

Text laut Anmerkung p. 2/t. IV von Le Sage, Fuzelier u. D'Orneval. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.
Sonneck 898. R 408/4

Georg Benda, erwähnt.

107

ARLEQUIN ESCLAVE A BAGDAD, OU LE CALIFE GÉNÉREUX, Comédie en un Acte, en Prose et Vaudevilles, PAR LE CITOYEN T. L. VALLIER. NOUVELLE ÉDITION, Revue et corrigée par l'Auteur.

A TROYES, Au Magasin général des Pièces de Théâtre; Chez GOBELET, Imprimeur-Libraire, près la Maison Commune, n^o. 206. AN VII.

40 p., 13,6 x 21,1 cm.

Komponist nicht erwähnt. 18 387

108

ARLEQUIN FRIAND, COMÉDIE-PARADE EN UN ACTE, EN PROSE, MÊLÉE DE VAUDEVILLES. Représentée pour la première fois, sur le Théâtre du VAUDEVILLE, au mois de mai 1793 (vieux style), an deuxième de la République Française.

A PARIS, Chez la Citoyenne TOUBON, Libraire, sous les Galeries du Théâtre de la République, à côté du passage vitré.

1793.

32 p., 13,3 x 21,4 cm.

Verfasser und Komponist nicht erwähnt. 16 598

Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit

Zu Heinrich Husmann, Mittelalterliche Mehrstimmigkeit

VON WALTHER KRÜGER, SCHARBEUTZ (LÜBECKER BUCHT)

VIII

(3. Fortsetzung)^{105a}

Nach der in der Forschung üblichen Terminologie werden die textierten Organumklauseln als Frühstadium der Motette aufgefaßt. F. Ludwig¹⁰⁶ hat seine Verwunderung darüber ausgesprochen, daß der Anonymus IV in seinem Traktat auf die Motette nicht eingehe, ja noch nicht einmal den Namen der Motette erwähne; er spricht in diesem Zusammenhang davon, daß in dem Traktat „*unentschuld bare Lücken klaffen, die vielfach schwer zu erklären sind*“.

Bevor man dem Anonymus einen so schweren Vorwurf macht, ist doch zu fragen, ob er nicht Grund gehabt hat, nicht von der Motette zu sprechen. In den Definitionen des Motetus, die die anderen Theoretiker des 13. Jahrhunderts geben, wird immer wieder die Mehrtextigkeit („*cum diversis litteris*“) hervorgehoben, zum anderen stellen die gegebenen Beispiele die Motette als autonome, dem Organum entwachsene Formgattung dar. Nun wird dem im letzten Jahrhundertviertel schreibenden Anonymus IV dieser autonome Motetus bekannt gewesen sein. Da aber sein Hauptaugenmerk der alten Kunst des Zeitalters Perotins gilt, folgt aus seiner Nichterwähnung der Motette, daß er die textierten

^{105a} Vgl. Jahrg. IX, S. 419 ff., Jahrg. X, S. 279 ff. und S. 379 ff.

¹⁰⁶ *Die liturgischen Organa Leonins und Perotins*, Riemann-Festschrift, Leipzig 1901, S. 206 f.

Organumklauseln nicht zur Motettengattung rechnet. Ludwig¹⁰⁷ schreibt ferner: „Die Motette entwickelt sich zusehends nach reinerer Ausprägung ihrer Formcharakteristika hin.“ In Wahrheit folgt aber die textierte Organumklausel einem eigenständigen Gestaltungsprinzip, das nicht an dem als Formideal empfundenen späteren Typus der autonomen Motette gemessen werden kann. Für Ludwig¹⁰⁸ ist aber auch schon die Klauseltextierung ein „Entwicklungsfortschritt“ im Verhältnis zum „Melismenstil“ des Organums: „Drohte das endlose Melisma der Oberstimme über dem Melisma des Tenors die Komposition ins Maßlose zu erweitern, vielleicht die beabsichtigte Wirkung sogar auf die Dauer abzuschwächen, so verstand es eine glückliche Erfindung, diese Wirkung mit, soweit die Musik in Frage kommt, denselben Mitteln statt zu schwächen zu steigern: man legte dem Melisma der Oberstimme Text unter, dessen Metrum man dem musikalischen Rhythmus syllabisch anpaßte. So hatte die Mehrstimmigkeit wieder einen entscheidenden Schritt vorwärts getan ...“.

Ähnlich äußert sich Otto Ursprung¹⁰⁹: „Die schier endlosen Melismen der Organum-Oberstimmen verlangten nämlich von Sängern und Hörern eine außerordentliche geistige Spannkraft für das rein Musikalische, die auf die Dauer nicht unbedingt aufzubringen war. Sie bedurften eines gedanklichen Gehalts, einer textlichen Stütze“. Auch Ursprung sieht in der eintextigen Klausel nur einen bedingten, unzulänglichen „Fortschritt“¹¹⁰: „... der conductmäßige Textvortrag durch mehrere Oberstimmen wurde als nicht recht geeignet erkannt, um eine gleichmäßig verteilte Kontrastwirkung zum Tenor bzw. Tenortext auszulösen, und die Motette alten Stils wurde darum, nachdem an ihr der Reiz der Neuheit sich verflüchtigt hatte, als ästhetisch ungeklärtes Gebilde empfunden ... Eine rein ausgeprägte Motettenform verlangte nunmehr für jede Stimme ... einen eigenen Text ...“.

