

Zeitschrift: Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft
Herausgeber: Neue Schweizerische Musikgesellschaft
Band: 5 (1931)

Artikel: Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen Musikgeschichte
Autor: Handschin, J.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835012>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen Musikgeschichte.¹

Von J. Handschin (Basel).

Man ist gewöhnt, die mittelalterliche Kultur des Abendlandes als ein in hohem Maße homogenes Ganzes zu betrachten. In der Tat machen sich in jener Zeit die nationalen Unterschiede weniger bemerkbar als später. Sie treten einem aber doch entgegen, sobald man sich näher mit einem der verschiedenen Teilgebiete der Kultur, speziell mit einer der Künste, befaßt. Wir dürfen uns in unserem Eindruck durch das Dominieren des Lateinischen als Kultursprache nicht zu ausschließlich bestimmen lassen, wenn es auch wahr ist, daß das Vorhandensein dieses „*natürlichen Esperanto*“ in hohem Maße einheitsbildendes Moment war und selbst wiederum auf der Voraussetzung einer weitgehenden Einheit beruhte.

Sind also doch Unterschiede in der Kunstpflege der Völker des Mittelalters vorhanden, so wird dementsprechend in vielen Fällen Beeinflussung, Einwirkung vom einen auf das andere, Import und Export von Kulturgütern vorliegen. Gerade die Schweiz war im Mittelalter eines derjenigen Territorien, in denen das Hin und Her der sich durchkreuzenden Kultureinflüsse besonders lebhaft war. Die Schweiz ist durch ihre Lage das Land des Abwägens zwischen den verschiedenen Kulturströmungen – ein Abwägen, welches natürlich nicht zu einem hochmütigen

¹ Verzeichnis der benützten Abkürzungen: AMw. = Archiv für Musikwissenschaft. GM. = J. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation. LAd. = F. Ludwig in G. Adlers Handbuch der Musikgeschichte, 2. Aufl., S. 157 ff. Samm. = Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. SJb. = Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft. ZMw. = Zeitschrift für Musikwissenschaft.

„Darüber-zu-stehen-Meinen“ werden darf –, und so bietet, von ihr aus gesehen, auch ein Überblick über den Anteil der verschiedenen Völker an der europäischen Kultur ein besonderes Interesse.

Wenden wir uns zur mittelalterlichen Musik, so ist von vornherein zu sagen, daß die Ankündigung, welche im Titel dieses Aufsatzes ausgesprochen ist, nicht voll erfüllt werden kann. Vom Anteil der Völker an der mittelalterlichen Musikgeschichte zu sprechen, dies setzt voraus, daß man die mittelalterliche Musikgeschichte kennt. Dies ist aber noch nicht der Fall; wir sind erst dabei, sie zu erforschen. Trotzdem sei der folgende Versuch unternommen. Wir wollen sehen, wie sich die Rolle der Nationen auf Grund des bisher bekannten, lückenhaften Tatsachenmaterials darstellt; und wir wollen sehen, ob sich dieses Bild im Lichte neuer, bisher unbeachteter Tatsachen nicht etwas verschiebt.

Gregorianisch
und Tropus¹
und Sequenz

Am Anfang der mittelalterlichen Musikgeschichte steht, der bisher angenommenen Darstellung zufolge, der gregorianische Gesang, welcher von Rom aus verbreitet wurde, und hierauf regt sich das eigentliche Schöpfungstum der mittelalterlichen Völker im Tropus und in der Sequenz, zwei Gesangsgattungen, die sich im kirchlichen Rahmen, aber nicht innerhalb der überlieferten kirchlichen Form halten. Der Schreiber dieser Zeilen hat dieser Auffassung gegenüber, der er sich selbst früher anschloß, kürzlich (ZMw. 13, 119 f.) geltend gemacht, daß die europäischen Völker, speziell diejenigen am Westrand Europas, schon vor dem Eindringen des gregorianischen Gesanges eine hochstehende weltliche und kirchliche Musik gehabt haben müssen, und daß gerade im Tropus und in der Sequenz, die man als „Eindringlinge“ neben und nach dem gregorianischen Gesang zu betrachten gewöhnt ist, einiges auf jenes Stadium der liturgischen Musik, welches man das „mozarabisch-gallikanisch-keltische“ nennen kann, zurückdeutet.¹

¹ Wegwerfende Äußerungen über die Sänger nördlich der Alpen, wie wir sie z. B. bei Gregors Biographen Joh. Diaconus finden (vgl. ZMw. 8, 330),

Sei dem so oder anders: mit diesem Gegensatz erst zwischen Mozarabisch - Gallikanisch - Keltisch und Gregorianisch, dann zwischen Gregorianisch und dem Tropus und der Sequenz sind wir bereits mitten in die Problematik unseres Themas hineingestellt. In jenem ältesten Stadium haben wir im kirchlichen Gesang anzunehmen: Elemente, welche aus dem Orient unabhängig von Rom eingeführt worden waren, Einflüsse, die von der spätantiken weltlichen Kunst ausgingen, und ein autochthones Schöpfertum in Gallien, auf den britischen Inseln und in Spanien. Demgegenüber tritt der gregorianische Gesang, obgleich er selbst weder qualitativ noch seiner Herkunft nach etwas Homogenes war, als einheitlich von einem Zentrum aus über die verschiedenen Länder verbreiteter Komplex auf. Im Tropus und in der Sequenz dagegen bekundet sich wieder das Schöpfertum der europäischen Nationen, bezeichnenderweise nicht ohne Zusammenhänge mit der weltlichen Musikpflege.¹

Leider wissen wir von der musikalischen Ausgestaltung der mozarabisch-gallikanisch-keltischen Liturgie nichts Näheres außer demjenigen, was aus dem Tropus und der Sequenz rückwärts und sonst aus indirekten Zeugnissen erschlossen werden kann. Wir wollen daher hier nur von dem Gegensatz zwischen dem gregorianischen Gesang und dem Tropus und der Sequenz sprechen, wie er sich in der Zeit der „karolingischen Renaissance“, im 9. Jahrhundert, bemerkbar macht. Auch hier gibt es der Fragen genug, welche vorläufig offen bleiben müssen!

Die römische Kirche traf ein kluges Arrangement, indem sie den gregorianischen Gesang für obligatorisch erklärte und den Tropus und die Sequenz, die ihr eigentlich nicht sympathisch

müssen wir wohl im Zusammenhang mit der Tendenz zur Propagierung der römischen Liturgie betrachten. Es war von jeher das Privileg des Siegers, der Geschichtschreibung seinen Stempel aufzudrücken.

¹ Wenn es auch wahr ist, daß Gesänge dieser beiden Gattungen vielfach an gregorianische Themen anknüpfen und sie weiterspinnen, so äußert sich in dieser Fortspinnung doch wieder eine eigene Schöpferkraft, oft handelt es sich aber, wie ich glaube, nur um ein Mittel der Anpassung, um weltliches Melodiegut in die Liturgie einzuführen.

waren, an bestimmten Stellen der Liturgie fakultativ zuließ. Natürlich kamen für die Pflege dieser letzteren Gesangsgattungen in erster Linie die Klöster in Betracht, welche damals die eigentlichen Kulturherde waren, die Weltkirchen dagegen nur in geringem Maße.¹

Auf diesem ihnen überlassenen Feld bekunden die jungen Völker des Mittelalters ihre schöpferische Potenz sowohl als Melodieerfinder wie als Dichter. Der Anteil der verschiedenen Nationen läßt sich auf diesem Gebiet heute bereits bis zu einem gewissen Maße abgrenzen.

Bevor wir hierauf eingehen, sei indessen noch vermerkt, daß auch der gregorianische Choral, obgleich er den Völkern des Mittelalters als etwas prinzipiell Abgeschlossenes überbracht wurde, im Laufe des Mittelalters durch viele Neuschöpfungen bereichert wurde, ja daß innerhalb des Chorals sogar Gattungen wie das melismatisch ausgeschmückte, vom Sängerchor vorzutragende Ordinarium Missae erst im Mittelalter aufkamen (dieses bezeichnenderweise nicht ohne Zusammenhänge mit dem Tropus). Wie viele Offizien wurden erst im Mittelalter zusammengestellt! War es das Offizium eines örtlichen Heiligen, so wurde es auch am Ort selbst zusammengestellt, und sofern man hierbei nicht bereits bekannte Melodien benützte, welche zu anderen Texten gehörten, schuf man neue. Immerhin wird man das Schaffen auf diesem Gebiet nicht als das für das Mittelalter, und noch weniger als das für die mittelalterlichen Völker eigentlich charakteristische ansehen können.

Darauf, daß Geschmacksunterschiede zwischen den Völkern schon bei der bloßen *Weiterüberlieferung* des gregorianischen Gesanges zutage treten, wies neuerdings P. Wagner hin. Man sehe seinen Vortrag „Germanisches und Romanisches im frühmittelalterlichen Kirchengesang“ im Bericht über den ersten musikwissenschaftlichen Kongreß der deutschen Musikgesellschaft in Leipzig 1925. Es erweist sich, daß die deutsche Choralüberlieferung sich von der französischen (und englischen) durch melodische Varianten abhebt, welche Wagner folgendermaßen zusammenfaßt: „Der Hauptsache nach kann man den Tatbestand so formulieren, daß von den beiden Stufen, welche das Intervall eines diatonischen Halbtons bilden, also *E-F*, *a-b*, *h-c*, die romanischen Sänger als Gipfelpunkt der melodischen Bewegung den untern Ton *E*, *a*, *h*, die germanischen den oberen Ton *F*, *b*, *c* vorziehen, und zwar oft unter Überspringung der unteren Stufe, sodaß das Intervall einer Terz oder Quarte entsteht,

¹ Wie bekannt, wurden durch das Konzil von Trient, also im 16. Jahrhundert, Tropus und Sequenz fast ganz aus der Liturgie verbannt; sie hatten sich damals bereits überlebt, und an ihre Stelle waren als Ausdruck zeitgenössischen Schöpfungstums die Figuralmusik und das Orgelspiel getreten. (?)

wo die Romanen sich mit der Sekunde oder Terz begnügen. An vielen Stellen aber, wo die romanische Lesart bereits die obere Stufe des Halbtonintervalles aufweist, gehen die Germanen sogar über diese hinaus bis zu dem darüber liegenden Ton; sie singen also statt *a-b* oft *a-c*, statt *e-f* oft *e-g* usw.“ (l. c. 29 f.; übrigens ist „germanisch“ auch *d-g* statt *e-g*).

Naturgemäß drängt sich bei einer so ausgesprochenen Prädilektion die Frage nach dem Grunde auf. Wagner zieht den Gedanken, ob es sich bei der „germanischen“ Fassung um die Nachwirkung einer uralten halbtönenlosen Pentatonik, oder um die Vorahnung harmonisch-akkordlicher Wirkungen handeln könnte, in Erwägung, lehnt aber beides ab, um folgende Lösung vorzuschlagen: „Ich erblicke in dem immer wieder zum Durchbruch kommenden Drange unserer Vorfahren, die melodische Spitze höher zu suchen als die Romanen, das Ergebnis einer intensiveren seelischen Spannung, eine der ersten geschichtlichen Äußerungen deutschen Hochstrebens, des deutschen Idealismus, und stelle die Tatsachen, die ich vor Ihnen aufrollte, in eine Parallele zur deutschen Gotik des Mittelalters.“ (l. c. 32). Wagner sucht die Lösung also auf dem Gebiete des seelischen Ausdrucks. Es wäre in der Tat denkbar, daß das exuberantere Temperament die größeren Intervallschritte im Steigen bevorzugt; immerhin wäre eine solche Annahme musik-psychologisch und historisch nachzuprüfen. Ob aber nicht doch auch die eine der von Wagner abgelehnten Erwägungen ergänzend herangezogen werden darf (allerdings in modifizierter Form?) Wenn wir nicht von „harmonisch-akkordlichen Wirkungen“ sprechen, sondern vom Konsonanzprinzip, oder noch besser: vom Prinzip der Tonverwandtschaft, wie es in der melodischen Aufeinanderfolge der Töne zutage tritt, so befinden wir uns auf dem Boden eines Begriffes, wie ihn die „vergleichende Musikwissenschaft“ beim Betrachten der Musik primitiver und exotischer Völker anwendet. In der chinesischen Musik z. B. tritt dieses Prinzip, in der arabischen das „Distanzprinzip“ stärker hervor. Das Konsonanzprinzip bedeutet nichts anderes, als daß im Aufbau der Melodie die einfachen Tonverhältnisse verhältnismäßig stark hervortreten; und zwar kommen hier vorwiegend die Quint und die Quart in Betracht, verhältnismäßig weniger die Terz, welche einen weniger engen Verwandtschaftsgrad bedeutet, andererseits auch weniger die Oktav, da sie für den Gesang ein allzu großes Intervall ist. Dies ist mit unserem Begriff des zerlegten Klanges nicht identisch, aber verwandt. Dem nähert sich eben die „germanische“ Version, indem sie die Sekunde durch die kleine Terz und die große Terz durch die Quart ersetzt. Wie wir im Verlauf unserer Darstellung sehen werden, tritt in der *außergregorianischen* Melodik das Konsonanzprinzip gerade im deutschen Kulturbereich besonders ausgeprägt in die Erscheinung, bis zur Dreiklangsmelodik einschließlich, welche hier natürlich nicht als auseinandergelegter Klang, sondern als tonverwandtschaftlich verknüpfte Reihe anzusehen ist. Dies hängt, und damit hängt gewiß die Vorliebe für die Naturblasinstrumente zusammen, die sich in Deutschland von jeher zu bekunden scheint. An und für sich ist der Begriff des Sprunghaften in der Melodik von demjenigen des Harmonischen in der

Aufeinanderfolge unabhängig, er führt aber in der Praxis notwendig zur Manifestation des Konsonanzprinzips: nehmen wir einen Sprung ungefähr von der Größe einer Sext, so wird sich die Quint darbieten, oder einen Sprung ungefähr von der Größe einer Septime, so wird sich die Oktave darbieten, weil wir mit dieser „festeren Boden unter den Füßen“ haben. Andererseits ist nicht zu übersehen, daß der Begriff der Tonverwandtschaft doch wieder mit demjenigen der Konsonanz als Zusammenklang eng verknüpft ist, da eben das gleichzeitige Erklängen die Konsonanz in besonderem Maße als solche erweist.

