

England und der Kontinent in der Musik des späten Mittelalters

VON ERNST APFEL, HEIDELBERG

Im folgenden soll das Problem der Rolle Englands in der Musik des 13. bis beginnenden 17. Jahrhunderts unter allgemeineren Gesichtspunkten betrachtet und damit zugleich einigen möglichen Einwänden gegen die Ergebnisse meiner bisher fast nur satztechnischen Untersuchungen begegnet werden¹. Dabei erfährt die Frage, was unter „England“ und „Festland“ zu verstehen ist, einige Erhellung, und es können allgemeinere, kulturhistorische Schlüsse gezogen werden.

In den (in Anm. 1) erwähnten Untersuchungen, bei denen ganz bewußt fast ausschließlich von in England aufgefundenen Handschriften und -Fragmenten ausgegangen wurde, wurden die Begriffe „England“ („englisch“) und „Festland“ („festländisch“) einander gegenübergestellt und recht frei verwendet. Englands Machtbereich umfaßte jedoch im späteren Mittelalter vor allem auch Teile des heute französischen Festlandes. So waren die Herzogtümer Normandie und Bretagne, sowie teilweise das Herzogtum Aquitanien, die Grafschaften Anjou, Poitou, Marche und Auvergne, sowie die Touraine von 1154 (1166) bis 1259, Teile der Herzogtümer Aquitanien und Gascogne, sowie die Grafschaft Périgord sogar bis 1453 englisch. Die uns vorliegende, notierte, und damit historisch gewordene Musik ist aber vor allem die Musik der weltlichen und kirchlichen Oberschicht, die in besetzten Gebieten immer mehr oder weniger vom herrschenden Volk gestellt oder beeinflußt wird. (Wir werden jedoch sehen, daß wahrscheinlich auch die nicht notierte, mehr volkstümliche Musik in England stark oder noch stärker als jene Kunstmusik geübt wurde.) Englisch ist also nicht nur gleich insular. Frankreich im engeren Sinne war damals nur die Île-de-France, das Gebiet um Paris. Festländisch ist also nicht gleich französisch. Es ist deshalb besser, die Begriffe auseinanderzuhalten: insulare Handschriften können also wohl französische Musik (was aber seltener vorkommt), und festländische Handschriften können englische Musik enthalten (was weitaus öfter vorkommt), wobei die Bezeichnung „französisch“ recht unbestimmt bleiben muß. Andererseits kann man die Musik des nördlichen Frankreichs, Belgiens und der Niederlande wohl zusammen mit der Englands als „nordisch“ bezeichnen. Doch darüber später mehr.

Schon mindestens seit der Notre Dame-Schule begegnet französische Musik in insularen, vor allem aber englische Musik in festländischen Handschriften. So ist Handschin zu der Feststellung gelangt, daß die Notre Dame-Handschrift *W 1*, obwohl sie vorwiegend Musik der Pariser Notre Dame-Schule enthält, wohl insu-

¹ Vor allem: *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1959, 5. Abhandlung (Kurztitel: *Studien*); *Zur Entstehung des realen vierstimmigen Satzes in England*, AfMw XVII (1960), 81 ff.; *Über einige Zusammenhänge zwischen Text und Musik im Mittelalter, besonders in England*, AMI XXXIII (1961), 47 ff.; *Über den vierstimmigen Satz im 14. und 15. Jahrhundert*, AfMw XVIII (1961), 34 ff. — Aufsatztitel werden nicht zweimal genannt, sondern es wird immer nur der Zeitschriftenband, der Jahrgang und die Seite angegeben. Beim letztgenannten Aufsatz wäre zu S. 37, Anm. 2 und S. 45 noch zu bemerken, daß in den von W. Apel, *French Secular Music of the late Fourteenth Century*, Cambridge (Mass.), 1950 herausgegebenen dreistimmigen Sätzen noch Quint-Sept-, Terz-Sept-, Sekund-Quart-, Terz-Quart- und Quart-Quintklänge begegnen wie in Motetten der *Ars antiqua* (vgl. Apel, a. a. O. S. 11 f.).

laren Ursprungs ist und auch rein englische Musik überliefert (11. Faszikel und einzelne Stücke inmitten des Corpus)².

Die Vermutung Handschins, daß gewisse Motetten und Conductus in der zweiten, wohl französischen Notre Dame-Handschrift *F* englischen Ursprungs sind³, ist für die Motetten inzwischen durch Auffindung weiterer englischer Motettenhandschriften und -fragmente erhärtet worden (vgl. *Studien* I, S. 23 ff.). Wo diese Handschrift geschrieben oder zusammengestellt wurde, scheint nicht ermittelt zu sein. In der dritten Notre Dame-Handschrift *W* 2 ist jedenfalls die Motette *Hare hare hye godalier / Balaam godalieront / Balaam* (fol. 197'–198') englisch⁴. Auch von diesem Codex ist nicht bekannt, wo er geschrieben oder zusammengestellt wurde. Die Motettenhandschrift Montpellier enthält eine Reihe von Motetten wahrscheinlich englischen Ursprungs⁵. Diese Handschrift gilt als in der Umgebung von Paris oder östlich davon geschrieben, gewisse Züge weisen auf Nordfrankreich hin. Der spanische Codex Las Huelgas enthält nach Handschin (*Mus. Disc.* V, 1951, 105 ff.) wahrscheinlich ebenfalls englische Motetten. Im ostfranzösischen Motetten-codex Bamberg sind die auch in *F* enthaltene Motette Nr. 6 (vgl. Handschin, *Mus. Disc.* V, 1951, 92 und Apfel, *AMI* XXXIII, 1961, 51), sowie die unten genannten Motetten Nr. 53 und 10 vielleicht oder wahrscheinlich englischer Herkunft. Nr. 6 begegnet auch in der Handschrift London, British Museum Egerton 2615 (*LoA*). Diese Handschrift enthält das Neujahrsoffizium von Beauvais im Norden der Île-de-France.

Wir kommen zu kleineren Handschriften oder -fragmenten. Die Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale Arsenal 135 (*ArsA*) aus Poitou, wohin sie offenbar von Engländern gebracht wurde, ist ein englisches Missale des 13. Jahrhunderts, das als Hinzufügung des 14. Jahrhunderts eine Anzahl zweistimmiger Marienmotetten (und eine dreistimmige) enthält, die (mit Ausnahme der dreistimmigen) alle, und zwar dreistimmig, auch in *Mo* überliefert sind. Poitou war bis 1203 englisch, wurde England 1204 und wieder 1224 entrissen, und war von 1356 (1360) bis 1369 (1371) wieder englisch. An Frankreich fiel es endgültig erst 1416. Die Schrift vieler Randbemerkungen in der Handschrift trägt nach Handschin (a. a. O. S. 82 ff.) englische Züge^{6a}. Ebenso wichtig erscheint jedoch, daß zwei der Motetten auch in der insularen Handschrift Oxford, Bodleian Library Lyell 72 erscheinen, und eine der beiden

² Vgl. hierzu J. Handschin, *A monument of English mediaeval polyphony, the ms. Wolfenbuettel 677*, *The Musical Times*, Juni 1932 und August 1933. Dieser Aufsatz ist mir leider nicht zugänglich, sondern ich bin auf kurze Notizen angewiesen, die ich bei einem Londoner Aufenthalt im Britischen Museum daraus gemacht habe. Es wird deshalb immer nur auf den ganzen Aufsatz verwiesen. Einige Sätze in *W*₁ sind auch in dem von Th. Dart rekonstruierten Fragment Cambridge, Jesus College 18 QB 1 (?) enthalten. Der Conductus *Rex aeternae glorie*, *W* 1 fol. 139', begegnet auch in Cambridge, Gonville & Caius College Fragment 803 Nr. 32. Als englisch dürfen jetzt wohl auch die frühen Konkultusmotetten in ihrer Fassung *W* 1 bezeichnet werden. Zu den bisher (zusammenfassend in *AMI* XXXIII, 1961, 50 f.) hierfür vorgebrachten Argumenten darf noch darauf hingewiesen werden, daß wohl zwischen der in der späteren englischen Motette ziemlich vorherrschenden, fast gleichartigen Bewegung aller Stimmen und dem Satz Note gegen Note in diesen frühen Konkultusmotetten ein historischer Zusammenhang besteht.