In Wirklichkeit erklärt sich die Eintextigkeit der Organumklauseln einmal aus der noch vorhandenen liturgischen Bindung, zum anderen aus dem als klassisch anzusprechenden, auf Textverständlichkeit tendierenden Gestaltungswillen der Notre-Dame-Epoche¹¹¹. Die mehrtextige Motette stellt mithin gegenüber der eintextigen Klausel keinen Fortschritt von einem „ästhetisch ungeklärten“ zu einem „geklärten“ Gebilde dar, sondern manifestiert einen Wandel des Gestaltungswillens vom Klassischen zum Nichtklassischen. Eine Ausnahme von der Regel der Eintextigkeit der cum littera-Klauseln macht die vierstimmige Klausel „Mors“. Bemerkenswert ist, daß Yvonne Rokseth¹¹² die Vermutung geäußert hat, der überlieferten mehrtextigen Fassung sei eine eintextige vorausgegangen. Aus der Perspektive der genannten Erwägungen gewinnt diese Vermutung jedenfalls in hohem Maße an Wahrscheinlichkeit.

107 Studien über die mehrstimmige Musik im Mittelalter, III, SIMG VII, 1905/06, S. 518.

108 ebenda, S. 519. Auch H. spricht in der Einleitung zu M. M. vielfältig von der „Entwicklung“ der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, so gleich im ersten Satz: „Die Entwicklung der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit ist, wenn auch nicht immer geradlinig, sondern im Gegenteil sehr verschlungen und auf Umwegen vor sich gehend, so doch im großen und ganzen recht klar und übersichtlich“. Aber was berechtigt dazu, die mittelalterliche Mehrstimmigkeit als einen zielgerichteten „Entwicklungsprozeß“ aufzufassen? Wie ist denn dieses „Ziel“ beschaffen und warum „entwickelt“ sich die Mehrstimmigkeit auf „Umwegen“ auf dieses Ziel hin, und was heißt es, daß diese Entwicklung trotzdem „im großen und ganzen recht klar und übersichtlich“ ist? H. verrät es: „Das liegt vor allem daran, daß eine Seite des musikalischen Kunstwerks, die harmonische, von vornherein festliegt und während des ganzen Zeitraumes keinen entscheidenden Wandlungen unterliegt. Der Fortschritt liegt demgegenüber vor allem auf melodisch-rhythmischen Gebiet.“ Weiter: „Die erste Phase der mittelalterlichen mehrstimmigen Musik zeigt noch deren direkte Verbindung mit der antiken Musik. Gewiß kannte das Altertum keine echte Technik der Mehrstimmigkeit. Aber es besaß die Grundbegriffe der Lehre des Zusammenklanges ...“ Was ist „echte Technik der Mehrstimmigkeit?“ Stellen die „Grundbegriffe der Lehre des Zusammenklanges“ dagegen die „unechte Technik“ dar? Fragen über Fragen! (Zur Problematik des Entwicklungsbegriffs vgl. meinen Aufsatz Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichte, Die Musikforschung VIII, 1955, S. 129 ff.)

109 Die katholische Kirchenmusik, Potsdam 1931, S. 126.

110 a. a. O., S. 131.

111 Vgl. mein Referat Wort und Ton in den Notre-Dame-organa, Kongreßbericht Hamburg 1956, ferner die nächste Fortsetzung dieses Aufsatzes.

112 Polyphonies du XIIIe siècle . . ., Bd. IV, S. 77.

Im übrigen motiviert Yvonne Rokseth ebenfalls die Einführung der Klauseltextierung aus Nützlichkeitsbetrachtungen¹¹³. Sie spricht von einem „dreifachen Vorteil“ der Einführung dieser Technik und fügt hinzu, daß die Textierung vielleicht auch dem Geschmack des Volkes, der wenig geeignet sei, einer „reinen“ Musik zu folgen, entgegengekommen sei: „*Ils y voient un triple avantage: expliciter par un texte l' idée contenue dans le thème liturgique sur lequel repose la polyphonie; épauler le rythme musical sur le rythme des vers; offrir aux chanteurs un soutien mnémotechnique des longues mélodies qu'ils ont à se mettre en mémoire. Peut-être aussi le goût du peuple peu apte à suivre une musique pure, poussait-il à cette addition de paroles*“. Den Gedanken, daß es als „nützlich“ erkannt worden sei, dem Organumoberstimmensänger durch Textierung seiner Stimme eine Gedächtnishilfe zu geben, äußert auch noch Dom Anselm Hughes¹¹⁴: „... so here it was apparently found that words would be useful to help the singer memorize and enunciate the upper part“.

