

Beiträge zum Studium der Worcester-Fragmente

VON LUTHER A. DITTMER, NEW YORK

1. Der Rondellus

Außer den weltbekannten mehrstimmigen Kompositionsgattungen des 13. Jahrhunderts, Conductus, Choralbearbeitung und Motette, bespricht der in der Nähe von Worcester tätige Walter Odington die Form des Rondellus. Den von ihm angeführten beiden Beispielen nach¹, besteht der Rondellus aus gleich gemessenen melodischen Abschnitten bald mit, bald ohne Text, die „radähnlich“ unter den einzelnen Stimmen getauscht werden, bis jede Stimme alles melodische Material durchgeführt hat. Anscheinend setzt Odington drei als die normale Stimmbesetzung.

Sehr dürftig vertreten ist diese Kompositionsgattung in Frankreich, um so mehr wird sie in England gepflegt, während Spanien auch einige Beispiele aufweist. Für die musikalische Produktion des 13. Jahrhunderts bleibt die südwestenglische Schule der Umgebung von Worcester die Hauptpflegestätte der Kompositionsgattung des Rondellus, während Stimmtausch in Frankreich sich nicht einmal zum stillbewußten Prinzip erhebt. Da nur englische Theoretiker, Odington und vielleicht auch Garlandia², von dieser Gattung reden, dürfen wir sie in England für autochthon halten. Kein Zufall ist es, daß unser Gewährsmann für den Rondellus auch der den Worcester-Fragmenten verwandteste Theoretiker ist und daß diese Kompositionsgattung reichlich in den Worcester-Quellen sowie den diesen benachbarten zu finden ist.

Die wichtigste Tatsache, die man aus den Worcester-Fragmenten³ erschließt, ist, daß ein englischer Alleluia-Choralbearbeitungstypus vorhanden ist, der ganz sui generis ist und der den Notre-Dame-Choralbearbeitungen nicht gleicht. Bis jetzt sind etwa 50 Beispiele dieser Gattung bekannt geworden, ein echter Zyklus der Alleluia-Choralbearbeitung für das liturgische Jahr, der auf der gleichen Stufe mit dem Leonin zugeschriebenen *Magnus Liber* steht. In diesen Alleluia-Choralbearbeitungen finden wir Teile mit und ohne die liturgische Melodie in der untersten Stimme (oder als Pes). Der Chormelodie gemäß eignen sich die einer gregorianischen Melodie zugrunde liegenden Partien keineswegs für formale Periodenliederung, geschweige denn für Stimmtausch; doch dort, wo der Pes frei erfunden ist, finden wir fast ausschließlich Stimmwiederholung. Um ein Beispiel dieser Choralbearbeitungsart zu vergegenwärtigen, führen wir die Texte der wegen der Erscheinung des ersten Teils als Nr. 339 in der Montpellier-Handschrift berühmt gewordenen Choralbearbeitung des „Alleluia“ \mathfrak{W} „Post partum“ an⁴.

¹ E. de Coussemaker, *Scriptorum de Musica Medii Aevi* (C. S.), Band I, S. 247.

² Ohne den Rondellus selber zu nennen, bespricht Garlandia (C. S. I. S. 116) das Prinzip des Stimmtausches: „*Repetitio diversae vocis est idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus. Et iste modus reperitur in triplicibus, quadruplicibus et conductis, et multis aliis, ut patet in exemplo subposito.*“ Das Beispiel ist textlos für zwei Stimmen.

³ Die von mir veröffentlichten Studien über die Worcester-Fragmente sind: *The Worcester Fragments*, 1956 (Katalog und Übertragungen); *Binary Rhythm, Musical Theory and the Worcester Fragments* in *Musica Disciplina* VII, 1953; *An English Discantuum Volumen*, ibidem VIII, 1954. Die Alleluia-Choralbearbeitungen sind besonders im letzten Aufsatz besprochen. Hinweise auf die Worcester-Kompositionen beziehen sich auf die Numerierung im Katalog.

⁴ Durch — — — werden textlose Vokalisen bezeichnet; dagegen beziehen sich auf verlorene oder nicht ergänzte Textpartien.

- (1) *Ave magnifica Maria* *Ave salvifica deigera*
 (1) *Ave mirifica Maria*
 (1) *Al*

Maria *Ave gratifica mundoque salutifera*
Ave mundifica puerpera Maria

Maria *Ave Maria.*
Ave glorifica luce corusca supera Maria Ave Maria.

- (2) *Allelu ya.* (3) *Post et in puerperio novo dicata Maria*
 (2) *Allelu ya.* (3) *Post et ante et in puerperio*
 (2) *Allelu ya.* (3) *Post*

privilegio labe carens et contagio. (4) *Post par tum*
pura Maria labe carens et contagio. (4) *Post par tum*
 (4) *Post par tum*

virgo intrega inviola ta permansis ti
in tegra inviola ta permansis ti
virgo invola ta permansis ti

dei genitrix
-ons geniti generosa gloriosa virgo genitrix
genitrix

Dei cuncta nutrientis nutrix et mundum alentis tui lactis alimentis

hunc alendo felix alitrix intercede.
Diu ianue ianitrix intercede.
intercede pro nobis.

