

*Musik des 16. Jahrhunderts*, das mir schon längst ein unverstorbener Quell der Anregung und Inspiration gewesen war, begrüßte mich wie einen alten Freund. Und so ist es denn auch stets geblieben, wo und wann immer wir einander seither treffen möchten, sei es bei einer Jahresversammlung der „American Musicological Society“ oder anläßlich eines von der Harvard University im Frühjahr 1957 im intimen Kreise veranstalteten „Symposium“ über Instrumentalmusik, an dem Kinkeldey seine letzten Forschungsergebnisse auf dem Gebiete der „Basses danses“ und „Balli“ vorlegte.

Besonders gern denke ich an die zahlreichen Begegnungen in den letzten drei Jahren, in denen sich Kinkeldey nach seinen zahlreichen „Gastspielreisen“ schließlich zwar nicht zur Ruhe setzte, aber doch in der Nähe von New York, in South Orange im Staate New Jersey, dauernd niederließ. Für die Jahre 1956–1958 zum Vorsitzenden der Ortsgruppe New York der „American Musicological Society“ gewählt, war er der stets inspirierende, takt- und humorvolle spiritus rector der Sitzungen.

Seine erstaunliche Energie und Leistungsfähigkeit waren und sind geradezu unbegrenzt. Eine fast ununterbrochene Kette von Gastprofessuren führte ihn kreuz und quer über die enormen Entfernungen innerhalb der USA, von Kalifornien im Westen nach Texas im Süden, von Boston und Cambridge im Osten schließlich noch im Frühjahr 1958 nach dem entferntesten Nordwestwinkel, an die University of Washington in Seattle.

Vieles könnte und sollte gesagt werden über die so außerordentlich glückliche, fruchtbare Synthese der in Berlin erworbenen strengen musikwissenschaftlichen Disziplin (Dr. phil. 1909, königlich preußischer Professor 1910) mit der positiven, unvoreingenommenen, kräftig zupackenden Art des Amerikaners.

Es gibt in der angelsächsischen Welt kein höheres Lob, das einem Gelehrten und Hochschullehrer gezollt werden könnte, als die in gewissem Sinne dem hellenischen Persönlichkeitsideal der *καλοκαγαθία* nahestehende Bezeichnung: „A gentleman and scholar“. Niemand ist ihrer würdiger als Otto Kinkeldey. Und so schließen wir uns dem vollen Chor seiner Verehrer und Bewunderer an und rufen über den Ozean dem Jubilar ein herzliches „Many happy returns“ zu.

## *Ein neuer Fund zur liturgischen Ein- und Mehrstimmigkeit des 15. Jahrhunderts*

VON WOLFGANG IRTENKAUF, STUTTGART

Bei Arbeiten im Archiv des württembergisch-fränkischen Schlosses Berlichingen (Jagst)<sup>1</sup> gelangten 22 Blätter zum Vorschein, die sofort das Interesse des Musikforschers erregen mußten. Das nicht besonders widerstandsfähige Papier hatte bereits eine dunkelbraune Färbung angenommen. Viele Teile der Blätter, die infolge

<sup>1</sup> Die folgenden Untersuchungen wurden durchgeführt, nachdem der Finder der Fragmente, Pfr. Josef Trittlar, Oberkessach/Württemberg, dem Bearbeiter eine längere Einsicht in das Material ermöglichte. Dafür sei herzlicher Dank ausgesprochen (Photokopien stellt der Verf. Interessenten gerne zur Verfügung).

unsachgemäßer Arbeit eines früheren Buchbinders unterschiedliches Format<sup>2</sup> aufweisen, sind zerstört oder so fleckig, daß die Entzifferung nur noch mühsam oder überhaupt nicht mehr gelingen kann<sup>3</sup>. Schließlich ist versucht worden, eine provisorische Aufteilung bzw. Ordnung der Blätter vorzunehmen. Dabei schälten sich allmählich Partien eines Cationale<sup>4</sup> heraus, die unzweifelhaft aus dem mit Berlichingen eng verbundenen Zisterzienserkloster Schöntal<sup>5</sup> stammen, wenn auch eine Abfassung in diesem Kloster nicht sicher verbürgt werden kann. Jedoch rechtfertigt die reiche Musiktradition Schöntals im Spätmittelalter eine solche Annahme. Leider steht eine zusammenfassende Arbeit im Augenblick noch aus<sup>6</sup>.

