

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
Kapitel:	VI: Die Verwendung der Clausulae
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: 10.02.2026

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

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 animadvertis 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 quadem 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.

Besseler 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 *X Deus in adjutorium* und dem *R Domine ad adiuvandum* 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 *X* des *All. 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)

[D]: "||"

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 -

f. 391'

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

(e)

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

(e)

Tu pa - - tri, tu fi - - li - o com - par in. im - pe - ri - o,
TU - O -

com - mu - ne so - la - ti - - um cu - ius ad au - xi - - li - um
(o) UM

Vo - ta pen - dent om - ni - um; Cor - da sa - na sau - ci - a
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 Motettschaffen 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 Faksimile 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 Spielende. 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 neben-sächlich 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.

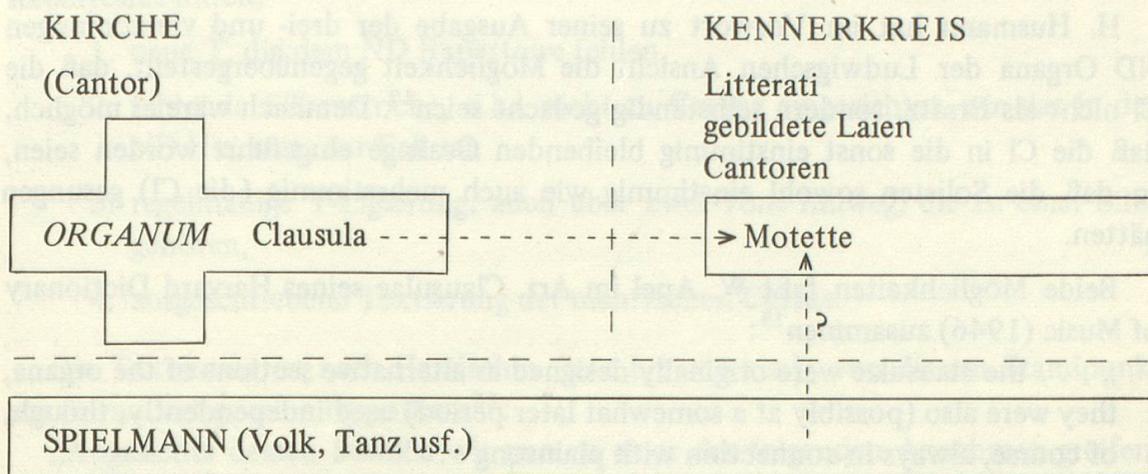
Eine bemerkenswerte Eigenheit der Haltetonpartien ist bis heute kaum beachtet worden: die ausgehaltenen Töne auf einzelne Silben, auf deren Vokale die Oberstimmen gesungen werden, färben den Klang der einzelnen Haltetonpartien jeweils verschieden ein: Die Vokalise am Anfang des All. / Nativitas Na- bekommt dadurch eine andere Farbe als die darauffolgende Silbe -ti- durch deren Vokal i-. Diese Wirkung lässt sich vielleicht mit den Farbbahnen der Glasfenster gothischer 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 beigegeben, drückt auch die Motette Gegenwärtiges im Zusammenhang mit dem Traduierten (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 aus gegangen 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 auseinandersetzt hat, spricht in seinem LR (1910) von Ersatzstücken; diese seien zweifellos liturgisch gesungen worden, allerdings nicht selbstständig, 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 ersten 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 Adlerhandbuchs (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 Anthology 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-Organ*a, 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 Unterschungen 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 Texthinweise 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. Hughes, (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 Choralmelodien 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) Kongr. 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 Quarten 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 serve 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 AMI, Vol. XXXVI (1964), 79ff.
Die hier in Frage kommende Quelle Berlin, Dt. Staatsbibliothek, Cod. lat 4⁰ 523, 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

C₁ F 182

TI -

1)

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 überliefelter 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 neu komponierten 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 W 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 *X* und *Gloria patri Neumata* einzufügen, was die Handschriftenüberlieferung bestätigt⁴².

Besonders in RR 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 Gospellier⁴⁵ 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)

a

in per - en - ni

Be - ne - di - ca - - - - - mus

a'

sae - cu - - lo - - - - rum tem - - - po - re.

Do - - - - - mi - - no.

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

a

In se -

a'

cu - - - - la.

42) *X*-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.

