

Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit

Zu Heinrich Husmann, *Mittelalterliche Mehrstimmigkeit*

VON WALTHER KRÜGER, SCHARBEUTZ (LÜBECKER BUCHT)

IV

(1. Fortsetzung)^{34a}

Um die Bildzeugnisse hinsichtlich der Darstellung von Spielern und Musizierszenen, besonders in den Psalterhandschriften und in der Cathedralplastik, als Quellen für die kirchenmusikalische Aufführungspraxis auszuwerten, bedürfte es einer Sonderstudie. Hier sei nur auf die Argumente eingegangen, die eine solche Auswertung unstatthaft scheinen lassen wollen³⁵. Husmann beruft sich zur Stützung seiner Vokalthese auf E. Buhle³⁶. Buhle geht von der bekannten Prämisse der „Verbannung“ der Instrumente aus der Kirche aus und macht geltend, daß die vorwiegend König David mit seinen Musikern darstellenden Miniaturen lediglich im historisierenden Sinn einer Illustrierung des jeweiligen Psalmtextes zu verstehen seien. Es stellt sich aber heraus, daß die dargestellten Instrumente weder an Zahl noch an Art dem jeweiligen Psalmtext entsprechen. Gewiß waren die Psalmtexte Anlaß zu den Darstellungen, aber die Künstler benutzten diesen Anlaß zugleich, ein Bild von der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis ihrer Zeit zu geben. Im übrigen bezeugen die zitierten literarischen Quellen zur Genüge, daß die Aufforderung, Gott mit Instrumenten zu loben, als Rechtfertigung der kirchlichen Instrumentalpraxis betrachtet wurde.

Walter Blankenburg³⁷ will derartige Darstellungen nur „rein“ symbolisch gedeutet wissen: „Spätestens vom 4. Jahrhundert ab wurden die biblischen Instrumente symbolisch gedeutet und blieben vornehmlich unter der Autorität Augustins für das gesamte mittelalterliche Schriftverständnis Sinnbilder“.

Das Argument der „reinen“ Symbolik der Musikinstrumente verlangt um so mehr eine kritische Stellungnahme, als es vielfach auch gegenüber den plastischen Darstellungen wie im weiteren gegenüber den Instrumentennennungen, insbesondere in Sequenztexten, geltend gemacht worden ist. Das Wesen des Symbols beruht im Moment des Transzendierens, des Hinausschreitens über das in einem Bild gegebene Faßbare, in dem „Zusammenwerfen“ einer sinnlichen Erscheinung und eines übersinnlich-geistigen Bedeutungsgehalts. Indem die kirchliche Liturgie als „Nachahmung“ der himmlischen Liturgie aufgefaßt wird, ist sie in extenso symbolisch: sie „bedeutet“ die Teilnahme an der himmlischen Liturgie. Kommt mithin schon der gregorianischen Einstimmigkeit Symbolbedeutung zu, so bildet sich bis zum späten Mittelalter ein immer dichter werdendes Netz von Symbolbedeutungen aller Erscheinungen der Kirchenmusik aus. Wenn z. B. Jacobus von Lüttich in seinem *Speculum musicae* die Musik als Bild der Kirche bezeichnet und im einzelnen die drei Oktaven mit den drei Stufen der Buße, die Schlag-, Blas- und

^{34a} Vgl. Jahrgang IX, S. 419 ff.

³⁵ H. Husmann, *Die musikalische Behandlung der Versarten . . .*, a. a. O., S. 4. Anm. 6.

³⁶ E. Buhle, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*. Leipzig 1903, S. 3.

³⁷ Artikel „David“, MGG III, Sp. 42.

Saiteninstrumente mit den drei Tugenden^{37a}, die vier Notenlinien mit den vier Kardinaltugenden, die sieben Schlüssel mit den sieben Sakramenten und die acht Kirchentönen mit den acht Seligkeiten der Bergpredigt vergleicht, so werden ja damit diese musikalischen „Wirklichkeiten“ nicht zu einem symbolischen Scheindasein verflüchtigt. Vielmehr werden sie durch die Symbolbedeutung auf transzendente Wirklichkeiten bezogen. Zu behaupten, daß ein Instrument im Mittelalter nur „rein“ symbolische Bedeutung gehabt habe, heißt, an die Stelle der urtümlichen, gegenstandsgebundenen Symbolik das setzen, was auf dem Gebiet der Literatur des späten 19. Jahrhunderts als „Symbolismus“ bezeichnet wurde: das blasse, abstrakte Andeuten von transzendenten Sinngehalten, an deren Realexistenz längst nicht mehr geglaubt wird; es heißt mithin, „der Herren eignen Geist“ in „den Geist der Zeiten“, den Geist des Mittelalters, hineindeuten! Für die Symbolik der Instrumente folgt daraus, daß diese als Symbolträger auch gespielt werden müssen, damit die Kluft zwischen Diesseits und Jenseits überbrückt werde.

