

Im Zuge der Entwicklung sind innerhalb des Chorals natürlich auch wirkliche Liedschöpfungen entstanden. Zu nennen sind Antiphonen, Hymnen, Sequenzen. Aber sie alle erhalten innerhalb der Liturgie einen wenigstens sekundär rezitativen Charakter, der sie den bereits vorhandenen reich melismatischen Rezitativen (Graduale, Traktus, Responsorium) weitgehend angleicht, ohne indes ihren Eigencharakter ganz aufzuheben. Interessant ist die Angleichung bei den Hymnen. (Jammers fragt nach dem Weg ihrer Verchristlichung<sup>24</sup>). Die metrische Veränderung geht (was Jammers übersieht) parallel zu ihrer textlichen Umgestaltung, die schon mit dem Aufkommen dieser Hymnen im christlichen Raum beginnt. Dem christlichen Dichter kommt es auf eine edle Form, aber auch und vor allem auf Verständlichkeit des Textes an. Durch größere Freiheit und Natürlichkeit in der Wortstellung und durch Aufgaben metrischen Zwanges zugunsten des Wortakzentes (natürliche Aussprache!) wird dem Worte und dem Volke in gleicher Weise gedient. Der Musiker aber hat sich dieser Entwicklung ohne Zögern angeschlossen. Die Lesung bleibt auch hier Leitbild.

Abschließend noch die Frage, ob man notwendig annehmen müsse, daß die frühen Lesetöne der Kirche, zumal die der lateinischen Liturgie, in Rom selbst entstanden und festgelegt worden sind. Diese Frage wird man nicht ohne weiteres bejahen müssen. Ob es nicht vielleicht bemerkenswert ist, daß Augustinus in der eben angeführten Stelle auf Alexandrien, nicht aber auf Rom hinweist? Ferner muß bedacht werden, daß es in Rom vor Gregor dem Großen vielleicht nur einen einzigen Lesetypus gab, jenen, der dem Leseton der Offiziumslesungen nahe stand<sup>25</sup>. Im übrigen ist man darauf aufmerksam geworden, daß die lateinische Liturgie wohl nicht in Rom selbst erstmals gepflegt wurde. Man vergleiche etwa das zusammenfassende Urteil von Gamber: „Die Heimat der lateinischen Liturgie ist sehr wahrscheinlich Nordafrika“<sup>26</sup>. In späterer Zeit aber hat gerade die römische Sängerschule immer mehr an Einfluß gewonnen, ohne sich doch, solange sie gesamt-kirchlich ausgerichtet blieb, dem zu verschließen, was im kirchlichen Raum anderwärts aufzuleben begann.

## *Aspekte der Modalnotation\**

VON E. FRED FLINDELL, PLATTSBURGH/N.Y.

Der vorliegende Artikel wirft Fragen innerhalb der Modalnotation auf, die für den Musikhistoriker gewiß eines der schwierigsten und kompliziertesten Forschungsgebiete darstellt. Der erste Abschnitt stellt zwei fundamentale Methoden der Auseinandersetzung mit Notre-Dame-Manuskripten gegenüber. Daran schließt sich ein Bericht über den gegenwärtigen Stand der Forschung, ihren Fortschritt, ihre noch ungelösten Probleme an. Abschnitt II stellt einen Vergleich zwischen modalen und mensuralen Quellen dar. Abschnitt III erwähnt einige neue Hinweise für die

<sup>24</sup> Jammers, *Musik* . . . , S. 32.

<sup>25</sup> Siehe L. Kunz, *Lektionstöne*.

<sup>26</sup> Kl. Gamber, *Sakramentartypen*, Beuron 1958, S. 8 (Texte und Arbeiten, hrsg. durch die Erzabtei Beuron, 1. Abt. Heft 49/50).

\* Die Forschungsarbeit für den vorliegenden Beitrag wurde durch die Alexander-von-Humboldt-Stiftung ermöglicht.

Interpretation von Handschriften, ergänzt durch eine Geschichte der *colores*. Der letzte und vierte Teil bietet einige neue Ergebnisse und bezieht sie aufeinander. Wesentlich ist, daß sich die Arbeit mehr mit Ursachen, Prinzipien und speziellen Methoden, als mit erfahrungsgemäßen, praktischen Regeln befaßt; diese sind für den interessierten Leser in den Texten leicht zugänglich<sup>1</sup>.

## I

Die Übertragung von Modalnotation in ein modernes Äquivalent ist bis heute ein verblüffendes, beständiges Rätsel. Es muß offen gesagt werden, daß unsere Kenntnis einfach unzureichend ist im Hinblick auf viele Notengefüge, die doch auf fast allen Seiten einer Handschrift erscheinen. Und tatsächlich ist dieser Zustand in allgemeiner und besonderer Weise im 13. Jahrhundert von dem bedeutenden Anonymus IV beschrieben worden. Er berichtet, wahrscheinlich um 1275: „*Ea que dicuntur cum proprietate et sine perfectione, erant primo confuse quoad notitiam, sed per modum equivocationis accipiebantur, quod quidem modo non est, quoniam in antiquis libris habebant puncta equivoca nimis, quia simplicia materialia fuerunt equalia, sed solo intellectu operabantur dicendo: intelligo istam longam, intelligo illam brevem, et nimio tempore longo laborabant . . .*“. Allgemeiner fährt er fort: „*Sed materialem significationem parvam habebant, et dicebant: punctus ille superior concordat cum puncto inferiori et sufficiebat eis*“<sup>2</sup>. Mit besonderem Hinweis auf *notae currentes, notae simplices, elmuarifa, ligatures* und *pausatio* schließt er: „*Et nota quod precedente figure diversimode juxta modos diversos in labore et quiete possunt intellegi, sic etiam uti, etc.*“<sup>3</sup>. Es sind nicht nur die Figuren vieldeutig, sondern die gesamte Notationsweise mit Rücksicht auf den *ordo* wird zweifelhaft: „*Et nota quod quandoque diversitas numeri ordinis punctorum, quandoque multiplex est, quandoque non, et quandoque per unicum modum ordinationis, quandoque non, sed per diversum*“<sup>4</sup>. Ein derartig umfassendes Bild von Vieldeutigkeit bezüglich aller Notationssymbole bildet eine außergewöhnliche Herausforderung für die moderne Forschung. Von dieser Behauptung ausgehend müssen wir nach der Lösung der Frage suchen. Denn die einmal voll und ganz akzeptierte Tatsache der Vieldeutigkeit wird sonderbarerweise die Grundlage für einen eventuellen Weg zur Lösung der Probleme bilden.

Gerade diese fundamentale Vieldeutigkeit der Notre-Dame-Notation wird meistens mißverstanden. Infolgedessen sind einige moderne Gelehrte verfrüht zu unvollständigen und erzwungenen Übertragungen gelangt. So findet Waite, in augenscheinlichem Widerspruch zu den Behauptungen von Anonymus IV, daß die Notation der Notre-Dame-Schule „*was never intended to represent anything but the repetition of a pattern, and the system of notation which was evolved is a highly rational, completely adequate, even perfect expression of these patterns*“<sup>5</sup>.

1 J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig 1913. W. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik 900 bis 1600*, Leipzig 1962. O. Ursprung, *Die Ligaturen, ihr System und ihre methodische und didaktische Darstellung*, *Acta Musicologica* 11, 1939, S. 1.

Als eine Einführung in die theoretischen Termini: M. Appel, *Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten*, Berlin 1935. G. Reese, *Music in the Middle Ages*, New York 1940.

<sup>2</sup> CS I, 344a.

<sup>3</sup> CS I, 341b.

<sup>4</sup> CS I, 336b.

<sup>5</sup> W. G. Waite, *The Rhythm of Twelfth Century Polyphony*, New Haven 1954, S. 20.

Sicherlich findet sich vieles in den theoretischen Schriften, das in den Manuskriptquellen bestätigt wird, und die logische Untersuchung nach dem Grund und der Bedeutung der verschiedenen Kategorien konnte allmählich klargemacht werden. Überdies hat Apel Ludwigs immer noch schwungvolle, minuziöse Erklärung der Quellen popularisiert. Diese beispielhafte Entwicklung ist im ganzen gut, wenn man keine buchstäbliche und begrenzte Lesart der Theoretiker vor der Gegenwart künstlerischer Schöpfung selbst erzwingt. Waite hat sich mutig um Folgerichtigkeit bemüht, indem er das Labyrinth der Modalnotation interessierten Studenten eröffnete, die andererseits den Mut verlieren könnten vor dem hohen Grad an Spezialisierung, der für ein sinnvolles Verstehen gefordert wird. Waite hat in der Tradition der Historiker und ihrer Ideen gearbeitet. Seine Ableitung<sup>6</sup> der modalen Vorbilder aus St. Augustins *De Musica Libri Sex* ist jedoch ziemlich tautologisch, da sie weitschweifig die elementaren, ja anfänglichen Konzeptionen abhandelt. Seine Annäherung ist zuweit entfernt von lebendiger Kunst, sie verliert ihre wesentliche Bedeutung im Kampf mit wertlosen Allgemeinheiten. Sogar die mittelalterliche Theorie seit der Zeit Odos<sup>7</sup> kannte eine stärker empirische Auffassung, die auf der Untersuchung von Musik basierte. Und weit mehr wuchs diese Tendenz im Angesicht von und in starkem Kontrast zu der künstlerischen, wirklich anachronistischen Persönlichkeit des Boethius.

Wir richten uns nach Theoretikern wie Guido, Cotton und Garlandia. Ihre theoretischen Beiträge sind in der Praxis verwurzelt. Hier finden wir Autoritäten, die den reinen Zauber des veränderlichen, unkörperlichen Wesens der Musik erforschen. Sie beschreiben Musik mehr, als daß sie sie mit übertriebenen Schlußfolgerungen und zeitgemäßen Syllogismen umhüllen. Man betrachte nur, wie togeboren die Theorie der modalen Geschichte auf die Realität fällt. In dem Maße, in dem Michalitschke<sup>8</sup> und Waite<sup>9</sup> sie langsam aus ihrem anfänglichen, ursprünglichen 1. Modus-Status entwickeln, beginnt man sich über die Macht abstrakten historischen Denkens zu wundern. Wie kontrolliert es doch den Höhenflug von Leonins ideenreichem Genius! Glücklicherweise können wir die ganze Theorie fallen lassen, wenn wir die Rhythmen einiger früher *conductus*, deren Daten und Gegenstand schon lange von L. Delisle<sup>10</sup> klargestellt wurden, untersuchen. Folgender Irrtum ist der Betrachtung wert: Man bemerkt einen Kontrast in der Gültigkeit zwischen Hypothesen, die auf einer übertriebenen Bezugnahme auf die theoretischen Quellen basieren und *prima facie*-Beweisen, die in den Hand-

<sup>6</sup> J. Wolf war der erste, der eine Verbindung zwischen St. Augustins *De Musica* und den sechs Modi annahm: „Des heiligen Augustin sechs Bücher „de musica“ handeln über nichts anderes als über die Beziehung von Wort und Ton in der Metrik. Dieser alte Zusammenhang scheint dem Mittelalter nicht verlorengegangen zu sein und im 12. Jahrhundert wieder besondere Gewalt bekommen zu haben.“ Und dann folgt eine Beschreibung der sechs Modi (*Acta Musicologica* 3, 1931, S. 60. Vgl. meine Dissertation, Kapitel *Origins*).

<sup>7</sup> H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle 1905. Abert nahm eine empirische Ästhetik an, die mit Aurelianus Reomensis (S. 17) begann. In seinem ausgezeichneten Kapitel V, S. 224 umreißt er die gesamte empirische Bewegung im mittelalterlichen musikalischen Gedankengut.

