

240

**LES CHINOIS.** COMEDIE EN CINQ ACTES, Mise au Théâtre par Messieurs Regnard & du F\*\*\*, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le treize de Decembre 1692.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. iv, p. 163—209, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Text von Regnard u. Dufresny. Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Bandes. 14 208/4

241

**LES CHINOIS,** COMÉDIE EN UN ACTE, EN VERS, MESLÉE D'ARIETTES, PARODIE DEL CINESE: Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le 18 Mars 1756. NOUVELLE ÉDITION.

A PARIS, Chez N. B. DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût. M.DCC.LIX. Avec Approbation & Privilège du Roi.

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. iii, 39, 44 p., 11,3 x 17,8 cm.

Rollenbesetzung. Auf p. [40] ein „Catalogue de musiques nouvelles relatives aux pieces de Théâtres, & autres“. Text von Favart und Naigeon (vgl. p. xix des Vorworts in vol. i des Théâtre). Musik von mehreren Komponisten, so u. a. von Pergolesi und Cocchi (Sonneck 284).

Sonneck 284.

15 433/3

242

**IL CICLOPE.** Breve Cantata a Due, scritta dall'Autore in Vienna, ed eseguita privatamente in Corte l'anno 1754. d'ordine dell'Imperator FRANCESCO I. desideroso di far prova della distinta voce di Basso d'un suo Confidente domestico.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. X, p. 141—146, 9,5 x 17,5 cm.

Vgl. Sonneck 282, vgl. Savioli 752.

R 251/10

**La cifra.** Vgl. die Anmerkung zu La dama pastorella.

**La cifra.** Vgl. Das Kaestchen mit der Chiffer.

## *Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit*

*Zu Heinrich Husmann, Mittelalterliche Mehrstimmigkeit*

VON WALTHER KRÜGER, SCHARBEUTZ (LÜBECKER BUCHT)

(Schluß)<sup>144a</sup>

Ein weiteres Problem stellt das von P. Wagner speziell zu den mehrstimmigen Kompositionen des Codex Calixtinus geltend gemachte Argument der „*Unsanglichkeit*“ einer Melodie dar. Daß dieses als Beweis für instrumentale Bestimmung nur mit Zurückhaltung ins Treffen geführt werden kann, versteht sich; denn man kann die Frage, ob eine Melodie vokal oder instrumental sei, nicht aus der Perspektive eines „*Sanglichkeitsideals*“ beantworten, das nach Schering<sup>145</sup> zu allen Zeiten dasselbe

<sup>144a</sup> Vgl. Jg. IX, S. 419 ff.; Jg. X, S. 279 ff., S. 397 ff., S. 497 ff.

gewesen sein soll. Es gilt vielmehr, die Stilkriterien unvoreingenommen zu untersuchen und, wenn eine Melodie mehr oder weniger extrem von der Norm des „Singstils“ abweicht, die Frage nach den Gründen aufzuwerfen. Diese Frage wird unterschiedlich zu beantworten sein, je nachdem plausible Gründe vorgebracht werden können, die die „unsangliche“ Melodik als trotz allem vokal oder aber als instrumental gemeint erkennen lassen.

Aus der Fülle solcher in den drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organen vorkommenden Stellen seien hier nur drei behandelt, zunächst eine organale Partie aus dem Organum „Viderunt“ von Perotinus<sup>146</sup>, Takt 123–142:

The image displays a musical score for three voices and organ, spanning measures 125 to 142. The score is organized into three systems, each containing four staves. The top three staves of each system represent the voices, and the bottom staff represents the organ. The music is written in a medieval style with square neumes on a four-line staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). Measure numbers 125, 130, 135, and 140 are indicated at the beginning of their respective systems. The organ part consists of a single melodic line with a steady rhythmic pattern.

145 Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento, SJMG XIII, 1911/12, S. 181, Anm. 2.

146 H. Husmann, *Die drei- und vierstimmigen Organa* . . ., S. 12 f. Bemerkenswert ist die frappante Ähnlichkeit dieser Duplummelodik mit der Grundstimme des zweistimmigen Instrumentalsatzes, den J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde* I, Leipzig 1913, S. 225, wiedergibt!

Über dem Orgelpunkt des Tenors bringt das Duplum fünfmal eine Viertaktphrase. Diese gliedert sich in zwei Zweitaktphrasen, die bis auf den (einen Halb- bzw. Ganzschluß bildenden) letzten Ton identisch sind. Der Terzschrift aufwärts zu Anfang jedes Taktes ertönt insgesamt achtzehnmal. Es ist also ein völliges, ostinatomäßiges Stagnieren des Melos festzustellen. Ähnlich, wenn auch weniger extrem ausgeprägt, stagniert die Melodik im Triplum und Quadruplum.

Das Organum triplum „*Quindenis gradibus*“<sup>147</sup> enthält, Takt 23–45, folgende Diskantuspartie:

The image shows a musical score for a three-part organum (triplum) in G-flat major, 4/4 time. It consists of four systems of three staves each. The top staff is the Tenor, the middle is the Duplum, and the bottom is the Triplum. The lyrics are: 'ge - ni - tum', 'ge - ni - trix', and 'me -'. Measure numbers 25, 30, 35, and 40 are indicated above the Tenor staff. The score illustrates the 'stagnation' of the melody, with the Tenor moving in a stepwise fashion while the other parts provide harmonic support.

Im Tenor folgen 18 jeweils durch eine Pause voneinander getrennte Einzeltöne aufeinander; das Duplum weist zehn, das Triplum drei entsprechend isolierte Einzeltöne auf. Schließlich sei der Schlußabschnitt des „*Benedicamus Domino*“ II<sup>148</sup>, Takt 179–203 wiedergegeben:

<sup>147</sup> ebenda, S. 78 f.

<sup>148</sup> ebenda, S. 124.

Der Tenor wird aus dreitönigen, jeweils durch eine Pause voneinander getrennten „Glockenmotiven“ im 5. Modus gebildet. Im Gegensatz zu dem überwiegend gleichzeitigen Erklängen der isolierten Einzeltöne in Beispiel 2 wird hier im Duplum und Triplum mit Einzeltönen weitgehend hoquetiert.

