

neqnon Camillum et filios predictos . . . nobis et Romano pontifici pro tempore existenti immediate et solum ac duntaxat subesse . . . et casu, quo Camillo et eius filii dictus Iohannesmaria vel alii eius filii superviverent, superviventes in locum decedentium quoad omnia et singula predicta substitutos et surrogatos existere, ita quod Camillo, eius filiis et ipsis, ac sine illis dictus Camillus decedat, etiam ipsi Camillo dictus Iohannes Maria, si tunc supervivat, alioquin ac etiam eidem Iohannimarie alii eiusdem Iohannismarie filii quoad omnia predicta succedere debeant, neqnon presentem gratiam, ac si de consensu et cum subscriptione omnium et singulorum sancte Romane ecclesie cardinalium facta fuisset, valere et sub quacunque data per tunc comitem civitatis Verruculi eligenda restitutam esse et censeri debere“ (Reg. Vat. 1199 fol. 344 v. ff.).

Diese zahlreichen, für Künstler seiner Privatkapelle einzig dastehenden Auszeichnungen und Verleihungen beweisen die außerordentliche Wertschätzung, derer sich Iohannes Maria de Medicis und sein Sohn Camillus bei Leo X. erfreuten. Sie sprechen zugleich für die hohe Meisterschaft dieser beiden *musici secreti*. Während Iohannes Maria schon am Hofe zu Mantua als Sänger und Komponist über die Grenzen Italiens hinaus bekannt war, muß seine Virtuosität als Lautenist ihm nicht nur die allgemeine Bewunderung des päpstlichen Hofes, sondern auch die Liebe und Gunst des Papstes in einem Maße eingebracht haben, für die die Häufung der den beiden Künstlern verliehenen einmaligen Gnaden Zeugnis gibt.

Berichtigungen zu dem im Jahrgang IX, Heft 2 erschienenen Schluß des Artikels:

S. 141, Z. 31 lies: „Gasparo“ statt „Gaspura“.

S. 147, Z. 31 lies: „tertiodecimo“ statt „terriodecimo“.

S. 153, Z. 4 von unten lies: „in nostrae charitatis visceribus“ statt „in nostrae visceribus“.

S. 156, Z. 11 lies: „a lui parera“ statt „a lui parere“.

Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit

Zu Heinrich Husmann, *Mittelalterliche Mehrstimmigkeit*¹

VON WALTHER KRÜGER, SCHARBEUTZ (LÜBECKER BUCHT)

I

Heinrich Husmanns in K. G. Fellerers Beispielsammlung *Das Musikwerk* herausgegebenes Heft *Mittelalterliche Mehrstimmigkeit* gibt (über die Form einer üblichen Besprechung hinaus) Anlaß zur Erörterung aufführungspraktischer Fragen. H. legt 24 Kompositionen des 12. bis 14. Jahrhunderts auf drei Abschnitte verteilt vor, von denen der erste, *Die Anfänge*, zwei Werke der St. Martialepoche bringt, außerdem aber auch noch eine zweistimmige Fassung der Sequenz „*Verbum bonum*“, die, da sie im 13. Jahrhundert entstanden ist, eigentlich in den zweiten Abschnitt, *Die Alte Kunst des 13. Jahrhunderts*, gehört². H. wendet sich³ gegen den — früher von ihm selbst gebrauchten — Terminus „*Notre-Dame-Epoche*“ und führt Gründe

¹ *Das Musikwerk*, Arno Volk-Verlag, Köln 1955. Das Heft wird im vorliegenden Aufsatz abgekürzt mit *M. M.* zitiert.

² H. begründet (Einleitung S. 6) diese Einordnung, indem er den 1. Abschnitt als aus drei Beispielen der mehrstimmigen Tropengattungen bestehend faßt, aber die gattungsmäßige Einteilung deckt sich eben doch nicht mit der zeitlichen.

³ S. 13, Anmerkung 12. Übrigens spricht H. noch in seinem Artikel „*Cantus firmus*“, *MGG* II, Sp. 789, von der „*Notre-Dame-Epoche*“ (für die er „*die 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts*“ in Anspruch nimmt), ferner in seinem Artikel „*Florenz*“, *MGG* IV, Sp. 405. Außerdem kündigt das American Institute of Musicology in seinem Editionsprogramm an: „*Music of the Notre-Dame Epoch, ed. Heinrich Husmann*“!

an, die es ihm berechtigt scheinen lassen, „den Ausdruck *Alte Kunst für die ganze Zeit von etwa 1180 bis 1320 zu verwenden*“. Auf seine Argumente soll hier nicht eingegangen werden. In praxi dürfte jedenfalls die von H. Besseler⁴ propagierte Begrenzung des Begriffs „*Ars antiqua*“ auf die Zeit ca. 1230–1320 den Vorzug verdienen, da einerseits eine spezielle Bezeichnung des Zeitalters Leonins und Perotins wünschenswert ist, andererseits die „*Ars antiqua*“ im von H. erweiterten Sinn ja nicht von Anfang und Ende des 13. Jahrhunderts begrenzt wird.