Wie wir sahen, ließen die zentralen kirchlichen Behörden der Entfaltung von Tropus und Sequenz innerhalb bestimmter Grenzen freien Spielraum, und so kam für das Repertoire an solchen Gesängen nur eine regionale Normierung in Frage. Es gibt Tropen und Sequenzen, die sich einer internationalen Verbreitung erfreuten, aber auch solche, die nicht oder nur wenig über die Grenzen ihres Heimatlandes hinausdrangen. Im allgemeinen stehen im Mittelalter zwei große Komplexe einander gegenüber, welche sich verhältnismäßig wenig vermischen: auf der einen Seite das französische Tropen- und Sequenzen-Repertoire, mit dem das englische verwandt ist, auf der andern das deutsche. Die beiderseitigen Sequenzsammlungen stehen sich sogar in verschiedener Anordnung gegenüber, da das französische und englische mit Advent, das deutsche mit Weihnachten seinen Zyklus beginnt.¹

Der Schreiber dieser Zeilen muß hier kurz daran erinnern, was er in den beiden ersten Teilen seiner Abhandlung „Über Estampie und Sequenz“ (ZMw. 12 und 13) zur Frage des Ursprungs und der älteren Geschichte der Sequenz (und des Tropus) ausgeführt hat. Zunächst dieses: der Ursprung dieser Gattungen ist nicht in St. Gallen, nicht bei Notker und Tutilo zu suchen; sie haben in Westeuropa geblüht, bevor sie im deutschen Sprachgebiet auftauchten. Dafür dürfen wir andererseits sagen: die Qualität der Texte, speziell die Latinität ist auf

¹ Als wichtigstes Quellenwerk, das uns über die Verbreitung der Sequenzen und Tropen, über das internationale Geben und Nehmen auf diesem Gebiet aufklärt, dient nicht eine musikalische, sondern eine literarhistorische Publikation, die bereits über 50 Bände umfassenden „*Analecta hymnica medii aevi*“, diese verdienstliche Textsammlung von G. M. Drevés und C. Blume.

der deutschen Seite im allgemeinen besser, was wohl damit zusammenhängen mag, daß die deutsche Vulgärsprache nicht in der Weise auf das Latein abfärbte wie die romanische; und vielleicht noch mehr läßt sich sagen: Notker, dessen Anteil an der Sequenzdichtung wir zwar noch nicht ganz abgrenzen können, für die Abgrenzung von dessen Anteil wir indessen Handhaben besitzen, Notker hebt sich auf diesem Gebiete heraus als wahrhaft große Dichterfigur. Doch nun die Melodien. Notker hat aller Wahrscheinlichkeit nach keine solchen geschaffen, und so muß die Annahme einer Einwirkung der schweizerischen Alphornmusik oder des Jodlers auf die Sequenz in das Reich der Fabel verwiesen werden; die Melodien, die Notker mit Texten versah, waren höchst wahrscheinlich westlicher Herkunft.

Die, soweit wir bisher urteilen können, älteste erhaltene Sequenz ist l. c. 12, 19 f. abgedruckt. Sie geht möglicherweise noch in das 8. Jahrhundert zurück und stammt vielleicht von den britischen Inseln. In ihrem Aufbau steht sie dem Lai oder Leich nahe, dieser weltlichen Spielart, die F. Wolf seinerzeit von der Sequenz ableiten wollte; und in liturgischer Beziehung ist hervorzuheben, daß diese Sequenz noch nicht mit dem Alleluia der Messe in Verbindung steht (dies ist nämlich die Stelle in der Liturgie, welche die Sequenz vom 9. Jahrhundert an einnimmt). L. c. 13, 123 f. ist sodann die in der handschriftlichen Überlieferung älteste Sequenz mitgeteilt; sie stammt aus dem 9. Jahrhundert und aus dem südfranzösischen Kloster St. Martial in Limoges und ist bereits mit dem Alleluia der gregorianischen Messe fest verknüpft; in ihrem Bau entspricht sie den Notker zugeschriebenen Sequenzen.

Die vier Sequenzentexte, welche wir vorläufig mit Sicherheit dem 912 verstorbenen Notker zuschreiben können (vgl. ZMw. 12, 12 und 13, 122), mit den zugehörigen Melodien sind abgedruckt in A. Schubigers Werk „Die Sängerschule St. Gallens“, welches noch immer die umfassendste Sammlung alter Sequenzmelodien enthält (NN. 14, 21, 27, 31, davon die erste, dritte und vierte nach guter handschriftlicher Überlieferung). Sequenzmelodien dagegen, welche als aus dem deutschen Kulturgebiet

stammend gut verbürgt sind, besitzen wir erst aus dem II. Jahrhundert; siehe ebenda N. 46 (und S. 84): Hermannus Contractus; N. 56 (und S. 88): derselbe oder Gottschalks Lehrer Heinrich; insbesondere aber NN. 50 (bei Schubiger als „anonym“ bezeichnet), 57 und 58 (dazu S. 89 f.): Gottschalk von Limburg (diese drei und vier andere Sequenzen Gottschalks mit den Melodien druckte dann G. M. Dreves in seiner schönen Untersuchung „Gottschalk, Mönch von Limburg“, Hymnologische Beiträge I, ab). Betrachten wir die Melodien, so fällt die Neigung zu Sprüngen auf, und diese Sprünge nähern sich dem harmonischen Charakter der Bläsermelodik besonders in Schubigers N. 58, aber auch in N. 56.¹

Die weitere Geschichte von Sequenz und Tropus, denen sich noch andere Arten des lateinischen kirchlichen und geistlichen Liedes anschließen, können wir hier nicht verfolgen. Ebenso gehen wir auch auf das mittelalterliche Lied in den Nationalsprachen, den Minnesang nicht ein. Letzteres wäre von unserem Standpunkt aus ein interessantes Kapitel, zumal da hier heute die Frage der gegenseitigen Beeinflussung der Völker auf der Tagesordnung ist: F. Gennrich hat in über Bartsch hinausgehender Weise die Einwirkung des französischen Minnesanges auf den deutschen illustriert, H. Spanke hat Parallelen zwischen dem mittellateinischen und dem französischen Lied nachgewiesen, und der Spanier J. Ribera möchte den ganzen europäischen Minnesang auf arabische, über Spanien kommende Einflüsse zurückführen. Doch sei hier nicht in die Diskussion zwischen den genannten Forschern eingegriffen.

Mehrstimmig-
keit

Eine andere Blüte der mittelalterlichen Musikkultur ist die Mehrstimmigkeit, von der unsere Kunde in den letzten Jahr-

¹ Wir müssen hier an den bekannten Ausspruch des Deutschen Aribo in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts denken: *Omnes saltatrices (die sprunghaften Neumen) laudabiles, sed tamen nobis generosiores videntur quam Longobardis. Illi enim spissiori, nos rariore cantu delectamur* (M. Gerbert, *Scriptores* 2, 212). Daß man andererseits dieses Sprunghafte der Melodik mit der Vorstellung weltlicher Kunst assoziierte, zeigt der Umstand, daß der gegen Ende des 11. Jahrhunderts in den Niederlanden wirkende Engländer Joh. Cotto von „*mimici saltus*“ im 7. Kirchenton spricht (ebenda 2, 251).

zehnten sich stark erweitert hat. Wenn H. Abert noch 1905 in der Vorrede seiner „Musikanschauung des Mittelalters“ den Begriff „Mittelalter“ musikhistorisch als „die Zeit des einstimmigen, unbegleiteten Gesanges“ bestimmte, so wissen wir heute, daß die mehrstimmige Kunst im Mittelalter eine bedeutende Rolle spielte, sogar schon im früheren Mittelalter, aus dem mehrstimmige Denkmäler wohl nur deswegen so spärlich erhalten sind, weil die Gegenstimme zu einer gegebenen Melodie oft improvisiert wurde.

Als ältestes Zeugnis für die mittelalterliche Mehrstimmigkeit müssen wir wohl dasjenige beim Angelsachsen Aldhelm gegen Ende des 7. Jahrhunderts ansehen (vgl. ZMw. 8, 323 f.). Es wäre möglich, daß auch der Terminus „Paraphonistae“ im „ersten römischen Ordo“ auf Mehrstimmigkeit deutet – eine These, die von P. Wagner aufgestellt und durch C. A. Moberg weiter ausgeführt worden ist – doch scheint mir dieses Zeugnis, wenn es ein solches ist, eher dem 8. als dem 7. Jahrhundert anzugehören (vgl. „Philologus“ 86, 55 f.). Indessen ist hier die Prioritätsfrage nicht von so überragender Wichtigkeit, sobald wir uns auf den Boden stellen – und ich glaube, wir müssen uns auf diesen Boden stellen –, daß eine solche Kunstübung des frühen Mittelalters, sei es in England oder auch in Rom, jedenfalls in der weltlichen Musik der Spätantike Vorläufer und wohl auch Vorbilder gehabt hat.

In der weiteren Geschichte der Mehrstimmigkeit steht als überragendes Denkmal die „Musica Enchiriadis“, dieser Musiktraktat aus dem 9. oder sogar 8. Jahrhundert, welcher der Behandlung der Mehrstimmigkeit einen so breiten Raum gönnt, wie wir es erst wieder in Traktaten finden, die um mindestens zwei Jahrhunderte jünger sind.¹ Über die Herkunft dieser Lehrschrift sind wir leider im Dunkel; G. Morin dachte an einen 902 ver-

¹ Hans Müller, welcher feststellte, daß dieser Traktat nicht vom berühmten, um 930 hochbetagt gestorbenen Hucbald von St. Amand stammt, glaubte gerade angesichts des breiten Raumes, den die Mehrstimmigkeit darin einnimmt, er könne erst nach Hucbald, gegen Ende des 10. Jahrhunderts entstanden sein.

storbenen Abt Hoyer von Werden als Verfasser, der Schreiber dieser Zeilen glaubt, den Verfasser eher auf den britischen Inseln suchen zu müssen. Dieser Traktat beherrscht von nun an jahrhundertlang die Unterweisung im Fache der Mehrstimmigkeit; zahlreiche Handschriften davon sind aus Frankreich, England und dem Süden und Westen des deutschen Sprachgebiets, einige wenige aus Spanien und Italien erhalten.

Was abgesehen davon an Hinweisen und Zeugnissen vorliegt, deutet ganz überwiegend auf den Westen und Nordwesten Europas als Nährboden unserer Mehrstimmigkeit. Frankreich und England sind die Protagonisten; Winchester, Fleury, Chartres und St. Maur des Fossés sind die Orte, aus denen die ältesten praktischen Denkmäler, solche aus dem 11. Jahrhundert, erhalten sind.¹ Dabei ist aber vorläufig schwer zu sagen, welches dieser beiden Länder in jedem Fall der gebende und vorausseilende Teil war. Gegenwärtig besteht, und zwar gerade in der deutschen Wissenschaft, unter dem Einfluß des leider seit kurzem der Wissenschaft entrissenen F. Ludwig die Neigung, Frankreich auf diesem Gebiet den unbedingten Primat zuzuschreiben, doch weiß ich nicht, ob uns nicht allmählich der englische Anteil wieder größer als bisher erscheinen wird.

Wir wollen auf diese Frage nicht weiter eingehen, sondern sehen, was sich über den Anteil Deutschlands – dieses Wort hier im Sinne von „deutsches Sprachgebiet“ verstanden – an dieser Periode der Mehrstimmigkeit sagen läßt. Doch vorher ein Wort zur Abgrenzung dieser Periode: gemeint ist die Mehrstimmigkeit „primitiven Stils“, diejenige, welche zu einem Ton der gegebenen Melodie nur einen Ton in der Gegenstimme setzt, – während wir seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts daneben eine andere Art beobachten können, welche einer Note der Grundmelodie ganze Tonreihen gegenüberstellt.² Wie be-

¹ Die berühmte „Mailänder Handschrift“ aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts stammt aus der Gegend von Laon, vgl. den Aufsatz des Schreibers dieser Zeilen in der Festschrift für G. Adler, S. 50.

² Diese letztere Art ist in Wirklichkeit vielleicht älter, als man denkt, indessen sei hier die jedenfalls mit der schriftlichen Überlieferung im Einklang

kannt, besitzen wir Denkmäler dieses „primitiven“ Stils aus Deutschland in größerer Zahl in Handschriften des 14. Jahrhunderts, vereinzelt auch in solchen aus dem 13.; dies sind Nachfahren einer damals in fortgeschritteneren Kreisen bereits abgelegten Kunstübung. Aber was läßt sich über den Anteil Deutschlands in der Zeit sagen, als dieser Stil noch nicht als altfränkisch erschien?

Zunächst einige noch nicht beachtete *negative* Zeugnisse.

In Sequenztexuten aus der älteren Zeit, sofern sie deutscher Herkunft sind, finden wir kaum, mindestens viel seltener als in Sequenztexuten westlicher Herkunft, solche Hinweise auf mehrstimmigen Gesang, wie sie durch das Vorkommen des Wortes „organum“ oder „cantus organicus“ gegeben sind.¹

In einem Guido-Kommentar, den C. Vivell nach einer Wiener Handschrift des 12. Jahrhunderts herausgab,² steht *en toutes lettres*: „diaphonia i. e. organum quo utuntur Francigenae“; also von der deutschen Seite gesehen: das Organum als Spezialität der Franzosen.

Mit den folgenden Hinweisen rücken wir gar ins Ende des 13. Jahrhunderts hinab. Es handelt sich um zwei Handschriften des fränkischen Zisterzienserklosters Heilsbronn, die heute in der Universitätsbibliothek Erlangen sind (NN. 183 und 193 nach der neuen Zählung). In der ersteren Handschrift, über deren sonstigen Inhalt man den neuen, vielseitigen Erlanger Katalog von H. Fischer nachsehen möge, finden sich auf der Vorderseite des 2. Vorblattes und auf beiden Seiten von f. 320 chronikalische Notizen von einer Hand der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts (sowie von einer späteren Hand), welche im

befindliche Abgrenzung F. Ludwigs beibehalten. Die ältesten Denkmäler dieser Art Mehrstimmigkeit finden sich in Handschriften aus St. Martial von Limoges.

¹ Eine Sammlung solcher Texte deutscher Herkunft findet man im 53. Bande der „Analecta hymnica“, ebenda auch westliche Texte, speziell aber eine Sammlung aus französischen Handschriften im 7. Bande dieser Publikation.

² Wien 2502, s. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien, philologisch-historische Klasse 1917.

genannten Katalog nicht durchweg richtig wiedergegeben sind. Die eine auf dem 2. Vorblatt erzählt von einem Ordensbruder, der studienhalber in Paris weilte und von dort dem Kantor des Klosters um das Jahr 1294 ein gutes Rezept für Tinte und – einige sehr schöne Diskante, d. h. mehrstimmige Kompositionen schickte.¹ Die Ergänzung dazu bietet die andere Handschrift. Hier steht auf f. 102 ff., von einer Hand des ausgehenden 13. Jahrhunderts geschrieben, ein Musiktraktat, den bereits D. Mettenleiter in seiner „Musikgeschichte der Stadt Regensburg“ S. 60 ff. auszugsweise veröffentlichte. Er ist verfaßt von zwei Mönchen aus Heilsbronn, „Her.“ – dies ist wohl unser Kantor Her(mannus?) – und „O.“, welche der Bischof Heinrich von Regensburg zum Zwecke des Musikunterrichts dorthin berufen hatte; der Traktat ist denn auch an die Kanoniker des Regensburger Doms gerichtet. An einer Stelle, die von Mettenleiter nicht abgedruckt ist, werden die im Gesang vorkommenden Intervalle aufgezählt: der Halbton, Ganzton, die kleine und große Terz, die Quart, der Tritonus (welcher manchmal in alten Gesängen vorkomme, von den Modernen aber seiner Rauheit wegen verworfen worden sei, weshalb sie das b hinzugefügt hätten), die Quinte, die kleine und große Sext; „dazu fügen gewisse Pariser in Diskanten zwei Intervalle, die nie von einem Kenner gebilligt wurden, die verminderte Quint und die kleine Septime“;² anschließend wird Berno als Gegenzeuge angerufen.