Dank der Übertragung des *Liber organi* durch William Waite<sup>149</sup> nach Wolfenbüttel 677 ist auch eine Stilkritik der Organa dupla möglich, die zu aufschlußreichen Ergebnissen führt. Als einziges Kriterium, das mit hoher Wahrscheinlichkeit auf instrumentale Bestimmung einer Melodie schließen lasse, bezeichnet Y. Rokseth<sup>150</sup> häufige, ungewöhnliche und schwer zu singende Intervalle, die aber erst im 14. Jahrhundert vorkämen: „*Le seul indice que témoigne avec une haute probabilité qu'une partie est destinée aux instruments, c'est l'écriture comportant fréquemment des intervalles mélodiques très larges dissonants et difficiles à chanter. Or, les*

<sup>149</sup> *The Rhythm of the twelfth Century Polyphony*, Anhang.

<sup>150</sup> *Du rôle de l'orgue* . . . , S. 48.

Als seltene Ausnahme begegnen auch in Vokalmelodik ungewöhnliche Sprünge, so in dem textierten Duplum des *Benedicamus Domino*-Tropus „*Stirps Jesse*“ u. a. zwei kleine Septimensprünge aufwärts. Vgl. J. Handschin, *Über den Ursprung der Motette* . . . , S. 198 f.

*parties écrites de cette manière n'apparaissent pas avant l'ars nova, c'est à dire avant le deuxième tiers du quatorzième siècle.*" Daß diese Datierung nicht aufrechtzuerhalten ist, erwies sich bereits bei der Erörterung der mehrstimmigen Kompositionen u. a. des Codex Calixtinus. Es ist nun sehr bedeutsam, daß auch der *Liber organi* eine Fülle derartiger ungewöhnlicher Intervalle enthält. Aus Raumgründen kann hier nur eine summarische Statistik über die Frequenz gegeben werden:

Große Dezime aufwärts: 1; große None aufwärts: 1; große None abwärts: 5; Oktave aufwärts: 31; Oktave abwärts: 3; kleine Septime aufwärts: 29; kleine Septime abwärts: 3; große Sexte aufwärts: 22; große Sexte abwärts: 27; kleine Sexte aufwärts: 14; kleine Sexte abwärts: 4.

Tonwiederholungen lassen sich zwar gelegentlich auch in Melismen nachweisen, aber die stereotype Art, in der sie im Organum duplum verwendet werden, stützt doch ebenfalls die instrumentale Auffassung<sup>151</sup>. Als Beispiel mögen folgende Takte aus dem „*Alleluja Vs. Epulemur in azimis*“<sup>152</sup> dienen, die zugleich die charakteristische Sequenzentechnik erkennen lassen:

Der Anfang des „*Alleluja Vs. Hodie Maria*“ interessiert wegen der ähnlichen Melodie im Duplum und wegen des Quartensintervalls zwischen Tenor und Duplum zu Beginn, sowie im 2. und 7. Takt:

In anderem Zusammenhang wurde bereits auf die Oktavierungspraxis des Orgel-Tenors hingewiesen, eine Praxis, die im vorliegenden Fall das Organum mit einem Quart-Oktav-Klang eröffnen läßt, während die Quarte ohne Ergänzung durch die Quinte laut Theoretikerzeugnissen unzulässig ist.

Die instrumentale Auffassung wird ferner durch das mehrfache Vorkommen durch Pausen isolierter Einzeltöne gestützt, so z. B. im Organum duplum „*Hec dies*“ (M. M. Nr. 4, S. 20). Sehr häufig finden sich die von den Theoretikern als „*currentes*“ bezeichneten Konjunkturen in stufenweiser Abwärtsbewegung: kleine Septime: 41; Oktave: 28; None: 3; Dezime: 3; Undezime: 1. In sieben Organa begegnen die charakteristischen „Glockenmotive“ nach Art des Organum triplum „*Benedicamus Domino*“ II. Gegenüber der umstrittenen Frage, wie weit die Dicantuspartien im *Liber organi* Leonins Urfassung oder Perotins Bearbeitung darstellen, dürfte man speziell diese rhythmischen Ostinati Perotin zuschrei-

<sup>151</sup> Übrigens bezeichnet Y. Rokseth, *Le Contrepoint double vers 1248* (In: *Mélanges de Musicologie*, Paris 1933, S. 5), auch die Tonwiederholung als Indiz für instrumentale Bestimmung einer Melodie.

<sup>152</sup> a. a. O., S. 132.

ben<sup>153</sup>. Zugleich läßt das Alternieren zwischen organalen und Discantuspartien den Rückschluß zu, daß auch im Organum duplum die fraglichen Tenorpartien von den Cymbala ausgeführt wurden. Bemerkenswert ist, daß die im „Alleluya Vs. Posui adiutorium“<sup>154</sup> vorkommenden ostinaten Tenormotive auch von der Tonwiederholung Gebrauch machen:



Abschließend sei an die Beschreibung des Orgelspiels im „Orgelhymnus“ erinnert, die geradezu ein literarisches Pendant zu den stilistischen Charakteristika der Organa dupla darstellt. Dafür spricht die Erwähnung der Intervallsprünge („Saltu melico“), der currentes („transvolando facias“) und der alternierenden Satztechnik („diaphonico modo et organico“).

Zur Frage nach der authentischen Aufführungspraxis der Conductus hat neuerdings A. Hughes<sup>155</sup> Kriterien aufgestellt, die in Einzelfällen auf Mitwirkung von Instrumenten schließen lassen. So betont er u. a. die auffallende Tatsache, daß in der Schlußcauda des Conductus „Roma gaudens jubila“<sup>156</sup> die Unterstimme bis zum A hinabgeht, während sich der Ambitus in den textierten Partien auf die Oktave c–c' beschränkt. Er teilt ferner Conductus-Caudae mit, für die er präexistente instrumentale Herkunft nachgewiesen hat<sup>157</sup>. Außerordentliches Interesse verdient schließlich sein Hinweis<sup>158</sup> auf ein zweistimmiges Alleluja in Wolfenbüttel 677, fol. 182, in dessen beiden letzten Takten zum Duplum eine zweite Stimme gesetzt ist:



Die instrumentale Bestimmung des Duplums kann mithin nicht in Zweifel gezogen werden (bemerkenswert sind außerdem auch hier die Tonwiederholungen!). Daß in der Instrumentalmusik die Stimmenzahl am Schluß einer Komposition vermehrt wurde, zeigt auch eine von J. Wolf<sup>159</sup> veröffentlichte Estampie mit drei-

153 Vgl. z. B. die rhythmischen Ostinati im Organum duplum „Hec dies“ (M. M. Nr. 4, S. 20 f.), die in H.s vokaler Interpretation fünfmal auf dem Vokal u gesungen werden! Mit Recht hat Luther A. Dittmer, *Beiträge zum Studium der Worcester-Fragmente* (Die Musikforschung X, 1957, S. 38, Anm. 17) seine Verwunderung darüber ausgesprochen, daß Waite „die . . . Idee der Priorität der peripheren und späten Hs. Wolfenbüttel 677 weiter fortpflanzt, indem er sie als die älteste erhaltene Fassung anerkennt; in der Tat stammt sie aus dem 14. Jahrhundert und aus Schottland; man hätte lieber die Florentiner Handschrift als Urtext benutzt gesehen“. Aber auch die Florentiner Handschrift stellt ja nicht den „Urtext“ des *Magnus Liber* dar. Wenn Leonin den *Magnus Liber* — nach Waite — zwischen 1160 und 1170 geschaffen hat und wenn das Werk gegen Ende des 12. Jahrhunderts von Perotin umgeformt worden ist — eine Umformung, die von den Zeitgenossen und Nachfahren als „Verbesserung“ empfunden wurde —, so spricht alles dafür, daß den Schreibern der *Magnus Liber* in der Umformung Perotins vorlag.

154 a. a. O., S. 238.

155 *Early medieval Music up to 1300*, (New Oxford History of Music II), London, New York, Toronto 1954, S. 310.

156 Vgl. die Veröffentlichung in *Historical Anthology of Music*, hrsg. T. Davison und W. Apel, Cambridge 1949, Nr. 38.

157 a. a. O., S. 333 ff.

158 a. a. O., S. 310 f.

159 *Die Tänze des Mittelalters*, AfMw. I 1918, S. 22 f.

stimmiger Coda. Aus Wolfenbüttel 677 teilt Hughes<sup>160</sup> das zweistimmige Responsorium „*Imitator Jesu Christi*“ mit, für dessen Duplum er vorschlägt: „... „*The upper voice is best played on a stringed instrument*“, obgleich hier keine dritte Stimme hinzutritt. Aus Faszikel 11 derselben Handschrift hat Handschin<sup>161</sup> ein „*Alleluia Vs. Virga Jesse*“ mit dreistimmigem Schluß veröffentlicht, ferner an anderer Stelle<sup>162</sup> eine „*Alleluia Vs. Angelus domini*“, das am Schluß des Alleluja wie des Versus durch eine dritte Stimme bereichert wird. Da Handschin vokal-solistische Ausführung des Duplums annimmt, ist es kein Wunder, daß er über das Hinzutreten der dritten Stimme schreibt: „*The entry of a third voice at the end of several of the compositions is very curious.*“

Wichtige Argumente für die instrumentale Bestimmung der angeblichen Conductus-„Melismen“ hat ferner Y. Rokseth<sup>163</sup> speziell an Hand der zweistimmigen Conductus in der Handschrift St. Victor vorgebracht. Sieht sie einerseits schon in der ligierten Schreibweise der sine littera-Abschnitte ein solches Argument, so legt sie doch das Schwergewicht ihrer Beweisführung auf die stilistischen Unterschiede zu den cum littera-Abschnitten, in rhythmischer, melodischer und satztechnischer Beziehung.

Für H. dagegen sind die sine littera-Abschnitte der Conductus vorbehaltlos „*Koloraturen*“ (M. M., S. 9). Konsequenterweise sieht er sich beim Conductus „*Ave Maria*“ (M. M., Nr. 7), Takt 56–64, zu einer u-Vokalise und zu Beginn des Conductus „*Dic Christi veritas*“ (M. M., Nr. 8) zu einer i-Vokalise sowie zu Wort- bzw. Silbenwiederholung genötigt. Die sine littera-Abschnitte zeigen nun Merkmale, die für instrumentale Bestimmung sprechen: 1. ungewöhnliche Melodiesprünge, so Nr. 7, Takt 25/26: verminderte Quinte in der Oberstimme; Septimensprung Takt 65/66; Mittelstimme, T. 87/88 ebenso; T. 95/96 und T. 109/110 in der Unterstimme; 2. durch Pausen isolierte Einzeltöne in Nr. 7, Takt 31–33: Oberstimme, 56–58: Unterstimme, 104–105: Oberstimme, 109–111 ebenso, Nr. 8 Takt 1–2 Unterstimme, 16–17 Oberstimme, 28–30 Unterstimme. 3. Hoquetustechnik in Nr. 8, Takt 50–52 zwischen den Oberstimmen; 4. ungewöhnlicher Ambitus in Nr. 7, Takt 35 und 37 (Unterstimme führt bis *d* hinab). Schließlich ist noch die—bereits von Handschin<sup>164</sup> hervorgehobene—„*motivische Arbeit*“ in den sine littera-Abschnitten von Nr. 8 bemerkenswert, wie sie in anderer Form von Y. Rokseth bei den zweistimmigen St. Victor-Conductus als Indiz für instrumentale Bestimmung betrachtet wird.

In dem von H. veröffentlichten St. Martial-Tropus „*Sancti spiritus assit*“ (Nr. 2) macht das Duplum in der ersten Zeile vor der Silbe „*as*“ der Grundstimme einen großen Septimensprung aufwärts, von der dritten zur vierten Zeile einen Nonensprung abwärts. Diese Sprünge, der Ambitus des Duplum (in der 6. Zeile bis zu *F*) und die häufigen Ton-

<sup>160</sup> *The origins of harmony with special reference to an old St. Andrews Ms.* In *The Musical Quarterly* XXIV, 1938, S. 181.

<sup>161</sup> *Eine wenig beachtete Stilrichtung innerhalb der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit.* Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft I, 1924, Beilage.