In instruktiver Weise läßt H. auf Leonins Organum duplum „*Hec dies*“ fünf Ersatzklauseln und eine Klauselmotette folgen, aus denen für den Studierenden die Ausprägung der straff rhythmisierten Ostinato-Formeln des Tenors sowie die Praxis der Oberstimmtextierung ersichtlich sind. Auch für die Gegenüberstellung der vierstimmigen Klausel „*Mors*“ und ihrer textierten Fassung sowie für die Faksimile-Proben beider Fassungen ist H. zu danken. Ob diese Klausel wirklich ein selbständiges Werk darstellt, wie er annimmt, bleibt allerdings eine offene Frage. Erwähnenswert ist, daß Dom Anselm Hughes⁵ vermutet, es handle sich um eine Klausel aus einem nicht erhaltenen Organum quadruplum.

Im Hinblick auf das didaktische Ziel der Sammlung wünschte man sich die Wiedergabe eines für die Notre-Dame-Epoche besonders charakteristischen Organum triplum von Perotinus. Sicherlich hat in die Werkauswahl das Raumproblem maßgeblich mit hineingespielt. Aber es fragt sich doch, ob man nicht durch Beschränkung der weiteren Beispiele (so etwa durch Verzicht auf den bereits von J. Handchin⁶ veröffentlichten Conductus „*Dic Christi veritas*“) Raum hätte sparen können. Gleiches ist von dem 3. Abschnitt, *Die Neue Kunst des 14. Jahrhunderts*, zu sagen, in dem man ein Werk von Machaut vermißt. In drei, als *Früh-, Blüte- und Spätzeit* betitelten Unterabschnitten vermittelt H. einen lehrreichen Einblick in die vielgestaltige Formenwelt der französischen und italienischen Mehrstimmigkeit dieser Zeit. Bei einer hoffentlich bald nötig werdenden Neuauflage möchte man wünschen, daß H. nach der Doppelmotette „*Firmissime-Adesto-Alleluja*“ aus dem *Roman de Fauvel* (Nr. 13) die Orgeltabulaturfassung derselben Motette aus dem Robert-bridge Codex⁷ brächte, die J. Wolf⁸ veröffentlicht hat.

Da *Das Musikwerk* je ein Heft *Die Motette* und *Die Messe* vorsieht, ergeben sich im Hinblick auf H.s Publikation thematische Überschneidungen, und zwar nicht nur bei der Motette, sondern auch bei der Messe, die bei H. mit einem vierstimmigen „*Et in terra*“ aus dem Codex Modena (Nr. 24) berücksichtigt ist. Bedauerlich ist, daß H. den Texten keine deutschen Übersetzungen unterlegt hat. Aus der Perspektive des *Musikwerks* wären auch noch detailliertere Erläuterungen zu manchen Kompositionen erwünscht gewesen, so etwa zu der Umformung der Klausel „*Et gaudebit*“ (Nr. 6a) zur Motette „*Ypocrite-Velut stelle*“, wie sie F. Ludwig gegeben hat⁹.

⁴ Artikel *Ars antiqua* in MGG I, Sp. 680.

⁵ *New Oxford History of Music*, Vol. II, *Early mediæval Music up to 1300*, Ed. by Dom Anselm Hughes, London, New York, Toronto, 1954, S. 360.

⁶ ZfMw. VI, 1923/24, S. 554 ff.

⁷ London, Brit. Mus. Ms. Add. 28550.

⁸ *Geschichte der Mensuralnotation*, S. 191.

⁹ in G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, 1. Aufl. S. 199 ff.

II

In der Verlagsankündigung heißt es, *Das Musikwerk* solle auch den Zweck haben, dem Lehrer eine Hilfsquelle zum „lebendigen Musizieren“ zu bieten. Mit dieser Tendenz gewinnt die für die Forschung so wichtige Frage nach der authentischen Aufführungspraxis der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit aktuelle Bedeutung, und zwar speziell für die Mehrstimmigkeit des 12. und 13. Jahrhunderts. Bereits in der Einleitung zu seiner Gesamtausgabe der drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa¹⁰ hat H. die Überzeugung von der rein vokalen authentischen Klangform „*aller im Mittelalter als Organum bezeichneten Formen*“, aber auch der Conductus, ausgesprochen und später an anderer Stelle¹¹ zum Ausdruck gebracht, daß ihm die aufführungspraktische „Frage“ „*längst erledigt*“ scheine. Als Kronzeugen für seine These speziell über die Mehrstimmigkeit der Notre-Dame-Epoche zitiert H.¹² Cousse-makers Anonymus IV. Dieser schreibe unter spezieller Berufung auf das Organum purum, „*daß eine Note nur in drei Teilwerte zerlegt wurde, daß nur ganz selten einmal vier Teilwerte auftreten. Er fährt fort: ulterius vero non in voce humana, sed in instrumentis cordarum possunt ordinari (darüber hinaus können (Teilwerte) bei der menschlichen Stimme nicht angeordnet werden, nur bei den Saiteninstrumenten). Die von ihm behandelte Musik ist also Vokalmusik.*“

Daß es aber keinesfalls angängig ist, die Textstelle (in der es übrigens „*ultimi*“, nicht „*ulterius*“ heißt) in dem Sinne zu interpretieren, als sei die Instrumentalpraxis in der Kirchenmusik nicht geübt worden, wird noch aus anderen Textstellen des gleichen Traktats ersichtlich.

