

Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit

Zu Heinrich Husmann, *Mittelalterliche Mehrstimmigkeit*

VON WALTHER KRÜGER, SCHARBEUTZ (LÜBECKER BUCHT)

VI.

(2. Fortsetzung)^{68a}

Des weiteren fragt sich, welche Rückschlüsse aus dem Notationsbild der Denkmäler sich hinsichtlich der authentischen Stimmenbesetzung ziehen lassen. In dem von H. edierten Organum duplum „*Hec dies*“ von Leonin ist die „Haltetontechnik“ der organalen Partien, gemessen an den gewaltigen Orgelpunkten, insbesondere der beiden Organa quadrupla Perotinus, weniger extrem. So wird zu Beginn des zweiten Teils des Organum quadruplum „*Sederunt*“ von Perotinus⁶⁹ das *F* des Tenors über 130 Takte gehalten. (Das entspricht einer Zeitdauer von über drei Minuten.) Ein solcher lang gedehnter *cantus-firmus*-Ton wird von den Theoretikern als „*punctus organicus*“ bezeichnet. Dieser Begriff soll aber nach H. nicht „gegenstandsgebunden“, sondern „rein“ satztechnisch zu interpretieren sein⁷⁰. Er sagt dazu: „Mit dieser Bedeutung ist der Begriff des Organums und der organalen Partie, *punctus organicus*, dann bis heute verknüpft geblieben, noch jetzt heißt eine Partie über einer liegenbleibenden Grundstimme Orgelpunkt, wobei Orgel als Übersetzung von Organum nicht im Sinne des Instruments, sondern der Kompositionstechnik anzusehen ist“.

Gegen diese These spricht zunächst die bis in die Spätantike zurückzufolgende instrumentale Bedeutung von „*organicus*“ bzw. „*organica*“. Aus der Fülle der Belege seien einige angeführt. Isidor von Sevilla⁷¹: „*Secunda est divisio organica in his, quae spiritu reflante completa in sonum vocis animantur, ut sunt tubae, calami, fistulae, organa, pandoria, et his similia instrumenta*“. Scotus Eriugena⁷²: „*Num simili modo de humanis organicisque vocibus intelligitur? Singula quaeque vox, sive humana, sive fistularis vel lyrica, qualitatem suam habere non destitit...*“. Daß die in derselben Schrift des Scotus vorkommende Formulierung „*organicum melos*“ instrumental gemeint ist, geht aus einer Glosse des 9. Jahrhunderts zu Martianus⁷³ hervor: „*Quicquid sonat extra humanam vocem melos dicitur*“. Im 11. Jahrhundert begegnen in Traktaten⁷⁴ die Ausdrücke „*organica tintinabula*“, „*modum fistularum organicarum*“, „*organicae fistulae*“. Anfang des 12. Jahrhunderts schreibt Baldricus Dolensis⁷⁵ über die Orgel „... *Ego siquidem in modulationibus organicis*

^{68a} Vgl. Jahrg. IX, S. 419 ff., und Jahrg. X, S. 279 ff.

⁶⁹ Vgl. R. von Ficker, *Perotinus, Organum quadruplum „Sederunt Prinzipes“*, Wien 1930, Übertragung S. 33 f.

⁷⁰ Ebenda, S. XXV.

⁷¹ *Etymologiarum sive Originum libri XX*, ed. W. M. Lindsay, Oxford 1911, III. XXXI. 1.

⁷² *De divisione naturae*, Migne, Patr. lat. 122, c. 883

⁷³ Chartres 105, fol. 114 V, ed. Dick, S. 494.

⁷⁴ Vgl. J. Smits van Waesberge, *Cymbala (Bells in the middle ages)*, Rom 1951, S. 16, Anm. 17, S. 19, Anm. 26. In der Einleitung zu M. M., S. 5, schreibt H. über das primitive Organum des 9.–11. Jahrhunderts: „Da es sich um liturgische Gesangsmusik handelt, für die weder Mitwirkung von Orgel (*organum*) noch von Instrumenten (*organa*) überliefert ist, kommt die Orgel nicht als Trägerin dieser Praxis, sondern nur als ihr Vorbild in Frage. Nun spielte man gewiß nicht mehrstimmig auf den damaligen Orgeln (vielleicht mit Ausnahme liegender Bordune). Aber diese besaßen bereits Mixturen, Oktaven und Quinten. Und es ist wohl diese Technik der mitgehenden Quint- und Oktavstimmen, die die Orgel zum „mehrstimmigen“ Instrument und zum Vorbild des vokalen Organums machte“. Wenn auch hier nicht der Ort ist, Argumente gegen die Vokalauffassung geltend zu machen, so fordert doch diese Formulierung Kritik heraus. Abgesehen davon, daß die Interpretation von *organum* = Orgel und *organa* = Instrumente in dieser grundsätzlichen Scheidung der Begriffe nicht zugänglich ist, fragt sich, wie man sich den Unterschied zwischen „Vorbild“ und „Trägerin“ der Praxis vorstellen soll. Die Orgel hat ja bereits im Zeitalter des primitiven Organums Eingang in die Kirche gefunden!

