

Peter Sühling (Bornheim / Berlin)

## Die Macht der Refrains im Codex Montpellier Verborgene französisch-deutsche Interpretationslinien zwischen Jacobsthal und Rokseth. Mit einem Brief von Heinrich Bessler aus dem Jahr 1934

### *Der gegenwärtig ins Stocken geratene Forschungsgang*

Dieser Beitrag enthält kaum neue, eigene Forschungsergebnisse, sondern dokumentiert lediglich „alte Neuigkeiten“, 120 bis 80 Jahre alte Forschungsergebnisse, die bisher nicht in den Stand der Forschung integriert wurden. Obwohl die singuläre Bedeutung des Codex Montpellier H 196 für die Entstehung der frühen Mehrstimmigkeit und der Motette unbestritten ist, steht ein Vergleich verschiedener Interpretationsweisen und eine Klärung des variantenreichen Charakters der in diesem Codex vereinigten Notationsformen noch aus. Vor allem die eigentlich brisanten Fragen der Herkunft der übernommenen Melodien und danach, welche der kombinierten Stimmen und damit welche rhythmische Gestalt in den jeweiligen Stücken des Codex, von Faszikel zu Faszikel wechselnd, als dominant oder die anderen Stimmen beeinflussend anzusehen ist, wird seit längerem in Deutschland nicht mehr diskutiert.<sup>1</sup> Ebenso nicht die Frage, was harmonisch passiert, wenn ein weltliches Stück aus dem Milieu der Spielleute (das bereits, wie ziemlich lange vermutet wurde, in einer dem späteren Dur ähnlichen Tonalität gestanden haben soll) auf einen Tenor traf, der in einem der kirchentonartigen Modi gestanden haben müsste. Diese Abstinenz könnte daran liegen, dass bestimmte Verbindungsglieder innerhalb der Forschungsgeschichte, insbesondere Fäden zwischen den Forschergenerationen links und rechts des Rheins verloren gegangen sind. Eine hier darzustellende verborgene Interpretationslinie zwischen den erst posthum (2010) veröffentlichten Untersuchungen des Straßburger Musikprofessors Gustav Jacobsthal (1845–1912)<sup>2</sup> und den Hypothesen, die Yvonne Rokseth (1890–1948, auch sie ab 1937 eine Straßburger Musikprofessorin) aus ihrer integralen Übertragung des Codex

---

1 Zumindest zum achten Faszikel ist kürzlich ein englischsprachiger Sammelband erschienen, durch den diese Abstinenz international beendet wurde und zur Diskussion der Kernfragen unter neuen Aspekten fortgeschritten wird: Catherine A. Bradley / Karen Desmond, Hrsg., *The Montpellier Codex. The Final Fascicle. Contents, Contexts, Chronologies*, Woodbridge 2018. Ausgelöst und weitergetragen wurde die aktuelle Diskussion durch zwei akademische Studien aus England: Mark Everist, *French Motets in the Thirteenth Century: Music, Poetry and Genre*, Cambridge 2004 und Matthew P. Thomson, *Interaction between polyphonic motets and monophonic songs in the thirteenth century*, Oxford 2016.

2 Gustav Jacobsthal, „Denkwürdigkeiten in der frühen Stimmenkombination. Rhythmische und andere Probleme der frühen Motette. Jacobsthals kommentierte Übertragungen von Stücken aus dem Codex Montpellier H 196 und verwandte Materialien“, in: ders., *Übergänge und Umwege in der Musikgeschichte. Aus Straßburger Vorlesungen und Studien (Codex Montpellier · Palestrina · Monteverdi · Emanuel Bach · Haydn · Mozart)*, hrsg. von Peter Sühling, Hildesheim 2010, S. 11–234.

in moderne Notenschrift entwickelt hatte,<sup>3</sup> konnte – bis auf kleinere Hinweise von Wolf Frobenius<sup>4</sup> und mir<sup>5</sup> – bisher nicht beachtet werden.

Man könnte heutzutage qualifizierte vergleichende Studien der Übertragungen und Schlussfolgerungen vornehmen: angefangen bei den zuerst veröffentlichten 50 Beispielen aus dem Codex Montpellier durch Edmond de Coussemaker,<sup>6</sup> über die Kritik daran von Seiten des Guido-Adler-Mitarbeiters Oswald Koller<sup>7</sup> und des Jacobsthal-Hörers Friedrich Ludwig,<sup>8</sup> über die Nachlass-Edition Jacobsthals mit dessen Notizen aus den Jahren 1878–1903 (siehe Anm. 1), die späteren Veröffentlichungen Ludwigs<sup>9</sup> und seine dazugehörigen, bisher nur andeutungsweise und nicht gerade ermunternd beschriebenen Göttinger Nachlassnotizen,<sup>10</sup> bis hin zu den Editionen und Übertragungen Rokseths und letztlich Hans Tischlers<sup>11</sup> (der noch der mir gegenüber spät brieflich geäußerten Illusion anhing, über Ludwigs Praktiken mit den Forschungsarbeiten Jacobsthals positiv verbunden zu sein). Damit hat sich die sekundäre Quellenlage zwar verbessert, aber eine ausbleibende Rezeption dieser Dokumente von Seiten der musikalischen Mediävistik hat dazu geführt, dass die verbesserten Forschungsbedingungen bisher ungenutzt blieben.

Jacobsthals provisorische Resultate und Hypothesen harren einer fachspezifischen Aufarbeitung, die ich als Nicht-Mediävist nicht leisten kann. Die Hypothesen Rokseths im vierten Band ihrer Serie *Polyphonies [sic!] du XIII<sup>e</sup> siècle* waren zwar 1939 in Druck gegangen, konnten aber bis auf wenige Vorab-Exemplare erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs 1948 erscheinen und sind nicht nur von deutscher Seite weitgehend unbeachtet geblieben (weil, wie zu zeigen sein wird, sie nicht ins Konzept der mit diesen Fragen hauptsächlich beschäftigten Ludwig-Schule passten<sup>12</sup>), sondern konnten auch in Frankreich keine Neubewertung und weitere Beschäftigung mit diesen Fragen auslösen.

- 
- 3 Yvonne Rokseth, *Polyphonies de XIII<sup>e</sup> siècle. Le Manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier*, Bd. 4: *Études et Commentaires*, Paris 1939/48. Dieser Band ist nur in vier deutschen Bibliotheken eingelagert, ich benutzte das Exemplar aus der UB Frankfurt/Main.
  - 4 Wolf Frobenius, „Zum genetischen Verhältnis zwischen den Notre-Dame-Klauseln und ihren Motetten“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 44 (1987), S. 1–39, hier S. 9f. und 12.
  - 5 Siehe die Einleitung des Herausgebers zur Edition in Anm. 1 sowie Peter Sühling, *Gustav Jacobsthal – Ein Musikologe im deutschen Kaiserreich. Musik inmitten von Natur, Geschichte und Sprache. Eine ideen- und kulturgeschichtliche Biografie mit Dokumenten und Briefen*, Hildesheim 2012, S. 306, 335, 535 und 648f.
  - 6 Edmond de Coussemaker, *L'art harmonique aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris 1865.
  - 7 Oswald Koller, „Der Liederkodex von Montpellier. Eine kritische Studie“, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, hrsg. von Friedrich Chrysander, Philipp Spitta und Guido Adler (= VfM 4), Leipzig 1888, S. 1–82.
  - 8 Friedrich Ludwig, „Die 50 Beispiele Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier“, in: *Sammelbände der IMG* 5 (1903/04), S. 177–224.
  - 9 Hierzu gehören insbesondere sein *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Bd. 1: *Catalogue raisonné der Quellen*, Abtlg. 1: *Handschriften in Quadrat-Notation*, Halle 1910 und Abtlg. 2: *Handschriften in Mensural-Notation*, gedruckt 1911, erschienen Langen 1961 sowie sein Beitrag zum 1. Band des Adler'schen *Handbuchs der Musikgeschichte*: „Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts“, Berlin 1924/ 2<sup>1930</sup>, S. 127–250.
  - 10 Siehe die wenig einladenden Hinweise in Sühling, *Gustav Jacobsthal – ein Musikologe*, S. 534f.
  - 11 Hans Tischler, „Why a New Edition of the Montpellier Cod.?“, in: *Acta musicologica* 46 (1974), S. 58–75 und Hans Tischler, (Hrsg.) *The Montpellier Codex: RRMMAER 2–8*, Madison / Wisconsin 1978.
  - 12 Von deutscher Seite war es lediglich Klaus Hoffmann, der aufgrund eigener Untersuchungen Rokseths Thesen und Überlegungen stützte, siehe Klaus Hoffmann, *Untersuchungen zur Kompositionstechnik der Motette im 13. Jahrhundert*, Neuhausen 1972, S. 122.

