textsilbenvortrag, so daß die Komposition einen quasi motettischen Charakter erhält. Mit Recht fordert Machabey (a. a. O. S. 51) gleiche Zeitwerte für alle cantus firmus-Töne dieses Organum. Übrigens deuten die zusätzliche Quinte über dem 1. cantus firmus-Ton sowie die Oktave über dem 1. Ton des Abschnitts „*Amborum sacrum*“ auf Doppelgriffe (falls nicht Mixturen), jedenfalls auf Instrumentalpraxis auch der Principalis hin. Über diesem an die zahlenmäßig streng gemessene Folge der Säulenordnung eines romanischen Doms der gleichen Zeit gemahnenden Fundament erhebt sich die Organalis, deren Töne sich subdividierend den cantus firmus-Tönen unterordnen.

Wer dem Codexschreiber den Vorwurf der unexakten, nachlässigen Schreibweise machen will, muß diese „Unexaktheit“ beweisen. Aber der Konsonanz- bzw. Dissonanzgrad, der sich nach dem handschriftlichen Befund ergibt, ist jedenfalls kein Beweis! Eine etwaige Berufung auf die Konsonanzverhältnisse in der Mehrstimmigkeit der Notre-Dame-Epoche wäre nicht stichhaltig, denn es geht nicht an, die satztechnischen Eigentümlichkeiten einer annähernd drei Generationen jüngeren Kunst vergleichsweise heranzuziehen.

Auf das Vorkommen dissonanter Zusammenklänge in den Organa der St. Martial-Handschrift Paris NB lat. 1139 weist Leo Treitler, *The Polyphonie of St. Martial*, a. a. O. S. 39, hin: „MS 1139 has parts frequently rubbing up against one another and clashing in seconds and sevenths . . .“

Während es bei der Erörterung all dieser Fragen darum geht, wie das Original zu übertragen ist, hat Thrasybulos Georgiades (*Musik und Schrift*, München 1962) der Methode der Übertragung überhaupt das Recht abgesprochen. Er schreibt (S. 22 f.): „Was wurde an der Komposition des Mittelalters vor allem anderen zu- rechtgelegt, mißverstanden? Die musikalische Schrift. Die originale Notierung wurde in moderne ‚übertragen‘, wie man sagt. Aber eine musikalische Schrift wird dadurch gefälscht. Man kann sie ebensowenig in eine andere übersetzen, wie eine Bergroute in einen Segelboot-Reiseplan.“

Es ist hier nicht der Ort, zu diesem harten Wort „Fälschung“, mit dem das Verdammungsurteil über die Übertragungsbemühungen mehrerer Forschergenerationen gefällt wird, ausführlich kritisch Stellung zu nehmen. Nur dies: wenn dieses Wort als berechtigt gelten soll, müßten in jeder Publikation über mittelalterliche Musik die Notenbeispiele in Faksimile-Reproduktion wiedergegeben werden. In praxi stößt aber schon pecuniae causa dieses Verfahren auf unüberwindliche Schwierigkeiten. Wie steht es ferner mit der Korrektur der angeblichen oder wirklichen „Nachlässigkeiten“ bzw. Irrtümer des Originals? Schon sie machen doch eine korrigierte „Übertragung“ notwendig! Im übrigen: ist nicht die Notations-

übertragung in Analogie zur Übersetzung eines Originaltextes in eine andere Sprache zu setzen? Bei allen Nachteilen, die jede Übersetzung mit sich bringt: wer unternimmt es, sie deswegen als „Fälschung“ zu bezeichnen?

Georgiades wendet sich ferner gegen die Fiktion einer „authentischen“ Wiedergabe. Um nur vom Codex Calixtinus zu sprechen (der ja im übrigen kein Original, sondern eine Kopie ist): gewiß läßt die nicht rhythmische Notationsform erkennen, daß die Rhythmisierung (speziell der Organalis) „ad placitum“, also improvisatorisch-variabel erfolgte. Aber es bleibt doch für den Forscher die Aufgabe, sich um die Rekonstruktion dieser variabel gehandhabten ursprünglichen (also authentischen) Aufführungspraxis zu bemühen!