³ *The Summer Canon and its Background*, *Mus. Disc.* III (1949), 55 ff. und V (1951), 65 ff., besonders V (1951), 91 ff.

⁴ Vgl. H. Tischler, *English Traits in the early 13th-Century Motet*, *MQ* XXX (1944), 458 ff., besonders S. 466 f.

⁵ Vgl. Handschin, *Mus. Disc.* V (1951), 73 ff. und L. A. Dittmer, *Binary Rhythm, Musical Theory and the Worcester Fragments*, *Mus. Disc.* VII (1953), 39 ff.

^{6a} Sie enthält auch die Antiphon *Venit ad Petrum*, deren Schlußmelisma den Caput-Messen von Dufay, Okeghem und Obrecht zugrunde liegt (vgl. M. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York (1950), S. 232).

noch in einem anderen insularen Fragment erhalten ist⁶. Lyell 72 ist nach Bukofzer⁷ ein Dominikaner-Processionale, das neben seinen einstimmigen Sequenzen deren zweistimmige und ebensolche Motetten enthält. Das Manuskript ist ein frühes Beispiel von vollständigen einstimmigen Ordinarien, die zu dieser Zeit selten waren. Die ganze Handschrift scheint mir *Ars A* ähnlich zu sein.

Woher die Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale f. lat. 15 129 stammt, deren Inhalt an mehrstimmigen Stücken nach Handschin wahrscheinlich englischer Herkunft ist, ist leider unbekannt. Sie dürfte Ende des 13. Jahrhunderts entstanden sein und befand sich früher in der Pariser Abtei St. Victor⁸. (Der den mehrstimmigen Stücken vorausgehende Diskantraktat könnte ebenfalls englischer Herkunft sein, vgl. Handschin, *KmJb* XXV, 1930, 70.)

Über das 1929 in der Fragmentensammlung Brüssel, Bibliothèque Royale II 266 als Nr. 10 wiedergefundene „Fragment Coussemaker“ schreibt J. Handschin, *Miscellanea*, AML VII (1935), 161: „Das vermutlich der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstammende Fragment . . . wird wohl englisch sein . . ., obgleich auch seine Herkunft aus dem mit England eng verbundenen niederländisch-flandrischen Gebiet nicht ausgeschlossen wäre“. Vier der darin enthaltenen Sätze sind auch in insularen Handschriften überliefert, einer davon sogar in drei, womit die englische Herkunft jedenfalls des Inhalts bestätigt wird.

Insularer Provenienz ist nach L. Dittmer auch das Doppelblatt ff. 44/45 (neu foliiert) der Fragmentensammlung Paris, Bibliothèque Nationale f. lat. 11 411, auf dem in Partitur ein zweistimmiges *Sanctus*, ein dreistimmiges *Agnus*, ein dreistimmiger Hokus *Sustine*, und in dreistimmiger Fassung der *Agnus-Tropus Crimina tollis*, sowie stimmenweise notiert ein Stück der beiden Oberstimmen der Motette Mo 4.60 notiert ist⁹.

Weitere Handschriften oder -fragmente mit englischer Musik, wie Paris, Bibliothèque Nationale f. frç. 25 408, Bridgport, Stadtbibliothek, Archiv einer Gilde, sowie London, Guildhall¹⁰, teilweise mit französischen Texten, auch anglonormannischen Dialekts, sind mir leider nicht zugänglich.

In der Handschrift London, British Museum Cotton Vespasian A XVIII ist gegen Ende (fol. 164'/165) in dreistimmiger Fassung und in anglonormannischem Dialekt die Motette *Amors vaint tout fors / Au tans d' esté / Et gaudebit* (Mo. 2.23 — vierstimmig) eingetragen¹¹. Obwohl die Motette anscheinend auch nur zweistimmig überliefert ist, dürfte die dreistimmige Fassung wie Ba Nr. 10 die ursprüngliche sein: Das Quadruplum in Mo 2.23 ist jünger, es bewegt sich in lauter Brevén. Die Texte von Motetus und Triplum beginnen mit demselben Vokal, sonst ein Zeichen englischer Herkunft einer Motette. Die zweite Hälfte des Triplums ist ein sogenannter Refrain-Cento, der musikalisch abweichend auch den Refrain *Fines*

⁶ *Mellis stilla, Maris stella* in Oxford, Bodleian Library Ms. Rawl. G. 18, fol. 106'.

⁷ *Changing Aspects of Medieval and Renaissance Music*, MQ XLIV (1958), 1 ff., besonders S. 5.

⁸ Vgl. Handschin, *Eine wenig beachtete Stilrichtung innerhalb der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit*, *SchwJbMw* I (1924), 56 ff. und *Gregorianisch-Polyphones aus der Hs. Paris, Bibl. Nat. lat. 15 129*, *KmJb* XXV (1930), 60 ff.

⁹ Vgl. *Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften Nr. 4*, Paris 13 521 & 11 411 von L. Dittmer, *Institute of Mediaeval Music*, New York (1959).

¹⁰ Vgl. hierzu Fr. Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, *AfMw* V (1923), 185 ff. und 273 ff., besonders S. 191 — Anm. 1, 273 mit Anm. 1 und 274.

¹¹ Vgl. Fr. Ludwig, *AfMw* V (1923), 276.

amouretes des bekannten Virelais von Adam de la Halle enthält (über Virelai s. u.)¹².

In der Handschrift Oxford, Bodleian Library Douce 139 ist neben einem typisch englischen zweistimmigen Satz, und einem wohl englischen einstimmigen Instrumentalstück die dreistimmige Motette *Au queer ay un maus / Ja ne mi repentirai / Jolietement my teent* überliefert, die in abweichenden Fassungen auch in den oben genannten festländischen Motettencodices *Mo* (7.260) und *Ba* (Nr. 53) enthalten ist. In der Fassung Douce 139 begeben viele parallele Terzen, so daß man mindestens diese Fassung als englisch bezeichnen muß (Handschin, *The Musical Times*, Juni 1932 und August 1933). Der c. f. im Tenor dieser Motette ist ein wohlbekanntes Rondeau. Die Gattung des Rondeau ist, wie die des Virelai, im „französischen“ Norden entstanden. Rondeaux wurden in der Normandie bei festlichen Gelegenheiten von jungen Männern und Mädchen gesungen.

Englischen Motetten in Oxford, New College Ms. 362 (*ONC*) und Bodleian Library Ms. E Mus. 7 (*EMus*) liegen französische Lieder als c. f. zugrunde, und in einem Falle trägt der Motetus französischen Text. Der c. f. *Mariounette douchie* in *ONC* fol. 89 und fol. 88' (hier mit lateinischem Text *Virgo mater* versehen) hat Virelai-Form, die in Nordfrankreich entwickelt wurde. (Man hat sogar keltischen Ursprung dieser Gattung vermutet¹³.) Sehr wichtig ist, daß das lateinisch textierte Lied in der Motette *ONC* fol. 88' als Mittelstimme fungiert, worauf wir noch zurückkommen werden. Bei *ONC* fol. 85' und London, British Museum Ms. Add. 24198 erscheint das dem Satz als c. f. zugrunde liegende anglonormannische Lied rondellusartig in beiden Unterstimmen. Vielleicht war aber die dadurch entstehende Sequenz- und damit auch Estampie-artige Reihung aa bb cc dd die ursprüngliche Form des Liedes, was ebenfalls auf dessen nordischen Ursprung weisen würde.

Die Motetten am Schluß von *EMus* weisen nach *NOH* III, S. 94 f. französische Züge auf, scheinen aber, falls sie französischen Ursprungs sind, sehr bald nach England gelangt zu sein (s. ebda.). Sie zeigen aber auch englische Züge (vgl. *Studien* I, S. 53 f.), obwohl eine von ihnen mit französischen Texten sogar in zwei festländischen Handschriften begegnet (vgl. *AMI* XXXIII, 1961, 53)¹⁴. Der Ursprungsort der beiden Handschriften ist unbekannt. Eine davon, die aus Nordfrankreich oder gar England stammen mag, befindet sich in Cambrai. Die andere, der Codex Ivrea, Kapitelbibliothek (*Iv*) scheint auch englische Sätze zu enthalten¹⁵. Französischnormannische Texte neben lateinischen oder gleichzeitig mit solchen in verschiedenen Stimmen begegnen auch sonst in insularen Musikhandschriften oder -fragmenten, ohne daß man an der englischen Herkunft der Musik zweifeln könnte,

¹² Vgl. Fr. Gennrich, *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten*, Darmstadt 1957, und die dort zur Motette angegebene Literatur.