Die wichtigsten seien hier angeführt. Cousse-maker, *Scriptores*¹³ I 328a: „*Iterato sunt et alii modi prout modi supradicti frangunt brevem vel breves in duas, tres, vel quatuor, etc., prout in instrumentis; . . .*“ „*Sonus sub uno tempore potest dici sonus acceptus sub tempore non minimo, non maximo, sed medio legitimo sumpto, quod possit frangi veloci motu in duobus, tribus, vel quatuor, (non) plus in voce humana, quamvis in instrumentis possit aliter fieri.*“ 338 a: „*Et ulterius per consuetudinem raro frangimus, videlicet non ponimus quatuor pro brevi in voce humana, sed in instrumentis bene fit.*“ 338 b erwähnt der Anonymus eine zwölfwache Unterteilung der Longa, eine achtfache der Brevis und fügt hinzu: „*. . . sive fuerit in usu sive non. Frange igitur secundum possibilitatem vocis humane . . .*“ 339 a: „*Simplicia puncta quedam accipiuntur, prout utuntur in tropis ecclesiasticis, et quedam, prout in libris organi, et hoc secundum sua volumina diversa, et etiam prout utuntur in libris nostrorum diverso generis prout utuntur in quolibet genere omnium instrumentorum, etc. . . .*“ 347 b: „*. . . Et quidam dicerent post primam clausulam notarum, quod alii nominant proprie loquendo, secundum operadores instrumentorum, punctum . . .*“ 351 b: „*. . . usque diapente cum bis diapason et amplius, prout in organis utitur, et usque ad triplex diapason.*“ 352 a: „*Iterato proportionibus relative alio modo considerantur: quedam dicuntur equales, velut unum ad unum, duo ad duo, tria ad tria, etc.,*

¹⁰ Leipzig 1940, S. XXIII.

¹¹ Die *musikalische Behandlung der Versarten im Troubadourgesang der Notre Dame-Zeit*, Acta mus. XXV, 1953, S. 4, Anm. 6. H. beruft sich u. a. auf „*die sehr detaillierten Besetzungsangaben*“ F. Ludwigs anlässlich der Aufführung mittelalterlicher Musik in Karlsruhe (ZfMw. V, 1923, S. 439). Ludwig schreibt a. a. O.: „*Die (rein vokale) Besetzung der Karlsruher Aufführung war der alten Vortragsart möglichst angenähert*“, und referiert dann über die Veranstaltung in Karlsruhe. Er geht also von der unbewiesenen Prämisse des ursprünglich vokal-solistischen Vortrags der Organa aus, so daß von „*sehr detaillierten Besetzungsangaben*“ im Sinn der Erschließung von authentischen Quellen zur Aufführungspraxis überhaupt nicht die Rede sein kann. Auf H.s weitere Argumente (a. a. O.) wird im späteren Zusammenhang einzugehen sein.

¹² M. M., S. 8.

¹³ Im folgenden stets abgekürzt: Couss. Scr.

que apud musicos dicitur equalitas, et quoad sonum unisonus nuncupatur, sive fuerit in cordis, sive in fistulis organorum, sive in cimbali bene sonantibus, etc." 352 b: „... A simili de triplici diapason, ut patet in fistulis organorum, etc.“ 362 b: „Ulteriori quidem processu, quidem raro, procedunt usque ad triplex diapason, quamvis in communi usu se habeat in instrumento organorum, et ulterius aliorum instrumentorum; et hoc numero cordarum vel fistularum; vel prout in cimbali bene sonantibus, apud bonos musicos plenius habetur“¹⁴. 363 b: „Et hoc notandum simpliciter est secundum vocem humanam, sed non est necesse in instrumentis, etc. . . . quidam finiunt cum puncto solo aut in diapason vel unisono, vel diapente, raro autem in diatessaron, nisi fuerit in instrumento cordarum . . .“

Aber auch andere Theoretiker des 13. Jahrhunderts bezeugen die kirchenmusikalische Instrumentalpraxis. Johannes de Garlandia, *De musica mensurabili positio*¹⁵, schreibt: „Diapason dicitur dupla; diapente cum diapason dicitur tripla; bis diapason quadrupla; diapente cum bis diapason sextupla; triplex diapason, quod vix reperitur nisi instrumentis a flatu, dicitur octupla. Et ista probantur maxime per magnam figuram musicalem.“ 115 b: „... Aut respectu plurimum infra diapason proprie, ut patet in exemplo, et per abundantiam, usque ad triplum, et tali ordinatione utimur in instrumentis triplicibus et quadruplicibus.“ 116 b: „Situs proprius quadrupli in triplici diapason et infra, quod vix in opere ponitur, nisi in instrumentis...“ 117 a: „... Et sic tale quadruplum cum tribus sibi associatis ab aliquibus duplex cantus nuncupatur, quia duo invicem nunc cum eo, nunc cum reliquo audientibus, tanquam esset duplex discantus percipitur, tantum instrumentis maxime completis“. „... Item loco coloris in regione cujuslibet, pone cantilenam notam copulam, vel punctum, vel ascensum alicujus instrumenti, vel clausam lay“.