<sup>8</sup> A. M. Michalitschke, *Die Theorie des Modus*, Regensburg 1923; ders., *Zur Frage der Longa in der Mensuraltheorie des 13. Jahrhunderts*, *ZfMw* VIII, 1925/26, S. 103; ders., *Studien zur Entstehung und Frühentwicklung der Mensuralnotation*, *ZfMw* XII, 1929/30, S. 257.

<sup>9</sup> Waite, op. cit. S. 68–69.

<sup>10</sup> L. Delisle in *Annuaire bulletin de la Société de l'Histoire de France*, Paris 1885; meine Dissertation, *The Achievements of the Notre Dame School*, University of Pennsylvania 1959, Kapitel *Conductus*. Schrade berichtet: „From a stylistic point of view, therefore, this special importance of *Ver pacis aperit* lies in the evidence that by 1179 modes other than the first flourished. The *conductus In Rama sonat* proves this to be true even for the time before 1170...“. *Political compositions of the 12th and 13th centuries*, *Annales Musicologiques* I, 1953, S. 39.

schriften erscheinen. Hier bäumt sich Musik gegen irrtümliche Abstraktion auf und antwortet nur mit den Mitteln ihrer Gegenwart. Und hier scheitert Waites „... elaborate system of modal notation . . . constructed according to a plan of beautiful simplicity and logic“<sup>11</sup> ganz sicher. Es ist jedoch nicht nützlich, nur den Irrtum einer Hypothese, die auf eingestandenem „meager considerations“ basiert, aufzuzeigen, falls wir nicht eine wichtige Lehre daraus ziehen. Man heißt willkommen, ja bewundert den Scharfsinn und den Glanz einer gut geformten Geschichte der Ideen, aber man muß dennoch zu der alten Weisheit zurückkehren, daß Philosophie und spezifisch Musikalisches sich nicht mischen wollen. Und wir meinen mit der Spezifizierung die Frage der Festsetzung eines Rhythmus aus der Notation, eine Aufgabe für Musiker wohl, nicht aber für Philosophen. „*Qui autem curiosus fuerit, libellum nostrum, cui nomen Micrologus est, quaerat; librum quoque Enchiridion, quem Reverentissimus Oddo Abbas Luculentissime composuit, perlegat, cuius exemplum in solis figuris sonorum dimisi, quia parvulis condescendi, Boethium in hoc non sequens, cuius liber non cantoribus, sed solis philosophis utilis est*“<sup>12</sup>.

Andererseits kommt eine empirische Annäherung den Konturen der Musik am nächsten. Und das kann mit einem Minimum theoretischer Aneignung getan werden. Auch hier ist man frei, aber man sollte nur die eindeutigsten, klarsten, einfachsten Gewißheiten gebrauchen. Denn es gibt auch dort derlei Dinge, wie z. B. die Definition des *finis punctorum*, der *divisio modi*, der *divisio syllabarum* und auch der *suspiratio*<sup>13</sup>. Während man die ersten drei Begriffe einfach erklärt und festsetzt, bleibt der letzte, in der Übertragung von gleicher Wichtigkeit wie die drei ersten, trügerisch. Leider ist die *suspiratio* innerhalb der modernen Übertragung das am wenigsten verstandene Zeichen. Durch das Versagen bei der Erkenntnis der *suspiratio* wurde Schrade prompt zu folgender irrigen Behauptung veranlaßt: „*In view of the few examples Husmann published we must assume that at times (as f. i. in Ver pacis aperit) he eliminates the rests completely. This is certainly not in keeping with the nature of the ordo*“<sup>14</sup>. Waite erwähnt das Zeichen nicht — zu seinem eigenen Glück — denn es würde alles umstürzen und eine Überprüfung seiner Theorie fordern<sup>15</sup>. Apel bringt das *suspirium* im Text der letzten Auflage

<sup>11</sup> Waites, op. cit. S. 59.

<sup>12</sup> GS II, 50, *Epistola de ignoto cantu*, geschrieben von Guido. Es gibt noch kraftvollere Passagen.

<sup>13</sup> Garlandia erklärt die Termini in dieser Anordnung, CS I, 182b.

<sup>14</sup> Schrade, op. cit. S. 35.

<sup>15</sup> Anonymus IV (CS I, 350b) gibt uns einen angemessenen Bericht vom *suspirium* im Gegensatz zu Garlandias kürzerem Hinweis. Er zeigt uns seinen Gebrauch, indem er ein praktisches Beispiel gibt: „*Est et alia pausatio que videtur esse pausatio et non est; et vocatur suspirium; nullum vero tempus habet de se, sed capit suum tempus ex diminutione alicujus soni ante immediate. Quod quidem quandoque fit, quando cantores canunt, sive fuerit ibi tractus in libris, sive non. Cum tractu patet in triplo magno de Posui adjutorium, in prima clausula, sive in primo puncto et pluribus aliis locis etc. . . .*“. Tatsächlich erwähnt der anonyme Traktat, der aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammt (zuerst gedruckt von de la Fage, *Essais de Diph-téographie Musicale*, Paris 1864 und neugedruckt von Handschin in *Aus der alten Musiktheorie*, Acta Musicologica XIV, 1942, S. 1 f.), die Studenten: „*Nota igitur pausiones et respiraciones, quoniam aliam vim habent in organo pausiones et respiraciones. Pausiones autem dicimus moras illas que vel cum cantu vel in diapason ab organizatore fiunt causa requiescendi aut organum intercicdendi.*“ Waite befaßt sich mit der regulierenden Kraft der Pause und bildet für sie einen ausgezeichneten (und großartigen) Ursprung in der metrischen Theorie des Hl. Augustin (*Libri Sex*). Er hebt mit Recht die ordnende Kraft der Pause innerhalb des *ordo* hervor, indem er Anonymus IV und dessen Autorität benutzt. Aber gerade dieser Theoretiker enthüllte die Bedeutung der *suspiratio*. Waite benutzt in seinen Übertragungen jedoch das gebräuchliche *suspirium*-Symbol, das er mit exemplarischer Besonnenheit anwendet. Soweit es den Silbenstrich betrifft, sollte hervorgehoben werden, daß eine neue Silbe gelegentlich in verschiedenen Stimmen eher sukzessiv als simultan erreicht werden kann. Für Organa vgl.: „*Christus manens*“ bei „*nos ad dex-tram*“, F f. 21r D I, II.

seines Buches *Die Notation der Polyphonen Musik*. Nachdem er die wohlbekannte Definition von Anonymus IV zitiert hat, bestätigt er, daß eine genaue Festsetzung der musikalischen Bedeutung dieses Zeichens äußerst schwierig ist. In der Übertragung eines praktischen Beispiels legt er die Vieldeutigkeit der vertikalen Linien dar<sup>16</sup>.

Die Unterscheidung von *suspirium* und *divisio modi* ist von äußerster Wichtigkeit in einer sauberen Übertragung, da ja der *ordo* selbst ausschließlich von der *divisio modi* bestimmt wird. Folglich ist unserer Liste noch eine andere Art aufzeichneter Unberechenbarkeit hinzugefügt.

Wir haben die empirische Annäherung, die vom Vergleich der Handschriften untereinander abhängt, erwähnt. Von Ludwig, Anglès, Husmann und Bukofzer entwickelt, hat sich diese Methode als sehr fesselnd erwiesen. Es gibt verschiedene, sehr fruchtbare Arten des Vergleichs. Husmann hat, einem Fingerzeig von Spanke folgend, mehrere Kontrafakta mittelalterlicher Gesänge Seite an Seite mit modalen Melodien gesetzt und auf diese Weise seine ausgedehnte Theorie der modalen Rhythmen entwickelt. Weiterhin hat sein Vergleich melodischer Identitäten innerhalb der melismatischen und syllabischen Abschnitte des Conductus verschiedene Probleme auf diesem Gebiet geklärt. Die Entdeckung dieser Methode wurde unabhängig davon von Bukofzer geteilt, der die ganze Sache einen Schritt weiter vorwärts brachte. Mit einem Hinweis auf die Vieldeutigkeit der Notation und einer besonders freien rhythmischen Variation faßte Bukofzer die empirische Methode folgendermaßen kurz zusammen: „*These questions can be answered only after the huge literature of the conductus, monophonic as well as polyphonic has been studied purely from the musical side*“<sup>17</sup>.

Ein dritter Weg ist der Vergleich von mensuralen mit modalen Quellen. Begonnen von Anglès mit Berücksichtigung der Conductus in Las Huelgas<sup>18</sup>, wurde er von Husmann in seiner Dissertation<sup>19</sup> weiter verfolgt und bildete so die Basis für dessen Übertragung der drei- und vierstimmigen Organa<sup>20</sup>. Aber selbst im Vergleich zwischen mensuralen und modalen Quellen können sich Fallen auftun<sup>21</sup>. Man muß sorgfältig die Datierung der Handschrift und die Geschichte der Tradition, in der sie niedergeschrieben wurde, betrachten. Vergleicht man z. B. die Handschriften Las Huelgas und Madrid miteinander, so ist eine gewisse Beständigkeit in der notierten Folgerichtigkeit (bestimmt durch gleiche Tradition und Nähe) gesichert. „*In a country like Spain where a modal tradition continued well after 1250, this danger, potential aberration in the modal—mensural correlation is reduced particularly since the Madrid MS transmitted the Notre Dame tradition at a liturgical center of immense prestige*“ (Toledo)<sup>22</sup>.

III oder „*Benedicta Virgo dei*“ („ca)-pit“, F f. 30v B I, II. Für Conductus: „*Ortus summi peracto gaudio*“ bei („cri)-sti“, F f. 218 B I, II oder die Clausula „*Flos filius e [ius]*“, F f. 11r C. I, II bei „fi-li-us“.

16 S. 251: „*Vielleicht handelt es sich überhaupt nicht um pausationes sondern um suspiria*“.

17 Bukofzer, *Interrelations Between Conductus and Clausula*, *Annales Musicologiques* I, 1953, S. 101.

18 *El Codex Musical de las Huelgas*, Barcelona 1931.

19 H. Husmann, *Die dreistimmigen Organa der Notre-Dame-Schule*, Leipzig 1935.

20 H. Husmann, *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa*, *Kritische Gesamtausgabe*, Leipzig 1940.

1. Auflage.

21 Meine Dissertation, S. 298—300.

22 F. Ludwig, *Über den Entstehungsort der großen Notre-Dame-Handschriften*, *Festschrift für Guido Adler*, Wien-Leipzig 1930, S. 45 f.