¹³ Vgl. zum folgenden immer *New Oxford History of Music*, Vol. III, *Ars Nova and the Renaissance 1300–1540*, edited by Dom A. Hughes and G. Abraham, London/New York/Toronto 1960 (Kurztitel: *NOH* III).

¹⁴ Auf den besonders engen Zusammenhang zwischen England und Frankreich auf dem Gebiet der Musik zu Beginn des 14. Jahrhunderts weist auch die Tatsache hin, daß zu dieser Zeit französische und englische, später aber nur noch englische Komponisten Sätze im sogenannten klanglich-freien Diskantsatz (vgl. die in Anm. 1 genannten Arbeiten) komponierten. Ein klanglich-freier Diskantsatz ist auch die *Ite missa est*-Motette der Messe von Tournay. Dieses Ms. enthält auch ein dreistimmiges *Kyrie* (im *Conductus*satz?). Die Komposition der Ordinariumsteile der Messe ist zu dieser Zeit für das Festland, nicht aber für England ein Novum.

¹⁵ Neben der erwähnten Motette, den motettischen Messensätzen Nr. 61 und 59, sowie dem konduktusartigen *Kyrie* Nr. 49 (vgl. *AfMw* XVII, 1960, 94 f. und H. Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters*, *AfMw* VII, 1925, 167 ff., besonders S. 190 und 203), mutet noch das *Gloria* mit *Tropus Spiritus et alme orphanorum* Nr. 63, fol. 50/51 hinsichtlich seiner Klangtechnik englisch an.

z. B. in den Codices London, British Museum Arundel 248 und Harleian 978 (*LoHa* — auch den bekannten Sommerkanon enthaltend), sowie Cambridge, Corpus Christi College Nr. 8 und St. John's College F. 1.

Hier müssen die mit den vorher gemachten Beobachtungen zusammenhängenden musikalischen Fragen erörtert werden. Wie bereits (S. 279) erwähnt wurde, bildet das mit dem lateinischen Text *Virgo mater* versehene französische Virelai *Mariounette douche* in der Motette *ONC* fol. 88' die Mittelstimme des Satzes (vgl. *Studien* I, S. 49). Virelai und Rondeau sind Gattungen der nordfranzösischen *Trouvères*, zu denen auch Adam de la Halle gehörte. Nun ist der Notierung nach auch in allen dreistimmigen Rondeaux von Adam de la Halle — faktisch nur in einem nicht, in dem die notierte Mittelstimme immer über der notierten Oberstimme liegt — die mittlere die wichtigste Stimme des Satzes (Trägerin der Refrainmelodie), ebenso in dem einzigen von Jehannot de L'Escurel erhaltenen, sowie in zwei anonymen dreistimmigen Rondeaux¹⁶. (Die Mittelstimmen dieser Rondeaux sind nämlich auch für sich in einstimmiger Fassung überliefert.) Die dreistimmigen Rondeaux sind, wie die früheren *Conductus*, in Partitur notiert und sind auch technisch diesen ähnlich. Die Stimmen, besonders die beiden unteren, kreuzen sich häufig. Terzen und Sexten, auch zusammen als Terz- Sextklänge, begegnen zahlreich, sogar an Anfängen und Schlüssen von Teilen, wenn auch nicht ganzer Sätze. In dem dreistimmigen Sätzchen von Jehannot de L'Escurel sind Stimmenkreuzungen und Terzen zwischen den beiden Unterstimmen so häufig, daß Bukofzer es als Beispiel eines *Gymel* (mit aufgesetztem *Triplum*)¹⁷ bezeichnet hat und deshalb englischen Einfluß anzunehmen geneigt war. Tatsächlich stimmt die Klangtechnik dieser dreistimmigen Rondeaux weitgehend mit der dreistimmiger englischer c. f.-Bearbeitungen, ja Motetten mit c. f. und *Conductus* (Sequenzen) mit *cantus prius factus* in der Mittelstimme überein (vgl. *Studien* I, S. 49, 63 ff., 72, 74 ff. und 97 ff.). C. f.-Bearbeitung, *Conductus* und Sequenz (mit *cantus prius factus* in der Mittelstimme) gehören musikhistorisch eng zusammen, da in ihnen immer alle Stimmen zugleich denselben Text vortragen, weshalb sie in Partitur notiert sind (vgl. *AMI* XXXIII, 1961, 49)¹⁸.

Ein später Ausläufer des *Conductus* ist das englische *Carol*, eine Refrainform wie das nordfranzösische Virelai und die italienische *Ballata* (und *Lauda*). Der Refrain

¹⁶ Vgl. die Faksimile-Ausgabe der dreistimmigen Rondeaux von Adam de la Halle, einschließlich eines Virelai und einer Ballade, des dreistimmigen und mehrerer einstimmiger Rondeaux von Jehannot de L'Escurel, sowie zweier anonymen Rondeaux im *Abriss der frankonischen Mensuralnotation*, Musikwissenschaftliche Studienbibliothek Heft 1/2, hrsg. von Fr. Gennrich, Darmstadt (21956), Tafeln XIII ff.

¹⁷ Vgl. *Popular Polyphony in the Middle Ages*, MQ XXVI (1940), 31 ff., besonders S. 40, und zum *Gymel* mit aufgesetztem *Triplum* ebenfalls M. Bukofzer, *The Gymel, the earliest form of English Polyphony*, M&L XVI (1935), 77 ff., aber auch Apfel, *Studien* I, S. 76, Anm. 22 und 100, Anm. 25. Der *Gymel* beruht jedoch wohl auf nicht nur auführungs-, sondern auch satztechnischer Teilung einer chorisch besetzten Stimme in zwei Stimmen.

¹⁸ Ob die Sätze dieser Gattungen nur in Partitur notiert sind, weil alle Stimmen denselben Text vortragen oder weil sie auf der Orgel (einem Klavierinstrument) gespielt wurden, ist nicht klar. An eine Wiedergabe auf einem Klavierinstrument zu denken, ist nicht so abwegig, wie es zunächst scheint, begleiteten doch um 1600 die Organisten Vokalstücke aus der Partitur, und z. B. die *Tabulatura Nova* von S. Scheidt ist partiturnotiert (vgl. *Denkmäler Deutscher Tonkunst* I, Samuel Scheidts *Tabulatura Nova*, hrsg. von M. Seiffert, Leipzig 1892). Ebenso sind die Fantasien J. J. Frobergers (vgl. J. J. Frobergers *Werke für Orgel und Klavier*, hrsg. von G. Adler, I. Bd., Wien—Leipzig 1903, zweites Faksimile — die Fantasie für mehrstimmige Instrumente entstammt gattungsmäßig der Motette) nicht klavieristisch, sondern (je eine Stimme auf einem System) in Partitur notiert. (Die Organisten spielten aus selbst daraus verfertigten *Tabulaturen*.) Auf einem (vielleicht auf sechs oder mehr Linien erweiterten) Notensystem mehrere Stimmen zu notieren, wie es für Orgel und Klavier üblich wurde, bezeichnet Scheidt in einem Vorwort zur *Tabulatura Nova* „an die Organisten“ als „Engel- und Niederländische Manier“. Vgl. zu der ganzen Frage die so anregenden *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance* von A. Schering, Leipzig 1914 (Kurtitel: *Frührenaissance*), S. 91 ff.

heißt beim Carol „Burden“, auch „Chorus“ (der chorisch wiedergegebene Teil — später wechselten auch innerhalb von Vers und Burden Solo und Chor) oder „foote“ (der immer wiederkehrende Teil)¹⁹.

Eine Art c. f.-Bearbeitung aus dem Stegreif mit Mittelstimmen-c. f. (faktisch auch in der Oberstimme erklingend) ist auch der englische Faburden²⁰. So ist es zwar einmalig, aber nicht verwunderlich, daß dem Carol *Te deum* nach Angabe des betreffenden Manuskripts der Vers *Te eternum* gleichsam als zweiter, chorischer (?) Burden in Faburdenmanier folgen soll²¹.