¹ Nota de temperatura colorum. Cynobrium . . . quemadmodum Parisienses remedium adhibent ad defluxum. Hec Elgastus constitutus in culla gratia studiorum (er war also anscheinend, nur um studieren zu können, Mönch geworden) scripsit fratri Her. (Hermann?) cantori dicto de Altaich (das Zisterzienserkloster Altaich in Nieder-Bayern; von hier war also der Frater Hermann gekommen, der in Heilsbronn die hohe Würde eines Kantors bekleidete) circa annum domini MCCmXCmCCm (die letzten zwei Hunderter sind wohl zu tilgen) et quartum; cui etiam misit quosdam discantus pulcherrimos. Es ist bekannt, daß Zisterziensermönche aus Deutschland vielfach in Paris studierten.

² Adhuc quidam Parisienses in discantibus superaddunt duos modos a nullo umquam musicorum approbatos, semitonium cum diatessaron et semiditonum cum diapente (f. 105').

Offenbar waren es gerade die aus Paris geschickten „Diskante“, an denen dem Kantor Her. der Gebrauch dieser beiden Intervallsprünge aufgefallen war.

Diese Heilsbronner Zeugnisse erweisen sowohl, daß die Kunst des Diskants damals in diesem bedeutenden Kloster unbekannt war, als daß die aus Paris geschickten Spezimina dieser Kunst lebhaftes Interesse erweckten. Allerdings ist damit noch nicht erwiesen, daß damals die Mehrstimmigkeit überhaupt in Heilsbronn unbekannt war. Immerhin begegnet uns auch das klassische Lehrbuch aus der ältesten Periode der Mehrstimmigkeit, die „Musica Enchiriadis“, im Heilsbronner Kreise erst in demselben Sammelband, wie der Traktat der beiden Mönche, und zwar gleich zweimal, das eine Mal von einer Hand geschrieben, die etwas älter als die unseres Traktates, aber nicht älter als das 13. Jahrhundert ist, das andere Mal von einer Hand des 14. Jahrhunderts. Naturgemäß ergab sich für diejenigen Kreise in Deutschland, welche mit der Mehrstimmigkeit erst in dieser Zeit bekannt wurden, die Alternative, ob sie gleich in die damals in Frankreich erreichte Phase eintreten oder erst noch das primitive Stadium nachholen würden (welch letzteres auch im fortgeschrittenen Frankreich in provinziellen Kreisen weiterlebte, wie die Beschreibung Elias Salomos aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zeigt). Die größte Spannung in dieser Hinsicht erweist wohl das Beispiel St. Gallens: Mehrstimmiges tritt in einer St. Galler Handschrift erst am Anfang des 16. Jahrhunderts auf, und zwar ist es „primitive Mehrstimmigkeit“; und gleich darauf, in der ersten Jahrhunderthälfte wird in St. Gallen die „Figuralmusik“ im Sinne der damaligen Zeit eingeführt (vgl. O. Marxer, Zur spätmittelalterlichen Choralgeschichte St. Gallens, S. 23 und 225 f.)!

Neben diesen negativen Hinweisen stehen aber auch positive – mehr, als man nach dem betreffenden Kapitel in H. J. Mosers reichhaltiger „Geschichte der deutschen Musik“ (4. Auflage, I 129 ff.) annehmen würde. Zunächst ist das häufige Vorkommen von Handschriften der Musica Enchiriadis im Westen und besonders im Süden des deutschen Sprachgebiets, und zwar schon

in alter Zeit zu erwähnen. Eine der ältesten Handschriften, aus dem 10. Jahrhundert stammend, befindet sich im schweizerischen Benediktinerkloster Einsiedeln.¹ Und gerade in Einsiedeln liegt ein praktisches Denkmal vor, das, wenn es wirklich mehrstimmig ist, von größter Bedeutung, ja sogar seiner Stellung nach isoliert wäre. Im berühmten Graduale Einsiedeln 121, das um 1000 geschrieben ist – vielleicht in Einsiedeln oder wenigstens für Einsiedeln – und als Denkmal der „St. Galler“ Neumenschrift im 4. Bande der „Paléographie musicale“ phototypisch reproduziert wurde, steht auf S. 416 die Antiphone „Monasterium istud“ mit zwei übereinanderstehenden Neumenreihen über dem Text, was eben von F. Ludwig (LAd. 164 und 166, vgl. ZMw. 8, 338) als Zweistimmigkeit aufgefaßt wurde. Leider läßt sich der Fall vorläufig nicht entscheiden, da es undiastematische Neumen ohne Linien sind; wenn es wirklich zwei zusammengehörige Stimmen sind, wäre der Fall sehr auffällig, da mehrfach auf eine Silbe in den beiden Reihen nicht dieselbe Zahl von Tönen trifft, also die beiden Stimmen rhythmisch bereits eine gewisse Selbständigkeit aufweisen würden. Eine Entscheidung der Frage wird wohl auf dem Wege zu suchen sein, daß man die beiden Neumenreihen vergleicht mit den Melodien, die die Antiphone in anderen Handschriften aufweist.

Zu den nicht sehr prägnanten, immerhin zu beachtenden Hinweisen ist ferner das Vorkommen von „organicus“ und „organum“ in zwei Sequenzen zu rechnen, die wahrscheinlich aus dem in der Nähe von Konstanz gelegenen Kloster Petershausen stammen und im 12. oder 11. Jahrhundert gedichtet wurden (s. *Analecta hymn.* 54, 62 f.).

Was musiktheoretische Abhandlungen deutscher Herkunft anbetrifft, so haben wir zunächst einen wenig markanten Hinweis auf Mehrstimmigkeit bei dem am Anfang des 11. Jahrhunderts schreibenden Berno von Reichenau (M. Gerbert, *Scriptores* 2, 64 f. – dabei in deutlicher Anlehnung an Hucbald, ebenda 1,

¹ Diese Handschrift ist in der gediegenen Arbeit von Hans Müller „Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik“ erwähnt (S. 26 f.); im übrigen ließe sich das Quellenverzeichnis Müllers heute stark erweitern.

107, vgl. LAd. 164; Hucbald klingt seinerseits an die *Musica Enchiriadis*, ebenda I, 167 an). Für die Reichenauer Theoretikergruppe, die noch den berühmten Hermannus Contractus umfaßt, ist dies nicht viel! Bei Wilhelm von Hirsau, der aus St. Emmeran in Regensburg kam und in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts dem im nördlichen Schwarzwald gelegenen Kloster Hirsau vorstand, finden wir ganz beiläufig eine Erwähnung der Diaphonie, d. h. eben des Organums, die wenigstens insofern von Interesse ist, als sie sich auf gewisse, als bekannt vorausgesetzte Regeln beruft (M. Gerbert, *Scriptores* 2, 158). An diese Äußerung klingt wiederum eine andere aus dem deutschen Sprachgebiet an, die des aus Wilhelms Schule in Hirsau hervorgegangenen Theoger (Dietger), welcher Abt von St. Georgen im Schwarzwald und hierauf Bischof von Metz wurde. Der Musiktraktat Theogers ist gleichfalls bei Gerbert veröffentlicht (2, 182 ff.), die betr. Stelle findet sich aber nicht hier, sondern in der Version einer anderen Handschrift, die auf besondere Bedeutung Anspruch erheben kann, da sie wohl noch zu Theogers Lebzeiten, am Anfang des 12. Jahrhunderts geschrieben ist; es ist die Handschrift der Berliner Staatsbibliothek lat. 4^o 106, welche auch die Abhandlung des W. von Hirsau enthält, aber sowohl Gerbert als Hans Müller, dem Verfasser einer Studie über Wilhelms Abhandlung, unbekannt blieb. Der Traktat Theogers beginnt hier auf f. 170. Statt des Schlußteils bei Gerbert (von „Non solum“ auf S. 195 an) haben wir drei Kapitel, die in ihrer Überschrift, aber nicht inhaltlich denen bei Gerbert S. 196 ungefähr entsprechen, und dazu als Schlußkapitel eines, in dem vier „genera melodiae“ unterschieden werden: proprium, peregrinum, intermixtum, biforme. Vom letzteren heißt es (f. 178'): zu dieser Melodiegattung gehören solche Gesänge, deren einer Teil zu einer und deren anderer Teil zu einer anderen Tonart gehöre, wie die Sequenz „Eia recolamus“, die erst im 8. Ton und dann, von „Gaudet in hac die“ an, im 1. Ton verlaufe; denn dieser Vers beginne mit dem tiefen *D* (das kleine *d* nach heutiger Bezeichnung), und er erlege der Sequenz diesen Ton als Schlußton auf; wenn aber einige diesen Vers mit dem oberen *d* (*d'*) beginnen, so liege

dies nur an einer gewissen Weichlichkeit; der wirkliche Sachverhalt werde einem klar, wenn man diese Sequenz nach der Vorschrift der Diaphonie, d. h. des Organums singe. Meint Theoger etwa, daß die hohe Tonlage sich für die mehrstimmige Bearbeitung nicht eignen würde, weil er annimmt, die gegebene Melodie im Organum müsse die tiefere sein?¹

Doch gehen wir von den Theoretikern zu etwas Pittoreskerem über: zur Beschreibung des Parallelorganums in dem vermutlich von einem in Gent lebenden Deutschen gedichteten „Ysengrimus“; die betreffende Stelle dürfte II48 verfaßt sein (vgl. S. CI und CXVII in der Einleitung von E. Voigts Ausgabe).² Hier liegt folgende Situation vor.

¹ Die Stelle lautet im Original: *Quantum genus est quod nominatur bi-forme, cum aliquis cantus ex media parte unius toni est et ex media alterius, sicut sequentia „Eia recolamus“. Nam prior eius pars octavi, posterior est secundi, incipiens ab illo versu „Gaudent in hac die“ (über diesem Initium stehen Neumen; die Melodie findet man übrigens bei A. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens, N. 36); nam idem versus inchoat in D gravi omnemque cantilenam in ea facit terminari. Quod vero eundem versum in superiori d quidam incipiunt, ex lascivia contigisse credendum est; hoc illi patet quicumque eandem sequentiam secundum dyaphoniae i. e. organi praeceptum (auch W. von Hirsau erwähnt das „dyaphoniae praeceptum“) cantare voluerit. Daneben ist am Rande angemerkt: Dyaphonia i. e. voces discrepantes vel dissonae — eine aus Isidors „Etymologien“ (s. M. Gerbert, *Scriptores* I, 21) entnommene Definition, die hier keinen Sinn hat, weil hier eben *nicht* die ältere Bedeutung des Wortes „dyaphonia“ als Dissonanz (vgl. ZMw. 8,323) in Frage kommt; daß der Schreiber — oder Benützer — der Handschrift eine solche Marginalerklärung für nötig fand, deutet vielleicht gerade darauf, daß ihm die Sache selbst fremd war.*

² Bereits H. Beller mann im „Musikalischen Zentralblatt“ 1884 machte darauf aufmerksam, worauf O. Paul in einer Entgegnung im „Musikalischen Wochenblatt“ 1884 die Meinung vertrat, es handle sich nicht um Mehrstimmigkeit, sondern um Wechselgesang — doch ist die Stelle seither in der musikgeschichtlichen Literatur merkwürdig wenig beachtet worden. In der Hauptsache gebe ich der Interpretation H. Beller manns, wie sie auch in der Voigtschen Ausgabe zur Geltung kommt, den Vorzug vor den oft geschraubten Erklärungen O. Pauls, doch kann ich auch Beller mann nicht in allem zustimmen; um mich nicht übermäßig aufhalten zu lassen, verzichte ich auf Begründung im einzelnen.

Der Wolf Ysengrimus, der, wie häufig in der Fabel, als Mönch auftritt, bietet der alten Wildsau Salaura den „Friedenskuß“, die liturgische „Pax“; sie lehnt dies jedoch ab, da die Messe noch nicht begonnen und es nicht geläutet habe. Da Ys. sich auf seine Magenglocke beruft, erklärt sie sich bereit, mit ihrer unvergleichlichen Stimme als Äbtissin die Waldmesse zu zelebrieren; da ihre Stimme aber nicht in die Tiefe gehe, möge er an ihrem Ohr als an einer Glocke zerren, damit ihre Sippe herbeikomme. Dies tut Ys., worauf (Vers 100) „die Sau ein spitzes Melos anstimmt; sie erhob die Stimme über das gesetzmäßige Niveau und sang um sechs Quinten (also $3\frac{1}{2}$ Oktaven!) höher mit Fistelstimme . . . So dünn vermöchte selbst Satan nicht zu singen“. Hierauf Ys. (Vs. 105): „Dein Introitus, Matrone, gefällt mir, aber du steigst unvernünftig in die Höhe, dir fehlt die mittlere Tonlage, laß die Saite herab“. Sal.: „Bist du als Cast da, Frater, so klingen die Tonwerkzeuge festlicher; du kommst selten, daher klingt das Lied heller; der Introitus gefällt dir, noch ganz anders wird das Graduale erklingen, bleibe nur, bis unsere Gemeinde zusammenkommt. Wenn du es wissen willst: nicht den Engländern eifern wir mit unseren Gesängen nach. Die Musik besitzt, wie es heißt, dreimal drei Intervalle,¹ und doppelt wird das System der Töne durch die doppelte Plagalreihe gegliedert.² Allerdings weiß ich nicht, was für ein Ungebildeter diese Regel aufstellte. Denn in unserer Praxis ist die alte Musik nicht mehr in Ehren. Unsere Musik endet mit elf Tönen. Manchmal geben wir unserem Tonsystem auch den Umfang von fünfzehn Tönen (oder Intervallen)³. Dies ist die Form unseres Gesanges: Becca (eine andere Sau) sekundiert meiner Melodie in der Quint, eine Quart weiter unten macht Sonoche die Gewalt ihrer Stimme geltend, das Schwein Baltera dagegen, mein Urenkel, der englische Mischling, was meinst du Landbewohner wohl, wie er singt? Er läßt,

¹ Vgl. die im Mittelalter weitverbreiteten Memorierversen „Ter terni sunt modi“ (M. Gerbert, *Scriptores* 2, 152 und E. de Coussemaker, *Scriptores* 3, 425).

² Die vier authentischen und die vier plagalen Tonarten.