Die 22 Blätter des Cationale sind offenbar mehreren Händen (s. u.) anvertraut worden (der mögliche Gesamtumfang des ganzen Bandes läßt sich natürlich nicht mehr bestimmen), das Schriftbild weist die *Gothica cursiva*<sup>7</sup> und jene gotische Hufnagelnotation auf, die für den deutschen Sprachraum charakteristisch ist<sup>8</sup>. Sicher ist das Cationale nicht vor 1470 abgefaßt, eher in dem darauffolgenden Jahrzehnt. Der Satzspiegel ist mit schwacher Bleistiftliniierung abgesteckt. Die vier und fünf Notenlinien sind darin unregelmäßig eingezogen. Als Schlüsselvorzeichnung ist sowohl *c* wie *f* vorhanden. Eine sehr eigentümliche Spätform der Notierung, die an die halbe Note erinnert, tritt in einem Nachtrag (Bl. 13 v) auf. Eine Eigentümlichkeit der zweiten Schreiberhand ist die Verwendung des nach oben gestrichenen Rhombus, der die Bildung eines „strikten Mensursystems“ anzeigt<sup>9</sup>. Offenbar wurden damit (später) leichte Überarbeitungen an einer Melodie – dem Brauch der Zeit gemäß – vorgenommen.

Die drei Hauptteile sind<sup>10</sup>:

- |   |               |
|---|---------------|
| 1. Lamentationen des Jeremias   | Bl. 1 r–12 r  |
| 2. Cantionen, Allelujaverse und lateinisch-deutsche bzw. deutsche Kirchenlieder | Bl. 12 v–16 v |
| 3. zweistimmige Lektionen   | Bl. 17 r–22 v |

Als Schreiberhände lassen sich bestimmen:

- |                       |                 |
|-----------------------|-----------------|
| I (Hauptschreiber)    | = Bl. 1 r–12 v  |
|                       | Bl. 14 r–22 v   |
| II (Variante von I)   | = Bl. 12 v–13 r |
| III (später Nachtrag) | = Bl. 13 v      |

<sup>2</sup> Als Schriftspiegel lassen sich die Maße 180/155 mm angeben. Die mutmaßlichen Maße eines Blattes sind kaum größer (Einzelmaße: Noten und Schrift 165/120 mm, Noten und Texthöhe bei durchschnittlich sechs Noten- und Textzeilen pro Blatt 30 mm).

<sup>3</sup> Der schlimmste Fall solcher „Arbeit“ wird uns im 2. Teil begegnen. Eine Version des lateinisch-deutschen „*Puer natus*“ ist diesem Eingriff weitgehend zum Opfer gefallen.

<sup>4</sup> Für die Formulierung des Cationale vgl. Arnold Schmitz, *Ein schlesisches Cationale aus dem 15. Jahrhundert* (AfMf 1, 1936, bes. S. 386), ferner MGG VII, Sp. 611.

<sup>5</sup> Vgl. *Lexikon für Theologie und Kirche* 9, 1937, Sp. 315/16.

<sup>6</sup> Über die Choralgeschichte Schöntals habe ich in meinem Aufsatz *Stand und Aufgaben der Choralforschung in Württemberg* (Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte 14, 1955, bes. S. 182 f.) berichtet. Die außergewöhnliche Musikfreude der sonst einer ausgedehnten Musizierpraxis nicht gewogenen Zisterzienser wird durch mehrere Zeugnisse bewiesen (s. Alfons Kriessmann, *Geschichte der katholischen Kirchenmusik in Württemberg*, 1939, S. 34).

<sup>7</sup> Vgl. das paläographisch übereinstimmende Beispiel in Joachim Kirchner, *Scriptura latina libraria*, 1955, Tab. 50a.

<sup>8</sup> Parallelbeispiele findet man in Peter Wagners *Einführung in die Gregorianischen Melodien*, II, 1912, S. 340, oder Johannes Wolfs, *Handbuch der Notationskunde* 1, 1913, S. 127.

<sup>9</sup> Wolf a. a. O., S. 168.