⁷⁵ *Itinerarium*, Migne, Patr. lat. Bd. 166, c. 1177.

non multum delector Der „Orgelhymnus“ des Engelberger Codex⁷⁶ aus dem 12. Jahrhundert beginnt: „*Audi chorum organicum instrumentum musicum modernorum artificum . . .*“ Schließlich zwei Belege aus dem 13. Jahrhundert, Marchettus de Padua⁷⁷: „*Musica organica est, quae fit per sonum, qui non est vox, et tamen cum anhelitu seu aeris fit in tubis, cymbalis, fistulis, organis et his similibus*“. Walter Odington⁷⁸: „*(Musica) Organica est quae constitit in instrumentis sonoris; et alia quidem fiunt ut flatu sonent, ut organa et tubae, alio vero ut pulsus sonent, ut cithara, tympanum, psalterium*“.

Kann an der instrumentalen Bedeutung von „organica“ nicht gezweifelt werden, so sind auch aus den zahlreichen Texten aufführungspraktische Rückschlüsse zu ziehen, in denen nur dieser Terminus vorkommt, ohne daß ausdrücklich seine instrumentale Bedeutung betont wird. Interessant ist in dieser Hinsicht die Polemik des Robert de Courçon⁷⁹ vom Jahr 1212 gegen die „magistri organici“. Daß es sich um eine Rüge der geübten Instrumentalpraxis handelt, geht überdies aus der Pluralform „organa“ hervor: „*. . . Si tamen, in aliqua sollempnitate pro consuetudine terre decantent, aliqui aliqua organa, dummodo scurriles notule non admiscentur tolerari possunt*“. Demgemäß ist auch den Termini „organica dyaphonia“, „triphonia“ und „tetraphonia“ in der *Summa musicae*⁸⁰ instrumentale Bedeutung beizumessen, eine Bedeutung, die der Autor selbst sicherstellt, indem er definiert⁸¹: „*Organica, ut dictum est, ab organo vocali nomen accepit, eo quod diversi organa diversimode resonent, quemadmodum et singuli homines singulas habent formas diversas*“. Hieronymus de Moravia⁸² berichtet über die kirchenmusikalische Verwendung der *musica falsa*, die während seines Aufenthaltes in Paris um ca. 1250 kennen gelernt hatte: „*Gaudent insuper cum modum organicum notis ecclesiasticis admiscent quod non abjicit primus modus, necnon et de admixtione modorum duorum generum relictorum. Nam diesim enarmonicam et triemitonium chromaticum genus diatonico associant*“. Wenn Jacobus von Lüttich in seinem *Speculum musicae*⁸³ die alte, zu seiner Zeit außer Übung gekommene Kunst des *cantus organicus* rühmt und mit ihm das Organum der Vergangenheit meint, so sind aus dieser Bezeichnung ebenfalls aufführungspraktische Rückschlüsse zu ziehen.

Ist es mithin nicht anders möglich, als den Terminus „*organicus punctus*“ im instrumentalen Sinn zu interpretieren, so bezeugt der Anonymus IV⁸⁴ die Ausführung der Haltetöne des Tenors durch die Orgel. Er gibt einen Ausschnitt aus einem Organum duplum und bemerkt zu dem ausgehaltenen Ton G des Tenors: „*continuando et G in fine modo stabili, ut in burdone organorum*“. Mehrfach wird die *burdo* auch in dem Traktat des Anonymus von St. Emmeram⁸⁵ erwähnt, und zwar ebenfalls im Hinblick auf das organum duplum. So heißt es z. B. (S. 53): „*. . . supra burdonem in cantibus organicis . . .*“ In seiner Einleitung stellt H. Sowa (S. XXXVI) alle diesbezüglichen Textstellen zusammen und gibt wertvolle Quellenhinweise für die

⁷⁶ Vgl. E. Buhle, *Die musikalischen Instrumente . . .*, S. 98.