Der Anonymus von St. Emmeram¹⁶ unterteilt die *Musica instrumentalis* in *rhythmica*“, „*melica*“ und „*metrica*“ und schreibt über die *Musica melica*¹⁷: „*melica* consistit in *melodiis* *vocum* seu *cantum* dulciter resonantium, ut in ecclesiis et cantilenis mundanis seu notis sive naturalibus seu artificialibus instrumentis compositis et creatis...“ Im Hinblick auf das Organum purum spricht er von der Verwendung der „*instrumenta artificialia*“ = „*instrumenta sonora*“ sowie von der „*vox cassa*“ (im Unterschied zur „*vox recta*“ = Vokalstimme¹⁸): „... Et sic per prolationem organi naturalis sonorum modulatio variata secundum modum aut non modum ad instrumenta sonora perduciter resonanda, quare dicimus *vocem cassam* et *omissam* ad *rectam* *vocem* esse *reducibilem* et ipsi penitus *deseruire*. Per quod patet omnem sonum artificiali instrumento numero et mensuram, licet *impedimentum* lingue sepius hoc offendat.“ Über die „*vox cassa*“ schreibt der Anonymus ferner¹⁹: „*Vox cassa* idem est quod *sonus*, non *vox*, artificialiter procreatus, sicut patet in musicis instrumentis, in quibus *sonus* nunc proportionaliter accipitur et habetur; vel *vox quassa* a *quassa* dicta, est idem quod *vox imperfecta* aut etiam *semiplena*, per

¹⁴ Diese Textstelle pflegt meistens im Sinn eines Spielumfangs bis zu drei Oktaven interpretiert zu werden. Aber schon die Tatsache, daß der Anonymus in dem betreffenden Kapitel über die vertikalen Intervallverhältnisse schreibt, erweist, daß er die Oktavierungspraxis meint. Einzig Helmut Schmidt, *Die drei- und vierstimmigen Organa*, Kassel 1933, S. 8, übersetzt sinngemäß: „In einer äußersten Steigerung verdoppelt man sogar, allerdings selten, bis zur dreifachen Oktave, obwohl dies auf Orgeln wie auch auf anderen Instrumenten und zwar sowohl Saiten- wie auch Blasinstrumenten durchaus gebräuchlich ist; und auch auf schön klingenden Glockenspielen wird das Organum von guten Musikern häufig auf diese Art ausgeführt.“ Entsprechend unterscheidet Johannes de Garlandia (Cous. Scr. I 114, 115 und 117) zwischen den drei Oktavlagen „*situs proprius*“, „*situs remotus*“ und „*situs remotissimus*“. Daß die Organa mit Rücksicht auf diese Oktavierungspraxis konzipiert sind, geht daraus hervor, daß die *res facta* den Umfang einer Oktave nicht überschreitet und entsprechend in allen Stimmen mit gleichem Schlüssel notiert wird. Damit zeigen die Notre-Dame-Organa einen Traditionszusammenhang mit dem primitiven Organum, dessen Aufführungspraxis nach Auskunft der *Musica enchiridis* ebenfalls eine Doppeloktavierung kennt.

¹⁵ Cous. Scr. I 115 b.

¹⁶ Heinrich Sowa, *Ein anonymes glossierter Mensuraltraktat*, 1279, Kassel 1930, S. 2.

¹⁷ a. a. O. S. 2.

¹⁸ S. 123 f.

¹⁹ S. 23.

sonos varios diminuta.“ Die „*vox cassa*“ erwähnt auch der Magister Lambertus (Pseudo-Aristoteles)²⁰: „*Cassa vero est sonus, non vox, id est vox non artificialis; que fit secundum aliquod instrumentum, et ideo dicitur cassa, quoniam non vera, sed ficta dicitur esse; etiam et vox parva, non mutata, dicitur esse cassa, quia non recta voce rectam non potest dare concordantiam.*“ Vgl. auch Johannes de Garlandia²¹: „*Aliquando enim per rectam vocem, aliquando per vocem cassam, aliquando per vocem omissam.*“

Elias Salomon²² gibt Anweisung, wie über einem im Baß liegenden *cantus firmus* vierstimmig zu improvisieren sei, und betont gleichzeitig die Mitwirkung von Instrumenten: „*Ad notitiam acquirendam et instructionem scientiae cantandi in quatuor voces, et eorum, quae in praesenti figura seu doctrina continentur, praenotandum est, quod quatuor, qui debebunt, habeant peritiam cantandi artificialiter, et habeant instrumenta sive voces concordas*“ . . . „*Et est sciendum, quod cantus laicorum a natura infixus eisdem ut in pluribus, et instrumentorum ligneorum appetit illud idem* . . .“

Im späteren Zusammenhang werden noch weitere Theoretikerzeugnisse für die kirchenmusikalische Instrumentalpraxis anzuführen sein.

