

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 22 (1970)

Artikel: Die vierzig Clausulae der Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale,
latin 15139 (Saint Victor-Clausulae)

Autor: Stenzl, Jürg

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858875>

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: 28.03.2026

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

P 22733²²

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT
PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 22

JÜRGEN STENZL

DIE VIERZIG CLAUSULAE
DER HANDSCHRIFT PARIS
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE LATIN 15139

(Saint Victor — Clausulae)

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

13/70/1923

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

- Band 1: *Die Organa und mehrstimmigen Conductus*
in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert.
Von Prof. Dr. Arnold Geering. 100 Seiten, 11 Notenbeispiele, kart. Fr./DM 8.30
- Band 2: *Johann Melchior Gletles Motetten*
Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Von Dr. Hans
Peter Schanzlin. 143 Seiten, kart. Fr./DM 9.80
- Band 3: *Bericht über den Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern*
30. August bis 4. September 1952. 72 Seiten, kart. Fr./DM 5.30
- Band 4: *Guido von Arezzo*
Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten
odonischen Traktate. Von PD Dr. Hans Oesch. 124 Seiten, kart. Fr./DM 9.80
- Band 5: *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*
Tabellarischer Werkkatalog über das Quellenmaterial mit Anhang. Von Prof. Dr. Kurt
von Fischer. 132 Seiten, kart. Fr./DM 15.50
- Band 6: *Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*
in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Von Dr. h. c. Edgar Refardt.
59 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 10.—
- Band 7: *Der fugierte Stil bei Mozart*
Von Dr. Maria Taling-Hajnali. 131 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 14.80
- Band 8: *Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*
Von Dr. Frank Labhardt. Teil I: Textband. 272 Seiten, viele Tabellen, 5 Bildtafeln
mit Faksimileseiten, kart. Fr./DM 17.80. Teil II: Notenband. 12 Seiten Text und
110 Seiten Noten, kart. Fr./DM 18.—
- Band 9: *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*
Mit einem Überblick über ihr Leben und die handschriftliche Überlieferung ihrer
Werke. Von PD Dr. Hans Oesch. 251 Seiten, kart. Fr./DM 18.—
- Band 10: *Das Tempo in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts*
Von Dr. Salvatore Gullo. 96 Seiten mit 8 Notenbeispielen, kart. Fr./DM 15.80
- Band 11: *Kirchenmusik in ökumenischer Schau*
Bericht über den 2. Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern, 22. bis 29.
September 1962. Kongressbericht 101 Seiten, dazu ein Gesamtprogramm 67 Seiten,
kart. zusammen Fr./DM 7.80
- Band 12: *Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert*
Unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Char-
pentier. Von Dr. Theodor Käser. 156 Seiten mit 118 Notenbeispielen, 69 Darstel-
lungen im Text und einem Notenanhang von 12 Seiten, kart. Fr./DM 17.80
- Band 13: *Don Juan und Rosenkavalier*
Studien zu Idee und Gestalt einer tonalen Evolution im Werk Richard Strauss'.
Von Dr. Reinhard Gerlach. 207 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen im Text,
kart. Fr./DM 17.80

Fortsetzung auf der dritten Umschlagseite

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT
PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 22

DIE VIERZIG CLAUSULAE
DER HANDSCHRIFT PARIS
BIBLIOTHEQUE NATIONALE LATIN 15139

(Saint Victor — Clausulae)

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

P. G. 69/15

C k
JÜRG STENZL

DIE VIERZIG CLAUSULAE
DER HANDSCHRIFT PARIS
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE LATIN 15139

(Saint Victor – Clausulae)

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

70 G 6415

Nachdruck verboten. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen
und der Reproduktion auf photostatischem Wege oder durch Mikrofilm, vorbehalten.

Copyright © 1970 by Paul Haupt, Berne

Satz und Notengrafik: Bernhard Päuler, Adliswil-Zürich

Druck: Ernst Bühler, Flawil

Buchbinderei: Franz Kölbener, Appenzell

SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE

BIBLIOTECA NAZIONALE SVIZZERA

VORWORT

Die vorliegende Arbeit ist eine erweiterte Fassung unserer Berner Dissertation, die Anfang 1968 eingereicht worden war. Im Frühjahr 1968 wurde sie in Paris um den Anhang II erweitert. Die Bibliographie ist im Dezember 1967 abgeschlossen worden; nicht mehr eingearbeitet ist deshalb ein Aufsatz E. Thurstons in der Festschrift Reese¹, leider konnte auch R. Flotzingers bedeutende Untersuchung des Discantussatzes im Magnus Liber² nicht mehr berücksichtigt werden.

Besonders dankbar sind wir unserem Lehrer, Prof. A. Geering, der mit ständigen Ratschlägen die Ausarbeitung gefördert hat. Frl. Prof. E. J. Beer, Bern, beriet uns in paläographischen, Prof. S. Heinemann, Bern, in romanistischen Fragen, Prof. S. Corbin, Paris, Prof. H. Besseler †, Jena, und Prof. H. Husmann, Göttingen, haben liebenswürdigerweise auf einzelne Fragen geantwortet, ihnen allen gilt der Dank des Verfassers, dem das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Basel die Unterlagen für die Faksimiles 5, 6 und 7 bereitwillig zur Verfügung stellte.

Schließlich danken wir Herrn B. Päuler, Adliswil/ZH, der die Notengrafik und den Satz in hervorragender Qualität erstellt hat.

Freiburg in der Schweiz, Juni 1970

J. S.

Die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft und die Philosophisch-historische Fakultät der Universität Bern haben dankenswerterweise die Drucklegung unterstützt.

- 1) E. Thurston, A Comparison of the St. Victor Clausulae with their Motets, in Aspects of Medieval and Renaissance Music, A Birthday Offering to Gustav Reese, New York 1966, p. 785–802.
- 2) R. Flotzinger, Der Discantussatz im Magnus Liber und seiner Nachfolger. Mit Beiträgen zur Frage der sogenannten Notre-Dame-Handschriften, Wien–Köln–Graz 1969 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 8).

INHALTSVERZEICHNIS

Abkürzungen	9
Einleitung	11
I. Die Handschrift StV	
A. Aufbau	19
B. Notation	23
II. Die Tenores	
A. Melodieprobleme	39
B. Rhythmisches	97
III. Periodenbildungen	99
IV. Die Oberstimmen	
A. Die Lage der Oberstimmen und die Stimmumfänge	103
B. Die Form der Oberstimmen	106
C. Clausula oder Motette	113
D. Refrainprobleme	120
V. Satztechnik	127
VI. Die Verwendung der Clausulae	151
Anhang I: Übertragung der 40 Clausulae	181
Anhang II: Die Corona spineae und die Frage der Herkunft der Hs. StV	227
Literaturverzeichnis	239

Faksimiles

- 1 Paris, Bibliothèque nationale, latin 1337, f. 266' / 267
- 2 Paris, Bibliothèque nationale, latin 15 139, f. 288
- 3 Paris, Bibliothèque nationale, latin 15 139, f. 290
- 4 Paris, Bibliothèque nationale, latin 15 139, f. 289'
- 5 Florenz, Biblioteca Laurenziana, plut. 29,1, f. 406
- 6 London, British Museum, Ms. Egerton 2615, f. 9'
- 7 London, British Museum, Ms. Egerton 2615, f. 74'
- 8 Paris, Sainte Chapelle, Glasfenster

ABKÜRZUNGEN

AHu	H. Anglès, El Codex musical de Las Huelgas	MQ	Musical Quaterly
AfMf	Archiv für Musikforschung	MStB	Musikwissenschaftliche Studienbibliothek
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft	N	Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale fr 12615
All	Alleluia	ND	Notre Dame de Paris
AMl	Acta musicologica	NOH	New Oxford History of Music
Anm	Anmerkung	O	Nummerierung der mehrstimmigen Kompositionen des Offiziums
AnnMl	Annales musicologiques	OH	The Oxford History of Music
Art	Artikel	Org	Organum
AuBa	P. Aubry, Cent Motets du XIIIe siècle	R	Handschrift Bibliothèque nationale fr 844
Aud	A. Auda, Les Motets Wallons	R	Responsorium (des Offiziums)
Ba	Handschrift Bamberg, Ed. IV. 6	Rayn	Raynauds, Bibliographie
Bd, Bde	Band, Bände	RB	Revue Belge de Musicologie
Bibl	Bibliothek	Ref	Refrain
BN	Bibliothèque Nationale, Paris	Rep	Repertoire
BM	British Museum	RISM	Répertoire international des Sources musicales
Cl	Clausula	RoMo	Y. Rokseth, Polyphonies du XIIIe siècle
CS	E. de Coussemaker, Scriptores	RVB	F. Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen
D	Duplum	S	Seite
F	Hs. Florenz, Biblioteca mediceo-Laurentiana, pluteo 29.1	si	Einzelnote (im Unterschied zu einer Ligatur)
f	Folio	SIMG	Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft
Facs	Faksimile	SJbMw	Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft
Fs	Festschrift	SMMA	Summa Musicae Medii Aevi
GS	Gerbert, Scriptores	StV	Handschrift Paris, Bibliothèque nationale, lat 15139
Grad	Graduale	T	Tenor
Hs, Hss	Handschrift, Handschriften	Tr	Triplum
Hu	Handschrift Kloster Las Huelgas, ohne Signatur	TW	Tonwiederholung
JAMS	Journal of the American Musicological Society	W	Versus
JbP	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters	VfMw	Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft
KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch	W ₁	Handschrift Wolfenbüttel 677
LR	F. Ludwig, Repertorium	W ₂	Handschrift Wolfenbüttel 1099
li	Ligatur, ligiert (z.B. 2li = Zweierligatur)	ZfMw	Zeitschrift für Musikwissenschaft
M	Nummerierung der mehrstimmigen Kompositionen der Messe	ZIMG	Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft
Ma	Handschrift Madrid 20486		
masch	maschinenschriftlich		
Mf	Die Musikforschung		
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart		
Mo	Handschrift Montpellier, H 196		

EINLEITUNG

Im Jahre 1163 legte Papst Alexander III den Grundstein für die neue Notre Dame Kathedrale in Paris, und neunzehn Jahre später, 1182, konnte der Hochaltar geweiht werden. In diesen Zeitraum scheint auch die Wirksamkeit des Musikers Leonin zu fallen; ihm schreibt ein englischer Anonymus in seinem Traktat¹ den Magnus Liber Organi de Antiphonario et Gradali zu. Dieser Magnus Liber enthält mehrstimmige Vertonungen (Organa) von choralen Responsoria prolixa der Nocturn und, für die Messe, von Gradualien und Versus Alleluatici². Die mit mehrstimmigen Gesängen ausgezeichneten Feste stehen im Duplex-Rang.

Der Magnus Liber ist von Leonins Nachfolger Perotin überarbeitet und erweitert worden³, vor allem scheint Perotin in der Pariser Kathedrale Drei- und Vierstimmigkeit eingeführt zu haben. Der Magnus Liber Leonins, zusammen mit den Ergänzungen und Umarbeitungen Perotins, ist uns in drei Handschriften ziemlich vollständig, in zwei weiteren in kleinen Bruchstücken überliefert. Keine dieser Handschriften stand in Notre Dame selbst in Gebrauch:

Hs. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 677 (Helmstedt 628) (W₁), ehemals dem Kloster St. Andrews in Schottland gehörend⁴.

Hs. Florenz, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, plut. XXIX, 1 (F). Auf Grund der Miniaturen und der Schrift kann diese Hs. kaum nach 1240, auf keinen Fall nach 1250 geschrieben worden sein⁵.

Hs. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1206 (Helmstedt 1099), (W₂)⁶.

1) CS I, 327–364; zuverlässiger F. Reckow, Der Musiktraktat des Anonymus 4, Bd. I: Edition, 46; G. Birkner, Notre Dame-Cantoren und -Succentoren . . . In Memoriam J. Handschin, 123–126, wies auf einen Leonellus (+ zwischen 1187 und 1192) hin, der mit Leonin vielleicht identisch ist.

2) Folgende Feste: 1. und 2. Weihnachtstag, Joh. Evang., Innocentes, Epiphania, Purificatio BMV, Pascha, Inventio Crucis, Asc., Joh. Bapt., Ass. BMV, Nat. BMV, Michael und einige Commune-Gesänge; dazu MGG, Art Notre Dame Epoche.

3) Reckow, a.a.O., 46

4) Faksimile-Ausgabe: J.H. Baxter, An Old St. Andrews Music Book, London und Paris 1931.

5) Faksimile-Ausgabe: L. Dittmer als Bd. 10/11 der Veröff. mittelalterlicher Musikhss., Institute of Medieval Music, New York, o.J.

6) Faksimile-Ausgabe: L. Dittmer als Bd. 2 a.a.O.

Münchner Fragmente: München, Bayerische Staatsbibliothek, mus. 4775 (gallo-rom. 42), (Mü A); E III 230–231 (84–85), früher in lat. 16443 (Mü B); lat. 5539 (Mü C); dazu die heute verschollenen Fragmente aus der Privatbibliothek Prof. J. Wolf⁷.

Hs. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Cod. lat. 4^o 523, heute Marburg, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, gleiche Signatur (B)⁸.

In der Handschrift F z.B. enthält der dritte Faszikel den Magnus Liber Organi de Antiphonario, der vierte Faszikel den Magnus Liber de Gradali. Solchen Organumsfaszikeln folgen aber in den Hss. W₁ und F Lagen, die eine große Zahl von Teilstücken zu diesen Organa enthalten (100 Teilstücke in der Hs. W₁, 462 in der Hs. F). Diese Teilstücke bezeichnet man im Anschluß an Anonymus IV mit *Clausula*⁹. Einige dieser Teilstücke stehen in der einen Handschrift in den Organa selbst, in einer anderen Handschrift aber in einem Clausulae-Faszikel. Wenn eine neuere Clausula in ein Organum eingefügt worden war, erschien das ältere, ersetzte Teilstück in der Clausulaesammlung; dort können aber auch Stücke stehen, die stilistisch jünger sind, als die in die Organa eingefügten Clausulae.

Ein solcher Ersatzteil-Faszikel folgt einer Organa-Sammlung auch in der Handschrift Paris, Bibliothèque nationale, lat. 15139¹⁰; diese vierzig Clausulae, nach dem Besitzer der Handschrift im 16. Jahrhundert, dem Kloster Saint Victor in Paris, auch Saint Victor-Clausulae genannt, sind die jüngsten uns bekannten Teilkompositionen; in dieser Studie sollen sie untersucht werden. Die Hs. lat. 15139 (StV) gewinnt besonders deshalb an Interesse, weil sie zeigt, wie die Kompositionen der Meister Leonin und vor allem Perotin außerhalb von Paris wirkten; unsere Handschrift StV stammt, wie wir zu zeigen versuchen werden, möglicherweise aus *Sen*s.

Mehrstimmige Vertonung war in der mittelalterlichen Kirche die feierlichste Form der musikalischen Ausgestaltung der Liturgie; damit waren die Organa mehr als Selbstzweck, nämlich *Gottesdienst*. Durch die Mehrstimmigkeit wurden in der Meßfeier die Kernstücke der einem Festtag eigenen Gesänge (*Proprium*), Graduale und Alleluia, hervorgehoben; die größere zeitliche Ausdehnung der Organa gegenüber den Choralgesängen gab diesen Feiertagen Gewicht und Bedeutung¹¹.

7) Faksimile-Ausgabe: L. Dittmer, Eine zentrale Quelle der Notre Dame-Musik, New York 1957

8) Faksimile in K. v. Fischer, Neue Quellen zur Musik des 13., 14. und 15. Jahrhunderts, AMI XXXVI, 1964, Tafel I–III nach Seite 94.

9) Reckow, a.a.O., 46.

10) Faksimile-Ausgabe: E. Thurston, The Music in the St. Victor Manuscript, Toronto 1959; F. Gennrich, in Musikwiss. Studienbibl. Heft 5/6, Darmstadt 1953

11) S. Corbin, Kongreßbericht New York 1961, I, 429. – Auch in der Liturgie bildet sich ein solcher Höhepunkt in neuer Art heraus: die Gläubigen wollen das Hostienwunder sehen, der Kelch wird nach der Wandlung vom Priester der ganzen Gemeinde gezeigt. Ebenso kommt vom Osten (Konstantinopel) eine große Zahl Reliquien nach Frankreich, die in prächtigen Monstranzen gezeigt wurden.

Wir wollen nun die stilistische Entwicklung der organalen Komposition kurz skizzieren und damit die Voraussetzungen für eine Analyse der Clausulae unserer Hs. StV zu schaffen versuchen. Als Beispiel diene das Alleluia *W* Nativitas gloriose virginis Marie für die Messe Mariae Himmelfahrt (M 38 in der Nummerierung F. Ludwigs)¹².

Das *Faksimile 1* zeigt das All. *W* Nativitas in der Fassung einer Pariser Choralhandschrift; der Wechsel von syllabischen und melismatischen Partien ist hier deutlich erkennbar: die syllabischen Teile (einen bis vier Töne je Silbe) bringen mit Ausnahme von *Na*-(tivities) und *glo*-(riose) den Grund- oder Tenorton des Mixolydischen. Melismatisch ausgestaltet ist die Silbe -ne von semine durch ein zwanzigtöniges Melisma, das sich von g' stufenweise eine Oktave hinunterzieht.

Wie die Chormelodie selbst, so baut sich auch das zweistimmige Organum aus dem Kreis um Leonin aus syllabischen und melismatischen Elementen auf: die syllabischen Partien des Chorals werden mit Haltetechnik gesetzt, indem die einzelnen Töne, zu Orgelpunkten gedehnt, von einem Melisma in der zweiten Stimme überwölbt werden; die im Choral melismatischen Teile sind in der sogenannten Discantustechnik gearbeitet¹³.

Bei der Discantustechnik wird dem Chormelisma ein rhythmischer Ostinato auferlegt. Die Dauer eines Tones des Melismas wird durch eine solche rhythmische Formel bestimmt; im Gegensatz dazu ist die Dauer eines Tenortones in den Haltetonpartien des Organums durch die Länge des darüber gelegten Melismas bedingt.

In der satztechnisch einfachsten Fassung erscheint das Organum in der Hs. W₁, 42 (36); die Melodie zu gloriose virginis, ex semine und tribu iuda ist in Discantusatz gearbeitet, wobei die Chormelodie, der Ténor, die folgende Rhythmisierung erhält: $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \dots$. Wie in allen anderen Notre Dame Organa sind nur die solistischen Partien mehrstimmig niedergeschrieben worden, währenddem der Chor bei höchsten Festen, und nur an diesen erklangen ja die Organa, wohl oft in einer einfachen alla-mente Mehrstimmigkeit sang, die nicht aufgeschrieben zu werden brauchte¹⁴.

Die Hs. F enthält das Organum auf f 129 in abgeänderter Gestalt: die Orgelpunktpartie über Nativitas ist ersetzt, über gloriose, Marie und ex semine wurden neue Discantuspartien eingesetzt. Beachtenswert ist in unserm Zusammenhang die Ersetzung des Melismas ex semine: war in der Hs. W₁ die Chormelodie in gleich-

12) Das Organum in den Fassungen der versch. Hss. mit seinen Cl und Motetten wurde in diplomatischem Abdruck veröffentlicht von F. Gennrich, Musikwiss. Studienbibliothek, Heft 12

13) MGG, Art. Discantus (M.F. Bukofzer)

14) Dazu A. Geering, Retrospektive mehrstimmige Musik in französischen Handschriften des Mittelalters, in Fs. H. Anglès, Barcelona 1958–1961, I, 307ff und K. v. Fischer, Die Rolle der Mehrstimmigkeit am Dome von Siena zu Beginn des 13. Jahrhunderts, AfMw VIII, 1961, 167ff.

förmigen Longen rhythmisiert worden, so wird ihr in der Fassung der Hs. F ein rhythmischer Ostinato zugrunde gelegt, der sich bis zum Ende des Melismas wiederholt. Hier ist in das Organum *eine Clausula eingesetzt worden*. Diese Clausula hat eine weitere Besonderheit, die nur den Clausulae, nicht aber den Organa eigen ist: die Chormelodie erscheint in *zweifachem Cursus*, d.h., sie wird wiederholt, wobei in diesem Teilstück beide Male derselbe rhythmische Ostinato verwendet wird:

o. d. ■. d. d. d. ■.

An diesen Clausulae läßt sich die stilistische Entwicklung der Kompositionstechnik der Notre Dame-Epoche erkennen. Die Ex semine Clausula aus der Hs. F, f 168 (= Nr. 182 bei Ludwig) hat doppelten Cursus, aber noch dieselbe Rhythmik wie der oben besprochene, eingefügte Ersatzteil derselben Handschrift.

Später werden die Notenwerte des Tenorostinatos kleiner: o. d. ■. d. d. d. ■. wird zu d. d. ■. d. d. d. ⁊. Die Gruppe d. d. d. fehlt in den Tenores der Organa der Hs. W₁ noch völlig, findet sich aber im Faszikel der Clausulae, wo auch der sogenannte zweite rhythmische Modus in den Tenores begegnet. — Die Durchrationalisierung der Chormelodie geht immer weiter: jeder neue Cursus kann einen anderen rhythmischen Ostinato erhalten; oft werden der Anfang des zweiten Cursus und der Anfang des neuen rhythmischen Ostinato nicht zusammen gebracht, so daß für kurze Zeit das Ende des ersten Cursus schon mit dem zweiten Ostinato rhythmisiert wird, oder der Anfang des zweiten Cursus noch dem ersten Ostinato unterliegt.

Die Discantustechnik und deren straffe Rhythmisierung blieb nicht auf die Clausulae beschränkt; die Perotin und seinem Kreis zuschreibbaren d r e i stimmigen Organa bringen Oberstimmen, die im Vergleich zu den zweistimmigen Gesängen des Leonin-Kreises anders geartet sind: werden *zwei* Stimmen über einen Halteton gelegt, so müssen diese Oberstimmen rhythmisch straffer durchgebildet sein, als im älteren Organum. Ein solistisch über einem Orgelpunkt vorgetragenes Melisma kann freier und ungebundener gesungen werden, da keine Rücksicht auf eine weitere Stimme genommen zu werden braucht. Nehmen wir zwei Stimmen eines dreistimmigen Organums für sich, so unterscheiden sie sich nur in zwei Punkten von einer Clausula:

1. Die rhythmischen Werte der beiden Stimmen sind in den Organa praktisch gleichwertig, währenddem in den Clausulae die Tenores meist in längeren Werten als die Oberstimme gehalten sind.
2. Die Rhythmik der Clausulae-Tenores ist durch den Ostinato völlig regelmäßig, währenddem die Organaoberstimmen an keine rhythmischen Formeln gebunden sind.

Als Beispiele seien die Anfänge des zweistimmigen Organums All. *⁊ Nativitas* in der Fassung der Hs. W₁, der oben beschriebenen Ex semine Clausula Nr. 182 und des dreistimmigen Organums von Perotin nach der Hs. F einander gegenübergestellt.

Zweistimmiges Organum M 38; W₁, 42 (36)

Al - - - - - le -

Clausula Ex semine (Nr. 182); F, 168

Ex se - - - - - ne -

Dreistimmiges Organum M 38; F, 31 (Perotinus)

Al - - - - -

le - - - - -

(In den Tenores erklingt ein Ton bis zum nächsten, auch über Pausen hinweg; Zusätze in spitzen < > , Auslassungen in eckigen Klammern []).

Von der Cl wird nach den drei Takten des Anfangs ein Teil von 28 Longatakten ausgelassen; danach erst folgt der Teil, welcher mit der regelmäßigen Ostinato-Formel im Tenor gebaut ist (durch hervorgehoben).

Das dreistimmige Organum ist vollständig bei H. Husmann, Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa, Nr. 19, Seite 86 ff., übertragen.

Die Melismatik ihrer Oberstimmen zeichnet die Organa vor den anderen musikalischen Formen ihrer Zeit aus; das Alleluia des Chorals ist ein vollmelismatischer Rahmen für einen Versus, der mit Melismen durchsetzt ist. Im Organum der Notre Dame-Schule durchdringt das Wesen des Alleluia-Jubilus die g a n z e Komposition, da sowohl die syllabischen wie die melismatischen Töne des Chorals in der oder den Oberstimmen melismatisch überlagert werden. Diese sprachlose Melodie rührt an Dinge, die über die Aussage des Choralgesangs hinausführen. Der Choral war das dem heiligen Text gemäße Gefäß, seine Melodik machte die Worte vernehmbar. Das innerste Anliegen der Zeit um 1200 ging aber über dieses Textliche hinaus; hier treffen sich Musik und Hochscholastik: diese verbindet die Mystik des auf augustini-scher Tradition fußenden Bernhard von Clairvaux¹⁵ mit einer neuen Aristoteles-Kenntnis. In der Lichtmetaphysik des Bonaventura (Johannes Fidanza, 1221–1274), Doctor Seraphicus genannt¹⁶, geht der stufenweise sich vollziehende Aufstieg vom niederen Licht der fünf Sinne, dem äußeren Licht der mechanischen Künste und dem inneren Licht der Philosophie erst zum Eigentlichen, dem höheren Licht göttlicher Erleuchtung. Ist im Stimmgeflecht der melismatischen Oberstimmen über der Tenor-Melodie des alten Chorals unserer Organa nicht ein Teil dessen fühlbar, was in Bonaventuras „Wegweiser zu Gott“ vom niederen, erdenbehafteten Licht zur Vision der Erleuchtung führt?

Am Ende der Entwicklung dieser Organakomposition steht unsere Hs. StV; diesen Endpunkt möchte unsere Studie möglichst genau erfassen und damit Mittel und Methoden suchen helfen, nach denen das ganze Repertoire der eigentlichen Notre Dame-Clausulae untersucht werden kann. Da durch die Textierung der Oberstimmen der Clausula die Motette entstand, ist das Ende der einen Gattung auch verschlungen in den Anfang einer neuen.

15) Über Bernhard: W. v. den Steinen, Vom heiligen Geist des Mittelalters, 1926; ders., Der Kosmos des Mittelalters, Bern 1959. Allg. über die Mystik: J. Bernhart, Die philosophische Mystik des Mittelalters, 1922. – Heranzuziehen wären auch die Schriften der Viktorianer, Hugo (gest. 1141) und Richard (gest. 1173); dazu J. Ebner, Die Erkenntnislehre Richards von Sankt Viktor, 1917 und G. Dumlige, Richard de Saint Victor et l'idée chrétienne de l'amour, Paris 1952.

16) Artikel „Bonaventura“ im Dictionnaire d'hist. et de géogr. eccl. IX, 1937, 741ff. (E. Longpré); „Itinerarium mentis in Deum“, übersetzt und erläutert von J. Kaup, Werl/Westf., 1961; einen gut ausgewählten Ausschnitt in K. Vorländer, Philosophie des Mittelalters (Gesch. der Philosophie II), gek. Ausgabe, rowohlts dt. enzyklopädie, Bd. 193/194, 2/Hamburg 1966, 215–219.

I. DIE HANDSCHRIFT STV

A. Aufbau

Die Musikfaszikel der Hs. lat. 15139 der Pariser Bibliothèque Nationale haben folgenden Aufbau und Inhalt:

Lagenein- teilung	Folio	Textincipit	
	255	Quod Jude murmuracio	
	255'	Inter membra singula	Tt: Kanzler Philipp
	256		
	257	258 Agmina milicie celestis / Agmina	Mot. [532], 2-stg.
	259	Ave Maria gracia plena	Cond., 3-stg.
	260	Vivere vere / In odorem } Nachtr.	Mot. 499, 2-stg.
	261	Gaude felix Francia	Cond., 2-stg.
	262	Scysma mendacis Grece	Cond., 2-stg.
	263'	Quasi stella matutina	Cond., 2-stg.
	264		
	265	266 O tocius Asie gloria	Cond., 2-stg.
	266'	Maria stella maris	Cond., 2-stg.
	267	Sacrosancta hodie lucis	Seq., Andreas
	268	Gaude gaude gaude Maria } Nachtr. mit Prosa Inviolata integra	Æ
	269	Transf[r]etasse legitur	Cond., 2-stg.
	270'	Cum sint difficilia	Cond., 2-stg.
	271	Assistricem sedium dei	Cond., 2-stg.
	272		
	273	274 Jherusalem accipitur/Bened.Dom.	Cond., 2-stg.
	275'	Queris quid me moveat	Cond., 2-stg.
	276		
	277		
	277'		
	278	Quis imponet terminum	Cond., 3-stg.
	279	Marie qui graciam	Cond., 3-stg.
	280'	Bened. Dom.	3-stg.
	281	Custodi nos	Cond., 3-stg.
	281'	All./Ecce jam	Org., 3-stg., Stephan?

	282	Sederunt / ✠ Adjuva me	Org., 2-stg., Stephan
	282	All. / Video celos	Org., 2-stg., Stephan
	282'	All. / Ecce jam	Org., 2-stg., Stephan?
	282'	Patefacte sunt ✠ Vidit / Gloria	✠ Org., 2-stg., Steph.
	283'	Ne magnitudo ✠ Nam virtus / Gloria	✠ Org., 2-stg., Paulus
	284	Qui operatus est / ✠ Gracia dei	Org., 2-stg., Paulus
	284'	All. / Magnus sanctus Paulus / All.	Org., 2-stg., Paulus
	285	Bonum ✠ Scio cui credidi / Gloria	✠ Org., 2-stg., Paulus
	286	All. / Ne partatur	Org., 2-stg., ?
	286'	All. / Corpus beate virginis	Org., 2-stg., Katharina?
	287		
	288		
	289		
	290		
	291		
	292		
	293		
		40 Clausulae	2 3-stg., 28 2-stg.

Ausführlich hat F. Ludwig in seinem Repertorium auf Seiten 139ff. die Hs. StV beschrieben und zu den oben angegebenen Stücken die Literatur nachgewiesen¹. Da sich unsere Ausführungen im folgenden auf die Clausulae² beschränken, geben wir die paleographischen Einzelheiten nur noch von diesem Teil der Hs.:

1. f 288, 4 x 5 Linien, Trennungsstrich (trennt Triplum von Duplum und Tenor), 8 x 5 Linien, das ergibt 61 Linien³. Die in den Faksimiles als Träger des Textes unter den Noten erscheinenden Hilfslinien sind durch Tintenfraß sichtbar gewordene Notenlinien der Rückseite (Faksimile 2).

f 288', 289: je 12 x 5 Linien = 60 Linien pro Seite.

f 289'–293: je 6 x (5 + 4) Linien = 54 Linien pro Seite, immer
5 für das D, 4 für den T.

2. Die Majuskeln sind in fast regelmäßiger Folge abwechselnd in Rot und Blau gehalten. Aus deren Verzierung läßt sich nichts zur genaueren Lokalisierung oder präzisen Datierung erschließen, da die „Froschlaich“-Ornamentik (z.B. Buchstabe E[t vide . . .], Cl 1) zu allgemein verbreitet ist⁴.

1) F. Ludwig, Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, Halle 1910, Reprint New York und Hildesheim 1964; im folgenden abgekürzt: *LR*

2) im folgenden abgekürzt: *Cl*

3) im folgenden abgekürzt: Tenor *T*, Duplum *D*, Triplum *Tr*

4) Frl. Prof. Dr. E. J. Beer hatte die Freundlichkeit, das Schriftbild durchzusehen. Nach ihrer Feststellung wäre das Jahr 1270 als frühester Zeitpunkt anzusetzen. Somit hätten wir es mit der Hs. StV nicht mit einer Primärquelle zu tun, was auch für die eigentlichen ND –Hss. zutrifft.

Ebenso kommen die altfranzösischen und das eine provenzalische Textincipit in dieser Zeit kaum mehr in Frage für Lokalisierungen⁵.

Ludwig hat im 6. Faszikel⁶ 4 Hände geschieden:

1. Hand: Text unter den Noten (ev. = Notenschreiber)
2. Hand: 32 altfrz. und 1 provenzalisches Textincipit in margine
- (ev.) 3. Hand: Nachtrag 10 und 13 in margine
4. Hand: 13–15, 17, 18; Zufügungen zu den Textincipits, in allen 5 Fällen unkorrekt

Die fehlenden Texte zu Tr 1 und D 16, 25 und 34, vielleicht auch zu D 26 sind durch äußere Gründe bedingt.

Durch die Kürze der Textincipits und den abgegriffenen Zustand des Pergaments ist eine Trennung verschiedener Schreiberhände sehr erschwert; dennoch scheint uns Ludwigs Trennung zuwenig differenziert, besonders durch die Zuschreibung von Tr 2 und der D 1, 2, 4–9, 11, 12, 14, 15, 17–24, 27–33, 35–40 an eine einzige Hand. Selbst wenn wir bedenken, daß es eine kaum gelöste Frage ist, wieweit ein anderes Schreibgerät oder andere Tinte eines Schreibers dessen Züge zu verändern vermag, ist Ludwigs Aufteilung fraglich.

Wir versuchen auf der folgenden Tabelle eine weitergehende Teilung, die durch Vergleich der einzelnen Buchstaben und der daraus nahegelegten Haltung der Schreibfeder erschlossen wurde⁶.

5) Laut freundlichem Hinweis von Prof. Dr. S. Heinemann.

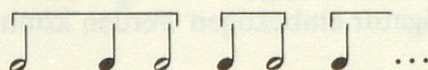
6) Siehe Tabelle Seite 22 und *Faksimile* 2–4.

		LUDWIG				NEUE AUFTEILUNG					
f	Cl	Noten	Hd. 2	Hd. 3	Hd. 4	Noten	Hd. 2	Hd. 3	Hd. 4	Hd. 5	Hd. 6
288	Tr. 1	++++	~~~~			++++	~~~~				
	D Tr. 2	++++	~~~~			++++	~~~~				
	D 3	++++	~~~~			++++	~~~~				
	4	++++	~~~~			++++	~~~~				
	5	++++	~~~~			++++	~~~~				
288'	6	++++	~~~~			++++	~~~~				
	7	++++	~~~~			++++	~~~~				
	8	++++	~~~~			++++	~~~~				
	9	++++	~~~~			++++	~~~~				
289	10	++++		ooo		++++		oooooooo			
	11	++++	~~~~			++++					
	12	++++		ooo		++++					
	13	++++			+	++++			+		
289'	14	++++	~~~~		+	++++	~		+		
	15	++++	~~~~		+	++++	~		+		
290	16	++++	~~~~		*	++++					
	17	++++	~~~~		+	++++			+	+	
	18	++++	~~~~		+	++++			+	+	
290'	19	Alle Noten von derselben Hand	~~~~			Alle Noten von derselben Hand					oooooooooooooooo
	20		~~~~								
	21		~~~~								
	22		~~~~								
	23		~~~~								
	24		~~~~								
	25		~~~~								
291	26	++++	~~~~		*	++++					
	27	++++	~~~~		*	++++					
	28	++++	~~~~			++++					oooooooooooooooo
	29	++++	~~~~			++++					
	30	++++	~~~~			++++					
291'	31	++++	~~~~			++++					oooooooooooooooo
	32	++++	~~~~			++++					
	33	++++	~~~~			++++					
	34	++++	~~~~		*	++++					
292	35	++++	~~~~			++++	~~~~				
	36	++++	~~~~			++++	~~~~				
	37	++++	~~~~			++++	~~~~				
	38	++++	~~~~			++++	~~~~				
292'	39	++++	~~~~			++++	~~~~				
	40	++++	~~~~			++++	~~~~				

* Textauslassung wegen äußerer Gründe (LR 146f); + Falscher Nachtrag.

B. Notation

Grundlegend für die Rhythmik der StV Clausulae und damit auch für deren Notation sind regelmäßige Reihen im sogenannten ersten



und zweiten ...

Modus, wie das in allen ND-Hss. der Fall ist. Dazu kommt eine Reihe bestehend aus lauter Longen ... (sogenannter 5. Modus).

Die Reihe im ersten Modus wird durch die Ligaturfolge 3li 2li 2li ... dargestellt¹

z. B.: ...

Durch Unisonus (eine Folge zweier oder mehrerer Töne gleicher Tonhöhe) müssen gegebenenfalls die Ligaturen aufgelöst werden:

Unisonus 1. und 2. Ton: $(2^T, 6^T)^2$

Unisonus 1., 2. und 3. Ton: (1^T)

Bei den Unisoni zeigen sich zahlreiche kleinere Abweichungen von der Regel, die darauf hinweisen, daß die Notation des 13. Jahrhunderts nicht als starr geregelt angesehen werden sollte und in gewissem Rahmen mehrere Möglichkeiten der Interpretation offenzuhalten sind. In der Folge soll die Weite dieses Rahmens möglichst genau abgesteckt werden. — So finden sich z.B. die folgenden unregelmäßigen Ligierungen bei Unisoni:

statt (38^T)

statt (2^T)

statt (2^T)

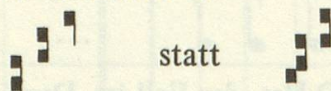
1) Abkürzungen gemäß LR: Zweierligatur , ; : 2li, Dreierligatur , , , : 3li, usf.

2) 2^T : Cl 2, Tenorstimme.

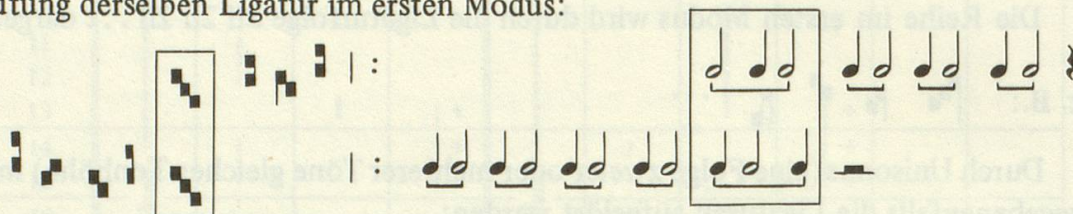
Gewisse Abweichungen sind verständlich, so besonders der oben mitgeteilte Fall aus der Cl 2, deren vier gleichlautende Töne im T sich einer rhythmischen Darstellung mit dieser Notation eigentlich entziehen.

Erklärbar ist auch dieser Fall:  statt  (2^T). Hier wurde die zweite Note irrtümlich nach links statt nach rechts geschrieben, so daß der dritte Ton nicht mehr in eine Normalform der Ligatur einbezogen werden konnte³.

Ähnlich liegt der folgende Fall in derselben Cl:

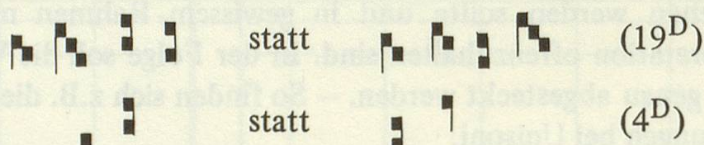


Die Grundreihe des zweiten Modus wird durch die Ligaturfolge 2li 2li 2li 2li . . . 3li dargestellt. Die Dreierligatur hat beim zweiten Modus also gerade die umgekehrte Bedeutung derselben Ligatur im ersten Modus:



Es zeigt sich, was auch für die übrigen ND-Hss. gilt, daß der Zweierligatur am ehesten ein k o n s t a n t e r Wert zukommt, wie das O. Ursprung schon dargestellt hat⁴. Bei Unisonus muß natürlich auch sie in Einzelnoten⁵ aufgelöst werden (bis zu 7 si in 32^D).

Abweichende Bedeutung der 2li ist innerhalb der Hs. StV selten und hängt meistens mit Irrtümern des Schreibers zusammen:

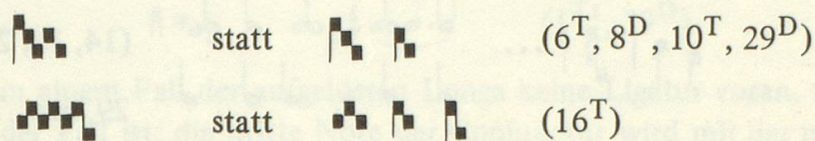


3) Diese *Neumenteilungen* haben also in der Notation der Ars antiqua keine der im Choral wichtigen „Coupure des neumes“ vergleichbare Bedeutung.

4) O. Ursprung, Die Ligaturen, ihr System und ihre methodische und didaktische Darstellung, in AMI Vol. XI (1939), 4: „Ein verhältnismäßig einfacher Ausgangspunkt für die wesentlichen Bestimmungen des Ligaturenwesens ist, wie bereits erwähnt, gegeben in den zwei Figurenpaaren für Brevis und Longa, einmal einzelstehend als  und , sodann ligiert zu  und  (in der Wertfolge  ). Diese binären Ligaturen erweisen sich als die eigentlichen Kernformen für die Ligaturbestimmungen. Sie sind die für die primären Modi I und II ‚eigentümlichen‘ Notationsformen.“ – Ebenso G. Birkner im AfMw X (1953), 71ff.

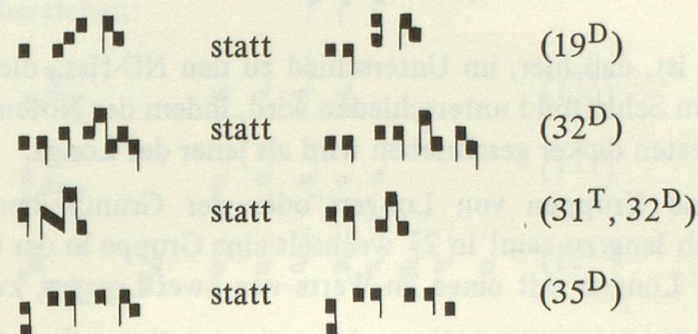
5) Im folgenden abgekürzt gemäß LR: *si*.

Häufig werden Ligaturen zusammengezogen (L i g a t u r z u s a m m e n z u g), ohne daß dabei rhythmische Veränderungen der Ligaturbedeutung festzustellen wären. Folgende Ligaturzusammenzüge finden sich in Cl des ersten Modus:



Beispiele für Ligaturzusammenzug in Cl des zweiten Modus finden sich in 5^D, 19^D, 31^D, 7^D, 21^D; 5^T, 13^T, 21^T, 22^T.

Häufig ist auch hier eine unpräzise Ligierung bei Unisoni, wo sehr oft Einzelnoten ligiert werden:



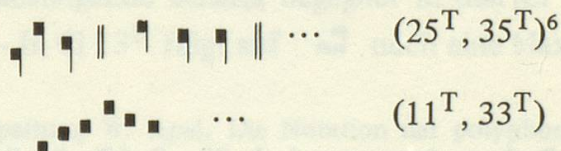
Wie schon oben angedeutet, sind die Grundreihen des ersten und zweiten Modus selten in ihrer Grundgestalt anzutreffen; einzelne, in den T ganze Gruppen, von Longen werden eingeschoben oder die Grundreihen in kleinere Werte aufgespalten.

Bei regelmäßigen Longeneinschüben ergäben sich theoretisch vier Möglichkeiten:



Regelmäßige Longeneinschübe dieser Art kommen in den StV Cl nicht vor.

In den T findet sich öfters eine Rhythmisierung in Gruppen von Longen, zweimal erscheint der T in Form einer Longakette:



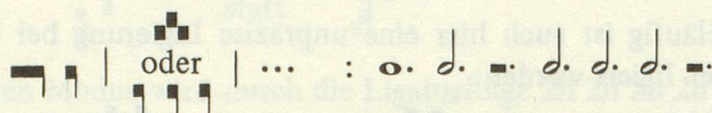
6) Mit den Querstrichen | und || sind in der StV-Hs. Brevispause () und perfekte Longapause () unterschieden.

Zudem können diese Longagruppen mit solchen einer Grundreihe abwechseln, wobei die Longen als kaudierte Einzelnoten geschrieben werden:



Ähnliche Fälle: Cl 17, 34, 38, 39; analog im zweiten Modus die Cl 3, 31 und 32.

In den Cl 12, 15 und 40 tritt die im ND-Repertoire sehr häufige T-Formel mit einer Maxima auf:

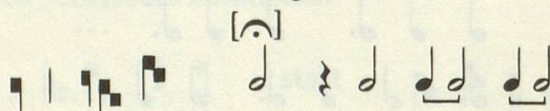


Zu beachten ist, daß hier, im Unterschied zu den ND-Hss., die Maxima deutlich von der Longa im Schriftbild unterschieden wird, indem der Notenkopf meist länger oder zum mindesten dicker geschrieben wird als jener der Longa.

Eingeschobene Gruppen von Longen oder der Grundreihen brauchen nicht durchwegs gleich lang zu sein: in 2T wechselt eine Gruppe in der Grundreihe in der Länge von drei Longen mit einer im Werte von zwei Longen, zwischen ihnen die Longagruppe:



In Cl 10 wird eine einzelne Longa am Anfang eingeschoben; dieser Sonderfall erinnert an die Anfänge der ND- wie der StV-Organa; dort ist diese „Longa florata“ vielleicht mit tremolierender Stimme vorzutragen⁷.



In den Oberstimmen der Cl werden die Rhythmen der Grundreihen meist weiter in kleinere Werte aufgespalten. Am häufigsten ist die Aufspaltung einer imperfekten Longa in:



7) CS I, 363b, Reckow, Anonymus 4, I, 88., Z. 6ff. Zu dieser Stelle H. Schmidt, Die drei- und vierstimmigen Organa, Kassel 1933, 10 mit der Interpretation „tremolierend“ (ohne Belege).

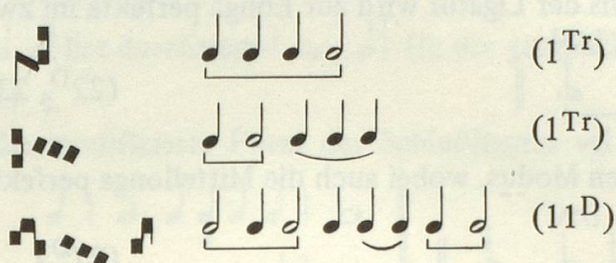
Ähnlich sind die folgenden Fälle:



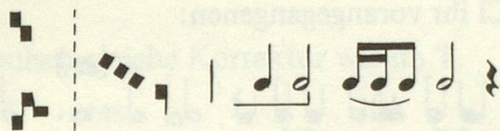
In Cl 38 geht in einem Fall der aufgelösten Longa keine Ligatur voran, wie das sonst regelmäßig der Fall ist; die dritte Note der Conjunctur wird mit der nachfolgenden 2li verbunden:



Seltener ist die Aufspaltung der Folge $\text{note} \text{ note}$ zu $\text{note} \text{ note}$; wir werden bei der Diskussion veröffentlichter Übertragungen noch sehen, wie sich hier verschiedene Ansichten gegenüberstehen:



Nie in StV wird die Brevis in jener Art aufgespalten, die in den späteren Motettenhandschriften sehr häufig ist:



Die Schlüsse der Cl setzen der Übertragung einige Schwierigkeiten entgegen. Im Schriftbild fällt auf, daß die letzte Ligatur gerne mit größeren, verdickten Notenköpfen geschrieben wird. Der anonyme Traktat „Discantus positio vulgaris”⁹ erwähnt eine solche Sonderart der Ligaturschreibung:

Quecumque due note ligantur in discantu, prima est brevis, secunda longa, nisi prima sit secunda, ut hic:  ¹⁰.