<sup>162</sup> *A monument of english mediaeval polyphony. The Manuscript Wolfenbüttel 677.* In *The Musical Times*, 1933, S. 703.

<sup>163</sup> *Le Contrepoint double vers 1248.* In *Mélanges de Musicologie*, Paris 1933, S. 5 ff.

<sup>164</sup> Im Artikel „*Conductus*“, MGG II, Sp. 1618.

wiederholungen sprechen gegen eine vokale Bestimmung<sup>165</sup>. Auf eine Textierung des Duplum hat H. hier verzichtet, weil es schwer zu entscheiden sei, ob gleichzeitiger Silbenvortrag oder „Textvorausnahme“ vorliege, S. 6 f.: „Freilich ist die Lösung der Frage sehr schwierig, da die aus dem Kloster St. Martial in Limoges stammenden Handschriften . . . die beiden Stimmen so wenig exakt übereinanderschreiben, daß eine sichere Entscheidung dieser komplizierten Frage nicht möglich ist, — häufig genug ist hier nicht einmal klar, wie die Noten der Oberstimme sich überhaupt auf die einzelnen Silben verteilen. Dagegen ist die Handschrift, die die Kompositionen von Santiago da Compostela überliefert, sehr viel zuverlässiger, und hier scheint es, als ob die Oberstimme auch häufig der Unterstimme in der Textdeklamation vorausgeht.“

Auf eine wichtige Frage geht H. nicht ein: die Rhythmik dieser Tropen. Aus seiner rhythmisch amorphen Editionsform muß derjenige, der die Tropen interpretieren will, schließen, daß die Töne der Grundstimme in ständig wechselndem Dauerwert vorzutragen seien, je nach der Zahl der Töne des Duplum, die auf den Einzelton entfallen. Daß eine solche rhythmische Gestaltlosigkeit die authentische Form sein soll, ist aber zum mindesten sehr zweifelhaft<sup>166</sup>.

## X

Über das Problem der „Textbehandlung“ in den Notre-Dame-Organa schreibt H.<sup>167</sup>: „Bei vokaler Musik fragt der moderne Musiker zunächst nach der Behandlung des Textes, seiner Deklamation, dem Ausdruck seines Gehaltes in der Musik u. ä. Nichts von alledem in der Musik des zentralen Mittelalters! Der Aufbau eines Musikstücks wird hier beherrscht von rein konstruktiven Ideen . . . Nie aber kommt dem Text irgend ein eigener Wert zu, nie dient etwa die Musik zu seiner Ausdeutung und Verdeutlichung, noch nicht einmal seine Verständlichkeit wird betrachtet, — die weitgesponnenen Melismen binden noch nicht ein Wort zu einem Ganzen zusammen, geschweige denn, daß etwa ein Satz zu einer Einheit zusammenträte. Dies ist der Anlage des Ganzen nach oft gar nicht einmal möglich: Das Organum enthält ja nur die Partie des Solisten, die häufig genug aus ein oder zwei Worten besteht, deren Fortführung der Chor übernimmt . . .“.

Eine solche völlige Negierung des Wortsinns wäre in der gesamten Musikgeschichte einmalig<sup>168</sup>. Will man im Bereich der späteren Vokalpolyphonie eine stark melismatische

<sup>165</sup> A. Gastoué, *L'orgue en France*, Paris 1921, S. 54, deutet diesen Tropus als zweistimmiges Orgelzwischen-spiel zum einstimmigen Sequenzvortrag. Das von ihm gegebene Notenbeispiel zeigt übrigens an der fraglichen Stelle des Duplum nicht, wie in der Übertragung von H., einen Septimen-, sondern einen Oktavsprung auf.

<sup>166</sup> Vgl. Walther Krüger, *Singstil und Instrumentalstil in der Mehrstimmigkeit der St. Martialepöde*. Kongreßbericht Bamberg 1953, S. 240 ff.

<sup>167</sup> *Die drei- und vierstimmigen Organa . . .*, S. XXIV.

<sup>168</sup> W. Apel bekennt sich in seinem Aufsatz „*Stimme als Instrument*“ (in der Zeitschrift „*Stimmen*“, 1948, S. 404 ff.) zum Melismendogma hinsichtlich der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit und äußert darüber hinaus (S. 409), „daß in einem speziellen Bereich der Musik des 16. Jahrhunderts die Idee der instrumentalen Singstimme nicht nur sich erhalten, sondern geradezu ihre vollkommenste Verwirklichung erreicht hat“. Er weist auf Adrian Willaerts *Fantasia, Ricercari, Contrapunti a tre voci di M. Adriano et de altri autori, appropriati per cantare e sonare d'ogni sorte di stromenti* von 1559 hin und deutet das „*per cantare*“ in dem Sinne, „daß diese Kompositionen ohne Text gesungen, das heißt also, vokalisiert wurden. Genau gesehen, ist hier sogar die Interpretation als Vokalise nicht mehr ganz zutreffend, da ja diesen Kompositionen nicht nur ein durchgehender Text, sondern . . . jegliche Beziehung zu einem Wort und dem aus ihm abgeleiteten Vokal-klang abgeht. Natürlich ist es möglich, anzunehmen, daß bei der praktischen Ausführung die Melodien auf einen Vokal gesungen wurden, etwa das in der gegenwärtigen Praxis bevorzugte a- . . . möglicherweise besser entsprochen haben möchte. Ist es aber unbedingt nötig, sich eines bestimmten Vokals beim textlosen Singen zu bedienen? . . .“ Apel schreibt ferner (Anm. 5): „Dem hier durch Willaerts Ricercars repräsentierten Gebiet gehören unter andern auch Orlando di Lasso's ‚*Cantiones sine textu*‘ an, wie auch zahlreiche italienische Sammlungen von ‚*Ricercari a due voci*‘ aus der Zeit von etwa 1570 bis 1700“. Es ist hier nicht der Ort, auf Apels These einzugehen. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang nur auf die Tatsache, daß das Prinzip der „*Singstimme als Instrument*“ der Intention nach in der Romantik begegnet; vgl. Fr. Schlegel: „*Der Seele innere Empfindung offenbart sich durch die Stimme, die Stimme aber tönt nur in den Vokalen*“; ferner Wackenroder: „. . . eine Stimme allein. Ohne Worte. So mag der erste Mensch seine Gefühle ausgedrückt haben, bevor er die Sprache erfand. Dies ist die ursprünglichste Musik von allen . . .“