Hier ist an die Ansicht Y. Rokseths zu erinnern, daß die mitwirkenden Instrumente die Aufgabe gehabt hätten, den technisch schwierigen, melismatischen Oberstimmenvortrag zu stützen. Zu dieser „Sängerhilfe“ soll nun später die Oberstimmentextierung getreten sein. Aber warum ist man nicht von Anfang an auf diesen nützlichen Gedanken gekommen, und warum hat man sich mit einem Kompromiß begnügt, indem man dem Sänger diese Hilfe normalerweise nur in den Klauseln gewährte?

Über die Klauseltextierung schreibt H. Bessler¹¹⁵: „*Sie unterbrach die bisherige Alleinherrschaft der Melismatik durch eine plastische, jedermann einleuchtende, aus eigener Kraft lebensfähige polyphone Ton-Wortkunst*“. Beizupflichten ist Besslers Motivierung der neuen Textierungspraxis aus einer veränderten Einstellung zum Wort-Tonverhältnis. Aber gesetzt den Fall, daß die Oberstimmen sine littera wirklich als Melismen vorgetragen worden seien, so bleibt doch auch aus dieser Perspektive unerfindlich, warum nicht an die Stelle der ursprünglichen „Alleinherrschaft der Melismatik“ eine totale „Ton-Wortkunst“ getreten ist! Gegenüber den als „Pseudomotetten“ anzusprechenden einfach textierten Klauseln bzw. ganzen Organa, die H.¹¹⁶ als „Konduktusmotetten“ bzw. „Organummotetten“ bezeichnet, erhebt sich nun noch die andere Frage, ob die Textierung unter dem Duplum bei Drei- bzw. Vierstimmigkeit auch für das Triplum und gegebenenfalls für das Quadruplum gilt. Soweit die Oberstimmen (streng oder doch überwiegend) die Satztechnik Note gegen Note aufweisen, kann auf eine solche Allgemeingültigkeit geschlossen werden. In den Fällen aber, in denen das Triplum und gege-

¹¹³ a. a. O. IV, S. 66.

¹¹⁴ *Early Medieval Music* . . . , S. 348. William G. Waite, *The Rhythm of the Twelfth Century Polyphony*, New Haven Press 1954, S. 9, versucht, auch schon die Einführung der Clausula sine littera durch das Nützlichkeitsmoment einer „Sängerhilfe“ zu erklären: „*The relative rhythmic simplicity of these clausulae, in contrast to the rhythmic elaborations of the other sections of the organa, is undoubtedly due to the necessity of helping the singer to make their parts coincide with greater ease. This problem is not so pressing in the sections where the tenor performs only long, sustained tones*“.

In der Kunstgeschichtsforschung ist das Nützlichkeitsmotiv als Erklärung für Gestaltungsprinzipien längst als antiquiertes Kausaldenken des späten 19. Jahrhunderts ad acta gelegt worden. So wird heute kein Kunsthistoriker mehr die Ersetzung großer Mauerflächen durch Glasfenster in der Gotik aus Gründen der Materialersparnis erklären, wie es im 19. Jahrhundert geschehen ist. Ist es nicht an der Zeit, daß auch die Musikforschung dieses Nützlichkeitsdenken aufgibt?

¹¹⁵ Art. *Ars antiqua*, MGG I, Sp. 684.

¹¹⁶ M. M., Einleitung, S. 10. H. schreibt a. a. O. über das Prinzip der Clausulatextierung: „*Aber merkwürdig, daß man nur den Oberstimmen einen neu gedichteten Text unterlegte, während der Tenor seinen ursprünglichen Text beibehielt*“. Dieser Sachverhalt erscheint aber nur unter der Voraussetzung „merkwürdig“, daß der Tenor gesungen wurde! Von dieser Voraussetzung ausgehend, deutet H. die blockartigen, durch jeweils eine Pause voneinander getrennten Ostinatomotive im 5. Modus des Tenors in Nr. 4–6 als Vokalisieren. Besonders befremdlich wirkt diese Deutung bei der Clausula „Mors“ (Nr. 5a und b), denn hier folgt dem Dreiton-Ostinato noch ein durch Pausen isolierter Einzelton.

benenfalls das Quadruplum tonreicher bzw. tonärmer als das Duplum sind, z. T. auch durch Pauseneinschübe von der Duplummelodik abweichen, stellen sich Schwierigkeiten der Textunterlegung ein, ja, diese wird in manchen Fällen unmöglich gemacht.

Ein Beispiel möge diesen Sachverhalt veranschaulichen. In der textierten Fassung des Organum quadruplum „Viderunt“ von Perotinus ist es an vielen Stellen nicht möglich, den syllabischen Text des Duplums dem Triplum (wie auch an manchen Stellen dem Quadruplum) zu unterlegen. So widersetzt sich z. B. in den Takten 34–36 das Triplum einer Textierung:¹¹⁷.

