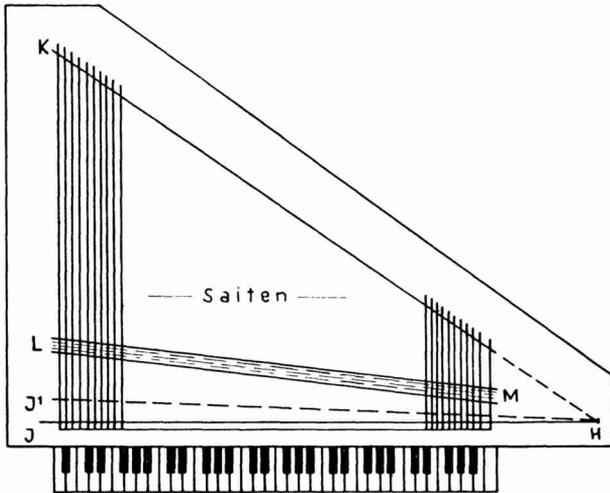


Abb. 8



Wird ein solches Instrument zweimanualig gebaut und auch mit zwei Saitenbezügen und zwei Stimmhebeln ausgerüstet, lassen sich beide Manuale höher oder tiefer stimmen, ohne daß die Intervallverhältnisse verändert werden. Der Ganzton  $9/8$  zwischen der *c*- und der *d*-Taste bleibt im Verhältnis  $9/8$ , auch wenn *c* und *d* nach *c* + und *d* +, nach *cis* und *dis* oder nach *ces* und *des* umgestimmt werden. Tonverhältnisse, die weder im oberen noch im unteren Manual zur Verfügung stehen, können schließlich dadurch hergestellt werden, daß die beiden Manuale im Sinne des gewünschten Intervalls aufeinander abgestimmt werden. Ein erstes Instrument dieser Art, ein zweimanualiges Cembalo mit Umstimmhebeln, wurde in der Werkstatt Walter Merzdorf hergestellt. Auf ihm lassen sich nahezu alle denkbaren Tonverhältnisse, Tonleitern und Tonarten darstellen, ohne daß der Spieler gezwungen wäre, sich auf eine neuartige Spezialtastatur umzustellen. Beim Zusammenspiel mit Streichern und Bläsern vermag sich der Spieler eines solchen Instruments auf die Intonation der andern Instrumentalgruppen einzustellen.

## *Strukturprobleme der Mehrstimmigkeit im Repertoire von St. Martial*

VON GÜNTHER SCHMIDT, NÜRNBERG

St. Martial, der Name des im Hochmittelalter berühmten Klosters in Limoges, ist seit langem als musikgeschichtlicher Begriff für die der Notre-Dame-Schule zu Paris vorausgehende Epoche der abendländischen Mehrstimmigkeit geläufig; der Sache nach gehört er jedoch zu den am wenigsten geklärten der Musikforschung. Sobald man sich nämlich mit diesem Stilkreis der Mehrstimmigkeit näher befaßt, ist

zwischen ihm und dem Namen St. Martial ein sicherer Zusammenhang nur insoweit erwiesen, als das Quellenmaterial im wesentlichen aus drei Handschriften<sup>1</sup> der ehemaligen Klosterbibliothek besteht. J. Handschin, einer der besten Kenner der Materie, ging in einer seiner letzten Studien auf diese Problematik ein und sah sich zu der Bemerkung veranlaßt, von „St. Martial“ könne man musikgeschichtlich eigentlich nur in dem Sinne reden, „daß die ältesten Handschriften, die dieses Stadium vertreten, aus St. Martial stammen“, wir wüßten aber nicht, „wo diese Art Musik zuerst gepflegt wurde“<sup>2</sup>. Für den heutigen Stand der Forschung befriedigt dies wenig; vor allem deshalb, weil diese St. Martial-Handschriften die ältesten Denkmäler abendländischer Mehrstimmigkeit überliefern, in denen ein größeres zusammengehöriges Repertoire zum ersten Male in, wenn auch nicht rhythmisch, so doch sonst klar übertragbarer Notation zugänglich ist.

An der Geschichte der Tropen, Sequenzen und außerliturgischen Poesie im 10. und 11. Jahrhundert hat St. Martial nach den Untersuchungen H. Spankes<sup>3</sup> und J. Chailleys<sup>4</sup> entscheidenden Anteil gehabt. Es mutet daher nicht als Zufall an, daß die Hauptquellen der sich zeitlich anschließenden Mehrstimmigkeit direkt aus St. Martial stammen, zumal diese sich auf die genannten Textgattungen und ihre Melodien stützt<sup>5</sup>. Allerdings ist der musikgeschichtliche Begriff des St. Martialkreises viel weiter zu fassen, als derjenige der Pariser Notre-Dame-Schule. Das beweist schon die vierte wichtige Quelle, die Londoner Handschrift<sup>6</sup>. Ihre Provenienz läßt sich nicht sicher bestimmen (nach Anglès St. Michel in Cuxa oder ein anderes Kloster in Südfrankreich). Wie vielschichtig das Repertoire insgesamt ist, mag folgender kurze Excurs beleuchten (ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben):

Spätere Nachträge nicht berücksichtigt, enthalten SM 1 107 (außer zweien nur einstimmige), SM 3 80 (ein- und mehrstimmige etwa gleichviel), SM 2 33 (überwiegend mehrstimmige) und LoSM 39 (ohne Placitus, hauptsächlich mehrstimmige) Stücke. 14 Melodien aus SM 1 kehren in den anderen Handschriften wieder; in SM 3 sind es 18 (teils schon mehrstimmig bearbeitet), die indessen nicht in SM 1 stehen. LoSM greift in seinen mehrstimmigen Sätzen auf 4 Melodien aus SM 1 und 7 aus SM 3, sowie 1 aus SM 2 zurück. Wie man sieht, bestehen zwischen den vier Quellen mancherlei Beziehungen, jedoch läßt sich von ihnen nicht sagen, daß sie auf eine enge Zusammengehörigkeit der Handschriften deuten, zumal diese zeitlich verschiedenen Phasen angehören. Offenbar sind also die sogenannten St.-Martial-Handschriften weniger selbst ursprünglich als vielmehr vereinzelte, uns mehr oder minder zufällig erhaltene Zweige der Überlieferung eines zentralen Repertoires, das uns in seinem vollen Umfang nicht mehr bekannt ist. Damit dürften auch die zahlreichen, teils älteren und teils mit Sicherheit nicht aus St. Martial stammenden Quellen (vor allem für strophischen Tropus

<sup>1</sup> Paris, Bibliothèque Nationale, fonds lat. 1139 (= SM 1), 3459 (= SM 2) und 3719 (= SM 3). Filme dieser Hss. verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Mlle. Wallon, Paris.

<sup>2</sup> J. Handschin, *Conductus-Spicilegium*, AfMw IX, 1952, S. 114, Anm. 1.

<sup>3</sup> H. Spanke, *St. Martial-Studien*, Zs. f. franz. Sprache u. Literatur, LIV, 1930/31, S. 282 ff. u. 385 ff., LV, 1932, S. 450 ff.

<sup>4</sup> J. Chailley, *L'école musicale de St Martial de Limoges jusqu'à la fin du XIe siècle*, Paris 1960. Dort ist die hier behandelte Mehrstimmigkeit nicht berücksichtigt.

<sup>5</sup> Wir wissen jedoch nicht, ob diese Hss. in St. Martial selbst geschrieben wurden, sondern nur, daß sie im 12. Jh. zur dortigen Bibliothek gehört haben. Für SM 1 (= U<sup>3</sup> bei Chailley) gibt es aber gute Gründe für eine direkte Herkunft aus St. Martial, und das Repertoire dieser Hs. ist auch als das musikalisch eigentlich grundlegende anzusehen.

<sup>6</sup> London, British Museum, Add. 36 881 (= LoSM); vgl. H. Spanke, *Die Londoner St.-Martial-Conductushandschrift*, *Bulleti de la Biblioteca de Catalunya*, VIII, 1928/32, S. 280 ff., u. H. Anglès, *La música del Ms. de Londres*, *Brit. Museum Add.* 36 881, ebenda, S. 301 ff.

und Sequenz)<sup>7</sup> in Zusammenhang stehen. Insofern kann man es nicht merkwürdig finden, daß alle vier sogenannten St.-Martial-Handschriften, die insgesamt über 250 Stücke verzeichnen, gemeinsam nur einen Benedicamus-Tropus, nämlich „*Omnis curet homo promere cantica*“ (Ch 14 116, AH 20, 43; s. Beispiel 5)<sup>8</sup> überliefern. Schließlich haben wir auch zu bedenken, daß damals der Mehrstimmigkeit noch nicht die Sonderstellung eines eigenen Repertoires zukam, wie in späterer Zeit, d. h. die Mehrstimmigkeit war im allgemeinen nicht an bestimmte Text- bzw. Cantusgattungen gebunden, wie es ja der recht bunt anmutende Inhalt der St.-Martial-Handschriften belegt.

Den mehrstimmigen Sätzen in SM 1, SM 2, SM 3 und LoSM war schon manche Betrachtung stilkritischer Art (vor allem durch J. Handschin)<sup>9</sup> gewidmet worden, jedoch — ausgehend von den Texten der Cantus — vornehmlich unter dem Gesichtspunkt der musikalischen Gattungen. Demzufolge sprach auch J. Handschin<sup>9</sup> von der „*Komposition mit rhythmischem Text*“ als dem eigentlichen (und damit geschichtlich neuen) Stil des St. Martialkreises. Solche Kriterien, so interessant sie im einzelnen sein mögen, erfassen aber nur wenig die Struktur, die Machart dieser Mehrstimmigkeit. Für sie bedeuten eine Vielfalt der gebrauchten Textgattungen, einschließlich der sich daraus ergebenden metrisch-rhythmischen Probleme, auch in Verbindung mit der Stimmgestaltung nur Unterschiede gradueller, jedoch nicht prinzipieller Art. Und wie sind dann jene ersteren geschichtlich richtig zu verstehen, wenn die Prinzipien, ohne die weder eine Komposition mit rhythmischem Text noch sonst eine musikalische Gattung (gleichsam als deren äußeres Gewand) entstehen konnte, nicht klar gelegt sind? Zur Beantwortung dieser Frage genügt es indessen nicht, zu wissen, welche Intervalle von der Theorie zugelassen und in der Praxis tatsächlich gebräuchlich waren. Zu ergründen sind vielmehr die Prinzipien, die es erst ermöglichten, Klänge auf der Basis eines vorgegebenen Cantus (gleich welcher Art) zueinander in Beziehung zu setzen und in einem geordneten Ablauf zu regeln. Dies ist der eigentliche Sinn der theoretischen Regel! Und deswegen gilt es ferner zu prüfen, auf welche Weise die Regeln der Theorie, die in ihnen zum Ausdruck gebrachten Prinzipien in den überlieferten mehrstimmigen Sätzen verwirklicht wurden. Diese beiden Grundfragen bestimmen die folgenden Untersuchungen. Über bestimmte geschichtliche Voraussetzungen in Theorie und Praxis wird an anderer Stelle gehandelt; der Umstände halber darf darauf verwiesen werden<sup>10</sup>.

## I.

Welche Theorie vermag uns nun über die Struktur der Mehrstimmigkeit im St. Martial-Repertoire zu orientieren? Diese Grundsatzfrage wurde, soweit ich sehe, bisher noch nicht präzise gestellt; offenbar deshalb, weil man den Terminus Organum, von dem die Theorie ausschließlich spricht, vielfach mit der *Choralbearbeitung*

<sup>7</sup> Vgl. J. Chailley, *Les Anciens Tropaires et Séquentiaires de l'école de Saint-Martial de Limoges (Xe—XIIe S.)*, Etudes Grégoriennes II, 1957, S. 163 ff.; ferner Anm. 4.

<sup>8</sup> Ch = U. Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, Löwen 1892—1921, 6 Bde.; AH = G. M. Drevès und C. Blume, *Analecta hymnica mediæ ævi*, Leipzig 1886—1922, 55 Bde.

<sup>9</sup> J. Handschin, *Was brachte die Notre Dame-Schule Neues?*, ZfMw VI, 1923/24, S. 545 ff.; *Über den Ursprung der Motette*, Kongreß-Bericht Basel 1924, Leipzig 1925, S. 189 ff.; *Über Voraussetzungen, sowie Früh- und Hochblüte der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit*, SjbMw II, 1927, S. 5 ff.; *Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter*, ZfMw X, 1928, S. 513 ff.