³ In den Handschriften lautet das Wort bald „tonorum“, bald „modorum“. Was mit den 11 Tönen und 15 Tönen oder Intervallen gemeint ist, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen; der Verfasser war auch nicht Musiktheoretiker! Dem Zusammenhang nach erscheinen die 11 Töne als Steigerung des Systems der (8) Kirchentonarten, aber hierfür käme, wenn nicht die Achtzahl, dann eher die Zwölfzahl in Frage; daher ist es vielleicht plausibler, die Elfzahl auf die Intervalle zu beziehen, also als Steigerung der Neunzahl. Bei den 15 Tönen oder Intervallen könnte man an die von Cassiodor angeführten 15 Skalen denken (die antiken Transpositionsskalen, die im Mittelalter nicht mehr verstanden wurden), doch kann es sich auch um den Tonbestand des zweioktavigen Systems A-a' handeln (vgl. das „voce quindenaria“ in einem Gedicht des 10. Jahrhunderts bei L. Ad. 162 und K. Strecker, *die Cambridger Lieder* N. 10). Man darf unseren Dichter wohl musiktheoretisch nicht zu sehr zwingen.

so oft die Tempelweihe das „Cunctipotens“¹ erfordert oder der festliche Tag das „Alleluia“ des Herrn erheischt, die tiefe Quint unter der Stimme Sonoches erklingen und verdoppelt mit ernstem Munde die Melodie der Becca. Und während wir Organumsänger so die Melodien mit Intervallen ausstatten, läßt der wunderbare Chor seine Leier im süßen Wechselgesang erschallen.² Die übrige Menge läßt nach römischem Brauch Tonfolgen in verworrener Weise herumschweifen, die bald absteigen, bald aufsteigen.“³

Salaura ermuntert Ysengrimus, er möge fester an ihrem Ohr zerren. „Kaum hatte sie vor dem angsterfüllten Wolf den zweiten Gesang (das Kyrie?) begonnen, da vernahm es Becca, die Meisterin der feindlichen Herde“. Schnaubend und grunzend eilen sie alle herbei, sodaß Ys. erschreckt das Ohr etwas fahren läßt. Doch redet Sal. ihm zu, er solle weiterfahren, der Friedenskuß sei nicht mehr fern: „Zerst du nicht weiter am Ohr, dann wird vielleicht, da ich nicht mehr singe, der Trupp sich für unnötig halten und wieder gehen“. Ys.: „Genug hat dein Haufe schon gesungen, wahrlich, sie sind geschult, den Einleitungsgesang zu schreiend ertönen zu lassen“. Sal.: „Das, meinst du, sei der Gesang unserer Genossen? Du irrst, Frater, es singt noch kein Chor, erfahren wirst du den Gesang, wenn die Stunde des Singens gekommen ist. Wie ich sehe, pflegst du selten den Tempel zu betreten; denn hier pflegt die stille Beichte der Messe voranzugehen. Mögen wir auch auf dem Lande wohnen, so folgen wir derselben Sitte. Jetzt flüstern sie in demütigem Gemurmeln ihr Sündenbekenntnis, dann aber werden sie so singen, daß der Wald kaum den Klang erträgt“. Eines der Wildschweine schlägt Ys. eine Wunde; dieser „schwor, der Kuß sei verkehrt gewesen; ihm, als dem nach Sal. Ältesten, hätte es zugestanden, den ersten Friedenskuß zu geben“. Die betreffende Sau beschwichtigt Ys.: jedes seiner Glieder werde den Friedenskuß erhalten. „Jetzt höre, was die heilige Epistel sagt“ — und damit erhält Ys. einen noch kräftigeren Stoß. Dann ruft die Sau (Vs. 193): „Die Lesung (Epistel) ist zu Ende, jetzt erhebt alle kräftig den Gesang, niemand schweige. Empfange, teuerster Freund, den erbetenen Gesang. So singt man, wo alte Tempel geweiht werden. Dies Graduale lehrten uns die guten Schwaben“ (schwäbische Hiebe!). Damit stürzt sich die ganze Schar auf Ys.

Im ganzen empfangen wir den Eindruck, daß in demjenigen Lande, welches später das Land Bachs werden sollte, die Pflege

¹ Ein bekannter Kyrie-Tropus.

² In der Tat wurden beim mehrstimmigen Vortrag des Alleluia und Graduale nur die solistischen Partien mehrstimmig gesungen (sei es in einfachem Parallelorganum, wie hier, oder in kunstvollerer Weise), während die übrigen Partien der Chor einstimmig vortrug.

³ Von einer Mitwirkung der ganzen Gemeinde bei den Gesängen des Graduale wissen wir nichts, doch meint der Verfasser vielleicht das verworrene Gebetsgemurmeln der Menge.

der Mehrstimmigkeit in der Epoche des „primitiven Stils“ zwar vertreten war, aber nur sporadisch.

Gehen wir zu den weiteren Entwicklungsstufen der Mehrstimmigkeit über, so haben wir zunächst an den „St. Martial-Stil“ zu denken, wie er oben S. 10 f. charakterisiert wurde. Auch hier, ja hier in besonderem Maße herrscht heute die These vom Primat Frankreichs, von der Priorität jener berühmten Limoger Abtei, welche uns Denkmäler dieses neuen Stils seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts hinterlassen hat. Ich gehe nicht darauf aus, möglichst viel von unseren bisherigen Anschauungen umzustürzen, und weise nur im Sinne der Problemstellung darauf hin, daß die frühesten *literarischen* Hinweise auf eine solche Art Mehrstimmigkeit aus England kommen. Der erste ist die Lehrschrift des anscheinend um 1100 in einem belgischen Kloster wirkenden Engländers Johannes Cotto (vgl. ZMw. 8, 338). Dann, etwa in der Mitte des 12. Jahrhunderts, zwei Kirchenväter. Da ist jener Aelred, Abt des Zisterzienserklosters Riedval, der den Gegenstand im öfters zitierten 23. Kapitel des 2. Buches seines „Speculum caritatis“ (Patrologia latina 195, 571 f.) berührt, und Aelreds jüngerer Zeitgenosse Johannes von Salisbury, der in seinen späteren Jahren Kaplan des 1170 ermordeten Thomas Becket war, mit dem gleichfalls bereits zitierten 6. Kapitel des 1. Buches seines „Polycraticus“ (Patrologia latina 199, 401 f.). Bei diesen beiden sind es Ausdrücke wie „vocis infractio“, „voces dividere“, „sectio vel geminatio notularum“, die, mögen sie auch, für sich allein genommen, nicht eindeutig sein, in ihrer Gesamtheit auf diese Art Mehrstimmigkeit deuten. Deutschland liefert zu diesem Komplex einen späten Beitrag: die im 3. Bande der Gerbertschen *Scriptores* abgedruckte, wohl aus dem 14. Jahrhundert stammende „Summa musicae“, welche irrtümlich Johannes de Muris zugeschrieben wurde und nach der einleuchtenden Vermutung P. Wagners eben aus Deutschland stammt, unterscheidet eine „dyaphonia basilica“ als orgelpunktmäßige Zweistimmigkeit von einer „dyaphonia organica“ als Zweistimmigkeit Note gegen Note (vgl. ZMw. 8, 341).

Notre Dame

Der Unterschied zwischen der „St. Martial-Stilepoche“ und der Mehrstimmigkeit von Notre Dame, welche in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erblüht, um ihren Höhepunkt am Anfang des 13. zu finden, ist das immer weitere Ausgreifen dieser Kunst, dann aber auch dies, daß wir nunmehr in den Bereich der Mensuralmusik eintreten, welche mit festen proportionalen Notenwerten rechnet und solche Werte auch, wenn auch zunächst nur indirekt, in der Notenschrift zu erkennen gibt. Der Schreiber dieser Zeilen glaubt, auf diesem Gebiet in die These von der exklusiven Geltung der Pariser Notre Dame-Schule mit dem Nachweis der englischen Herkunft der sogenannten Handschrift W1 eine Bresche gelegt zu haben (vgl. Sjb. I, 74 f., ZMw. IO, 540 f. und Kirchenmusikalisches Jahrbuch 25, 66 f.). Er hofft, bald weitere Materialien und Untersuchungen vorzulegen, welche, ohne den Vorrang der Pariser Notre Dame innerhalb dieser Stilepoche anzufechten, zeigen werden, daß sich der englische Beitrag zu dieser Kunst bis in die unzweifelhaft französische Handschrift „F“ erstreckt, und daß sich im 13. Jahrhundert in England ein reiches Kunstschaffen zwar in naher Berührung mit Notre Dame, aber unter Wahrung eigener Charakterzüge entfaltete. Hier müssen wir weitergehen.

Die Motette

In Frankreich ist die Zeit vom Anfang des 13. bis zum Anfang des 14. Jahrhunderts die Epoche der *Motette*. Innerhalb dieser Entwicklung ist Frankreichs Führerschaft wohl unanfechtbarer als anderswo. Immerhin glaube ich, daß England auch hier mehr eingegriffen hat, als man bisher annimmt, trotzdem für England gerade dies charakteristisch ist, daß es sich nicht so exklusiv der Motette zuwandte, sondern zäher an den alten Kompositionsgattungen („Choralbearbeitung“ und „Conductus“) festhielt.

Auch der Anteil Deutschlands dürfte nicht so unerheblich sein, wie man im allgemeinen annimmt. Wohlverstanden: es handelt sich hier nicht um ein „zurückgebliebenes“ Deutschland, wie es uns im 13. und 14. Jahrhundert gleichfalls entgegentritt, sondern um ein aktiv an der Entwicklung beteiligtes; dieses aber scheint sich nur in einzelnen Teilen des deutschen Westens

zu verkörpern. Franco von Köln ist einer der einflußreichen Theoretiker der Zeit (vgl. H. Besseler, AMw. 8, 157 f.); ist es übrigens nicht merkwürdig, daß solche hervorragende Lehrer des 13. Jahrhunderts wie Johannes de Garlandia, Franco und der sogen. Anonymus IV nicht Franzosen waren? Die Rolle Francos als Komponist ist für mich allerdings (trotz H. Besseler) noch problematisch; ich glaube gern, daß er sich als Komponist betätigt haben mag, sehe aber nicht, was ihm bisher an Motetten in überzeugender Weise zugewiesen werden könnte. Dies hindert jedoch nicht, daß einzelne feste Punkte für die Fixierung von Deutschlands Anteil bereits vorhanden sind. Der französische Choralforscher Dom Beyssac wies in der „Rassegna Gregoriana“ 7, 15 ff. darauf hin, daß die liturgische Grundmelodie der Motette Bamberg N. 98, welche auch im 7. Faszikel von Montpellier (N. 284) steht, eine spezifisch deutsche Fassung aufweise.¹ Der andere Fall ist der der Motette Bamberg N. 37 mit der Tenor-Bezeichnung „Brumans est mors“, der in den „Darmstädter Fragmenten“ (vgl. F. Ludwig, AMw. 5, 204) die vokal gemeinte Tenortextierung „Brumas e mors, Brumas e mors, Brumas ist tod, O we der not“ entspricht. Wenn F. Ludwig, der sonst meinem Gefühl nach den Anteil Englands und Deutschlands unterschätzt, dazu neigt, diese Motette als deutsch anzusehen, möchte ich dem beistimmen trotz H. J. Moser, der (Geschichte der deutschen Musik, 4. Aufl., I, 133) auch hier an französische Herkunft denkt.

¹ In Ergänzung dazu wies ich SJb. 3, 87 f. darauf hin, daß, wie man am Facsimile der von P. Aubry, *Cent motets du 13-me siècle* herausgegebenen Bamberger Handschrift (f. 61) sehen kann, die Art der Unterlegung der Worte „Et veritate“ unter dem Tenor dieser Motette sich von den übrigen Motetten der Handschrift abhebt: Die Motette ist offenbar nach einer Vorlage kopiert, welche den Tenortext noch vokal, nicht als bloße Provenienzmарke meinte; der vokale Vortrag des Tenors hat sich aber gerade in Deutschland und England länger erhalten als in Frankreich. Natürlich will ich damit nicht gesagt haben, daß auch die Bamberger Handschrift den Tenor noch vokal intendiert. Es ist bemerkenswert, daß diese Motette sogar in die französische Sammlung Montpellier eindrang; übrigens vermute ich in Montpellier auch englische Motetten, vgl. unten S. 25.

Was die soeben erwähnten „Darmstädter Fragmente“ betrifft, so hat bereits F. Ludwig l. c. auf Grund verschiedener Umstände ihre deutsche Herkunft festgestellt – in überzeugender Weise, obgleich das eine der angeführten Momente (mensurale Aufzeichnung von Conductus) nicht eine deutsche Eigentümlichkeit bildet. Er hat aber vor dem weiteren Schritt Halt gemacht, auch für den Inhalt dieser Fragmente (abgesehen von der „Brumas“-Motette) deutsche Herkunft anzunehmen. In der Tat deuten die von Ludwig nachgewiesenen Entlehnungen auf eine starke Abhängigkeit vom französischen Motetten-Repertoire, wie es sich speziell in der Sammlung Montpellier verkörpert. Aber daß daneben auch Spuren eigener schöpferischer Bemühungen vorliegen, ist für mich sicher.

In dieser einschneidenden Frage meine Ansicht im einzelnen zu begründen, hieße über den Rahmen dieses Überblicks weit hinausgehen. Ich begnüge mich damit, in Kürze über ein von mir in Erfurt gefundenes Fragment einer Motetten-Handschrift zu berichten, welches geeignet ist, den deutschen Anteil an der französischen Motettenentwicklung des späteren 13. Jahrhunderts genauer abzugrenzen. Es ist eine Handschrift wohl aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Zunächst geht darin den Motetten eine Modus-Lehre, d. h. eine Abhandlung über die rhythmischen Modi voraus, die zwar gleichfalls fragmentarisch ist, aber, wie ich glaube, folgendermaßen rekonstruiert werden kann: 1. Modus = lauter Longae (♩. ♩. etc., also dasjenige, was nach klassischer Lehre der 5. Modus ist), 2. Modus = der dritte nach klassischer Lehre (♩. ♩. ♩. |), 3. Modus = der vierte (♩. ♩. ♩. |), 4. Modus = der erste (♩. ♩. |), 5. Modus = der sechste (lauter Breves ♩. ♩. ♩. |), 6. Modus = Breves und Semibreves. Interessant ist, daß der 2. Modus der klassischen Lehre, der Rhythmus „kurz-lang“ (♩. ♩. |) zu fehlen scheint – eine Bestätigung für die von Philologen schon längst ausgesprochene Ansicht, daß dieser Rhythmus dem germanischen Empfinden nicht entspricht, oder genauer: daß er eine Spezialität Frankreichs ist. Weiter ist bemerkens-

wert, daß der Traktat, obgleich er schon einen aus Breves und Semibreves gemischten Modus anführt, noch keine mensuralen Notenformen kennt (auch die auf den Traktat folgenden Motetten sind unmensural notiert); dies zeigt, daß man in Deutschland, wenigstens an manchen Orten, zäher an der unmensuralen Quadratnotation festhielt als in Frankreich. Bemerkenswert ist auch die Anordnung der Modi: vom ersten bis zum sechsten gehen wir ständig zu kleineren Notenwerten über. – Die auf den Traktat folgenden Motetten zusammen mit den Motettenzitataten im Traktat selbst ergeben in zwei Fällen eine Berührung mit denjenigen unter den Motettenzitataten der *Mailänder Franco*-Handschrift, welche weder in Gerberts noch in Coussemakers Abdruck angeführt sind („Paradisi porta“ und „Resurrexit hodie“, letztere Motette auch in der notorisch deutschen Handschrift „Mü C“ vorkommend, vgl. F. Ludwig, AMw. 5, 287). Aber noch wichtiger sind die Konkordanzen unseres Fragments mit praktischen Denkmälern, speziell mit der Bamberger Handschrift, Konkordanzen, welche mir wahrscheinlich machen, woran ich bereits auf Grund gewisser Berührungen zwischen Bamberg und den „Darmstädter Fragmenten“ gedacht hatte, was ich aber auszusprechen nicht wagte – daß nämlich die Bamberger Handschrift selbst in Deutschland hergestellt sein und noch andere deutsche Motetten als die zwei oben genannten enthalten könnte, obgleich ihr Repertoire zum größeren Teil sicher französisch ist. Daß sich in Bamberg manche Motetten mit französischen Texten finden, kann nicht als Gegenbeweis gelten, da solche Motetten auch in den „Darmstädter Fragmenten“ stehen; im übrigen kommt in diesem Kreise auch der Fall mehrfach vor, daß Motetten mit französischen Texten durch „Contrafacta“ mit lateinischen Texten ersetzt sind (vgl. F. Ludwig, AMw. 5, 203 und 199) – ein Fall, der eben im Übergang der Motetten von Frankreich nach Deutschland eine naheliegende Erklärung finden würde (was natürlich nicht hindert, daß derselbe Fall aus anderen Gründen auch in Frankreich eintreten konnte).¹

¹ Auch unter den Motetten-Zitataten bei Franco, über die man F. Ludwig, AMw. 5, 290, vergleiche, finden sich verhältnismäßig viel Contrafacta.