Zum Wesen des Symbols gehört die nichtnaturalistische, stilisierte Darstellung, durch die erst der Symbolgehalt gewährleistet wird. Auf die Darstellung von Spielern angewandt, bedeutet dies, daß, je ausgeprägter die Darstellung des Symbolwerts der Instrumente betont wird, um so weniger ein realistisch getreues Abbild des faktischen Spielvorgangs zu erwarten ist. Es ist nun bemerkenswert, daß manche Musizierszenen einen Realismus erkennen lassen, der dazu tendiert, ein Abbild der zeitgenössischen Aufführungspraxis zu geben. So werden z. B. in einem katalanischen Psalter des 11. Jahrhunderts³⁸ die dargestellten Instrumente (Harfe, Grifflochhorn, Leier, Panpfeife und Fidel) im Moment des Einstimmens gezeigt. In diesem Zusammenhang scheint die Tatsache bedeutsam, daß in Darstellungen, die die Bereiche der geistlichen und weltlichen Musik konfrontieren, der *musica sacra* Instrumente zugeordnet werden, so z. B. in einer englischen Handschrift des 12. Jahrhunderts³⁹. Diese Darstellung ist um so bemerkenswerter, als sie in der geistlichen Musik zugeordneten oberen Bildhälfte außer Monochord, Orgel, Glockenspiel, Harfe, Grifflochhorn und Panpfeife auch noch einen Sänger mit Notenblatt zeigt⁴⁰. In Anbetracht der Seltenheit von gemischt vokal-instrumentalen Musikszenen sei noch auf ein weiteres Beispiel verwiesen. Eine Miniatur aus der Mitte des 13. Jahrhunderts⁴¹ zeigt ein dreizehnköpfiges Ensemble, in dem sieben Personen an ihrer Tonsur als Geistliche erkennbar sind. Vier Personen tragen Instrumente (Harfe, Zupffidel, Handorgel und Panpfeife). Der mittlere Geistliche im

^{37a} Dieselbe Symbolanalogie findet sich auch in der *Summa musicae* (Gerb. Scr. III, 242b). Wenn die drei genannten Instrumentengattungen nicht legitim zur Kirchenmusik gehörten, wäre es sinnlos, sie in Analogie zu den drei christlichen Tugenden zu setzen. Nachdem bereits H. Bessler (*Studien* . . ., AfMw. VIII 1926, S. 1) die Vermutung ausgesprochen hat, daß der früher irrtümlich Johannes de Muris zugesprochene Traktat „*noch dem 13. Jahrhundert*“ angehöre, hat es Yvonne Rokseth (*Du rôle de l'orgue* . . ., S. 48) auf Grund inhaltlicher Kriterien unternommen, diesen Traktat in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zurückzudatieren. Damit gewinnt die *Summa musicae* unmittelbaren Zeugniswert für die Aufführungspraxis der Notre-Dame-Epoche.

³⁸ Vgl. E. Buhle, *Die musikalischen Instrumente* . . ., Titelblatt, ferner H. Bessler, *Die Musik des Mittelalters* . . ., S. 76.

³⁹ Vgl. H. Bessler, a. a. O., S. 74.

⁴⁰ Arnold Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*, S. 15, Anm. 2, schreibt dagegen, man sehe in der Miniatur „einen an der Musik Unbeteiligten das offene Notenbuch halten, aus dem Harfenist, Syrinx- und Zinkenbläser spielen“. Gegen diese Deutung spricht jedoch die Tatsache, daß die genannten Spieler nicht in das Notenblatt blicken.

⁴¹ Lucca, Bibl. gubernat., cod. 1942, Abbildung bei Hans Hickmann, *Das Portativ*, Kassel 1936, Tafel 3, Nr. 4.

