

**Zeitschrift:** Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3  
**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft  
**Band:** 2 (1974)  
  
**Artikel:** Akzidentien im Codex Bamberg  
**Autor:** Paulsmeier, Karin  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-835388>

### **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:** 13.01.2026

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

## Akzidentien im Codex Bamberg

KARIN PAULSMEIER

Jeder Versuch, die musikalische Struktur der Motetten im Codex Bamberg zu verstehen, führt zum Problem, welche Bedeutung den Akzidentien in dieser Handschrift zukommt.<sup>1</sup> Dabei stellen sich zunächst die Fragen nach der Gültigkeitsdauer der Akzidentien und nach den Gesichtspunkten, unter denen sie gesetzt beziehungsweise zu ergänzen sind.

Diese Fragen drängen sich auf, obwohl Willi Apel bereits 1938 feststellte, daß *a)* der Codex Bamberg «ausreichend» mit Akzidentien versehen sei und *b)* jedes Akzidents für einen einzelnen Ton gälte.<sup>2</sup> Dabei versteht Apel das «ausreichend» in bezug auf die heutige Aufführungs- und Notierungspraxis und lehnt jeden weiteren Zusatz als Verfälschung ab.

Diese Aussagen sind aber aus verschiedenen Gründen problematisch. Zunächst hat sich Apel offenbar ausschließlich auf die Übertragung Pierre Aubrys verlassen. Da dieser mit Taktstrichen überträgt, wiederholt er dort, wo er vom Fortwirken eines Akzidents überzeugt ist, dieses in jedem Takt. Mißverständlich dabei ist nur, daß er seine Ergänzungen jeweils *in* den Notentext schreibt. Denn Apel berief sich bei seiner Feststellung von der Genauigkeit der Akzidentiensetzung in dieser Handschrift vor allem darauf, daß ja die Akzidentien vor den betreffenden Tönen immer wiederholt wären, wobei er sich auf Beispiele bezog, in denen Aubry stillschweigend ergänzt hatte.

Überdies ist Apels Beurteilung der bei Aubry *über* dem Notentext angebrachten Zusätze zu pauschal. So lehnt er sämtliche dieser Zusätze ab, da mit ihnen versucht würde, «to assimilate its (nämlich des musikalischen Satzes) tonal language to the tonality and the rules of later periods».<sup>3</sup> Dabei läßt Apel die Frage außer Acht, ob die Zusätze Aubrys auf der Interpretation eines bestehenden Akzidents beruhen, dessen Fortwirken für den Herausgeber nicht eindeutig feststand, oder ob sie Ergänzungen sind, die dieser nach für ihn gültigen Richtlinien vorgenommen hat. Beides aber findet sich bei Aubry. Als Hinweis auf anzuwendende Regeln gibt er freilich

1 Codex Bamberg, Staatsbibliothek, Ms. Lit. 115 (olim Ed. IV. 6), RISM IV<sup>1</sup> S. 56 = Ba. Die Nummerierung der Motetten bezieht sich auf: Pierre Aubry, *Cent Motets du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1908, 3 Bde. (Faks. Übertragung, Kommentar).

2 Willi Apel, «The partial signatures in the sources up to 1450», *AMl* X (1938), 6—13.

3 *ib.*, 7.

nur den nicht recht befriedigenden Hinweis, Ergänzungen folgten nach der «*application des règles générales de la musica ficta*».<sup>4</sup>

Im einzelnen handelt es sich bei den Ergänzungen entweder darum, daß an Schlüssen und Einschnitten durch Erhöhung der Paenultima in den Oberstimmen ein Leitton entsteht oder daß durch ein *b* ein Tritonus in der Melodiebewegung vermieden wird. Dabei bezieht sich das Akzidens *b* sowohl in der Handschrift als auch bei Aubry — mit einer Ausnahme — nur auf die Tonstufe *b/h*. — Weit weniger eindeutig verhält es sich bei der Interpretation notierter Akzidentien; doch läßt sich die Tendenz beobachten, bei abwärts gerichteter Melodiebildung und vor allem dann, wenn diese zum *f* führt, *b* zu lesen, bei aufwärts gerichteter *h*.

Der vorliegenden Studie liegt eine Untersuchung sämtlicher Akzidentien der Handschrift zugrunde. Dabei wurde versucht, die Akzidentien aus dem jeweiligen Satzzusammenhang zu verstehen und auf dieser Grundlage mit neuen Gesichtspunkten an die Frage der Geltungsdauer und Ergänzung heranzugehen.

Aus der Untersuchung ergab sich, daß *a*) eindeutig Gesetzmäßigkeiten der Akzidentiensetzung in Ba festzustellen sind, *b*) dabei verschiedenste Gesichtspunkte eine Rolle spielen und daß *c*) die verschiedenen Aspekte häufig sehr eng miteinander verknüpft sind, was für die Übersichtlichkeit der Darstellung einige Probleme mit sich bringt.

\*

Bei der Sichtung des Materials wurde zwischen durchgehend gültiger Vorzeichnung und gelegentlich gesetztem Akzidens unterschieden und von den Kompositionen mit unterschiedlichen «Signaturen» ausgegangen.

Der Begriff «Signatur» wird in Anlehnung an den englischen Terminus «signature» (von «key-signature»<sup>5</sup>) für eine durchgehende Vorzeichnung verwendet, um der Schwierigkeit, ständig zwischen generellen und akzidentellen «Vorzeichen» des deutschen Sprachgebrauchs unterscheiden zu müssen, auszuweichen.

Dabei ergab sich, daß die offensichtlich ebenfalls auf Aubrys Übertragung beruhende Statistik bei Apel nur bedingt brauchbar ist.<sup>6</sup> Was als Signatur in Ba angesprochen werden kann, ist weithin — besonders in den Oberstimmen — eine Definitionsfrage, da die Aufzeichnungsweise in Ba hinsichtlich der Akzidentien 1) nur bedingt unter den Gesichtspunkten einer Systematik zu verstehen und 2) der Unterschied zwischen einer häufigen akzidentellen und einer generellen Vorzeichnung ein gradueller und kein prinzipieller ist.

1 — Das Problem der Systematik läßt sich am Tenor «Aptatur» beziehungsweise «Optatur» verdeutlichen, der zehn Motetten zugrundeliegt — Nr. 24, 30, 33, 34,

<sup>4</sup> vgl. Aubry, *Cent Motets*, III, 54.

<sup>5</sup> *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, London 1954, Vol. VII, 786a.

<sup>6</sup> op. cit., 5.

38, 49, 59, 71, 86, 92<sup>-7</sup>, wobei er in acht Fällen gegenüber dem auf c' bezogenen Choral eine Quinte nach unten transponiert ist, diese Beispiele sich aber in der *h*-Vorzeichnung unterscheiden.

Im einzelnen lassen sich folgende Möglichkeiten unterscheiden:

- a) Das *h* steht jeweils zu Beginn des Tenor (59, 86) bzw. eines der beiden Tenores (92) und wird beim Seitenwechsel wiederholt. Die meisten Tenores mit durchgehendem *h* zeigen diese Form der Aufzeichnung, und man wird einhellig von Signatur sprechen.<sup>8</sup>
- b) Das *h* steht erstmals vor demjenigen Ordo, in dem es das erste Mal vorkommt (49, 71); beim Seitenwechsel steht es entweder wie unter a) für die ganze Zeile (49) oder es wird nicht wieder aufgenommen (71).
- c) Das *h* steht jeweils vor dem Ordo, in dem es vorkommt, das heißt mehrmals in einer Zeile (33).
- d) Das *h* fehlt im ersten Tenor-Durchgang völlig, erscheint erst auf der folgenden Seite in der Mitte des zweiten Durchgangs und gilt offenbar bis zum Ende (24).
- e) Das *h* steht erst im dritten Tenor-Durchgang, in der Mitte der zweiten Zeile (38).

Daß die Unterschiede in der *h*-Vorzeichnung beim Tenor nicht einen Wechsel von *b* und *h* anzeigen, daß vielmehr in allen Fällen durchgehend *b* gemeint ist, legt eine satztechnische Untersuchung nahe.<sup>9</sup> Denn diese zeigt, daß — trotz aller Unterschiede im einzelnen — hinsichtlich der Klanglichkeit kein Unterschied zwischen den als *b* gekennzeichneten und den ohne Vorzeichen notierten Tenortönen besteht. Die Unterschiede der Akzidentiensetzung sind also einer nicht systematischen Aufzeichnungsweise zuzuschreiben. Diese Beobachtung wird durch die Tatsache gestützt, daß dem Halbtonschritt a—b der Schritt e—f in den beiden Motetten mit nichttransponiertem Tenor (30, 34) entspricht. Im übrigen gibt es in Ba nur zwei Beispiele einer in den Akzidentien veränderten Tenor-Vorlage, bei denen aber, wie noch zu zeigen ist, jeweils eine eindeutige satzmäßige Ursache vorliegt (2, «Manere»; 81, «Portare»).

Schwierig wird die Entscheidung dann, wenn wie im Tenor «Pro patribus» von 89 eine nicht eindeutige Aufzeichnungsweise vorliegt — das einzige *h* taucht erst etwa in der Mitte der Zeile auf, obwohl der Ton vorher bereits zweimal vorkommt — und

7 Kursiv gedruckte Zahlen geben die Nummern der Motetten in der Ausgabe Aubrys an. Im Folgenden bezieht sich bei drei durch Punkte getrennten Zahlen die erste auf die Seite dieser Ausgabe, die zweite auf die Zeile und die dritte auf den Takt der Zeile. Dabei ist bei Nachweisen dort die Ausgabe Aubrys genannt, wo der in der Übertragung leichter zu überschauende Satzzusammenhang von Bedeutung ist oder Ergänzungsprobleme der Ausgabe besprochen werden; geht es aber um den paläographischen Befund in einer Stimme, so ist auf das Faksimile verwiesen.

8 Besondere Genauigkeit in diesem Punkt zeigt der Tenor «Agmina» von Nr. 6, wo das *h* beim Schlüsselwechsel auf fol. 4 in entsprechend veränderter Lage wiederholt wird.

9 Methodische Anregungen zur satztechnischen Untersuchung der Musik des 13. Jahrhunderts gaben mir die bisher nur im Manuskript vorliegenden Materialien zur Historischen Satzlehre von Wulf Arlt.



Vergleichsmöglichkeiten innerhalb der Handschrift fehlen.<sup>10</sup> Auch die Tenorwiederholung gibt keine Aufschlüsse darüber, ob diese Aufzeichnungsweise der oben unter *d*) beschriebenen des «Aptatur»-Tenor entspricht und demnach schon vorher *b* gemeint ist. So bleibt nur die Möglichkeit, aus der Analyse des Tenor Schlüsse zu ziehen. Dabei spricht folgendes für ein durchwegs vorhandenes *b*: Der Anfang exponiert so deutlich ein Quintraum *f—c'*, also das hexachordum molle, das für den damaligen Musiker wohl automatisch ein *b* einschloß, daß dieses nicht unbedingt notiert werden mußte. Bei der darauf folgenden Erweiterung des Ambitus ins *e'*, verbunden mit starker Betonung des *c'*, ist dieser Bezug nicht mehr eindeutig, und das *b* muß zur Klärung notiert werden.

Demnach ist es eine Frage der Definition, ob man sich mit der Bezeichnung «Signatur» nur auf das *b* am Anfang einer jeden Zeile oder auch auf das zwar unsystematisch gesetzte, aber offensichtlich gemeinte beziehen will. Dabei wurde im vorliegenden Aufsatz nur dort, wo eine gemäß den obigen Überlegungen ausreichende Begründung für die durchgehende Gültigkeit eines Vorzeichens zu finden war, das jeweilige Stück unter die betreffende Signatur-Konstellation eingeordnet.

