

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN  
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Herausgegeben von Thrasybulos G. Georgiades

Band 6

Theodor Göllner

Formen früher Mehrstimmigkeit  
in deutschen Handschriften des späten Mittelalters

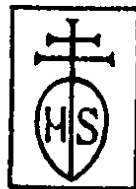
VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

THEODOR GÖLLNER

FORMEN FRÜHER  
MEHRSTIMMIGKEIT

in deutschen Handschriften des späten Mittelalters

*Mit Veröffentlichung der Orgelspiellehre  
aus dem Cod. lat. 7755  
der Bayer. Staatsbibliothek München*



1961

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · TUTZING

© by Hans Schneider Verlag in Tutzing  
Druck: Josef Deschler KG., München 5  
Printed in Germany

MEINEN ELTERN



# I N H A L T

Vorwort . . . . .	9
I. Einleitung . . . . .	11
II. Die Ausgangsquellen . . . . .	15
1. London, Brit. Mus., Add. Ms. 27630 . . . . .	15
2. München, Bayer. Staatsbibl., Cod. lat. 7755 . . . . .	18
III. Die vokale Praxis . . . . .	23
1. Der liturgische Ort . . . . .	23
2. Die Aufzeichnung der Musik . . . . .	30
3. Die Satztechnik . . . . .	40
IV. Die instrumentale Praxis . . . . .	61
1. Die Satztechnik . . . . .	61
a) Die Orgelspiellehre in der Hs. Clm. 7755 . . . . .	61
b) Die instrumentalen Quellen des 15. Jhts. in Deutschland . . . . .	76
2. Die Aufzeichnung . . . . .	98
3. Beziehungen zur Liturgie . . . . .	101
V. Vergleich von vokaler und instrumentaler Praxis . . . . .	107
VI. Zusammenhang mit anderen Formen früher Mehrstimmigkeit . . . . .	115
1. Der vokale Satz . . . . .	115
a) Verhältnis zur theoretischen Lehre . . . . .	115
b) Verhältnis zu praktischen Quellen . . . . .	122
2. Der instrumentale Satz im Vergleich zum melismatischen Organum des Codex Calixtinus . . . . .	132
3. Verhältnis beider Satzarten zum zweistimmigen Notre-Dame-Organum . . . . .	134
4. Die geschichtliche Stufe der vokalen und der instrumentalen Mehrstimmigkeit . . . . .	144
 A n h a n g	
Der Responsoriumsvers 'Constantes estote' (zum Responsorium 'Judea et Jerusalem') . . . . .	149
Faksimile des zweistimmigen 'Benedicamus domino' (Brit. Mus., Add. Ms. 27630, fol. 65) . . . . .	152
Edition der Orgelspiellehre . . . . .	153
Deutsche Übersetzung der Orgelspiellehre . . . . .	183
Quellen und Literatur . . . . .	195
Abkürzungen . . . . .	199
Register . . . . .	200



## VORWORT

Mit der frühen Mehrstimmigkeit und ihrem Weiterwirken bis in das späte Mittelalter hinein beschäftigte ich mich seit meinem Studium am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg. Den Ausgangspunkt bildete ein Referat im Sommersemester 1952 über den inzwischen von F. Zamminer in Band 2 der vorliegenden Reihe veröffentlichten Vatikanischen Organumtraktat. Zur Ausarbeitung einer Dissertation, die ich im Jahre 1957 bei der Universität Heidelberg einreichte, verbrachte ich ein längeres Handschriftenstudium am British Museum und an der Bayerischen Staatsbibliothek. Das vorliegende Buch ist eine nur wenig veränderte Fassung dieser Dissertation. Bei der Drucklegung fanden lediglich einige weitere Quellen, besonders aus dem instrumentalen Bereich, Berücksichtigung. Außerdem wurde der edierten Orgelspiellehre eine deutsche Übersetzung hinzugefügt.

Die in der Arbeit behandelte Musik lernte ich in den Aufführungsversuchen am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität München näher kennen. Mein Lehrer, Professor Dr. Thrasybulos G. Georgiades, hat diese praktisch-musikalischen Versuche von Anfang an mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgt. Dafür sowie für das stets fördernde Interesse und die ermutigende Betreuung bei der Durchführung der Arbeit möchte ich ihm herzlich danken.

Dem British Museum, der Bayerischen Staatsbibliothek und den übrigen in der Arbeit genannten Bibliotheken bin ich für ihr bereitwilliges Entgegenkommen zu Dank verpflichtet.

Mein Dank gilt ferner Fräulein cand. phil. Gertraut Haberkamp und Herrn cand. phil. Fritz Schotky für ihre Hilfe beim Korrekturlesen und vor allem meiner Frau für ihre Mitarbeit bei der Herstellung des Manuskripts.

München, im Januar 1961

*Theodor Göllner*





## I. Einleitung

Es ist der musikgeschichtlichen Forschung bekannt, daß noch im späten Mittelalter auf deutschem Boden eine mehrstimmige Praxis ausgeübt wurde, die abseits von der großen Kunstmusik der Zeit stand und auf eine frühere geschichtliche Stufe zurückging. Diese Tatsache spiegelt sich zunächst in der bis ins 16. Jahrhundert hinein reichenden Überlieferung von vokalen Quellen mit überwiegend zweistimmigen Stücken, deren satztechnische Merkmale aus der Zeit vor dem 12. Jahrhundert stammen. Aber auch auf einem anderen Gebiet hat man die Rückständigkeit der mehrstimmigen Musik im spätmittelalterlichen Deutschland oft bemerkt: In den ältesten deutschen Orgel-tabulaturen, die seit dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts überliefert sind, begegnet uns eine Satzstruktur, welche weit hinter den Zeitpunkt ihrer Niederschrift, auf die Anfänge der Mehrstimmigkeit zurückweist. Die vorliegende Untersuchung wendet sich beiden Gebieten zu.

Die vokale Überlieferung fand zuletzt nach zahlreichen Vorarbeiten und Einzeluntersuchungen eine zusammenfassende Behandlung durch A. Geering<sup>1)</sup>. Die von F. Ludwig ausgehenden<sup>2)</sup>, dann vor allem von J. Handschin<sup>3)</sup> fortgesetzten und ergänzten Forschungen wurden in der Abhandlung von Geering verarbeitet, darüber hinaus aber auch die meisten bisher bekannten Quellen übersichtlich zusammengestellt und inhaltlich erfaßt<sup>4)</sup>.

Die instrumentalen Tabulaturen behandelte zuerst J. Wolf unter dem Gesichtspunkt der Notation<sup>5)</sup>. Eine eingehende Untersuchung der nur spärlich überlieferten Quellen und der darin aufgezeichneten Musik liegt in mehreren Arbeiten von L. Schrade vor<sup>6)</sup>. Die Tabulatur des Adam Ileborgh hat besonders W. Apel untersucht<sup>7)</sup>. Sie liegt jetzt in einer Veröffentlichung von G. Most vor<sup>8)</sup>. Neues Quellenmaterial, das zum Teil noch früher als die älte-

<sup>1)</sup> A. Geering, *Organa*.

<sup>2)</sup> F. Ludwig, *Quellen*, 301 ff.

<sup>3)</sup> J. Handschin, *Angelomontana polyphonica*, in: *SJbfMW* III (1928), 64 ff. (Weitere Literatur von Handschin und Ludwig ist bei Geering, *Organa*, XI, verzeichnet.)

<sup>4)</sup> Von den nicht aufgenommenen Hss. sei hier nur der Cod. lat. 2699, f. 193v-195, der Bayer. Staatsbibl. erwähnt; vgl. auch M. Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, Bd. II, Beispiel 154. Über die nicht berücksichtigten Wiener Hss. vgl. K. A. Rosenthal, *Einige unbekannte Motetten älteren Stils aus Handschriften der Nationalbibliothek, Wien*, in: *Acta musicol.* VI (1934), 8 ff.

<sup>5)</sup> J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Teil II, 11 ff.

<sup>6)</sup> L. Schrade, *Ueberlieferung*; ders., *Messe*, 129 ff.; ders., *Organ*, 329 ff. und 467 ff.

<sup>7)</sup> W. Apel, *Ileborgh*, 193 ff.

<sup>8)</sup> G. Most, *Die Tabulatur von 1448 des Adam Ileborgh aus Stendal*, in: *Alt-märkisches Museum Stendal, Jahrgabe 1954*, VIII, 43 ff.

sten bisher bekannten Aufzeichnungen aus Deutschland zu datieren ist, hat F. Feldmann herausgegeben<sup>9)</sup>. Die beginnende Überlieferung der deutschen Orgelmusik fand ferner Berücksichtigung in den Arbeiten von H. Besseler<sup>10)</sup>, E. Ferand<sup>11)</sup> und G. S. Bedbrook<sup>12)</sup>.

Eine gemeinsame Behandlung des vokalen *und* des instrumentalen Gebietes, wie sie in der vorliegenden Studie unternommen wird, findet sich für den schlesischen Bereich zuerst bei F. Feldmann, allerdings nur in Form von zwei getrennten Kapiteln innerhalb einer größeren Abhandlung<sup>13)</sup>. Doch wurde schon dort auf nahe Beziehungen hingewiesen, welche in satztechnischer Hinsicht zwischen beiden Erscheinungen bestehen<sup>14)</sup>. Schrade hat versucht, die deutsche instrumentale Praxis des 15. Jahrhunderts als ein Zurückgreifen auf das französische hochmittelalterliche Organum zu verstehen<sup>15)</sup>. Ebenso haben Besseler<sup>16)</sup> und Ferand<sup>17)</sup> auf diesen Zusammenhang hingewiesen. Schließlich wurde Schrade besonders durch die Veröffentlichungen Feldmanns auf die noch andauernde vokale Organumtradition in Deutschland aufmerksam<sup>18)</sup>. Damit schien ihm der eindeutige Beweis erbracht zu sein, daß die instrumentale Praxis an das vokale Organum anknüpfte, und zwar jetzt nicht nur im Sinne eines bewußten Zurückgreifens auf eine ältere, vergangene Praxis, sondern durch unmittelbare Fortsetzung der noch lebenden vokalen Tradition. Das mehrstimmige Orgelspiel führte nach Schrades Annahme die satztechnischen und liturgischen Merkmale der vokalen Organumpraxis weiter.

Die vorliegende Untersuchung macht sich zur Aufgabe, die von Feldmann und besonders von Schrade angedeuteten Beziehungen und Zusammenhänge zu klären, indem sie die vokale und instrumentale Praxis zunächst je für sich nach ihrer Stellung innerhalb der Liturgie betrachtet, satztechnische Merkmale herausarbeitet und die ursprüngliche handschriftliche Niederschrift als den für uns unmittelbarsten Zugang zur Musik selbst auffaßt. Durch eine Gegenüberstellung soll dann das gegenseitige Verhältnis beider Erscheinungen aufgezeigt werden. Schließlich wenden wir uns auch anderen Formen früher Mehrstimmigkeit zu, um die Stellung der deutschen vokalen und instrumentalen Praxis innerhalb eines größeren Zusammenhangs kennenzulernen.

---

<sup>9)</sup> F. Feldmann, Tabulaturfragment, 241 ff.; ders., Musik, vgl. für Veröffentl. Anhang II.

<sup>10)</sup> H. Besseler, Musik des Mittelalters, 226 f.

<sup>11)</sup> E. Ferand, Improvisation, 311 f.

<sup>12)</sup> G. S. Bedbrook, Keyboard Music, 21 ff.

<sup>13)</sup> Musik, 108 ff. und 113 ff.

<sup>14)</sup> Musik, 118.

<sup>15)</sup> Messe, 131 ff.

<sup>16)</sup> Musik des Mittelalters, 226 f.

<sup>17)</sup> Improvisation, 311 f.

<sup>18)</sup> Organ, 467 ff.

Bei der vokalen Praxis gehen wir von der wohl berühmtesten Quelle dieses Gebiets aus, dem sog. Codex *San-Blasianus*, der sich heute unter der Signatur Add. Ms. 27630 im British Museum, London, befindet. Diese Handschrift ist seit ihrer Benutzung durch M. Gerbert<sup>19)</sup> der musikgeschichtlichen Forschung bekannt. Die instrumentale Praxis untersuchen wir zunächst anhand eines bisher unbekanntes Traktats mit anschließender Orgeltabulatur, der hier erstmalig erschlossen wird. Es handelt sich um eine in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in dem Cod. lat. 7755, f. 276—280, der Bayerischen Staatsbibliothek, München, aufgeschriebene Übungslehre des mehrstimmigen Orgelspiels, zu welcher als praktisch ausgeführtes Beispiel eine Tabulatur angefügt wurde<sup>20)</sup>. Da uns aus der Zeit vor 1500 nur sehr wenige instrumentale Quellen, zum Teil sogar bloß als Fragmente, überliefert sind, bietet diese neue vollständige Quelle eine wichtige Bereicherung für unsere Kenntnis des frühen mehrstimmigen Orgelspiels, zumal in ihr überhaupt zum erstenmal der Bau eines instrumentalen Satzes theoretisch formuliert wird. Traktat und Stück werden deshalb in der vorliegenden Arbeit ediert und bilden den Ausgangspunkt für die Untersuchung der instrumentalen Praxis.

---

<sup>19)</sup> M. Gerbert, *De cantu*, Tom. I/II. Vgl. auch unten S. 15, Anm. 2.

<sup>20)</sup> Der Traktat wird im folgenden mit dem Sigel *M Tr* bezeichnet.



## II. Die Ausgangsquellen

### 1. London, Brit. Mus., Add. Ms. 27630

Die unter der Signatur Add. 27630 im British Museum aufbewahrte Handschrift ist ein Pergamentcodex im Format von 16,7 × 12,2 cm und umfaßt 109 Blätter, die sich auf zehn Lagen von durchschnittlich fünf Doppelblättern verteilen. Der jetzige Einband aus grünem Saffianleder stammt aus dem 19. Jahrhundert. Ebenso ist ein mit Bleistift geschriebenes Inhaltsverzeichnis am Schluß der Handschrift erst in neuerer Zeit hinzugefügt. Auf der Rückseite des ersten Vorsatzblattes ist eine gedruckte Beschreibung aufgeklebt, die einem englischen Auktionskatalog des 19. Jahrhunderts entnommen ist. Da es sich um eine sonst nicht zugängliche Beschreibung handelt, sei sie in Auszügen hier wiedergegeben: „Tropi, Versus et Sequentiae, cum biscantu. Manuscript upon vellum, written in red and black inks, morocco. 4to. Saec. XV, pp. 219. This manuscript is alike rare and interesting, being a specimen of early harmony. In the middle of the book are several pieces with the word Mutetus . . . Many of the Hymns are very curious and are quite unpublished. As a MS. presenting examples of early writing in harmony it is of the greatest rarity and of high interest to the musical antiquary . . .“

Auf der Vorderseite des zweiten Vorsatzblattes steht der Name John C. Jackson und darunter folgende Notiz, die jetzt durch einen Zettel mit Literaturangaben verdeckt ist: „Purchased of the Rev. J. C. Jackson, 25th. May, 1867.“ An diesem Tage wohl ging die Handschrift in den Besitz des British Museum über<sup>1)</sup>. Dieselbe Handschrift war im 18. Jahrhundert im Besitze des deutschen Benediktinerklosters St. Blasien, wo M. Gerbert eine Anzahl ein- und mehrstimmiger Stücke aus ihr in seiner Kirchenmusikgeschichte „De cantu et musica sacra“ veröffentlichte<sup>2)</sup>. Nach dem Klosterbrand in St. Blasien im Jahre 1768 hielt man den Codex für verloren, bis F. Ludwig ihn im Jahre 1909 im British Museum wiederentdeckte<sup>3)</sup>. Zuvor hatte ihn schon Cl. Blume herangezogen, ohne jedoch seine Identität mit Gerbert „Codex San Blasianus“ zu bemerken<sup>4)</sup>. Die Handschrift ist vielleicht bei der Auflösung des Klosters St. Blasien im Jahre 1806 von den übrigen Be-

---

1) Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years 1854—1875, Vol. II, London 1877, 342.

2) Die Beispiele Gerberts gingen zum Teil in spätere Musikgeschichten über; vgl. Ch. Burney, A General History of Music, Vol. II, London 1782, 214; A. W. Ambros, Geschichte der Musik, Bd. II, Breslau 1864, 343 f.; Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Bd. I, 2. Teil, 147.

3) Vgl. Quellen, 305 f.

4) Vgl. AH XLVII, 388.

ständen der Bibliothek getrennt worden<sup>5)</sup> und auf ungeklärte Weise in englischen Privatbesitz geraten. Der letzte private Eigentümer war der Rev. John Cohen Jackson, von dem die Handschrift im Jahre 1867 wahrscheinlich als einzelner Gelegenheitskauf vom British Museum erworben wurde. Die übrigen Bestände der Bibliothek Jackson gelangten erst nach dem Tode des Eigentümers 1895 zur Versteigerung<sup>6)</sup>.

Der ursprüngliche Herkunftsort des Codex ist unbekannt. Zunächst wurde angenommen, daß es sich um eine Handschrift aus der Schweiz handelt<sup>7)</sup>. Dann gab A. Hughes-Hughes als wahrscheinliche Provenienz ein Augustinereremitenkloster in Bayern an und brachte den Ort „Unterdorf on the Glonn“ mit der Entstehung der Handschrift in Verbindung<sup>8)</sup>. Nach Ludwigs Ansicht hatte Hughes-Hughes damit offenbar das Augustinerkloster Indersdorf an der Glonn gemeint, da „Unterdorf“ wohl lediglich eine andere Schreibweise für „Indersdorf“ sei<sup>9)</sup>. Doch bleibt es ungeklärt, worauf Hughes-Hughes seine Annahme stützt, zumal Unterdorf bzw. Indersdorf ein Augustinerchorherren- und kein Augustinereremitenkloster war. Die Handschrift selbst enthält keinen Anhaltspunkt für die von Hughes-Hughes vermutete Provenienz. Die Mutmaßlichkeit des Herkunftsortes Indersdorf ist in der neueren Literatur irrtümlich übergangen worden<sup>10)</sup>. Mit ziemlicher Sicherheit darf lediglich die Herkunft aus einem deutschen Augustinereremitenkloster angenommen werden<sup>11)</sup>. Es ist außerdem ungewiß, ob die Handschrift, wie Ludwig meint, direkt aus einem Augustinerkloster in das Benediktinerkloster St. Blasien übergang, oder ob sie nicht zunächst im Besitze eines anderen Benediktinerklosters gewesen ist<sup>12)</sup>. Sicher ist, daß der Übergang der Handschrift von Augustiner auf Benediktiner schon in früher Zeit erfolgte<sup>13)</sup>.

---

<sup>5)</sup> Vgl. A. Trende, Die Stiftsbibl. in St. Paul, in: Carinthia I, Jg. 142 (1952), 650, Anm. 10.

<sup>6)</sup> List of Catalogues of English Book Sales 1676—1900, Jg. 1895, London 1915, 425.

<sup>7)</sup> H. Davey, Die ältesten Musik-Handschriften auf englischen Bibliotheken, in: MfMG, 34. Jg. (1902), 31. Noch M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit, Bd. II, 103, bezeichnet die Hs. als „Schweizer Gesangbuch“.

<sup>8)</sup> Vgl. A. Hughes-Hughes, Catalogue, 256.

<sup>9)</sup> Vgl. Quellen, 306.

<sup>10)</sup> Vgl. Geering, Organa, 14. Wie mir jedoch Herr Prof. Geering freundlicherweise mitteilte, handelt es sich dabei um ein Versehen. In dem Artikel „Deutschland“ (B. Mittelalter), in: MGG 3, 285, wird ebenfalls die bloße Mutmaßlichkeit für die Provenienz Indersdorf nicht mehr erwähnt.

<sup>11)</sup> Vgl. f. 88 und f. 101v, „pastor fratrum heremitarum“, und „princeps clericorum monachorum heremite...“. Die deutsche Herkunft wird durch Eigentümlichkeiten der Schrift bestätigt.

<sup>12)</sup> Vgl. Quellen, 306. Hat Gerbert die Hs. vielleicht selbst erst erworben?

<sup>13)</sup> f. 101r/v ist das Wort „Augustini“ mit roter Tinte durchgestrichen und in ähnlich alter Schrift (rot) durch „Benedicti“ ersetzt.

Als Entstehungszeit des Codex wird allgemein das 15. Jahrhundert bzw. dessen erste Hälfte angenommen<sup>14)</sup>. Im Gegensatz dazu steht die Annahme Gerberts, der die Handschrift bei ihrer Benutzung in „De cantu et musica sacra“ im Jahre 1774 für „ungefähr 400 Jahre“ alt hielt<sup>15)</sup>. Daraufhin setzte Burney die Entstehungszeit um das Jahr 1374 fest<sup>16)</sup>. Obwohl diese vereinfachende Präzisierung Burneys unhaltbar ist<sup>17)</sup>, darf allgemein die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts für die Entstehung des Codex in Anspruch genommen werden, wodurch die Annahme Gerberts bestätigt wird<sup>18)</sup>. Zwar könnte man durch die etwas verfallenen Schriftzüge der gotischen Textura im Hauptteil der Hs. dazu verleitet werden, ihre Entstehung in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts anzunehmen, doch zeigt die geschlossene und feste Schrift am Schluß (fol. 106v—108v) deutlich eine Schreiberhand aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Somit wird aber auch, da die Schlußeintragungen an den fertigen Hauptteil angefügt wurden, die Entstehung der ganzen Hs. noch im 14. Jahrhundert anzusetzen sein.

Außer der neueren durchgehenden Follierung, die mit Bleistift geschrieben ist, gibt es noch zwei weitere Zählungen: eine ebenfalls neuere Follierung von fol. 1 bis 42, die auf einer früheren falschen Bindung von fol. 43/44 als fol. 6/7 beruhte<sup>19)</sup>, und eine ältere durchlaufende Seitenzählung. Nach fol. 15 und fol. 24 fehlt je ein Blatt, das in der ursprünglichen Seitenzählung noch mitgezählt worden ist. Diese muß also vor dem Verlust der Blätter erfolgt sein; sie dürfte der Schrift nach etwa in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorgenommen worden sein<sup>20)</sup>. Die Seitenzählung läßt ebenfalls die falsche Bindung von fol. 43/44 erkennen.

Die zehn *Lagen* der Handschrift sind wie folgt zusammengesetzt:

Lage	Blätter	fol.	
I	10	1 — 10	
II	9	11 — 19	fol. 15: Einzelblatt
III	9	20 — 28	fol. 23, 24, 25 sind jetzt Einzelblätter
IV	10	29 — 38	Die Lage besteht nur aus Einzelblättern

<sup>14)</sup> Vgl. Ludwig, Quellen, 305 f., Anm. 1; Geering, Organa, 1, 5, 14. Das 15. Jahrhundert ohne nähere Bestimmung wird in den Katalogen des Brit. Mus. angegeben.

<sup>15)</sup> Vgl. M. Gerbert, De cantu, Tom. I, 376.

<sup>16)</sup> Vgl. Ch. Burney, A General History of Music, Vol. II, 213.

<sup>17)</sup> Vgl. auch Ludwig, Quellen, 305, Anm. 1.

<sup>18)</sup> Diese paläographische Feststellung verdanke ich der freundlichen Mitteilung von Herrn Prof. B. Bischoff, München.

<sup>19)</sup> Die beiden Follierungen sind also ab fol. 5 um zwei Ziffern voneinander verschoben:

Falsche Follierung: 1 2 3 4 5 8 9 10 . . . . 42 43 44 6 7 —

Richtige Follierung: 1 2 3 4 5 6 7 8 . . . . 40 41 42 43 44 45

<sup>20)</sup> Eine nähere mündliche Mitteilung hierüber, wie auch ergänzende Bemerkungen hinsichtlich der im folgenden angeführten Lagengliederung, verdanke ich der freundlichen Hilfe von Mr. T. J. Brown in der Handschriftenabteilung des British Museum.



V	10	39 — 48	fol. 43/44 sind neu zusammengebunden
VI	12	49 — 60	fol. 52—57 sind jetzt Einzelblätter
VII	10	61 — 71	fol. 68 ist ein Fragment
VIII	14	72 — 85	
IX	10	86 — 95	
X	14	96 — 109	

Es ist anzunehmen, daß die einzelnen Lagen nicht als getrennte Faszikel vorher bestanden haben, da der Inhalt unabhängig von der Lagengliederung verläuft. Ein inhaltlicher Einschnitt trifft nur bei der zweiten Lage mit dem Lagenschluß zusammen.

*Inhaltlich* setzt sich die Handschrift aus folgenden Bestandteilen zusammen:

1. Einstimmiges Credo, fol. 1—2v
2. Zweistimmige „Biscantus“, fol. 2v—19v
3. Einstimmige Lektionen, fol. 20—26v
4. Zweistimmige „Biscantus“, fol. 26v—50
5. Eine dreistimmige und sonst zweist. Motetten, fol. 50v—70
6. Einstimmige Responsorien, fol. 70—74v
7. Einstimmige Sequenzen und Alleluiagesänge, fol. 75—106v
8. Zweistimmige Motetten, fol. 106v—108v
9. Einstimmiges Alleluia und nachgetragenes Ave Maria, fol. 108v—109v

Die Hs. enthält vorwiegend Teile, die nicht der Liturgie im strengen Sinn angehören. So trifft die Bezeichnung ‘Tropar’, die Hughes-Hughes<sup>21)</sup> eingeführt hat, mit Recht zu. Es wurden darin solche Stücke aufgenommen, die im Zusammenhang mit der Liturgie Verwendung fanden, jedoch nicht in den streng liturgischen Büchern, wie Graduale und Antiphonale, aufgezeichnet waren. Der Anlaß der Aufzeichnung war also auch liturgischer Art: Dem Graduale und Antiphonale wurde ein Tropar zur Seite gestellt, um alle im Gottesdienst vorkommenden Stücke schriftlich festzuhalten.