Wie steht es nun mit dem authentischen Rhythmus der Principalis? Daß die Principalis des „*Vox nostra resonet*“ eine rhythmische Gestalthaftigkeit verlangt, ergibt sich einerseits aus der rhythmischen Versform des Textes, zum anderen aus der liturgischen Funktion des in Strophenliedform komponierten Werkes als Conductus im ursprünglichen Sinn von „Geleitmusik“ zu einem Bewegungsvorgang. Von hier aus erweist sich, daß die drei Gliederungsstriche neben ihrer textgliedernenden Bedeutung die musikalische Bedeutung von Taktstrichen haben.

Prado⁶ hat festgestellt, daß Grundstimmen von Conductus des Codex ihren Ursprung in Tanzweisen aus Toledo und Sevilla haben. Speziell für die Grundstimme des Conductus „*Ad superni regis*“ (fol. 186^r) weist er die Abhängigkeit von einem galicischen Tanz für Dudelsack nach. Zugleich betont er die rhythmische Gestalthaftigkeit der Conductus und nennt als Paradigma „*Vox nostra resonet*“⁷, wenn auch diese Gestalthaftigkeit durch die Organalis etwas „belastet“ werde: „*En verdad, es imposible comprender como ciertas danzas y conducti hayan podido tener un ritmo que no fuese estrictamente metrico. Muy rigurosamente medida es la rica melodia del folio 187, Vox nostra resonet, aunque un poco lastrada por su discanto recargado.*“

Mit diesem Schlußnebensatz Prados wird der Blick von der Grundstimme auf die Organalis gelenkt. Prado gebraucht den bildlichen Vergleich einer „Last“, die der Grundstimme durch die Organalis aufgebürdet wird, genauer gesagt der Rhythmik der Prinzipialis. Auf die seit Peter Wagners Vorgang von verschiedenen Forschern ausgesprochene Ansicht, daß die Rhythmik der Prinzipialis — um im Bilde Prados zu bleiben — unter dieser Last „zusammenbricht“ und daß auf diese Weise das „Haltetonorganum“ entsteht, kann hier nicht nochmals eingegangen werden⁸. Aber schon die Tatsache, daß eine solche Zerstörung der originären Rhythmik der Principalis durch die Organalis zugleich auch die Funktion der Komposition, näm-

⁶ A. a. O., Band II, S. LIX.

⁷ A. a. O., Band II, S. L.

⁸ Vgl. meine bisherigen einschlägigen Arbeiten: *Jubilemus, exultemus! Aufführungspraktische Fragen zu einem weihnachtlichen Organum*. In: *Musica VI/1952*, S. 493. *Singstil und Instrumentalstil in der Mehrstimmigkeit der St. Martialepode*. In: *Kongreßbericht Bamberg 1953*, S. 240 ff. *Zur Frage der Rhythmik des St. Martial-Conductus „Jubilemus“*. In: *Die Musikforschung IX, 1956*, S. 185 ff. *Wort und Ton in den Notre-Dame-Organen*. In: *Kongreßbericht Hamburg 1956*, S. 135 ff. *Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit*. In: *Die Musikforschung IX, 1956*, S. 419 ff., X, 1957, S. 219 ff., S. 397 ff., S. 497 ff., XI, 1958, S. 177 ff. *Die authentische Klangform des primitiven Organum* (Musikwissenschaftliche Arbeiten Nr. 13) Kassel und Basel 1958. *Zur Wiederkehr des Organum. Älteste und jüngste Mehrstimmigkeit*. In: *Musica IX, 1955*, S. 6 ff.

lich ihren Charakter als „Geleitmusik“ zerstören würde, erweist die Unmöglichkeit dieser These⁹.