2 — Am wenigsten eindeutig ist die Unterscheidung genereller und akzidenteller Bedeutung der Vorzeichen in den Oberstimmen, weil diese melodisch und rhythmisch vielseitiger sind als die Tenores und weil die Möglichkeit des Vergleichens innerhalb der Quelle entfällt. Auch hier ist eine satztechnische Analyse, die möglichst viele Gesichtspunkte berücksichtigt, von wesentlicher Bedeutung.

Ein Beispiel dazu bietet der Motetus von 49, bei dem offensichtlich zwischen *b* und *h* unterschieden wird. Aubry zeichnet hier in seiner Ausgabe ein generelles *b* vor. Im Original ist diese Signatur nicht so eindeutig. Der Beginn der Motette auf fol. 29' zeigt ein jeweils am Zeilenanfang vorgeschriebenes *b* in den ersten drei Zeilen, obwohl in der dritten Zeile überhaupt kein *b* vorkommt — dieses erscheint erst in der vierten Zeile, wo das Vorzeichen aber fehlt. Möglicherweise hat die Vorlage, nach der der Schreiber von Ba kopierte, den Zeilenwechsel an anderer Stelle vorgenommen, so daß man annehmen kann, das *b* der dritten Zeile gelte für die vierte. Doch auffällig ist, daß auch auf fol. 30 einige Zeilen kein Vorzeichen aufweisen, und zwar die zweite und fünfte, wo derselbe Wechsel *c' — c' — h — c'* wie in der vierten Zeile von fol. 29' vorkommt. Möglicherweise soll an diesen Stellen der Bezug zu *c'* stärker betont werden, und deswegen wurde das *b* weggelassen. Das *b* der dritten Zeile führt zwar auch ins *c'*, allerdings vom unteren *a* aus — das *c'* wird hier offensichtlich als Quintton über *f* aufgefaßt, das im folgenden Ordo erreicht wird. Die Melodik umschließt an dieser Stelle das hexachordum molle, während die zuvor zitierten Wendungen durchgehend im hexachordum naturale stehen und das *h* nur als unteren Grenzton berühren. — Auf den ersten Blick hin scheint es erstaunlich, daß in der siebten Zeile von fol. 30 kein *b* steht; doch ist dies wohl wieder auf die eindeutige Exposition des hexachordum molle an dieser Stelle zurückzuführen.

<sup>10</sup> Auf Konkordanzen wird im folgenden nur vereinzelt Bezug genommen, weil es scheint, daß in den einzelnen Handschriften nach unterschiedlichen Kriterien Akzidentien gesetzt sind. Es wurde vielmehr versucht, die Akzidentiensetzung in Ba aus der eigenen Gesetzmäßigkeit dieser Handschrift zu verstehen.

Für eine solche Stimme, in der offenbar bewußt zwischen *b* und *h* unterschieden wurde, kann ein generelles Vorzeichen benutzt und mit Auflösungszeichen gearbeitet werden, wie es in der Übertragung Aubrys geschieht, oder es können jeweils einzelne *b*, deren Wirkungskdauer angezeigt werden muß, benutzt werden. Die erste Möglichkeit hat den Nachteil, daß die im Manuskript nicht vorhandenen Auflösungszeichen, denen in der Handschrift das Weglassen des *b* entspricht, *über* dem Notentext zu stehen hätten, so als wäre die Aussage des Originals an diesen Stellen unklar.

Eindeutig erfassen läßt sich in Ba vorwiegend die häufigste Form der «conflicting», beziehungsweise «partial signatures»,<sup>11</sup> bei der der Tenor mit durchgehendem *b* und die Oberstimme ohne durchgehende Vorzeichnung geschrieben sind. Das Gleiche gilt für die Kompositionen ohne jedes generelle Vorzeichen. Die Häufigkeit dieser beiden «Grundformen» hängt, wie noch zu erläutern sein wird, offensichtlich mit der Satzanlage zusammen.

In der folgenden Zusammenstellung des Materials wurde versucht, sowohl die Eindeutigkeit dieser zwei Kategorien (I a; II a) als auch die fließenden Übergänge in der Gruppierung der Oberstimmen (I b — c; II b — c) miteinzubeziehen.

Die Untersuchung der Akzidentien folgt dieser Tabelle.

#### I. Kompositionen mit generellem *b* im Tenor

##### a) ohne Zusatzakzidentien in den Oberstimmen

9, fol. 5'	50, fol. 30'	95, fol. 59'—60
21, fol. 11'—12	85, fol. 54	96, fol. 60—60'
32, fol. 16'—17	87, fol. 55	92, fol. 57'—58 (à 4)
46, fol. 26'—27	94, fol. 58'—59'	

##### b) mit einzelnen Zusatzakzidentien *b* in den Oberstimmen

6, fol. 4—4'	33, fol. 18—18'	67, fol. 42'—43'
10, fol. 5'—6'	39, fol. 22	69, fol. 44—45
24, fol. 13—14	49, fol. 29'—30	
28, fol. 15—15'	54, fol. 32'—34	

##### c) mit überwiegendem *b* in den Oberstimmen

4, fol. 3—3'	25, fol. 14	59, fol. 36'—37
5, fol. 3'	55, fol. 34'	66, fol. 41'—42

<sup>11</sup> Edward E. Lowinsky, «The Function of Conflicting Signatures in Early Polyphonic Music», *MQ* XXXI (1945), 227—260.

Apel, op. cit., passim.

71, fol. 45'— 46	86, fol. 54'— 55	89, fol. 56
74, fol. 47'— 48'	88, fol. 55'	

## II. Kompositionen ohne Vorzeichen im Tenor

### a) ohne Einzelakzidentien (Auswahl aus 35 vorkommenden Stücken)

1, fol. 1 — 2	27, fol. 15	58, fol. 36 — 36'
7, fol. 4'— 5	30, fol. 16	68, fol. 43'— 44
8, fol. 5	34, fol. 18'— 19	70, fol. 45 — 45'
12, fol. 7 — 7'	36, fol. 19'— 20	72, fol. 46 — 46'
14, fol. 8 — 8'	37, fol. 20'	75, fol. 48'— 49
17, fol. 9'	48, fol. 29 — 29'	93, fol. 58 — 58'
23, fol. 13	57, fol. 35'— 36	

### b) mit einzelnen $\flat$ in den Oberstimmen

2, fol. 2 — 2'	23, fol. 13	80, fol. 52
3, fol. 2'— 3	31, fol. 16'	89, fol. 56
11, fol. 6'— 7	41, fol. 23	91, fol. 57
15, fol. 8'— 9	53, fol. 31'— 32	100, fol. 61'— 62
16, fol. 9 — 9'	60, fol. 37	
22, fol. 12 — 12'	79, fol. 51 — 51'	

### c) mit überwiegend $\flat$ in den Oberstimmen

20, fol. 11'	61, fol. 37'— 38	73, fol. 46'— 47
43, fol. 24	64, fol. 40'— 41	90, fol. 56'— 57

## III. Kompositionen mit Zusatz- $\flat$

### a) als Erhöhungszeichen: f zu fis

18, fol. 9'— 10'	40, fol. 22'	63, fol. 39'— 40'
19, fol. 11	56, fol. 34'— 35	81, fol. 52'

### b) als Auflösungszeichen: b zu h

13, fol. 7'— 8	38, fol. 21	52, fol. 31'— 32
35, fol. 19 — 19'	44, fol. 24'— 25	

\*



**Zu Ia:** Die Untersuchung der Kompositionen dieser Gruppe liefert zwei grundlegende Ergebnisse für die Akzidentienfrage in Ba:

1. Es läßt sich an diesen Kompositionen ohne verändernde Zusatzakzidentien zeigen, daß die Gründe für das Auftreten von «conflicting signatures» hier und wohl auch allgemein in der Motette des 13. Jahrhunderts satztechnischer Art sind.
2. Die Satzanlage dieser Motetten besteht aus der Kombination zweier Stimmtypen, die als Grundlage und Bezugspunkt bei der Untersuchung der zusätzlichen Akzidentien in den Kompositionen der folgenden Gruppen dienen können.

Über den Grund für unterschiedliche Signaturen in den einzelnen Stimmen einer mehrstimmigen Komposition hat man sich auch anhand des Codex Bamberg schon wiederholt Gedanken gemacht, ohne daß die Erklärungen als genügend betrachtet werden könnten. So schreibt Apel nur: «The striking preponderance of the signature  $\text{b}^{\flat}\text{b}^{\flat}$ ,<sup>12</sup> . . ., is apparently in accord with the principles of setting as observed in these motets, where the Triplum and Motetus form two smooth and moveable lines, contrasting with the *modal* steadiness of the Tenor.»<sup>13</sup> Diese Beobachtung ist zweifellos richtig, doch sagt sie wenig über die Gründe für die unterschiedlichen Signaturen aus, sondern stellt nur Entsprechungen fest, ohne nach deren Ursachen zu fragen.

Auch Edward E. Lowinsky hat sich mit diesem Problem auseinandergesetzt.<sup>14</sup> Ihm zufolge ergibt sich die «Notwendigkeit» für die unterschiedlichen Signaturen in den drei Stimmen aus den Kadenzbildungen und der Vermeidung des Tritonus. So versucht Lowinsky an einem Beispiel zu zeigen, daß das  $\text{b}^{\flat}$  im Tenor wegen einer phrygischen Kadenz auf a notwendig ist.<sup>15</sup> Dabei gibt das Beispiel die drei Anfangstakte einer Motette (6) wieder.

Der Tenor hat an der Stelle, wo Lowinsky eine phrygische Kadenz sehen will, erst die Hälfte seiner rhythmischen Formel  $\text{q q q} | \text{q q} |$  zu Ende gebracht, und auch die Abschnittbildung der Oberstimmen umfaßt acht und nicht drei Longen. Lowinsky berücksichtigt zudem in diesem Zusammenhang nicht, daß ja der Tenor bei den vorliegenden Motetten den Ausgangspunkt der Komposition bildet und daß mit seiner Herkunft weitgehend auch die Vorzeichen festgelegt sind. Die Oberstimmen sind auf ihn bezogen, und die melodische Bewegung des Triplum von  $\text{c}^{\flat}$  ist nichts weiter als einer der häufig vorkommenden Verbindungen, von der Quinte zum Tenor in die Oktave zu gelangen. — Ähnliches gilt für die weiteren Beispiele, die Lowinsky angibt.

Wenn man aber schon den Begriff «Kadenz» ins 13. Jahrhundert zurückverlegt, so muß mit diesem zumindest ein Schlußcharakter verbunden sein. Was aber für die

12 Reihenfolge: Triplum, Motetus, Tenor.

13 op. cit., 5—6.

14 op. cit., 235—237.

15 ib., 236, Ex. 3.



Schlußbildung im Codex Bamberg maßgebend ist, muß sich am deutlichsten am Ende der Komposition beziehungsweise an eindeutigen Abschnitten zeigen. Untersucht man nun die Motetten daraufhin, so zeigt sich, daß sich diese Schlüsse nicht auf zwei Typen, wie es Lowinsky darstellt, reduzieren lassen.<sup>16</sup> Charakteristisch für die Schlußbildungen in Ba ist vielmehr die weitgehende Individualität der Stimmführungen in den Schlußklang, verbunden mit einer sehr häufig fehlenden Leittönigkeit. Weiter folgt aus den Untersuchungen, daß die Schlußbildung für die Motette des 13. Jahrhunderts ein kompositorisches Detail ist, das nicht viel über die «Tonalität» eines Stückes aussagt und von Lowinsky stark überbetont wird; sie ist nicht «Kadenz», «the most pronounced exponent» der Tonalität, wie Lowinsky generalisierend für die Musik des 13. bis 16. Jahrhunderts sagt.<sup>17</sup> Diese existiert erst im Ansatz und kann deshalb nicht der Grund für die unterschiedlichen Signaturen in Ba sein.