## 2. München, Bayerische Staatsbibl., Cod. lat. 7755

Der Codex latinus 7755 der Bayerischen Staatsbibliothek<sup>1)</sup> ist eine Papierhandschrift im Format von etwa 21 × 15 cm. Der beschriebene Inhalt umfaßt 282 Blätter<sup>2)</sup>. Der Einband aus lederüberzogenen Holzdeckeln stammt aus älterer Zeit. Die äußere Lederschicht besteht aus Schweinsleder mit blind-

<sup>21)</sup> Catalogue, 256.

<sup>1)</sup> Catalogus Codicum Latinorum Bibliothecae Regiae Monacensis Tom. I, Pars III, Monachii 1873, 196.

<sup>2)</sup> Leer geblieben sind fünf unfoliierte Blätter, davon zwei nach fol. 166 und drei nach fol. 195.

gepreßter Verzierung. In der Mitte des rechten Randes auf der Außenseite des Vorderdeckels befinden sich noch Reste der alten Schließen. Auf der linken Hälfte des Vorderdeckels sind drei ältere Signaturen mit weißen Etiketten aufgeklebt. Die untere davon scheint die jüngste zu sein, da die gleiche Zahl (355) noch einmal auf dem Einbandrücken unterhalb der jetzigen Signatur wiederkehrt. Dort steht sie in Verbindung mit der abgekürzten Schreibung „Indersd.“. Es handelt sich dabei um eine Signatur der Klosterbibliothek, aus deren Besitz die Handschrift in die jetzige Bayerische Staatsbibliothek gelangte.

Die Handschrift stammt aus dem ehemaligen bayerischen Kloster Indersdorf und ging nach dessen Auflösung zusammen mit den übrigen Beständen der Klosterbibliothek 1783 in den Besitz der kurfürstlich-bayerischen Sammlungen über<sup>3)</sup>. Ihre ursprüngliche Herkunft ist noch ungeklärt, zumal sie dem Inhalte nach wahrscheinlich nicht zum klösterlichen Gebrauch bestimmt war<sup>4)</sup>. Das Vorkommen von Städtenamen wie München, Nürnberg, Bamberg läßt jedoch eine Herkunft aus dem süddeutsch-bayerischen Raum vermuten.

Als Entstehungszeit für den Hauptteil der Handschrift ist die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts anzunehmen. Auf Grund einer Datumsangabe, die in einem Nachtrag auf f. 228 erscheint, wurde der Codex von W. Meyer in das Jahr 1463 datiert<sup>5)</sup>. Da es sich hierbei aber erst um eine spätere Eintragung handelt, bietet das Datum keinen Anhaltspunkt für die Entstehung. Paläographische Merkmale des Hauptteils weisen auf die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts<sup>6)</sup>.

Der *Inhalt* gehört zum größten Teil in das Gebiet der Medizin. Daneben finden sich Abhandlungen aus der Arzneimittellehre, Rezepte, ein Traktat über die Kunst der Baumveredelung und eine Übungslehre des Orgelspiels. Die inhaltliche Zusammensetzung ist wie folgt<sup>7)</sup>:

1. Breviatorium de virtutibus herbarum	fol. 1 — 48v
2. Libri tres de medicinis	fol. 49 — 159
Nachtrag	fol. 159 — 166
(Dieser Teil enthält außerdem eine ältere Foliierung in roter Tinte, fol. 1—124) <sup>7a)</sup>	

<sup>3)</sup> Fr. H. Graf Hundt, Die Urkunden des Klosters Indersdorf, Bd. I, in: Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, Bd. XXIV (1863), XVI f.

<sup>4)</sup> Vgl. z. B. das Rezept „ad pulveris bombardam“, fol. 281.

<sup>5)</sup> Vgl. F. Pfeiffer, Ein komisches Rezept, in: Germania, Vierteljahrsschrift für deutsche Altertumskunde, VIII (1863), 63 f.

<sup>6)</sup> Die freundliche Auskunft hierüber verdanke ich Herrn Prof. B. Bischoff, München.

<sup>7)</sup> Bei der Bezeichnung der einzelnen Abschnitte habe ich mich nach Möglichkeit an die Angaben im Katalog der Bayerischen Staatsbibliothek gehalten.

<sup>7a)</sup> In der älteren Foliierung fehlen fol. 56—59. Am Schluß werden aber im Gegensatz zur neueren Foliierung zwei leere Seiten mitgezählt (fol. 166a/b). Der ganze Teil besteht also jetzt aus 120 Blättern.

3. De medicinis	fol. 167 — 194
Nachtrag	fol. 194 — 195
Nachtrag	fol. 196 — 199v
4. Petrus de Lebano: de venis et eorum remediis	fol. 200 — 226
Nachtrag	fol. 226v— 230v
a) Regimen in vulgari tempore pestilentiali anno 1463	
b) Medicina ad omnes morbos probata per dominum Stephanum Lannkamer Magistrum solempnem in physica <sup>8)</sup>	
5. De minutione sanguinis	fol. 231 — 244
Nachtrag	fol. 244
6. De sideribus	fol. 244v— 248
Nachtrag (Rezepte)	fol. 248 — 266
7. Arnoldi praepositi S. Jacobi in Babenberch regimen sanitatis	fol. 267 — 274
Nachtrag	fol. 274
8. De insitione arborum	fol. 274v— 275v
9. De musica arte	fol. 276 — 280
Nachtrag	fol. 280v— 282
10. De B. Katherina prosa	fol. 282v

Den ursprünglichen größeren Hauptabschnitten wurden von späterer Hand Nachträge hinzugefügt, die inhaltlich oft nicht an die vorausgehenden älteren Abschnitte anknüpfen. Der Schlußteil (fol. 267—283), zu dem der Orgeltraktat gehört, hat vorher getrennt von dem übrigen Corpus bestanden, wie aus der älteren Schrift, dem stärker vergilbten Papier und den durchgehenden Wasserflecken in der äußeren oberen Ecke der Blätter zu entnehmen ist. Die paläographischen Kriterien gestatten, die Entstehung dieses Teils vielleicht schon im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts anzunehmen, während der Hauptteil (fol. 1—266) erst um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein mag<sup>9)</sup>. Da die Nachträge im Haupt- und Schlußteil die gleichen Schriftzüge zeigen, werden sie erst nach der Vereinigung beider Teile hinzugefügt worden sein.

Auffallend ist der inhaltliche Zusammenhang, in welchem die Orgelspiellehre begegnet. Bis auf die Prosa B. Katherinae auf der letzten Seite der Handschrift überwiegen medizinische Abhandlungen, denen Beiträge aus dem Gebiete von praktisch-handwerklichen Fertigkeiten (Zubereitung von Arzneimitteln, Chemikalien usw.) angereiht sind. Der Orgeltraktat, der das mehrstimmige Orgelspiel lehrt, steht demnach im Zusammenhang mit anderen Handwerkslehren, und das Orgelspiel wird wohl als eine handwerkliche

<sup>8)</sup> Vgl. F. Pfeiffer, Ein komisches Rezept, in: Germania VIII, 63 f.

<sup>9)</sup> Auch diese Angaben verdanke ich Herrn Prof. Bischoff.

Fertigkeit neben anderen praktischen Fähigkeiten aufgefaßt worden sein, von denen bestimmte Lehrschriften, Regeln und Rezepte in einem besonderen Bande vereinigt wurden. Das Orgelspiel, welches ähnlich wie die übrigen Gebiete allgemein auf mündlicher Unterweisung beruhte, wäre auf diese Weise entgegen der sonstigen Gepflogenheit zufällig in Art einer Unterrichtsanweisung schriftlich niedergelegt worden. Daneben ließe sich aber noch ein anderer, persönlicher Grund für die Aufnahme des Orgeltraktats in die Handschrift denken, wenn man von dem möglichen gattungsmäßigen Zusammenhang absieht und dagegen den überwiegend medizinischen Inhalt besonders ins Auge faßt. Demnach wäre sehr wohl anzunehmen, daß die Handschrift im Besitze eines Arztes war. Der inhaltliche Unterschied zwischen dem medizinisch-naturwissenschaftlichen Teil und dem Orgeltraktat könnte dann in der Person dieses einstigen Besitzers eine sinnvolle Begründung finden: Als Liebhaber des Orgelspiels oder vielleicht sogar als Ausübender hätte er für den eigenen Gebrauch die Aufnahme des Traktats in ein ihm gerade zur Verfügung stehendes Buch veranlaßt.



### III. Die vokale Praxis

#### 1. Der liturgische Ort

Die im Codex *Lo D* oft als „versus“ bzw. „tropus cum biscantu“ bezeichneten und in übereinander notierten Stimmen aufgezeichneten Stücke stehen auf fol. 2v—19v und 26v—50. Zur gleichen Gattung gehört noch ein nachgetragenes „Benedicamus domino“ (fol. 65). Die Reihenfolge der Stücke beruht nicht auf einem einheitlichen Plan, vielmehr wurden mehrere von einander unabhängige Eintragungen vorgenommen, und die einzelnen Stücke in liturgisch zusammenhängenden Gruppen aufgezeichnet. Daß die Handschrift nicht einheitlich angelegt wurde, sondern allmählich gewachsen ist, geht besonders aus den verschiedenen Schrifttypen hervor, die in folgender Weise nacheinander vorkommen:

1. fol. 1—15v
2. fol. 16—19
3. fol. 20—28
4. fol. 28v—34v
5. fol. 34v—50

Die einzelnen Eintragungen der zweistimmigen Stücke gehören folgenden liturgischen Bereichen an:

- |                                    |                      |
|------------------------------------|----------------------|
| 1. Introitustropen                 | fol. 2v—5            |
| 2. Antiphontropen                  | fol. 5—15v           |
| 3. Benedicamustropen <sup>1)</sup> | fol. 16—19 u. 39—47v |
| 4. Lektionen                       | fol. 26v—32          |
| 5. Kyrietropen <sup>2)</sup>       | fol. 32—34           |
| 6. Offertoriumstropen              | fol. 34v—35 u. 36—37 |
| 7. Agnus Dei-Tropen                | fol. 35—36           |
| 8. Responsoriumstropus             | fol. 37v—38          |
| 9. Responsoriumsverse              | fol. 38—39           |
| 10. Gradualvers                    | fol. 48v—49          |
| 11. Alleluiagesänge                | fol. 47v—50          |
| 12. Benedicamus Domino             | fol. 16 u. 65        |

Es sind also neben Tropen auch nicht tropierte liturgische Stücke wie Lektionen, Responsorien, Alleluiagesänge, ein Gradualvers<sup>3)</sup> und Benedica-

<sup>1)</sup> Auf fol. 19v steht als Nachtrag eine etwas veränderte Fassung des 3. Introitustropus (vgl. fol. 4v).

<sup>2)</sup> Im Anschluß daran (fol. 34r/v) steht als Nachtrag ein 2st. Schullied.

<sup>3)</sup> Das Stück ist in der Zusammenstellung bei Geering, *Organa*, 28 u. 35 nicht aufgenommen.

musgesänge aufgezeichnet. Als Grund für die mehrstimmige Ausführung sowohl von Tropen wie von Teilen liturgischer Stücke ist der *solistische* Vortrag anzunehmen, der schon bei der einst. Vorlage stattfand. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß auch Lektionen mehrstimmig gesungen wurden. Diese Praxis wird noch durch zahlreiche andere, verwandte Quellen bestätigt, in denen die Mehrstimmigkeit sogar beim Evangelienvortrag Eingang fand<sup>4)</sup>. Es ist möglich, daß auch hier der ursprünglich solistische Vortrag der Anlaß zur mehrstimmigen Ausführung war.

Von den insgesamt 52 Stücken, die bei Hughes-Hughes<sup>5)</sup>, Ludwig<sup>6)</sup> und Geering<sup>7)</sup> verzeichnet sind, wählen wir für jede liturgische Gattung je ein Beispiel aus, um uns den musikalischen Vorgang im Zusammenhang mit dem liturgischen Geschehen zu vergegenwärtigen<sup>8)</sup>.

## 1. Introitustropus

### 1. *Flos de spina procreatur* (fol. 2v—4)

Das Stück besteht aus vier Strophen von gleicher Vertonung<sup>9)</sup>. Vor bzw. zwischen den einzelnen Strophen stehen in der Handschrift folgende Bemerkungen:

1. Item versus ante introito vel tropus primi vel secundi toni
2. Sequitur introitus
3. Sequitur versus super introitum
4. Sequitur Gloria patri

Die vier Tropusstrophen wechselten also mit den Teilen des Introitus ab, so daß der ganze Vorgang folgende Gestalt hatte:

*Tropus* (solistisch, zweistimmig); *Introitus* (chorisch, einstimmig)

- |            |           |
|------------|-----------|
| 1. Strophe | Antiphon  |
| 2. Strophe | Vers      |
| 3. Strophe | Doxologie |
| 4. Strophe |           |

In der Handschrift Innsbruck, Universitätsbibliothek, Cod. 457 perg. (*Innsbr*), fol. 80v—81v<sup>10)</sup>, sind zwischen den einzelnen Strophen desselben Tropus die Anfangsworte der Introitusteile eingefügt. Danach gehörte der

<sup>4)</sup> Geering, *Organa*, 31 f. Vgl. auch H. J. Moser, *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*, Berlin 1931, 10.

<sup>5)</sup> *Catalogue*, 257.

<sup>6)</sup> *Quellen*, 306 f.

<sup>7)</sup> *Organa*, 14 f.

<sup>8)</sup> Die Nummern vor den einzelnen Stücken beziehen sich auf das Verzeichnis bei Geering, *Organa*, 14 f.

<sup>9)</sup> Vgl. U. Chevalier, *Repertorium*, Nr. 6405. Text bei F. J. Mone, *Hymnen* II, 38; G. Morel, *Lat. Hymnen d. Mittelalters*, 132, und *AH*, XX, 167 und XLIX, 46.

<sup>10)</sup> Vgl. J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Bd. I, 163 (1. Strophe).

Tropus zum Introitus „Gaudeamus omnes in Domino“<sup>11)</sup>, der an Marien- und Heiligenfesten gesungen wird. Der Text des Tropus weist auf die Verwendung bei Marienfesten hin<sup>12)</sup>.

## 2. Antiphontropus

### 12. *Virgo mater clemens* (fol. 10v—11)

Wie die übrigen Antiphontropen in *Lo D* gehört der Tropus zu den Marianischen Antiphonen, und zwar in diesem Falle zum „Salve regina“. Die drei Strophen des Tropus<sup>13)</sup> mit je verschiedener musikalischer Fassung sind in der Handschrift irrtümlich in falscher Reihenfolge geschrieben. Dies ist jedoch durch eingeschobene Bemerkungen korrigiert. So steht vor der ersten Strophe (fol. 10v) „Versus super salve regina secundus“; vor der zweiten (fol. 10v—11) „versus tertius“, vor der dritten (fol. 11) „versus primus super salve regina“. Die richtige Reihenfolge ist also folgende<sup>14)</sup>:

1. (3.) *Virgo mater clemens*
2. (1.) *Gloriosa mater dei*
3. (2.) *Eia dulcis mater*

In der Handschrift selbst befindet sich außer dem Hinweis auf das „Salve regina“ kein näherer Anhaltspunkt für die Verteilung der Tropusstrophen innerhalb der Antiphon. Aufschlüsse hierüber erhalten wir in der einstimmigen Fassung des Tropus in der Handschrift Clm. 5539 (*Mü C*), fol. 67/67v. Hier wird die Antiphon nach der zweiten Strophe mit „O pia“ und nach der dritten Strophe mit „O dulcis Maria“ fortgesetzt. Entsprechend dürfen wir nach der ersten Strophe die Fortsetzung „O clemens“ annehmen. Die drei Tropusstrophen sind also zwischen den Schlußanrufungen der Antiphon eingeschoben, wodurch folgender Zusammenhang entsteht:

<i>Antiphon</i> (chor., einst.)	<i>Tropus</i> (solist., zweist.)
Salve regina . . . nobis post hoc exsilium ostende	1. <i>Virgo mater clemens pia . . .</i>
O clemens	2. <i>Gloriosa mater dei . . .</i>
O pia	3. <i>Eia dulcis mater christi . . .</i>
O dulcis Maria	

<sup>11)</sup> Vgl. GR, 619 u. a.

<sup>12)</sup> AH, XLIX, 46, gibt auch den Introitus „Dominus dixit ad me“ aus der ersten Weihnachtsmesse an. Als Quelle wurde dabei die Handschrift Graz, Universitätsbibliothek, II, 756, benutzt. Die einstimmige Fassung des Tropus in Cgm. 716, fol. 149v—150v, enthält dagegen keinen Hinweis für seine Stellung innerhalb des Introitus.

<sup>13)</sup> Text bei Mone, Hymnen, Bd. II, 214; Chevalier, Repertorium, Nr. 21749.

<sup>14)</sup> Die in Klammern eingeschlossenen Zahlen beziehen sich auf die Reihenfolge in der Handschrift.



### 3. Benedicamustropus 22. Chorus nove Jerusalem (fol. 18—19)

Der Tropus wurde zusammenhängend vorgetragen und endet wie alle Benedicamustropen mit dem Ruf „Benedicamus domino“. In der Handschrift ist am Schluß noch ein kurzes „Alleluja“ angefügt, in dem das Schlußmelisma von „domino“ wiederholt wird. Eine ähnliche Fassung liegt in der Hs. *Innsbr* vor <sup>15)</sup>, nur wird der Tropus dort in zwei Strophen gegliedert, so daß der zweite Teil mit „Hec est dies . . .“ beginnt. Das Stück findet sich außerdem in der Hs. München, Universitätsbibliothek, II<sup>o</sup> 156 (*Mün Un*), fol. 248v—249. Es fehlt hier der abschließende Alleluiaruf, dafür ist aber die Responsion des Chores „Deo dicamus gratias“ angefügt, und zwar ebenfalls wie der Tropus in übereinander notierten Stimmen aufgezeichnet; jedoch sind beide Stimmen gleich. Der Chortheil wurde somit einstimmig vorgetragen, wodurch folgender Ablauf entstand:

1. Tropus mit Benedicamus domino (solist., zweist.)
2. Deo dicamus gratias (chor. einst.)

Die Fassung in *Mü Un* enthält außerdem die Bemerkung „Item De Resurrectione“; das Stück fand demnach in der Osterliturgie Verwendung.

### 4. Lektion 26. In omnibus requiem quesivi (fol. 30—32)

Die alttestamentliche Lesung, die in der Messe am Feste Mariae Himmelfahrt vorgetragen wurde, kommt in demselben Codex auch in anderer Fassung vor (Nr. 25). In beiden Fällen ist die ganze Lektion mehrstimmig ausgeführt, und die gleiche Gliederung nach Satzabschnitten vorgenommen<sup>16)</sup>.

### 5. Kyrietropus 27. Kyrie magne deus potencie (fol. 32—33)

Von den drei Tropusstrophen<sup>17)</sup> entfällt je eine auf das erste Kyrie, Christe und zweite Kyrie. Beim Vortrag wurde wahrscheinlich jeder erste Anruf tropiert ausgeführt, worauf dann die zwei weiteren Anrufungen untropiert vorgetragen wurden<sup>18)</sup>.

<sup>15)</sup> fol. 83v—84.

<sup>16)</sup> Über die mehrstimmige Ausführung von einzelnen Teilen beim Lektionsvortrag vgl. Geering, *Organa*, 32.

<sup>17)</sup> Text: AH, XLVII, 158 f.; untrop. Melodie GR, 18\*, Chevalier, *Repertorium*, Nr. 10933.

<sup>18)</sup> In *Mü Un*, fol. 255—255v, sind alle drei Anrufungen tropiert, so daß die Fassung aus neun Tropenstrophen besteht. Die erste Strophe für jeden Anruf des Kyrie entspricht genau unserem Beispiel. Beim Christe jedoch stimmt die dritte Strophe mit dem vorliegenden Christe-Tropus überein. Für weitere Fassungen vgl. Geering, *Organa*, 24 u. 62.

## 6. Offertoriumstropus

### 35. *Ab hac familia* (fol. 36r/v)

Dem Stück geht die Bemerkung voraus: „post offertorium prosa cum biscantu“. Mit der Bezeichnung „prosa“ ist der sequenzartige Aufbau der Strophen gemeint: Zwei aufeinanderfolgende Strophen haben die gleiche Melodie. Das Stück besteht aus drei Strophenpaaren mit einem abschließenden Schlußglied. Die letzten zwei Worte „a nobis“ sind wieder einstimmig ausgeführt. Mit denselben Worten schließt das Offertorium „Recordare virgo mater“, zu dem der Tropus gehört. Er wurde über dem Schlußmelisma eingefügt, worauf das Offertorium einstimmig schloß<sup>19)</sup>. Der Tropus stand also in folgender Beziehung zum Vortrag des Offertoriums:

<i>Offertorium</i> (chor., einst.)	<i>Tropus</i> (solist., zweist.)
Recordare virgo mater dei ... indignationem suam a nobis	Ab hac familia ... virgo Maria

## 7. Agnus Dei-Tropus

### 33. *Qui de carne puellari* (fol. 35r/v)

Der Tropus besteht aus drei Strophen<sup>20)</sup>, die den drei Anrufungen des Agnus Dei entsprechen. Das Stück ist als „super agnus dei versus cum biscantu“ bezeichnet. Nach der zweiten Strophe ist die einstimmige Fortsetzung „miserere nobis“ angedeutet. Der Tropus wurde also vor dem abschließenden Glied der Anrufung eingefügt. Entsprechend wird die Praxis bei den übrigen Anrufungen gewesen sein; der Vorgang war demnach wohl folgender:

<i>Chor, einst.</i>	<i>Tropus (Solo, 2st.)</i>	<i>Chor, einst.</i>
Agnus Dei ... mundi	1. Qui de carne ...	miserere nobis
Agnus Dei ... mundi	2. Matre natus es ...	miserere nobis
Agnus Dei ... mundi	3. Per te nobis ...	dona nobis pacem

Wie aus dem hinzugefügten einstimmigen „Miserere“ hervorgeht, steht die zugrunde liegende Agnus Dei-Melodie in der neunten Messe der Editio Vaticana. Auch die musikalische Fassung des Tropus hält sich eng an diese Vorlage<sup>21)</sup>.

<sup>19)</sup> Text: AH, XLIX, 321. Der einstimmige Tropus mit dem vorausgehenden Offertorium steht in Clm. 23286 (*Mü T*), fol. 221; untropierte Melodie: GR 600 f.; Chevalier, Repertorium Nr. 51; veröffentlicht aus *Lo D* bei Gerbert, *De cantu*, Tom I, 437 f.

<sup>20)</sup> Text: AH, XLVII, 393; untropierte Melodie: GR 34\* f.; Chevalier, Repertorium, Nr. 402663.

<sup>21)</sup> Weitere einstimmige Fassungen: AH, a.a.O., mehrst.: Geering, *Organa*, 64. Derselbe Tropus in W<sub>1</sub>, fol. 197v=214v (vgl. Ludwig, *Repertorium*, 11) ist nicht mehr lesbar.

## 8. Responsoriumstropus

### 37. *Quem ethera et terra* (fol. 37v—38)

Das als „prosa“ bezeichnete Stück beruht auf der Bauweise der Sequenz<sup>22)</sup> und besteht aus zwei Strophenpaaren und einer Einzelstrophe<sup>23)</sup>. Den liturgischen Zusammenhang entnehmen wir einer einstimmigen Fassung in der Hs. Clm. 7600, fol. 4v—5v. Dort folgt das Stück auf das Responsorium „Verbum caro factum est“ in der Liturgie der Weihnachtsmatutin. Der Vortrag verlief demnach in folgendem Zusammenhang:

<i>chor.</i>	<i>solist.</i>
Responsorium, 1. Teil	Vers
Responsorium, 2. Teil	Doxologie
Responsorium, 2. Teil	<i>Tropus</i> , zweistimmig; ( <i>Quem ethera et terra</i> . . .)

Bei den folgenden Gattungen tritt die Mehrstimmigkeit innerhalb des liturgischen Gesanges selbst auf und erstreckt sich hierbei ebenfalls nur auf die solistischen Abschnitte. Die Aufteilung von Ein- und Mehrstimmigkeit bei den verbleibenden liturgischen Gattungen sei in folgender Übersicht zusammengefaßt:

<i>Gattung</i>	<i>Beispiel</i>	<i>fol.</i>
9. Responsoriumsvers	38. Constantes estote	38
10. Gradualvers	50b. Surge et illuminare	48v—49
11. Alleluia	53a. Veni sancte spiritus	50
12. Benedicamus	75. Benedicamus Domino	65

<i>Gatt./Beisp.</i>	<i>Einstimmig</i>	<i>Zweistimmig</i>
9. 38.	Judea et Jerusalem . . . <sup>24)</sup> Cras egrediemini . . . Cras egrediemini . . . Cras egrediemini . . .	Constantes estote . . . Gloria patri . . .