Während H. aus der Vielfalt der Theoretikerzeugnisse nur eins berücksichtigt und dieses im Sinne eines Beweises für die rein vokale Aufführungspraxis der Organa interpretiert, haben andere Forscher die Instrumentenmitwirkung anerkannt, ihr aber zugleich eine nur periphere Funktion zugemessen, indem sie geltend machen, die Instrumente hätten die Funktion einer Mangelbehebung gehabt. So schreibt Friedrich Ludwig^{22a}, daß „*selbstverständlich bei Mangel an geeigneten ausführenden vokalen Kräften auch gelegentlich instrumentaler Vortrag von ursprünglich vokal intentionierten Partien Platz greifen konnte*“. Auch Yvonne Rokseth^{22b} spricht von einer derartigen Ersatzfunktion der Instrumente und stützt sich dabei auf die (Zeile 8 ff. dieser Seite) zitierte Textstelle aus dem Traktat des Elias Salomon: „*Un autre texte assez instructif montre, aussi que la polyphonie religieuse était destinée avant tout aux voix, mais que les instruments pouvaient servir à celles-ci de substitute. Cette description est due à Elias Salomon* . . .“ Die Textstelle besagt aber fraglos, daß Instrumente zum vierstimmigen Diskant hinzutreten, nicht Vokalstimmen ersetzen!

Elf Jahre später^{22c} ist Y. Rokseth von dem Gedanken der instrumentalen Ersatzfunktion abgerückt und argumentiert nunmehr, eine solche Funktion widerspreche den liturgischen Grundsätzen. Die Instrumente hätten vielmehr die Aufgabe gehabt, einen anderen Mangel auszugleichen: den einer leistungsmäßigen Unzulänglichkeit der Sänger. Die Klangfarbe der zur „Stützung“ der Singstimmen herangezogenen Instrumente sei dabei belanglos. Vielleicht hätten sich die Instrumente darauf beschränkt, die Sänger zeitweilig „auf den rechten Weg zu führen“: „. . . *Mais il ne s'agissait aucunement d'un accompagnement au sens moderne de ce mot. Encore moindre de substitution d'un instrument à l'une des voix, moyen de fortune désapprouvé par les réglemens liturgiques. Les instruments qui venaient à l'occasion soutenir la voix d'un ou de plusieurs chanteurs ne pouvaient que la doubler, lui offrir un appui note pour note, afin de lui donner plus de lié, de force et de justesse. L'instrument, tenu pour un simple succédané de la voix humaine, n'intervenait pas en raison de son timbre; il ne faisait qu'assurer la perception des mélodies. Peut-être se bornait-il à remettre de temps à autre les chanteurs dans le droit chemin*“.

²⁰ Couss. Scr. I 278 a.

²¹ Couss. Scr. I 176 a.

²² Gerbert, Scr. III 57 b.

^{22a} In G. Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*, 1. Aufl., S. 189.

^{22b} *Du rôle de l'orgue dans l'exécution de la musique polyphonique du XIIIe siècle*. In: *Les amis de l'orgue. Dix années au service de l'orgue français (1927—1937)*, Paris 1937, p. 46 f.

^{22c} *Polyphonies du XIIIe siècle. Le ms. H. 196 de la Fac. de médecine de Montpellier*. Publ. par Y. Rokseth, 1—4, Tom. IV, Paris 1948, p. 44. Auf S. 218 läßt Yvonne Rokseth allerdings auch hier noch den Gedanken der Ersatzfunktion mit anklingen, indem sie schreibt: „. . . *la participation des instruments (à cordes) n'a été tolérée qu'au défaut de chanteurs assez nombreux et assez solides.*“

Auf die Bedeutung der instrumentalen Klangfarbe im Organumvortrag wird in anderem Zusammenhang einzugehen sein. Wenn wirklich die Instrumente die Aufgabe einer — klangfarblich indifferenten — Stützfunktion gehabt hätten, so fragt sich, warum dann Instrumente verwandt wurden, die zum Teil (z. B. Psalterium und Cymbala) für eine solche Funktion als minder prädestiniert anzusprechen sind!

Aber auch noch in einer anderen Hinsicht spricht Y. Rokseth von einer Mangelbehebung durch Instrumentenmitwirkung, und zwar hinsichtlich des Atemmangels bei der Ausführung der langgedehnten Haltetöne des Tenors^{22d}. Wegen der Unmöglichkeit, diese Haltetöne durch nur einen Sänger ohne Zwischenatmung ausführen zu lassen, habe man wahrscheinlich den Tenor mehrfach vokal besetzt. Vielleicht habe auch eine Portativorgel diese Stimme „verstärkt“: *„Par contre il est à supposer, à cause des limites du souffle, que la partie de teneur d'un organum, avec ses notes de longue durée, était assurée par plusieurs, respirant à tour de rôle. Peut-être un petit orgue portatif renforçait-il cette voix . . .“*

Ferner ist verschiedentlich in der Fachliteratur unter Berufung auf Johannes de Garlandia^{22e} geltend gemacht worden, daß die Instrumente beim Organumvortrag in einer der Singstimme nicht mehr erreichbaren Höhenlage verwandt worden seien, mit anderen Worten, daß sich das intentionierte rein vokale Klangideal in der Höhenlage nicht habe verwirklichen lassen und man sich hier notgedrungen durch Hinzuziehung von Instrumenten beholfen habe. Wenn die rein vokale Aufführungspraxis intentioniert gewesen wäre, dann fragt sich doch, warum eine Oktavierungspraxis geübt wurde, die zu einem Konflikt mit diesem vokalen Klangideal führen mußte. Vielmehr sind die Theoretikertextstellen in dem Sinne zu interpretieren, daß die Erweiterung des Tonraumes bis zur Tripeloktave Aufgabe der Instrumente war^{22f}.