<sup>10</sup> Die Folierung wurde fortlaufend vorgenommen. Lagen konnten nur im 1. Teil des Fragments ermittelt werden: 1, 2, 3; 5 und 10; 6 und 9; 7 und 8; 11.

Hand II hat Noten und Text zu zwei Cantionen geschrieben, die Ausführung ist gewissenhafter und „traditioneller“ als die der Hand I. Hand III gehört ins 16. Jahrhundert.

Der Wert des Fragments ist aus folgenden Erwägungen heraus zu bestimmen: Die Lamentationen des Jeremias können nur in wenigen „deutschen“ Choralhandschriften nachgewiesen werden, in Württemberg bisher überhaupt nicht<sup>11</sup>. Erstaunlicherweise kommt der Cantio-Tropus „*O summa clementia*“ bereits in einer Schöntaler Handschrift des 14. Jahrhunderts (Stuttgart HB I 2) vor. Zu den zweistimmigen Lektionen fehlt jede württembergische Parallele<sup>12</sup>, so daß der dritte Teil unseres Schöntaler Fragments (Abkürzung: *SchF*) zur wichtigsten und vorläufig einzigen Quelle der retrospektiven Mehrstimmigkeit in Württemberg<sup>13</sup> wird.

### I.

*SchF* enthält vier bzw., wenn man den Ton der *Oratio Jeremiae* einbezieht, fünf Lamentationstöne. Zunächst interessiert die Anordnung und Aufteilung dieser Töne auf die einzelnen Verse, die (im Gegensatz zum Gebrauch in der Liturgie von Monte Cassino und Benevent<sup>14</sup>) in einer kontinuierlichen Dreier- und Viererfolge abwechseln. Die Tatsache, daß dreimal Dreiergruppen aufgestellt sind, erinnert an die liturgische Vorschrift, daß am Abend des Karmittwochs, Gründonnerstags und Karfreitags jeweils nach den drei Psalmen der 1. Nokturn die drei Lamentationen zu singen sind. So fallen auf

Karmittwoch:	Vers 1,1 —1,10 = (2 mal 3) + (1 mal 4) <sup>15</sup>
Gründonnerstag:	Vers 1,12—1,21 = (2 mal 3) + (1 mal 4)
Karfreitag:	Vers 3,1 —3,18 = (2 mal 3 „Groß“-Verse)
	Vers 4,1 —4,4 = (1 mal 4)
	Vers 5,1 —5,10 = } <i>Oratio Jeremiae</i> <sup>16</sup>
	und 5,16

Innerhalb dieser Ordnung verteilen sich die Lamentationen in *SchF* wie folgt:

Karmittwoch:	I	II	III
Gründonnerstag:	II	III	II
Karfreitag:	III	IV	V

Demnach tritt der 3. Lamentationston<sup>17</sup> am häufigsten auf. Er nimmt auch in seinen melodischen Beziehungen zu den anderen Tönen eine Mittlerstellung ein, die

<sup>11</sup> Eine Ausnahme bildet jene noch zu erwähnende Hs. der Vaticana, Palat. 552 (saec. 15), doch ist ihre schwäbische Herkunft nicht eindeutig erwiesen.

<sup>12</sup> Vgl. die z. T. ungenauen Angaben bei Kriessmann, a. a. O., S. 22ff. Die wenigen Beispiele, die Johann Vleugels, *Zur Pflege der katholischen Kirchenmusik in Württemberg von 1500—1650*, Aachen 1928, S. 31 ff., bietet, berechtigen uns zu der Annahme, daß wir hier die ersten Aufzeichnungen dieser Kirchengesänge vor uns haben.

<sup>13</sup> Vgl. die Verbreitungskarte bei Arnold Geering, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebiets vom 13. bis 16. Jahrhundert*, 1952, S. XVI. — Zweifel hegen wir auch an einer Interpretation Kriessmanns, a. a. O., S. 22, der aus der Inzighofer Klosterchronik mitteilt, die Schwestern hätten dort mit „zweyen stimmen“ gesungen. Aber der Nachsatz: „wie wir noch in alten büecher finden“ sollte zur Vorsicht mahnen. Wahrscheinlich wurden die Weihnachtsvesper und die „*ubilamini zue weylnachten*“ dort nicht zweistimmig gesungen.

<sup>14</sup> Vgl. P. Wagner, a. a. O., III, S. 238 f.