<sup>10</sup> G. Schmidt, *Zur Frühgeschichte der abendländischen Mehrstimmigkeit* (in Vorb.), erscheint voraussichtlich in AfMw, Kurztitel: *Frühgeschichte*.

schlechthin indentifizierte. Dabei hatte J. Handschin diesen Begriff nur im Blick auf das Notre Dame-Organum eingeführt. In der Theorie des 9. bis 12. Jahrhunderts sucht man indessen vergeblich nach einer solchen gattungsmäßigen Erklärung. Trotzdem wurde im St. Martial-Repertoire der Conductus, obgleich dieser Begriff geschichtlich jünger ist, als dem Organum gegenüber grundverschieden gewertet<sup>11</sup>. Man lasse sich aber durch den allgemeinen Titel Organum-Traktat nicht irre machen, denn die in einer so bezeichneten Abhandlung gelehrte Satz- (oder wenn man so will, hier noch primär Klang-) Technik beschränkte sich niemals auf das Organum im Sinne der Choralbearbeitung. Für die Art dieser Technik blieb es gleichgültig, ob ein Choral (im engeren oder weiteren Sinne) oder eine nicht liturgische Melodie als Cantus firmus (Cf.) verwendet wurde<sup>12</sup>. Diese Tatsache belegt exemplarisch der sog. Mailänder Traktat „*ad organum faciendum*“ (*TMai*)<sup>13</sup>. Am Anfang dieser Schrift stehen drei Beispiele, die über Cantus dreier recht verschiedener Gattungen gebaut sind: ein *Kyrie*, also eine Choralbearbeitung, ein *Benedicamus Domino*, dessen mehrstimmige Bearbeitung gemeinhin der Choralbearbeitung nicht mehr zugerechnet wird, und ein *Cantus prius factus*. Dieses letzte Beispiel „*Iter hoc sit vobis*“ stellt aber kein Fragment dar, sondern es gehört, wie H. H. Eggebrecht<sup>14</sup> richtig bemerkte, zu den Worten „*ad organum faciendum*“. Die Beispiele zusammen also sind der Titel, das Thema der Abhandlung:

1.

Hoc      sit      vo - bis      i - - ter  
ad organum faciendum      ○ = Cantus      ● = Organalstimm

Der Verfasser des *TMai* wollte demnach unter Organum nicht eine spezielle musikalische Gattung, sondern eine prinzipielle Satztechnik verstanden wissen, ohne Rücksicht auf die Art des Cf. Abgesehen davon, erklärten alle älteren Traktate den Terminus Organum rein satztechnisch und niemals gattungsmäßig. Immerhin erscheint die Haltung des *TMai* neuartig; aber sie ist es vor allem deswegen, weil er sich ausschließlich und in umfassender Weise mit satztechnischen Problemen befaßt, wie es zuvor in der Theorie noch nie der Fall gewesen ist. *TMai* stellt die zentrale Satzlehre zwischen Guido und Notre Dame-Epoche dar, und dies nicht bloß wegen des Umstandes, daß sonst keine eigenständigen Organumtraktate mehr überliefert sind. Der Montpellier-Traktat (*TMo*)<sup>15</sup>, wie noch zu zeigen sein wird, steht nämlich

<sup>11</sup> Dies war noch jüngst der Fall in F. Zamminer, *Der Vatikanische Organum-Traktat* (Ottob. lat. 3025), Tutzing 1959, S. 148–152. Man vgl. dagegen F. Ludwig in der Zusammenfassung im Adler-Handbuch der Musikgeschichte, 2. Berlin 1930, S. 146 ff.

<sup>12</sup> Cf. wird hier stets in dem mit der älteren Theorie übereinstimmenden Sinne gebraucht, daß ein Cantus, gleich welcher Art, einem mehrstimmigen Satz zugrunde gelegt ist.

<sup>13</sup> Mailand, Ambros. M 17 sup. fol. 56–61 (in einer Guido-Hs.); CH 225–243; teilweise Neuausgabe durch F. Zamminer (s. Anm. 11). Eine vollständige Neuausgabe wird durch H. H. Eggebrecht und F. Zamminer vorbereitet.

<sup>14</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Dr. Eggebrecht, Freiburg/Br.

<sup>15</sup> Montpellier, Fac. de Méd. H. 384, fol. 122–123; Neuausgabe von J. Handschin, *Adler-Festschrift*, Wien-Leipzig 1930, S. 50 ff.; ferner von F. Blum, *Another look at the Montpellier Organum treatise*, MD XIII, 1959, S. 15 ff., fußt aber gänzlich auf Handschin. Fotos verdanke ich Prof. Dr. Eggebrecht.

in starker Abhängigkeit von *TMai*, während die Schrift *De Musica* des Johannes Affligemensis<sup>16</sup> den allgemeinen Musiklehren zugerechnet werden muß. Die Mehrstimmigkeit im Repertoire von St. Martial mit der Lehre des *TMai* in Verbindung zu setzen, mag man gewagt finden, doch gibt dazu *TMai* selbst einen konkreten Hinweis, indem sein Verfasser ausgerechnet das Beispiel des *Benedicamus Domino* mit drei verschiedenen Organalstimmen ausstattete. Das *Benedicamus Domino* muß demnach zur Zeit von *TMai* eine besondere Bedeutung für die Mehrstimmigkeit gehabt haben. Und dieses nimmt als Tropus im St.-Martial-Repertoire, neben den sog. Versus, eine hervorragende Stellung ein!

An dieser Stelle sei eine Zwischenbemerkung erlaubt, die uns für die geschichtliche Situation bezeichnend erscheint, zudem aus anderen Gesichtspunkten als den bereits erwähnten: Wie aus den folgenden Untersuchungen zu ersehen ist (s. S. 23) sind diese drei Organalstimmen strukturell verschieden angelegt, d. h. die einzelnen Satzgerüste lassen auf eine vorher bedachte spezifische Gestaltung des Satzes als fertiges Ganzes schließen. Daß nun *TMai* diesen Sachverhalt gerade an einem *Benedicamus Domino* demonstriert, ist für die Frage bedeutsam, ob der mehrstimmige Tropus auch mehrtextig gesungen wurde, wie es die Fassung SM2, fol. 166', des *Benedicamus-Tropus* „*Stirps Jesse florigeram*“ (Ch 19 516, AH 20, 246) unmißverständlich bestätigt (vgl. Handschin, *Über den Ursprung der Motette*, s. Anm. 9). Denn gerade beim *Benedicamus Domino* dürfte ein Gerüstsatz, der offensichtlich auf eine melismatisch gehaltene Oberstimme angelegt ist, wie sie mit gleicher Faktur im *Benedicamus-Tropus* im St.-Martial-Repertoire als Melodie und genauso als Duplum häufig anzutreffen ist, nur dann den rechten Zweck erfüllen, wenn bei vokaler Ausführung der Tropus-Text dem Duplum und der liturgische Text dem Cantus zukam<sup>17</sup>. Ferner ist zu erwähnen, daß das *Kyrie Cunctipotens* in *TMai* nahezu noten- und klanggetreu den Gerüstsatz für den bekannten mehrstimmigen Satz im Codex Calixtinus zu Santiago di Compostela<sup>18</sup> abgibt, was bisher nicht beachtet wurde; allerdings ist dieser Zusammenhang in der Übertragung bei Anglès<sup>19</sup> weniger klar zu erkennen, obgleich das Beispiel aus *TMai* daruntergestellt ist, während er in der Übertragung bei H. Husmann<sup>20</sup> sehr schön herauskommt (wo er wiederum nicht berücksichtigt ist). Nach alledem muten die Sätze in *TMai* als etwas Ähnliches wie die späteren sogenannten Clausulae an, d. h. als Grundtypen für bestimmte Gattungen. Auch die schon vielfach erörterte Beziehung zwischen Clausulae

<sup>16</sup> Untersuchungen über die Mehrstimmigkeit nach 1050 pflegt man mit dem 23. Kap. *De diaphonia, id est organo* aus *De Musica* von Johannes Affligemensis (früher fälschlich auch Cotto genannt) zu beginnen (Ausgaben: GS II, 263a–264b; J. Smits van Waesberghe, CSM I, Rom 1950). Betrachtet man jedoch die gesamte Abhandlung des Johannes, wird offensichtlich, daß für ihn die Mehrstimmigkeit gar nicht das zentrale Problem war, sondern die tonale Ordnung im einstimmigen Gesang, welche der Anlaß für alle sozusagen allgemeinen Musiklehren war; und gerade deswegen hat Johannes seinem Traktat einen Tonar angefügt. Deshalb ist es begreiflich, wenn erst am Schluß des Traktates nur kurze, sehr allgemein gehaltene Äußerungen über die Mehrstimmigkeit vorzufinden sind und die Terminologie älteres Gedankengut übernimmt. Zudem setzt Johannes, wie er selbst bemerkt, ohnehin alles als bekannt voraus. Dagegen — und obwohl er nur auf eine der zu seiner Zeit üblichen Arten das Organum zu setzen, nämlich den *facillimus usus*, eingeht — sind Oktave und Einklang so bestimmt als Schluß- und Strukturklänge genannt bzw. gesetzt, daß wir die Ansicht nicht teilen können, es handle sich bei Johannes um ein frühes, sich unmittelbar nach 1050 anschließendes Stadium der Mehrstimmigkeit. Im Beispiel des Johannes kommen alle Intervalle mit Ausnahme der Sexte vor, und sie (die Terz also ähnlich dem 4. Modus in *TMai*; s. S. 20 ff.) hatten, da es ja um Theorie ging, strukturelle Bedeutung. Und die Formulierung „*duplicare vel triplicare vel quovis modo competenter conglorare si voluerit licet*“ bekräftigt jedenfalls das eine, daß nämlich das *organum simplex* für die Theorie in erster Linie konstruktiver Gerüstsatz war.

<sup>17</sup> Hierin wird wohl eine wesentliche Wurzel für die englischen Organa des 13. Jhs. zu sehen sein, die ihrer Gattung nach mehr Tropus-Motetten als Organa sind; vgl. E. Apfel, *Über einige Zusammenhänge zwischen Text und Musik im Mittelalter, besonders in England*, AMI XXXIII, 1961, S. 48 ff.

<sup>18</sup> Faksimileausgabe von G. Prado, Santiago di Compostela 1944.

<sup>19</sup> H. Anglès, *El codex musical de Las Huelgas*, III, Barcelona 1931, S. 1 ff.

<sup>20</sup> H. Husmann, *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit* (in Das Musikwerk), Köln 1955, S. 15.

und Motetten scheint doch wohl in erster Linie darauf zu beruhen, daß eine bestimmte Art von Mehrtextigkeit einen speziellen Typus des Satzgerüsts erfordert. So erscheint E. Apfels Vermutung<sup>21</sup>, die St.-Victor-Clausulae könnten eine Remelismatisierung aus Motetten sein, nicht überzeugend; dies aber auch deswegen, weil diese Clausulae vielmehr die Faktur eines Gerüstsatzes zeigen als die dazugehörigen Motetten, wenn man sich die Texte wegdenkt. Man vgl. z. B. die Clausula „Fiat“ (St V, fol. 290, Nr. 18) mit der Motette „Merci de cui“ in W<sub>2</sub>, fol. 237'. — Sinn dieses kleinen Excurses war, zu zeigen, wie vieltgestaltig sich Ansätze aus *TMai* für die Forschung ergeben können.

Ferner haben wir zu beachten, daß die theoretischen Prinzipien in Organum und Discantus die gleichen sind, wie schon E. Apfel bemerkte<sup>22</sup>. Ein Unterschied ist vielmehr nur in der individuellen Ausgestaltung des musikalischen Satzes zu sehen. Im Blick auf die Theorie ließe sich der Sachverhalt auch so definieren: Im Organum gewährleisten die Strukturklänge den substanziellen Zusammenhalt innerhalb einer melismenreichen Gestaltung; im Discantus dagegen sind die Strukturklänge, ohne daß konstruktiv eine Änderung eintritt, direkt zu einem Satz (vorzugsweise Note gegen Note) verflochten. Zwischen beiden konnte terminologisch erst dann unterschieden werden, als ihre Trennung in der Praxis konkret verwirklicht war, wie etwa im Organum und Conductus der Notre-Dame-Schule. Zuvor erscheint es müßig, eine derartige Trennung, besonders innerhalb der frühen Theorie, zu versuchen. Denn hier sind die Begriffe Organum und Discantus gleichsam noch identisch, ihren typischen Ausformungen späterer Zeit nicht vergleichbar<sup>23</sup>. M. F. Bukofzer<sup>24</sup> irrt, wenn er meint, der bekannte von La Fage zuerst veröffentlichte Traktat habe vor allem die Mehrstimmigkeit des St.-Martial-Repertoires im Sinn; denn wenn auch beide Setzweisen schon begegnen, so stehen sie, in der Regel nur kurze Abschnitte umfassend, unvermittelt nebeneinander in ein und denselben Stücken, ohne eine typische Satzgliederung zu begründen (s. S. 29 ff.).

*TMai* stammt mit einiger Sicherheit aus Laon<sup>25</sup> und wird gemeinhin um 1100 datiert. In der Zeit zuvor deuten die wenigen erhaltenen Denkmäler auf Fleury-sur-Loire (Tours?), Chartres und Winchester, zwischen denen auch sonst mannigfache Beziehungen bekannt geworden sind, als Schwerpunkte für die Entwicklung der Mehrstimmigkeit im 11. Jahrhundert<sup>26</sup>. Treten jetzt dazu Laon (*TMai*) und Limoges (St. Martial), dann erscheint dies als natürliche Ausbreitung ein und desselben Entwicklungskreises<sup>27</sup>. Im Verlauf des 11. Jahrhunderts hat die Mehrstimmigkeit, nach den erwähnten Denkmälern zu schließen, indessen ein Stadium erreicht, das die bis 1050 bekannt gewordene, mit Guido abschließende Theorie noch nicht, hingegen *TMai* nicht mehr einfangen. Bedeutet nun dieser Umstand eine Lücke in der Überlieferung der Theorie? Oder hat diese ein Zeit lang stagniert? Man könnte eher letzteres annehmen, weil die fortschreitende Entwicklung die Ausbildung einer Satzlehre, einer konkreten Theorie der Mehrstimmigkeit erforderte, zumal für die ältere Theorie die Mehrstimmigkeit doch ein sozusagen nur musikalisches Randproblem darstellte, für das ein paar Hinweise im Prinzipiellen genügte; und von dieser Haltung wich noch nicht einmal Johannes Affligemensis ab (s. Anm. 16).