Je genauer unsere musikalische Information ist, je exakter unser Vergleich und unsere Kenntnis der theoretischen Quellen, um so weniger wahrscheinlich werden Fehler sein. Oft, wenn man sich über einige Besonderheiten im klaren ist, lösen sich die übrigen Probleme folgerichtig. Der Verfasser glaubt, daß man insbesondere mit dem Sprung von der Manuskriptanalyse zum theoretischen Zitat vorsichtig sein muß. Allzubereit mag man die theoretischen Quellen als ein Mittel zur Unterstützung von Handschriftenanalysen deuten, nur um am Ende zu sehen, daß unkritische Applikationen allgemeiner theoretischer Äußerungen sehr wenig mit einer so verfeinerten Kunst wie der Musik<sup>23</sup> zu tun haben. In dieser Hinsicht muß man die Begabungen und Anschauungen der verschiedenen Theoretiker richtig einschätzen. Betrachten wir die Gelehrsamkeit und auch die musikalische Erfahrung eines Johannes Garlandia<sup>24</sup>: er war sowohl Komponist als auch Theoretiker und lebte in einer Zeit, in der die Modalnotation die Grenzen ihrer Wirksamkeit erreicht hatte. Seine Notation ist schwebend und im Übergang begriffen zwischen älteren Vorstellungen *cum proprietate et perfectione* und neueren *sine proprietate et perfectione*<sup>25</sup>. Wenn wir theoretischem Schrifttum Glauben schenken, ist es weit besser, den praktisch-intelligenten Musiker und mit ihm den praktischen Traktat auszuwählen (also den Vatikanischen Organum-Traktat Ottob. lat. 3025), als detaillierte Definitionen von Quellen zu erwarten, die weit entfernt sind von Zeit und Autorität. In keinem Falle können wir jedoch auf Manuskriptzeugnisse verzichten. Es ist verhängnisvoll, die Bedeutung des Kodex Montpellier für die Notation der in modalen Quellen überlieferten Kompositionen zu leugnen<sup>26</sup>. Während der Vorbereitung für eine derart maßgebliche Anthologie hatten die Kompilatoren zweifellos die besten vorhandenen Handschriften zur Verfügung. Es gibt keinen zwingenden Grund, die Quellen in Frage zu stellen, die von den Schreibern für die Anfertigung des Kodex Montpellier benutzt wurden.

Wir haben die Vieldeutigkeit der Notre-Dame-Notation hervorgehoben und auf die Methoden hingewiesen, diesen weiten Wald von ungewissen, zweifelhaften und unbestimmten Symbolen zu durchdringen. Einige dieser Notationszeichen liegen, wie die *ligaturae*, die *notae currentes* und die *Maximae* im folgenden Teil zur Betrachtung vor.

## II

Für unseren Vergleich zwischen Modal- und Mensuralnotation haben wir zwei Organa gewählt, von denen bekannt ist, daß sie von Perotin geschrieben wurden: das „*Alleluja Posui*“ und das „*Alleluja Nativitas*“. Diese Stücke waren wahrscheinlich dem *organizator* des 13. Jahrhunderts in ihrer Notation wohlbekannte Kompositionsmodelle. Ihr Einfluß kann kaum unterschätzt werden, insbesondere, wenn man einerseits die Anzahl von Organa-Versionen, *Clausulae* und abgeleiteten Motetten, bearbeitet nach dem „*Alleluja Nativitas*“, und andererseits die detail-

<sup>23</sup> Vgl.: J. W. A. Vollaerts, *Rhythmic Proportions in Early Medieval Ecclesiastical Chant*, Leiden 1960, S. 163.

<sup>24</sup> W. G. Waite, *Johannes de Garlandia. Poet and Musician*, *Speculum* 35, 1960, S. 179–195.

<sup>25</sup> CS I, 100b und 178b.

<sup>26</sup> W. G. Waite, *The Rhythm . . .*, S. 68: „*He [Husmann] arrives at this conclusion mostly from the evidence of the very late Montpellier manuscript, which employs only mensural signs.*“ Das Montpellier-Manuskript ist die beste maßgebliche Anthologie der Musik des 13. Jahrhunderts. Der Faszikel, der die hier behandelten Organa enthält, wurde wahrscheinlich um 1280 geschrieben. Vgl. Y. Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siecle*, IV, Paris 1939, S. 30.

lierte Kenntnis des „Alleluja Posui“, dargelegt von Anonymus IV<sup>27</sup>, in Betracht zieht. In Bezug auf das letztgenannte Stück ist hervorzuheben, daß der englische Anonymus aus ihm sogar eine Art von Instruktionsstück macht, ein besonderes Stückchen Pädagogik, das er in Paris während seiner Studienzeit gelernt haben muß. Unsere Auswahl des „Alleluja Posui“ als *fons et origo* unserer Erklärungen scheint angemessen bestätigt durch historische Priorität.

### Notae currentes

Die Anzahl der aufgezeichneten Symbole, die die *notae currentes* umfassen, ist in beiden Organabeispielen beträchtlich. Weiterhin kann man alle verschiedenen Arten der Verwendung dieser Form auch in ihnen finden. Bei Betrachtung der angefügten Tabelle I kann man zunächst in Beispiel 1 die mensurale Version  $\text{𐀀} \text{𐀁} \text{𐀂}$ , ihre moderne Wiedergabe:  $\text{♩} \text{♪} \text{♫}$  und ihre Stellung im Manuskript Mo 17<sup>v</sup>, B, II finden. (Der Buchstabe steht für die zweite Accolade, die römische Ziffer für Duplum, I für Tenor, III für Triplum.) Die modale Version des Symbols erscheint gleich rechts davon  $\text{𐀃}$  gefolgt von einem modernen Äquivalent  $\text{♩} \text{♪} \text{♫}$  und dem Platz im Manuskript F 37<sup>r</sup>, A, II (nächster *ordo* nach „ta“). Dieses besondere Beispiel von *notae currentes* kann in allen Notre-Dame-Handschriften gefunden werden. Waite bemerkt geschickt: „The conjunctura ternaria in particular is used as frequently as the ligature  $\text{𐀃}$  to indicate three descending notes, and it is to be transcribed in the same manner that a ligature would be in the same context“<sup>28</sup>.

Aber schon zeigt sich das Problem der Vieldeutigkeit, wenn wir auf Beispiel 2 schauen. Hier liegt eine besondere Anwendung der *conjunctura* in der Notation des Tenors vor, die Waites Erklärung logisch einschließt. Beispiel 3 illustriert eine *conjunctura* als Ersatz für eine Ligatur, diesmal eine plicierte Ligatur (Fassung Mo). Ein Beispiel für eine *conjunctura*, die anstelle einer normalen Ligatur steht, erhält der Leser in Mo 10<sup>v</sup>, A, II hinter „ya“ – F 16<sup>r</sup>, C, II. Eine *conjunctura* statt einer *ligatura ternaria* im 2. Modus  $\text{𐀃} \text{𐀄} = \text{♩} \text{♪} \text{♫}$  Mo 9<sup>r</sup>, B, II =  $\text{𐀃} \text{𐀄} \text{𐀅}$  F 31<sup>r</sup>, C, II ist wesentlich auffallender.

Eine zweite Art von *conjunctura*, in der die *notae currentes*:  $\text{𐀆}$  eine Ausweitung der Plicavorstellung darstellen – sie sind abgezogen vom Gesamtwert der Note, an die sie angehängt sind – wird uns durch Garlandias Erklärung erläutert: „Item notandum est quod ubicumque invenitur brevium multitudo, id est semibrevium, semper participat cum precedente, quia precedens cum eis non reputatur in valore, nisi pro una tali, sicut et precedens“<sup>29</sup>:  $\text{𐀇} \text{𐀈}$ ,  $\text{𐀉} \text{𐀊}$ ,  $\text{𐀋} \text{𐀌}$  (CS I, 103b).

Beispiel 4 erklärt die Regel, die man auch in Mo 17<sup>r</sup>, A, I – F 36<sup>v</sup>, A, I – Mo 19<sup>r</sup>, B, III – F 31<sup>r</sup>, D, III – Mo 10<sup>v</sup>, B, II – F 31<sup>v</sup>, C, II – W<sub>2</sub> 16<sup>v</sup>, B, II gleich hinter der Silbe „vir“ wahrnehmen kann. Beispiel 5 erläutert eine der Wirksamkeiten des





<sup>27</sup> Er erwähnt das Werk viermal, zweimal mit exaktem Hinweis auf Notationssymbole, CS I, 342a, 354b (Notation), 350b und 361a (*notatio suspirii*). Vgl. oben, Anm. 15.



<sup>28</sup> W. G. Waite, *The Rhythm . . .*, S. 86.


<sup>29</sup> CS I, 103b.

*extensio modi*, zu dem Garlandias Beispiel ein theoretisches Zeugnis liefert<sup>30</sup>. Die einfache Tatsache ist die, daß modale Manuskripte entweder unter dem Einfluß mensuraler Vorstellung oder späterer Entwicklung *notae currentes* gebrauchten, ohne irgendeine plicierte Verwandtschaft zu vorausgegangener *nota simplex* oder Ligaturen anzustreben. Beispiel 5 zeigt drei absteigende *notae currentes*, die außerhalb der plicierten *longa perfecta* gebraucht werden. Auch ist die Funktion des *extensio modi* kein alleinstehendes Beispiel.

Beispiel 6 zeigt, wie die ersetzende, plicierte und *extensio*-Funktion der *conjunctura* innerhalb zweier Mensuren einer finalen Copula erscheinen kann.

Weitere individuelle Beispiele der Anwendung des *extensio modi* in Bezug auf die Stellung der *notae currentes* sind häufig in diesen beiden Organa anzutreffen. Tatsächlich kann man innerhalb der Vielzahl von Beispielen dieser Art verschiedene Kombinationen unterscheiden. Die Beispiele 7–9 mögen als Erläuterungen dazu angeführt werden. Beispiel 7 zeigt die Ausführung der *currentes*, ohne daß sie diesmal vom Wert der ursprünglichen *nota simplex* abgezogen werden. Es gibt noch 9 andere Beispiele in den beiden untersuchten Organa. Die genaue Ausführung der modalen *notae currentes* wäre hier am besten  insoweit, als diese Lösung modale Folgerichtigkeit erhält. Dennoch hat diese Tatsache keinerlei Beziehung zur Gleichsetzung der  mit zwei perfekten Longae. Beispiel 8 tritt ebenfalls häufig auf, wieder in 9 weiteren Darstellungen. Hier besitzt man die Freiheit, die *notae currentes* als  zu interpretieren, da diese Wahl modale Konsequenz aufrechterhält und genau mit der Mensuralnotation übereinstimmt. Die zwei *binariae* folgen in Mo auf  und unterstützen so die Annahme des 2. Modus mit Sicherheit. Beispiel 9 zeigt eine *ternaria* und *conjunctura* im 3. Modus, eine in diesen Organa weniger häufig auftretende Figur.

Anonymus IV erwähnt die plicierte Version der *conjunctura* sehr detailliert und erläutert auf diese Weise die Vorstellung von 3 und 4 Semibreven<sup>31</sup>. Meinem besten Wissen nach erwähnt er nicht die *extensio modi* per se für die Behandlung von *conjunctura* zusammen mit *notae simplices* und *ligatures*. Nichtsdestoweniger ist es Garlandia, der uns wieder hilft: „*Secunda vero talis est: si multitudo brevium fuerit in aliquo loco, semper debemus facere quod equipolleant longis.*“ Weiterhin äußert er sich sehr deutlich zu den Notenwerten, wie sie sich der finalen Brevis nähern: „*Tertia vero talis est: si multitudo brevium fuerit in aliquo loco, quando brevis plus appropinquat fini, tanto debet longior proferri*“<sup>32</sup>. Diese beiden Regeln helfen uns, die Gleichsetzung  =  zu verstehen und assistieren uns bei der Interpretation der *notae currentes*, wenn diese in langen Ketten erscheinen. In jedem Fall bestätigt das erste Zitat zusammen mit Garlandias

<sup>30</sup> Die dritte Figur aus Garlandias Beispiel zeigt gesondert stehende . Diese Figur tritt häufig genug isoliert in den syllabischen Abschnitten des Notre-Dame-Conductus auf. Auch Anonymus II zeigt die *currentes* unabhängig vom begleitenden Symbol, z. B. CS I, 309b, 313, 314, 315, 318. Vgl. meinen Aufsatz *Eine modale Fassung des Pater Noster*, in Vorbereitung.