Während alle diese Erklärungsversuche für die Instrumentenmitwirkung von der Prämisse der intentionierten rein vokalen Aufführungspraxis ausgehen, äußert Marius Schneider²³ umgekehrt den Gedanken, daß das intentionierte Klangideal auf eine Ausführung durch die Orgel gezielt habe, jedoch die noch unvollkommene Spieltechnik der Orgel zunächst ein Hinderungsgrund zur Verwirklichung dieser Intention gewesen sei: *„Vielleicht hat man sich die melismatische Organumtechnik so vorzustellen, daß die Orgel nur die tiefen, langgezogenen Töne gab, während die Sänger die melismatischen Partien brachten. Bei höher entwickeltem Organumspiel wurden dann auch die vokalen Teile ebenfalls vom Instrument übernommen“*.

Welch kümmerliches Bild bietet aus diesen Perspektiven die kirchenmusikalische Aufführungspraxis der Notre-Dame-Epoche, einer Zeit, die auf allen Gebieten (auch bei der Bewältigung technischer Probleme, so in Baukunst und Glasmalerei) Größtes geleistet hat!

III

Die Auffassung von der rein vokalen Aufführungspraxis der Kirchenmusik des 12. und 13. Jahrhunderts wird durch die vielfältigen instrumentenfeindlichen Äußerungen wie auch durch das von kirchlichen Behörden ausgesprochene Veto suggeriert. Aber gerade der zum Teil erhobene de jure-Anspruch des Verzichts auf Instrumentenmitwirkung (mit Ausnahme der Orgel) zeugt für die de facto bestehende Instrumentalpraxis. Daß aber diese tatsächlich geübte Praxis nicht dadurch bagatellisiert werden kann, daß man sie als illegitime und seltene Aus-

^{22d} *Polyphonies du XIIIe siècle*, IV, S. 44.

^{22e} Vgl. die S. 422 zitierten Textstellen.

^{22f} Vgl. Anmerkung 14.

²³ *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, Berlin 1934/35, Band II, S. 58.

nahme von der Regel der reinen Vokalpraxis ansieht, wird aus verschiedenen Gründen offensichtlich.

Zunächst: die instrumentenfeindliche Einstellung ist eine Parallelerscheinung zur gleichen Einstellung gegenüber der Mehrstimmigkeit überhaupt. Wenn noch um 1380 Heinrich Eger von Kalkar in seinem *Cantuagium* nur über die *Musica plana* schreibt und diese Tatsache mit den Worten begründet: „*Musicam figuratam non audeo docere, quia religiosus sum nequidem exemplum lascivae*“, und wenn noch im 15. Jahrhundert u. a. die Kartäuser-Mönche die *Musica mensurabilis* ablehnen, so läßt das erkennen, in welchem Maße sich ein puristischer de jure-Anspruch in Gegensatz zur faktischen kirchenmusikalischen Praxis setzt²⁴.

Hinzu kommt, daß die Instrumentalmusik in der Kirche vielfach von Spielleuten ausgeübt wurde^{24a}, die sich durch die Art ihres Spiels mißliebig machten. Viel zitiert ist die Äußerung des spanischen Franziskanermönchs Johann Aegidius Zamorensis (um 1260): „... *et hoc solo musico instrumento (scil. die Orgel) utitur ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis et in hymnis, propter abusum histrionum, eiectis aliis communiter instrumentis*“. Abgesehen davon, daß dieses Zeugnis nur regional begrenzte Bedeutung hat, sagt es nur etwas über die kirchenmusikalische Praxis jener relativ späten Zeit aus. Daß aber auch im späteren 13. Jahrhundert nicht von einer allgemeinen „Verbannung“ der Instrumente (außer der Orgel) aus der Kirche gesprochen werden kann, bezeugt im Einzelfall die Polemik des Franziskanermönchs Guibert von Tournay in seiner Predigt *Ad monachos nigros sermo primus*²⁶ vom Jahre 1283. Da Guibert zu dieser Zeit Magister der Theologie an der Universität Paris war, ist unzweifelhaft, daß sich seine Polemik gegen die in Paris gepflogene kirchenmusikalische Praxis richtet. Es heißt in dieser Predigt (bemerkenswert ist die Pluralbildung bei Nennung der Instrumente!): „... *unde, quaeso, in ecclesia tot organa, tot cymbala, tot monstruosa? Hic succinit, ille discinit, alter supercinit, alter medias quasdam notas dividit et incidit; nunc vox stringitur, nunc frangitur, nunc inpingitur, nunc diffusiori sonitu disacatur...*“ Auffällig ist die Ähnlichkeit der Wortformulierung der entsprechenden Polemik des Abtes Ailred von Rievaulx²⁷ um die Mitte des 12. Jahrhunderts: „... *Unde, quaeso, cessantibus iam typis et figuris, unde in ecclesia tot organa, tot cymbala? Ad quid,*

²⁴ Vgl. auch J. Handschin, *Geschichte der Musik im Überblick*, Basel 1948, S. 98: „Beiläufig gesagt, ist gerade die Vorschrift, sich im Gesang der Mehrstimmigkeit zu enthalten, ein Indiz dafür, daß damals die Mehrstimmigkeit auch im Bereiche des Gesangs bekannt war.“ (Gemeint ist die kirchenmusikalische Praxis des frühen Christentums.)