<sup>21</sup> s. Anm. 17, ebenda S. 51, Anm. 16.

<sup>22</sup> E. Apfel, *Der Diskant in der Musiktheorie des 12.—15. Jhs.*, Diss. Heidelberg 1953 (maschinenschr.); Kurztitel: *Diskant*.

<sup>23</sup> R. v. Ficker, *Der Organumtraktat der Vatikanischen Bibliothek* (Ottob. 3025), *KmJb* XXVII, 1932, S. 73 ff., verwies schon auf diesen Sachverhalt.

<sup>24</sup> M. F. Bukofzer, Art. *Discantus*, *MGG* III, 1954, Sp. 560.

<sup>25</sup> Nach Handschin; s. Anm. 15.

<sup>26</sup> Vgl. meine Studie *Frühgeschichte*.

<sup>27</sup> Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Vermutung, der Codex Calixtinus könnte in Poitiers geschrieben worden sein, wie sie in der neueren Forschung (Chailley) ausgesprochen wurde.

Aber wie dem auch sei, in *TMai* jedenfalls kann man unterscheiden in vorgegebene geschichtliche Voraussetzungen, die indessen keine direkte Beziehung mehr zur älteren Theorie haben, und in daraus neu entwickelte Prinzipien, die wohl den eigentlichen Anlaß zur Abfassung von *TMai* gaben<sup>28</sup>. Die Bindung an die Tradition kommt in *TMai* am stärksten zum Ausdruck in der Definition, was unter einem Organum zu verstehen sei: „*Organum est vox sequens praecedentem sub celeritate diapente vel diatesseron . . . Diaphonia vocum disiunctio sonat, quam organum vocamus*“. Diese Erklärung lehnt sich weitgehend an Guido an<sup>29</sup>; neu ist an ihr nur die Tatsache, daß jetzt Quinte und Quarte im Organum nebeneinander gebraucht werden und qualitativ als gleiches Intervall gelten, während früher die Diaphonia sich grundsätzlich auf eines dieser Intervalle beschränkte, eine Verbindung zwischen beiden nicht möglich war. Die Definition in *TMai* muß also von anderen Grundlagen ausgegangen sein als die ältere Theorie. Und trotzdem scheint die Bindung von *TMai* an die ältere Terminologie nicht auf deren bloßer Mißdeutung zu beruhen und damit eigentlich sinnlos zu sein. Betrachten wir nämlich die Beispiele zum 1. bis 3. *Modus organizandi* (s. S. 18), so ist unschwer zu erkennen, daß solche Satzweisen dem Stadium der Mehrstimmigkeit entsprechen, das vor *TMai* die Handschrift Chartres 109 im Bereich der Praxis bereits vertritt<sup>30</sup>: der Cantus ist grundsätzlich Unterstimme; Einklang, Oktave, Quarte und Quinte bestimmen die Klanggestaltung. Insoweit bietet *TMai* nichts Neues. Indem aber nun die Stellung der Klänge gemäß ihrer Qualität im Blick auf den musikalischen Satz als ganzes bestimmt wurde, gelang *TMai* der entscheidende Schritt zur Satzlehre, d. h. das Merkmal der Klangqualität wurde zum satztechnischen Faktor als *prima, media* und *ultima vox* in der Terminologie des *TMai*. Nicht das Organum zu gliedern, ist so entscheidend, sondern vielmehr die Art und Weise, in der dies bewirkt wird; denn die Notwendigkeit als solche sahen schon der Pariser und Kölner Traktat, indessen nur als Folge spezieller Gegebenheiten des Cantus, wie an den Begriffen des *organum inferius, medium* und *superius* zu erkennen ist<sup>31</sup>.

Wie ist nun dieser Vorgang zu erklären? *TMai* spricht im Prologus davon, daß er im Gegensatz zur älteren Theorie von der „*Natur*“ der Klänge ausgehe („*nos intuentes ipsam naturam*“), also ihre Qualität allein als wesentlich ansehe. Von einer solchen Voraussetzung auszugehen, war *TMai* nur deswegen möglich, weil die gesamte Problematik aus Tritonus und Parallelfortschreitung, von der die ältere Theorie beherrscht war, inzwischen ihre primäre Bedeutung verloren hatte. Und dies geschah in dem Augenblick, als nicht mehr die Diaphonia<sup>31</sup>, sondern die Oktave als Klang das Fundament klanglicher Ordnung im Organum abgab<sup>32</sup>. In der Diaphonia der Quarte galt der Einklang ja nicht als qualitativ selbständiger Klang, sondern nur als einzig mögliche Folge aus dem Grenzton. Seine qualitative Eigenständigkeit

<sup>28</sup> F. Zamminer (s. Anm. 11) befaßte sich eingehender mit *TMai*. Den von ihm vorgetragenen Ergebnissen vermag ich aber nicht immer zuzustimmen. Eine Diskussion im Rahmen dieser Studie erübrigt sich insofern, als nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Zamminer der Kommentar zur Neuausgabe des *TMai* (s. Anm. 13) auf einer grundlegenden Umarbeitung des 8. Kap. seiner erwähnten Abhandlung basiert. Diese Umarbeitung ist mir indessen nicht weiter bekannt. Ich behandle daher *TMai* nur im Rahmen des hier gestellten Themas.

<sup>29</sup> CSM IV, 197; GS II, 21a.

<sup>30</sup> Vgl. *Frühgeschichte* (mit Faksimile und Übertragungen).

<sup>31</sup> Vgl. dazu im allgemeinen E. L. Waeltner, *Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts*, Diss. Heidelberg 1955 (maschinenschr.).

<sup>32</sup> Vgl. *Frühgeschichte*.

für die Mehrstimmigkeit erhielt er erst im Zusammenhang mit der Oktave. Und gerade sie, die ja bewußt in den Prinzipien der Diaphonia ausgeschaltet blieb, mußte die Klangprinzipien im Organum von Grund auf ändern, das Bezugsverhältnis von Klang zu Cantus neu gestalten. Aus diesem Grunde mußte *TMai* die Diaphonia für eine „*obscuritas*“ halten; gleichwohl war ihre indirekte Einbeziehung notwendig, weil ihr die Unterscheidung in verschiedene Klangqualitäten an sich zu verdanken ist (Pariser Traktat<sup>32</sup>).

Diese neuen Grundlagen erklärt *TMai* an Hand der bekannten 5 *Modi organizandi* und demonstriert das typische an ihnen gesondert in Beispielen, denen als Cantus die Anfangsphrase des „*All. Justus et palma*“ dient<sup>33</sup>.

2.

1. Modus: Quando prima uox copulatur cum precedenti

Al - le - - - lu - - - - ia

2. Modus: Per disiunctionem ipsius uocis vt

Al - le - - - lu - - - - ia

3. Modus: Mediis uocibus mutantur per diatesseron si sunt in diapente (scl. per diapente si sunt in diatesseron)

Al - le - - - lu - - - - ia

4. Modus: Quartus ab utroque principio et medio

Al - le - - - lu - - - - ia

5. Modus: Quintus per multicationem oppositarum

Al - le - - - lu - - - - ia

Wie wichtig *TMai* diese *Modi* erschienen, geht daraus schon hervor, geht daraus schon hervor, daß er im Verlauf der Abhandlung gleich viermal auf sie zu sprechen kommt. Der 1. bis 3.

<sup>33</sup> Im Blick auf unsere Ausführungen S. 14 ff. ist die Verwendung eines Alleluja bemerkenswert, weil es den vielseitigen Gebrauch der Organumtechnik erneut unterstreicht. Man beachte ferner, daß die Handschriften Chartres 130 und 109 ausnahmslos mehrstimmige Allelujas enthalten und sich daraus spezielle Zusammenhänge mit *TMai* ergeben.

Modus sind als Grundregeln aufzufassen, in welcher Weise die verschiedenen Klänge entsprechend ihrer Qualität im Organum gesetzt werden können. Die Wahl bleibt an sich frei. Nachdem aber *TMai*, wie (S. 17) erwähnt, in den ersten drei Modi die Qualität der Klänge mit einer fest fixierten Stellung im Gesamtablauf des Organum verbindet, kommt es zu fest geregelten Klangfolgen an den Nahtstellen der *prima* und *media vox*. Dabei gilt in erster Linie der Qualitätsunterschied von *coniunct* und *disiunct*, wofür jeweils Oktave oder Einklang sowie Quinte oder Quarte zur Verfügung stehen. Die Auswahl unter diesen im einzelnen bleibt frei<sup>34</sup>. Der 3. Modus mit seinen Parallelfortschreitungen scheint nicht recht zur sonstigen Haltung von *TMai* zu passen. Mit der Einführung der Begriffe der *prima*, *media* und *ultima vox* drückt *TMai* aus, daß es im Organum Stellen gibt, die strukturell entscheidend sind, und solche, die es eben nicht sind. Und zu letzteren gehört die *media vox*, d. h., was in ihrem Verlauf konkret geschieht, interessiert nur wenig für die in den Regeln der Theorie eingefangene Ordnung. Daher erscheint es sinnfälliger, wenn *TMai* ausschließlich für die *media vox* in ihrem Gesamtverlauf — gleichsam nur beispielhaft — die althergebrachte Übung des *organalen Begleitens* verwendet. Außer im *TMo* findet die *media vox* überhaupt keine gesonderte Berücksichtigung mehr; und hier selbst nur noch indirekt<sup>35</sup>.

Merkwürdig ist nun, daß in verschiedenen älteren Diskanttraktaten, die E. Apfel (*Diskant*, S. 34 ff.) unter Gruppe B behandelt, unterschieden wird in Einklang und Oktave als vollkommene, in Quarte (!) und Quinte als mittlere (!) und in beide Terzen (die kleine erwähnt auch der Verf. des Versteiles in *TMai*; s. S. 24) als unvollkommene Konsonanzen. Damit hebt sich diese Gruppe grundsätzlich von jener ab, der als bekannteste der Löwener und Vatikanische Traktat (CS II, 494 ff. und Zaminer) angehören (bei Apfel Gruppe A). Betrachtet man vor allem die Beispiele des älteren Johannes de Garlandia (CS I, 107a u. 109a), hat man den Eindruck, diese Klangtechnik sei noch älter als *TMai*, zumal der Cantus teilweise Oberstimme und die Oktave nicht gebraucht ist. Indessen lasse man sich nicht durch die zahlreichen Terzen täuschen; denn diese erscheinen regelmäßig als Verbindungsklang von Quarte bzw. Quinte zum Einklang (oder umgekehrt), also nicht vergleichbar etwa dem 6. Beispiel in *TMo*. Im Gegensatz zur Gruppe A (nach Apfel) kommt dem Cantusschritt keine Bedeutung zu, d. h. dieser bestimmt nicht, welche Klangfolge zu setzen ist. Der Klangqualitätswechsel an sich, wie in *TMai*, stellt das Prinzip dar. In dessen Anwendung wirkt aber *TMai* systematischer, ja gleichsam überlegter, als ob er sich des Sachverhaltes viel bewußter gewesen wäre. So scheint Garlandia eine Technik im Auge gehabt zu haben, die sich geschichtlich mit *TMai* überschneidet (oder es träfe der bisher angenommene geschichtliche Ort Garlandias nicht zu?; vgl. H. Hüschen, Art. Johannes de Garlandia, MGG VII, 1958, Sp. 92 ff.).

Während im 1. bis 3. Modus konkret die *prima* und *media vox* behandelt werden, sucht man vergeblich einen entsprechenden Passus für die *ultima vox*. Lediglich die Stelle „*copulatio fit quolibet modo*“ im Anschluß an die Beschreibung des 3. Modus deutet an, es könnte mit *copulatio* mehr gemeint sein als bloß das Setzen eines *coniuncten* Klanges, also die *ultima vox* im eigentlichen Sinne. Denn im 5. Modus

<sup>34</sup> An dieser Stelle sei der Hinweis erlaubt, daß in allen Beispielen die durch die Qualität bestimmte Stellung der Klänge einer konkreten Silbenvertonung im Sinne Zaminers widerspricht. Vgl. Anm. 28.