<sup>31</sup> CS I, 337a–338b.




<sup>32</sup> CS I, 176a.



oben zitiertem (S. 360) Beispiele die unabhängige Existenz der *currentes*, eine Tatsache, die bei der Übertragung von komplexen Melismen, Copulae und *cum littera*-Notation enorm behilflich ist.

### Maximae

Beispiel 10 zeigt eine Anfangsformel, die häufig in den Notre-Dame-Organen und im Vatikanischen Organumtraktat (Ottob. lat. 3025) auftritt. Die Maxima im Manuskript Florenz entspricht der Gesamtlänge von drei Noten in Mo 16<sup>v</sup>, A, I. Das kann in Beispiel 11 in allen drei Stimmen gefunden werden, und in Beispiel 12 bemerkt man *F* näher an *Mo* als *W* und *W*<sub>2</sub>. Beispiel 13 erläutert die Behandlung der modalen plicierten Longa in *F*. Die Beispiele zeugen für die Tatsache, daß man eine Art von erweiterten Notenköpfen, besonders häufig in den syllabischen Teilen der Conductus in *F* vorhanden, frei behandeln soll, anstatt eine Maxima oder Longa perfecta gleichzusetzen. Das gestattet eine gewisse mensuralmodale Doppeldeutigkeit in *F*, die uns wieder hilft, komplexe Figurengruppen, wie z. B. bei den Worten „re-, legentur ab“ in *F*, f. 202<sup>v</sup> aufzulösen („Relegentur ab area“). Keinesfalls darf man erwarten, eine Maxima zu finden, die in *F* wie eine Longa imperfecta behandelt wird, ein charakteristisches Merkmal, das sie von einer *nota simplex* unterscheidet<sup>33</sup>. Man kann hinzufügen, daß die *tangendo disjunctum* (z. B.  über „lu-tum“ im selben Conductus) auch niemals einen Gesamtwert weniger haben wird als eine Perfektion.

Erscheint die Maxima innerhalb einer *binaria* in *sine littera*-Notation, also , ist sie nicht gleich der Brevis der normalen *binaria*, folgt aber der Vorstellung, daß eine Maxima niemals einer Note, die kleiner ist als eine Longa perfecta, gleichzusetzen ist<sup>34</sup>. Die einzige Ausnahme ist in der *cum littera*-Notation zu finden, in der  gleich  ist<sup>35</sup>.


### Ligaturae

Beispiel 14 stellt die Vieldeutigkeit dar, die bei der Copula zu erwarten ist. Während diese Figur konform geht mit Francos Definition der gebundenen Copula, geben weder ihre Darstellung (CS I, 133 f.), noch die Modalnotation isoliert betrachtet eine genaue Erklärung für die Übertragung dieser Figur. Beispiel 14 erinnert uns an die Tenor-Notation, übertragen auf das Triplum. Beim Studium dieser Vergleiche wird augenscheinlich, daß man eine Fertigkeit im Entwickeln von erkennbaren Alternativen haben muß. Und es sind gerade diese einmal akzeptierten Alternativen, die eigensinnig von denen etikettiert worden sind, die das modale System als ein „completely adequate, an even perfect expression of patterns“<sup>36</sup> ansehen.

Beispiel 15 erklärt das Prinzip des *fractio modorum* mit Rücksicht auf die *quaternaria*. Man kann diese Figur natürlich in *extensio modi* interpretieren (Bei-

<sup>33</sup> Vgl. meine Diss., S. 300 f.

<sup>34</sup> Z. B. *F* 202<sup>v</sup>, B, II über „*fidelis*“.

<sup>35</sup> Vgl. H. Husmann, *Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes*, AfMw IX, 1952, S. 3. Die *Discantus Positio Vulgaris* erklärt: „*Quocumque due note ligantur in discantu, prima est brevis, secunda longa, nisi prima grossior sit secunda, ut hic:* “ (CS I, 946).

<sup>36</sup> W. G. Waite, *The Rhythm . . .*, S. 20.

spiel 16). In Beispiel 17 finden wir eine interessante unregelmäßige Ligatur, die mit nur einem modalen Exemplar schwerlich genau zu bestimmen wäre. Hier sieht man die Kombination der normalen modalen *ternaria* (1. Modus) mit einer *fractio modorum*-Interpretation der *binaria*; daraus entsteht die ungewöhnliche *quinaria*. Beispiel 18 führt uns zur Silbe „*ex semine*“ zurück, die diesmal in fünfzehn verschiedenen Versionen erscheint und sowohl die *ligatura quarternaria*, als auch die stellvertretende *conjunctura* umgibt. Das gewährt eine vergleichende Einsicht in die Notation drei verschiedener Kompositionsgattungen. Was jedoch vielleicht weit wichtiger ist: die Beispiele widerlegen die Theorie, daß jede Kompositionsgattung ihre eigene Art modaler Notation entwickelte<sup>37</sup>. Tatsache ist, daß die immer bewegliche Modalnotation ein beständiges Merkmal aller Gattungen bleibt, das alle Forscher mit einem unaufhörlichen neuen Studiengebiet so gut wie mit einem intellektuellen (niemals persönlichen) „Niemandland“ versorgt.

### III

Dieser Teil gründet auf einer Studie von W f. 185<sup>v</sup>–191<sup>v</sup>, dem bereits erwähnten Vatikanischen Traktat, auf den Aussagen von Garlandia und Anonymus IV und auf den Notre-Dame-Manuskripten.

Es scheint, als wußte Anonymus IV vom Inhalt unseres Abschnitts II. Sein 2. Kapitel führt den Leser in die Formen der Ligaturen, *notae simplices* und *notae currentes* ein. Er stellt dar, wie sie geschrieben und verbunden werden, wie gute Schreiber sie zeichnen, etc. Eine so elementare Theorie veranlaßt den Leser zu dem Gedanken, der Autor übertrüge Lektionsnoten. Aber, und dies ist ein wichtiges aber, er enthüllt da Wesentliches, wo man es am wenigsten erwartet. Er erwähnt, daß alle oben beschriebenen Figuren auf verschiedene Weise verstanden werden können: „*Et nota quod precedentes figure diversimode juxta modos diversos in labore et quiete possunt intellegi, sic etiam uti, etc.*“<sup>38</sup>.

#### Theoretischer Kommentar

Dennoch hält man Ausschau nach einem ordnenden Prinzip hinter all dieser Vielfalt. Wie konnte wirklich eine Notation mit einer so konsequenten Mannigfaltigkeit entstehen? Dies wäre, wenn bewußt geplant, sehr schwierig gewesen, vielleicht noch schwieriger, als ein klargeschnittenes System zustandezubringen. Demgemäß kann man durch indirekten Beweis voraussetzen, daß die Notation das Resultat eines anderen Kompositionsprinzips war, eines Prinzips, das keinen feststehenden Ausdruck von Notenwerten zum Ziel hatte. Wie war nun dieses Kompositionssystem beschaffen, das den Komponisten so gefangen nahm, daß er seine Notationssymbole darüber vernachlässigte? Gibt es irgendwelche theoretischen Hinweise, die Kompositionsprinzipien oder Strukturen anordneten? Wahr-

<sup>37</sup> *ibid.* S. 123: „*However there exist in organum duplum certain clichés of notation for such passages that appear less often in discantus writing . . . One of the most frequent irregularities is the use of a single, large ligature in place of two ligatures. By far the most common is the quinaria used as a substitute for a ternaria and binaria of the first mode.*“ Der Autor widerspricht sich nun und trägt so dazu bei, seine eigene Theorie in die Luft zu sprengen: „*Since this practise is also frequently encountered in discantus writing, it requires no special discussion here.*“-

<sup>38</sup> CS I, 341b.

scheinlich sind die zuverlässigsten und klarsten Zitate, die der Verfasser zusammenbringen konnte, diese drei:

1. Ganz am Anfang seines Traktats macht Anonymus IV eine schwungvolle Bemerkung, die, wie alle allgemeinen Äußerungen, sofort weder in ihrer Gesamtheit noch in allen ihren Einzelheiten verstanden werden kann: „*Cognita modulatione melorum, secundam viam octo troporum, . . . nunc habendum est de mensuris eorundem, secundum longitudinem et brevitatem, prout antiqui tractaverunt, ut Magister Leo et alii plurimi plenius juxta ordines et colores eorundem ordinarunt, sic procedendo*“ (CS I, 327a–b). Wichtig ist hier, daß die *colores* mit den *ordines* als die beiden Grundelemente zusammengestellt werden. Sie ordnen die Notationserklärungen im darauffolgenden Traktat.

2. „*Sed nota quod puncta talia supra dicta, secundum bonos organistas debent reperiri in aliqua specie delectationis et coloris sive pulchritudinis istius artis*“ (CS I, 361a). Hier wird die Kompositionsmethode in Übereinstimmung mit „*delectationis, et coloris sive pulchritudinis*“ aufgestellt.

3. Den wahrscheinlich zuverlässigsten Einblick in eine aktuelle Kompositionstechnik findet man in einer Feststellung von Garlandia, die teilweise von Apel mißverstanden wurde<sup>39</sup>: „*Sed duo puncti sumuntur hic pro uno, et aliquando unus eorum ponitur in discordantiam, propter colorem musice. Et hic primus sive secundus, et hoc bene permittitur ab auctoribus primis et licentiatur. Hoc autem invenitur in organo in pluribus locis et precipue in motetis*“ (CS I, 107a).

Allem Anschein nach erhielten die *colores*, allen Lesern der *De Musica Mensurabilis Positio*<sup>40</sup> wohlbekannt, einen hohen Grad an Autorität innerhalb der musikalischen Komposition zugesprochen<sup>41</sup>. Garlandias theoretische Konzeption der *colores*, in vieler Hinsicht begrüßenswert wegen ihrer Klarheit und Knappheit, sollte systematisch unter Berücksichtigung der Handschriftenquellen erklärt werden. Die Weitläufigkeit des Komponierens mittels der *colores* sollte sorgfältig bestimmt werden<sup>42</sup>. Eine derartige Studie liegt offensichtlich außerhalb des Rahmens dieser Arbeit. Dennoch geziemt es uns, hier einige Arbeitsprinzipien aufzustellen, indem wir versuchen, schließlich die hochbedeutsame Rolle der *colores* innerhalb der Komposition und Notation der Notre-Dame-Epoche zu umreißen.

Was bedeutet der Terminus *color*? Für Garlandia ist es eine weiträumige Vorstellung mit einem ansehnlichen historischen Hintergrund. Da *colores* lose mit

<sup>39</sup> W. Apel, op. cit. S. 244: „... propter colorem musice“ — bedeutet „wegen der musikalischen color.“ *Color* ist ein terminus technicus in Garlandias Texten und bedeutet nicht Farbe im Sinne von Orchestertimbre, sondern melodisches Fragment, seine Repetition, Sequenz, Variation und seinen Austausch. Vgl. unten, S. 365 ff.

<sup>40</sup> Für eine Diskussion der Termini vgl. G. Adler, *Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit*, VfMw 2, 1886, S. 73–293; meine Diss., S. 179 f., 189 f., 227 f. Garlandia diskutiert die *colores* CS I, 115b–116a.

<sup>41</sup> Helmut Schmidt erfaßte diese Vorstellung ganz klar. Vgl. *Die drei- und vierstimmigen Organa*, Kassel 1933, S. 18 f. und 54 f.