Aus diesem Sachverhalt ergibt sich, daß der Tonreichtum der Organalis sich der Principalis durch mehr oder weniger weitgehende Notenunterteilung anzupassen hat. Das Ergebnis ist folgende rhythmische Interpretation des Werkes:

8 1. Vox no - stra re - so - net Ja - co - bi in - to - net
 2. Cle - rus cum or - ga - no Et plebs cum tym - pa - no
 3. Car - mi - ne de - bi - to Psal - lat pa - ra - cli - to
 4. Hoc om - nes ter - mi - no Lau - des in can - ti - co

8 'Lau - des cre - a - to - ri.
 Can - tet red - em - pto - ri
 Id est so - la - to - ri
 Di - ca - mus do - mi - no

Da nicht nur die Rhythmik, sondern auch das originäre Tempo der Principalis erhalten bleibt, ergibt sich für die Organalis eine ziemlich schnelle Bewegung, die nicht vokale, sondern instrumentale Ausführung fordert.

Es gilt nun, die Argumente anzuführen, die die organale Instrumentalpraxis nicht nur dieses Werkes, sondern auch anderer Organa des Codex Calixtinus stützen können. Zu denken gibt zunächst die zweite Strophe des „Vox nostra resonet“, die auf Existenz einer Instrumentalpraxis schließen läßt: „Clerus cum organo et plebs cum tympano cantet redemptori.“ Für eine Instrumentalbestimmung vieler Organa-

⁹ Wie schon der Name sagt, ist die Principalis Hauptstimme. Und diese Hauptstimme hat vor der Organalis auch den zeitlichen Primat. Auf die Herkunft von Conductusgrundstimmen aus Tanzmelodien wurde schon hingewiesen. Im übrigen finden sich verschiedene Grundstimmen auch im einstimmigen musikalischen Teil des Codex, zu denen nachträglich die Organalis hinzukomponiert wurde. Handelt es sich einerseits um interessante Ausnahmen von der Regel der Cantus-firmuslosigkeit der Conductusgattung, so folgt andererseits aus diesem Sachverhalt, daß sich die Organalis nach der Principalis zu richten hat und nicht umgekehrt. Ewald Jammers dagegen geht grundsätzlich von der Organalis aus und schreibt (*Anfänge der abendländischen Musik*, Straßburg 1955, S. 23, Anm. 20): „Ausgangsort ist also die Organalstimme. Das ergibt sich zum Teil aus den bisherigen Arbeiten des Verfassers. Das ist aber auch bei dem melodischen Übergewicht dieser Stimme in den ausgewählten Gesängen dieses Abschnittes gestattet. Das soll nicht besagen, daß nicht ein anderer Autor bei gehöriger Umsicht vom Tenor und seinen Klangfolgen hätte ausgehen können. . . .“ Toleranz in allen Ehren: hier aber gibt es kein „sowohl—als auch“!

¹⁰ Prado überträgt die Neumen der Organalis vor dem abschließenden g: h—a—g—a, Bessler dagegen: h—a—a—g (Plica).

Oberstimmen des Codex sprechen ferner ungewöhnliche Tonhöhe, außerordentlicher Ambitus und große Intervallsprünge (Septime, None und sogar Dezime). Über den speziellen Verwendungszweck der Organa des Codex schreibt Anglès¹¹, daß diese „während der liturgischen Feiern der internationalen Pilgergruppen zur Auf-führung kommen sollten“. In dieser Hinsicht ist interessant, daß der Chronist des Codex berichtet, die Pilger pflegten in der Kathedrale nach Nationalitäten Aufstel-lung zu nehmen und unter Beteiligung von — aus der Heimat mitgebrachten — Instrumenten andächtige Lieder zu singen¹².

Als Beispiel eines Organum, in dem die Organalis eine im Verhältnis zur Princi-palis nur geringfügig größere Tonzahl aufweist, sei der einem *Magister Goslenus*, *episcopus Sussionis* zugeschriebene *Benedicamus-Tropus „Gratulant es celebremus festum“* ausgewählt (fol. 185^v).