Die zitierte Art der 2li findet sich in den Cl 1^T, 1^D, 2^D, 6^D, 8^D, 14^D, 16^D, 17^D, 18^D, 24^D, 25^D, 38^D und 39^D, jeweils am Schluß.

Die, analog veränderte, absteigende Binaria begegnet in den Cl 1^T, 10^T, 23^D, 24^T, 28^D, 30^T, 34^D, 36^T. — In Cl 13^D folgt auf  noch eine Maxima.

8) Vgl. betreffend Brevisaufspaltung W. Apel, Die Notation der polyphonen Musik, Wiesbaden 1962, 331f.

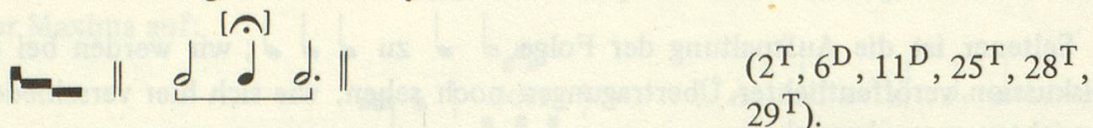
9) CS I, 94 b.

10) CS I, 94 b.

Aus der zitierten Stelle des „Discantus positio vulgaris“ geht nicht hervor, um wieviel die erste Brevis zu verlängern sei. Nach dem Schriftbild unserer Hs. zu schließen, wäre eher an ein „rallentando“ als an eine zeitlich meßbare Dehnung der Brevis zu denken. Noch naheliegender erscheint uns in Anbetracht der dissonierenden Intervalle, die an diesen Stellen auftreten, zum rallentando eine ungemessene Dehnung oder Verzögerung hinzutreten zu lassen¹¹.

Wie die 2li wird auch die 3li modifiziert. Drei verschiedene Typen sind innerhalb der StV Cl zu finden:

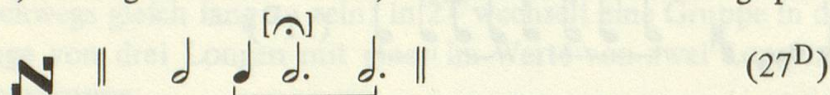
1. Modifizierte Ligatur, deren rhythmischer Wert sich nicht ändert im ersten Modus:



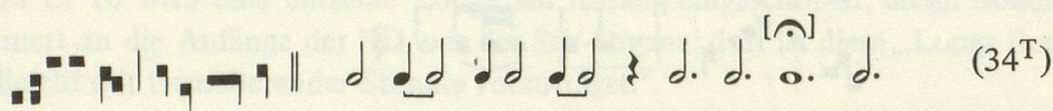
2. a) Die Schlußbrevis der Ligatur wird zur Longa perfecta im zweiten Modus:



- b) Analog im ersten Modus, wobei auch die Mittellonga perfekt wird:



3. Die Schlußligatur der Cl bekommt eine andere rhythmische Bedeutung als die gleichartigen in derselben Cl ihr vorangegangenen:



Dabei bezweckt die Modifikation der Ligatur

1. ein rallentando, da sonst nur die zweite, respektive dritte Note modifiziert (verdickt, verlängert) geschrieben würde. Besonders deutlich bei Cl 2:



2. a) und b) } eine Veränderung der rhythmischen Werte, die üblicherweise einer
3. } Ligatur zukommen, gleichsam ein auskomponiertes Ritertando.

11) In unseren Übertragungen geschrieben $\left[\frown \right]$. Vgl. die Bemerkungen bei der Zeichenklärung der Übertragungen.

Die veröffentlichten Übertragungen von StV Cl

Bei der folgenden Diskussion sollen die oben im Abriß skizzierten Grundlagen der Notation der Hs. StV mit den Übertragungsmethoden der bisherigen Forschung konfrontiert werden. Es werden nur Übertragungen von Clausulae, nicht von den musikalisch gleichlautenden Motetten, berücksichtigt.

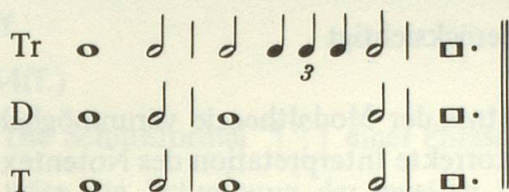
Die Übertragungen und deren Diskussion werden chronologisch nach Erscheinungsjahr der Übertragungen angeordnet, um einer ungerechten Beurteilung früherer Forscher entgegenzuwirken, die sich bei einer Anordnung nach Cl ergeben würde.

1. E. de Coussemaker, *Histoire de l'Harmonie au Moyen Age*, Paris 1852

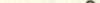
Cl 1 (Monuments, Traductions, Nr. 28)

Tenor: Statt  lies durchwegs  (in der gebräuchlichen Verkürzung ).

Über die modifizierte Form der Schlußligatur vgl. oben, C überträgt:

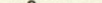


Duplum: Rhythmisch gleiche Korrektur wie im T.

Takt 16: statt  lies  (resp. )

19ff.: statt lies resp.).

Triplum: Rhythmisch gleiche Korrektur wie im T und D.

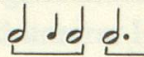
Takt 8f.: statt  lies  (resp. )

Cl 24 (Monuments, Traductions, Nr. 27)

Die Übertragung wurde bereits von Handschin korrigiert¹².

Tenor: statt  lies durchwegs  (resp. ).

12) J. Handschin, Choralbearbeitungen, 15, Anm. ** im uns zugänglichen Exemplar der Schweizerischen Landesbibliothek, Bern, Signatur Vq Bas (Jahrgang 1923).

Den Schluß möchte Handschin gedehnt haben („die vorletzte Note dagegen ist zu dehnen“), worunter er wohl die Rhythmisierung  versteht.

Vgl. dazu unsere oben gemachten Bemerkungen über modifizierte Schlußligaturen (S. 27f.).

Duplum: Takt 3, 14 und 20: Plica nicht beachtet.

Takt 8, 17 und 26: statt  lies  wie oben.

In beiden Stimmen blieben die Querstriche (Pausen- oder Silbenstriche) unberücksichtigt. Wie in allen Übertragungen C's fehlen Ligaturklammern oder Bogen.

Titel: statt trois lies deux.

Über die Textunterlegung des Marginaleintrags vgl. LR 143.

CI 33 (Monuments, Traductions, Nr. 26)

Duplum: wie oben statt  lies durchwegs .

Takt 9: a statt c'

Takt 12: Plica nicht berücksichtigt

Takt 30: h statt c'

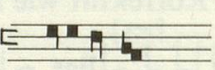
Takt 34ff.: Die Unkenntnis der Modaltheorie verunmöglichte Coussemaker eine korrekte Interpretation des Notentextes.

2. J. Wolf, Handbuch der Notationskunde, Leipzig 1913

CI 28 (Band I, 236)

Nur der erste Cursus (bis Takt 18) ist mitgeteilt.

Duplum: Takt 2: Auf Grund von Parallelstellen und mensuraler Motettenquellen ist Wolfs  abzuändern zu .

Die Hs. Ba schreibt f23:  .

Takt 7 und 16: Wolfs Doppelplica  ist wenig wahrscheinlich, umso mehr, als daß ähnliches in mensuralen Quellen fehlt.

Näherliegend ist eine Verkürzung der 2li zu  in Takt 16, s.u.

Bezugnehmend auf das oben Seite 15f. über den konstanten Wert der 2li gesagte, stellt sich die Frage, welcher Wert als konstanter anzunehmen ist, 2li:  oder .

Mit Berücksichtigung der Zusammenklänge liegen die folgenden Lösungen am nächsten:



3. F. Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen, Göttingen 1927¹³

Cl 6 (Band II, 9ff.)

Tenor: Takt 53: Pause unnötig eingeklammert, da in der Hs. ein | steht.

Duplum: Takt 57: c' nach Hs., wohl abzuändern in d'

Takt 60: e' statt d'

Das ganze Duplum steht eine Oktave zu hoch ( statt ).

4. F. Gennrich, Internationale mittelalterliche Melodien, in ZfMw XI (1929), 259ff. und 321ff.

Cl 40 (S. 284ff.)

Duplum: Die Schlußformel  einer Phrase überträgt Gennrich . Somit wäre die Schreibung der zweiten Longa überflüssig. Die Übertragung wird sich auf die Tatsache stützen, daß in den Motetten dieselbe Schlußformel nur jeweilen eine Silbe trägt. Da aber der Schreiber der StV Cl die Maxima im Schriftbild deutlich erscheinen läßt, und wir es somit sicher mit zwei Longen zu tun haben, ergibt sich die Übertragung

Takt 109f.: statt



lies



5. H. Anglès, El Codex Musical de Las Huelgas, Barcelona 1931

Cl 1 (Band III, 220)

Tenor: Takt 26: Falsche Ligaturklammer (ccd statt c cd)

Duplum: Anglès läßt das vorgezeichnete b weg, weist in einer Anmerkung darauf hin, gibt aber keine Begründung.

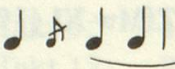
¹³) Im folgenden abgekürzt: RVB.

Takt 19ff.:

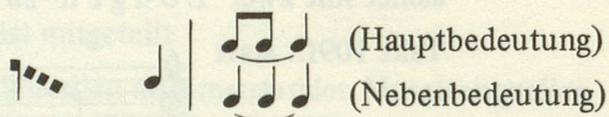


Es zeigt sich, daß, werden die Querstriche in den Dupla nicht als Pausen interpretiert, den Ligaturen eine größere Variabilität der rhythmischen Werte zukommen muß.

In der Hs. W₁ kann die Conjunctur  der 3li gleichgesetzt werden. Im Unterschied dazu sind solche Mehrdeutigkeiten in der Hs. StV sehr zurückgegangen. Deshalb ist es ratsam, einer Übertragung der StV Hs. die genaueren Werte der Notenschrift, wie sie sich auf jeder Seite belegen lassen, zu Grunde zu legen; dadurch wird es leicht möglich, einige Formen als konstant anzusehen, unter der Voraussetzung, daß die Querstriche als Pausen interpretiert werden.

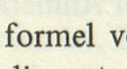
Triplum: Takt 8f.: die seltene Conjunctur  überträgt Anglès mit . Auf Grund der mensuralen Motettenquellen liegt die Interpretation  näher.

Der Schluß setzt der Übertragung einigen Widerstand entgegen; Anglès rhythmisiert . Die Verkürzung der 2li an dieser Stelle, wo die Verdickung der Notenköpfe eine Verlangsamung andeuten, ist nur durch Dehnung der Ligaturwerte in T und D zu umgehen. Dadurch bekommt die Conjunctur den konstanten Wert, der, neben dem weit häufigeren, ihr ebenfalls zugesprochen werden muß:



Cl 15 (Band III, 159)

Tenor: Die Textierung durch Anglès entspricht nicht der Hs.: gau- in Takt 3, -de in Takt 5, -bit des ersten Cursus und et gaudebit des zweiten ausgelassen.

Duplum: Wie oben interpretiert Anglès die Querstriche als Gliederungsstriche und bezeichnet sie mit ' , außer in den Takten 1, 2, 5, 6, 7, 13, 17, 24, 29, 44, 55, 79, 83, 84, 89, 95, 99, 111, 112, 123, 124, 127 und 133. Dagegen, im Unterschied zur Übertragung der Cl 1, wird die Schlußformel von zwei Longen  interpretiert; das wohl deshalb, weil die erste Longa in 2li mit einer vorhergehenden Brevis steht und nicht wie in Cl 1 als zwei si geschrieben wird.

Takt 44: Durch die Unterdrückung des Querstriches erhält die Conjunctur die Bedeutung  statt  | .

Takt 58: statt  lies .

Takt 98: Die 2li hat keine Plica.

Schluß: Die Deutung der Conjunctur ergibt den Gegenrhythmus im letzten Doppeltakt. Durch Einsetzen des festen Wertes  für die Conjunctur entsteht eine natürlichere Lösung:



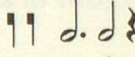
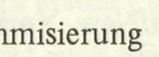
Cl 25 (Band III, 136)

Die Querstriche werden als Pausen übertragen.

Tenor: Takt 48: Plica fehlt

Duplum: Takt 1: Plica fehlt
Takt 5f: Ligaturklammer fehlt
Takt 11: e statt f
Takt 33: e statt f

Cl 40 (Band III, 145)

Duplum: Obwohl die Schreibweise der Schlußformel mit zwei Longen  hier gleich geschrieben ist, wie in Cl 15 (erste Longa ligiert mit der vorangehenden Note), zieht Anglès die in Cl 1 von ihm angewandte Rhythmisierung  vor.
Takt 105f.: Ligaturklammer fehlt
Den im Cl-Faszikel ausradierten und schwer lesbaren Schluß des D gibt Anglès in der Fassung der Motette [532], gleichlautend wie F. Gennrich, vgl. oben Seite 31

6. M. F. Bukofzer, *Interrelations between Conductus and Clausula*, in *Annales Musicologiques*, I (1953), 65ff.

Cl 20 (84f.)

„It will be seen from Ex. 6 that the clausula is unusally dissonant. The numerous rests and irregular ligatures of the (original) duplum could be transcribed in more than one way and the transcription is offered here merely as a suggestion.”
(a.a.O., Anm. 2).

Dieser zurückhaltenden Stellungnahme Bukofzers ist zuzustimmen. Die Cl fällt innerhalb der 40 StV Cl aus dem Rahmen und auch aus dem ND-Repertoire ist uns kein ähnlicher Fall bekannt.

Zwei Ungewöhnlichkeiten sind vor allem anzumerken:

1. Die 2li hat neben dem üblichen, konstanten Wert  auch den umgekehrten: .
2. Die Pausen stehen nicht nur am Ende einer Perfektion, sondern auch an deren Anfang wie im Hoquetus. Diese Möglichkeit hat Bukofzer nicht zugelassen.

Takt 10: Plica fehlt

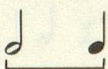
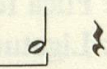
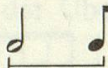
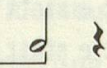
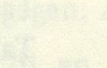
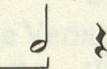
Vgl. die Übertragung F. Gennrichs, unten Seite 35f.

Cl 29 (84)

Duplum: Takt 3: fehlt Pause oder zum mindesten '.

Takt 7: Da die Clausula im Conductusmelisma ein zusätzliches e hat, liegt die Interpretation des Querstriches | als Pause nahe.

Takt 19: trotz der sich ergebenden unregelmäßigen 2li überträgt man besser:

					
Bukofzer:					
möglicherweise:					

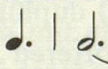
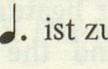
7. New Oxford History of Music, Vol. II, London/New York/Toronto 1954, edited by Dom Anselm Hughes.

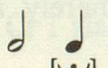
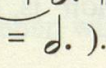
Cl 24 (S. 349)

Tenor: Alle Querstriche bleiben unbeachtet (weder Pausen noch '). Das b-Vorzeichen auf der g-Linie im zweiten T System ist eine Linie höher zu setzen.

Duplum: Im Gegensatz zum T werden die Querstriche hier durchwegs als Pausen interpretiert.

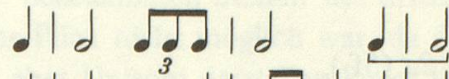
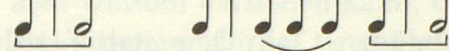
Die Plica wird in der Form  ausgeschrieben. Für ein Akzentzeichen ^ ist bei einer Plica kein Grund vorhanden, da die Plica ihrer Natur nach viel eher eine Durchgangsnote ist.

Die Schlußdehnung  bei ♯ =  ist zu groß:

 , bei ♯ = .

8. L. Dittmer, Eine zentrale Quelle der Notre Dame-Musik, New York 1959

CI 30 (233)

Duplum: Takt 10: Dittmer überträgt wie Wolf: 
statt: 

Takt 21: falscher Ligaturbogen (ecd statt e cd)

Takt 24: Plica fehlt

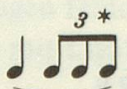
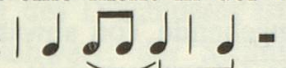
Takt 31: wie oben, Takt 10

Takt 33: c statt d

CI 31 (233)

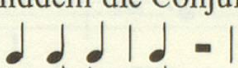
Die b-Vorzeichnung der Hs. fehlt.

Duplum: Takt 5: c statt b

Takt 31: Dittmer rhythmisiert  , wobei der mit * bezeichnete Ton eine nicht in der Hs. stehende Tonwiederholung ist; richtige Fassung: 

Takt 39: h statt c

Takt 44: Die 4li kann nicht als Ligaturzusammenzug gedeutet werden;

Bukofzer interpretiert sie als Conjunctur:  , aber mit h statt b, siehe oben und S. 25. — Ebenso gut denkbar wäre ein Zusammenzug von zwei verkürzten 2li, die in dieser Form einige Male in der Hs. StV anzutreffen ist, währenddem die Conjunctur stets in rhombischen Formen geschrieben wird: 

CI 32 (233, nur den ersten Cursus)

Dittmer unterdrückt auch hier die b-Vorzeichnung in T und D.

Duplum: Takt 6f.: falsche Ligaturklammer (ga g statt gag)

Takt 16, 22 und 24: die Plicae fehlen

Takt 17: statt  lies 

9. F. Gennrich, Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters, in Summa Musicae Medii Aevi, Band XII, Langen 1965

CI 20 (250, Documentum XXXII)

Die Übertragung ist einleuchtend und erlaubt innerhalb der unregelmäßigen Notation doch eine gewisse Konsequenz. Die 2li muß doppeldeutig werden, je nach ihrer Stellung in der Pfectio:

 oder 

Duplum: Takt 10: Plica fehlt
Takt 35: Pause fehlt

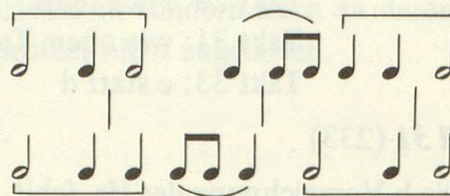
Cl 23 (5f.)

Duplum: Takt 3: e statt f, naheliegender und zudem in Übereinstimmung mit Paris, Bibl. nat., fr. 845 (Hs. N).

Takt 14: g statt e, wie oben

Takt 16ff.: Gennrich rhythmisiert

Die Verkürzung der
zweiten Longa ergibt
eine natürlichere Lösung:



Cl 25 (139, nur T)

1. Cursus: Takt 13: f g statt g g
2. Cursus: Die von Gennrich angemerkte Tonauslassung f (Schlußton) trifft nicht zu, da der dem f vorangehende Ton abwärts pliciert ist und damit die Plica den ersten Ton des 3. Cursus vertritt.
3. Cursus: Der Schluß ist nicht „freier gestaltet“, sondern kann nur so erscheinen, wenn die Tonhöhen der Plicae nicht durch Melodievergleiche mit den vorausgehenden Cursus verglichen und festgestellt werden. So ergibt sich für die drei Cursus folgende Anordnung:

Diese Art werden wir unten als Melodiewiederholung mit Nachspiel einordnen.

Vom Notationstechnischen her ist an den mit + bezeichneten Stellen des dritten Cursus zu beachten, daß hier die Schreibung der Plica nicht möglich war, da die Plica immer nur höhere oder tiefere Töne, nicht aber Unisoni darstellen kann, die die liturgische Melodie an diesen Stellen fordert. Das könnte auch der Grund sein, weshalb der Notator die ihm bekannte Notierung für den 6. Modus nicht anwendet, die im Organafaszikel der Hs. häufig verwendet wird, selbst bei relativ häufigen Unisoni.

Cl 40 (211, Documentum III)

Duplum: Die Schlußformel $\text{■} \text{■}$ wird durchgehend als $\text{J.} \text{■} \text{■}$ übertragen.

Takt 35: Die Notenhälse der Longen fehlen

Takt 59f. und 70f.: Unisoni sind mit Ligaturklammern versehen.

Takt 85: f hat keine Plica

Die Übertragung des D-Schlusses ist durch die oben schon erwähnten Radierungen erschwert; der Schluß der Cl stimmt mit jenem der Motette 583 nicht genau überein. Hier die verschiedenen Fassungen, wie sie die Übertragungen bieten, zusammen mit einem Rekonstruktionsversuch:

Anglès

Gennrich, 1925

Gennrich, 1965

Rekonstruktions-
versuch



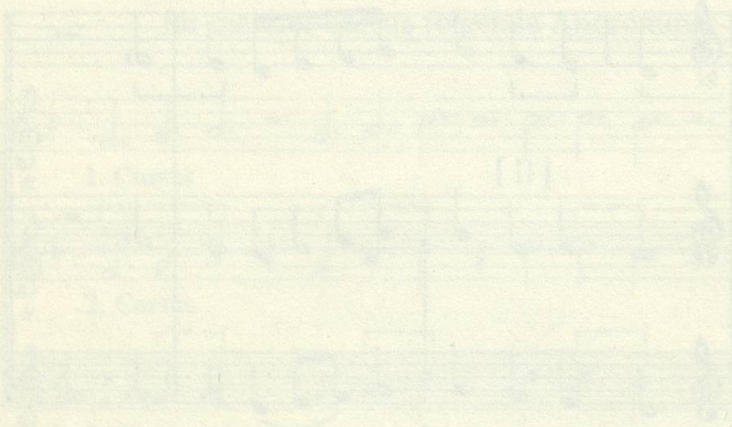
In Gennrichs Fassung von 1965 ist das zweite e sicher als f zu lesen.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß es immer wieder die gleichen Formen sind, die verschieden aufgefaßt werden, wenn wir von falschen Tönen, Druckfehlern und ähnlichem absehen.

Die *Conjunctur* hat in der StV-Hs. ihre Vieldeutigkeit sicher verloren und ein einheitlicher Wert läßt sich durchgehend anwenden. Wird dieser nicht verwendet, so müssen weitere Formen, meist die 2li, als variabler angesehen werden.

Weniger entscheidend, als es den Anschein macht, sind die Fragen um die Bedeutung der Querstriche, ob diese als Pausen oder als Zäsuren (') zu denken sind. Stellen wir uns die Cl in einem Kirchenraum gesungen vor, wo der Hall gotischer Schiffe sich bemerkbar macht, so wird die Frage Pause oder Zäsur zweitrangig¹⁴.

Es wird noch genauer Untersuchung bedürfen, um festzustellen, wie weit die Präzision der Notation der Hs. StV innerhalb der Cl der ND-Hss. schon verwirklicht ist. Erst durch die genaue Kenntnis der Eigenheiten der verschiedenen Hss. werden wir in der Lage sein, einerseits sichere Übertragungen herzustellen und andererseits zu erkennen, in welcher Weise sich der Verlauf der musikalischen Entwicklung des Spätmittelalters in der Notation verfolgen läßt.



14) Über die Verwendung der Cl siehe unten, Kapitel VI.

II. DIE TENORES

A. Melodieprobleme

Die Pariser Graduale und Plenarmissale des 13. Jahrhunderts überliefern nicht mehr eine einheitliche Liturgie und nicht gleichlautende Melodien. Beim heutigen Stand der Forschung läßt sich somit eine mehrstimmige Choralbearbeitung auf Grund der Tenoresmelodien noch nicht mit Sicherheit lokalisieren.

H. Husmann hat in verschiedenen Arbeiten Pariser Choralhandschriften beigezogen, diese aber in erster Linie von der Liturgie her ausgewertet und nur in einzelnen Fällen die verschiedenen Melodiefassungen mit den Organa verglichen¹. Es ist ihm dadurch gelungen, verschiedene Schichten innerhalb der Organa des ND—Repertoires herauszuarbeiten. In seinem Referat auf dem Salzburger Kongreß 1964 diskutierte er u.a. die Hs. StV, verglich einige Tenormelodien mit StV Organa und bemerkte zum Organum—Faszikel dieser Hs.²:

(. . .) Diese liturgischen Verschiedenheiten wie melodischen Differenzen zwischen den Tenores der Organa des lat. 15139 und den Pariser liturgischen Handschriften zeigen schlagend, daß die Organa nicht für Paris komponiert sein können. Hinzu treten zahlreiche stilistische Eigentümlichkeiten der Organa des 15139, auf die Ludwig schon hingewiesen hat. (. . .)

Weiter über die Clausulae³:

(. . .) Was die Klauseln betrifft, so wird man zögern, sie diesem selben Repertoire zuzurechnen⁴; aber dafür gibt es keinen philologisch-paläographischen Grund, sondern nur die psychologische Reserve, die durch das Gebaren der modernen Musikwissenschaft — nicht ohne Schuld Ludwigs — entstand, die Klauseln, da in Verbindung mit aus ihnen hervorgegangenen Motetten stehend, einseitig in den Vordergrund des Interesses zu schieben.

Anschließend führt Husmann Gründe genug an, die eine *prinzipielle* Abrückung der StV — Cl vom ND — Repertoire nicht zulassen. Diese Anschauung wird sich im Laufe unserer Untersuchungen ständig bestätigen lassen.

1) In JAMS XVI (1963), 176ff.; MQ XLIX (1963), 311ff.; St. Germain und Notre Dame., 1962

2) Kongreßbericht I, 32

3) a.a.O., 33

4) dem Repertoire der StV Organa

Bei einer ersten Untersuchung wurden die T-Melodien der 40 Clausulae mit dem Pariser Graduale BN lat 1137 verglichen. Nur ein kleiner Teil der Cl (11) ließ sich so nach Paris verweisen, wobei aber die Anordnung der Cl innerhalb des Cl Faszikels der Hs. StV für den Pfingstkreis nicht mit der All. Reihe dieses Graduales in Verbindung zu bringen ist:

<i>StV</i>	<i>BN lat 1137</i>
Cl 8–11	Pentecostes
12	Feria 3 post Pentecosten
13	Pentecostes

Um die Untersuchungsergebnisse nicht von einer einzigen Choralhs. abhängig zu machen, wurden zwei weitere Pariser Quellen herbeigezogen: die Hs. Paris, Bibl. Ste Geneviève Ms 1256, ein Plenarmissale, und die kostbar illuminierte der Pariser Bibl. Mazarine Ms 411; dieses Plenarmissale könnte aus der Ste Chapelle stammen (1. Hälfte 14. Jh.). Auch in diesen Fällen stimmen die All. Reihen nicht überein:

<i>StV</i>	<i>Ste Geneviève 1256</i>	<i>Mazarine 411</i>
Cl 8–11	Pentecostes, 3. All.	Pentecostes, 2. All.
12	Pentecostes, 1. All.	Feria 3 post Pentecostes
	Feria 3 post Pentecostes	
13	Pentecostes, 2. All.	Pentecostes, 1. All.

Die im Anhang belegte Vermutung, daß die Hs. StV auf Grund der Conducten und des Sanctoreale mit Sens in Verbindung gebracht werden könnte, fordert schließlich den Vergleich mit einer Senser Quelle, dem Plenarmissale Paris, BN lat 10502, aus dem St. Stephansdom. Aber auch hier ist die Anordnung der All. Reihen mit jener der Cl nicht vereinbar:

<i>StV</i>	<i>BN lat 10502</i>
Cl 8–11	Feria 4 post Pentecosten
12	Pentecostes
13	Feria 5 post Pentecosten

Für die Cl 14–15 hat Sens keine Verwendung, da zur Ascensio die All. Ascendit Deus und Ascendens Christus vorgetragen wurden.

Ebenso läßt das Missale Paris, Bibl. de l'Arsenal 203 aus Ste Catherine de la Couture (auch Val des Ecoliers) keine Verbindung mit der Hs. StV zu, wenn auch auf Grund dieser Hs. kein musikalischer Beweis erbracht werden kann.

Bei allen Vergleichen zwischen Choralhss. und solchen mit mehrstimmigen Gesängen ist zudem immer noch die Frage im Auge zu behalten, wieweit ein sonst nicht gebräuchlicher mehrstimmiger Gesang mit einer eigenen Bewilligung in einer Kirche zugelassen wurde, ähnlich, wie für Paris Dokumente bekannt geworden sind, die drei- und vierstimmigen Organalgewand an gewissen Festtagen erlauben.

Der Vergleich der Melodien aus diesen verschiedenen liturgischen Handschriften untereinander einerseits, andererseits mit den T-Melodien der Cl der Hs. StV und den betreffenden Ausschnitten aus den mehrstimmigen ND-Hss. erlaubt in diesem Fall keinen eindeutigen Schluß. Immerhin sind für einzelne Fälle Lösungen sichtbar geworden. Die verschiedene T-Behandlung in StV und dem ND Repertoire vermag auch hier deutlich zu werden, ebenso wie die Unterschiedenheiten der Pariser Hss. unter sich. Daraus läßt sich erschließen, wieweit die Komponisten selbst sich gegenüber den liturgischen Melodien bei deren Verarbeitungen Freiheiten nahmen und auf welche Weise dieses Eingreifen erfolgte.

Jede Vergleichsmelodie des ND Repertoires wird der vier Choralhörs. gemäß eine der nachfolgenden Zahlen zu.

unter den Tönen der StV Melodie: gleichzeitiger
() unter den Tönen der StV Melodie: ausgesonderter Ton
c unter den Tönen der StV Melodie: zusätzl. Ton, hier z.B. c
12 c 13 zwischen den Tönen 12 und 13 der StV Melodie: zusätzlicher Ton, bzw. zusätzliche Töne (hier z.B. c)

c/ zusätzlicher, bzw. anderer Ton nur im ersten Cursus
/ d zusätzlicher, bzw. anderer Ton nur im zweiten Cursus

1: Anfang der Melodiewiederholung (Cursus), falls dieser nicht mit dem Anfang der Melodie übereinstimmt

1 Ende der Melodiewiederholung

II Melodie wird ein drittes Mal von derselben Stelle an wiederholt

Org² dreistimmiges ND Organum

Org zweistimmiges ND Organum

I Hs. Paris, Bibl. Nat. lat 1337 (aus Notre Dame)

II Hs. Paris, Bibl. nat. lat 10503 (aus Sens, St. Stephan)

III Hs. Paris, Bibl. St. Geneviève Ms 1250 (aus Paris, St. Geneviève)

IV Hs. Paris, Bibl. Mazarine Ms 911 (aus Paris, wohl St. Chapelle)

Folionzahlen: Anfang des Ausschnittes oder der Cl, nicht Anfang der Organa

Steht vor einer Melodie kein Text, der die Cl bezeichnet, so lautet dieser gleich wie jener der vorausgehenden Cl.

Akzidenzien (z.B. b / h) sind nicht berücksichtigt; b wird durchwegs h geschrieben

Maisentences sind nur in besonderen Fällen berücksichtigt worden.

Abkürzungs- und Zeichenerklärung für die nachfolgenden Tenores-Tabellen

Die T Melodie der StV Cl stehen auf dem Fünfliniensystem, Schlüssel durchwegs



Jede Vergleichsmelodie des ND Repertoires und der vier Chorallhss. nimmt eine der nachfolgenden Zeilen ein.

_____	unter den Tönen der StV Melodie: gleichlautend
_____ () _____	unter den Tönen der StV Melodie: ausgelassener Ton
_____ d _____	unter den Tönen der StV Melodie: anderer Ton, hier z. B. d
_____ 12 c 13 _____	zwischen den Tönen 12 und 13 der StV Melodie: zusätzlicher Ton, bzw. zusätzliche Töne (hier z.B. c)
_____ d / _____	zusätzlicher, bzw. anderer Ton nur im ersten Cursus
_____ / d _____	zusätzlicher, bzw. anderer Ton nur im zweiten Cursus
:	Anfang der Melodiewiederholung (Cursus), falls dieser nicht mit dem Anfang der Melodie übereinstimmt
:	Ende der Melodiewiederholung
:	Melodie wird ein drittes Mal von derselben Stelle an wiederholt
Org ³	dreistimmiges ND Organum
Org	zweistimmiges ND Organum
I >>>>>>>>>>	Hs. Paris, Bibl. Nat. lat 1337 (aus Notre Dame)
II ~~~~~~	Hs. Paris, Bibl. nat. lat 10502 (aus Sens, St. Stephan)
III _____	Hs. Paris, Bibl. Ste. Geneviève Ms 1256 (aus Paris, Ste. Geneviève)
IV ~~~~~~	Hs. Paris, Bibl. Mazarine Ms 411 (aus Paris, wohl Ste. Chapelle)
Foliozahlen	Anfang des Ausschnittes oder der Cl, nicht Anfang der Organa

Steht vor einer Melodie kein Text, der die Cl bezeichnet, so lautet dieser gleich wie jener der vorangehenden Cl.

Akzidentien (z.B. b / h) sind nicht berücksichtigt; es wird durchwegs h geschrieben.

Motettentenenores sind nur in Ausnahmefällen berücksichtigt worden.

1 Et vide et inclina aurem tuam (aus M 37)

Dieser Melodieausschnitt ist in StV singular.

Durchgehende Abweichungen:

5 c 6¹

(18)² (= ausgelassene Tonwiederholung³)

26 c 27 (= TW)

F Nr. 482 hebt sich vom ND Repertoire⁴ durch (32) und (40) ab (beides ausgelassene Tonwiederholungen).

Die zahlreichen Abweichungen der mehrstimmigen ND Kompositionen von den StV – und den Choralmelodien beruhen auf zusätzlichen sequenzierenden Gruppen, z.B. c h c. Dadurch fällt die ND Melodie stark aus dem Rahmen. Möglich wäre eine freiere Behandlung der Choralmelodie anzunehmen, wie sie schon J. Handschin und H. Husmann zeigten⁵, Husmann an diesem Stück.

Die Choralhss. I, III und IV stehen der StV Melodie am nächsten, im Unterschied zum recht homogenen ND Repertoire.

Die Senger Hs. (II) weicht zusätzlich ab (16 = d); unerklärlich bleibt, daß ND und die Pariser Choralhss. nicht übereinstimmen.

1) 5 c 6: Ton c zwischen den Tönen 5 und 6 der StV Melodie

2) (18): Ton 18 der StV Melodie ausgelassen

3) Tonwiederholung(en) im folgenden abgekürzt: TW

4) im folgenden abgekürzt: ND Rep

5) J. Handschin, Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter, in ZfMw X (1927/28), 516f; ders., The summer canon and its background, in Mus. Disc. III (1949), 60f. – H. Husmann, Origin and Destination of the Magnus Liber, in MQ XLIX (1963), 328: "The only explanation can be that here (. . .) is a case of purely human 'artistic' freedom (. . .). Such freedom in the Middle Ages is, to say the least, astounding, and almost inconceivable".

2 MANERE (M 5)

3

(2) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36

A musical score for a single melodic line on a five-line staff. The notation consists of 36 measures, numbered 1 through 36 at the bottom. Each measure contains a single eighth note. The notes are distributed across the staff, with some measures containing two notes (beamed eighth notes) and others containing one. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The melody is a simple, rhythmic sequence of notes.

Org.³ F 19

W₁ 27' (23')

F 102'	0	/d

W2 67

a — e —

F Nr. 42

W₁ Nr 17

F Nr. 44

W1 Nr 18 2

ENr 43

W1 Nr 19 9

ENr.45

F Nr. 46

[illegible]

ma-ne-re

ma - ne - re

2
3 Manere (aus M 5)

Der StV Melodieausschnitt stimmt mit dem ND Rep überein.

Durchgehende Abweichungen:

20 e statt f. Die Einheit der beiden StV Cl einerseits und der Choralhss. andererseits weisen die StV Cl aus Paris und Sens aus, wenn es sich auch nur um einen Ton handelt.

/d 32 im Org. F = TW

13 a statt g: Schreibfehler

4 Domino (aus M 13)

Mit Ausnahme der Cl Nr. 82 und 237 der Hs. F kennt das ND Rep nur Ausschnitte über Domino quoniam¹.

Durchgehende Abweichungen:

Sehr auffällig Schlußton d im ND Rep und den Choralhss. Alle ND Cl mit mehrfachen Cursus wiederholen die ganze Melodie, wodurch sich StV wiederum deutlich abhebt.

Keine mehrstimmige Komposition ist mit der Choralhss. II (Sens) in Verbindung zu bringen.

1) Die Melodie auf quoniam ist in der Tabelle weggelassen worden.

5 IN SECULUM (M 13)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
:																																
Org. ³	W ₁ 90' (81')																															
Org.	W ₁ 30' (27')																															
	F 108'																															
	W ₂ 72																															
In seculum ³ F 13																																
(1-33 / 25-33) (2-4 / 28-33) ((23-33 / 23-33) wobei 32 immer wiederholt wie oben.																																
In seculum	F Nr. 95																															
	F Nr. 92																															
	F Nr. 94																															
	W ₁ Nr. 50 () /																															
	F Nr. 90 ()																															
	W ₁ Nr. 51 ()																															
	F Nr. 86																															
	W ₁ Nr. 52																															
	F Nr. 87																															
	F Nr. 88																															
	F Nr. 89																															
	F Nr. 91																															
	F Nr. 93																															
	F Nr. 240 ()																															
	F Nr. 241																															
I	~~~~~ c ~~~~~																															
II	~~~~~ e ~~~~~																															
III	~~~~~																															
IV	~~~~~																															
in se -																																
cu - lum																																

5 In seculum (aus M 13)

Die Ausschnitte des ND Rep stimmen mit der StV überein.

Durchgehende Abweichungen:

32 g 33 und 32 gg 33 fallen umsomehr auf, als daß die In seculum Melodie sehr verbreitet ist.

(28) = TW

32 g 33 (= TW)

Auf Grund dieser TW-Abweichungen ist kein Entscheid möglich.

6 IMMOLATUS (M 14)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55



Org.³ W1 37' (78')

ff gg—c

F 24

f gg—c

W2 22'

f gg—c

Org. W1 32 (28)

f gg—c

F 109

f gg—c

W2 72'

f gg—c

latus (est) F Nr. 99

l:

W1 Nr. 55

l:

W1 Nr. 56

F Nr. 104

W1 Nr. 57

F Nr. 101

F Nr. 100

F Nr. 102

/c

F Nr. 103

F Nr. 105

F Nr. 106

-latus

-latus (est)

-la

F Nr. 243

F Nr. 452

F Nr. 451

h

(Quinte höher)

I f gg

II

III f gg

IV f gg

immola-

tus

6 Immolatus (aus M 14)

Das ND Rep kennt nur Ausschnitte über -latus und -latus est. Diese beginnen nur zum Teil mit Ton 1 der StV Melodie, die Cl mehrheitlich mit Ton 2 oder 3. In den Organa und Choralhss. haben die Silben im-mo die Töne f g g, die in StV fehlen.

Nach 36 häufen sich die Abweichungen, besonders auch innerhalb des ND Rep. Dabei fällt auf, daß die Organa mit wenig Ausnahmen mit StV gleichlauten, die Cl aber voneinander abweichen. Selbst Schreibererrata eingerechnet zeigen sich hier Unterschiede, die auf Freiheiten hindeuten, wie sie am Ende der StV Cl 1 begegneten.

Die Abweichungen der StV Melodie von den Pariser Choralhss. I, III und IV betreffen in zwei Fällen TW.

(50) ist allen Choralhss. eigen; III hat zusätzlich (39–42); an eine Verbindung mit Sens (II) ist der auffallenden zusätzlichen Abweichungen wegen nicht zu denken.

7 ET TENUE (M 17)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41

Org. W1 f. 33' (29')

F 111'

Et tenerunt F Nr. 116

F Nr. 208

I

II

III

IV

et te - nu - e

7 Et tenue (aus M 17)

Das ND Rep kennt nur Ausschnitte über et tenuerunt.

Durchgehende Abweichungen:

(5)

7 c statt h

(19)

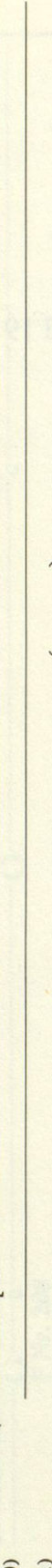
TW 29 statt TW 30 (lat 1337 TW 29 und TW 30)

Eine Ausweisung kommt vor allem wegen der Töne 7 und 19 in Frage.

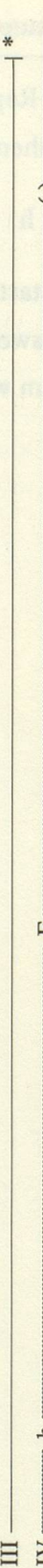
Wiederum weicht StV auch von Sens (II) stark ab.

- 8 ILLE VOS DOCEBIT (M 26)
 9 CEBIT DOCE
 10 DOCE
 11 DOCEBIT

(8) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50

(9)   
 (10) |: _____ [(Anfang) _____ a
 (11) _____ () _____

Org. F 118' _____ |: _____ a
 W2 75 _____ |: _____ g/ _____ a
 Docebit W1 Nr. 26 _____ |: _____ a
 W1 Nr. 27 _____ () / f/ _____ a
 F Nr. 138 _____ |: _____ a
 F Nr. 139 _____ a
 F Nr. 140 _____ () _____ () _____ a
 F Nr. 144 _____ a
 F Nr. 462 _____ (Schluß fehlt) _____ a

I  a
 II  bit g a
 III _____ *
 IV  h vos do-ce - F () a
 il - le

* III bricht hier mit der Notierung ab (bei ausgeschriebenem Text)

8	Ille vos docebit	
9	cebit doce	(aus M 26)
10	doce	
11	docebit	

Die Cl 10 und 11 verwenden Melodieausschnitte des ND Rep.
Die Ausschnitte der Cl 8 und 9 sind singulär.

Durchgehende Abweichungen:

Alle ND Quellen und die Choralhss. I, II und IV schließen mit der Silbe -bit auf die Töne g a, StV nur g; in III fehlen die Noten der Schlußsilbe (?). Ton 43 in I h statt a, wie in keiner mehrstimmigen Vertonung.

Durch die singulären Ausschnitte der Cl 8 und 9 und die eigenartige Wiederholungstechnik der Cl 9 werden zum mindesten diese beiden Cl dem ND Rep schwerlich einzugliedern sein. Eine Verbindung mit II ist möglich.

Der StV Ausschnitt stimmt mit dem ND Rep überein.

Durchgehende Abweichungen:

4 g 5 (= TW)

(12) (TW ausgelassen)

19 g 20 (= TW)

(27) (TW ausgelassen)

Wenn die Abweichungen nur TW betreffen, ist es schwierig zu entscheiden, wie weit hier die Kompositionstechnik bei den späteren StV Cl freier ist und wie weit die Choralmelodie dem Komponisten anders vorlag. Da aber hier das ND Rep so einheitlich ist und mit den Pariser, nicht aber der Senser-Hs., übereinstimmt, ist eine Zuweisung an Sens möglich.

[illegible]

_____|||:_____!||| d_____

_____||:_____||:_____||:_____||:_____||

_____g

—|||:—————:|||d—

$$\text{II} \sim c^1 \sim \text{g} \sim c \sim$$

IV c^1 σ h^2

per - lu - stra - vit

vit

- 1) als Plica von d
- 2) als Plica von c

13 Perlustravit (aus M 25)

Die ND Hss. kennen nur Ausschnitte über Hodie perlustravit¹.

Die Abweichungen betreffen nur TW.

1) Die Melodie über hodie ist in der Tabelle weggelassen worden.

16

— 3 —

et gau - de -

bit

14

15 Et gaudebit (aus M 24)

16

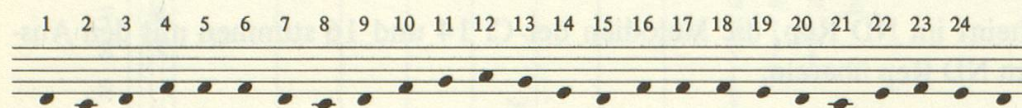
Cl 15 erscheint im ND Rep, die Melodien der Cl 14 und 16 stimmen mit den Ausschnitten im ND Rep überein.

Auffallend ist, daß TW in I, III und IV durch die Töne 4, resp. 27 unterbrochen werden (a g a statt aa, f g f statt ff).

(38–39) macht eine Pariser Zuweisung fraglich, wenn auch diese Auslassung in I fehlt.

Die Melodie M 24 fehlt in der Senser Hs. II.

17
18
19 FIAT¹ (O 51)
20



18
19
20

Aubry, Recherches 15
—()—e—

R Repleti sunt ψ loquebantur (O 33) F 91
|:—e—e—:|—()—a—f—()—dde—fed
ma - gna - li - a dde - i

R Benedictus dominus: Paris, nach Husmann¹
—()—e—()e—ef()—()—f—dd()dc

1) vergl. dazu RoMo IV, 194; H. Husmann in JAMS XVI, 196f.

17

18 Fiat (aus O 51)

19

20

Y. Rokseth stellte die Herkunft dieses in der Hs. StV erstmals, in den Motetten aber dann häufig auftretenden T fest: $\text{\textcircled{R}}$ Benedictus dominus $\text{\textcircled{W}}$ Replebitur maiestate eius¹. H. Husmann stellte einen T Tausch fest: das Melisma auf das Wort Magnalia (dei) des $\text{\textcircled{R}}$ Repleti sunt sei ins $\text{\textcircled{R}}$ Benedictus dominus übernommen worden².

Mit H. Husmanns Feststellung ist aber die Diskussion über die Herkunft dieses T nicht beendet, denn das Melisma magnalia dei des $\text{\textcircled{R}}$ Repleti sunt und die fiat-Melodie des $\text{\textcircled{R}}$ Benedictus dominus weichen, wie unsere Tabelle zeigt, weit stärker voneinander ab, als das selbst bei freier Melodiebehandlung von T-Melodien nachweisbar ist. Solange sich nicht Fassungen des Melismas magnalia dei finden, die der fiat-Melodie nahestehen, ist H. Husmanns Tenortausch in diesem Falle nicht bewiesen. Auf alle Fälle müssen die vier fiat Cl aus dem ND Rep ausgeschieden werden.