Inzwischen ist der von 1950 bis 2008 in mehreren Schüben von ihren Töchtern der Bibliothèque nationale de France (BnF) geschenkte Nachlass Rokseths in der Musikabteilung (deren aufbaufreudige Bibliothekarin Rokseth einst war) grob nach Kisten inventarisiert und auch ein mit Signatur versehener Hinweis auf einen Brief gegeben worden, den Heinrich Bessler 1934 (also nach Ausrufung des „Dritten Reiches“ und Besslers mindestens opportunistischer, wenn nicht überzeugter Anpassung an nationalsozialistische Wissenschaftsnormen) von Heidelberg aus an Rokseth in Paris richtete.<sup>13</sup> Somit ist es nun möglich, einen bisher nur angenommenen Kontakt zwischen Heinrich Bessler als Vertreter der deutschen Ludwig-Schule und Rokseth etwas aufzuhellen.

Heinrich Bessler behauptete noch 1941 gegenüber dem Reichserziehungsminister, er wüsste von Yvonne Rokseth nur, dass sie „zuletzt [das war 1930!] Doktorandin in Straßburg“ gewesen sei und im Jahr 1939 von Paris aus zum Internationalen Kongress für Musikwissenschaft in New York angemeldet gewesen sei.<sup>14</sup> Sie war in Wirklichkeit seit 1937 Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Straßburg an der Seite von Théodore Gérault. Als Bessler ihr im November 1934 nach Paris schrieb, war sie gerade offiziell mit der Sichtung und Pflege der Autographen-Sammlung des Pariser Conservatoire beschäftigt und demnächst dabei, in der Bibliothèque nationale de France (BnF) eine Musikabteilung aufzubauen. Es ist aber zugleich auch jene Phase in ihrem Leben, in der sie, zunächst bis 1935 – dem Erscheinen der ersten drei Bände ihrer *Polyphonies* – mit Edition und Übertragung des Codex Montpellier, dann in einer weiteren vierjährigen Periode bis kurz vor Beginn des Zweiten Weltkriegs mit deren Kommentierung beschäftigt war, ab 1937 von ihrem Straßburger außerordentlichen Lehrstuhl aus.

Was sich Bessler von Rokseth versprach, ist nicht ganz eindeutig. Er reagiert auf einen Brief von ihr, den sie zwei Tage vorher an ihn gerichtet hatte, während seine Sendung der Druckfahnen der zweiten Abteilung des ersten Bandes von Ludwigs Repertorium der frühen Motetten bereits an sie unterwegs war. Bessler befand sich mit Rokseth offensichtlich in einem fachlichen Austausch über die Motetten des 8. Faszikels des Codex Montpellier, speziell über die Fragen der Identifizierung und der Provenienz der Tenores. Da Bessler mit gleicher Post ein ihm von Rokseth zugesandtes Verzeichnis kommentiert und ergänzt zurückschickte, ging es ihm darum, alles was Ludwig ihm nach Drucklegung des Repertoriums zusätzlich persönlich mitgeteilt hatte und alles, was er selbst zwischenzeitlich bezüglich der Tenores erforscht hatte, Rokseth gegenüber offenzulegen, wohl in der Hoffnung, dass sie, da sie ihm aus der Schulung bei Gérault – einem ehemaligen Doktoranden Ludwigs – zu kommen schien, Sympathien für die Positionen der Ludwig-Schule hegen könnte und ihre

13 In der Musikabteilung der Bibliothèque nationale de France (BnF) hat der Brief die Signatur: LA-BESSELER H-1. Der Brief gehört nach dankenswerter Auskunft von Monsieur François-Pierre Goy, der den Nachlass Rokseths inventarisiert hat, nicht zum eigentlichen Rokseth-Nachlass, sondern wurde aus dem Bestand autographischer Musiker-Briefe des Pariser Conservatoriums, an dem Rokseth zu diesem Zeitpunkt noch angestellt war, in die gemeinsam mit den Beständen der BnF verwalteten Musik-Deponate überführt.

14 Siehe Thomas Schipperges, *Die Akte Heinrich Bessler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949*, München 2005, S. 412. Obwohl Bessler in diesem offiziellen Schreiben bei allen anderen aufgezählten eingeladenen Beiträgern zum Kongress beflissen vermerkt, wer von ihnen Jude sei, erwähnt Bessler bei Rokseth nicht, dass sie etwas war, was im Nazi-Jargon „jüdisch versippt“ genannt wurde. Ob Bessler 1941 davon wusste, dass Rokseth aus Straßburg geflohen war und zum Lehrkörper der Untergrunduniversität im dann ab 1942 von deutschen Truppen besetzten Clermont-Ferrand in der Region Auvergne-Rhône-Alpes gehörte, lässt sich ohne weiteres nicht feststellen.

Edition und Kommentierung des Codex Montpellier in deren Sinne, nach deren Axiomen veranstalten würde, um deren Einfluss auch in Frankreich zu befestigen. Es ging in diesem brieflichen Austausch sachlich zunächst nur um die Herkunftsbestimmungen der Tenores im achten Faszikel des Cod. Mo.

Das maschinenschriftliche Schreiben Besslers hatte folgenden Wortlaut:<sup>15</sup>

Heidelberg, den 26. November 1934

Sehr verehrte gnädige Frau,

Ihre liebenswürdigen Zeilen vom 24. 11. haben sich mit meiner Sendung gekreuzt, die hoffentlich gut in Ihre Hände gelangt ist. Anbei Ihre Aufstellung der Motetten in Mo 8 zurück: ich habe die Nummern Prof. Ludwigs beigefügt und ebenso das, was ich über die Tenores weiß. Zu Mo 304–314 auf Ihrem Verzeichnis und einem von mir beigefügten Blatt 1; zu Mo 8, 315 ff. auf Blatt 2. Diese Notizen stammen aus der Zeit meiner Arbeiten über die Motette des 13. und 14. Jahrhunderts. Ich habe damals von Prof. Ludwig alle Ergänzungen erhalten, um die ich ihn bat, und glaube nicht, daß über die unbekanntenen Tenores (Mo 304, 310 usw.) aus dem Nachlaß Ludwigs noch weitere Aufschlüsse zu erhalten sind. Die wichtigsten Ergänzungen, die inzwischen hinzugekommen sind, stammen aus dem Codex Las Huelgas und einigen englischen Quellen, die Mn Anglès in seinem I. Band der Las-Huelgas-Ausgabe bereits erwähnt. Ohne Zweifel kennen Sie diese Publikation längst.

Ich hoffe, Ihnen damit alles mitgeteilt zu haben, was ich speziell zu Mo 8 beisteuern könnte. Daß Prof. Handschin mit guten Gründen für einen englischen oder von England beeinflussten Ursprung der Stücke Nr. 339–341 eintritt, ist Ihnen gewiß bekannt. Leider finde ich im Augenblick nicht die Schrift, in der davon die Rede ist.<sup>16</sup>

Vielen Dank für Ihre frdl. Zusage, mir ein Rezensionsexemplar der Montpellier-Ausgabe zur Verfügung zu stellen! Selbstverständlich übernehme ich gern eine Anzeige für die ZfM. – Indem ich Ihrer Arbeit guten Fortgang wünsche, verbleibe ich

mit den besten Empfehlungen

Ihr sehr ergebener

H. Bessler

Auffällig ist der positive Hinweis auf eine Veröffentlichung Jacques Handschins, wodurch Bessler dokumentiert, dass er nach Ludwigs Tod bereit war, Provenienzfragen wieder in Fluss zu bringen und auch unkonventionelle Vorschläge, soweit sie ihm gut begründet schienen, zuzulassen. Die von Bessler angebotene Rezension der Montpellier-Editionen Rokseths in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* konnte später nicht mehr erscheinen, da dieses bis 1933 von Alfred Einstein redigierte Organ der Deutschen Musikgesellschaft 1935 eingestellt werden musste und der Verband selbst 1938 aufgelöst wurde. Die ausschließliche Konzentration auf Fragen der Tenores ist charakteristisch für die Ludwig-Schule und sie zieht sich bis zu Rudolf Stephans Göttinger Dissertation von 1949 hin, in der er versuchte, weitere, in puncto der Tenores unbehandelte Fragen Ludwigs aus dessen Repertorium zu klären.<sup>17</sup>

15 Er wurde mir freundlicherweise am 6.8.2018 von Mons. François-Pierre Goy, Bibliothekar der Musikabteilung der BnF, als Transkript zur Verfügung gestellt.

16 Höchstwahrscheinlich meinte Bessler folgenden Aufsatz: Jacques Handschin, „A Monument of English Mediaeval Polyphony: the manuscript Wolfenbüttel 677“, in: *The Musical Times* 73 (1932), S. 510–513, und 74 (1933), S. 697–704.