- (5) *Ave magnifica Maria* *Ave salvifica deigera*
 (5) *Ave mirifica Maria*
 (5) *Al*

Maria *Ave gratifica mundoque salutifera*
Ave mundifica puerpera Maria

Maria *Ave Maria.* (6) *Allelu ya.*
Ave mundifica luce corusca supera Maria Ave Maria. (6) *Allelu ya.*
 (6) *Allelu ya.*

Die der liturgischen Melodie zugrunde liegenden Partien bestehen aus Nr. 2 Alleluia, Nr. 4 Versus und Nr. 6 Wiederholung des Alleluia. Denen gegenüber stehen die ganz frei komponierten Stellen Nr. 1 voranrückende Stimmtauschmotette, Nr. 3 Versintonation und Nr. 5 Wiederholung der Stimmtauschmotette. Für die Besprechung des Rondellus ziehen wir in erster Linie die Stimmtauschmotette heran.

Jene Stimmtauschmotetten unterliegen dem Prinzip der zyklischen Wiederholung der einzelnen Stimmen durch Stimmtausch. In diesen dreistimmig besetzten Kompositionen werden bald bloß die zwei Oberstimmen ausgetauscht; der Pes wiederholt sich nur in der zweiten Durchführung. Doch sind Beispiele vorhanden, in denen jede Stimme ihr melodisches Material mit jeder anderen Stimme austauscht, um dabei die Form des Rondellus zu verwirklichen⁵. In jedem dieser Fälle stellen wir fest, daß nur die eine Stimme zuweilen textiert ist; die anderen bilden untergeordnete Vokalisen. Meistens stellt sich der Text tropisch zum Wort „Alleluia“ dar, mit Anfängen wie „Adoremus“, „Alle“ und „Ave“. Außerhalb des formalen Aufbaus der Rondelli stehen einige Takte am Schluß der Stimmtauschmotette, die bloß kadenzierender Natur sind.

Neben diesen Beispielen finden wir noch ausgedehntere Rondelli unter den unabhängigen Kompositionen der Worcester-Fragmente. Der Rondellus „Ave virgo mater dei“, Worcester Nr. 25, erinnert uns an das von Odington⁶ zitierte Beispiel „Ave mater domini“. Jeder von beiden hat kurze Textphrasen und besteht aus Perioden von vier Longae. Das Worcester-Beispiel bezieht einen Hoquetus in den begleitenden Stimmen ein; es besteht aus wenigstens vier Zyklen der melodischen Wiederholung.

Die zwei aus den Vorsatzblättern zur Worcester-Handschrift F 152 entnommenen und schon von Hughes⁷ richtig so genannten Rondelli zeigen eine andere Satzweise. Worcester Nr. 93, der sonst in einer vollständigeren Fassung in den aus der Abtei Meaux stammenden Fragmenten (University of Chicago 654 Add.) bekannt ist, hat längere Abschnitte bald mit, bald ohne Stimmtausch. Das Anfangsmelisma hat bloß Stimmtausch zwischen den beiden Oberstimmen bei wiederholendem Pes; „In excelsis gloria“ wird conductusmäßig ohne Stimmtausch durchgeführt; „Quem adorant omnia“ hat eine dreifache rondellusartige Durchführung; das angehängte Melisma ist ebenfalls ein Rondellus, während „Tuba gaudet coelica“ jeglichen Stimmtausch vermeidet; „Dulci sonat musica“ in der einen und „Hodie cum gaudio“ in der anderen Stimme sowie die Schlußpartie „Natus est rex gloriae“ in der einen und „De Maria virgine“ in der anderen Stimme sind wieder Rondelli. Wir brauchen nicht erstaunt zu sein, wenn wir Rondelli bei textlosen Abschnitten finden, da es außer dem Beispiel von Odington⁸ andere gibt, wie die Schlußcauda zu dem aus dem frühen 13. Jahrhundert stammenden Conductus „Quem trina polluit“, Worcester Nr. 69. Der in den Fragmenten folgende Rondellus, Worcester Nr. 94, ist gleichgebaut, nur weist er längere Phrasen von acht und mehr Longae auf.

⁵ Solche Rondelli kommen in Worcester Nr. 50, und in den in Musica Disciplina, VIII, angeführten Kompositionen A, C, D, E, K, L und M vor.

⁶ C. S. I, S. 247.

⁷ A. Hughes, Worcester Mediaeval Harmony, 1928; unter seinen Nummern 100 und 101.

⁸ C. S. I, S. 247.