<sup>35</sup> Der Terminus *vox*, auch wenn er wörtlich genommen einen Einzelton der Organalstimme bedeutet, spricht in der Theorie, auch in der älteren, nicht etwa einen x-beliebigen Einzelton an, sondern stets den eines Strukturklanges, der maßgeblich in das Klanggeschehen eingreift. Sich wiederholende Töne bzw. Klänge werden nie eigens genannt; dies war auch bei der Haltung der Theorie überflüssig.

wird ja nur ganz allgemein von der *ultima vox* gesprochen und desgleichen von der Möglichkeit, die Organalstimme zu kolorieren. Aus dem Beispiel zum 5. Modus könnte man allenfalls schließen, daß die *ultima vox* in der Regel *coniunct* sein solle. Stellt nun der geschilderte Umstand eine Nachlässigkeit von *TMai* dar? Eine solche Annahme dürfte fehlgehen, weil es bei der Art, wie *TMai* das Organum lehrte, überflüssig erscheinen müßte, eigens auf die *ultima vox* analog zur *prima* und *media* einzugehen. Diese Gliederung und die aus ihr resultierende Stellung der Klänge hat ja erst in ihrem Zusammenwirken einen Sinn. Und eine *prima vox* ist nicht – außer natürlich am Anfang eines Stückes – ohne vorausgehende *ultima vox* denkbar. Ganz klar geht dies aus dem Beispiel zum 1. Modus hervor: der Einklang am Schluß der Silbe *-le-* und die folgende Oktave zu Beginn der Silbe *-lu-*. Vergleichen wir dazu die Parallelstelle im 2. Modus, dann liegt zwar eine andere musikalische Gliederung vor, zumal der 2. Modus eine alternative Ausführung zum 1. sein soll, doch bleibt das prinzipielle Verhältnis zwischen *ultima* und *prima vox* das gleiche wie im 1. Modus. In diesem Zusammenhang beachte man die Analogien im Beispiel des 4. Modus. *Ultima* und *prima vox* bedingen sich gegenseitig und, nachdem sich *TMai* ausführlich mit der *prima vox* befaßte, konnte er sich für die *ultima vox* auf den erwähnten Hinweis der *copulatio* (s. o.) beschränken. Dieser Terminus, gerade an jener Stelle, erfaßt ja das für die *ultima vox* wesensmäßig Klauselhafte, wie dann auch etwas später *TMo* überhaupt von der *clausula* spricht („in *clausula*, non nisi *copulatio* est ibi . . .“).

Schließlich gab es seit *Grenztou* bzw. *occursus* schon immer eine Art *ultima vox*; sie war wohl jedermann selbstverständlich. Nun, auch die *prima* und *media vox* findet sich in der Praxis vorgebildet, wie z. B. im „*All. Angelus domini descendit*“ in Chartres 109<sup>36</sup> (im *Alleluia*, ebenso „*et accedens . . . lapidem*“). Dennoch kommt ihrer Definierung durch *TMai* entscheidende Bedeutung zu, weil der 4. Modus mit diesen Begriffen erklärt, aus ihnen abgeleitet wird: „*Quartem non tantum a primo vel medio, sed ab utroque. — Quartus fit a diverso principio vel diverso medio, non tantum ab uno, sed etiam ab utroque. — Quartus ab utroque principio et medio.*“ In dieser Weise ist der 4. Modus an verschiedenen Stellen beschrieben. Doch wie sind diese Formulierungen zu verstehen? Zunächst ist soviel klar, daß der 4. Modus einen Sachverhalt umfaßt, der sich auf *prima* und *media vox*, also 1. bis 3. Modus zusammen gründet, d. h. der 4. Modus stellt eine Setzweise dar, die alle bisher erfaßten Eigenschaften der Klanggestaltung zusammenfaßt. Fraglos handelt es sich dabei um die Bedingungen, die eine Gliederung in *prima* und *media vox* überhaupt erst zuließen. Dabei kann letztere nur *disiunct*, die *prima vox* indessen *disiunct* oder *coniunct* sein. Zwar sind der Quinte und Quarte verschiedene Qualität eigen, doch gelten beide nach Auffassung von *TMai* als *disiunct*. Ein genereller Qualitätswechsel findet demnach nur zwischen *coniuncten* und *disiuncten* Klängen statt, der bis jetzt im Organum nur nach den Regeln des 1. und 3. Modus in der Verbindung von *prima* zur *media vox* zu verwirklichen war. *Sed ab utroque*, d. h. der generell qualitative Wechsel der Klänge, wie er in der Verbindung des 1. und 3. Modus, von der *prima* zur *media vox* bisher auch schon in der Praxis (s. o.) ausgeführt und erprobt war, soll im 4. Modus allgemein der Klanggestaltung zugäng-

<sup>36</sup> Übertragung bei Ludwig (s. Anm. 11). S. 144; Faksimile *Frühgeschichte*.

lich sein, wie auch unmißverständlich dem Beispiel im *TMai* zu entnehmen ist. Denn in diesem erfolgt konsequent ein Wechsel der Klangqualitäten *coniunct* und *disiunct*. Und damit ist der Sinn der Ausdrucksweise *TMai* offenbar: Im 4. Modus geschieht musikalisch das gleiche, was vorher nur im Zusammenwirken von 1. und 3. Modus, von *prima* und *media vox* möglich war, aber ohne — *non tantum a primo vel medio!* — das Setzen der *prima* und *media vox* im Sinne der Grundregeln des 1. und 3. Modus zu erfordern. Deren Strukturmerkmale werden vielmehr zu einer neuen rein musikalischen Einheit vereinigt. *Prima* und *media vox* sind nur noch Legitimation zur generellen Verwendung ihrer Strukturmerkmale, aber die Bedeutung stimmt nicht mehr mit dem 1. und 3. Modus überein, weswegen sie richtig *diversum* genannt wird.

*TMai* erklärt die Modi viermal; einmal im *Prologus*, zweimal im Verlauf der eigentlichen Abhandlung und noch einmal bei den Beispielen. Während dreimal direkt von den Modi gesprochen wird, geht die erste Erläuterung im eigentlichen Traktattext<sup>37</sup> bei den Modi von den Begriffen der *prima* und *media vox* aus, die im *Prologus* als typisches Kennzeichen der Modi genannt sind. Im Anschluß an die *media vox* folgt der Passus:

„Et ita cum III.or voces tantum subsequentes sint, una organalis dicitur. Nam prima quandoque iungitur. Secunda semper disiungitur. Tercia intuens prestolantem, ut habilem copulam tribuat quartae voci, cum qualibet consonantia. Cum tres vero voces perspiciuntur, ibi est tantum inceptio et copulatio. Duabus autem sola coniunctio. Nam differentia primae et mediae et ultimae vocis ideo preponitur.“

Nachdem gemäß der Definition des 4. Modus diese Setzweise zwar aus *prima* und *media vox* abgeleitet ist, diese wiederum konkret nicht mehr dazu brauchbar sind, führt *TMai* die Termini *inceptio* und *copulatio* ein, die rein musikalisch-klanglicher Art sind. Weil nun einmal der *coniuncte* Klang (auf einen *disiuncten* folgend) eine *copulatio* bewirkt, läßt sich im 4. Modus die ursprüngliche Gliederung mittels der *prima vox* (etc.) von rein musikalischen Gesichtspunkten her beliebig auflösen bzw. unterteilen; ebenso erschließen sich dadurch der Klanggestaltung neue Möglichkeiten, wie man sie noch nie kannte. Solche neue Satzeinheiten, nur auf dem Qualitätswechsel beruhend und durch die Begriffe der *prima* etc. *vox* nicht mehr zu erfassen, lassen sich indessen theoretisch nur mit Hilfe fest fixierter Tongruppen erfassen, wie es *TMai* in dem zitierten Abschnitt auch durchführt. In ihm werden also drei typische Möglichkeiten der Ausführung des 4. Modus beschrieben. Daß in der viertönigen Gruppe der zweite Ton(Klang) als (*vox*) *organalis* charakterisiert wird, erscheint uns bezeichnend, weil die damit verbundene Klangfolge aus der *media vox* (3. Modus) stammt. Andererseits unterstreicht *TMai* damit sein Bemühen, dem Organum eine bis ins einzelne durchgebildete Satzlehre zu erschließen. Denn in der Tat sind diese vier Modi geeignet, alle musikalischen Erscheinungen im Organum zu erklären. Im übrigen löst das Beispiel des 4. Modus den musikalischen Ablauf in drei- und viertönige Strukturgruppen auf, die erheblich zur Gliederung des Textes in Silben divergieren, d. h. dieses Beispiel stimmt mit der zitierten Beschreibung

<sup>37</sup> fol. 57', Z. 6 ff.

überein, die allein auf den 4. Modus abzielt. Man geht sicherlich nicht fehl, im 4. Modus das eigentliche Kernstück der Lehre in *TMai* zu sehen.

Dafür gibt *TMo* die Probe auf's Exempel. Weil dieser auf dem 4. Modus des *TMai* und der dazu entwickelten Methode aufbauen konnte, diese erst gar nicht mehr legitimieren mußte, waren für *TMo* die Modi als solche überflüssig und er konnte sich von vornherein darauf beschränken, seinen Regeln zwei- bis achttönige Gruppen zugrunde zu legen. Nachdem *TMo* weiterhin an den allgemeinen Definitionen, wie z. B. an der des Organums in der Einleitung, festhält, legt dies nicht nur eine enge Verwandtschaft zwischen beiden Traktaten, sondern auch eine geringe zeitliche Differenz nahe.

Dem steht nicht entgegen, daß in *TMo* Terz (diese kommt auch im 4. Modus des *TMai* vor) und Sexte zu den brauchbaren Zusammenklängen gezählt werden. Es ist nämlich zu bezweifeln, ob diese Intervalle hier schon als legitime Konsonanzen betrachtet wurden, wie in der Forschung vielfach angenommen wurde (Handschin, Zaminer, Blum und zuletzt G. Reaney, Art. Montpellier-Handschriften, MGG IX, 1960, Sp. 534). Denn in den mehr als dreitönigen Gruppen in *TMo* ist ebenso, wie in *TMai* (4tönig: *una organalis dicitur!*), der Bereich der *media vox* mit enthalten und ausweislich der Beispiele treten nur hier Terz und Sexte auf. Bezüglich des Satzes in *TMo*: „*In quacumque voce cantus incipiat, organizator sit in eadem . . . aliquando in tertia vel sexta*“, ist daran zu erinnern, daß eine *inceptio* nicht mit der *prima vox* in *TMai* identisch ist, der Begriff *inceptio* auf Grund der Besonderheiten des 4. Modus erst eingeführt wurde. So stellt in der 2tönigen Gruppe die einleitende Terz nur rein abstrakt den ersten Klang, eine *inceptio* dar, in Wirklichkeit vielmehr die Paenultima-Dissonanz.

Die Tatsache, daß in der Diaphonia infolge des Grenztones die Terz auftrat, läßt sich ja auch nicht dazu anführen, es sei die Terz legitime Konsonanz gewesen. Nachdem aber im Anschluß an *TMo* die Theorie den Bereich der *media vox* überhaupt nicht mehr berücksichtigte, braucht es uns nicht zu verwundern, wenn von Terz und Sexte vielfach gar nicht die Rede ist. Damit ist keineswegs gesagt, in der Klanggestaltung im einzelnen hätten Terz und Sexte keine Rolle gespielt; sie waren nur nicht an strukturell wichtiger Stelle für sich allein brauchbar, d. h. mit Recht *imperfect*. Außerdem dürfte im Verhältnis *coniunct* und *disiunct* kaum ein prinzipieller Unterschied gegenüber demjenigen von *perfect* und *imperfect* zu sehen sein. Ein geschichtliches Kriterium scheint uns erst dann gegeben zu sein, wenn ein Intervall in der generellen Qualität anders aufgefaßt wird, wenn z. B. die *disiuncte* Quinte den Rang der *perfecten* Konsonanz erhält<sup>38</sup>.

Die *Modi organizandi* mit ihren Beispielen in *TMai* zeigen typische Gestaltungsweisen für das Organum, wie sie die Erkenntnis vom Qualitätsunterschied der Klänge ermöglichte. Die Beispiele als Ganzes dürfen aber nicht mit den Modi schlechthin identifiziert werden, denn, abgesehen von mehreren Analogiestellen (1., 3. u. 5. Modus), finden wir die typischen Abweichungen nur an den Stellen der *prima etc. vox*, die den Charakter der betreffenden Modi erst prägen. Wie nun ein Organum nach der Technik des *TMai* zu setzen ist, demonstrierte dessen Verfasser selbst an Hand der dem Traktat vorangestellten Beispiele. Nachdem das „*Benedicamus Domino*“ mit drei verschiedenen Organalstimmen versehen ist, dürfen wir annehmen, in diesem Beispiel wollte der Verfasser von *TMai* klar stellen, daß die Prinzipien seiner *Modi organizandi* verschiedenen Satztypen gerecht werden; und

<sup>38</sup> Die Statistik bei F. Blum (s. Anm. 15) mutet wenig sinnvoll an, nachdem sie die genannten prinzipiellen Unterschiede übergeht. Eine so simple Angelegenheit ist der „*Unterschied von Theorie und Praxis*“ nun wirklich nicht! Nach Blum ist der Cantus der Beispiele in *TMo* das *Amen* aus der bekannten Ostersequenz *Victimae paschali laudes*, Grad. Rom. 242 (= 5tönige Gruppe, sonst verkürzt oder erweitert).

dies nicht nur aus dem Gesichtspunkt der Cantusgattungen (s. S. 14). Dabei handelt es sich um konstruktive Gerüstsätze, für die allein die verwendete Buchstabennotation genügen konnte.

3. a) *Benedicamus domino*

(do-) - \_\_\_\_\_ . . . - mi -

b)

(do-) - \_\_\_\_\_ . . . - mi -

Die Fassung a)<sup>39</sup> kennzeichnet ein nahezu systematisch durchgeführter Wechsel von *coniuncten* und *disiuncten* Klängen; nur an einer Stelle folgen zwei Quartan einander unmittelbar. Die Verbindung Quarte (zuweilen auch Quinte) – Einklang erfolgt ziemlich regelmäßig mittels des großen Sekundschrittes (aufwärts) der Unterstimme, die sowohl Cantus als auch Organalstimme sein kann. Diese auch noch später typische Klangverbindung (*copulatio*) fußt offenbar auf der älteren Praxis des *occursus* bei Guido, der ja den großen Sekundschritt dazu besonders empfohlen hat<sup>40</sup>. Die Klangfolge Quinte – Einklang kennt auch die terzschrittweise *copula* (beider Stimmen zueinander), die schwächer akzentuiert anmutet. Der rege Wechsel beider Arten ist wohl darauf berechnet. Der konsequente Wechsel zwischen *coniuncten* und *disiuncten* Klängen hat indessen zur Folge, daß sich die Organalstimme vorwiegend in Sprüngen bewegt; dies um so mehr, wenn innerhalb der genannten Qualitätsgattungen, also zwischen Oktave und Einklang sowie Quinte und Quarte zusätzlich öfters abgewechselt wird.