Vordergrund trägt einen nicht als Instrument anzusprechenden Gegenstand (baculum?) im rechten Arm. In Anbetracht der auffälligen Zahl der Gruppe darf man wohl vermuten, daß dieser Geistliche der „rector“ des Ensembles im Sinne der Beschreibung einer Diskantimprovisation mit Instrumenten durch Elias Salomon ist⁴².

Diesem Bilddokument seien einige literarische Zeugnisse gegenübergestellt. In seinem *Opus tertium*⁴³ berichtet Roger Bacon über die musikalische Aufführungspraxis in den Pariser Kirchen und rühmt das Zusammenwirken von Vokal- und Instrumentalmusik: „... praecipue si instrumenta fierent musicalia secundum hujus scientiae arcana, ceterarumque partium musicae... virtus jungeretur, ut non solum cantus promoveret, sed simul cum eo totius musicae potestas exquisita humanae melodiae motibus consimilibus proportionibus aequalibus conformarentur“. Dann nennt er die Autoritäten, durch die eine solche Instrumentenmitwirkung gerechtfertigt werde: „Et ideo sapientes antiqui ut patriarches et prophetae, adinvenerunt multa quibus populum rudissimum ad magnam devotionem deducebant, ut textus sacer in psalterie satis, et in locis pluribus aliis manifestat. Nam et ipse Elisaeus propheta jussit psalterem adduci ut ad eius melodiam non solum reperitur in devotionem, sed ut ad relevationes divinas fieret praeparatus. Sic beatus Franciscus jussit fratri cytharistae, ut dulcius personaret, quatenus mens excitaretur ad harmonias coelestes, quas pluries audivit“.

Der Magister Lambertus (Pseudo-Aristoteles)⁴⁴ zählt die „künstlichen“ Instrumente (im Gegensatz zu dem „natürlichen“ Instrument der Singstimme) auf und bezeugt ihre Mitwirkung in der Kirche: „Artificiale est ut organa, vielle, cythara, cytole, psalterium et similia. Utilitas autem ejus magna est et mirabilis et virtuosa, valdeque fores ecclesie ausa est subintrare“.

Außerordentlicher Zeugniswert kommt dem *Rationale divinatorum officiorum* des Wilhelm Durandus (alias Duranti) zu. Nachdem bereits in anderem Zusammenhang eine Textstelle aus diesem Werk zitiert worden ist⁴⁵, seien hier noch folgende wiedergegeben. Lib. V cap. 2 Nr. 65: „Pulsus pertinet ad citharam, flatus ad tubam et organum, vox vero ad cantum“. Nr. 67: „Primum musicorum genus est, quod fit pulsu digitorum ut in Psalterio et similibus et ad id pertinet psalmodia... Secundum est quod fit voce scilicet humana et ad istud pertinent lectiones... Tertium est, quod fit flatu sicut in tuba et ad istud pertinet cantus“. Karl Gustav Fellerer^{45a} schreibt zu diesen von ihm zitierten Textstellen: „Die Quelle des Kirchengesangs sieht Duranti im alten Testament und übernimmt von Hugo von St. Victor die Dreiteilung der Kirchenmusik in sonus, pulsus, flatus et vox. Instrumental- und Vokalmusik dienen in gleicher Weise dem Lobe Gottes und steigern sich im Zusammenklang. Mehrstimmigkeit und Instrumente erfüllen die Aufgabe, die Duranti in dem Satz ausspricht: Cantus in ecclesia laetitiam significat“. In den *Miracles Notre Dame* des Gautier de Coinci (1177 oder 1178–1236) finden sich folgende Verse^{45b}:

⁴² Vgl. Gerb. Scr. III 58 b.

⁴³ Ed. J. S. Brewer, London 1859, S. 298 ff.

⁴⁴ *Tractatus de musica*, Couss. Scr. I 253a.

⁴⁵ Vgl. Die Musikforschung IX, 1956, S. 427.

^{45a} *Durantis Rationale als kirchenmusikalische Quelle*. Kirchenmusikalisches Jahrbuch XXIX, 1934, S. 47.

^{45b} Vgl. Yvonne Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siècle*... IV, S. 46.