So hätten wir in der Erfurter Handschrift, über die ich demnächst an anderer Stelle ausführlicher berichten werde, in den „Darmstädter Fragmenten“ und vielleicht in der Bamberger Handschrift Denkmäler deutscher Kreise, die – jeder in seiner Weise, bald mehr, bald weniger „peripher“ – an der französischen Motettenentwicklung teilnahmen. Dem werden sich noch andere Denkmäler beifügen lassen, wie die Handschrift, welche F. Ludwig, AMw. 5, 193 als „Mü B“ bezeichnet.¹ Um eine merkliche Stufe „peripherer“ sind dann diejenigen deutschen Handschriften des 14. Jahrhunderts, welche den „Engelberger“ Motettenstil vertreten und von denen im 3. Bande dieses Jahrbuches die Rede war; es ist dies eine etwas eigenbrödlische Seitenlinie der Motettenentwicklung, die für diese im ganzen ohne Folgen blieb.² Und dann die nicht wenigen Handschriften, in denen Motetten des „Engelberger“ Stils neben anderen stehen! In diesem Fall werden wir allerdings die Motetten der „anderen“ Art anders anzusehen haben als in Erfurt-Darmstadt-Bamberg: weniger als Zeugnisse eines Hineingestelltseins in zeitgemäßes Geschehen, denn als bloße Überreste älteren Geschehens, die sich hier länger konservierten als in dem durch neue Entwicklungen fortgerissenen Frankreich. Weiter sei erwähnt, daß sich in deutschen Handschriften des 14. bis 15. Jahrhunderts Motetten, seien es solche des „Engelberger“ Stils, seien es Überreste der französischen Motette des 13. Jahrhunderts, oft mit primitiven Organumsätzen mischen. Hier hätten wir glücklich Sätze nebeneinander, welche durch zwei Entwicklungsstufen – St. Martial und Notre Dame – voneinander getrennt sind! Der Abstand zwischen Motette und primitivem Organum ist allerdings in gewisser Hin-

¹ Bereits Ludwig faßte die Möglichkeit ins Auge, daß die Handschrift als solche in Deutschland geschrieben sein könnte. Sie ist unmensural notiert und enthält verhältnismäßig viele Contrafacta.

² Eine bisher übersehene *dreistimmige* Motette im „Engelberger Stil“ könnte das „Wolau, loben wir das kindelein“ mit dem „Tenor“ „O Jesu, heiligs kindelein“ und dem „Alt“ „Unser hailer ist hie“ gewesen sein, von dem in einer Hohenfurter Handschrift des 15. Jahrhunderts leider nur die Texte erhalten sind (s. W. Bäumker, Ein deutsches geistliches Liederbuch ... S. 81 f.).

sicht doch wieder nicht so groß: zeitlich zwischen beiden befindet sich das Pompöseste, was die mittelalterliche Mehrstimmigkeit hervorgebracht, die „Choralbearbeitungen“ und „Conductus“ des Notre Dame-Stils, und hiernach bedeutete die Motette wieder eine Rückkehr zu bescheidener Gestaltung (allerdings ist die Bescheidenheit der Motette eine eigentümlich rationalisierte); ferner erinnere man sich, daß, wie F. Ludwig, der maßgebende Inventarisator der Motettenquellen, feststellte, die Reste der alten Motettenentwicklung in diesem Kreise oft eine weitere Vereinfachung durchmachen, indem Stimmen (insbesondere der Tenor) weggelassen werden, sodaß oft nur eine einzige übrig bleibt. Am „periphersten“ schließlich sind diejenigen Quellen, welche nur primitive Organumsätze ohne Motetten enthalten.

Doch kehren wir zur „zentralen“ Entwicklungsbahn zurück. Hier begegnet uns am Anfang des 14. Jahrhunderts, nachdem die Motettenentwicklung sich in zunehmender rhythmischer Differenzierung und Komplikation gewissermaßen leergelaufen hat, der Aufstieg der „Ars nova“. Damit befinden wir uns auf umstrittenem Terrain. Wieweit ist Frankreich (H. Besseler), wieweit Italien (R. Ficker) am Aufkommen der „Ars nova“ (sofern wir diesen Terminus nicht nur auf das Gebiet der Mensuralnotation, sondern auf die Kunst selbst anwenden dürfen) beteiligt? Man hat den Eindruck, daß die Dokumentierung von der französischen Seite diejenige von der italienischen Seite übertrifft, daß die Frage aber noch nicht endgültig geklärt ist. Der Schreiber dieser Zeilen möchte – auf die Gefahr hin, die Angelegenheit noch weiter zu komplizieren – ein weiteres Element in die Rechnung einführen und fragen, ob nicht auch hier wieder England sein Teil zu beanspruchen hat. Er glaubt, gezeigt zu haben, daß einige Motetten aus dem letzten Faszikel der Handschrift Montpellier, welche als französische Vorboten der „Ars nova“ angeführt worden sind, aus England stammen (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 25, 67). Besonders Philippe de Vitry in seinen Motetten steht unter der Einwirkung – ich will nicht sagen: jener Motetten, aber der Klanganschauung, wie sie sich in jenen Motetten manifestiert (Durchsichtigkeit des Klanges,

Die
„Ars nova“.

verbunden mit der Neigung zu duettierendem Sichablösen der Stimmen).¹

Im übrigen wird es gut sein, sich zu vergegenwärtigen, daß es verschiedene Stilelemente sind, die wir mit dem Terminus „Ars nova“ zusammenfassen, Elemente, die in praxi nicht immer miteinander zusammengehen. Ein weiteres Element ist das Aufkommen des „Diskantliedes“ (Gesangsmelodie mit daruntergesetzter instrumentaler Stützstimme, die aber frei hinzukomponiert ist und nicht, wie der Motettentenor, einen Cantus firmus durchführt, – dazu eventuell weitere instrumentale Stimmen), einer Gattung, deren Einführung in die Kunstmusik in Verbindung mit den Refrainformen des volkstümlichen französischen Liedes anscheinend gleichfalls Philippe de Vitry zuzuschreiben ist (vgl. H. Besseler, AMw. 8, 205; zur Vorgeschichte dieser Gattung, deren Hauptvertreter Philipps jüngerer Zeitgenosse Guillaume de Machaut ist, vgl. SJB. 2, 31 f.). H. Besseler hat wohl nicht daneben gegriffen, wenn er meint, die Texte der betreffenden, für uns vorläufig nicht greifbaren Kompositionen Ph. de Vitrys hätten sich in einer ländlich-pastoralen Atmosphäre bewegt; und auch die Musik haben wir uns wohl als volkstümlich im Charakter zu denken. Ja, ist nicht das Verlegen des melodischen Schwergewichts in die Oberstimme selbst schon ein volkstümlicher Zug? Zugleich ist es aber, wie ich bei anderer Gelegenheit darlegen werde, etwas, wozu sich Antezedentien besonders auf der Seite der englischen Musik finden, – vielleicht einfach deswegen, weil in England die Kunstmusik sich weniger als in Frankreich von der volkstümlichen entfernt hatte. Und wiederum liegt dies in den Traditionen der ältesten Mehrstimmigkeit, wie sie in der Musica Endiriadis kodifiziert sind!

Das italienische *Madrigal* des Trecento zeichnet zwar beide (oder, sofern es dreistimmig ist, alle drei) Stimmen vokal auf, entsprechend dem alten „Conductus“, gehört aber andererseits durch das (bereits von Ludwig konstatierte)

¹ Vgl. H. Besseler, AMw. 8, 181 und 193. Durch die Zuweisung anonym überlieferter Motetten an Philippe de Vitry – worin bereits A. Gastoué, *L'orgue en France*, 56 mit einer Vermutung vorausgegangen war – hat uns H. Besseler diese Komponistenfigur greifbar gemacht.

melodische Prävalieren der Oberstimme in den „Diskantlied“-Zusammenhang. Ob dieser Zug dem Einfluß des französischen Diskantliedes zuzuschreiben ist? Ich zweifle daran; eher wird es an dem Umstand liegen, daß beide einem volkstümlichen Empfinden Raum geben. Das französische „Diskantlied“ dringt eigentlich erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Italien ein, was wir bei Francesco Landini, dem größten italienischen Trecentomeister (gestorben 1397) sehen (vgl. F. Ludwig, ZMw. 5, 443 und LAd. 278); da aber das Diskantlied hier auf eine bereits am Madrigal erprobte Kultur traf, paßte es sich in seiner Ausdrucksweise dieser an¹ (in diesem Zusammenhang verstehen wir den bereits von J. Wolf, Samm. 3, 613 zitierten Ausspruch von Francescos Biographen Villani: „Et quod amplius: Lyra limbuta, quintaria, ribeba avena, tibiisque et omni musicorum genere canit egregie, et quae reddunt sonitum concinnum per varias symphonias ore aemulans, humanoque commiscens concentui, tertiam quamdam ex utroque commixtam tono musicae speciem adinvenit iucunditatis ingenuae“; der Erfinderruhm kommt Landini allerdings nicht zu; aber wir sehen, daß die Einführung der neuen Gattung in Italien Aufsehen erregt hatte).

Die dominierende Stellung der Oberstimme im italienischen Madrigal spiegelt sich in einem wohl kurz vor der Mitte des 14. Jahrhunderts entstandenen anonymen Traktat, den S. Debenedetti in den „Studi medievali“ 2, 59 ff. und dann wieder in seinem Werk „Il Sollazzo“, 182 ff. herausgab. Hier lesen wir: „Mandrigalia sunt verba applicata pluribus cantibus, quorum unus debet esse de puris longis et hic appellatur tenor, alter vel alii volunt esse de puris minimis, et unus specialiter vult ascendere ad duodecimam vel ad quintam decimam vocem et ire melodiando“. Die Neigung, den Tenor in langen Noten zu führen, begegnet uns in der Tat im Madrigal, und zwar, den in J. Wolfs „Geschichte der Mensuralnotation“ veröffentlichten Proben nach zu urteilen, besonders im älteren Stadium (Johannes de Florentia, siehe insbesondere l. c. N. 38, und Jacopo da Bononia), hier aber naturgemäß weniger in den syllabischen Partien, wo die Stimmen in der Deklamation aneinander gebunden sind, als in den diese Partien umrahmenden Melismen, in welchen die Oberstimme sich in reicher Koloratur ergeht — eine Art der Mehrstimmigkeit, die an alte südfranzösische Traditionen erinnert.

Diesem Prävalieren der Oberstimme entspricht es, daß in der Praxis des Musizierens anscheinend mitunter nur die Oberstimme gesungen und die Unterstimme in Vertretung des Gesanges von einem Instrument gespielt wurde, womit das Madrigal geradezu zum „Diskantlied“ wurde. Vgl. hierüber den Exkurs am Schlusse dieses Aufsatzes. Ob man nicht ferner — was gleichfalls zum Dominieren der Oberstimme paßt — mitunter nur diese ausführte und

¹ Auch als Gattung ging das Diskantlied eine Kreuzung mit dem Madrigal ein: Francescos „Ballata“ „Gram pianto“, dieses von F. Ludwig, AMw. 5, 459 veröffentlichte „schönste Werk des Jahrhunderts“, ist, als Kompositionsgattung betrachtet, ein zweistimmiges Madrigal mit einer Instrumentalstimme.

die übrigen wegließ? Bei der im Mittelalter häufig geübten Praxis der Stimmweglassung — welche wiederum in dem (allerdings nicht durchgängig geltenden) Prinzip der konsekutiven Stimmenkonzeption wurzelt — wäre dies nicht zu verwundern. Ein literarischer Hinweis liegt vielleicht in der folgenden Stelle aus einer Klosterchronik aus S. Catharina in Pisa aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts vor, welche von Littré im „Dictionnaire de la langue française“ zitiert wurde. Hier wird von einem im Alter von 14 Jahren gestorbenen Klostersnovizen erzählt, daß er, obgleich ein Knabe, „quicquid erat in arte musicae circa matrialia, etiam difficillima decantabat“. Da die Stelle aus einer Zeit stammt, da das italienische Madrigal als Kunstform längst erblüht war, und da das „difficillima“ sich mit dem melismatischen Wesen dieser Kunstform zusammenreimt („con molte note“ heißt es in einer von F. Ludwig, Samm. 4, 46 zitierten Stelle), wäre es wohl möglich, daß es sich nicht um einstimmige Kompositionen, sondern um die Oberstimmen zwei- oder dreistimmiger handelt.

Auf volkstümliche Wurzeln des italienischen Madrigals deutet schon der älteste Zeuge, der zwischen 1313 und 1329 schreibende Francesco da Barberino (s. die Ausgabe von Antognoni im „Giornale di filologia romanza“ 4, 96). Er definiert das „voluntarium“ (ein merkwürdiges, aber gewiß zufälliges Zusammentreffen mit einem Terminus der englischen Orgelmusik des 16. und 17. Jahrhunderts!) als „rudium inordinatum concinium, ut matricale et similia“. Leider läßt uns der Ausdruck „concinium“ darüber in Zweifel, ob das Madrigal in seiner ältesten Form ein- oder mehrstimmig war. Der um 1330 schreibende Antonio da Tempo (s. die Ausgabe von Grion, 139 f.) verbreitet sich besonders über den rustikalen Charakter des Madrigals (indem er allerdings von der wohl falschen Ableitung des Wortes von „mandra“ = Herde ausgeht) und sagt über die musikalische Ausführung: „Sonus vero marigalis secundum modernum cantum debet esse pulcher et in cantu habere aliquas partes rusticales sive mandriales, ut cantus consonet cum verbis. Et at hoc ut habeat pulchram sonoritatem expedit ipsum cantari per duos ad minus in diversis vocibus concordantibus. Potest etiam per plures cantari secundum quod quotidie videmus, et per unum etiam; sed non ita bene sonat auribus audientium quando per unum cantatur, sicut quando per plures“ (der Sinn der Stelle ist also bei LAd. 278 nicht ganz genau wiedergegeben). Da Tempo schreibt also in einer Zeit, als das Madrigal bereits eine Gattung der Kunstmusik war, aber sich lebhaft seiner volkstümlichen Anfänge erinnerte (das Wort „quotidie“ könnte an eine volkstümliche Übung denken lassen, andererseits aber deutet gerade das Empfehlen der Einfügung rustikaler Partien auf bewußte Kunst). Der, wie gesagt, wohl kurz vor 1350 schreibende Anonymus Debenedetti berücksichtigt nur das mehrstimmige Madrigal; den pastoralen Charakter betont er nur anlässlich des Textes. Der bereits nach 1350 und auf italienisch dozierende Gidino da Sommacampagna (s. die Ausgabe con Giuliani, 133) drückt sich über den rustikalen Charakter des Madrigals ganz ähnlich wie Da Tempo aus. Zum Unterschied von diesem aber erwähnt er

nur noch drei- oder wenigstens zweistimmigen Vortrag, was umso bezeichnender ist, da er sich sonst an *Da Tempo* anlehnt.