Abwegig wäre die Annahme, daß die betreffenden Oberstimmenabschnitte vokalisiert vorgetragen worden seien, denn die Konsequenz einer solchen Auffassung bedeutete das abrupte Nacheinander von syllabischem und melismatischem Oberstimmenvortrag. Nicht minder abwegig wäre aber auch der Gedanke, daß im vorliegenden Fall das ganze Triplum und Quadruplum als Vokalisieren zum textierten Duplum gesungen worden seien, mit anderen Worten, daß man in beiden Stimmen nolens volens auf die „Sängerhilfe“ der Textierung verzichtet habe¹¹⁸. Die ganze Problematik verschwindet in dem Augenblick, da man sich entschließt, Triplum und Quadruplum instrumental aufzufassen.

Wie steht es nun mit der Datierung der Einführung der Textierungspraxis? Nach W. Apel¹¹⁹ soll die Textierung erst in der Spätzeit der Notre-Dame-Epoche, „probably around 1225“, eingeführt worden sein. Etwas vorsichtiger äußert sich M. Bukofzer¹²⁰: „Die Motette ist wohl erst in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts von der Clausula abgezweigt...“ H. Bessler¹²¹ dagegen datiert: „... vermutlich um oder kurz nach 1200“. Am weitesten zurück in der Datierung geht J. Handschin¹²², indem er für die Textierungspraxis bereits das letzte Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts in Anspruch nimmt und an anderer Stelle¹²³ auf das sporadische Vorkommen von textierten Oberstimmen um ca. 1100 aufmerksam macht. Jüngst hat auch H. Tischler¹²⁴ die Einführung der Klauseltextierung „about 1190“ datiert.

¹¹⁷ Vgl. die Wiedergabe der textierten Fassung durch F. Ludwig im Adler-Handbuch, S. 196 f.

¹¹⁸ Vgl. Dom Anselm Hughes, *Worcester Mediaeval Harmony*, Burnham 1928, S. 17, der annimmt, im drei- und vierstimmigen Conductus seien Triplum und Quadruplum grundsätzlich vokalisiert vorgetragen worden, eine Auffassung, der Jacques Handschin in seiner Besprechung der Publikation von Hughes (ZfMw XIV, 1931/32, S. 55) widersprochen hat.

¹¹⁹ *The notation of polyphonic music 900–1600*. Cambridge, Mass. 1942, S. 219.

¹²⁰ MGG, Artikel *Discantus*, Sp. 563.

¹²¹ MGG, Artikel *Ars antiqua*, Sp. 684.

¹²² *Was brachte die Notre-Dame-Schule Neues?* ZfMw VI, 1923/24, S. 553, Anm. 1.

¹²³ *Über den Ursprung der Motette*. In: Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924, Leipzig 1925, S. 189 ff.

¹²⁴ *The Evolution of the Harmonic Style in the Notre-Dame-Motet*, *Acta musicologica* XXVIII, 1956, S. 89.

Handschrift gibt keine Gründe für die erstgenannte Datierung an. Für die Stichhaltigkeit spricht jedenfalls ein Moment, auf das später einzugehen sein wird.

Zur Abgrenzung der Schaffenszeiten von Leonin und Perotin meint L. Schrade¹²⁵: „In 1179, Leonin, if still living, must have been an old man; Perotin, on the other hand, a very young composer“. Das ausgehende 12. Jahrhundert ist jedenfalls die Zeit, in der Perotin mit der Umarbeitung des *Magnus Liber* sowie mit selbständigen Werken hervortritt. Wird man nun Perotin nicht nur als Inaugurator eines neuen Kompositionsstils, sondern auch einer auf syllabischer Oberstimmentextierung beruhenden Vokalpraxis anzusprechen haben, so erhebt sich andererseits die Frage nach der authentischen Klangform des *Magnus Liber* in der ursprünglichen, von Leoninus geschaffenen Fassung. Damit wird die Beantwortung einer anderen Frage dringlich: nach der Interpretation der Bezeichnung Leonins' als „*optimus organista*“ durch den Anonymus IV. Dazu behauptet J. Schmidt-Görg¹²⁶: „So ist auch die Bezeichnung Leonins als ‚*optimus organista*, bester Organist‘, weniger im Sinne eines Orgelspielers als eines Komponisten von Organa zu verstehen.“ Aber was heißt „weniger“? Es geht ja um die Alternative, ob Leonin Organist war oder nicht. Bekanntlich hat eine nicht geringe Zahl von älteren Forschern, u. a. Coussemaker, Gastoué, Riemann und Schering, diese Frage mit einem eindeutigen Ja beantwortet, ein Ja, dem die Mehrzahl der heute lebenden Forscher ein Nein entgegengesetzt hat. Sind nun wirklich über diese Frage „die Akten geschlossen“?