Obwohl es hier nur auf den gattungsmäßigen Zusammenhang ankommt, soll doch eine mögliche Verbindungslinie gezogen werden: Ein Traktat der vom Precentor John Wyldé zusammengeschriebenen musiktheoretischen Handschrift London, British Museum Lansdowne 762 (fol. 58) trägt den Titel „*De cantu coronato, scilicet Faburdon*“ und beginnt „*Cantus coronatus cantus fractus dicitur*“²². Der Terminus „*Cantus coronatus*“ begegnet außer bei Johannes de Grocheo, dessen Erklärung uns hier nicht interessiert, noch bei Anonymus 2 (CS I, 312a — 13. Jahrhundert: „*cantinellis coronatis*“), der ihn mit der *Musica falsa* in Beziehung bringt. Diese Tatsache paßt teilweise gut zu Trowells Erklärung der Vorsilbe „Fa“ im Terminus Faburden, nämlich, daß der Burden, die Unterstimme des dreistimmigen Faburden, oft b statt h ergreifen muß, damit seine Quint zum darüberliegenden, häufigen f des c. f. rein ist. Tatsächlich weisen viele englische Sätze in der Unterstimme als Vorzeichnung ein b mehr auf, als in den Oberstimmen. Dieser unterquintige Charakter der englischen Musik dürfte zweifellos mit der Tendenz der Engländer zusammenhängen, den c. f. durch Diskantstimmen zu unterstützen. Jedoch überrascht auch Trowell die frühe Bemerkung des Anonymus 2. Darüber hinaus heißt es dort: „*Falsa musica dicitur esse quando locatur b molle vel h quadrum (!) in loco non usitato*“. An der schriftlichen Überlieferung der Rondeaux fällt jedenfalls ebenso, wie an der der verwandten Gattungen in England die genaue Schreibung der Akzidentien auf. Den Rondeaux steht ja der Anonymus 2 zeitlich nicht fern. Sollten Rondeau und Faburden nicht doch zusammen aus dem *Conductus* entstanden sein²³?

Bedeutung, gegenseitiges Verhältnis und Geschichte der beiden Bezeichnungen Faburden und Fauxbourdon sollten einmal unter diesen Gesichtspunkten untersucht werden. Bezüglich des Bestandteils „burden“ („Last“) mag hier nur darauf aufmerksam gemacht werden, daß seine Entwicklung nicht mit der von „bourdon“ (Baß) vermengt zu werden braucht. Im Refrain des Rondeau liegt ja die Hauptmelodie wie im Faburden als Mittelstimme wie eine „Last“ oben, jedenfalls nicht unten. Doch sei diese Frage hier nicht weiter verfolgt.

In der Mittelstimme befindet sich der c. f. auch in der im Roman de Fauvel (dessen Schreiber Gervays du Bus ein Normanne gewesen sein soll)²⁴ überlieferten Motette *Tribum quem / Merito haec patimur / Quoniam secta* von Philippe de Vitry

¹⁹ Vgl. N. L. Wallin, *Zur Deutung der Begriffe Faburden und Fauxbourdon*, Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953, hrsg. von W. Brennecke, W. Kahl, R. Steglich, Kassel und Basel (1954), S. 120 ff. — Leider hat Wallin immer noch nicht die versprochene ausführliche Darstellung seiner Ansichten vorgelegt.

²⁰ Vgl. Br. Trowell, *Faburden and Fauxbourdon*, Mus. Disc. XIII (1960), 43 ff. und Apfel, *Studien I*, S. 82 ff.

²¹ Vgl. *Musica Britannica*, A National Collection of Music, IV, *Mediaeval Carols* edited by John Stevens, London 1952, Nr. 95, S. 83 und darüber Trowell, Mus. Disc. XIII (1960), S. 58 f.

²² Zu der von Wallin a. a. O. hergestellten Wortverbindung *coronatus* — *corona* (*corolla*) — *chorus* (*chorea* — Reigen, Reigenlied, Prozession) = frz. *carola* (*carolle*, *danse* = *in modum coronae psallere*) = engl. *Carol*, und *cantus fractus* = *refrain* vgl. auch V. Lederer, *Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst*, 1. Bd., Leipzig 1906, S. 109, Anm. 2 (Kurztitel: *Heimat*).

²³ Das Rondeau *Hareu li maus* von Adam de la Halle ist faktisch ein Faburden — vgl. Gennrich, *Abriß*, Tafel XIIIa unten.

²⁴ Auffallenderweise sind die Motettentripla im Inhaltsverzeichnis des Roman de Fauvel wie in England als „*Trebles*“ bezeichnet, was wiederum die Mitwirkung Englands an der Entstehung der *Ars Nova* um 1325 auf dem Festland bestätigt. Ob V. Lederer, *Heimat*, S. 315 f. doch recht hat, daß englisch „*Treble*“ nicht aus lateinisch „*Triplum*“, sondern „*Trebula*“, gall. „*Truble*“ = Fischerflöte entstanden ist?

(1291—1361), die zusammen mit einer anderen Fauvel-Motette wahrscheinlich desselben Komponisten sowie einer dritten, unbekanntem, im bekannten Robertsbridge-Codex London, British Museum Add. 28550 für Orgel oder Clavicembalum bearbeitet ist. Die beiden Motetten Philippe de Vitrys weisen auf Grund bestimmter Merkmale (Melodik, Klarheit im Zusammenwirken der Stimmen: Isoperiodik, Klänge mit Terzen und Sexten) sehr auf englische Vorbilder, mindestens aber auf enge Berührung zwischen englischer und französischer Musik zu Beginn der Ars Nova (vgl. AMI XXXIII, 1961, 54).

Mittelstimmen-c.-f. wie in der zuerst genannten Motette begegnet bis jetzt nur noch in wenigen, und zwar englischen Motetten (ONC fol. 86'/87 und 90'/91, sowie London, British Museum Ms. Sloane 1210 — *SI* — fol. 140'/41 und 142'/43 — vgl. *Studien* I, S. 49). Eine davon ist oben S. 280 beschrieben. Eine weitere ist mehr im Gegenbewegungsdiskant gehalten, aber schon in ihr, und in steigendem Maße in den drei anderen Motetten mit Mittelstimmen-c. f. bewegen sich die zum c. f. hinzugefügten Stimmen in parallelen Sexten²⁵. Bei der Philippe de Vitry zugeschriebenen Motette fallen an lebhaft bewegten Stellen eher Quintenparallelen der zum Mittelstimmen-c. f. hinzugefügten Außenstimmen auf, die jedoch in der Instrumentalbearbeitung oft geschickt umgestaltet werden. Wo die Motette nur ein- oder zweistimmig ist, ist die Bearbeitung unter Hinzuziehung von Terzen und Sexten zwei- oder dreistimmig. Abgesehen von einigen instrumental bedingten Besonderheiten entspricht die Notation der Oberstimme(n) in den instrumentalen Bearbeitungen der Motetten im Robertsbridge-Codex ebenso, wie die der soeben beschriebenen Motetten mit Mittelstimmen-c. f., von denen die in ONC neben satztechnisch (und damit ihrer Notierung nach) völlig anders gearteten stehen, weitgehend der von Petrus de Cruce entwickelten und im Roman de Fauvel schon ausgeprägten Art der Mensuralnotation. Darf man nun in der Tatsache, daß die Stücke im Robertsbridge-Codex für Orgel oder ein anderes vielstimmiges Instrument bestimmt sind, einen Hinweis darauf sehen, daß die Melismatik der Ars Nova instrumental bedingt ist?

Daß im Bereich der Kunstmusik um 1300 fast nur noch in den sogenannten englischen Organa Melismatik begegnet, wurde AfMw XVII (1960), S. 99 festgestellt, allerdings ohne daß über die Aufführungsweise dieser Stücke (Verwendung von Instrumenten?) etwas ausgemacht worden wäre.