Stilprägung anführen, so ist in erster Linie an J. Ockeghem zu denken. In seiner Ausgabe *Altniederländische Motetten* schreibt Bessler über das „*Alma Redemptoris mater*“ des Meisters: „*Welch unerschöpfliche Kraft der Phantasie, die hier ohne jedes Hilfsmittel rationaler Formung nur aus ekstatischer Hingabe an die altkirchliche Weise, ein Wunder von polyphonem Gesang, ein endlos verzücktes Schweben in Klangfluten ersonnen hat.*“ Faßt man die Notre-Dame-Organa als „*Melismenkunst*“ auf, so kann nicht anders geschlossen werden, als daß die Meister, die diese Werke geschaffen haben, in ihrem Gestaltungswillen, unvergleichlich extremer als Ockeghem, ein irrationales „*verzücktes Schweben*“ manifestierten.

Damit wird die Frage nach dem „*Kunstwollen*“ der Komponisten der Notre-Dame-Organa aufgeworfen. Sie zu beantworten scheint insofern wichtig, als damit Kriterien für die authentische Klangform der Werke gewonnen werden können. Will man versuchen, die verschiedenen Gestaltungseigentümlichkeiten der Notre-Dame-Organa, wie sie uns in rein musikalischer Hinsicht entgegentreten, auf einen übergeordneten Stilbegriff zurückzuführen, so scheint es gerechtfertigt, von einer klassischen Tendenz zu sprechen<sup>169</sup>. Wenn auch hier nicht der Ort ist, alle als klassisch zu bezeichnenden Stilcharakteristika anzuführen, so seien doch einige genannt. Von der kleinsten „*Zelle*“ des Modustakts über die höhere Einheit des Doppeltakts und dessen Vervielfältigung zu Vier-, Achttaktgruppen usw., bis zur großformalen Gliederung in Teilorgana, in den zäsurenbildenden Generalpausen, den Halb- und Ganzschlüssen erweisen sich die Oberstimmen der Notre-Dame-Organa als von den Kategorien des klassischen Gestaltungsprinzips beherrscht. H. setzt diese Gestaltungsprinzipien in Analogie zur Klassik des ausgehenden 18. Jahrhunderts: „*Es ist im Grunde dieselbe Art des Aufbaues, wie sie in der Klassik ausgebildet wurde und von hier aus die heutige Kompositionslehre beherrscht*“<sup>170</sup>. Auch spricht er von den „*Organa der klassischen Zeit*“<sup>171</sup>.

Alle formalen Stilkriterien des Klassischen lassen sich auf eine gemeinsame Grundtendenz zurückführen: auf die Tendenz zum Ausgleich, zur Harmonie der Gegensätze. Diese Tendenz manifestiert sich auch in der Überwindung des Gegensatzes zwischen dem Geistlichen und Weltlichen. Die Dichter der Zeit werden nicht müde, immer wieder dieses Ideal aufzustellen, „*der werlde lob, der sele heil*“ nennt es Hartmann von der Aue. Geistlichen Sinnes ein weltliches Leben zu führen, ist auch die Aufgabenstellung des *Parzival*. Aus dieser Perspektive ist es von symptomatischer Bedeutung, daß das Generalkapitel des Zisterzienser-Ordens vom Jahre 1217 feststellt, in den Abteien von Dore und Tintern werde drei- und vierstimmig „*nach weltlicher Art*“ gesungen: „*Triparti vel quadriparti voce, more saecularium, canitur*“<sup>172</sup>. Wieder hebt auch H. diese Ausgleichstendenz hervor: „*Die Kompositionstechnik der Troubadours und Trouvères ist mit der der Notre-Dame-Schule identisch . . . So zeigt die ganze Musik des frühen 13. Jahrhunderts ein einheit-*

<sup>169</sup> Über die Bedeutung des Klassischen als überzeitliches, periodisch wiederkehrendes Gestaltungsprinzip vgl. W. Krüger, *Grundbegriffe und Periodizität in der abendländischen Musikgeschichte*. Kongreß-Bericht Lüneburg 1950, S. 200 ff.

<sup>170</sup> *Die drei- und vierstimmigen Organa . . .* S. XXX.

<sup>171</sup> ebenda.

<sup>172</sup> *Statuta Capituli Generalis Ord. Cist.*, ed. J. M. Canivez. S. 472, Anm. 31.

liches Gesicht, und ihre Probleme lassen sich nur lösen, wenn man sie gemeinsam behandelt“<sup>173</sup>.

Die klassische Tendenz zum Ausgleich der Gegensätze kommt auch im Streben zur „Wort-Tonkongruenz“ zum Ausdruck. Während in der „musikbetonten“ Vokalmusik das Wort zum „Bedeutungsträger“, der Wortsinn mehr oder weniger latent wird und hinter der musikalischen Gestaltung zurücktritt, ist in der „wortbetonten“ Vokalmusik der Text nicht „Bedeutungsträger“, sondern wird durch die Musik „ausgedeutet“. Die klassische Wort-Tonkongruenz dagegen tendiert zu einer plastischen „Darstellung“ des Textes in der Weise, daß Wort und Ton einander die Waage halten, beide „autonom“ sind und sich doch zu einer höheren Einheit verbinden. Es ist nun höchst bemerkenswert, daß, während in rein musikalischer Hinsicht alle Kriterien des Klassischen auf die Notre-Dame-Organa zutreffen, die „Textbehandlung“ davon eine extreme Ausnahme macht. Diese „Melismenkunst“ stände vollkommen „inselhaft“ in einer Zeit, die sowohl im Bereich der weltlichen Vokalmusik wie in den syllabisch textierten Formen der geistlichen Musik das klassische Prinzip der Wort-Tonkongruenz verwirklicht<sup>174</sup>.