<sup>22)</sup> Das Stück wird deshalb auch oft als Sequenz bezeichnet; etwa in AH, XXXIV, 11; H. Riemann, Hb. d. MG., 1. Bd, 2. T., 147; Geering, Organa, 29.

<sup>23)</sup> Text: AH, XXXIV, 11. Für weitere Quellen vgl. Chevalier, Repertorium, Nr. 16260.

<sup>24)</sup> Die einstimmige Fassung des Responsoriums steht in derselben Hs. fol. 71v.

<i>Gatt./Beisp.</i>	<i>Einstimmig</i>	<i>Zweistimmig</i>
10. 50b.	Omnes de Saba venient... <sup>25)</sup> orta est.	Surge et illuminare...
11. 53a.	————— Alleluia mit Jubilus	Alleluia Veni sancte spiritus... <sup>26)</sup>
12. 75.	————— Deo gratias	Benedicamus Domino <sup>27)</sup>

Die aufgezeichneten Gesänge gehören dem Ordinarium (5, 7), dem Proprium (1, 4, 6, 10, 11), der Messe und dem Officium (2, 8, 9) an. Das tropierte und untropierte Benedicamus Domino (3, 12) fand in der Messe und im Officium Verwendung. Die Mehrstimmigkeit erstreckt sich also auf viele Gebiete der Liturgie. Der Grund hierfür liegt in der Funktion, die die Mehrstimmigkeit innerhalb des liturgischen Gesanges ausfüllt. Sie tritt immer dort auf, wo der Gesang nicht zur Begleitung einer liturgischen Handlung dient, sondern eine musikalisch selbständige Stellung einnimmt. Dies wurde schon im einstimmigen Vortrag hervorgehoben, indem an diesen Stellen der einzelne Sänger auftrat und die Aufmerksamkeit der Hörenden auf sich lenkte. Die hinzutretende Mehrstimmigkeit verstärkte nun gerade hier die musikalische Verselbständigung. Innerhalb der Liturgie fand die Mehrstimmigkeit somit zunächst bei den *responsorialen* Gesängen Eingang, die als musikalische Einlage zwischen den Lesungen vorgetragen wurden. So bildete sich die Mehrstimmigkeit bei den solistischen Teilen des Graduale und Alleluia der Messe und des Responsoriums im Officium. Bei den *antiphonalen* Gesängen, dem Introitus, Offertorium und den Marianischen Antiphonen konnten nicht die liturgischen Teile, sondern nur die Tropen als solistische Stücke mehrstimmig gesungen werden. Auch bei Kyrie und Agnus Dei, die ihrer Herkunft nach nicht für den Einzelsänger bestimmt sind<sup>28)</sup>, wurden zunächst die Tropen mehrstimmig ausgeführt. Ebenso wird der mehrstimmige Lektionsvortrag von hier aus verständlich: Der als Einzelperson auftretende Lektor wirkte als Solist, wobei der Vortrag eine reichere musikalische Ausschmückung erhielt.

Der Zusammenhang mit der Liturgie, den wir an Hand einiger Beispiele erörtert haben, ermöglicht nicht nur eine genaue Lokalisierung der Mehrstimmigkeit und Aufschlüsse über den Anlaß ihrer Entstehung, sondern er berührt darüber hinaus ein wesentliches Merkmal dieser Praxis: Die Mehr-

<sup>25)</sup> Graduale der Epiphaniamesse, GR 57 f.

<sup>26)</sup> Alleluia der Pfingstmesse, GR 293 f.

<sup>27)</sup> Veröffentlicht nach *Lo D* bei M. Gerbert, *De cantu*, Tom. I, 515 und Ch. Burney, *A General History of Music*, Vol. II, 214.

<sup>28)</sup> Vgl. J. A. Jungmann, *Missarum Sollemnia*. Eine genetische Erklärung der römischen Messe. Wien 1948, Bd. I, 424 ff. und Bd. II, 407 ff.

stimmigkeit begegnet nicht als eine isoliert ausgeübte Kunst, sondern als Bestandteil eines größeren, sie umgreifenden Vorgangs. Sie erklingt nur im Wechsel mit der Einstimmigkeit. Beides sind verschiedene Ausführungsweisen der *liturgischen* Sprache. Die erklingende Seite der Liturgie aber ist durch einen *Wechsel der Ausführungsweise* gekennzeichnet. Innerhalb des Bereichs der Einstimmigkeit ist dies der Wechsel zwischen Chor und Einzelsänger, mit der Mehrstimmigkeit kommt noch der Wechsel zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit hinzu. Aus der vorausgegangenen Zusammenstellung ging aber hervor, daß zwischen den beiden Wechselfaaren eine Entsprechung herbeigeführt wird, so daß die Liturgie jetzt als ein Wechsel zwischen chorischer Einstimmigkeit und solistischer Mehrstimmigkeit erklingt<sup>29)</sup>.

## 2. Die Aufzeichnung der Musik




Die beschriebene Fläche einer Seite der Hs. *Lo D* umfaßt etwa einen Raum von  $13,8 \times 10,5$  cm und enthält sieben Notensysteme zu je vier Linien. Bei der Aufzeichnung der zweistimmigen Stücke wurde oft ein achtes System auf dem unteren Rand hinzugefügt, so daß vier Akkoladen untereinander geschrieben werden konnten. Eine andere Möglichkeit der Aufteilung bestand darin, die zweistimmigen Stücke auf drei Akkoladen zu schreiben und das untere System frei zu lassen. Dieses wurde zu späteren einstimmigen Nachträgen verwendet<sup>1)</sup>.

Unter jedem der beiden Systeme einer Akkolade wurde der gleiche *Text* geschrieben, und zwar beim oberen System in roter, beim unteren in schwarzer Tinte. Auf diese Weise wurde der gleichzeitige Vortrag desselben Textes von verschiedenen Stimmen anschaulich gemacht. Der Anfang der einzelnen Stücke und Strophen ist innerhalb des Textes durch große, verzierte Initialbuchstaben gekennzeichnet. Diese sind beim oberen Text ebenfalls stets in roter, beim unteren in schwarzer Tinte mit roter Einfassung geschrieben. Auf fol. 16—19 und 28v—34 (vgl. S. 23) hat auch der untere Text rote Initialen. Das Aushalten einer Silbe wird manchmal durch geschwungene Linien etwa in folgender Weise ausgedrückt: „.. deus ~ ~ ~ ~ ~“ oder „... il ~ ~ ~ ~ ~ lis“ (fol. 27r/v), manchmal durch wiederholtes Schreiben des Vokals (fol. 65). Es kommt außerdem vor, daß auf einen Wortschluß ein Ornament innerhalb der Textzeile folgt, während im Notensystem eine melismatische Wendung notiert ist (fol. 28, 4. Akk.).

<sup>29)</sup> Die Ausführung dieser solistischen Mehrstimmigkeit hat man sich nicht von zwei „Gesangssolisten“ vorzustellen, sondern wohl eher von einer kleineren solistischen Gruppe von Sängern, die dem großen Chor gegenübergestellt wurde.

<sup>1)</sup> Letzteres Aufteilungsschema ist auf fol. 39—49v durchgeführt. Die einstimmigen Nachträge sind bei Hughes-Hughes, *Catalogue*, 257, irrtümlich als mehrstimmig verzeichnet (Nr. 41, 43, 46, 51).

Am Anfang jedes Systems steht entweder der *c*- oder *f*-*Schlüssel*. Bei vielen Stücken wird in beiden Systemen derselbe Schlüssel auf der gleichen Linie vorgezeichnet, oder der *c*- und *f*-Schlüssel ergänzen sich so, daß sie den gleichen Tonraum in beiden Stimmen festlegen. Häufig ist auch die Schlüsselvorzeichnung auf benachbarten Linien. Dagegen kommt die Festlegung verschiedener Tonräume für die beiden Stimmen nur selten vor (vgl. S. 130).

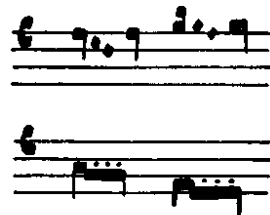
Zur Aufzeichnung der Musik wurde *Quadratnotation* verwendet<sup>2)</sup>. Die Art der Notierung weist jedoch einige Besonderheiten auf. Zur Darstellung des einzelnen Tones wurde stets die Virga  gewählt. Ein ausgehaltener Ton, besonders am Anfang oder Schluß eines Stückes, erhielt folgendes Zeichen: . Um einen liegenbleibenden Ton aufzuzeichnen, reihte man mehrere dieser Typen aneinander: . Jedem Zeichen entspricht eine geschlossene Notengruppe in der anderen Stimme, wie etwa in folgendem Beispiel:

fol. 32, 1. Akk.



Die Anzahl der Töne, die zusammen mit dem ausgehaltenen Ton erklingen, wird manchmal durch Punkte angedeutet, die oberhalb der gedehnten Note geschrieben werden:


fol. 19v, Akk. 1—4



Es kommt auch vor, daß die ausgehaltene Note durch einen Querstrich in zwei Hälften geteilt wird, von denen jede einer Ligatur, bzw. einer Notengruppe in der anderen Stimme entspricht.

fol. 7v, Akk. 3



Bei der Wiederholung eines Zeichens auf gleicher Tonstufe wird häufig eine abgekürzte Form verwendet. So können z. B. an die Stelle von Virgen folgende Zeichen treten: .

Text und Notenschrift werden durch *Gliederungsstriche* in kleine Ab-

<sup>2)</sup> Nur drei Stücke (Nr. 40, 42 u. 44; fol. 39—43) sind in Mensuralnotation notiert.

schnitte aufgeteilt. Als Einheit dienen bei syllabischen Partien einzelne Wörter, bei melismatischen einzelne Ligaturen. Einsilbige Wörter werden oft zu mehrsilbigen hinzugenommen und bilden mit diesen eine Einheit. Allgemein werden die Striche durch eine ganze Akkolade gezogen. In zahlreichen Fällen stehen sie jedoch nur innerhalb des Liniensystems. Dadurch wurde vermieden, daß der Strich durch ein unterlegtes Wort verlief. Dieser Fall trat besonders dann ein, wenn das Wort melismatisch ausgeziert wurde, wie etwa in folgendem Beispiel:

fol. 35, Akk. 2/3

ho minum au di preces supplicum

ho minum au di preces supplicum

Auch zur Trennung eines einsilbigen Wortes von einem mehrsilbigen wurde häufig der kleine Strich verwendet.

Die Anfangsnote wird gewöhnlich durch einen Gliederungsstrich für sich abgeteilt und nach dem Strich wiederholt. Der Schluß einer Strophe oder eines Stückes ist oft durch einen Doppelstrich gekennzeichnet. Die Gliederungsstriche haben in jedem Fall die Bedeutung einer Lesehilfe, die die Übersichtlichkeit erhöhen sollte. Sie sind deshalb nicht auf die Notierung von Mehrstimmigkeit beschränkt, sondern finden auch bei der Aufzeichnung einstimmiger Melodien Verwendung. So ist z. B. die Stellung der Gliederungsstriche in der einstimmigen Fassung des Responsoriumsverses „Constantes estote“ (fol. 71v) ähnlich wie in der mehrstimmigen (fol. 38):

Constantes esto te videbitis

Constantes esto te videbitis

Constantes esto te videbitis

In der mehrstimmigen Fassung ist lediglich das Anfangsintervall besonders abgeteilt. Der auf diese Weise vom übrigen Verlauf getrennte Anfangsklang diente offenbar zum richtigen Ansingen der beiden Stimmen<sup>3)</sup>.



<sup>3)</sup> Das besondere Hervorheben dieses Klanges ließe sich auch als eine musikalische Parallele zum Initialbuchstaben des Textes auffassen. Der Initialstrich isoliert auch den Initialbuchstaben und kann deshalb als langer Strich durch die geschlossene Buchstabenreihe des unterlegten Wortes gezogen werden.

Die Verteilung der Stimmen auf die beiden Notensysteme hängt von ihrer Anfangslage ab. Die höhere Stimme wird in das obere System, die tiefere ins untere gelegt. Demnach liegt der Cantus entsprechend seiner Anfangslage für den weiteren Verlauf des Stückes entweder im oberen oder unteren System, wie etwa in folgenden Beispielen:


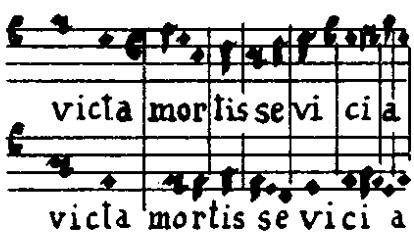
Cantus:  fol. 32;4

Cantus:  fol. 38;4—38v;1

Bei der Aufzeichnung einiger Stücke ist die Ausgangsstimme (= Cantus) auf beide Systeme verteilt, so daß die tiefen Töne stets im unteren, die hohen im oberen System notiert werden. In diesem Falle besteht die auf ein System geschriebene Stimme aus Bestandteilen der Ausgangs- und Zusatzstimme. Dieses Prinzip ist z. B. in folgendem Falle angewandt:

Cantus:   fol. 18v; 1, 2

Wie auch aus der Schlüsselvorzeichnung zu entnehmen ist, zeigt das Beispiel eine eindeutige Unterscheidung zwischen Ober- und Unterstimme, die auf die beiden Systeme verteilt sind. Der melodischen Gestalt nach liegt aber die Ausgangsstimme in der ersten Hälfte im oberen, in der zweiten Hälfte im unteren System. Dies wird auch durch die entsprechende Stelle in der Hs. *Mü Un* bestätigt:

Cantus:   fol. 248v; 2, 3, 4

Hier bewegt sich die Ausgangsstimme ausschließlich im unteren, die Zusatzstimme im oberen System. Beide Stimmen haben die gleiche Schlüsselvor-



zeichnung und verfügen über den gleichen Tonraum, so daß sie sich in ihrem Verlauf häufig kreuzen. Die gleiche Verteilung der Stimmen wird auch in demselben Stück in der Hs. *Innsbr* vorgenommen:

Der Übergang der Ausgangsstimme von einem System zum anderen und somit die Gliederung in einen oberen und unteren Tonraum wird auch bei der Aufzeichnung des „Kyrie fons bonitatis“ in der Hs. Clm. 11764 (fol. 247v—248) angewendet. Dagegen steht dasselbe Stück in unserem Codex (fol. 33r/v) mit der ganzen Ausgangsstimme im oberen System. Eine weitere Möglichkeit der Verteilung der Stimmen besteht darin, die Ausgangsstimme prinzipiell in das untere System zu legen, wie es in der Hs. *Mü T* bei der Notierung der Kyrietropen (fol. 4—6) geschieht.

In den vorausgehenden Beispielen aus den Hss. *Mü Un* und *Innsbr* stellen wir außer den erwähnten Eigenschaften noch weitere Abweichungen gegenüber der Notationspraxis fest, wie sie in unserem Codex (*Lo D*) gepflegt wurde. In beiden Hss. wurde nicht Quadratnotation, sondern gotische Choralchrift gebraucht. Darüber hinaus ist in *Innsbr* der Text nicht in beiden Systemen unterlegt, sondern nur einmal unterhalb der Akkolade geschrieben. Diese einfache Textunterlegung wird gegenüber der doppelten von den meisten Hss. bevorzugt und erscheint auch oft in Verbindung mit Quadratnotation, wie z. B. in *Mü C* (fol. 28—39).


Ebenso wird die Verwendung der Gliederungsstriche in den verschiedenen Hss. nicht einheitlich gehandhabt. In der Hs. *Mü T* werden z. B. nur die mehrstimmigen Fassungen der Kyrietropen gegliedert, während die einstimmigen Vorlagen nicht durch Striche aufgeteilt werden. Auch in der Hs. Graz, Universitätsbibliothek Ms. III 29 (*Gr B*), fol. 37, ist die Aufzeichnung des einstimmigen Responsoriumsverses „Constantes estote“ ungliedert, dagegen ein zweistimmiger Nachtrag auf dem unteren Rande derselben Seite durch Striche abgeteilt, wobei die Einheit nicht mehr das Wort, sondern die einzelne Silbe ist<sup>4)</sup>:

<sup>4)</sup> Vgl. H. Federhofer, Zur Pflege mittelalterlicher Mehrstimmigkeit im Benediktinerstift St. Lambrecht, in: Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 1947, Nr. 21, 214 (Übertragung des Anfangs).

Wir stellen also gegenüber der in *Lo D* gebräuchlichen Verwendung der Gliederungsstriche fest, daß die mehrstimmigen Stücke bevorzugt gegliedert werden, und zwar nicht nur nach Wörtern, sondern auch nach Silben.

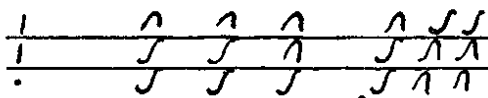
Die vorausgehenden Fälle beruhen sämtlich auf der Aufzeichnung in *übereinander* notierten Stimmen. Daneben gibt es aber auch die Niederschrift in *einzelnen* Stimmen, die *nacheinander* geschrieben werden, wie in folgendem Beispiel aus der Hs. Haarlem, Bischoppelijk Museum, Nr. 21:

(*Haar*), fol. 228v:

Cantus:   
 Kyrie magne deus potencie      Kyrie magne deus potencie

Das Stück kommt in gleicher Notierung auch in der Hs. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Cod. germ. 8<sup>o</sup> 190 (*Berl B*), fol. 66—67, vor, jedoch beginnt hier die eine Stimme auf der Recto-, die andere auf der Verso-Seite, so daß ein gleichzeitiges Ablesen beider Stimmen nicht möglich war<sup>5)</sup>.

Einige Hss. überliefern die Stücke in linienlosen Neumen. In Stimmen übereinander geschrieben kommen sie z. B. in Clm. 6419 (*Mü P*), fol. 109 v, vor (dreistimmig<sup>6)</sup>):

  
 Quem progressum divina

In einzelnen Stimmen nacheinander finden sie sich z. B. in Clm. 560 (*Mü O*), fol. 88:

  
 Procedentem sponsum      Procedentem sponsum

Aus dem vorausgehenden Überblick ist ersichtlich, daß ein und dieselbe musikalische Praxis auf verschiedene Weise niedergeschrieben wurde. Dabei stellten wir folgende Möglichkeiten der Aufzeichnung fest:

1. *Text*.
  - a) Unterlegung in einer Stimme.
  - b) Unterlegung in beiden Stimmen.
2. *Notenschrift*.
  - a) Linienlose Neumen.
  - b) Quadratnotation.
  - c) Gotische Choralchrift.

<sup>5)</sup> Auf die gleiche Weise ist auch der *Benedicamus tropus* „Ad festum leticie“ in der Hs. Köln, Universitätsbibliothek 979, fol. 55—56v, notiert.

<sup>6)</sup> Vgl. O. Ursprung, *Freisings mittelalterliche Musikgeschichte*, 273 (mit Faksimile).

3. *Gliederungsstriche.*
  - a) Wörter oder melismatische Notengruppen.
  - b) Silben oder einzelne Noten und Ligaturen.
4. *Stimmenverteilung.*
  - a) Übereinander.
    - aa) Ausgangsstimme im oberen System.
    - bb) Ausgangsstimme im unteren System.
    - cc) Ausgangsstimme wechselnd zwischen beiden Systemen.
  - b) Nacheinander.
    - aa) gleichzeitig lesbar.
    - bb) auf verschiedenen, nicht gleichzeitig lesbaren Seiten.

Die Vielfalt der Möglichkeiten zeigt einerseits besondere Eigentümlichkeiten der jeweiligen Quelle, andererseits aber ergänzen sich die verschiedenen Aufzeichnungen, so daß ein geschlossenes Bild der zugrundeliegenden musikalischen Praxis entsteht. Bei ihr dürfen wir demnach folgende Eigenschaften annehmen:

1. Den gleichzeitigen Vortrag des Textes von beiden Stimmen.
2. Die enge Verbindung mit dem einstimmigen Choral und somit auch die prinzipielle Möglichkeit einer mündlichen Überlieferung, die besonders durch die Aufzeichnung in linienlosen Neumen deutlich wird.
3. Die Gliederung in kleine Abschnitte, bei denen Wörter bzw. zusammenhängende Melismen als Einheit dienen.
4. Die Stellung der Ausgangsstimme je nach ihrer Tonlage einmal über und einmal unter der Zusatzstimme, auch innerhalb eines und desselben Stückes.

Erst aus einem Vergleich von mehreren Quellen konnten wir wesentliche musikalische Merkmale ermitteln. Die einzelne Quelle jedoch zeigt stets nur eine bestimmte Seite des klanglichen Vorgangs und ist, für sich allein genommen, nur ein unvollständiges Abbild der Musik. Dies läßt sich an Hand der unter Punkt 4 erwähnten Eigenschaften noch weiter verdeutlichen. Wenn etwa die Ausgangsstimme im unteren System aufgezeichnet wird, so müssen wir annehmen, daß diese Stimme wirklich Unterstimme ist, da das Bild eine Gliederung in einen unteren und oberen Raum hervorruft. Dieses Merkmal wird schon durch die frühesten derartig notierten Denkmäler bestätigt. In den mehrstimmigen Quellen des 12. Jahrhunderts ist die im unteren System notierte Ausgangsstimme, der *cantus firmus*, prinzipiell Unterstimme (vgl. S. 130). Die Lage des Systems und der Stimme sind hier identisch. Ebenso entspricht in diesem Falle der Klang dem Notenbild. In unserer Praxis dagegen ist die Notierung der Ausgangsstimme im unteren System nicht ein Abbild der klanglichen Vorlage, sondern lediglich eine Schreib-

konvention, denn die gleiche Stimme kann in einer anderen Hs. im oberen System notiert werden. Das Notenbild bezieht sich also in unserem Falle nur auf die Gleichzeitigkeit des Vortrags und nicht auf die wirkliche Lage der Stimmen. Es gibt jedoch auch Aufzeichnungen innerhalb unseres Bereiches, in denen die Notierung genau dem klanglichen Vorgang entspricht (s. oben, S. 33 ff.). In einigen Hss. wird gemäß der Lage der Systeme eine strenge Gliederung in Unter- und Oberstimme durchgeführt. Dabei ist aber die Einheit der Ausgangsstimme, die jetzt zwischen oberem und unterem System wechselt, verlorengegangen. Dieses Notenbild ist im Hinblick auf den hörbaren klanglichen Vorgang sehr anschaulich, jedoch in anderer Beziehung mißverständlich, da die auf die Systeme verteilten Stimmen nicht die wirkliche Ausgangs- und Zusatzstimme wiedergeben, sondern eine Mischung von beiden. — Eine andere Möglichkeit, die Darstellung in nacheinander notierten Stimmen nämlich, erfaßt lediglich die Verschiedenartigkeit beider Stimmen und sagt nichts aus über ihre Lage und den gleichzeitigen Vortrag. Sie ist im Verhältnis zum klanglichen Vorgang wenig anschaulich, besonders dann, wenn die nacheinander geschriebenen Stimmen nicht gleichzeitig abgelesen werden können. In diesem Falle ist die Niederschrift nur als Hilfsmittel zum Auswendiglernen zu verstehen, das dem Vortrag vorausgehen mußte.


Wir sehen also nicht nur verschiedene Möglichkeiten der Aufzeichnung desselben musikalischen Vorgangs, sondern auch verschiedene Grade in der Anschaulichkeit der Niederschrift. Wenn innerhalb unseres Bereiches in einem Stück die Ausgangsstimme hauptsächlich oberhalb der Zusatzstimme erklingt, dann steht diejenige Notierung dem klanglichen Vorbild am nächsten, in der die Ausgangsstimme ins obere System gelegt wird. Die in *Lo D* gebräuchliche Aufzeichnungspraxis berücksichtigt in den meisten Stücken die wirkliche Lage der Stimmen; in anderen Hss. dagegen wird sie nicht beachtet. Auch auf Grund von anderen Merkmalen konnten wir eine gewisse Reife im Erfassen der klanglichen Eigenschaften in *Lo D* feststellen (s. oben S. 30 f.). Das Notenbild vermittelt in dieser Hs. eine dem klanglichen Vorbild sehr nahe stehende Vorstellung, wie etwa in folgendem Beispiel:

The image shows two musical staves. The top staff begins with a large, ornate initial 'Be' and contains a melisma of long, horizontal notes. The bottom staff begins with a large initial 'B' and contains a similar melisma. Both staves conclude with the text 'benedicam. do' written below the notes.

Am Anfang steht über der Textsilbe „Be“ ein großes Melisma in der Oberstimme, unten sind entsprechend den Melismengruppen mehrere gedehnte Noten auf der gleichen Linie. Darauf folgen in der zweiten Hälfte des Beispiels

einzelne Noten in beiden Stimmen mit unterlegtem Text. Die Anfangsilbe „Be“ wird zunächst für sich geschrieben, dann im Zusammenhang mit den übrigen Silben des Wortes „benedicamus“ wiederholt. Der Anfangsklang ist durch Gliederungsstriche für sich abgeteilt (s. oben S. 31 f.). Im Verlauf des Melismas stehen kleine Gliederungsstriche nach einzelnen Notengruppen bzw. in der Unterstimme zwischen den gedehnten Noten. Auch die Einheit des Wortes „benedicamus“ ist durch Striche markiert. Die Darstellung zeigt aber außerdem das Verhältnis zwischen Melisma und Wort. Dieses wird, wie der Text durch den Initialbuchstaben verziert ist, durch ein Anfangsornament eingeleitet. Die Verwandtschaft zwischen der Funktion von Textinitiale und einleitendem Melisma ist aus dem Notenbild deutlich ersichtlich. Dagegen geht in der Veröffentlichung des Stückes bei Gerbert<sup>7)</sup> vieles von der Anschaulichkeit der Quelle verloren, obwohl sich die Wiedergabe möglichst eng an das Original anlehnt:

The image shows two musical staves. The top staff features a melisma starting with a large, decorated initial 'B' followed by 'e'. The bottom staff features a melisma starting with a large, decorated initial 'b' followed by 'ene di camus Do'. The notation consists of square notes on a four-line staff, with various ligatures and decorative flourishes. The text 'Be' and 'bene di camus Do' is written below the notes.