⁷⁷ *Lucidarium . . .*, Couss., Scr. III, 68 b.

⁷⁸ Couss., Scr. I, 193 a.

⁷⁹ Vgl. Dufourcq, a. a. O., S. 23.

⁸⁰ Gerb. Scr. III, 239 f.

⁸¹ A. a. O., 240 b. An anderer Stelle (200 b, 201 a) sagt der Autor, der *cantus organicus* führe in eine der Singstimme nicht mehr erreichbare Tiefenlage hinab: „*Сантиум quoque, qui est gravi gravior . . . hinc organicum appellabant, eo quod organum vocis est deficiens in illo!*“

⁸² *Tractatus de musica*, Couss. Scr. I, 93 a.

⁸³ Couss. Scr. II, 394 b. Vgl. ferner Couss. Scr. II, 484 ff., *Tractatus de musica*, mit dem Untertitel „*Plana et organica*“, S. 494 ff. behandelt der Anonymus dann das Organum duplum!

⁸⁴ Couss. Scr. I, 359 a.

⁸⁵ Vgl. Heinrich Sowa, *Ein anonymer glossierter Mensuraltraktat 1279*, Kassel 1930, S. XXXVI f.

instrumentale etymologische Bedeutung des Begriffs. Dann sagt er (S. XXXVII) über die *burdo*: „*Sie erzeugte sicherlich tiefe, summende Töne mit nur wenigen Schwingungen*“. Der von dem Anonymus angestellte Vergleich der *burdo* mit „*asilus*“ = Bremse veranlaßt Sowa, die Frage aufzuwerfen: „*Dürfte es aber angebracht gewesen sein, eine tiefe menschliche Stimme mit dem ‚Bremsentone‘ zu vergleichen?*“. Trotz dieser – rhetorisch gemeinten – Frage und obgleich Sowa an anderer Stelle⁸⁶ schreibt: „*Das zweistimmige Organum ohne Gesangstext in der Oberstimme = cantus organicus sine littera ist bestimmt ein instrumentales konzipiertes Musikstück*“, bezeichnet er die Frage nach der aufführungspraktischen Bedeutung der *burdo* als ungelöst: diese könne „*nur als Halteton in tiefer Lage oder überhaupt nur als Baßton definiert werden, womit über die vokale oder instrumentale Tenorausführung im zweistimmigen Organum nichts ausgesagt ist . . .*“ Unter Bezugnahme auf Walter Odington⁸⁷ („*tenor autem tremule teneatur*“) meint Sowa ferner: „*Unangebracht wäre die Verwendung der Orgel für den organalen Tenor, da die primitive Orgel jener Zeit doch noch nicht die Fähigkeit hatte, Töne tremulierend wiederzugeben*“.

In diesem Zusammenhang sind die Versuche bedeutsam, die Hans Hickmann⁸⁸ mit einer von ihm an Hand von Bilddokumenten und Nachrichten über die Mensurverhältnisse der alten Orgeln bzw. Portative konstruierten Pfeifenreihe gemacht hat. Über das klangliche Ergebnis der tiefen Pfeifen schreibt er: „*Der sehr hauchtige und kleine, unscharfe Klang muß sehr gegen die hohen Pfeifen abgestochen haben, so daß man von den Bordunen mittelalterlicher Orgeln und Portative wohl das Gegenteil von dem behaupten kann, was Sachs über das ‚Durchdröhnen‘ der orientalischen Sackpfeifenbordune sagt. Hier mußte es sich vielmehr um ein geheimnisvolles Mitsummen handeln*“. Dieses „*geheimnisvolle Mitsummen*“ entspricht aber genau dem Vergleich zwischen der *burdo* und der Bremse! Man wird mithin W. Odingtons Wort über den „*tremulierenden*“ Tenor im Sinne eines „*Summens*“, nicht eines „*Tremulierens*“ zu verstehen haben. Damit wird aber der Einwand Sowas, mit der *burdo* könne nicht die Orgel gemeint sein, hinfällig (im übrigen zeugt ja auch die Pluralform „*in burdonem organorum*“ für die instrumentale Ausführung!). Hingewiesen sei schließlich noch auf die Tatsache, daß in verschiedenen Traktaten⁸⁹ bei der Erörterung des Organum duplum unvermittelt die Konstantin-Orgel (797) erwähnt und so in Zusammenhang mit der Organum-Aufführungspraxis gebracht wird.