Im einzelnen gilt für die Schlußbildung im Codex Bamberg folgendes:

1. Der letzte Ton im Tenor einer Motette richtet sich nicht nach der Tonalität des mehrstimmigen Satzes, sondern ist durch den Schlußton des ausgewählten Melismas gegeben. Dabei ist es gerade umgekehrt so, daß die Tonfolge dieses Melismas den Klangverlauf der Komposition weitgehend bestimmt. Der Schlußton des Tenor erscheint häufig in bezug auf die vorausgehende Tonfolge — ohne Zusammenhang mit dem Choral — als «zufällig». Das zeigt zum Beispiel der Tenor «In seculum», der sich zwischen g und e' bewegt und nur am Ende das f erreicht. Dieses wirkt wie angehängt. Diese Wirkung überträgt sich auch auf den Klangverlauf des mehrstimmigen Satzes, was auf unterschiedliche Weise für die Komposition der Motetten über diesen Tenor ausgenutzt wird (vergleiche 12, 17, 47). — Außerdem spielt die Verarbeitung, die rhythmische Organisation des Tenor und die damit verbundene klangliche Konzeption des Stückes für den Schlußton eine Rolle. So wurde zum Beispiel in den Motetten über «Haec dies» (21, 87, 96) zweimal a, einmal dagegen g als Schlußton gewählt; in bezug auf die Tonalität der identischen Vorlage sagt der Schlußton also auch hier nichts aus.
2. Der Schritt von der paenultima zur ultima ist nicht normiert, wie es die Kadenzmodelle Lowinskys voraussetzen, sondern richten sich nach der Tenorvorlage. Der von Lowinsky genannte Sekundschritt abwärts ist nur *eine* Möglichkeit unter anderen. In weiteren Beispielen finden sich: liegenbleibender Ton, kleine und große Sekunde aufwärts, große Terz abwärts, kleine Terz aufwärts und abwärts, Quarte aufwärts, Quinte abwärts.
3. Der von Lowinsky angegebene Schlußklang, Quinte-Oktave, ist ebenfalls nur eine Möglichkeit unter anderen. Daneben finden sich in den Motetten von Ba: Verdoppelung der Quinte, Einklang-Quinte, Einklang-Oktave.
4. Aus den Punkten 2 und 3 folgt, daß auch die Stimmführungen in die Schlußklänge nicht normiert sein können, daß vielmehr die unterschiedlichsten Fortschreitungen vorkommen.
5. Die sogenannte Doppelleittonkadenz des 15. Jahrhunderts ist zwar in Ba bereits vorhanden, und zwar bei Fortschreitungen zu einem Quint-Oktav-Klang über f. Doch ergibt sich die dort vorliegende Leittönigkeit eher als Folge der Lage der Halbtonschritte unter c und f und der Regel, daß Schlußtöne durch Sekundschritte erreicht werden, als daß diese «Kadenz» als allgemein verbindlich betrachtet werden könnte. Zudem ist diese Art der Stimmführung in den Oberstimmen auch unabhängig vom Sekundschritt im Tenor zu beobachten (zum Beispiel 9, 70, 95, wo der Tenor zu Leittonfortschreitungen der Oberstimmen vom a statt vom g aus ins f gelangt).

16 ib., 235.

17 ib., 234.

Das zweite Argument, das Lowinsky zur Begründung für die unterschiedlichen Signaturen anführt, die Vermeidung des Tritonus, ist zu verallgemeinernd und trifft ebenfalls nicht zu.<sup>18</sup> Die scheinbare «Vermeidung» der verminderten Quinte beziehungsweise übermäßigen Quarte erweist sich häufig als eine Folge des Satzprinzips, auf dem die Motetten des 13. Jahrhunderts beruhen: das Erreichen einer der perfekten, beziehungsweise nach Garlandia perfekten und mittleren Konkordanzen, Einklang, Oktave, Quinte und Quarte auf betonten Werten des betreffenden rhythmischen Modus. Doch ist ja der Tritonus gar nicht grundsätzlich vermieden. Auch wird er unabhängig von den Signaturen ebenso wie andere Dissonanzen durchaus toleriert, und das nicht nur in den von Lowinsky genannten Situationen, wo die Horizontale in Konflikt mit der Vertikalen gerät,<sup>19</sup> sondern auch wo er vermeidbar gewesen wäre (zum Beispiel 67.149.4.2). Es gibt sogar ein Beispiel, wo ein Tritonus durch «conflicting signatures» erst entsteht: 95.210.5.2.

Die Ursache für unterschiedliche Signaturen ist vielmehr in der Satzanlage der Motetten zu suchen.

In den meisten Fällen hat der Tenor dieser Kompositionen den Ambitus  $f - c'$ . In einer ersten Gruppe (9, 21, 50, 85, 87, 96) ist nur dieser Quintraum ausgefüllt, während die Bewegung der Oberstimmen im wesentlichen im Raum  $c' - g'$ , also im Quintabstand über dem Tenor verläuft. Dem hexachordum molle (mit  $b$ ) im Tenor entspricht das hexachordum naturale (ohne Vorzeichen) in den Oberstimmen. Diese Stimmanordnung hat ihre Ursache darin, daß die Quinte — gemessen an den auf die betonte Zeit fallenden Konsonanzen — die am häufigsten vorkommende Konkordanz in diesen Sätzen ist. Aus der Oktave als wichtige Möglichkeit des Zusammenhangs ergibt sich, daß der Ambitus der Oberstimmen zum Teil bis zum  $c''$  erweitert ist (vergleiche 96). Das  $h$ , das in diesen Kompositionen nur als Durchgangs- oder Wechselnote vorkommt, erhält in weiteren Motetten, deren Tenor den Umfang  $f - c'$  überschreitet (32, 46, 94, 95), seine Legitimation als Quinte zum  $e$  im Tenor und erscheint so auch auf langen beziehungsweise betonten Werten. Darin liegt ein weiteres Indiz dafür, daß die unterschiedlichen Signaturen aus der Satzanlage resultieren.

Ein extremes Beispiel eines Quintsatzes bildet die Motette 95, in der im Gerüstsatz zwischen Tenor und Triplum ungewöhnlich häufig Quintparallelen vorkommen (vergleiche 209.1.4—6; 2.4—5; 4.7—210.1.2; 2.1—4.2), so auch die Quinte  $e - h$ .

Mit dem  $h$  wurde die Erweiterung des Ambitus der Oberstimmen nach unten angesprochen. Bezeichnend für alle diese Sätze ohne Zusatzakzidenz ist dabei, daß sich der Ambitus von Triplum und Motetus nur wenig und relativ selten (im Vergleich mit der Ausweitung nach oben) unter das  $c'$  ausdehnt:  $h$  erscheint sehr häufig als

18 ib., 236.

19 ib., 232.

melodischer Bezugston zu c' (wie in 95.209.1.3—6), ebenso zusammen mit a (wie in 46.97.1.3—4) oder bis g erweitert (wie in 94.206.1.3—4). Wichtig ist festzuhalten, daß das f nur in vereinzelt Fällen (50, 94) erreicht wird, es also fast nie zu einer vollkommenen Überlagerung mit dem Tenorbereich kommt.

\*

**Zu Ib:** Die Motetten dieser Gruppe verbindet mit denjenigen der vorangehenden Gruppe dieselbe Anordnung der Stimmen: das hexachordum naturale der Oberstimmen steht gegen das hexachordum molle im Tenor. Doch ist der Ambitus des Tenor dieser Sätze häufiger nach unten erweitert und erreicht bis auf eine Ausnahme (28) das c. Einerseits als Folge, zum Teil aber auch unabhängig davon, erreichen in einigen Stücken Motetus und Triplum allein, in anderen beide Stimmen stellenweise tiefere Lagen. Dabei kommt es zwar zu einer Überlagerung mit dem hexachordum molle des Tenor. In den betreffenden Stimmen zeigt sich ein Schwanken zwischen b und h. Dabei lassen sich folgende Gesetzmäßigkeiten feststellen:

1. Das b in Triplum oder Motetus ist kontrapunktisch dort notwendig, wo sich Oberstimme und Tenor im Einklang b des Tenor treffen, und zwar auf langen beziehungsweise betonten Werten.

Beispiele:

— 33.67.4.5, Triplum.

— 54.117.3.4, Motetus.

— 54.117.4.2, Triplum; hier ist von der Übertragung Aubrys zu abstrahieren: es ist nicht einzusehen, warum das auf fol. 34 an den Anfang des in der sechsten Zeile beginnenden Ordo geschriebene b nicht für die ganze Zeile gelten soll. Das zweite b dieser Zeile ist wegen des Einklangs mit dem Tenor notwendig und wird um der melodischen Einheit willen bereits in 117.4.1 eingesetzt.

Problematisch ist in dieser Hinsicht nur das Triplum von 6, das — worauf Willi Apel schon hingewiesen hat — eine Ausnahme im Codex Bamberg darstellt.<sup>20</sup> Das an drei Stellen (14.2.3; 15.1.2; 15.4.3) aus obigen Gründen «notwendige» b ist nicht im Manuskript vorhanden. Einzig das zweite b ließe sich möglicherweise aus dem unmittelbar vorher einsetzenden Motetus ableiten, dessen Einsatz das Triplum in der Unter-Oktave quasi imitiert.

Nicht davon betroffen sind Zusammentreffen von b im Tenor und h in den Oberstimmen bei kurzen beziehungsweise unbetonten Werten. Hier hat offensichtlich die jeweilige Melodik Vorrang, und sowohl a) das kurze Zusammentreffen als auch b) das Aufeinanderfolgen von b in der einen und h in der anderen Oberstimme werden nicht als störend empfunden.

Beispiele zu a):

— 39.79.1.2.

— 54.117.2.5 (auf dieses Beispiel hat bereits Apel hingewiesen). Hier ist wieder von Aubrys Interpretation Abstand zu nehmen: das b gehört im Verhältnis zum Satzgerüst zu der ins f führenden Ver-

20 op. cit., 8.



zierung, die das bereits vorher gebrachte *b* wiederaufnimmt. Dieses zweite *b* ist satzmäßig nicht so wichtig, als daß man daraus ein *b* beziehungsweise gar *be* für die Oberstimme ableiten könnte.

Beispiel zu *b*):

— 49.106.5.5.

2. Ein *b* erscheint folgerichtig dort, wo der Ambitus einer Oberstimme das *f* oder auch tiefere Töne erreicht und es zu einer Einbeziehung des durch das *f* exponierten hexachordum molle kommt. Hierdurch entsteht eine zweifache Ausrichtung des Motetus beziehungsweise auch des Triplum: einerseits zeigt diese Stimme eine auf *c'* bezogene Melodik wie die meisten Oberstimmen der Gruppe Ia; sie ist — vereinfacht gesagt — Gegenstimme im Quintabstand zum Tenor, wobei das *h* als Quinte zu *e* eingesetzt ist; andererseits ist sie Stimme in gleicher Lage, zum Teil mit gleicher Funktion wie der Tenor, was häufig noch durch Stimmkreuzungen verstärkt deutlich wird.

Beispiele:

— 28.57.2.3—4.