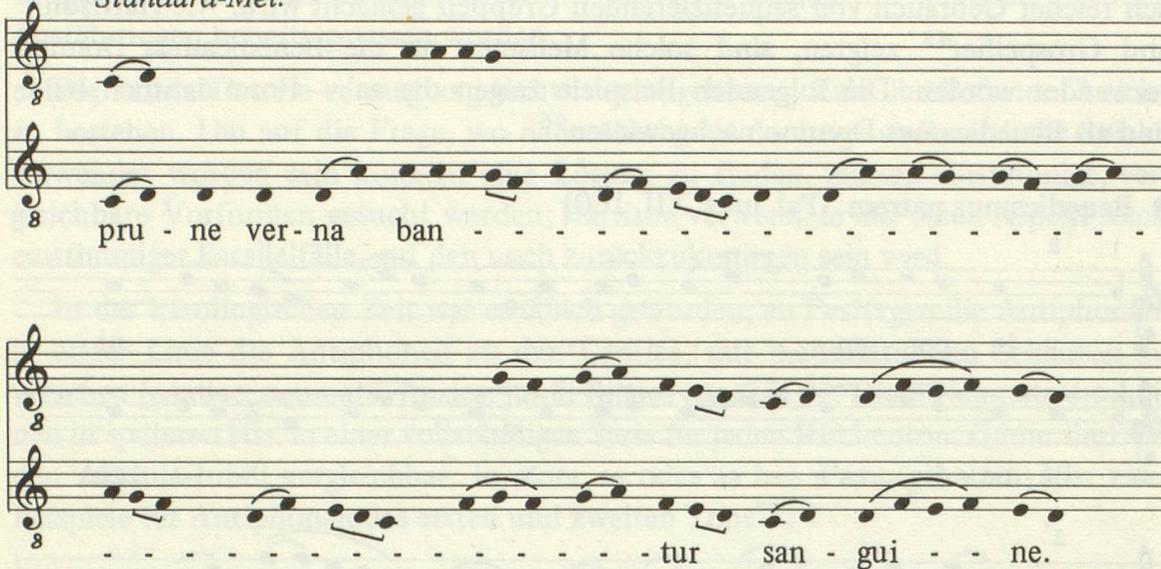
45) Les Origines d'un Ben. Dom, Revue du Chant grég. 1895, 6.

46) Harrison, a.a.O., 75.

Im Anschluß an W. H. Frere und W. Apel⁴⁷ hat Holman für die R_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:

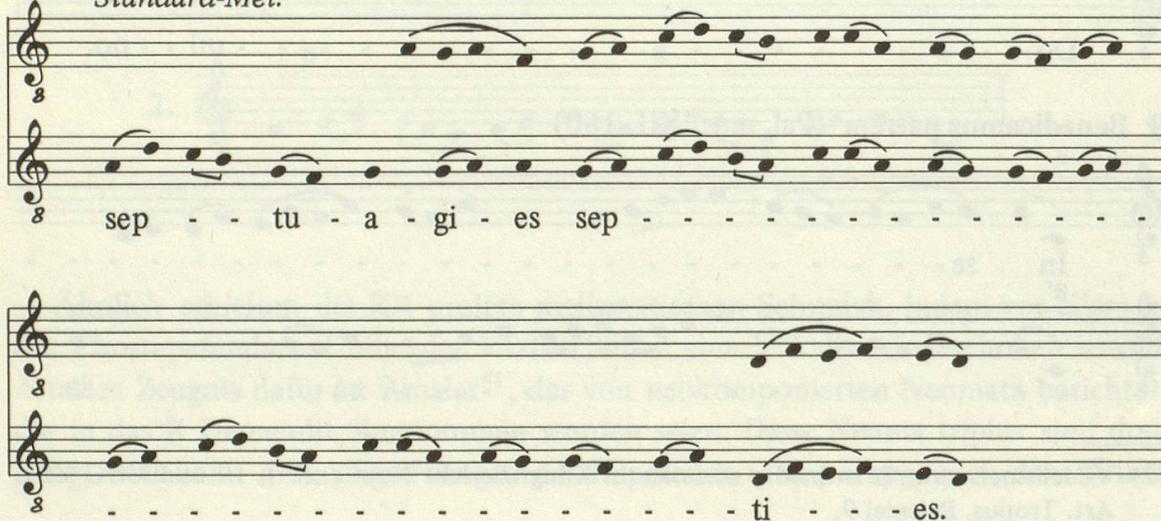
R Christi miles preciosus (Pal. mus. XII, 259) nach Holman

Standard-Mel.



R Symon bariona tu vocaberis (Pal. mus. XII, 341) nach Holman

Standard-Mel.



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 *R̄ 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

A musical score for a bassoon, showing a single line of music with various note heads and stems on a bass clef staff.

Etudes grég. II, 1957, 65 Ant. monast. 1244

A musical score for the bassoon, featuring a single continuous line of eighth-note patterns on a bass clef staff. The notes are grouped into measures by vertical bar lines, and the patterns repeat in a regular, rhythmic sequence.

Paris, BN II 39, F. 60' (Etudes grég. II, 1957, 66)

A musical staff in G major, common time. The melody starts with an eighth note, followed by a sixteenth-note grace followed by an eighth note, then a dotted eighth note followed by a sixteenth note. This pattern repeats several times, with some variations in the eighth-note patterns.

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^g 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 constat^{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.