1) RoMo IV, 194

2) JAMS XVI (1963), 196f.

21 JOHANNE (M 29)
22

(21 = 22)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43

Org. F 121
d-a ————— :||-d

W₂ 76
d ————— d

Johanne W₁ Nr. 33
a/ ————— d/

W₁ Nr. 66
d-a —————

F Nr. 147
d-a ————— d

F Nr. 148
d d-a ————— a ————— d

F Nr. 258
d-a ————— d

I d → a ————— d
II d ~ a ————— d d () ~~~~~ f c f d e c d ~ d

III d-a ————— () ————— d ————— ne
IV d ∞ a —————) ∞ () ————— d

Jo-han -) ∞ ff () ∞ ∞ ne

Im ND Rep und in den Hss. I–IV geht der StV Melodie der Ton d für die Silbe Joh-
voran. Einzig die Cl Nr. 33 der Hs. W₁ hat die Melodie von StV.

Durchgehende Abweichungen:

1 a 2 (a = TW) mit Ausnahme des Organums der Hs. W₂ und dem zweiten Cursus der
Cl Nr. 33 der Hs. W₁.

43 d (d = TW). Dieses d trägt im ND Rep und in lat 1337 die Silbe -ne. Es fehlt im
zweiten Cursus der Cl Nr. 33 und der Cl Nr. 66, beide in der Hs. W₁.

Durch die Tatsache, daß sich zu allen Abweichungen der StV Melodie Parallelen in
Notre Dame nachweisen lassen, gliedert sich auch die StV Melodie dort ein; aller-
dings lassen sich die eigenartigen Kürzungen in III und IV schwer erklären. Die
Senser Hs. II scheidet wegen des andersartigen Schlußes (nach 43) aus.

23 PRO PATRIBUS (M 30)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

Org. F 121' f ——— c | : g / cd / d a / — : | c
W₂ 81' f ——— c ——— c ——— d ——— c
Patribus F Nr. 150 / () c / () / a c : |
Pa F Nr. 151 (unvollständig) g ——— () ——— c : |
F Nr. 259 / g | : ——— () ——— c : |
F Nr. 445 ——— () ——— c ——— c
I f ————— () ————— () ————— c
II f ~~~~~ () ~~~~~ c ~~~~~ () ~~~~~ c
III f _____ () _____ () _____ c
IV f - - - - - () - - - - - c
Pro pa - tri - bus

23 Pro patribus (aus M 30)

Das ND Rep kennt nur Ausschnitte über patribus und Pa-.

Durchgehende Abweichungen:

Die Silbe Pro hat in den ND Organa und den Hss. I–IV die Töne f a, StV nur a.
(21)

32 c (c = TW). Das c ist im ND Rep und lat 1337 Träger der Silbe -bus.

Das Organum der Hs. F bildet wieder zusätzliche Gruppen c d im ersten Cursus.

Auffällig hebt sich die Cl F Nr. 150 ab: (9–14), (21–22), doppelte TW 25, alles im ersten Cursus!

Da die Melodiefassungen der ND Quellen zu sehr unter sich verschieden sind, läßt sich über StV wenig aussagen.

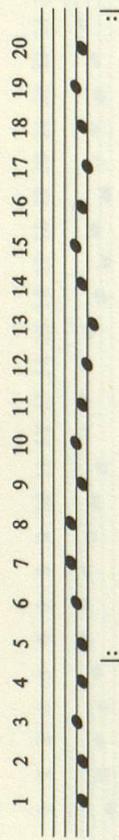
StV läßt sich mit keiner der 4 Choralhss. in Verbindung bringen.

24 Et in fines (aus dem All. / In omnem terram exivit sonus)
25

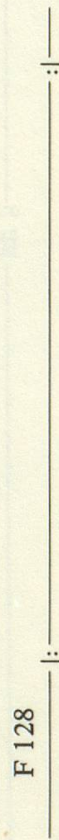
Da dieses All. nicht dem ND Rep angehört und nur in der Hs. StV Ausschnitte vorliegen, gehört die Cl 24 und 25 sicher nicht ins ND Rep.

Die Auslassung (13–14) und 18 = g sind sicher Schreibirrtümer, da die ausgeschriebene Wiederholung 30–32 resp. 36 diese Varianten nicht aufweisen. Somit wäre StV Sens zuweisbar.

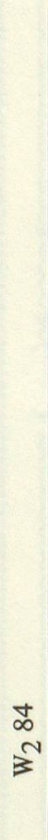
26 PROPTER VERITATEM¹ (M 37)



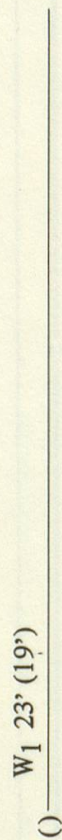
Org. W₁ 41 (35)



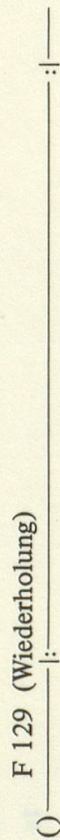
F 128



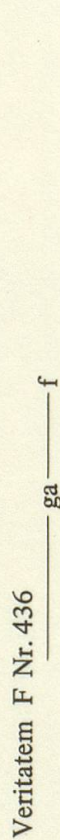
W₂ 84



W₁ 23' (19')



F 129 (Wiederholung)

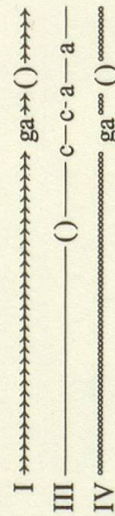


Veritatem F Nr. 436

Tenor-Quelle nach BN lat. 1337

gnus

M 37 nach Husmann¹



1) vergl. dazu H. Husmann in MQ XLIX (1963), 327f. – Die Ex. 7, 1 wiedergegebene Melodie ("according to the liturgical codices") steht in BN lat. 1337, 313 eine Sekunde höher notiert.

Im ND Rep nur eine Cl über Veritatem.

Die von Husmann erwähnte „ecce Sacerdos magnus“-Melodie ist wirklich als Tenor-Quelle für StV zu betrachten, was sich aus dem Vergleich der Hs. I, III und IV mit Cl F Nr. 436 ergibt. — Die StV Cl gehört wohl nicht nach Paris.

27 FLOS FILIUS EIUS (O 16)

28 EIUS

29 EIUS

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38



28 |: —————:|

29 |: —————:|

Org.³ W₁ 68' (61')

F 27'

Org. F 75'

F[los filius eius] F Nr. 163

Org. W₂ 51' ————— d —————

Eius F 28 (angeschlossene 2. Var.) —————

E(e)ius F Nr. 160 ————— d —————

Nach Y. Delaporte, Etudes grégoriennes II (1957), 65

flos fi - li - us e - c ————— jus

27 Flos filius eius
 28 eius (aus O 16)¹
 29

Der T der Cl 27 erscheint einmal im ND Rep, die Ausschnitte der Cl 28 und 29 sind singulär; bei ihnen wird wiederum das Melisma der Schlußsilbe stark verkürzt.

Durchgehende Abweichungen:

Das ND Rep und die StV Cl stimmen in den Tönen 9 und 19 überein (F statt wie in Chartres e). Die Cl 27 hat aber singulär zwei TW von 33 und 37.

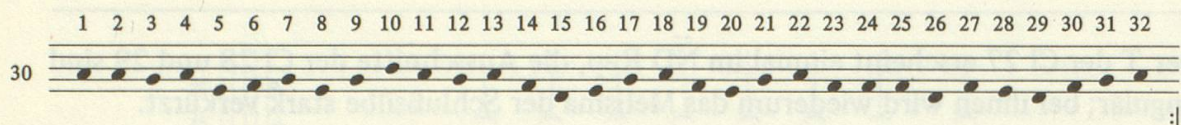
Auf Grund der den StV Cl 28 und 29 eigenen Verkürzung wird man diese zwei Stücke schwerlich im ND Rep behalten können.

1) Die Melodie zu O 16, R Stirps Jesse wird kritisch untersucht in Y. Delaporte, Fulbert de Chartres et l'école Chartraine de Chant liturgique au XIe Siècle, in Etudes grégoriennes II (1957), 51ff.

30

31 GO¹ (M 32)

32



31

32

Org.³ W₁ 67' (59')

c—()

F 29'

c—

()

Org. W₁ 38 (32)

c—()

F 123

c—|:

W₂ 77

c—|:

Go³ F 11

|:

Go W₁ Nr. 29

|:

W₁ Nr. 69

|:

F Nr. 154

|:

W₁ Nr. 28

a—h a

f

W₁ Nr. 68

F Nr. 152

F Nr. 262

F Nr. 155a²

F Nr. 155b

F Nr. 156

F Nr. 153

F Nr. 157

F Nr. 223

I c ~~~~~

II c ~~~~~

III c ~~~~~

IV c ~~~~~ h g ~~~~~

go

1) Die mel. id. Tam-Ausschnitte sind nicht aufgenommen worden (aus M 48).

2) Ludwig summiert unter Nr. 155 2 Clausulae Go

30

31 Go (aus M 32)

32

Alle ND Cl beginnen erst mit Ton 2 der StV Melodie.

Die Übereinstimmung der Hs. I–IV lassen kaum Schlüsse zu. Der Vergleich des ND Rep zeigt interessante Auslassungen in den zweiten Cursus. Zusammen mit der Variante 18 = h g 19 des Hs. IV zeigen sie, daß auch von Auslassungen und zusätzlichen Tönen her nicht endgültig geurteilt werden kann.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
33	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
34																											
Org. W ₁ 40 (34)																											
F 125																											
F 126																											
Regnat W ₁ Nr. 75																											
W ₁ Nr. 76																											
W ₁ Nr. 30																											
Reg F Nr. 171																											
Regnat W ₁ Nr. 74																											
Reg W ₁ Nr. 77																											
F Nr. 165																											
Regnat W ₁ Nr. 78																											
Reg F Nr. 167																											
F Nr. 166																											
Regnat F Nr. 168																											
F Nr. 169																											
F Nr. 170																											
F Nr. 172																											
F Nr. 173																											
F Nr. 174																											
F Nr. 175																											
Reg F Nr. 176																											
Regnat F Nr. 177																											
F Nr. 204																											
Reg F Nr. 268																											
Regnat F Nr. 269																											
I	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→	→
III																											
IV																											
reg -																											

33
34 Reg (aus M 34)

Der Schluß (Töne 25ff.) zeigen unmißverständlich, daß die beiden StV Clausulae aus dem ND Rep. auszuweisen sind. Einmal mehr zeigt sich, daß die TW 23, beziehungsweise deren Auslassung nicht als einzelnes Kriterium gebraucht werden kann, da Cl 34 im Gegensatz zu Cl 33 (23) hat, sich aber dennoch nicht dem ND Rep eingliedert.

Interessant ist die Übereinstimmung von IV und StV; hier kann ein Zusammenhang bestehen.

1. $\frac{1}{2}$

0:1

[illegible]

)

Der StV Ausschnitt stimmt mit dem ND Rep überein, nicht aber mit Sens (II). Die Abweichungen betreffen, mit Ausnahme von (13) in Cl Nr. 120 nur TW. Besonders auffallend ist die TW 20 21 (g g) im Organum der Hs. W₂ und StV, währenddem die übrigen ND Quellen mit den Hss. I–IV übereinstimmend das g Ton 21 weglassen.

Die StV Cl könnte Paris zugewiesen werden, wenn nicht textliche Schwierigkeiten beständen (sustinere statt portare).

36 ET SPERA (M 49)

Org. W₁ 46 (40) (Quinte höher)

F 138 (Quinte höher)

Ra
W₁ Nr. 90 (Quinte höher)

Et spera , W_1 Nr. 91 (Quinte höher)

Et sperabit F Nr. 190 (Quinte höher)

F Nr. 191 (Quinte höher)

(Quinte höher)

(Quinte höher)

—a—
(Quinte höher)

(Quinte höher)

et spe-ra -

bit

Alle T des ND Rep. stehen wie die Melodie in den Hss. I–IV eine Quinte höher.

Durchgehende Abweichungen:

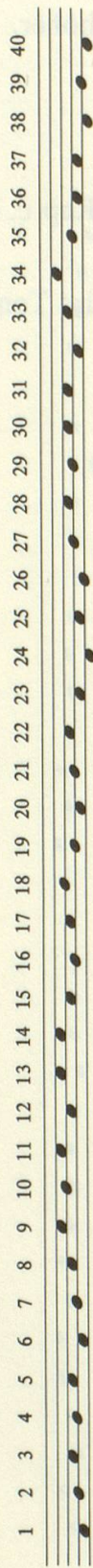
(16) (= TW ausgelassen)

(28) (= TW ausgelassen), mit Ausnahme von I, III und IV.

Schlußton des Melismas auf -ra- ist in I, III und IV wie im ganzen ND Rep c. Der Schlußton von II ist unsicher.

Mit Ausnahme des Organums der Hs. F und der Cl Nr. 90 in der Hs. W₁ wird Ton 33 durchgehend wiederholt, auch in allen 4 Choralhss.

37 IN VIRTUTE (M 41)



Org. F 132
 W₂ 86
 In virtute W₁ Nr. 84
 F Nr. 186
 F Nr. 222

() ————— f f
 () ————— h ————— f f
 () ————— h ————— f f
 () ————— h ————— f
 () ————— h ————— f f

I ————— () ————— h —————
 II ————— () ————— h —————
 III ————— () ————— a —————
 IV —————

in vir - tu -

te

Der StV Ausschnitt stimmt mit dem ND Rep überein.

Durchgehende Abweichungen:

(4) bildet also eine TW a a zu einer Gruppe aus: a g a.

Die ND Vertonungen haben alle 39 f statt e wie StV und alle vier Choralhss., mit Ausnahme der Cl Nr. 186, das f wird noch zusätzlich wiederholt.

Wie StV ist in dem Organum der Hs. F und der Cl Nr. 222 34 c, währenddem I, III und IV und die übrigen Quellen des ND Rep h aufweisen.

Wie in den Cl 33 und 34 stimmt StV mit IV genau überein.

38 ET EXALTAVI¹ (M 51)



Org.³ [Perotinus] F 37

Mo 1, 14-15

Org. W₁ 47 (41)

F 139'

W₂ 83'

Et exaltavi

W₁ Nr. 101 /()

F Nr. 283

F Nr. 444

I

II

III

IV

et ex-al-ta-

1) Die mel. id. Et confitebor-Ausschnitte sind nicht aufgenommen worden (aus M 12).

Der StV Melodieausschnitt stimmt mit dem ND Rep überein.

Durchgehende Abweichungen:

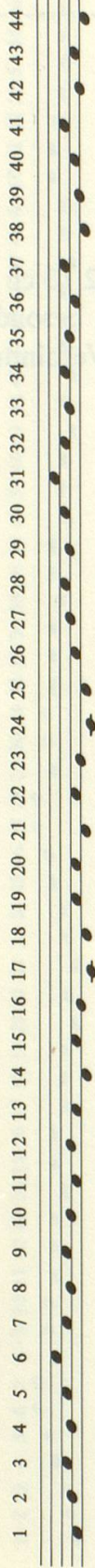
(23)

(46 47)

StV Schlußton 56 wiederholt.

Entgegen den ND Quellen und der StV Melodie läßt lat 1337 die TW 12 13 cc aus und wiederholt 42. Die StV Melodie hebt sich durch die Auslassungen, besonders (46 47), deutlich vom ND Rep ab und muß ausgewiesen werden. Eine Verbindung mit Sens (II) ist unsicher.

39 ET FLOREBIT (M 53)



Org. W₁ 47' (41')

F 141

Et florebit W₁ Nr. 102

I	~~~~~	(	)	~~~~~	g	~~~~~	d
II	~~~~~	(	)	~~~~~	g-:	~~~~~	d
III	~~~~~	(	)	~~~~~	g-:	~~~~~	d
IV	~~~~~	(	)	~~~~~	g	~~~~~	bit

et flo - re -

39 Et florebit (aus M 53)

Die einzige ND Cl Nr. 102 der Hs. W₁ stimmt in ihrem Melodieausschnitt mit StV überein.

Durchgehende Abweichungen:

(29 30)

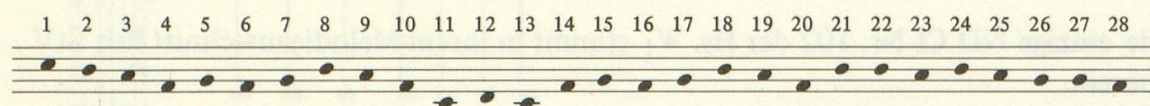
41 g 42

Auch hier läßt StV den die Schlußsilbe tragenden Ton d (= TW von 44) aus.

Die Auslassung (29 30) erinnert an die Cl 38; wie diese muß sie, besonders noch wegen des Zwischentones 41 g 42 aus Paris/Sens ausgewiesen werden.

II und IV heben sich von I und III ab, aber die Varianten sind zu bedeutsam, um an eine Zuweisung zu denken.

40 AGMINA (M 65)



Org. St. V. 286'

f—f

R Virgo flagellatus, nach Aubry, Recherches, 14

g ~~~~~ cc ~~~~~ () ~~~~~

Die Melodie stammt aus dem *R. Virgo flagellatur*; dort steht sie aber, wie Ludwig bemerkte,¹ als Chorabschluß, kann also nicht mit einer solistischen Cl in Verbindung gebracht werden. — In der Hs. StV steht ein bis jetzt in Choralhss. nicht nachgewiesenes All. Corpus beate virginis, das die solistische Partie agmina aufweist und somit als Quelle zu betrachten ist. H. Husmann nimmt hier wie im Falle des T Fiat Tenortausch an: das Melisma stammt ursprünglich aus dem *R. Virgo flagellatur* und wurde dann ins All. Corpus übergeführt².

Sicher gehört die Cl nicht ins ND Repertoire.

1) LR 107

2) Kongreßbericht Salzburg 1964, I, 32f.

In Tabellenform seien die Resultate zusammengefaßt:

Cl	Hs I	Hs II	Hs III	Hs IV	Bemerkungen
1					
2)	—	—	—	—	weder Paris noch Sens
3)					
4	—	—	—	—	weder Paris noch Sens
5					nicht bestimmbar, nur TW
6		—			fehlende Anfangstöne; nicht bestimmbar
7					weder Paris noch Sens
8)					
9)	?	1/2	1/2	—	fehlender Schlußton; vielleicht Sens?
10)					
11)					
12		+			Sens wahrscheinlich
13					wegen selbständigem Ausschnitt nicht zum ND Rep
14)					
15)					nicht Paris, fehlt in Sens
16)					
17)					
18)					sicher nicht Paris; Herkunft ungewiß
19)					
20)					
21)		—			vielleicht Paris
22)					
23	—	—	—	—	nicht bestimmbar
24)		1/2			Sens und Paris möglich
25)					
26	—	—	—	—	nicht bestimmbar
27					nicht bestimmbar
28)					nicht Paris, singulärer Ausschnitt
29)					
30)					
31)					nicht bestimmbar; Anfangston fehlt
32)					
33)			+		Zusammenhang mit Ste Geneviève möglich
34)					
35				+	aufgrund des Textes nicht bestimmbar; melodisch Zusammenhang mit Ste Chapelle möglich
36					nicht bestimmbar
37				+	Zusammenhang mit Ste Geneviève möglich
38		1/2			Zusammenhang mit Sens fraglich
39					weder Paris noch Sens
40					nicht zum ND Rep gehörig; Herkunft unbestimmt

Zeichenerklärung:

+ = Zusammenhang mit StV wahrscheinlich

1/2 = Zusammenhang mit StV fraglich

— = kein Zusammenhang mit StV

Diese Zusammenstellung kann nicht befriedigen, denn sie vermag keine sicheren Anhaltspunkte für die Herkunft der Kompositionen zu geben. Damit ist allerdings die im Anhang ausgesprochene Vermutung einer Verbindung der Hs. StV mit Sens noch nicht widerlegt, wenn auch die Cl größtenteils nicht für Sens (und auch nicht für Paris) entstanden sein dürften.

Immerhin ergeben sich aus der vorherigen Untersuchung einige Kriterien zur Bestimmung der Herkunft eines mehrstimmigen Choralstückes aufgrund der Tenores, die hier zusammengestellt seien:

1. Die Melodieausschnitte der Cl des ND Rep sind meistens einheitlich, d.h., die ND Cl sind über gleiche Melodieausschnitte komponiert. Abweichende Melodieausschnitte sind entweder ein Merkmal späterer Entstehung oder einer anderen Kompositions-, „Schule“.

2. Die gregorianischen Melodien werden streng beachtet. Allerdings können wiederholte Töne ausgelassen oder vermehrt werden. Auslassung oder Vermehrung von Tonwiederholungen sind meist keine Kriterien zur Herstellung eines Zusammenhangs zwischen einer Choralquelle und einem Tenor.

3. In einigen Tenores der StV Cl werden Motive wiederholt (am ausgeprägtesten am Schluß der Cl 1). Das Einfügen solcher sequenzierender Gruppen ist ein Merkmal späterer Entstehung und, wohl vornehmlich, einer anderen Kompositions-, „Schule“.

4. Die Tenores der mehrstimmigen Kompositionen in den eigentlichen ND Hss. können untereinander bei demselben Melodieausschnitt variieren. Meist treten solche Verschiedenheiten bei mehr als einer Komposition über dem gleichen Melodieausschnitt gemeinsam auf, so daß sich die Kompositionen z.T. gruppieren lassen. Wieweit hinter solchen Gruppierungen verschiedene zeitliche Entstehungsschichten, die sich zunehmend mehr „Freiheiten“ der choralen Vorlage gegenüber nehmen, oder andere Kompositions-, „Schulen“ verbergen, kann heute noch nicht entschieden werden.

5. Die Pariser Choralhss. sind untereinander auch nicht einheitlich, trotz der einheitlichen Liturgie.

Die Art, wie eine Chormelodie in den Organa und Cl wiederholt wird, ist in der Literatur bis heute fast unbeachtet geblieben¹. Innerhalb der 40 StV Cl wird in 9 Cl die ganze Melodie in gleicher Rhythmik wiederholt (eine Talea² für mehrere Cursus): Cl 4, 7, 15, 27, 28, 30, 31, 33, 36.

Bei den genannten Cl beginnt mit dem Anfang des neuen Cursus auch die Talea-Formel.

In den Cl 8, 9, 26 und 34 hingegen tritt eine Verschiebung ein, die an der Cl 8 demonstriert sei: nach vier Tönen *Vorspiel* folgt der im zweiten Cursus wiederholte Melodieabschnitt.



Eine solche Verschiebung erlaubt nicht, die Melodie im zweiten Cursus hörend zu erfassen.

Eine anders geartete Verschiebung liegt in den Cl 5, 6, 29, 32 vor. Hier fallen der zweite Cursus und die zweite Talea in ihren Anfängen nicht zusammen.

Eine solche Verschiebung von Cursusbeginn und Taleaanfang nennen wir *Verzahnung*. Bei melodisch-rhythmischer Verzahnung beginnt die Melodiewiederholung vor der neuen Talea, bei rhythmisch-melodischer Verzahnung beginnt die neue Talea vor der Melodiewiederholung.

Bei einer melodisch-rhythmischen Verzahnung um zwei Longen z.B. tritt der neue Cursus um zwei Longen vor der neuen Talea auf.

In den StV Cl begegnen die folgenden Verzahnungen:

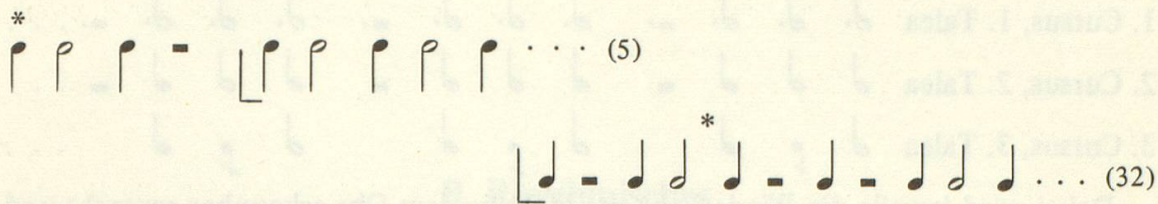
- | | |
|-------|---|
| Cl 5 | melodisch-rhythmische Verzahnung um zwei Longen |
| Cl 6 | melodisch-rhythmische Verzahnung um drei Longen |
| Cl 32 | rhythmisch-melodische Verzahnung um zwei Longen |
| Cl 29 | rhythmisch-melodische Verzahnung um eine Longa. |

1) N. E. Smith, Tenor Repetition in the Notre Dame-Organa, in JAMS XIX (1966), 329ff.

2) Die Verwendung der Begriffe Talea und Color ist gebräuchlich im Zusammenhang mit der Isorhythmie, wenn sie sich, wie W. Apel ausführte, auch schon für Perotin anwenden läßt: „Modal patterns such as $\frac{3}{4}$ d. | d. | d. | . | d. | d. | d. | . | differ from the Talea of the 14th century only in length.” (Harward Dict. of Music, Art. Isorhythmic).

Im Unterschied zu Ludwig verwendet man besser nicht den Begriff Durchführung für die Melodiewiederholung. Dieser ist durch die Verwendung im Zusammenhang mit dem Sonaten-Schema mit der Vorstellung des Veränderns verbunden, während die Reprise mehr mit Wiederholung (in einer besonderen Art) gedacht wird. — Dazu W. Apel in Colloque international tenu à Wégimont du 19 au 24 septembre 1955, 139f.

Als Beispiel dienen die Cl 5 und 32, wobei * den Cursusanfang, $\lfloor$ die neue Talea bezeichnet:



Besonderes Augenmerk muß schließlich den verschiedenen Arten von Melodiewiederholungen gelten.

Nicht weniger als sieben Arten begegnen innerhalb der StV Cl.

1. *Vollständige Wiederholungen der Melodien*

- a) ganze Melodie: Cl 5, 15, 28, 29, 30, 31, 35 und 36.
- b) *Vorspiel* und wiederholte Melodie: Cl hat vier Töne Vorspiel, d.h. der zweite Cursus setzt mit Ton 5 ein.
- c) *Nachspiel* und wiederholte Melodie: Cl 4, 13 und 33 wiederholen zuerst die Melodie vollständig, darauf folgt ein nicht wiederholtes Nachspiel von 3 (Cl 4), 1 (Cl 13) und 10 (Cl 33) Tönen.
(Wie bereits oben hervorgehoben liegt die Melodiewiederholung der Cl 33 bereits im Choral vor, so daß sich diese Cl nur scheinbar hier einreihet).
- d) *Vorspiel*, wiederholte Melodie und *Nachspiel*: 27 Cl hat 7 Töne Vorspiel und 6 Töne Nachspiel, zwischen denen der wiederholte Melodieabschnitt steht.

2. *Unvollständige Melodiewiederholungen*

- a) ohne Vor- oder Nachspiel: Cl 6 (ganze Melodie 55 Töne, zuerst ganz wiederholt, dann Töne 1–15).
Cl 14 (ganze Melodie 43 Töne, ganz wiederholt, dann Töne 1–28).
- b) mit Vorspiel: Cl 7 (Vorspiel 1 Ton, ganze Melodie 40 Töne, 35 Töne wiederholt)
Cl 8 (4 Töne Vorspiel, ganze Melodie 46 Töne, 15 Töne wiederholt).
- c) Mit Vor- und Nachspiel, siehe unten, Spezialfälle.

3. *Spezialfälle*

- Cl 16: (Abart von 2., c). Ganze Melodie 43 Töne; Verwendung 1. Cursus = Töne 1–42, 2. Cursus = Töne 2–43.
- Cl 34: Vgl. oben, Cl 33 unter 1., c). (1–17, wiederholt, 18–27, zwei zusätzliche Töne; die Wiederholung 1–17 schon im Choral vorliegend).
- Cl 9: Vorgreifen des zweiten Cursus (1. Cursus Töne 9–50, 2. Cursus Töne 5–50).
- Cl 32: Der erste Cursus wird bei der Wiederholung erweitert, der zweite verkürzt (1. Cursus Töne 1–32 + a c', 2. Cursus Töne 1–31).

Ein besonderes Verfahren liegt in den Cl 13, 14, 16 und 35 vor: der zweite Cursus und die neue Talea beginnen gleichzeitig. Voll ausgebildet ist das in Cl 35:

1. Cursus, 1. Talea	♩	♩	♩	■	♩	♩	♩	■	♩	♩	♩	■	...
2. Cursus, 2. Talea	♩	♩	♩	■	♩	♩	♩	■	♩	♩	♩	■	...
3. Cursus, 3. Talea	♩	♩	♩		♩	♩	♩		♩	♩	♩		...

Dabei wird jeweils die Wiederkehr der Melodie dem Ohr erkennbar gemacht und der T weist zudem bereits ein Diminutionsschema auf (3 : 2 : 1). Dadurch weist die Cl sogar über das Zeitalter der Isorhythmie hinaus, wo meist der Formplan hinter der Musik steht und nicht zum hörenden Nachvollzug bestimmt ist.

B. Rhythmisches

Die Rhythmik ist in Ludwigs Repertorium erschöpfend behandelt worden, so daß einige Ergänzungen genügen.

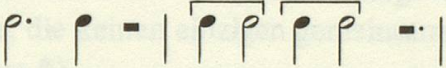
Zu LR 153, 7a und 7b: Da Ludwig seine Übertragungen nicht veröffentlicht hat und wir diese Teile des Nachlasses nicht einsehen konnten¹, läßt es sich nicht überprüfen, ob Ludwig die Cl 3 und 32 wirklich im ersten Modus übertragen hat. Die Oberstimmen sprechen in beiden Fällen so deutlich für zweiten Modus (reguläre, an sich mensurale Form, der 2li ; in Cl 3 ganz ausgeprägte Folgen von 2li), daß dieser auch für den T angebracht ist. Dann ergibt sich:

7a. 3si 3li =  in Nr. *32a

7b. 3li 3si = 7a mit der 2. Gruppe als Anfang in Nr. 3.

Zu LR 152, 2., c: Die von Ludwig angemerkten Unregelmäßigkeiten sind uns nicht begegnet; die entsprechenden T laufen hingegen im 6. und nicht im ersten, resp. 2. Modus ab.

Zu LR 153, 21.: statt 

lies 

1) Wie uns Prof. Dr. H. Bessler †, Leipzig, freundlicherweise mitteilte, liegen die Übertragungen der 40 Cl in der Universitätsbibliothek Göttingen, Kasten VII, Mappe 5 und 6. Da der Ludwig-Nachlaß nicht ausgeliehen wird, müssen wir einen Vergleich vorderhand aufschieben.

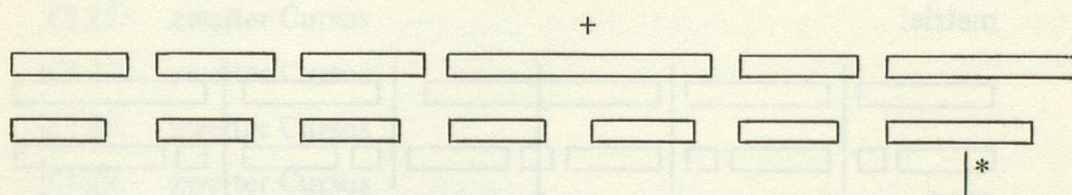
III. PERIODENBILDUNGEN

In den Cl wurde einer in regelmäßigen Perioden ablaufenden Unterstimme eine zweite Stimme überlagert; dabei gibt es grundsätzlich zwei Möglichkeiten:

- Gleichlange Abschnitte in beiden Stimmen
- Abwechselndes Überbrücken der Einschnitte einer Stimme durch die andere.

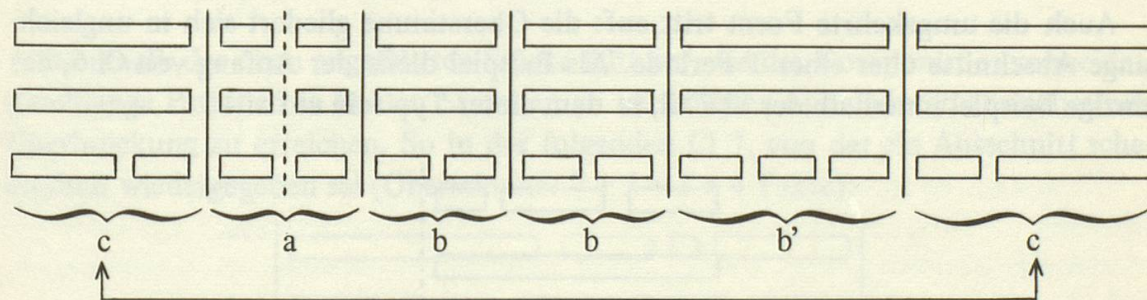
Ein flüchtiger Überblick genügt um festzustellen, daß die Komponisten um große Vielfalt bemüht waren, so daß keine dieser grundsätzlichen Möglichkeiten über längere Strecken zur Anwendung gelangt.

In der ersten Hälfte von Cl 35 (1. Talea) vollzieht die Oberstimme die Einschnitte bis auf die mit + markierte Stelle mit:



Bezeichnenderweise steht der oben im Schema dargestellten ersten Hälfte der Cl 35 eine zweite gegenüber, die keinen einzigen gemeinsamen Einschnitt der beiden Stimmen aufweist (nach dem *).

Diesem Beispiel stehen einige Cl nahe, die wenigstens über weitere Strecken einer Talea zwei oder drei gleichlange T Abschnitte zu einer Gruppe zusammenfassen, die durch die Oberstimmen überbrückt wird. Besonders deutlich ist das bei Cl 1 der Fall:



Bei dieser Darstellung sind:

- a gleichperiodisch
- b Zweiergruppen gleichlanger T Abschnitte
- b' Dreiergruppen gleichlanger T Abschnitte
- c Zweiergruppen ungleichlanger T Abschnitte

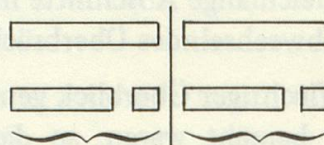
Ähnliches finden wir in

Cl 4: Takt 23 bis Schluß

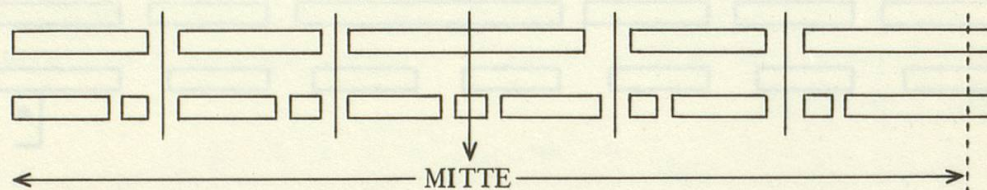
Cl 5: eine Ausnahme im ersten Cursus: Takt 21–27 eine Gruppe, deren T (zwei Zweitakter und ein Dreitakter) durch die Oberstimme überbrückt wird.

Cl 14: Am Anfang und in den Takten 13–20 eine Vierergruppe gleichlanger T Abschnitte.

Cl 22: Durchgehend Gruppen von der Form



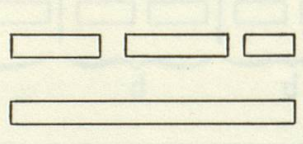
Cl 26: wie Cl 22; eine längere Oberstimmenperiode erzeugt vollständige Symmetrie:



Cl 28: Im ersten Cursus Dreiergruppen gleichlanger T Abschnitte.

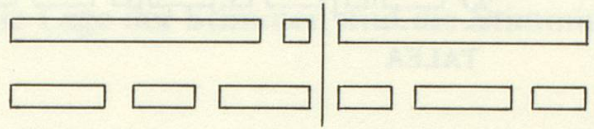
Cl 40: 6 gleichperiodische Abschnitte, immer zwei zusammen; 10 Zweiergruppen über gleichlange T Abschnitte; eine Vierergruppe über gleichlange T Abschnitte.

Auch die umgekehrte Form tritt auf: die Oberstimme gliedert sich in ungleichlange Abschnitte über einer T Periode. Als Beispiel diene der Anfang von Cl 6, das einzige Beispiel innerhalb der StV Cl, in dem dieser Typ rein auftritt:



Werden die am Anfang dieses Kapitels aufgestellten Möglichkeiten miteinander verbunden, so entstehen Gruppen, die den einfachsten Fall von abwechselnder Überbrückung darstellen.

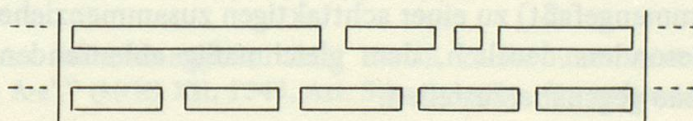
Als Beispiel diene der Anfang von Cl 18:



In den folgenden Cl ist die ganze Cl oder wenigstens eine ganze Talea in wechselseitiger Überbrückungstechnik gearbeitet:

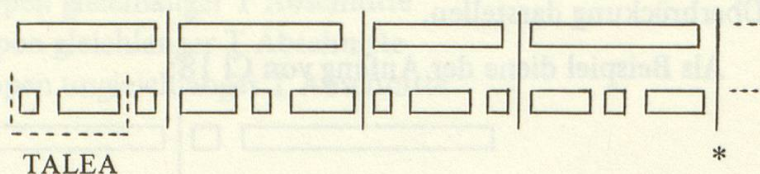
- Cl 4: erster Cursus und die ersten 6 Takte des zweiten Cursus
- Cl 8: ein gemeinsamer Einschnitt in beiden Stimmen
- Cl 10: an eine in beiden Stimmen gemeinsam abgesetzte Longa anschließend
- Cl 14: zweiter Cursus
- Cl 16: zweiter Cursus
- Cl 18: zweiter Cursus
- Cl 19: erster Cursus
- Cl 25: zweiter Cursus
- Cl 27: zweiter Cursus
- Cl 28: zweiter Cursus
- Cl 29: zweiter Cursus
- Cl 30: ein gemeinsamer Einschnitt im ersten und zweiten Cursus
- Cl 31: wie Cl 30
- Cl 35: zweiter Cursus
- Cl 36: ein gemeinsamer Einschnitt im ersten Cursus
- Cl 38: ein gemeinsamer Einschnitt
- Cl 39: nicht sehr ausgeprägt, drei gemeinsame Einschnitte.

Innerhalb der oben angeführten Stücke fällt auf, wie der Komponist es vermeidet, gleichlange Perioden in beiden Stimmen zu verschieben und dadurch abwechselnde Überbrückung zu erreichen. So in der folgenden Cl 7, von der ein Ausschnitt schematisch wiedergegeben sei (Oberstimme: 7 + 3 + 1 + 4 Takte):



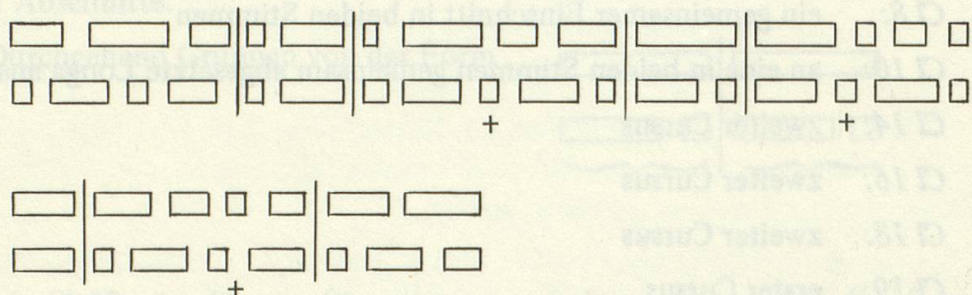
Aus der Vielfalt der Möglichkeiten seien zum Schluß noch ein paar Beispiele dargestellt.

Cl 17 (Ausschnitt):



Die Talea besteht aus einer $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$ Gruppe; diese wird nun aber nicht zur Einheit bei der Periodenbildung, sondern zu ihr tritt der erste Teil der folgenden Talea und bildet so die Periode. Dadurch entstehen alternierende Perioden von vier und fünf Takten Länge.

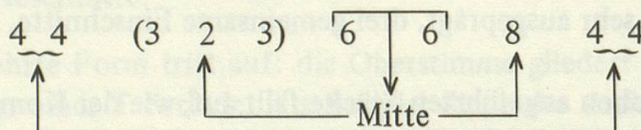
Cl 20:



Die Cl fällt durch die Kurzatmigkeit ihrer Melodik auf. Die mit + bezeichneten Partien sind im Hoquetus gesetzt; der Hoquetus ist in die ganze Cl integriert; wir haben es also nicht mit hoquetierenden Schlußpartien oder einem durchhoquetierten Stück zu tun. Neben dem Hoquetus finden sich in dieser Cl Partien mit gleichlangen Perioden in beiden Stimmen und Teile, die in abwechselnder Überbrückungstechnik der Stimmen gearbeitet sind.

In den Cl 11 und 33 ist der T nicht in rhythmische Gruppen gegliedert.

In Cl 11 baut sich die Oberstimme aus 6 regelmäßigen fünftaktigen Perioden auf, denen sich am Schluß ein Vier-, ein Acht- und ein Zweitakter anschließen. Die Oberstimme gliedert sich also auch hier in einen regelmäßigen und einen unregelmäßigen Teil. Cl 33 ist stärker durchorganisiert:



(Die Zahlen bezeichnen die Länge der Perioden in perfekten Longen).

Die Anlage ist symmetrisch, wenn wir die 3 + 2 + 3 -taktige Periode (im Schema mit einer () zusammengefaßt) zu einer achttaktigen zusammenziehen. Bei dieser Cl ist die Absicht besonders deutlich, dem gleichmäßig ablaufenden T einen stark gegliederten Oberbau gegenüberzustellen.

IV. DIE OBERSTIMMEN

A. Die Lage der Stimmen und die Stimmumfänge

Von den T der vierzig Cl haben vier den Umfang einer Quinte, 10 einer Sexte, 13 einer Septime, 11 einer Oktave und je eine Cl den einer None und einer Dezime.

In 15 Cl sind die untersten Töne des T und der *Oberstimme gleich oder stehen im Sekundabstand*: Cl 3, 4, 5, 8, 9, 17, 18, 19, 20, 23, 32, 33, 34, 37, 39.

In 8 Cl stehen die untersten Töne von T und Oberstimme(n) im *Terzabstand*: Cl 1, 2, 10, 11, 13, 27, 28, 29.

Quartabstand der untersten Töne weisen 6 Cl auf: Cl 14, 15, 26, 30, 31, 36.

In Cl 9 stehen die untersten Töne der Stimmen im *Quintabstand*: Cl 6, 7, 12, 16, 22, 24, 25, 35, 38.

Schließlich liegt in der Cl 40 zwischen den unteren Grenztönen der Stimmen ein Abstand von einer *Oktave* vor.

Gleiche Lage der Stimmen, d. h., gleiche untere Grenztöne oder Grenztöne im Sekundabstand bei annähernd gleichem Ambitus der Stimmen haben die Cl 3 (Oktave), 9 (None), 20 (Sext) und 37 (None).

Bei allen anderen Cl ist die Lage der obersten Töne der Oberstimmen deutlich über den höchsten Tönen des T, selbst wenn die Stimmen annähernd gleiche untere Grenztöne haben.

Es zeigt sich demnach ein deutlicher Zug zur Stimmdifferenzierung, so daß von Ober- und Unterstimmen gesprochen werden darf, selbst wenn Stimmkreuzungen oder zusammenfallende Töne in beiden Stimmen häufig vorkommen.

Der Umfang des mittelalterlichen Tonsystems A—a' wird mehrmals nach oben überschritten:

Cl 1 Tr : d''
D : c''
Cl 25 D : c''
Cl 35 D : c''
Cl 38 D : c''
Cl 40 D : d''¹

1) „Klangraum der Mehrstimmigkeit bleibt die in Choral- und Musiklehre vorgezeichnete Doppeloktave A-a'." (MGG XII, 1343, Art. Stimme) wäre also zu korrigieren.

Die Oberstimmen haben die folgenden Stimmumfänge:

Sexte	3	=	7,1 %	(Cl 20, 24, 29)
Septime	6	=	14,3 %	(Cl 1 ^{Tr} , 2 ^{D&Tr} , 5, 10, 30)
Oktave	7	=	16,6 %	(Cl 1, 3, 7, 23, 25, 35, 38)
None	18	=	42,8 %	(Cl 4, 6, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 21, 22, 27, 28, 31, 32, 37, 40)
Dezime	6	=	14,3 %	(Cl 8, 14, 19, 34, 36, 39)
Undezime	1	=	2,5 %	(Cl 33)
Tredezime	1	=	2,5 %	(Cl 18)

Die nebenstehende Tabelle stellt die Stimmumfänge der einzelnen Cl nebeneinander. Geordnet sind sie

1. nach dem Umfang des T (Quinte aufwärts)
2. nach Umfang der Oberstimme (Sext aufwärts).

Eingeklammerte Töne sind nur einmal in einer Cl erreichte Durchgangsnoten oder Plicae. Schlüssel durchwegs .

	Cl.Nr.	Tenor	Duplum	Triplum		Cl.Nr.	Tenor	Duplum		Cl.Nr.	Tenor	Duplum	Triplum		
TENOR: QUINT	24				TENOR: SEPT	10			TENOR: OKTAV	29					
	1					22				2					
	25					23				3					
	26					5				38					
TENOR: SEXT	20					9				13					
	30					11				28					
	35					12				40					
	4					15				34					
	17					16				36					
	27					21				39					
	31					37				33					
	32					8				6					
	19					14					7				
	18														
						TENOR: NONE									
						T: DEZIME									

B. Die Form der Oberstimmen

Die Ausgangslage für den Komponisten ist hier vergleichbar jener bei den Periodenbildungen; einer, besonders rhythmisch durchgeformten, in festem Schema ablaufenden T-Stimme eine zweite hinzufügen, die entweder Gestaltungsprinzipien dieses T aufnimmt, so daß ein homogenes Ganzes entsteht, – oder aber der Oberstimme wird Eigengesetzlichkeit gegeben, so daß die Komposition in einem gewissen inneren Gegensatz besteht. F. Mathiassen hat für die frühe Motette eine ganze Anzahl von Formungsarten der Oberstimmen herausgearbeitet²; diese können aber nicht einfach auf die Cl übertragen werden, da das Verfahren der Adaptierung einer Cl zur Motette im Einzelnen noch nicht dargestellt worden ist³.