Sowohl J. Handschin⁹⁰ als auch Marius Schneider⁹¹ sprechen die Überzeugung aus, die Haltetöne des Tenors seien vokal ausgeführt worden. Dafür spreche die analoge Vokaltechnik in der modernen kaukasischen Mehrstimmigkeit. Schneider geht bis zu dem Rückschluß: „*Die Verbreitung zeigt, daß sich das Mittelalter hier eine kaukasische Technik zu eigen gemacht hat*“. Neuerdings sagt er⁹²: „*Nur die*

⁸⁶ *Intervallumkehrung um 1050*, ZfMw XV, 1932, S. 223, Anm. 3.

⁸⁷ Couss. Scr. I, 246 b.

⁸⁸ *Das Portativ*, S. 95.

⁸⁹ So z. B. bei S. Tunstede, Couss. Scr. IV, 297 a.

⁹⁰ *A Monument of English Mediaeval Polyphony. The Manuscript Wolfenbüttel 677*. In: *The Musical Times* 1933, S. 698. Vgl. dagegen Handschin, *Über Estampie und Sequenz I*, ZfMw XII, 1929, S. 9, Anm. 3, über die Halteton-Grundstimme des Benedicamus-Tropus „*Stirps Jesse*“ der ältesten St.-Martial-Handschrift: „*. . . falls wir nicht annehmen dürfen, daß die Unterstimme auf der Orgel gespielt wurde*“. In dem erstgenannten Aufsatz schreibt Handschin, die Prämisse der Vokalausführung setzend: „*W. Odington says that the long-sustained ground notes must be sung tremolando; but at this direction does not occur in the writings of his colleagues; we may assume that it was a matter of taste whether these notes were sung simply or tremulando*“.

⁹¹ *Kaukasische Parallelen zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit*, Acta Musicologica 1940, S. 53 f. Vgl. dagegen Schneiders Instrumentalhypothese, die ich (Die Musikforschung IX, 1956, S. 424) zitiert habe!

⁹² Vortragsexposé im Programmheft der Gesellschaft für Musikforschung zum Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß in Hamburg, 1956, S. 11.

Tatsache, daß die europäische Mehrstimmigkeit bis zum 13. Jahrhundert eng mit der des Kaukasus zusammenhängt und wahrscheinlich überhaupt erst von da aus in unseren Kontinent eingewandert ist, kann die frühen Formen und die äußerst späte und langsame Entwicklung der abendländischen Polyphonie erklären; denn, wäre sie auf eigenem Boden gewachsen, so bliebe es unverstündlich, warum das kulturell damals schon so hoch entwickelte Europa nur so langsam ein Können erreicht, das für viele Völker niedriger Kultur bereits eine Selbstverständlichkeit ist.“ Aber — von der Fragwürdigkeit des „Entwicklungsgedankens“ abgesehen — was berechtigt zu der schwerwiegenden Hypothese, im Mittelalter sei bereits eine (noch dazu der modernen stilistisch verwandte) Mehrstimmigkeit im Kaukasus geübt worden und diese fiktive kaukasische Mehrstimmigkeit sei nach Westeuropa „eingewandert“?

H. geht überhaupt nicht auf die Aufführungsproblematik der „Orgelpunkte“ ein; er scheint anzunehmen, daß ein Vokalsolist die cantus-firmus-Haltetöne bewältigt habe. Das aber wäre nur bei Einschaltung von Atempausen möglich gewesen! In diesem Zusammenhang ist der Bericht von Robert Haas^{92a} über die Aufführungen mittelalterlicher Musik in Karlsruhe und Hamburg 1922 bzw. 1924 erwähnenswert, in dem dieser über die Aufführung des Osterorganums „Alleluja Pascha“ von Leoninus schreibt: „Der nach den liturgischen Vorschriften solistisch vorzutragende Tenor wurde aus technischen Gründen mit mehreren Stimmen besetzt“. Dieses „technische“ Problem der Ausführbarkeit bestand ja aber auch schon — Vokalbesetzung vorausgesetzt — zur Zeit Leonins!