Die Fassung b) ist demgegenüber grundsätzlich anders geartet. Unverkennbar bestimmt der 3. Modus längere Klangfolgen. Daher schreitet die Organalstimme mehr stufenweise (also melodischer) fort. In ihrer melodischen Qualität entspricht die Organumstimme viel mehr dem Cantus, als dies für die Fassung a) zutrifft. Die musikalische Gliederung weicht infolgedessen in den beiden Fassungen voneinander, zum Teil sogar erheblich, ab. In der Fassung b) wirken insofern die Akzente der *coniuncten* Klänge viel stärker als in a).

Beide Fassungen können demnach musikalisch nicht den gleichen Zweck verfolgen. Wie ist aber diese Tatsache zu verstehen? Sollte sich in der Fassung a) die Kunst des Organumsängers darin erschöpfen, bloß konstruktiv gesetzte Intervallsprünge zu singen? Und dies, obwohl er sicherlich am Choralgesang geschult war?

Nach Auffassung von *TMai* bewirken *coniuncte* Klänge eine *copula*; besonders dann, wenn ihnen *disiuncte* vorangesetzt sind. Nun haben wir uns daran zu erinnern, daß der Begriff *copula* (*copulatio*) für einen Sachverhalt eingeführt war, der in klanglicher Hinsicht mit der *ultima vox* identisch ist, jedoch mit jener Organumgliederung nichts mehr gemein hat. Insofern müssen wir fragen, ob der 5. Modus mit der Emp-

<sup>39</sup> In Beispiel 3 sind die typischen Abschnitte ausgewählt. Bei der Fassung a) handelt es sich um die im Original als 2. aufgezeichnete Organalstimme, bei der Fassung b) um die 1. Die 3. Stimme ist nur eine Variante zu a).

fehlung, die *ultimaes voces* zu kolorieren, die *ultima vox* schlechthin, also nur den Schluß des Satzes bzw. satzformalen Abschnittes anspricht oder die *ultima vox* jeglicher Art, d. h. den Schluß jedes denkbaren, rein konstruktiv gesetzten (Binnen-) Abschnittes. Wenn nun der 4. Modus — und es ist eben gerade der 4. — die Möglichkeit eröffnet, mit Hilfe der *copulatio* der *coniuncten* Klänge beliebig viel konstruktive Abschnitte zu gestalten, scheint es uns verfehlt zu sein, den 5. Modus ohne Rücksicht auf diesen Sachverhalt zu beurteilen, zumal die ersten vier Modi konsequent aufeinander aufbauen; — man denke vor allem an die terminologische Ableitung des 4. Modus (s. S. 21)! Außerdem ist nicht einzusehen, welchen Sinn die eigens mit Strichen gekennzeichneten 2- und 3tönigen Abschnitte haben sollten, wenn nicht den einer eigenwertigen satztechnischen Einheit (vgl. Fassung a). Einen wertvollen Hinweis gibt uns der Verfasser des sogenannten Versteiles in *TMai* an jener Stelle, an der er sich über die geringe Brauchbarkeit der kleinen (!) Terz äußert (fol. 59'): sie sei nämlich „*stric*“, womit augenscheinlich das enge (räumliche) Begrenzt-Sein dieses Intervalls gemeint ist, denn zuvor wird ganz allgemein zur Gestaltung der Organalstimme geraten: „*Nam saliendo (organum) vadit, ut ornetur melius.*“ Das bedeutet unmißverständlich, daß die konstruktiven Intervallsprünge der Organalstimme bewußt so gesetzt sind, weil dann ein größerer Raum zur Auskolorierung zur Verfügung steht. Damit gehören 4. und 5. Modus als ein sinnvolles Ganzes zusammen<sup>40</sup>.

Was wir uns unter *organum ornare* vorzustellen haben, welche Bedeutung dem *organum simplex*, wie es die Theorie zur Demonstration ihrer Regeln bisweilen gebrauchte<sup>41</sup>, für die Praxis zukam, wird im folgenden Abschnitt erörtert werden. Daß sich in dieser Beziehung *TMai* nicht eindeutig festzulegen scheint, ist nur typisch für die Haltung der Theorie. Ob nun eine Organumstimme koloriert, wie dies wiederum im einzelnen geschah, oder sonst irgendwie ausgestaltet wurde, blieb stets nur eine Frage der musikalischen Praxis; denn in der klang-konstruktiven Substanz des Organums trat durch solche individuellen Ausführungsweisen keine Änderung ein. Insofern besteht dann zwischen der Lehre des sogenannten Vatikanischen Traktates (ebenfalls aus Frankreich stammend), die sich ausschließlich mit der beliebig auskolorierbaren Verbindung der Gerüstsatzklänge befaßt, und ihrem zentralen Vorgänger *TMai* kein allzu tiefgreifender Unterschied. Neu ist dagegen am Vatikanischen Traktat, der übrigens wohl dem engeren Umkreis von Paris (etwa um 1250 oder etwas früher geschrieben) entstammt, daß die Folge verschiedener Klangqualitäten jetzt vom Cantusschritt her bestimmt wird. Darin erweisen sich die Traktate der Gruppe A (nach E. Apfel) als geschichtlich zusammengehörig (s. S. 19)<sup>41a</sup>.

<sup>40</sup> Der sog. Versteil in *TMai* muß überhaupt in Zusammenhang mit dem hier besprochenen sog. Hauptteil gesehen werden, weil der Verf. des Versteiles sich zur Aufgabe gestellt hatte, die neue organale Klanglichkeit, die der Hauptteil pragmatisch behandelt, in ihren Bedingungen vom Cantus und dessen tonalen Gegebenheiten her zu erfassen. — Was Sinn und Zweck der Lehre *TMai* angeht, ist man verblüfft, mit welcher Klarheit R. v. Ficker, *Formprobleme der mittelalterlichen Musik*, *ZfMw* VII, 1924/25, S. 199 ff., diese erkannt hatte, ohne daß ihm damals ausreichendes Quellenmaterial zur Verfügung gestanden hätte. Man mag v. Fickers damalige Beweisführung gewagt empfinden, doch der Sache nach hat sich in vorstehenden Ausführungen seine Konzeption als richtig erwiesen.

<sup>41</sup> D. h. also nicht die abstrakten Regelbeispiele selbst, sondern die den Traktaten bisweilen beigelegten kleineren Sätze, wie in *TMai* die beiden Organa.

<sup>41a</sup> Vgl. Zaminers ausführliche Darstellung (Anm. 11), S. 52 ff. Die Traktate sind bei E. Apfel, *Diskant*, S. 12 ff. zusammengestellt.



stellt die Kolorierung eine direkte ornamentale Verbindungslinie dar, welche den Raum zwischen den Gerüstklängen ausfüllt. Die Strukturöne der Duplumstimme besitzen gar keine melodische Qualität (vgl. Schema). Sie sind so gesetzt, wie vom Verfasser des Versteiles in *TMai* empfohlen, „*ut (organum) melius ornetur*“. Dies betrifft besonders die Kolorierung zwischen Oktav- und Quintklang. Diese Art gilt als *organum ornare*, wie sie überall im Repertoire von St. Martial zu beobachten ist. Die Kolorierung zwischen Quint- und Einklang beschließt den zweiten Vers, also den Strophenteil aa. Hier handelt es sich offenbar um jene *ultima vox*, die der 5. Modus des *TMai* im Sinn hat, die satztechnisch aber den 4. Modus voraussetzt. Sollte indessen *TMai* beim 5. Modus nur an die Art des *organum ornare* gedacht haben, bliebe dennoch die Tatsache bestehen, daß ein reich entwickeltes Schlußmelisma ohne die Prinzipien des 4. Modus nicht möglich war (vgl. Beispiel 4 b), in ihnen wesentliche Voraussetzungen für die Kolorierung der Organalstimme geschaffen waren. Das *organum ornare* auf der Basis des 4. Modus des *TMai* wie auch die anderen Modi sind im St.-Martial-Repertoire weit verbreitet; die Belege im einzelnen anzuführen, gestattet der Rahmen dieser Studie leider nicht.

Nun wird man einwenden können, in Beispiel 4 a sei ja die Organalstimme auf der Basis des 3. Modus ebenfalls koloriert. Dies hat aber nichts mit dem gemein, was damals unter der Technik des *organum ornare* verstanden wurde. Denn eine hier freilich noch sehr einfache melodische Formel füllt sequenzierend Klangfolgen gleicher (!) Qualität aus. Es handelt sich also um einen Sachverhalt, der dem 4. Modus geradezu entgegengesetzt ist. Klangfolgen gleicher Qualität sind indessen nichts anderes als eine Wiederholung ein und desselben. Geht man daran, einen solchen Klangbereich durch Kolorierung melodisch zu beleben, dann liegt in der vorgegebenen Wiederholung gleicher Klangqualitäten das sequenzierende Melisma schon beschlossen. Die *media vox* und mit ihr der 3. Modus des *TMai* war geschichtlich nicht so bedeutungslos gewesen, wie die Theorie den Anschein gab. Ob nämlich mehrere Klänge gleicher Qualität aufeinander folgten oder ob sie zu einem einzigen Klangraum dieser Qualität zusammengefaßt wurden, blieb sich natürlich konkret musikalisch gleich. Es mußte in der Tat überflüssig erscheinen, an Klangfolgen gleicher Qualität (als Wiederholung ein und desselben) festzuhalten, um bloß ein Gerüst für die Kolorierung zu haben, wenn erkannt war, daß im sequenzierenden Melisma neu melodische Kräfte für das Duplum frei werden konnten, ohne dessen Gebundensein im Klang aufzuheben. Das Weglassen der Cantusstütztöne gleicher Klangqualitäten, deren Zusammenfassung zu einem einzigen strukturellen Klangraum bedingte natürlich die Dehnung der Cantustöne, und zwar in einem Maße, wie sie zuvor gar nicht in Frage kommen konnte. Erst auf Grund dieser Sachverhalte ließ sich der sogenannte Halteton-Stil entwickeln.

Bei diesen Gegebenheiten mußte die Theorie, wie (S. 24) erwähnt, dazu übergehen, die Klangfolgen zu den einzelnen Cantustönen von deren linearer Fortschreitung her zu regeln. Denn bei größerer Dehnung der Cantustöne büßte der Cantus seinen originären melodischen Zusammenhang ein, und damit vermochte der Klangqualitätswechsel als Prinzip nicht mehr ausreichend zu sein. Die Melismenketten im Duplum bewirkten ja außerhalb des Gerüstsatzes sozusagen simultan eine Reihe neuer wechselnder Zusammenklänge, z. B. konnte die Gerüstfortschreitung Oktave-Einklang unter den erwähnten Umständen nur dann musi-

kalisch konsequent erscheinen, wenn diese (Gerüst-)Fortschreitung am Schluß vom Cantus-schritt her konkret vollzogen wurde, d. h. im Einmünden beider Stimmen in das voraus bedachte (Klang-)Ziel. Damit hatten sich die Prinzipien der Theorie wesentlich geändert; sie berücksichtigten nur noch die Gerüstfortschreitungen im einzelnen, ohne sie jedoch in Zusammenhang mit dem Cantusablauf als Ganzes zu stellen. Diese neue Haltung der Theorie war offenbar erst auf Grund der Praxis der Notre-Dame-Schule akut geworden, wie sie ja auch entscheidend die französische Motette im 13. Jahrhundert bestimmte. Andererseits scheinen die Prinzipien von *TMai* außerhalb der Traktatgruppe A (nach Apfel) in der Gruppe B weiter zu wirken, wobei diese die Gruppe A gewissermaßen umgreift. Zudem waren die Theoretiker der Gruppe B vor allem Engländer (und Franco ein Deutscher).

In der Mehrstimmigkeit des St.-Martial-Kreises treffen wir das sequenzierende Melisma als Mittel der Kolorierung relativ selten an, und soweit wir überhaupt von einer typischen Ausformung sprechen können, findet sich diese fast nur in der Hs. *LoSM* (s. Beispiel 4 a), die sicherlich die jüngste Schicht des mehrstimmigen Repertoires von St. Martial verkörpert. In ihr zeichnet sich demnach schon der Übergang zur nachfolgenden Epoche ab, die in der Notre-Dame-Schule ihren Höhepunkt erreicht.