In der folgenden Übersicht werden eine Reihe von Beispielen zusammengestellt, die die hauptsächlichste Art von Verbindungen innerhalb einer Oberstimme darstellt.

Diese Art kann, im Anschluß an Handschins Terminologie⁴, mit *Initialmotiv-Paraphrasierung* bezeichnet werden. Bei diesem Verfahren werden verschiedene Phrasen und Abschnitte, die an sich melodisch ungleich ablaufen, einander angeglichen, indem dieselben Initialmotive oder Paraphrasierungen dieser Initialmotive verwendet werden.

Einfachste Fälle liegen in den Beispielen I–IV vor: Das Initialmotiv erscheint im ersten Takt der Cl und im weiteren Verlauf jeweils am Anfang verschiedener Abschnitte.

I

13/1 *

13

43

* 13/1: Cl 13, Longatakt 1

2) F. Mathiassen, *The Style of the Early Motet*, Kopenhagen 1966, 82ff.

3) Das in der Bibliographie des Art. Discantus, MGG III, 577 angekündigte Buch M. F. Bukofzers „Clausula and Motet“ konnte nicht mehr erscheinen.

4) J. Handschin, *Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter*, in *ZfMw* X (1928), 513ff.

II

9/1

8

51

IV

11/1

8

11

III

36/1

8

9

29

37

Im Beispiel V liegt Zitat vor.

V

7/1

8

27

43

Beispiel VI: Dem Initialmotiv wird bei seinem ersten Erscheinen am Anfang der Cl eine einzelne Longa vorangestellt, die mit dem ersten Ton des Initialmotivs übereinstimmt.

VI

34/1

8

30

47

Beispiel VII: Ausgebautes Verfahren, wobei die Bindung an das Initialmotiv weniger eng wird.

VII

16/1

8

5

9

18

28

31

53

Beispiel VIII: Zwei Cl über den gleichen T, die in der Hs. unmittelbar aufeinander folgen, verwenden dasselbe Initialmotiv.

VIII

Cl 31/1

8 7 17 25

Cl 32/1

12 16 20 27 34 45

Beispiel IX: Arbeit mit einem zweiteiligen Motiv, wobei die zwei Teile getrennt voneinander zitiert werden.

IX

26/1

8

16

20

Beispiel X: Es ist fraglich, ob hier bewußte Anknüpfung vorliegt. Beim allgemeinen Charakter des Motivs (ausgefüllter Terzgang) kann hier ein Zufall vorliegen.

X

14/1

8

23

Beispiele XI–XVI: Nicht der Anfang der Cl wird in deren Verlauf paraphrasiert oder zitiert, sondern der Anfang eines Abschnittes inmitten der Cl wird verarbeitet.

XI

24/17

8

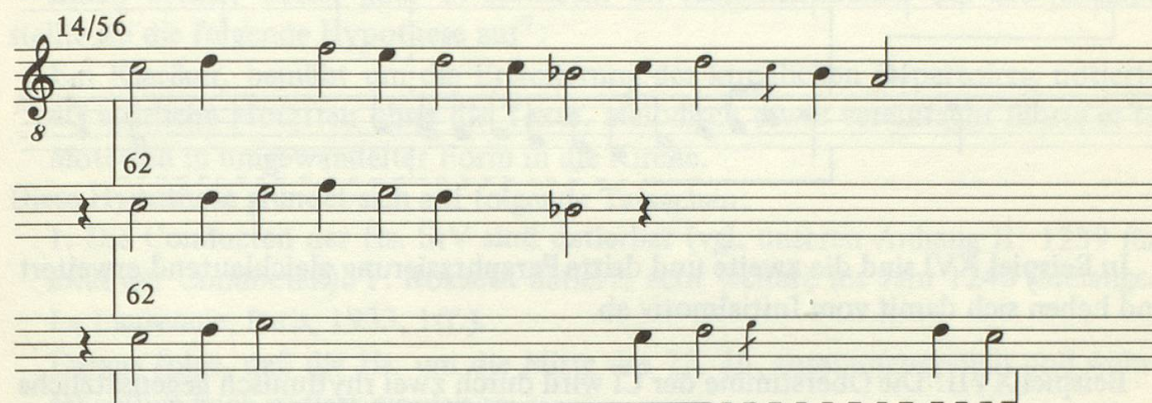
26

11

XII



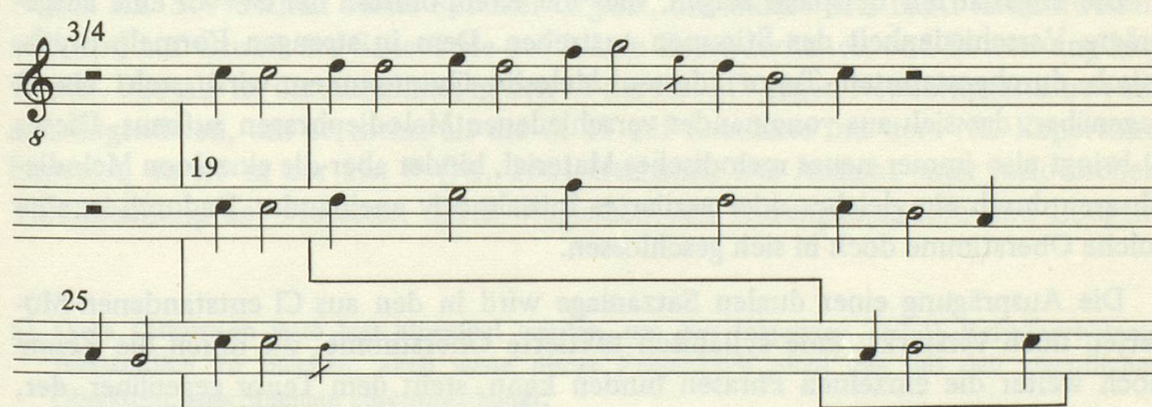
XIII



XIV



XV



(Vgl. dazu oben, Beispiel VIII aus Cl 31/32!).

XVI



In Beispiel XVI sind die zweite und dritte Paraphrasierung gleichlautend erweitert und heben sich damit vom Initialmotiv ab.

Beispiel XVII: Die Oberstimme der Cl wird durch zwei rhythmisch gegensätzliche Motive bestimmt; die zweimal nacheinander in Sekundschritten abwärts durchlaufene Quint hebt sich gegenüber der Rhythmik der anderen Teile ab. Das erwähnte Motiv wird dreimal zitiert.

XVII



Die angeführten Beispiele zeigen, daß die Komponisten der StV Cl eine ausgeprägte Verschiedenheit der Stimmen anstreben. Dem in strengen Formeln rhythmisch durchgestalteten Tenor, dessen Melodie übernommen wird, steht ein D gegenüber, das sich aus voneinander verschiedenen Melodiephrasen aufbaut. Dieses D bringt also immer neues melodisches Material, bindet aber die einzelnen Melodiephrasen durch ein gleiches oder variiertes Initialmotiv aneinander. Dadurch ist eine solche Oberstimme doch in sich geschlossen.

Die Ausprägung einer dualen Satzanlage wird in den aus Cl entstandenen Motetten noch verstärkt: eine syllabisch textierte Oberstimme, die durch die Reime noch weiter die einzelnen Phrasen binden kann, steht dem Tenor gegenüber, der, wenn nicht von einem Instrument gespielt, melismatisch gesungen wird und so seinerseits den Gegensatz zur Oberstimme schärfer ausprägt.

C. Clausula oder Motette⁵

Bereits F. Ludwig hat in der eingehenden Betrachtung der StV Cl nicht den bei der Besprechung der Cl-Faszikel der ND Hss. verwendeten Ausdruck „Klausel“, sondern jenen des „Melismas“ gebraucht⁶.

Einen Schritt weiter ging Y. Rokseth: im Kommentarband zur Mo Ausgabe stellte sie die folgende Hypothese auf⁷:

Ein Kleriker, bemüht um die Erweiterung des kirchlichen Repertoires, notierte 40 weltliche Motetten ohne die Texte. Melodisch etwas vereinfacht führte er so Motetten in umgewandelter Form in die Kirche.

Diese Hypothese gründet sich auf folgende Tatsachen:

1. Die Conducten der Hs. StV sind datierbar (vgl. unseren Anhang II: 1239 für zwei der Conducten). Y. Rokseth datierte acht weitere ins Jahr 1248 (*Mélanges La Laurencie*, Paris, 1933, 1ff.).

Daraus folge, daß die Hs. um die Mitte des 13. Jh. zusammengestellt und wahrscheinlich auch notiert worden sei.

2. Der Stil der Motetten gehöre der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts an. Deshalb müssen die Motetten auch vor der Niederschrift der Hs. StV, also vor den Cl entstanden sein.

3. Daraus erklärt sich die Verwendung der sog. Refrains. In gewissem Gegensatz zu den eigenen Ausführungen im selben Band, 209, scheint die Verfasserin unter dem Refrain eine textlich-musikalische Einheit zu verstehen, während sie a.a.O. dem Text primäre Bedeutung zuzuschreiben geneigt ist (in der Art eines Sprichwortes).

Zu dieser Beweisführung ist folgendes zu bemerken:

Die Hs. StV enthält einen Faszikel Organa, die andererseits nicht nachzuweisen sind und auf Grund des Sanctoriale auf lokale Besonderheiten und Entstehung hinweisen. Deshalb ist die Annahme, in den Cl der Hs. StV lägen Neukompositionen am naheliegendsten, um so mehr, als die Cl 15 auf Kontakte mit dem ND Repertoire hinweist, da sie in der Hs. F (Nr. 150) erscheint. Die Ansicht einer melodischen Vereinfachung der Motetten durch Weglassen von Durchgangsnoten und Longen-

5) Diese Diskussion muß hier eingefügt werden, um den folgenden Teil D. Refrainprobleme verständlich zu machen, auch wenn dieser Fragenkreis nicht eng mit den eigentlichen Oberstimmenproblemen zusammenhängt.

6) LR 143ff.; vgl. dazu H. Husmanns Kritik im Kongreßber. Salzburg, 1964, I, 33f.

7) RoMo IV, 70f., Anmerkung.

auflösungen ( u.ä.) hält einer kritischen Prüfung nicht stand, da die Motettenentwicklung einen deutlichen Zug zu ständig kleinerer Rhythmik hat; es besteht kein Grund, die Cl zu vereinfachen, da im Organum Faszikel der Hs. StV Oberstimmen im 6. Modus begegnen, also kleinrhythmischer als die Cl sind. Was für Eingriffe es gebraucht hätte, zeigt der Vergleich von Cl 12 mit der Motette [366] Amours m'a assuré⁸ (folgende Seite).

Will man Y. Rokseths Hypothese aufrechterhalten, so könnte man zu der Annahme greifen, die melodischen Varianten und Auflösungen der Motette entsprächen einer Auszierungsweise, die der Cl-Sänger extemporieren könne; daß sie nicht notiert wurden, wäre dann notationstechnisch zu begründen.

Viel einfacher ist die Erklärung, daß die Motettenfassung eine Bereicherung der Oberstimme der Cl darstelle.

Darüber hinaus stellt sich die Frage, wieso die Motetten denn nicht als solche notiert worden wären, da die Motette dann immer noch ohne Text vokalisierbar gewesen wäre. Singen mit Solmisationssilben war bei der Einstudierung ein dem Mittelalter gebräuchliches Verfahren⁹.

Y. Rokseth ist es nicht möglich, die Marginalenträge der Motettenanfänge befriedigend zu erklären:

„Lui — même¹⁰ ou plus probablement un autre amateur révèle ensuite dans la marge les textes des motets ayant servi à constituer cette collection” (a.a.O.).

Das Gegenteil ist einleuchtender: als die Cl auf Motettenart gesungen wurden, war die Cl Sammlung nicht überflüssig geworden. Außer im Gottesdienst verwendete man das Cl-Faszikel bei der Interpretation von Motetten; da man entweder die Texte auswendig wußte oder sie in einer Texthandschrift besaß, genügte ein Marginalenbeitrag, um sich zurechtzufinden.

8) Vgl. zu diesen Fragen auch H. Husmanns Argumentation, a.a.O., 33f.

9) A. Geering, Art. Gesangspädagogik in MGG; über die Kontinuität des pädagogischen Verfahrens; ders., Textierung und Besetzung in Ludwig Senfls Liedern, in AfMw IV (1939), 1ff.

10) Der oben erwähnte Kleriker, der die Motetten ihres Textes entkleidete.

StV.
Nr. 12

N f. 187'
R f. 208
[366]

A - mors m'a as - se - gu - ré de gent se - cors k'a ce -

A - MO -

9

le m'a as - se - né. Ki est la flors et li es - tan -

1)

17

dars d'ou - nors; car cor - toi - sie et va - lors e - rent

2) 3)

25

ba - ni - es ie croi, quant el - les re - tint a soi; et puis ke si

4)

35

haut don d'oi d'a - mors a - voir. A tousjours; a li mo -

43

troi, Ja ne par - ti - rai d'A - mors, ne bone A - mors de moi.

RIS

Faksimile: J. Beck, *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères, le Manuscrit du Roi, I: Reproduction phototypique publiée avec une introduction*, London etc. 1938, f. 208. *Text:* G. Raynard, *Receuil de Motets français des XIIIe et XIVe siècles*, 2 vols., Paris 1884, II, 54.

- 1) N: Schlüsselwechsel fehlt
- 2) R: d d fehlt
- 3) R: hat Plica
- 4) R: a b a | ; Tenor bricht hier ab; in N vollständig

W. G. Waite führte Y. Rokseths Hypothese noch weiter, indem er auf ND Cl hinweist, die ebenfalls aus Motetten entstanden seien¹¹:

„ . . . in reality motets, stripped of their text to provide new clausulae for the organum repertory . . . ”

Dazu zählt er die folgenden Cl:

	<i>Mot. Nr.</i>
Domino Nr. 12, F 88'	754+
F Nr. 14, 148	641+
F Nr. 41, 151	60 – 62+ (1)
F Nr. 59/60, 152' ¹²	100+
F Nr. 61, 152'	
F Nr. 77, 155	122+
F Nr. 85, 156	135+
F Nr. 94, 157 (9.–12. System)	165+
F Nr. 105, 158	233 und 233a+ (1)
F Nr. 106, 158'	235 – 236+
F Nr. 131, 162	328+
F Nr. 141, 163'	360 – 361, 364 – 365+ (1)
F Nr. 150, 164'	396 – 397, 399 – 400+ (2)
F Nr. 156, 165'	419 – 420+ (1)
F Nr. 163, 166	663, 665+ (1)
F Nr. 283, 177'	518

+ : franz., Zahl in () : Anzahl franz.

Dazu kommen vier weitere Cl, von denen bis heute keine Motetten aufgefunden werden konnten, die Waite auf Grund der Notation den obenstehenden zuordnet:

Domino Nr. 13, F 88'

F Nr. 50, 152

F Nr. 126, 161

F Nr. 146, 164

Im folgenden diskutieren wir nur die erste Serie, bei der auf Grund der Cl- und Motettenüberlieferung die Verhältnisse überhaupt geprüft werden können.

11) W. G. Waite, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony*, New Heaven, 1954, 101

12) Wie Waite richtig ausführt, handelt es sich bei Cl 59/60 um eine Cl. Diesen Sachverhalt bestätigt die Notierung der Motette, W₂ 243: T – Aufbau A B₁ B₂ (B₂ = 2. Cursus), wobei nur AB₁ notiert wird (Text: Surge). Der Motetten T weicht in Einzelheiten vom Cl T ab (zusätzliche Noten!).

Waite argumentiert ausschließlich auf Grund notationstechnischer Eigenheiten. Die aufgeführten Cl seien in einer Art notiert, die in vielen Zügen jener der Notation cum littera nahe stände¹³:

„However, they do not lend themselves easily to transcription and one can only transcribe them by the most arbitrary distortion of the laws of modal ligatures. The problematic nature of these pieces arises from a not very successful attempt to convert motets and changing the notation cum littera into the ligatures of notation sine littera.”

Geht man an die Übertragung der von Waite zusammengestellten Cl, so zeigt sich, daß mit der Festlegung bestimmter Ligaturen auf ein festes rhythmisches Schema nicht auszukommen ist. Der Modalnotation kommt gerade in diesen Cl besonders große Vieldeutigkeit zu.

Domino Nr. 12, 88', 9–12 System: Doppelbedeutung der 2li,  und , wobei eine Folge von 2li den 6. Modus darstellen kann.

Nr. 14, Tanquam Nr. 11, 148: Die reguläre Schreibung des 6. Modus (4li 3li 3li . . .) ist dem Schreiber unbekannt. So dienen 2li und 3li zur Darstellung von Folgen wie ,  und .

Nr. 41, Ne Nr. 7, 151: regulär notiert.

Nr. 59, Ge Nr. 4, 152'–153: Die größere Mehrdeutigkeit der Ligaturen steht auch hier in Zusammenhang mit dem 6. Modus. Der Querstrich wird einmal als Pause, einmal als suspirium interpretiert werden müssen. – In der Motettenquelle fallen die sehr zahlreichen Rasuren auf.

Nr. 61, Et illuminare Nr. 8, 152': regulärer 3. Modus des D.

Nr. 77, Hec dies Nr. 5, 155: Unregelmäßig bei Stellen im 6. Modus; im T fehlt ein Ton (Gruppe a g h a g a f a c, das g ergänzt nach der Motettenquelle Mo).

Nr. 85, Domino quoniam Nr. 9, 156–156': Am Anfang steht ein unkorrekter Ligaturzusammenzug, der durch einen Unisonus verursacht ist. 2li mehrmals mit der Bedeutung . Der von Ludwig angenommene Moduswechsel beruht auf einem Versehen¹⁴.

Nr. 94, In seculum Nr. 5, 157, 9–12. System: Irregulär notierter 6. Modus. Am Anfang 3li statt 3si.

Nr. 105, Latus est Nr. 9, 158': D durchgehend im 6. Modus, unregelmäßig notiert wie oben.

13) W. Waite, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony*, New Heaven 1954, a.a.O.

14) LR 84

Nr. 106, *Latus est* Nr. 10, 158'–159: Im T fehlt eine Dreiergruppe; D regulär bis auf die Stellen im 6. Modus.

Nr. 131, *Et gaudebit* Nr. 3, 162: Dreifache Bedeutung der 2 li, , , .

Nr. 141, *Amo* Nr. 3, 163': regulär bis auf den Anfang, wo statt 2li 2si stehen sollten.

Nr. 150, *Patribus* Nr. 3, 164: D im z.T. noch aufgespaltenen 6. Modus mit den oben beschriebenen Unregelmäßigkeiten. Im T fehlen einige Dreiergruppen.

Nr. 156, *Go* Nr. 12, 165': regulär bis auf eine 2li  und zwei 3li als  .

Nr. 163, *Flos filius eius* Nr. 8, 166: Die Radierungen im D sind unangebracht, da diese Stellen, die den Fassungen der Motetten-Hss. entsprechen, nicht ausgelassen werden können, weil der T vollständig notiert ist. — Sonst ist die Cl bis auf einige Stellen im 6. Modus regulär geschrieben.

Nr. 283, *Et exaltavi* Nr. 7, 177': regulär geschrieben bis auf den Anfang des letzten Systems des D, der eine Terz zu tief steht. — In der Motettenquelle F 406 sind zwei Töne der falschen Fassung der Cl (eine Terz zu tief), radiert und verbessert. Das deutet auf einen direkten Zusammenhang zwischen der Cl 177' und und der Motette 406 hin (Cl → Motette), siehe *Faksimile* 5.

Fassen wir zusammen: Die von Waite aufgezählten Cl setzen der Übertragung vermehrte Schwierigkeiten entgegen. Diese lassen sich erklären, weil dem Schreibenden eine reguläre Notierung des 6. Modus nicht bekannt war. Dabei ist zu bedenken, daß die häufigen Unisoni der D ohnehin zu einer Ligaturaufspaltung führen, wie diese etwa im Organum Faszikel der Hs. StV häufig begegnet.

Zwischen der Cl 283 und der Motette [518] *Et exalta [vi] magna Cor humilium Et sublimium* konnte anhand einer Rasur der Cl/Motettenzusammenhang innerhalb einer Hs. aufgewiesen werden.

Aus den dargelegten Gründen ist Waites Hypothese nicht haltbar; eine eingehende Untersuchung der Cl der Hs. F wird möglicherweise in den von Waite angeführten Cl eine geschlossene Gruppe mit betonter Kleinrhythmik der Oberstimmen gegenüber anderen Cl abheben können.

D. Refrainprobleme

Unter Refrain wird im musikwissenschaftlichen Schrifttum recht Verschiedenes verstanden, so daß sich der Versuch einer Differenzierung aufdrängt.

F. Gennrich hat in zahlreichen Arbeiten die Stellung der Refrains untersucht und sie auch in seine Motettenbibliographie aufgenommen¹⁵. Dabei zeigen sich die folgenden Grundtypen:

1. <i>Rondeau</i>	Vorsänger	Chor	Vorsänger	Chor
	a	a	a β	a β
	a	A	a b	A B
	(Zusatz)	<i>Refrain</i>	(Zusatz)	<i>Refrain</i>

Erweitert im achtzeiligen Rondeau:				
a β	a a	a β	a β	
A B	a A	a b	A B	
<i>Refrain</i>	wie oben			

2. <i>Virelai</i>	a β	γ	γ	a β	a β
	A B	c	c	c b	A B
	<i>Refrain</i>	Stollen	Gegenstollen	Stollenabschluß	<i>Refrain</i>

3. <i>Ballade</i>	a β	γ c	γ c	ε a	a β
	A A	b c	b c	c a	A A
	<i>Refrain</i>	Strophe			<i>Refrain</i>

Diese drei Refrainarten sind in Gennrichs Refrain-Katalogen durchnummeriert¹⁶.

15) F. Gennrich, Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, Halle 1932; ders., Das altfranzösische Rondeau und Virelai = Bd. III von Rondeaux, Virelais und Balladen, Langen 1963. Im folgenden abgekürzt *RVB III*; Art. Rondeau, Virelais, Ballade in MGG.

16) Bd. II der RVB, 309–344 (Refrains Nr. 1–1276); wiederabgedruckt in Bibliographisches Verzeichnis der französischen Refrains, Langen 1964; im letzteren das Verzeichnis der Refrains aus Motetten auf den Seiten 39–59 (Refrains Nr. 1281–1904). Dass. eine Nachlese mit Refrains aus den folgenden Quellen:

Complainte, Paris, BN fr. 19152 (Text: Romania 59 (1933), 333). – Refrains einer Chanson avec des Refrains, Rayn. 1746a „L'autrier de Paris m'en partioie" (Paris, BN lat 193, 58), = 6. und 7. Str. aus Rayn 1270, Bern Burgerbibl. 389. – Ein Refrain aus dem Ju de la capete, Paris, BN nouv. acq. fr. 1731, 31a (Text: Romania X (1881), 520). – Weiter die Refrains Nr. 1905–2053, fast ausschließlich aus Motetten.

Bei den aus CI hervorgegangenen Motetten begegnet uns ein besonderer Fragenkreis; da das Erscheinen von Refrains in solchen Motetten Y. Rokseth Anlaß zur Ansicht gab, die StV CI seien umgewandelte Motetten, soll die folgende Übersicht aufzeigen, wo die verschiedenen Refrains erscheinen (Rondeau u.ä., Motetten, Sprichwortsammlungen, Romane usf.).

1. Refrains, die nur in Motetten vorkommen

<i>hervorgegangen aus CI</i>	<i>Refrain Nr.</i>	<i>hervorgegangen aus CI</i>	<i>Refrain Nr.</i>
2 ^{Tr}	1467	22	1588
3	1543	24	1406
7	1440	25	1494
8	1436 (= 1615)	26	1501
9	1481	28	1520
10	1281	30	1399
11	1395	31	1341
14	1593	33	1345
17	1396	35	1535
18	1544	38	1523
Total: 20 Fälle			

2. Refrains, die in Dichtungen vorkommen

hervorgegan- gen aus Cl	Refrain Nr.	Quelle
1 ^D	362	<i>Traduction d'Ovide</i> : Paris, BN fr. 881, 49a–96c und Paris, Bibl. de l'Arsenal 2741, 1–61a. Ohne Noten; die Hss. sind für Notation nicht vorgesehen. — Refrain 362 (der 30. der Dichtung) steht auf f 77c, resp. 36a.
2 ^D	59	<i>Roman de Galeran</i> , V. 6976; ohne Noten oder Notensysteme
5	695	<i>Salus d'Amours II</i> : Paris, BN fr. 837, 269 b–271a. Textveröff.: Jubinal, Nouveau recueil de Contes, Fabliaux . . . , Paris 1842, II, 235ff.–29 Str. mit Refrainabschluß. Ohne Noten. Refrain 695 auch: Chansons avec des refr. Nr. 503/4.
6	557	<i>Roman de la Rose</i> , um 1212–1214. Im Text Lieder ohne Noten. Textveröff.: Servois in Publ. de la Soc. des anciens textes français, 1893; Labarre Buffum dass., 1928. Vgl. LR 340 ¹⁷ .
13	58	<i>Roman de la Violette</i> . . . von Gilbert de Montreuil. — Nachbildung des Roman de la Rose, wie dieser mit eingestreuten Liedern, ohne Noten. Textveröff.: Labarre Buffum in Soc. des anciens textes français, 1928. Der Refrain 58 findet sich nur in einer der vier Hss. dieses Romans, Paris, BN fr. 1553, V. 716. Vgl. RVB III, 41f.
19	637	<i>Prison d'Amours von Baudouin de Condé</i> . — Vers 1228. Seitenstück zum Roman de la Poire, um 1270. Von den 3 Hss., die die Prison überliefern, ist eine (Wien, Nat. Bibl. 2621) für Noten zu den Refrains angelegt, jedoch nur V. 829 mit Noten versehen. Textveröff.: Scheler, Dits et Contes de B' de C', Brüssel 1866, I, 267ff. (nach der erweiterten oben angegebenen Wiener Hs. Vgl. unten, Chansons avec des refrains Nr. 157, 575 und 1596.

<i>hervorgegan- gen aus Cl</i>	<i>Refrain Nr.</i>	<i>Quelle</i>
27	1268	<i>Salus d'Amours II</i> , vgl. oben. Refrain der Str. 9. – Vgl. unten, Chansons avec des refrains Nr. 1963.
34	306	<i>Prison d'Amours</i> , vgl. oben. – Vers 32. Traduction d'Ovide, vgl. oben, 82 resp. 43. Vgl. unten, Chansons avec des Refrains Nr. 157 und 1509.
36	944	<i>Renart le Nouvel</i> von Jacquemars Gielée de Lille, zw. 1288 und 1292. Von den 3 Hss. sind drei mit mensuraler Notation versehen. Refrain 944 = V. 6794. <i>Roman de la Poire</i> von Messire Thibaut, um 1225. Von 3 Hss. eine (die fragment. Paris, BN fr. 24431 z.T. mit Noten). Textveröff.: Stehlich, Messire Thibaut, Li Romanz de la Poire, Halle 1881. Refrain 944 = V. 284 (ohne Noten) <i>Adam de la Halle</i> , Rondeau Nr. 68 in RVB I, 57. Musikalisch besteht kein Zusammenhang zw. de la Hales Rondeau – Melodie und der StV Cl.
Total: 9 Fälle		

17) Aus dem D wird das musikalische Material für ein Liedchen „Que demandez vous, qant
vous m'avez“ gezogen; dazu RVB II, 9ff. Das ausgezogene Lied veröffentlicht durch F.
Gennrich in RVB I, Nr. 16, Seite 9.

3. Refrain aus „Chansons avec des Refrains“

<i>hervorgegan- gen aus Cl</i>	<i>Refrain Nr.</i>	<i>Rayn.</i>	<i>Art nach Rayn. / Spanke</i>
5	695	503/4	Wechselrefrains
12	955	13/3	Wechselrefrains
19	637	157/6	Wechselrefrains
		575/2	Pastourelle mit Wechselrefrains
		1596/5	Wechselrefrains
23	751	1700/3	Pastourelle mit Wechselrefrains
27	1268	1963/	Marienlied mit Wechselrefrains
29	283	227/4	Wechselrefrains
		1700/5	Pastourelle mit Wechselrefrains
		1995/6	Aube mit Wechselrefrains
34	306	157/1	Wechselrefrains
		1509/2a	Son d'Amour mit Refrains („Main se leva la bien faite Aelis“).
Total: 7 Fälle			

4. Besondere

Refrain Nr. 339 (Cl 21) ist nur in Motetten überliefert. Gennrich will Reste eines Rondeau erkennen¹⁸.

18) RVB II, 39.

Diese Zusammenstellung zeigt, daß in keinem Fall der aus StV Cl hervorgegangenen Motetten nachgewiesen werden kann, daß der Refraintext mit seiner Melodie vorher bestanden hat. Beim Refrain Nr. 944 (Cl 36) ließ sich zeigen, daß zwischen Refrainmelodie und Melodie des Refrains in der Motette kein Zusammenhang besteht. Wenn auch dieser eine Fall nicht genügend Beweismaterial liefert, um die Behauptung aufzustellen, die Refrainmelodien seien nicht in Cl Oberstimmen eingedrungen und hätten in der Motette nur eine textliche Rolle gespielt, so wird eine solche Vermutung doch nahegelegt.

Von hier aus wäre das Gewicht auf die dritte der von Y. Rokseth angeführten Hypothesen zu legen¹⁹:

1. Der Refrain samt seiner Melodie sei in die Motette übergegangen (von der Verfasserin als „invraisemblable“ bezeichnet).
2. „... un thème particulièrement bien frappé, début ou conclusion d'une clause, a trouvé auprès du public un succès si grand (. . .) qu'il s'est gravé dans la mémoire des auditeurs. Devenu une sorte de diction musical, il a plus tard été employé en guise de refrain dans les chansons, les rondeaux où nous le retrouvons.”
3. Der Textierende führte geläufige textliche Refrains in seine Motettentexte ein; dabei löste er sie von ihren Melodien, sofern solche überhaupt bestanden.

Gegen die zweite Hypothese sprechen Eigenheiten der Melodik wie der Form:

- In den Cl 2^{Tr}, 3, 7, 25, 33, 35, 36, 29 und 38 bestehen die Refrainmelodien nicht aus ganzen Phrasen der Oberstimmen der Cl, beginnen mitten in einer Phrase, meist noch auftaktig.
- Da die Cl meist wohl nur einmal im Jahr erklang, ist eine einschlagende Wirkung schwer denkbar, um so mehr, als die Melodik stark durch feste Formeln mitbestimmt ist (siehe unten, 146f.).

Daß die aus StV Cl entstandenen Motetten mehrheitlich französisch sind, läßt sich leicht erklären: in einem zweiten Stadium der Motettenentwicklung, das aber immer noch von den Cl zehrte, war die Motette schon soweit in die Kreise der Träger der Trouvèrekunst eingedrungen, daß die lateinische Motette vernachlässigt wurde. Die StV Cl wurden demnach erst zu einem Zeitpunkt textiert, als die Motette umgangsmäßig (H. Bessler) geworden war.

Zusammenfassend ergibt sich gegen Y. Rokseth, daß die StV Cl in bezug auf die musikalisch gleichen Motetten keine Sonderstellung in der Ars antiqua einnehmen; sie sind, wie die Cl der ND-Hss., vor den Motetten zum kirchlichen Gebrauch entstanden und erst in späteren Stadien lateinisch oder französisch textiert worden.

19) RoMo IV, 209.

Diese Zusammenfassung zeigt, daß in keinem Fall der StV CI hervorgegangen aus Motetten nachgewiesen werden kann, daß der Rekonstrukt mit seinen Melodien vorher bestanden hat. Beim Rekonstrukt Nr. 944 (CI 36) läßt sich zeigen, daß zwischen Rekonstrukt und Melodie der Rekonstruktion der Melodie keine Entsprechung besteht. Wenn auch dieser Fall nicht genügend beweismäßig ist, um die Behauptung zu unterstützen, die Rekonstruktion seien nicht in CI Übernahmen eingedrungen und hätten in der Melodie nur eine textliche Rolle gespielt, so wird eine solche Vermutung doch nicht möglich.

Von hier aus wäre das Fehlen der dritten der von Y. Rokseth angeführten Hypothesen zu legen:

1. Der Rekonstrukt ist als Melodie in die Rekonstruktion übergegangen (vor der Übernahme in die Rekonstruktion).
2. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
a. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
b. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
c. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
d. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
e. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
f. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
g. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
h. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
i. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
j. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
k. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
l. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
m. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
n. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
o. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
p. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
q. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
r. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
s. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
t. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
u. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
v. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
w. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
x. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
y. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...
z. ... in einem bestimmten Teil des Rekonstruktion (CI 36) ...

Gegen die zweite Hypothese sprechen Ergebnisse der Melodie wie der Form in den CI 2, 3, 7, 22, 33, 35, 36, 39 und 38 bestehen die Rekonstruktionen nicht aus ganzen Phrasen der Übernahmen der CI, beginnen mitten in einer Phrase, meist noch aufsteigend.

Da die CI meist wohl nur einmal im Jahr erklang, ist eine einschlagende Wirkung schwer denkbar, um so mehr, als die Melodie keine ganz neue Formeln mitbestimmt ist (siehe unten, 146f).

Daß die aus StV CI entstehenden Motetten mehrheitlich französisch sind, läßt sich leicht erklären: in einem zweiten Stadium der Motettenentwicklung, das sich immer noch von den CI zählte, war die Melodie schon sowohl in die Kreise der Träger der Trovatoren eingedrungen, daß die lateinische Motette vernachlässigt wurde. Die StV CI wurden demnach erst zu einem Zeitpunkt textiert, als die Motette ungenutzbar (H. Besseler) geworden war.

Zusammenfassend ergibt sich gegen Y. Rokseth, daß die StV CI in Bezug auf die musikalisch gleichen Motetten keine Sonderstellung in der Art antiques einnehmen; sie sind, wie die CI der HD-Lit., vor den Motetten zum kirchlichen Gebrauch entstanden und erst in späteren Stadien lateinisch oder französisch textiert worden.

V. SATZTECHNIK

E. Apfel, M. Bukofzer und F. Zaminer haben sich in den letzten Jahren mit der Gruppierung der Organum- und Discantustraktate des 12. und 13. Jahrhunderts beschäftigt¹. Für die folgende Besprechung wird es wichtig sein, Methode und Blickwinkel der wichtigsten Traktate im Auge zu behalten um möglichst der Gefahr zu entgehen, Vorstellungen von Satztechniken späterer Zeiten ins 13. Jahrhundert hineinzutragen. — Von den Traktaten, die Regeln für die Satztechnik geben, sind in erster Linie die Theoretiker maßgebend, die Apfel zu einer ersten Gruppe (Traktate, die sich vollkommen auf die Konsonanzen beschränken) herangezogen hat:

- Gui de Charlieu Paris, Bibl. de Ste. Geneviève 2284, 84–110. (RISM, The Theory of Music I, 127).
Text: CH² 255, CS II, 191
- Löwener Organumtraktat Löwen, Universitätsbibliothek, 186ff.
Text: CS II, 494
- Quiconques veut deschanter Paris, StV, 269–270, RISM I, 122
Text: CH 262
- Anonymus III St. Denis, Bibl. Municipale 42, 54–58', RISM I, 131.
Text: CS I, 324
- De arte discantandi Paris, StV 270'–272, RISM I, 122.
Text: CH 262
- Discantus Positio vulgaris Paris, Bibl. nat. lat. 1663, 128, RISM I, 124.
Text: CS I, 94; S.M. Cserba, Hieronymus de Moravia O.P. Tractatus de Musica, Regensburg 1935, 189ff.

E. Apfels Gruppierung der Traktate nach satztechnischen Gesichtspunkten führte zu folgenden Ergebnissen:

Organumstimme und Discantusstimme sind verschiedene Zusatzstimmen zu einer Choralmelodie.

Eine Organalstimme (= Zusatzstimme in einem Organum) wird zur Choralmelodie in strikter Gegenbewegung geführt. Sie kann stark koloriert werden.

1) E. Apfel, Der Diskant in der Musiktheorie des 12.–15. Jahrhunderts, Diss. Heidelberg 1953 (masch.); M. Bukofzer, Art. Discantus in MGG; F. Zaminer, Der vatikanische Organum-Traktat, Tutzing 1959.

2) CH: E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen-âge, Paris 1852.

Eine Discantusstimme (= Zusatzstimme in einem Discantussatz) ist in ihrer Bewegung frei, also nicht an strikte Gegenbewegung gebunden. Sie ist wenig oder nicht koloriert und verläuft weniger lebhaft als die Organalstimme.

Beiden Stimmtypen ist eine einheitliche Klangtechnik eigen. Die Begriffe Organum und Discantus können je zwei Bedeutungen haben:

- Organum
1. Virtuose Zusatzstimme, die in Gegenbewegung zum Cantus geführt wird.
 2. Bezeichnung für einen ganzen mehrstimmigen Satz (Discantus positio vulgaris, Cserba 193, CS I, 96a).
- Discantus
1. In ihrer Stimmführung freie Zusatzstimme zum Cantus.
 2. Übersetzung von Diaphonia; bezeichnet ein ganzes mehrstimmiges Stück (Johannes de Muris, CS II, 385 ff. und Garlandia, CS I, 97ff.).

Apfels Arbeit beschränkt sich auf die Aussagen der Theoretiker. Im Anschluß an die oben zusammengestellten Unterscheidungen wäre es nun aber notwendig, die Denkmäler zu untersuchen. Es wird sich dann zeigen, ob die Organa des 12. Jahrhunderts aus der Unterscheidung Organum/Organalstimme und Discantus/Discantusstimme und der ihnen je eigenen Satztechnik geklärt werden können oder ob sich ein Satz für Solisten, den wir in den ND Hss. finden, von einer improvisierten Chormehrstimmigkeit ableitet. Eine solche Anschauung geht aus Zaminers Darlegungen hervor^{2a}.

Für die eigentliche satztechnische Untersuchung der StV Cl sind die genannten Traktate weniger ergiebig. Anfangs- und Endintervalle, Parallelbewegung und Stimmelage werden in Regeln festgehalten; diese drei Fragekreise bilden den Ausgang für unsere Untersuchung der den StV Cl eigenen Satztechnik.

1. Anfangs- und Endintervalle

Der oben erwähnte altfranzösische Traktat *Quiconques veut deschanter* (12. Jh.) stellt folgende Regel auf: Steigt der Cantus am Anfang beginnt der dechant in der Oktave; sinkt der Cantus am Anfang, so beginnt der dechant in der Quinte.

Die Anfänge der Cl zeigen folgende Anfangsintervalle:

Steigender Cantusanfang oder Cantusanfang mit Unisonus und nachfolgendem Aufstieg:

- 12 Oktaven
- 9 Quinten
- 2 Quartan
- 3 Terzen

2a) a.a.O., 104: „... Auseinanderhalten von Konstruktion (Gerüst) und Ausführung (Melisma)“, als Merkmale des vatikanischen Org. Tr.

Fallender Cantusanfang oder Cantusanfang mit Unisonus und nachfolgendem Abstieg:

- 5 Einklänge
- 3 Quinten
- 2 Oktaven
- 1 Quart
- 4 Terzen³
- 1 Sekunde (Cl 20)

Demzufolge wirkt die Regel über den aufsteigenden Cantus noch nach. Es fällt auf, daß der Einklang als Cl Anfang nur bei fallendem Cantus auftaucht. Die Cl, die mit fallendem Cantus beginnen stehen bevorzugt im zweiten rhythmischen Modus.

Von den 38 zweistimmigen Cl schließen 19 im Einklang, 10 in der Oktave, 9 in der Quinte. Von den dreistimmigen Cl schließt Cl 1 mit einem Quint/Oktavklang, Cl 2 mit Sext/Oktavklang; die aus Cl 2 hervorgegangene Motette [76–77] schließt in der Hs. Mo, 99'–100 mit Quint/Oktavklang, ebenso die musikalisch identische Motette [74–75] in der Hs. W₂, 212–212', so daß wohl die Sext in eine Quint verbessert werden muß.

2. Parallelbewegung

Vorerst seien nur die Bewegungen zwischen den einzelnen Perfectionen berücksichtigt und die Stimmführung und Intervalle der nichtbetonten Takteile vernachlässigt.

Bei dieser Vereinfachung finden sich beinahe in jeder Cl Parallelbewegungen mit konstantem Intervall zwischen den Stimmen (Quinte, Oktave und Einklang). Oft sind parallel geführte Quinten über längere Strecken feststellbar:

- Cl 2, T und Tr: zweimal fünf, je einmal vier und drei parallele Quinten nacheinander.
- Cl 22: je einmal sechs, fünf, vier und drei parallele Quinten nacheinander.
- Cl 6: einmal sechs und dreimal drei Oktaven nacheinander.

Trennt man die Cl nach erstem und zweitem rhythmischen Modus, so lassen sich bei den Parallelbewegungen in Quinten, Oktaven und Einklängen gewisse Unterschiede feststellen, obwohl die oben gegebenen Beispiele dem ersten Modus (Cl 2 und 6) und dem zweiten (Cl 22) angehören. Die genannten Parallelbewegungen sind im ersten Modus häufiger; nur drei Cl (12, 23 und 29) enthalten keine Folgen von mehr

3) Zur Terzenverwendung siehe A. Machabey, *Genèse de la tonalité musicale classique des origines au XV^e siècle*, Paris 1955, 187f.

als zwei Intervallen der genannten Art. Vier Cl im zweiten Modus haben ebenso keine Parallelfolgen von mehr als zwei Intervallen (3, 4, 19, 21). Bezogen auf die Anzahl je Modus ergibt das ein Verhältnis von 12:28. Dazu muß beachtet werden, daß die Cl des zweiten Modus im allgemeinen Folgen von mehr als drei gleichen Intervallen meiden.

Gegenüber den genannten Parallelfolgen heben sich jene in anderen Intervallen zahlenmäßig deutlich ab: in Cl des ersten Modus zählten wir vier Folgen von zwei parallelen Quartan, eine von drei parallelen Quartan sowie Folgen von zwei und eine von drei parallelen Terzen.

Sehen wir die Cl mit parallelen Quartan in Hinblick auf parallele Quinten, Oktaven und Einklänge durch, so ergibt sich folgendes Bild:

- Cl 29: zwei Folgen von zwei parallelen Quartan (keine parallelen Quinten, Oktaven oder Einklänge)⁴
- Cl 11: eine Folge von parallelen Terzen (Tontausch, siehe unten), – eine Folge von drei parallelen Quinten.⁵
- Cl 8: zwei Folgen von zwei parallelen Quartan (keine parallelen Quinten, Oktaven oder Einklänge).⁶
- Cl 10: eine Folge von drei parallelen Quartan, davon einmal mit Stimmkreuzung (siehe unten), zwei parallele Terzen, – eine Folge von drei parallelen Quinten.⁷

Dieselbe Gegenüberstellung für die Cl im zweiten Modus:

- Cl 3: eine Folge von zwei parallelen Terzen (keine parallelen Quinten, Oktaven und Einklänge).⁸
- Cl 32: zwei Folgen von zwei parallelen Quartan, – zwei Folgen von drei Einklängen.⁹
- Cl 4: zwei Folgen von zwei parallelen Terzen (keine parallelen Quinten, Oktaven, und Einklänge).¹⁰
- Cl 20: zwei Folgen von parallelen Quartan, eine von parallelen Terzen, – eine von drei Einklängen.¹¹

4) Takte 4, 20

5) Takte 39; 20

6) 12, 19

7) 16; 1, 4

8) 20

9) 2, 9; 35, 40

10) 25; 5

11) 6, 27; 25; 17

- Cl 19: eine Folge von zwei parallelen Terzen, eine von drei parallelen Quartan (keine parallelen Quinten, Oktaven und Einklänge).¹²
- Cl 9: eine Folge von drei parallelen Quartan (zwei mit Stimmkreuzung, siehe unten), – zwei Folgen von drei parallelen Quinten.¹³

Zusammenfassend zeigt sich, daß die Cl, in denen parallele Quinten, Oktaven und Einklänge vorkommen, nicht parallele Terzen und Quartan aufweisen.

Cl, die Terzen und Quartan parallel führen, meiden parallele Quinten, Oktaven und Einklänge. Diese stehen mehrheitlich im zweiten Modus.

Das Bild der Parallelbewegung ändert sich, wenn auch die Stimmführung zwischen den guten Taktteilen mitberücksichtigt wird, wenn man also vom Gerüstsatz zum vollen Satz der Cl übergeht. In dem auf konsequente Gegenbewegung angelegten Löwener Organumtraktat (12. Jahrhundert) erscheint innerhalb der Regeln die hier zu betrachtende Stimmführung mit *Occursustönen* (Bezeichnung nach E. Apfel, a.a.O.). Der genannte Traktat bringt folgende Beispiele:



Diese Beispiele zeigen, daß der Löwener Traktat nur eine Art der Occursustöne kennt: der Occursuston ist mit dem ersten Cantuston identisch. Das erklärt sich aus den alleine zugelassenen Konsonanzen des Traktates: Quinte, Oktave und Einklang.