„La cleric vois, plaisant et bele,
Le son de harpe et de viele,
De psalteri, d'orgue, de gigue . . .“

Weiter ist darauf hinzuweisen, daß auch manche kirchenmusikalischen Hss. Darstellungen von Spielern — zum Teil von Spielleuten — enthalten. So sind im Ms. Paris, Bibl. nat. lat. 9449, fol. 34 (12. Jahrhundert) zwei Spielleute mit Instrumenten dargestellt, zwischen denen man liest: „*Consonantia cuncta musica*“. Man müßte schon unterstellen, daß die Schreiber mit der Beifügung solcher Zeichnungen gewissermaßen Allotria getrieben hätten, um den aufführungspraktischen Zeugniswert dieser Darstellungen ad absurdum zu führen!

V

Zur weiteren Stützung seiner Vokalthese schreibt Husmann (M.M., S. 8): „Eine andere mittelalterliche Handschrift hat bei den Organa sogar die genaue Zahl der Sänger angemerkt, zwei, vier und sechs. Man sieht, daß die Einzelstimme mit höchstens drei Sängern besetzt wurde, wieder in Übereinstimmung mit der damaligen Praxis, die den Solosänger an hohen Festtagen durch bis auf drei unison singende Kantoren ersetzte“⁴⁶. Gewährsmann ist hier Jacques Handschin, der in seinem Aufsatz *Zur Geschichte von Notre-Dame* (Acta musicolog. IV, 1932, S. 5 ff.) Quellen zitiert, in denen von dem „Organisieren“ der Kleriker die Rede ist. Es fragt sich nun, was dazu berechtigt, den Terminus „organizare“ mit „mehrstimmig singen“ zu übersetzen, wie Handschin es tut. Erst im späten Mittelalter soll nach Handschin der Begriff die Bedeutung von „Orgel spielen“ erhalten haben. Gegen diese These spricht zunächst die Tatsache der ursprünglichen Gegenstandsgebundenheit der Begriffe. Dem „Be-greifen“ geht das „Greifen“, dem „Be-griff“ der „Griff“ voraus. Ob es sich um die ursprüngliche Gegenstandsgebundenheit des Notensystems an das Abbild der Saiten, um die Synonymität von Ton = chorda = Saite, speziell Tetrachord = Viersaiter handelt, um den Begriff „Bordun“ als eines am Rand eines Instruments befindlichen tiefen Tonerzeugers, um die Buchstabennotation mit ihrer Bindung an das Instrument⁴⁷, immer handelt es sich um die gleiche ursprünglich nicht abstrakte, sondern gegenstandsgebundene Begriffsbildung. Ein frühes Zeugnis für die gegenstandsgebundene Bedeutung von „organizare“ bzw. „organizare“ findet sich im 11. Jahrhundert bei Eberhard von Freising⁴⁸: „*In qua simplici quaestione, ne quis etiam simplex haereat, sciendum est, quod mensura consequenter de tot fistulis loquitur, quot choros fistularum musici solent ipsi organico instrumento apponere, ad organizandi artem habendam*“. Im selben Jahrhundert wird über die Aufführung der „*Missa aurea*“ in

⁴⁶ Spricht H., *Die musikalische Behandlung . . .*, S. 4. Anm. 6, von einer „der bezauberndsten Entdeckungen“ Handschins, so schreibt er im Artikel „Florenz“, MGG, Sp. 412, daß auf Grund dieser „Entdeckung“ Handschins „alle Hypothesen über instrumentalen Vortrag oder selbst Mitwirkung von Instrumenten hinfällig werden (schon Fr. Ludwig hatte vorher auf rein vokalen Vortrag hingewiesen)“. Quod erat demonstrandum. Aber dieser „Beweis“ stützt sich auf die unkritische Übernahme von Handschins Interpretation von „organizare“ = mehrstimmig singen. Abgesehen davon, daß H. die unmißverständlichen Theoretikeraussagen nicht berücksichtigt, erweist er sich „päpstlicher als der Papst“; denn F. Ludwig gesteht immerhin die Existenz einer „sekundär instrumentalen Praxis“ zu.

⁴⁷ Auch der Begriff „Buchstabe“ selbst ist ja ursprünglich gegenstandsgebunden!

⁴⁸ Gerbert, *Scriptores* II, 279.