Wenn der Anonymus IV Leonin als „*optimus organista*“, Perotin dagegen als „*optimus discantor*“ bezeichnet, so sind in dieser Gegenüberstellung zwar fraglos kompositionstechnische Spezifika beider Meister einbeschlossen. Im Hinblick auf die dem modernen Denken gemäße Tendenz zur Isolierung des „rein“ Satztechnischen vom Klangerzeuger gilt es erneut, auf die ursprüngliche Gegenstandsgebundenheit der Begriffe hinzuweisen. Danach repräsentiert sich der *optimus organista* Leoninus als ein Meister, der in Personalunion Organist und Komponist war, d. h. der einen seinem Instrument adäquaten Kompositionsstil schuf.

Daß zur Zeit Leonins bereits ein Orgeltyp existierte, der die Ausführung der bewegten Dupla ermöglichte, ist aus Quellenzeugnissen zu schließen. Begegnen einerseits in Miniaturen des 12. Jahrhunderts bereits Orgeln, die eine wirkliche Tastatur aufweisen, so wird andererseits in einer Chronik der Zeit über einen Orgelbauer berichtet: „... *fecit organa elegantissime modulationis*“¹²⁷. Besonders aufschlußreich ist der Hymnus auf das Orgelspiel aus dem 12. Jahrhundert¹²⁸, in dem die Orgel als „*Instrumentum musicum modernorum artificum*“ bezeichnet wird und in dem es ferner über die Spieltechnik heißt:

¹²⁵ *Political compositions in french music of the 12th and 13th centuries*, Annales Musicologiques, Tome I, Paris 1953, S. 39.

Y. Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siècle*... IV, S. 51 dagegen vermutet, daß Perotin ca. 1170 geboren sei und ca. 1190 zu komponieren begonnen habe. Als Entstehungszeit des *Magnus Liber* setzt W. Waite (a. a. O. S. 5) vermutungsweise das Jahrzehnt 1160 bis 1170 an. Da der Bau der Notre-Dame-Kathedrale erst 1163 begonnen und der Chor 1182 eingeweiht wurde, ist Leonin streng genommen nicht als „Notre-Dame-Komponist“ anzusprechen.

¹²⁶ *Musik der Gotik*, Bonn 1946, S. 16.

Als Ergänzung der in der 1. Fortsetzung dieses Aufsatzes (Die Musikforschung X, 1957, S. 284) zitierten Quellenbelege für die instrumentale Bedeutung von *organista* sei hier noch ein Beleg aus dem 12. Jahrhundert angeführt. Nach Angabe von Francisco Civil, *El organo y los organistas de la catedras de Gerona durante los siglos XIV—XVI* (Anuario musical IX, 1954, S. 217) hat an der Kathedrale von Tarragona im 12. Jahrhundert ein „*Lucas, magnus organista*“ gewirkt!

¹²⁷ Vgl. E. Buhle, *Die musikalischen Instrumente*... S. 67, Anm. 9.

¹²⁸ Vgl. P. Anselm Schubinger, *Musikalische Spicilegien*, Berlin 1876, S. 90 ff. und Peter Wagner, *Aus dem St. Thomas-Archiv zu Leipzig*, ZfMw XII, 1929, S. 65 ff. (zit. nach Wagner).

„Sonum elice doctis digitis,
 modum perfice neumis placitis
 Gravis chorus succinat,
 qui sonorus buccinat.
 Vox acuta concinat,
 choro chorus accinat,
 dyaphonico modo et organico.
 Nunc acutas moveas,
 Nunc ad graves redeas
 modo lirico.
 Nunc per voces medias
 transvolando salias
 saltu melico.
 Manu mobili, delectabili
 cantabili, laudabili
 tali modulo
 mellis aemulo,
 placens populo“.

Hier sei auch noch an die bereits in anderem Zusammenhang hervorgehobene Tatsache erinnert, daß in Theoretikertraktaten bei der Behandlung des Organum duplum unvermittelt die Konstantin-Orgel erwähnt wird. Schließlich gibt auch die Spezialbezeichnung des Organum duplum als Organum purum zu denken, als diejenige Kompositionsform, die sich als „reine“ Orgelmusik darstellt.