Der Text gliedert sich in vier Strophen (mit zusätzlicher „*Domino*“-Clauda), die aus jeweils zwei Zehnsilbern bestehen. Die durch beide Notenliniensysteme laufen-den Gliederungsstriche heben die formale Einheit jeweils eines Zehnsilbers hervor. Doch ist zu bemerken, daß der Gliederungsstrich zwischen der zweiten und dritten und vierten Strophe fehlt.

Es folge gleich meine Interpretation¹³:

8 1. Gra-tu-lan-tes ce-le-bre-mus fe-stum di-em lu-ce

(5) 8 di-vi-na ho-ne-stum. 2. Haec est di-es Ja-co-

11 In seinem Aufsatz *Musikalische Beziehungen zwischen Deutschland und Spanien in der Zeit vom 5. bis 14. Jahrhundert*, AfMw XVI, 1959, S. 8.

12 Vgl. Walter Muir Whitehill, *El Libro de Santiago*, Band III, S. XXXI der in Anm. 1 des vorliegenden Auf-satzes zitierten Publikation des Codex Calixtinus. Im gleichen Band gibt G. Prado S. LIII folgenden interessan-ten aufführungspraktischen Hinweis: „De manera semejante, el Codex incluye varias piezas polifónicas propias para procesiones solemnes, acompañadas de danzas y música instrumental“.

13 Bisherige Übertragungen: Dreyes, a. a. O., Nr. XIV, S. 231 f.; Hugo Riemann, *Handbuch der Musik-geschichte I*, 1, Leipzig 1904, S. 150 f. (rhythmisierte Fassung); Wagner, a. a. O., S. 113; Prado, a. a. O., Band II, S. 70; Ludwig, a. a. O. Ferner gibt Ludwig in Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt a. M. 1924, 1. Aufl., S. 150 den Schluß ab Takt 22 in einer rhythmisierten Fassung wieder, die im wesentlichen mit meiner rhythmischen Interpretation übereinstimmt. H. Anglès, *Die Mehrstimmigkeit . . .*, S. 96 f. B. Stäblein, a. a. O. S. 359 (Teilübertragung mit modal interpretiertem Schluß). A. Machabey, a. a. O. S. 18 und 41.

(10) 14) 15)

8 bi in - si - - gnis il - lu - stra ta sig - nis e - jus

(15)

8 di - gnis. 3. Quem pre - ca - mur, du - cat ut ad cae - los

8 de - can - tan - tes e - jus Chri - sto me - los. 4. Sus - ci - pi - ens

(20) 16) 17)

8 gra - ci - am de ce - - lis Be - ne - di - cat er - go plebs fi -

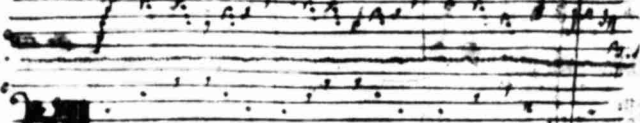
(25) 18)

8 de - lis Do - - - - - mi - no.

*) Bis zum Schluß durchgehaltener Bordun.

14 Drees und Ludwig übertragen diesen Abschnitt der Organalis eine Terz zu hoch.
 15 Prado überträgt — wohl mit Rücksicht auf die analoge Stelle Takt 22 — *b rotundum*. Takt 22 ist das *b rotundum* aber extra vorgeschrieben, Takt 10 nicht! Übrigens entsteht durch das *b rotundum* eine befremdliche Querstandswirkung zur Organalis.
 16 Vgl. Anm. 14.
 17 Vgl. Anm. 15.
 18 Bei Drees eine Terz zu hoch.

actum. Tandem p dei filio sub herode magro. De obitu matris
 benedicimus domino. Nam herodes iustus fuit in proli matris. De
 muliere syria eius odor collega. Adhuc domini cunctis sacra dei su
 antia. Veni docere populu docellam apostoli. De matris matris
 et signum et fuit. Quis fuit obitum obitum dei gis



Gloria tuorum vocatur sacra matris. Laudet cum
 Gloria cum organo et plebs cum organo canit redemptum.
 Matris debet psallat pando id est saluti. Hoc omni anno
 Laudet in annis decantat domino.