Worcester Nr. 31 ist dadurch interessant, daß längere Phrasen bei gleichzeitiger Textdeklamation auftreten. Ganz eigenartig ist, daß, obgleich alle Stimmen ihr melodisches Material untereinander austauschen, die mittlere Stimme ständig einen von den anderen abweichenden Text hat. Diesen Stimmtauschpartien vorangestellt ist eine längere Vokalise ohne jegliche melodische Wiederholung. Wollen wir, im Anschluß an Odington, den Rondellus für eine vollwertige Kompositionsgattung und nicht nur für eine Kompositionseigenart innerhalb einer andersartigen Komposition halten, dann müssen wir solche nicht zyklisch vorgetragenen Partien innerhalb der Rondellusgattung mit einschließen. In dieser Hinsicht macht Odington eine ganz interessante Bemerkung; indem er von den verschiedenen Gattungen des mehrstimmigen Gesanges redet, meint er:

„*Et si quod unus cantat, omnes per ordinem recitent, vocatur hic cantus Rondellus, id est rotabilis vel circumductus; et hoc vel cum littera vel sine littera sit. Si vere non alter alterius recitat cantum, sed singuli procedunt per certos punctus, dicitur Conductus, quasi plures cantus decori conducti.*“ (Coussemaker, *Scriptores*, I 245 b.)

Odington zufolge stellen wir fest, daß ein gewisses Verhältnis zwischen dem Conductus und dem Rondellus besteht; so finden wir, daß der Rondellus nicht nur mit den Stimmtauschmotetten der Choralbearbeitungen, sondern auch mit den Conductus urverwandt ist. In der Bodleiana, Corpus Christi College 489, finden wir einen Conductus, „*Flos regalis*“, dessen ungerade Zeilen conductusartig besetzt sind, dessen gerade Zeilen aber rondellusartig auszuführen sind. Wie auch sonst beim Conductus, ist diese Komposition in Partitur aufgezeichnet; bei den Rondelluspartien ist der Text unter die betreffende Stimme gesetzt⁹.

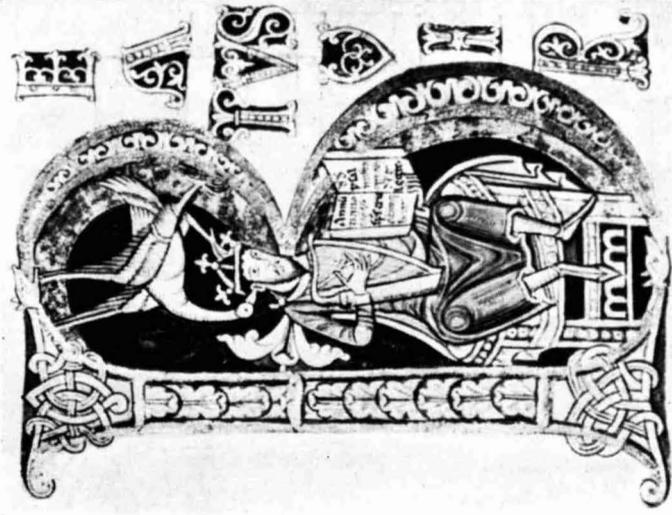
In Worcester Nr. 5 begegnet uns wiederum ein conductusartiger Abschnitt zum Text „*De supernis sedibus*“ mit gleichzeitiger Textdeklamation; ihm geht ein Anfangsmelisma mit zyklischem Stimmtausch voraus. Danach folgen wiederum eine untextierte Rondelluspartie und ein textierter Teil in der Form eines Rondellus. So können wir noch einmal eine gewisse Annäherung der zwei Gattungen aneinander feststellen. Wegen der Vermischung der angewandten Kompositionsmethoden ist es schwer, die zwei Gattungen auseinanderzuhalten; vielleicht sollte man sie nach ihren Aufzeichnungsmethoden voneinander unterscheiden. Seiner Natur nach hat der Conductus nur einen gleichzeitig in allen Stimmen zu deklamierenden Text und wird deshalb in Partitur notiert; der Rondellus, der keine gleichzeitige Textdeklamation aufweist, wird, wie die Motette, in Stimmen aufgezeichnet. Weist eine Komposition beide Attribute, die des Rondellus und die des Conductus auf, so können wir sie für einen Conductus halten, wenn sie wie „*Flos regalis*“ partiturmäßig niedergeschrieben ist, für einen Rondellus dagegen, wenn sie wie „*De supernis sedibus*“ in Stimmen aufgezeichnet ist.

„*De supernis sedibus*“ weist auch noch eine interessante Variante zum zyklischen Rondellusprinzip auf; statt je drei Durchführungen der melodischen Abschnitte, wie man sie für einen vollwertigen Rondellus erwarten würde, finden sich in dem

⁹ Hughes (*New Oxford History of Music* II, 1954, S. 375/76) ist der Meinung, daß textlose Partien erst nachträglich textiert worden seien; nach ihm wären die Rondelli zuerst textlose Caudae gewesen. In seinem Katalog 1951 vertritt er die wohl richtige Meinung, daß es sich um sechs Verse handle, deren ungerade Zeilen conductusmäßig und deren gerade Zeilen wie Rondelli behandelt würden.