Verschiedentlich ist in der Forschung die Verwunderung darüber ausgesprochen worden, daß sich keine Dokumente der ältesten Orgelmusik erhalten hätten. So schreibt z. B. L. Schrade¹²⁹: „Merkwürdig nur, daß sich nirgends mehr ein musikalisches Dokument dieser ältesten, uns literarisch nachweisbaren Orgelkunst auffinden läßt, obschon der namentliche Zusammenhang mit den ‚Organa‘-Gesängen über deren Ursprung manches zu denken gibt“. Besonders Y. Rokseth¹³⁰ hat sich zu dieser Frage geäußert. Auf Grund von Theoretikerzeugnissen müßten nach ihrer Überzeugung mindestens schon im 13. Jahrhundert Orgeltabulaturen existiert haben, die bisher nicht aufzufinden seien, aber vielleicht eines Tages wieder entdeckt würden: „Où faut-il donc chercher le domaine propre de l'orgue d'église, si les compositions d'ordre liturgique que le treizième siècle nous a transmises ne lui appartenaient que par accident? Dans les tablatures qui ne sont pas retrouvées ou reconnues encore pour cette époque mais que l'on découvrira peut-être un jour“. Gegen die Überzeugung, daß der *Magnus Liber* ein Dokument dieser ältesten, als verschollen geltenden Orgelmusik darstelle, könnte eingewandt werden, daß es sich bei den überlieferten Handschriften des Werkes nicht um Orgeltabulaturen handele. Indes sind diese Handschriften ja Abschriften einer nicht erhaltenen Urfassung. Es bleibt mithin die Möglichkeit offen, daß die Kopisten eine Orgeltabulatur als Vorlage hatten¹³¹. Daß die als veraltet angesehene Auffassung des *Magnus Liber* als „Orgelbuch“ tatsächlich zu Recht besteht, wird nicht zuletzt durch eine stilkritische Erörterung erhärtet, die im späteren Zusammenhang erfolgen wird¹³².

¹²⁹ *Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik als Beiträge zu einer Geschichte der Toccata*. Diss. Leipzig 1928, S. 11. Im übrigen deutet Schrade (S. 61) den Benedicamus-Tropus aus Codex Paris. Bibl. Nat. 3719 der St.-Martial-Handschrift (vgl. Fr. Ludwig, Adler-Handbuch, 1. Aufl., S. 148) als Orgeltabulatur!

¹³⁰ *Du rôle de l'orgue . . .*, S. 48.

¹³¹ W. Waite, a. a. O., S. 56 vermutet, daß auch die Urfassung des *Magnus Liber* in Quadratnotation geschrieben sei, ohne Gründe für diese Vermutung beizubringen.

¹³² In der nächsten Fortsetzung.

Hier ist zunächst festzustellen: Leonin ist der Meister der Orgelkunst. Perotin ist nicht nur der Inaugurator satztechnischer, sondern auch besetzungsmäßiger Neuerungen¹³³, der syllabisch textierten Vokalpraxis sowie der klangfarblichen Bereicherung durch Hinzuziehung auch anderer Instrumente, einer Bereicherung, die zur selben Zeit erfolgte, in der die Kathedrale ihre maximale Ausprägung totaler Farbigkeit erfuhr.

IX

Es scheint bedeutsam, daß die „Melismen“-Auffassung der Organum-Oberstimmen vielfach als Problem empfunden worden ist und, da andererseits an der Rechtmäßigkeit dieser Auffassung nicht gezweifelt wird, zu schwerwiegenden Folgerungen geführt hat.

Ludwig bringt seinen Standpunkt noch weiter zum Ausdruck¹³⁴: „Aber zur vollen Wirkung kommen die Melodien erst, als sie mit Text versehen als Motette erscheinen . . .“ Im weiteren kritisiert er den „übergroßen Umfang der Werke, der die an und für sich schon großen Schwierigkeiten ihrer Ausführung noch erheblich steigerte“ und stellt fest, „daß die Motette das musikalisch Wertvollste dieser Kunst übernimmt, aber durch den kleineren Umfang der entnommenen Ausschnitte eine geschlossener Wirkung erzielt und durch die Umgestaltung der alten melismatischen Melodie in eine solche mit Text die melodische Wirkung steigert“. In seinem Besprechungsartikel *Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe*¹³⁵ schreibt Ludwig von der „höchst fremdartig anmutenden Kunst“ der ‚Musica composita‘ und nimmt andererseits ironisch-kritisch zu der von A. Gastoué bereits auf dem Pariser Kongreß von 1914 vorgenommenen instrumentalen Organumausführung Stellung¹³⁶: „Perotin erscheint nur mit (wohl einem Fragment aus) dem dreistimmigen Alleluja Posui, von dem indes Beruyer sagt, daß ‚la difficulté d’exécution par les voix et aussi l’ignorance où nous sommes, à ce sujet, dans l’interprétation de cet organum et de quelques autres avaient conduit M. Gastoué à en confier l’exécution aux instruments‘, mit der naiven Hinzufügung: ‚les œuvres n’y perdaient ni en exactitude historique (!) ni en saveur musicale““.

Handschin¹³⁷ sieht dagegen darin ein Problem, daß bei Unterbringung der Silben in den Oberstimmen diese nicht immer mit den betreffenden Silben des Tenors zusammenfallen und unternimmt es, in den handschriftlichen Befund einzugreifen: „Im Interesse der Gleichzeitigkeit der Silbenaussprache wurde von uns in einigen Fällen ein Grundstimmton etwas nach links gerückt. Es wäre zwar nicht unbedingt ausgeschlossen, daß eine Silbe in der Oberstimme früher einsetzt; aber das Material erscheint uns im gegebenen Fall nicht genügend, um von der Regel abzuweichen“. Husmann¹³⁸ dagegen sieht in dieser nicht gleichzeitigen Textierung „eine besondere Feinheit“ und vermutet, daß sie auch schon in der St.-Martial-Epoche geübt worden sei. In diesem Sinne textiert er die Oberstimme des „Kyrie cunctipotentis genitor“ (M. M. Nr. 1). In seinem Artikel *Cantus firmus* (MGG, Sp. 788) stellt er über dieses Verfahren höchst intrikate Betrachtungen an und schreibt: „. . . Dabei bleibt dann

¹³³ Beherzigenswert erscheint in diesem Zusammenhang die von J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, S. 190, zur Frage nach solistischer oder chorischer Besetzung ausgesprochene Mahnung: „Hier würde wieder einmal zutage treten, daß Stilfragen immer im Zusammenhang mit Besetzungsfragen behandelt werden müssen“.