Ein ähnlicher spannungsvoller Antagonismus der Tendenzen begegnet auf dem Gebiet des Kirchenbaues. So wendet sich im 12. Jahrhundert Bernhard von Clairvaux gegen die „Aufwendigkeit“ der Kirchen und meint dabei insbesondere den dritten Bau der Abteikirche von Cluny. Aber seine Forderung, die Kirchen als „Gebetsscheunen“ zu errichten, hat nur sehr begrenzte Verwirklichung gefunden.

Einige Jahrzehnte später, zur Zeit der Hochblüte der Kathedrale in der Notre-Dame-Epoche, wendet sich der heilige Franziskus von Assisi gegen die „betäubende Herrlichkeit“ der Kathedralbauten und den sich in ihnen vollziehenden Kultus. So stehen sich das Gelöbnis des Franziskanerordens zur vollkommenen Armut und die Tendenz, mit allen Sinnenmitteln die Herrlichkeit des himmlischen Jerusalem nachzuahmen, gleichzeitig gegenüber.

^{24a} Quellenhinweise für die Mitwirkung von Spielleuten in der Abteikirche von St. Denis gibt Yvonne Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siècle* . . . IV, S. 219 f.

²⁵ *Ars musica*, Gerbert, Ser. II 388 b.

²⁶ *Sermones ad status Gilberti de Tornaco or. min.*, Paris Bibl. nat. lat. 9606, zitiert nach Pierre Aubry, *Les abus de la musique d'église au XIIe au XIIIe siècle*. Tribune de Saint-Gervais, IX, 1903, S. 57 ff.

²⁷ *Speculum charitatis*. Migne, Patr. lat. 195, col. 571.

rogo, terribilis ille follium flatus, tonitruum potius fragorem quam vocis exprimens suavitatem? . . . Stans interea vulgus sonitum follium, crepitum cymbalorum, harmoniam fistularum tremens attonitusque miratur . . ."

Neben diesen im Ton polemischer Ablehnung gehaltenen Zeugnissen sind aber auch sachliche Berichte über Instrumentenmitwirkung in der Kirche überliefert. So zitiert Higinio Anglès²⁸ einen derartigen Bericht über einen festlichen Gottesdienst in der Kathedrale zu Toledo im Jahre 1212: „*Nos vero cum nobili rege Aldephonso ad urbem pervenimus Toletanum, ibique cum pontificibus et clero et universo populo in ecclesiam Beate Marie Virginis processionaliter est receptus, multis Deum laudantibus et in musicis instrumentis acclamantibus quod eis regem sanum et incolumen et corona victoriae coronatum . . .*“

Wichtig ist ferner, daß verschiedene Autoren den legitimen Charakter der Instrumentalpraxis in der Kirche betonen, z. T. unter ausdrücklicher Berufung auf die Bibel. Zunächst seien, zeitlich zurückgreifend, zwei Zeugnisse des 11. Jahrhunderts zitiert. In den *Regulae rhythmicae* des Guido von Arezzo²⁹ heißt es:

„*At si cymbala formantur musicorum opere
Hae mensurae sunt cavendae maximae in pondere.
His mensuris comparantur et canora organa
Et quaecumque rite fiunt musicorum vascula.
His mensuris Deo canit tota nunc Ecclesia*“.

In seinem *Commentarius in Ps. 80, 4* schreibt Honorius von Canterbury³⁰: „*Ideo hac arte instructi divina verba in hac laude modulamur ut hymnos et caetera, et instrumentis huius artis ut organis, cymbalis et campanis Deo servimus, quia et psalmos per musica instrumenta prolata scimus*“. Im 12. Jahrhundert anerkennt Johannes Sarisburiensis³¹ die kirchliche Instrumentalpraxis: „*Ad mores itaque instruendos et animos exultatione virtutis traiciendos in cultum Domini, non modo concertum hominum, sed et instrumentorum modos censuerunt sancti Patres Domino applicandos, cum templi reverentiam dilaterent. . . . Quodsi illos nondum audisti, regem audias exultantem, qui te regni, et exultationis suae vult esse participem. Ait enim: Summite psalmum, date tympanum, psalterium iocundum cum cithara. Ad quid, inquis? ut laudetis Dominum in tympano et choro, in chordis et organo. Hic est enim usus musicae, aut solus, aut praecipuus*“. Ähnlich schreibt im gleichen Jahrhundert Honorius Augustodunensis³², *Comm. in Ps. 80*: „*. . . quod musicis instrumentis iubemur Deum laudare. Antiqui enim solebant in sacrificiis his uti artibus: unde et nos in divinis officiis utimur organis*“. In einem anderen Werk³³ rechtfertigt Honorius nicht nur das Instrumentenspiel, sondern auch den Reigentanz in der Kirche unter Berufung auf die Bibel: „*. . . Quod (sc. choreae) fideles imitati sunt, et*