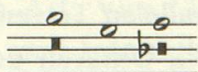
Unterschiedlich davon ist die Verwendung der Occursustöne in den StV Cl, da hier nicht nur ein Satz innerhalb von Konsonanzen vorliegt, sondern auch nichtkonsonante Intervalle zugelassen sind. Zudem ist die Anzahl der Konsonanzen größer (Quarten und Terzen in Perfectionen sind wenigstens als Halbkonsonanzen anzusprechen). Um diese Erweiterung des Occursusprinzips deutlich zu machen, folgen ein paar Beispiele, in denen parallele Quinten zwischen zwei Perfectionen durch Occursustöne in die Gegenbewegung geführt werden:

12) 3, 32

13) 42; 18, 47

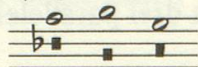
1. Absteigender Cantus

25/37¹⁴



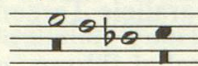
Occursus Terz

6/41



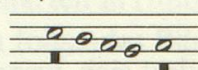
Occursus Oktav mit Gegenton
im Cantus

16/12



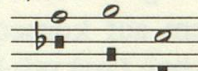
Occursus Sekunde

28/2



Occursus Sekunde

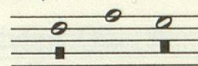
6/17



Occursus Oktave mit Gegenton
im Cantus

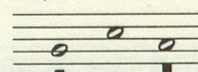
2. Aufsteigender Cantus

25/2



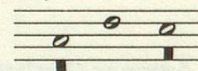
Occursus Septime

28/8



Occursus Oktave

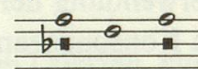
28/4



Occursus Oktave

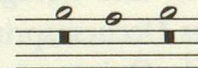
3. Cantus mit Unisonusschritt

6/40



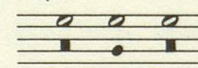
Occursus Terz

25/36



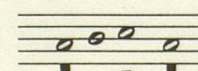
Occursus Quart

14/3



Occursus Sext mit Gegenton
im Cantus

28/3



Occursus Oktave mit Gegenton
im Cantus

14) 25/37: Clausula Nr. 25,
Longatakt 37

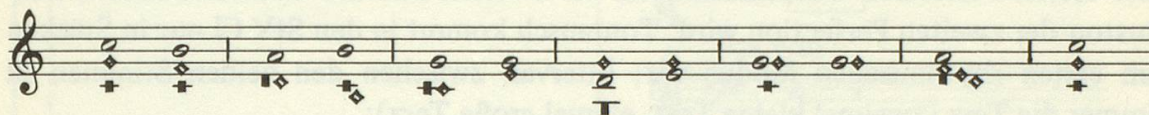
Im folgenden Beispiel wird eine Folge von fünf parallelen Quinten durch Gegenbewegung aufgelöst:



Hier haben wir nacheinander Occursus im Einklang, Occursuston nur im Cantus, Septime und Quarte mit Gegenton im Cantus.

Aus allen eingangs erwähnten Parallelführungen werden so Gegenbewegungen. Stehen in beiden Stimmen Pausen (gemeinsamer Einschnitt), so unterbleibt zumeist der Occursuston.

Besondere Beachtung verdient die Stimmführung in der dreistimmigen Cl 2; wie schon oben ausgeführt, verläuft das Tr größtenteils in parallelen Quinten zum T. Diese werden nur in drei von acht Fällen durch Occursustöne in Gegenbewegung übergeführt. Zur Illustrierung folge der Anfang (T: ■, Tr: ○, D: ◇):



3. Gegenbewegung

Der Satz der StV Cl beruht auf konsequenter Gegenbewegung. Liegt eine solche nicht vor, so wird sie, wie oben gezeigt, durch Occursustöne in den meisten Fällen herbeigeführt.

Dabei kann aber nicht eine gerade Linie von den oben erwähnten Organumtraktaten zu den Cl gezogen werden, weil die Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz mit hineinspielt. Im allgemeinen können die in den Traktaten enthaltenen Regeln für einen Gerüstsatz als verbindlich angenommen werden, wenn dabei die Möglichkeit einer satztechnisch nicht strikte vorgeschriebenen Auskolorierung offen gehalten wird. So bekommen die Theoretikeranweisungen den Charakter vereinfachender Schulregeln.¹⁵

15) Neben E. Apfel (a.a.O.) hat Thr. Georgiades in Hinblick auf den vatikanischen Organumtraktat von improvisatorischer Umspielung eines Klanges gesprochen: Musik und Sprache, Berlin – Göttingen – Heidelberg 1954, 26f. – Vgl. dazu auch R. von Ficker, Primäre Klangformen, in JbP 1929, 21 und E. L. Waeltner, Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts, Diss. Heidelberg 1954.

Untersuchungen über die Kolorierung im frühen Organum stehen noch aus.

Gleiche Konsonanzenfolgen werden im Satz der StV Cl fast durchgehend gemieden. Einzig Cl 12 und vor allem Cl 16 zeigen eine gewisse Regelmäßigkeit zwischen Quinte und Oktav einerseits und zwischen Quart und Quinten andererseits. (In der folgenden Übersicht über die Intervalle bedeutet 5 = Quinte, 4 = Quarte usw.): Cl 16, 21ff.

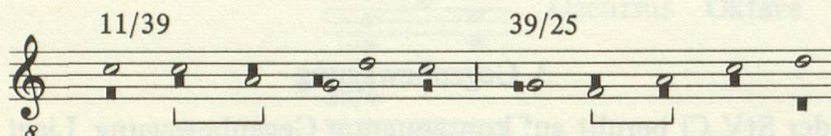
5 5 8 5 8 5 5 8 5 5 8 5 5 1 5 5 8 5 5 8 8 5 5 8 8 5 5 8 5 5 (usf)

Ähnlich C1 3:

4 1 1 1 5 3 4 1 1 4 5 1 4 8 5 1 4 (usf)

4. Tontausch und Stimmkreuzung

Unter **T o n t a u s c h** verstehen wir eine Fortschreitung, bei der der Cantuston der ersten Perfection Oberstimmenton der zweiten und der Oberstimmenton Cantuston der zweiten Perfection wird. Tontausch kommt in den StV Cl nur in Stücken im ersten rhythmischen Modus vor; Intervall zwischen den beiden Stimmen ist immer die Terz (zweimal kleine Terz, einmal große Terz):



Unter **Stimmkreuzung** verstehen wir eine Fortschreitung, bei der die Oberstimme (D) unter die Unterstimme (T) zu liegen kommt.

Stimmkreuzungen kennt unser Repertoire nur, wenn der T eine Tonwiederholung oder eine aufsteigende Bewegung ausführt. Weitaus am häufigsten findet sich Stimmkreuzung bei aufsteigender Terz im T. Erstes Intervall, bei dem die Oberstimme unter den T zu liegen kommt, kann die Quinte, Quarte oder Terz sein.

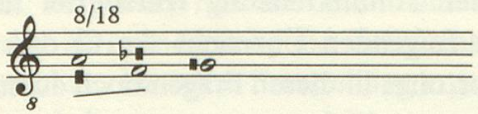
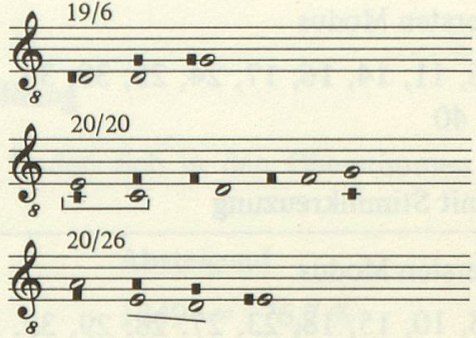
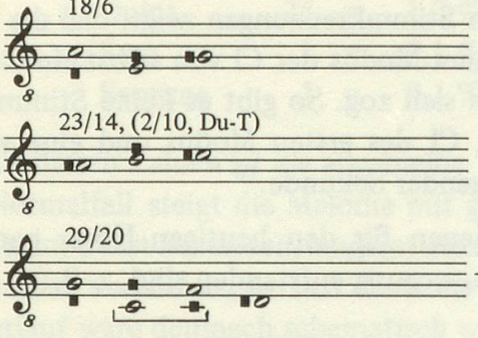
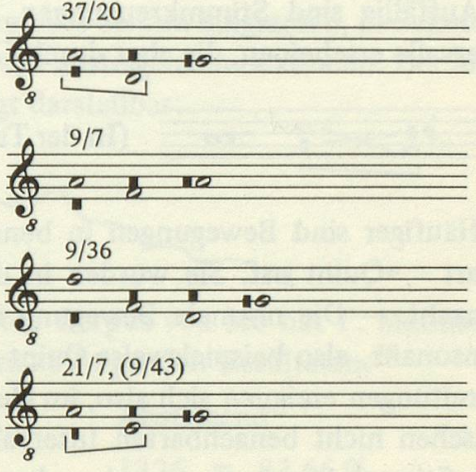
Von dieser Regel gibt es nur eine Ausnahme: Der Tenor steigt um eine Quinte, erstes Intervall mit umgekehrten Stimmverhältnissen ist die Oktave.

In der folgenden Tabelle werden die Stimmkreuzungen zusammengestellt.
Anordnung:

1. nach Fortschreitungsintervall des T
2. nach dem ersten Intervall, bei dem die Oberstimme unter den T zu liegen kommt.

	Cl. im 1. Modus	Cl. im 2. Modus
Tenor: Unisonus	8/3 33/38 39/23	4/54 (20/35), 32/26, 19/23 (20/3) 3/9 9/9 20/2
Tenor: Sekund aufwärts	33/28 (33/11) 15/7, 15/47, 15/67 8/21 (28/25)	9/39 4/8 7/29, 9/30 7/36 20/29 4/3 37/13 4/16 4/14 7/3, (37/22)

	Cl. im 1. Modus	Cl. im 2. Modus
Tenor: Terz aufwärts		

	Cl. im 1. Modus	Cl. im 2. Modus
Tenor: Tritonus	 8/18	
Tenor: Quart aufwärts		 19/6 20/20 20/26
Tenor: Quint aufwärts	 18/6 23/14, (2/10, Du-T) 29/20	 37/20 9/7 9/36 21/7, (9/43)

19 Cl haben keine Stimmkreuzung (davon 5 im zweiten Modus), von den restlichen 21 mit Stimmkreuzung stehen 11 im ersten und 10 im zweiten Modus. Möglicherweise könnte das Vorkommen der Stimmkreuzung Hilfsmittel für die Datierung sein; deshalb stellen wir in der folgenden Übersicht die Cl daraufhin zusammen, da Untersuchungen des ND Repertoires in diesen Fragen noch ausstehen.

Cl ohne Stimmkreuzung

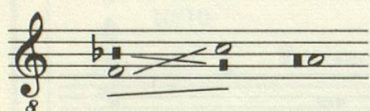
im ersten Modus	im zweiten Modus
1, 6, 11, 14, 16, 17, 24, 25, 30, 34, 36, 38, 40	5, 22, 26, 31, 35

Cl mit Stimmkreuzung

im ersten Modus	im zweiten Modus
2, 8, 10, 15, 18, 23, 27, 28, 29, 33, 39	3, 4, 7, 9, 13, 19, 20, 21, 32, 37

Die Tabelle der verschiedenen Arten von Stimmkreuzungen zeigt, daß die Trennung nach erstem und zweitem rhythmischem Modus der Cl von selbst eine solche nach Fortschreitungsintervallen der T nach sich zog. So gibt es keine Stimmkreuzungen bei aufsteigender Quarte im T in Cl des ersten Modus und eine starke Bevorzugung des zweiten Modus bei aufsteigender Sekunde.¹⁶

Auffällig sind Stimmkreuzungen, bei denen für den heutigen Hörer parallele Intervalle erscheinen, die aber durch Gegenbewegung entstanden sind, z. B.:



(In der Tabelle durch Horizontalbalken hervorgehoben)

Häufiger sind Bewegungen in benachbarte Intervalle, also z. B. Terz → Quart, Quart → Quint usw. Sie wurden in der Tabelle durch eckige Klammern kenntlich gemacht. — Die normale Bewegung innerhalb des Satzes geht von Konsonanz zu Konsonanz, also beispielsweise Quint → Oktav, Einklang → Quint usw. Diese Fortschreitungen ereignen sich also, im Gegensatz zu der oben beschriebenen Sonderart, zwischen nicht benachbarten Intervallen. Daraus ergibt sich, daß die Bewegungen mit Stimmkreuzungen zwischen benachbarten Intervallen dissonanzreicher sind, besonders, wenn die Quarte nicht mehr als Vollkonsonanz auftritt, was in den StV Cl größtenteils der Fall ist.

16) Die Theoretiker des 12. Jahrhunderts lassen Stimmkreuzung zu bei steigendem Cantus und vom Einklang aus (Löwener Traktat, CS II, 494ff.). Ähnlich Guido de Caroli loco (CH 254ff. und CS II, 191f. — Im 13. Jahrhundert finden sich Beispiele dieser Art in De arte discantandi, CH 259ff.

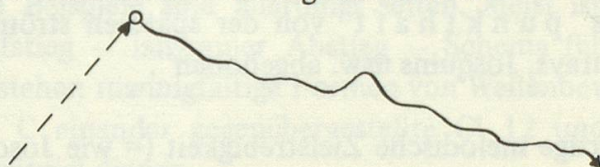
Mit Pfeilen zwischen den Beispielen des ersten und zweiten Modus der Tabelle wurden gleiche oder sehr ähnliche Fälle in verschiedenen Cl einander angenähert. Verglichen mit der Gesamtzahl der Beispiele sind es wenige; es zeigt sich auch hier die Notwendigkeit, die Satztechnik mit Berücksichtigung der Rhythmik zu untersuchen. Dieselbe Feststellung ergab sich schon bei der Untersuchung der Intervalle nach Konsonanzen und Dissonanzen: in den Cl des zweiten Modus ist die Zahl der Konsonanzen (oder zumindestens der Halbkonsonanzen, die am Anfang der Perfectionen zugelassen sind) größer.

4. Melodiebildung

Abgesehen von den Tonwiederholungen finden sich in den Oberstimmen der 40 Cl die folgenden Intervalle:

Aufsteigend			Absteigend		
Sekunde	991	= 69,6 %	1249	= 76,7 %	
Terz	318	= 22,4 %	305	= 17,9 %	
Quart	85	= 6,1 %	52	= 3 %	
Quint	25	= 1,7 %	37	= 2,2 %	
Sext	1	= 0,1 %	3	= 0,2 %	
Septime	1	= 0,1 %	—	—	

Aus diesen Zahlen ist die allgemeine Tendenz der Melodien nur indirekt ablesbar: Im Normalfall steigt die Melodie mit größeren Intervallen rasch an um nachher in kleineren, meist Sekunden, langsam abzusinken. Aus diesem langsamen, in Sekunden sinkenden Verlauf ergibt sich die hohe Zahl von absteigenden Sekunden. Der Melodieverlauf wäre demnach schematisch wie folgt darstellbar:



An 33 Oberstimmen von Motetten des alten Corpus von Mo hat F. Mathiassen ähnliche Auszählungen vorgenommen und kam zu folgenden Resultaten:¹⁷

Aufsteigend			Absteigend		
Sekunde	1047	= 83,09 %	1326	= 83,66 %	
Terz	178	= 14,13 %	238	= 15,02 %	
Quart	26	= 2,07 %	8	= 0,50 %	
Quint	8	= 0,63 %	12	= 0,76 %	
Gr. Sext	1	= 0,08 %	1	= 0,06 %	

17) F. Mathiassen, *The Style of the early Motet*, Kopenhagen 1966, 60; dort auch Verz. der verwendeten Oberstimmen.

Die starke Zunahme an Sekunden gegenüber den Terzen ist auf die auch bei Cl-Motetten häufige Erscheinung zurückzuführen, daß in den Motetten Terzsprünge der Cl durch die Mittelsekunde ausgefüllt werden.¹⁸

Ausgedehntere Untersuchungen zur Melodiebildung des 13. Jahrhunderts stehen noch aus. H. Schmidt hat versucht, zwei Grundtypen der Melodik innerhalb des ND Repertoires zu scheiden, die er Leonin, bzw. Perotin zuschreibt¹⁹. Leonin sei linear-melodische Haltung eigen, die sich in kleinen Intervallen (Sekund und Terz), häufigen Sprüngen (z.B. Oktave) mit raschen Zwischenstufen auspräge. Wichtigstes Konstruktionsprinzip sei die Sequenz abwärts. Dem gegenüber sei die Perotin-Melodik auffallend verschieden: streng modal, Ansätze zu Dur und moll, kadenzmäßige Abschlüsse, Melodik als Zerlegen und Umspielen eines Klanges.²⁰

J. Handschin stellte im Anschluß an Schmidts Aufsatz bereits die Frage, ob die Trennung in dieser Schärfe wohl zu halten sei²¹. Das Rhythmische betreffend sind Schmidts angeführte Beobachtungen grundsätzlich richtig, müßten aber weiter differenziert werden. Für die drei- und vierstimmigen Organa hat H. Husmann in seiner Ausgabe auf Grund der Rhythmik eine feinere Gliederung vorgeschlagen.²²

Im Vergleich von Josquins Ave Maria, Dufays Alma redemptoris Mater und der Motette [448–449] O Maria, maris stella, Plena gracia versuchte H. Bessler die Melodik der Motette des 13. Jahrhunderts zu erfassen:²³

„Die alte Motette kennt weder langgedehnte Haltenoten innerhalb eines Melodieabschnittes noch Synkopen, beides typische Erscheinungen des Ziehens und Strömens melodischer Kraft. Ihre Einzeltöne sind klar gegeneinander abgesetzt, in sich geschlossen und rund. Die tragende modale Bewegung dringt nicht bis an die Oberfläche hinauf, sondern bleibt unter den gleichmäßigen, punktartigen Tonfolgen verborgen. (. . .) In diesem Sinne sei die Melodik der modalen Motette als p u n k t h a f t von der späteren strömenden oder fließenden Melodie Dufays, Josquins usw. abgehoben“.

(. . .)

„Eine derartige melodische Zielstrebigkeit (= wie Josquin) kennt die Motette des 13. Jahrhunderts nicht. Weder innerhalb der einzelnen Abschnitte noch in ihrer Aufeinanderfolge läßt sich eine grundsätzliche Rücksicht auf melodische Beziehungen nachweisen. Zieltöne, melodische Sequenzen, Bewegungsachsen,

18) Dazu H. Bessler, Studien zur Musik des Mittelalters, in AfMw VIII (1926), 150ff., wo diese Erscheinung mehr vom Rhythmischen her untersucht wird.

19) H. Schmidt, Zur Melodiebildung Leonins und Perotins, in ZfMw XIV (1931), 129.

20) Dazu H. Schmidts Lehrer R. v. Ficker, Musik der Gotik, Wien 1930.

21) In ZfMw XIV (1931), 319ff.

22) Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa, Krit. Gesamtausgabe (mit Einleitung), herausgegeben von H' H', Leipzig 1940, Seite XXII.

23) a.a.O., 170ff.

Steigerungen, Gegensätze usw. fehlen entweder ganz oder spielen nur hin und wieder eine zufällige, in keiner Weise aufbauende Rolle. Alle entsprechenden Zeitstellen in der modalen Reihe haben sozusagen gleiches Gewicht, sind einander nicht unter- und über-, sondern nebengeordnet. Die Melodik ist nicht zielstrebig, sondern gleichschwebend”.

Mit wenig Einschränkungen könnten diese Bemerkungen auf die StV Cl angewendet werden; bei den StV Cl wird man noch nicht von der „tragenden modalen Bewegung” sagen können, „sie bleibe unter den gleichmäßigen, punktartigen Tonfolgen verborgen”; wieweit das für jene Motetten, deren Tr im 6. und deren D im 1. oder 2. Modus verlaufen, zutrifft, braucht hier nicht besprochen zu werden. Hingegen ist mit dem Hinweis auf *p u n k t h a f t e* Melodik ein wesentliches Element genannt: wie oben ausgeführt steigt die Melodielinie meist rasch an, um in kleinen Schritten abzusinken. Dieses Absinken vollzieht sich nun nicht in Hinblick auf Lösung einer Spannung, die durch die Entfernung vom Ausgangston erzeugt wurde. Vielmehr haben wir es mit einer schrittweise fortgesetzten Verzögerung eines abwärtsgerichteten Sprunges zu tun. Das sei an einem Beispiel dargestellt:

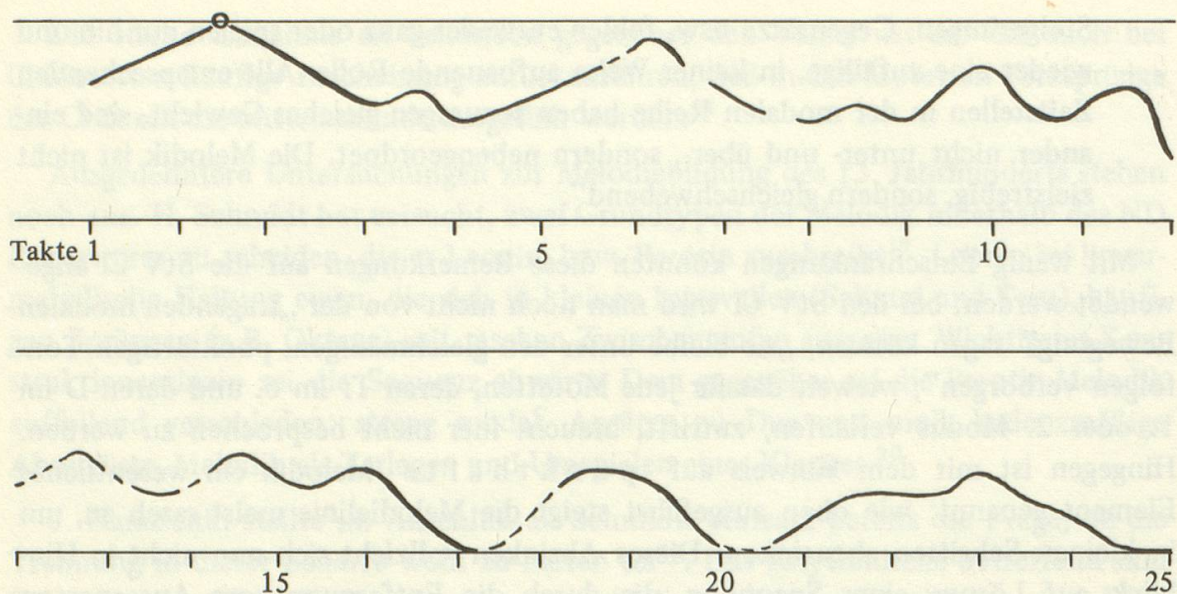


Die Quinte g—d am Anfang der Phrase führt sogleich zu deren höchstem Ton; der mit Terz und Sekund erfolgende Abstieg wird durch den Schritt g—h zurückgehalten und erst im folgenden Schritt h—g vollzogen.

Solch exemplarische Beispiele sind allerdings selten. Meist ist im allgemeinen Melodieverlauf das Aufstieg — langsamer Abstieg — Schema fühlbar, aber nicht klar ausgeprägt. So entstehen mannigfaltige Formen von Wellenbewegungen: Die in Kapitel IV, Abschnitt C einander gegenübergestellte Cl 12 und deren Motette (Seite 115f.) kann als Beispiel dienen.

In den Takten 1—5, 43—51 haben die Phrasen den oben erwähnten Aufbau. — Nimmt man aber eine Anzahl der recht kurzen Phrasen zusammen, so läßt sich der Melodieverlauf viel deutlicher verfolgen: drei große Melodiezüge sind erkennbar. Takt 1—24, 24—42 und 42 bis zum Schluß.

In Takt 1—24 wird sogleich am Anfang der höchste Ton der Cl (a) erreicht, von dort aus zieht sich die Melodiebewegung wellenförmig nach unten:



Ein sehr ähnliches Schema ließe sich für den Verlauf in den Takten 25–42 aufzeigen, mit dem Unterschied, daß der Aufstieg dort länger hinausgezogen wird (höchster Ton g im Takt 30). Der dritte Teil der Cl bringt am Anfang nochmals einen raschen Aufstieg (Takt 43–46), dem ein Abstieg von einer Quinte Umfang gegenüber steht (Aufstieg Septime a–g, Abstieg Quinte g–c). Den Abschluß bildet nochmals ein kurzer Aufstieg in den Takten 50 und 51 (Terz c–e).

Trotz dieser größeren Melodiezüge kann man wie H. Bessler von punkthafter Melodik sprechen; die Aufstieg – Abstieg – Züge sind nicht mit jener Zielstrebigkeit zu verwechseln, die Bessler an Werken des 15. und 16. Jahrhunderts zeigt.

F. Mathiassen hat in seinen Untersuchungen am alten Corpus von Mo ein anderes Prinzip ausgeführt²⁴; im Anschluß an Curt Sachs interpretiert er die Melodik von einem Terzkettenprinzip aus²⁵. C. Sachs, ausgehend von „One-step patterns“, die sich erweitern, gruppiert nach der Anzahl Terzen, die das Gerüst einer Melodie bestimmen; so finden sich Melodien mit „Triple Thirds“, mit „Quadruple Thirds“ und „Quintuple Thirds“. Diese Entwicklung der Melodik von zwei- und dreischrittigen Melodien zu durch Terzgerüst bestimmten Melos soll ohne Mitwirkung zusammenklanglicher Strukturen von sich gegangen sein.

Das von Sachs bei der Besprechung der „Triple Thirds“ gegebene türkisch-seraphische Kol nidrei illustriert sein Vorgehen²⁶:

24) a.a.O., 60ff.

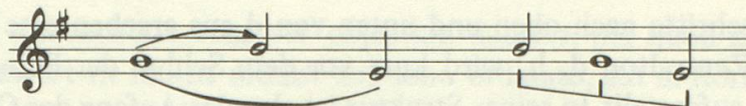
25) C. Sachs, *The Wellsprings of Music*, Edited by Jaap Kunst, New York Toronto 1965.

26) a.a.O., 149; das Beispiel stammt von der Schallplatte „Ethnic Folkways Library“ FE 4505 (P 505) IV 14. – Diese Aufnahme stand uns nicht zur Verfügung.



“(It) shows particularly well how a tertial nucleus, G–B, is first widened to the lower third E and eventually also to the upper third D.”

Nach C. Sachs wäre also die gegebene Melodie nach folgendem Schema aufzufassen:



Erweiterungen der Terzskalen sieht Sachs vor allem in der Verwendung der Sexte (im gregorianischen Choral erreicht) und in der Verwendung der Oktave (die nicht zur Terzkette gehört) anstelle der Sexte.

Dieses Terzkettenprinzip wird von Mathiassen nun vollumfänglich für das alte Corpus von Mo als gültig erklärt²⁷:

“... tonality in the Old Corpus of Mo is not (like major and minor) monocentric, but polycentric; it is not based on harmonic root progressions by fifths and fourths, but on melodic tertian relations, and it applies solely to the individual voice”.

Innerhalb der 40 StV Cl lassen sich viele Beispiele finden, die Sachs Terzskalenprinzip vollauf bestätigen. Als Beispiel diene der Anfang der Cl 8:



In den Takten 1–7 wird eine Terzskala c–a–f aufgestellt: Zentralton ist a, die Phrase setzt aber mit der oberen Terz c ein, bringt dafür den Zentralton dreimal und als Schlußton. Vor dem Schlußton erscheint die Sexte d zum tiefsten Ton f der Terzskala f–a–c. Die anschließende Phrase entfaltet eine weitere Terz d, die Quinte zum Zentralton a, der hier am Anfang an das Ende der ersten Phrase anknüpft. – Eingeschoben wird in die zweite Phrase durch eine Terzzelle einer zweiten Terzskala e–g.

27) a.a.O., 63f.

Andere Oberstimmen sind stärker durch einen Zentralton geprägt, um den sich die andern Töne lagern. Am Anfang der Cl 11 wird vom Ton d aus die Melodie nach oben und unten entfaltet:



Die Sekundschritte nach oben und unten von d aus ergeben eine Terzzelle c—e, die Terz zum Zentralton d, h, wird kurz vor dem Schluß der Phrase an betonter Stelle ebenfalls aufgestellt. In seiner Struktur ist also der Anfang der Cl 11 dem oben gegebenen Beispiel von Sachs vergleichbar.

Die Fortsetzung dieser Phrase fügt der Terzzelle c—e der ersten Phrase noch das a hinzu; wie in der ersten Phrase sind Gruppen von zwei Tönen einer Terzskala die konstruktiven Elemente:



Die am vorletzten Beispiel erläuterte Entfaltung einer Melodie von einem Zentralton aus findet sich auch am Anfang der Cl 40:



Hier zeigt sich, daß beide Terzskalen, g—h und f—a—c einen Zentralton haben (g, resp. a). Das ist auch beim Schluß derselben Cl deutlich:



Hier sind die zwei Zentraltöne f und e, beide werden von oben her erreicht, die Terzskalen sind also beide abwärts gerichtet²⁸.

28) Erst nach Abschluß dieser Arbeit erhielten wir Kenntnis von J. Smits van Waesberghe, *A textbook of Melody (A Course in Functional Melodic Analysis)*, Rom 1955; diese Melodielehre geht, ohne näheren Hinweis auf C. Sachs, von Terzketten aus. (Sachs Buch erschien erst 10 Jahre später, 1965).

Die hier angewandten Betrachtungsweisen gaben Hinweise, wie der allgemeine Melodieverlauf und die gerüstbildenden Töne betrachtet werden könnten. Dabei wurde aber ein wesentlicher Aspekt der Melodik der StV Cl außer acht gelassen: Der Melodiebau macht in größtem Maße Gebrauch von *m e l o d i s c h e n F o r m e l n*.

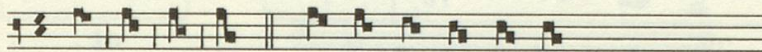
Hinweise darauf sind bei Theoretikern gegeben: Joh. de Garlandias *C o l o r* und Hieronymus de Moravias *floritudo*.

Color

Johannes de Garlandia²⁹:

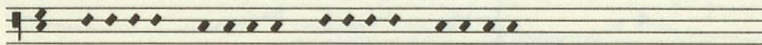
Color est pulchritudo soni vel objectum auditus, per quod auditus suscipit placentiam. Et fit multis modis: aut sono ordinato, aut in florificatione soni, aut in repetitione ejusdem vocis vel diverse.

In sono ordinato fit duplex: aut respectu unius secundum proportionem infra diapente, ut hic:



Aut respectu plurium infra diapason proprie, ut patet in exemplo, et per abundantiam, usque ad triplum et tali ordinatione utimur in instrumentis triplicibus et quadruplicibus.

In florificatione vocis fit color, ut commixtio in conductis simplicibus. Et fit semper ista commixtio in sonis conjunctis et in disjunctis, ut hic apparet:



Repetitio ejusdem vocis est color faciens ignotum sonum esse notum, per quam notitiam auditus suscipit placentiam. Et isto modo utimur in rondellis et cantilenis vulgaribus.

(Folgt eine dritte Art: Stimmtausch).

Das erste Beispiel zeigt einen stufenweise abwärts erreichten Quintgang. Wie schon oben ist auch hier wieder eine Verzögerung der Abwärtsbewegung feststellbar, mit dem Unterschied, daß diese Verzögerung ganz schematisch erfolgt³⁰.

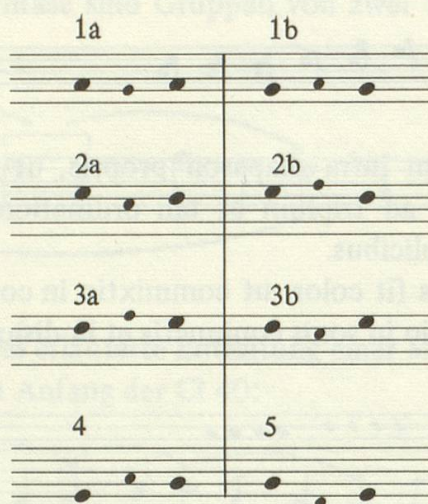
29) CS I, 115f; deutsche Übersetzung mit Kommentar in G. Adler, *Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit*, Leipzig 1886, 5ff.

30) Dazu H. Schmidt, *Die drei- und vierstimmigen Organa*, Kassel 1933, 18f. und J. Handschin in *ZfMw* X (1927), 521f.

Das zweite Beispiel beruht auf einfacher Tonwiederholung, der in Rondeaux und Volksliedern Verwendung finde. Wir können aber innerhalb der StV Cl drei Beispiele geben, die sehr ähnlich sind: Cl 31, 32 und 38, jeweils die Anfänge, bei denen ein Ton wiederholt wird.

Johannes de Moravia:³⁰ Hieronimus spricht nicht explizit vom Color, sondern meint mit der *flos armonicus* offenbar verschiedene Vortragsmanieren, die also mit Melodiebau nichts zu tun haben.

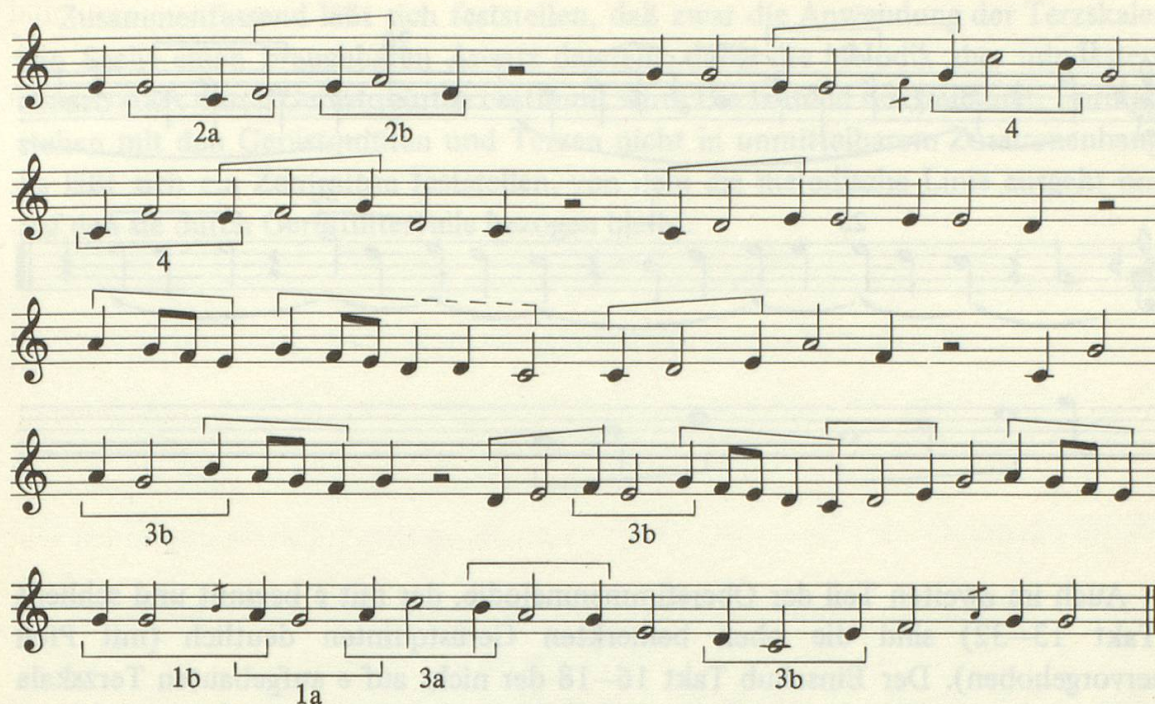
Gehen wir aber hinter die Denkmäler selber, so sind die häufigsten Formeln leicht zu finden: Wie schon bei der Betrachtung des Verhältnisses Cl/Motette ausgeführt wurde, sind Terzen, mitunter auch größere Intervalle in der Motette nicht mehr als Sprung zu finden, sondern sie werden mit Sekund und unter Umständen Terzsritten erreicht. Solche ausgefüllten Intervalle erscheinen in den StV Cl außerordentlich zahlreich. — Zu den ausgefüllten Intervallen kommen die folgenden acht häufigsten Formeln³¹:



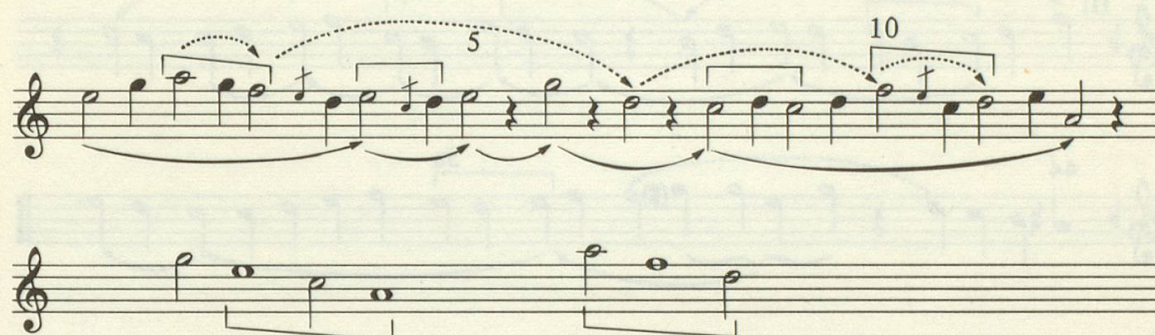
Die Oberstimme der Cl 35 sei hier im Hinblick auf diese Formeln untersucht. Klammern über dem Fünfliniensystem bezeichnen gefüllte Intervalle, solche unter dem System die oben zusammengestellten Formeln:



31) Vgl. dazu R. Lach, Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie, Leipzig 1913, Tabelle XII, S. 38 des Anhangs, wo eine ganze Reihe gleicher und ähnlicher Formeln zusammengestellt sind.



Die oben beschriebenen zwei Betrachtungsarten (Terzskalen, feststehende Formeln) sollen abschließend an der Oberstimme der Cl 12 gleichzeitig angewendet werden.



Anfangs- und Schlußton der Cl ist e; in den Takten 1–5 wird die Melodie von diesem e aus entwickelt. Takt 2 und 3 bilden einen Einschub, der nicht auf einer von e ausgehenden Terzskala aufgebaut ist, mit einer gefüllten Terz. In Takt 6 wird die Oberterz von e, g, in Takt 8 und 9 die Unterterz, c, und schließlich in Takt 12 die Unterquint zu e, a, eingeführt. In die Phrase Takt 8–12 ist wieder ein Einschub einer nicht auf e aufgebauten Terzskala geschoben, wiederum mit einer Formel (Nr. 5 der Zusammenstellung oben, S. 146).

Dieser erste Teil läßt demnach eine Analyse nach Sachs Terzskalen zu, allerdings bestehen diese konstruktiven Elemente nicht in Terzen, sondern vielmehr in Quinten (e–a einerseits und a–d andererseits).



Auch im zweiten Teil der Oberstimmenmelodie, der mit e beginnt und schließt (Takt 13–32) sind die oben bemerkten Gerüstquinten deutlich (mit Pfeil hervorgehoben). Der Einschub Takt 16–18 der nicht auf e aufgebauten Terzskala beruht sogar ausschließlich auf der Quinte. Hervorzuhebende Gerüsttöne erhalten die Formel 1a (Takte 21/22 und 31/32).



Im dritten Teil der Oberstimmenmelodie der Cl 12 wird die Terz bedeutungsvoller, vor allem der Schritt c–e (mit Pfeil hervorgehoben). Die Melodie ist sehr stark von ausgefüllten Intervallen beherrscht; am Schluß, Takt 49ff. wird der zentrale Ton e wie am Anfang hervorgehoben, im Takt 49/50 wie oben schon mit der Formel 1a.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß zwar die Anwendung der Terzskalen von Sachs einen brauchbaren Ansatz darstellt, dabei die Melodik aber mindestens ebenso stark durch Gerüstquinten bestimmt wird. Die laufend feststellbaren Formeln stehen mit den Gerüstquinten und Terzen nicht in unmittelbarem Zusammenhang. Es läßt sich ein Zentralton feststellen, von dem die melodische Linie ausgeht und auf den sie durch Gerüstintervalle bezogen bleibt.

Wie die über 300 Cl der MO-Zeit verwendet wurden, ist unklar. Wir wollen versuchen herauszufinden, wo und bei welcher Gelegenheit unsere 40 Cl wirkten und unsere Ansicht mit jener der bisherigen Forschung vergleichen.

Die Cl sind einerseits Teile von Organen, grenzen andererseits an die Motetten an. Diese Grenzpunkte sind einzuzeichnen. Das Organum gehört in die Kirche oder ist, im Falle der Processionsorgane, eng mit ihr verbunden.¹

Schwieriger ist der Umfang der Motette abzugrenzen. Joh. Grochen schreibt dazu:

Cantus autem hic non debet coram vulgaribus profundi, sed quod mus subtilitatem non amittat, nec in una audiri solentibus, sed etiam litteratis et illis, qui subtilitatem artem sunt querentes. Et ad hoc in omni festis decantatur ad ornatum decorationem, quoniam modum cantilene, quae dicitur rebus debet, in festis vulgarium laetorum.

Der Traktat des Johannes de Grochen fällt nur allerdings bereits im frühen 14. Jahrhundert² und die Geltung der zitierten Stelle für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts ist nicht von vorn herein gegeben.

Ich Grochen nimmt die Aussage von Jacobus von Lüttich über:³

Vult ergo in quadam societate in qua congregaverint valentes cantores et layci sapientes, fuerint ibi cantati motus moderni et secundum modum modernum et veterem aliqui, plus talis placuerit, etiam laycis, antiqui quam novi, et chodus antiqui quam novus.

Mathiasen und Carpenter haben dargelegt, wie sehr die Pariser Universität musikalisch bedeutsam war und als Pflanzstätte der Motette in Betracht gezogen werden muß.⁴ Hierzu passen auch die von Besseler mehrmals herangezogenen sechs Musiknoten aus den Hss. Mo und Ba.⁵

¹ H. Krumpholtz, Die Orgelbaukunst der MO-Zeit, in: H. Peters, 1934, 173.

² H. Krumpholtz, Der Musiktraktat des Johannes de Grochen, 1. April 1943, in: Zeits. 29-36.

³ J. Wolf in: MGG I (1899/1900), 190.

⁴ H. Besseler, Zur „Art Motet“ des Johannes de Grochen, in: MGG (1949), 115ff.

⁵ MGG I, 412a.

⁶ F. Mathiasen, The Style of the Early Motet, Kopenhagen 1956, 148; H. Carpenter, Music

in the Medieval and Renaissance Universities, New York, 1954.

⁷ H. Art, Ars antiqua in MGG.

VI. DIE VERWENDUNG DER CLAUSULAE

Wie die über 500 Cl der ND – Hss. verwendet wurden, ist umstritten. Wir wollen versuchen herauszufinden, wo und bei welcher Gelegenheit unsere 40 Cl erklingen sind und unsere Ansicht mit jener der bisherigen Forschung vergleichen.

Die Cl sind einerseits Teile von Organa, grenzen andererseits an die Motetten an. Diese Grenzpunkte sind einstweilen festzuhalten. Das Organum gehört in die Kirche oder ist, im Falle der Prozessionsorgana, eng mit ihr verbunden¹.

Schwieriger ist der Umkreis der Motette abzugrenzen; Joh. Grocheo schreibt dazu²:

Cantus autem iste *non debet coram vulgaribus propinari*, eo quod eius subtilitatem non animadvertunt nec in eius auditu delectantur, sed coram *litteratis* et illis, qui *subtilitates artium* sunt querentes. Et solet in eorum festis decantari ad eorum decorationem, quemadmodum cantilena, quae dicitur rotundellus, in festis vulgarium laicorum.

Der Traktat des Johannes de Grocheo fällt nun allerdings bereits ins frühe 14. Jahrhundert³ und die Geltung der zitierten Stelle für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts ist nicht von vorn herein gegeben.

Mit Grocheo stimmt die Aussage von Jacobus von Lüttich überein⁴:

Vidi ergo in quadam societate in qua congregati erant *valentes cantores et layci sapientes*, fuerunt ibi cantati moteti moderni et secundum modum modernum et *veteres aliqui*; plus satis placuerunt, etiam laycis, antiqui quam novi, et modus antiquus quam novus.

Mathiassen und Carpenter haben dargelegt, wie sehr die Pariser Universität musikalisch bedeutsam war und als Pflegestätte der Motette in Betracht gezogen werden muß⁵. Hierzu passen auch die von Besseler mehrmals herbeigezogenen sechs Musikermotetten aus den Hss. Mo und Ba⁶.

1) H. Husmann, Die Offiziumsorgana der ND-Zeit, in Jb Peters, 1936, 173.

2) E. Rohloff, Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo, Leipzig, 1943, 56, Zeile 29–36; J. Wolf in SIMG I (1899/1900), 106.

3) H. Besseler, Zur „Ars Musicae“ des Johannes de Grocheo, in Mf II (1949), 229ff.

4) CS II, 432a.

5) F. Mathiassen, The Style of the Early Motet, Kopenhagen, 1966, 34ff.; N. Carpenter, Music in the Medieval and Renaissance Universities, New York, 1958.

6) u.a. Art. Ars antiqua in MGG.

Somit würden die Kleriker und Studenten, zusammen mit gebildeten Laien den Kreis ausmachen, der die Motette und deren Entwicklung trug, wenigstens gegen Ende des 13. Jahrhunderts. Dieser kleine, ausgewählte Kreis ist abzuheben gegenüber dem ungebildeten Volk, dessen Festen und Bräuchen.

Bessler und Gennrich haben die Spielleute in diesen Kreis einbeziehen wollen. Diese Argumentation ist deshalb kaum beweisbar, weil uns Dokumente in genügender Zahl, die ein deutliches Bild des Repertoires der Spielleute des 13. Jahrhunderts geben, fehlen. Selbst die Tänze scheinen uns in der in wenigen Hss. überlieferten Form kaum in den Kreis der Spielleute, zu Volksbelustigungen auf öffentlichen Plätzen zu gehören⁷. Die seit Augustin verfolgbare strenge Teilung zwischen den Theoretikern, den Cantoren und schließlich dem Spielmann läßt sich bis weit über die *ars antiqua* hinaus verfolgen. S. Corbins Ausführungen über den Cantor, der halbwegs zwischen Altar und Volksfest steht, wird auch noch im 12. und 13. Jahrhundert deutlich: der Cantor singt die Organa und ist Mitträger der Motettenentwicklung⁸.

An dieser Stelle sind zwei Dokumente, die Motettenverwendung innerhalb kirchlicher Zeremonien belegen, anzuführen. Die Neujahrsoffizien von Beauvais und Sens⁹ zeigen neben reichster Verwendung von Tropen, improvisierter Chormehrstimmigkeit und komponierten Organa auch, wie einige lateinische Motetten im kirchlichen Leben Verwendung fanden. Aus der stilistischen Eigenart der dort verwendeten Motetten und deren Stellung im liturgischen Verlauf werden wir schließlich auch Rückschlüsse auf die Verwendung der Clausulae ziehen können.

Am Anfang der ersten Vesper, nach dem *W* *Deus in adjutorium* und dem *R* *Domine ad adiuuandum* mit Gloria, folgt in der einstimmigen Fassung des Officiums die Rubrik „All. Veni sancte spiritus reple. / vel Veni doctor previe / cum organo“¹⁰. Mit dem zweiten Incipit ist, wie Ludwig gezeigt hat, die Motette [359] *Veni doctor previe* gemeint¹¹, deren Tenor aus dem solistischen Teil des *W* des All. *W* *Veni sancte spiritus* besteht.

7) W. Salmen. *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960, besonders 206ff.

8) S. Corbin, *L'église à la conquête de sa musique*, Paris 1960, 50f. — Vgl. G. Kuhlmann, *Die zweist. franz. Motetten . . .*, 93ff.

9) LR 229ff. und H. Villetard, *Office de Pierre de Corbeil*, Paris 1907.