Hildesheim berichtet⁴⁹: „*Aurea cantatur missa ab omnibus praelatis, canonicis, secularibus, et religiosis cuiuscunque ordinis, Benedictinensibus, Canonicis Regularibus, Praedicatoribus, Minoribus totius civitatis, de B. V. Maria in organis, quae per tres seu quatuor horas vix potest terminari propter caudas magnas, quas cantendo et organizando pertrahere tunc consueverunt.*“

Auch für die Wortform „organare“ lehnt Handschin⁵⁰ eine ursprünglich gegenstandsgebundene Bedeutung ab und interpretiert sie im Sinn von „mehrstimmig singen“. Indes sind auch hier Belege für instrumentale Bedeutung vorhanden. So heißt es im 12. Jahrhundert von dem Harfenspiel des „Ritter Horn“⁵¹:

„*Lors prent la harpe a sei, quil la neut a temperer,
Deus ki dunc l'esgardast cum la sout manier,
Cum ses cordes tuchout, cum les feseit trembler,
As quantes feiz chanter, as quantes organer.
De l'armonie del ciel li poust remembrer.*“

Im *Roman de Brut* (1155)⁵² schreibt Wace:

„*Quant li messe fu commencie
Qui durement fu essaucie
Mout oissiés orgues sonner
Et clerks chanter et orguener
Voiz abaissier et voiz lever
Chant avaler et chant monter.*“

Nun ist zwar zuzugeben, daß die mittelalterlichen Autoren nicht immer streng terminologisch zwischen nur instrumentaler und nur vokaler Bedeutung scheiden. Daß aber die Instrumentalpraxis als die ursprüngliche galt, beweisen Formulierungen wie die von Johannes Cotto⁵³: „*Qui canendi modus (diaphonia) vulgariter organum dicitur, eo quod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti, quod organum vocatur.*“

Ein schwerwiegendes Argument gegen die Interpretation von „organizare“ als „mehrstimmig singen“ ist die Tatsache, daß in den Notre-Dame-Urkunden zwischen „organizare“ und „decantare“ bzw. „cantare“ mit einer eindeutig mehrstimmige Ausführung fordernden Zusatzbemerkung unterschieden wird. So heißt es z. B. in der Verordnung des Pariser Bischofs Odo vom Jahre 1198 (Handschin, S. 6): „*... hoc addito quod responsorium et Benedicamus in triplo vel quadruplo vel organo decantari.*“ Später heißt es: „*... hoc adjecto, quod tertium et sextum responsorium in organo vel triplo vel quatruplo cantabuntur.*“ Diese und ähnliche Textstellen interpretiert Handschin ebenfalls mit „mehrstimmig singen“. Wozu ist aber dann der Unterschied in den Handschriften gemacht?

Die Tatsache, daß in der zitierten Textstelle des „Ritter Horn“ „organer“ „Harfe spielen“ bedeutet, berechtigt, auch „organizare“ im Sinn von „ein Instrument spielen“ zu interpretieren und nicht nur auf die Bedeutung von „Orgel spielen“ zu be-

⁴⁹ Zitiert nach Gerbert, *De cantu* . . . I, S. 354.

⁵⁰ *Zur Geschichte der Lehre vom Organum*. ZfMw. VIII, 1925/26, S. 329.

⁵¹ *Das anglonormannische Lied vom wackeren Ritter Horn* (12. Jahrh.), hrsg. von R. Brede und E. Stengel, Marburg 1883, S. 152.

⁵² *Roman de Brut par Wace* (12. siècle), p. p. Le Roux de Lincy, Rouen 1836, Bd. II.

⁵³ Gerbert, *Scriptores* II, 263.

schränken. Wenn es also im Einzelfall des Brüsseler Prozessionales (Handschin, S. 15) heißt: „... *et debet organizari a sex clericis*“, so kann die Instrumentalbedeutung nicht mit dem etwaigen Einwand angefochten werden, es sei sinnlos anzunehmen, daß sechs Kleriker Orgel gespielt hätten.

Nach Handschin⁵⁴ ist auch „organista“ erst im späten Mittelalter im gegenstandsgebundenen Sinn, speziell als „Organist“, zu verstehen, während der Terminus vorher „Organumsänger“ bedeutet habe. Nun hat allerdings Handschin selbst die Gültigkeit seiner These eingeschränkt, indem er⁵⁵ auf die Instrumentalbedeutung von „organista“ bei Dante, *De vulgari eloquentia*, II 8 (nach 1305) hinweist, wo es heißt: „... *tibicen vel organista vel citharoedus*“. Die instrumentale Bedeutung von „organista“ ist indes noch weit früher belegbar. Gonzolo de Berceo (1180 bis 1246) beschreibt in seinen „Wundern der Hl. Jungfrau“ (*Los miraglos de la Virgen*)^{55a} das Orgelspiel (mit Grundton — Quinte — Bordunmixture!) und bezeichnet den Spieler als „organista“:

„Jaciendo á la sombra perdi todos cuidados;
Odi sonos de aves, dulces e modulados:
Nunquo udieron omes órganos más temprados,
Nin que formar pudiessen sonos más acordados.
Unos tenían la quinta, e las otras doblaban,
Otras tenían el punto, errar non las dexaban;
Al posar, al mover todas se esperaban,
Aves torpes nin roncás hy non se acostaban.
Non sería organista nin sería violero,
Nin giga nin salterio nin manoderotero“.