Faksimile-Reproduktion des Organum „Vox nostra resonet“



Faksimile-Reproduktion des Organum „Gratulantes celebremus festum“

offen, ob die Notenwertunterteilung nur für das Instrument bestimmt war, während sich die Singstimme auf die Noten *h* bzw. *a* beschränkte.

Besondere Beachtung verlangt das *c*, das vor der ersten Note *g* des 1. Taktes steht. Ich interpretiere dieses *c* als Bordun-Grundton, der bis zum Schluß auszuhalten ist. Auch andere Organa des Codex weisen zusätzliche Neumen auf, die zum Teil als Doppelgriffe, zum Teil aber auch im Sinn des Bordun zu verstehen sind.

Marius Schneider (*Wurzeln und Anfänge der abendländischen Musik*, Kongreßbericht New York 1961, S. 166) schreibt: „Ein von Anfang bis Ende eines Stückes durchklingender Bordun ist mir aus der mittelalterlichen Musik nicht bekannt, obgleich manche *Benedicamus*-Sätze ihren Grundton sehr weit ausdehnen.“ Ewald Jammers andererseits hat wiederholt auf die große Bedeutung der Bordunpraxis hingewiesen und in scheinbarer Ermangelung der Möglichkeit, diese Praxis aus den Quellen zu erschließen, einige von ihm konstruierte Beispiele gegeben²¹. Er fügt hinzu, daß diese Beispiele natürlich „völlig hypothetisch“ blieben. Es ist nun höchst bedeutsam, daß die Bordunpraxis sich eben doch aus den Quellen belegen läßt. Ich beabsichtige, diese Belege umfassend zum Gegenstand eines anderen Aufsatzes zu machen. Hier nur einige Hinweise zur Frage des Borduninstruments.

1. Die Bordunpraxis ist u. a. als ein Spezifikum der für das Weihnachtsfest bestimmten Organa anzusprechen. Wie die bildnerischen Gestaltungen der Weihnachtsszenen häufig das Pastorale-Motiv der Dudelsack spielenden Hirten einbeziehen, so hat der Dudelsack als Hirteninstrument kat exochen auch im weihnachtlichen Gottesdienst Eingang gefunden²².

2. Daß das Weihnachtsgraduale „*Viderunt omnes*“ aus dem Ms. Paris NB lat 3549 Bordunpraxis fordert, läßt die — keinesfalls rein ornamental zu verstehende — Form der Initiale erkennen: hier liegt sogar Quint-Doppelbordun vor²³! Übrigens läßt auch das Ms. des Weihnachts-Conductus „*Jubilemus, exultemus*“ (Paris NB lat 1139) die Forderung eines (Grundton-)Bordun (isoliert stehendes punctum vor Textbeginn) erkennen. In meiner Übertragung (Kongreßbericht Bamberg) habe ich diesen Sachverhalt noch nicht berücksichtigt.

3. Das der *cantus prius factus* des „*Ad superni regis*“ aus dem Codex Calixtinus auf einen galicischen Tanz für Dudelsack zurückzuführen ist, wurde bereits erwähnt.

4. Der Conductus „*Gratulantes*“ bezieht sich textlich auf das nach altspanischer Tradition am 30. Dezember — also noch in weihnachtlicher Zeit — gefeierte Hauptfest des hl. Jacobus (allerdings zielte damals die Tendenz daraufhin, dieses altspanische durch das römische Jacobusfest am 25. Juli zu ersetzen).

²¹ *Anfänge der abendländischen Musik*, Straßburg 1955, S. 72; ferner *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich*, Heidelberg 1962, S. 194 f. Nachdem Jammers bereits in früheren Publikationen die Instrumentalpraxis in der frühen Mehrstimmigkeit anerkannt hat, geht er in seiner letztgenannten Veröffentlichung noch weit darüber hinaus. Die entsprechenden Thesen habe ich in meinen in Anm. 8 zitierten Arbeiten aufgestellt. Hier erscheint es sachlich berechtigt und notwendig, auf die Tatsache hinzuweisen, daß keine meiner Publikationen in den einschlägigen MGG-Artikeln (*Organum*, *Leonin*, *Perotinus*, *Notre-Dame-Epöche*, *Sr. Martial* usw.) erwähnt wird, obgleich diese Enzyklopädie doch die Aufgabe umfassender Information hat. Daß das „Melismendogma“ unhaltbar ist, hat jedenfalls nun auch Jammers in seinen hochbedeutsamen Ausführungen erwiesen!