<sup>42</sup> Bukofzer hoffte, daß genau dies von der zukünftigen Musikwissenschaft übernommen würde. Er gibt folgenden Kommentar im Hinblick auf zwei Conductus: „*A deserto*“ (W<sub>1</sub> f. 143) und „*Veri vitis*“ (W<sub>1</sub> f. 135): „It will require much more careful study to determine if and in what way this free rhythmic variation is related to other technical devices in 13th century music, how widely it was used, and what it implies as to the use of pre-existing melodic formulas. These questions can be answered only after the huge literature of the conductus, monophonic as well as polyphonic, has been studied surely from the musical side. Such close stylistic study of the music is, alas, music of the future.“ Op. cit. S. 101.

Melodiewiederholungen und Variationen verbunden sind, mag es gut erscheinen, kurz andere Musikrepertoires, die Melodietypen benutzten, zu erwähnen. Der Verfasser glaubt darin eine Hilfe für uns zu sehen, um eine ausgewogene Sicht des Gesamtproblems der Notre-Dame-Komposition zu erhalten.

### Historische Perspektive der Melodietypen

In seiner Analyse des jüdischen Gesanges entdeckte Idelsohn<sup>43</sup> eine Anzahl von Motiven, die allgemein einem Modus angehörten: „*The motives have different functions. They are beginning and concluding motives, and motives of conjunctive and disjunctive character. The composer operates with the material of these traditional folk motives within a certain mode . . . His composition is nothing but his arrangement and combination of this limited number of motives. His freedom of creation consists further in embellishments and in modulations from one mode to the other*“<sup>44</sup>. Natürlich bringt dieser Abschnitt sofort das ostindische melodische Gegenstück ins Gedächtnis, die *ragas* und *gamakas* (Verzierungen, Ornamente, verschiedenartige Aufführungspraxis). Auf analogem Wege kann man die Idee und Funktion der *nomoi* im antiken Griechenland (z. B. die mesoiden und hypatoiden Melodien), die *hirmoi*<sup>45</sup> des byzantinischen Millenniums, die *maqams*<sup>46</sup> Arabiens, die Melodien der serbischen Oktoechos<sup>47</sup>, die Bearbeitung von früher in gregorianischen Traktaten und Gradualien existierenden Melodien, das Allgemein-vorkommen von Melodietypen innerhalb der Volksmusik (englisch z. B.) und die *risqolé* des syrischen Gesanges<sup>48</sup> untereinander vergleichen. „*Bestimmte Melodietypen traten bei der Fülle von Sequenzen nun verbindend auf und wurden sogar mit eigenen Namen bezeichnet*“<sup>49</sup>.

Im Gegensatz zu dem oben angeführten Repertoire der Gesangs- und Volksmusik findet man keine wissenschaftlich erschöpfende Studie über die verschiedenen melodischen und rhythmischen Konfigurationen innerhalb der Notre-Dame-Handschriften. Adlers exemplarischer Artikel *Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit*<sup>50</sup> bildet einen ausgezeichneten Kommentar zu Garlandias Text in Bezug auf die *colores* (unter anderen späteren historischen Gesichtspunkten betrachtet), gibt aber notgedrungen keine Prüfung der Manuskripte. Handschins wertvoller Beitrag *Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter*<sup>51</sup>, H. Schmidts *Zur Melodiebildung Leonins und Perotins*<sup>52</sup> und sein Buch *Die drei- und vierstimmigen Organa*<sup>53</sup>, sowohl als auch M. Schneiders Analyse des „Vide-

<sup>43</sup> A. Z. Idelsohn, *Jewish Music in its Historical Development*, 1929.

<sup>44</sup> Wie zitiert von G. Reese, *Music in the Middle Ages*, New York 1940, S. 10.

<sup>45</sup> E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1949, S. 269 f., 275, für Tabellen der *Hirmi* S. 320.

<sup>46</sup> A. Z. Idelsohn, *Die Maqamen der arabischen Musik*, SIMG XV, 1913/14, S. 1–63.

<sup>47</sup> E. Wellesz, *Die Struktur des serbischen Oktoechos*, ZfMw II, 1919/20, S. 141–142.

<sup>48</sup> Dom Jules Cécilien Jeannin, Dom Julien Puyade und Anselme Chibas-Lasalle, *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes*, Bd. I 1924, Bd. II 1928.

<sup>49</sup> K. G. Fellerer, *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Düsseldorf 1949, S. 35. Er gibt Namen der Typen an: „So wurde die Melodie *Eja turma*, *Concordia*, *Occidentana*, *Cithara* u. v. a. die Weise für hunderte von Sequenzentexten.“ Vgl. Anm. 40 und H. Husmann, *Sequenz und Prosa*, *Annales Musicologiques* II, 1954, S. 79, 88–90. Das interessante Problem der Kontrafakta und Melodietypen ist bisher noch nicht erschöpfend behandelt worden. N. de Goede, *Utrechter Sequenzen*. KmJb 1958, S. 31.

<sup>50</sup> VfMw II, 1886, S. 271 f.

<sup>51</sup> ZfMw X, 1927/28, S. 513.

<sup>52</sup> ZfMw XIV, 1931/32, S. 129.

<sup>53</sup> Kassel 1933.

ruht“<sup>54</sup> zeigen alle ein entschiedenes Interesse und Verständnis für die melodische Konstruktion. Aber es wurde keine gründliche vergleichende Studie über die Melodien der Notre-Dame-Musik gemacht.

*Colores* in den Sanctus- und Agnus-Tropen (W<sub>1</sub> Fas. 10) und die melodischen Formeln im Vatikanischen Traktat Ottob. lat. 3025.

W<sub>1</sub> f. 186–191<sup>55</sup> und der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat 3025<sup>56</sup>) treiben unsere Erforschung der Melodietypen der Notre-Dame-Epoche an, einfach weil beide Quellen dicht neben dem modalen Repertoire liegen. Sie zeigen eine auffallende Affinität zu Melodievorbildern.

Die Sanctus- und Agnus-Kompositionen (W f. 186<sup>v</sup>–191<sup>v</sup>) erläutern durch Beispiele (1–6, Tabelle II) in ganz außergewöhnlicher Weise die von Garlandia bestimmten verschiedenen *colores* (natürlich nicht einschließlich des Stimmtausches). Während diese Werke fast immer englischen Ursprungs zu sein scheinen<sup>57</sup>, sind sie in einer der Handschriften, die Notre-Dame-Musik enthalten, überliefert und bezeichnen entweder eine zeitgenössische musikalische Entwicklung oder eine der Notre-Dame-Periode vorangegangene<sup>58</sup>.

Das Vatikanische Manuskript zeigt ebenfalls eine Verwandtschaft mit den Werken der Notre-Dame-Schule: „Die Abweichungen von den Notre-Dame-Handschriften sind verhältnismäßig gering, so daß von der Seite der Choraltradition die Organa-Stücke des Vatikanischen Traktates in die Nähe der Notre-Dame-Handschriften zu gehören scheinen . . . Mehrstimmig bearbeitet werden die gleichen Cantus-Abschnitte wie in Notre-Dame-Handschriften“<sup>59</sup>.

Die Sanctus- und Agnus-Kompositionen schließen die Verbindung von *colores* ein, aber im Gegensatz dazu sind die Formeln des Vatikanischen Traktats eng an einen Cantus gebunden. Die Ergänzung des Melodietypenprinzips, in dem mit harmonischen und rhythmischen Verwandtschaften, gefordert in der 2-stimmigen Polyphonie, komponiert wird, ist eine historische Errungenschaft. Das Vatikanische Manuskript ist in der Tat ein Textbuch mit Beispielen, die melodische mit harmonischen Fortschreitungen verbinden. Weiterhin enthält es im Anhang ein Organum, das die in den Regeln und ihren Beispielen gefundenen Techniken erläutert. Übertrüge man das in der Vatikanischen Handschrift enthaltene Organum in der Weise, daß man gregorianische Notation als modale Ligaturen, *conjuncturae* und *notae simplices* — und es gibt keinen Grund, der dagegen spricht<sup>60</sup> — läse, dann fände

54 M. Schneider, *Zur Satztechnik der Notre-Dame-Schule*, ZfMw XIV, 1931/32, S. 398.

55 F. Ludwig, *Repertorium*, S. 41–42.

56 *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina*, Tavola 99. Diskussion in Bd. II, S. 15c. R. v. Ficker, *Der Organum-Traktat der Vatikanischen Bibliothek* (Ottob. 3025), KmJb 27, 1932, S. 65. Ficker erfaßt die Bedeutung der im Manuskript erhaltenen *colores*. F. Zamminer, *Der Vatikanische Organum-Traktat*, Tutzing 1959.

57 Wegen ihrer „melismatischen Fülle“ und ihrer Verbindung zum Ordinarium der Messe nannte J. Handschin die Tropen der Handschrift W<sub>1</sub>, Faszikel 10 Gegenstücke zu den Tropen der Londoner Handschrift B. M. add. 36881 und der Handschrift Cambridge UB Ff I 17. Das letztgenannte Manuskript glaubt er als „sicher englisch“ annehmen zu können. Es ist auffallend, daß Garlandia, dem Ruf nach ein Engländer, seine Beispiele von *colores*-Techniken niederschreiben sollte, die so viele Ähnlichkeiten mit den melodischen Formeln dieser englischen Tropen aufweisen. Vgl. J. Handschin, *Conductus-Spicilegien*, AfMw 1952, S. 114–115.

58 Meine Diss., S. 35.

59 Zamminer, op. cit. S. 83.

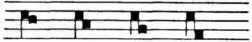
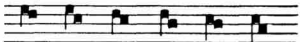
60 *ibid.*, S. 98 f. Zaminers Vorstellung von einem freien Rhythmus hat meine volle Zustimmung, jedoch gibt es keine reale historische Basis für seine Ansicht. Man sollte eine modale Interpretation nicht aus-schließen.

man sowohl Organum purum als auch Discantus relativ hoch entwickelt. (Die *ternariae* im Tenor fallen auf, da sie in der gleichen Weise an einem entsprechenden Ort im „*Alleluja Nativitas*“ erscheinen.)

Während die St. Martial-Polyphonie wie z. B. im „*Viderunt Hemanuel*“ zwei Stimmen sehr lose miteinander verband (Solo-Melisma, simultane Melismen, der archaische nota-contra-notam-Stil und Stütztonstil können beobachtet werden), war das Problem zweier voneinander unabhängiger Stimmen, das ihre musikalische Wahrnehmung notwendig machte, ein neues im späten 12. Jahrhundert. Der Vatikanische Traktat stellt auf historischem Wege deutlich fest, wie schwierig diese Beziehung zu erreichen war. Er dokumentiert den Beginn echter zweistimmiger Polyphonie: „*Quaecumque autem organum cantus exigit in superiore parte manus tale requirit in inferiori licet quandoque fiat figuratum ut hic admitendum et in hac alleluja. Justus germinabit super hanc partem germinabit est facta et super hanc admitendum et hoc sepe invenitur in cantibus et est maxima difficultas in organo cum nullus organizator debet hoc ignorare*“<sup>61</sup>. Zaminer folgerte richtig, daß *figuratum* hier einen Diskantabschnitt anzeigt, der das oben erwähnte „*germinabit*“ genau örtlich bestimmt (in *W*<sub>1</sub> f. 47<sup>v</sup> und *W*<sub>1</sub> f. 54<sup>v</sup>)<sup>62</sup>.

Nun können wir die Frage stellen, in welcher Weise die beiden oben zitierten Handschriften in Beziehung zum Notre-Dame-Manuskript stehen. Die Antwort ist einfach: Das Kompositionsprinzip aus einer Fülle von melodischen Formeln heraus ist beiden gemeinsam. (Der Tenor ist in beiden Fällen vom Cantus abgeleitet.) Und dies kann dann am besten verstanden werden, wenn man Beispiele von Garlandias Vorstellung von den *colores* in allen drei Quellen findet.