10) LR 232.

11) Überliefert in der Hs. des Neujahrsoffiziums von Beauvais, London, Brit. Mus. Egerton 2615 (LoA), 69 und 84' und F 390'; in F folgt eigenartigerweise der Chorteil „ignem accende“ direkt auf die Motette einstimmig.

Ve - ni, doc - tor pre - vi - e, spi - - ri - tus sci - en - - ti - e,

VE -

do - no cu - ius gra - ti - e lau - des so - nant so - - bri - e

(e)

xp - to re - - gi glo - ri - - e, qui nu - tu po - ten - - ti - e

(e)

[C]: ■

clau - sas tran - sit ho - - di - e por - tas ma - - tris fi - - li - e.

(e)

Per hunc da - tus ad - ve - ni, et nos sem - per pre - ve - ni,

(e) NI

f. 391

Sanc-te sanc - tis de - - bi - te, cle - mens et pa - ra - cli - te,

SANC - TE

per te fi - - ant co - - gni - te ve - ri - ta - - tis se - - mi - te;

Spes et da - tor pre - mi - - i et ve - - - ri con -

SPI -

con - si - li - - - i) si - - - li spi - - - - ri - - - - - tus.

(i) RI - TUS.

Re - ple sa - cro fla - mi - ne con - gre - ga - - tos, do - mi - ne, sub il - li - us

RE - PLE -

no - mi - ne, qui na - tus de vir - gi - ne ho - mo fit pro ho - mi - ne,

(e)

f. 391'

ut mun-dum a cri-mi - ne Mun-do mun - det san - gui - - - ne.

(e)

TU - O -

UM

(o)

COR - DA

ut pa - ri con - cor - di - - a So - net o - ris glo - ri - a.

(a)

f. 392

Fi - dem da cum o - pe - re, ne sit va - - rum cre - de - re, ex o - li - - va

FI - DE -

fi - de - i ut fons flu - at o - le - i, fi - - - de - - - li - - - um.

(e) LI - UM

Et tu - i pre - ci - - pu - i mi - tis ac per - pe - tu - i.

ET TU - I.

A - mo-ris vin - cu - lo et pa-cis os - cu - lo ad - strin - ge

A - - MO -

se - du - lo cle - rum cum po - pu - lo, ut tan - dem que - ru - lo

(o)

trans - ac - to se - cu - - lo sit in pro - - pa - tu - lo, quod men - tis

(o)

o - cu - lo cer - nut in spe - cu - lo et in mu - - nus - cu - lo

(o)

tor - pes - cat e - - mu - - lo vis a - mo - - - - - ris.

RIS

In e - o - rum pec - to - re, dum ad - huc in cor - po - re

IN

bre - vi ma - nent tem - po - re, spe me - tu - - que fa - - mu - lis

E

a - li - men - ta se - du - - - - lis.

[CHORUS]

IS Ig - nem ac - - - cen - de.

Damit ist für diese Motette liturgische Verwendung gesichert. Daß einer Motette ein geschlossenes Choralstück und nicht nur ein Ausschnitt zugrunde gelegt wird, ist eine in England zu beobachtende Erscheinung, die im kontinentalen Motettenschaffen fehlt. Unsere Übertragung zeigt, daß diese Motette noch weitere Eigenheiten hat, die dem Motettenschaffen fremd sind: die syllabischen Partien sind mit Haltetonpartien gestaltet, der melismatische Teil über „amoris“ erhält eine altertümliche Clausula. Wie das in der frühen Motette üblich ist, haben die beiden Oberstimmen gleichen Text, in den die Silben des Tenors eingewoben sind; die Verse über einer Silbe einer Haltetonpartie gehen überdies regelmäßig auf den Vokal dieser Tenorsilbe aus, z.B.:

Per hunc datus adVE-NI, et nos semper preve-NI, SANC-te sanctis
 (VE) _____ NI _____ SANC _____
 debi-TE, clemens et paracliTE usf.
 — -TE _____

Diese vokalische Übereinstimmung beweist überdies, daß die Tenores der Organa *vokal* (primärvokal) sind. — Mit der Motette [359] haben wir somit nicht eine eigentliche Motette, sondern einen textierten, organalen *W* vor uns (tropiertes Organum). Dieser *W* ist, im Gegensatz zum Motettentypus, der durch Textierung von Clausulae entstand, in der Kirche belegt.

Anders scheint es bei der folgenden Rubrik im Neujahrsoffizium von Beauvais zu stehen. In der Prozession steht am Ende, nach dem Benedicamus mit Tropus Parentis primi, das Incipit „Hic dicitur / Serena“; hier handelt es sich um die noch weiter zu besprechende¹² Motette [69] *Serena virginum*, die auf Manere-Clausulae aus der Hs. W₁ aufgebaut ist¹³. Die Faksimilie 6/7 zeigen auf Folio 9' diese Rubrik und die auf folio 74' derselben Hs. LoA eingetragene, textlos notierte Motette. — Für die Prozessionen, die sich ja außerhalb des Kirchenbaus abspielen, ist Instrumentenverwendung genügend sicher belegt; in der Prozession war also verschiedenes zugelassen, was in der Kirche nicht geduldet wurde, so auch Spielleute. Und bezeichnenderweise steht unsere Motette am Ende der Prozession; sie erscheint als Höhepunkt der Prozession, dennoch ist ihr der Zutritt zur Kirche offenbar versagt.

12) unten, 152.

13) Überliefert in den Hss. W₁, 13 und F 235 je 3-stg. ohne T, Madrid, BN Hh 167 (Ma), 119' 2-stg. ohne T und LoA 74' (textlos) und 92.

Zwischen Organum und Motette steht die Cl. Sie ist Teil des Organums und steht, wird sie textiert, am Anfang der Motettenentwicklung.

Vom Organum unterscheidet sie sich nicht prinzipiell, denn zu diesem gehört sie, soweit wir sehen auch schon im Organum des Leoninkreises, als formbildendes Element bei der Vertonung der melismatischen Partien der Tenores, zusammen mit den Haltetonpartien. Von der Motette unterscheidet sie sich durch ihren melismatischen, textlosen Charakter.

Dieser *Textlosigkeit* muß hier nachgegangen werden. S. Corbin hat auf dem Salzburger Kongreß 1964 auf das Wesen des *pneuma* mit den folgenden Worten hingewiesen¹⁴:

„Le pneuma représente pour l'homme médiéval un fait mystique au-delà du fait matériel. Le fait matériel est la mélodie-type, le mélisme; le pneuma lui ajoute une pensée ou plutôt un sentiment religieux profond. Le pneuma ainsi compris est donc la mise en usage de l'élément technique et uniquement technique du neuma, 'signe' désignant la mélodie-type elle-même en dehors de son expression active (. . .).”

Dieser transzendierende Charakter des Pneumas läßt sich seit Augustin verfolgen¹⁵.

Wird nun auch die melismatische Melodie rationalisiert, d.h. ihr Aufbau formal durchgearbeitet, so ändert das nichts an der Natur des Melismatischen und damit auch nicht am transzendierenden Charakter des wortlosen Gesanges.

Blicken wir von hier aus auf die ND—Organa, so sind sie weitgehend vom melismatischen Geist durchweht. Es werden nicht nur einzelne Silben der Alleluia- und Gradualgesänge im T außerordentlich gedehnt, sondern in die mehrstimmige Vertonung bricht das Wesen des melismatischen Alleluia—Jubilus mit voller Kraft ein. Es entfaltet sich auch in einem Bereich, der ihm ursprünglich nicht zugehörte: in den im Choral mehr oder weniger syllabischen Partien. Die Entfernung von Augustin ist, von der Melodie einmal abgesehen, eher darin zu erblicken, daß das Wort, der Text und dessen Verständlichkeit, nicht mehr erstes Anliegen der Kirche und ihres Gesanges ist. Das heißt nicht, daß der (heilige!) Text unwichtig oder gar nebensächlich geworden wäre, sondern, daß es ein Element gibt, das wichtiger, die Funktion der Liturgie und ihres Gesanges besser erfüllend ist, als der dargebrachte Text; so durchdringt die Transzendenz den ganzen Gesang.

14) Kongreß-Bericht II, 70.

15) Wagner, Einführung, I, 37f.; MGG I, 332 und 853f; E. Jammers, Der Choral als Rezitativ, in AfMw XXII (1965), 148ff.

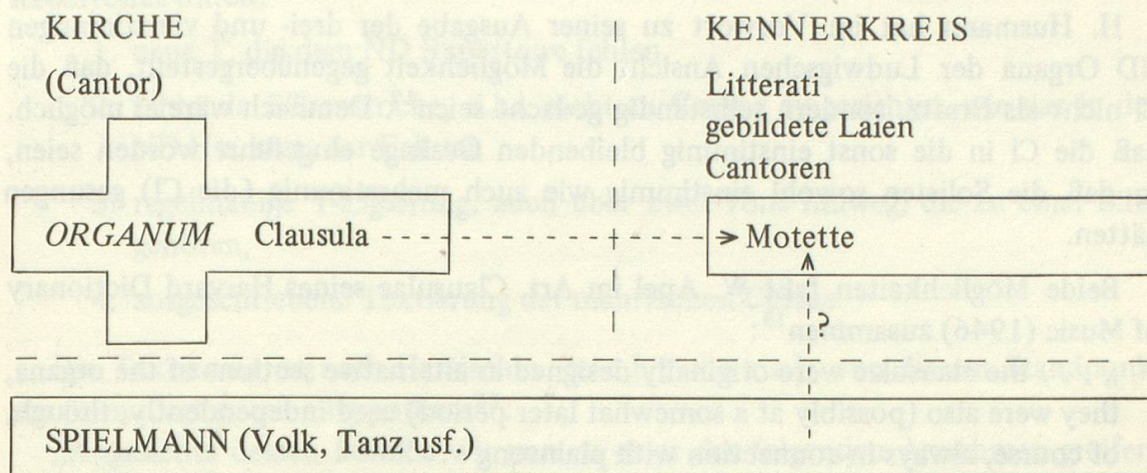
Eine bemerkenswerte Eigenheit der Haltetonpartien ist bis heute kaum beachtet worden: die ausgehaltenen Töne auf einzelne Silben, auf deren Vokale die Oberstimmen gesungen werden, färben den Klang der einzelnen Haltetonpartien jeweils verschieden ein: Die Vokalise am Anfang des All. / Nativitas Na- bekommt dadurch eine andere Farbe als die darauffolgende Silbe -ti- durch deren Vokal i-. Diese Wirkung läßt sich vielleicht mit den Farbbahnen der Glasfenster gotischer Kathedralen vergleichen: zieht eine Wolke vor die Sonne, so bekommen andere Farben im Innenraum der Kirche Übergewicht, beginnt es zu dämmern, so erscheinen die helleren, vor allem die Gelb-Töne viel stärker¹⁶.

Dagegen ist die Motette, wie das textierte Melisma der Sequenz, ganz anderer Art. Wie im Melismatischen der Text, die sprachliche Mitteilung, zurückgebunden ist, so tritt sie hier als das Bedeutsame hervor. Der Motettentext spricht etwas aus, er bezieht sich auf ein Fest, einen Heiligen, nennt ihn, vergleicht ihn („O Maria, maris stella plena gracie“ z.B. in der weitverbreiteten Motette [448]); der Text kommentiert und das Element des Erläuterns, das in der mittelalterlichen Literatur selten fehlt, tritt hier in den Vordergrund. Mehr noch: wie Tropus und Sequenz dem „alten“ Choral den Ausdruck der eigenen Zeit und des zu feiernden Tages beigesellen, drückt auch die Motette Gegenwärtiges im Zusammenhang mit dem Traditierten (Choral-Tenor) aus.

Gerne würde man diese Wesensänderung, die durch die Textierung einer Cl sich ergibt, in Zusammenhang mit einem Wechsel des Aufführungsortes und der Funktion des Musikstückes bringen. Man ist geneigt, diese Charakteränderung mit dem Schritt aus der Kathedrale heraus, in einen Kreis der Kenner, zu verbinden. Die, allerdings wenig zahlreichen, Belege für die Verwendung der Motette im Gottesdienst zeigen aber, daß hier nicht schematisch vorgegangen werden darf. Der Aufschwung der vulgärsprachlichen Motette belegt aber, daß, selbst wenn das im Anfang nur generell zutrifft, die Motettenaufführung ihren Schwerpunkt außerhalb der Kirche hatte.

16) Zum Wesen der Glasfenster: W. von den Steinen, *Homo Caelestis*, Bern 1965, 2 Bde, I, 80–86.

Die geschilderten Verhältnisse ließen sich etwa in dieser Weise graphisch veranschaulichen:



(Diese Übersicht gilt für die Motette der Ars nova – vielleicht schon des ausgehenden 13. Jahrhunderts – nicht mehr in genau dieser Form.)

Selbst wenn diese Darstellung nur als Schema für das Grundsätzliche zu nehmen ist, wird sie durch folgendes Argument erheblich geschwächt: Die frühen Motetten stehen in den liturgisch verwendeten Hss., in eigenen Faszikeln, wie oft bei den Sequenzen. Eigentliche Motettenhss. (Ba und Mo z.B.) begegnen erst später, in einer Zeit, in der die französischsprachige Motette die lateinische bereits zurückgedrängt hat. Da wir von zwei Theoretikern des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts ausgegangen sind, um zu obenstehendem Schema zu gelangen, liegt es nahe, die Motette mit ihrem engen Kennerkreis mit solchen Hss. in Verbindung zu bringen. – Allerdings ändert das in bezug auf die Cl nichts, denn ihr ist ja der spezifische Stil der Kathedralmusik voll und ganz eigen.

Im folgenden seien nun die eingangs erwähnten zahlreichen Hypothesen über die Verwendung der Cl angeführt und, mit besonderer Berücksichtigung der StV-Cl, miteinander verglichen, bevor der skizzierte Standpunkt weitergeführt wird.

F. Ludwig, der sich als erster eingehend mit den Cl auseinandergesetzt hat, spricht in seinem LR (1910) von *Ersatzstücken*; diese seien zweifellos liturgisch gesungen worden, allerdings nicht selbständig, sondern in die Organa eingefügt. – Von den Cl der Hs. W₁ und dem Großteil der Cl der Hs. F weichen die Cl der 4. und 5. Gruppe der Hs. F und die StV-„Melismen“ ab: die ersteren haben nach Ludwig „völlig abweichenden Charakter“; es handelt sich bei den erwähnten zwei Gruppen von Cl um oft nur wenige Longatakte umfassende Ausschnitte, die nach Ludwig mit der „abreviatio“, die Anonymus IV Perotin zuschreibt, in Verbindung gebracht werden sollten.

In der ersten Auflage des Adlerhandbuches (1924, 184) behielt Ludwig die Ersatzteiltheorie unverändert bei.

H. Husmann hat im Vorwort zu seiner Ausgabe der drei- und vierstimmigen ND Organa der Ludwigschen Ansicht die Möglichkeit gegenübergestellt, daß die Cl nicht als Ersatz, sondern selbständig gedacht seien¹⁷. Demnach wäre es möglich, daß die Cl in die sonst einstimmig bleibenden Gesänge eingeführt worden seien, so daß die Solisten sowohl einstimmig wie auch mehrstimmig (die Cl) gesungen hätten.

Beide Möglichkeiten faßt W. Apel im Art. Clausulae seines Harvard Dictionary of Music (1946) zusammen¹⁸:

„ . . . the clausulae were originally designed as alternative sections of the organa, they were also (possibly at a somewhat later period) used independently, though, of course, always in connection with plainsong . . . ”

Dieselbe Ansicht vertritt W. Apel zusammen mit A. T. Davison in der Historical Antology of Music, Cambridge (Mass.), 1947. In Anschluß an Ludwig teilt G. Reese die Cl in zwei Arten auf¹⁹:

„While a substitute clausula in organum style is often a shorted version of the original, a clausula in discant style, replacing one in organum style, is not necessarily brief.”

W. Waite kennt wie Ludwig nur Ersatzstücke, die er ähnlich Reese in zwei Gruppen aufteilt²⁰:

- Substitute Clausulae
- Abbreviation Clausulae

Alle erwähnten Forscher belassen den Cl ihren vokalen und liturgischen Charakter.

Anders dagegen J. Handschin in seiner Dissertation, allerdings in bezug auf die StV Cl, die, wie bei Ludwig schon angedeutet, als nicht eigentlich zu den Cl gehörig, betrachtet worden sind²¹.

17) Die drei- und vierstimmigen Notre Dame-Organa, Kritische Gesamtausgabe, mit Einleitung, herausgegeben von H' H', Leipzig 1940, XXXI.

18) 146.

19) G. Reese, Music in the Middle Ages, New York 1940, 300.

20) W. Waite, The Abbreviation of the Magnus Liber, in JAMS XIV (1961), 147

21) J. Handschin, Choralbearbeitungen und Kompositionen mit rhythmischem Text in der mehrstimmigen Musik des XIII. Jahrhunderts, Basel 1921, 17ff. (masch.).

Handschin geht von den durch Ludwig gemachten Bemerkungen über die Besonderheiten der StV Cl aus²²; diese unterscheiden sich von den Ersatzstücken des ND Repertoires durch:

1. neue T, die dem ND Repertoire fehlen,
2. fehlende Silbenstriche, d.h., nicht zu Gesang eingerichtet, wie das in den ND Hss. stets der Fall sei,
3. regelmäßige T-Ligierung, auch über zwei Töne hinweg, die zu einer Silbe gehören,
4. ausgeschriebene Textierung der mehrfachen Cursus.

Die Textierung ist nach Handschin *n i c h t v o k a l*; von diesem Standpunkt aus formuliert er seine Hypothese²³:

„Angesichts dessen können wir nun zu einer der folgenden Annahmen greifen:

1. es handelt sich um Instrumentalstücke, die nach Art von liturgischen Ersatzteilen über einem Choral aufgebaut sind;
2. es liegen Skizzen, musikalische Entwürfe zu Motetten vor, die, um vollständig zu sein, nur der Textierung bedürfen. (Folgt Hinweis auf die Marginaleinträge)“²⁴.

Y. Rokseth übernahm die Hypothese Handschins in fast wörtlicher Übersetzung der zitierten Stelle (siehe unten, 166).

Da die StV Cl später entstanden sind als die Cl des ND Repertoires, besteht die Möglichkeit, aus dem zeitlichen Unterschied verschiedene Eigenheiten zu erklären, die in den StV Cl begegnen. Die Untersuchungen über die Notation zeigten, wie sehr der Schreiber um ein möglichst präzises Notenbild bemüht war. Die von Handschin vermißten Silbenstriche würden aber die rhythmische Deutlichkeit verunklären. Für den Sänger war eine genaue Textierung wohl kaum nötig, denn bei den mehrstimmig komponierten Gesängen handelte es sich um die bekanntesten ihrer Art und die Annahme ist berechtigt, daß er diese ohnehin auswendig beherrschte und auf präzise Textweise verzichten konnte.

Die Kleinrhythmik der T der StV Cl würde zudem eine ganz genaue Textierung sehr erschweren, was bei der Rhythmik der ND Cl weit weniger der Fall ist.

22) LR, 144f.

23) a.a.O., 18.

24) Der größte Teil von Handschins Dissertation ist in spätere Schriften übergegangen; der oben zitierte Ausschnitt im SJBmw V (1931), 40f.

Y. Rokseth ließ 1939 im Rahmen der Anthologie sonore (Disque No. 99) der Theorie die Tat folgen, indem die Cl 36 und 39 der Hs. StV von Blockflöte und Viola (Cl 36) sowie Englischhorn und Cello (Cl 39) aufgenommen wurden²⁵.

Unter dem Titel „The instrumental Motet“ erwägt Y. Rokseth in der NOHM die Möglichkeit, daß die Cl des Perotinkreises ein Zwischenstadium zwischen Organum und „popular motet“ darstellen und die Motette auch im Repertoire der Spielleute erscheine. Über die StV Cl führt sie aus²⁶:

„As for the St. Victor melismata (. . .) pre-existing secular motets from which the words has been discorded in order that the music might be used in church: thus transformes into absolute music, they were available as additions to the instrumental repertory.”

Ähnlich argumentiert J. Sanders²⁷:

„ . . . But is it not more plausible to assume that before long more and more of these pieces came to be written not for the church, but as a sort of clerical chanter — music — for ‚Liebhaber‘ and ‚Lehrbegierige‘, to use Bachian terms?” (Folgt Hinweis auf die oben zitierte Stelle Jacobus' von Lüttich).

„ . . . mainly non-ritual music for voices and/or instruments.”

(Folgt Hinweis auf Handschin, SJbMw V (1931), 40f.).

Diese Ansichten lassen sich in drei Richtungen gruppieren:

1. Ersatzteile
2. selbständige Stücke
3. Instrumentalstücke.

Keine der drei Richtungen kann grundsätzlich ausgeschlossen werden; es ist aber zu scheiden zwischen dem Normalfall und einer an sich möglichen, aber gelegentlichen Verwendung der Cl.

Die verschiedenen Ersatzteiltheorien sind die am nächsten liegenden, da in den Organa der verschiedenen Hss. nicht immer dieselben Cl eingesetzt sind, die aus den Organa ausgeschiedenen aber in den Cl Faszikeln derselben Hs. erscheinen. Die aus den Organa ausgeschiedenen bilden mit anderen, oft im Vergleich mit den in die Organa neu eingesetzten Cl fortschrittlicheren Cl ganze Gruppen, so daß in einer Hs. öfters über vier Cl mit der gleichen T Melodie stehen. Dieser Tatsache vermag die

25) Im Begleittext zu der angeführten Platte die schon oben besprochene Hypothese des Cl / Motetten-Verhältnisses: „Vers le milieu du 13^e siècle, un clerc nota dans son cahier de musique les mélodies d'une quarantaine de motets à 2 et 3 voix dont il ne receuillit pas les textes (. . .).”

Ähnlich verfuhr der Herausgeber der History of Music in Sound, A. Hughues, (1953), der im Vol. II/16 4 Caudae von Conductus als „4 Dance Tunes“ spielen ließ.

26) a.a.O., 410f.

27) J. Sanders, Duple Rhythm and Alternative Third Mode, in JAMS XV (1962), 281.

Ersatzteiltheorie nicht zu genügen, da ja die einzelnen Organa nur einmal im Jahr Verwendung finden und somit diese Cl Gruppen erst im Laufe vieler Jahre, wenn überhaupt, gesungen worden wären.

In den StV Cl Instrumentalstücke zu sehen, wird nicht ohne die Parallele in der Hs. Ba geschehen sein, da dort eine Motetten-Hs. im Anhang mehrere Stücke ähnlicher Art bringt, deren Titel auf Instrumentalmusik hindeuten. Werden aber die Spielleute mit in die Diskussion gebracht, so übersieht man, daß die Cl in liturgischen Hss. stehen und zu diesen die Spielleute sicher keinen Zugang hatten. Die Tatsache, daß mehrere Motetten der Hss. Mo und Ba als T weltliche Lieder verwenden, sagt noch nichts aus über den Kontakt der Spielleute mit den Kennerkreisen, die die Motettenentwicklung trugen, da vorerst einmal nachgewiesen werden müßte, daß diese Stücke wirklich aus dem Spielleuterepertoire und nicht aus dem Bereich der adeligen Liedkunst der Trouvères kommen. An solchen Motetten läßt sich viel eher ein Zusammenfließen der Cantoren/Studenten-Kreise und deren Motetten mit der Welt der Trouvères erblicken, wobei zu beachten ist, daß die Trouvère-Kunst ebenso einem Kreis angehörte, der geschlossen war. Für diesen Zusammenfluß wird wohl die Vulgärsprachlichkeit der Motetten ausschlaggebend gewesen sein.

In diesem Zusammenhang geht auch F. Gennrichs öfters vorgebrachte Meinung, daß die zweistimmige Motette der Verbreitung förderlich gewesen sei, da sie ein Spielmann hätte ausführen können, am wesentlichen vorbei²⁸. Es fehlen uns heute noch sichere Belege, die beweisen, daß die Spielleute ihr Repertoire mit Motetten bereichert hätten.

Einen neuen Ansatzpunkt brachte F. Harrison in die Diskussion²⁹. Harrison geht von der Tatsache aus, daß die aus den Organa ausgeschiedenen Cl, die im Cl Faszikel derselben Hs. erscheinen, nur historischen Wert gehabt hätten, was der Musiknotierung dieser Zeit entgegenlaufe.

Melismen von Responsorien eines Festtages fanden als *Benedicamus domino*-Ersatz im Offizium dieses Tages Verwendung. Vor der ND Epoche schon hatten nicht auf Chormelodien beruhende tropierte *Benedicamus domino* in die Liturgie gewisser Feste Eingang gefunden. Zahlreiche *Conducten*, die auf die Worte *Benedicamus domino* schlossen, scheinen als *Benedicamus domino*-Ersatz ebenso in die Liturgie Aufnahme gefunden zu haben. Von diesen Voraussetzungen ausgehend schließt Harrison weiter³⁰:

28) U.a. in F. Gennrich, *Florilegium Motetorum*, in SMMA Bd. XV, Langen 1966.

29) *Music in Medieval Britain*, 122ff.

30) a.a.O., 124f.

„There is a striking parallel between the use of the neumae of the office responds for the melodies of the Benedicamus and the use of neumae from the responds of the Mass as the plainsong basis of the clausulae. If the ‚replacement‘ theory of function of the clausulae be rejected, it must follow that they were from their origin self-sufficient compositions, either descant sections detached from existing responds (. . .) or new pieces composed on the same and other neumae. As extra-ritual items, their performance during the Mass would have been permitted by a licence analogous to that which allowed Benedicamus substitutes at the end of the office.”

Der geeignete Ort ist nach Harrison das Canon-Ritual, da Sanctus und Benedictus als Choral gesungen genügend Zeit ließen. Diese Gesänge zur Wandlung könnten instrumental oder instrumental/vokal wiedergegeben worden sein.

In einer Erläuterung auf dem Salzburger Kongreß 1964 hat Harrison in diese Verwendungsart auch die oben erwähnten kurzen Cl der 4. und 5. Gruppe in der Hs. F einbezogen³¹. Eine Aneinanderreihung solch kurzer Stücke ist aber doch schwer denkbar, so daß es zwar gelungen ist, den Großteil der Cl und deren Verwendung einleuchtend zu erklären, die Frage aber, ob die Cl der 4. und 5. Gruppe der Hs. F mit der schon erwähnten Abkürzung zusammenhängen, noch offen bleibt.

Harrisons Ansicht läßt sich noch weiter stützen: Die Motette [69] *Serena virginum, Lux plena hominum* ist auf vier Manere Cl der Hs. W₁ aufgebaut³²; diese vier zweistimmigen Cl werden *aneinandergereiht*, dazu mit zwei weiteren Oberstimmen versehen. In der Hs. W₁ folgt diese Motette auf zwei Benedicamus domino. Es liegt deshalb nahe, in ihr einen Benedicamus domino-Ersatz zu sehen, da sie zudem auf die Worte Benedicamus domino schließt³³. Wichtig in unserem Zusammenhang ist, daß die Motette über vier Cl des gleichen Melodieausschnittes gearbeitet sind und damit genau jenem Reihungsverfahren von Harrison entsprechen. Wird aber eine Motette, wie die oben genannte, als Benedicamus domino-Ersatz zugelassen, so kann sie nicht in der Art aus der Kirche ausgeschlossen werden, wie das unsere Skizze tut. Es wäre nun nachzuprüfen, wieweit liturgische Verwendbarkeit oder sogar textliche Verbindung mit den Gesängen des Propriums eines Festes nachweisbar ist. Nimmt man aber Verwendung der Motetten in der Liturgie an, so ist es umso unwahrscheinlicher, daß die Cl außerhalb der Kirche gebraucht wurden.

31) Congr. Bericht Salzburg, II, 69f.

32) Ludwigs Manere 6–9; die Mot. 69 in der Hs. W₁ 13 und Hs. F 235. Die Cl in W₁ Nr. 16–19, in F Nr. 42, 44, 43, 45; vergl. dazu oben, S. 160.

33) Ausführlich bespricht die Motette [69] J. Handschin, *The summer canon and its Background*, in MD V (1951), 95ff.; Handschin erklärt die liturgische Stellung in W₁ bereits wie oben, währenddem Ludwig, LR 35, die Stellung „nicht ersichtlich“ war.

In diesem Zusammenhang kann auch auf die Constitutio „Docta Sanctorum“ von Papst Johannes XXII hingewiesen werden, wenn sie auch erst aus den Jahren 1324/25 stammt. Das Verbot bezeugt eine Verwendung von Motetten, sogar vulgärsprachlichen, im Gottesdienst, richtet sich aber ausdrücklich gegen stilistische Eigentümlichkeiten der Ars nova. Es ist anzunehmen, daß die Verwendung der Motetten nicht erst mit der Ars nova begann; in welchen Gegenden und in welcher Weise aber die Motette eingedrungen war, bleibt weiter fraglich³⁴. — Hingegen deutet der Hinweis auf ein einfaches Diskantieren in Oktaven, Quinten und Quartan über der unveränderten Choralmelodie darauf hin, daß zwischen den Traktaten zum Improvisieren, die im Kapitel Satztechnik besprochen wurden, und der Zeit nach 1300 Kontinuität anzunehmen ist. A. Geering möchte in dieser *alla-mente* Mehrstimmigkeit den Chorstil auch für ND sehen³⁵.

Harrisons Ansicht ist von N. E. Smith in dessen Dissertation kritisiert worden³⁶:

„It must be acknowledged that the *clausula*, first of all, is a section of an organum composition; and that is so whether the *clausula* is preserved within the context of the complete organum or as a separate section apart from the organum. In other words, one of the proportions of the *clausula* is its capacity for replacing, or being replaced by another *clausula* with the same tenor (...); the state of preservation of the sources proves beyond any possible doubt the interchangeability of corresponding *clausulae*. That being the case, one can then go on to ask if the *clausula* might served an *additional* purpose. Therefore it is somewhat misleading, when Frank Harrison advances an elaborate theory which begins with the assumption that the *clausula* did not function as a substitute section.”

Bei dieser Kritik übersieht Smith die kleine Zahl der Cl, die in die Organa eingefügt wurden und vor allem die Tatsache, daß die Cl nicht aus den Hss. verschwanden. Seine Kritik räumt zwar Harrisons Hypothese zur Seite, gibt aber keine Erklärung für die große Zahl Cl über die gleiche Choralmelodie. Wenn in die Hs. hunderte von Cl aufgenommen werden, brauchten die Organa nicht vollständig eingetragen zu sein, da die Discantusteile ja doch ersetzt würden.

34) Literatur im Art. Johannes XXII der MGG; dazu Art. Jean XXII in *Encyclopédie de la Musique* (Fasquelle), wo der entsprechende Text aus der „Docta Sanctorum“ ebenfalls abgedruckt ist.

35) A. Geering, *Retrospektive mehrstimmige Musik in französischen Handschriften des Mittelalters*, in Festschrift H. Anglès, Barcelona 1958–1961, I, 307ff.

36) N. E. Smith, *The Clausulae of the Notre Dame School*, Diss. Yale University, New Haven, Conn., 1964 (masch.). — An dieser Stelle sei Herrn Dr. René de Lerma, Yale University, für seine liebenswürdige Hilfe bei der Beschaffung eines Mikrofilms dieser Arbeit bestens gedankt.

Im Anschluß an die zitierte Stelle legt Smith größten Wert auf die Trennung von „abbreviation—Clausulae“ und „substitute—Clausulae“. Nach dem von K. v. Fischer veröffentlichten Fragment von gekürzten Fassungen der ND Organa läßt sich die Frage nach Perotins Kürzung nicht mehr so leicht lösen, da für das bereits mehrmals herbeigezogene Organum All./Nativitas (M 38) drei Fassungen des Organums und eine Cl aus der 4. und 5. Gruppe in der Hs. F vorliegen³⁷. Jede dieser Fassungen ist etwas mehr gekürzt als die vorhergehende, so daß sich drei Kürzungen feststellen lassen³⁸:

Längste Fassung: W₁, 42 (zweistimmiges Org.)

1. Kürzung: F, 129 " "

2. Kürzung: B, 1 " "

3. Kürzung:

Cl Nr. 407 F, 182 („abbreviation“-Cl)

In der folgenden Zusammenstellung wurde der Ausschnitt (Na-)tivitas in allen vier Fassungen übereinandergeschrieben.

37) K. v. Fischer, Neue Quellen zur Musik des 13., 14. und 15. Jahrhunderts, in AML, Vol. XXXVI (1964), 79ff.

Die hier in Frage kommende Quelle Berlin, Dt. Staatsbibliothek, Cod. lat 4^o 523, heute Staatsbibl. Marburg, Stiftung Preußischer Kulturbesitz mit dem Sigel „B“.

38) Über die verschiedenen Kürzungen ausführlich in unserem Aufsatz „Das All. / Nativitas in den Handschriften W₁, F und B“ (in Vorb.).

W₁

F 129

B

Cl F 182

TI -

VI -

TAS

1) eingeschobene Tenorgruppe

Im allgemeinen sind F und B auf gleiche Weise gekürzt; diese Kürzung ist vielleicht auf die durch Anonymus IV belegte durch Perotin zurückzuführen. Im Vergleich zu F und B ist die Cl das Ergebnis einer Schrumpfung, eigenartigerweise mit zusätzlichen Tönen im T.

Von hier aus gesehen kann die Argumentation von W. Waite und N. E. Smith nicht überzeugen. Es bleibt die Frage offen, wie die amorphen Cl der 4. und 5. Gruppe der Hs. F zu verwenden seien. Diese sind deshalb für die nachfolgenden Ausführungen beiseite gelassen worden.

Die Ersatz-Theorie vermag angesichts der ungeheuren Zahl überlieferter Cl nicht zu bestehen. Um auf die Frage, wo denn überhaupt derartige melismatische Stücke verwendet worden sein können, eine Lösung zu finden, müssen einstimmige, vergleichbare Vorformen gesucht werden; Harrison verwendete nur einen Aspekt solch einstimmiger Parallelfälle, auf den noch zurückzukommen sein wird.

In der karolingischen Zeit war es üblich geworden, an Festtagen die Antiphonen, in erster Linie die Antiphonen zu den Cantica, mit melismatischen Schlüssen zu versehen (caudae, neumata, finales, jubili finales genannt)³⁹. Diese Neumate erscheinen in späteren Hss. in einer vollständigen Serie für jeden Kirchenton. Gerne sind sie, den Alleluia-Jubili vergleichbar, in einer aa oder aa b – Form gehalten; hier zwei Beispiele für Antiphonen des ersten und zweiten Tons⁴⁰:



Ähnlich erhielten die RR prolixa melismatischen Schmuck, indem vor allem in der Chorrepetenda auf eine der letzten Silben eine Vokalise eingeschoben wurde. Ältestes Zeugnis dafür ist Amalar⁴¹, der von neukomponierten Neumata berichtet, die in das R Descendit übernommen worden seien. Diese Neuma triplex sind dreiteilig, weil beim dreimaligen Singen der Repetenda (am Anfang, nach dem V und

39) Dazu Wagner, Einf. in die greg. Mel., III, Lpz. 1921, 320ff.

40) Beispiele bei Wagner, a.a.O., 321.

41) Amalarius, De ord. Ant., Patr. lat. CV, 1273ff.; dazu Wagner III, 344ff.; W. Apel, Gregorian Chant, Bloomington 1958, 441 und ausführlich mit Notenbeispielen B. Stäblein in MGG XIII, Sp. 811f. (Art. Tropus).

am Schluß des R) je ein Teil gesungen wurde. Darüberhinaus berichtet Amalar über den, im Gegensatz zum oben erwähnten, neuen Brauch, in den solistischen W und Gloria patri Neumata einzufügen, was die Handschriftenüberlieferung bestätigt⁴².

Besonders in R) für neugeschaffene Feste finden sich solche Melismen in großer Zahl, wie Holman anhand des Worcester-Antiphonars gezeigt hat⁴³. Wie die Antiphonen-Caudae sind sie gerne in aab und ähnlichen Formen gestaltet, wobei beachtlich reicher Gebrauch von sequenzierenden Gruppen gemacht wird. Wie Harrison⁴⁴ und Grospellier⁴⁵ zeigten, sind solche Melismen für die Benedicamus Domino verwendet worden. Die folgenden Beispiele zeigen die aa' – Form deutlich, beide sind als Benedicamus Domino nachgewiesen⁴⁶.

R) Benedicamus patrem (Pal. mus. XII, 160)

The first system shows the beginning of the chant. The first staff (treble clef) has a melisma 'a' over the word 'in'. The second staff (bass clef) has a melisma 's' over the word 'Be'. The lyrics are: in per - en - - - - - ni

The second system continues the chant. The first staff (treble clef) has a melisma 'a'' over the word 'sae'. The second staff (bass clef) has a melisma 's' over the word 'Do'. The lyrics are: sae - cu - - lo - - - - - rum tem - - - po - re.

The third system shows the end of the chant. The first staff (treble clef) has a melisma 'a' over the word 'Do'. The second staff (bass clef) has a melisma 's' over the word 'mi'. The lyrics are: Do - - - - - mi - - no.

R) Benedicamus patrem (Pal. mus. XII, 160)

The first system shows the beginning of the chant. The first staff (treble clef) has a melisma 'a' over the word 'In'. The second staff (bass clef) has a melisma 's' over the word 'In'. The lyrics are: In se - - - - -

The second system continues the chant. The first staff (treble clef) has a melisma 'a'' over the word 'cu'. The second staff (bass clef) has a melisma 's' over the word 'cu'. The lyrics are: cu - - - - - la.

42) W-Melismen zum R) In medio ecclesiae in Kongr. Bericht New York I, 19 und MGG XIII, Art. Tropus, Beispiel 9.

43) H.-J. Holman, The Responsoria Prolixa of the Codex Worcester F 160, Diss. Indiana University 1961, Mikrofilm 61-4447 und ders., Melismatic Tropes in the Responsories for Matins, JAMS XVI, 1963, 36-46.

44) Harrison, Music in med. Britain, 74f.

45) Les Origines d'un Ben. Dom, Revue du Chant grég. 1895, 6.

46) Harrison, a.a.O., 75.

Im Anschluß an W. H. Frere und W. Apel⁴⁷ hat Holman für die $\mathbb{R}\mathbb{R}$ des Codex Worcester⁴⁸ eine lange Reihe von standardisierten Melodien aufgestellt; stellt man solche Melodien den melismatisch erweiterten gegenüber, so zeigt sich die Form dieses melismatischen Tropierens sehr deutlich:

$\mathbb{R}$ *Christi miles preciosus* (Pal. mus. XII, 259) nach Holman

Standard-Mel.

The musical notation consists of two systems, each with a treble and a soprano staff. The first system shows the standard melody for the words 'pru - ne ver - na ban' followed by a melisma indicated by a dashed line. The second system continues the melisma and then provides the standard melody for the words '- tur san - gui - ne.'.

$\mathbb{R}$ *Symon bariona tu vocaberis* (Pal. mus. XII, 341) nach Holman

Standard-Mel.

The musical notation consists of two systems, each with a treble and a soprano staff. The first system shows the standard melody for the words 'sep - tu - a - gi - es' followed by a melisma indicated by a dashed line. The second system continues the melisma and then provides the standard melody for the words 'ti - es.'.

47) W. H. Frere, *Antiphonale Sarisburiense*, Introduction, London 1901–1925, auch einzeln, London 1927. W. Apel, *Gregorian Chant*, 330–344.

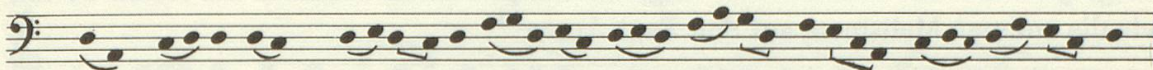
48) Holman in seiner Dissertation (S. , Anm. 3) und kurz zusammenfassend die obenstehenden Beispiele im JAMS, a.a.O.

Von besonderem Interesse ist die Verwendung eines Melismas aus dem von Fulbert geschaffenen *R Stirps Yesse*⁴⁹, das in St. Martial textiert und mehrstimmig erscheint. Die StV Cl 27, 28 und 29 sind über diese Melodie gebaut:

R Stirps Yesse Pal. mus. XII, 303

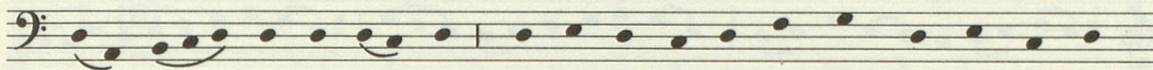


Etudes grég. II, 1957,65 Ant. monast. 1244

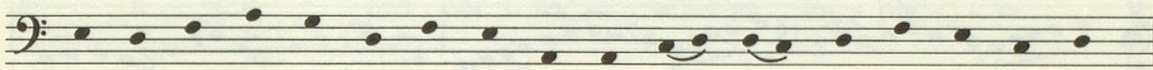


flos fi - li - us e - - - - - jus
Be - ne - di - camus Do - - - - - mi - no
De - - - o gra - - - - - ti - as

Paris, BN II 39, F. 60' (Etudes grég. II, 1957,66)



Be - ne - - di - ca - mus Do. be - ni - gno vo - to, qui cunc - to pre - si - det



mun - do, ce - lo, ar - vo at - que pon - to, Do - mi - no si - de - re - o.

Das Melisma aus dem *R Stirps Yesse*, flos filius eius in der englischen Quelle Worcester F 160, mit der in die alten Solesmer Ausgaben übernommenen Version über *E*-(ius), darunter Chartres nach Y. Delaporte und der dass. mitgeteilte St. Martial-Tropus. (Das Ant. Monasticum von 1934, 1244 gibt dieselbe Fassung).

Melismatische Caudae von außerordentlicher Ausdehnung gibt Johannes de Muris⁵⁰ für alle 8 Kirchentöne⁵¹ und macht folgende, für die Aufführungspraxis wie auch terminologisch aufschlußreiche Erläuterung⁵²:

Tactus cantus dicatur per clausulas sicut notatus est. Ita quod cum una pars chori incipit et con-stat^{3a} priam clausulam, alia taceat. Et cum hec chori pars cantat, secundam taceat que primam cantaverat, sicque alternatim decantentur illius cantus clausulae ad modum Fuge disposite, usque prope finem ubi duo ponuntur tractus; et ibi due chori partes simul cantant et insimul cantum finiant.

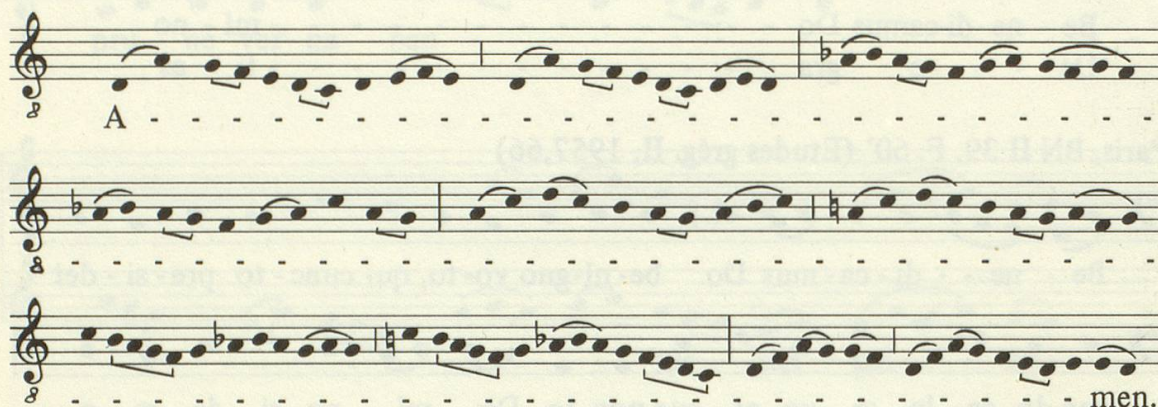
49) Darüber vor allem Y. Delaporte, Fulbert de Chartres et l'école Chartraine de chant liturgique au XIe siècle, Etudes grég. II, 1957, 51–81, Melodie des erw. R 64f.

50) CS II, 339aff.; wie Gurlitt und Bessler zeigten, ist der Verfasser des Speculum Musicae, aus dem der zitierte Passus stammt, nicht Johannes de Muris, sondern Jacobus von Lüttich.

51) Dazu Wagner III, 348f.

52) CS II, 339a–b, 3a lies (mit Wagner): cantat.

Wagner⁵³ wies schon auf die antiphone Wiedergabe und die frühe musiktheoretische Verwendung des Wortes Fuga hin; unbeachtet blieb das Wort Clausula: sicher, wir können von hier aus keine direkte Verbindung zu unseren solistischen, mehrstimmigen Clausulae ziehen. Der um 1260 geborene und nach 1330 gestorbene Verfasser des *Speculum Musicae* ist aber bemerkenswert konservativ, die Rückwendung zur „alten Kunst“ und seine Kenntnis von ihr machen es wahrscheinlich, daß Jacobus die Terminologie, wie sie in Paris gebräuchlich war, verwendet hat. So stellt sich die Frage, ob mit einem Terminus zwei in ihrem Wesen grundsätzlich verschiedene Dinge gemeint sein können. Das folgende Beispiel ist das Melisma des ersten Tones, wie die anderen Melismen, auf den Text Amen⁵⁴:



Diese alle dem Offizium angehörenden Quellen können durch einen ähnlichen Beleg aus der Messe ergänzt werden, den B. Stäblein erstmals veröffentlicht hat⁵⁵:

Dem Introitus In Medio ecclesiae wird in einigen St. Galler Troparen (Cod. 484 und 381) ein in St. Gallen textloses, in Oberitalien und anderswo im ersten Cursus mit Text versehenes Sätzchen tänzerischen Charakters eingefügt⁵⁶, das in südfranzösischen Quellen nachgestellt ist.

53) Wagner, III, 349.

54) Wie schon Wagner ausführte, sind die Notenbeispiele bei Coussemaker unzuverlässig und die Melodie wäre zu überprüfen an der Hs. Paris, BN lat. 7207A (Quellen nach MGG VI, 1626).

55) MGG XIII, Notenbeispiel 1 des Art. Tropus

56) So Stäblein, a.a.O., 802.

Di - lec - tus is - ste Do - mi - ni / Jo - han - nes est a - po - sto - lus
scrip - tis cu - ius et mo - ni - tis / pol - let de - cus ec - cle - si - ae //

Intr.