Das Melisma erstreckt sich hier über mehr als eine Zeile. Somit ist der Sinn der Anfangsverzierung nicht mehr zu erfassen. Ferner sind die Gliederungsstriche alle von gleicher Länge, die Ligaturen teils aufgelöst, teils anders zusammengesetzt und die gedehnten Noten der Unterstimme in eine Reihe von kürzeren Einzelnoten zerlegt. Die veröffentlichte Fassung bleibt also weit hinter dem originalen Notenbild zurück<sup>8)</sup>. Bei Gerbert sind jedoch viele Mängel in der Wiedergabe drucktechnisch bedingt, da anscheinend nur folgende Notentypen zur Verfügung standen: , und die Ligaturen künstlich zusammengesetzt werden mußten. So steht etwa die Wiedergabe

<sup>7)</sup> De cantu, Tom. I, 515 f.

<sup>8)</sup> Ganz entstellt gegenüber dem Original ist die mensurierte Wiedergabe bei Burney, A General History of Music, Vol. II, 214.

von syllabischen Stücken bei Gerbert dem Original wesentlich näher, wie z. B. der Anfang des folgenden „Quem ethera et terra“ zeigt<sup>9)</sup>:

Q uem ethera & terra atque mare non praevalent totum captare

Q uem ethe ra & terra atque mare non praevalent totum captare

Hier ist nur die Cauda der Virga, je nach der Tonhöhe, nach unten oder nach oben gezogen. Die Gliederungsstriche dagegen sind genau beibehalten. Völlig abweichend ist aber die Übertragung, die Riemann<sup>10)</sup> auf Grund der Publikation Gerberts von dem Stück gibt:

Quem aethera et terrae atque mare non praevalent totum capta - re  
A si ne pre se pe infans imple ce los regens ubera - su - gens

Hier wird ohne Rücksicht auf die Angaben der Quelle ein moderner 4/4-Takt durchgeführt, mit Auftakt begonnen, der für sich gegliederte Anfangsklang und die Gliederungsstriche werden ganz ausgelassen, dafür Taktstriche eingeführt, und das Stück wird in ein modernes Notationsschema übertragen. Ähnlich fremd gegenüber der hs. Quelle wirkt auch folgende Übertragung von J. Wolf<sup>11)</sup>:

<sup>9)</sup> Gerbert, De cantu, Tom. II, 109.

<sup>10)</sup> Handbuch der Musikgeschichte, Bd. I, 2. Teil, 147.

<sup>11)</sup> Wiedergabe der Quelle nach Mü T, fol. 32v. Die gleiche Stelle findet sich außerdem in Innsbr, fol. 79, und Berl A, fol. 23. Übertragung bei J. Wolf, Eine neue Quelle zur mehrstimmigen kirchlichen Praxis des 14. bis 15. Jahrhunderts, in: Festschrift für Peter Wagner zum 60. Geburtstag, Leipzig 1926, 232.

Von allen schriftlichen Darstellungen des hier behandelten Gebietes steht die Übertragung am weitesten entfernt vom klanglichen Vorbild. Die bei Gerbert veröffentlichten Stücke dagegen zeigen von Fall zu Fall ein unterschiedliches Verhältnis zum Klang. Der musikalischen Wirklichkeit am nächsten stehen somit die verschiedenen Aufzeichnungsweisen in den überlieferten Quellen. Aber auch hier dürfen wir nicht in jedem Falle ein genaues Abbild des klanglichen Vorgangs erwarten, das uns unmittelbar die Eigenschaften der Musik erschließt; vielmehr müssen wir mit außermusikalischen, durch die Schreibkonvention bedingten Faktoren rechnen. Zwar kann das originale Notenbild, wie wir am Beispiel des „Benedicamus“ sahen, das klangliche Geschehen sehr genau nachzeichnen, aber ein einheitliches Prinzip über das Verhältnis von Notenbild und Klang läßt sich innerhalb unseres Bereiches nicht auffinden.

### 3. Die Satztechnik

Wir sind gewohnt, innerhalb der frühen Mehrstimmigkeit zwei von Grund auf verschiedene Arten zu unterscheiden, die uns geschichtlich nacheinander begegnen: Eine ältere Praxis, das sogenannte Quartorganum der Musica Enchiriadis, bei dem die liturgische Melodie in der Oberstimme liegt, und eine jüngere Praxis, die überwiegend auf den Konsonanzen Einklang, Quint und Oktav beruht, wobei die Ausgangsmelodie vornehmlich in der Unterstimme liegt. Das ältere Organum ist ferner gekennzeichnet durch die Aneinanderreihung von Klängen gleicher Qualität<sup>1)</sup>, wobei die Quart das bestimmende melodische und klangliche Intervall ist und andere Zusammenklänge nur als Durchgangerscheinungen auftreten. Das jüngere Organum beruht dagegen auf dem bewußten Wechsel der Klangqualität<sup>2)</sup>. Im folgenden lernen wir eine weitere Form früher Mehrstimmigkeit kennen, die außerhalb unserer gewöhnlichen Vorstellung steht. Wir gehen von dem Beispiel des Responsoriumsverses „Constantes estote“ aus (vgl. Anhang B, Nr. 1a).

Die Ausgangsstimme ist im unteren System notiert. Sie bringt melodische Wendungen, die für die dorische Tonart charakteristisch sind. Ihre allgemeine Richtung ist bestimmt durch die Aufwärtsbewegung d—a bis zum Ende des Wortes ‘videbitis’, dann durch die umgekehrte Wendung zurück zum d bis zum Schluß von ‘domini’. Darauf folgt die abschließende, in ein Melisma auslaufende Bewegung nochmals zum a hinauf und wieder zurück zum d. Die im oberen System notierte, neu hinzutretende Stimme ist zu-

---

<sup>1)</sup> Vgl. R. von Ficker, Formprobleme der mittelalterlichen Musik, in: ZfMW VII (1924/25), 201 u. Thr. Georgiades, Englische Diskanttraktate, 67 ff.

<sup>2)</sup> Vgl. von Ficker, Der Organumtraktat der Vatikanischen Bibliothek, in: KmJb 1932, 68 f. u. Georgiades, Englische Diskanttraktate, 72.

nächst abwärts gerichtet von a nach d und verweilt dann bis zum Schluß von 'videbitis' in der Nähe von d. Anschließend steigt sie und mündet am Ende von 'domini' in d'. Bis zum Schluß bleibt sie in höherer Lage und bewegt sich zwischen c' und g mit a als häufig wiederkehrendem Ton in der Mitte. Die neue Stimme steht also in der gleichen Tonart wie die Ausgangsstimme. Sie hat wie diese charakteristische melodische Wendungen, die der dorischen Tonart eigentümlich sind. So ist etwa der Quintfall a—d am Anfang, das Kreisen um den Grundton d, dann um den Reperkussionston a bei 'auxilium' und gegen Ende des Stückes eine Eigenart dorischer Melodien. Wir finden auch verwandte Wendungen in beiden Stimmen, wie etwa bei '. . . te videbitis' im unteren und 'auxilium' im oberen System.

Bei dem gleichzeitigen Vortrag der Stimmen werden als selbständige Zusammenklänge Quint, Einklang und Oktav verwendet. Die Terz kommt nur als Durchgangskonkordanz zwischen Einklang-Quint und Quint-Einklang vor. Sämtliche Klänge können von der Hauptstimme aus nach oben und nach unten gesetzt werden. Da beide Stimmen sich innerhalb des gegebenen kirchentonalen Tonraumes bewegen, sind auch die klanglichen Möglichkeiten beschränkt, und die Zusatzstimme ist bestrebt, jeweils den von der Ausgangsstimme unberührten Raum zu ergreifen. So erklärt sich, daß die Zusatzstimme, je nach der Lage der Hauptstimme, einmal über und einmal unter dieser liegt. Begegnen sich dagegen die Stimmen im gleichen Teil des Tonraums, wie etwa bei 'esto . . .', so bleibt nur das Zusammengehen im Einklang übrig. Treten sie weiter auseinander, dann verlaufen sie meist im Abstand der Quinte. Dieser Zusammenklang läßt sich innerhalb des begrenzten kirchentonalen Raumes am häufigsten verwenden. Wir finden ihn über d, e, f und unter a, g. Die Oktave kann dagegen nur über den tiefsten und unter den höchsten Tönen der Hauptstimme vorkommen. In unserem Beispiel steht sie über c, d und unter c'. Die Durchgangsterz erscheint in der Verbindung 5—3—1 und steht einmal unter der Hauptstimme bei '. . . tes' und einmal über ihr bei 'do . . .'. Der Einklang wird, abgesehen von den Stellen, in denen beide Stimmen einstimmig zusammengehen (s. oben), beim Kreuzen der Stimmen berührt, wie bei '. . . tis auxi . . .'.

Das Prinzip der Melodie- und Klangbildung innerhalb des dorisch-kirchentonalen Raumes läßt sich etwa in folgendem Schema darstellen:

8,5	8,5	5	5	1					
c	d	e	f	g	a	h	c'	d'	
				1	5	5	8,5	8,5	

oder bei Verwendung der Durchgangsterz etwa:

8,5	8,5	5	3	1					
c	d	e	f	g	a	h	c'	d'	
				1	3	5	8,5	8,5	

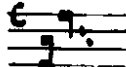


In einer etwas abweichenden Fassung desselben Stückes in *Eng* (vgl. Anhang B, Nr. 1b) geht die Zusatzstimme schon bei '... tes' in den oberen Tonraum über und vermeidet dadurch das einstimmige Zusammengehen mit der Hauptstimme. Erst bei '... sto ...' fällt sie mit dem Quintsprung a—d wieder unter die Hauptstimme, berührt dabei aber im Gegensatz zu *Lo D* nicht die Unterquinte (c)/g<sup>3</sup>), wodurch die Abweichung an dieser Stelle gegenüber der Zusatzstimme von *Lo D* bedingt ist. Im weiteren Verlauf bleibt diese auch in *Eng* über der Hauptstimme. Die auftretenden Abweichungen ergeben sich teils aus der unterschiedlichen Fassung der Hauptstimme, wie bei '... li ...', '... ni', teils aus der verschiedenartigen melodischen Bewegung der Zusatzstimme, wie bei 'do ...', 'super vos' und über dem Schlußmelisma. Wie in *Lo D*, so stellen wir auch in *Eng* typische, der kirchentonalen Melodiebildung eigene Wendungen fest, so etwa den Quintfall a—d, den doppelten Quartsprung d—g—c<sup>4</sup>), und die Bewegung zwischen d—a—d bei '... stote videbitis'. Die melodische Linie ist an einigen Stellen sogar gegenüber *Lo D* verfeinert, z. B. bei 'super vos' und im anschließenden Melisma.

Bei einer weiteren Fassung in *Gr B* (vgl. Anhang B, Nr. 1c)<sup>4a</sup>) ist ebenfalls die Zusatzstimme schon bei '... tes' über die Hauptstimme gelegt. Doch bildet sich bei 'es ...' nur die Quint und nicht die Oktav. Anschließend verläuft die Zusatzstimme bis zum Schluß von 'videbitis' wie in *Lo D*. Bei 'auxilium' steht im Unterschied zu *Lo D* und *Eng* die Oktav statt der Quint über d und die Quint statt des Einklangs über g. Dadurch wird d' an Stelle von a zum melodischen Hauptton. Die tiefe Lage der Zusatzstimme bei 'domini' ist in *Gr B* singulär. Es entsteht ein Sextsprung abwärts und somit ein Bruch gegenüber dem Vorausgehenden. Der Abschnitt über 'domini' wird also als eine melodische Einheit behandelt. Ebenso erscheint die Vertonung des Wortes 'auxilium' als ein in sich geschlossenes Glied. Die musikalische Hervorhebung der Worteinheit ist ein besonderes Merkmal der vorliegenden Fassung.

Auch die mehrstimmige Ausführung des gleichen Stückes in *Innsbr* (vgl. Anhang B, Nr. 1d)<sup>4b</sup>) wählt nach dem Quintfall a—d die obere Lage für die Zusatzstimme bei '... tes'. Im Unterschied zu *Eng* und *Gr B* wird aber auch

<sup>3</sup>) Der Ton der Zusatzstimme wird jeweils in Klammern gesetzt.

<sup>4</sup>) Wie z. B. im Tractus „Qui confidunt“ der Beginn des Verses (GR 139)   
**V Mon -**

<sup>4a</sup>) Vgl. auch die Übertragung des Anfangs bei H. Federhofer, Zur Pflege mittelalterlicher Mehrstimmigkeit im Benediktinerstift St. Lambrecht, in: Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jg. 1947, Nr. 21, 214.

<sup>4b</sup>) Vgl. auch die Wiedergabe des Stückes bei J. Wolf, Hb. d. Notationskunde, Teil I, 214 f. (mit Übertragung); ders., Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit, Leipzig 1926, 1, Nr. 1 (nur Übertragung).

die Oktav über e berührt, und die Quint folgt erst im Anschluß daran. Dieser Oktav-Quint-Wechsel über e kehrt noch einmal am Schluß des Stückes wieder. An dieser Stelle findet er sich auch in *Eng*. Das Mitgehen im Einklang wird in *Innsbr* bewußt vermieden, klangliche Möglichkeiten werden dagegen voll ausgeschöpft. Während in *Lo D* die Zusatzstimme in der ersten Hälfte des Stückes, bis zum Ende von 'videbitis', nur einmal ihre Lage wechselt und im übrigen im unteren Tonraum verweilt, wechselt sie innerhalb desselben Abschnitts in *Eng* und *Gr B* ihre Lage zweimal, in *Innsbr* aber sogar fünfmal. Besonders auffallend ist der Schluß von 'videbitis' mit der Oberquinte über f, g und dem Einklang mit folgender Unterquinte bei a. Auch der daran unmittelbar anschließende Oktavsprung d—d' ist in *Innsbr* singulär. Der übrige Verlauf des Stückes bleibt ähnlich wie in *Lo D*. Bemerkenswert ist jedoch, daß an Stelle der in *Innsbr* allgemein vermiedenen Durchgangsterz am Anfang von 'domini' die Klangfolge 5—5—1 steht. Der lineare Fluß der Zusatzstimme ist in der vorliegenden Fassung auf Grund der anhaltend stark hervortretenden Tendenz nach klanglicher Umhüllung zurückgedrängt. Doch bleibt die Bindung an den kirchentonalen Rahmen auch hier erhalten. Sie zeigt sich am Umfang der Zusatzstimme und an einigen typischen Merkmalen, wie etwa dem Quintfall a—d am Anfang, dem Verweilen auf dem Grundton bei 'vide . . .' und auf dem Reperkussions-ton bei '. . . lium'.

In der Fassung *Innsbr* tritt die klangliche Funktion der Zusatzstimme besonders klar in Erscheinung. Die eigentliche Absicht der mehrstimmigen Ausführung einer gegebenen Melodie wird deutlich, nämlich, die einstimmige Vorlage klanglich zu umhüllen. Um dies zu erreichen, springt die Zusatzstimme in *Innsbr* sehr häufig und füllt den jeweils frei gebliebenen Teil des Tonraums aus. In *Lo D* und *Eng* wird dagegen bei der gleichen Absicht der melodische Fluß der Zusatzstimme mehr berücksichtigt. Dafür sind hier aber die klanglichen Möglichkeiten viel weniger ausgeschöpft. *Gr B* nimmt eine Mittelstellung ein, indem zumeist die einzelnen Wörter als Einheit behandelt sind, und die Sprünge zwischen den melodisch zusammenhängenden Wortabschnitten liegen. Die klangbildende Zusatzstimme schwankt also in den verschiedenen Fassungen zwischen zwei Möglichkeiten: Entweder verläuft sie melodisch-linear sinnvoll und schreitet dabei stellenweise im Einklang mit der Hauptstimme fort, wobei manchmal die Durchgangsterz vorkommt, wie in *Lo D* und *Eng*, oder aber sie ist allein auf eine Bereicherung des klanglichen Volumens ausgerichtet, was auf Kosten der melodischen Linie geschieht, wie besonders in *Innsbr*.

Da beide Stimmen im gleichen kirchentonalen Raum bleiben, kommt auch der Charakter der betreffenden Kirchentonart innerhalb des zweistimmig-klanglichen Vorgangs zur Geltung. Der Quintklang d/(a) bzw. (d)/a, der das Stück eröffnet, stellt den für das Dorische charakteristischen Quintschritt auf klangliche Weise dar, indem die Zusatzstimme zur Finalis die Reperkussa

und zur Reperkussa die Finalis ergänzt. Der Reperkussionston a erscheint auch im weiteren Verlauf des Stückes über der gleichzeitig erklingenden Finalis oder auch als Einklang, dagegen nie als unterer Bestandteil eines Quintklanges, also in der Verbindung a/(e')<sup>5)</sup>. Die allgemeine Richtung der Ausgangsstimme, die im ersten Teil von der Finalis zur Reperkussa verläuft, wird vom klanglichen Geschehen berücksichtigt, indem die Zusatzstimme in allen Fassungen den Reperkussionston durch die Finalis ergänzt und damit durch einen Quintklang unterbaut (vgl. die Stelle bei 'videbitis'). Über der Finalis ergänzt die Zusatzstimme die Quint oder Oktav, wodurch auch dieser Ton seiner kirchentonalmelodischen Stellung gemäß in der klanglich-räumlichen Dimension erhalten bleibt. Wenn die Ausgangsstimme also ihr Gewicht von der Reperkussa auf die Finalis verlagert, werden die oberen melodischen Beziehungstöne klanglich hinzugefügt, und die dabei nur vorübergehend berührte Reperkussa erklingt als Einklang (vgl. von 'auxilium' bis zum Schluß des Melismas). Der kirchentonalmelodische Vorgang, der von beiden Stimmen erzeugt wird, sei auf folgende Weise schematisch dargestellt<sup>6)</sup>:

(a)	a		a	a	(a)	(a)	(d')	
d	(d)	d(d)	(d)	(d)	d	d	d	d

Constantes estote videbitis auxilium domini super vos.

Da die Zusatzstimme lediglich die Aufgabe einer klanglichen Ergänzung innerhalb einer bestimmten Tonart übernimmt, bleibt auch das melodische Profil der Ausgangsstimme im mehrstimmigen Satz erhalten. Dies ist ein wesentliches Merkmal der vorliegenden Mehrstimmigkeit.

Das in der Fassung *Lo D* auch bei der Zusatzstimme beobachtete melodische Verhalten wird von den übrigen Stücken dieses Codex bestätigt. So beginnt etwa die zweite Strophe des Antiphontropus „Virgo mater clemens“ (s. oben S. 25) genau wie der Responsoriumsvers „Constantes estote“:

einst.: Mü C, fol. 67v



Glorio sa mater dei

*Lo D* fol. 10v; 1, 2



Glorio sa mater dei

<sup>5)</sup> Dem Umfang nach könnte der Ton e' vorkommen, wie aus der in *Eng* und *Innsbr* mehrmals verwendeten Oktav über e zu ersehen ist.

<sup>6)</sup> Das Schema berücksichtigt nur die Fassung *Lo D*.

Da die Hauptstimme im weiteren Verlauf zunächst tief liegt, geht die Zusatzstimme im Gegensatz zu dem vorausgehenden Beispiel aus *Lo D* bald in den oberen Tonraum über. Dies geschieht melodisch so, daß beide Stimmen im Einklang auf g und a zusammengehen, wobei die Reperkussa a auch von der Zusatzstimme berührt wird; f bildet die Unterquinte zu c', die Stimmen kreuzen sich auf a und gelangen über die Durchgangsterz g/(h) zum Quintklang f/(c'). Die Zusatzstimme steigt also in verschiedenen Wendungen: Von d nach g—a—f und danach in die Oberquint c'. Klanglich reicher und ebenfalls dem gegebenen Tonraum entsprechend wäre folgender Verlauf:



Der melodische Verlauf der neuen Stimme wäre jedoch im Vergleich mit der überlieferten Fassung weniger einleuchtend. So scheint auch die Bewegung bei dem folgenden 'mater dei' melodisch bedingt zu sein. Der Höhepunkt liegt am Schluß auf d'; bis dahin steigt die Melodie allmählich vom Einklang g aus. Bemerkenswert ist, daß die Quint über g vermieden wird. Indem man dafür den Einklang wählte, erhielt die Zusatzstimme aber ein freieres Gepräge<sup>6a)</sup>.

Der Einklang statt der Quinte auf g tritt auch deutlich in der ersten Strophe des Offertoriumstropus „Ab hac familia“ (s. oben S. 27) hervor:

*Mü T*, fol. 221



*Lo D*, fol. 36; 4



Auf diese Weise entsteht der Quintfall d'—c'—g, und erst bei 'tu' erklingt die Quint über g, wobei gleichzeitig die melodische Rückkehr nach d' stattfindet. Das Beispiel, in dem die Zusatzstimme auf Grund der tiefen Lage der Hauptstimme durchgehend oben liegt, zeigt über d stets die Oktave und

<sup>6a)</sup> Man vermied oft die Quint über g, um das exponierte d' für die Oktav über d aufzuspüren.

nicht die Quint. Wenn beide Stimmen sich wie hier in verschiedenen Teilen des Tonraums bewegen, wird also die Oktave an den wenigen Stellen, an denen sie möglich ist, gegenüber der Quint bevorzugt. So beherrscht auch der Oktavklang über einer tief liegenden Ausgangsstimme den Beginn des Alleluia „Veni sancte spiritus“:

GR 293



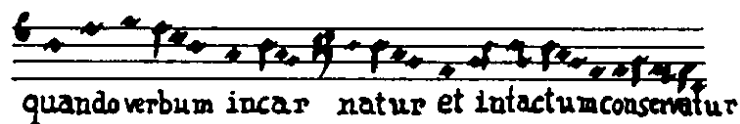
Lo D, fol. 50; 1



Die Quint über d tritt dann ähnlich wie der Einklang auf g als melodisch bedingte Abwechslung auf (vgl. ‘. . . ni’).

Überschreitet der Umfang den Raum der dorischen Kirchentonart, wie etwa beim Introitustropus „Flos de spina“ (s. oben S. 24 f.), in dem auch der plagale Bereich von der Hauptstimme einbezogen wird, so besteht größere Freiheit bei der Wahl der Oktavklänge, z. B. an folgender Stelle:

Cgm. 716 fol. 149v



Lo D, fol. 3v; 2, 3



Innsbr, fol. 81; 4



Da die Hauptstimme bei 'conservatur' bis zum A hinuntergeht, steht die Oktave erst über diesem Ton, während vorher c, d und h in der Oberquint begleitet werden<sup>7)</sup>. Der Oktavklang über den tiefen Tönen steht dagegen bei dem vorausgehenden 'et intactum'. Auf diese Weise entsteht ein melodisches Gefälle zwischen d'—g. In der ersten Hälfte des vorliegenden Ausschnitts weichen die beiden Fassungen voneinander ab. In *Innsbr* steht bei 'ver . . .' die Oktave an Stelle der Quinte und statt der Einklänge bei 'carna . . .' die Folge 1—3—5—5. Ferner ist die hochliegende Hauptstimme in *Innsbr* anfangs im oberen System notiert und geht erst am Schluß von 'incarnatur' in das untere System zurück. Wie wir schon oben sahen (vgl. S. 42 f.), ist auch hier die melodische Gestalt der Zusatzstimme in der Fassung *Innsbr* zugunsten der klanglichen Verstärkung zurückgetreten, während *Lo D* wiederum einstimmige Partien enthält, die dem melodischen Verlauf der Zusatzstimme dienen.

Im Gegensatz zum authentischen und plagalen dorischen Tonraum kommt die Oktave e'/e bzw. die Quint e'/ a im *Phrygischen* häufig vor. Einige Ausschnitte aus dem *Benedicamustropus* „Chorus nove Jerusalem“ mögen dies veranschaulichen:

*Lo D*, fol. 18v; 4, 5

hec est dies glorie tam potentis victorie

hec est dies glorie tam potentis victorie

*Innsbr*, fol. 83v; 3, 4

hec est di es glori e tam potenti vi ct o ri e

*Mü Un*, fol. 248v; 4—249; 1

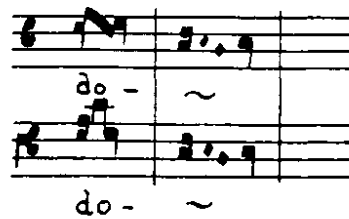
hecest di es glori e tam potenti vict o ri e

hec est di es glori e tam potenti vict o ri e

<sup>7)</sup> In *Lo D* steht bei '... va ...' die Klangfolge 4—6—8; die gleiche Stelle lautet vorher 5—5—8 (vgl. 1. u. 2. Strophe). In *Innsbr* steht in allen Strophen die hier wiedergegebene Klangfolge.