KÖNIG DAVID
 Siegburger Psalterium
 (12. Jahrhundert).
 Wien, Nationalbibliothek.
 Tafel XIV
 in H. J. Hermann,
*Die deutschen
 romanischen
 Handschriften*,
 Leipzig 1926.



Initial aus dem S. Albans-Psalter (1119 - 1146). Hildesheim, St. Godehard.
 Tafel 62 in M. Rückert, *Painting in Britain*, Melbourne 1954.

Zu H. J. Zingel, *Die Harfe als Symbol und allegorisches Attribut*.



KÖNIG DAVID IN EINEM ARBOR JESSE
1483. Worms, Dom. Aufnahme: Bildarchiv Foto Marburg.

Zu H. J. Zingel,
*Die Harfe als Symbol und
allegorisches Attribut.*



DAVIDS ANDACHT
Stich von Jan Sadeler (ca. 1550 -
1600) nach Peter de Wit. Aufnahme: Bildarchiv Rheinisches Museum, Köln.

letzten textierten Teil nur je zwei Durchführungen. So stellen wir fest, daß der Text „*Salve virgo*“ der dritten Stimme in der zweiten wiederholt wird, dafür setzt er nicht in der ersten Stimme ein; ein zweiter Abschnitt fängt dann mit der textierten Partie in der ersten Stimme an und wiederholt sie dann in der dritten, und noch ein dritter Abschnitt benützt erste und zweite Stimme für seine Textierung.

Andere noch nicht veröffentlichte Rondelli dieser Art sind in den aus der Abtei Meaux stammenden Fragmente (University of Chicago 654 Add.) enthalten¹⁰, darunter „*Stella Maris nuncuparis*“, „*Patris superni gratia*“, „*Orbis pium primordium*“ und „*Christi caro mater*“.

Wir dürfen deshalb daraus schließen, daß, obschon nur ein Theoretiker die Form des Rondellus bespricht, diese Gattung des mehrstimmigen Gesangs in West-England sehr gepflegt wurde. Seiner Herkunft nach ist der Rondellus in beiden, den Stimmtauschmotetten der englischen Alleluia-Choralbearbeitungen sowie in den Conductus, stark verwurzelt.

2. Nebenquellen zum Worcester-Repertoire

a) Oxford (Bodleiana) Mus. c 60

Die Fragmentensammlung Mus. c 60 schließt einige Blätter ein, die bis vor kurzem in die Hs. Bodleian 816 mit eingebunden waren. Dom A. Hughes, der diese Blätter in seinen Katalog¹¹ mit einbezog, war der Meinung, daß sie mit zum Worcester-Material gehörten, weil die Komposition „*Salve sancta parens*“ auch als Worcester Nr. 9 bekannt ist. Er meinte, daß die Aufzeichnungsmethode und die Satzweise beiden Fragmentenkomplexen gemeinsam seien. Zwar erkannte Hughes nicht, daß noch andere Konkordanzen vorhanden sind, doch dürfen wir uns nicht so positiv wie er ausdrücken, da neben Worcester andere Zentren des gemeinsamen Gutes vorhanden sind. Bekannt ist die Tatsache¹², daß außer in Worcester Kompositionen gleichen Stils in Reading, Meaux, Ravesby, Leominster und vielleicht auch in Salisbury auftreten; die einzigen festen Angaben über die Herkunft der vertretenen Kompositionen, die wir bis jetzt feststellen können, deuten sogar auf andere Verfasserschaft und auf erst spätere Einfuhr nach Worcester! Unsere Annahme, daß die aus Worcester-Hss. entnommenen Blätter tatsächlich aus Worcester stammen, bleibt bestehen, doch dürfen wir keineswegs behaupten, daß diese von einer Hs. unbekannter Provenienz losgelösten Blätter am Oxforder Mus. c 60 zu den anderen Fragmenten gehörten. Die erheblichen Varianten und Abweichungen in den gemeinsamen Konkordanzen verstärken diese Meinung, da nicht anzunehmen ist, daß solche starken Varianten in Quellen gleicher Provenienz auftreten.

Die erwähnten Blätter sind in der richtigen Reihenfolge wieder zusammengestellt und als fol. 79–85 gekennzeichnet. Von Hughes Numerierung abweichend sind

¹⁰ Der Anglist Richard L. Greene bespricht diese Fragmente kurz in seinem Aufsatz *Two Mediaeval Musical Manuscripts* in *Journal of the American Musicological Society* VII, 1954, S. 28.

¹¹ *Mediaeval Polyphony in the Bodleian Library*, 1951.