— 33.66.1.1—7; 67.5.3—4; der Motetus dieser Motette ist von Aubry mit generellem *b* übertragen worden, obwohl das Original eindeutig zwischen *b* und *h* unterscheidet.

— 69; am Motetus dieser Motette lassen sich die oben beschriebenen zwei Funktionen abschnittsweise voneinander trennen. Am Anfang bewegt er sich in Gegenbewegung zum Tenor. Dieser steigt von *d* zu *a* auf und berührt *b* als Wechselnote, während der Motetus von *d'* abwärts zum *d* in den Bereich des Tenor fällt, wobei es zu einer Stimmkreuzung kommt (153.1.1—8). Durch die Identität des Tonraums ergibt sich das *b* im zweiten Takt des Motetus. Dieser Abschnitt der teilweisen Überlagerung der beiden Stimmen geht bis zum Ende der zweiten Zeile und endet auf dem Hauptklang dieser Motette *d* — *a* — *d'*. Im nächsten Abschnitt (153.3.2 ff.) wird das *h* belassen, das als Quinte zu *e* in 4.1 «nötig» und durch die Sequenz schon in 2.2—3 vorbereitet wird. Das folgende *b* (153.4.4) erscheint wieder im Zusammenhang mit der Ausdehnung des Motetus nach *f* und nimmt dazu den Schluß des Tenor auf *a* (154.1.3—4) vorweg. In 2.5 wird wieder *h* zu *e* benötigt, während einen Takt später das zum *a* (in 3.3) führende *b* gebracht wird, ohne daß dabei das *f* erreicht wird. Ab 154.4.6 ist kein *b* mehr vorgezeichnet, obwohl in 5.1 wieder *f* erreicht wird. Offensichtlich gelten 4.6 bis 5.5 als melodisch zusammenhängend und das durch das *e* im Tenor (5.4) bedingte *h* wird bereits in 4.6 vorbereitet und gehört melodisch zum *c'* von 5.5. Wenn man Konsequenz in der Aufzeichnungsweise des Wechsels zwischen *b* und *h* erwartet, so ist nicht einzusehen, wieso im vorletzten Takt nicht wieder *b* erscheint, das in den Schlußton *a* führt. Möglicherweise ergibt sich dieses *b* im Motetus aber aus der eigentümlichen klanglichen Konzeption dieser Motette, in deren Motetus das *b* jeweils im Zusammenhang mit dem Hauptklang, das *h* mit dem Gegenklang zu sehen ist, wobei die Abfolge von Haupt- und Gegenklang abschnittsweise wechselt. Die Motette endet auf dem Hauptklang, und demnach wäre zu erwarten, daß über *b* in die Quinte *a* gelangt wird. Außerdem war demjenigen, der mit dem Repertoire dieser Zeit vertraut war, die häufig vorkommende Dissonanz *b* — *c* vor Schlußklängen vermutlich im Ohr (vergleiche 55).

3. Das *b* in Triplum oder Motetus exponiert das hexachordum molle, ohne daß dabei in jedem Fall das *f* erreicht wird. Dabei sind folgende Zusammenhänge zu beobachten: Das *b* bedingt eine abwärtsführende — meist nach *a*, gelegentlich nach *g* gerichtete — Tendenz. So finden wir ein *b* vorgezeichnet, wenn:



- a) die Bewegung ins a zum Einklang mit dem Tenor führt, was sehr häufig mit einer Abschnitts- oder Schlußbildung verbunden ist. Dabei muß das a nicht immer unmittelbar auf das b folgen, sondern kann auch über g oder c' erreicht werden.
- b) der Bezugston a als Quinte zum d im Tenor erscheint. Das b — häufig Wechselnote zu a — ist dann ein «fa super la» in bezug auf den Tenor.
- c) die Bewegung ins g ausläuft, ohne daß damit ein eigentlicher Abschluß verbunden ist.

Beispiele zu a):

— 10.23.3.2, Motetus.

— 39.80.1.1—3, Motetus; für diese Stelle kann Aubrys Übertragung nicht herangezogen werden; denn dieser läßt das b wohl darum nur für die erste Semibrevis-Gruppe gelten, weil für ihn die Bewegung im nächsten Takt zum Plica-Ton c' führt. Dabei ist dieser Ordo als Einheit zu sehen, und ein so schneller Wechsel zwischen zwei Hexachorden in den hier vorliegenden kleinen Notenwerten ist für den Sänger musikalisch nicht zwingend. Hinzu kommt, daß ein Plica-Ton nicht als Bezugston gelten kann. Dieser ist zweifellos für diesen Ordo das a.

— 67.147.2.3—4; 149.2.5—6, Motetus.

— 149.4.2—4, Triplum; am letzten Beispiel dieser Motette ist die durch das b in 4.2 erreichte Dissonanz zum e des Tenor bemerkenswert. Offenbar hat an dieser Stelle die melodische Einheit der Takte 4.2—4 Vorrang vor dem Zusammenklang, und der Abschluß zwischen Triplum und Tenor in 4.4 wird bereits in 4.2 vorbereitet. Die Fortschreitung der Terz g — b (Tenor-Motetus) in die Quinte f — c' (147.3.4—5) ist ein eindeutiger Nachweis dafür, daß bei einer aufsteigenden Bewegung nicht nur der Schritt h — c', sondern auch b — c' möglich ist. Im Zusammenhang mit dieser Stelle ist auch das b von 149.2.5 als auch für die folgenden Takte gültig zu betrachten. Die Handschrift selber bietet kein Argument dafür, die Hexachordeinheit dieser Phrase aufzulösen, wie es bei Aubry geschieht.

Beispiele zu b):

— 10.22.2.1, Motetus.

— 69.153.1.2; 154.2.6, Motetus.

Beispiel zu c):

— 28.57.4.2, Motetus.

Freilich sind die in den Abschnitten 1—3 zur Sprache gebrachten Aspekte häufig miteinander verbunden und entziehen sich damit einer systematischen Darstellung. So kann zum Beispiel ein b als «fa super la» auch im Zusammenhang mit einem Ambitus bis f in dieser Stimme auftauchen.

4. In Einschränkung des unter Punkt 2 Gesagten, erscheint unter bestimmten Umständen kein b, auch wenn das f erreicht wird. Das heißt, ein f muß nicht notwendigerweise ein b nach sich ziehen. Der Hauptgrund dafür liegt im zum Teil häufigen Wechsel e — f einiger Tenores. Durch die melodische Verbindung von h (als Quinte zu e) und f (als Einklang zum Tenor) entsteht eine durch die Abhängigkeit vom Tenor bedingte «ungesänglich» wirkende Stimmführung.

Beispiele:

— 39.80.2.3; 80.3.5—5.1; auch hier kann der Übertragung Aubrys nicht gefolgt werden. Es besteht kein Grund anzunehmen, das b von 80.1.4 gelte auch für den auf dieser Zeile im Manuskript begin-

nenden neuen Ordo; denn in dieser Komposition ist auch an anderen Stellen zu beobachten, daß das b vor die betreffende Gruppe geschrieben ist und bis zum Ende des Ordo gilt (fol. 22, 6. Zeile). Außerdem finden sich in dieser Motette über jedem akzentuierten e des Tenor ein h in den Oberstimmen und nicht b.

— 67.148.1.2, Triplum; das h erscheint hier als Durchgang von c' zum a des Schlußklanges d — a — d' in 1.3. Das in 1.4 folgende f wird diesem nachwirkenden Klang über der Nebensilbe «-te» eingefügt, hat mithin nur akzidentelle Bedeutung und führt nicht dazu, daß b gesetzt werden muß. Diese Annahme wird durch die Beobachtung bestärkt, daß die Verbindung h — a beziehungsweise a — h im Triplum dieser Motette mit dieser einen Ausnahme immer in Beziehung zu c' erscheint (vergleiche 149.1.1; 149.2.1—3 usw.). Daß bei der Verbindung von f und c' in 150.1.3—7 der Ton c' über h erreicht wird, liegt im Wechsel des Bezugtones von f (1.3) zu c' (1.5) begründet, wobei das Triplum in 1.6—7 mit dem Motetus unisono geführt wird und dadurch in jener Stimme h und nicht b stehen muß.

Als Konsequenz ergibt sich, daß dem Denken in Hexachorden durch den vertikalen Bezug Grenzen gesetzt sein können, das heißt, rein melodische Gesichtspunkte in der Mehrstimmigkeit aufgegeben werden, ja zum Teil aufgegeben werden müssen, wenn nicht das Satzprinzip in Frage gestellt werden soll. So kommt es im Gegensatz zu den meisten Stücken dieser Gruppe, in denen abschnittsweise zwischen der Erweiterung des Ambitus c' — g' durch das hexachordum molle oder des hexachordum durum unterschieden werden kann, in den unter Punkt 4 aufgezeigten Beispielen zu einer Erweiterung mit Elementen beider Hexachorde gleichzeitig: f vom hexachordum molle kombiniert mit h des hexachordum durum.

Apel hat den Wechsel in einer Stimme zwischen b und h über einem Tenor mit generellem b als typisch für die lydische «Tonalität» (tonality) bezeichnet.<sup>21</sup> Im Vorangegangenen wurde dagegen versucht, diesen Wechsel im einzelnen aus den unterschiedlichen satzmäßigen Bedingungen zu erklären, ohne daß dabei etwas über Probleme der Tonalitätsbestimmung ausgesagt wurde. Wird dies versucht, so zeigt sich bald, daß bei den Motetten des Codex Bamberg nur schwerlich von «Tonalität» die Rede sein kann, sondern daß man eher von einer durch bestimmte Gesetzmäßigkeiten geprägten Klanglichkeit sprechen sollte. Außerdem trifft die Behauptung, die Kompositionen dieser Gruppe seien als lydisch zu klassifizieren, auch unter Berücksichtigung der für diesen Modus typischen Merkmale nicht zu.

So zeigt sich zum Beispiel in der Motette 69 ein Wechsel zwischen b und h, mithin für Apel das Kennzeichen für eine «lydische Tonalität»; doch ist der Tenor eindeutig dorisch. Vergleiche die über dem gleichen Tenor notierte Motette 39. — Wie weit und ob überhaupt ein bestimmter Modus in einer dieser Kompositionen wirksam ist, wird dadurch zur Frage, daß zum Beispiel in 39 der Tenor auf c' und nicht auf d' schließt.

Bei der Untersuchung der «Tonalität» dieser Motette wären etwa folgende Fragestellungen zu berücksichtigen:

1. Wie ist der Zusammenhang zwischen Tenor-Melisma und der Tonalität des zugrunde liegenden Chorals?

21 ib., 6.

2. Wieweit ist die Tonalität des Choralausschnitts eindeutig zu bestimmen?
3. Wie verhält sich der Schlußton des Tenor zu dessen Modalität?

Dabei wäre zu beachten, daß mit diesen Fragen nur modale Probleme der Einstimmigkeit angesprochen wurden. Für die mehrstimmigen Sätze kämen folgende Fragen hinzu:

4. Wieweit bleibt eine Modalität des Tenor hörbar?
5. Zeigen die Oberstimmen Kennzeichen einer bestimmten Modalität?
6. Läßt sich der Satz als ganzes in eine Modalität einordnen?

Eine ausführliche Untersuchung für Beantwortung der Frage nach der «Tonalität» im Codex Bamberg führt über den Rahmen dieses Aufsatzes hinaus.

\*

**Zu Ic:** In einer beziehungsweise beiden Oberstimmen der Motetten dieser Gruppe ist überwiegend, wenn nicht gar ausschließlich *b* vorgezeichnet. Diese Stimmen bewegen sich in einem Ambitus, der sich zu einer Verbindung des hexachordum naturale mit vorwiegend dem hexachordum molle verfestigt hat. Das für die Kompositionen der Gruppe Ib typische Schwanken zwischen *b* und *h* ist in diesen Stimmen weitgehend beziehungsweise völlig aufgehoben.