Aus der Feststellung H.s., daß die ganze Musik des frühen 13. Jahrhunderts ein einheitliches Gesicht zeige und daß sich ihre Probleme nur lösen ließen, wenn man sie gemeinsam behandle, folgt zweierlei. Wenn die Auffassung der Notre-Dame-Organa als „Melismenkunst“ zu Recht bestehen soll, muß man erwarten, daß auch in der weltlichen Musik der Zeit eine derartige Melismatik anzutreffen sei. Da das nicht der Fall ist, erhebt sich die andere Frage, ob das Prinzip der sekundär syllabischen Textierung einer primär instrumentalen Melodik ein auch in der weltlichen Musik geübter Brauch gewesen sei. Im Einzelfall ist diese Praxis in der Textierung („*Kalenda maya*“) einer von zwei französischen Jongleurs gefiedelten Estampida durch Raimbaut de Vaqueiras belegt<sup>175</sup>.

Es ist nun bedeutsam, daß Notre-Dame-Organa nicht nur für liturgische Zwecke syllabischen Oberstimmtext erhalten haben, sondern daß auch Organaoberstimmen von zeitgenössischen Dichtern für Chansons verwandt worden sind. Während aber F. Ludwig<sup>176</sup>, der auf derartige Fälle hinweist, auch hier von „Melismen-

173 a. a. O., S. XII.

174 So fordert z. B. Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica* (Couss. Scr. I 86 b), daß im cantus planus der Sinn des Textes ausgedrückt werde und die Pausensetzung mit der Interpunktion des Textes übereinstimme: „ . . . ut quod verba sonant, cantus videatur exprimere, et ibi cantus pausationem recipiat, ubi finalis sensus verborum facit pausationem“. In diesem Zusammenhang sei auf eine interessante Beurteilung des Vokalisierens in den pseudo-aristotelischen Problemen über Musik hingewiesen. Hier wird das Vokalisieren als „Nachahmung“ und zugleich als unzulänglicher Ersatz der Instrumente empfunden. Ich zitiere nach der Übersetzung von C. Stumpf, *Die pseudo-aristotelischen Probleme über Musik*, (Abhandlungen der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Philosophisch-Historische Klasse, 1896, III, S. 70): „Warum wenn die menschliche Stimme angenehmer ist, ist sie es doch ohne Text nicht, wie z. B. wenn sie eine andere Klangquelle nachahmt, sondern ist vielmehr die Flöte oder Lyra (selbst) angenehmer? Oder ist auch dies (die Instrumente), wenn es nachahmt, nicht in gleicher Weise angenehm? — Doch nicht! sondern wegen der Leistung selbst. Die Menschenstimme ist zwar an sich angenehmer, aber zum Spielen sind die Instrumente besser geeignet als der Mund. Darum ist es angenehmer zu spielen als mit dem Mund das Spielen nachzuahmen“. Diese Ablehnung des Vokalisierens kann zwar noch nicht die Auffassung der Notre-Dame-Organa als „Melismenkunst“ ad absurdum führen. Bedenkt man aber, daß die „gräzistische Bewegung“ zur Zeit der Notre-Dame-Epoche ihren Höhepunkt erreicht und zahlreiche griechische Fassungen liturgischer Gesänge zeitigt, so scheinen die musikästhetischen Äußerungen der spätantiken Problemata, in denen sich noch die alte klassische Wort-Tonauffassung manifestiert, nicht ganz ohne Wert für die Frage nach der authentischen Aufführungspraxis der Notre-Dame-Organa.

175 Vgl. E. Lommatzsch, *Provenzalisches Liederbuch*, Berlin 1917, S. 172; dort der Wortlaut der Razo, die der Vita des Raimbaut de Vaqueiras beigelegt ist.

176 *Die liturgischen Organa Leonins und Perotins* . . . S. 212 f.

textierung“ spricht, trägt der Analogiefall des „*Kalenda maya*“ dazu bei, die primär instrumentale Auffassung der Organaoberstimmen zu stützen<sup>177</sup>.

## XI

Noch ein letzter Weg sei eingeschlagen, um die Unhaltbarkeit des Melismendogmas zu erweisen: die Analogiemethode. Es ist das Verdienst von Hans Sedlmayr<sup>178</sup>, die ursprüngliche totale Farbigkeit der gotischen Kathedrale nachgewiesen zu haben. Besonderes Interesse verdient die Tatsache, daß diese totale Farbigkeit zur Zeit der Notre-Dame-Epoche ihren Höhepunkt erreicht hat.

Wolfgang Schöne<sup>179</sup> schreibt:

„Die gängige Auffassung, daß die gotische Kathedrale zum mindesten der Idee nach vollständig buntfarbig verglast gewesen sei, stimmt sicherlich für die Zeit von rund 1190 bis 1240 . . . Es ist sicher kein Zufall, daß die Entwicklung der Glasfensterfarbe zu größter Farbkraft offenbar genau parallel mit der Entwicklung der Plastizität der französischen Kathedralskulptur verläuft: beide erreichen um 1230 ihren Gipfel, um dann wieder abzusinken. In den um diese Zeit entstandenen Fenstern gelangen die dominierenden Farben Rot und Blau, daneben Gelb und Grün (ja auch Weiß und Schwarz) als elementare Phänomene zur höchsten Potenz, die die Geschichte der Kunst überhaupt kennt.“

Aber auch die Liturgie wurde in diese Farbigkeit einbezogen. Der im 12. Jahrhundert entstandene, für jedes Fest und jeden Festkreis eine besondere Farbe vorsehende liturgische Farbkanon wird unter Papst Innocenz II. (gest. 1216) von Rom anerkannt.

Die totale Farbigkeit der Kathedrale ist zugleich ein Symptom für die Tendenz, Geistigkeit und Sinnlichkeit miteinander zu verschmelzen. Nach Abt Suger von der Abtei St. Denis ist alles Sinnhafte in den Dienst dieser Aufgabe gestellt, alles „was leuchtet vor Schönheit, was das Ohr bezaubert, was den Tastsinn erfreut“<sup>180</sup>. Es ist der „süße, neue Stil“ der Zeit um 1185–1190, der „auf das Lebendige, Warme, Sinnliche, im ganzen aber auf das von Geist und Blut Erfüllte hin“ zielt: „Die wenigen erhaltenen Zeugnisse, die sich auf das wirkliche Kirchengebäude . . . beziehen, zeigen ein ‚Schwelgen in sinnlich-geistigen Eindrücken‘, vor allem des Auges und des Ohres, im Grunde aber aller Sinne“<sup>181</sup>.