Auf eine hervorragende Bedeutung der Instrumente in der englischen Motette bereits der Ars antiqua weisen textlose (melismatische) Teile in Rondellis und Stimmtauschmotetten und überhaupt die Komposition textloser Stimmen

²⁵ Im Zusammenhang mit den oben beschriebenen Motetten eine Bemerkung über die Fauxbourdonfrage bei Guilielmus Monachus: Im Beispiel Coussemaker, *Scriptorium de musica medii aevi*, Tomus III, Paris 1864 (Neudruck Graz 1908), S. 295 b erklingt der c. f. eine Quint nach oben transponiert als Mittelstimme (Contratenor) in lauter Brevem (nur die erste Note wird auf eine Longa verdoppelt), sofern man sich nicht für den ebenfalls dem Beispiel beigegebenen Contratenor bassus entscheidet, der den hohen Contratenor ausschließt (es sei denn, man modifiziert diesen entsprechend — vgl. AfMw XVIII, 1961, S. 42). Dies ist der englische Faburden. Im Beispiel CS III, 293 aber folgt die Mittelstimme der den c. f. kolorierenden Oberstimme durchweg in Unterquarten. Beide Stimmen tragen somit den c. f. koloriert vor, der gar nicht mehr rein erklingt (vgl. M. Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*, Straßburg 1936, Beispiel 14). Dies ist der kontinentale Fauxbourdon. Motettisch aber gar in Gruppen langer Noten zerlegt erscheint der Tenor-c. f. als Mittelstimme in dem eine Abart des Fauxbourdon/Faburden darstellenden Beispiel CS III, 298 b, in dem sich die Außenstimmen fast nur in parallelen Dezimen bewegen. Man denkt unwillkürlich an instrumentalen Einschlag (Orgel). Sexten und Dezimen um langgehaltene Töne anderer Stimmen (Tenores) begegnen dann besonders bei Obrecht, wodurch dessen Satz wesentlich glatter wirkt als der in dieser Hinsicht noch geradezu gotisch anmutende Satz Ockeghems.

wie *Quadruplex*, *Quartus Cantus*, *Primus* und *Secundus Tenor*, besonders in vierstimmigen Motetten. Auch daß in vielen Sätzen eine Stimme mit einer alleinstehenden Note und Pausen beginnt, mutet instrumental an. Vielleicht handelt es sich aber hierbei nur darum, den eigentlich sukzessiven Eintritt der Stimmen zu verschleiern und zuerst den Klang, bzw. den ganzen Klangraum anzudeuten. In diesem Falle deutet die Erscheinung auf die vorwiegend klangliche Auffassung der Musik in England. Im Zusammenhang mit vorstehender Aufzählung instrumentaler Elemente in der englischen Musik des Mittelalters sei auch auf das frühe Vorkommen des „Auftaktes“ darin aufmerksam gemacht (s. Dittmer, *The Worcester Fragments* Nr. 11 — öfter, 26, 34, 37 — öfter). Der Auftakt begegnet auch später recht oft (s. *Studien* II, Nr. 49/S. 110 ff., Nr. 51/S. 116 ff., Nr. 54/S. 123 ff.²⁶ usw.). Er setzt ein starkes Gefühl für den „Takt“ voraus, wie es in England tatsächlich schon im Mittelalter entwickelt gewesen zu sein scheint. Ein Zeichen hierfür wiederum ist die häufige Verwendung des *Punctum divisionis* in England, namentlich im 14. Jahrhundert, auch wo es gar nicht erforderlich gewesen wäre. Es spielt an den betreffenden Stellen gewissermaßen die Rolle des späteren Taktstrichs²⁷. Überhaupt begegnen in englischen Sätzen auffallende rhythmische Wendungen²⁸. Auf instrumentalen Untergrund der englischen Musik mag auch die höchst ungenaue Textlegung in den Handschriften besonders zu Beginn des 15. Jahrhunderts deuten.

Im Zusammenhang mit der Instrumental-Frage sei hier auch auf das zweistimmige Sätzchen *Gemma nitens* aus der Handschrift Cambridge, Gonville & Caius College 512, fol. 265 mit Fanfarenmelodik aufmerksam gemacht. Handschin, der es in „*Der Toncharakter*“, Zürich (1948), S. 257 f. veröffentlicht hat, wirft daselbst die Frage auf: „Ob dies das älteste Exemplar jener *mandinal* ‚Tuba‘ benannten, fanfarenähnlichen Kompositionen des 14. und 15. Jahrhunderts ist und die Gattung also aus England stammt? Ich möchte gern daran erinnern, daß der Chronist des Konzils von Konstanz, Ulrich von Richental, als bemerkenswert hervorhebt, beim Einzug der Engländer in Konstanz hätten deren ‚Posauner‘ (vielleicht auch Zinkenisten!) ‚übereinander mit drei Stimmen‘ posaut, wie ‚man sonst gewöhnlich singt‘.“ Lederer hält die Dreiklangsmelodik, die seiner Ansicht nach besonders (allein?) für englische Kompositionen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts typisch ist, für instrumentalen Ursprungs und weist besonders auf Naturhörner und -trompeten (*Heimat* S. 278 ff.), sowie auf die von Handschin erwähnte Gattung der Tubakompositionen hin. Allerdings bemerkt er auch, daß schon gregorianische Melodien (besonders die auf f — aber ebenso, wie die gerade erwähnte zweistimmige englische Komposition, stehen die meisten mehrstimmigen englischen Sätze in dieser Tonart) Dreiklangsmelodik aufweisen. Ferner ist zu bemerken, daß Dreiklangsmelodik auch bei Bewegung einer Stimme in Konsonanzen zu einem liegenbleibenden Ton einer anderen Stimme entsteht. Aber auch viele Kompositionen französischer, burgundischer und niederländischer Herkunft weisen besonders in ihren Contratenores Dreiklangsmelodik auf.

²⁶ Die zu S. 124 unter 1 vermerkte Brevis-Pause im Manuskript ist richtig, so daß das folgende um eine Brevis nach hinten zu verschieben ist, bis zu den beiden in der nächsten Zeile der Übertragung punktierten Brevis, die aber dann zweizeitig sein müssen.

²⁷ Auf das Factum wies bereits J. Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460*, Teil I, Leipzig 1904, S. 364 f. hin. Vorstehende Deutung findet sich bei Lederer, *Heimat* S. 234, Anm. 2 und S. 311.

²⁸ Vgl. Ch. Hamm, *A Group of Anonymous English Pieces in Trent 87*, M&L XLI (1960), 211 ff. Der von Hamm S. 212 aufgezeigte Rhythmus begegnet auch in London, British Museum Ms. Arundel 14 im *Kyrie* Nr. 3 und in gewisser Weise auch im *Kyrie* Nr. 5 (vgl. *Studien* II, S. 100 und 102).

melodisch auf. Allerdings begann ja der englische Einfluß auf die Musik des Kontinents nicht erst Anfang des 15. Jahrhunderts, sondern gegen 1300 (vgl. AfMw XVII, 1960, 81 ff.).

Fauvel-Notation, bzw. entsprechende Melismatik weisen auch die zweite Hälfte des *Gloria*, der Kyrietropus, der Conductus *Virgo salvavit hominem*, sowie der Beginn der Hymne *O lux beata trinitas* in *SI* fol. 138'–140 auf. Diese Sätze sind sehr interessant: Die Hymne hat den c. f. in der Mittelstimme. Sie und die anderen, frei komponierten Sätze stehen klanglich dem Faburden nahe, wobei allerdings stellenweise an Stelle des Terz-Sextklangs Quint-Dezimklänge treten. Bei dem zweistimmig notierten, aber leicht dreistimmig auszuführenden *Virgo salvavit hominem* ist die Anlage bemerkenswert: a a1 b c c1. Am Schluß von a und c bilden die Stimmen eine Art ouvert-Schluß, bei a1 und c1 schließen sie wirklich („clos“ – Sext-Oktavfolgen – vgl. *Studien* I, S. 73 f.).

Es berührt eigenartig, doch geistliche Musik wie Spielmannsmusik angelegt zu sehen^{28a}. Weitere, an Lied, Rondeau und Sequenz (Estampie) erinnernde „Formen“ begegnen in England im Bereich der „vokalen Kunstmusik“ namentlich im 14. Jahrhundert (vgl. *Studien* I, S. 74 und 79).

Die Engländer haben nun nach Handschin geradezu das Verdienst, die Estampie²⁹, das instrumentale Gegenstück der Sequenz (ausgeprägte Form a + x1, a + x2, b + x1, b + x2 – die Indices zeigen verschiedene Schlüsse des „Refrains“ x an)^{29a}, polyphonisiert zu haben. Dies zeigen die allerdings im Ms. jeweils unbezeichneten, und mehr als Duktien im Sinne einer Nebenart der Estampie anzusprechenden zweistimmigen Stücke in *LoHa*, und das an einer Stelle drei-, sonst einstimmige Stück im Ms. Oxford, Bodleian Library Douce 139³⁰. Ausgesprochene Vortragsstücke mit Estampie-Bau in vollendeter Form gehen im Robertsbridge-Codex den oben genannten Motetten-Bearbeitungen voraus.