Kann die Ausführung des Tenors in den organalen Partien durch die Orgel nicht in Zweifel gezogen werden, so folgt daraus ein weiterer, für die authentische Klangform wichtiger Umstand. Bereits in Orgeltraktaten des 11. Jahrhunderts wird von der Praxis berichtet, zu jeweils zwei Grundtonpfeifen eines „Chores“ eine Oktavpfeife zu setzen, und im 13. Jahrhundert verbürgt, wie schon erwähnt, der Anonymus IV die Oktavierungspraxis der Orgel. Das aber besagt, daß beim Mitwirken der Orgel im Organum zu jedem cantus-firmus-Ton nicht nur der Grundton, sondern auch die Oktave erklang. Die Edition eines Organums, wie z. B. „Hec dies“ von Leoninus, muß also notwendig ein unzulängliches Klangbild vermitteln, wenn nicht die Oktavierung der cantus-firmus-Töne vermerkt wird⁹³.

^{92a} *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931, S. 94. — Im Gegensatz dazu hat, wie Haas (S. 97) mitteilt, R. von Ficker bei einer Wiener Aufführung von Perotins Tripelorganum „Alleluja Posui“ den Tenor mit Posaunen und Trompeten besetzt, eine notwendige Konsequenz seiner neuzeitlichen Instrumentation wie auch der chorischen Vokalbesetzung, die sich aber natürlich weit von der authentischen Klangform entfernt. — Bemerkenswert ist, daß in den Quellen neben der Formulierung „in organo“ auch „cum organo“ vorkommt, so im Neujahrsoffizium von Beauvais (Handschin, a. a. O., S. 6 f., Anm. 4 und 6). Daß „cum organo“ „mit Orgel“ bedeutet, wird durch analoge Stellen aus der St.-Martial-Epoche bezeugt. So heißt es im Benedicamus-Tropus „Vox nostra resonet“ des Codex Calixtinus, 2. Strophe: „Clerus cum organo et plebs cum tympano cantet redemptori“. A. Schering, *Aufführungspraxis* (S. 14, Anm. 1) zitiert ferner ohne Quellenangabe: „Dulce melos cum organo sonet clerus cum tympano“.

⁹³ Die häufig vorkommenden Quartklänge stellen sich mithin faktisch als Quart-Oktavklänge dar. Daß die Oktave im primitiven Organum der Frühzeit das vorgegebene Rahmenintervall bildet und das Organum mit vorwiegender oder ausschließlicher Quartparallelführung in Wirklichkeit auf einer Quart-Oktavparallelführung beruht, habe ich in einer Ende 1957 erscheinenden Arbeit über *Die authentische Klangform des primitiven Organum* nachgewiesen. Vgl. die kurzen Ausführungen in meinem Aufsatz *Zur Wiederkehr des Organum — Älteste und jüngste Mehrstimmigkeit* —, in *Musica* 1955, S. 6 ff. Im übrigen ist zu bedenken, daß auch die Orgelmixtur schon — lange vor der Notre-Dame-Epoche — bekannt war! — Vgl. den sehr instruktiven Bericht des Baldricus Dolensis über die Orgel, die er in der Abteikirche von Fécamp um ca. 1120 gesehen und gehört hat: „Ibi siquidem instrumentum vidi musicum fistulis ex eis (scil. ex aere) compactum, quod follibus excitum fabrilis suavem reddebat melodiam et per continuum diapason, et per symphoniae sonoritatem et medias et acutas voces uniebat, ut quidem concinientium diorus putaretur clericorum, in quo pueri, senes, iuvenes, iubilantes