¹² Neben den Meaux-Fragmenten ist ein Verzeichnis einer verlorenen Hs. mit Kompositionen gleichen Stils aus Reading bekannt (vgl. F. Ludwig, *Repertorium* 1, 1 267 ff.); auch sind Fragmente von Leominsterer Herkunft in einer aus Salisbury stammenden Hs. Oxford Rawlins c 400* (dazu mein Aufsatz in *Musica Disciplina* VIII) vorhanden. Andere Quellen sind noch unbekannter Provenienz.

fol. 82–85, welche er als 82–84 angegeben hat. In der folgenden Besprechung behandeln wir nur die letztgenannten Blätter, zu den anderen soll nur bemerkt werden, daß „*hic die nobili*“ in „*hac die nobili*“ verbessert werden muß.

Die Blätter 83 und 85 sind fast vollständig (Format 280 × 200 cm) erhalten. Fol. 82 und 84 sind bloß Streifen; fol. 82 und 85 sowie 83 und 84 sind Doppelblätter, d. h. die Mitte einer Lage.

- | | |
|-----------------------------------|-----------------------|
| 1. „ <i>Kyrie fons pietatis</i> “ | Aus Worcester ergänzt |
| „ <i>Kyrie pater venerande</i> “ | fol. 82 ^r |
| Pes | fol. 82 ^r |

Eine dreistimmige, zu einer Variante des „*Kyrie Fons bonitatis*“ (?) komponierte Motette = Worcester Nr. 29 (q. v.).

- | | |
|--|---------------------------------------|
| 2. „ <i>Et in terra . . . voluntatis</i> “ | fol. 82 ^v –83 ^v |
| „ <i>Et in terra . . . voluntatis</i> “ | fol. 82 ^v –83 ^v |
| „ <i>Et in terra . . . voluntatis</i> “ | fol. 82 ^v –83 ^v |

Eine in Partitur geschriebene, dreistimmige Gloriamotette = Worcester Nr. 88 (q. v.).

- | | |
|------------------------------------|---------------------------------------|
| 3. „ <i>Rex omnium lucifluum</i> “ | fol. 83 ^v –84 ^r |
| „ <i>Rex omnium lucifluum</i> “ | fol. 84 ^r |
| „ <i>Regnum tuum</i> “ | fol. 84 ^r |

Eine dreistimmige, tropische Motette zum Tropus „*Regnum tuum solidum*“, dem letzten Vers des Gloriatropus „*Laus tua deus*“ (u. a. *Analecta Hymnica* XLVII 282 ff.) = Lo Ha 1, 2. (Vgl. auch Worcester Nr. 80.)

- | | |
|---|---------------------------------------|
| 4. „ <i>Spiritus et alme orphanorum</i> “ | fol. 84 ^v –85 ^r |
| „ <i>Spiritus et alme orphanorum</i> “ | fol. 84 ^v –85 ^r |
| „ <i>Spiritus et alme orphanorum</i> “ | fol. 84 ^v –85 ^r |
| „ <i>Spiritus et alme orphanorum</i> “ | fol. 84 ^v –85 ^r |

Ein vierstimmiger Gloriatropus = Lo Ha 1, 1.

- | | |
|-------------------------------------|----------------------|
| 5. „ <i>Campanis cum cymbalis</i> “ | fol. 85 ^v |
| „ <i>Onoremus dominam</i> “ | fol. 85 ^v |
| Pes „ <i>Campanis</i> “ | fol. 85 ^v |
| Pes „ <i>Onoremus</i> “ | fol. 85 ^v |

Eine vierstimmige Motette (nicht dreistimmig, wie bei Hughes, da bei der Ablösung der Leim viel von der Beschriftung mit sich zog; mit Hilfe moderner Mittel ist eine Übertragung möglich).

- | | |
|----------------------------------|----------------------|
| 6. „ <i>Vaulor ex partibus</i> “ | fol. 85 ^v |
|----------------------------------|----------------------|

Eine vereinzelte Motettenstimme; vier Verse von je 13 Silben mit dem Reim „*ponitur*“ sind erhalten geblieben; Hughes führt diese Stimme nicht an.

Konkordanzen und Varianten werden anderwärtig besprochen¹³. Als Unikum im ganzen mehrstimmigen Schaffen des 13. Jahrhunderts sei Nr. 5 in Übertragung beigefügt. Glockenartig und zymbelmäßig („*Campanis cum cymbalis*“) wechseln die zwei den gleichen Ton *F* haltenden Stimmen durch 22 Longae miteinander: das Übrige besteht hauptsächlich aus Terzparallelen: *A H A H*. Die Motette selber

F G F G

wird im dritten Modus und, wie es scheint, in der binären Form aufgefaßt. Die Perioden der Oberstimmen betragen je sieben Longae mit Ausnahme der ersten Periode in der zweiten und der letzten Periode in der ersten Stimme. Diesem Sachverhalt zufolge setzt die eine Stimme dort ein, wo die andere aufhört; diese Kompositionsweise begegnet uns schon in den Stimmtauschmotetten der Alleluia-Choralbearbeitungen. Eine Reminiszenz an den Stimmtausch und selbst an die kanonische Imitation ist sogar vorhanden, aber, da der *Pes* sich so oft wiederholt und die Oberstimmen ständig ihre Lagen gegenseitig wechseln, war das von vornherein zu erwarten¹⁴ (S. Notenbeispiel S. 36).