In me - di - o ec - cle - si - ae a - pe - ru - it itus

1. Os tu - um, in - qui - ens, a - pe - ri, me que ip - sum
2. [E] il - lud pro cer - to sci - as im - ple - - re.

Intr.

Et im - ple - - vit e - - - um do - mi - nus

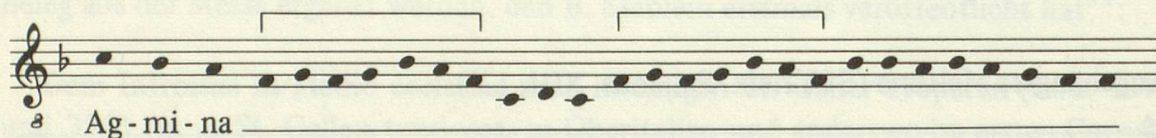
Angehängtes Melisma (St-Yrieix, Pal. mus. XIII, 12')

Alle die gezeigten Beispiele haben eines gemeinsam: sie fügen dem römischen Choral ein neues Element bei, das dort nur in strengen Grenzen Wohnrecht hatte, aber im Frankenreich des gallikanischen Choralen üppig blühen konnte; durch den von oben angeordneten römischen Choral war der Entwicklung insofern ein Ende gesetzt, als nun nicht mehr das Eigene weitergepflegt, erweitert werden konnte. Den römischen Choral, der ihnen in mancher Beziehung fremd war, machten sich die Franken durch solche Erweiterungen und Einschübe zueigen und die zurückgebundene Schöpferkraft konnte sich auf diese Weise neu entfalten.

Wie schon in der Einleitung und Seite 144 ausgeführt wurde, ist im Melismatischen einem besonderen Bedürfnis nachgegeben: aus demselben Bedürfnis, wie die großen eingefügten und angehängten Melismen der $\mathbb{R}\mathbb{R}$ sind aber auch die Notre Dame-Organa entstanden: nirgends sonst sind einzelne Töne des Chorals von solchen Melismenfluten überspült worden wie im Kreis um Leonin und Perotin; davon unterscheiden sich auch die Sequelae, wie sie bei der Aufführung der Sequenzen verwendet wurden, wenn auch noch zu untersuchen wäre, wie die Querverbindungen zwischen melismatischen Organa-Oberstimmen und den textlosen Sequelae liegen.

B. Stäblein hat beim oben wiedergegebenen Beispiel eines melismatischen Introitus-Tropus direkt von instrumental⁵⁸ gesprochen: dagegen scheint uns, daß wir genügend Belege finden, wonach die Instrumente in der Kirche zum mindesten unerwünscht waren. S. Corbin⁵⁹ hat gezeigt, wie aus der Stellung gegen heidnische Kulte, die reichlich Instrumente verwendeten, die Reaktion der Kirchenväter zu erklären ist, die darauf bedacht sein mußten, gegenüber solchen Kulturen und deren Gedankengut, die christliche Kirche und ihren Gottesdienst frei zu halten. Diese Einstellung gegenüber den Instrumenten wurde später Tradition. Im melismatischen Gesang aber, in den textlosen Tropen und Sequelae, war dem Bedürfnis nach Instrumentalem mit vokalen Mitteln nachgegeben.

Die Clausulae sind nichts anderes als die mehrstimmige Form der beschriebenen melismatischen Tropen. Für unsere Hs. StV ist eine solche Verwendung, ganz analog jener der Melismen in den $\mathbb{R}\mathbb{R}$ prolixa, nachweisbar: Im einstimmigen $\mathbb{R}$ Virgo flagellatur steht das Schlußmelisma Agmina:



In Sens (?) wurde ein neuer Versus alleluaticus komponiert, All. $\mathbb{W}$ Corpus beate virginis, und am Schluß hängte man das textlich passende Neuma Agmina an. Daß diese Melodie beliebt geworden ist, erklärt sich vielleicht durch ihr ausgeprägtes F-dur. Sie hat den schon bei den einstimmigen Melismen beobachteten Aufbau aa'b, den Holman mehrfach belegt⁶⁰.

57) Dazu B. Stäblein, Zum Verständnis des „klassischen“ Tropus, AML XXXV, 1963, 84–95.

58) MGG XIII, 802.

59) S. Corbin, L'église à la conquête de sa musique, passim.

60) JAMS a.a.O., 42.

Die Clausulae als eingeschobene Tropen haben ihren natürlichsten Platz in direktem Anschluß an der betreffenden Stelle des Organums; der Gedanke, daß z.B. im Ostergraduale „Hec dies“ im *X* statt einmal „In seculum“ (*quoniam in seculum misericordia ejus*), dreimal eine Clausula *In seculum* gesungen wurde, kann nicht befremden: zuviele Clausulae, die in den Notre Dame-Hss. sogar in den Organa stehen, haben mehrfachen Cursus. Weitere, eingefügte Clausulae bringen also nichts wesentlich Neues hinzu. Dabei braucht der beispielshalber erwähnte Text *In seculum* nicht dreimal gesungen zu werden, wenn drei Clausulae erklingen; der Text war auch Kennzeichen der Clausulae, an welchem Fest sie zu verwenden seien; bei den eingefügten Clausulae konnte man ihn weglassen. Ein solches Aneinanderreihen von Cl, die über den gleichen Tenor komponiert sind, wird an den Cl 31 und 32 besonders deutlich: hier haben die beiden Oberstimmen gemeinsame Initialmotive⁶¹.

Verschiedene Tenores von Motetten tragen die Bezeichnung „Neuma“ für die textlose Grundstimme⁶²; diese Melodien wären mit den Antiphonen- und *RR*-Melismen zu vergleichen, wodurch vielleicht eine weitere Verbindung zwischen Caudae und Mehrstimmigem sich zeigte, auch wenn die betreffenden Motetten nicht durch Textierung von Clausulae entstanden sind.

Fassen wir zusammen: Die große Anzahl Clausulae der Notre Dame-Hss. konnte verschiedenartig gebraucht werden; dabei wird man zwischen primärer und sekundärer Verwendung zu scheiden haben, da die Clausulae nicht nur für eine Aufgabe Verwendung fanden. Die große Anzahl neuentstandener Clausulae wurde nicht im Hinblick auf Ersatzfunktion geschaffen, sondern diente im Gegenteil zu weiteren Einschüben an den betreffenden Stellen in den Organa. Darüber hinaus konnten sie an den Enden der solistischen Abschnitte, vielleicht sogar nach dem Chorschluß, auf den letzten Vokal des Textes vokalisiert, angehängt werden. Sie wurden auf alle Fälle gesungen. Darüber hinaus ist eine Verwendung, wie sie Harrison vorgeschlagen hat, möglich: als selbständige Gesangsstücke während des Canons⁶³; im Offizium ist es, auf Grund der Verhältnisse bei den Responsoriumsmelismen, wahrscheinlich, daß die Clausulae auch mit dem Text *Benedicamus Domino* vorgelesen wurden. Durch ihre relative Kürze waren die Clausulae leicht einzubauende, melismatische Versatzstücke, die dem Bedürfnis ihrer Zeit nach liturgischer Musik, die mehr als nur die Aufgabe, Träger eines Textes zu sein, erfüllte.

61) S. 109, Beispiel VIII.

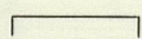
62) Die Motetten Nr. 781–790; davon sind 783–784, 785–786 und 788–790 geistliche Marienmotetten, die Nrn. 781–782 und 787–788 französische Liebeslieder.

63) Harrisons Ansicht, daß die Clausulae selbständig gesungen wurden, konnte u.W. bis heute nicht belegt werden, wenn auch, gerade im Hinblick auf die StV Cl, dieser Gedanke naheliegend ist.

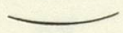
ANHANG I

Übertragung der 40 Clausulae

Zeichenerklärung



Ligatur



Conjunctur (Bogen nur über die rhombisch geschriebenen Noten)



Plica (von der vorausgehenden Note abzuziehen)

*

Neuer Cursus



Neue Talea



Die entsprechende Note in der Hs. verdickt oder verlängert



Textierung: Da die Schrift der Hs. im Vergleich zu den Noten recht groß ist, kann aus der Hs. alleine eine genaue Textierung nicht erschlossen werden. So wurde die Textlegung mit Hilfe der Choralhss. vorgenommen.

1 Et vide et inclina aurem tuam

ET VI - - - DE ET

11

IN - - CLI - - NA AU - - REM TU - -

21

AM

2 Manere

MA - - NE - - RE

9

19

1) In den entsprechenden Motettenquellen e, siehe oben, S. 129.

3 Manere

MA - NE - RE

This system contains measures 1 through 10 of the piece. It features a treble and bass staff with a common time signature. The melody in the treble staff consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with longer note values. The lyrics 'MA - NE - RE' are positioned below the first few measures.

This system contains measures 11 through 20. The musical notation continues with similar rhythmic patterns and melodic lines in both staves.

This system contains measures 21 through 30. The piece concludes with a final cadence in the treble staff, marked by a double bar line and repeat dots.

4 Domino

Musical notation for measures 1-8 of '4 Domino'. The piece is in 8/8 time, indicated by a common time signature 'C' with an '8' below it. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody consists of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The accompaniment consists of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The lyrics 'DO -' and 'MI -' are written below the melody in measures 1 and 5 respectively.

Musical notation for measures 9-18 of '4 Domino'. The melody continues in the treble clef, and the accompaniment continues in the bass clef. The lyrics 'NO' are written below the melody in measure 9.

Musical notation for measures 19-28 of '4 Domino'. The melody continues in the treble clef, and the accompaniment continues in the bass clef.

Musical notation for measures 29-32 of '4 Domino'. The melody continues in the treble clef, and the accompaniment continues in the bass clef. The piece ends with a double bar line in measure 32.

5 In seculum

Musical score for measures 5-8. The music is in 8/8 time, featuring a treble and bass staff. The melody in the treble staff consists of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The lyrics "IN SE -" are written below the first staff.

IN SE -

Musical score for measures 9-16. The music continues in 8/8 time. The melody in the treble staff includes some rests. The lyrics "CU - LUM" are written below the second staff.

CU - LUM

Musical score for measures 17-24. The music continues in 8/8 time. A small asterisk (*) is placed above the bass staff in measure 22. The lyrics "IN SE -" are written below the second staff.

IN SE -

Musical score for measures 25-32. The music continues in 8/8 time. The melody in the treble staff is more active, with many eighth notes. The lyrics "CU - LUM" are written below the second staff.

CU - LUM

Musical score for measures 33-40. The music continues in 8/8 time. The melody in the treble staff ends with a double bar line. The lyrics "CU - LUM" are written below the second staff.

CU - LUM

6 Immolatus

IM - MO - LA -

This system contains measures 6, 7, and 8. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic values. The lyrics 'IM - MO - LA -' are positioned below the first three measures.

This system contains measures 9 through 16. The musical notation continues with the same melodic and harmonic patterns established in the previous system.

This system contains measures 17 through 24. The musical notation continues with the same melodic and harmonic patterns established in the previous system.

TUS - IM - MO - LA -

This system contains measures 25 through 32. The lyrics 'TUS - IM - MO - LA -' are positioned below the first and last measures of this system. A small asterisk (*) is placed above the eighth measure of this system.

This system contains measures 33 through 40. The musical notation continues with the same melodic and harmonic patterns established in the previous system.

41

49

57

TUS

IM - MO -

105

LA

1) Hs.: d'

7 Et tenue

Musical score for measures 7-8. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains eighth notes and quarter notes, with slurs indicating phrasing. The lower staff is in bass clef, also with a key signature of one flat, containing eighth notes and quarter notes. The lyrics "ET TENU - E" are written below the lower staff, aligned with the notes.

Musical score for measures 9-18. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing eighth notes and quarter notes with slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing eighth notes and quarter notes with slurs.

Musical score for measures 19-26. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing eighth notes and quarter notes with slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing eighth notes and quarter notes with slurs. An asterisk (*) is placed above the final note of the lower staff in measure 26.

Musical score for measures 27-36. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing eighth notes and quarter notes with slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing eighth notes and quarter notes with slurs.

Musical score for measures 37-46. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing eighth notes and quarter notes with slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing eighth notes and quarter notes with slurs. The system ends with a double bar line.

8 Ille vos docebit

IL - LE VOS DO - CE -

9

17

25

BIT [VOS] DO-CE

33

1) Hs.: Bis zum Schluß eine Terz zu tief.

9 Cebit

Musical score for measures 1-8. The piece is in 8/8 time, indicated by a common time signature with a small '8' below it. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics 'CE -' are written below the first measure.

Musical score for measures 9-18. The melody continues in the treble clef, and the bass line provides accompaniment. The lyrics are not present in this section.

Musical score for measures 19-28. The melody includes a first ending bracket labeled '1)' over measures 24-25. The lyrics 'BIT [VOS] DO-CE -' are written below the final measure. There is an asterisk '*' above the final measure of the melody.

Musical score for measures 29-36. The melody continues in the treble clef, and the bass line provides accompaniment. The lyrics are not present in this section.

Musical score for measures 37-46. The melody continues in the treble clef, and the bass line provides accompaniment. The lyrics are not present in this section.

Musical score for measures 47-50. The melody includes a first ending bracket labeled '1)' over measures 49-50. The lyrics '[BIT.]' are written below the final measure.

1) Hs.: b!

10 Doce

DO - CE

9

19

11 Docebit

Musical notation for measures 1-8. The piece is in 8/8 time, indicated by a common time signature with a subscript 8. The key signature has one flat (B-flat). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics "DO - CE" are written below the first two measures.

Musical notation for measures 9-16. The notation continues with the same 8/8 time signature and key signature. The melody and bass line are shown for these measures.

Musical notation for measures 17-24. The notation continues with the same 8/8 time signature and key signature. The melody and bass line are shown for these measures.

Musical notation for measures 25-34. The notation continues with the same 8/8 time signature and key signature. The melody and bass line are shown for these measures.

Musical notation for measures 35-38. The notation continues with the same 8/8 time signature and key signature. The melody and bass line are shown for these measures. The lyrics "BIT." are written below the final measure.

12 Amoris

A - MO -

11

21

31

41

1)

RIS.

1) Das # in der Hs. ist zweifelhaft.

13 Perlustravit

The first system of the musical score for 'Perlustravit' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef, both with a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style that suggests a vocal melody with piano accompaniment. The lyrics 'PER - LU - STRA - VIT' are written below the lower staff, aligned with the notes. The system ends with a double bar line.

PER - LU - STRA - VIT

The second system of the musical score continues the melody from the first system. It consists of two staves in treble and bass clefs with a key signature of one flat. The music is written in a style that suggests a vocal melody with piano accompaniment. The system ends with a double bar line.

The third system of the musical score continues the melody from the second system. It consists of two staves in treble and bass clefs with a key signature of one flat. The music is written in a style that suggests a vocal melody with piano accompaniment. A small asterisk (*) is placed above the lower staff towards the end of the system. The system ends with a double bar line.

The fourth system of the musical score continues the melody from the third system. It consists of two staves in treble and bass clefs with a key signature of one flat. The music is written in a style that suggests a vocal melody with piano accompaniment. The system ends with a double bar line.

The fifth system of the musical score continues the melody from the fourth system. It consists of two staves in treble and bass clefs with a key signature of one flat. The music is written in a style that suggests a vocal melody with piano accompaniment. The system ends with a double bar line.

14 Et gaudebit

Musical score for measures 1-8. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a melody of eighth and quarter notes, with some beamed eighth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a bass line with quarter and eighth notes. The lyrics "ET GAU - DE -" are written below the lower staff, aligned with the first measure.

9

Musical score for measures 9-16. The system consists of two staves. The upper staff continues the melody from the previous system. The lower staff continues the bass line. There are no lyrics for this system.

17

Musical score for measures 17-24. The system consists of two staves. The upper staff continues the melody. The lower staff continues the bass line. There are no lyrics for this system.

25

Musical score for measures 25-32. The system consists of two staves. The upper staff continues the melody. The lower staff continues the bass line. There are no lyrics for this system.

33

Musical score for measures 33-40. The system consists of two staves. The upper staff continues the melody. The lower staff continues the bass line. The lyrics "BIT" are written below the lower staff, aligned with the first measure. The lyrics "ET GAU - DE -" are written below the lower staff, aligned with the eighth measure. An asterisk (*) is placed above the eighth measure of the lower staff.

41



49



57



65



15 Et gaudebit

Musical score for measures 15-16. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with dotted half notes and whole notes. The lyrics "ET GAU - DE -" are written below the lower staff, aligned with the measures.

ET GAU - DE -

Musical score for measures 17-18. The system consists of two staves. The upper staff continues the melody from the previous system. The lower staff continues the harmonic accompaniment. The lyrics "ET GAU - DE -" are written below the lower staff, aligned with the measures.

Musical score for measures 19-20. The system consists of two staves. The upper staff continues the melody. The lower staff continues the harmonic accompaniment. The lyrics "ET GAU - DE -" are written below the lower staff, aligned with the measures.

Musical score for measures 21-22. The system consists of two staves. The upper staff continues the melody. The lower staff continues the harmonic accompaniment. The lyrics "ET GAU - DE -" are written below the lower staff, aligned with the measures.

Musical score for measures 23-24. The system consists of two staves. The upper staff continues the melody. The lower staff continues the harmonic accompaniment. The lyrics "ET GAU - DE -" are written below the lower staff, aligned with the measures.

Musical score for measures 25-26. The system consists of two staves. The upper staff continues the melody. The lower staff continues the harmonic accompaniment. The lyrics "ET GAU - DE -" are written below the lower staff, aligned with the measures.

BIT

69

ET GAU - DE -

81

93

105

117

129

BIT.

16 Et gaude

ET GAU - DE -

This system contains measures 1 through 8. The music is written for two staves in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody in the upper staff features eighth-note patterns, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The lyrics 'ET GAU - DE -' are aligned under measures 3 and 4.

This system contains measures 9 through 18. The musical notation continues with similar eighth-note and quarter-note patterns in both staves.

This system contains measures 19 through 28. The melody and accompaniment continue their respective patterns.

This system contains measures 29 through 38. A bracketed annotation '[BIT]' is placed below the lower staff at measure 34. An asterisk (*) is placed above the lower staff at measure 36.

This system contains measures 39 through 48. The musical notation continues with eighth-note and quarter-note patterns.

This system contains measures 49 through 58. The piece concludes with a final cadence in both staves, marked by double bar lines at the end of measure 58.

17 Fiat

8

FI - AT

9

FI -

17

AT FI - AT

27

FI - AT

37

FI - AT

47

FI - AT

18 Fiat

1)

FI - AT

9

FI - AT

19

FI - AT

29

39

FI - AT

47

FI - AT

1) Hs.: ♭ - Vorzeichen nur bis T. 23.

19 Fiat

Musical score for measures 1-10 of 'Fiat'. The score is written for two staves, Treble and Bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The melody is primarily in the Treble staff, with the Bass staff providing harmonic support. The lyrics 'FI - AT' are written below the Bass staff.

11

Musical score for measures 11-20 of 'Fiat'. The score continues from the previous system. A measure rest marked with an asterisk (*) is present in the Bass staff at measure 15. The lyrics 'FI - AT' are written below the Bass staff.

21

Musical score for measures 21-30 of 'Fiat'. The score continues from the previous system. A measure rest marked with an asterisk (*) is present in the Bass staff at measure 25. The lyrics 'FI - AT' are written below the Bass staff.

31

Musical score for measures 31-40 of 'Fiat'. The score continues from the previous system. A measure rest marked with an asterisk (*) is present in the Bass staff at measure 35. The lyrics 'FI - AT' are written below the Bass staff.

41

Musical score for measures 41-50 of 'Fiat'. The score continues from the previous system. The lyrics 'FI - AT' are written below the Bass staff.

20 Fiat

Musical score for measures 1-8 of 'Fiat'. The score is written for two staves, Treble and Bass clef, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. The melody is primarily in the Treble staff, with the Bass staff providing a harmonic accompaniment. The lyrics 'FI - AT' are written below the first two measures.

Musical score for measures 9-18 of 'Fiat'. The score continues from the previous system. The melody and accompaniment are consistent. The lyrics 'FI - AT' are written below the final two measures of this system.

Musical score for measures 19-28 of 'Fiat'. The score continues from the previous system. A small asterisk (*) is placed above the first measure of this system. The lyrics 'FI - AT' are written below the first two measures.

Musical score for measures 29-32 of 'Fiat'. The score continues from the previous system. The final two measures of this system end with a double bar line. The lyrics 'FI - AT' are written below the final two measures.

21 Johanne

JO - HAN -

The first system of the musical score for 'Johanne' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It contains a melody of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. The lyrics 'JO - HAN -' are written below the first measure of the lower staff.

11

The second system of the musical score continues the melody and accompaniment from the first system. It consists of two staves in treble and bass clefs with a key signature of one flat and common time. The notation includes various note values and rests, with phrasing slurs indicating musical phrases.

21

NE.

The third system of the musical score concludes the piece. It consists of two staves in treble and bass clefs with a key signature of one flat and common time. The notation includes various note values and rests, with phrasing slurs indicating musical phrases. The system ends with a double bar line. The lyrics 'NE.' are written below the final measure of the lower staff.

22 Johan

Musical score for the piece 'Johan', starting at measure 22. The score is written for two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics 'JO - HAN' are written below the first staff. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

Musical score for the piece 'Johan', starting at measure 9. The score is written for two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

Musical score for the piece 'Johan', starting at measure 19. The score is written for two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

23 Pro patribus

Musical score for 'Pro patribus'. The score is written for two staves, both in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 'g' in a circle. The second staff begins with a sharp sign and a 'g' in a circle. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics 'PRO PA -' are written below the second staff.

PRO PA -

Continuation of the musical score for 'Pro patribus'. The score is written for two staves, both in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a 'g' in a circle. The second staff begins with a sharp sign and a 'g' in a circle. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics 'TRI - BUS.' are written below the second staff.

TRI - BUS.

24 Et in fines

Musical score for measures 24-35. The score is written for two staves, Treble and Bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure 24 starts with the word "ET" below the staff. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 35.

Musical score for measures 36-47. The score continues from the previous system, maintaining the same notation and key signature. It features similar rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line at the end of measure 47.

Musical score for measures 48-59. The score continues from the previous system. Measure 48 starts with the word "IN" below the staff. Measure 50 has "FI -" below the staff. Measure 52 has "NES." below the staff. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 59.

25 Et in fines

8

ET

11

21

31

41

51

IN FI - NES.

26 Propter veritatem

First system of the musical score. It consists of two staves, both in 8/8 time. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment on the lower staff. The lyrics 'PROP - TER VE - RE - TA -' are written below the lower staff, aligned with the notes.

9

Second system of the musical score, starting at measure 9. It continues with two staves in 8/8 time. The lyrics 'TEM VE - RI - TA -' are written below the lower staff. An asterisk (*) is placed above the lower staff in the middle of the system.

17

Third system of the musical score, starting at measure 17. It continues with two staves in 8/8 time. The lyrics 'TEM.' are written below the lower staff. The system ends with a double bar line.

27 Flos filius eius

First system of the musical score, measures 1-10. The music is in 8/8 time, featuring a treble and bass staff. The lyrics 'FLOS FI - LI - US' are aligned under the notes, with '[E -]' at the end of the system.

FLOS FI - LI - US [E -]

Second system of the musical score, measures 11-20. The music continues in 8/8 time on the treble and bass staves.

Third system of the musical score, measures 21-30. The music continues in 8/8 time. A '*' symbol is present above the bass staff in measure 28. The lyrics 'IUS E -' are aligned under the notes.

IUS E -

Fourth system of the musical score, measures 31-40. The music continues in 8/8 time on the treble and bass staves.

Fifth system of the musical score, measures 41-50. The music continues in 8/8 time. The lyrics 'IUS' are aligned under the notes.

IUS

28 Eius

E -

11

IUS

21

E -

31

IUS

29 Eius

E -

11

IUS¹⁾ E -

21

IUS

- 1) Hs.: wiederholt E(jus).
 2) Zum Rhythmus vgl. oben, S. 34.

30 Go



GO

Measures 1-8 of the musical score for 'Go'. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The accompaniment features a steady eighth-note pattern. A fermata is placed over the final note of the melody in measure 8.

Measures 9-18 of the musical score for 'Go'. The melody continues with eighth and quarter notes, including some slurs. The accompaniment maintains the eighth-note pattern. A fermata is placed over the final note of the melody in measure 18.

Measures 19-28 of the musical score for 'Go'. The melody continues with eighth and quarter notes. A double bar line is present at the end of measure 28. An asterisk (*) is placed above the melody in measure 26.

Measures 29-38 of the musical score for 'Go'. The melody continues with eighth and quarter notes, including some slurs. The accompaniment maintains the eighth-note pattern. A fermata is placed over the final note of the melody in measure 38.

Measures 39-48 of the musical score for 'Go'. The melody continues with eighth and quarter notes, including some slurs. The accompaniment maintains the eighth-note pattern. A fermata is placed over the final note of the melody in measure 48.

Musical score for measures 1-10. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *g* (piano) is present at the beginning of both staves. The word "GO" is written below the first measure of the left hand.

Musical score for measures 11-20. The notation continues with similar melodic and harmonic patterns. A dynamic marking of *g* is at the start of the system. Measure 19 features a trill in the right hand.

Musical score for measures 21-30. The piece continues with consistent rhythmic and melodic development. A dynamic marking of *g* is at the start. A measure rest is indicated by an asterisk (*) in measure 28 of the left hand.

Musical score for measures 31-40. The notation continues with similar melodic and harmonic patterns. A dynamic marking of *g* is at the start of the system.

Musical score for measures 41-50. The piece concludes with a final melodic phrase in the right hand and a sustained accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *g* is at the start of the system.

33 Reg

Musical score for measures 1-8 of '33 Reg'. The score is written for two staves, Treble and Bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The melody in the Treble staff consists of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The Bass staff provides a harmonic accompaniment with dotted half notes and quarter notes. A bracket labeled '8' is placed under the first measure of the Bass staff, and the word 'REG' is written below the first measure.

Musical score for measures 9-18 of '33 Reg'. The score continues from the previous system. The melody in the Treble staff includes a measure with a rest in measure 12. The Bass staff continues with its accompaniment. A bracket labeled '8' is placed under the first measure of the Bass staff. An asterisk (*) is placed above the final measure of the Bass staff in measure 18.

Musical score for measures 19-28 of '33 Reg'. The score continues from the previous system. The melody in the Treble staff continues with eighth and quarter notes. The Bass staff continues with its accompaniment. A bracket labeled '8' is placed under the first measure of the Bass staff.

Musical score for measures 29-36 of '33 Reg'. The score continues from the previous system. The melody in the Treble staff includes a measure with a rest in measure 32. The Bass staff continues with its accompaniment. A bracket labeled '8' is placed under the first measure of the Bass staff.

Musical score for measures 37-40 of '33 Reg'. The score continues from the previous system. The melody in the Treble staff includes a measure with a rest in measure 38. The Bass staff continues with its accompaniment. A bracket labeled '8' is placed under the first measure of the Bass staff. The final measure of the Treble staff (measure 40) ends with a double bar line and a fermata. The final measure of the Bass staff (measure 40) also ends with a double bar line and a fermata.

34 Reg

Musical notation for measures 1-10 of '34 Reg'. The piece is in 9/8 time, indicated by a common time signature with a small '9' below it. The key signature has one flat (B-flat). The notation consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The lower staff begins with a bass clef and a key signature change to one flat. The word 'REG' is written below the first measure of the lower staff. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing rests.

Musical notation for measures 11-22 of '34 Reg'. The notation continues on two staves. A measure rest is present at the beginning of measure 11. An asterisk (*) is placed above the first measure of the lower staff in measure 12, indicating a specific performance instruction. The music continues with eighth and quarter notes.

Musical notation for measures 23-34 of '34 Reg'. The notation continues on two staves. An asterisk (*) is placed above the last measure of the lower staff in measure 34, indicating a specific performance instruction. The music continues with eighth and quarter notes.

Musical notation for measures 35-44 of '34 Reg'. The notation continues on two staves. The music continues with eighth and quarter notes.

Musical notation for measures 45-54 of '34 Reg'. The notation continues on two staves. An asterisk (*) is placed above the first measure of the lower staff in measure 45, indicating a specific performance instruction. The music continues with eighth and quarter notes.

Musical notation for measures 55-60 of '34 Reg'. The notation continues on two staves. The music concludes with a final measure in measure 60, featuring a whole note in the lower staff.

35 Portare

8

POR - TA -

9

19

RE POR -

29

TA -

39

RE POR - TA - RE.

36 Et spera

ET SPE - RA -

11

21

BIT ET SPE - RA -

31

BIT.

37 In virtute

Musical score for the first system of 'In virtute'. It features a treble and bass staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The lyrics 'IN VIR - TU -' are written below the bass staff. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

Musical score for the second system of 'In virtute'. It continues the melody and accompaniment from the first system. The lyrics are not present in this system.

Musical score for the third system of 'In virtute'. It continues the melody and accompaniment. The lyrics 'TE' are written below the bass staff. The system ends with a double bar line.

38 Et exaltavi

Musical score for measures 1-10. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The lyrics 'ET EX - AL - TA -' are written below the first staff.

Musical score for measures 11-20. The melody continues in the right hand, and the bass line continues in the left hand. A fermata is placed over the final note of the melody in measure 20.

Musical score for measures 21-30. The melody continues in the right hand, and the bass line continues in the left hand. A fermata is placed over the final note of the melody in measure 30.

Musical score for measures 31-40. The melody continues in the right hand, and the bass line continues in the left hand. A fermata is placed over the final note of the melody in measure 40.

VI.

39 Et florebit

Musical score for measures 1-8. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The lyrics 'ET FLO - RE -' are written below the first staff.

Musical score for measures 9-16. The melody continues in the right hand, and the accompaniment continues in the left hand.

Musical score for measures 17-26. The melody continues in the right hand, and the accompaniment continues in the left hand.

Musical score for measures 27-32. The melody concludes in the right hand, and the accompaniment concludes in the left hand. The word 'BIT.' is written below the final measure of the left hand.

40 Agmina

Measures 1-10 of the piece 'Agmina'. The music is written for two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble staff consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a harmonic accompaniment with dotted rhythms and occasional rests.

Measures 11-20 of the piece 'Agmina'. The musical structure continues with similar melodic and harmonic patterns. The treble staff features more complex rhythmic groupings, while the bass staff maintains a steady accompaniment.

Measures 21-30 of the piece 'Agmina'. The melody in the treble staff shows some variation in note values, including dotted rhythms. The bass staff continues with its accompaniment, featuring dotted notes and rests.

Measures 31-40 of the piece 'Agmina'. The musical notation shows a continuation of the themes established in the previous system, with the treble staff carrying the primary melody and the bass staff providing support.

Measures 41-50 of the piece 'Agmina'. A small asterisk (*) is placed above the bass staff in measure 45, possibly indicating a performance instruction or a specific harmonic feature. The musical flow remains consistent with the previous measures.

Measures 51-60 of the piece 'Agmina'. This final system on the page concludes the piece with a series of notes in the treble staff and a final accompaniment in the bass staff.

61

71

81

91

101

111

1) Hs.: F, ergänzt nach Motette StV f. 258–258'.

ANHANG II

Die Corona spineae und die Frage der Herkunft der Hs StV

Als vielleicht Einzigem des europäischen Mittelalters gelang es Ludwig IX. von Frankreich, zum Ideal eines Herrschers zu werden, der in der Vorstellung seiner und der nachfolgenden Zeiten König und Ritter mit dem Heiligen zur Einheit verband. Die in der Dichtung und Legende schon über Jahrhunderte entworfene „Renovatio imperii Karoli Magni“ schien in seiner Gestalt erreicht. „Er stellte nun neben die halbwirkliche Legende Karls des Großen die Realität seines eigenen Lebens, in dem die Gegensätzlichkeit von Ritter und König, von Herrscher und Heiligem aufgehoben war, und dadurch gab er der Welt ein neues Maß, an dem fortan Könige gemessen wurden“.¹ Frankreich wurde in der Anschauung nicht nur einer Oberschicht, sondern weitester Teile des Volkes, zum auserwählten Land wahren Christentums. Sein Herrscher verkörperte Demut wie unparteiliches Recht, das ihn zum Richter in internationalen Fragen werden ließ.

Dieses Selbstverständnis von König und Nation zeigt sich uns besonders eindrücklich an den Berichten über König Ludwigs Erwerbung der Corona Christi. Im Jahre 1239 kaufte Saint Louis für 137 000 Goldlivres dem Kaiser von Konstantinopel diese Reliquie ab; von Venedig, wo sie von zwei Dominikanern, den Fratres Andreas und Jacobus (dieser war Prior des Ordens) abgeholt wurde, gelangte die Reliquie nach Troyes und schließlich nach Sens. Hier holte sie Ludwig mit seinem Bruder Robert selbst ab und führte sie nach Paris. Für die Dornenkrone ließ er den ihr gemäßen Reliquienschrein, die Sainte Chapelle, erbauen².

Die heilige Krone war bei weitem nicht eine Ausnahme: in Verbindung mit den Kreuzzügen gelangten unzählige Reliquien aus dem Osten, besonders aus Constan-

1) P. E. Schramm, Der König von Frankreich, Das Wesen der Monarchie vom 9. zum 16. Jahrhundert, 2 Bde, Weimar 1960, I, 185.

2) Die Überführung der Corona spineae ist Thema eines Glasfensters der Sainte Chapelle; darüber mit ausführlicher Bibliographie: Corpus Vitrearum Medii Aevi, France I, Les Vitraux de Notre-Dame et de la Sainte Chapelle de Paris, par M. Aubert, L. Grodecki, J. Lafond et J. Verrier; vgl. Faksimile 8. — Kein Fenster der Sainte Chapelle enthält mit Ausnahme einer herkömmlichen David-Darstellung, Musikdarstellungen, die in unserem Zusammenhang von Bedeutung sein könnten.

tinopel, ins Reich der Capetinger³. Dabei ist die Zahl jener Reliquien, die durch Staatsaktionen zwischen herrschenden Häuptern ihre Besitzer wechselten, recht bescheiden im Vergleich mit den Erinnerungstücken der Kreuzfahrer, die öfters im Laufe der Zeit einen ihnen nicht ganz zukommenden Authentizitätswert bekamen.

Über die Corona spineae besitzen wir eine ganze Anzahl Berichte vom 13. Jahrhundert an: an erster Stelle steht die Predigt von Galterus Cornutus (+1241)⁴; ein anonymer Bericht ist später verfaßt und gibt auch Erläuterungen über weitere Reliquien, die nach der Überführung der heiligen Krone im Jahre 1239 in die Sainte Chapelle kamen: „Translatio sancte corone Domini Nostri Ihesu Christi a Constantinopolitana urbe ad civitatem Parisiensem, facto Anno Domini M.CC.XLI, regnante Ludovico, filio Ludovici regis Francorum”⁵. Das Fragment einer Reimchronik Philippe Musets, einem Zeitgenossen des heiligen Ludwig, Vers 30, 581ff. lautet:⁶

30 585	Quant l'emperère Bauduins De Constantinoble, orfenins Par le conseil del roi Jehan se fu de là partis l'aut'an, Cèle Couronne proprement Dont couronés fu asprement Li vrais Dieux, quand en croix fu mis, En aporte de cel pais
30 590	L'emperère, et sel mist en gages A caus de Venise plus sages, Par le conseil de son clergiet, Qui l'en orent donné congiet.
30 595	Al roi, son cousin, l'otroia, Ki moult durement l'en proia. S'envoia porvec en Venisse: Mais grande ricoisse i ot mise. Mout fu sagement aportée; Li rois par toure la contrée Fist crier c'on alast encontre

3) Die Quellentexte für das 13. Jahrhundert sind veröffentlicht in Paul Comte de Rian, *Exuviae sacrae constantinopolitanae*, 2 Bde, Genf 1876. – Über die Reliquien der Sainte Chapelle: F. de Mély, *Exuviae sacrae constantinopolitanae*, Bd. III, 169–172, Paris 1904, zusammengefaßt in F. de Mély, *La Sainte Couronne d'épines à Notre Dame de Paris*, Paris 1927.

4) Veröffentlicht in *Les Historiens des Gaules et de la France*, XXII, (1865), 27–32 und Riant, a.a.O., I, 45–56 (gleiche Fassung).

5) In *Journal des Savants* 1878, 295–302, zusammen mit einer eingehenden Besprechung von Riant's op. cit., 292–309 und 389–403.

6) *Les Historiens . . .*, 73f.

Et il-méismes tout les outre;
 A piet et descaus i ala.
 N'onques mais nus tant ne vit là
 De fieste comot à Paris,
 Et c a n t e r e t déduis et ris.⁷
 A son col l'aporta li rois
 Et ses frères, liquens d'Artois;
 Et s'i ot moult de haus barons
 Dont jou ne sai dire les noms.

Guillaume Guiart schreibt in seinem „La Branche des Royaus lingnages“ im Jahre 1306, einer „cronique“ folgend⁸:

III ans après cel mariage
 Fu (par quoi France est confortée)
 De Constantinoble apportée)
 (Si con la cronique me donne)
 La très précieuse Couronne
 Que Jesus Christ ot en sa teste
 Si on Juis l'en abièrent
 le Jour qu'il le crucefièrent,
 En l'humanité domagent.

Weit eingehender schildert uns aber Galterus Cornutus (Gaultier Cornu) diese Ereignisse. Er setzt mit dem Gedanken ein, daß das festliche Ereignis nicht zufällig sich im Frankenreich abspiele; diese Kronenüberführung ist gottgewollt⁹:

„Gratias tibi, Deus, cujus immensa bonitas, oculis consuetae misericordiae saecula nostra respiciens, hanc mundi et vitae nostrae vesperam coelestis gratiae fulgore perfudit, terram nostram incomparabili thesouro ditavit, genti et regno nostro quasi summum post multos accumulavit honorem. Laetetur in iis sacris solemnii Ecclesia Gallicana, et tota gens Francorum, sine differentia sexuum, dignitatum, ac graduum, pari causa resultet, quia sufficiens omnibus est caus laetitiae.”

Sogar Christus selbst dachte an Gallien als dem auserwählten Land seines Triumphes¹⁰:

„Sicut igitur Dominus Jesus Christus ad suae redemptionis exhibenda mysteria terram promissionis elegit, sic ad passionis suae triumphum devotius venerandum nostram Galliam videtur et creditur specialiter elegisse . . .”

7) von uns gesperrt

8) Les Historiens . . . 180f.

9) Les Historiens . . . , 27, A 5 ff.; Riant, a.a.O., 45ff.

10) Les Historiens . . . , 27, G 3 ff.; Riant, a.a.O., 47.

Diese Reliquie, die das Land der „scismatica Graecorum“¹¹ verließ, ist die Krönung Franciens durch Christus selbst; mit dieser Krone ist Frankreich herausgehoben vor allen Nationen. Von hier her hat die Corona spineae ihre zentrale Bedeutung für die Geistesgeschichte Frankreichs und für sein Königshaus um die Mitte des 13. Jahrhunderts. Sie wird über andere Reliquien gestellt, es wird ihr besondere Verehrung zuteil, die sich schließlich in der Liturgie, und damit im musikalischen Bereich, niederschlägt.

Nur mit einer Tunica bekleidet und barfuß holten der heilige Ludwig und sein Bruder, zusammen mit seiner Mutter, Blanche von Castilien („la bonne mère“), unserem Chronisten Gauthier, dem Bischof Bernardo Aniciens, begleitet von Baronen und Soldaten die Reliquie in der außerhalb von Sens gelegenen Villa Nova Archiepiscopi ab und trug sie im Triumphzug nach Sens¹²:

„In primo civitatis [Sens] ingressu, rex, nudis pedibus, sola indutus tunica, cum fratre suo, Roberto comite, humiliatio similiter, sacrum onus humeris suis suscipit deportandum. Prosequuntur et praecedunt milites rejectis calceis. Exiit obviam jocunda civitas, clericorum conventus processionaliter veniunt: clerici matricis ecclesiae sericis ornati, monachi cum ceteris religiosi sanctorum corpora deferunt et reliquias quas imaginatur hominum devotio, tanquam sancti desiderant occurrere Domino venienti. Certatim concrepant laudes Domini; tapetibus et palliis ornata civitas res suas pretiosas exhibet, campanis et organis resonat, et populi jocundantis applausu: . . .¹³

Schließlich wurde die Reliquie in die Kirche St. Stephan (der Kathedrale) geführt und dort dem Volke gezeigt.

Der 11. August wurde im Kalender der Diözesen Paris und Sens zum jährlichen Festtag der Corona spineae. Dazu entstanden eine ganze Reihe Sequenzen und Reimoffizien mit Hymnen und Lektionen für die Messe und das Officium. Diese Lesungen berichten in gestraffter Form das Ereignis der Translatio¹⁴.

Ein Vergleich der Sequenzentexte für das Corona spineae – Fest mit den beiden Conducten der StV Hs „Gaude felix Francia“ und „Scysma mendacis Grece“ zeigt sofort, daß diese mit der „Krönung Frankreichs durch die Dornenkrone Christi“ in engster Verbindung stehen müssen:

Gaude, felix Francia,
speciali gaudio!
Felix es militia,
felix es et studio.

11) Les Historiens . . . , 28, D 4; Riant, a.a.O., 48.

12) Les Historiens . . . , 31, B 3 ff.; Riant, a.a.O., 54f.; dazu unser Faksimile 8.

13) Sperrungen von uns.

14) Je eine Nocturn-Lectio aus dem 16. und 18. Jahrhundert in Riant, a.a.O., II, 38ff.

Set precellit omnia
tui regis unctio,
quam regnans in gloria tibi donat
qui solus in solio regni tonat,
Cuius miseratio
in misericordia te coronat.
Felix regnum Francie, cuius donat
regibus rex glorie,
qui tonat in nubibus,
cleum laeticie
pre suis consortibus;
Quam coronat hodie
in misericordie
miserationibus.

*

Scysma mendacis Grecie
vexilla Christi deserunt
et ad fidelis Francie
castitatem se transferunt,
ubi sponsus ecclesie
sumendum meditatur,
adversus quem non poterunt
perfidorum insidie,
quin sponsam tueatur.

O cuius imperio
paretur a superis
terrenis et infernis
quanto beneficio
Franciam prosequeris
pre regnis ceteris.

Iam ornatu regio
tota splendet regio
cum crucem cum lanceam
cum coronam scyrpeam
que substrahis Danais miseris,
ad ipsam miseris quodam presagio,
arma, quibus viceris,
cum sub Pontio iudicatus fueris.

Quid sibi volunt talia,
Francorum rex catholice
quod sis imunctus celice,
quod te ditent insignia

passionis dominice,
 quod assumis et alia?:
 cum a supremo iudicie
 tua pulsantur hostia,
 ne nesciat, ad quem refugiat,
 exul ecclesia, que sic opprimitur.
 En a summo pontifice
 vocaris ad subsidia!
 Illuc confugitur,
 ubi Christus diligitur.
 Ex his tibi conicitur
 deberi monarchia.

(W. Meyer, Der Ursprung des Motetts in: Ges. Abhandlungen zur mittelalterlichen Rhythmik, Berlin 1905, 2 Bde, II, 332ff. mit Kommentar).

Wie Galterius Cornutus sprechen diese Freudengesänge von Franciens göttlicher Auserwähltheit und sehen in Ludwig dem IX den Vollbringer, der die Zeichen göttlicher Gnade aus dem unwürdigen Gebiet „Griechenlands“ in die ihnen gemäße Heimat zurückführt. Dadurch erklärt sich auch der ungewöhnlich starke „nationalistische“ Ton, der Szövérfy¹⁵ in bezug auf die Sequenzen aufgefallen ist. Zum Vergleich hier nun die weitverbreitete Sequenz „De Corona spineae“ nach der Hs Paris, Bibl. nat. lat 1337¹⁶.

- 15) J. Szövérfy, Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung, Berlin 1964/65, II, 205. – Die Conducten hängen sicher nicht mit der Krönung Ludwigs zusammen, wie L. Schrade meinte (AnnML 1 (1953), 30ff.; W. Meyer, Gesammelte Abhandlungen, a.a.O., 335. Anm. 1 hat zwar die Parallele zur Sequenz „Si vis vere“ gesehen, aber die Konsequenzen nicht gezogen. Im zweiten StV Conductus glaubte er Hinweise auf die Flucht Innozenz IV 1244 zu finden. Der Schluß des Conductus erschien ihm aber doch „kühn“, aus der „Verlegenheit“ vermag ihn nur eine nicht mehr haltbare Hypothese herauszuführen.
- 16) Faksimile aus dem Ste Chapelle Prosar Bari, St. Niklauskapitel, o.S. bei Dom Hesbert, Le Prosaire de la Sainte Chapelle, Monumenta Musicae Sacrae I, Mâcon 1952, 173ff.

1



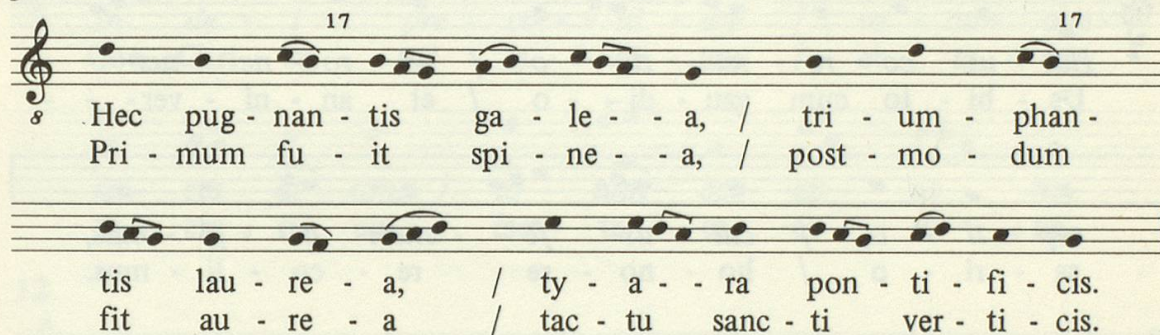
Si vis ve - re glo - ri - a - ri / et a de - o
Hanc co - ro - nam ve - ne - ra - ri / stu - de - as at -
co - ro - na - ri / ho - no - re et glo - ri - a,
que sec - ta ri / por - tan - tis ve - sti - gi - a.