Weiter steht die Frage der Tenorbesetzung in den *Discantus*partien zur Erörterung. Die Tatsache, daß die ostinatomäßig wiederholten Tenormotive der *Discantus*partien meist aus nur wenigen Tönen bestehen, lenkt den Blick auf das Instrument, das ebenfalls überwiegend eine geringe Zahl von Tonerzeugern aufweist, das Glockenspiel. Immer wieder werden in den Quellen Orgel und *Cymbala* zusammen genannt und abgebildet, ein Umstand, der für die enge aufführungspraktische Zusammengehörigkeit beider Instrumente spricht. Nach Smits van Waesberghe⁹⁴ haben die *Cymbala* nur Verwendung zu didaktischen Zwecken sowie zum Mitspielen einer Gesangsmelodie gefunden, wobei die fehlenden Töne durch Transposition bzw. durch den jeweiligen reziproken Ton ersetzt worden seien. Buhle⁹⁵ zweifelt jedoch, ob das häufige Vorkommen des Glockenspiels in Miniaturen auf eine entsprechend häufige praktische Verwendung schließen lasse: „... die Schwierigkeit seiner Herstellung und die Unhandlichkeit, denen doch ein recht bescheidenes musikalisches Vermögen entsprach, standen dem entgegen... Die geringe Verbreitung des Glockenspiels hing sicher auch damit zusammen, daß ihm infolge seiner ganz beschränkten musikalischen Eigenschaften jede Ausdrucks- wie Entwicklungsfähigkeit fehlte“. Wer aber der Überzeugung ist, daß sich jede Zeit ihr Instrumentarium so schafft, wie es ihre künstlerischen Aufgaben verlangen, muß folgern, daß es nicht Aufgabe des Glockenspiels war, mit der Singstimme in der Wiedergabe einer Melodie zu konkurrieren. Die seit dem 12. Jahrhundert nachweisbaren Doppelglockenspiele⁹⁶ sowie die Praxis der Bedienung eines einfachen Glockenspiels durch zwei Spieler lassen zudem die Tendenz erkennen, daß Glockenspiel der Mehrklanglichkeit dienstbar zu machen. Im übrigen nennt der Anonymus IV bei der Erörterung der Oktavierungspraxis auch die *Cymbala*. Im späteren Zusammenhang wird die Funktion der *Cymbala* in der authentischen Aufführungspraxis der Organa nochmals gestreift werden.

VII

Ist die vokale Auffassung des Organumtenors abzulehnen, so fragt sich andererseits, was dazu berechtigt, dem in den Handschriften textlosen Duplum und — soweit vorhanden — Triplum sowie Quadruplum die Silben des *cantus prius factus* zu unterlegen, ferner die textlosen Partien der *Conductus* als Melismen zu deuten. Zur Beantwortung dieser Frage erscheint es nötig, den viel diskutierten Begriff „*sine littera*“ nochmals zur Erörterung zu stellen.

Bekanntlich hat Handschin⁹⁷ diesen Begriff — in speziellem Hinblick auf den *Conductus* — im Sinne von „melismatisch“ gedeutet, während für ihn „*cum littera*“

convenirent et continerentur. Organa illud vocabant certisque temporibus excitabant...“. Migne, *Patr. lat.* CLXVI, c. 1177 f. — Vgl. ferner die von C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumente*, S. 317, zitierten Verse des Alanus Magnus de Insulis (gest. 1203). — K. G. Fellerer, *Die Mensura fistularum* (Kirchenmusikalisches Jahrbuch XXX, 1935, S. 49) schreibt über die Klangqualität des „Pfeifenchores“: „Jedoch scheinen die einzelnen Pfeifen vorzugsweise nicht verschiedene Töne, sondern verschiedene Klangfarben gegeben zu haben, die durch den Zusammenklang dem Ton eine gewisse Bebung verliehen“. So wäre denn aus der Perspektive dieser Hypothese noch eine weitere Erklärungsmöglichkeit für das „*tremolando*“ gegeben!

⁹⁴ Artikel *Cymbala*, MGG II, Sp. 1832 f.

⁹⁵ *Das Glockenspiel in den Miniaturen des frühen Mittelalters*. Festschrift für Rochus von Liencron, Leipzig 1910, S. 68.

⁹⁶ Vgl. das Doppelglockenspiel des Glasgower Psalters, von dem Buhle (S. 60) eine Reproduktion gibt und das er, zusammen mit den anderen Instrumenten, beschreibt. Eindeutig geht aus der Darstellung das Anschlagen einer Quinte hervor.

⁹⁷ Artikel *Conductus*, MGG II, Sp. 1620, ferner *Musikgeschichte im Überblick*, S. 170 f.