Die Ausgangsstimme liegt in *Innsbr* und *Mü Un* im unteren System, in *Lo D* dagegen wechselt sie je nach der Lage zwischen beiden Systemen und liegt bis 'glorie' im unteren und danach im oberen System. Die Oktave über e steht in allen Fassungen bei 'hec est', in *Innsbr* auch bei 'glorie'. Die Quint unter e' kommt bei 'potenti' und in *Innsbr* und *Mü Un* auch bei 'victorie' vor. Ebenso kann die im Dorischen allgemein vermiedene Quint über a hier gut verwendet werden, dagegen ist der Reperkussionston h bzw. c' stets oberer Klangbestandteil oder Einklang, wie an folgender Stelle:

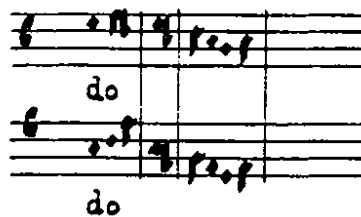
*Lo D*, fol. 19; 2



*Innsbr*, fol. 84; 1



*Mü Un*, fol. 249; 2



Im *lydischen* Tonraum ist außer den Oktaven auf d und e auch der Oktavklang über f möglich, wie aus dem folgenden Ausschnitt des Agnus Dei-Tropus „Qui de carne“ (s. oben S. 27) zu ersehen ist:  
fol. 35; 3, 4



Die Hauptstimme liegt zunächst im unteren, von 'puellari' ab im oberen System. Der Tonraum beider Stimmen reicht von d bis f'. Die Oktave stellt sich wiederum bei den äußeren Tönen ein: über f bei 'qui', unter f' bei 'puellari' und 'carnem', unter f', e', d' bei 'sumens'. Die Stimmen kreuzen

sich bei 'carne', indem die Zusatzstimme die Unterquinte zu c' ergreift. Etwas abweichend ist die Wiederholung dieser Stelle zu Beginn der dritten Tropusstrophe:

fol. 35v; 3, 4

Perte no bis pax est da ta de supernis

Perte no bis pax est da ta de supernis

Bei 'pax est' liegt die Zusatzstimme hier eine Quint bzw. Oktav unter der Hauptstimme, im Gegensatz zur ersten Strophe, in der die gleichen Töne durch Einklang und Unterquint begleitet werden. Ebenso ist bei 'de supernis' die Oktave an Stelle der Quint unter dem ersten e' gesetzt, während unter dem folgenden f'—e'—d' die Klänge 8—5—5 stehen, im Gegensatz zu 8—8—8 in der ersten Strophe.

In beiden Fällen verläuft die Zusatzstimme melodisch fließend. Am Anfang steht der Oktavabstieg f'—f. Danach geht in der ersten Strophe die Zusatzstimme von c' aus, fällt zum f und kehrt von dort aus wieder nach c' zurück. In der dritten Strophe beginnt sie an der gleichen Stelle auf f, verweilt dort und wendet sich dann nach c'. Im folgenden Abschnitt ließen sich bis auf den Schlußton c' alle Töne der Hauptstimme durch Oktavklänge unterbauen, jedoch wird in den vorliegenden Fassungen der Wechsel zwischen Quint und Oktav gewählt und dadurch eine eigene melodische Gestalt der Zusatzstimme erreicht. Der Reperkussionston c' erscheint stets als Einklang oder als oberer Bestandteil des Quintklanges auf f. Er wird also wie in den vorausgehenden Tonarten entsprechend seiner kirchentonalmelodischen Stellung behandelt. Dies wird auch in dem folgenden Abschnitt deutlich, der dem Beginn des Gradualverses „Surge et illuminare“ (s. oben S. 28) entnommen ist:

fol. 48v; 2

Surge et illumina

Surge et illumina

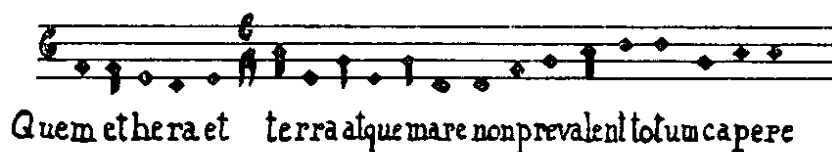
Die Hauptstimme liegt im oberen System. Bei 'Surge' und dem anschließenden Melisma hält sie sich vornehmlich im Raum des Reperkussionstons auf, während die Zusatzstimme um die Finalis kreist. Die Stimmen vertauschen ihre Plätze einmal innerhalb des Melismas und bei 'et illumina . . .'. Der beherrschende Klang besteht aus der Finalis und Reperkussa, also der



Quint (f)/c' bzw. f/(c'), daneben treten die Oktave (d)/d' und der Einklang auf a hervor.

Aus dem Bereich des *Mixolydischen* enthält unser Codex nur zwei Stücke, die sich allerdings überwiegend im plagalen Raum der Tonart bewegen, so daß die Finalis nicht an der unteren Grenze, sondern etwa in der Mitte liegt<sup>8)</sup>. Die mittleren Töne haben aber die Eigentümlichkeit, als Grenztöne zwischen dem oberen und unteren Tonraum im Einklang zu erklingen (vgl. oben S. 41). So beginnt der Responsoriumstropus „Quem ethera et terra“ (s. oben S. 28) im Einklang auf g:

Einstimmige Fassung Clm. 7600, fol. 4v—5



fol. 37v; 1, 2



Die Grundstimme liegt im oberen System und verläuft in der vorliegenden ersten Strophe des Stückes fast ausschließlich unter der Finalis. Infolgedessen werden die Klänge nach oben ergänzt. Das Ergebnis ist ähnlich wie innerhalb des verwandten dorischen Tonraums: Der mittlere Ton, hier die Finalis g, erscheint stets als Einklang; über f, e, d steht die Quint, außerdem über f die Durchgangsterz und über d die Oktav. Als Unterklang kommt lediglich bei 'totum' die Quint (d)/a vor. Der Verlauf der Zusatzstimme zeigt auch hier melodische Züge: den stufenweisen Aufstieg nach c', der Reperkussa der Tonart, den nochmaligen Ansatz von g bis nach d' hinauf, das kurze Verweilen auf c' und die Rückkehr zum g<sup>9)</sup>.

<sup>8)</sup> Ein rein mixolydisches Stück läßt sich auch sonst in den übrigen Hss. des Gebietes nicht nachweisen; vgl. Geering, *Organa*, 42.

<sup>9)</sup> Zwischen den Wörtern 'totum' und 'capere' liegt ein Bruch in der Zusatzstimme, der jedoch für die in *Lo D* allgemein übliche Praxis nicht kennzeichnend ist. Ein ähnlicher Bruch entsteht bei der Wiederholung der Strophe an der gleichen Stelle zwischen den Wörtern 'ubera' und 'sugens'.

Der gleiche mixolydisch-plagale Tonraum wird auch von dem Kyrietropus „Magne deus potencie“ (s. oben S. 26) eingenommen:

Einstimmige Fassung *Mü T*, fol. 3



fol. 32; 4

Kyrie magnedeus potencie liberator hominis transgressoris mandati eleyson

Kyrie magne deus potencie liberator hominis transgressoris mandati eleyson

Das Stück beginnt ebenfalls mit dem Einklang g; die Hauptstimme ist über der Zusatzstimme notiert. Auch klanglich liegt sie anfangs im oberen Tonraum. Die Stimmen kreuzen sich dreimal, bei 'potencie', 'hominis' und 'eleison'. Mit Ausnahme der Finalis werden die übrigen Töne meist durch die Quint ergänzt. Die Oktav steht nur über c bei 'liberator', die Durchgangsterz bei 'hominis' und 'eleison'<sup>10</sup>).

In allen Fassungen weisen beide Stimmen gemeinsame melodische Züge auf, wie z. B. den Quartaufstieg von der Finalis g zur Reperkussa c' in der Hauptstimme am Anfang und bei 'hominis trans . . .', in der Zusatzstimme bei '. . . us potencie li . . .'. Zu dem in den vorausgehenden Beispielen beob-

<sup>10</sup>) In den Fassungen *Eng* und *Innsbr* kommt die Oktav auch unter c' bei 'magne' und 'transgressoris' vor; in *Innsbr* steht sie außerdem über d bei 'liberator'. In der gleichen Hs. steht die Durchgangsterz auch bei 'deus' an Stelle der Quint. Der Quartsprung bei 'transgressoris' und 'mandati' ist in *Eng* mit Durchgangsnoten ausgefüllt. An Stelle der Durchgangsterz bei 'hominis' steht in *Mü Un* die Klangfolge 1—1—5, in der untropierten Fassung *Mü C* sogar 1—1—1—5, wobei auf den letzten Ton h Einklang und Quint fallen. In *Mü Un* und *Innsbr* wird bei der Oktav über c noch die Quint angefügt; in *Innsbr* ist der dabei entstehende Quartfall c'—g mit Durchgangsnoten ausgefüllt. In *Mü C* fallen auf den Ton h bei 'kyrie' wiederum Einklang und Quint. In *Innsbr* wiederholt die Hauptstimme bei 'kyrie' h anstatt g, entsprechend ergänzt die Zusatzstimme zweimal die Unterquint e. In derselben Hs. ist ferner die Ergänzung von h bei 'potencie' durch die Unterquint singulär. Alle hier berücksichtigten anderen Fassungen haben an der gleichen Stelle den Einklang. *Innsbr* hebt sich also auch hier durch die ausgeprägte klangliche Seite von den übrigen Hss. ab. Kleinere Abweichungen bei 'eleison' finden sich in der Zusatzstimme in *Haar* und *Berl B*, *Mü Un* und *Mü T*, in der Ausgangsstimme in *Mü C*, *Mü Un* und *Eng*.

achteten gesanglich-melodischen Verlauf der Zusatzstimme tritt in diesem Stück die enge melodische Verwandtschaft mit der Hauptstimme hinzu<sup>11)</sup>).

Indem beide Stimmen nacheinander ähnliches melodisches Material vortragen, nähern sie sich aber dem Prinzip des *Stimmtausches*. Dieses Prinzip wird von einigen Stücken unseres Kodex bewußt angewendet. So kommt es z. B. an mehreren Stellen des Ave Regina-Tropus „Ave speculum candoris“ (fol. 12—13) vor. Als Ausschnitt sei hier der Beginn der dritten Strophe angeführt:

fol. 12v; 3

Gaude radix radiosa per te vivent virtuosa  
Gaude radix radiosa per te vivent virtuosa

Ganz auf dem Prinzip des Stimmtausches aufgebaut ist die auf fol. 4v—5 stehende Fassung des Introitustropus „Salva Christe te querentes“:

fol. 4v; 3

Salva christe te querentes te laudantes et dicentes  
Salva christe te querentes te laudantes et dicentes

Hier vertauschen die Stimmen jeweils nach einer Verszeile ihre Plätze, und jede bildet für sich eine melodisch geschlossene Einheit<sup>12)</sup>).

Der melodischen Verwandtschaft beider Stimmen steht die in einigen Stücken verwendete *Borduntechnik* gegenüber, in der nur eine Stimme melodisch gestaltet ist<sup>12a)</sup>). In *Lo D* und in den übrigen Hss. dieser Gruppe begegnet dieses Prinzip jedoch nur beim Anfangs- oder Schlußornament einzelner Stücke und Abschnitte. Im Innern des Satzes dagegen haben beide

<sup>11)</sup> Ansätze hierzu bemerkten wir schon in der Fassung *Lo D* des Responsoriumsverses „Constantes . . .“, s. oben S. 41.

<sup>12)</sup> Über die zweite Fassung in *Lo D* und eine andere in *Innsbr* vgl. Geering, *Organa*, 69. Als ein weiteres Beispiel dieser Technik sei hier der Agnus Dei-Tropus „Crimina tollis“ erwähnt, vgl. P. Wagner, *Geschichte der Messe I*, Leipzig 1914, 32, u. ders.: Ein vierstimmiger Agnustropus, in: *KmJb XXVI* (1931), 7 ff.

<sup>12a)</sup> Der Bordun kann sowohl der Ausgangs- als auch der Zusatzstimme entnommen werden.

Stimmen Anteil am melodischen Verlauf. So lautet etwa das Anfangsornament des Alleluia „Dies sanctificatus“, wie folgt:

fol. 47v; 3

Alle -  
Alle -

Über dem gleichen Ton, jedoch stark erweitert, steht es zu Beginn des nachgetragenen „Benedicamus domino“:

fol. 65; 1

Be -  
Be -

Im gleichen Stück wird der Schluß auf folgende Weise ausgeziert:

fol. 65; 3

Als Anfangsornament aus dem Bereich der lydischen Tonart sei der Beginn des Benedicamustropus „Ad laudes Mariae“ hier angeführt<sup>13)</sup>:

fol. 45; 1<sup>14)</sup>

Ad  
Ad

<sup>13)</sup> In der Fassung *Lo D* (fol. 9v) steht unter d' die Oktave d. Der Oktavklang am Anfang fehlt in Genf, Bibliothèque universitaire, cod. lat. 30a (*Gf A*), fol. 138, und in Donaueschingen, Fürstl. Fürstenberg. Hofbibliothek, Cod. 882 (*Don*), fol. 221v. In *Gf A* ist außerdem der Terzspung f—a am Anfang ausgefüllt. In *Berl A*, fol. 23, steht am Anfang f—a—c'. In der gleichen Hs. ist bei der fallenden Wendung zwischen c' und a noch a—b eingeschoben. Am Schluß steht hier an Stelle von a—b—c' die Formel b—a—c'.

Es sei noch kurz darauf hingewiesen, daß der Tropus in verschiedenem Zusammenhang Verwendung fand. In *Lo D* steht er fol. 9v unter den Antiphontropen;

Das Bordunprinzip begegnet auch beim mehrstimmigen Lektionsvortrag. Als Beispiel mögen einige Ausschnitte aus der früheren Meßlektion von Mariae Himmelfahrt dienen. Wir wählen die zweite in *Lo D* enthaltene Fassung:

fol. 30; 4

The image shows a musical score for two voices. The upper voice is a single melodic line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lower voice is a drone consisting of a series of black rectangular notes on a single pitch, with a bass clef. The text 'Leccio libri sapiencie' is written across both staves. The notation is divided into measures by vertical bar lines.

Im Gegensatz zu den vorausgehenden Beispielen liegt diejenige Stimme, die dem einstimmigen Lektionsvortrag am nächsten steht, jetzt über der Zusatzstimme, während diese einen liegenbleibenden Ton aushält. Die Textdeklamation beginnt in der Hauptstimme mit der lydischen Initialformel  $f-a-c'$ . Die Zusatzstimme begleitet zunächst im Einklang und bleibt dann in der Quint unter dem Lektionston  $c'$ . Während des Textvortrages ist das Liegenbleiben des Grundtons nicht als eigentliche Bordunpraxis zu verstehen, sondern lediglich als die gleichzeitige Rezitation in der Unterquinte, wodurch ein klanglich unterbauter Lektionsvortrag entsteht. Erst am Zeilenschluß, an der Stelle des Punctums, entfaltet sich ein textloses freies Melisma bei der im Vordergrund stehenden Oberstimme, während die Zusatzstimme weiterhin auf dem Grundton verharret und dadurch den Charakter eines Borduntons annimmt. Die Bordunpraxis tritt also auch hier bei einer ornamentalen Einlage auf. Im einzelnen führt die melismatische Oberstimme dabei folgende Bewegung aus: den Quintfall  $c'-f$ , die Rückkehr zur Quint  $c'$  nach der Umspielung der Terz  $a$ , den freien Einsatz auf der Oktav  $f'$  und die anschließende Umspielung dieses Tones, den ausgefüllten Quartfall zur Quint  $c'$ , die Rückkehr zum Grundton  $f$  unter besonderer Hervorhebung der Terz  $a$ . Das gleiche Melisma mit dem darunter liegenden Bordunton kehrt jeweils an den

fol. 45r/v und ebenso in *Gf A, Don* u. Wien. N. B. Cod. 4702, fol. 93r, wird die Einleitungsstrophe am Schluß mit dem Text „Ergo benedicamus domino“ wiederholt. Der Hauptteil, beginnend mit „Rex regum domine“, ist zugleich die letzte Strophe des Lektionstropus „Laudem deo“ (vgl. Geering, *Organa*, 32 u. 77 f.). Die beiden vorletzten Strophen dieses Tropus, „In semper o pie“ und „Nostrae in laudem“ (vgl. AH, 49, 171), beruhen auf der gleichen Vertonung wie die obige Einleitungsstrophe „Ad laudes Mariae“ und beginnen mit einem ähnlichen Anfangsornament. Dieses steht der Fassung *Berl A* am nächsten und wird in *Mü T*, fol. 32v, und in *Bres B* (vgl. H. A. Sander in: *Mitteilungen der Schlesischen Gesellschaft für Volkskunde*, 35, 1935, S. 230) wiederholt, dagegen nicht in *Innsbr*, fol. 79. In der Fassung *Bres B* wird das Stück von  $f$  nach  $c'$  transponiert.

<sup>14)</sup> Ein besonders reiches Ornament, das der gleichen Tonart angehört, steht zu Beginn des nur in *Innsbr* überlieferten, mehrstimmig ausgeführten Responsoriums „Judea et Jerusalem“, fol. 72, dessen Vers „Constantes“ oben besprochen wurde (vgl. Anhang B, Nr. 1d).

Punctumstellen der Lektion wieder. Ein Teil von ihm, der Abstieg zum Grundton und die Rückkehr von dort aus in die Quint, findet sich auch bei den kleineren Einschnitten, die in den Oktavklang auf d münden:

fol. 30v; 2

The image shows two staves of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains two measures of music. The first measure is labeled 'morabor' and the second 'tunc'. The bottom staff has a bass clef and contains two measures of music, also labeled 'morabor' and 'tunc'. The notes in the top staff are mostly eighth and quarter notes, while the bottom staff has more rhythmic markings and fewer notes.

An diesen Stellen wechselt also auch der Fundamentton von f nach d. Der obere Oktavton d' wird dabei durch ein kleines Melisma verziert. Der gleiche Oktavklang kehrt auch ohne die vorausgehende Kolorierung über f zwischen einzelnen Satzgliedern wieder.

Als gemeinsames Merkmal der hier betrachteten Melismen über einem liegenbleibenden Ton stellen wir das Umspielen von einzelnen mit dem Grundton konsonierenden Klangbestandteilen fest. So wurden im Dorischen die Oktav, die Quint und der Einklang abwechselnd hintereinander hervorgehoben. Im Lydischen ging man zunächst vom Einklang aus, betonte dann die Quint und manchmal auch die Oktav. Zwischen Einklang und Quint wurde auch in einigen Fällen die Terz besonders berührt. Bei der Durchführung der Bewegung zwischen den einzelnen Klangbestandteilen begegneten oft Wendungen, die in ähnlicher Form auch im einstimmigen Gesang vorkommen. Als Vergleich sei hier ein Abschnitt aus der Antiphon „Ego sum panis“ einem Teil des Einleitungsmelismas aus dem *Benedicamus domino* gegenübergestellt:

Antiphon<sup>15)</sup>

fol. 65; 1

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Antiphon<sup>15)</sup>' and has the numbers 8 5 8 5 1 5 8 written below it. The bottom staff is labeled 'fol. 65; 1' and has the numbers 8 5 1 1 5 8 written below it. Both staves show a melodic line with various note values and rests.

Eine lydische Wendung aus dem Graduale „Esto mihi“ zeigt in entsprechender Weise verwandte Züge zu dem Anfangsornament des „Ad laudes Mariae“:

Graduale<sup>16)</sup>

fol. 45; 1

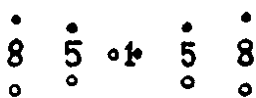
The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Graduale<sup>16)</sup>' and has the numbers 1 5 1 5 written below it. The bottom staff is labeled 'fol. 45; 1' and has the numbers 1 5 1 5 written below it. Both staves show a melodic line with various note values and rests.

<sup>15)</sup> AR 533.

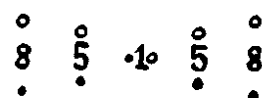
<sup>16)</sup> GR 339 f.

Die vorausgehenden Beobachtungen zum mehrstimmigen Satzbau bestätigen und erweitern die schon auf Grund der Aufzeichnung der Musik wahrgenommenen Eigenschaften. Ausgangs- und Zusatzstimme lassen sich nicht eindeutig als Ober- bzw. Unterstimme festlegen. Beide Stimmen bewegen sich vielmehr im gleichen Tonraum und wechseln ihre Lage je nach ihrer Tonhöhe. Die Zusatzstimme ist eigentlich eine *Ergänzungsstimme*, die in dem von der Ausgangsstimme unberührten Raum im Quint- bzw. Oktavabstand mitgeht, so daß ein stets gleichbleibendes klangliches Volumen entsteht. Auch das Zusammengehen beider Stimmen im Einklang ist möglich und findet besonders in der Mitte des gemeinsamen Tonraums statt. Die Grundlage dieser Mehrstimmigkeit zeigt somit deutlich Züge des Mixturprinzips, bei dem ebenfalls je nach der Lage des Grundtons verschiedene Klänge ergänzt werden. So sind auch hier die mitklingenden Intervalle bei einem tiefliegenden Grundton größer als bei einem höher liegenden. Von einer bestimmten Stelle an lassen sich nach oben keine Ergänzungsklänge mehr bilden, so daß für die höheren Töne nur Einstimmigkeit übrig bliebe. Es tritt aber dann eine eigentümliche Wandlung in der klanglichen Ergänzungsfunktion auf: die Überspitzung der auf den Einklang reduzierten Oberklangbildung bewirkt das Umschlagen zur Unterklangbildung. Das Mixturprinzip läuft jetzt in umgekehrter Richtung weiter: die höheren Töne können durch die Quint, die höchsten auch durch die Oktav ergänzt werden, während die mittleren Töne bei durchlaufender Unterklangbildung wiederum als Einklang auftreten. Wir könnten zur Erklärung des Vorgangs ebenso gut von der Unterklangbildung ausgehen und würden an der gleichen Stelle den Umschlag zur Oberklangbildung bemerken. Die vorliegende Mehrstimmigkeit beruht also auf einem feststehenden Relationssystem von Mixturklängen. Folgendes Schema mag die klanglichen Verhältnisse verdeutlichen<sup>17)</sup>:

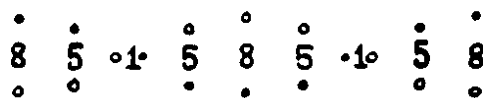
*Oberklangbildung*



*Unterklangbildung*



*mögliche Klangbildung*



Übertragen wir dieses Schema etwa auf den dorischen Tonraum, so ergeben sich folgende Tonkombinationen:

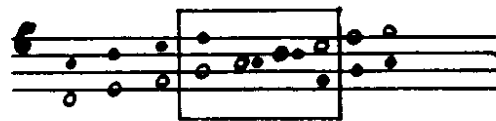


<sup>17)</sup> Im folgenden wird die Ausgangsstimme durch ○ und die Zusatzstimme durch ● wiedergegeben.