In dieser Gruppe sind Stücke zu unterscheiden, die *a*) ein generelles *b* jeweils am Anfang einer Zeile vorgezeichnet haben und *b*) solche, die kein durchgehend notiertes, aber generell gemeintes *b* aufweisen. Freilich begegnen in dieser Gruppe auch Kompositionen, bei denen nicht mit Sicherheit entschieden werden kann, ob *b* oder *h* zu setzen ist. Im ersten Fall ergeben sich die Signatur-Konstellationen *bhb* (4), *bhb* (86) und *bhb* (5, 88).

Bei der Betrachtung der Stimmen mit äußerlich nicht durchgehender *b*-Vorzeichnung lassen sich verschiedene Gesichtspunkte für diese Erscheinung feststellen:

1. Ein *b* fehlt vor einer Zeile, weil der Ton in ihr nicht vorkommt — eine häufige Erscheinung in Ba.
2. Ein *b* steht nicht am Anfang einer Zeile, sondern nur vor dem betreffenden Ton.
3. Das *b* fehlt vor den Anfangszeilen einer Stimme (unter Umständen kommt der Ton bereits vor) bis zu einer späteren Zeile. Von diesem ersten Vorkommen an ist generell *b* vorgeschrieben.
4. Ein *b* fehlt zwischendurch für ein bis zwei Zeilen. Mögliche Erklärungen dafür sind:
  - a*) Inkonsequenz der Aufzeichnungsweise;
  - b*) unterschiedliche Zeilenbildung in der vom Schreiber benutzten Vorlage;
  - c*) das *b* ergibt sich aus der Wiederholung einer Phrase, die beim ersten Vorkommen *b* vorgezeichnet hat;
  - d*) das *b* ergibt sich aus dem melodischen Zusammenhang mit der vorhergehenden Zeile, die *b* vorgezeichnet hat;
  - e*) beabsichtigter Wechsel zum *h*.



5. Ein  $\flat$  wird gegen Ende einer Komposition überflüssig, weil das hexachordum molle eindeutig exponiert ist und ein Wechsel zum  $h$  aus der satzmäßigen und melodischen Anlage dieser Stelle nicht zu begründen ist.

Beispiele zu 1:

- 25, fol. 14 (Motetus, 5. Zeile).
- 55, fol. 34' (Triplum, 1. Zeile).
- 66, fol. 41' (Triplum, 1. Zeile; Motetus 6. Zeile; fol. 42, 2. und 3. Zeile).
- 74, fol. 47' (Motetus, 1. Zeile; fol. 48, 2., 3. und 8. Zeile): zu dieser Stimme ist zu bemerken, daß häufig auch dann ein  $\flat$  vorgezeichnet ist, wenn dieser Ton in der betreffenden Zeile nicht vorkommt (fol. 47, 3. Zeile, fol. 48, 4., 5. und 8. Zeile usw., vergleiche auch 25, fol. 14, 3. und 4. Zeile).

Beispiele zu 2:

- 25, fol. 14 (Triplum, 7. Zeile).
- 66, fol. 41' (Motetus, 4. und 5. Zeile).

Beispiele zu 3:

- 59, fol. 36' (Motetus, 1. Zeile): hier zeigt sich ein unmittelbarer Wechsel von  $h$  zu  $b$ :  $h$  steht als Wechselnote und in bezug zu  $c'$ ,  $b$  als Durchgangsnote und in bezug zu  $f$ . Der Anfang des Triplum dieser Motette zeigt eine sich im hexachordum naturale bewegend Melodik, wobei das  $h$  in der ersten Zeile Bezugston zu  $c'$  ist; danach weitet sich der Ambitus nach unten aus (fol. 37) und  $\flat$  erscheint von da an durchgehend.
- 71, fol. 45', 1. Zeile: obwohl der Ambitus des ersten Ordo dem hexachordum molle entspricht, ist das  $h$  offensichtlich auf das  $c'$  hin zu hören. Denn der Anfangston  $f$  hat — bedingt durch den rhythmisch und melodisch zähflüssigen Anstieg — bereits seinen Einfluß zu Gunsten des zweimaligen  $c'$  eingebüßt.

Beispiele zu 4a:

- 66, fol. 42 (Triplum, 5. Zeile);

zu 4b: eine Möglichkeit, die stets zu berücksichtigen ist;

zu 4c:

- 55, fol. 34' (Triplum, 6. Zeile);
- 66, fol. 31 (Triplum, 5. Zeile);

zu 4d:

- 74, fol. 48' (Motetus, 3. Zeile);
- 89, fol. 56 (Motetus, 5. Zeile).

Beispiele zu 5:

- 71, fol. 46 (Motetus, 5. und 6. Zeile).
- 25, fol. 14 (Triplum, 8. Zeile).

Nach einer genaueren Untersuchung jener Kompositionen, die oben unter  $b$ ) als Teil der Gruppe Ic aufgeführt wurden (vergleiche Seite 34), läßt sich für 55 die Signaturenkonstellation  $\flat\sharp\flat$  und für 25 und 66  $\flat\flat\flat$  nachweisen.

59 und 71 zeigen nur im ersten Ordo  $h$  in beiden Stimmen, dann aber durchgehend  $b$ . Hier ist es eine Ermessensfrage, wie dieser Sachverhalt angemessen in einer Übertragung wiederzugeben ist (vergleiche Seite 25).

Nicht eindeutig zu beurteilen sind einzelne Passagen in 74 und 86. Es fragt sich, ob hier das Fehlen eines  $\flat$  auf einer inkonsequenten Schreibweise beruht oder einen Wechsel zum  $h$  anzeigt.



— 74, fol. 48', Motetus, 3. Zeile; die Hervorhebung des Tones g durch die Pausen der vierten Zeile könnte als Hinweis darauf betrachtet werden, daß der Quintraum g — d' als melodisch verbindlich betrachtet werden müßte. Damit wäre an dieser Stelle h zu setzen. Andererseits könnte auf Grund der vorhergehenden Zeilen g auch als zweite Stufe des hexachordum molle verstanden und daraus begründet b gesetzt werden. Tatsächlich ist in den anderen Zeilen dieser Seite b vorgeschrieben. Für die Möglichkeit, ein h als Bezugston zu c' anzunehmen, könnte schließlich sprechen, daß das c' in der folgenden Zeile unterster Ton im Quintraum c' — g' wird.

— 86, fol. 54', Motetus; diese Stimme, die von der Aufzeichnung her deutlich zweigeteilt ist, läßt sich nur schwer beurteilen. Ungefähr nach zwei Tenor-Durchführungen taucht das erste b auf, das danach generell vorgezeichnet ist, ohne daß sich satzmäßig und vom Ambitus her etwas ändert. Es fragt sich, ob am Anfang, wo sich die Stimme hauptsächlich im Ambitus f — c' bewegt, selbstverständlich b-molle gesungen und es deshalb erst in der sechsten Zeile notiert wurde, weil hier der Bezug des letzten Tones, ein b, als Wechselnote zu c' nicht mehr eindeutig war. Andernfalls müßte eine Teilung dieses Stückes beabsichtigt sein.

Charakteristisch für die Sätze der Gruppe Ic ist, daß der Ambitus der b-Stimmen in der Regel den des Tenor — der in dieser Beziehung den Gruppen Ia und b entspricht — einschließt und daß Stimmkreuzungen und Einklänge häufig sind (vergleiche Motetus und Tenor bei 4, 71, 89). Dabei bewegen sich jene Stimmen, denen innerhalb der Signaturfolge  $\sharp b \sharp$  und  $\sharp \sharp b$  kein b vorgeschrieben ist, hauptsächlich im Quintraum c' — g', der meist bis g (74, Motetus) und gelegentlich bis f (55, Motetus; 71, Triplum) nach unten erweitert ist. Diese Stimmen weisen gelegentlich einzelne b auf, deren Stellung im Satz aber nicht von jener abweicht, die für die Gruppe Ib als typisch erwiesen wurde.

Beispiele:

— 4, Triplum, 10.4.2: wegen b im Tenor ist das b kontrapunktisch notwendig; ebenso ist b an der Parallelstelle 11.4.3 zu ergänzen.

— 55, Motetus, 118.2.2—3; 118.3.5—4.1; 119.5.3—5: b führt jeweils zu a über d im Tenor.

— 74, Triplum, 164.5.2—3: b führt zum Einklang a mit dem Motetus.

Der Tenor-Ambitus von 5 und 25 über «Alma» und 66 über «Mors» bewegt sich in einer angesichts der übrigen Motetten des Codex Bamberg ungewöhnlich hohen Lage: f — f' beziehungsweise g — g'. Daraus ergibt sich ein Satz, in dem sich alle drei Stimmen in der gleichen Lage unter Bevorzugung der Oktave f — f' bewegen und der — weit stärker als die bereits besprochenen Kompositionen dieser Art — vor allem durch die Charakteristika von Einklang und Stimmkreuzung bestimmt ist. Die Stimmen lassen sich dadurch nicht mehr voneinander abheben, sondern bilden einen homogenen Klangkomplex.

Beispiele:

— 5, 12: Der Anfang — Takt 1—4 — ist typisch für diese Stimmkonstellation, der Klang f — c' — f' bleibt auf jeder betonten Zeit erhalten, wobei die Stimmen die Lagen wechseln: Triplum in Gegenbewegung zum Tenor von f' zu f (Takt 1—4), Motetus in Gegenbewegung zum Tenor von c' zu f (Takt 1—2), dann in Gegenbewegung zum Motetus von f zu c' (Takt 3—4). Außer diesem f-Klang

werden sehr häufig Einklänge aller drei Stimmen erreicht: 12.2.3/4; 4.3/4/5; 13.1.3; 3.1; 4.1; 5.1/2/3; häufig auch Einklänge in zwei Stimmen mit einer Quinte darüber: 12.3.1/3/4; 13.1.1/4; 2.4; 3.2/3; 4.4; 5.5; aber nie ein Quint-Oktav-Klang außerhalb des f. Dadurch ergibt sich eine geschlossene Klanglichkeit, die durch den f-Klang beherrscht wird.

Daß diese Kompositionen stark von der Klanglichkeit aus konzipiert wurden, zeigt auch die Motette 66, deren Motetus häufig extreme Sprünge nach unten aufweist, um nicht aus dem Ambitus herauszufallen, wenn der Tenor sich in hohen Lagen bewegt (zum Beispiel: 143.4.3—4; 144.2.5—6; 3.1—2 und 5—6; 145.1.2—3 usw.).

Daß das *h* auch die Funktion einer rein theoretischen Angabe über die Lage einer Stimme haben kann, drängt sich als Vermutung bei dem Tenor «Mors» von 66 auf, in dem *h* vorgezeichnet ist, aber nicht vorkommt und offensichtlich nur eine Kombination von hexachordum naturale und molle anzeigt. Dafür sprechen auch oben bereits erwähnte Zeilen in den Oberstimmen, die *h* vorgezeichnet haben, ohne daß es erscheint (vergleiche 74, 25 und S. 24). Die Aufzeichnung desselben Tenor in 61 dagegen läßt dieses *h* aus, und statt *h h h* liegt dort die Signaturen-Konstellation *h h h* vor.

\*

**Zu IIa :** Diese Gruppe von Kompositionen ohne jegliche Vorzeichen ist weitaus die umfangreichste im Codex Bamberg. Es lassen sich in ihr drei verschiedene Satzanlagen feststellen.