Die Ableitung des Wortes von „*mandra*“ = Herde, also „Hirtengesang“, wurde bereits von Littré unter Hinweis auf die Stelle aus der Pisaner Klosterchronik in Zweifel gezogen. L. Biadene, welcher Littré zustimmte, schlug statt dessen als Ausgangspunkt ein Eigenschaftswort „*matricalis*“ = mütterlich, heimatlich, in der *Muttersprache* vor (s. „*Rassegna bibliografica di letteratura italiana*“ 6, 329 ff.) — eine Ableitung, die nicht weniger zur Annahme, das Madrigal sei eine ursprünglich volkstümliche Gattung, paßt.

Auf volkstümliche Affinitäten deutet auch, was wir über den Kanon in Italien, die *Caccia* hören (vgl. ZMw. 10, 558, wo in der 13. Zeile von unten vor „67“ einzuschalten ist „*Studi medievali* II“). Fr. da Barberino sagt: „*Collatio est trium vel plurium personarum concurrens locutio in diversis vocibus similes similibus partes habens et completis personis ad circulum se revolvens*“; er zählt die „*collatio*“ zu den frisch aufgekommenen Kunstformen („*de novo emergunt*“). Beim Anonymus Debenedetti heißt es: „*Cacie sive Incalci a simili per omnia formantur ut motteti, salvo quod verba caciaturum volunt esse aut omnes de septem, aut omnes de quinque sillabis. Volunt etiam esse ad tot quot partes sunt et omnes volunt esse formatae supra primam partem, ita quod, si facta fuerit ad quinque partes, omnes quinque cantores cantare possint simul primam partem. In numero canentium habere vult talis ordo qualis dictus est in mottetis, scil. quod, quando unus ascendit, alter descendat, tertius firmus stet, quartus pauset, quintus rumpat. Et sic, cambiando officia, fiat diversitas decorata, inveniendi saepissime in consonantiis. Et pars illorum et omnes in fine, in consonantia se reperiant, quis in quinta, quis in octava; et caveant a trito[no], ut dictum est supra in mottetis*“. Eigentümlich ist, daß der erstere Autor von drei oder mehr kanonischen Stimmen spricht, der letztere gar von fünf Sängern, welche (hintereinander) dasselbe singen, während keiner die außerhalb des Kanons stehende Stützzstimme erwähnt, welche in den erhaltenen Caccien figuriert (und zwar, soweit wir bisher unterrichtet sind, bei nur zwei kanonischen Stimmen). Die große Stimmenzahl der Beschreibungen, die außerhalb des Kanons stehende Stützzstimme der erhaltenen Exemplare — dies sind Momente, die unwillkürlich an den alten englischen „Sommerkanon“ denken lassen; andererseits sind die französischen Kanons vom Anfang des 14. Jahrhunderts, auf die H. Bessler, AfMw. 7, 193 f. hinweist, mit dem, was unsere Beschreibungen vermuten lassen, durch die Abwesenheit von außerhalb des Kanons verlaufenden Stimmen und mit den erhaltenen Caccien durch die geringe Zahl der kanonischen Stimmen (zwei) verbunden. Es fehlen uns wohl noch zu viel Zwischenglieder, um in dieser Frage klar zu sehen. Wir sehen jedenfalls, daß die Frage in hohem Maße international verästelt ist.

Neben dem Aufkommen solcher neuen Kompositionsgattungen gehören auch allgemeine Merkmale für uns zum

Begriff der „Ars nova“: die Weichheit und Rundung der melodischen Linie, eine gewisse Annäherung an die neuzeitliche Harmonik und das Eindringen des zweiteiligen Rhythmus in die Kunstmusik. Auch dies bringt einerseits etwas Volkstümliches mit sich, während es sich andererseits in England verhältnismäßig früh ausprägt. Natürlich ist mit der Konstatierung gemeinsamer Eigenschaften der historische Zusammenhang noch nicht erwiesen, es kommt auch auf die spezielle Ausprägung an, und diese ist verschieden in den englischen Kompositionen, an die ich denke, in den Motetten von Philippe de Vitry und in der italienischen Trecentokunst. Nur eine umfassende Untersuchung des Gemeinsamen und Unterscheidenden kann hier Klarheit schaffen. Vorläufig können wir nur dies sagen: wie am Anfang des 15. Jahrhunderts unsere europäische Musik durch eine allzu rationale Entwicklung, welche sich in Frankreich konzentrierte, ausgedörrt war und die Rettung in neuen Impulsen suchen mußte, die wenigstens teilweise aus England kamen, so ähnlich verhielt es sich auch schon am Anfang des 14. Jahrhunderts, nur daß hier der englische Einfluß vorläufig weniger greifbar ist; wir wollen daher zunächst nur sprechen von einer Befruchtung des Zentralen durch das Periphere, der Metropole durch die Provinz, des bewußt Kunstmäßigen durch das Volkstümliche.

Es ließe sich aus dem 14. Jahrhundert noch mancher Zug anführen, der das Ineinandergreifen der Nationen in der Musikgeschichte beleuchten kann; doch muß ich innehalten; wie gesagt, konnte es sich hier nicht um einen Überblick über die gesamte mittelalterliche Musik handeln, sondern um einen Beitrag zur Bestimmung des Anteils der Nationen an der Lebensgeschichte dieser Musik. Trotz allem bleibt Frankreich auf diesem Gebiet das führende Land – daß dies in der Gesamtheit der angeführten Einzelheiten nicht genügend zutage tritt, liegt daran, daß wir den Blick in der Hauptsache auf bisher Unbeachtetes richteten –, bleiben ein Perotinus Magnus und Guillaume de Machaut, wie es gerade die deutsche Wissenschaft in der Person F. Ludwigs verkündete, die Hauptfiguren der mittelalterlichen

Musik. Aber die Rolle Frankreichs ist nicht so exklusiv, wie man angenommen hat. Es ist ein analoges Verhältnis, wie wir es andererseits im 19. Jahrhundert, dieser Zeit einer anscheinend unumschränkten Vormachtstellung der deutschen Musik beobachten: sobald wir genauer zusehen, werden wir dessen inne, daß sich in dieser Zeit neben der im Vordergrund stehenden deutschen Musik höchst Wichtiges in Rußland und in Frankreich, auf dem Gebiet der Oper auch in Italien abspielt.¹ In Wirklichkeit hat unser altes Europa nie aufgehört, eine Gemeinschaft von miteinander in Wechselwirkung stehenden nationalen Persönlichkeiten zu sein; das Ganze der europäischen Kultur bedarf, um sich lebendig zu verwirklichen, des Beitrags der verschiedenen Nationen, von denen daher jede den Anspruch auf die Achtung der anderen hat. Mit dieser selbstverständlichen – und doch anscheinend für manche nicht selbstverständlichen – Bemerkung sei unser Überblick abgeschlossen.

Exkurs: Das „sekundär Instrumentale“ in der mittelalterlichen Aufführungspraxis.

Wir besitzen zwei Denkmäler der italienischen Literatur aus dem Ende des 14. und dem Anfang des 15. Jahrhunderts, die uns wertvolle Hinweise auf die Musizierpraxis ihrer Zeit – und wohl auch der unmittelbar vorhergehenden – geben: Giovanni da Pratos noch bei Lebzeiten von Fr. Landini geschriebene Prosanovelle „Il Paradiso degli Alberti“, die A. Wesselofsky in der „Scelta di cur. lett.“ herausgab,² und den aus Sonetten zusammengesetzten

¹ In diesem Sinne sei auf den Aufsatz des Verfassers „Zur Musikästhetik des 19. Jahrhunderts“ im laufenden Jahrgang 1931 der „Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“ hingewiesen, der, wie die vorliegende Abhandlung, aus einem Vortrag herausgewachsen ist, den der Schreiber dieser Zeilen beim internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß in Lüttich 1930 hielt.

² Band 86 I und II: Einleitung und Kommentar, Band 87–88: der Text. Dieser Edition verdanken wir alles, was wir über den größten italienischen Trecentisten wissen, wird doch nicht nur Francesco im Text erwähnt (88, S. 3–5, 11, 16, 20–22, 112 f., 174 f.), sondern auch vom Herausgeber in den zwei Einleitungsbänden weiteres Material über ihn beigebracht (86 I, S. 67 f., 100 bis 109, 232 f., 249–251, 321–326, 86 II S. 21–24, 295–302). Ein kleines Mißverständnis ist dem gelehrten Herausgeber unterlaufen, welches sich dann in die musikalische Literatur verpflanzte (vgl. Samm. 3, 614): offenbar an

„Saporetto“ des Simone Prodenziani.¹ Auf das erstere Denkmal wies bereits J. Wolf, Samm. 3 hin, das letztere wurde von A. Schering, Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance, 65 ff. ausgiebig herangezogen, auf beide nimmt sodann LAd. 279 ff. Bezug.

Es ist überraschend, eine wie große Rolle in diesen Schilderungen dem Instrumentenspiel zufällt, während doch die erhaltene italienische Trecentomusik, von einigen Estampien abgesehen, in vokaler Form aufgezeichnet ist. A. Schering hat demnach diese Literatur an Madrigalen, Caccien und Ballaten für instrumental erklärt; sofern sie aber gesungen worden seien, habe man die Haupt-Melodiestimme (als solche sieht Schering im Madrigal den Tenor an) ihrer Koloraturen entkleidet und in schlicht syllabischer Form vorgetragen. Scherings nachdrücklicher Hinweis auf die reiche Pflege der Instrumentalmusik im Trecento ist verdienstlich. Da es ihm aber nicht gelungen ist, die „De-kolorierung“ zum Zwecke der vokalen Ausführung als Tatsache nachzuweisen, werden wir mit J. Wolf annehmen müssen, daß die Werke eben in der textierten Form, wie sie erhalten sind, gesungen wurden. Die instrumentale Wiedergabe muß daher, um einen vom Schreiber dieser Zeilen ZMw. 10, 12 angewandten Ausdruck zu brauchen, etwas „Sekundäres“ gewesen sein, wie ja auch später noch die Instrumentalmusik sich vom Repertoire der Gesangsmusik näherte; und zwar kann die „sekundär instrumentale“ Wiedergabe sich wie auf das ganze Stück, so auf einzelne Stimmen daraus bezogen haben.

Paradiso degli
Alberti.

Auch mit Zuhilfenahme unserer Hypothese läßt sich freilich noch nicht alles in jenen Hinweisen befriedigend erklären. Wenden wir uns zunächst dem „Paradiso“ zu. Die Stelle 88, 11, wo Landini sein Organetto kommen läßt „e cominciò . . . dolcemente a sonare suoi amorosi canti“, sodaß jeder Zuhörer von der „dolcezza della dolcissima armonia“ erfüllt ist — dies ist von LAd. 279 f. als Gesang mit Begleitung aufgefaßt worden (also etwa eine Ballata der Diskantlied-Gattung), scheint mir aber nicht notwendig Gesang zu bedingen, da auch die beiden anderen Stellen, wo Francesco musizierend eingeführt wird, nur Orgelspiel erwähnen (88, 16 und 112). War es ein eigentlicher „amoroso canto“, eine ursprünglich textierte Melodie, die er jener ersten Stelle zufolge spielte, dann muß es eine Instrumentalübertragung gewesen sein. — 88, 20 lesen wir: „Con piacere di tutti e singularmente di Francesco musico due fanciullette cominciarono una ballata a cantare, tenendo loro bordone Biagio di Sernello . . . Le parole della ballata son queste: Or su, gentili spiriti . . .“ Die betr. Komposition Landinis ist erhalten; es ist eine Ballata mit einer Text- und zwei Instrumentalstimmen. Die Beschreibung paßt

die sogleich anzuführende Stelle 88, 20 denkend, sagt Wesselofsky 86 I, 108 f.: „Al suono del suo organo tutta la brigata si rallegra, i giovani ballano e cantano, ich vecchi tengono loro bordone“.

¹ Die auf Musik bezüglichen Sonette daraus findet man am besten bei S. Debenedetti, Il Sollazzo, 169 ff., wo den Gedichten ein aufschlußreicher Kommentar vorausgeht, vgl. F. Ludwig, AMw. 5, 444.

nicht ohne weiteres, da sie von zwei Sängerinnen und einem „bordone“ (wohl = instrumentale Tenor-, d. h. Baßstimme) spricht. Sollte der Instrumentist doch beide Instrumentalstimmen gespielt haben, oder blieb die eine derselben (in diesem Fall nicht der Tenor, sondern der Contratenor) weg? Sangen die zwei Mädchen unisono, oder teilten sie sich in der Weise in die Gesangstimme, daß der Refrain von beiden, der erste Stollen von der einen, der zweite von der anderen, der Abgesang wieder von der ersten und die Refrainwiederholung von beiden gesungen wurde? Oder dürfen wir den Verfasser nicht allzu ernst nehmen, wendet er hier irrtümlich eine Beschreibung an, welche eher zu einer Komposition der Caccia-Gattung passen würde? — Wiederum nicht klar ist die sich auf Madrigale des Bartolinus de Padua beziehende Beschreibung 88, 170: „La brigata tutta a sollazzare cominciava. E postasi a sedere, parve al proposto che si dovesse qualche madriale cantare per li musichi e pelle donzelle che quivi si erano, e a loro dicendo che di quelli fatti a Padova per frate Bartolino sì famoso musico cantare dovessono. E così fatto fue cantato e sonato per grandissimo spazio“. Falls mit den „Musikern“ Instrumentisten und mit den „jungen Damen“ Sängerinnen gemeint sind, können wir vielleicht annehmen, daß die Oberstimme (oder die Oberstimmen?) den letzteren zufielen, während die Unterstimme (oder die Unterstimmen?) ersatzweise von Instrumenten gespielt wurde. Oder sangen die Damen alle Stimmen, während die Instrumente verdoppelnd mitgingen?

Prodenziani, der Verfasser des „Saporetto“, scheint den Autor des „Pa-Saporetto, radiso“ an konkreter Beziehbarkeit zu übertreffen, wie er ihn auch im Reichtum der angeführten Einzelheiten übertrifft. Eine wichtige Stelle lautet (Sonett 47—48):

Quella sera cantaro ei madriali,
 Cançon del Cieco a modo peruscino,
 Rondel franceschi de fra Bartolino,
 Strambotti de Cicilia a la reale.
 D'ogni cosa Solaço è principale,
 Comme quel che de musica era pino;
 El tenor gli tenea frate Agustino
 E'l contra mastro Pier de Jovanale.
 Del Çacchara suoi caccie et suoi cançone,
 De frate Biasgio¹ ancor ne disse alcuna,
 Ch'eran melodiose, dolce et buone.
 Un ruotol trasse puoi, che non solo una,
 Scritte e solfate da tutte rasgione,
 Ch'eran ben cento a 'vanzarne ognuna.

¹ Ob dies der Biagio di Sernello ist, der in der oben zitierten Stelle aus dem „Paradiso“ das Tenorinstrument spielt? Und ist der vorher erwähnte Meister Piero der Komponist, von dem wir u. a. die Caccia GM. N. 56 besitzen?