Der auf diese Weise schematisch dargestellte Vorgang gleicht einem Mechanismus, der jedoch in der Praxis nicht angewendet wird. Der Grund dafür liegt zunächst in der Tatsache, daß ein Ton verschiedene Ergänzungsklänge haben kann. Neben dem oben dargestellten größtmöglichen Klangvolumen wäre auch die Klangergänzung in kleinerem Abstand denkbar, wobei an die Stelle der Oktav die Quint tritt, so daß im ganzen Verlauf der Quintklang dominiert. Wir könnten also das obige Schema in folgender Weise abändern:



Es besteht außerdem die Möglichkeit, an Stelle der Quint für einige Töne den Einklang zu wählen:



Schließlich ließe sich auch die Umschlagstelle vom Ober- zum Unterklang auf verschiedenen Tönen anbringen:



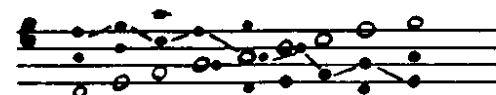
oder



Die einzelnen Ergänzungsmöglichkeiten zusammen genommen, würden folgendes Bild ergeben:



Bei der praktischen Ausführung ergreift die Ergänzungsstimme nun die Begleitung nicht entweder ausschließlich im Quint- oder nach Möglichkeit im Oktavabstand im Sinne einer mechanisch mitgehenden Verdopplungsstimme, sondern sie wählt frei unter den gegebenen klanglichen Möglichkeiten und erhält somit eine eigene melodische Gestalt. In Wirklichkeit wird also eine einzelne Ergänzungsstimme etwa folgenden Weg wählen:





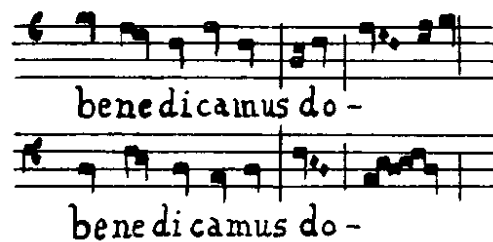
In der vorausgehenden Untersuchung zeigte sich, wie auf diese Weise Abwechslung und sinnvolle melodische Bewegung den Verlauf der Zusatzstimme kennzeichneten. Es sei hier noch ein letztes Beispiel, ein Ausschnitt des 'Benedicamus domino' (vgl. Anhang S. 152) im Lichte des soeben erörterten Mixturprinzips betrachtet. In der Absicht, nach Möglichkeit das Oktavvolumen auszunutzen, würde sich folgende Ergänzungsstimme ergeben:



Sie müßte dabei fortwährend in dem engen Raum zwischen c' und e' hin und her pendeln. Würde dagegen im Abstand der Quint und gelegentlich auch im Einklang begleitet, so hätte die Ergänzungsstimme etwa folgende Gestalt:



Dabei würde der Tonraum verkleinert, und die Zusatzstimme bliebe eng an den Verlauf der Ausgangsstimme gebunden, so daß keine eigentliche neue Stimme vorhanden wäre. Erst die wirklich vorhandene Zusatzstimme verwandelt das starre, mechanische Mitgehen zu einem freien melodischen Verlauf:



Die klanglichen und räumlichen Gegebenheiten sind nach wie vor gering: Oktav, Quint, Einklang und Durchgangsterz im dorischen Raum. Doch sind diese Mittel jetzt in den Dienst des Melodieverlaufes der Ergänzungsstimme getreten: die Oktav am Anfang über d, dann die Quintbegleitung, die in den Quintklang auf d mündet, so daß melodisch eine ausgefüllte fallende Quart d'—a entsteht, der folgende Oktavklang über c und die Rückkehr zur Quint über d, die eine Bestätigung des vorausgehenden Quintklangs ist. Dem klanglichen Vorgang entsprechend, ruht die Melodie auf a und berührt c' als Wechselnote. Der einzige Einklang dieses Ausschnitts steht auf dem folgenden f. Damit ist zugleich der tiefste Ton in der Oberstimme erreicht. Von jetzt an steigt sie wieder, zunächst stufenweise über die Durchgangsterz auf e zur Quint über d. Darauf folgt ein Terzsprung in die Oktave über c und im Anschluß daran eine stufenweise Bewegung im Quintabstand zur Unterstimme. Am Schluß erklingt wie am Anfang die Oktave über d. Der

ganze Ausschnitt ist in drei Abschnitte aufgeteilt, die durch Gliederungsstriche markiert sind. Die Ergänzungsstimme setzt, den Abschnitten entsprechend, dreimal zu einer neuen Bewegung an: Sie fällt von d' nach a und verweilt auf a, dann beginnt sie mit f und kehrt von der Unterterz aus nach a zurück. Im letzten Abschnitt beginnt sie mit c', wendet sich noch einmal zum a und mündet in den Zielton d'. So besteht die Melodie aus einem fallenden Glied (d'—a), einem verweilenden (a—c'—a—f—a) und einer abschließenden Wendung, die von unten nach d' zurückkehrt. Die dem Mixturprinzip verwandte Klangvorstellung von konsonierend mitlaufenden Tönen wird hier also durch das Bestreben der Ergänzungsstimme nach einer eigenen melodischen Gestalt durchbrochen.

Zusammenfassend stellen wir bei dem mehrstimmigen Satz folgende Merkmale fest:

1. Beide Stimmen sind an den gleichen kirchentonalen Raum gebunden.
2. Als Zusammenklänge werden Einklang, Quint, Oktav und Durchgangstert verwendet.
3. Die Behandlung der Zusammenklänge ist dem Mixturprinzip verwandt.
4. Die liturgische Melodie liegt je nach ihrer Tonhöhe unter oder über der Zusatzstimme.
5. Beide Stimmen schreiten gleichzeitig fort.
6. Die melodische Gestalt der Zusatzstimme lehnt sich an die Melodiebildung der Ausgangsstimme an.
7. Das Bordunprinzip ist auf die gelegentliche Ausschmückung von Anfangs- und Schlußklängen beschränkt.



## IV. Die instrumentale Praxis

### 1. Die Satztechnik

#### a) *Die Orgelspiellehre in der Hs. Clm. 7755*

Der in der Hs. Clm. 7755, fol. 276—280, aufgezeichnete Orgeltraktat besteht aus einer elementaren Übungslehre des mehrstimmigen Orgelspiels (fol. 276—277v), einer Erweiterung der Anfangslehre mit Regeln zur mehrstimmigen Bearbeitung eines beliebigen Cantus (fol. 278—279) und einer Orgeltabulatur als praktisch ausgeführtem Beispiel der vorausgehenden Lehre (fol. 279v—280)<sup>1)</sup>.

Der erste Teil beginnt mit einer Aufzählung der Konkordanzten. Als vollkommene Konkordanzten werden Einklang, Quint, Oktav, Duodezim und Quintdezim bezeichnet; als unvollkommene: große und kleine Terz, Quart, Sext, große und kleine Dezim, Undezim und Tredezim. Die vollkommenen Konkordanzten heißen von der Oktave ab auch „dupla“, „quinta dupla“ und „octava dupla“.

Die genannten Klänge werden vom Grundton c aus auf der Klaviatur demonstriert. Dissonanzten wie Sekund, Sept, Non kommen nur innerhalb einer geschlossenen Spielformel vor. Doch soll auch eine derartige Formel, die der Verfasser gleichzeitig als metrische Einheit, als „tactus“, auffaßt, hauptsächlich auf einer Konkordanz zur Unterstimme beruhen. In einem schematischen Beispiel werden dann nacheinander folgende Verbindungen gezeigt: stufenweise steigende und fallende Quartten, stufenweise steigende Terzen und stufenweise fallende Sexten. Die anschließend erwähnte Regel über die Gegenbewegung (*quando tenor ascendit tunc semper discantus debet descendere*) ist nicht durch Beispiele erläutert.


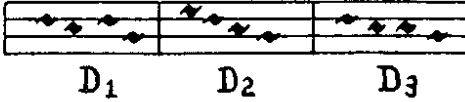
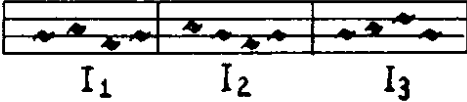
Über c und f kommen die gleichen Tonverhältnisse vor. So lassen sich die von c aus gezeigten Konkordanzten auch über f anbringen. Ebenso kann jede von c ausgehende Bewegung nach f übertragen werden. Das gleiche gilt für eine in konsonierendem Abstand parallel mitgehende Diskantstimme. Die eigentliche Tonleiter besteht nur aus den vier Tönen c—d—e—f bzw. f—g—a—b. Es entsprechen sich also die Töne c—f, d—g, e—a und f—b. Demnach sind die Abstände zwischen den verschiedenen Bestandteilen der Leitern von c und f aus gleich; so ist z. B. e—c gleich a—f, f—d gleich b—g, c—e gleich f—a und g—h. Im letzten Beispiel ist auch die Gleichheit der Tonverhältnisse von g aus berücksichtigt. Im Anschluß an die Erörterung

---

<sup>1)</sup> In der Edition stehen die drei Teile: S. 167—174, S. 174—178 u. S. 180—181.

dieser verschiedenen Transpositionsmöglichkeiten werden von jedem Ton aus nacheinander sämtliche Konkordanzen aufgezählt: zunächst die große und die kleine Terz über h, c, d usw., dann die Quart, Quint usw. bis zur Duodezim.

Der folgende Abschnitt erklärt die Aufeinanderfolge von stereotypen Spielformeln, die ein metrisch geschlossenes Gebilde von je vier Semibreven darstellen. Von diesen schon oben erwähnten „tactus“ unterscheidet der Verfasser folgende Typen:

Ascendentes:	
Descendentes:	
Indifferentes:	

Zwei dieser Formeln bilden einen größeren zusammengesetzten „tactus“, der in eine erste und eine zweite Hälfte zerfällt. Bei der Verbindung der Formeln, etwa über einem stufenweise steigenden Tenor, ist darauf zu achten, daß die Anfangstöne der ersten und der zweiten Hälfte mit dem Grundton konsonieren, wobei die zweite Hälfte gewöhnlich in der auf die Anfangskonkordanz folgenden nächst höheren Konkordanz steht wie im folgenden Beispiel:



Auch der Schluß der zweiten Hälfte soll mit dem Grundton konsonieren; deshalb müssen z. B. die Formeln D<sub>2</sub> und I<sub>2</sub> einen Ton oberhalb der nächsten Konkordanz beginnen:



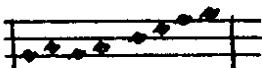
Bei einem stufenweise steigenden Tenor wird bevorzugt über jedem Ton in der Quint oder Oktav geschlossen. In dem angefügten Beispiel beginnt die erste Formel stets in der Oktave über dem Grundton. Eine Ausnahme

<sup>2)</sup> Im folgenden werden die Formeln nach den hier eingeführten Sigeln zitiert.

hiervon macht nur das Schlußglied, das im Quintabstand zum Tenor erklingt. Die zweite Hälfte setzt, falls es die Formel erlaubt, in der Dezime oder gleichfalls in der Oktave ein; die Quint kommt an der gleichen Stelle nur über der vorletzten Tenornote vor. Der Schluß der zweiten Formelhälfte steht, wie vorher erwähnt, meist in der Oktav oder auch bei der höher gelegenen vorletzten Note in der Quint. Die Dezime als Schlußkonkordanz kommt nur über der ersten Tenornote vor. Das Beispiel sei hier gleichzeitig mit der Bezeichnung der Formeln und Konkordanzen wiedergegeben:

$A_1$     $I_1$  |  $A_2$     $D_2$  |  $I_3$     $I_2$  |  $A_3$     $D_1$  |  $D_2$     $I_2$  |  $A_3$   
 8   10 10 | 8   10 8 | 8   8   8 | 8   10 8 | 8   5 5 | 5

Man kann das Beispiel rhythmisch variieren, indem alle Noten um die Hälfte verkürzt werden oder auch durch folgende Umwandlung:  $\downarrow\downarrow\cdot\cdot$   $\downarrow\downarrow\cdot\cdot$  bzw.  $\cdot\cdot\downarrow\downarrow$   $\cdot\cdot\downarrow\downarrow$  anstatt  $\cdot\cdot\cdot\cdot$   $\cdot\cdot\cdot\cdot$ . An Stelle des vorherrschenden Oktavabstands zwischen Tenor und Diskant kann die Quint oder auch eine andere Konkordanz treten. Die drei Stellen, an denen bei der Zusammensetzung der Formeln das Verhältnis zur Unterstimme besonders zu beachten ist, sind in der Hs. durch Markierungsstriche gekennzeichnet. Die gleiche Übung läßt sich auch von d, e und f aus durchführen.

Wegen des begrenzten Umfangs der Klaviatur können einige Formelkombinationen nicht im Oktavabstand zum Tenor beginnen und müssen deshalb eine kleinere Konkordanz wählen. So ist es nicht möglich, mit folgender Formel:  in der Oktav über e zu beginnen, da c' außerhalb der Tasten liegen würde.

Bei einem stufenweise fallenden Tenor wird über jedem Ton die Oktav oder Quint am Anfang gesetzt. Am Schluß der zweiten Formelhälfte soll die Sext stehen; zu Beginn dieses Teils erklingt ebenfalls die Sext oder auch die Terz. Die Regeln werden durch das angefügte Beispiel bestätigt:

$D_1$     $I_1$  |  $D_2$     $I_2$  |  $A_3$     $D_2$  |  $A_2$     $D_2$  |  $I_3$     $D_1$  |  $A_1$   
 8   6 6 | 8   6 6 | 8   8 6 | 5   8 6 | 6   8 6 | 8 10

Abweichend von den Regeln ist die Formelkombination über dem vorletzten Tenorton. Dort wird die erste Hälfte in der Sext, die zweite in der Oktav begonnen. Einige Formeln lassen sich nicht in das Schema einfügen; so muß z. B. die Formel  $D_2$ , um in der Sext über dem Grundton zu schließen, eine Quart oberhalb dieser beginnen. Der Verfasser erwähnt außerdem die Formeln  $A_1$  und  $A_3$ , die stets einen Ton unter der Sext, also in der Quint einsetzen müssen, und die Formel  $I_2$ , die einen Ton oberhalb der Sext anfängt.

Über einem sprungweise steigenden Tenor kann in jeder beliebigen Konkordanz begonnen werden. Für den Schlußton der zweiten Formelhälfte gibt der Verfasser nicht mehr das Verhältnis zum gleichzeitig erklingenden Tenor, sondern lediglich die Vorschrift an, daß in der Pänultima des Zieltons, also in dessen Untersekunde, geschlossen werden muß. Auch der Anfang dieser Formel wird nur im Hinblick auf den Schluß in der Untersekunde gewählt, während das konsonierende Verhältnis zur Unterstimme wiederum unbeachtet bleibt. Aus den näheren Erläuterungen geht hervor, daß als Zielton stets die Oktave des folgenden Grundtons angenommen wird, so daß auch bei dieser Übung der Oktavabstand zwischen Tenor und Diskant bevorzugt wird.

Gemeinsames Merkmal der drei Satzübungen über einem stufenweise steigenden, einem fallenden und einem sprungweise steigenden Tenor ist das Erreichen des Zieltons von dessen Untersekunde aus. Dies wurde bei dem stufenweise steigenden Tenor mit dem Oktav- bzw. Quintschluß vor dem folgenden Zielklang ausgeführt, bei dem jeweils die gleiche Konkordanz auf der nächst höheren Stufe wiederholt wurde. Bei stufenweise fallendem Tenor wurde von der Sext in die Oktav bzw. von der Terz in die Quint übergegangen, und somit der Zielton des Diskants ebenfalls von unten erreicht. Bemerkenswert ist ferner, daß nur bei dem stufenweise fortschreitenden Tenor auch für den Beginn der zweiten Formelhälfte eine Konkordanz verlangt wird, dagegen fehlt diese Vorschrift bei einem springenden Tenor.

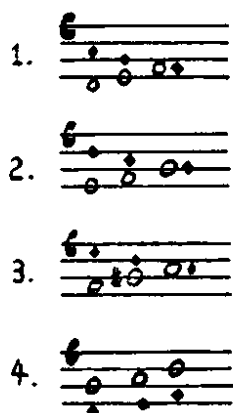
Der elementaren Übungslehre ist eine Kontratenorlehre angefügt. Darin wird gezeigt, wie zu einem stufenweise schließenden Tenor in auf- oder absteigender Richtung eine weitere Stimme treten kann. Das gleichzeitige Erklingen mehrerer Konkordanzen wird am Instrument vorgeführt. Zu einer als Grundton angeschlagenen Taste können die Terz, Quint und Oktav gleichzeitig erklingen. Will man auch eine Quart anbringen, so muß diese unter dem Grundton liegen. Der Kontratenor darf also nur die Unterquart verwenden<sup>3)</sup>. Bei der Hinzufügung dieser Stimme wird nur ihr Verhältnis zum

---

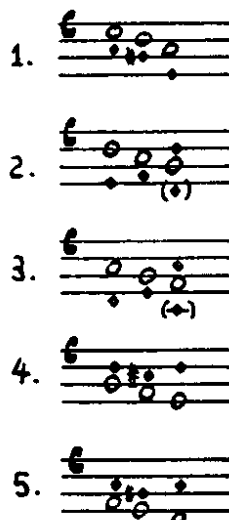
<sup>3)</sup> Diese Vorschrift erinnert an die Behandlung der Unterquart als Konsonanz bei Anon. VIII, Couss S III, 409.

Tenor berücksichtigt. Die Regeln des Traktates seien hier, in Notenbeispiele umgesetzt, wiedergegeben<sup>4)</sup>:

*Tenor steigend*



*Tenor fallend*



Der Kontratenor tritt also als bloße Füllstimme zu dem schon fertigen zweistimmigen Satz hinzu und liegt je nach der Lage des Tenors über bzw. unter ihm. Diese Technik entspricht ganz der allgemeinen damaligen Praxis, die auf dem europäischen Festland beheimatet war<sup>5)</sup>.

Der zweite Teil des Traktats beginnt mit Regeln, die sich nicht mehr auf bestimmte schematische Fortschreitungen des Tenors beziehen, wie z. B. „ascendens / descendens sine / cum saltu“, sondern die eine beliebig gegebene einstimmige Melodie voraussetzen. Darüber hinaus sind die Umspielungsformeln erweitert und rhythmisch variiert. Außerdem wird die Einführung von Accidentien näher behandelt. Der Verfasser bezeichnet deshalb diesen Teil als eine Lehre der „Orgelkunst, die im eigentlichen Sinn als kunstvoll und nicht als gewöhnlich zu bezeichnen ist“ („ars organica que proprie artificialis nuncupatur et non usualis“)<sup>6)</sup>.

Zunächst wird die Zahl der schon im ersten Teil angeführten Formeln um einige neue Typen erweitert. Dabei wird eine Unterscheidung gemacht zwischen einfachen und zusammengesetzten Formeln (tactus puri — tactus compositi). Die erste Gruppe entspricht genau der im ersten Teil dargestellten Art. Die Anzahl der verschiedenen „tactus ascendentes, descendentes, indifferentes“ ist bei den „tactus puri“ von drei auf vier erhöht, während bei

<sup>4)</sup> Die Zeichen haben folgende Bedeutung: Tenor = o Kontratenor = ◊

<sup>5)</sup> Vgl. E. Apfel, Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jahrhundert, in: AfMW XII (1955), 304 ff.

<sup>6)</sup> Vgl. fol. 278 oben, Edition, S. 174.



den „tactus compositi“ weiterhin je drei verschiedene Typen aufgezählt werden. Bei den „tactus puri“ treten folgende Formeln neu auf<sup>7)</sup>:

Ascendens:



Descendens:

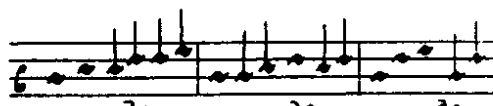


Indifferens:

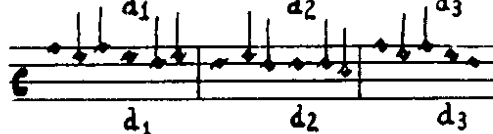


Die „tactus compositi“ unterscheiden sich dadurch von den „tactus puri“, daß sie mehr als vier Noten enthalten und rhythmisch verschiedenartig gegliedert sind. Oft zeigen sie eine engere Verwandtschaft mit den „tactus puri“, wie z. B.:

Ascendens:



Descendens:



Indifferens:



Bei der Anwendung dieser Formeln über einem gegebenen Tenor ist es wichtig, die jeweils nächste Tenornote vorher zu kennen, um die passende Formel wählen zu können. Jede Bewegung der Oberstimme ist von der folgenden Note des Tenors abhängig („sub proxima nota tenoris“). Man kann mit einer beliebigen Konkordanz beginnen, am besten jedoch mit einer vollkommenen. Dann muß die Bewegung nach der Konkordanz über dem nächsten Tenorton gelenkt werden. Am Schluß eines „tactus“ ist zu beachten, daß der Übergang zum Zielton möglichst als Halbtonschritt, also von der erhöhten Untersekunde aus, erfolgt. Der Verfasser gibt anschließend für die verschiedenen Schlußöne der Formeln die entsprechenden nächsten Tenoröne an. Dabei ergeben sich folgende Verbindungen:

<sup>7)</sup> A<sub>5</sub> entspricht I<sub>3</sub> im ersten Teil. Ebenso ist D<sub>4</sub> gleich I<sub>2</sub>. Eigentlich neu sind nur die Formeln A<sub>4</sub>, I<sub>4</sub> und I<sub>5</sub>.

<i>Diskant</i>	<i>Tenor</i>	<i>Konkordanz</i>
Schlußton der Formel:	Zielton des Tenors:	Über dem Zielton des Tenors:
c'	d, g	8, 5
d'	e, a	8, 5
e'	f	8
f'	g	8
g'	a	8
a'	h	8

Die Anwendung von Accidentien wird zuerst im Zusammenhang mit der Behandlung der „Präambula“ erwähnt. Wenn z. B. über einem liegenbleibenden Ton „präambulisiert“ wird, dann soll der Ton, der einer Konkordanz vorausgeht, nach Möglichkeit erhöht werden. So wird bei einer über dem Ton c fortschreitenden Diskantstimme, die die Quint als Zielton hat, die Untersekunde f erhöht. Da über d der Ton vor der Quint in der Praxis wohl nicht erhöht wird (gis) <sup>7a)</sup>, läßt sich nur die Oktave mit einem Halbtonschritt erreichen, indem cis eingeführt wird. Bei e lassen sich weder für die Quint noch für die Oktav Accidentien anbringen. Der Ton f bedarf keiner Erhöhung der Untersekunde. Über g sollen c und f durch cis und fis ersetzt werden. Abweichend ist die Behandlung von a, bei dem keine Erhöhung der Untersekunde stattfindet, sondern die Obersekunde h zum b erniedrigt wird. Die einzelnen Regeln seien in folgender schematischer Übersicht zusammengefaßt:

	<i>Liegender Grundton</i>	<i>Accidentien</i>	<i>Konkordanzen</i>
1.	c	fis	5
2.	d	cis	8
3.	e	—	—
4.	f	—	—
5.	g	fis, cis	8, 5
6.	a	b	8

Diese Vorschriften können in Beispielen auf dem Clavichord oder der Orgel ausgeführt werden. Es lassen sich auch Regeln für die Auszierung von Ruhepunkten, den sog. „pauas“, aufstellen. Sie werden jedoch nicht näher angegeben. Man kann schließlich noch die „mutatio vocum“ lehren, womit wohl die durch Transposition bedingte Einführung von Accidentien gemeint ist. Auch dies wird vom Verfasser nicht durchgeführt.

Die „ars organica“ kann weiter verfeinert werden, nachdem ihre wesentlichen Bestandteile genügend bekannt sind. Dazu muß man zunächst wissen, an welcher Stelle die auf den folgenden Tenorton bezogenen Formeln anzusetzen sind. Ähnlich wie bei den vorausgehenden schematischen Übungsbei-

<sup>7a)</sup> In den Beispielen und im praktischen Stück kommt die Erhöhung von g zu gis nicht vor.

spielen des ersten Teils wird jetzt also der Beginn der zweiten Formelhälfte, die zum nächsten Klang überleitet, angegeben. Diesmal lehnt sich der Verfasser jedoch eng an den praktischen Gebrauch an, indem jeder Zielton auf eine besondere Weise vorbereitet wird. Die einzelnen Regeln seien in folgendem Schema zusammengefaßt:

<i>Stellung der Formel</i>	<i>Nächster Tenorton</i>	<i>Konkordanz</i>
f, f', fis', c', cis', a, a'	g	1, 5, 8
e', c'	f	5, 8
d', h	e	5, 8
a, cis'	d	5, 8
h, fis	c	5, 8
d', g'	a	5, 8
a', g'	h	8
e', a'	b	5, 8

Die Bewegung des Diskants richtet sich ferner danach, ob der Zielton höher oder tiefer liegt als der Ausgangston. Sie wählt stets den kürzesten Weg zwischen beiden Tönen. Den tieferen Ton erreicht sie von oben, den höheren von unten aus. Zwischen Diskant und Tenor soll außerdem Gegenbewegung angestrebt werden, wie in einem beigegebenen Beispiel gezeigt wird.

Am Schluß des Traktats folgt ein Überblick über die verschiedenen Notenzeichen. Die Bezeichnung der einzelnen Werte ist abweichend von der allgemeinen Terminologie. Eine „longa“  $\blacktriangledown$  besteht aus zwei Minimae  $\downarrow$ . Je nach der Zahl der „longae“, die regelmäßig über einem Tenorton vorkommen, wird ein Stück als „quattuor / trium notarum“ bezeichnet. Die „longa“ läßt sich auch in vier Semiminimae  $\blacktriangledown$  zerlegen. Zwei „longae“ machen den Wert einer „duplex longa“ aus  $\blacksquare$ . Dieser Wert findet als „longa cardinalis“ neben der längeren „longa generalis“  $\blacksquare$  bei den Ruhepunkten innerhalb eines Stückes, den „pauas“, Verwendung. Trotz der abweichenden, auf die instrumentale Praxis umgedeuteten Benennung sind es im Prinzip die gleichen Werte, die bei der Mensuralmusik gebräuchlich sind. Es liegt folgende Umdeutung vor:

<i>Notentypen</i>	<i>Bezeichn. im Traktat</i>	<i>Bezeichn. in der Mensuralmusik</i>
$\blacksquare$	pausa generalis	Longa
$\blacksquare$	duplex longa	Brevis
$\blacktriangledown$	longa	Semibrevis
$\downarrow$	minima	Minima
$\blacktriangledown$	semiminima	Semiminima

Um eine Halbtonerhöhung anzuzeigen, wird eine Cauda nach unten gezogen<sup>8)</sup>. Für die übrigen Notenzeichen verweist der Verfasser auf die „Mensuralisten“, worunter wohl ganz allgemein die Musiker bzw. Lehrer der Mensuralmusik zu verstehen sind.


Vor dem Übergang zur praktischen Ausführung am Instrument wird ein kurzer Hinweis auf den Umfang und die Art der Klaviatur gegeben. Die erste Taste der „modernen“ Orgelklaviatur („in organis modernis“) ist H; ebenso beginnt das Pedal mit H. Die zweite Taste ist c, die dritte d, usw.