17 Siehe Rudolf Stephan, *Die Tenores der Motetten ältesten Stils*, Diss. Universität Göttingen 1949, Typskript in der SUB Göttingen. Wegen des noch andauernden Lehrverbots für Bessler musste Stephan nach Göttingen zu Prof. Rudolf Gerber (einem ehemaligen Propagandisten der nationalsozialistischen Musikauffassung) ausweichen, um mit dieser Arbeit, die ganz Heidelberger Geist repräsentiert, promovieren zu können.

Rokseths punktuelle Kritik an der deutschen Ludwig-Schule zeigte sich dann nicht nur 1939 an ihren Einwänden im vierten Band ihrer *Polyphonies*, wo sie Schlussfolgerungen von Ludwig mehrmals als „nicht befriedigend“, „zweifelhaft“ oder „schwer nachvollziehbar“ bezeichnet hat,<sup>18</sup> sondern auch an ihrer Kritik der Doktorarbeit von Heinrich Husmann (1935) und insbesondere seiner Edition der drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa von 1940<sup>19</sup>, die sie erst 1947 veröffentlichen konnte. Dass Rokseth trotz einiger inhaltlicher Übereinstimmungen, vor allem die Rolle der Refrains betreffend, Einsicht in den Berliner Nachlass von Jacobsthal, dessen Ansichten denen Ludwigs widersprachen,<sup>20</sup> hätte nehmen können, ist auszuschließen.<sup>21</sup> Es handelt sich bei der apokryphen Korrespondenz zwischen

- 18 Generell war Rokseths Hochachtung vor Ludwig zunächst enorm hoch, wie aus einer kurzen Passage aus einem von Mons. Goy in der Pariser BnF im Nachlass Rokseths kürzlich aufgefundenen und mir am 9.10.2018 auszugsweise als Transkript übermittelten Entwurf zu ihrer dann in dieser Form nicht gehaltenen Antrittsvorlesung an der philosophischen Fakultät der Straßburger Universität („Leçon d’ouverture (non faite) à la Faculté des lettres“) aus dem Jahr 1937 hervorgeht: „Als Jacobsthal von seiner prekären Gesundheit gezwungen wurde, 1905 in den Ruhestand zu treten, hatte er als seinen Nachfolger einen seiner Schüler, schon reich an unglaublich weitem Wissen, schon im Besitz eines immensen Materials an musikalischen Kopien, an Photographien von Manuskripten, Dokumenten aller Art, die ihm die gesamte Produktion des Mittelalters im Bereich der polyphonen Musik vor Augen führten. Es ist, wie ich glaube, nicht übertrieben zu sagen, dass Friedrich Ludwig, der bis 1914 in Straßburg blieb und maßgeblich dazu beigetragen hat, das wissenschaftliche Studium der Musikgeschichte an dieser Universität zu organisieren, einer der größten Meister ist, vielleicht der größte Meister, der in diesem ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts lebte“ (aus dem Teil des Fonds Yvonne Rokseth in der BnF mit der Signatur VM FONDS 15 ROK-3 (3), S. 8f. Übersetzung dieser wie auch der noch folgenden Abschnitte aus diesem Schriftstück von P. S.). Dass Rokseth dann 1939 so viel Selbstbewusstsein aufbrachte, den „Meister“ zu kritisieren, deutet auf das Gewicht der durch ihre eigenen Forschungen hervorgerufenen Einwände hin. In einem irrt Rokseth wie alle andern auch: Ludwig konnte im administrativen Sinn nicht Jacobsthal's Nachfolger werden, da dessen Ordinariat nach seiner Früh-Emeritierung aufgelöst wurde (es war ihm vom deutschen Kaiser ad personam verliehen worden). Ludwig musste wieder als Privatdozent anfangen und wurde erst 1911 zu einem außerordentlichen Professor ernannt. Er blieb bis 1919 in Straßburg, musste von den französischen Militärbehörden ausgewiesen werden. Während des Krieges war er allerdings kaum an der Universität tätig, er wurde als Soldat eingezogen und hat seinen Aufenthalt in den von deutschen Truppen besetzten Städten Belgiens verlängert und dazu benutzt, in den Bibliotheken (soweit sie nicht vorher von den deutschen Truppen zerstört worden waren) zu forschen; über seine Versäumnisse in der Lehre zu Straßburg während dieser Zeit gab es Beschwerden. Dass Ludwig auch in einem ideellen Sinn nicht als Jacobsthal's Nachfolger gelten kann, musste zu diesem Zeitpunkt noch außerhalb von Rokseths Erkenntnismöglichkeiten liegen.
- 19 Siehe Heinrich Husmann, *Die dreistimmigen organa der Notre-Dame-Schule mit besonderer Berücksichtigung der Handschriften Wolfenbüttel und Montpellier*, Diss. Berlin 1932, Teilabdruck Leipzig 1935 und ders., *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa. Kritische Gesamtausgabe*, Leipzig 1940 sowie Yvonne Rokseth, „La Polyphonie parisienne du treizième siècle. Étude critique à propos d’une publication récente“ (d. i. H. Husmann, *Die 3- und 4stimmigen Notre-Dame-Organa*, Leipzig 1940), in: *Les Cahiers techniques de l’art* 1/2 (1947), S. 33–47.
- 20 Siehe Peter Sühling, „Gustav Jacobsthal als Kritiker der Modaltheorie avant la lettre. Ergebnisse archivalischer Studien“, in: *Acta musicologica* 75 (2003), S. 137–172.
- 21 Generell war aufgrund der Publikationen, die Rokseth von ihm kannte, ihre Hochachtung vor Jacobsthal sehr groß. In dem Entwurf ihrer Antrittsvorlesung heißt es: „Sie hatten das Privileg, Gustav Jacobsthal zu hören, der seit 25 Jahren tot ist und sich längere Zeit im Ruhestand befand, aber noch leben könnte. Dieser Meister, Privatdozent in Straßburg seit 1872, ist einer von denen, die am meisten dazu beigetragen haben, die mittelalterliche Musikologie auf seriösen Fundamenten zu begründen; zu einer Zeit, als die ersten Dokumente gerade veröffentlicht wurden dank Edm. de Coussemaker, wo

Jacobsthal und Rokseth demnach um ein unterschwelliges Sich-Durchsetzen ähnlicher bis gleicher Schlussfolgerungen aufgrund von Übereinstimmungen in der Methodik, die als Unvoreingenommenheit gegenüber dem Forschungsgegenstand und als Widerstand gegen voreilige Systembildung zu qualifizieren ist.

### *Von Coussemaker bis zur Ludwig-Schule*

Zuerst setzte eine französische Beschäftigung mit dem Codex Montpellier dadurch ein, dass der franco-flämische Jurist Edmond de Coussemaker 1865 im Rahmen seiner Darstellung der musikalischen Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts 50 Beispiele aus dem Codex präsentierte,<sup>22</sup> in der originalen Notation reproduzierte und mit eigenen Transkriptionen zu verdeutlichen trachtete. Dieser erste dokumentarische Versuch eines Autodidakten enthielt in Beschreibung, Interpretation und Übertragung eine Reihe von Fehlern, die bei einem Dilettanten kaum zu vermeiden sind. Die weitere Entwicklung auf französischer und deutsch-romanistischer Seite habe ich in der Einführung des Herausgebers zu Jacobsthals Montpellier-Studien wie folgt beschrieben: „Zunächst wurde von romanistischer Seite zur Deutung des Codex beigetragen. Gaston Raynaud markierte in seinem *Recueil* die von ihm erkannten Refrains durch Kursivdruck, und Karl Bartsch verwies hinsichtlich der poetisch-musikalischen Struktur auf Jacobsthals noch unveröffentlichte Forschungen.<sup>23</sup> Von Eduard Schwan wurde eine Ansicht der musikalisch-poetischen Formen auf der 38. Versammlung deutscher Philologen vorgestellt.<sup>24</sup> Henri Lavoix hatte zuvor, im Anhang zu Raynauds *Recueil*, den enzyklopädischen, mehrere Stufen der Entwicklung, verschiedene Idiome und Stile der Musik des 13. Jahrhunderts repräsentierenden Charakter der Handschrift Montpellier hervorgehoben.<sup>25</sup>

---

aber der Leitfaden, der es erlaubt hätte, durch diese Masse mehr oder weniger gut datierter Materialien zu führen, noch fehlte. Sein Buch „Die Mensuralnotenschrift des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts“ ist für das Jahr seiner Veröffentlichung 1871 ein Wunderkind. [...] In der Zeit zwischen diesen beiden Publikationen [Mensuralnotenschrift und Liedtexte von Montpellier] wurde Jacobsthal hier zum außerordentlichen Professor ernannt (1875). Er wurde ordentlicher Professor erst 1897, acht Jahre vor seinem vorzeitigen Ruhestand, zum gleichen Zeitpunkt veröffentlichte er ein im eigentlichen Sinn mehr musikalisches Werk als das vorherige, „Die Chromatische Alteration im liturgischen Gesang der Abendländischen Kirche“, eine Arbeit, deren unerschütterbare Schlussfolgerungen noch lange nicht bis in ihre letzten Konsequenzen ausgeschöpft sind“ (Nachlass Rokseth, BnF, VM FONDS 15 ROK-3 (3), S. 5–7).