1. Der Satzaufbau ist analog zu dem der Motetten von Ia: der Tenor bewegt sich in demselben Bereich mit dem einzigen Unterschied, daß das *h* fehlt. Diese Stufe wird entweder ausgespart (70; Ambitus f — c') oder die Tenorvorlage bringt ein *h* (68; Ambitus f — d'), das aber nur als Durchgangsnote erscheint. In weiteren Kompositionen wird das *b* nicht erreicht, doch ist das *f* zentraler Ton des Ambitus und kommt am häufigsten vor (14, 23, 27, 75; Ambitus d — a). Die Oberstimmen bewegen sich dazu hauptsächlich im Raum c' — g', nach oben und unten in derselben Weise erweitert, wie bei jenen der Gruppe Ia.

2. Der Satz ist bestimmt durch einen Tenor, dessen zentraler Ambitus durch das hexachordum naturale gebildet ist (58, c — g; 1, 48, 72, 93; Ambitus c — a), zum Teil in c' (7, 36) nach oben sowie ins a (1, 48) und g (8, 34) nach unten erweitert. Für die Bewegung der Oberstimmen zu diesen in Ba tiefstgelegenen Tenores ergeben sich folgende Möglichkeiten: beide Stimmen verlaufen durchschnittlich im Quintabstand zum Tenor (58) oder eine Stimme (1, 36, 72) beziehungsweise beide Stimmen (7, 34, 93) bewegen sich in derselben Lage wie der Tenor; doch ist auch die Verbindung dieser Möglichkeiten zu beobachten. — Die unterschiedlichen Anordnungen der Stimmen entsprechen den in Gruppe I beobachteten (vergleiche S. 35), wobei dort

die graduelle Abstufung in der Anpassung der Stimme an den Tenorbereich sichtbar mit der Übernahme des *b* verbunden war. Dabei ergab sich im äußersten Fall ein durchgehendes *b* in allen Stimmen.

3. Eine dritte Form der Satzanlage beruht auf einem hochliegenden Tenor, der das häufiger nach oben als nach unten erweiterte hexachordum durum als zentralen Ambitus umschließt. Die Oberstimmen bewegen sich hauptsächlich in der gleichen Lage (12, 37, 57), seltener vorwiegend im Quintabstand (17, Motetus; 30, Triplum), wobei die höchste in Ba vorhandene Lage erreicht wird. So bringt das Triplum von 30 an drei Stellen das *d''*.

Ein Kennzeichen fast aller Kompositionen dieser Gruppe ist die durch die Fortschreitung *e — f* im Tenor und den Quintsatz bedingte Tritonusspannung, die in der unter Punkt 4 bei Ia geschilderten Weise, nur hier in viel stärkerem Maße, auf die Melodik der Oberstimmen übertragen sein kann.

Beispiele für aus dem Quintsatz resultierende Tritonusspannung:

— 8.19.2.1.

— 27.55.3.4—5, zwischen Triplum und Tenor; vor allem auf Seite 56 in dem durchgehenden Quintsatz von 1.3—2.5 und 5.2—5.5.

— 38.74.2.1—2; 75.3.3—4; jeweils im Stimmtausch zwischen Tenor und Motetus.

— 58, 124.2.4—5, zwischen Triplum und Tenor; 125.1.2—3; 126.4.2—3, zwischen Motetus und Tenor.

— 72, 159.2.4; 4.4; 160.4.1, jeweils zwischen Triplum und Tenor. Wie sich diese Tritonusspannung auf die Melodik überträgt, ist am deutlichsten in 36 zwischen Motetus und Tenor festzustellen: 71.1.2—3; 73.1.2—3; und in 38.75.1.1—2, zwischen Triplum und Tenor;

— 75: in umgekehrter Weise (Tenor: *f — e*) zwischen Triplum und Tenor: 168.3.3—4; 169.5—6; 7.17.4.2—3 zeigt die melodische Verbindung von *h* zu *f* bereits im Tenor angelegt.

Offensichtlich besteht keine grundsätzliche Tendenz im Repertoire von Ba, diese Spannung zu vermeiden, denn es gibt durchaus andere satzmäßige Möglichkeiten über dem Tenorschritt *e — f*, die ein Ausweichen ermöglichen können.

Beispiele:

— 14.30.2.2—3; die durch Motetus und Triplum einerseits und Tenor andererseits gebildete Quinte *f — c'* führt in den Quart-Oktav-Klang *e — a — e'*. In 31.2.1 sind Oktavparallelen zwischen Motetus und Tenor zu finden und in 5.1 ebenfalls, dazu im Motetus eine Bewegung von der Oktave in die Quinte. Allerdings ist dabei zu berücksichtigen, daß sich diese Fortschreitung jeweils zwischen Haupt- und Nebenakzent des dritten Modus finden, niemals aber von einem Hauptakzent zum nächsten, wie es im Quintsatz vorwiegend der Fall ist.

Die Tritonusspannung ist also offensichtlich beabsichtigt und ein wesentliches Element für die Klanglichkeit dieser Sätze. Deshalb ist die Notwendigkeit nicht einzusehen, in den Fällen, wo diese Spannung nicht durch den Quintsatz entsteht, also nicht auf akzentuierte Werte fällt, ein *b* zu ergänzen, wie es Aubry sehr häufig tut (vergleiche 1, 36, 93). Vielmehr ist diese melodische Spannung vollkommen in den vom Satz abgesteckten Klangbereich integriert.<sup>22</sup>

22 vgl. dazu die Aufnahme der Motette Nr. 1 der Capella Antiqua, SAWT 9530/31-B, die ohne *b* singt.



In den Tenores der unter Punkt 3 aufgeführten Beispiele rückt das h zwangsläufig mit dem hexachordum durum in den Mittelpunkt. So erscheint es in drei Motetten auch auf langen beziehungsweise betonten Werten, also an satzmäßig wichtigen Stellen. Auffallend ist, daß in den meisten Fällen dabei die Quinte zum h vermieden wird und die Oberstimmen stattdessen die Quarte e', bisweilen auch d' verwenden (vergleiche 12.26.1.3; 2.1; 2.5; 3.2; 4.9 usw.). Offensichtlich wurde dadurch dem nicht so gebräuchlichen fis ausgewichen. Das f, bei dem sich die Frage nach einer Erhöhung stellen könnte, erscheint nur vereinzelt (17.36.2.5; 30.60.2.2) und fällt entweder auf einen Nebenakzent oder erscheint als kurzer Wert.

Es ist nicht verwunderlich, daß in der Gruppe II die Kompositionen mit Zusatz-h im Verhältnis zur Grundform  $\text{h}\text{h}\text{h}$  mehr als dreimal so selten sind wie in I gegenüber der Grundform  $\text{h}\text{h}\text{h}$ , wenn man das Prinzip der graduellen Angleichung an den Ambitus des Tenor berücksichtigt (vergleiche Seite 38). Deshalb scheint es nur konsequent, daß jene Kompositionen der Gruppe II, die tatsächlich ein h in den Oberstimmen haben, eher Ableitungen von Stücken des unter den Punkten 1 und 2 beschriebenen Satzbaus darstellen, wobei im Tenor der kritische Punkt b/h fehlt beziehungsweise keine zentrale Rolle spielt. So führen vorwiegend Tenores, die den zentralen Ambitus d — a (4 x), mit Erweiterungen zu c — a (4 x) und A — a (4 x) haben, zu einzelnen oder durchgehenden h in den Oberstimmen.

\*

**Zu IIb:** Alle in den Kompositionen dieser Gruppe vorkommenden h in den Oberstimmen lassen sich analog zu den bereits unter Ib beschriebenen Zusammenhängen erklären.

Beispiel zu 1: entfällt.

Beispiel zu 2: Eine Erweiterung des Ambitus ins f führt zur Exposition des hexachordum molle und bringt ein h mit sich.

— 11.25.2.1 (Motetus).

— 79.178.3.5—4.1 (Triplum); in beiden Stücken erscheint das h im Zusammenhang mit dem einzigen f.

— 22.46/47: b und h begegnen etwa gleich oft in beiden Stimmen; auffallend ist die Inkonsistenz der Vorzeichnung des b in der Figur c (b) h a g, in der das Vorzeichen auf fol. 22 im Triplum fehlt, danach in beiden Stimmen regelmäßig vor der betreffenden Notengruppe steht.

— 80.181.2.2; 4.1 (Triplum); im Zusammenhang mit dem zweiten h läßt sich eine starke Inkonsistenz in dieser Stimme aufzeigen. Eine ähnliche Figur wie in 22 findet sich in diesem Stück durchgehend, doch ist nur an einer Stelle h vorgezeichnet. Das könnte auf die gleiche Weise wie in 22 erklärt werden: Das e im Tenor kommt sehr selten beziehungsweise in 22 überhaupt nicht vor und wenn, dann als unbetonte Brevis. So ist dieser Ton satzmäßig nicht wichtig genug — das f im Tenor dominiert umso stärker — um auf die Oberstimme eine Wirkung auszuüben, d. h. einen Quintton h zu bedingen. Dadurch kommt die «latente Selbstverständlichkeit», daß das f das hexachordum molle und damit das b exponiert, zum Tragen und wird nur bisweilen durch ein vorgezeichnetes h bestätigt. Als «latent» lassen sich diese Selbstverständlichkeiten deshalb bezeichnen, weil sie an einen bestimmten Kontext gebunden sind und durch satzmäßige Gegebenheiten aufgehoben werden können.



— 100.217.1.5; 218.2.3; 3.5 (Motetus); alle diese b sind auf d bezogen, sei es in der Stimme selbst oder im Tenor, zu dem im Motetus die Quinte a erreicht wird. Auffällig ist, daß das b in 218.5.5 und 219.1.3 fehlt, wo derselbe Sachverhalt vorliegt. Offensichtlich wurde damit gerechnet, daß der Sänger diese Fortschreitungen inzwischen kannte und deshalb b singen würde, auch wenn dieses nicht angegeben ist.

Beispiel zu 3: Exposition des hexachordum molle, obwohl nur a erreicht wird beziehungsweise über andere Töne erreichter Zielton ist.

— 3.9.1.3 (Motetus); zu Aubrys Interpretation dieser Stelle: Möglicherweise gilt das b (fol. 3, 3. Zeile) nur bis zum Ende des Ordo, im melodischen Zusammenhang mit a einerseits und gleichzeitig als «fa super la» über d im Tenor. Daß das b nicht notwendigerweise wegen des f in 2.2 noch über die Pause hinweg Gültigkeit haben muß, zeigen weitere Verbindungen von h und f (vergleiche 8.2.4—3.1; 9.1.1—2).

— 16.34.3.1; 55.1.2; 2.2; 3.1, Motetus; 34.4.3; 35.4.1; 5.2; 5.4, Triplum.

— 41.84.1.1, Motetus; der Schritt b — a leitet als «fa super la» in den vorher noch nicht erreichten tieferen Quintraum d — a (1.3—2.2) über. Aus diesem Grunde könnte auch in 5.2 ein b ergänzt werden. Vorher bewegte sich die Melodik hauptsächlich im Ambitus g — d'.

— 53.114.5.2 (Motetus); zwar taucht im Zusammenhang mit diesem b ein f auf, doch scheint der nach dem b erreichte Einklang a mit dem Tenor dennoch der Hauptgrund für das b zu sein. Das f dagegen erscheint an anderen Stellen in dieser Stimme immer mit h kombiniert. Das a hingegen erhält besonderes Gewicht dadurch, daß es der Anfang einer längeren Unisonopartie mit dem Tenor ist, die wieder mit a endet, dann in Gegenbewegung in den Schluß f — c' führt. Vermutlich gilt das b entgegen Aubrys Auffassung bis zum Schluß, also für die ganze letzte Zeile auf fol. 32'. Da Leittönigkeit im Repertoire von Ba nicht als Gesetzmäßigkeit nachgewiesen werden kann, besteht kein Grund, innerhalb der Phrase zu h zu wechseln.