b) *Oxford (Bodleiana) Corpus Christi College 497*

Die Vorsatzblätter der Hs. *Corpus Christi College 86* wurden im Jahre 1938 gelöst und in mangelhafter Weise als *Corpus Christi College 497* zusammengebunden. Schon Hughes (in seinem Katalog) erkannte die richtige Reihenfolge der Fragmente; erhalten sind drei Doppelblätter, die Mitte einer Lage, sowie ein vorangeschobener Streifen. Der erhaltene Teil dieser aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammenden Sammlung enthält lauter Marienkompositionen. Die erste Hand zeichnete die Kyrietropen und *Conductus* auf, während eine zweite gleichzeitige Hand einige Motetten hinzufügte. Da die letztgenannten Kompositionen in erster Linie für uns von Wichtigkeit sind, erwähnen wir die von der Haupthand notierten Kompositionen nur kurz.

Da auch der Streifen fol. 7, wie das die Lage beginnende Blatt fol. 5 Kyrietropen enthält, so ist anzunehmen, daß er diesem Blatt unmittelbar voranging. Demzufolge kann die richtige Anordnung der Blätter folgendermaßen angegeben werden: fol. 7 (255 × 20 mm), fol. 5 (285 × 215 mm), fol. 3 (285 × 195 mm), fol. 1 (285 × 155 mm), fol. 2 (285 × 185 mm), fol. 4 (285 × 195 mm) und fol. 6 (285 × 195 mm). Fol. 1 und 2, 3 und 4 sowie 5 und 6 sind Doppelblätter.

Ohne die Reste der Kyrietropen auf dem Streifen mitzuzählen, kann man folgende Kompositionen aufführen: 1. „... *Mariae eleyson Sacrum*“ (fol. 5^r), 2. „*Rex Mariae proles pia eleyson*“ (fol. 5^{r-v}), 3. „*Porta salutis Maria naufragantum*“ (fol. 5^v, 3^{r-v}), 4. „*Me(mor) esto tuorum*“ (fol. 3^v, 1^r), 6. „*Ave Maria gratia plena*“ (fol. 1^r), 7. „*Quis tibi Christe moeritas*“ (fol. 1^v, 2^r), 8. „*Transit naturae semitas*“ (fol. 2^v, 4^r), 10. „*O Maria, stella maris*“ (fol. 4^{r-v}, 6^{r-v}) und 11. „*Gloriosa dei mater*“ (fol. 6^v ...).

¹³ Für die Konkordanzen mit den Worcester-Fragmenten vgl. den Katalog, für die mit *Lo Ha* meinen Aufsatz in *Musica Disciplina VIII* an der gegebenen Stelle.

¹⁴ Der Lagentausch wird bei den Theoretikern nicht direkt erwähnt, wie er bei den zwei in Übertragung mitgeteilten Beispielen, also *F ED C DE F — C DE F ED C — F F F F F*, vorkommt, doch sind Analogien in den Kontrapunktregeln bei den Theoretikern zu finden. Die *Discantus Positio Vulgaris* (C. S. I, 95) macht die interessante Bemerkung, wie wir es in solch einem Beispiel finden: „*Sciendum infra quod omnes notae impares, he quae consonant, melius consonant, quae vero dissonant, minus dissonant, quam pares*“. Die Stelle ist etwas korrupt, wie schon Riemann festgestellt hat, aber klar ist, daß ein Unterschied zwischen Konsonanzen auf dem guten und solchen auf dem schlechten Takteil gemacht wird.

(m-q) Campanis cum Cymbalis Onoremus Dominam

Cam-pa-nis cum cym-ba-lis, om-nis cho-rus ho-mi-num,
 On-no-re-mus do-mi-nam, Dignam cæ-li cu-ri-

Campanis

Onoremus

Li-ris et psal-te-ri-is, Lau-dent cæ-li-.....um;
 æ, E-lec-tam re-gi-am, Ma-trem re-gis glo-ri-

Or-ga-nis et sin-gu-lis, Mo-tis dan-do iu-bi-lum,
 æ; Sem-per iu-bi-la-ci-o, Fit ma-tri post fi-li-

Cum io-co-sis no-tu-lis, Lau-de-tur per sæ-cu-lum.
 um, De-vo-ta o-ra-ti-o, Pro sta-tu fra-gi-li-um.