22 Edmond de Coussemaker, *L'art harmonique aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris 1865.

23 Karl Bartsch, Rezension von G. Raynaud, „*Recueil de Motets Français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*“, Paris 1882–84, in: *ZromPhil* 8 (1884), S. 456–464: „Die rhythmische Seite ist sehr schwierig und von der musikalischen nicht zu trennen, namentlich wird die Gliederung der Verse oft zweifelhaft erscheinen: die Frage, wo Endreim, wo innerer Reim anzunehmen, ist nur selten mit Sicherheit zu beantworten. Hoffentlich wird die eingehende, seit Jahren vorbereitete Arbeit von Jacobsthal über alle diese Punkte Licht verbreiten“ (S. 456f.). Das Licht, das Jacobsthals Studien über diese Punkte verbreiten können, musste und konnte aus seinen Notizen rekonstruiert werden.

24 Eduard Schwan, „Die Geschichte des mehrstimmigen Gesanges und seiner Formen in der französischen Poesie des 12. und 13. Jahrhunderts“, in: *Verhandlungen der 38. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Gießen 1885*, Leipzig 1886, S. 121–128.

25 Henri Lavoix, „La musique au siècle de St. Louis“, in: *Gaston Raynauds Recueil de motets français des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Bd. 2, Paris 1883, S. 185–479 [!]. Jacobsthal hatte im Jahr 1879, während er in der Straßburger Universitätsbibliothek – nach geglückten Verhandlungen zwischen der preußischen und der französischen Regierung über den Codex-Transfer – an der integralen Abschrift des Ori-

Oswald Koller, als Musikhistoriker Autodidakt, versuchte, noch bevor er dann Mitarbeiter von Guido Adler in Wien wurde, eine genauere Auswertung des Codex anhand der von ihm als fehlerhaft erkannten Publikation Coussemakers vorzunehmen.<sup>26</sup> Auch auf romanischer Seite wurde früh damit begonnen, negative kunstrichterliche Werturteile über die Absichten und die Kunst der kirchlichen Sänger des Mittelalters zu fällen – eine im 20. Jahrhundert auf deutscher Seite sich noch steigende akademische Unsitte. So erging sich François-Joseph Fétis im fünften Band seiner Musikgeschichte in folgender Tirade, deren Qualifikationen später von Friedrich Ludwig wieder aufgegriffen und zugespitzt wurden:

„Das Resultat über die Studien der Musik der Mensuralisten und Déchanteurs des 12. und 13. (und ich setze kühn<sup>27</sup> hinzu auch des 14.) Jahrhunderts führt zu der Annahme, dass die guten Leute die Musikkunst ganz falsch behandelt haben. Falsch in der Notation, falsch in Bezug auf Mensur und

ginals des Codex aus Montpellier saß, aufgrund von Pariser Zeitungsannoncen den Verdacht, dass während der vorherigen Zwischenlagerung des Codex in der Pariser Nationalbibliothek zwei französische Forscher (Raynaud und Lavoix) sich des Codex bemächtigt hätten, um ihn für Publikationen zu nutzen. Aus diesem Grund entschloss sich Jacobsthal – entgegen seiner sonstigen Neigung zur Langsamkeit – umgehend, mithilfe seiner deutschen romanistischen Kollegen in Straßburg wenigstens die lateinisch-altfranzösisch-provenzalischen Texte aller Stücke des Codex zu publizieren, um einer evtl. Veröffentlichung durch französische Autoren vorzuzukommen. Es gab auch eine Phase in den 1880er Jahren, in der Jacobsthal versuchte, mit Gaston Raynaud, auch nach dessen Publikation seines in Jacobsthals Augen „schlecht edierten“ Recueil, zusammenzuarbeiten, gab dies aber wegen philologischer Unverträglichkeiten wieder auf. Darauf deuten kleinere Konvolute in seinem Nachlass hin. Unter dem bibliothekarisch nachgetragenen Titel „Gegenseitige Bemerkungen zwischen Gaston Raynaud und Jacobsthal“, liegen unter dem näheren Stichwort Jacobsthals: „Montpellier. Zu erledigende Dinge“, unterschrieben mit 11.3.1885, mehrere mehrseitige Aufzeichnungen über Bemerkungen und Gegenbemerkungen beider Autoren vor (siehe G. Jacobsthal, Nachlassteil, CI12, Teil I und die nähere Beschreibung in Sühning, *Gustav Jacobsthal – ein Musikologe*, S. 531).

- 26 Koller, „Der Liederkodex von Montpellier“. In den späten 1880er Jahren gab es einen Kontakt zwischen Koller in Kremsier und Jacobsthal in Straßburg. Der Berliner Lehrer und Freund Jacobsthals, Heinrich Bellermann, hatte nicht nur Jacobsthals Abschrift und Kollation der noch unveröffentlichten Oxforder Fassung *der Ars cantus mensurabilis* des Franco von Köln mit den 62 Notenbeispielen für seine eigene Übersetzung und Kommentierung der gesamten Schrift (über das bereits publizierte 11. Buch hinaus) benutzt (Bellermanns unpublizierte Handschrift dazu befindet sich in seinem Nachlass, eine Transkription beim Verf.), sondern auch Koller Einsicht in diese Abschrift gewährt und Jacobsthal damit beauftragt, jenem diese Abschrift zur Verfügung zu stellen. Im Nachlass Jacobsthals befindet sich ein Dankesbrief Kollers von November 1889 für diese Übermittlung (Nachlass Jacobsthal, C I<sup>3</sup>), deren Resultate sich dann in Kollers Aufsatz über die „Rekonstruktion der Notenbeispiele zum 11. Kapitel von Franco's *Ars cantus mensurabilis* in *VfM* VI (1890), S. 242–67 niederschlugen. Koller spricht in diesem Artikel allerdings nur von „Bellermanns Abschrift“. In diesem Zusammenhang erstaunlich ist die Tatsache, dass Friedrich Chrysander bereits im 2. Band seiner „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft“ (1867) eine Mitteilung und Erklärung von „Franco's Schriften schon im nächsten Bande von H. Bellermann lateinisch und deutsch nach den besten vorhandenen Quellen“ ankündigt, in denen besonders die von Coussemaker in der Herausgabe des 1. Bandes seiner „Scriptores de musica medii aevi“ unberücksichtigt gelassene Oxforder Handschrift gebührend eingearbeitet sein würde. Erschienen ist sie dann weder dort (es gab keinen 3. Band der Jahrbücher mehr) noch anderswo.
- 27 Hier hatte Fétis eine Fußnote platziert: „Dabei stütze ich mich auf die Publikationen von Ed. Coussemaker, *L'Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, Paris 1852, Fortsetzung der Gerbert'schen *Scriptores*, *L'Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris 1865 und auf eigene Studien über Musiksammlungen des 14. Jahrhunderts bis Wilh. du Fay im 15. Jahrhundert, der den wichtigsten Anstoß für die reiche Literatur der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts gegeben hat“.