²² Vgl. Edward Buhle, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, Leipzig 1903, S. 50.

²³ Vgl. Willi Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, S. 228 (Faksimile).

5. Als ein stummer Zeuge für die Verwendung des Dudelsacks im weihnachtlichen Gottesdienst darf der dieses Instrument spielende Engel an einem Kapitell im Kreuzgang der Abteikirche Ripoll (Katalonien) aus dem 12. Jahrhundert angesehen werden²⁴.

6. Der etwaige Einwand, daß der Dudelsack des 12. Jahrhunderts noch keine gesonderte Bordunpfeife hatte, wäre nicht stichhaltig. Vielmehr stellt sich der Dudelsack dieser Frühzeit als reines Borduninstrument mit nur 3 bis 4 Grifflöchern dar.

Während Peter Wagner ein denkbar scharfes negatives Werturteil über die Organa des Codex Calixtinus gefällt hat und meint, „daß unter den Discantisten des Codex Calixtinus keiner den Anspruch erheben könnte, als ein Meister seiner Kunst im Andenken der Nachwelt zu leben“²⁵, bewertet Anglès genau umgekehrt diese Organa nicht nur positiv, sondern äußert, sie (genauer gesagt einige von ihnen) überträfen „an Schönheit die zweistimmigen Organa des Pariser Magister Leoninus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts“²⁶. Das jüngste, von B. Stäblein (a. a. O. S. 360) gefällte Urteil ist dagegen wieder negativ. In Bezug auf „Ad superni regis“ spricht Stäblein von dem „Eindruck einer nicht auf der Höhe stehenden Kunst“. Und weiter: „Das sollte erst mit den Notre-Dame-Kompositionen grundlegend anders werden. Erst mit ihnen ging die Führung . . . an den frischeren und ungeschwächten Norden über.“ Auf die Ursache dieser Widersprüche in Werturteilen kann hier nicht eingegangen werden. Jedenfalls dürften die in diesem Aufsatz vorgenommenen aufführungspraktischen Interpretationen dazu beitragen, die Organa des Codex Calixtinus als vollwertige Kunstwerke erscheinen zu lassen.

Satzstrukturen der Klaviermusik im 18. und 19. Jahrhundert

VON HANS HERING, DÜSSELDORF

*« Il faut demeurer d'accord que les pièces faites exprès
pour le clavecin y conviendront toujours mieux que les
autres. »*
(Fr. Couperin)

Nach einer Gegenüberstellung Franz Liszts soll der Klaviermusik innerhalb der Tonkunst die gleiche Bedeutung zukommen wie dem Stich in der Bildkunst. Dieser Vergleich zielt offenbar auf die Fähigkeit des Klaviers zur Reproduktion, standen doch „Bearbeitungen“ von Orchesterwerken, Operausschnitten, Liedern usw. im beherrschenden Vordergrund der Klavierabendprogramme wie des Publikationswesens der Liszt-Ära. Wie aber der Stich sich nicht bloß auf die Funktion des Nachbildens beschränkt, sondern daneben sich zu einer Kunsttechnik mit eigenen Gesetzen emanzipiert, so entwickelt auch die Klaviermusik eigene Darstellungsformen und Inhalte. Dürers Stiche sind ebenso wenig wie Bachs Klavierfugen bloße Nachahmungen noch Bearbeitungen. Gerade der Versuch der Übertragung ergibt ganz

²⁴ Vgl. Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern und München 1962, Abbildung 54.

²⁵ A. a. O., S. 172.

²⁶ A. a. O., S. 10.