¹³⁴ *Studien* . . . III, S. 519.

¹³⁵ *ZfMw.* V, 1922/23, S. 438.

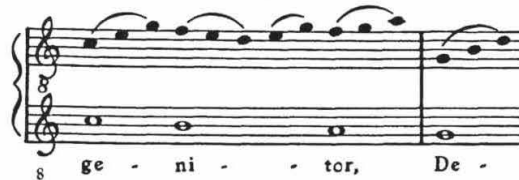
¹³⁶ a. a. O., S. 436, Anm. 1.

¹³⁷ *Die mittelalterlichen Aufführungen in Zürich* . . . usw. S. 15, H. Sowa, a. a. O., S. XXXVII, sieht bei seiner Übertragung derselben Komposition („Judea et Ierusalem“) kein diesbezügliches Problem, da der Cantus-firmus-Text nach seiner Auffassung für die Oberstimme gar nicht gilt: „Abzulehnen wäre auch der Versuch, die Worte Iudea et Ier. beispielsweise, der Oberstimme unterzulegen, da dort das Fehlen des Textes und die stark betonte Notenligierung es verhindern“. Er deutet also die Oberstimme instrumental.

¹³⁸ *Die drei- und vierstimmigen Organa* . . ., S. XXIV.

noch wieder unentschieden, ob der Text des T. gleichzeitig mit dem Text der Oberst. einsetzt . . . oder erst etwas später . . . Dieselben Probleme bereiten dann auch später im nächsten Zeitraum noch Schwierigkeiten.“

„Schwierigkeiten“ bereitet H. aber auch der handschriftliche Befund hinsichtlich der Diastematik der Oberstimme des „*Cunctipotens*“. Die Handschrift weist an folgender Stelle im Duplum einen Nonensprung auf:



H. eliminiert diesen Sprung, indem er die ersten drei Noten nach dem Gliederungsstrich in umgekehrter Reihenfolge überträgt¹³⁹:



Ferner ist nicht ersichtlich, wie H. die Pausensetzung vor jedem Gliederungsstrich in beiden Stimmen rechtfertigen will.

Für seine Auffassung, der unter der Grundstimme stehende Text gelte auch für die Oberstimme, kann sich H. auf P. Wagner berufen¹⁴⁰, der zu seinen Übertragungen der mehrstimmigen Kompositionen des Codex Calixtinus bemerkt: „In allen folgenden Stücken steht der Text in der Handschrift unter den beiden Liniensystemen; ich habe ihn zwischen beiden gesetzt, weil dadurch die Lesung erleichtert wird“. An anderer Stelle (S. 172) schreibt Wagner über diese Kompositionen: „Zu ihnen wird der heutige Sänger ein künstlerisches Verhältnis nicht mehr gewinnen können; sie gehören lediglich der Geschichte an als Zeugen der Kindheit, der tastenden Versuche einer Kunst, die seither ins Unermeßliche gewachsen ist“. Aus der Konsequenz seiner Prämisse von der vokalen Bestimmung der Dupla kommt Wagner zur Feststellung zahlreicher „Gebreden“ dieser Oberstimmen. Diese seien gekennzeichnet durch ein unmotiviertes Nebeneinander melodischer Phrasen, ruckweise

¹³⁹ Sowohl P. Wagner, a. a. O., S. 123, H. Anglés, *El codex musical de Las Huelgas*, Barcelona 1931, Bd. 2, A. T. Davison und W. Apel, *Historical Anthology of music*, Cambridge (Mass.) 1949, S. 23, Dom G. Prado, *Liber Beati Jacobi, Codex Calixtinus*, Santiago 1944, Bd. III, S. 81 f., und Ewald Jammers, *Anfänge der abendländischen Musik*, Straßburg/Kehl 1955, S. 27, übertragen die Oberstimme des „*Cunctipotens*“ an der fraglichen Stelle getreu nach dem handschriftlichen Befund und lassen auch nicht, wie H., jedem Gliederungsstrich eine Pause vorangehen (in seinem Besprechungsartikel *Annales musicologiques*, Die Musikforschung IX, 1956, S. 203, schreibt übrigens H.: „Abteilungsstriche müssen nicht immer Pausen bedeuten . . .“!). Auch in der Praxis der Textierung beider Stimmen und der Ungleichzeitigkeit der Textsilben steht H. allein da. Vgl. auch seine Übertragung des Organum duplum „*Hec dies*“ von Leoninus (M. M. Nr. 4) mit ihren vielfältigen Pausen in den organalen Partien des Tenors, die die Wiedergaben des gleichen Werkes durch andere Forscher (*Anthology* . . ., Nr. 29, Fr. Ludwig, Adler-Handbuch, S. 185, und H. Bessler, *Musik des Mittelalters* . . ., S. 99.) nicht aufweisen.