Die Übung am Instrument beginnt mit einstimmigen dreitönigen Figuren, die auf jedem Ton der Leiter zwischen c und a wiederholt werden. Das Prinzip ist, Sekund- und Terzschrift miteinander zu verbinden: c—d—f, d—e—g, usw. Beide Intervalle zusammen bilden einen Quartschritt. Da über f auf diese Weise ein Tritonus entstehen würde, kehrt die Figur nach der Sekund g zurück zum f. Über g und a ist die Quart wohl wegen des begrenzten Umfangs der Klaviatur (H—h') nicht möglich, weshalb nach der Sekund aufwärts ein Terzschrift abwärts gemacht wird. Es folgt ein ähnlich einfaches, jedoch zweistimmiges Beispiel. Das melodische Gerüst bildet die Tonleiter aufwärts und abwärts. Folgende Klänge werden aneinandergereiht:

Aufwärts:	5 5 3 3 c d e f g a bh 3 3 5 (5)
Abwärts:	3 3 3 5 3 b a g f e d c h 3 3 3

Den einfachen Übungen folgen schnell auszuführende Fingerübungen, in denen das im Verlauf des Traktats erörterte Formelmateriale angewendet wird. Es beginnt die rechte Hand allein, dann folgt die linke, die sich im unteren Teil der Klaviatur bewegt<sup>8a)</sup>. Am Schluß des Lehrteils stehen Notenbeispiele, in denen nacheinander die perfekten und die imperfekten Konkordanz aufzeichnet sind.

Die Lehre des Traktats wird durch ein praktisches Orgelstück ergänzt (vgl. Ed. S. 180 f.). Es ist auf zwei gegenüberliegenden Seiten (fol. 279v—280) in der Art der frühen deutschen Orgeltabulaturen notiert. Auf jeder der

<sup>8)</sup> Nicht erwähnt wird folgendes Zeichen: . Die Cauda nach oben bei der

Semiminima und die Cauda nach unten bei der Tonerhöhung sind hier gleichzeitig gesetzt. Im anschließenden Stück (Ed. S. 180, System 4, Anfang) hat die Note den Wert einer Semibrevis. Die nach oben u. unten gezogene Cauda mit Fähnchen ist als Verzierungszeichen zu verstehen, vgl. u. a. F. Feldmann, Musik, 119.

<sup>8a)</sup> Die Halbtonerhöhung ist hier nicht wie im folgenden Stück durch einen gekreuzten, sondern durch einen einfachen Abwärtsstrich gekennzeichnet.

beiden Seiten befinden sich sieben Systeme zu je sieben Linien; auf fol. 280 sind nur die oberen vier Systeme beschrieben. Am linken Rand von fol. 279v befindet sich neben dem letzten System das Wort „Repetitio“. Unter dem vierten System von fol. 280 steht nach dem Schluß des Stückes „et sic est finis“. Der untere Rand von fol. 279v ist, besonders auf der linken Hälfte, wahrscheinlich beim Binden beschnitten worden, so daß der erste Buchstabe unter dem siebten System ganz, der zweite halb entfernt ist. Am Anfang jeder Zeile ist die Tonhöhe auf der zweiten, vierten und sechsten Linie durch die Buchstaben f, c und g angegeben. Das ganze Stück ist durch Querstriche in Glieder von gleicher Länge aufgeteilt, welche die Dauer von je sechs Semibreven haben. Nur am Schluß einzelner Abschnitte ist die Länge der Glieder über das übliche Zeitmaß hinaus gedehnt. Die verwendeten Notenwerte sind<sup>9)</sup>: Semiminima, Minima, Semibrevis (longa), Brevis (duplex longa), Longa (pausa generalis). Die Semiminima findet Verwendung als eine Art Vorschlag am Beginn der Abschnitte und bei der Dreiteilung der Semibrevis: ♪♪♪ ♪♪♪ ; die Dreiteilung der Semibrevis wird aber auch mit Hilfe der Minima ausgedrückt: ♪♪ ♪♪ ; Minima und Semibrevis kommen allgemein im Verlauf des Stückes vor; Brevis und Longa stehen nur am Schluß eines Abschnitts.

Dem Stück liegt folgender Cantus zugrunde, der in der Tabulatur durch Buchstaben wiedergegeben ist, die unter dem Notensystem stehen<sup>9a)</sup>:



Bei der mehrstimmigen Bearbeitung wird diese Melodie in acht Abschnitte zerlegt, so daß folgende Aufteilung entsteht:



Die Anfangs- und Schlußtöne des Cantus werden in den Abschnitten 1, 2, 3, 4, 8 entweder wiederholt oder gedehnt, in den Abschnitten 5, 6, 7 haben die Anfangstöne normale Länge. Den Abschnitten 1, 4, 8 und 2, (5) liegt ein je gleicher Cantusabschnitt zugrunde. Die oben erwähnte Anmerkung „Repetitio“ bezieht sich wohl auf die Wiederholung der Abschnitte 5—8. Über den wiederholten bzw. ausgehaltenen Anfangs- und Schlußtönen des Tenors führt die Oberstimme eine besonders reiche melismatische Bewegung aus. Diese verläuft zwischen verschiedenen Konkordanzen über einem gleich-

<sup>9)</sup> Die im Traktat gebräuchliche Bezeichnung (vgl. S. 68) ist in Klammern hinzugefügt.

<sup>9a)</sup> Die am unteren Rand der Seite abgeschnittenen Tonbuchstaben sind in ihrer mutmaßlichen Bedeutung in Klammern wiedergegeben.

bleibenden Cantuston. So wird zu Beginn des ersten Abschnitts von der Oktav ausgegangen und anschließend Quint und Dezim berührt; über dem Schlußton des gleichen Abschnitts erklingen nacheinander Oktav, Duodezim und Dezim. Im folgenden sei eine schematische Übersicht der von der Oberstimme umspielten Klangbestandteile bei den Anfangs- und Schlußklängen gegeben.

Abschnitt	Tenor	Anfangsklang	Tenor	Schlußklang
1.	e	8, 5, 10	c	8, 12, 10
2.	g	8, 8	e	10, 8, 5
3.	h	5, 3, 1	e	5, 1, 5
4.	e	8, 5, 3	c	8, 10, 10
5.	(g) <sup>10)</sup>	8	e	8, 1
6.	h	5	g	8, 3
7.	h	5	e	8, 5
8.	e	8, 5, 10	c	8, 10, 12, 10

Als ruhender Schlußklang kommt außer den vollkommenen Konkordanzen auch die große Terz bzw. Dezime vor. Über e stehen hier jedoch nur vollkommene Konkordanzen. Die kleine Terz kann auch als weniger hervortretendes Intervall über dem Anfangsklang berührt werden (vgl. Abschn. 1, 3, 4, 8).

Die Auskolorierung des Anfangsklanges unterscheidet sich dadurch von derjenigen des Schlußklanges, daß sie zur Konkordanz über dem nächsten Tenorton überleitet. Diese wird gemäß den Regeln des Traktats von der Untersekunde aus eingeführt. Die Oberstimme braucht also in der zweiten Hälfte über dem ausgehaltenen Tenorton nicht mehr mit diesem zu konsonieren, da sie dort nur mit der Vorbereitung des Zieltons beschäftigt ist. So ergeben sich an dieser Stelle zufällig Dissonanzen oder Konkordanzen zur Unterstimme. Beide entstehen unbeabsichtigt im Hinblick auf den gleichzeitig erklingenden Grundton. Die Verbindungsformel zwischen dem ersten und zweiten Klang wird auf folgenden Tönen angesetzt<sup>11)</sup>:

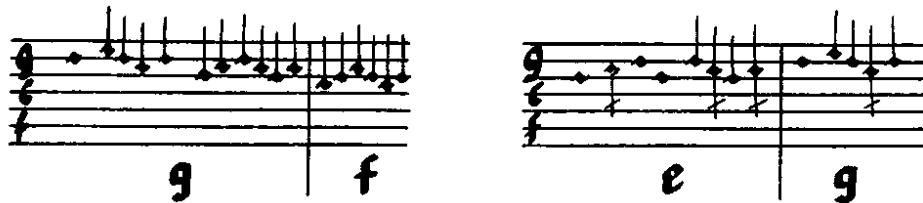
Abschnitt	1. Tenorton	Verbindungsformel	2. Tenorton	Zielklang
1.	e	fis (9)	g	8
2.	g	d (5)	e	8
3.	h	h (1)	c	1
4.	e	fis (2)	g	1
5.	a	fis (6)	g	8
6.	h	fis (5)	g	8
7.	h	d (3)	e	8
8.	e	fis (9)	g	8

<sup>10)</sup> Der Buchstabe fehlt in der Hs. (vgl. S. 70).

<sup>11)</sup> Der sich zufällig ergebende Abstand zwischen Verbindungsformel und Tenorton ist in Klammern angegeben.

Die Verbindungsformel bereitet also vornehmlich die Oktave und in einigen Fällen auch den Einklang vor. Dadurch werden die Regeln der vorausgehenden Übungsbeispiele, die sich ebenfalls auf die Oktav bzw. den Einklang als Zielklang bezogen, bestätigt (vgl. S. 63 f.).

Betrachten wir den Weg vom zweiten zum dritten Klang. Der Tenorton hat hier normale Dauer von sechs Semibreven. Die Bewegung der Oberstimme muß also wesentlich kürzer verlaufen als über Anfangs- oder Schlußton. So fehlt hier auch die Auskolorierung von mehreren Klangbestandteilen, indem ein direkter Weg zwischen Ausgangs- und Zielton gewählt wird, wie etwa bei folgender Verbindung:



In beiden Fällen ist die Oktave Ausgangs- und Zielklang. Ihr Einsatz als Zielklang wird im ersten Falle durch die vorausgehende Sext verzögert. Der Verlauf der Oberstimme ist von zwei Beziehungspunkten bestimmt. Die erste Hälfte ist auf den Ausgangston, die zweite auf den Zielton bezogen. Der Wechsel zwischen den Beziehungspunkten und somit ein Bruch innerhalb des Sinnzusammenhangs liegt in der Oberstimme etwa in der Mitte zwischen der gleichmäßigen Folge der Tenortöne, in der Unterstimme aber entsteht der Bruch beim jeweiligen Einsatz des neuen Tenortons. Beide Stimmen schreiten also nach einem eigenen Prinzip fort. Auf diese Weise vollzieht sich von einem Klang zum anderen stets folgender Vorgang (in schematischer Darstellung):



Der Schritt vom vorletzten zum letzten Tenorton ist in der Oberstimme häufig durch eine Verlangsamung der Bewegung gekennzeichnet, wie etwa beim ersten Abschnitt:



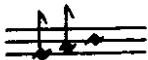
Eine gleiche bzw. ähnliche Wendung kehrt über dem vorletzten Tenorton des vierten und sechsten Abschnitts wieder. Die erste Formel berührt Quint und Oktav, die zweite leitet zum Zielton über, wobei die sonst zufällig entstehende Sext bewußter hervorgehoben wird.

Jeder einzelne Abschnitt setzt sich also aus folgenden Teilen zusammen:

1. Anfangskomplex.
  - a) Auskolorierung verschiedener Klangbestandteile.
  - b) Überleitung zum nächsten Klang.
2. Fortschreitende Klangfolge.
3. Verlangsamung des Bewegungsflusses auf der Pänultima und Betonung der Sext.
4. Schlußkomplex mit Auskolorierung verschiedener Klangbestandteile bei Bevorzugung von großer Terz bzw. Dezime als ruhender Schlußkonkordanz.

Zum Bau der Oberstimme werden die im Traktat aufgezählten stereotypen Spielformeln verwendet. Als einfaches Beispiel für ihre Zusammensetzung möge der zweite Abschnitt herangezogen werden (System 2—4). Es ergeben sich folgende Gerüstklänge:

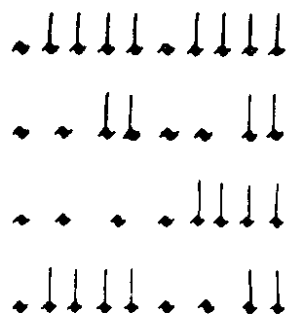
8	-	8	-	8	-	8	-	8	-	8	-	10	-	8	-	5
<u>g</u>		<u>g</u>		e		g		f		e		f		<u>e</u>		<u>e</u>

Über jedem Tenorton werden zwei Formeln angebracht, die den Raum zwischen Ausgangs- und Zielton ausfüllen. Der Anfangsklang wird von einer typischen Initialformel eingeleitet, indem die untere Terz und Sekund dem Ausgangston vorausgehen: 

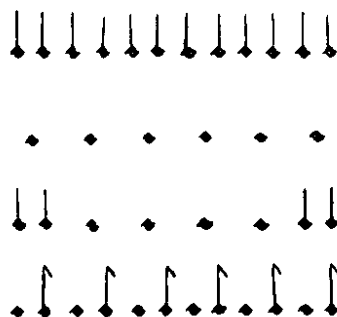
Die beiden Semiminimae, die in rhythmischer Hinsicht als kurzer Vorschlag zu verstehen sind, kommen außerdem zu Beginn des ersten, fünften und achten Abschnitts vor und stehen außerhalb der metrischen Einheit von sechs Semibreven. Über der ersten Tenornote wird nach der Initialwendung der Ausgangston mit den Formeln  $D_1$  und  $I_2$  umspielt. Dabei wird vor und zwischen den Formeln auf der ersten und vierten Semibrevis der Hauptton für sich angeschlagen. Diese Verbindung von einzelnen festen Tönen und umspielenden Formeln wurde bei den Übungsbeispielen im ersten Teil des Traktats nicht behandelt. Über der gleichen Tenornote beginnt anschließend eine Abwärtsbewegung, da der folgende Zielton eine Terz unter dem Ausgangston liegt. Die Oberstimme wandert dabei von  $g'$  nach  $d'$  unter Benutzung der Formeln  $D_2$  und  $I_2$ , worauf der Zielton  $e'$  regelgemäß erreicht wird. Bei der Formel  $D_2$  tritt die Konkordanz erst mit dem zweiten Ton ein. Der Weg vom nächsten Zielton zum übernächsten beträgt eine Terz ( $e'—g'$ ). Somit braucht die Oberstimme über  $e'$  nur eine Sekunde zu steigen, um den Zielton richtig vorzubereiten. Dies geschieht mit den Formeln  $I_3$  und  $I_2$ . Bei dem nächsten Schritt von  $g'$  nach  $f'$  wird der Ausgangston mit der Formel  $I_2$  umspielt, und der Zielton von  $e'$  aus mit der Formel  $I_1$  vorbereitet. Ähnlich ist die Ausführung des folgenden Sekundschritts. Die Umspielung des Aus-



gangstons erfolgt durch  $D_2$  und die Überleitung nach  $e'$  durch  $I_2$ . Der anschließende Zielton liegt eine Sekund über dem Ausgangston, so daß dieser nur durch die Wiederholung von  $I_2$  koloriert wird. Ohne Verwendung einer bestimmten Formel folgt dann die Umspielung von  $f'$  und danach mit  $I_2$  auf  $d'$  die Vorbereitung von  $e'$ . Mit dem Einsatz des Tenortons  $e$  erklingt in der Oberstimme jedoch nicht die vorbereitete Oktave, sondern die Dezime, und erst anschließend treten Oktav und Quint über dem Schlußton auf<sup>12)</sup>. Bei der Aufeinanderfolge der Formeln müssen wir also eine nachträglich umspielende und eine vorbereitende Funktion unterscheiden, so daß die Bewegung über einem Tenorton jeweils aus zwei Hälften besteht. Im vorliegenden praktischen Stück liegt der Einschnitt zwischen den beiden Hälften entweder nach der dritten oder vierten Semibrevis. Das rhythmische Schema wechselt meist über jedem neuen Tenorton. Folgende Gliederungen kommen vor:



Im weiteren Verlauf des Stückes begegnen noch andere Möglichkeiten, wie z. B.:



Bei der Verbindung zweier Formeln über einem Tenorton kann entweder der Ausgangston umspielt werden, worauf die zweite Formel auf der Pänultima des Zieltons neu einsetzt, wie über den Tenortönen  $e$ ,  $g$  und dem zweiten  $f$ , oder es wird eine Formel gewählt, die vom Ausgangston kontinuierlich zur Pänultima des Zieltons überleitet, wobei die zweite Formel unmittelbar an die erste anknüpft. Dies geschieht beim Übergang vom ersten

<sup>12)</sup> Das Ausbleiben des vorbereiteten Zieltons und der Einsatz in einer anderen unvorbereiteten Konkordanz findet sich auch über dem zweiten Tenorton von Abschnitt 4. In beiden Fällen wird jedoch die Oktave oder der Einklang zum Tenorton vorbereitet, so daß der eingeleitete Ton gleichzeitig der Tenorton selbst bzw. dessen Oktavierung ist.

zum zweiten Klang und über dem Tenorton f bei seinem ersten Auftreten. Die Auskolorierung der verschiedenen Bestandteile des Schlußklanges kommt durch die Wiederholung der Formel  $D_2$  zustande; dabei schließt wiederum die erste Formel in der Untersekunde vor dem Einsatzton der zweiten, so daß der Übergang von einem Klangbestandteil zum anderen (10—8) stufenweise vor sich geht. Die Konkordanz zur Unterstimme tritt jeweils bei dem zweiten Ton der Formel auf. Der letzten Wendung  $c'—d'—h—h$  liegt keine feststehende Formel zugrunde. Folgendes Schema möge den Bau der Oberstimme verdeutlichen:

Als Accidentien werden fis und cis eingeführt. Fis tritt entweder in Verbindung mit einem nachfolgenden oder vorausgehenden g oder als große Sekunde über e auf. Cis leitet in Verbindung mit d nach e über<sup>13)</sup>, während d selbst nicht erhöht wird. In dem linearen Verlauf der Oberstimme zeigen sich also Ansätze zur Durtonleiter und Leittonbildung, wie sie auch in der vorausgehenden Lehrschrift mehrfach angedeutet wurden (vgl. S. 66 ff.). Es ist für die vorliegende Praxis bezeichnend, daß sich keine einheitliche Tonalität feststellen läßt. Diese wechselt vielmehr von Klang zu Klang, so daß zwischen Ausgangs- und Zielformel nicht nur ein Bruch innerhalb des linearen Zusammenhangs, sondern auch in der tonalen Zugehörigkeit entsteht. So beginnt mit dem Einsatz der Zielformel die tonale Sphäre des Zieltons, die sich bis zum Ende der anschließenden Ausgangsformel erstreckt. Das tonale Gefüge steht also im folgenden Verhältnis zum Tenor:

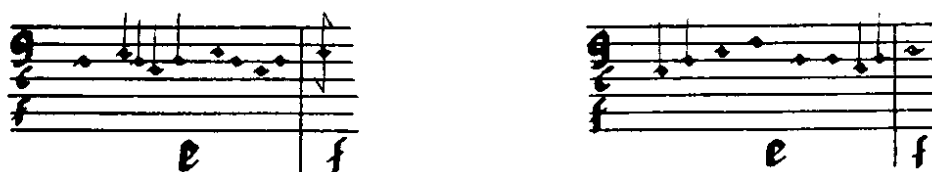
Der Vergleich zwischen Traktat und Orgelstück ergibt in den wesentlichen Zügen eine Übereinstimmung. Im einzelnen treten folgende Gemeinsamkeiten auf:

1. Der rasch bewegte Verlauf der Oberstimme über einem langsam fortschreitenden Tenor, der in einzelne Töne von gleicher Länge zerlegt ist.

<sup>13)</sup> Da der Tenorton d stets als Pänultima eines Abschnitts vorkommt, wird das in der Oberstimme vorausgehende c meist nicht erhöht, um die dadurch eintretende Schlußwirkung auf der Pänultima zu vermeiden; vgl. die Abschnitte 1. u. 4. Eine Ausnahme bildet Abschnitt 8.

2. Die Zusammensetzung der Oberstimme aus feststehenden Formeln.
3. Die gleiche melodische Formel kann rhythmisch verschieden gegliedert werden.
4. Der Zielton wird stets von der Untersekunde aus erreicht.
5. Die Halbtonerhöhung kommt nur bei f und c vor.
6. Die Oktave ist Hauptkonkordanz.

Abweichend gegenüber den Anweisungen des Traktats ist die Behandlung der zweiten Formelhälfte über stufenweise steigendem Tenor. Diese braucht nicht in der nächst höheren Konkordanz zu stehen, um den folgenden Klang durch Gegenbewegung zu erreichen; vgl. folgende Wendungen:



Auch innerhalb des betreffenden Übungsbeispiels begegnet uns eine ähnliche Wendung:



Somit wird aber die im Traktat aufgestellte Gegenbewegungsregel (vgl. S. 68) von dem praktischen Stück nicht bestätigt. Die Gegenbewegung entsteht vielmehr zufällig, wenn der Tenor fällt und die Oberstimme den Zielton von unten aus erreicht. Bei einem steigenden Tenor verlangt das gleiche Prinzip die Parallelbewegung, wenn die zweite Formel in der gleichen Konkordanz wie der Zielklang beginnt. Die Regel über die Einführung des Zieltons von der Untersekunde aus ist die wichtigste Vorschrift zur Verbindung zweier Klänge. Daß dabei über einem stufenweise steigenden und fallenden Tenor eine Konkordanz zum gleichzeitig erklingenden Grundton auftritt, darf als zufälliger Sonderfall verstanden werden. Über einem springenden Tenor lassen sich dagegen keine feststehenden Konkordanzen an der entsprechenden Stelle angeben. Von der Lehrschrift unberücksichtigt ist auch die im praktischen Stück ausgeführte Kolorierung der Anfangs- und Schlußklänge, bei der über einem länger ausgehaltenen Tenorton verschiedene Konkordanzen umspielt werden.

### *b) Die instrumentalen Quellen des 15. Jahrhunderts in Deutschland*

Der vom Traktat gelehrte und im praktischen Orgelstück ausgeführte mehrstimmige Satz begegnet in verschiedenen praktischen Denkmälern aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf deutschem Boden. Am nächsten

kommen hier die von F. Feldmann veröffentlichten Breslauer Quellen<sup>14</sup>). Es handelt sich zuerst um ein Fragment, das zur Beklebung des Einbanddeckels einer Predigthandschrift des Augustinerchorherrenklosters Sagan verwendet wurde. Die Hs. trägt die Signatur I Qu 438 der Breslauer Staats- und Universitätsbibliothek; sie wird im folgenden mit dem Sigel *Br S* bezeichnet<sup>15</sup>). Ein weiteres Fragment stammt aus einer Hs. des Breslauer Dominikanerklosters, die ebenfalls in den Besitz der Breslauer Staats- und Universitätsbibliothek übergang und dort die Signatur I Qu 42 erhielt (Sigel: *Br D II*). Den Untersuchungen Feldmanns zufolge wurde *Br S* etwa um 1425, *Br D II* zwischen 1430 und 1440 geschrieben. *Br S* enthält Teile eines Gloria, *Br D II* bringt Übungsbeispiele. Die zugrunde liegende Tenormelodie in *Br S* steht heute als Gloria I bei den „cantus ad libitum“ des Graduale<sup>16</sup>). Sie ist in der Orgelbearbeitung von g nach c transponiert, wobei f, meist in Verbindung mit g, durch fis ersetzt wird. Die überlieferten Teile des Gloria sind auf folgende Weise gegliedert:

- I. Et in terra/ pax hominibus/ bonae voluntatis/
- II. Benedi/ cimus/ te
- III. Glorificamus te/

Für die Gliederung sind melodische Gesichtspunkte maßgebend. Außer den Schlußtönen wird in Teil I auch der Beginn des ersten Abschnitts gedehnt. Der Anfang eines Abschnitts ist häufig durch die bekannte Initialformel markiert, die von der Unterterz den Zielton erreicht (vgl. S. 73). Über den lang ausgehaltenen Anfangs- und Schlußtönen der Abschnitte treten wiederum mehrere Konkordanzan auf, so daß die gleiche Auskolorierung verschiedener Klangbestandteile stattfindet, wie sie im Vorausgehenden beobachtet wurde<sup>17</sup>). Am Schluß stehen jedoch an Stelle der großen Terz auch häufig Einklang, Quint oder Oktav, wie in den Abschnitten 2 und 3 von Teil I und II und am Schluß von Teil III. Die Oberstimme setzt sich aus den schon bekannten Formeln zusammen. Auch bei der Klangfortschreitung gelten allgemein die gleichen Regeln wie im Traktat. Die Oktave ist Hauptkonkordanz, und ihre Einführung als Zielklang geschieht gewöhnlich nach der Pänultimaregel (vgl. S. 64). So entstehen bei stufenweise steigendem Tenor wiederum die typischen Oktavfolgen; z. B. an den Stellen r, 4/1—2; r, 6/3—4; v, 6/4—5 (= 1, 6/2—3;

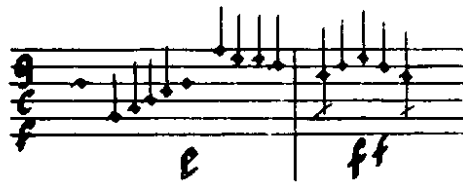
<sup>14</sup>) F. Feldmann, Musik, Anhang II, 1—6.

<sup>15</sup>) Die Sigel der instrumentalen Quellen sind der Zusammenstellung von L. Schrade, Ueberlieferung, 28 und ders., Organ, 330, Anm. 5, entnommen; vgl. auch Feldmann, Musik, 119, Anm. 357.

<sup>16</sup>) Vgl. L. Schrade, Organ, 333. Eine andere Identifizierung findet sich bei Feldmann, Musik, 117.