Des Auges und des Ohres! Bestände das Melismendogma zu Recht, so könnte von einer solchen Teilnahme der Musik an der Ausprägung des „süßen, neuen Stils“ nicht die Rede sein. Eindringlich schildert Roger Bacon<sup>182</sup> die Tendenz seiner Zeit, im Kultus eine „com-

<sup>177</sup> Ist die syllabische Textierung von Organaoberstimmen mit Recht als ein „tropisches Verfahren“ bezeichnet worden, so gewinnt eine von Ewald Jammers, *Der mittelalterliche Choral*, Mainz 1954, aufgeworfene Frage Aktualität auch im vorliegenden Zusammenhang. Jammers vermutet (S. 27), „daß die Tropen sich auch aus instrumentalen Zwischenspielen entwickelt haben“. Ferner schreibt er (S. 99): „Es wäre also zu fragen, ob der neue Text tatsächlich als Ersatz für Melismen entstanden ist oder ob ‚Melisma‘ eine falsche Bezeichnung ist für eine (instrumentale) Wiederholung oder Vorwegnahme des Textteiles.“ Nach Jammers ist also der Ursprung der Tropen in einer vokal-instrumentalen Alternatimpraxis zu suchen.

Nach Angabe von Nino Pirrotta, Artikel *Italien B.*, MGG VI Sp. 1478, berichtet zu Beginn des 14. Jahrhunderts F. Villani von einer Alternatimpraxis zwischen einstimmigem Chor und mehrstimmigem Orgelspiel in der Florentiner Kathedrale S. Reparata und betont zugleich die „alte Gewohnheit“ dieser Praxis: „... antiquam consuetudinem virilis chori organique“. In diesem Zusammenhang ist der von J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, S. 182, gegebene Hinweis auf eine sehr ausgedehnte Pflege der Mehrstimmigkeit in Siena bemerkenswert, von der der „Ordo officiorum“ vom Jahre 1213 Zeugnis ablegt. Handschin interpretiert allerdings die Vermerke „cum organo“ im Sinne von „mehrstimmig gesungen“. (Daß „cum organo“ „mit Orgel“ bedeutet, habe ich in der 2. Fortsetzung dieses Aufsatzes, *Die Musikforschung X*, 1957, S. 400, Anm. 92a, glaubhaft gemacht.)

<sup>178</sup> *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950.

<sup>179</sup> *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, S. 41, Anm. 1, und S. 42.

<sup>180</sup> Sedlmayr, a. a. O., S. 241.

<sup>181</sup> ebenda, S. 85.

<sup>182</sup> *Opus tertium*, ed. J. S. Brewer, London 1859, S. 232.

*pleta delectatio*“ zu erreichen. Diese Vollkommenheit sei nur dann gewährleistet, wenn die *ars instrumentorum* und der Gesang durch Bewegungen ergänzt würden: „*Conformantur gestus cantui et instrumentis et metro, motibus consimilibus et configurationibus competentibus, ut completa delectatio habeatur, non solum auditus sed visus. Nos enim videmus, quod ars instrumentorum et cantus et metri et rythmi non vadit in plenam delectationem sensibilem, nisi adsint gestus et exultationes et flexus corporales. Quae omnia cum conformentur proportionibus convenientibus, fit perfecta delectatio sensibilis apud duos sensus.*“ Zieht man die Bedeutung des Prozessionswesens für die Aufführungspraxis der Organa in Betracht, so wird deutlich, in welchem Maße diese Mehrstimmigkeit eine total sinnhafte Kunst darstellt.

Husmann<sup>183</sup> schreibt: „Aber auch im Mittelalter ist das Kunstwerk nicht reiner Selbstzweck, losgelöst von allen anderen Bindungen, sondern steht wie in allen Zeiten in lebendigen Zusammenhängen mit dem tatsächlichen Leben.“ Es gilt jedoch, die „Bindungen“ der geistlichen Mehrstimmigkeit in einer anderen Richtung zu suchen, nämlich in der Teilnahme der kirchlichen Liturgie an der „himmlischen Liturgie“ im „himmlischen Jerusalem“ gemäß der Vision der Offenbarung des Johannes und anderer Bibeltexte<sup>184</sup>. Da aber in dieser Vision nicht nur von einer vokalen, sondern auch von einer instrumentalen *musica coelestis* die Rede ist, erhält die Instrumentenmitwirkung in der kirchlichen Liturgie legitime Bedeutung.

In den mittelalterlichen Schilderungen der instrumentalen Himmelsmusik ist die häufige Nennung der *Cymbala* sowie gezupfter Instrumente auffallend. Daß die totale Farbigkeit der Kathedrale nicht rein ästhetisch, sondern durch die Aufgabe zu motivieren ist, das „Leuchten“, „Funkeln“, „Glitzern“, „Gleißeln“ des aus Edelmetallen erbaut vorgestellten himmlischen Jerusalem abzubilden, hat Sedlmayr hervorgehoben. Diese Abbildfunktion läßt den Schluß zu, daß auch die instrumentale Klangfarbe in den Dienst dieser Aufgabe gestellt wurde.

In ihr kommt dem Klang der *Cymbala* besondere Bedeutung zu, ist er es doch, der vor allem befähigt scheint, die Assoziation des „Glitzerns“ hervorzurufen. Wurde bereits in anderem Zusammenhang auf die Tendenz zur Mehrklanglichkeit des *Cymbalaspieles* hingewiesen, so verdient die Tatsache Beachtung, daß durch Verwendung verschieden geformter Hämmer unterschiedliche Klangfarben erzeugt wurden. So beschreibt bereits Theophylus<sup>185</sup> die verschiedenen Hammerformen: „*Mallei multi, maiores, minores et pravi, in una parte lati, in altera stricti. Item mallei longi et graciles in summitate rotundi, maiores et minores.*“

Aber auch satztechnische Spezifika erfahren aus dieser Perspektive ihre tiefere Erklärung. Hier sei nur auf den *Hoquetus* hingewiesen, über den Marius Schneider<sup>186</sup> schreibt: „Er stellt ein ausgezeichnetes Mittel dar, den *Rhythmus* auszuführen.“ Bedenkt man, daß durch das Einanderablösen der — etwa mit *Cymbala* und Zupfinstrumenten besetzten — Stimmen ein schneller Klangfarbenwechsel er-

<sup>183</sup> Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit, S. 5.