<sup>15</sup> Die Verse sind so aufgeteilt, daß auf jede Gruppe ungefähr dieselbe Silbenzahl entfällt.

<sup>16</sup> Dominicus Johner, *Wort und Ton im Choral*, 1940, S. 240.

<sup>17</sup> Die Lamentationstöne werden auf Grund ihres Vorkommens in *SchF* gezählt.

erkennen läßt, daß diese Töne unter sich verwandt sind. Grundlage ist eine Melodieformel<sup>18</sup>, die P. Wagner als „römische Rezitationsformel“ bezeichnet. Die Formung des 1. Tones (V. 1,1–1,3 und 1,12–1,14) entspricht dieser Formel fast wörtlich:

Initium

(Jer 1,3) GHIMEL Mi-gra-vit Judas ... ser-vi-tu-tis: ha-bi-ta-vit . . . . . re-quem

omnes persecutores ... eam in-ter an-gustias

Wörtlich sind die hebräischen Zahlenbuchstaben übernommen. Die beiden Medianen weichen nur unwesentlich voneinander ab. (Die erste Mediane verwendet einen Pes; die Tuba, das subtonale *a*, wird nicht mehr durch das *g* umspielt; dafür besitzt die zweite Mediane den Climacus-Abstieg von *b* nach *d*. Diese Mediane zeigt bereits das Charakteristikum des Punktum: Umspielen des Grundtons durch *g* und *e*.) Der plagale Charakter wird durch den Ab- und Aufstieg von und zur Unterquart deutlich unterstrichen. Alle fünf Töne unterliegen den Gesetzen der 6. Tonart.

Die Psalmodie des 2. Lamentationstons (s. Beispiel) nähert sich bereits jenen kunstvollen Fassungen, die P. Wagner als „hochpathetisch, bombastisch“ einstuft<sup>19</sup>. Einzigartig ist die Unterteilung der zweiten Mediane in drei Abschnitte, worauf das Punktum nochmals mit einer Halbierung antwortet:

J I II a II b

(Jer 14) Daleth Vixit Sion lugent eo quod solemnitatem omnes destructae sunt

II c III IV (verkürzt) III

Virgines eius squalidae Et ipsa amaritudine

Dagegen sind die beiden folgenden Töne wieder verhältnismäßig einfach aufgebaut. Der 3. Ton übernimmt, parallel zu der kleinen melismatischen Wendung im 2. Ton (s. o.), ein ganzes Teiglied daraus: 2-IV-β (die Finalkadenz II) wird zum Initium III

<sup>18</sup> Näheres ersehe man bei P. Wagner, a. a. O., III, S. 236 (Mangel einer einheitlichen Überlieferung in den ältesten liturgischen Denkmälern). Da hier ein „junges“ Dokument vorliegt, erübrigt sich ein Eingehen auf diese Frage.

<sup>19</sup> Berechtigte Kritik an dieser Formulierung übt Schmitz, a. a. O., S. 405.

und zugleich zur 3. Finalkadenz! Der am häufigsten vorkommende Ton steht in einer sich deutlich abzeichnenden Kette von Zusammenhängen<sup>20</sup>:

$J (=2 \text{ IV } \flat)$  I

(Jer 1,7) Zain

1. Recordata... afflictionis suae cun caderet manu hostili  
 2. Et praevaricationis... suorum,  
 3. Quae habuerat... antiquis,  
 et deriserunt... sab-ba-ta eius

III - J-2  $\text{IV } \flat$

Diese kompositionstechnisch einfache und doch sehr beachtliche Motivübernahme läßt erkennen, daß die Lamentationstöne verschiedene Lektions- und Psalmieformeln übernehmen. Das Festhalten an derselben Tonart<sup>21</sup> setzt einen gemeinsamen melodischen Kern voraus. Auch der weitausgreifende melodienreiche 4. Ton ändert nichts an diesem Aufbaugesetz:

$J (=2 \text{ IV } \flat)$  I

(Jer 4,1) Aleph

Quomodo obscuratum est aurum . co-lor op-ti - mus  
 Dis per - si sunt... sanctuarium... platearum

II  $r = 3$   $J = 2$   $\text{IV } \flat$

Keines Kommentars bedarf der (5.) Ton der *Oratio Jeremiae*, der in seiner Bewegung am ehesten noch dem 4. oder 2. Ton ähnelt:

(Jer 5,2) Hereditas... ad alien-os do-mus no-stra ad extraneos

<sup>20</sup> Ob dieser Ton weit verbreitet war oder nicht, kann nicht mehr entschieden werden. Er erscheint fast wörtlich in einer von P. Wagner, a. a. O., III, S. 242, Anm. 1, irrümlich Italien zugeschriebenen Hs. der Vaticana. (Die Angabe der Schreibnamen, die aus der eingehenden Beschreibung bei H. Ehrensberger, *Libri Liturgici Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, 1897, S. 38–39, ersichtlich ist, läßt Rückschlüsse auf eine Entstehung im süddeutschen, näher im württembergischen Raum zu.) Keine Übereinstimmung mit unserem Beispiel zeigt der von E. Federl, *Spätmittelalterliche Choralpflege in Würzburg und in mainfränkischen Klöstern*, 1937, S. 25, mitgeteilte Ton.

<sup>21</sup> Das Fehlen der  $\flat$ -Vorzeichnung ändert nichts an dem Eindruck, daß die 6. (bzw. 5.) Tonart vorherrscht.

Die Aufteilung der einzelnen Kapitel nach den Tönen steht noch aus, sie sei hier nachgeholt:

Lamentationes Jeremiae	Ton nach SchF
1, 1 — 1, 3	I
1, 4 — 1, 6	II
1, 7 — 1,10	III
[1,11 fehlt]	
1,12 — 1,14	I
1,15 — 1,17	III
1,18 — 1,21	II
3, 1 — 3,18	III
4, 1 — 4, 4	IV
5, 1 — 5,10 und 5,16	V

Ob Reminiszenzen an die bekannte Tonartenordnung der Reimoffizien<sup>22</sup> vorliegen könnten, wagen wir nicht zu entscheiden. Zwar ist die zyklische Reihenfolge beim zweiten Ablauf (V. 1,12 ff.) verschränkt, doch dürfte das (im Hinblick auf das „ideelle“ Gerüst nach erprobten Vorbildern) nicht dagegensprechen<sup>23</sup>.

## II.

Der zweite Teil des SchF mit Cantionen, Allelujaversen und sonstigen Nachträgen beginnt (Bl. 12r) mit der zisterziensischen Fassung der Communio zum 3. Fastensonntag „*Passer invenit*“, die im einschlägigen Schrifttum nicht unbekannt ist<sup>24</sup>. Die notierte Wiederholung der Antiphon läßt deutlich werden, daß es sich um eine wohl zur eindeutigen Fixierung des *f*-Schlüssels angebrachte Korrektur handelt. Die folgenden Cantiones „*O summa clementia*“ und „*O virgo spes humilium*“ (Bl. 12v/13r) erfüllen zugleich Tropenfunktionen, indem sie zur Einfügung in das „*Salve regina*“ bestimmt sind. Der große Melodienreichtum dieser bisher nur in einer Engelberger Handschrift nachweisbaren Stücke<sup>25</sup> stimmt, wie durch Vergleich festgestellt wurde, mit der anderen Schöntaler Aufzeichnung des „*O summa clementia*“ überein<sup>26</sup>. Bl. 13v, das offenbar einen Abschluß (wovon?) bildet, verzeichnet einen weiteren Nachtrag, nämlich das bekannte „*Puer natus in Bethlehem*“, das durch seine neue und hier ungewohnte Notierungsart in halben Noten auffällt (leider sind die dazu gehörigen Notenlinien verblaßt). Da auf Bl. 15v derselbe Text mit angehängten lateinisch-deutschen Strophen nochmals erscheint, jedoch nur noch in einem Bruchstück (1/10 der Seite!) vorhanden ist, spiegelt sich hier das alte Problem der beiden spätmittelalterlichen Melodien wider. Beide Fassungen stellen, soweit der Erhaltungszustand überhaupt noch einen Vergleich

<sup>22</sup> Tonartenordnung im Unterschied zur Tonordnung unserer Lamentationen.

<sup>23</sup> Man darf die Tonartenordnung der Reimoffizien nicht abschätzig bewerten. Vielmehr ist sie ein geistiges Moment, das als formendes Prinzip nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.