Außer der im St.-Martial-Kreis seltenen Art der Kolorierung mit sequenzierenden Melismen wie in Beispiel 4 a begegnet häufiger eine Setzweise des Duplums, die durch entsprechende, meist sequenzierende Melismen des Cantus sozusagen schon vorgezeichnet ist; d. h. die Melismen des Cantus sind Note gegen Note im Duplum ausgesetzt. Eine Gemeinsamkeit mit der Art in Beispiel 4 a besteht insofern, als die durch Cantus-Melisma umschriebenen Klangfolgen stets gleicher Qualität sind. Und ein solches Cantus-Melisma als Sequenz trifft man gerade immer dort, wo der Melodieverlauf sich substanziell aus einer Folge gleicher Intervallschritte zusammensetzt, d. h., es handelt sich bereits um eine Auszierung der ursprünglichen Melodie, was bei den Tropen ohnehin naheliegt. Die Voraussetzungen indessen gleichen im Prinzip denen, die an Hand von Beispiel 4 a erläutert worden sind. Als instruktives Beispiel führen wir jenen *Benedicamus-Tropus* „*Omnis curet homo promere cantica*“ an, der — wie (S. 13) erwähnt — als einziges Stück gemeinsam in allen Quellen überliefert ist. (Siehe Beispiel 5, S. 29–31.)

Der sogenannte gregorianische Choral kennt nun aber das sequenzierende Melisma nicht<sup>42a</sup>. Um so häufiger trifft man es jedoch in den Melodien in *SM 1*, *SM 3* und *SM 2* an (in chronologischer Reihenfolge). Die typischen 3tönigen, aber auch 2- oder 4tönigen, teils miteinander kombinierten Formeln fallen schon am Notenbild auf (wobei man wohl von einer gebundenen Melismatik sprechen sollte). Deren Verknüpfung mit dem Text erscheint in den *Benedicamus-Tropen* freier, in den sogenannten *Versus* enger, d. h. Textsilbe und Melismenformel (und die Wahl ihrer Art) sind im *Versus* einander strenger zugeordnet als im *Tropus*. Auch wirken die Tropen im allgemeinen melismatischer als die *Versus*. Zum anderen sehen viele dieser Melodien

<sup>42a</sup> Wenn es auch beim Jubilus des Alleluia teilweise zu ähnlichen Melismenbildungen kam, so entstanden diese im Prinzip aus einem ständigen Variieren des melodischen Kerngedankens, also unter anderen Voraussetzungen als das Sequenz-Melisma der Mehrstimmigkeit. Vgl. B. Stäblein, *Die Unterlegung von Texten unter Melismen. Tropus, Sequenz und andere Formen*, Kongreß-Bericht New York 1961, Kassel—Basel—London—New York 1961, S. 12 ff. und, *Zur Frühgeschichte der Sequenz*, AfMw XVIII, 1961, S. 1 ff. In Beispiel 5 sind in Fassung *LoSM* am Anfang des Cantus die 2. und 3. Note (g' f') als Fehler zu streichen.

wie Dupla aus, deren Cantus zu fehlen scheinen. Und dazu paßt die eigenartige Notierungsweise des bekannten zweitextigen *Benedicamus*-Tropus „*Stirps Jesse florigeram*“ in *SM 1*, fol. 60 und *SM 2*, fol. 166' (hier genauer; vgl. im übrigen S. 38), welche den Cantus des *Benedicamus Domino* nicht voll ausschreibt, sondern nur als Art Gedächtnisstütze andeutet (in *SM 1* ist teilweise der Cantustext in Zwischenräume des Tropustextes eingetragen). Dieses Verfahren mag zwar ungewöhnlich erscheinen, doch pflegte man schon in älterer Zeit Organalstimmen getrennt aufzuzeichnen<sup>43</sup>. Die Vermutung, es könnte so mancher andere Tropus in gleicher Weise mehrstimmig und zweitextig gesungen worden sein, hätte demnach einiges für sich, zumal *T Mai* gerade an einem *Benedicamus Domino* substantiell verschiedene Setzweisen demonstrierte; doch dürfte eine solche Verallgemeinerung verfehlt sein, d. h. diese Melodien ließen sich nicht so ohne weiteres als Dupla verwenden. Die zwischen beiden dennoch feststellbare Verwandtschaft hat wohl in folgendem ihre Ursache: In den einstimmigen Tropen zum *Benedicamus Domino* und den Versus, und zwar schon im ältesten Teil des Repertoires (*SM 1*, fol. 32–44), steckt der Melodieverlauf unverkennbar den Quint-, ja manchmal sogar den Oktavraum ab, was vor allem durch die formelhaften, gruppenweise angeordneten Melismen geschieht (u. a. wird der gesamte Oktavraum in einem Zug durchlaufen). Ferner bemerken wir an manchem Versus jenen Anfangs-Quint-Sprung mit Weiterführung zur Sexte, der nach B. Stäblein<sup>44</sup> im Bereich der Liturgie altgallikanischen Ursprungs sein könnte. Offenbar wirkten beim Schaffen dieser Melodien die gleichen Kräfte (intervallisch-räumlichen Denkens), die im fränkisch-gallikanischen Raum überhaupt zur Mehrstimmigkeit führten. Eine solche Haltung in der Einstimmigkeit wurde für die Mehrstimmigkeit dann wichtig, als in dieser die Oktave den Rang eines maßgeblichen Strukturintervalls erreichte, in ihr als vollkommener Konsonanz die Basis klanglicher Ordnung gesehen wurde. Gegenüber der älteren Diaphonia, in der die melodische Qualität der Organalstimme aus der bloßen Verlagerung derjenigen des Cantus resultierte, war in dieser Beziehung nunmehr das Duplum auf eine zwar durch die Gerüstklänge vorgezeichnete, aber sonst eigenständige Gestaltung angewiesen. Diese erleichterte in der Mehrstimmigkeit des St.-Martial-Repertoires, soweit ich sehe, die geschilderte Eigenart der Melodien, für die das Intervall mehr war als nur begrifflich faßbarer Abstand von Ton zu Ton eines linearen Bewegungsablaufes. Die Melodien in *SM 1*, *SM 2* und *SM 3*, für die es ebenso charakteristisch ist, daß sie immer außerliturgisch blieben, dürften nämlich von Anfang an substantiell intervallisch gebaut gewesen sein; und damit waren sie nicht linear schlechthin, wie die Einstimmigkeit an sich<sup>44a</sup>. Die bekannte spätere Empfehlung der Theoretiker, zu einem Conductus, der ja auf die Versus des St.-Martial-Kreises (und vielleicht *Benedicamus*-Tropen mit) zurückgeht, eine neuerschaffene Melodie und nicht einen Cantus firmus (liturgischer Herkunft) zu verwenden, versteht sich nach den vorgetragenen Erwägungen als wohl begründet, zumal der Conductus als *Discantus* (im Sinne der frühen Theoretiker als Gattung vorzugsweise Note gegen Note) viel mehr als ein melismatisches *Organum* einen

<sup>43</sup> Einzelheiten in *Frühgeschichte*.

<sup>44</sup> B. Stäblein, Art. *Gallikanische Liturgie*, MGG IV, 1954, Sp. 1308.

<sup>44a</sup> Wir denken hier dabei an den gregorianischen Choral im sog. altrömischen Usus. Vgl. H. Huckle, *Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer Überlieferung*, AfMw XII, 1955, S. 74 ff.

5. Benedicamus-Tropus „Omnis curret homo promere cantica“  
x=plikenähnliche Verzierungsnote

LoSM  
f. 2'

SM2  
f. 154'

SM3  
f. 79'

SM3  
f. 26'

SM1  
f. 59'

1. Om - - nis cu - ret ho - - mo pro - me - re can - - - ti - - -

LoSM

SM2

SM3

SM3

SM1

ca. 2.Sunt com - ple - ta mo - do dic - - - ta

LoSM

SM 2

SM 3

SM 3

SM 1

1) original e, g, e, wohl Schreibfehler

LoSM

SM 2

SM 3

SM 3

SM 1

ca - ro fac - tum. 4. Vir - go tu - lit flo - - - rem  
5. Stel - la ma - ris so - - - lem.

6. In-cor-rup - - ta no - - vam  
7. Vir-go pa - - rit pro - - lem,

8. Quam mi-ran-da fu - it  
9. Ut sic con-te - re - ret

gra-ti-a nas - - cen - - tis  
vinc - ta ser - pen - tis.

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes parts for LoSM, SM2, SM3, SM3, and SM1. The second system includes parts for LoSM, SM2, SM3, SM3, and SM1. Each staff contains musical notation with lyrics underneath. The lyrics are in Latin and are aligned with the notes. There are various musical markings such as 'b' for flats and 'x' for accents.

10. Quo mortale genus ante te  
 11. Qui nos sic liberat, hic bene

ne - ba - tur  
 di - ca - 2) - tur.

2) Faßt man die abweichende Notierungsweise in SM 3 als rhythmischen Hinweis auf, ergibt sich die Fassung SM 2 bzw. LoSM.

Cantus erforderte, der den Bedingungen der Mehrstimmigkeit von vornherein mehr entsprechen konnte als eine liturgische Melodie des gregorianischen Repertoires. Indessen bedürfte es noch gesonderter Untersuchungen, ob die erwähnten Merkmale der Melodien in den Hss. SM 1, SM 2 und SM 3 auch für die zahlreichen anderen Quellen zutreffen, die älter sind und St. Martial bzw. dessen Umgebung angehören<sup>45</sup>. Doch scheint es sich in SM 1, SM 2 und SM 3 um einen speziellen Fall zu handeln, der unmittelbar mit der hier überlieferten Mehrstimmigkeit zusammenhängt, weil die in denselben Quellen aufgezeichneten Ordinariums-Tropen nicht in gleicher Weise charakterisiert sind.

Die mehrstimmigen Sätze im St.-Martial-Repertoire gebrauchen in der Regel zur Ausarbeitung des Gerüstsatzes die Technik des *organum ornare*, d. h. die Zwischenräume der Gerüstklänge füllen Melismen geringeren Umfangs aus, und es wäre verfehlt, hier vom sogenannten *Haltetonstil* zu sprechen; denn für den St.-Martial-Kreis gilt der Cantus noch als Melodie im eigentlichen Sinne, nicht als abstrakte Fundamentstimme. Denn selbst wenn in einem Satz ein Abschnitt für damalige Begriffe reich koloriert ist, und zwar meist immer noch als *organum ornare*, wird er von solchen umrahmt, die vorzugsweise Note gegen Note gesetzt sind, um ja nicht das Verhältnis von Duplum zu Cantus allzu einseitig zum Nachteil des Cantus zu belasten, also die Wirkung der Originalität des Cantus nicht zu beeinträchtigen (so auch in „*Vellus rore celestis*“, dem Beispiel 4 a und 4 b entnommen ist)<sup>45a</sup>. Wenn auch deswegen eine genaue Trennung in organale und diskantierende Partien müßig erscheint, zumal es schon an den entsprechenden Ausmaßen der Sätze fehlt, verkennen wir nicht, daß sich in den Versus der spätere Discantussatz ankündigt, obgleich vielfach immer noch mit der organal-melismatischen Satzweise vermischt. Und so wird man die Versus im St.-Martial-Repertoire nicht unter die Conductus schlechthin subsumieren können, nachdem auch H. Spanke bei bestimmten melismatischen Versus Bedenken hatte<sup>46</sup>. Einen schon ausgeprägten Discantussatz finden wir im *Benedicamus*-Tropus „*Noster coetus psallat letus*“ in der Fassung LoSM fol. 3, die wohl schon relativ spät ist. Der Tropus selbst verwendet auch nicht mehr die ursprünglichen typischen *Benedicamus Domino*- und *Deo gratias*-Strophen; als Tropus kennzeichnet ihn lediglich der Schluß: „*Benedicat domino*“, er steht also dem Versus sehr nahe<sup>47</sup>. (Siehe Beispiel 6, S. 34.)

Cantus und Duplum sind melodisch-qualitativ weitgehend gleich geartet, aber jetzt im Rahmen der neuen Klanglichkeit (*TMait!*). Daß ein solcher Satz nicht so ohne weiteres auf der Hand lag, zeigen der Versus „*Senescente mundano filio*“,

<sup>45</sup> Vgl. J. Chailley, *L'école musicale . . .*, S. 73 ff.

<sup>45a</sup> Dieses Verfahren erfolgt vielfach rein konstruktiv, wie aus Beispiel 5 zu ersehen ist; d. h. ohne genaue Anpassung an den Sinngehalt des Textes bzw. dessen Struktur, sondern meist in der Art, einen Abschnitt zunächst syllabisch (Note gegen Note) zu beginnen und gegen das Ende zu melismatisch auslaufen zu lassen, wie es die Cantus oft schon vorgeben. Darin bestätigt sich unsere (S. 16) vertretene Auffassung über *Organum* und *Discantus* in dieser Epoche.

<sup>46</sup> Vgl. J. Handschin (s. Anm. 2), S. 102 ff.; ferner H. Spanke (s. Anm. 3), S. 285 ff.

<sup>47</sup> Dem steht nicht entgegen, daß die Melodie in SM 1, fol. 61 steht. M. Schneider, *Wurzeln und Anfänge der abendländischen Mehrstimmigkeit*, Kongreß-Bericht New York 1961, Kassel—Basel—London—New York 1961, S. 164, nimmt als Satztechnik eine „*kanonische Gestaltwiederholung*“ an; vgl. dazu das Beispiel 26. Die damit bewirkte musikalische Gliederung widerspricht indessen dem Strophenbau des Tropustextes; denn nach Spanke (s. Anm. 6) ist der Text als Strophensequenz angelegt (S. 282), und so dürfte in dem mehrstimmigen Abschnitt zum 1. Halbversikel „*Noster coetus*“ die Grundlage für eine Art Stimmtauschverfahren zu erblicken sein (in unserem Beispiel 6 der Abschnitt „*virginis*“). Der Stimmtausch ist bis jetzt als typisch englische Technik bekannt gewesen.