Instrumental, oder wenigstens von instrumentalen Vorstellungen mitgeprägt, wirken auch die tropierten *Gloria* im Fragment Oxford, Bodleian Library, Bodley 384, fol. I/II (vgl. *Studien* I, S. 80 und II, S. 90 ff.). Beim ersten Satz sind die beiden Außenstimmen ganz, und zu Beginn des dritten ist die Oberstimme auf sechs Linien notiert. Besonders die Oberstimme des ersten Satzes ist weiträumig angelegt und lebhaft koloriert.

Ein frühes englisches Orgelstück, wohl aus der Zeit um 1400 oder aus dem 14. Jahrhundert, ist das zweistimmige anonyme *Felix namque* aus dem musikalischen Teil der Handschrift Oxford, Bodleian Library Douce 381, fol. 23³¹.

^{28a} Gerade im Bereich der Spielmannsmusik waren die Beziehungen zwischen England und dem Kontinent besonders stark. Vgl. W. Salmen, *Die Beteiligung Englands am internationalen Musikantenverkehr*, Mf. XI (1958), S. 31 ff.

²⁹ Vgl. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Allgemeine Enzyklopädie der Musik (Kurztitel: MGG), hrsg. von Fr. Blume, Bd. 3, Kassel und Basel 1954, Sp. 1549 ff., besonders Sp. 1559.

^{29a} Denselben Aufbau weist auch der Lai auf. Das Wort Lai ist keltischen Ursprungs (über die Kelten s. u.). Sequenz (Estampie, Ductia) und Lai haben wahrscheinlich eine gemeinsame vorliterarische Wurzel. Auf die Sequenz haben die Kelten offenbar ebenfalls eingewirkt. Vgl. zu der ganzen Frage U. Aarburg, Artikel *Lai*, *Leich*, MGG VIII, Sp. 81 ff.

Zum inneren Zusammenhang zwischen einstimmigem (aber auch mehrstimmigem), meist religiösem englischem Lied des 13., 14. und 15. Jahrhunderts mit der Sequenz (Estampie) und andererseits dem Virelai, d. h. der Trouvère-Tradition vgl. Bukofzer, *NOH* III, S. 109 ff. und 126 ff.

³⁰ Ebenso wie die im folgenden zu nennenden mehrstimmigen Instrumentalstücke veröffentlicht in *Early English Harmony from the 10th to the 15th Century*, Vol. I – Facsimiles edited by H. E. Wooldridge, London 1897 und Vol. II – Transcriptions and Notes edited by H. V. (Dom Anselm) Hughes, London 1913.

³¹ Vgl. Th. Dart, *A new Source of early English Organ Music*, M&L XXXV (1954), 201 ff., mit Übertragung (S. 205).

Auf Grund der nicht gerade seltenen englischen Orgelstücke des 16. Jahrhunderts über Faburden-Tenores in England darf man vielleicht auf einen inneren Zusammenhang zwischen Faburden und Orgelmusik schließen (s. Anm. 25).

Die Tenores von drei der sechs textlosen, also wohl instrumentalen Stücke in den Trienter Codices, die Ch. Hamm in dem in Anm. 28 genannten Artikel als wahrscheinlich englisch bezeichnet hat, konnte Bukofzer (MQ XLIV, 1958, S. 15 f.) schon vorher als *Basses danses* identifizieren³². Die beiden wichtigsten Basse danse-Handschriften befinden sich in Brüssel (aus dem Besitz der Margarete von York) und Namur im festländischen Norden. Der Tenor des einen der erwähnten sechs Stücke, Trient, Castello del Buon Consiglio (*Tr*), Ms. 87, fol. 198'/199, Them. Kat. Nr. 160, ist das holländische Lied *T'Andernaken*. Der Komponist des Satzes „Tyling“ dürfte ein Holländer gewesen sein. Der Tenor von *Tr* 87, fol. 117'/118, Them. Kat. Nr. 90 ist auch in Oxford, Bodleian Library Ms. Digby 167, fol. 31' überliefert, trägt dort aber einen französischen Textanfang. Vor diesem Basse danse-Tenor ist ein als „Quene note“ bezeichneter Tenor, und weiter unten der ebenso bezeichnete, zum genannten Tenor gehörige Discantus notiert. Der Stil dieses zusammen zweistimmigen Sätzchens kennzeichnet es nach Bukofzer (s. o.) als sehr frühes Beispiel der mehrstimmigen Basse danse. Vor dem Quene note-Discantus steht jedoch der Tenor (Burden) des Hymnus *Aeterna rex altissime*, so daß im genannten Fragment Faburden und Basse danse unmittelbar nebeneinander vertreten sind. Die Tenores könnten ihrer Notierung nach für einen des Notenlesens ungeübten Spieler oder Sänger (Spielmann) kopiert worden sein (vgl. Trowell, Mus. Disc. XIII, 1959, S. 61 f.). Bemerkenswert ist noch, daß die Oberstimme der Stücke in den Trienter Codices als *Trebulus* bezeichnet ist (s. Anm. 24). Es ergibt sich also auch hier wieder im instrumentalen Bereich ein enger Zusammenhang zwischen dem nordwestlichen Festland und den britischen Inseln.

Elemente der vorher besprochenen Bearbeitung von Motetten für ein mehrstimmiges Instrument waren Kolorierung und Klangverstärkungen. Offenbar hatte das Instrument, für das die Motetten bearbeitet wurden, einen dünnen, nicht lange dauernden Ton. (Demnach würde es sich eher um Clavicembalo handeln, als um Orgel, doch kann hier auf das Instrumententechnische nicht eingegangen werden.) Klangverstärkungen begegnen nun auch im Old-Hall-Manuskript und in *LoF*. Bei *LoF* kann es sich vielleicht auch nur um die Kennzeichnung dessen handeln, daß entlegene Schlußtöne bestimmter Stimmen auch von anderen übernommen werden können. Wirkliche Klangverstärkungen kommen später auch bei Dufay und anderen festländischen Musikern vor. Es scheint jedoch, als sei die Praxis der Klangverstärkung von England auf das Festland gekommen.

Nun hatte der Klang in der englischen Musik schon zu recht früher Zeit eine ungleich größere Bedeutung als in der französischen Musik, wie die Neigung zur Vieltimmigkeit in England zeigt (vgl. die in Anm. 1 angeführten Untersuchungen). So begegnen hier schon um 1300 nicht wenige wirklich vierstimmige Sätze, bei denen sich die Stimmen nicht nur in Einklang, Quint und Oktav treffen, sondern auch häufig die Terz, ja vor allem die Dezim und die Duodezim als Konsonanzen ver-

³² Vgl. zum folgenden die genannten Arbeiten von Bukofzer und Hamm, und zur Studie von Hamm den Brief Br. Trowells an den Herausgeber von *M&L*, *M&L* XLII (1961), 96 f.

wenden. Als besonders typisch für England darf man den Quint-Oktav-Dezimaklang ansehen, den offenbar schon der bekannte Anonymus 4 beschreibt (vgl. AfMw XVII, 1960, S. 86, Anm. 1), und der auch bei der Umarbeitung dreistimmiger Faburdens zu vierstimmigen entsteht (vgl. AfMw XVIII, 1961, 42). Nicht wenige Sätze im Old-Hall-Manuskript sind entweder ganz (Nr. 24, 25, 68 und 71) oder wenigstens am Schluß (solche mit Gruppenkontrast: Nr. 18, 33, 73 und 78) fünfstimmig. Es scheint nun, als fuße die englische Neigung zur Vielstimmigkeit, zumal zur freien, mehr akkordlichen, auch auf der Verwendung vielstimmiger Saiteninstrumente in England.

Auf solche Instrumente (Laute?) weist bereits die Motette Nr. 67 im Worcester-Corpus, aber auch Nr. 53 (vgl. *Studien* I, S. 52 f.), obwohl jeweils die beiden Oberstimmen textiert sind³³.