— 60.129.4.7 (Motetus); die Ergänzungen von Aubry in dieser Stimme erscheinen insofern inkonsequent, als sie sich nach dem jeweiligen Zielton einer identischen Figur richten, die bei ihm, je nachdem, ob sie ins f oder a geht, mit b oder h erscheint. (Vergleiche 129.1.3; 3.5; 3.7; 4.5.)

— 91.199.2.1 (Triplum); das b steht an der einzigen Stelle, wo das Triplum den Ambitus c' — g' mit Wechselnote h verläßt und ins a geht. Aubrys Auffassung, dieses b nur für einen einzigen Ton gelten zu lassen, ist nicht zwingend. Es besteht hier kein Grund, das exponierte Hexachord vor dem Ende des Ordo zu verlassen.

In zwei Motetten (2, 15) finden wir zudem den seltenen Fall eines b in hoher Lage. In beiden Stücken ist der Ambitus des Tenor sehr hoch gelegen (f — f', g — g'), und der Satz ist entsprechend verlagert. Das b in 2 ist nur im Zusammenhang mit dem Tenor zu verstehen, der in der zweiten Durchführung statt wie beim ersten Durchgang vom h ins a zu gelangen, ein b ergänzt, offenbar um die Schlußwirkung deutlich hervortreten zu lassen — eines von zwei Beispielen in Ba, wo im Tenor Akzidentien ergänzt sind.

— 2.7.5.4; dieses b ist melodisch bereits auf den Schlußton a in 5.6 bezogen, eine Vorwegnahme und Umspielung des Tenorschlusses, wobei in 5.4 und 5.5 auffallende Septimenparallelen zwischen den Stimmen entstehen.

— 15.32.1.1; neben dem am Anfang umschriebenen Ambitus f' — c'' exponiert das b hier das hexachordum molle, dessen Bereich erst in 3.1 verlassen wird. Deshalb gilt das b vermutlich für die ganze Zeile. Weshalb Aubry in 2.1 ein b schreibt, wenn

er es in 1.3 wegläßt, ist nicht erklärlich. An einer entsprechend hohen Stelle (33.1.3—2.1) dagegen ist h' vorgeschrieben. Hier ist der Tonraum g'—c'' umschrieben, das h dabei als Wechselnote zu c'' eingesetzt.

\*

**Zu IIc:** In den Kompositionen dieser Gruppe wird deutlich, daß das überwiegend, wenn nicht gar ausschließlich vorkommende *h* in einer beziehungsweise beiden Oberstimmen abhängig ist von dem stark um *f* konzentrierten Ambitus des Tenor. Das wohl verleitete Aubry dazu, dem Tenor «Veritatem» von 73, sowie dem «Omnes» von 43 ein *h* vorzuzeichnen, obwohl es im Manuskript fehlt und auch vom Ambitus nicht erreicht wird. Im Tenor «Omnes», der vier Motetten zugrunde liegt (20, 22, 43, 90), fehlt zudem das *e*, das oben bereits als Ursache für das Bestärken des *h* beziehungsweise Wechseln zum *h* in den Oberstimmen angesehen wurde. Außerdem ist zu beobachten, daß bei den Tenores, in denen das *e* vorkommt und die Oberstimmen dem *h* dadurch ausweichen, die Oberstimmen vorwiegend die Quart beziehungsweise bei Stimmtausch die Unterquint *a*, aber auch Einklang, Oktave, seltener die Terz bringen, offenbar um die melodische Einheit dieser Stimmen nicht zu unterbrechen.

Beispiele:

- 61.130; in diesem Satz finden wir das Vorherrschen der Unterquint: 130.2.3; 4.6; 131.1.3; 1.5; 1.10; 2.1; 2.4 usw. neben allen weiteren erwähnten Intervallen.
- 64.139; hier herrscht die Oktave zwischen Motetus und Tenor vor, in die durch das Triplum häufig ein *h* eingesetzt wird: 139.1.1; 1.5; 3.1 usw.

So bewirkt der *f*-Bezug des Tenor je nach Grad der Annäherung der Oberstimmen an dessen Ambitus einen gleichen Bezug zum *f*, verbunden mit einer Ausprägung des hexachordum molle, sichtbar an dem dominierenden *h*. Im äußersten Fall der Angleichung ist das *h* generell in einer oder beiden Stimmen vorgeschrieben, und es können die Signatur-Verbindungen *h**h**h*, *h**h**h* und *h**h**h* entstehen.

Für die Aufzeichnungsweise der Signatur und deren Eindeutigkeit sind in dieser Gruppe dieselben Erscheinungen wie die bereits unter Ic beschriebenen zu finden.

Beispiele:

- 20: eindeutige Signaturen *h**h**h*.
- 43 (Triplum); nach einem ersten Akzidens in der dritten Zeile von fol. 24, wo die melodische Bewegung das erste Mal *f* erreicht, ist generell *b* vorgezeichnet. Der Motetus ist weniger eindeutig. In der vierten Zeile ist *h* vorgezeichnet, obwohl keines vorkommt. In der fünften Zeile wiederum fehlt das Akzidens, obwohl der Ton offensichtlich vorkommt; denn die Kombination des hexachordum naturale mit dem hexachordum molle herrschte von Anfang an vor.
- 61: Bemerkenswert an dieser Motette ist das Fehlen des *h* in der jeweils letzten Zeile beider Oberstimmen (fol. 38). Die Konsequenz der Aufzeichnungsweise — das *h* ist generell am Anfang jeder Zeile vorgeschrieben, ausgenommen dort, wo der Ton nicht vorkommt — führt zur Annahme, daß das *h* am Schluß beabsichtigt ist, womöglich um den Bezug zum Schlußton *c'* zu verstärken.

— 64 (Motetus); das auf fol. 40' zunächst durchgehend vorgezeichnete *b* fehlt in den letzten beiden Zeilen (fol. 41) Zumindest bis zum Ende des Ordo auf der vierten Zeile sollte das *b* Gültigkeit haben, soll nicht die Einheit dieser Phrase zerstört werden.

— 73: eindeutige Signaturen *bbh*.

— 90 (Motetus, fol. 56'); nach einem kurzen Wechsel von *b* zu *h* auf der dritten Zeile — möglicherweise bedingt durch die Umspielung des *c'* in diesem Ordo — folgt auf das *b* in der 4. Zeile durchgehend *b*.

\*

**Zu IIIa:** Für das Auftreten des *fis* in den Motetten von Ba lassen sich hauptsächlich satzmäßige Gründe aufzeigen:

1. Das *fis* erscheint als Quinte zum *h* des Tenor, wenn dieses an satzmäßig wichtigen Stellen steht, hauptsächlich im Zusammenhang mit Tenores, die sich im zentralen Ambitus *g* — *d* bewegen.

2. Das *fis* im Tenor «Portare» von 81 entsteht aus dessen Kombination mit dem Rondeau Adam de la Halle's, das *fis* mit sich bringt.

Beispiele zu 1:

— 18: diese Motette ist die einzige in Ba, in der *fis* und *b* gemeinsam vorkommen. Das *fis* tritt jeweils zu einem *h*, das durch Abschluß in allen Stimmen oder Neueinsatz einer Stimme im ersten und dritten Durchgang betont wird (37.4.1; 39.4.4), Triplum. Im zweiten Durchgang ist dieses *h* — satzmäßig unwichtiger — sowie alle weiteren *h* mit Terzen kombiniert (38.1.3; 4.5; 39.1.2; 5.5), zum Teil mit *f* als Vorhalt. Das *b* erscheint in Triplum und Motetus jeweils als Unterquint zu einem *f'* des Tenor (37.3.1; 38.3.5; 39.3.4). Das *b* im Motetus (38.3.4) kann möglicherweise als klangliche Vorbereitung zu dem Einsatz in 3.5 angesehen werden, denn kontrapunktisch «notwendig» ist es nicht. Doch erscheint diese Erklärung nicht ausreichend, wenn man in Betracht zieht, daß an dieser Stelle der einzige gemeinsame Einschnitt aller Stimmen zu finden ist. Offensichtlich wurde darum *b* gesetzt, da es diesem Klang eine abschließendere Wirkung verlieh als *h*.

— 19.41.4.2 (Triplum); der Tenor «Portare» wird dreimal wiederholt, wobei der dritte Durchgang eine rhythmische Veränderung erfährt: statt durchgehender Dreiergruppen des fünften Modus erscheint die Folge *q q q | q q |*. Das *fis* erscheint unmittelbar vor die betreffende Note geschrieben nur im dritten Durchgang, in dem das *h* im Gegensatz zu seiner unbetonten Stellung in der ersten Variante, als duplex-Longa erscheint. An den satzmäßig unwichtigen Stellen der ersten beiden Durchgänge wird das *h* durch Terzen kontrapunktiert (40.1.1; 4.2).

— 56: Im Codex Bamberg einmalig ist der Wechsel zwischen *f* und *fis* in den Oberstimmen dieser Motette, wobei das Zeichen *b* hier als Auflösungszeichen von *fis* verwendet wird. *Fis'* erscheint als Quinte zu *h*, *f'* als Oktave zu *f* im Tenor «Portare». An der Aufzeichnungsweise dieses Wechsels ist auffallend, daß er an den satzmäßig entscheidenden Stellen eindeutig bezeichnet ist, es zwischendurch aber bisweilen (Triplum; fol. 35, 8. Zeile) offenbleibt, ob weiterhin *fis* gilt oder *f* gemeint ist. In der 8. Zeile des Motetus fehlt das *fis*, obwohl dieser Ordo eine genaue Wiederholung des auf der vierten Zeile beginnenden ist. Dabei wurde offensichtlich mit der Gedächtniskraft des Aufführenden gerechnet.

Beispiele zu 2:

— 81: hier ist der Tenor «Portare» formal dem Rondeau «Robins mame» angepaßt worden, das den Motetus dieser Komposition bildet: Das Rondeau ist in 10 + 4 + 10 + 10 rhythmische Einheiten des zweiten Modus gegliedert, wobei die Zehnergruppen musikalisch identisch sind und jeweils auf den



6. Akzent ein fis fällt (182.2.3; 183.2.2; 3.4); die Vierergruppe wiederholt die jeweils ersten vier Takte. Die 21 Töne des Tenor werden rhythmisch so geordnet, daß sie ebenfalls die Länge von 10 Takten haben und daß das einzige f der Vorlage jeweils mit dem fis der weltlichen Lieder zusammenfällt, wobei das f dann zu fis erhöht wird. Entsprechend dem Rondeau-Aufbau wird im Tenor zwischen dem ersten und zweiten Durchgang der Anfang eingeschoben (182.4.1—4). Das Triplum bringt häufig fis zum h des Tenor (182.2.1; 2.4; 183.1.4) beziehungsweise zum fis von Tenor und Motetus (183.2.2; 4.4). Die Aufzeichnungsweise des Triplum auf fol. 52' ist nicht ganz konsequent: nur aus der melodischen Einheit des ersten Ordo ist zu erfassen, daß das h am Ende der ersten Zeile noch Gültigkeit für die zweite hat und ebenso das vom Ende der fünften Zeile für die folgende. Das Vorzeichen am Ende der zweiten Zeile bietet keine andere Möglichkeit, als es auf die dritte Zeile zu beziehen, obwohl sich auch dort eines findet. Der Grund hierfür kann an einem falschen Einschätzen der Zeilenlänge durch den Schreiber liegen, oder daran, daß die Vorlage an anderer Stelle die Zeile wechselte. Im Gegensatz zu dieser Interpretation gibt Aubry das h der dritten Zeile nur für die ersten beiden Töne wieder (182.2.4), obwohl durch den raschen Wechsel zum f für den Sänger ein unbequemer Bruch in der Abfolge der schnellen Noten in 3.1 entsteht.