Rhythmus, falsch in der Verbindung der gleichzeitigen Töne und in der Aufeinanderfolge der Tongruppen, sowie in der Bewegungen der Stimmen, die sich fortwährend kreuzen und hindern: falsch endlich, ja geradezu absurd, in Charakter und der Form der Tonsätze, welche in Zusammensetzungen verschiedener Gesänge bestehen, die durch Unterbrechungen der Phrasen und fortwährende Alterationen der Notenwerte einen monströsen Zusammenklang von Dissonanzen ergeben, und die Textworte ohne Rücksicht auf ihre Zusammengehörigkeit, ja selbst in verschiedenen Sprachen untereinander mischen. Die bloße Möglichkeit einer solchen Musik ist eine so außerordentliche Erscheinung und widerspricht den Naturgesetzen des menschlichen Organismus so sehr, dass man die Existenz derselben mit Recht bezweifeln könnte, wenn man nicht die monumentalen Beweise dafür vor Augen hätte. [...] Man kann schwer begreifen, dass in dieser langen Zeit sich kein Mensch zur Frage an die Musiker aufgeschwungen hat, der ihnen gesagt hätte: ‚Was ist [ihr??] da macht, ist lächerlich. Wenn ihr kein Talent habt und nichts erfinden könnt, so solltet ihr wenigstens musikalische Ohren besitzen. Es handelt sich nicht um wunderbare Kunststücke, verunstaltet wenigstens das Volkslied nicht, und wenn ihr tripla und quadrupla verfertigt, so bedient euch der einfachen Harmonien.‘ Es ist nicht unmöglich, dass eine solche Äußerung damals [zu Recht! P.S.] als Beweis von Unverstand und Gefühllosigkeit gebrandmarkt worden wäre.“<sup>28</sup>

Friedrich Ludwig unternahm 1904, nachdem er Straßburg längst verlassen hatte und Jacobstahl krankheitsbedingt schon nicht mehr lehrte, von Potsdam aus den Versuch, die Faszikel des Codex Montpellier chronologisch zu ordnen und nach Umfang und Charakter der Stimmen in den Motetten zu beschreiben.<sup>29</sup> Dieser Beitrag scheint teilweise noch auf Hinweisen Jacobsthals zu fußen, folgte aber auch schon der von Wilhelm Meyer formulierten Arbeitshypothese, die Motette sei aus lateinisch textierten Notre-Dame-Klauseln entstanden.<sup>30</sup> Hinzu kommen hier geäußerte Werturteile Ludwigs über bestimmte Zitiert- und Kombinationstechniken in der frühen Motette, die sich eindeutig an Wertmaßstäben aus dem 19. Jahrhundert orientieren: Das Verwenden von Melodieabschnitten oder Refrains nennt er „eine Hineinzwängung ursprünglich einander fremder Glieder“. Oder: „Aus derartigen Zusammenflickungen von Werken so verschiedener Kunstperioden [wie der des liturgischen Chorals und der des Chansons] ist eben kein organisches Kunstwerk zu schaffen.“<sup>31</sup> Noch in den beiden Abteilungen des ersten Bandes seines *Repertoriums* von 1910/11 nennt er die „Verbindung mehrerer vorher unabhängig voneinander existierender Melodien“ oder Melodieabschnitte ein „an sich unkünstlerisches Verfahren“<sup>32</sup>. Diese Kritik Ludwigs am mittelalterlichen Kombinationsverfahren beim Schaffen musikalischer Werke wie den ersten Motetten, an ihrer Aneinanderreihung oder Übereinander-Schichtung heterogener, kontrastierender oder korrespondierender Elemente, Versatzstücke oder Fertigteile zu einer *Coincidentia oppositorum* verkennt diese später auch mit deutlichem Bezug zum Mittelalter von Erik Satie verwendete „Baukastenmethode“. Jacobsthal erinnerten diese Kombinationen eher an Mozarts Opernensembles als reifster Ausprägung dieser Technik, in denen auch verschiedene Texte und unterschiedliche z. T. kontrastierende Charaktermelodien übereinandergeschichtet sind.

28 François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique*, Bd. 5, Paris 1876, S. 281. Hier zitiert nach einer Übersetzung von F. X. Haberl in seinem Artikel, „Die römische ‚schola cantorum‘ und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts“, in: *VfM* 3 (1887), S. 214f.

29 Friedrich Ludwig, „Die 50 Beispiele Coussemaker’s aus der Handschrift Montpellier. Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter II“, in: *SIMG* 5 (1903/04), S. 177–224.

30 Wilhelm Meyer, „Der Ursprung des Motett’s“, in: *Nachrichten der Kgl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse* 2 (1898), S. 113–145.

31 Friedrich Ludwig, „Die 50 Beispiele Coussemaker’s“, S. 215f.

32 Ludwig, *Repertorium organorum*, Bd. 1, Abtlg. 1, S. 217f. und Abtlg. 2, S. 373f.



Man sieht, dass Ludwig schon zu Beginn seiner akademischen Karriere als Musikhistoriker vor eiligen und schneidenden Werturteilen nicht zurückschreckte, statt erst einmal zu verstehen, was die kirchlichen Sänger gemeint haben könnten und wie das von ihnen Notierte geklungen haben mag. Seine Herkunftsthesen wie seine rhythmischen Schemata können keine Ausweise eines der Sache angemessenen Verständnisses sein. 1906 bekräftigte Ludwig seine Sicht, indem er ausdrücklich die französischen Motetten als Nachahmungen der lateinischen bezeichnete.<sup>33</sup> Ludwigs Beiträge in den *Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft (SIMG)* stellten Vorstudien zu seiner intensiven Beschäftigung mit dem Codex Montpellier dar, auf die er später in der 2. Abteilung des ersten Bandes seines *Repertoriums* sowie in seiner Abhandlung über die Quellen der Motetten ältesten Stils<sup>34</sup> und in seinem Beitrag zu Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*<sup>35</sup> zurückkam. Schon bei Ludwig ging das Bewusstsein für den hypothetischen Charakter von Meyers These verloren. Schon im Exkurs II der ersten Abteilung des *Repertoriums* von 1910 hatte Ludwig behauptet, auch für das frühe Motetten-Repertoire in fast all seinen Gattungen, Abschnitten und Stimmen sei das modale Schema wirksam gewesen.<sup>36</sup> Diese Auffassung bekräftigte er in der zweiten Abteilung, in der er von „modal gebauten Tenores“ spricht sowie postuliert, dass auch für die nur in Mensuralnotation überlieferten Stücke „die Quadratnotation ausreich[t], da auch in ihnen durchgehend noch modaler Rhythmus herrscht, der die Voraussetzung zu einer im wesentlichen eindeutigen Aufzeichnung von Werken in Quadrat-Notation bildet“<sup>37</sup>.

Die zweite Abteilung des ersten Bandes seines *Repertoriums*, die von den mensural notierten Handschriften handelt und in ihren wesentlichen Teilen einen Catalogue raisonné des „alten Korpus“ (Faszikel 1–6) und des Hauptteils des Faszikels 7 des Codex Montpellier darstellt, war im Jahr 1911 zwar bis zu den Druckfahnen fertiggestellt, wurde von Ludwig aber, wie der Ludwig-Schüler Friedrich Gennrich angab, aus Rücksicht auf Jacobsthals noch unpublizierte Studien zum Codex Montpellier nicht veröffentlicht.<sup>38</sup> Abgesehen von ihrer späteren Veröffentlichung im Jahre 1961 durch Gennrich, allerdings ohne den Nachlass Jacobsthals nochmals konsultiert zu haben, haben diese Druckfahnen noch eine besondere Rolle in dem versuchten deutsch-französischen Austausch gespielt, der sich Anfang der 1930er Jahre entwickelte und durch die politische Machtübernahme durch die Nationalsozialisten in Deutschland erschwert und durch den Annexionskrieg Hitlers gegen Frankreich endgültig unterbrochen wurde. Die Druckfahnen zur zweiten Abteilung wurden Rokseth im Jahr 1934 von Bessler zur Verfügung gestellt. Unter den „ouvrages de référence“ ihrer *Polyphonies* vermerkt Rokseth auch Ludwigs 2. Abteilung, und zwar als „en épreuves“ (in Erprobung befindlich). Dass sie deren Druckfahnen besessen hat und auch mit ihnen gearbeitet hat, geht auch aus ihren „Remarques particulières“ und „Leçons corrigées“ hervor, in

33 Friedrich Ludwig, „Über die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung. Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter IV“, in: *SIMG* 7 (1905/1906), S. 514–528.

34 Friedrich Ludwig, „Die Quellen der Motetten ältesten Stils“, in: *AMw* 5 (1923), S. 185–222 und 273–315.

35 Ludwig, „Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts“, S. 127–250.

36 Ludwig, *Repertorium*, Bd. 1, Abtlg. 1, S. 42–57.

37 Ludwig, *Repertorium*, Bd. 1, Abtlg. 2, S. 347.

38 Friedrich Gennrich, unpag. Vorwort zu Ludwig, *Repertorium*, Bd. 1, Abtlg. 2.

denen sie sich mit ihren kritischen Bemerkungen auch auf die Seitenzahlen (S. 345–456) der zweiten Abteilung bezieht.<sup>39</sup>

Auf deutscher Seite hatte zunächst noch Heinrich Husmann, ein Göttinger Schüler Ludwigs, der nach dessen Tod 1930 nach Berlin ging und dort über die dreistimmigen Organa der Notre-Dame-Handschriften promoviert wurde (Gutachten von Arnold Schering und Johannes Wolf, 1932) einen Beitrag geleistet. Der Autor habe, nach seiner Selbstaussage im gedruckten Teil seiner Dissertation,<sup>40</sup> dadurch, dass er hier erstmals die „mensurale Überlieferung der Handschrift Montpellier“ berücksichtigt, insbesondere die textierten Noten „einwandfrei erörtern“ können.