<sup>184</sup> Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Habilitationsschrift Freiburg i. Br. 1955 (ungedruckt), S. 55, schreibt: „Die Musikgeschichte kann sich mit noch größerem Recht als die Kunstgeschichte auf die Bezüge zu den Himmelsvorstellungen und zur himmlischen Liturgie berufen, weil ihr Objekt, die Musik, noch viel enger und direkter mit der Liturgie verbunden ist als etwa die Architektur. Was dort nur sinnbildlich oder abbildlich dargestellt und nachgeahmt wird, erscheint in der Musik als integraler Bestandteil der Liturgie.“ Hammerstein weist ferner (S. 329 ff.) auf die Bedeutung der kirchlichen Prozession als Nachahmung der (mit Instrumentenspiel assoziierten) „himmlischen Prozession“ hin und führt eine außerordentliche Vielzahl von Quellenzeugnissen an, aus der erkenntlich wird, daß die Aufgabe der kirchlichen Liturgie, die himmlische Liturgie nachzuahmen, vom frühen bis zum späten Mittelalter immer wieder als zentrale Forderung erhoben worden ist.

<sup>185</sup> *Schedula diversarum artium*, lib. II, 6.

<sup>186</sup> *Der Hoquetus*. ZfMw. XI, 1928/29, S. 396.

zielt wird, so wird ersichtlich, daß der Hoquetus „ein ausgezeichnetes Mittel“ zur Nachahmung des kristallinisch funkelnden himmlischen Jerusalem ist. So zeigt sich das Organum auch besetzungsmäßig als Abbild des himmlischen Organum: „Celeste organum hodie sonuit in terra“<sup>187</sup>.

Während bereits Ludwig<sup>188</sup> die instrumentale Bestimmung des Hoquetus der Notre-Dame-Epoche zugegeben und sich im gleichen Sinne u. a. Bessler<sup>189</sup> geäußert hat, beharrt H.<sup>190</sup> selbst dieser Formgattung gegenüber auf dem Melismendogma. Durch dieses starre Dogma, das als eine Nachwirkung der romantischen Vorstellung von der „echten und heiligen Tonkunst“ der A-cappella-Musik zu bezeichnen ist, droht jedoch die Erforschung der Mehrstimmigkeit des 12. und 13. Jahrhunderts in Stagnation zu geraten. Es geht um das, wovon Goethe spricht: „Wenn eine Wissenschaft zu stocken und, ohnerachtet der Bemühung vieler tätiger Menschen, nicht vom Flecke zu rücken scheint, so läßt sich bemerken, daß die Schuld oft an einer gewissen Vorstellungsart, nach welcher die Gegenstände herkömmlich betrachtet werden, an einer einmal angenommenen Terminologie liege, welcher der große Haufe sich ohne weitere Bedingung unterwirft und nachfolgt und welcher denkende Menschen selbst sich nur einzeln und nur in einzelnen Fällen schüchtern entziehen“<sup>191</sup>.

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### *Eine wenig beachtete Quelle zu Johann Walters Passions-Turbae*

VON LUDWIG FINSCHER, GÖTTINGEN

Die jüngeren Untersuchungen zu den frühesten Fassungen der evangelischen Passion<sup>1</sup> haben, gestützt auf die untersuchten Quellen, die Ansicht vertreten, daß die sogenannte erste, nur die turbae aufzeichnende Fassung der Walter-Passionen zunächst nicht über ihr Entstehungsgebiet hinaus verbreitet gewesen sei. Sämtliche erhaltenen Quellen stammten „aus dem alten Kursachsen“<sup>2</sup>. Diese Ansicht wird aber durch eine bisher kaum beachtete Quelle in Frage gestellt.

Es handelt sich um ein vereinzelt Alt-Stimmbuch, das unter der Signatur 8<sup>o</sup> Cod. ms. 326 in der Universitätsbibliothek München aufbewahrt wird. Die Handschrift ist verschiedentlich für Quellenvergleiche bei Neuausgaben herangezogen und kurz beschrieben worden<sup>3</sup>, ohne daß aber ihre Bedeutung für die Walter-Forschung hervorgehoben worden wäre.

Das Stimmbuch hat die Maße 21 x 14,5 cm (quer) und ist in einen Pappdeckel, der mit verschiedenen Fragmenten liturgischer Pergamenthandschriften überklebt ist, eingebunden.

<sup>187</sup> Vgl. Chevalier, *Repertorium Hymnologicum*. Nr. 3413.

<sup>188</sup> Im Adler-Handbuch, 1. Aufl.

<sup>189</sup> Artikel *Ars antiqua*, MGG I, Sp. 693.

<sup>190</sup> Artikel *Hoquetus*, MGG V, Sp. 704 ff. Bemerkenswert ist H.s Vermutung, daß der Hoquetus gegen 1200 in Nordfrankreich aufgekommen sei. Denn im ausgehenden 12. Jahrhundert entspricht Perotin der Zeittendenz zu maximaler Farbigkeit durch Einführung klangfarblicher Kontraste im Organumvortrag!

<sup>191</sup> *Versuch einer allgemeinen Vergleichungslehre*.

<sup>1</sup> Konrad Ameln und Carl Gerhardt, *Johann Walter und die ältesten deutschen Passionshistorien*, Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 44, 1939, 105–119; Carl Gerhardt, *Die Torgauer Walter-Handschriften. Eine Studie zur Quellenkunde der Musikgeschichte der deutschen Reformationszeit*, Kassel (1949); Konrad Ameln, *Die Anfänge der deutschen Passionshistorie*, Kongreßbericht Basel 1949, 39–45.

<sup>2</sup> Ameln-Gerhardt, a. a. O., 119; Ameln, a. a. O., 41.

<sup>3</sup> Josquin-GA. Lfg. 2; Obrecht-GA. Lfg. 28; Senfl-GA. Motetten I (RD 13).