²⁸ *El Codex musical de las Huelgas*, Barcelona 1931, Bd. III, S. 48, Anm. 1. Anglès gibt noch weitere wichtige Hinweise für die Instrumentalpraxis in den spanischen Kirchen des 13. Jahrhunderts (vgl. u. a. S. 39, Anm. 2) und zitiert eine Textquelle, nach der die Orgel bereits im Jahr 658 in Spanien kirchenmusikalische Verwendung gefunden hat!

²⁹ Gerb., Scr. II, 27.

³⁰ Migne, Patr. lat. CXCIV, c. 500.

³¹ Vgl. M. Gerbert, *De Cantu et musica sacra*, St. Blasien 1774, Bd. II, S. 98.

³² Vgl. Gerbert, a. a. O. II, S. 100.

³³ *Гешма анимae*, Migne, Patr. lat. CLXXII, s. 587. Robert Stumpfl, *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*, Berlin 1936, S. 132, bemerkt zu dieser von ihm zitierten Textstelle: „Das ist die übliche, etwas gekünstelte Redtfertigung der Kirchenmusik aus der Schrift.“

in servitium veri Dei converterunt. Nam populus de mari Rubro egressus choream duxisse, et Maria eis cum tympano praecinuisse, et David ante arcam totis viribus saltasse, et cum cithara psalmos cecinisse legitur. Et Salomon cantores circa aetate instituisse dicitur, qui voce, tubis, organis, cymbalis, citharis, cantica personuisse legentur. Unde et adhuc in choreis musicis instrumentis uti nituntur, quia globi coelestis dulci melodia circumferri ducuntur.“ Im 13. Jahrhundert — 1286 — heißt es bei Durandus³⁴: „Sane in hoc angelorum et hominum concentu, quandoque organa concrepant, quod a David et a Salomone introductus est, qui instituerunt hymnos in Sacrificio Domini organis et aliis instrumentis musicis concreparis et laudes a populo conclamari.“ (Wird fortgesetzt).

Rudolf Wagner (1885 - 1956)

VON FRANZ KRAUTWURST, ERLANGEN

Wieder hat der Tod in unseren Reihen Ernte gehalten. Am 2. Mai 1956 verschied in Gauting bei München Rudolf Wagner nach längerer, schwerer Krankheit. So ist schmerzliche Wirklichkeit geworden, was Freunde und ihm Nahestehende seit Monaten mit Bangen befürchten mußten. Still, wie sein Wesen und Wirken war, ist er von uns gegangen. Die deutsche Musikwissenschaft verliert in ihm einen hervorragenden und unermüdlichen, mit seltener Gedankenschärfe und Gefühlstiefe begabten Forscher, einen liebenswerten Kollegen von lauterem Charakter und vornehmer Gesinnung, dem selbstlose Hilfsbereitschaft inneres Gesetz war.

Rudolf Wagner entstammte einer alten fränkischen Pfarrersfamilie. Seine Wiege stand in Neuhaus bei Höchstädt a. d. Aisch (Oberfranken), wo er am 26. Juli 1885 geboren wurde und die Kindheitsjahre verbrachte. Nach dem Besuch der Lateinschule in Miltenberg und des Melanchthon-Gymnasiums in Nürnberg wandte er sich 1903 in Erlangen zunächst dem Studium der Theologie zu, das er bald mit dem der Klassischen Philologie in Erlangen und München tauschte. Im Anschluß an die Lehramtsprüfungen (1907/08) ging Wagner für drei Jahre als Hauslehrer auf das Schloß der Grafen Castell (Unterfranken). Autodidaktisch-zielstrebig begann er nun in seiner Freizeit sich den Grund zu bauen, aus dem seine fruchtbare Forschertätigkeit erwuchs. Hier, in der Abgeschiedenheit der mainfränkischen Landschaft, reifte auch ein Entschluß von schicksalhafter Bedeutung: „Die Neigung zur Musikwissenschaft, welche bereits in meiner Universitätszeit geweckt worden war, führte mich Ende 1911 wieder nach München“, bekannte er später in der Vita seiner Dissertation.

In der Alma mater der bayerischen Hauptstadt saß der Sechszwanzigjährige zu Füßen Adolf Sandbergers und Theodor Kroyers, die ihn in die philologisch-historische Methode der Musikwissenschaft einführten und ihm die entscheidenden Anregungen zu seinen archivalischen und bio-bibliographischen Studien gaben. Damals trat er auch in den engeren Schülerkreis von Otto Crusius. Der bedeutende Gräzist, dessen er zeitlebens in Dankbarkeit gedachte, ermunterte ihn zu Untersuchen-

³⁴ *Rationale divinatorum officiorum*, Lib. IV, 10.