### *Die verborgene Linie Jacobsthal – Rokseth*

Jacobsthal hat sich nach seiner anfänglichen integralen Veröffentlichung der Motetten-Texte des Codex Montpellier<sup>41</sup> während eines durch akademische Pflichten ständig unterbrochenen Zeitraums von gut 25 Jahren, ohne den geringsten Mut zu einer auch nur provisorischen, Arbeitshypothesen publik machenden Veröffentlichung zu haben, systematisch mit der Durcharbeitung des Codex Montpellier und verwandter musikpraktischer Quellen sowie der Traktate der Theoretiker befasst und die Rätsel einer zu singenden Realisation dieser Dokumente zu ergründen versucht und dazu wichtige Konvolute von Übertragungen und Kommentierungen hinterlassen, die im Jahr 2010 in einer repräsentativen Auswahl ediert wurden. Jacobsthals rigorose, seine unmittelbare Umwelt irritierende und zermürende Zurückhaltung beim Publizieren<sup>42</sup> dürfte einer der Antriebe gewesen sein dafür, dass sein Hörer und eigene Wege gehender Schüler Friedrich Ludwig sich angestachelt sah, frühzeitig kühne Thesen aufzustellen, um dem scheinbaren Stillstand zu entkommen, der bei Jacobsthal aber nicht nur der Ablenkung durch den akademischen Betrieb geschuldet war, sondern auch methodische Konsequenz, Vorsicht und Strenge war, um so langsam wie irgend möglich zu einem annähernd adäquaten Verständnis der komplexen Quellenlage zu kommen.

Was die Frage nach der Herkunft der Motetten-Melodien betrifft, die später auch Yvonne Rokseth in ihrem Montpellier-Kommentar thematisieren wird, insbesondere die Frage nach der Rolle der den Chansons entnommenen Refrains, so hat Jacobsthal ein umfangreiches Konvolut von Notizen („Refrain-Blätter“) hinterlassen, in denen er das Vorkommen, die Herkunft und eine die Komposition regulierende Funktion solcher Refrains in verschiedenen Stücken des Codex Montpellier untersuchte und an mehreren Beispielen demonstrierte, wie viel melodischer und rhythmischer Geist von einstimmigen Chansonmelodien nicht nur auf Oberstimmen der Motetten, auf jene über den meist gregorianischen Melodien entlehnten Tenores, übergesprungen war, sondern sogar auf den Tenor selbst. Hier seien zwei solcher markanten Notizen wiedergegeben, die belegen, wie akribisch Jacobsthal gearbeitet hat und wie vorsichtig dabei seine Andeutungen von Schlussfolgerungen sind:

39 Siehe z. B. Rokseth, *Polyphonies*, Bd. 4, S. 293.

40 Heinrich Husmann, *Die 3stimmigen Organa der Notre-Dame-Schule mit besonderer Berücksichtigung der Handschriften Wolfenbüttel und Montpellier*, Diss. Berlin 1932, Teilabdruck Leipzig 1935, Vorwort.

41 Gustav Jacobsthal, „Die Texte der Liederhandschrift von Montpellier H. 196“. Diplomatischer Abdruck, in: *ZromPhil* 3 (1879), S. 526–556 u. 4 (1880), S. 35–64 und 287–317.

42 Philipp Spittas Bruder Friedrich, an der Universität Straßburg Theologie lehrend, lästerte nach Berlin hinüber: „Auf den könnt ihr lange warten: das Unglück seines Lebens ist, daß er mit nichts fertig wird“, zitiert nach Ulrike Schilling, *Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel*, Kassel 1994, S. 128.

„Wirkung des Refrains auf die ganze Composition:

Mtp. № 175,1 (fol. 224v)

„a joliete ma dame“ verwendet in der Mitte den Refrain „ala plus sauerousete del mont ai mon cuer done.“ Er findet sich in N 136r = R 176v und Renart noviel (in II, S. 6, S. 12) in Melodie recht abweichend. Der Rhythmus jener in Mtp. und daran sehr anklingend in Renart ist sehr eigentümlich – In Mtp., besonders, wie es scheint, in Zwei-Thaktigkeit. Diese ist nun ganz durchgeführt in dem ganzen Stück 175,1. Auch klingt der Schluss des Refrains schon vorher an. Es scheint so, dass er auf die Gestaltung des ganzen Stücks 175,1 eingewirkt hat. Ich habe das Stück übertragen. Zur Zweitaktigkeit siehe auch das übertragene Stück № 168. Mtp. № 138,2 (kurz) ist ganz von Refrainmelodie gebildet. Ich habe es übertragen und ein Blatt darüber in der Übertragung.“<sup>43</sup>

Oder:

„Nun herrscht in Mtpl. 106,1 der Rhythmus [Longa Brevis Brevis] etc. oder [Brevis Longa]. Nichtsdestoweniger ist der Rhythmus des Refrains [Longa Brevis | Longa Brevis] streng beibehalten. Man sieht daran: 1) dass der Refrain hier, wie wohl überhaupt, rhythmisch unangetastet bleibt, obwohl er leichte melodiose Modificationen erfährt. 2) dass der Refrain nicht für dieses Stück geschaffen, sondern anders woher entlehnt ist, was ja auch aus Mtpl. 23,2 hätte geschehen können, aber ebenso wahrscheinlich aus anderer (oraler? oder einstimmiger Quelle: Anhängselied) entlehnt sein kann. Aus 23,2 selbst nicht, weil er hier inmitten anderer Refrains steht.“<sup>44</sup>

50 Jahre später wird sich in Straßburg Yvonne Rokseth abermals mit diesen Fragen anhand des gleichen Materials befassen. In ihren einführenden Erläuterungen zu ihrer Arbeitsweise im Kommentarband ihrer *Polyphonies du XIII<sup>e</sup> siècle* bezieht sich Rokseth oft auf die von ihr mitunter hochgeschätzten, aber auch in entscheidenden Punkten stark angezweifelten Ergebnisse deutscher Forscher. Jacobstahls frühe und unter hektischen Umständen entstandene Edition der Liedtexte des Codex Montpellier ist ihr als einziges Schriftstück Jacobstahls zu diesem Komplex bekannt, sie zählt sie aber nicht zu den „Ouvrages de référence“, was sie den Schriften von Heinrich Bessler, Friedrich Gennrich, Friedrich Ludwig, Jacques Handschin und Johannes Wolf vorbehält.<sup>45</sup> Auf Jacobstahls Edition geht sie zweimal in Fußnoten ein:

„Es scheint schwierig, die Analyse der verschiedenen Schrifttypen von Jacobsthal zu widerlegen, der mehr als ein Dutzend aufzählt, ohne die sechs Hände für die Tenores der ersten sechs Faszikel. Ihm zufolge würden sich diese Schriften wie folgt unterscheiden. Die erste würde sich in den Folien 1 recto bis 4 recto zeigen [...] [Z.f.Phil. III, 534].

Diese Zahl ist wahrscheinlich nicht definitiv. Eine Untersuchung der musikalischen Zeichen, vorausgesetzt, dass sie vollständig und sehr geduldig wäre, würde Hinweise auf die Klassifizierung von Jacobsthal geben. [...] Es ist unmöglich, solche Fragen zu entscheiden. Da darüber hinaus Folgerungen aus ihnen keine wertvollen Ergebnisse zu liefern scheinen, lasse ich sie hier beiseite.“<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Jacobstahl, Nachlass, CI<sup>4</sup>, IV, zitiert nach Jacobsthal, *Übergänge*, S. 98.

<sup>44</sup> Jacobstahl, Nachlass, CI<sup>4</sup>, IV, zitiert nach ebd., S. 101f.

<sup>45</sup> In Wirklichkeit war ihre Hochachtung auch für diese Arbeit Jacobstahls etwas größer als aus diesem Umstand hervorgeht. In dem Entwurf zu ihrer Straßburger Antrittsvorlesung heißt es zu dieser Veröffentlichung: „Dann kam dieses Wunder an Präzision, dieses gewissenhafte Modell der Sorgfalt, das seine Studie über die Texte des in Montpellier aufbewahrten Manuskriptes von Motetten darstellt, wo er die Analyse einer musikalischen Handschrift auf dieser unerschütterbaren und unentbehrlichen Basis gibt: einer aufmerksamen Lesung des Textes der gesungenen Stücke“ (Nachlass Rokseth, BnF, VM FONDS 15 ROK-3 (3), S. 7).