(7-9) O Maria Stella Maris Jesu Fili Summi Patris

O Ma-ri-a, Stel-lamaris, Me-di-ci-na Sa-lu-ta-ris Cor-po-rum Et cordi-

Je-su fi-li, Sum-mi pa-tris, Je-su fi-li, Summæ ma-tris, Et in tac-

um; Fons lignatus, Clau-sus ortus Vi-ta precus Vi-tæ portus, Pau-pe-ris suff-

te Vir-gi-nus, Qui de cælo descendus-ti, Et de-scen-dens in-di-vis-ti, Veri

ra-gi-um In hac val-le lac-ri-ma-rum, In hoc loco tenebra-rum,

form-am ho-mi-nus Ge-ni-tri-cus pi-a pre-cævos alute, Nos qui

Con-tra fraudes hos-ti-um Nos cus-to-di, Nos de-fen-de; Sis ad-

fe-ce pec-ca-to-rum ab-lu-e, Et con-ce-de vi-tam pu-ram,

iu-trix et im-pen-de, Quod est ne-ces-sa-ri-um.

Et da pacem per mansu-ram, Et sa-lu-tem tri-bu-e.

Die Motetten sind:

- | | |
|---|--------------------------------------|
| 5. „ <i>In odorem continentiae conciedi</i> “ | fol. 3 ^r |
| „ <i>In odore fragrant dulcedinis</i> “ | fol. 1 ^r |
| | |
| 9. „ <i>O Maria, stella maris</i> “ | fol. 2 ^v |
| „ <i>Iesu fili summi patris</i> “ | fol. 4 ^r |
| Pes | fol. 2 ^v & 4 ^r |
| 12. „ <i>Gaude virgo salutate Gabriele</i> “ | fol. 6 ^v |

Zu Nr. 5 hat Handschin¹⁵ schon festgestellt, daß die auf fol. 1^r vorhandene Stimme mit dem Triplum von Montpellier (Mo) 70 identisch ist. Hughes hat in seinem Katalog nachgewiesen, daß die auf fol. 3^v geschriebene Stimme musikalisch mit dem Motetus von Mo 70 identisch ist¹⁶. Anscheinend fehlte der Pes ganz. Da der Motetus in Mo dem hl. Andreas gewidmet ist, während der Tenor aus einem ebenfalls dem hl. Andreas gewidmeten Alleluia entnommen ist, glaubt Handschin den ursprünglichen Text gefunden zu haben. Doch sei bemerkt, daß sich in unserem Beispiel beide Texte auf die hl. Maria beziehen. Wenn zwei auf denselben Heiligen gedichtete Texte in derselben Motette vorkommen, so liegt die Vermutung nahe, daß sie die ursprünglichen Texte seien. Dabei wird die Prioritätsfrage der beiden Texte wieder zweifelhaft; doch glauben wir mit Handschin sicher, daß diese Motette englischen Ursprungs ist. Weil gewisse Schreibfehler den beiden Versionen gemeinsam sind, könnte man an eine gemeinsame Vorlage denken¹⁷.

Nr. 9 wird von Hughes als eine zweistimmige Motette angegeben, doch ist sie sicher dreistimmig; schon die Notationsweise gibt den Beweis dafür. Wie wir es auch bei Nr. 5 finden, enden beide Oberstimmen mit Melismen. Zwar haben in der Regel Conductus Schlußvokalisieren, doch kommen diese bei Motetten selten vor; erst in Motetten englischen Ursprungs sind Melismen innerhalb von Motetten gewöhnlich. Man bemerkt, wie die Oberstimmen ständig ihre Lagen gegenseitig wechseln; typisch ist *F E D C*. Der noch nicht identifizierte Pes findet sich in Worcester Nr. 32

C D E F

wieder und erweckt den Eindruck, als ob ihm eine liturgische Quelle zugrunde liege. Wie Hughes festgestellt hat, taucht der Text wieder in dem Conductus Nr. 10

¹⁵ *Musica Disciplina V*, 1951, S. 76.

¹⁶ Hughes, *Mediaeval Polyphony . . .*, S. 51.

¹⁷ Es wäre eine dankbare Arbeit, Näheres über die Vorlagen der Montpellier-Handschrift festzustellen; die Wiederentdeckung der Hs. de la Clayette wird hoffentlich vieles zu der Geschichte der frühen Mensuralnotation beibringen. Die Varianten zwischen Nr. 5 und Mo V, 70 sind in meiner Baseler Maschinschriftdissertation *The Worcester Music Fragments*, 1952, S. 68 zu finden. Nebenbei bemerkt, weist die Clausula „*In Odorem*“, die zwar nicht als Quelle für unsere Motette sondern für Mo V, 95 u. a. gedient hat, gewisse Merkwürdigkeiten auf. Zunächst ist sie, wie Ludwig (*Repertorium*, S. 36) bemerkt hat, die einzige dreistimmige Clausula der zwar Notre-Dame-Gut enthaltenden, aber insularen Handschrift Wolfenbüttel 677. Ihr geht sogar das Unikum, die dreistimmige Gradual-Choralbearbeitung „*Haec dies*“, voran. Die Clausula sowie die Motettenversion in Mo V, 95, weisen Abweichungen von der normalen Notation auf; wo die auf den ersten Modus zurückzuführende Nebenform des dritten Modus benutzt wird, finden wir sogar in Mo die zweizählende *Longa* als *Brevis* bezeichnet, aus welcher Tatsache wir schließen dürfen, daß die Vorlage binär gewesen ist; sollte die Clausula auch binär gewesen sein, so verschwindet doch die Hypothese der „*reductio modi*“ für die vortheoretische Zeit ganz. Ich nehme Bezug auf eine ausführliche Darstellung der Modi und einen Versuch, den Leonin zugeschriebenen Teil des *Magnus Liber* zu übertragen (William Waite, *The Rhythm of Twelfth Century Polyphony*). Mir ist nicht ersichtlich, weshalb der verehrte Verf. die schon von Ludwig verworfene 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.