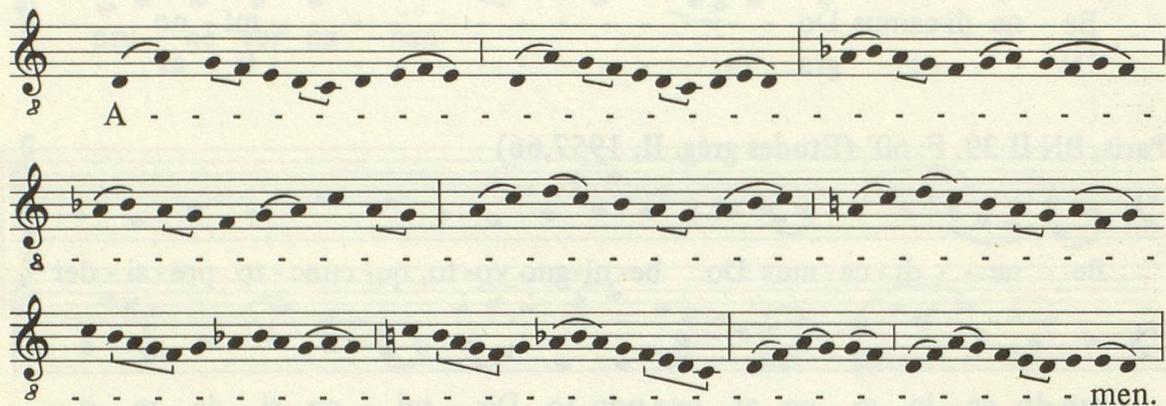
49) Darüber vor allem Y. Delaporte, Fulbert de Chartres et l'école Chartraine de chant liturgique au XIe siècle, *Etudes grégor. II*, 1957, 51–81, Melodie des erw. Rx 64f.

50) CS II, 339aff.; wie Gurlitt und Besseler 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.

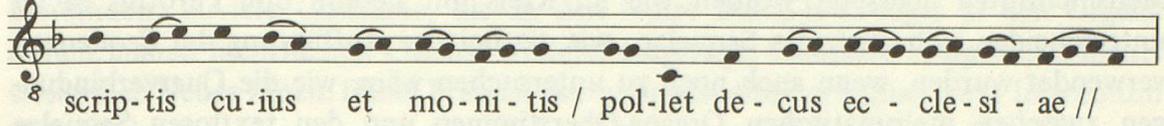
53) Wagner, III, 349.

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).

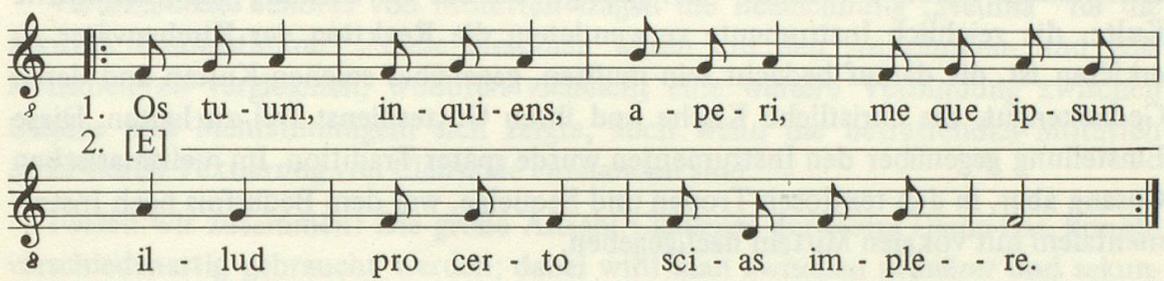
55) MGG XIII, Notenbeispiel 1 des Art. *Tropus*

56) So Stäblein, a.a.O., 802.

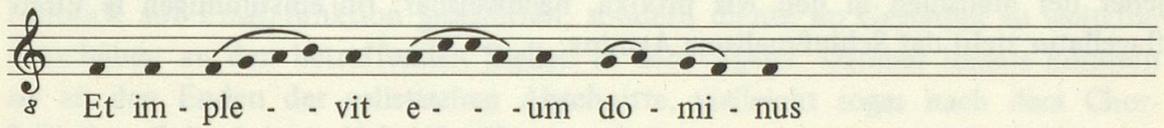
nach B. Stäblein, MGG XIII, Art. Tropus, NB 1



Intr.



Intr.



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 Chorals üppig blühen konnte; durch den von oben angeordneten römischen Choral war der Entwicklung insofern ein Ende gesetzt, als nun nicht mehr das Eigene weiter gepflegt, 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 RR sind aber auch die Notre Dame-Organal 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 Organal-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 Kulten 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 RR prolixa, nachweisbar: Im einstimmigen Rx Virgo flagellatur steht das Schlußmelisma Agmina:



In Sens(?) wurde ein neuer Versus alleluiaiticus komponiert, All. V 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, AMI 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 neu entstandener 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.