Garlandias Erklärung der *colores* umschließt sowohl die Vorstellung der Melodielinie selbst („*pulchritudo soni vel objectum auditus*“)<sup>63</sup>, als auch die Arten, diese melodischen „Objekte“ miteinander durch Repetition, Variation, Sequenz und Austausch zu verbinden. „*Et fit multis modis: aut sono ordinato, aut in florificatione soni aut in repetitione ejusdem vocis vel diverse*“<sup>64</sup>. Da Adler Garlandias Text ausführlich erklärt hat, halten wir es nur noch für notwendig, Beispiele auszuwählen, die diese Prinzipien erläutern. Wir denken, daß uns dies dann einen Einblick in die Vieldeutigkeit der Notre-Dame-Notation geben wird.

Der *sonus ordinatus* enthält zwei wichtige Elemente: Variation und Sequenz. Tabelle II bietet als 1. Beispiel das ordnende Prinzip der Alternierung einer einstimmigen mit einer absteigenden Skala . Beispiel 2, 3 und 4 enthalten Sequenzprinzipien, die durch Garlandias 2. Beispiel des *sonus ordinatus* beabsichtigt waren.  (CS I, 115b).

Die Sanctus- und Agnus-Kompositionen in *W* f. 185<sup>v</sup>–191<sup>v</sup> basieren tatsächlich auf Garlandias *sonus ordinatus*-Technik und zwar so sehr, daß man das Empfinden hat, der Engländer<sup>65</sup> müsse diese Stücke gekannt haben. Die Beispiele 5 und 6

<sup>61</sup> Vatikan, Ottob. lat. 3025 (V), f. 46r Zeile 29–35.

<sup>62</sup> Zaminer, op. cit., S. 49 f.

<sup>63</sup> CS I, 115b.

<sup>64</sup> *ibid.*

<sup>65</sup> Waite, *Johannes de Garlandia* . . . , doc. cit., S. 181 f.

illustrieren die Prinzipien der wiederholten Noten in drei Sequenzeinheiten (die *florificatio vocis*)<sup>66</sup>, die, wie Garlandia uns mitteilt, in *Conductis simplicibus* auftreten. Der Zweck der Repetition ist der, eine Phrase gut bekannt zu machen, und damit dem Ohr Freude zu bereiten („... *per quam notitiam auditus suscipit placentiam*“)<sup>67</sup>. Mit einem berühmten Beispiel beschreibt Garlandia die Repetition, wenn sie beim Austausch der *colores* angewandt wird. Er teilt uns mit, daß dieser Kunstgriff in Tripla, Quadrupla, Conductus und vielen anderen Formen angewandt werden kann: „*Et iste modus reperitur in triplicibus, quadruplicibus et conductis et multis aliis*“<sup>68</sup>. Dieses Hilfsmittel (das Dittmer bei der Rekonstruktion vieler Worcester-Manuskriptfragmente benutzte) ist so häufig in den Werken der Notre-Dame-Epoche zu finden, daß es hier keiner Erklärung bedarf<sup>69</sup>.

Wie sind nun diese Melodietypen in Beziehung zu setzen zum Problem der Vieldeutigkeit der Notation? Bieten sie ein Hilfsmittel an, die in Teil II erwähnten Alternativen auszuwählen und auszuschließen? Der Verfasser glaubt, die Frage bejahen zu können. Sie kann am besten im Licht der 343 Beispiele des Vatikanischen Traktats und seines *Organum* (f. 49<sup>v</sup>–50<sup>v</sup>) erfaßt werden.

Enthielte der Vatikanische Traktat nur eine Sammlung melodischer Formeln für den Gesang, wäre er schon höchst interessant. Der bemerkenswerteste Aspekt des Traktats liegt jedoch in der Tatsache, daß er diesen Melodiefundus in Beziehung zu einem Cantus und einem Text setzt. Hier können wir den Ursprung der polyphonen Notre-Dame-Notation finden<sup>70</sup>. Obwohl die senkrechten Striche im Gregorianischen Gesang gebraucht wurden, ist ihre polyphone Anwendung hier neu. Das *finis punctorum* (Beispiel 7)<sup>71</sup> erscheint achtmal in den Beispielen. Der Strich, der eine *pausatio* anzeigt, später in der Notre-Dame-Musik als *divisio modi* angewandt, ist in Beispiel 8 zu finden<sup>72</sup>. Die Wiederholung (eines Melodietyps), die einhundertzweimal in Beispielen der Vatikanischen Handschrift erscheint, ist gekennzeichnet durch einen senkrechten Strich, wie in Beispiel 9<sup>73</sup>. Diese Art von Beispiel liefert uns den elementaren Grund für die Schöpfung eines festen Rhythmus. Repetition, um im polyphonen Zusammenhang korrekt zu sein, muß sowohl in ihren melodischen Intervallen als auch in rhythmischen proportionalen Werten bestimmt sein. Vom Entwicklungsstand der Polyphonie im Vatikanischen Traktat her wird augenscheinlich, daß Leonin schon einen Reichtum an Notationszeichen zur Verfügung hatte, auf dem die gesamte Modaltheorie (nicht nur der 1. und 5. Modus) angelegt werden kann<sup>74</sup>. Und dieser Abschnitt der Entwicklung muß kurz vor 1170 begonnen haben, in einer Zeit, da wir den modalen Conductus schon existent finden. (Der „*Christi Miles*“ gedenkt des Todes von Thomas à Becket

66 CS I, 115b.

67 CS I, 116a.

68 *ibid.*

69 Vgl. meine Diss., S. 230–232. Ein faszinierendes Beispiel für einen zweistimmigen Conductus erscheint bei „*Ne*“ in „*Ave Maris Stella*“ (Ma f. 113–114).

70 Zaminer, *op. cit.*, S. 37–41.

71 *ibid.*, S. 37. Alle folgenden Beispiele beziehen sich auf Tabelle II.

72 *ibid.*, S. 37.

73 *ibid.*, S. 38.

74 Augustins und Guidos Motus-Theorie geben einen allgemeinen Hintergrund für die metrischen Schemata der Modi respektive eine Differenzierung in Notenwerten. Vgl. Waite, *The Rhythm . . .*, S. 8 und *Micrologus*, Kapitel XV: „*Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum, et distinctiones loco versuum, utpote ista neumae dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurret . . .*“, GS II, 16b.

[1170]; in „*Rama sonat gemitus*“ wird auf das Exil von Thomas à Becket [1164 bis 1170] angespielt<sup>75</sup>.)

Beispiel 10<sup>76</sup> zeigt die Anwendung des *suspirium*<sup>77</sup>. Beispiel 11 erklärt den Gebrauch des Silbenstriches. Das Prinzip der Einrichtung von *ordines* im Discantus enthält Beispiel 12<sup>78</sup>. Das Konzept, die gleiche Grundfigur zu variieren, bietet Beispiel 13<sup>79</sup>. Beispiel 14 zeigt die Anwendung ein und derselben Formel innerhalb des Cantus über zwei Fortschreitungen hinweg<sup>80</sup>.

Noch deutlicher kann der Ursprung des Komponierens von Verszeilen in der Polyphonie der Notre-Dame-Epoche im Organum, dem Traktat f. 49<sup>v</sup>–50<sup>v</sup> angefügt, wahrgenommen werden. Eine Analyse enthüllt Folgendes: der Gesang (im Cantus- und Notre-Dame-Tenor) ist in unabhängige Melodiegruppen auf der Basis von zwei- oder mehrsilbigen Worten geteilt. Erscheint ein einsilbiges Wort, so wird es zum folgenden hinzugefügt, das heißt es wird mit „*Fi-li-o*“ f. 49<sup>v</sup> in der Einrichtung der *ordines soni* zusammengezogen. Jede Silbe, ausgenommen in Melismen und im Diskant, gehört zu einem (oder mehreren Tönen) des Gesanges (z. B. „*Sy-mo-io-han-nis di-li-gis*“ f. 50<sup>v</sup>). Jeder dieser Serienabschnitte ist eine musikalisch unabhängige und geschlossene Struktur. Zamier würde sagen, daß es keine Übergänge oder Melismen zwischen diesen Abschnitten gibt. Aber das ist vom Manuskript her nicht erwiesen. Eine Copula existiert zwischen der begrenzenden Silbe „-nis“ des Diskantabschnitts von der Rückkehr zum melismatischen Stil über „*celestibus*“, Beispiel 15 (noch ein anderes zwischen „*Gloria*“ und „*Patri*“ f. 50<sup>v</sup>, Beispiel 16). Der Diskantabschnitt über „*himnis*“ kann in Modalnotation übertragen werden (Beispiel 17). Hier kann man den Prototyp der Clausula, eingebettet in die Organa, sehen; er zeigt weiterhin die erste charakteristische Notation der *ternaria*<sup>81</sup>.

### Melodietypen der Notre-Dame-Zeit

Es ist einfach, sich den Notre-Dame-Organa von einem so wesentlichen, instruktiven Prototyp her zuzuwenden. Hier gibt uns Schmidts Beitrag<sup>82</sup> zum Verständnis der Organa tripla und quadrupla die erforderlichen Anhaltspunkte. Die reale Verbindung zwischen dem Vatikanischen Traktat und den eben erwähnten Notre-Dame-Werken ist die Stimmführung. In letzteren sind die Melodiezellen in ein sehr begrenztes harmonisches Gewebe eingeschlossen. Von diesem Punkt aus kann

<sup>75</sup> Handschin, op. cit., S. 107.

<sup>76</sup> Zaminer, S. 38.

<sup>77</sup> Für eine Erklärung des Unterschiedes zwischen *pausatio* und *suspirium* in einem praemodalen Traktat vgl. oben, Anm. 15.

<sup>78</sup> Zaminer, S. 40.

<sup>79</sup> *ibid.*, S. 65.

<sup>80</sup> *ibid.*, S. 67.

<sup>81</sup> Für eine andere Ansicht vgl. M. Bukofzers Artikel *Discantus* in MGG. Zaminer erhebt viele Fragen bezüglich der Datierung von Notre-Dame-Kompositionen und des V-Manuskripts. Nach der Durcharbeitung des Traktats kam er zu diesem Schluß: „*Der paläographische Befund wies ziemlich eindeutig auf Anfang bis Mitte des 13. Jahrhunderts. Die engere Verwandtschaft mit den älteren Organum-Stücken des Magnus Liber Organi legte den Schluß nahe, daß der Vatikanische Traktat sachlich ins 12. Jahrhundert gehört, etwa in die Zeit der Entstehung des Magnus Liber Organi um 1170, und daß wir folglich eine späte Abschrift des Traktats besitzen.*“, op. cit., S. 159. Diese Ansicht wird von Ficker, op. cit., S. 70 und von E. Jammers, *Anfänge der abendländischen Musik*, Straßburg 1955, S. 39 nicht bestätigt. Die gestellten Fragen und Antworten in Bezug auf das Notre-Dame-Manuskript, die von Zaminer geboten werden, sind unrichtig. Modale Musik für die Krönung von König Philipp Augustus (1179) ist in „*Vera Pacis Aperit*“ zu finden, vgl. Anm. 10.

<sup>82</sup> H. Schmidt, op. cit. S. 60f.



man mit Schmidt drei sukzessive Stadien, denen der Verfasser ein viertes beifügen wird, in der Entwicklung der *colores* herausarbeiten.