6. b

8

qui de ce - lis con - de - scen - dens vir - gi - - nis

SM 2, fol. 153, in dem zwischen melismatisch-organale Partien ein Abschnitt Note gegen Note geschaltet ist, der im wesentlichen nach Manier des TMo aus parallelen Terzfortschreitungen besteht (Textverse „*Digna . . . palatia*“), und das „*Iohannes Adsit*“, SM 2, fol. 160, mit seinen ganz auffälligen parallelen Quintfortschreitungen am Anfang (teilweise veröffentlicht Schneider II, Nr. 118). Offenbar vermochte ein regelrechter Discantus erst dann zu entstehen, wenn es gelang, im Rahmen der neuen Klanglichkeit (s. o.) zwischen Cantus und Duplum ein qualitativ gleiches Verhältnis herzustellen. Daß es tatsächlich darauf ankam, zeigt die Etymologie — sei sie nun irrtümlich oder nicht — *Discantus* = *Duplex cantus*; denn diesen Terminus so zu definieren, geschah ja nicht ohne Grund!

Mit dem Discantus hat man bisher vielfach das sogenannte Gegenbewegungs-Prinzip in Zusammenhang gebracht. Als entscheidendes Kriterium ist dieses freilich nicht geeignet, wie schon E. Apfel bemerkte<sup>48</sup>. Ist indessen die Gegenbewegung der Stimmen überhaupt ein Prinzip gewesen? Zu dieser Frage verhielt sich die Theorie sehr uneinheitlich<sup>49</sup>. Wir dürfen aber nicht übersehen, daß erst die Theorie des beginnenden 15. Jahrhunderts daranging, aus den alten Regeln der Konsonanzfolge solche der Stimmführung neu zu formulieren, d. h. also, die Stimmführung an sich war bis dahin kein theoretisches Problem. Wie (S. 21) erörtert, wurde im 4. *Modus organizandi* (T*Mai*) der systematische Klangqualitätswechsel zum neuen Prinzip der Mehrstimmigkeit erhoben, geleitet von der generellen Unterscheidung in *coniuncte* und *disiuncte* Klänge. Auf dieser Grundlage, wie Beispiel 3 a zeigte, vermochte sich im Gerüstsatz die Organalstimme oft nur in abstrakten Intervallsprüngen zu bewegen. Die Erklärungen des Versteiles in T*Mai* zum *organum ornare* bestätigen, daß eine solche Setzweise dazu bestimmt war, neben der beabsichtigten rein klanglichen Wirkung der Organalstimme mehr Raum zu geben, um sich freier entfalten zu können, als dies jemals im Rahmen der *Diaphonia* bzw. gleicher *disiuncter* Klangqualitäten möglich gewesen wäre<sup>50</sup>. Sehr beliebt war z. B. die Gerüstklangfortschreitung Oktave-Quinte (bzw. auch Quarte) — Einklang (oder auch umgekehrt). Nachdem jedoch der Cantus seinem Wesen entsprechend überwiegend stufenweise fortschritt, die Organalstimme allein die Sprünge ausführte, kam sozusagen zwangsläufig zwischen beiden Stimmen eine Gegenbewegung zustande; sie war demnach nicht prinzipiell, sondern stellte nur einen sekundären Erfolg dar. Und aus diesen Gründen wurde die Gegenbewegung von der Theorie vielfach übergangen. Ihre Erwähnung mußte dann in der Tat einem Theoretiker

<sup>48</sup> E. Apfel, *Diskant*, S. 17 ff.

<sup>49</sup> Ebenda, wo alle Theoretiker berücksichtigt sind.

<sup>50</sup> Damit ist nicht zu verwechseln der an Hand von Beispiel 4a beschriebene Sachverhalt.

überflüssig erscheinen, wenn er für den mehrstimmigen Satz die qualitative Unterscheidung der Klänge als grundlegend ansah<sup>51</sup>. Die primäre Stellung des Klangqualitätswechsels im Verhältnis zur Gegenbewegung läßt sich deutlich an Beispiel 6 ablesen (man vgl. dazu auch unsere Ausführungen S. 23 ff.).

Der Discantus, wie er schon ausgeprägt in Beispiel 6 vorkommt, kann nicht als typisch für das St.-Martial-Repertoire gelten. Wir finden es bezeichnend, daß dieser Benedicamus-Tropus im mehrstimmigen Satz nur in *LoSM*, also der jüngsten Quelle steht<sup>52</sup>. Aber in Zusammenhang damit muß folgende Beobachtung berücksichtigt werden: Bei der sozusagen *organalen* Setzweise erscheinen in den Bereichen zwischen den Strukturklängen, die von der Theorie grundsätzlich der freien Gestaltung überlassen sind, oft Klangverbindungen, ja ganze Klangfolgen, die der prinzipiellen Machart des (Gerüst-)Satzes regelrecht entsprechen, ohne zwingend notwendig zu sein. Auch galt bei Cantus-Melismen nicht jeder Ton als Fundament eines Gerüstklanges, wobei das schon erwähnte Aussetzen des Melismas Note gegen Note (s. S. 27) eine Folge jener Erscheinung sein dürfte. In beiden ist eine wesensmäßige Voraussetzung für den Discantus zu erblicken, entsprechend dem geschichtlichen Gangunterschied zwischen *SM 3*, *SM 2* und *LoSM*.

Die Bindung der Praxis an die Theorie erweist sich so viel intensiver, als man es oft glauben wollte, was gerade für die Entstehung des Discantus entscheidend war, denn der Klangqualitätswechsel der Gerüstklänge und der Discantus als echte alternative Setzweise zum Organum waren zwei recht verschiedene Dinge (wohlgermerkt als musikalische endgültige Ausformung im Einzelfall). Damit entpuppt sich die Theorie als alles andere als ein abstraktes, unzulängliches Produkt jenseits aller musikalischen Praxis; im Gegenteil, sie war etwas unerhört Konstruktives, wie die — zunächst kaum erahnte — Kongruenz zwischen der Mehrstimmigkeit im Repertoire von St. Martial und der Theorie in *TMai* unmißverständlich lehrt. Bei alledem verblieb noch Raum für vielerlei graduelle Abstufungen (vgl. Beispiel 5; sind doch in der Substanz alle Fassungen gleich). Und sind nicht doch Prinzipielles und Individuelles, alles zugleich beschlossen in *TMai* und dessen Erkenntnis<sup>53</sup>?

Suchen wir nach den Grenzen, innerhalb derer wir uns Wirken und Pflege der Mehrstimmigkeit der sogenannten St.-Martial-Handschriften vorzustellen haben, dürfen wir nicht die Handschrift Lucca 603 außer acht lassen.

<sup>51</sup> In ähnlicher Weise äußerte sich zur Gegenbewegung und ihre Bedeutung bereits R. v. Ficker, s. Anm. 23. Wenn E. Apfel, *Diskant*, S. 29 ff., dagegen das Bedenken erhob, er vermöge keinen Zusammenhang zwischen Klangtechnik und Gegenbewegung zu sehen, dann bliebe dies nur insofern verständlich, als Apfel (wegen der Begrenzung des Themas auf den Diskant) offenbar *TMai* als geschichtliche Voraussetzung nicht erkannte. Allerdings hatte R. v. Ficker seine Auffassung nicht an Hand des *TMai*, sondern der *Discantus positio vulgaris* (CS I, 94 ff.) erläutert, die aber zur Traktatgruppe A gehört, wo der Zusammenhang mit dem Klangqualitätswechsel nur noch mittelbar ist. Daß eine bestimmte Klangfolge von selbst zur Gegenbewegung führen könne, bemerkte auch Th. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in den deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Tutzing 1961, S. 118. Göllner möchte indessen weniger an einen Wechsel der Klangqualitäten denken, sondern an eine grundsätzliche Beschränkung der Auswahl der Klänge (und damit der Stimmführung des Duplum) infolge des durch die Kirchentönart des Cantus auf den Hexachord beschränkten Tonraumes. Dazu möchte man fragen, ob die späten deutschen Denkmäler nicht eher „einfache“ als „frühe“ Formen der Mehrstimmigkeit darstellen, wobei auf den von J. Handschin, *AML XV*, 1943, S. 12 ff., behandelten Traktat aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts verwiesen sei.

<sup>52</sup> Einstimmig in *SM 1*, fol. 61, u. *SM 3*, fol. 30.

<sup>53</sup> In dieser Studie wurde *TMo* nur kurz gestreift. Dies liegt aber daran, daß dieser Traktat nur die Prinzipien von *TMai* in vereinfachter Form wiedergibt. Die 8- bis 5-tönigen Gruppen sind nichts anderes als 1.—3. Modus in *TMai*, die 4- bis 2-tönigen entsprechen dem 4. Modus in seiner (S. 21) behandelten gesonderten Erläuterung.

7.

8

3) Vers 3 müßte eigentlich so lauten:

8

was aber schwer zu entscheiden ist; doch erscheint im Duplum das a als Linienbezeichnung (anstelle c) bemerkenswert.

Dort ist auf fol. 243 als Nachtrag des 12. Jahrhunderts der mehrstimmige *Benedicamus-Tropus „Regi regum glorioso“* aufgezeichnet<sup>54</sup>. Diesen brachte man meist in Zusammenhang mit der Mehrstimmigkeit der bekannten älteren Fragmente aus Chartres und Fleury<sup>55</sup>. Dem steht aber entgegen, daß hier (s. Beispiel 7) der Klangqualitätswechsel zwischen allen brauchbaren Intervallen regelmäßig stattfindet, ja die Terz als Paenultima aller Verschlüsse erscheint. Daran ändert auch nichts die Einfachheit der Setzweise, weil eine solche öfters in *SM 3* und *SM 2* anzutreffen ist. Für ein jüngeres Stadium spricht schließlich besonders die strophische Anlage des Tropus-Textes, die nach Spanke beim *Benedicamus-Tropus* erst gegen 1100 in Südfrankreich aufkommt.

Allem Anschein nach stammt die Hs. 603 aus Lucca selbst. Freilich wissen wir nicht, ob dieser mehrstimmige *Benedicamus-Tropus* für Lucca und damit für Italien im 12. Jahrhundert eigentümlich war. Aber durch sein Zeugnis steht doch fest, daß jene Art der Mehrstimmigkeit, die in ganz typischer Weise das Repertoire von St. Martial verkörpert, weit über den engeren Bereich hinaus gewirkt haben muß<sup>56</sup>. Zeitlich dürfte diese Epoche in dem Jahrhundert von etwa 1050–1150 abzugrenzen sein, wenn wir die Grenzen nicht durch Übergangserscheinungen verwischen wollen<sup>57</sup>. *SM 1* stammt aus dem letzten Jahrzehnt des 11. Jahrhunderts, alle übrigen Quellen

<sup>54</sup> Die Übertragung von Dom A. Hughes in *The Oxford History of Music*, Vol. II, London 1959, S. 281 scheint mir nicht ganz zutreffend zu sein (s. o.); freilich ist der heutige Zustand von fol. 243 miserabel. Ein Foto verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Prof. Dr. B. Stäblein, Erlangen. Beispiel Nr. 133 bei M. Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit II*, betrifft nicht den gleichen Satz.

<sup>55</sup> Vgl. F. Ludwig, *Die mehrstimmige Musik des 11. und 12. Jahrhunderts*, Kongreß-Bericht Wien 1909, S. 101 ff.; ferner in Adler-Handbuch (s. Anm. 11), S. 144 ff.

<sup>56</sup> Dieser Fragenkomplex bedürfte gerade im Blick auf Italien einer gesonderten Untersuchung, denn man hat den Eindruck, daß der Fall von Lucca 603 auf eine Schicht deuten könnte, die unterschwellig weiterwirkte und bei der Entstehung des Trecento-Stiles eine Rolle spielte. Wir denken hier besonders an die in den ältesten zweistimmigen Sätzen des Trecento öfters zu beobachtende Parallelfortschreitung in gleicher Klangqualität und ihre relativ einfache, sequenzierende Kolorierung. Vgl. dazu die in Kürze in *AfMw* erscheinende Studie K. v. Fischers über den *Ordo* aus Siena (13. Jh.).

<sup>57</sup> Dies trifft m. E. für die mehrstimmigen Nachträge im *Codex Calixtinus* zu. Das bekannte *Kyrie Cunctipotens* (s. Anm. 18) ausgenommen, überwiegt die Setzweise, den Raum zwischen den Strukturklängen mit sequenzierenden Melismenformeln ohne Cantusstütztöne auszufüllen. Wenn dies auch noch nicht in dem Maße geschieht, wie es der Vatikanische Traktat eröffnet, so steht ohne Zweifel diesem der *Codex Calixtinus* satzweise viel näher als etwa *TMat* (und damit St. Martial). Nicht von ungefähr erscheint im *Calixtinus* der Name des Pariser Kantors Albertus, wobei es gleichgültig bleibt, ob der betreffende Satz tatsächlich von diesem stammt oder nicht.

gehören dem 12. Jahrhundert an. Die mehrstimmigen Sätze in den St.-Martial-Handschriften geben indessen zu erkennen, daß sie im allgemeinen von bereits fest fundierten Prinzipien der Machart ausgehen. Man denke z. B. nur an den *Benedicamus-Tropus „S. Marie Jubilemus“* im ältesten Teil von *SM 1* (fol. 41)<sup>58</sup>. Die entscheidenden geschichtlichen Voraussetzungen müssen demnach schon vorher, also im Verlauf der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts entstanden sein<sup>59</sup>, zumal die bisherige Datierung von *TMai* auf um 1100 nicht fehlgehen dürfte. Dann hatte aber an diesen Vorgängen, sie gleichsam einleitend, vor allem Chartres entscheidenden Anteil gehabt; und der geschichtliche Ort von Chartres ist wiederum nicht denkbar ohne Fleury-sur-Loire und Winchester<sup>60</sup>, wo sich erstmals, freilich noch tastend, eine Lösung von den Grundlagen der Diaphonia zugunsten des Klanglichen, der Qualität der Klänge als etwas Eigenständiges anbahnt. So wird man die Tatsache, daß die Repertoires von Winchester und St. Martial Gemeinsames enthalten, nicht als bloßen Zufall ansehen können. Wählte doch *TMai*, der durch seine Herkunft aus Nordfrankreich (Laon) in vielem ein Bindeglied darzustellen scheint, neben dem *Benedicamus Domino* ausgerechnet den Kyrietropus „*Cunctipotens genitor deus*“ für ein Musterbeispiel seiner Schrift (im übrigen kommt dieser Tropus in England offenbar früher vor als in Frankreich).