<sup>46</sup> Rokseth, *Polyphonies*, Bd. 4, S. 24 (Übersetzung von P. S.). Hier hätte Rokseth u. U. Jacobstahls nähere Beschreibung des Codex in seinem Nachlass helfen können. Unter der Signatur C III<sup>5</sup>, Teil IV befindet sich eine „Beschreibung des Codex H 196 de la faculté de médecine de Montpellier“ mit folgenden Rubriken: Format/ Material der Blüten/ Anzahl der Blätter/ Zählung u. Paginierung/ Eintheilung in

Und:

„Mo 175 La joliveté/Ma dame de pris  
Donic amiete au cuer gai

(Motet à 3 voix)

korrigierte Lesung:

Der Auftrag der Tinte, die das Manuskript in Folio 225 entstellt, muss neueren Datums sein, weder Jacobsthal, noch Raynaud, noch Ludwig signalisieren es, und sie konnten die Wörter jetzt nur schlecht sichtbar lesen.

Hinweis:

Der Refrain, platziert in den Versen 14–15 des Triplums, erscheint unter den Fragmenten der Rondeaux von Renart le novel (Gennrich, Rondeaux II, 178). Derjenige, der das Duplum, *Validuré*, abschließt, wurde bisher nicht angezeigt, aber seine Refrain-Natur steht außer Zweifel.<sup>47</sup>

Bei der Behandlung des Umstands, dass die Melodiebildung in der entscheidenden Stimme der Tenores von den Klauseln oder Melismen liturgischer Gesänge in der Pariser Notre-Dame-Kathedrale oder in Saint Victor herrühren könnte (bei Ludwig ist es stets ein Müssen)<sup>48</sup> kommt Rokseth auch auf alternative Möglichkeiten zu sprechen, die sie an einzelnen Stücken des Codex Montpellier beobachtet hat und die auf eine Übernahme der Refrains weltlicher Chansons hinauslaufen würden. In einer längeren Fußnote zu einer ihrer Etüden schreibt sie:

„Die ‚Melismen von Saint Victor‘ (SV) präsentieren sich nicht genauso wie die ‚Notre-Dame-Klauseln‘ in der Handschrift F, die tatsächlich die Rolle einer musikalischen Quelle gespielt hat. Wäre es nicht eine seltsame Erscheinung, dass kein ‚Melisma‘ es vermieden hätte, seine Motette hervorzurufen, und dass alle seine Motetten profan wären? Dies ist nicht der Fall bei Klauseln, von denen viele als Motetten unbenutzt geblieben sind und sowohl lateinische als auch französische Stücke geliefert haben. Ist es nicht auch merkwürdig, dass alle oder fast alle Motetten, die angeblich nach den ‚Melismen‘ konstruiert worden sind, der Person bekannt waren, die am Rand neben jedes Stück das Incipit der korrespondierenden Motette setzte? – Die entgegengesetzte Hypothese hat Chancen wahrscheinlicher zu sein. Ein Kleriker, der das religiöse Repertoire erweitern wollte und bereits in den ersten Heften von SV eine bestimmte Anzahl von Kirchenstücken notiert hatte, hätte die Musik allein aus vierzig französischen Motetten extrahiert, die in fromme Stücke überführt werden konnten. Er war außerdem so umsichtig, alle diese Stücke nach der Ordnung des liturgischen Jahres zu klassifizieren, nach Festen, zu denen verschiedene Tenores gehören. Er selbst oder wahrscheinlich ein anderer Amateur vermerkt dann am Rande die Texte jener Motetten, aus denen die Sammlung besteht. Zugunsten dieser Hypothese scheint mir das Datum der Handschrift hinzuzukommen. Wie Wilh Meyer (Ges, Abh II, S. 332ff.) gezeigt hat, müssen zwei Conductus dieser Sammlung 1244 komponiert worden sein. Es gibt Gründe anzunehmen, dass die folgenden acht Conductus sich auf den Kreuzzug von 1248 beziehen. So wäre es um die Mitte des Jahrhunderts gewesen, dass diese musikalische Sammlung konstituiert und vermutlich auch notiert wurde. Aber zweifellos gehören die Motetten, die angeblich aus den ‚Melismen‘ stammen, stilistisch in die erste Hälfte des Jahrhunderts und finden sich in Manuskripten,

---

Lagen/ Die verschiedenen Schreiber des Textes/ Die Notenschriften/ Notenlinien: a) Weiten des Systems, b) Disposition/ Tinten/ Tenortexte/ Nachtrag/ Die Initialen/ Verbesserungen und Zusätze des Textes/ Einband (35 Seiten).

47 Rokseth, *Polyphonies*, Bd. 4, S. 279. Was Jacobsthal darüber hinaus in seinem Nachlass zu diesem wichtigen Stück des Codex Montpellier zu sagen hatte, ist weiter oben bereits zitiert worden und deckt sich in den Schlussfolgerungen bezüglich der Rolle der Refrains völlig mit Rokseths Beobachtungen.

48 Siehe seine Ausführungen in Ludwig, *Repertorium*, Bd. 1, 1. Abtlg., S. 23 und 144 sowie seine noch relativ späten, von Friedrich Gennrich und Georg Kuhlmann geteilten Äußerungen in: Ludwig, „Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters“, S. 239.

die das Repertoire jener Epoche aufbewahren. Um diese Tatsache mit der Vermutung Ludwigs in Einklang zu bringen, wäre es notwendig, unwahrscheinliche Annahmen zu konstruieren.

Wenn nach meiner Hypothese die ‚Melismen von SV‘ keine musikalischen Archetypen von Motetten sind, sondern im Gegenteil Muster, die nach dem Vorbild der profanen Motetten entwickelt wurden, um neue Motetten zu formieren, jene religiösen, so ist besser erklärlich, dass sie Refrains von Chansons enthalten. [...] Acht Melodien desselben Manuskripts, von denen sechs als Motetten im Cod. Mo. gefunden werden können, machen also Platz für musikalische Formeln, die bereits als Refrains bekannt sind. Diese Tatsache kann nicht vernünftig interpretiert werden, wenn man darauf aus ist, dass das Melisma ein musikalisches Vorbild ist, das den Worten vorausgeht. Wenn es im Gegenteil das Skelett ist, sein Text vorbehalten bleibt für kirchliche Verwendung und, melodisch etwas vereinfacht, von einer französischen Motette genommen ist, so ist es nichts Seltsames mehr.

Es ist richtig getroffen, dass einer der Melismen, Nr. 15, eine der Klauseln von F, Nr. 130 wiedergibt; diese musikalische Identität bedeutet aber nicht, dass zwischen Klausel und Melisma eine Identität hinsichtlich Funktion und Herkunft besteht; das eine kann einen Startpunkt oder einen Anfangszustand, das andere einen Endpunkt oder einen späteren Zustand des Stücks darstellen. Ich bestehe auf dem Gebrauch des ‚musikalischen Schemas‘ der Motetten, um die ‚Melismen des SV‘ zu definieren, weil deren Melodielinien nicht mehr als das Wesentliche der Zeichnung wiedergeben, die Stickereien, Neben-Noten und verschiedenen Verzierungen eliminierend, die in den meisten Versionen der Motetten figurieren, sowohl in den lateinischen wie auch den französischen.<sup>49</sup>

Im fünften Kapitel über die Tenores kommt Rokseth zu dem Ergebnis, dass – betrachte man deren Rhythmus und Klassifikationen unter der liturgischen Ordnung und würde man Familien der Motetten nach ihren Tenor-Typen gruppieren – die „einfachen rhythmischen Modi“ von 1 bis 4 bei insgesamt 45 verschiedenen Typen zusammengesetzter Rhythmen vorkommen und dass (ausschließlich in den Faszikeln 7 und 8) „einige freie Rhythmen (vorkommen), die dem Modalsystem entkommen“ sind.

Ihre Zusammenfassung der Frage nach dem Verhältnis von poetischem und musikalischem Rhythmus am Ende ihres Kommentarbandes lautet unmissverständlich:

„Die ersten Komponisten, die das Französische zur Vorlage für polyphone Werke nahmen, also die Meister der Motette im 13. Jahrhundert, hatten ein ziemlich sicheres Gefühl der Ressourcen, die ihre Sprache der Musik bot, und der Bedingungen, die das begünstigten. Und wir können ihnen dankbar sein, einige der Gesetze der lyrischen Deklamation des Französischen ausgearbeitet zu haben. Unsere Vorfahren empfanden schnell, dass das an das lateinische Sprachidiom angepasste modale System für das Französische wertlos war, und es ist ohne Zweifel, dass die musikalische Entwicklung zwischen Pérotin und Jehannot de Lescurel von einer fortschreitenden Aufhebung des modalen und ternären Rhythmus beschleunigt wurde, zugunsten eines freien Rhythmus und des binären Maßes.“<sup>50</sup>

Leicht verständlich, dass den deutschen, an die Allmacht des Lateinischen und des Kirchlichen glaubenden Forschern der Ludwig-Schule diese Konklusion nur als eine welsche Ketzerei vorkommen konnte.