Das erste Stadium bildet den klassischen Typ; hier wird rhythmische Bewegung in steifen modalen Gruppen und in festgesetzten Akkordstrukturen gefesselt. Die oberen Stimmen schreiten über einem Stützentenor voran, die Diskantabschnitte sind kurz. Hier bemerkt man die modalen Formeln ihrer reinen Form am nächsten, relativ frei von Zersplitterung und Ausdehnung. Weiterhin zergliedern die Melodielinien in nervösen, flüchtigen, linearen Formeln das sich ständig wiederholende Tonarrangement mit monotoner Fortdauer. Organa dieser Art schließen ein: das „*Crucifixum in Carne*“, „*Alleluja Dies Sanctificatus*“, „*Stirps Jesse Virgo Dei*“, „*Benedicta Virgo Dei*“ und „*Sancte Germane O Sancte Germane*“. Der auffallende Unterschied zwischen diesen Organa und dem Organum duplum ist die Strenge, Sparsamkeit und Symmetrie der erstgenannten.

Das zweite Stadium ist durch „*Alleluja Nativitas*“ und „*Alleluja Posui*“ repräsentiert. Hier dehnen sich Diskantabschnitte durch einen großen Teil des Werkes hindurch aus. Die melodischen Linien sind hier beweglicher und unabhängiger. Dennoch herrschen die hauptsächlichlichen harmonischen Intervallverhältnisse und statische modale *ordines* noch vor.

Ein drittes Stadium wird im Charakter der *colores* wahrgenommen. Tanz- und folkloristische Elemente durchdringen die starre Struktur des „klassischen Typus“. Parallele Terzen und Dreiklänge erzeugen einen markanten Eindruck wie in „*Quindenis gradibus*“ (F f. 28). Beispiel 18 zeigt, wie Garlandias Idee von der Sequenz, der Variation und der Repetition gebraucht wird (*sonus ordinatus* und *florificatio vocis*). Das „*Terribilis est cumque evigi lasset Gloria*“ (F. f. 39–40) ist ein weiteres Beispiel für dieses Stadium in der Anwendung der *colores*.

Ein viertes Stadium, das man als virtuos oder mathematisch bezeichnen könnte, ist in den Tenores und Melismen der Clausulae, (die Doppel- und Tripelcursus-technik), im Begriff der *transmutatio modi*, exemplifiziert in der Clausula, im Conductus, in der Motette und im Hoquetus zu finden. Außerdem bemerkt man es in der subtilen rhythmischen Umsetzung (Permutation) einiger Melismen<sup>83</sup> des Conductus (z. B. „*Deus Creator omnium*“, W f. 131'–132'; F f. 266–267' und Ma f. 32'–35) und in verschiedenen stereotypen Ostinato-Kunstgriffen, die dazu bestimmt sind, den Fluß des Clausula-Tenors anzutreiben. Diese höchst verfeinerte Behandlung der *colores* im vierten Stadium mag durch Beispiel 19 erläutert werden, in dem der Gesang des Tenors im Duplum in kleinen imitativen Gruppen, die weiterhin mit dem Triplum abwechseln, gebraucht wird. („*Sed Sic*“ F f. 19, W<sub>2</sub> f. 15<sup>v</sup>).

Es bleibt zu sagen, daß das 13. Jahrhundert eine Kompositionsform entwickelte, die nicht länger rein an der *colores*-Technik orientiert war, nämlich den Discantus – innerhalb der Geschichte der Komposition ein historisches Phänomen von außerordentlicher Bedeutung. Die allgemeine Kompositionsweise wurde auf fragmentarischem Wege von den meisten modalen Theoretikern und einigen ihrer Vorgänger erklärt<sup>84</sup>. Die bedeutsamste Behauptung früher modaler Theoretiker

<sup>83</sup> Bukofzer, op. cit. S. 100–1.

<sup>84</sup> Meine Diss., S. 252.

kommt wiederum von Garlandia, der sagt, daß der Diskant eine Komposition sei, in der verschiedene Melodien miteinander verbunden werden und zwar in Übereinstimmung mit einem Modus. Die Melodien wurden durch äquivalente Werte zueinander in Beziehung gesetzt<sup>85</sup>. Diese Ergänzung von Melodietypen war eine schwierige neue Sache. Sie mußten in symmetrischen, vertikalen *ordines*, die auf betonten Schlägen im Zusammenklang zusammentrafen, verbunden werden. Es nahm lange Zeit in Anspruch, bis der Kontrapunkt so gemeistert wurde, daß Polyphonie selbst der neue Ausgangspunkt war (nicht nur eine begrenzte Anzahl von Melodietypen als Ursprung der Musik).

#### IV

#### Resultate

Folgende Schlüsse sind aus der vorangegangenen Studie zu ziehen.

1. Ein großer Fundus von Melodietypen bildete die Basis und beeinflusste hauptsächlich die „Phantasie“ des Komponisten während der Notre-Dame-Periode. Dies stand in scharfem Kontrast zu seiner Behandlung des Tenors. (Eine Untersuchung dieses Gebietes liegt außerhalb dieser Arbeit. Die Tenor-Notation ist weit weniger vieldeutig und höchst vernunftgemäß mit Ausnahme des Conductus-Tenors. Jedoch stößt man auch hier auf weit geringere Schwierigkeiten bei der Bestimmung des Modus). Der Komponist hatte die Melodietypen ad infinitum gehört oder gesungen. Wahrscheinlich tendierte er zur Festsetzung einer Notationsformel, eines ständig wiederkehrenden Bildes für jeden Melodietyp. Oftmals schrieb er nur diese bekannte Folge von Ligaturen, *currentes* oder *notae simplices* nieder, ohne sich zu bemühen, den *color* in den betreffenden Modus, der den besonderen Abschnitt oder das Stück im Ganzen beherrschte, umzuwandeln<sup>86</sup>. Während er den Tenor schrieb, baute er den Grundmodus auf. Die Oberstimmen, sehr oft eine Zusammensetzung von klug ergänzten Melodiefragmenten, wurden niedergeschrieben, und zwar in Übereinstimmung mit dem zuletzt notierten Eindruck, den der Komponist von dem besonderen, in Frage stehenden *color* hatte. Er schien nicht besonders durch die unterschiedlich notierte Darstellung der gleichen *colores* gestört zu sein. Es hätte einen enormen Aufwand an Mühe gefordert, alle Stimmen in einer fehlerlosen festen Ligaturennotation, die den herrschenden Modus ausgedrückt hätte, zu vervollkommen. Musikalische Komposition kann jedoch nicht auf so peinlich genaues Bestreben Rücksicht nehmen. Von hier aus entstand die Uneinheitlichkeit, die Anonymus IV so sorgfältig und korrekt aufzeigte.

Nähert man sich der Notation selbst, so ist es leicht, die Kompositionsweise zu vergessen. Jemand mußte einen Melodietyp auswählen oder neu schöpfen, um ihn dann in seinem Notationsäquivalent niederzuschreiben. Es existierte keine Tabelle aller Melodietypen, ein jeder aufgezeichnet in sechs verschiedenen modalen Ver-

<sup>85</sup> CS I, 106b: „*Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia secundum modum, et secundum equipollentis equipollentiam etc.*“.

<sup>86</sup> Tischler hat recht mit der Rückkehr zur Darstellung der grundlegenden Folgerichtigkeit der Modi, wenn auch Varianten innerhalb der Notation zu einzelnen anderen Entscheidungen führen können (*A propos the notation of the Parisian Organa* (I), JAMS XIV, 1961, S. 3). Dieses Problem der Folgerichtigkeit der Modi und die notwendige Sorgfalt für die Übertragung der *transmutatio modi*-Passagen brachte Schwierigkeiten in die sonst ausgezeichneten Transkriptionen und Kommentare E. Gröningers, *Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus*, Regensburg 1939, S. 32.

sionen. Überdies konnte die gleiche Formel im gleichen Modus auf verschiedene Weise niedergeschrieben werden<sup>87</sup>. Es gab unter den *colores* keine musikalischen Hapaxlegomena.

Im Labyrinth der Oberstimmen verlor der Komponist nie den Überblick über die musikalische Beständigkeit des Modus und über das harmonische Bild. Er konnte und wollte auch nicht einfach die melodischen Formeln immer den notierten Vorbildern anpassen, die von uns heute leicht wiedererkannt werden. Die verschiedenen Absichten und Anwendungen der Ligaturen waren für ihn alltäglich. Wahrscheinlich genöß er das freie Element der Auswahl, dem die Interpretation der verschiedenen Notationssymbole unterworfen war. Und gerade diese verschiedenen möglichen, alternativen Bedeutungen sind besondere Attribute der *notae currentes*, die wir zu erfassen versucht haben. Falls man nicht weiß, welche möglichen Interpretationen existieren, wird man nicht in der Lage sein, das Vorbild zu finden, das dann mit anderen Stimmen, und zwar sowohl harmonisch als auch rhythmisch, übereinstimmt.

2. Aber der Leser mag wohl fragen, auf welche Weise der zu Grunde liegende Modus in einem solchen Wirrwarr von mehrdeutigen Notationsvarianten bestimmt werden kann. Zum ersten muß man mit den verschiedenen, immer wiederkehrenden Formeln<sup>88</sup> tolerant sein, indem man sich klarmacht, daß sie in einigen Fällen in einem Modus erscheinen, der nicht mit der sich durchsetzenden, vorherrschenden Formel übereinstimmt. Zum zweiten muß man sich vergegenwärtigen, daß Ligaturen, *notae currentes*, *Maximae* und *notae simplices* mehr als nur eine enggefaßte Wiedergabe oder Darstellungsmöglichkeit haben, eine Tatsache, die Abschnitt II bewiesen hat. Zum dritten muß man einige Kenntnis von der Kategorie haben, die man überträgt, indem man sich darüber klar wird, daß *Clausula-Tenores* bis zu einem gewissen Grade ihre eigene Notation haben, die beim Auftreten in *Tripla* konsequent anders interpretiert würde. Zum vierten würde die Kenntnis der Notationsbilder gewisser, immer wieder auftauchender, wandernder Melodiefragmente — Fragmente, die ihre eigene, gesonderte Notation bewahren — in hohem Maße eine vollständige und künstlerische Übertragung erleichtern<sup>89</sup>.

3. Bisher haben wir die äußeren Phänomene der Modalnotation und ihrer Vielfalt beschrieben. Die andere Seite der Münze, die gedankliche Folge all dieser Vieldeutigkeiten, liegt in der wunderbaren Symmetrie der *colores*. Repetition, Sequenz, Variation und Stimmtausch, die in Garlandias Erklärung als grundlegende Prinzipien der *colores* gezeigt werden, sind die großen, einigenden und ergänzenden Elemente der Komposition der Notre-Dame-Zeit; mit ihnen schuf der Komponist ein großes Kunstwerk. Der erste Eindruck, den man beim Hören von Perotins vierstimmigem „*Sederunt*“ empfängt, ist die zurückstrahlende, symmetrische Ordnung von *ordines* und *colores*. Hier gelangen wir in vollem Umfang, durch Unbe-

<sup>87</sup> In einem anderen Artikel, der demnächst erscheinen wird, habe ich variierende Notationen im Wiederauftreten einiger Motive aufgezeigt.

<sup>88</sup> Waite identifiziert richtig zwei wandernde, kadenzierende Formeln, gefunden in *Organa dupla*, *Ersatzclausulae* und *Organa tripla*; *The Rhythm . . .*, S. 124—125. Seine Übertragungen des *Magnus Liber* führten ihn dazu, die Bedeutung melodischer *formulae* zu erkennen. „One of the most striking features of *organum duplum* is the repetition of certain melodic clichés, a surprisingly limited stock of melodic formulas that are used over and over again throughout the compositions of the *Magnus Liber*.“ Seine Vorstellungen vom *modus rectus* und *modus non rectus* scheinen mir ganz angemessen.