Quive cantaro „Non a suo amante“,
 Che ben che sia antico è molto buono,
 „A mezo a sei pagon“ diedaro un suono,
 Pariè che fosser angel tutti quante.

Hier scheint die Angabe, Sollazzo sei als Hauptperson aufgetreten (wohl als Sänger), sich auf alles zu beziehen: Kanzonen¹ des Fr. Landini („il Cieco“) und des Zacharias, französische Rondeaux des Bartolinus de Padua, Caccien des Zacharias, aber auch Madrigale.² Der Dichter hat offenbar das Gefühl, daß innerhalb dieser ganzen Kunst eine Stimme die Hauptstimme ist, welche naturgemäß dem Helden seiner Erzählung zufällt. Leider ist der Ausdruck „tenere 'l tenor e 'l contra“ etwas unbestimmt. Wenn wir annehmen dürfen, daß Sollazzos Genossen je nach den Umständen sangen oder spielten, so werden wir für die Ballaten (und wohl auch für die französischen Rondeaux des Bartolino — erhalten sind keine solchen) Instrumentalspiel und für die Madrigale Gesang anzunehmen haben; im anderen Fall — und hierauf deutet doch wohl das „cantaro“ am Anfang beider Sonette, welches nach freundlicher Auskunft von Herrn Prof. J. Jud im Orvietanischen Singular ist — wären die Madrigal-Unterstimmen ersatzmäßig auf dem Instrument gespielt worden. Einen besonderen Fall bietet die Caccia — in der Regel eine Komposition mit zwei kanonischen Gesangstimmen und einer instrumentalen Stützzstimme;³ falls wir die Rolle von Sollazzos Partnern mehrdeutig zu verstehen haben, hätte der eine von ihnen gesungen und der andere gespielt; im anderen Fall wäre von zwei kanonischen Stimmen die eine gesungen und die andere gespielt worden, was allerdings eine Verkennung des duettierenden Wesens der Gattung voraussetzt.

¹ Mit Kanzone ist offenbar die Ballata- (= Virelai-) Form gemeint (dies ergibt sich aus *Gidino da Sommacampagna*, der S. 69—72 immer wieder „de le ballate o sia de le canzone“ spricht). Diese Form weist im Trecento entweder Text in allen Stimmen auf, wie das Madrigal, oder sie kann zur „Diskantlied-Gattung“ gehören. Letzteres ist der häufigere Fall, besonders bei späten Autoren wie Landini und dem noch späteren Zacharias. Eine solche Ballata von Z. (zweistimmig) steht GM. N. 63.

² Die zwei namentlich angeführten Madrigale sind aus der älteren Zeit (was auch der Dichter in einen Fall vermerkt): das eine ist von *Jacobus de Bononia* (vgl. GM. 240, 247, 255, 265), das andere von *Johannes de Florentia* (veröffentlicht GM. N. 38). Allerdings sind beide zweistimmig, nicht dreistimmig überliefert, sodaß Meister Piero hier wohl geschwiegen haben wird.

³ Eine solche Komposition, eben von Zacharias, veröffentlichte J. Wolf, *Samm.* 3, 618 ff.; hier ist eigentümlich, daß die instrumentale Stützzstimme stellenweise vokal wird und in tonmalerischer Weise Zwischenrufe in das Duett der Oberstimmen einstreut.

In anderen Fällen werden ganze mehrstimmige Kompositionen instrumental vorgetragen (Sonett 32, vgl. Schering l. c. 65 ff.):

Con l'organi framegni fe' Rigotti
 E fe' „Tres belles dames“ de la Spagna
 E „Mach Got frou“ de la Magna,
 Scivich e chic e noc e sambergotti,
 „El molin de Paris“ con dolce botti,
 Calate de Maritima e Campagna,
 Canzon de Lombardia e de Romagna,
 E fecevi i responsi a motti a motti.

Wie Debenedetti gezeigt hat, liegt hier eine ganze Blütenlese deutscher Ausdrücke vor (Herr Gott, Schwyz, ich, noch, Sammirgott). Auf der flämischen Orgel wird also ein „exotisches“ Repertoire abgewickelt. Das eine der drei speziell genannten Stücke, „El molin de Paris“, ist uns bekannt. Es steht mit der Überschrift „Di molen van pariis“ in einer Prager Handschrift, die aus Straßburg stammt (danach veröffentlicht von J. Wolf, Kirchenmus. Jahrbuch 1899, und reproduziert von A. Schering l. c. 66, vgl. GM. 188 f. und H. Besseler, AMw. 7, 218), sowie in Paris it. 568 (vgl. GM. 255) mit der Bezeichnung „Mulino Amis dont“ und der die Form charakterisierenden Beifügung „Rondello“, und ferner stand es in der berühmten verbrannten Straßburger Handschrift, deren Inhalt nun dank der Wiederauffindung von Coussemakers Auszug durch Ch. van den Borren teilweise gerettet ist (danach abgedruckt durch van den Borren im Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924, S. 101), mit der Überschrift „Molendinum de paris“. Die Version Prag ist zweistimmig, in Paris gesellt sich zu den zwei Stimmen ein Kontratenor, Straßburg schließlich bietet zwei dreistimmige Versionen: der Tenor ist jedesmal derselbe, die Oberstimme repräsentiert zwei verschiedene Kolorierungen (Auszierungen) der Oberstimme von Prag und Paris, der Contratenor ist beidemal derselbe, aber von demjenigen in Paris verschieden (vgl. van den Borren l. c. 94). Keine der erhaltenen Versionen weist einen Text auf außer den genannten Überschriften, doch werden wir wohl nicht fehlgehen in der Annahme, daß es ursprünglich ein textiertes Rondeau der „Diskantlied-Gattung“ war. Dieser Text scheint eine flämische Fassung („Di molen van pariis“, falls wir dies als Initium ansehen dürfen) und eine französische („Amis dont“) gehabt zu haben. Ob die Komposition flämischer oder französischer Herkunft ist, vermag ich nicht zu entscheiden, doch könnte man ersteres für wahrscheinlicher ansehen, da keine der Handschriften französischer Herkunft ist (Paris ist italienisch, Prag und Straßburg stammen aus Straßburg), und da Prodenziani das Stück eher in einem flämischen Zusammenhang nennt (ist es aber flämisch, so würde sein Vorkommen in den Handschriften Prag und Straßburg eine der wichtigen mittelalterlichen Kulturstraßen bezeichnen: von den Niederlanden rheinaufwärts). Nun ist bereits die Verbreitung des Stücks in untextierter Form ein Indiz für die „sekundär instru-

mentale“ Verwendung, und ein weiteres bietet unser Gedicht. Die „süßen Schläge“ hat Schering auf die hoketierenden Stellen des Stücks bezogen und diese als Darstellung der Stöße des Mühlrads aufgefaßt. Ich sehe keinen Grund, von dieser Deutung, an deren Stelle van den Borren eine andere vorschlägt, abzuweichen. Wir müssen ja von der Version Prag-Paris ausgehen und nicht von Straßburg, denn letztere, die die Oberstimme in Läufe auflöst und die Hokete zerstört, ist sicher die spätere; dies geht auch daraus hervor, daß sie den Einschnitt in der Mitte des Stücks, welcher eben der Rondeauform entspricht, überbrückt, also eigentlich nicht mehr auf die Durchführung der Wiederholungen gemäß dem Rondeau-Schema rechnet. Hokete mit illustrativer Wirkung kommen auch sonst vor (einem Fall werden wir gleich wieder bei Prodenziani begegnen), und schon im 13. Jahrhundert scheint man damit die Vorstellung des Mühlrads verknüpft zu haben (vgl. im Text der Motette Bamberg N. 24 die Stelle: „E quant il font le moulin Anssanble tuit quatre Et au plastre batre En hoquetant“¹). Ob der vollkommene Kavalier Sollazzo, der das Stück auf der Salonorgel vortrug, es nach einer Tabulatur nach der Art jener berühmten englischen einstudiert hatte, in der u. a. Motetten aus dem Fauvel für ein Tasteninstrument transkribiert sind?² Der Schlusssatz Prodenzianis „E fecevi i responsi a motti a motti“ ist vielleicht so zu erklären, daß es sich um Refrainformen handelte und Sollazzo die Reprisen nicht wegließ, sondern sie von Textwort zu Textwort ausführte — vielleicht mit Variationen.

Im Sonett 25 (vgl. Schering l. c. 113 ff. und 76 f.) heißt es:

Una arpa fo addutta assai reale
Ove Solazo fe' „La dolce cera“

— ein dreistimmiges Madrigal des Bartolinus de Padua, abgedruckt GM. N. 45. Dann wird noch eine Reihe von Kompositionen angeführt, die Mehrzahl davon identifizierbar, darunter das zweistimmige Madrigal „Agnel son bianco“

¹ A. Stimming, Die altfranzösischen Motette der Bamberger Handschrift, S. 119, erklärt das „faire le moulin“ als eine Figur im Tanz oder Spiel, bei der alle die rechte Hand in der Mitte zusammenlegen und sich drehen. Etwas Ähnliches steht in Littrés Dictionnaire de la langue française s. v. moulinet, doch finde ich weder hier noch dort Belege aus der alten Zeit angeführt. Wie mir scheint, könnte die akustische Erklärung an und für sich genügen. Hat man nicht schon dem alten Notker zugeschrieben, er habe in der Sequenz „Sancti spiritus“ den Ton des Mühlrads nachahmen wollen?

² Auch jene Orgeltabulatur des 14. Jahrhunderts zielt hauptsächlich die Oberstimme aus und berührt sich darin mit den beiden Straßburger „Diskanten“, die wir wohl gleichfalls als Bearbeitungen für ein Tasteninstrument ansehen dürfen. Jedenfalls wird es, falls Sollazzo eine Kolorierung spielte, eine solche gewesen sein, welche die Hokete nicht verwischte.

des Johannes de Florentia (abgedruckt von J. Wolf, Samm. 3, 633). Da es sich hier, wie im Fall des „El molin de Paris“, um polyphones Spiel auf einem einzigen Instrument handelt, erhebt sich wiederum die Frage, ob das Stück vorher „tabuliert“ worden war. Schering weist mit Recht auf die in beiden genannten Madrigalen vorkommenden Hokete als zum Charakter eines Zupfinstruments passend hin, obgleich sie hier primär vokal intendiert gewesen sein müssen.

In Sonett 33—34 (vgl. Schering l. c. 121 f.) lesen wir:

Puoi venner pifar sordi con tenore,
Solazo incontinente ne prese uno.

„Stregne le labbra“, fiêre incontinente.

„Stregne“ ist eine erhaltene zweistimmige Ballata (s. GM. 267). Unter den weiteren in diesem Zusammenhang genannten Stücken sind vier erhaltene Ballaten von Landini, davon zwei zweistimmig (Con gli occhi, GM. 235 usw., und Deh, pon questo amor, GM. 236 usw.) und zwei dreistimmig: „L'alma mia piange“ (GM. 239 usw.) und „Gram pianto“ (ediert von F. Ludwig, ZMW. 5, 459). Es werden in der Hauptsache Kompositionen der Diskantlied-Gattung gewesen sein, von denen Sollazzo die Hauptstimme auf einem Blasinstrument mit Begleitung eines Tenorinstruments vortrug. Indessen vertritt „Gram pianto“, wie oben S. 27 erwähnt, eine Mischgattung: Oberstimme und Tenor sind vokal, der Contratenor instrumental (hier hätte also das Tenorinstrument den vokalen Tenor oder, falls es ein polyphones Instrument war, den Tenor samt Contratenor wiedergegeben); zum feierlichen Klang dieses Stückes paßt in der Tat die Besetzung mit einem Blasinstrument. Wenn der Dichter das „L'alma“ mit der näheren Bestimmung „con suspiro“ versieht, wird dies, wie LAd. 282 annimmt, sich wiederum auf die hoketierenden Stellen im Stück beziehen, nicht, wie Debenedetti 74 glaubt, auf die motetten-ähnliche Verbindung einer mit „Suspiro“ bezeichneten Melodie mit „L'alma“.

Prodenziani spricht auch von instrumentaler Wiedergabe solcher Stücke, die wohl dem einstimmigen Liedrepertoire entstammen (man sehe die Viola-Produktion in Sonett 35, dazu Schering l. c. 107). Auch aus dem 14. Jahrhundert besitzen wir ähnliche Hinweise. Die Limburger Chronik (s. die Ausgabe der Monumenta Germ. Historica, Scriptores qui vernacula lingua usi sunt I, 4, S. 36) bemerkt: „... sang man ein nuwe lit in Duschen landen, daz war gar gemeine zu pifen unde zu trompen unde zu aller freude“. Ebenda werden S. 47, 48, 53, 55, 56, 65, 74, 75 weitere Lieder bzw. Liederanfänge mit den Worten „sang man unde peif dit lit“ eingeleitet (S. 29, 31—34, 37 f., 45 f., 51 werden Lieder, bzw. Liederanfänge zitiert, bei denen *nur* vom Singen die Rede ist). Der um 1330 schreibende, bereits in Ambros' Musikgeschichte 2 (1864), 508 zitierte spanische Arciprete Juan Riz sagt: „La vihuela de arco face dulzes bayladas.“

Aus dem 13. Jahrhundert könnte in diesem Zusammenhang z. B. ange-

Andere Belege.
Das
einstimmige
Lied.

führt werden diese bekannte Stelle aus dem „Gilles de Chin“ (s. Reiffenberg, *Collection de chroniques belges*), Vers 1147 f.:

Cil vieleur vielent lais,
Canconnetez et estampiez;

eine andere, zitiert bei Ducange s. v. *Rocta*:

Viellent menestrel rotuenges et sons.

Besonders groß ist die Zahl der Stellen, die sich für instrumentale Wiedergabe des Lai (Leich) anführen ließe, doch hier befinden wir uns vielleicht schon weniger auf dem Boden des „sekundär Instrumentalen“ als des „primär Instrumentalen“ (vgl. ZMw. 12, 2 f. über die mit dem Lai jedenfalls verwandte Estampie; zugleich ist der Lai auch die Gattung, aus deren Anlaß wir am ehesten auf das Alternieren von Gesang und Instrumentenspiel deutende Aussprüche finden, vgl. die ZMw. 12, 6 f. zitierte Stelle aus der „Chanson der Horn“ und als deutsches Gegenstück Gottfrieds „Tristan“ Vs. 3545 ff.).

Die Theorie des 13. Jahrhunderts deutet in unserer Richtung mit Aussprüchen wie: „omnis cantus qualitercumque fuerit diversificatus ad extremitatem, etiam in modum viellae congrue per illam possit declarari“ (E. de Coussemaker, *Scriptores* 1, 269 a); „alius (modus, nämlich eine andere, die umfänglichste Art der Violastimmung) necessarius est propter laycos et omnes alios cantus maxime irregulares qui frequenter per totam manum discurrere volunt“ (ebenda 1, 153 a); „in viella et similibus in quinque chordis totus cantus potest compleri“ (Elias Salomo bei Gerbert, *Scriptores* 3, 26); „bonus autem artifex in viella omnem cantum et cantilenam et omnem formam musicalem generaliter introducit“ (dies sagt der der Jahrhundertwende nahe Joh. de Grocheo, s. die Ausgabe von J. Wolf, *Samm.* 1, 97). Daß hier die Viola sosehr in den Vordergrund tritt, erklärt sich mit durch ihren großen Tonumfang, im Vergleich zu welchem derjenige eines anderen Streichinstruments wie die Rubebe (s. Coussemaker, *Scriptores* 1, 152 b) gering ist.