<sup>24</sup> B. Widmann, *Die neuen Choralbücher des Cistercienserordens*, Cistercienser-Chronik 17, 1905, S. 28.

<sup>25</sup> Chev. 13780 bzw. 13919 nennt die dortige Hs. 4/24. H. H. Stiftsbibliothekar Dr. Wolfgang Häfner OSB machte mich freundlicherweise darauf aufmerksam, daß vielmehr die Hs. selbst die Signatur 4/25 trug. Heute ist sie die (berühmte) Hs. 314. Dort ist „*O summa clementia*“ als „(Item) de Salve Regina“ (fol. 86v/87r) aufgezeichnet.

<sup>26</sup> Vgl. S. 182 f. meines Anm. 6 genannten Aufsatzes.

und damit eine bindende Aussage ermöglicht, neue Fassungen dar, die wesentlich von den bisher bekannten abweichen: die Weise auf Bl. 15v beginnt mit *c-g-a-h*, während Bl. 13v (mit einer *fis*-Vorzeichnung) folgenden Anfang hat: *g-fis-e-d-g* usw.<sup>27</sup>

Das dazwischenliegende Blatt 14r/v, wiederum ein Bruchstück, beginnt mit einem nicht mehr identifizierbaren neumierten Text, der durch einen Hinweis auf „*Salve*“ vielleicht als Tropus anzusprechen wäre<sup>28</sup>. Darauf folgt eine selten anzutreffende Niederschrift eines Allelujaverses auf das Fest der hl. Odilia<sup>29</sup>; die Notenlinien bleiben leer. Bl. 15r kann überhaupt nicht mehr entziffert werden, da es als Vorderseite zu Bl. 15v fast keinen Text und keine Noten mehr besitzt. Bl. 16r setzt mit einer nicht notierten Fassung des „*Puer natus hodie*“ (lateinisch-deutsch)<sup>30</sup> an, der sich die — nach der bisherigen Quellenlage zu urteilen — älteste Niederschrift des „*En trinitatis speculum*“<sup>31</sup> anschließt. Eine Wiedergabe erübrigt sich, da nur geringfügige Varianten gegenüber den bei Bäumker publizierten Fassungen<sup>32</sup> auftreten. Auf „*Ein spiegel der trifaltikait*“ und „*Es ist ein kindelin geboren*“ folgt schließlich noch „*In dulci jubilo*“ (ohne Noten).

Dieser zweite Teil von *SchF* zeigt, daß auch in Schöntal nicht mehr gesungen wurde als sonst in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts in musikfreudigen Klöstern. Hier spüren wir allerdings die Bruchstellen sehr stark, die das gezeichnete Bild doch nur als Umriß erscheinen lassen.

### III.

Der folgende, *SchF* abschließende Teil stellt den Bearbeiter zweifellos vor die schwierigste Aufgabe. Nach welchen Gesichtspunkten gilt es, die der Mehrstimmigkeit gewidmeten Blätter 17r-22v zu ordnen? Auf den ersten Blick zeigt sich zwar, daß hier jene retrospektive Mehrstimmigkeit vorliegt, welche im württembergischen Raum offenbar keinen Zugang erfahren hatte<sup>33</sup>. Auch ist bald ein liturgischer Zusammenhang mit der Mette des Weihnachtsfestes gefunden, doch bietet die Ordnung, die zweifellos einmal vorhanden war, Rätsel über Rätsel.

Als Ergebnis stellt sich nach eingehenden Studien an Vergleichshandschriften<sup>34</sup> folgende Anordnung der noch erhaltenen Blätter heraus:

<sup>27</sup> Vgl. die Melodiefassungen in *Analecta hymnica* I, S. 195/96, aus zwei böhmischen Hss. und die des Wienhäuser Liederbuchs (Textband 1954, S. 32). Ferner wären hier das Moosburger Graduale (München Universitätsbibliothek, Hs. 156, Bl. 248v) und das Liederbuch der Anna von Cöln zu nennen.

<sup>28</sup> Ein Anhaltspunkt wäre noch der Textbeginn „*Spinis et tribulis*“, der nicht identifiziert werden konnte.