Andererseits wird jedoch durch Theoretikeraussagen (u. a. W. Odington, Couss. Ser. I 245) die Praxis eines zeitweiligen Pausierens des Tenors in den organalen Partien des Organum duplum bezeugt, nämlich überall da, wo sich sonst im Zusammenklang mit dem Duplum eine Dissonanz ergeben würde. Es wäre also in einer für praktische Zwecke bestimmten Ausgabe nötig, diese Pausen im Tenor einzufügen.

¹⁴⁰ *Die Gesänge der Jacobsliturgie zu Santiago de Compostela*, Freiburg (Schweiz) 1931.

Melodiebildung, stereotype Figurenwiederholung und Sequenztechnik, „fast sinnlos hin- und herlaufende Melismen“, „unnatürlichen Umfang“ und „gewaltsame Sprünge“ (S. 168). Über den Vortrag schreibt er speziell zum Kyrie-Tropus „Rex immense“ (S. 167): „Der Sänger der Unterstimme konnte die originale Weise in der hergebrachten Art zu singen versuchen, wurde aber immer wieder durch den Sänger der Oberstimme gezwungen, auf ihn Rücksicht zu nehmen, zumal, wenn dieser zwei oder drei Noten zu einer der Grundstimme zu singen hatte. Aber auch der Discantist konnte nicht nach eigenem Ermessen vorgehen, auch er hatte auf seinen Mitsänger zu achten: keiner von beiden konnte die Choralzeichen in ihrer ursprünglichen rhythmischen Bedeutung ausführen, m. a. W., die Mehrstimmigkeit wurde das Grab des choralischen Rhythmus.“

Abschließend stellt Wagner fest (S. 171): „Der ganze musikalische Bedarf der Liturgie wurde in Santiago durch Gesang bestritten, die Teilnahme von Instrumenten, auch der Orgel, ist nirgendwo und durch keine Rubrik gefordert“. Indessen gibt der Codex selbst Hinweise auf Instrumentalpraxis. Der Chronist schildert, wie die Pilger, nach Nationalitäten geordnet, in der Kathedrale Aufstellung nahmen und unter Begleitung ihrer aus der Heimat mitgebrachten Instrumente sangen¹⁴¹. Aber auch verschiedene Gesangstexte des Codex bezeugen die Mitwirkung von Instrumenten. Hier einige Proben: P. Wagner a. a. O., S. 50: „...Organa dulcia conveniencia sunt resonanda“, S. 51: „Clerus cum organo et plebs cum tympano cantet redemptori“, S. 26: „Jocundetur et letetur, augmentetur fidelium concio, sollempnizet, modulizet, organizet spiritali gaudio“. Als Zeugen für instrumentale Praxis sind schließlich noch die vielen plastischen Darstellungen von Instrumentenspielern am Portico de la Gloria der Kathedrale von Santiago zu bewerten.

Über die Gliederungsstriche in den dreistimmigen Organa meint H.¹⁴², sie seien häufig „unlogisch“ gesetzt. Es fragt sich aber, ob diese „Unlogik“ nicht auf der falschen Voraussetzung des Melismenvortrages beruht, bei dem dann allerdings eine „logische“ Gliederung des Textzusammenhangs zu erwarten wäre.

Ludwig¹⁴³ ist in seiner Übertragung von Leonins und Perotins Organum „Alleluja Pascha“ mit seinen Motetten zu langen U-Vokalisen genötigt (auch der Tenor weist lange Haltetöne auf dem Vokal u auf). R. Haas¹⁴⁴, der eine Probe von Ludwigs Übertragung gibt, bezeichnet die U-Vokalisen als „bedenklich“ und schlägt statt dessen „eine kürzere Teilung durch die sonst unzulässige Wortwiederholung“ vor. Eine Reduzierung der Melismatik durch Wortwiederholung umgeht aber die Problematik der Melismenauffassung als solche. In den von H. veröffentlichten Werken begegnen ebenfalls zahlreiche U-Vokalisen in allen Stimmen, außerdem aber auch Vokalisen auf i. (Wird fortgesetzt)

¹⁴¹ Liber Beati Jacobi. Codex Calixtinus. Hrsg. Dom G. Prado, Santiago 1944, Band III, S. XXXI.

¹⁴² Die drei- und vierstimmigen Organa . . . S. XXX.

¹⁴³ ZfMw. V, 1922, S. 456.

¹⁴⁴ Aufführungspraxis der Musik, Potsdam 1931, S. 94 f.