Alle genannten Orte liegen in Gebieten, die entlang jener (nicht ganz wörtlich zu nehmenden) Nord-Südachse (von Südengland mitten durch Frankreich bis nach Italien) verlaufen, welche politisch und geistesgeschichtlich während des gesamten Mittelalters stets eine hervorragende Rolle spielte. Welche Quellen nun die Wirren der Zeiten überdauern, hängt in der Regel von vielerlei Zufällen ab. Daher wird man kaum mit Sicherheit sagen können, wo nun eigentlich in dem abgesteckten Bereich die entscheidenden Vorgänge dieser Epoche stattfanden. Denn bedeutet das fast vollständige Versiegen der Quellen in England im Anschluß an das Winchester-Tropar, daß es nunmehr passiv beiseite stand? Dem würden entgegen stehen: das 2st. „*Ut tuo propitiatus*“ (in der Hs. Oxford, Bodl. Libr., Bodley 572, fol. 49'), das wohl in seiner Setzweise etwas älter als *TMai* ist (dessen 4. Modus noch nicht vorkommt), ferner die Hs. Cambridge, UB, Ff. I. 17, die sicherlich englischen Ursprungs ist, indessen mancherlei Beziehung zum St.-Martial-Repertoire aufweist, und schließlich vermutlich auch der 11. Fasc. in *W<sub>1</sub>*, dessen geschichtliche Voraussetzungen noch wenig erforscht sind<sup>60</sup>. Wie schon (S. 12) erwähnt, überliefern die sog. St.-Martial-Handschriften zusammen ein umfangreiches Repertoire, Gemeinsames aber nur in geringem Umfange (im Verhältnis zur Gesamtzahl der Melodien bzw. Sätze); und welche Handschrift man auch immer betrachten mag, sie trägt in der musikalischen Setzweise stets ihre individuellen Züge, gleich Einzelausschnitten eines umfassenden Ganzen. Daß sie aber dennoch stets von den gleichen Prinzipien ausgehen, die in *TMai* ihre theoretische Formulierung fanden, bestätigt diese Epoche als geschichtliche Einheit. Dazu müssen wir auch bedenken, daß bereits im 12. Jahr-

<sup>58</sup> J. Handschin nannte diesen Satz einen *Conductus* (Art. *Conductus*, MGG II, 1952, Sp. 1618, mit Faksimile), obwohl *SM1* ihn als *Benedicamus* kennzeichnete.

<sup>59</sup> Vgl. unsere Ausführungen S. 16 ff. und ferner in *Frühgeschichte*.

<sup>60</sup> Th. Göllner (s. Anm. 51), S. 126 ff., hat die englische Provenienz des 11. Fasc. in *W<sub>1</sub>* mit dem Hinweis in Frage stellen wollen, daß die gleiche Art von Mehrstimmigkeit in 3 Hymnen einer Hs. aus Lire in der Normandie London, BM, Add. 16975) begegne. Aber gerade im 12./13. Jh. gehörte die Normandie eben nicht zum französischen, sondern zum englischen Herrschaftsbereich; und so wird eine normännische Quelle dieser Zeit viel eher englische als französische Züge tragen.

hundert Teile (vom Nord-Westen bis zum Süd-Westen) des französischen Kontinentes zum englischen Herrschaftsbereich gehörten; also gerade jene, die an der hier behandelten Epoche entscheidend beteiligt waren<sup>60a</sup>. Damit wollen wir aber nicht einem Vorrang Englands das Wort reden; im Gegenteil: Englands spätere hervorragende Rolle scheint aufs engste mit jener Art von Mehrstimmigkeit zusammenzuhängen, die wir mit dem Namen St. Martial in Verbindung zu bringen pflegen. Deren Klanglichkeit beruhte im Wesentlichen auf dem unmittelbaren Wechsel der Klangqualitäten, gesetzt über einen Cantus, dessen originärer melodischer Zusammenhang im mehrstimmigen Satz gewahrt blieb; indessen war diese Art offenbar bewußt nur in außerliturgischen Gattungen gepflegt worden. Die Engländer dagegen, wenn wir recht sehen, haben es dann verstanden, die erwähnte Klanglichkeit nunmehr einer streng liturgischen Mehrstimmigkeit zuzuführen<sup>60b</sup>. Eine genauere Kenntnis dieser Epoche der Musikgeschichte verdanken wir dem Kloster St. Martial. Dort hat man das Ältere noch bewahrt, als die „neue“ Musik zu Paris alles bisher Geleistete zu überstrahlen schien. Dieses Bewahren des Älteren kann wohl nicht auf bloßer Übernahme beruhen, es muß selbst an Ort und Stelle (mit-)gewachsen sein. Bei aller gebotenen Einschränkung wird man auch künftig nicht zu Unrecht vom „St.-Martial-Repertoire“ sprechen können, zumal eine genaue geographische Abgrenzung gar nicht möglich ist<sup>61</sup>.

#### Nachtrag

Die weitere Durcharbeitung des Quellenmaterials (für eine umfassendere Abhandlung) erbrachte folgende, für das hier behandelte Thema recht bemerkenswerte Ergebnisse:

Der 2st. *Benedicamus*-Tropus „*Humanae prolis confio*“, SM3, fol. 70–70' verwendet nicht nur den gleichen Cf. wie *TMai*, sondern der ganze Satz ist aus der 1. Fassung des Beispiels in *TMai* gewonnen (= Beispiel 3b). Von besonderer Bedeutung ist dabei die Notierung: Der 1. Abschnitt zu „*Benedicamus*“ ist 2st. in Partitur notiert; der Text ist dem Cf. unterlegt. Am Schluß dieser Partie stehen im Cf. allein die ersten fünf Töne zu „*do-(mino)*“. Dann folgt in neuer Akk. der Tropustext der 1. Strophe mit nur einer notierten Stimme. Daran (fol. 70') schließt sich eine zweite 2st. Partie an, deren Cf. die Töne 6–13 zur Textsilbe „*do-(mino)*“ umfaßt, d. h. er ist die Fortsetzung der ersten fünf Töne nach Schluß des ersten 2st. Abschnittes (auf fol. 70). Dieser zweite 2st. Abschnitt ist textlos, d. h. es werden Vokalisieren auf „(d)o-(mino)“ gesungen. Dann folgt schließlich die 2. Tropusstrophe „*Trinio domino*“, ebenfalls nur mit einer Stimme notiert. Die Art der Notierung ist also sehr ähnlich dem bekannten Tropus „*Stirps Jesse*“ (s. S. 28). Die für sich allein stehenden ersten fünf Cf.-Töne zu „*do-(mino)*“ lassen sich mühe los der 1. Textstrophe unterlegen. Der sich dabei ergebende Gerüstsatz ist fast gänzlich identisch mit der Fassung (3b) in *TMai*. Dabei entspricht die musikalische Gliederung genau der der Verse. Zudem schließt jeder Halbvers (in beiden Strophen) in o-Assonanz, denn der Cf. hat hier stets die Silbe „*do-(mino)*“. Der Cf. ist zur 2. Tropusstrophe nicht notiert; er läßt sich jedoch ohne weiteres ergänzen, und wir sehen, daß selbst die Stimmkreuzung im 8. Abschnitt (= letzter der 1. Partie in Beispiel 3b) von *TMai* und die Klangfortschreitungen gewahrt sind. Nach alledem handelt es sich bei der Tropusstimme um das Duplum.

<sup>60a</sup> Vgl. E. Apfel, *England und der Kontinent in der Musik des späten Mittelalters*, Mf XIV, 1961, S. 276 ff.

<sup>60b</sup> Vgl. ebenda die in Anm. 1 zitierten Forschungen Apfels. Im übrigen bedürfte es einmal einer besonderen Untersuchung, ob und in wie weit die Fassungen der von den Engländern in der Mehrstimmigkeit gebrauchten liturgischen Cantus mit den sog. „gregorianischen“ übereinstimmen; denn es fällt schon am Sarum Use auf, daß hier öfters andere Kirchentöne bevorzugt wurden als im gregorianischen Usus.

<sup>61</sup> Insofern wird J. Chailleys Vorschlag in Art. *Limoges*, MGG VIII, 1960, Sp. 880, von einer „*école Aquitaine*“ statt einer solchen von St. Martial zu reden, der geschichtlichen Situation auch nicht gerecht. Im übrigen vermeiden wir ausdrücklich den Begriff „St.-Martial-Schule“.

Damit ist nicht nur die enge Beziehung zwischen der Lehre des *TMai* und der Mehrstimmigkeit weiterhin exemplarisch erwiesen, sondern auch die Tatsache, daß der mehrstimmige Tropus öfters auch mehrtextig gesungen wurde (s. S. 15). Von Interesse ist auch, daß im *Codex Calixtinus* das (nicht tropierte) *Benedicamus domino* (fol. 190) auf der 2. Fassung aus *TMai* (= Beispiel 3a, am Schluß in die zu ihr gehörende 3. Variante übergehend) fußt. Der Satz im *Calixtinus* steht unmittelbar nach dem Kyrie *Cunctipotens*, also genau wie in *TMai* (!). *TMai* muß also weithin ausgestrahlt haben. Denn durch die genannten Parallelen rückt der *Calixtinus* nicht so sehr in die Nähe von *TMai* (s. Anm. 57), weil die Responsoriums-Vertonungen im *Calixtinus* in der Verteilung von mehr- und einstimmigen Partien schon ganz die Art der Notre-Dame-Schule zeigen (vgl. fol. 107<sup>v</sup>/187<sup>v</sup> und 109<sup>v</sup>/188 als Beispiele). Indessen geben die hier nachgetragenen Ergebnisse den Eindruck, es möchten die *TMai* vorangestellten Organum-Beispiele weithin bekannte „Schemata“ (eine Art Vorgänger der späteren *Clausulae*) gewesen sein, ähnlich denen der Sequenz-Melodien. Dies würde auch die oben erwähnte eigenartige Notierungsweise plausibler machen, zumal die *Benedicamus*-Tropen offenbar nur von einigen wenigen liturgischen Melodien ausgingen. Zu diesen gehörte die Melodie in *TMai*, die übrigens auch dem bekannten „*Stirps Jesse*“ zugrunde liegt.

## Der Petersburger Musiker Leopold Fuchs

VON BORIS STEINPRESS, MOSKAU

Die Erforschung der kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Rußland wird in der letzten Zeit von Slawisten und Historikern sehr intensiv betrieben. Musikalische Kontakte werden in diesem Zusammenhang jedoch nur gelegentlich gestreift.

In der musikgeschichtlichen Forschung finden sich — meist von russischer Seite — einige Beiträge, die vorwiegend den Rußlandbesuchen großer deutscher Musikerpersönlichkeiten und ihrem Verhältnis zu ihren russischen Kollegen gewidmet sind. Das Thema deutsch-russische Musikbeziehungen ist aber in seiner ganzen Breite und Tiefe überhaupt noch nicht erfaßt und durchmessen worden. Noch sind die Quellen zum größten Teil unerschlossen oder doch nicht gründlich durchforscht, und es fehlen Einzeluntersuchungen, um eine systematische Darstellung des Gegenstands geben zu können. Als Karl Laux unserem Thema ein Kapitel seines Buches *Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion* (Berlin 1958) widmete, stand ihm daher nur so wenig Material zur Verfügung, daß er der tatsächlichen Situation nicht gerecht werden konnte.

Innerhalb des Gesamtkomplexes deutsch-russischer Musikbeziehungen wäre als ein Hauptthema das Wirken deutscher Musiker in Rußland zu beleuchten. Eine solche Darstellung hätte schon im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts einzusetzen, als die deutsche Siedlung in Moskau mit der Gründung von Kirchen und Schulen ein selbstständiges kulturelles Leben zu entfalten begann. Besonders im ausgehenden 18. und im Verlaufe des 19. Jahrhunderts fanden deutsche Musiker als Angehörige der zeitweise bestehenden deutschen Operntruppe, als Instrumentalisten und Kapellmeister der Kaiserlichen Theater und der Privatorchester russischer Fürsten sowie als Komponisten und Musikpädagogen ein reiches Betätigungsfeld. Die meisten dieser Musiker waren solide Fachleute, deren Bedeutung für das russische Musikleben nicht gering zu veranschlagen ist. Die Musiklehrer unter ihnen genossen nicht nur in den