= „mehr oder weniger syllabisch“ heißt. Da „*sine littera*“ wörtlich „ohne Buchstabe“ bedeutet, scheint die Interpretation Handschins schon dem Wortsinn nach anfechtbar, denn ein Melisma ist ja nicht buchstabenlos. Indessen gilt es, den Sinn des Begriffs aus den Theoretikern zu erschließen. Nach Franco von Köln⁹⁸ werden sowohl der Conductus als auch das Organum „*cum et sine littera*“ ausgeführt: „*Cum et sine littera fit discantus in conductis et in cantu aliquo ecclesiastico, qui proprie organum appellatur*“. Nach Handschin hieße das: Das Organum wird syllabisch textiert und mit Melismen ausgeführt. Nach der herrschenden Auffassung ist aber das Organum durch totale Melismatik gekennzeichnet! Johannes de Garlandia⁹⁹ sagt: „*Omnis cantus fit duobis modis aut cum littera aut sine littera*“. Nach Handschins Interpretation bedeutet das: Jede Kompositionsgattung wird entweder mit mehr oder weniger syllabischem Text oder mit Melismen gemacht. Auch hier ergeben sich Sinnwidrigkeiten in der entsprechenden Textstelle bei Walter Odington¹⁰⁰, der über den Hoquetus schreibt: „*Alia vero discantus species est cum littera vel sine littera, in qua dum unus cantat, aliter tacet et contrario*“. Besonders wichtig ist folgender Passus aus demselben Traktat¹⁰¹: „*Ligatura est plurimarum notarum contractus, ut quia quidam cantus organici sunt sine littera, notis conjungunt propter brevitatem ligaturarum*“. In anderem Zusammenhang¹⁰² ist bereits Odingtons Definition der Musica organica als Instrumentalmusik zitiert worden. Es kann also kein Zweifel bestehen, daß hier „*sine littera*“ als instrumental gemeint ist. Zugleich bezeichnet Odington die Ligaturschreibweise als eine Spezialität dieser Instrumentalmusik. Ähnlich schreibt der Anonymus IV¹⁰³, daß die „*musica sine littera*“ so viel wie möglich ligiere, die „*musica cum littera*“ dagegen vorwiegend unligiert notiert werde: Er zitiert zunächst die Aufforderung der Psalmen, Gott mit Singen und Instrumenten zu loben: „*Laudate Dominum in timpano et choro, etc., cum suis adjunctis*“ und fährt dann fort: „*Notandum quod differentia est dicendo cum littera et sine littera, quoniam sine littera fit ligatio punctorum juxta duas, vel tres, vel quatuor, etc. ligatas, quantum plus poterit, secundum quod melius competit, etc., velut in postpositis. Cum littera vero quandoque fit ligatio, quandoque non; sed in majori parte plus distrahuntur, quamquam ligantur.*“

Folgt aus alledem, daß auch die betont ligierte Schreibweise ein Indiz für instrumentale Ausführung ist, so läßt sich andererseits noch ein weiteres stichhaltiges Argument für die Interpretation von „*sine littera*“ = textlos-instrumental anführen. Der Anonymus von St. Emmeram exemplifiziert mehrfach den Unterschied des „*cum littera*“ und „*sine littera*“ an Notenbeispielen¹⁰⁴. So führt er die Doppelmotette „*Conditio nature defuit — O natio nephandi generis*“ an und bezeichnet den textlos-instrumentalen Tenor („*Mane prima*“) als „*sine littera*“, den Motetus

⁹⁸ Gerb. Scr. III, 12 und Couss. Scr. I, 130a.

⁹⁹ Couss., Scr. I, 168 b.

¹⁰⁰ Couss. Scr. I, 246 a.

¹⁰¹ Couss. Scr. I, 242 a.

¹⁰² Vgl. S. 399.

¹⁰³ Couss. Scr. I, 343 a; vgl. auch 341 a. Ähnlich definieren Pseudo-Aristoteles, Couss. Scr. I, 269 b und Johannes de Garlandia, Couss. Scr. I, 177 b.

¹⁰⁴ H. Sowa, *Ein anonnymer glossierter Mensuraltraktat 1279*, S. 85.

Vgl. P. Aubry, *Estampies et danses royales*, 1907, S. 34, der in Hinblick auf die ligierte Schreibweise der „*sine littera*“-Oberstimmen der Organa auf instrumentale Ausführung schließt: „*Si les parties ligaturées étaient ipso facto destinées aux instruments, il faudrait admettre que l'organum ait pu souffrir une exécution instrumentale . . .*“

„O natio“ als „cum littera“ unter Wiedergabe der Melodieanfänge. Wenn mithin „sine littera“ im Sinn von textlos-instrumental zu interpretieren ist, so ergibt sich, daß die textlos notierten Organooberstimmen gar nicht Melismen, sondern Instrumentalstimmen darstellen¹⁰⁵. Wenn andererseits die Theoretiker von einem „cum littera“-Vortrag beim Organum sprechen, so kann das nicht anders als im Sinn der syllabischen Oberstimmentextierung verstanden werden. (Wird fortgesetzt)