In der Chronik der Kirche von Constantia (Nordfrankreich)⁵⁶ wird aus dem 11. Jahrhundert berichtet: „*Ipse namque magistros scholarum, grammaticos, dialecticos, qui famae celebrioris erant, ipse organistas largo sumto Constantiis retinebat, largisque donatibus remunerabat*“.

⁵⁴ a. a. O., sowie Zum ältesten Vorkommen von Organistae, Acta mus. VII, 1933, S. 159 f.

⁵⁵ Antiodien, jene herrliche Griedchenstadt, AfMf VII, 1942, S. 204. Gleichzeitig begegnet „organista“ in instrumentaler Bedeutung in England. Eine von Wilhelm Großmann, Frühmittelenglische Zeugnisse über Minstrels, Dissertation Berlin 1906, S. 49, zitierte Textquelle aus dem Jahr 1306 nennt einen *Parvus Willielmus Organista Comitissae Herefordiae*, ferner (S. 47) einen *Janin organistre* (S. 17), eine andere vom Jahr 1303 einen *Hugh le organer*.

Erwähnenswert ist ferner der von Grossmann (S. 83) gegebene Quellenhinweis über Mitwirkung mehrerer Minstrels bei „einer kirchlichen Feier, vermutlich einer Messe im Jahr 1281“.

^{55a} Vgl. Felice Pedrell, *Organografía musical antigua española*, Barcelona 1901, S. 121, 52.

⁵⁶ Gallia christiana XI, Instr., 220 E.

Norbert Duforcq, *Esquisse d'une histoire de l'orgue en France du XIIIe au XVIIIe siècle*, Paris 1935, S. 23, Anm. 3, der diese Textquelle zitiert, betont, daß unter diesen organistae Instrumentenspieler zu verstehen sind „*De même nous reconnaitrions volontiers des joueurs d'instruments dans ces organistas*...“.

Auch A. Gastoué, *L'orgue en France*, Paris 1921, S. 35 f., räumt die Möglichkeit einer Interpretation des Terminus „organista“ im Sinn von „Organumsänger“ ein, aber im Unterschied zu Handschin in dem eines gleichzeitigen Singens und Spielens (der Armorgel): „*Cet usage, en effet, explique seul que les chanteurs d'organum aient pu, dès le XIe siècle au moins, être appelés 'organistes', terme qui exprime l'action de 'jouer de l'orgue', or, quand nous voyons, dans tel ou tel récit de ce temps, trois ou quatre 'clercs organistes', venir se placer devant l'autel pour chanter . . . il paraît assez évident, qu'ils chantaient ainsi en jouant, s'accompagnant sur l'orgue à bras, comme ces saints et ces anges que nous voyons si fréquemment figurer dans des scènes analogues sur les vitraux et aux portraits de nos vieilles cathédrales*“. Im Gegensatz dazu interpretiert er die dreistimmigen Notre-Dame-Organen als reine Orgelmusik, ausgeführt entweder auf mehreren Armorgeln oder auf einem großen Orgelwerk (S. 38): „*La disposition des 'triples' ou trios, institutés par Pérotin . . . suppose l'emploi de deux ou trois orgues à bras, ou bien d'un orgue fixe à deux, ou même trois claviers . . .*“. Gegen diese Hypothese kann eingewandt werden, daß die vielfältigen Quellenzeugnisse die Mitwirkung auch anderer Instrumente belegen, andererseits, daß diese Auffassung die doch nicht wegzuleugnende Tatsache einer auch vorhandenen mehrstimmigen Vokalpraxis nicht berücksichtigt.