Das einzige fis des Motetus im zweiten Takt von 63 ist ein Beispiel dafür, daß entgegen den bisher beobachteten Gesetzmäßigkeiten ein fis nicht unbedingt durch eine kontrapunktische Notwendigkeit begründet sein muß. Vom Satz her würde es in dieser Motette nicht stören, wenn das fis durch ein f ersetzt würde.<sup>23</sup> Doch hat der Schreiber — oder wen immer man dafür verantwortlich machen will — das fis vorgezogen, wodurch ein starker Zug zum g — d' — g'-Klang des dritten Taktes und damit eine große Spannung bis zum d — a — d'-Klang im sechsten Takt entsteht.

Ein fis, das keiner der bisher besprochenen Kategorien zugeordnet werden kann, ist jenes im Triplum von 40 (82.1.2). Dieses fis ist nicht vom Zusammenklang bestimmt, hebt sich zudem vollkommen von dem sich vorwiegend im hexachordum naturale (bis g) bewegendem Melodieverlauf ab, wodurch der Ausruf «Ay, mi» an dieser Stelle — unterstützt durch Pausen in den anderen Stimmen — besonders hervorgehoben wird.<sup>24</sup>

Dieses ist die einzige im Zusammenhang mit der Frage nach den Akzidentien nachweisbare Stelle einer Textunterstützung im Codex Bamberg.

\*

**Zu IIIb:** Den Kompositionen dieser Gruppe ist wie jenen der Gruppen Ib und IIb der Wechsel zwischen b und h gemeinsam, wobei das h in der Regel als Quinte zu e erscheint, und das b bei Abwärtsgängen ins a, g oder f durch die melodische Bewegung bedingt ist.

Der Unterschied in der Art und Weise, den Wechsel zwischen b und h auszudrücken — einmal durch Ergänzen und Weglassen des h, das andere Mal durch h und b — läßt sich auf verschiedene Weise erklären:

23 In Mo., fol. 130', steht f.

24 In Mo., fol. 285, steht ein f, das durch eine Verzierung hervorgehoben wird.

1. Offenbar bestanden für den mit dem Repertoire seiner Zeit vertrauten Sänger heute verborgene Selbstverständlichkeiten. Dafür spricht auch der Motetus von 38, fol. 21, Das  $\mathfrak{h}$  am Anfang der siebten Zeile soll hier offenbar verhindern, daß der Sänger, der den Abstieg  $c'$  über  $d'$  ins  $f$  vor sich sieht, darin ein hexachordum molle erkennt und  $b$  singt. Inkonsequent ist diese Aufzeichnungsweise insofern, als dieser deutliche Hinweis beim zweiten Tenor-Durchgang fehlt (77.4.6). Offenbar wurde an der zweiten Stelle mit der Fähigkeit des Sängers gerechnet, die Wendung wiederzuerkennen.

2. Selbstverständlich war es offensichtlich auch, daß ein Akzidens bis zum Ende eines Ordo gelten konnte. Dem entspricht der Anfang des Motetus von 13, fol. 7'8. Dieser hat  $\mathfrak{h}$  vorgezeichnet, das bis zum Ende des Ordo auf der folgenden Zeile gelten könnte. Um das zu vermeiden, ist in der zweiten Zeile ein  $\mathfrak{h}$  vorgeschrieben, das bewirkt, daß zum Tenorton  $e$  ein  $h$  erscheint.

3. Der Motetus von 35 und 44 ist offensichtlich mit  $b$  konzipiert, aber ein  $e$  im Tenor macht es oft nötig, das  $b$  entgegen der Melodik ins  $h$  aufzulösen. In der Motette 35, die sehr kurz ist, geschieht das nur einmal (70.4.2), in 44 dagegen gibt es häufige und schnelle Wechsel zwischen  $b$  und  $h$ , was die außerordentliche Genauigkeit der Aufzeichnung bedingt, die erst gegen Ende aufgegeben wird (91.3.6; 4.2/3). Dort scheint das Weglassen eines  $\mathfrak{h}$  als Hinweis auf  $h$  zu gelten.

Der Tenor von 52 bringt ebenfalls durchgehend  $\mathfrak{h}$ , das an einer Stelle (fol. 31, letzte Zeile) als Wechselnote zu  $c'$  erscheint und aufgelöst ist. Außerdem erscheint damit im Zusammenhang das einzige  $\mathfrak{h}e$  in Ba als «fa super la» innerhalb des g-dorischen Liedes «Bele Ysabelot».

\*

Als Ergebnis der Untersuchungen der Akzidentien im Codex Bamberg läßt sich folgendes zusammenfassen:

Die *Ursachen* für das Auftreten von Akzidentien können entweder melodischer Art sein oder im musikalischen Satz liegen. Dabei lassen sich zwar bestimmte Gesetzmäßigkeiten formulieren, doch nicht von allgemeiner sondern nur von begrenzter Gültigkeit. So können in Zusammenhang mit der Melodiebildung beobachtete Eigenheiten im Auftreten eines Akzidens an anderem Ort — auch desselben Stückes — durch Forderungen des Zusammenklangs aufgehoben werden und umgekehrt.

Ebenso ist die *Aufzeichnungsweise* der Akzidentien nur innerhalb des jeweiligen Kontext, der jeweiligen melodischen und klanglichen Gebundenheit der einzelnen Kompositionen, und vor dem Hintergrund der dem gesamten Repertoire eigenen Gesetzmäßigkeiten der Kompositionsweise zu beurteilen. Ohne diese Bezüge er-

scheint die Akzidentiensetzung des Manuskripts häufig als inkonsequent und unvollständig.

So ist die Aufzeichnungsweise der durch den Zusammenklang bedingten Akzidentien nur dann als konsequent zu bezeichnen, wenn man berücksichtigt, an welcher Stelle diese im Satz stehen. Konsequent und eindeutig sind sie — bis auf vereinzelte Ausnahmen — jeweils dort notiert, wo sie lange beziehungsweise betonte Werte, also satzmäßig wichtige Stellen betreffen, während die Aufzeichnung bei weniger wichtigen Stellen nachlässiger ist. Wenn man dabei berücksichtigt, daß die durch den Satz geforderten Akzidentien häufig den Melodieverlauf entscheidend verändern, also etwa die Einheit des Hexachords sprengen, so zeigt dies prinzipiell den Vorrang der Einzelstimmen, an den nur dann Konzessionen gemacht werden, wenn es durch Tenorgebundenheit und Satzprinzip notwendig wird.

Weit häufiger sind Inkonsequenzen in der Aufzeichnungsweise der melodisch bedingten Akzidentien. Es handelt sich um teils notierte, teils fehlende *h*, die durch ein Hervortreten von *f* bedingt sind. Bei ihnen wirken viele Komponenten zusammen:

Die Bezeichnungen *b-durum* beziehungsweise *h-molle* für den in diesem Zusammenhang entscheidenden Ton geben Varianten des gleichen Tones an, die sich nach dem jeweiligen melodischen Kontext, das heißt dem Hexachord richten. Daraus ergibt sich, daß auch in der Notation dort nicht unbedingt zwischen den zwei Arten *b* unterschieden werden mußte, wo die Entscheidung darüber selbstverständlich oder für den Satz nicht von Bedeutung war. Dafür spricht die Beobachtung, daß die Nachlässigkeit einer Akzidentiensetzung davon abhängig ist, wie eindeutig der *f*-Bezug eines Stückes ist. Entscheidend dabei ist die Vorrangstellung des *f* gegenüber dem — häufig sogar fehlenden — *e*. Tritt das *f* im Tenor nicht eindeutig hervor, so wird das *h-molle* eher durch ein eingezeichnetes *h* bestätigt, beziehungsweise — wenn ein *b* durch den Satz offensichtlich nahegelegt wird — das *b-durum* durch ein *h* ausdrücklich verlangt.

Die geschilderten «latenten» Selbstverständlichkeiten beziehen sich auf Grund der Überlieferung in einzelnen Stimmen in erster Linie auf die horizontale Komponente, brauchen aber einen bestimmten satzmäßigen Kontext, um wirksam werden zu können. So ist offenbar ein starker gehörmäßiger Bezug zum Tenor und der damit gegebenen Klanglichkeit des Stückes für den Sänger nötig, um die Entscheidung darüber fällen zu können, ob jene «latenten Selbstverständlichkeiten» zur Anwendung kommen oder nicht. Doch war der damalige Musiker vermutlich mit den sich häufig wiederholenden Tenorfolgen seiner Zeit so vertraut, daß darin keine Überforderung bestand.

So wenig also Selbstverständlichkeiten ohne Berücksichtigung des Kontexts beschrieben werden können, so wenig läßt sich Allgemeines über die Gültigkeitsdauer eines Akzidents aussagen. Ob ein Vorzeichen für einen einzigen Ton, eine Zeile, eine Notengruppe oder einen Ordo gilt, läßt sich oft nur aus dem melodischen Zusam-



menhang schließen. Auf jeden Fall scheint ein schneller Wechsel von *b-molle* zu *b-durum* der Melodiebildung in den Motetten von Ba nicht gemäß, wobei verschiedene Beobachtungen dafür sprechen, daß dies mit der Bindung an Hexachorde zusammenhängt.

Demnach läßt sich verschiedentlich, trotz Berücksichtigung aller angemessen erscheinenden Gesichtspunkte nicht eindeutig abklären, ob und wo ein Akzidens — auf unseren Gebrauch der Akzidentien bezogen — «ergänzt» werden muß. Diese Offenheit scheint in der Sache selbst zu liegen, wobei möglicherweise auch in der Zeit selbst ein Akzidens unterschiedliche Auslegungen finden konnte.

So erweisen sich letztlich und aufs Ganze gesehen auch die scheinbaren Inkonssequenzen der Akzidentien, wenn man den Einzelfall betrachtet, als konsequent gemäß den an den Motetten der Bamberger Handschrift beobachteten Gesetzmäßigkeiten. In diesem Sinne ist der Codex Bamberg als ausreichend mit Akzidentien versehen zu betrachten.

Die Bindung des damaligen Musikers an die nur begrenzt zu erschließenden Hörgewohnheiten und Klangvorstellungen seiner Zeit einerseits und seine nicht zu übersehende Freiheit dem Notierten gegenüber — ein Akzidens gelegentlich so oder anders interpretieren zu können — andererseits, lassen sich nur schwer durch eine Übertragung in eine Notation wiedergeben, in der Akzidentien der entscheidende Faktor für die Tonalität sind, in eine Notenschrift also, die dort fixiert, wo das Original offen läßt. Ganz generell bleibt dieses Problem für jede Ausgabe dieser Musik bestehen. Und jeder Lösungsversuch ist in dem Maße problematisch, als die angewendeten Richtlinien — am Repertoire des Manuskripts geprüft — sich nicht als musikalisch angemessen erweisen.

\*

Nach der Fertigstellung dieses Aufsatzes ist zu diesem Thema noch folgende Untersuchung erschienen:  
Hans Tischler, «musica ficta in the 13<sup>th</sup> century», ML 54 (1973), 38—56.