In diesem Zusammenhang sei auch erwähnt, daß Guillaume de Machaut zweimal ein „*eschiquier d'Angleterre*“ erwähnt³⁴. 1360 gab Eduard III. von England seinem Gefangenen König Johann von Frankreich ein solches „*eschiquier*“. Ein zu „*eschiquier*“ gehörendes Wort ist offenbar „*diekker*“, das 1392/93 in England belegt ist. Anscheinend handelt es sich um eine Art Klavierinstrument, dessen genaue Beschaffenheit noch nicht ermittelt ist (vgl. zum vorstehenden NOH III, 483 f.)³⁵.

V. Lederer hält die Harfe für das entscheidende Instrument. Sie wurde im Mittelalter vor allem noch vom keltischen Teil der britischen Bevölkerung in Irland, Wales und Schottland gespielt. Die keltischen Barden zeichneten aber ihre Musik ebensowenig wie ihre Dichtung auf. Erst aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts liegt uns tabulaturartig aufgezeichnete walisische Harfenmusik vor, hg. in Faksimile unter dem Titel *Musica*, British Museum Add. 14 909, Cardiff 1936. Handschin erwähnt diese Tabulatur in seinem bereits erwähnten Artikel „*Estampie*“ in MG als Kuriosität. Er schreibt daselbst: „*Es sind Vortragsstücke von dürftigstem Inhalt, aber präntensioser Form aus zahlreichen, teilweise wiederholten Teilen, mit ausgesprochener Neigung zum musikalischen Reim, bestehend.*“ Das Ms. enthält instrumentale Begleitstücke zu jetzt verlorenen oder hinzuimprovisierten Gedichten und Musik für Harfe allein, die die älteste in Europa überlieferte ist. Harmonisch empfundene Akkorde begleiten ausdrucksvolle Melodien. Diese Melodien entsprechen so sehr dem klanglichen Aufbau, daß man die beiden Elemente oft kaum trennen kann. Melodische Sequenzen sind häufig. Dur herrscht vor. Man kann geradezu von einem harmonischen Klangsystem, von einer akkordlichen Kunst sprechen. (Die Abfolge der Akkorde war für die strengeren Stücke in den sogenannten 24 „*measures*“ geregelt.) Meistens folgt dem ersten Abschnitt eine Reihe von Variationen³⁶.

Da aber hier nur auf gewisse Zusammenhänge aufmerksam gemacht werden kann, sei statt weiterer Ausführungen auf den Artikel *Secular Homophonic Music in*

³³ L. A. Dittmer, *The Worcester Fragments, A Catalogue Raisonné and Transcription*, American Institute of Musicology 1957.

³⁴ Diese Tatsache weist meiner Meinung nach ebenfalls auf den engen Zusammenhang zwischen englischer und französischer Musik zur Zeit der Ars Nova im 14. Jahrhundert hin.

³⁵ Hier sei noch auf W. H. Grattan Flood, *The Eschequier Virginal: An English Invention?*, M&L VI (1925), 151 ff. hingewiesen.

³⁶ Vgl. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, fifth Edition edited by E. Blom, London 1954 (Kurztitel: *Grove's Dictionary*), Vol. IX, unter *Wales, Musical History of*, p. 135 b f. und Vol. III, unter *Folk Music, Welsh*, p. 398 b ff. mit Notenbeispielen.

Wales in the Middle Ages, M&L XXIII (1942), 135 ff. von P. Crossley-Holland (auch der Verfasser der in Anm. 36 genannten Artikel in Grove's Dictionary), mit Notenbeispielen hingewiesen. Mit den Übertragungen von H. Dolmetsch, *Translations from the Penllyn Manuskript of Ancient Harp Music*, The Consort, June 1934, ist P. Crossley-Holland nicht ganz einverstanden. Ein Urteil hierüber könnte erst nach Einarbeitung in dieses sehr spezielle Gebiet gefällt werden. In jedem Falle dürfte es sich bei dieser Harfenmusik um eine Art begleitete Monodie (auf Akkordinstrument akkordlich begleitete vokale oder instrumentale Melodie) handeln³⁷. Von der keltischen Harfenmusik in Wales, Irland und Schottland her gesehen erscheint es nicht als Zufall, daß das Sololied zur Laute Ende des 16. Jahrhunderts besonders in England gepflegt wurde. Der Hauptmeister dieser Gattung in England, John Dowland, war vielleicht ein Ire³⁸.

Welche Rolle die walisisch-keltische Harfenmusik bei der Entstehung der Virginalmusik in England spielte, bedürfte noch besonderer Untersuchungen, vor allem auch instrumententechnischer Art. Für einen inneren Zusammenhang spricht vielleicht die Freistimmigkeit der englischen Virginalmusik und deren Tendenz zu möglichst vollen Klängen, während die frühe englische Orgelmusik anscheinend mehr polyphon („stimmig“) gedacht war und deshalb seltener frei auftretende Klangverstärkungen aufweist. Die Bezeichnung „Virginal“ aber wurde jedenfalls in England bis etwa 1650 für den eigentlichen Terminus „Harpischord“ sowohl, als auch für das kleinere Instrument, das man heute als „Virginal“ bezeichnet, verwendet. Sollte aber der Bestandteil „Harp“ der strengen Bezeichnung für das Clavicembalo ein Zufall sein? Hinweise auf die Bedeutung des Clavicembalo schon im 14. Jahrhundert in England haben wir bereits gebracht (s. o. S. 286). Es ist auch nicht denkbar, daß die um 1600 so bedeutende englische Virginalmusik fast keine Tradition gehabt haben sollte. Allerdings ist hier zu bemerken, daß diese englische Virginalmusik wahrscheinlich in gleichem Maße mehr nur zufällig überlieferte volkstümliche Instrumentalmusik, wie auch volks- oder altertümliche (Faburden) oder sehr „künstliche“ (Kanon: „two in one“, usw.) Vokalmusik (wenn vielleicht auch nicht ganz rein vokal) voraussetzt. Darauf, daß es sich bei der englischen Virginalmusik selbst, z. B. im Unterschied zur deutschen Orgelmusik und Lautenmusik, um eine ausgesprochene „Kunstmusik“ handelt, zeigt die Tatsache, daß sie nicht wie diese, und auch die oben berührte walisische Harfenmusik, in Tabulatur, sondern wie die italienische und spanische Musik für vielstimmige Instrumente mit regulären Noten auf Liniensystemen aufgezeichnet ist.

Doch zurück zur Frage „Wales“. Hier sei nur noch darauf aufmerksam gemacht, daß Worcester, die Hauptstadt der Musik auf den britischen Inseln um 1300, am

³⁷ Wie weit Harfe und Harfenmusik bei den Kelten auf den Britischen Inseln im Mittelalter historisch auf griechische Lyren- und Kitharamusik zurückzuführen sind, bedürfte noch besonderer Untersuchungen. Zu berücksichtigen wäre hierbei vor allem die Frage des Vortrages des griechischen Epos und des nordischen Epos unter Begleitung von vielstimmig spielbaren Instrumenten. Vielleicht ist die begleitete Monodie eine ebensolche ursprüngliche Musikart wie die primär klangliche auf Instrumenten feststehender Töne im Fernen Osten, und die primär melodische unter Verwendung von in der Tongebung veränderlichen Instrumenten einschließlich der menschlichen Singstimme im Mittleren Osten. Vgl. R. von Ficker, *Primäre Klangformen*, JBP XXXVI (1929), 21 ff.

³⁸ Eine entscheidende Rolle dürften die Akkordinstrumente auch bei der Entstehung der Neuen Musik gegen 1600 gespielt haben. Man denke auch an die von W. Osthoff aufgezeigte Entwicklung des Passacaglienostinato aus stereotypen Klangfolgen in der Gitarrenmusik. Vgl. *Atti del Congresso Internazionale di Musica Popolare Mediterranea e del Convegno dei Bibliotecari Musicali* (1954), Palermo (1959), 275 ff.

Severn, dem Hauptstrom von Wales liegt. Neuerdings wurden auch in Gwysaney und Shrewsbury, Städte in und nahe Wales, Musikfragmente gefunden³⁹.