2



Hanc cae - lo - rum rex por - ta - vit, / ho - no - ra - vit
In hac ga - le - a pug - na - vit, / cum an - ti - quum
et sa - - cra - vit / sa - cro su - - o ca - pi - te,
ho - stem stra - vit, / tri - um - phans in sti - pi - te.

3



Hec pug - nan - tis ga - le - - a, / tri - um - phan -
Pri - mum fu - it spi - ne - - a, / post - mo - dum
tis lau - re - a, / ty - a - - ra pon - ti - fi - cis.
fit au - re - a / tac - tu sanc - ti ver - ti - cis.

4



Spi - na - rum a - - cu - le - os, / vir - tus fe - cit
Que pec - ca - ti spi - ne - os / mor - tis e - ter -
au - - re - os / Chri - sti pas - si - - o - - nis.
ne re - os / ad - im - ple - vit bo - - nis.

5

De - ma - lis col - li - gi - tur / et de spi - nis
Sed in au - rum ver - ti - tur, / quan - do cul - pa

plec - ti - tur / spi - ne - a per - ver - - - sis,
tol - - li - tur / e is - dem con - ver - - - sis.

6

Jo - cun - da my - - ste - ri - a / sunt hec sed
No - bis est hy - - sto - ri - a, / qua po - ten -

ma - te - ri - a / prae - sen - tis le - - ti - - ci - - e.
ter Fran - ci - a / co - ro - na - tur ho - di - - e.

7

Hui - us co - ro - na - ti - - o / co - ro - ne sus - - -
De - bi - to cum gau - di - - o / et an - ni - ver - - -

cep - ti - o, / cui - us fe - - stum a - - gi - mus,
sa - ri - o / ho - no - re re - co - li - mus.

8

The - sau - ro tam no - bi - - li / tam de - si -
Ter - ra ca - rens si - mi - - li, / ca - rens com -

de - ra - bi - li / di - ves es ef - fec - - ta,
pa - ra - bi - li, / de - o pre di - lec - - ta.

18) 2:hg

19) 2:hag

20) 2:a

9

Tri - a pri - vi - le - gi - a / reg - na ti - bi
Fi - des et mi - li - ci - a / unc - ti - o - que

a - - li - a / sub - dunt in ho - no - - - re,
re - - gi - a, / qua - rum flo - res flo - - - re.

10

Ti - bi, o urbs in - - cli - ta, / om - ni lau - de
Et co - ro - na cre - - di - ta, / et in te re -

pre - di - - ta, / ma - ter stu - di - o - - rum,
po - - si - - ta, / urbs Pa - ri - si - o - - rum.

11

In de - i pre - co - - ni - um / to - tum con -
Que Chri - sti pal - la - - di - um / et sa - cre

fer stu - di - um, / to - tum cor ap - - po - - ne,
sa - cra - ri - um / fac - ta es co - - ro - - ne.

12

Jhe - su pi - - e, Jhe - su bo - ne, / no - stro no - bis in
Mo - res no - stros sic com - po - ne, / ut per - pe - tu - e

a - go - ne / lar - gi - re vic - to - - ri - - am,
co - ro - ne / me - re - a - - - mur glo - - ri - - am.

Z

A - - - - - men.

Die in der Sequenz kursiv gedruckten Textstellen haben deutliche Parallelen in den Conducten.

Die zweite²¹, in Pariser Sequenzensammlungen verbreitete Melodie ist „Regis et pontificis“; wenigstens die beiden letzten Strophen mögen für weitere Parallelen, die sich zwischen anderen Sequenzen und Hymnen, wie auch in den Reimoffizien finden lassen, stehen (AH 8, 16):

Paris, Bibl. Mazarine Ms. 422, 248–248'

7

Lu - do - vi - ce, rex Fran - co - rum, / Sub te vi - gent
Dum co - ro - na co - ro - na - rum, / spi - na cru - cis,

22

an - ti - quo - rum / Re - gum di - a - de - ma - ta,
flos spi - na - rum, / Tu - a pre - fert stig²³ - ma - ta.

8

O rex re - gum, qui cen - te - nis, / sex - a - ge - nis
Hac co - ro - na nos co - ro - nes / et il - la - cum

et tri - ce - nis / es co - ro - nis glo - ri - a,²⁴
per hanc do - nes / post a - go - nis sta - di - a,

Z

Be - a - ta no - bis gau - di - a!

25 25

21) Weitere Corona spineae-Sequenzen bei Hesbert, a.a.O., 166, 171, 176, 177, 178, 180 und 300.

22) 2:c

23) AH:scimata

24) AH:es corona gloriae

25) deutlich längere Noten im Ms.

Damit dürfte gesichert sein, daß zwei unserer Conducten mit dem Empfang und der Überführung der heiligen Krone in Zusammenhang stehen. Das könnte Hinweise auf den Herkunftsort der Hs StV geben, wobei drei Möglichkeiten nahegelegt werden:

- Die Handschrift kommt aus *Sens*: Da der Sener Dom Stephan geweiht war, würde sich diese Annahme mit der Tatsache in Beziehung bringen lassen, daß die Hs StV mehrere Stücke für den Stephanstag enthält; es sind dies zwei Organa über *Ecce jam* (2stg und 3stg), das Gradualorganum *Sederunt* in einer Vertonung, die im ND Repertoire, wie die vorhergenannten Stücke, fehlt, sowie den Versus *alleluiaticus Video celos apertos*. Dazu schließlich noch ein Offiziumsresponsorium, das *Patefacte sunt* *X* *Vidit beatus Stephanus*. – Dagegen zeigt die Tenoresuntersuchung, daß die Clausulae nicht ausschließlich auf Sener Chormelodien beruhen. Kommt die Hs StV aus Sens, so wurden die in ihr enthaltenen Stücke dort gesammelt, z.T. auch komponiert und sie bildete eine Ergänzung zu den Choralbüchern für besondere Hochfeste und Anlässe.
- Die Hs kommt aus der Hauskapelle des heiligen Ludwig, die ihm für Gottesdienste bis zur Fertigstellung der Ste Chapelle diente. Für eine solche Annahme fehlen alle Belege.
- Die Hs StV kommt aus dem Kloster *Sainte Catherine de la Couture* (auch Val des Ecoliers)²⁶. Diese Augustinerpriorei, die 1229 durch die Mutter des heiligen Ludwig gegründet wurde, genoß eine außerordentliche Begünstigung sowohl von dieser, Blanche von Castilien, wie auch von Ludwig IX selber. Dadurch würde verständlich, daß hier auf den König sich beziehende Gesänge gesammelt wurden. Acht weitere Conducten der Hs StV stehen gemäß Y. Rokseth²⁷ in Zusammenhang mit dem Kreuzzug nach Ägypten²⁸, auch dies eine Verbindung zu *Saint-Louis*.

Durch die Verbindung der beiden Conducten mit der *Corona spineae* kann also die Frage der Herkunft der Hs StV nicht alleine gelöst werden. Hingegen sind nun Richtungen sichtbar geworden, die bei der Herausgabe der übrigen Teile der Handschrift zu berücksichtigen wären und dann möglicherweise zu einer Klärung der Herkunftsfrage beitragen könnten.

26) L. H. Cottineau, *Répertoire topo-bibliographique des abbayes et prieurés*, 2 Bde, Mâcon 1939, II, Spalte 2204; dort die weitere Literatur.

27) Y. Rokseth, *Le contrepont double vers 1248*, in *Mélanges de Musicologie, offerts à M. Lionel de la Laurencie*, Paris 1933, I, 5ff.

28) Das Katharinen-Patrozinium hätte dann seinen Niederschlag in der Katharinenmotette [532] auf f. 258 und im Alleluia ψ *Corpus beate virginis et martiris*, aus dessen Schlußmelisma die erstgenannte Motette entstanden ist.

LITERATURVERZEICHNIS

1. Quellen

- Thurston, E., *The Music in the St Victor Manuscript Paris lat. 15139*, Toronto 1959 StV
 Gennrich, F., *Die Sankt Viktor Clausulae und ihre Motetten im MStB Heft 5/6*, Langen bei Frankfurt ²/ 1963

*

- Baxter, J. H., *An old St Andrews Music Book*, London 1931 (= Hs. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek 628) W₁
 Dittmer, L. A., *Wolfenbüttel 1099 (1206)* (= Hs. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek 1099), New York 1960 W₂
 Dittmer, L. A., *Firenze, Biblioteca mediceo – Laurenziana, pluteo 29, 1, 2 Bde.*, New York, o. J. F
 Anglès, H., *El Codex musical de Las Huelgas*, 3 Bde., Barcelona 1931 Hu, AHu¹
 Dittmer, L. A., *Eine zentrale Quelle der Notre-Dame-Musik*, New York 1957 (= Hss. München, Bayerische Staatsbibliothek, Gallo-Rom. 42 und lat. 16444)
 Dittmer, L. A., *Madrid 20486*, New York 1957 Ma
 Rokseth, Y., *Polyphonies du XIIIe siècle – Le Manuscrit H 196 de Montpellier*, 4 Bde., Paris 1935/36 und 1948 Mo, RoMo
 Aubry, P., *Cent motets du XIIIe siècle publiés d'après le Manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg*, 3 Bde., Paris 1908 Ba, AuBa
 Gennrich, F., *Ein altfranzösischer Motettenkodex, Faksimile-Ausgabe der Hs. La Clayette*, Paris, Bibl. nat. nouv. acq. fr. 13521, SMMA Bd. VI, Darmstadt 1958 Cl
 Dittmer, L. A., *Paris 13521 & 11411*, New York 1959
 Auda, A., *Les "Motets Wallons" du Manuscrit de Turin: Vari 42*, 2 Bde., Brüssel 1953 Tu, Aud
 Beck, J., *Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères, Le Manuscrit du Roy*, 2 Bde., London–Oxford–Philadelphia 1938 R

2. Lexica

- Apel, W., *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Mass. ⁴/ 1946
Encyclopédie de la Musique (Fasquelle), 3 Bde., Paris 1958, 1959 und 1961
Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel 1949ff. MGG

1) Sigel der Hss.: sind bei einer Ausgabe zwei Siegel vermerkt, so bezeichnet das erste die Hs., das zweite die Ausgabe

3. Gesamtdarstellungen

- Adler, G. (Herausgeber), Handbuch der Musikgeschichte, ¹/Frankfurt 1924, ²/Berlin 1930
Bessler, H., Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam o. J. [1931/1934]
Chailley, J., Histoire musicale du Moyen Age, Paris 1950
Corbin, S., L'église à la conquête de sa musique, Paris 1960
Gérolde, Th., Histoire de la musique des origines à la fin du XIVe siècle, Paris 1936
Handschin, J., Musikgeschichte im Überblick, ¹/Luzern 1948
Harrison, F., Ll., Music in Medieval Britain, London 1958, ³/1963
Ludwig, Fr., Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts, siehe oben: Adler, G.
The Oxford History of Music, Oxford 1929ff. OH
The New Oxford History of Music, London–New York–Toronto, 1957ff. NOH
Reese, G., Music in the Middle Ages with an Introduction on the Music of ancient times, New York 1940
Wolf, J., Geschichte der Musik, Leipzig 1925, mit Beispielband: Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit, Leipzig 1926

4. Einzeluntersuchungen

- Aarburg, U., Ein Beispiel zur mittelalterlichen Kompositionstechnik, AfMw XV (1958), 20
Abert, H., Die Musikanschauung des Mittelalters, Halle 1905
Adler, G., Studie zur Geschichte der Harmonie, Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse XCVIII, 1881, 781
Adler, G., die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit, VfMw II (1886), 5
Anglès, H., Hispanic Musical Culture from the 6th to the 14th Century, MQ XXVI (1940), 494
Apel, W., Die Notation der polyphonen Musik, dt. Ausgabe, Wiesbaden 1962
Apel, W., On the Importance of Notation in Solving Problems of Early Music, Papers of the American Musicological Soc., New York 1938
Apel, W., From St. Martial to Notre Dame, JAMS II (1949), 145
Apfel, E., Beiträge zu einer Geschichte der Satztechnik von der frühen Motette bis Bach, 2 Bde., München 1964
Apfel, E., Der Diskant in der Musiktheorie des 12.–15. Jahrhunderts, Diss. Heidelberg 1953 (masch.)
Apfel, E., England und der Kontinent in der Musik des späten Mittelalters, Mf XIV (1961), 276
Apfel, E., Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil. hist. Klasse Jahrgang 1959, 5. Abhandlung
Aubry, P. und Gastoué, A., Recherches sur les "Tenores" latins dans les Motets du treizième siècle d'après le Manuscrit de Montpellier, Bibl. universitaire H 196, Paris 1907
Aubry, P., La Musique et les musiciens d'église en Normandie au XIIIe siècle, Paris 1906

- Aubry, P., Refrains et rondeaux du XIIIe siècle, Festschrift H. Riemann, Leipzig 1909, 213
- Besseler, H., Studien zur Musik des Mittelalters, AfMw VIII (1926), 137 (= Die Motette von Franco von Köln bis Philipp von Vitry)
- Besseler, H., Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle 1.–8. April 1924, ZfMw VII (1924/25), 42
- Birkner, G., Zur Motette über "Brumas est mors", AfMw X (1953), 71
- Birkner, G., Motetus und Motette, AfMw XVIII (1961), 183
- Birkner, G., Notre Dame – Cantoren und -Succentoren vom Ende des 10. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts, in In Memoriam J. Handschin, Strassburg 1962, 123–126
- Boileau, E., Réglements sur les arts et métiers de Paris, herausgegeben von G. B. Deping, Paris 1837 (Collection de documents inédits sur l'histoire de Paris)
- Breidert, F., Stimmigkeit und Gliederung in der Polyphonie des Mittelalters, Diss. Leipzig 1937
- Bukofzer, M., Popular Polyphony in the Middle Ages, MQ XXVI (1940), 31
- Bukofzer, M., Interrelations between Conductus and Clausula, AnnMl I (1953), 63
- Bukofzer, M., Changing Aspects of Medieval and Renaissance Music, MQ XLIV (1958), 1
- Carpenter, N., Music in the Medieval and Renaissance Universities, New York 1958
- Champion, P., La vie de Paris au Moyen Age, 2 Bde., Paris 1933 und 1934
- Chartier, F., L., L'Ancien Chapitre de Notre Dame de Paris et sa Maîtrise, Paris 1879
- Colton, D., The Conductus of Ms Madrid 20486, Diss. Indiana University 1960 (masch.)
- Colton, D., The Two – Part Clausulae of the Ms. Wolfenbüttel 677, Master's Thesis, Indiana University 1956 (masch.)
- Corbin, S., Note sur l'ornementation dans le plainchant grégorien, Kongreßbericht New York 1961, 428
- Coussemaker, E. de, L'Art harmonique au XIIe et au XIIIe siècles, Paris 1865
- Coussemaker, E. de, Histoire de l'harmonie au moyen – âge, Paris 1852 CH
- Coussemaker, E. de, Scriptores de musica medii aevi, 4 Bde., Paris 1864 CS
- Crocker, R., Discant, Counterpoint and Harmony, JAMS XV (1962), 1
- Cserba, S., Der Musiktraktat des Hieronimus de Moravia, Regensburg 1935
- Dammann, R., Geschichte der Begriffsbestimmung Motette, AfMw XVI (1959), 337
- Davison / Apel, Historical Antology of Music, 2 Bde., Cambridge Mass., 1947
- Denifle, H., Chartularium Universitas Parisiensis, I, Paris 1889
- Denifle, H., Die Entstehung der Universitäten des Mittelalters bis 1400, Berlin 1885
- Dittmer, L. A., The Dating and Notation of the Worcester Fragments, MD XI, 1957, 5
- Dittmer, L. A., Anonymus IV, New York 1959
- Eisenring, G., Zur Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae bis um 1560, Düsseldorf 1912/13
- Ellingwood, L., The Conductus, MQ XXVII (1941), 145
- Ferland, E., Die Improvisation in der Musik, Zürich 1939

- Ficker, R. v., Formprobleme der mittelalterlichen Musik, ZfMw VII (1924/25), 195
- Ficker, R. v., Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehungen zum Geistesleben, Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur- und Geistesgeschichte III (1925), 501
- Ficker, R. v., Polyphonic Music of the Gothic Period, MQ XV (1929), 483
- Ficker, R. v., Primäre Klangformen, JbP 1929, 21
- Ficker, R. v., Musik der Gothik (Perotin, "Sederunt principes"), Wien 1930
- Ficker, R. v., Probleme der modalen Notation, AMI XVIII (1946), 2
- Ficker, R. v., Probleme der Editionstechnik mittelalterlicher Musik, Kongreßbericht Basel 1949, 108
- Ficker, R. v., Grundsätzliches zur mittelalterlichen Aufführungspraxis, Kongreßbericht Utrecht 1952, 33
- Fischer, K. v., Die Rolle der Mehrstimmigkeit am Dome von Siena zu Beginn des 13. Jahrhunderts, AfMw VIII (1961), 167
- Fischer, K. v., Neue Quellen zur Musik des 13., 14. und 15. Jahrhunderts, AMI XXXVI (1964), 79
- Flindell, E., The Achievements of the Notre Dame School, Diss. University of Pennsylvania 1959 (masch.)
- Flindell, E., Aspekte der Modalnotation, Mf XVII (1964), 353
- Frere, W. H., Graduale Sarisburiense, The Plainsong and Medieval Music Society, London 1894
- Gastoué, A., Les primitifs de la Musique française, Paris 1921
- Geering, A., Die Organa und mehrstimmigen Conducten in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert, Bern 1952
- Geering, A., Retrospektive mehrstimmige Musik in französischen Handschriften des Mittelalters, Festschrift H. Anglès, 2 Bde., Barcelona 1958–1961, I, 307
- Gennrich, F., Three Centuries of French Medieval Music, MQ III, (1917),
- Gennrich, F., Trouvèrelieder und Motettenrepertoire, ZfMw IX (1926/27), 8
- Gennrich, F., Rondeaux, Virelais und Balladen, Göttingen 1927 RVB
- Gennrich, F., Internationale mittelalterliche Melodien, ZfMw XI (1928/29), 259 und 321
- Gennrich, F., Streifzüge durch die erweiterte Modaltheorie, AfMw XVIII (1961), 126
- Gennrich, F., Das Organum Alleluia / Nativitas gloriose virginis Marie und seine Sippe, MStB Heft 12, Darmstadt 1955
- Gennrich, F., Musica sine littera, Notenzeichen und Rhythmik der Gruppennotation, MStB Heft 13/14, Darmstadt 1956
- Gennrich, F., Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters, SMMA, Bd. XII, Langen bei Frankfurt 1965
- Georgiades, Thr., Musik und Sprache, Berlin–Göttingen–Heidelberg 1954
- Gerberto, Martino, Scriptorum ecclesiasticorum de musica sacra potissimum, St. Blasien 1784 GS
- Gougard, L., La danse dans les églises, Revue d'histoire ecclésiastique XV (1914), 235
- Graduale Romanum sacrosancte Romanae ecclesiae, De Tempore et de Sanctis, Parisiis–Tornaci–Romae–Neo Eboraci 1961

- Le Graduel romain, Edition critique par les moines de Solesmes, 1957ff.
- Gullo, S., Das Tempo in der Musik des XIII. und XIV. Jahrhunderts, Bern 1964
- Handschin, J., Choralbearbeitungen und Kompositionen mit rhythmischem Text in der mehrstimmigen Musik des XIII. Jahrhunderts, Diss. Basel 1923 (masch.)
- Handschin, J., Was brachte die Notre-Dame-Schule Neues?, ZfMw VI (1923/24), 545
- Handschin, J., Über den Ursprung der Motette, Kongreßbericht Basel 1924, Leipzig 1925, 189
- Handschin, J., Zur Notre-Dame-Rhythmik, ZfMw VII (1924/25), 386
- Handschin, J., Zum Cruzifixum in carne, AfMw VII (1925), 157
- Handschin, J., Zur Geschichte der Lehre vom Organum, ZfMw VIII (1925/26), 321
- Handschin, J., Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter, ZfMw X (1927/28), 513
- Handschin, J., Zur Leonin-Perotin-Frage, ZfMw XIV (1931/32), 319
- Handschin, J., Zur Geschichte von Notre-Dame, AML IV (1932), 5 und 49
- Handschin, J., Die Rolle der Notation in der mittelalterlichen Musikgeschichte, SJbMw V (1931), 1
- Handschin, J., Der Geist des Mittelalters in der Musik, Neue Schweizer Rundschau XX (1927), 582 und J. Handschin-Gedenkschrift, Bern 1957, 70
- Harbinson, D., Imitation in the Early Motet, ML XLV (1964),
- Harrison, F. Ll., Benedicamus, Conductus, Carol: A Newly – Discovered Source, AML XXXVII (1965), 35
- Hickel, H. O., Zur Überlieferung des Anonymus IV, AML XXXIV (1962), 185
- Hughes, Dom A., The Origins of Harmony, MQ XXIV (1938), 176
- Husmann, H., Die dreistimmigen Organa der Notre-Dame-Schule, Diss. Berlin 1932 (Teildruck)
- Husmann, H., Die Offiziumsorgana der Notre-Dame-Zeit, JbP 1936, 173
- Husmann, H., Die Motetten der Madrider Handschrift und deren geschichtliche Stellung, AfMf II (1937), 13
- Husmann, H., Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa, Kritische Gesamtausgabe mit Einleitung, Leipzig 1940
- Husmann, H., Das System der modalen Rhythmik, AfMw XI (1954), 1
- Husmann, H., Zur Frage der Herkunft der Notre Dame-Handschriften, Festschrift W. Vetters, Berlin 1961 (masch.); war uns nicht zugänglich.
- Husmann, H., St. Germain und Notre Dame, Festschrift K. Jeppesen, Stockholm und Frankfurt 1962, 31
- Husmann, H., The Enlargement of the Magnus Liber organi and the Paris Churches St. Germain L'Auxerrois and Ste. Geneviève-du-Mont, JAMS XVI (1963), 176
- Husmann, H., Origin and Destination of the Magnus liber organi, MQ XLIX (1963), 311
- Husmann, H., Das Organum vor und außerhalb der Notre-Dame-Schule, Kongreßbericht Salzburg 1964, 2 Bde., I, 24 und II, 68
- Husmann, H., Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit, Das Musikwerk, Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, herausgegeben von K. G. Fellerer, Bd. 3, Köln, o. J.

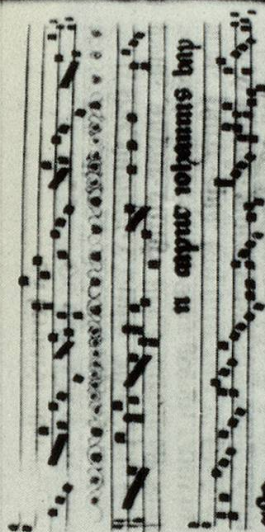
- Jammers, E., Anfänge der abendländischen Musik, Straßburg 1955
- Jammers, E., Der Choral als Rezitativ,
- Johner, P. Dom. OSB, Die Sonn- und Festtagslieder des vatikanischen Graduale, nach Text und Melodie erklärt, Regensburg 1928
- Jungmann, J.-A., Missarum Solemnia, 2 Bde., Wien 1949
- Karp, Th., Towards a critical Edition of the Notre Dame Organa, MQ LII (1966), 350
- Knapp, J. E., The polyphonic Conductus in the Notre-Dame Epoch: A Study of the sixth and seventh Fascicles of the Ms. Florence, Bibl. Laurentiana, Pluteus 29. 1, Diss. Yale University 1961 (masch.)
- Knapp, J. E., Quid Tu Vides, Jeremia: Two Conductus in One, JAMS XVI (1963), 212
- Kneif, T., Die Erforschung mittelalterlicher Musik in der Romantik und ihr geistesgeschichtlicher Hintergrund, AMI XXXVI (1964), 123
- Koller, O., Der Liederkodex von Montpellier, VfMw IV (1888), 1
- Krüger, W., Wort und Ton in den Notre-Dame-Organen, Kongreßbericht Hamburg 1956, 135
- Krüger, W., Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit (Zu H. Husmann, Mittelalterliche Mehrstimmigkeit), Mf IX (1956), 419; X (1957), 279, 397, 497 und XI (1958), 177
- Krüger, W., Die authentische Klangform des primitiven Organum, Kassel 1958
- Lach, R., Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie, Leipzig 1913
- Liber Responsorialis pro festis 1. Classis et communi sanctorum juxta ritum monasticum, Solesmes 1895
- Liber Usualis, Missae et Officii pro dominicis et festis cum canto gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto, Parisiis—Tornaci—Romae—Neo Eboraci 1960
- Ludwig, F., Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter, KmJb XIX (1905), 1
- Ludwig, F., Über die Entstehung und die erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung, SIMG VII (1905/06), 514
- Ludwig, F., Die mehrstimmige Musik des 11. und 12. Jahrhunderts, Kongreßbericht Wien 1909, 101
- Ludwig, F., Die liturgischen Organa Leonins und Perotins, Festschrift H. Riemann, Leipzig 1909, 200
- Ludwig, F., Zur "modalen Interpretation" von Melodien des 12. und 13. Jahrhunderts, ZIMG XI (1910), 379
- Ludwig, F., Repertorium Organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili, Halle 1910; Neudruck mit Einleitung von L. A. Dittmer, New York und Hildesheim 1964 LR
- Ludwig, F., Repertorium . . ., Band II, Musikalisches Anfangsverzeichnis, besorgt von F. Gennrich, Langen bei Frankfurt 1962 (= SMMA Bd. VIII)
- Ludwig, F., Perotinus Magnus, AfMw III (1921), 361
- Ludwig, F., Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe 24.—26. September 1922, ZfMw V (1922/23), 434
- Ludwig, F., Die Quellen der Motetten älteren Stiles, AfMw V (1923), 185 und 273

- Ludwig, F., Über den Entstehungsort der große "Notre-Dame-Handschriften", Festschrift G. Adler, Wien 1930, 45
- Ludwig, F., Besprechungen: Die 50 Beispiele Coussemakers aus der Hs. von Montpellier, SIMG V (1904), 177
- J. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation, SIMG VI (1905), 597
- Lederer, Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst, ZIMG VII (1906), 404
- Erwiderung an Lederer, SIMG VIII (1907), 630
- Machabey, A., Histoire et Evolution des formules musicales du Ier au XVe siècle de l'ère Chrétienne, Paris 1928
- Machabey, A., Genèse de la Tonalité Musicale classique des origines au XVe siècle, Paris 1955
- Machabey, A., A Propos des Quadruples Perotiniens, MD XII (1958),
- Machabey, A., Notations non modales des XIIe et XIIIe siècles, Paris 1958
- Mathiassen, F., The Style of the Early Motet (c. 1200–1250), An Investigation of the Old Corpus of the Montpellier Manuscript, Kopenhagen 1966
- Michailitschke, A. M., Die Theorie des Modus, Regensburg 1923
- Michailitschke, A., M., Zur Frage der Longa in der Mensuraltheorie des 13. Jahrhunderts, ZfMw XII (1925/26), 103
- Michailitschke, A. M., Studien zur Entstehung und Frühentwicklung der Mensuralnotation, ZfMw XII (1929/30), 257
- Müller, H., Zur Musikauffassung des 13. Jahrhunderts, AfMw IV (1922), 405
- Nathan, H., The Function of Text in French 13th century Motets, MQ XXVIII (1942), 445ff.
- Niemann, W., Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia, Publikationen der int. Musikgesellschaft, Beiheft IV, Leipzig 1902
- Ouy, G., Le Catalogue provisoire du fonds ancien de Saint-Victor au cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale, Bibliothèque de l'Ecole des Chartes CXLV (1956), 192
- Parrish, C., The Notation of Medieval Music, New York 1957
- Pellegrin, E., Manuscrits de l'abbaye de Saint-Victor et d'anciens collèges de Paris à la Bibliothèque municipale de Berne, à la Vaticane et à Paris, Bibliothèque de L'Ecole des Chartes CIII (1942), 69
- Racek, F., Die Clauseln von Wolfenbüttel 677, Diss. Wien 1933 (masch.)
- Rashdall, H., The Universities of Europe in the Middle Ages, 3 Bde., London 2/1936
- Raynauds, G., Bibliographie des altfranzösischen Liedes, Neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Teil I, Leiden 1955
- Rayn
- Reaney, G., Zur Frage der Autorennzuweisung in mittelalterlichen Musiktraktaten, Kgr.Ber. Kassel 1962, 354
- Reaney, G., The Questions of Authorship in the Medieval Treatises on Music, MD XVIII/1964, 14
- Reaney, G., Manuscripts of polyphonic Music 11th – 14th Century, München-Duisburg 1966 (RISM Bd. B IV, 1)
- Rieckenberg, H. J., Zur Biographie des Musiktheoretikers Franco von Köln, Archiv für Kulturgeschichte XLII (1960), 280 (Dazu J. Torsey im Kölner Domblatt XX (1961/62), 227.)

- Riemann, H., *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin ²/1921
- Royer, L., *Catalogue des écrits des théoriciens de la Musique conservés dans le fonds latin des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Année musicale III (1913), 207
- Rohloff, E., *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig 1943
- Rokseth, Y., *Le Contrepoint double vers 1248*, Mélanges de musicologie, offerts à L. de la Laurencie, Paris 1933, 5
- Rokseth, Y., *Du rôle de l'orgue dans l'exécution de la musique du XIIIe siècle*, Dix années au service de l'orgue français 1937, 45
- Rokseth, Y., *Danses cléricales du XIIIe siècle*, Mélanges 1945 des Publications de la Faculté des lettres de Strasbourg, 106. Lieferung, 93
- Rokseth, Y., *La polyphonie parisienne du treizième siècle*, Etude critique à propos d'une publication récente (= H. Husmann, *Die drei- und vierstimmigen Organa . . .*), Les Cahiers techniques de L'Art, t. I, 2me Fascicule, Strassburg 1947
- Sachs, C., *The Wellsprings of Music*, edited by Jaap Kunst, New York-Totonto 1965
- Saint Beuve, F. de, *Les Répons de Saint Fulbert de Chartres pour la Nativité de la Sainte Vierge*, Revue grégorienne XIII (1928), 121
- Salmen, W., *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960
- Salzer, F., *Sinn und Wesen der abendländischen Mehrstimmigkeit*, Wien 1937
- Sanders, E. H., *Duple Rhythm and Alternate Third Mode in the 13th Century*, JAMS XV (1962), 249
- Sanders, E. H., *Peripheral Polyphony of the 13th Century*, JAMS XVII (1964), 261
- Sasse, G. D., *Die Mehrstimmigkeit der Ars antiqua in Theorie und Praxis*, Diss. Berlin, Leipzig 1940
- Schering, A., *Musikgeschichte in Beispielen*, Leipzig 1931
- Schering, A., *Über Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter*, JbP XXVIII (1921),
- Schmidt, H., *Zur Melodiebildung Leonins und Perotins*, ZfMw XIV (1931), 129
- Schmidt, H., *Die drei- und vierstimmigen Organa*, Kassel 1933
- Schmidt-Garre, H., *Radikalismus im Organum um 1200*, Neue Zeitschrift für Musik CXX (1959), 129
- Schmidt-Görg, J., *Musik der Gothik*, Bonn 1946
- Schneider, M., *Zur Satztechnik der Notre-Dame-Schule*, ZfMw XIV (1931/32), 398
- Schneider, M., *Der Hochoetus*, ZfMw XI (1928/29), 390
- Schrade, L., *Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik*, Lahr 1931
- Schrade, L., *Political Compositions in French Music*, AnnMI I (1953), 9; dass. auch in *De Scientia Musicae Studia atque Orationes*, Bern-Stuttgart 1967, 152
- Schrade, L., *Unknown Motets in a Recovered 13th century Manuscript*, Speculum XXX (1955), 393
- Schrammen, A., *Notitz über Franco von Köln*, Annalen des Hist. Vereins für den Niederrhein XVIII, (1867), 321
- Smith, N. E., *The Clausulae of the Notre Dame School*, Diss. Yale University, 1964 (masch.)

- Smith, N. E., Tenor Repetition in the Notre Dame Organa, JAMS XIX (1966), 329
- Sowa, H., Ein anonymer, glossierter Mensuraltraktat von 1279, Kassel 1930
- Sowa, H., Zur Weiterentwicklung der modalen Rhythmik, ZfMw XV (1932/33), 422
- Spiess, L., Polyphony in Theory and Practice, Diss. Harvard University 1943 (masch.)
- Spiess, L., Some Remarks on Notational Advances in the St. Victor Manuscript, JAMS VII (1954), 250
- Spreitzer, F., Studien zum Formaufbau der dreistimmigen Organumskompositionen des sogenannten Notre Dame-Repertoires, Diss. Freiburg i.Br. 1951 (masch.)
- Stainer, J. F. R., The Notation of Mensurable Music, Proceedings of the Musical Association XXVI (1899–1900)
- Steiner, R., Some monophonic Songs of the Tenth Fascicle of the Ms. Florence, Bibl. Laurentiana, Pluteus 29.I. Diss. The Catholic University of America, 1965 (masch.)
- Steiner, R., Some monophonic Latin Songs composed around 1200, MQ LII (1966), 59
- Steinhard, E., Zur Frühgeschichte der Mehrstimmigkeit, AfMw III (1946), 220
- Stenzl, J., Die Hs. Paris, Bibl. nat. lat 15139, Kritische Gesamtausgabe (in Vorb.)
- Thurston, E., The Conductus Compositions in the Ms. Wolfenbüttel 1206, Diss. New York University 1954 (masch.)
- Tischler, H., The early Cantors of Notre Dame, JAMS XIX (1966), 65
- Tischler, H., English Traits in the Early Thirteenth Century Motet, MQ XXX (1944),
- Tischler, H., New historical Aspects of the Parisian Organa, Speculum XXV (1950), 21
- Tischler, H., The Evolution of the Harmonic Style in the Notre Dame Motet, AMI XXVIII (1956), 87
- Tischler, H., Ligatures, Plicae and vertical Bars in Premensural Notation, RB XI (1957)
- Tischler, H., Perotinus Revisted, in Fs. G. Reese: Aspects of Medieval and Renaissance Music, New York 1966, 803
- Tischler, H., A Propos the Notation of the Parisian Organa, JAMS XIV (1961), 1
- Tischler, H., The Dates of Perotin, JAMS XVI (1963), 240
- Tischler, H., The Motet in Thirteenth Century France, Diss. Yale University (masch.) 1942
- Tischler, H., The Arrangements of the Gloria Patri in the Office Organa of the Magnus Liber Organi, Festschrift Bruno Stäblein 1967, 260
- Ursprung, O., Die Ligaturen, ihr System und ihre methodische und didaktische Darstellung, AMI XI (1939), 1
- Waeltnr, E. L., Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts, Diss. Heidelberg 1955 (masch.)
- Wagner, P., Zu den liturgischen Organa, AfMw VI (1925), 54
- Waite, W. G., The Abbreviation of the Magnus liber, JAMS XIV (1961), 147
- Waite, W. G., Discantus, Copula, Organum, JAMS V (1952), 77
- Waite, W. G., The Era of Melismatic Polyphony, Kongreßbericht New York 1961, I, 178

- Waite, W. G., Johannes de Garlandia, Poet and Musican, *Speculum* XXXV (1960), 179
- Waite, W. G., *The Rhythm of Twelfth Century Polyphony, Its Theory and Practice*, New Haven, Yale Univ. Press 1954
- Waite, W. G., Two Musical Poems of the Middle Ages, *Musik und Geschichte*, Leo Schrade zum sechzigsten Geburtstag, Köln 1963, 13
- Wiora, W., *Der mittelalterliche Liedkanon*, Kongreßbericht Lüneburg 1950, 71
- Wolf, J., *Geschichte der Mensural-Notation von 1250–1460*, 3 Bde., Leipzig 1904
- Wolf, J., *Handbuch der Notationskunde*, 2 Bde., Leipzig 1913
- Wolf, J., *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*, SIMG I (1899–1900),
- Yasser, J., *Medieval Quartal Harmony: A Plea for Restoration*, MQ XXIII (1937), XXIV (1938), 351
- Zaminer, F., *Der vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025)*, Tutzing 1959



Alle. v. Iste es. cūg. videre ingulare. off. Den
vini. co. Es seruis. In nativitate b. mane
ingulsi. Eudamio. p. Eudamio. Glā in ex.
Epla. Ego
q. unis. R.
Lengvosa. **N**at
no. Et ungi
ex semine
dualte orra de tu
da clam ex sēpe da
prosā. Tac da. iij.
in die iūna.
cūg. I. l. i. b. e. r.
giansous. off. Beata es. co. Regina mundi.
(Ego) die adriam mīs. (per) ois. nativita
us b. mane sicut oia sūt in ois. assipris. p.

iii. xvi.

iii. xvi.

Alle. v. Iste es. cūg. videre ingulare. off. Den
vini. co. Es seruis. In nativitate b. mane
ingulsi. Eudamio. p. Eudamio. Glā in ex.
Epla. Ego
q. unis. R.
Lengvosa. **N**at
no. Et ungi
ex semine
dualte orra de tu
da clam ex sēpe da
prosā. Tac da. iij.
in die iūna.
cūg. I. l. i. b. e. r.
giansous. off. Beata es. co. Regina mundi.
(Ego) die adriam mīs. (per) ois. nativita
us b. mane sicut oia sūt in ois. assipris. p.

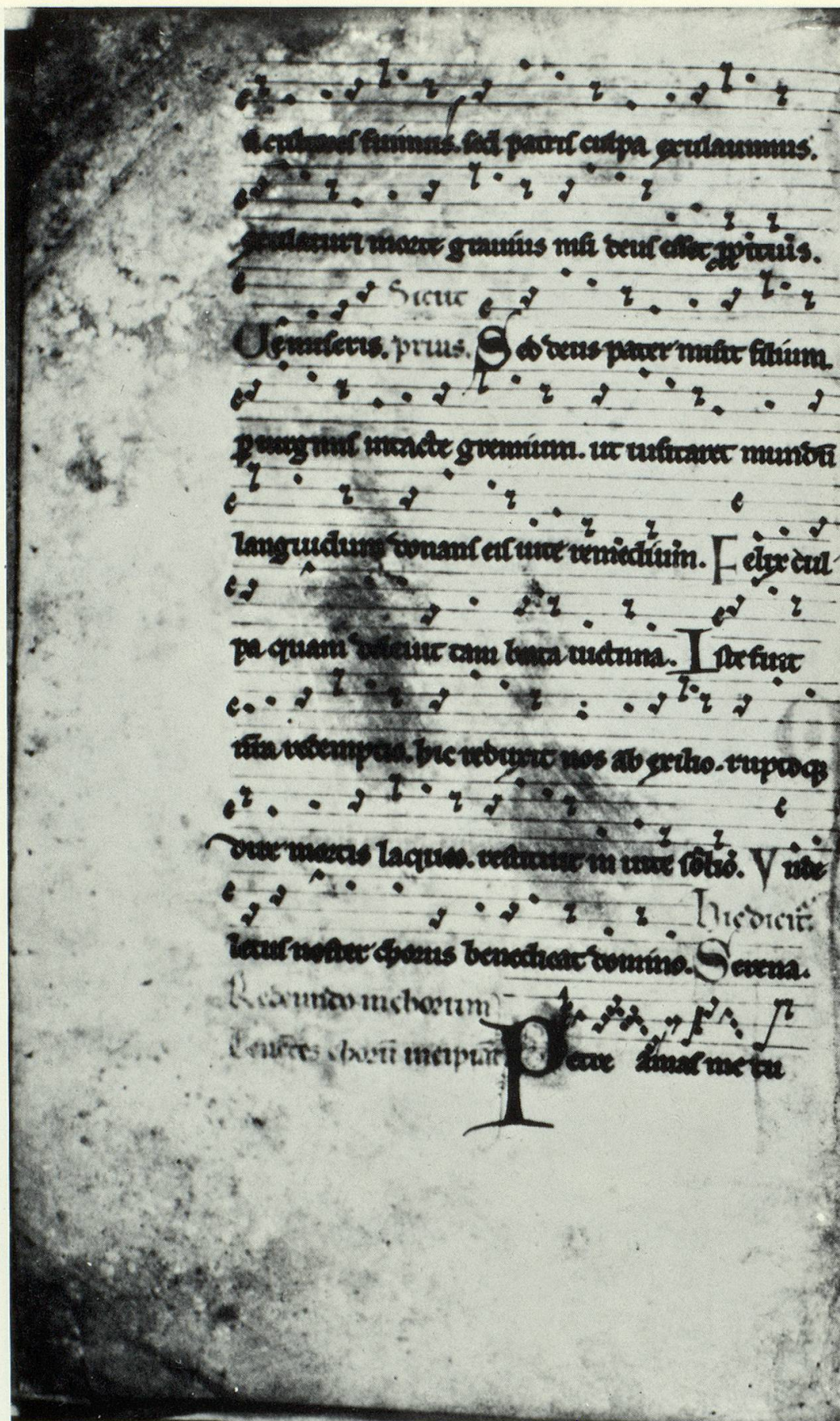
Faksimile 1: Paris, Bibliothèque nationale, latin 1337, f. 266'/267. — Choralhandschrift aus Notre-Dame, Paris, 2. Hälfte 13. Jahrhundert. Auf f. 267 das Formular für Mariae Geburt mit dem Alleluia X Nativitas gloriose virginis Marie. Die Handschrift zeigt an den Rändern Brandspuren.



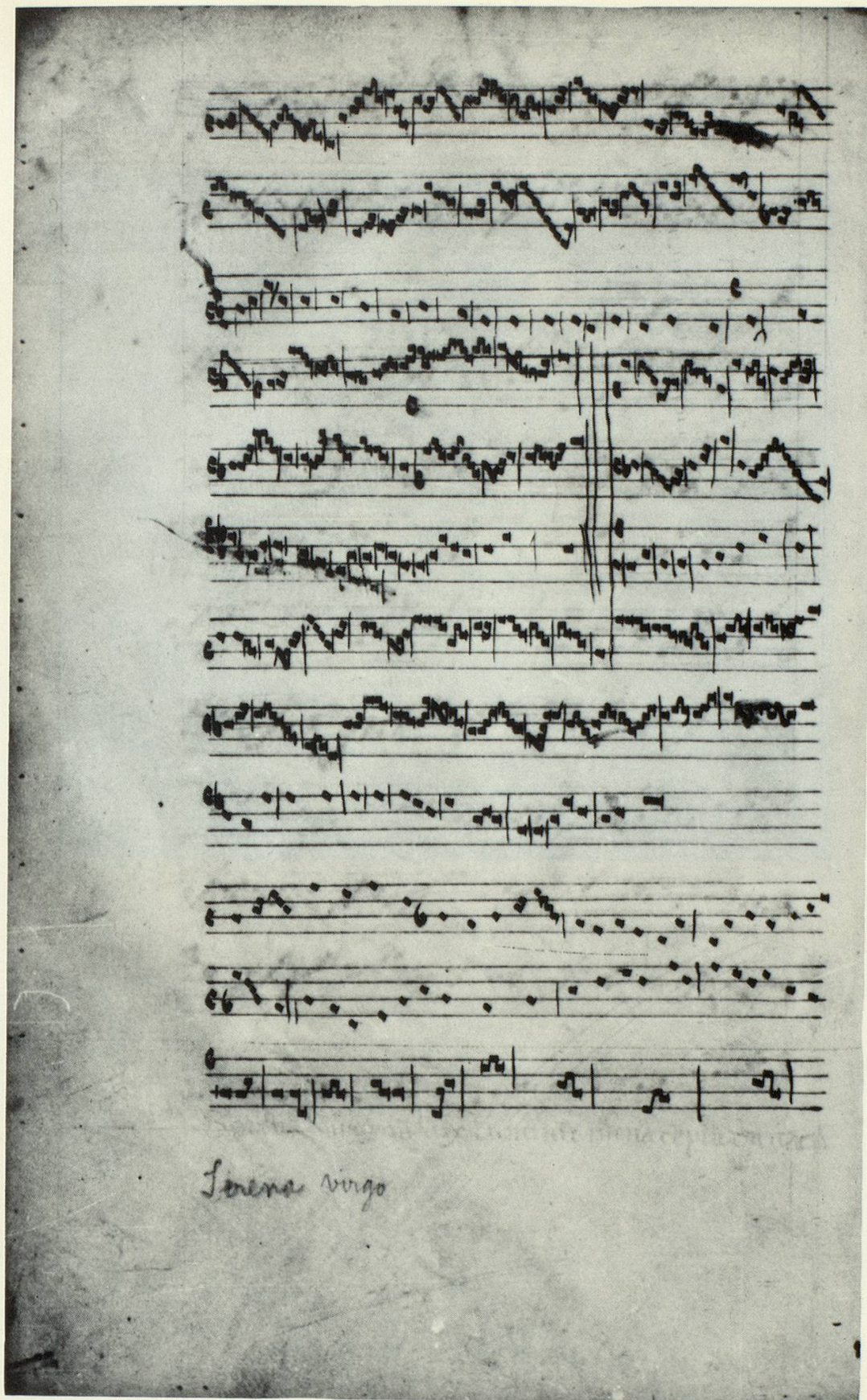
Faksimile 2: Paris, Bibliothèque nationale, latin 15 139, f. 288 (StV). — Marginalien der zweiten Hand. Reiche Froschlauchverzierung des ersten Buchstabens E(t vide).



Faksimile 5: Florenz, Biblioteca Laurenziana, plut. 29, 1, f. 406 (F). — Schluß der Motette [518] mit Tenor Et exalta[vi]. Die Noten des siebten Systems sind zum Text *rex quem* (exaltavi) radiert und richtig eine Terz höher geschrieben worden. Die Clausel Nr. 183 hat die musikalisch gleiche Stelle unkorrigiert gelassen.



Faksimile 6: London, British Museum, Ms. Egerton 2615, f. 9' (LoA). – Neujahrsoffizium aus Beauvais: Auf dem zweituntersten System, nach dem Benedicamus-Tropus Parentis primis, die Rubrik für die Motette [69] Serena virginum: Hic dicitur Serena.



Faksimile 7: London, British Museum, Ms. Egerton 2615, f. 74' (LoA). – Neujahrsoffizium aus Beauvais: Beginn der textlos notierten Motette [69] *Serena virginum*.



Faksimile 8: Saint Louis (links) trägt mit seinem Bruder die Corona Christi. Im Hintergrund rechts die Königmutter Blanche. Fenster der Sainte Chapelle, Paris.