<sup>29</sup> Vgl. München, Bayerische Staatsbibliothek Clm. 14 450, Missale aus dem Kloster St. Emmeram-Regensburg, saec. XV (in Medard Barth, *Die hl. Odilia* I, 1938, S. 214). Die folgende Seite von *SchF* (Bl. 14v) gibt Teile der Odiliensequenz „*Celsum carmen*“ wieder (*Analecta hymnica* 44, Nr. 258), welche vor allem in bayrischen Ritualbüchern des 15. Jahrhunderts aufgezeichnet ist. Der Verlust der Neumen muß auch hier besonders bedauert werden. Liturgische Besonderheiten in dieser Hinsicht für Schöntal annehmen zu wollen, verbietet sich wegen der starken Odilien-Verbreitung im württembergischen Raume von selbst (Brief von Medard Barth an den Verf. vom 9. 4. 1956).

<sup>30</sup> Chev. 15778 weist diesen Benedicamus-Tropus ebenfalls in der Engelberger Hs. (314) nach. Im 13. Jahrhundert notiert ihn bereits die Hs. Stuttgart, HB I 95, Bl. 76v.

<sup>31</sup> Chev. 5479. Die älteste von Wackernagel (I, S. 324—326) genannte Quelle stammt aus dem 15. Jahrhundert (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 2992, aus dem oberpfälzischen Franziskanerkloster Amberg) und trägt keine Neumen. Dem lateinischen Text (Bl. 235r) folgt eine deutsche Fassung.

<sup>32</sup> Bäumker I, Nr. 77.

<sup>33</sup> Vgl. nochmals die Verbreitungskarte bei Geering, a. a. O., S. XVI und Anm. 16.

<sup>34</sup> Ein Mikrofilm der in Frage kommenden Teile der Hs. Graz Cod. II 29 (Gr B) bot wertvolle Anhaltspunkte für den Aufbau der mehrstimmigen Weihnachtslektionen.

Bl. 17r: Schluß der 1. Weihnachtslektion (1. Nokturn), angezeigt durch „Deo gratias“ (auf a-D notiert) und der Ankündigung „Responsorium“.

Bl. 17v—19r: 2. Weihnachtslektion (V. 1—3). Abschluß durch „Et cum spiritu tuo“ und „Gloria tibi domine“.

Bl. 19v—21v: dasselbe in anderer Vertonung (ebenfalls zweistimmig), bricht unvollständig ab.

Bl. 22r—22v: Teile aus der 3. Weihnachtslektion (V. 2 und 3), ebenfalls unvollständig.

Zwischen den Versen stehen jeweils Einschübe, die sich schon notationsmäßig von der gotischen Hufnagelschrift unterscheiden: der Cantus fractus, in dem sich schon ein „striktes Mensursystem“<sup>35</sup> ausbildet, taucht auf. Leider gelang es vom Text her nicht, die Funktion dieser doppelstrophigen „Tropen“<sup>36</sup> zu bestimmen. Vergleichbare Phänomene scheinen sich anderwärts kaum zu bieten, es sei denn, man ziehe die aus dem Elsaß stammende „deutsche Quelle geistlicher Musik aus dem Ende des 15. Jahrhunderts“ heran, auf die J. Wolf<sup>37</sup> aufmerksam gemacht hat. Dort finden sich, in den Accentus eingeschoben, „kurze abgerundete Melodien des Chores (Schüler), die in ihrer gleichbleibenden Fassung... als Äußerungen des Volkes angesprochen werden können“<sup>38</sup>. Die beiden Sätze seien hier mitgeteilt<sup>39</sup>:



Zu der liturgischen Mehrstimmigkeit wäre summarisch festzuhalten, daß sie nicht in die Zusammenfassung Geerings<sup>40</sup> eingeordnet werden kann. Das überrascht, denn die dort mitgeteilten Kompositionen überschreiten die Zahl 5 nicht. Die Lektionstöne können anderswo nicht nachgewiesen werden. Da die 1. Weihnachtslektion in *SchF* nicht vollständig aufgezeichnet ist, muß auf eine Wiedergabe ver-

<sup>35</sup> J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde* I, S. 168.