<sup>89</sup> *ibid.*

rechenbarkeit der Notation, zur tiefsten Einfachheit und Ordnung der wahrgenommenen Formeln. Äußere graphische Gesamtheit führt auf den Weg zur inneren Einheit und zur warmen Begeisterung des Verstehens.

Der praktische Aspekt unserer dritten Schlußfolgerung liegt in vielen Anwendungen. Einmal kann die *divisio modi* auf der Basis der Gleichsetzung von *colores* und *ordines* vom *suspirium* unterschieden werden. Außerdem können Pausen innerhalb der *colores*, z. B. im Hoquetus symmetrisch geordnet werden. Das ist die einzige zuverlässige Basis für die Untersuchung von *pausatio* und *suspirium*. Zweitens wird man finden, daß *colores* häufig ganz unterschiedlich dargestellt erscheinen, aufgrund der oben geschilderten Variationstechnik. Dasselbe harmonische Gerüst bleibt jedoch bestehen. Und hier muß man die verschiedenen Manuskriptversionen miteinander vergleichen. Ein schreibtechnischer Irrtum, eine ausgelassene Pause wird den Fluß der ganzen Arbeit unterbrechen, wenn man ihn in unsere Übertragung hereinläßt. Das kann dann wirklich keine moderne Version sein, die auf der Basis einer Handschrift beruht. Künstlerisches Verantwortungsgefühl und wissenschaftliche Genauigkeit treffen in der Forderung zusammen, daß jedes benutzte Hilfsmittel auf der Entdeckung der richtigen Noten ruht. Zum dritten gab der Komponist der Notre-Dame-Epoche nicht nur in seinen Tenorstimmen, sondern auch am Anfang jedes neuen Abschnitts Anhaltspunkte für die Erkenntnis des Modus. In der Dissertation des Verfassers findet man eine Analyse der *Quadrupla-colores*<sup>90</sup>. In einem weniger augenfälligen Ausmaß liegen die dort gefundenen Prinzipien der Notre-Dame-Komposition zu Grunde. Es ist immer ein überzeugender Schlüssel vorhanden, ob es sich um geliehenes Material, um schweifende Melodiefragmente oder nur um zwei wiederholte Noten im Tenor handelt. Es ist wohl kaum nötig, zu erwähnen, daß die künstlerische Wahrnehmung dieses Schlüssels das *sine qua non* der modalen Übertragung ist.

4. Prinzipien für die Übertragung der syllabischen Notation sind von Husmann beschrieben worden<sup>91</sup>. Die Dissertation des Verfassers trägt die Erkenntnisse der Forschung auf diesem Gebiet zusammen. Hier sei uns eine zusätzliche Bemerkung gestattet: dehnt sich eine blumenreiche, kurze Passage (etwa in einem syllabischen Abschnitt) über eine Perfektion hinaus aus, so muß man bereit sein, die Ligaturen und Noten in diesem kurzen Zwischenraum in *sine littera*-Notation zu lesen. Es kann kurze melismatische Fragmente im Conductus und in der Motette geben, die diese Interpretation erfordern.

Wie wir aus der Textfassung des Organum im Vatikanischen Traktat sahen, ist jedes Wort gesondert und unabhängig erdacht. Eine Übereinstimmung mit den Verszeilen des Conductus kann festgestellt werden. Während der Dichter reizvolle metrische Symmetrien und Zäsuren geschaffen haben mag, betrachtete der Komponist seinen Text nicht immer als Basis für den Aufbau symmetrischer und musikalischer Linien. Die Verszeile war gedacht als eine gesonderte musikalisch-poetische Gesamtheit. Während melodische Gesamtheit in beiden, im Melisma und in den syllabischen Abschnitten erhalten bleiben konnte, wurde die rhythmische Annäherung an den Text und die Länge der musikalischen Fassung mit jeder

<sup>90</sup> S. 229—234.

<sup>91</sup> H. Husmann, *Das System der modalen Rhythmik*, AfMw XI, 1954, S. 29.

Linie neu begonnen. Nur der Modus, im Tenor aufgebaut, blieb im Melisma und im syllabischen Abschnitt fest.

Zwei Schlußbetrachtungen: verschieden von den melodischen Formeln des Vatikanischen Traktats, die, wie wir sahen, mit den harmonischen Regeln übereinstimmen, ist die Notre-Dame-Musik durch die Appoggiaturen. Man wird eine Dissonanz über der Arsis oder Thesis bemerken und findet sie in der nächsten Brevis oder Perfektion aufgelöst (vgl. im vierstimmigen „*Viderunt*“, nach der Silbe „*om-*“, einen ganzen Abschnitt zu höchster harmonisch-rhythmischer Spannung durch sukzessive Appoggiaturen gesteigert). Asymmetrische, in die Struktur der *colores* hineingewobene Motive sind zu erwarten. Sie sind eingeführt, um die Monotonie zu unterbrechen und können nur insoweit recht verstanden werden, als sie im Kontrast zu den symmetrischen *ordines* und *colores* stehen. Der „pausenüberbrückende“ Stil<sup>92</sup> muß in diesem Sinne verstanden werden.

Zusammenfassend darf der Autor den Leser einladen, noch einmal den Blick auf die drei am Anfang des dritten Abschnitts stehenden Zitate zu werfen. Der Verfasser hofft, sie in ihrer allgemeinen Aussage mit neuer Bedeutung erfüllt zu haben und fügt ihnen diese vierte Definition zu, die vom Autor des *Libellus cantus mensurabilis* stammt: „*Color in musica vocatur similitudo figurarum unius processus pluries repetita positio in eodem cantu*“<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> H. Husmann, *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa*, Leipzig 1940, Einleitung, S. 30, und das Mittelmelisma in meinem Aufsatz *Eine modale Fassung des Pater Noster*, in Vorbereitung.

<sup>93</sup> CS III, 58b, Johannes de Muris.

TABELLE I

			Mo		F		W <sub>1</sub>		W <sub>2</sub>
1			17 <sup>v</sup> B II		37 <sup>r</sup> A II				
2			17 <sup>v</sup> A I		37 <sup>r</sup> A I				
3			9 <sup>v</sup> B II		31 <sup>v</sup> A II				
4			19 <sup>v</sup> A III		37 <sup>r</sup> D III				
5			18 <sup>r</sup> A II-B		37 <sup>r</sup> C II				
6a			12 <sup>v</sup> B III		32 <sup>v</sup> B III		11 <sup>v</sup> A III		17 <sup>v</sup> B III 19 <sup>v</sup> A III 21 <sup>r</sup> C III
b			12 <sup>v</sup> B II		32 <sup>v</sup> B II		11 <sup>v</sup> A II		17 <sup>v</sup> B II 19 <sup>v</sup> A II 21 <sup>r</sup> C II
7			10 <sup>r</sup> A-B III		12 <sup>r</sup> A III 31 <sup>v</sup> B III		10 <sup>v</sup> B III		16 <sup>v</sup> A III 18 <sup>r</sup> B III 20 <sup>r</sup> A III
8			9 <sup>r</sup> B II		31 <sup>r</sup> C II		10 <sup>r</sup> D II		16 <sup>r</sup> A II 17 <sup>v</sup> B II 19 <sup>v</sup> B II
9			9 <sup>r</sup> B III-9 <sup>v</sup>		31 <sup>r</sup> D III		10 <sup>r</sup> D III		16 <sup>r</sup> B III 17 <sup>v</sup> C III 19 <sup>v</sup> B III
10			16 <sup>v</sup> A III		36 <sup>r</sup> D III				
11			10 <sup>r</sup> A I III		12 <sup>v</sup> A I III 31 <sup>v</sup> A I III		10 <sup>v</sup> B I III		16 <sup>r</sup> C I 18 <sup>r</sup> B I 20 <sup>r</sup> A I I II III
12			10 <sup>r</sup> B I		12 <sup>r</sup> A I 31 <sup>v</sup> B I		10 <sup>v</sup> B I		16 <sup>v</sup> A I 18 <sup>r</sup> B I 20 <sup>r</sup> B I
13			10 <sup>r</sup> A II		12 <sup>r</sup> A II 31 <sup>v</sup> B II		10 <sup>v</sup> B II		16 <sup>v</sup> A II 18 <sup>r</sup> B II 20 <sup>r</sup> A II
14			9 <sup>v</sup> B III		31 <sup>v</sup> A II III		10 <sup>v</sup> B III		16 <sup>r</sup> C III 18 <sup>r</sup> A III 20 <sup>r</sup> A III
15			16 <sup>v</sup> A II		36 <sup>r</sup> D II				

	Mo			F		
16			20 <sup>r</sup> A II			37 <sup>v</sup> A II
17			17 <sup>v</sup> A III			37 <sup>r</sup> A III
18			Mo 11 <sup>r</sup> A II (Organa)			F 32 <sup>r</sup> A II (Organa)
			Ba 15 <sup>v</sup> II (Motette)			W <sub>2</sub> 146 <sup>v</sup> G (Motette)
			Mo 4, 62 (Motette)			W <sub>2</sub> 136 <sup>r</sup> B (Motette)
						W <sub>2</sub> 247 <sup>r</sup> D (Motette)
						W <sub>2</sub> 233 <sup>v</sup> D (Motette)
						F 129 <sup>v</sup> C-D II (Organa)
						F 168 <sup>r</sup> E (Clausula)
						W <sub>1</sub> 11 <sup>r</sup> A II (Organa)
						W <sub>2</sub> 16 <sup>v</sup> C II (Organa)
						W <sub>2</sub> 18 <sup>v</sup> B II (Organa)
					W <sub>2</sub> 20 <sup>v</sup> A II (Organa)	
					F 12 <sup>r</sup> C-D II (Clausula)	

mensurale Notation

modale Notation

## TABELLE II

1.   $W_1^{186V}$ , G. Sanctus-Tropus  
„Rex qui cuncta“  
iu

2.   $W_1^{185V}$ , I. Sanctus-Tropus  
„Christe hyerarchia“  
(pi)

3.   $W_1^{188r}$ , E. Sanctus-Tropus  
„Cunctorum dōminans“  
al me

4.   $W_1^{186V}$ , D. Sanctus-Tropus  
„Christe hyerarchia“  
(no)

5.   $W_1^{186r}$ , F. Sanctus-Tropus  
„Christe hyerarchia“  
Gu

6.   $W_1^{189r}$ , I. Agnus-Tropus  
„Archetipi“  
mi tu cu

7.   $V 49^r G$   
-bus

8.   $V 49^r C$

9.   $V 49^r A$

10.   $V 49^r B$

11.   $V 49^r E$   
in gre

12.   $V 49^r D$   
et



13.

Sol re  
(0.) V 48<sup>r</sup> I

14. a

V 46<sup>r</sup> G

b

V 47<sup>r</sup> B+C

c

V 47<sup>v</sup> B

15.

- his ce V 49<sup>r</sup> F

16.

Discantus und Melisma etc. V 50<sup>v</sup> E, F

- a pa-

17.

hūm- - nis

18.

gra-  
„Quindenis gradibus“, F 28<sup>v</sup>, A.

19.

„Exit Sermo“, XI „Sed Sic“ F 19<sup>r</sup> - 19<sup>v</sup> (D-A)  
W<sub>2</sub> 15<sup>v</sup> (A-B)