Georg Kuhlmann, dem von seinem Lehrer Gennrich die auch von ihm verwahrten Druckfahnen der zweiten Abteilung Ludwigs vorenthalten wurden, vertrat 1937 in seiner Frankfurter Dissertation (mit einer kommentierten Übertragung der zweistimmigen Motetten des sechsten Faszikel des Codex Montpellier) eine strikt modale Lesart und bietet (noch vor der Veröffentlichung ihres Kommentarbands) eine erste kritische Reaktion auf Rokseths Übertragungen von Seiten der Schule Ludwigs.<sup>51</sup> Husmanns kritische Ausgabe der drei-

49 Rokseth, *Polyphonies*, Bd. 4, S. 70f. (erste deutsche Übersetzung von P. S.).

50 Rokseth, *Polyphonies*, Bd. 4, S. 252 (Übersetzung von P. S.).

51 Georg Kuhlmann, *Die zweistimmigen französischen Motetten des Codex Montpellier, Faculté de Médecine H 196 in ihrer Bedeutung für die Musikgeschichte des 13. Jahrhunderts*, 2 Bde., Würzburg 1938.

und vierstimmigen Notre-Dame-Organa<sup>52</sup> konnte wiederum kriegsbedingt erst 1947 von Yvonne Rokseth kritisch rezensiert werden.<sup>53</sup>

Das Schweigen der Ludwig-Schule zu Rokseths späteren Kommentaren ist auffallend. Friedrich Gennrich meinte sie in seinem Pamphlet über die Straßburger Schule von 1941 übergehen zu können, teilte nur Seitenhiebe gegen den französischen Ludwig-Schüler und Rokseths Straßburger Kollegen Théodore Gérard aus, der sich tatsächlich mit der Repetition von Ludwigs Schemata begnügte und keine eigenen Forschungen vorzuweisen hatte. Lediglich Husmann reagierte 1964 mit der Bemerkung, die Ansichten Rokseths seien zu kompliziert, um realistisch sein zu können.<sup>54</sup>

Erst 1987 diskutierte Wolf Frobenius das genetische Verhältnis zwischen den Notre-Dame-Klauseln und ihren Motetten und stellte die von Wilhelm Meyer angeregte und von Ludwig durchgesetzte Vorstellung vom Ursprung der Motette in Frage.<sup>55</sup> Frobenius beobachtete insbesondere, wie (ohne davon zu wissen) vor ihm schon Jacobsthal und dann Rokseth, dass zahlreiche der von Ludwig herangezogenen Diskantklauseln aus volkssprachlichen Refrains entlehntes melodisches Material enthalten. Er beklagte die apodiktischen Behauptungen Ludwigs, die teilweise bei Rokseth wiederkehren, und brachte Nachweise für den sekundären Charakter der kirchlichen Klauseln und für deren Ursprung in Refrains weltlicher Chansons - ohne dass diese Entdeckungen irgendeinen Musikhistoriker in Zukunft davon abgehalten hätten, weiterhin von einer „Epoche Notre-Dame“ oder einem „Ereignis Notre-Dame“ zu sprechen.<sup>56</sup> Erst 1999 begann die Erschließung und Aufarbeitung des Nachlasses von Jacobsthal, die ans Licht brachten, dass schon 30 bis 50 Jahre vor Rokseth an der gleichen Straßburger Universität Ähnliches erkannt worden, der Nachwelt aber durch eigenes Verschulden verloren gegangen war.<sup>57</sup>

Während die den Hauptstrom bildenden Generationen und Schulen von europäischen Musikforschern während der spätimperialen Phase Europas sich gegenüber der vorneuzeitlichen Musikgeschichte ihres eigenen Kontinents wie Kolonialisten verhielten, die sich genötigt sahen, entweder die als primitiv eingestuftes Kulturtechniken ihrer Altvorderen zu zivilisieren oder ihnen die Modelle aus damals zeitgenössischen Kompositionslehren (wie

52 Husmann, *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa*.

53 Rokseth, „La Polyphonie parisienne“.

54 Siehe Heinrich Husmann, „Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule“, in: *Bericht über den 9. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Salzburg 1964*, hrsg. von Franz Giegling, Bd. 1: *Aufsätze zu den Symposia*, Kassel 1964, S. 25–35, hier S. 35.

55 Frobenius, „Zum genetischen Verhältnis“.

56 Lediglich Rudolf Flotzinger machte Zweifel an solchen Titulierungen geltend, z.B. in einem Vortrag an der Berliner Humboldt-Universität, auf Einladung von Christian Kaden, am 30.10.2003: „Notre Dame – Epoche, Schule, Ereignis oder überhaupt?“. Er vertrat nach Aufzeichnungen des Verf. sinngemäß als Schlussfolgerung: „Eine Bezugnahme auf einen Komplex Notre Dame erscheint obsolet; was sich im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts in der Kathedrale Notre Dame abspielte, war weder eine Schule, noch eine Epoche, noch im euphorischen Sinne ein Ereignis.“ Und mahnte am Schluss der Diskussion mit den Worten: „Vor allem müssen wir uns davor hüten, immer noch von heutigen Denkmustern aus in die Vergangenheit zu projizieren. Die Unexaktheit war historisch gegeben, sie sollte nicht durch Modelle trügerischer Klarheit zu überwinden versucht werden.“

57 Durch eigenes Verschulden deswegen, weil die Zunft zu lange der von Gennrich kolportierten Aussage Ludwigs, die er nach seiner Einsicht in den Nachlass Jacobsthals im Jahr 1913 getan haben soll, Glauben schenkte, Jacobsthal sei in seinen über 25 Jahre währenden Studien am Material des Codex Montpellier über „Ansätze zu einer ernsthaften Arbeit nicht hinausgekommen“ (Gennrich, unpaginiertes Vorwort zu Ludwig, *Repertorium*, Bd. 1, Abtlg. .2).

die rhythmischen Modi) vorzuhalten oder ihnen eine erst später einsetzende, als höher eingestufte Technik (wie das Taktieren) unterzuschieben, gab es immer auch divergierende Nebenlinien in einer Minderheitsposition, die sich bemühten, die Musikauffassungen und -praktiken früherer Zeiten aus ihren eigenen musikpraktischen Prämissen (samt deren Abweichungen) heraus und als den jeweiligen Entfaltungspunkt einer längeren Entwicklungsgeschichte zu erklären, welche in ihrem Fortschreiten Verluste und Gewinne zeitigte. Man kann das siegreiche Überwecheln zur Dur-Moll-Tonalität in temperierter Stimmung für einen Fortschritt halten gegenüber der komplexen Vielfalt innerhalb der diatonischen Tongeschlechter in reiner Stimmung, wird sich aber fragen müssen, warum erstere mit ihren vielfältigen Transpositions- und Modulationstechniken nach einem Zeitraum von weiteren 250 Jahren wiederum als erschöpft anzusehen war. Den nach rückwärts abwertende Urteile austeilenden Positionen standen Jacobsthal und Rokseth ablehnend gegenüber und versuchten es stattdessen, um den zu untersuchenden Gegenständen mit großem Respekt vor den Künstlern früherer Zeiten gerecht zu werden, mit einer Sorte Empirie, die Goethe in einer seiner erkenntnistheoretischen Maximen und Reflexionen als „zart“ bezeichnete, weil sie sich „dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird“.<sup>58</sup>

#### *Abstract*

Little scholarly attention was paid to the origin and rhythmic structure of Codex Montpellier motets between the early twentieth century and the flurry of (mainly Anglophone) research in the last fifteen years. The connecting thread between generations of researchers had torn and the work of Gustav Jacobsthal (1845–1912) and Yvonne Rokseth (1890–1948) had not been integrated into the state of research: Rokseth's views were forgotten after the Second World War, while Jacobsthal's results were published posthumously only in 2010. This article demonstrates the congruence of their methods and conclusions, especially regarding the influence of refrains on early motets, based on quotations from the Jacobsthal papers and Rokseth's observations published in 1939. Furthermore it reviews the German-French interrelations in the interpretation of the early motets since the mid-nineteenth century, particularly the similarities and differences between Rokseth and representatives of the "school" of Friedrich Ludwig respectively. In addition, the article offers the first publication of a letter by Heinrich Bessler to Rokseth from 1934, as well as excerpts from her inaugural lecture at Strasbourg in 1937.

---

58 Siehe auch Johann Wolfgang von Goethe, „Betrachtungen im Sinne der Wanderer“, in: *Wilhelm Meisters Wanderjahre. Zweites Buch* (Werke nach dem Text der Artemis-Gedenkausgabe 4), München 1992, S. 816.