<sup>36</sup> Als Textanfänge ließen sich entziffern: „Maria deo placuit“, „Plena venture“, „Dominus huic domine“, „Ipsa fuit felicio“, „Plena cum sis clemencia“, „Cella benigna“, „Stella serena“ (nicht identisch mit dem Text, der in der Hs. Florenz, Laur. Plut. 29. 1., Bl. 216v, das gleiche Incipit aufweist), „Christo nascente Joseph“, „Virgo Maria Christum“, „Christo nascente in presepio“, „Rosa liliun angelorum spectaculum“. Wer kann hymnologisch weiterhelfen?

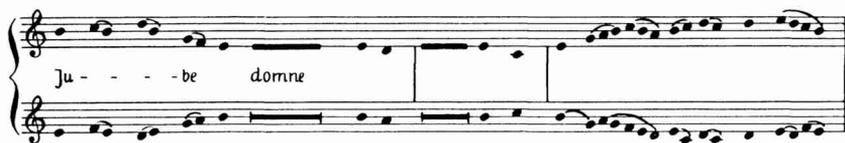
<sup>37</sup> Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1936, S. 30—48, bes. S. 36.

<sup>38</sup> Interessant sind die Texte dieser Einschübe: „Misit pater иицим своим натиим ии мундум“, „Missus in auxilium est natus summi patris“, „Vadit in terra positus praesepio“.

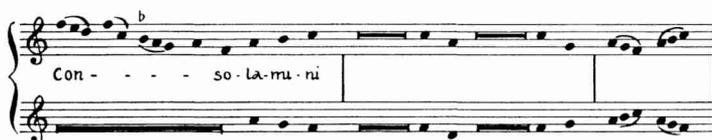
<sup>39</sup> Dabei trifft das erste Beispiel auf die erste Vertonung der 2. Weihnachtslektion, Beispiel 2 auf die folgende (s. u.) zu.

<sup>40</sup> a. a. O., S. 31.

zichtet werden. Die erste Vertonung der 2. Weihnachtslektion teilt dem Punktum eine voll ausgebaute Kadenz zu:



Wundert es uns, daß die andere Vertonung sich nicht nur eng an die Lamentations-töne anschließt, sondern sich darüber hinaus auch deutlich als Diaphonica basilica abzeichnet? Es folge das Beispiel<sup>41</sup>:



So darf dieses Dokument trotz seiner bescheidenen Aussage über die klösterliche Musikkultur seiner Zeit nicht nur als eine Bereicherung der württembergischen Kirchenmusikgeschichte betrachtet werden, sondern darüber hinaus als weiterer Beleg für jene noch vielfach unbekanntenen Zeugnisse der Spätzeit des mittelalterlichen Choral im deutschen Sprachraum.

#### NACHWORT

Wenige Wochen, nachdem ich die Bearbeitung dieses sogenannten „Schöntaler Cantionals“ abschloß, fand ich in der F. F. Hofbibliothek Donaueschingen ein Fragment, das ich mit Hans Eggers vollständig übertrug und kommentierte (*Die „Donaueschinger Marienklage“ — Eine neue wohl aus Österreich stammende Quelle für die Marienklagen und Magdalenen szenen des 15. Jahrhunderts*, Carinthia 148, 1958, S. 359–382). Ich konnte (S. 363 f.) nachweisen, daß sich die Theorie von A. A. Abert in *Mf* 1, 1948, S. 98 — ob die Marienklagen im allgemeinen „sich im Text und in der Musik bewußt populärer Mittel bedienen, um dem Volk, soweit irgend möglich, in seiner eigenen Sphäre zu begegnen“ — angesichts des Untersuchungsbefunds an der „Donaueschinger Marienklage“ zumindest recht fragwürdig ausnehmen muß. Da die Arbeit an entlegener Stelle erschienen ist, sei wenigstens auf die Verwandtschaft des 2. und 3. Schöntaler Lamentationstons hingewiesen. Das zwingt uns zur Annahme, daß große Teile der Marienklage aus den liturgischen Lamentationstönen „entsprungen“ sind und von dort aus genährt wurden. „Das Klagespiel ist in weiten musikalischen Teilen nichts anderes als die (musikalische!) Herübernahme des liturgischen Geschehens — Karfreitagspassion! — in die weltliche Sphäre, die dadurch wiederum an die Kirche gebunden bleibt“ (S. 364).

<sup>41</sup> Vgl. die Fassung Innsbruck (Festschrift P. Wagner, 1926. S. 226).