Darauf, daß die Kelten in Irland, Wales und Schottland hervorragende Musiker waren, läßt auch der frühe hohe Stand der lateinischen Dichtung besonders in Irland schließen. Unter irischem Einfluß dürfte der zweisilbige Reim (auch für den Lai und als weiblicher Schluß mit Tonwiederholung für die Estampie typisch) in der mittelalterlichen lateinischen Dichtung entstanden sein (vgl. Anm. 29 a).

Das spanische Gegenstück zum Worcester-Corpus ist der Codex Las Huelgas, in dem dieselben musikalischen Gattungen im Vordergrund stehen, wie im Worcester-Corpus. Das Kloster Las Huelgas liegt in der Nähe von Burgos, der Hauptstadt der gleichnamigen Provinz im Nordosten Spaniens, wo die Keltiberer (eine Mischung zwischen einheimischer Urbevölkerung und zugewanderten Kelten) ihren Sitz hatten und sich lange allen Eroberungsversuchen widersetzen, so daß hier das keltische Element ebenfalls stark blieb, wie in Wales, Irland und Schottland auf den britischen Inseln.

Vielleicht ist es auch kein Zufall, daß besonders in Süddeutschland, teilweise der ursprüngliche Sitz der Kelten (Oberrhein — in die weiter östlich liegenden Teile gelangten die Kelten bald), noch im 13. Jahrhundert eine sehr konservative Mehrstimmigkeit gepflegt und überliefert wurde. Man vergleiche hierzu die von A. Geering, *Die Organa und Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebiets vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Bern (1952), S. XVI wiedergegebene Karte der Verbreitung dieser schlichten, klösterlichen Mehrstimmigkeit⁴⁰.

Zusammenfassend ist zu bemerken: War in den in Anm. 1 genannten Untersuchungen die musikalische Eigenständigkeit Englands und die Mitwirkung der Engländer bei der Entstehung der beiden *Artes novae* auf dem Festland um 1325 (AfMw XVII, 1960, 81 ff.) und 1450 (AfMw XVIII, 1961, 34 ff.) nachgewiesen worden, so zeigt sich vorstehend vor allem um 1300 eine enge Verbindung zwischen England und dem nordwestlichen Teil, ja dem ganzen englisch besetzten Teil Frankreichs auf dem Gebiet der Musik. Der Begriff „England“ wird dadurch gewissermaßen zu dem des „europäischen Nordwestens“ erweitert. Hauptmerkmal der englischen Musik war die Neigung zur Vielstimmigkeit, die ein besonders enges Verhältnis zum Klang voraussetzt (klarer konsonantischer Aufbau der Klänge über Fundamenttönen, Weiträumigkeit, klare Trennung der Stimmräume unter Ausnutzung des gesamten zur Verfügung stehenden Tonraums, keine zu großen Bewegungsunterschiede der Stimmen). „Klanglich“ muten auch die Rondeaux Adam de la Halles und das eine Rondeau Jehannot de l'Escurels, sowie die vierstimmige Motette der französischen *Ars Nova* von 1325 an. Ansonsten komponierten näm-

³⁹ Nach R. von Ficker, *Agwillare, A Piece of Late Gothic Minstrelsy*, MQ XXII (1936), 131 ff. (besonders S. 136) stammt das Spielmannsstück *Agwillare* (Tr 88, fol. 209^v/10 — Them. Kat. Nr. 348), das auch walisische Textteile enthält, wohl aus Wales.

⁴⁰ „Ähnlich abweichend [wie die ‚englische Mensuralnotation‘] von der normalen Schreibung ist die katalanische Mensuralnotation des 14./15. Jahrhunderts“ bemerkt Fr. Ludwig AfMw V (1923), 274 — Anm. 1. Katalonien liegt zwar auf der Pyrenäenhalbinsel weiter nordöstlich als das Gebiet der Keltiberer und hat eine bis in die Neuzeit reichende, somit wechsellvollere, eigene Geschichte, während die Geschichte der keltiberischen Gebiete bald in die Gesamtspaniens einmündete. Trotzdem ist die erwähnte Tatsache interessant. Die daselbst von Fr. Ludwig ferner erwähnte „weitere Anomalie, 3 offenbar als gleiche *semibreves* zu singende Teile des *tempus perfectum* als *semibrevis* und 2 *minimae* zu schreiben, wozu wiederum die *imperfecte* aussehende Schreibung des 3. Modus in einigen deutschen Handschriften eine Analogie bildet“, ist bezeichnenderweise dahingehend zu ergänzen, daß die binäre Auffassung des 3. Modus (die quasi „volkstümliche“) auch in England begegnet.

lich die Franzosen meistens zunächst zweistimmig und fügten den zweistimmigen Sätzen nachträglich eine dritte oder sogar noch eine vierte Stimme hinzu. Diese Tendenz aber, eigentlich zweistimmige Sätze zu drei- und vierstimmigen zu erweitern, kann man wiederum gewissermaßen als nordisch bezeichnen. Die Italiener komponierten ja zunächst überhaupt (in einer Art mittelmeerischer Heterophonie, vgl. K. v. Fischer, *On the Technique, Origin, and Evolution of Italian Trecento Music*, MQ XLVII, 1961, 41 ff.) nur zweistimmig, gingen dann aber gleichfalls mit wachsendem „nordischem“ Einfluß gegen Ende des Trecento zur Drei- und Vierstimmigkeit über.

Die klangliche nordische Vielstimmigkeit scheint stark mit dem Instrumentalen verknüpft gewesen zu sein. An dieser Stelle muß noch einmal auf den grundlegenden Aufsatz „Primäre Klangformen“ von R. v. Ficker aufmerksam gemacht werden (s. Anm. 37).

Auf den Klangsinn der nordischen Völker weist auch ihre Vorliebe für das „Musizieren“ mit Glocken (Glockenspiel) hin: *Change-ringing* besonders in England (heute noch), Spiel auf dem Carillon, einer Reihe chromatisch gestimmter Glocken, besonders in Belgien und den Niederlanden (vgl. die betreffenden Artikel in Grove's Dictionary). In diesem Zusammenhang sei noch auf die von L. A. Dittmer veröffentlichte⁴¹ vierstimmige „Motette“ *Campanis cum cymbalis/Onoremus dominam/Campanis/Onoremus*, Oxford, Bodleian Library Ms. Mus. c 60, fol. 85' aufmerksam gemacht, bei der die Unterstimmen wie Glocken klingen⁴².

Von den nordischen Völkerstämmen dürften die Normannen, auf den britischen Inseln aber noch mehr die Kelten in Wales, Irland und Schottland musikalisch führend gewesen sein. Normannen eroberten auch Gebiete auf dem nordwestlichen Festland, wohin vor den auf den Britischen Inseln sich ausbreitenden Angelsachsen viele Kelten flüchteten. Vielleicht beruht auf dem Zusammentreffen dieser Völkerschaften die hohe Kunst der nordfranzösischen Trouvères, die mindestens für die Entstehung der ersten Ars Nova um 1325 mit entscheidend war⁴³. So scheint es, als hätte Lederer nicht nur im letzten Teil des nachfolgend zitierten Abschnitts aus seinem Buch *Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst* (s. Anm. 22), der bereits durch die in Anm. 1 genannten Untersuchungen als erwiesen gelten kann, sondern auch im ersten recht: „Wales, so behaupte ich, ist die Heimat der Polyphonie, in der Kunst der keltischen Barden liegt die Wurzel derselben. Seit der Eroberung von Wales durch England (1282), zum Teil schon in den vorhergehenden Jahrhunderten hat die ehemals keltische Nationalkunst der geregelten Mehrstimmigkeit sich zuerst in England und Englisch-Frankreich, dann auch in dem übrigen Frankreich, Italien und Deutschland verbreitet . . . und fand in John of Dunstable einen Meister, . . . der mit einer scheinbar neuen, im Grunde aber nur mit der unverfälscht alten, reinen und schönen Kunst eine allmächtig werdende Reformation der Musik Europas vollbracht und damit den Grundstein zu unserer Tonkunst legte.“

⁴¹ Beiträge zum Studium der Worcester-Fragmente, Mf X (1957), 29 ff., Edition S. 36.

⁴² Man denke hier auch an den Sommerkanon und „The Bells“ von William Byrd.

⁴³ Normannische (in der Normandie geübte: Rouen) und englische Liturgie, und der entsprechende Choral-
dialekt waren einander bekanntlich sehr ähnlich (s. Anm. 5a).