auf. Hier sehen wir, daß die zweite Stimme aus der Fortsetzung des Textes der obersten Stimme besteht, gerade so wie bei der dadurch berühmt gewordenen Motette Mo IV 68 = Worcester 95. Handschin fügt hinzu¹⁸: „It reminds us of a predominantly English usage of the 15th century, according to which the Credo text was sometimes distributed between two voices“ (S. Notenbeispiel S. 37).

Endlich begegnet uns Nr. 12, die vereinzelt Motettenstimme, textlich wieder unter den Fragmenten aus Meaux (Chicago 654 Add.), fol. 2^r. Dort Mittelstimme einer anderen Motette, gesellt sie sich zu dem als Motettentext benutzten Gloriatropus „*Spiritus et alme*“ und zu einem noch nicht identifizierten Pes. Die stets mit „*Gaude*“ beginnenden Zeilen erinnern an die mittlere Stimme der Alleluia-Choralbearbeitung „*Gaude virgo gaude*“, Worcester Nr. 45¹⁹.

Die wachsende Entdeckung von solchen Fragmenten bekannten oder unbekanntem Ursprungs, die stilistisch mit den Worcester-Fragmenten verwandt sind, zeigt deutlich, daß dieser Typus von Gesängen in ganz Westengland vertreten war, und deutet schon darauf hin, daß die sogenannte Gesangsschule zu Worcester nicht allein herrschend war, wenn auch Worcester immer noch als die Hauptpflegestätte dieser Kunstrichtung gelten mag.

Die Harfe als Symbol und allegorisches Attribut

VON HANS JOACHIM ZINGEL, KÖLN

Von altersher hat die Harfe als Symbol und allegorisches Attribut eine so große Rolle gespielt, daß ihre Bedeutung zuweilen eher auf außermusikalischen Beziehungen beruht hat als auf ihrer jeweiligen klanglichen und spieltechnischen Ergiebigkeit, und noch heute gilt „die goldene Harfe“ mehr aus solch poetischer Schau. Der Glanz ihrer Erscheinung und das immaterielle Raunen ihrer Saiten nähren phantasievolle Vorstellungen, und am Ende ist die Exklusivität, die man dem Instrument trotz „Jazzharfe“ noch immer zugesteht, weniger aus seiner Seltenheit zu verstehen als aus einem Nimbus, dessen Niederschlag in allen Künsten heute wie ehemals spürbar ist. Da wirkt auf der einen Seite die Vorstellung des harfenden Minnesängers, wie sie durch R. Wagners *Tannhäuser* mit dem Sängerkrieg im II. Akt klingendes Leben erhalten hat, auf der anderen Seite ist es das Bild des zur Harfe singenden Psalmisten, das in Gemälden, Stichen und Titeldrucken weit verbreitet und überall bekannt ist. Weltlicher und geistlicher Bereich sind damit gleichermaßen erschlossen, und wenn im Profanen noch die Erinnerung an das „Lieblingstrinstrument des schönen Geschlechtes“ aus Großmutterns Tagen mitschwingt, in dem sich die Dame des Salons mit der Harfenjule von der Straße begegnet, so werden

¹⁸ Musica Disciplina V, S. 70.

¹⁹ Man muß Hughes vorwerfen, daß er Worcester Nr. 45 in der *New Oxford History* (II S. 386) nicht mit genügend wissenschaftlichem Scharfsinn behandelt hat. Schon in *Worcester Mediaeval Harmony* stellte er fest, daß der Anfang dieser Komposition unter einem Palimpsest liege; doch schon in dem nichts nützenden Vorwort wurde die Vermutung des unabhängigen Einsatzes ausgesprochen. Diese falsche Meinung vertrat er in seinem Katalog, 1951, S. 36. 1952 teilte ich ihm mit, daß es sich tatsächlich um ein Palimpsest handele. Eine Kopie der Maschinenschrift meiner Dissertation habe ich in der Bodleiana deponiert, doch ist sie in der Prachtausgabe der *Oxford History* unberücksichtigt geblieben. Leider sind die von Hughes besorgten Teile der *Oxford History* sehr ergänzungsbedürftig.