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Ein Beitrag „zum Problem des Ursprungs der mittelalterlichen Solmisation“

VON HANS HICKMANN, KAIRO

Unter diesem Titel ist in der „Musikforschung“ (IX, 263 ff.) eine grundlegende Arbeit von W. Wiora erschienen. In seiner Zusammenfassung läßt der Verf. (mit einem rückschauenden Blick auf die esoterischen Traditionen der Gnostiker) die Möglichkeit offen, daß zwischen dem antiken Chorodidaskalos und „dem cantor und Chormeister im Zeitalter Guidos“ ein Zusammenhang bestanden habe (S. 274). Es ist aber eine bekannte Tatsache, daß die Gnostiker ihrerseits häufig aus dem Repertoire der altägyptischen Musikpraxis geschöpft haben. Aus mehreren Quellen geht nun hervor, daß die pharaonischen Musiker Vokalanhäufungen als graphische Zeichen für bestimmte Gesangsformen improvisatorisch-melismatische Art gekannt haben. Die Belege sind z. T. sehr alt. Die ersten stammen aus dem Mittleren Reich (2000 v. Chr.) und erinnern an das so umstrittene AOI-Singen, das ebenfalls erst kürzlich wieder in den Brennpunkt des Interesses gerückt ist¹. Nach J. Chailley ist die Vokalgruppe AOI ähnlich der EIA-Interjektion als eine Art „jubilatio“ aufzufassen, im gleichen Sinne, wie solche oder ähnliche, bisher als unübersetzbar geltende Gebilde in pharaonischen Handschriften von ägyptologischer Seite interpretiert worden sind².

Die Texte, die mit solchen Anrufungen beginnen, sind meist religiöser oder magischer Natur. Die einleitenden Interjektionen Ω , $\Omega\Omega$ (koptisch eere) und $\Omega\Omega$ o. ä. (i), andere mit Ω (h) bzw. Ω (h') zusammengesetzt, werden meist kurzerhand mit „Oh!“ übersetzt, wozu aber archaisierende Ausdrücke wie $\Omega\Omega\Omega$ (wj, koptisch $\sigma\sigma\sigma$, deutsch etwa woei) nicht mehr so recht zusammenstimmen.

Zu den mit Ω (h) beginnenden Interjektionen wie h', hj, ihj usw., als einfache Ausrufe aufgefaßt oder mit der verbalen Sinnggebung von „jauchzen“, „jubilieren“, wurde an anderer Stelle ausführlich berichtet³. Auch sie haben zu der allgemein anerkannten Ansicht geführt, daß die ägyptischen Schreiber, in Ermangelung einer regelrechten Notierung, immerhin gelegentlich versucht hätten, melismatische Wendungen oder durch bestimmte

¹⁰⁵ Bei Johannes de Grocheo (vgl. J. Wolf, *Die Musiklehre des Joh. de Grocheo*, SIMG I, 1899, S. 97), begegnet der mit „sine littera“ gleichbedeutende Terminus „illitteratus“. Der Autor bezeichnet die Ductia als „sonus illitteratus“, ebenso den Stantipes! Im Mittelhochdeutschen findet sich der Terminus „dön sunder wort“ in instrumentaler Bedeutung. So heißt es in der Beschreibung des Gralstempels im jüngeren *Titirel* von den vier hornblasenden Engeln auf den Ästen des Orgelbaums: „... der engel sdhar gelidie dön sunder wort; ja was ez dannodi sdioene“ (Vgl. Friedrich Zarncke, *Der Graltempel, Vorstudie zu einer Ausgabe des Jüngeren Titirel*. Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Leipzig 1879, S. 461, 80).

¹ J. Chailley, *Autour de la Chanson de Geste* (Acta musicologica XXVII, 1955, I–II). Die verschiedenen Ausdeutungsversuche (Gennrich, Cohen) sind vom gleichen Verfasser analysiert worden (Lit. *ibid.*).

² Vgl. dazu G. Cohen, *Musique et Poésie* (Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales offertes à Paul-Marie Masson, t. I, Paris 1955, S. 15).

³ H. Hickmann, *Le problème de la notation musicale dans l'Égypte ancienne* (Bulletin de l'Institut d'Égypte, t. XXXVI, Kairo 1955, S. 491–495).