Mehrstimmiges. Inbezug auf die mehrstimmige Musik wies ich ZMw. 12, 10 auf drei Zeugnisse hin: in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts hören wir von einem, der die Oberstimme einer Motette singt und dazu auf einem Portativ den (eigentlich vokalen) Motetus und den (wohl schon von Haus aus instrumentalen) Tenor greift; in der ersten Hälfte des 14. (Juan Riz, s. oben) von der Wiedergabe von Motetten auf der Orgel (was wieder an die berühmte englische Tabulatur mit Bearbeitungen von Fauvel-Motetten erinnert); und in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts läßt Guillaume de Machaut sich über das Übertragen einer dreistimmigen Ballade auf die Orgel oder Blasinstrumente (cornemuses) aus, wobei er sich Zusätze (wohl: figurierende Auszierung, was nur für die Orgel in Frage kommt) und Weglassungen (wohl: stellenweise oder totale Stimmenreduktion) verbittet. Dazu kommen Kompositionen aus der von Mayer und Rietsch (*Acta germanica* 3 und 4) publizierten Mondsee-Wiener Liederhandschrift (Wien 2856), die eine (N. 11) mit der Überschrift „Das nachthorn, und ist gut zu blasen“ (Diskantlied mit einem sich durch häufige Quintschritte

auszeichnenden Tenor) und eine andere (N. 12) mit dem Titel „Das taghorn, auch gut zu blasen . . .“ (Diskantlied, dessen Tenor nur in einem nicht einmal aufgezeichneten Orgelpunkt besteht). Im ersteren Fall könnte das „Blasen“ allenfalls auch nur auf den Tenor gemünzt sein, aber im letzteren ist dies allzu unwahrscheinlich. Ein weiteres Stück (N. 15) ist überschrieben „Das haizt dy trumpet und ist auch¹ gut zu blasen“ (in diesem Fall ist auch die Unterstimme mit einem Text versehen, aber ähnlich blasquintemäßig gehalten wie diejenige von N. 11). Bei diesem Anlaß erinnern wir uns, daß das Wort „trumpetus“ als Gattungsbezeichnung in einem Traktat in einer Breslauer Handschrift vorkommt (vgl. J. Wolf, AMw I). Dieser Gattung sind auch die zwei „Tubae“ beizuzählen, die Ch. van den Borren (Bericht über den musikw. Kongreß in Basel 1924, 96 ff.) nach Coussemakers Kopie veröffentlichte, die eine mit Text in der Oberstimme und einem Heinrich von Freiburg (vermutlich Heinrich Laufenberg) zugeschrieben, die andere ohne Text und nur „Tuba gallicalis“ überschrieben, aber sehr möglicherweise gleichfalls ursprünglich mit Text in der Oberstimme versehen. Diese Gruppe von Kompositionen erhärtet jedenfalls die Vorliebe der Deutschen für Blasmusik, speziell für die Naturblasinstrumente², eine Vorliebe, die auch G. de Machaut an der erwähnten Stelle implicite konstatiert (s. ZMw. 12, 10)³. —

¹ Das den Sinn bestimmter ausdrückende Wort „auch“ ist in der Handschrift (f. 188^v) mit kleinerer Schrift nachgetragen.

² Mag auch die „Tuba gallicalis“ aus Frankreich stammen (vgl. die von P. Aubry, Samm. 8, 527 gebotene Chanson von P. Fontaine mit „Contratenor trompette“), so tritt doch die Gattung als solche in Deutschland mehr hervor.

Auch im einstimmigen Lied macht sich, besonders in Deutschland, manchmal der Charakter der Blasmelodik bemerkbar, vgl. z. B. N. 45 bei W. Bäumker, Ein deutsches geistliches Liederbuch mit Melodien aus dem 15. Jahrh. In einer demnächst erscheinenden Basler Dissertation von A. Geering über die Vokalmusik in der Schweiz in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. wird aus den Archiven des Berner Münsterstifts ein Beschluß vom Jahre 1491 beigebracht, wonach die Psalmen in der Complet „secundum octavum tonum“ gesungen werden sollen „und nitt me wie vor in trumeterz wys“; ich möchte hier nicht an mehrstimmige Vertonungen mit weltlichem Cantus firmi denken, sondern annehmen, daß Melodien mit Blascharakter sogar als Psalmtöne in die Kirche eingedrungen waren.

Auch ein anderes weltliches Element, der Tanz ist bekanntlich hie und da in die mittelalterliche kirchliche Praxis eingedrungen. Als neuer Beleg dafür sei die Miniatur genannt, die in der berühmten Notre Dame-Handschrift „F“ am Anfang der Rondeaux-Abteilung (f. 463) steht und fünf einen Reigen aufführende Kleriker darstellt (von den letzteren steht der eine als Vorsänger in der Mitte).

³ Im Breslauer Traktat lesen wir (s. die Ausgabe von J. Wolf, AMw. 1, 336): „Trumpetum et stampania . . . delyrant frequenter ad quintam notam

Schließlich sei noch an ein über unsere Zeitgrenze hinausgehendes Zeugnis erinnert, das J. Stainer, Dufay . . . S. 17 nach Olivier de la Marche (in Petitot, Collection of memoirs 10, 344) anführt: bei einer fürstlichen Hochzeit in Brügge im Jahre 1468 trugen 4 als Tiere verkleidete Menestriers auf einer „trompette saquebute“ und auf drei „schalmayes“ eine Motette und 4 andere auf Flöten eine Chanson vor.

Da oben von der Motette bis rückwärts zur zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Rede war, wollen wir noch einen Schritt weitergehen zur „Choralbearbeitung“ von Notre Dame, welche um 1200 ihren Höhepunkt erreicht und bis zu einem gewissen Maße die Mutter der Motette des 13. Jahrhunderts ist. Hier kann von „sekundär instrumentaler“ Wiedergabe im liturgischen Rahmen nicht gesprochen werden, da die Kirchenorgel des 13. und 14. Jahrhunderts einer solchen Aufgabe kaum gewachsen war.¹ Außerhalb der Kirche hätte aber eine Aufführung dieser rein liturgisch determinierten Werke mit den dazwischenliegenden choraliter gesungenen Partien keinen Sinn gehabt. Anders verhält es sich mit den „Ausschnitten“ oder „Ersatzteilen“ dieser Werke, aus welchen eben zum großen Teil die Motette des 13. Jahrhunderts herauswuchs. Sie sind mit geistlicher und mit weltlicher Textlegung in das außerkirchliche Musizieren eingegangen. Sie haben aber sicher auch dem instrumentalen Musizieren außerhalb der Kirche gedient.

Letzteres ist, wie es scheint, nicht direkt bezeugt. Dafür besitzen wir ungefähr aus der Mitte des 13. Jahrhunderts zwei Sammlungen von Kompositionen, welche direkt, also „primär“ als Instrumentalstücke intendiert zu sein scheinen und dabei musikalisch durchaus „Ersatzteil“-Form haben. Das eine sind die „Melismen“ der Handschrift Paris lat. 15139, von denen einiges bei E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen âge, pl. 27 und bei P. Aubry, Cent motets du 13^{me} siècle, 3, pl. 4 veröffentlicht ist. Schon F. Ludwig (Repertorium, 144 f.) beobachtete, daß die Textlegung hier nicht vokalen Charakter hat; und darauf, daß die Stücke nicht als Ersatzteile im Rahmen von Choralbearbeitungen zu singen sind, deutet der Umstand, daß nur ein einziges von ihnen sich auf einen Choral bezieht, der in derselben Handschrift durch eine

vel ad diapason . . . ad modum tubae vel lyrae“. Kompositionen wie diejenigen aus der Mondsee-Wiener Handschrift und jene „Tubae“ zeigen also, daß, was seiner Bestimmung nach „primär vokal und sekundär instrumental“ war, unter Umständen in stilistischer Beziehung „primär instrumental“ sein konnte.

¹ Daher kann Hypothesen wie diejenige von A. Gastoué (Les primitifs de la mus. française, 21, L'orgue en France, 38 und 55, sowie in der Zeitschrift „La vie et les arts liturgiques“ 1923, 549), welcher auf dreistimmige Choralbearbeitungen Perotins das Prinzip des Orgel-Triospiels anwenden möchte, nicht zugestimmt werden; dasselbe Prinzip möchte A. Schering, Studien . . . S. 179, auf die liturgische Trecentokomposition GM. N. 48 anwenden. Natürlich denken diese beiden Autoren nicht an „sekundär“, sondern an „primär“ instrumentale Wiedergabe.

Choralbearbeitung vertreten ist.¹ Wir wissen allerdings, daß aus diesen Stücken nachträglich Motetten abgeleitet wurden (s. l. c. 148 ff.), aber dies erklärt nicht ihre unmittelbare Bestimmung. Die Frage mag offen bleiben. Ein Moment, das für unsere Annahme spricht, ist jedenfalls die in der Bamberger Handschrift auf die hundert Motetten und den einen Conductus folgende Reihe von sieben analogen Kompositionen mit offenkundig unvokaler Textbezeichnung, von denen die eine durch die Bezeichnung „In seculum viellatoris“ als Instrumentalstück beglaubigt ist (im Titel des Stücks ist also dasjenige, was eigentliche Herkunftsbezeichnung für die Grundstimme ist, In seculum, substantiviert). Die einen der Stücke sind hoketierend, die anderen nicht; dabei scheint mir bezeichnend, daß die als Violentstück beglaubigte Komposition gerade nicht zur hoketierenden Gruppe gehört (vgl. oben S. 37).

So würden diese zwei Sammlungen eine eigene Kompositionsgattung vertreten, die sich ebenso vom melismatischen Ersatzteil abzweigte wie die Motette, aber historisch nicht dieselbe Bedeutung erlangte. Diese Gattung wäre aber unserer Auffassung nach nur die Verfestigung dessen, was bereits vorher als „sekundär instrumentale“ Verwendung des Ersatzteils aufgetreten war.²

Die andere Hauptgattung der Notre Dame-Epoche, der „Conductus“, welcher ja durchaus nicht nur kirchlich war, dürfte gewiß einer „sekundär instrumentalen“ Praxis als Nahrung gedient haben. Einen Hinweis bietet vielleicht der um 1225 verfaßte „Roman de la Violette“ (ed. Fr. Michel, Vs. 3090 f.):

Cil juleor violent lais

Et sons et notes et conduis.

Allerdings könnte hier auch der Conductus als einstimmige Form gemeint sein.³ Etwas geht dem Conductus freilich, oder wenigstens dem melismatischen Conductus, bei der instrumentalen Wiedergabe verloren: der Kontrast, die Span-

¹ Eine der Kompositionen, N. 15, steht freilich, wie Ludwig konstatierte, in einer inhaltlich älteren Notre Dame-Handschrift als Ersatzteil und war also ursprünglich vokal gemeint.

² Auch bezüglich des Motettententors wird es nicht zu kühn sein, eine ähnliche Vermutung aufzustellen. Derselbe wird bekanntlich gegen Ende des 13. Jahrhunderts (besonders in Frankreich, aber auch anderwärts) mehr und mehr „instrumental“, dasjenige, was ursprünglich sein *Text* gewesen war, wird, so wie es die Quellen schreiben, mehr und mehr zur bloßen Herkunftsbezeichnung. Dem dürfte eine „sekundär instrumentale“ Praxis schon längst vorgegriffen haben.

³ E. de Coussemaker, *L'art harmonique, aux 12^{me} et 13^{me} siècles*, 76 bringt diese Stelle in Zusammenhang mit der Charakterisierung des mehrstimmigen Conductus als „cum litera et sine“, die wir bei Franco finden, und schließt — worin ihm manche gefolgt sind — der Conductus sei eine Gattung, in der *ein Teil* der Stimmen instrumental sei, vgl. den Bericht über den 1. musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig, S. 209 (für die dort angekündigte Abhandlung „Zur Frage der Instrumentalmusik“ biete eben dieser Exkurs einen vorläufigen Ersatz).

nung zwischen den syllabischen und den melismatischen Partien. Die andere, im Sinne der Riemann-Scheringschen Melismen-Ablehnung liegende Frage, nämlich: ob etwa das Conductus-Melisma instrumental gemeint sein könnte, möchte ich dahin beantworten, daß es primär vokal gemeint war, aber sekundär instrumental ausgeführt, d. h. zum „Zwischenspiel“ werden konnte, oder genauer: zum „Nachspiel“, denn die großen Melismen sind in erster Linie Schlußmelismen — und dies am ehesten da, wo das Schlußmelisma nicht der vorletzten oder vorvorletzten Silbe zugewiesen ist, sondern als etwas für sich Stehendes auf die letzte Silbe folgt.

Wir sehen also, daß, wenn schon die Gattungen des 13.—14. Jahrhunderts selbst eine große Mannigfaltigkeit repräsentieren (besonders wenn man die verschiedenen Abarten der Motette, des Diskantlieds und des Madrigals ins Auge faßt, Abarten, in denen diese Gattungen sich vielfach berühren und durchkreuzen) — daß diese Mannigfaltigkeit noch viel größer wird, indem man die Möglichkeit „sekundär“ instrumentaler Wiedergabe der Textstimmen bezw. eines Teils der Textstimmen berücksichtigt. Und dazu kommt die Möglichkeit der Verwendung verschiedener Instrumente, sowie die — allerdings mit Vorsicht zu handhabende — Möglichkeit des Weglassens von Stimmen (auch der umgekehrte Fall, das Hinzusetzen von Stimmen kommt vor). Es ergibt sich so eine Mannigfaltigkeit, die Prodenziani am Schluß seiner Beschreibungen von Sollazzos musikalischer Betätigung (Sonett 48) mit den Worten charakterisieren kann:

In efetto mutâr tante maniere,

Che talqual arbor non à metâ foglia.

Wie gesagt, vermittelt die „sekundär instrumentale“ Wiedergabe zwischen den Gattungen, indem sie z. B. ein Madrigal in den Bereich des Diskantlieds ziehen kann. Die Aufführungspraxis ist gewissermaßen das Fluidum, das die festen Körper der Gattungen umspült. Die letzteren bleiben darum bestehen, und die normale Aufführungspraxis wird ihr Wesen rein ausprägen. Aber daneben haben wir die andere Art Praxis, und in dieser, als dem „weicheren Teil des Knochengerüsts“, werden sich Entwicklungstendenzen in der Regel früher bemerkbar machen, bevor sie sich in den Gattungen kristallisieren. Fragen wir nun, welches die Tendenz ist, welche sich hier im 13.—14. Jahrhundert bekundet, so ist es diejenige zur *Erweiterung* des instrumentalen Dominiums. In diesem Punkt gehen wir, obgleich von einer anderen Seite herkommend, mit A. Schering einig. Andererseits aber glauben wir nicht, daß dem Instrumentalen als *Stilmerkmal* im Mittelalter eine so große Rolle zufällt, wie Schering angenommen hat. Obgleich in letzterer Hinsicht einiges immerhin schon im Mittelalter durchschimmert, ist doch gerade das Bestehen einer ziemlich weitgehenden Freizügigkeit zwischen dem vokalen und dem instrumentalen Lager etwas, das uns in dieser Hinsicht nicht allzuviel erwarten heißt.