Ein wichtiges Argument gegen die vokale Interpretation von „organista“ ist ferner aus den Theoretikern zu schließen, die von der instrumentalen Praxis der *musica falsa* berichten. Johannes de Garlandia⁵⁷ schreibt: „*Videndum est de falsa musica quae instrumentis musicalibus multum est necessaria, specialiter in organis*“. Der Anonymus IV⁵⁸ nimmt ausdrücklich auf die „organistae“ Bezug: „*Tritonus dicitur quasi continens tres tonos, quod non est in usu nisi raro inter organistas*“. Im Schlußabschnitt (*De sinemenis*) seines Traktats (a. a. O. 364 f.) betont der Anonymus, daß die *musica falsa* in der kirchlichen Instrumentalpraxis zur Anwendung komme, „... *velut in laudando Dominum, juxta illud: Laudate Dominum in sanctitudine ejus... in cordis et organo...*“ Zum Schluß schreibt er: „*Que quidem omnia supradicta ad sanctissimam gloriam divinam multiplicandam cum quibusdam aliis, prout in cordis, in flatu, in cimbali bene sonantibus...*“ !

Muß nach alledem die These von der ursprünglichen Bedeutung von „organista“ im Sinne von „Organumsänger“ als unhaltbar bezeichnet werden, so fragt sich andererseits, wie die Pluralform „organistae“ u. a. in der von Handschin zitierten Textquelle vom Jahr 1271 zu verstehen ist. Daß der bereits im 10. Jahrhundert in Winchester begegnende Typ der Doppelorgel im 13. Jahrhundert noch nicht ausgestorben war, beweist eine Miniatur aus einem Psalterium⁵⁹, die eine von zwei Mönchen gespielte Orgel darstellt. Daß andererseits die Textstelle im Traktat des Anonymus IV⁶⁰: „... *cantores... nisi fuissent optime organiste*“ nicht zu einer Vokalinterpretation nötigt, geht daraus hervor, daß der Cantor auch die Funktion eines Orgelspielers ausüben kann. So heißt es z. B. in der *Schedula diversarum artium* des Theophilus⁶¹: „... *et in ipso muro arcus fiat, in quo cantor sedat, cuius sedes ita aptetur, ut pedes supra conflatorium teneat*“. Im übrigen vermerkt die Notre-Dame-Urkunde von 1270⁶²: „*Magister Henricus, organista. Debet esse presbyter.*“

Unter Berufung auf F. Raugel⁶³ schreibt Handschin (a. a. O., S. 53): „*Aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammen die ersten Berichte über das Vorhandensein von Orgeln in der Kathedrale*“. In der Textstelle, auf die Handschin sich bezieht, wird von der Ernennung eines Organisten im Jahr 1392 berichtet. Über die Vereidigung dieses Organisten heißt es nach Raugel (S. 80): „*Juravit ille qui ordinatus est pro organis in forma consueta*“. Wie Raugel hervorhebt, ist mit dem „*in forma consueta*“ eindeutig gesagt, daß diese Organistenvereidigung in einer seit langer Zeit eingebürgerten Form erfolgte. Die von Raugel nachgewiesene Tatsache, daß der fragliche Organist (Renaud de Reims) sich bereits ein Jahr später genötigt sieht, sein Instrument zu reparieren, beweist im weiteren, daß er bei Dienstantritt eine alte Orgel übernommen hat. Ferner konstatiert Raugel, daß Petrus de Cruce aus Amiens gegen Ende des 13. Jahrhunderts Organist an Notre-Dame war. In

⁵⁷ Couss. Scr. I 166 b.

⁵⁸ Couss. Scr. I 353 b.

⁵⁹ Vgl. E. Buhle, *Die musikalischen Instrumente...*, S. 70, Anm. 8. In diesem Sinn dürfte auch die Verteilung der Tasten auf zwei Seiten des Orgelkastens in der von Buhle (S. 86, Anm. 2) zitierten Miniatur zu verstehen sein, die Buhle als „Unmöglichkeit“ bezeichnet.

⁶⁰ Couss. Scr. I 347 b.

⁶¹ Vgl. E. Buhle, a. a. O., S. 111.

⁶² M. Guérard, *Cartulaire de l'Église Notre Dame de Paris*, 1850, Tom. IV, S. 212.

⁶³ Félix Raugel, *Les grandes orgues des Églises de Paris du département de la Seine*. Paris 1927, S. 80.

seiner Besprechung des Buches von Raugel⁶⁴ geht Handschin auf die Ausführungen des Autors betreffs Notre-Dame näher ein und stimmt Raugels Feststellung, daß die Kathedrale zur Zeit des Wirkens von Petrus de Cruce eine — „oder sogar zwei“ (!) — Orgeln besessen habe, zu. Weiter schreibt Handschin: „... wenn auch deswegen die Annahme, dieser Musiker sei Organist an Notre-Dame gewesen, übereilt erscheint...; als Notre-Dame-Organisten zählt Raugel übrigens auch die noch älteren Robertus de Sabilone, Perotinus und Leoninus, von denen wir doch nur wissen, daß sie an dieser Kirche Chormeister waren“.

Die umstrittene Frage, ob Notre-Dame zu Paris bereits zur Zeit Leonins und Perotins eine große Orgel besessen habe⁶⁵, ist insofern nicht von ausschlaggebender Bedeutung, als viele Bildzeugnisse die kirchenmusikalische Verwendung des Typs der Armorgel erweisen. In Hinblick auf das ausgedehnte Prozessionswesen, in dessen Rahmen Organa ausgeführt wurden, scheint der Gebrauch solcher Kleinorgeln motiviert⁶⁶. Der kategorischen Erklärung von Arnold Schering⁶⁷: „Ein Beweis dafür, daß organista jemals eine andere Bedeutung als Orgelspieler gehabt hat, ist nicht beizubringen“, ist insofern nicht beizupflichten, als keine Veranlassung besteht, den Begriff nur im Sinn von „Orgelspieler“ zu interpretieren. Vielmehr deutet alles darauf hin, daß, so wie „organizare“ und „organare“ auch im Sinn von „ein Instrument spielen“ zu verstehen ist, „organista“ allgemein „Instrumentenspieler“ bedeuten kann⁶⁸. (Wird fortgesetzt)

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

War Zarlino Dualist?

VON CARL DAHLHAUS, GÖTTINGEN

Die These Hugo Riemanns, im 31. Kapitel des III. Buches der *Istituzioni harmoniche* (1558) von Gioseffo Zarlino sei „im Keim eine rationelle Harmonielehre im dualen Sinne gegeben“¹, ist seit einem halben Jahrhundert oft wiederholt worden²; dennoch ist sie falsch. Riemanns Argumentation³, bewundernswert noch als Konstruktion eines Zusammenhangs von Irrtümern, zerfällt bei vorurteilsloser Lektüre des unverkürzten Originaltextes.

Von einer „Harmonielehre“ kann man erst sinnvoll sprechen, wenn die Akkorde („Harmonien“) als Einheiten mit „Komplexeigenschaften“, nicht nur als ein Zusammentreffen von

⁶⁴ ZfMw. XII, 1930, S. 369.

⁶⁵ E. Flade, *Literarische Zeugnisse zur Empfindung der 'Farbe' und 'Farbigkeit' bei der Orgel und beim Orgelspiel*, Acta mus. XXII, 1951, S. 102, schreibt: „In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts haben etwa ein halb Dutzend französischer Städte Orgeln (Paris, Notre-Dame, Rouen, Sens, Toul etc.)“.

Im übrigen ist ja der Begriff „Notre-Dame-Organa“ nicht in dem Sinne zu verstehen, daß alle Organa zum Aufführungsrepertoire von Notre-Dame zu Paris gehörten. Andererseits gelangten aber die im engeren Sinne als Notre-Dame-Organa anzusprechenden Werke auch in anderen Kathedralen nicht nur Nordfrankreichs, sondern auch anderer Länder zur Aufführung, für die der Besitz eines großen Orgelwerks zum Teil bezeugt ist.

⁶⁶ Die Verwendung von Organa zu Prozessionszwecken hat Handschin a. a. O. gebührend gewürdigt. H. Husmann, *Die Offiziumsorgana der Notre-Dame-Zeit*, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1935, S. 43, geht so weit, die Frage aufzuwerfen, „ob nicht vielleicht alle Kompositionen des Magnus Liber für diesen Zweck geschaffen sind“.

⁶⁷ *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, S. 21.

⁶⁸ Vgl. die S. 18 zitierte Textquelle aus dem 11. Jahrhundert.

¹ Musiklexikon, Artikel *Zarlino*.

² Zuletzt von Jens Rohwer im Artikel *Harmonielehre* in MGG (V, Sp. 1626 ff.).

³ *Geschichte der Musiktheorie*, 2. Auflage, Berlin 1920, S. 389–393.