<sup>17</sup>) Die kleine Terz unter g am Schluß des ersten Abschnitts von Teil I in der Übertragung Feldmanns ist in der hs. Vorlage wegen starker Beschädigung der Stelle nicht zu erkennen.

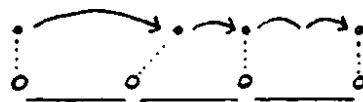
2,  $3/3-4/1$ ; 3,  $7/3-4$ )<sup>18)</sup>. Daneben treten aber auch andere Verbindungen auf, bei denen Ansätze zur Gegenbewegung zu finden sind, so etwa bei folgendem Sekundschritt aufwärts, r,  $1/4-5$  (= 1,  $1/4-2/1$ ):



Hier setzt die zweite Formel bewußt auf einer höheren Konkordanz ein und gelangt in Gegenbewegung und von oben (!) zum Zielton. Eine ähnliche Verbindung findet sich noch an folgenden Stellen: r,  $2/3-4$ ; r,  $3/2-3$ ; r,  $6/2-3$  (= 1,  $3/2-3$ ; 1,  $5/1-2$ ; 2,  $3/2-3$ ). Im Gegensatz zur Praxis des Traktats stehen in *Br S* auch innerhalb der Abschnitte — also nicht nur am Anfang und Schluß — über einem Tenorton verschiedene Klänge. Manchmal wird der gleiche Klang wiederholt; vgl. z. B. r,  $1/4$ ; r,  $2/3$ ; r,  $2/5$ ; r,  $4/4$ ; v,  $1/3$  u. 4; v,  $2/3$ ; v,  $2/4$ ; v,  $5/7$ ; v,  $6/2$ ; (= 1,  $1/4$ ; 1,  $3/2$ ; 1,  $4/1$ ; 2,  $1/1$ ; 2,  $4/1$  u. 2; 2,  $6/3$ ; 3,  $1/1$ ; 3,  $6/3$ ; 3,  $7/1$ ). Der Eintritt des Zielklangs ist an einigen Stellen hinausgezögert, wie im folgenden Falle, r,  $2/3-4$  (= 1,  $3/2-3$ ):



Da die erste Formel über dem zweiten Tenorton e' umspielt, kann sie als Vorbereitung zum Zielton fis', aber auch als Umspielung der Oktave des ersten Tenortons e verstanden werden. Im letzteren Falle würde die Auskolorierung des ersten Klangkomplexes über den Einsatz des zweiten Tenortons hinausreichen, und dieser könnte deshalb erst verspätet durch einen eigenen Klang ergänzt werden. Die dabei entstehende Sinngliederung wäre also folgende<sup>19)</sup>:



<sup>18)</sup> Die Stellen werden auf folgende Weise zitiert: Seite: vor dem Komma, Nummer der Akkolade (von oben gezählt): nach dem Komma und das metrische Einheitsglied (oft durch Querstriche begrenzt): nach dem Strich; r und v bezeichnen die recto- bzw. verso-Seite des Fragments. Die entsprechenden Stellen in der Übertragung bei Feldmann, Musik, Anhang II, 1—3, stehen in Klammern.

<sup>19)</sup> Ein derartiger Kolorierungsverlauf würde — zum Prinzip erhoben — anstatt auf die nächst folgende stets auf die vorausgehende Tenornote bezogen sein, und das dissonierende Verhältnis zur Unterstimme träte jeweils mit dem Einsatz des neuen Tenortons und nicht am Schluß des vorausgehenden auf.

In dem vorliegenden Fragment *Br S* werden neben der Oktave auch Quint und Einklang als tragende Konkordanz über einem Tenorton häufiger herangezogen; vgl. r, 3/4—5; r, 6/1; v, 2/5—3/1; v, 4/1; v, 4/4; v, 5/3; v, 5/6; v, 6/3 (= 1, 5/3 u. 4; 2, 3/1; 3, 1/2; 3, 3/1; 3, 4/2; 3, 5/2 u. 3; 3, 6/2; 3, 7/2). Auch die Verbindung von Oktav und Doppeloktav kommt vor; vgl. v, 4/3—4 (= 3, 3/3—4/1).

Die Folge verschiedener Konkordanz entsteht meist bei durchlaufenden Sequenzierungen bestimmter Formeln; so folgen Oktav, Quint und Einklang aufeinander, während die Formel  $A^2$  auf verschiedenen abwärtsgehenden Stufen wiederholt wird, r, 3/3—4 (= 1, 5/2—4). Die gleiche Klangfortschreitung tritt auch im Raum der Doppeloktave auf, wobei die Formel  $D_1$  stufenweise abwärts sequenziert, während der Tenor stufenweise steigt, v, 4/4—6 (= 3, 4/1—3). Auf diese Weise erhält die Oberstimme eine vom Tenor unabhängige Richtung, die in Gegenbewegung zu diesem verläuft. Damit finden wir die im Traktat aufgestellte Gegenbewegungsregel an einigen Stellen des vorliegenden Stücks bestätigt. Die in der Orgeltabulatur von *M Tr*<sup>20)</sup> festgestellte Verlangsamung des Verlaufs auf der Pänultima eines Abschnitts hat im vorliegenden Falle keine ausschließliche Geltung. Vielmehr wird hier die Bewegung gerade an dieser Stelle zur Erhöhung der Zielstrebigkeit oft beschleunigt, r, 1/5—6; v, 1/4—5 (= 1, 2/1—2; 2, 5/2—3).

Das gleiche Verfahren der Klangbehandlung und -verbindung ist auch in *Br D II*<sup>20a)</sup> zu finden. Als ausgehaltener Klangkomplex wird hier jedoch nur der Schlußklang behandelt. Die Schlußkonkordanz steht entweder im Einklang (4, 3/3—4; 5, 2/3—4) oder in der großen Terz (4, 7/1—2; 6, 3/2—4). Aber auch über den kürzer ausgehaltenen Tenornoten im Ablauf des Stücks werden wieder mehrere Konkordanz vor dem Übergang zum nächsten Klang gebildet, wie z. B. die Folge 8—5—1 und 8—5—3 (4, 4/1—2) oder 10—8—5 (5, 3/1). An einigen Stellen ist die Oktav durch das gleichzeitige Hinzutreten der Quint zum Quint-Oktavklang ergänzt, ebenso entsteht der Dreiklang durch Hinzufügung der Terz zur Quint (5, 6/1—3; 5, 7/3). Manchmal erscheint auch hier der Zielton als Oktav vorbereitet, doch wird dann über dem neuen Tenorton in einer anderen Konkordanz begonnen (4, 4/3—5/1).

Zusammenfassend stellen wir in *Br S* und *Br D II* gegenüber dem Orgelstück aus *M Tr* vor allem eine größere Freiheit der Oberstimme vom Tenor fest, die sich in der häufigen Verbindung von verschiedenen Konkordanz

<sup>20)</sup> Mit diesem Sigel wird im folgenden der oben behandelte Orgeltraktat bezeichnet.

<sup>20a)</sup> Wie mir Prof. Dr. Antoni Knot, Direktor der Breslauer Universitätsbibliothek, mitteilte, ist diese Quelle heute nicht mehr vorhanden. Meine Angaben beziehen sich deshalb nur auf die Veröffentlichungen bei Feldmann, Musik, Anhang II, 4—6.

ausdrückt. Auch in der Kolorierung selbst zeigen sich Ansätze zur Gegenbewegung. Neu gegenüber *M Tr* ist außerdem die bewußte Betonung mehrerer Konkordanzen über einem Tenorton im Innern der Abschnitte.

In dem Codex 3617 der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (W), einer aus dem Benediktinerkloster Mondsee stammenden Handschrift des 13. Jahrhunderts, ist auf fol. 10v als Nachtrag des 15. Jahrhunderts eine zweistimmige Orgelbearbeitung des „Kyrie magne deus potencie“ überliefert<sup>20b</sup>). Es handelt sich um folgendes Stück<sup>20c</sup>):

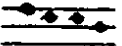

The image shows a musical score for a two-stimmige Orgelbearbeitung. It consists of four systems of music, each with a vocal line on top and an organ line on the bottom. The lyrics are written below the notes. The first system has the lyrics 'c Ky d ri e e f mag e ne d de c us'. The second system has 'd po e ten a cie b li a be g ra f tor'. The third system has 'c ho d mi e nis ftrans e gres d so c ris'. The fourth system has 'd manda c ti b e a ley h ley c son'. The organ line is transposed an octave lower than the vocal line.

Über der linken Hälfte des ersten Systems stehen in der Hs. die Wörter 'Homo quaedam homo', unter der unbeschriebenen rechten Hälfte des vierten Systems 'Mein danck wizzt von'. Die in Klammern gesetzte Formel am Schluß des dritten Systems ist in der Hs. abgeschnitten und wurde in ihrer mutmaßlichen Gestalt ergänzt. Gegenüber der vokalen Notierung (vgl. S. 51) ist der instrumentale Tenor um eine Quint tiefer transponiert, so daß der auf g bezogene 8. Kirchenton in der absoluten Tonhöhe c fixiert wird. Falls der Umfang des Pedals, entsprechend *M Tr*, erst mit H beginnt, ist anzunehmen, daß die Stellen '... cie liberator' und 'eleyson' eine Oktav höher gespielt wurden. Bei Einhaltung der originalen Lage würden sich hier allerdings

<sup>20b</sup>) Vgl. K. A. Rosenthal, Einige unbekannte Motetten älteren Stils aus Handschriften der Nationalbibliothek Wien, in: Acta musicologica VI (1934), 14.

<sup>20c</sup>) Diese Quelle ist bei Schrade, Ueberlieferung, noch nicht berücksichtigt. Das bei Rosenthal, Acta musicol. VI, 12, erwähnte zweistimmige instrumentale „Rundel“ aus dem Cod. 5094 (f. 158r/v) der Österr. Nationalbibl. beruht auf einer von den übrigen deutschen Quellen stark abweichenden Satzgrundlage und steht somit außerhalb des hier behandelten Zusammenhangs.

ungewöhnlich große Abstände zwischen Tenor und Diskant ergeben. Die Tonwiederholungen der vokalen Fassung bei den Wörtern 'Kyrie' und 'mandati' fehlen in der instrumentalen. Außerdem steht hier am Schluß des Stücks kein Ganzton-, sondern ein Halbtonschritt.

Die Oberstimme bringt auf jeden Cantuston acht Semibreven, die durchweg in zwei Formeln zu je vier Semibreven gegliedert sind. Diese Notierungsweise lag auch in den ersten beiden Übungsbeispielen von *M Tr* vor (vgl. S. 63). Einschnitte werden in Anlehnung an den melodischen Verlauf der Ausgangsstimme gemacht, und zwar jeweils auf dem Schlußton der stufenweise fallenden Quart bei 'Magne deus', 'liberator' und 'transgressoris'. Der auszuhaltende Schlußton der Oberstimme ist an diesen Stellen und am Ende des Stücks ebenfalls als Semibrevis notiert, eine Praxis also, die in *M Tr* formuliert wurde (vgl. S. 177). Die Spielformeln stimmen mit den in *M Tr* gelehrt überein, lediglich bei den Einschnitten ('pauae') wird in die Formel  $D_3$   ein Quartsprung eingeführt: .

Indem die Oberstimme stets rhythmisch gleichbleibende Werte vorträgt, erhält das Stück eine ruhig fließende, etwas einförmige Bewegung, die nur durch besonders markierte Einschnitte unterbrochen wird. Am Anfang steht die Umspielung der Oktav über *c*, wobei gleichzeitig die Oktav über demselben Tenorton *d* von der Untersekunde aus vorbereitet wird. Dies geschieht mit den Formeln  $A_3$  und  $I_2$ . Die Oktav über *d* wird nochmals mit  $I_2$  gebildet. Bei dem zweimaligen Auftreten dieser Formel sind jeweils verschiedene Töne als die gemeinten Strukturtöne aufzufassen. Das erste Mal sind es der zweite und vierte Ton, das zweite Mal ist es der erste. Vergleichen wir das zweite Auftreten von  $I_2$  über dem Tenorton *d* mit dem dritten über dem Tenorton *f*, so stellen wir wiederum zwei voneinander abweichende Behandlungen fest. Im ersten Fall bildet der erste Ton, im zweiten bilden der zweite und vierte Ton die gemeinte Konkordanz, denn die vorausgehende Formel bereitet über *f* die Quint, und nicht die Sext vor. Dadurch, daß jeweils wechselnde Töne bei einer gleichbleibenden Formel als eigentliche Strukturtöne aufzufassen sind, kommt der Eindruck des Schillernden, „Indifferenten“ zustande.

Über den ausgefüllten fallenden Quartan des Tenors bei 'magne deus' (*f—e—d—c*), 'liberator' (*b—a—g—f*) und 'transgressoris' (*f—e—d—c*) wiederholt sich der Verlauf der Oberstimme, der auf der Konkordanzfolge 5—8—8—8 beruht. Abweichend von den Regeln in *M Tr* (vgl. S. 64) wird hier der Anfangston über *d* bzw. *g* nicht von der Untersekunde aus erreicht, sondern durch Tonwiederholung. Dabei wird aber die Regel, wonach bei stufenweise fallendem Tenor jeder Tactus in der Sext zu schließen ist, nicht angewendet. Die Folge der Spielformeln ist auch bei 'Kyrie' und 'potencie' dieselbe. Nur setzt man über der Silbe '...ten...' in der Dezim und nicht wie bei '...ri...' in der Oktav ein. Bei 'Kyrie' folgen nämlich im Tenor zwei Sekundschritte hintereinander, bei 'potencie' aber die Folge *d—e—a*,



also ein Sekund- und ein Quartschritt. Im letzteren Falle beginnt man in der Oktav über d, bereitet dann die Oktav über e vor, die jedoch nicht eintritt, sondern durch die Dezim ersetzt wird, worauf dann der neue Zielton, die Quint über a, von oben her erreicht wird. So vermied man eine Wiederholung des e als Oktav und als Quint, also ein Gleichbleiben der Strukturöne der Oberstimme bei wechselnden Tenortönen. Bei dem Wort 'hominis' wird in der Duodezim bzw., falls der Tenorton noch in der höheren Oktav gespielt wird, in der Quint begonnen. Über dem folgenden Tenorton d steht die regelgemäß mit der Formel  $D_1$  eingeführte Oktav, darauf folgt über e zunächst die Sext, die sich aber sogleich in eine Quint verwandelt. Über dem Tenorton d bei 'manda . . .' ist als Strukturton vielleicht die Quint oder Sext anzunehmen, obwohl keiner von beiden Tönen durch die Formeln  $A_2$  und  $D_1$  eindeutig markiert ist. Dadurch erhält dieses Glied in besonderem Maße eine weiterführende Funktion, die als Vorbereitung zur folgenden Oktav über c zu verstehen ist. Die anschließenden Tenortöne bei 'eleyson' werden bis zum Schluß in auskolorierten Quinten bzw. Duodezimen begleitet. Über dem Schlußton selbst steht hier nicht wie bei den bisherigen Einschnitten die Klangfolge 8—5, sondern 5—1 bzw., wenn der Tenor in der tieferen Oktav gespielt wird, 12—8. Die Satzart des vorliegenden Stücks ist ähnlich derjenigen in den Übungsbeispielen von *M Tr*, bei ohne Sprung steigendem und fallendem Tenor (vgl. S. 63 f.). Als Gerüstkonkordanzen sind Oktav und Quint vorherrschend, die ohne eine erkennbare Anwendung von Fortschreitungsregeln nebeneinander gestellt werden.

In der Orgeltabulatur aus der Hs. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, theol. lat. quart. 290, fol. 56v—58 (B)<sup>21)</sup> wird die metrische Einheit über einem Tenorton von vier Semibreven ausgefüllt<sup>22)</sup>. Wir betrachten hier die drei Ausschnitte aus dem Sanctus der vierten Messe<sup>23)</sup> (fol. 57r/v). Es handelt sich um folgende Teile<sup>24)</sup>:

I. Sanctus/ (fol. 57; 4. Akk.)

II. Dominus deus Sabaoth/ (fol. 57; 5.—6. Akk.)

III. In excel-/sis/ (fol. 57; 6. Akk. — fol. 57v; 2. Akk.)

Jeder Abschnitt beginnt mit der bekannten Initialformel und schließt mit der Auskolorierung verschiedener Klangbestandteile über einem lang ausgehaltenen Tenorton. Die melismatische Bewegung der Oberstimme ist im Verlauf des Stücks kürzer gefaßt als in den vorausgehenden Fällen, da nur vier an-

<sup>21)</sup> Vgl. L. Schrade, Ueberlieferung, 87 ff.; ders., Messe, 129 ff. mit Veröffentlichungen, S. 150 ff.; ders., Organ, 334 ff.; W. Apel, Masters of the Keyboard, Cambridge, Massachusetts, (1947), 24 f.; E. Ferand, Improvisation, 428; G. S. Bedbrook, Keyboard Music, 22 f.

<sup>22)</sup> Vgl. „IIIlor notarum“, fol. 56v oben.

<sup>23)</sup> GR 17\*.

<sup>24)</sup> Die Querstriche geben das Ende eines Abschnitts an.

statt sechs Semibreven auf eine Tenornote entfallen. So kann hier jede der im Traktat aufgezählten Formeln, die sich in ihrer einfachen Gestalt ebenfalls aus vier Semibreven zusammensetzen, den Abstand zwischen Ausgangs- und Zielton ausfüllen. Der Weg zwischen zwei Klängen läßt sich also nicht immer in zwei Hälften aufteilen. Vielmehr wird von einer Formel jetzt der doppelte Zweck erfüllt, nämlich den Ausgangston zu umspielen und gleichzeitig zum Zielton überzuleiten. Die Vorbereitungsformel muß auch diesmal von unten zum Zielton gelangen, also bei stufenweise fallendem Tenor von der Sext aus die Oktave erreichen. Es kommt deshalb vor, daß bei der beschränkten Bewegungsfreiheit der Oberstimme die Sext als einzige Konkordanz über einem Tenorton steht, wie bei der Verbindung von Glied 3 und 4 des folgenden I. Teils:



Hier wird die Sext auch von der vorausgehenden Formel regelgemäß vorbereitet, so daß jetzt eine unvollkommene Konkordanz neben den üblichen vollkommenen Konkordanzen steht. Wiederum wird der Oktavabstand bevorzugt. Die Quint erklingt nur über dem zweiten Tenorton. Es ist anzunehmen, daß die Oktav über c' außerhalb des Ambitus der Klaviatur lag, da in der vorliegenden Tabulatur nur h' als höchster Ton vorkommt<sup>25)</sup>. Somit ist die Quint hier lediglich als eine Ersatzkonkordanz für die Oktav aufzufassen und nicht als frei gewählter Klang. Bei der Pänultima des Tenors ist die Bewegung der Oberstimme gegenüber dem Vorausgehenden um das Doppelte beschleunigt, so daß wieder zwei Formeln zwischen Ausgangs- und Zielton liegen. Über dem Schlußton erklingt zunächst die Oktav, dann die Quint, die von der Formel I<sub>2</sub> umspielt wird, und als Endkonkordanz die große Terz.

Der I. Teil ist also auf folgende Weise gebaut<sup>26)</sup>:

Oberstimme:	g'	I <sub>2</sub>	g'	D <sub>1</sub>	fis'	I <sub>1</sub>	g'	(D <sub>2</sub> )	e'	I <sub>1</sub>	fis'	(I <sub>3</sub> )	l <sub>1</sub>	g'	(D <sub>3</sub> )	d'	I <sub>2</sub>	h'
Konkordanz:	8		5		6		8		8		8		8		5		3	
Tenorton:	g		c'		a		g		e		fis		g		g		g	

Die Verselbständigung der *Sext* begegnet auch im zweiten Abschnitt. Hier steht sie jedoch in Verbindung mit der Oktav, die auch durch die vorausgehende Formel vorbereitet wird (57, 5/4; 5/9)<sup>27)</sup>. Im III. Teil wird außerdem

<sup>25)</sup> Der Umfang entspräche also demjenigen von *M Tr*.

<sup>26)</sup> Die von *M Tr* abweichenden Formeln sind in Klammern gesetzt.

<sup>27)</sup> Die Zahl vor dem Komma bezeichnet die Folionummer.

die *Terz* vor der *Quint* auf die gleiche Weise behandelt (57, 6/8; 7/3). Die Ablösung der Oktavfolge durch eine *Quintfolge* findet im II. Teil über den hochgelegenen Tönen a und b statt und im III. Teil über h, c' und d', manchmal auch über a, g und f. c' steht an einer Stelle im Einklang (57, 7/6). Über der Pänultima des Tenors erklingen in jedem Abschnitt kurze Notenwerte, so daß gewöhnlich acht Minimae aufeinanderfolgen, die zwei Formeln einbeziehen. So wird am Schluß von Teil II fis' vor g' durch (I<sub>3</sub>) und I<sub>2</sub> umspielt. Im 1. Abschnitt von Teil III setzt die Oberstimme auf der erhöhten Terz über der Pänultima ein, gelangt dann mit A<sub>2</sub> zur erhöhten Sext und umspielt diese mit I<sub>2</sub>. Auf diese Weise entsteht auf der Pänultima ein auskolorierter Terz-Sextklang (57v, 1/3)<sup>28</sup>). Abweichend von den übrigen Abschnitten ist die Pänultimakolorierung am Schluß von Teil III (57v, 2/2). Die Tenornote ist auf das Doppelte ihres Normalwertes gedehnt, wodurch auch der Oberstimme die doppelte Zeit zur Verfügung steht. Es sind sechzehn Minimawerte aneinandergereiht, die in drei Gruppen von folgender Zusammensetzung gegliedert sind: 6—6—4. Die erste Gruppe umspielt die Oktav, die zweite die Quint, und die dritte ist Zielformel zum Folgenden. Am Schluß von Teil II stehen Oktav und Quint; im 1. Abschnitt von Teil III wird an der gleichen Stelle nur die Oktav umspielt. Am reichsten ist die Auskolorierung des Schlußklanges von Teil III, der das gesamte Sanctus beschließt (57v, 2/3—7). Der Tenorton hat hier sechsfache Länge und bildet gleichsam ein Bordunfundament für die klangbildende Oberstimme. Diese bewegt sich durchweg in Semibreven und beginnt in der Quint, steigt dann mit A<sub>3</sub> und I<sub>1</sub> zur Oktave, fällt mit einer Variante von D<sub>3</sub> zurück zur Quint, umspielt diese mit I<sub>2</sub> und schließt in der ausgezierten Terz. Die Bildung mehrerer Konkordanzen über Tenortönen im Verlauf des Stücks kommt dagegen wegen des kurzen Abstands zwischen Ausgangs- und Zielton nicht vor.

Gemeinsame Züge mit *B* zeigt die Orgelbearbeitung eines Magnificat auf einem jetzt losen Blatt der Hs. Clm 5963, fol. 248 (alte Foliierung 240) (*Mm*), die aus dem Bayerischen Benediktinerkloster Ebersberg stammt<sup>29</sup>). Die Melodie des Magnificat, die in der Hs. als „sui toni“ bezeichnet wird, stimmt mit dem heutigen Tonus 8 des Antiphonale<sup>30</sup>) im wesentlichen überein<sup>31</sup>). Wie in *B*, so entfallen auch in *Mm* vier Töne in der Oberstimme auf einen Tenorton<sup>32</sup>). Hier handelt es sich jedoch nicht um Semibreven, sondern um

<sup>28</sup>) Der gleiche Kolorierungsverlauf steht auch über der dritten Tenornote des folgenden Abschnitts; er findet sich außerdem an verschiedenen anderen Stellen der Tabulatur.

<sup>29</sup>) Vgl. L. Schrade, Ueberlieferung, 91 ff.

<sup>30</sup>) AR 26\*.

<sup>31</sup>) In *Mm* ist nach dem Beginn der zweiten Hälfte die Obersekunde des Rezitationstons als Wechselnote eingeschoben. Das Stück ist hier außerdem von g nach c transponiert.

<sup>32</sup>) Vgl. auch die Bezeichnung „4<sup>or</sup> notarum“ in der Überschrift.

Minimawerte. Es ist anzunehmen, daß dieser Unterschied nur relative Bedeutung hat, so daß in beiden Fällen das gleiche Zeitmaß zugrunde liegt<sup>33</sup>). Die Einteilung in Gruppen zu je vier Minimae wird im vorliegenden Stück streng durchgeführt. Eine Unterteilung in kleinere Werte kommt nicht vor. Zwischen den Vershälften liegt ein Einschnitt von unbestimmter Dauer, bei dem die Minimabewegung durch eine Folge von längeren Notenwerten unterbrochen wird<sup>34</sup>). Mit diesen werden die verschiedenen Bestandteile des f-Klages berührt, und zwar in geregelter Folge von der Oktav abwärts (8—5—3—1). Die Stelle entspricht etwa den auskolorierten Schlußklängen in den vorher behandelten Stücken. Am Schluß des Magnificat wird dagegen nur die Oktav umspielt. Der Anfang ist auch hier durch die bekannte Initialformel markiert. Unter den verwendeten Klängen überwiegt wiederum die Oktav (248, 1/1; 1/4; 2/2; 2/3; 2/4; 2/5; 2/7; 2/8). Daneben treten verselbständigte unvollkommene Konkordanz auf, wie Sext (1/2; 2/1; 2/6) und Dezim (1/3; 1/6). Die Dezim begegnet uns hier auch zum erstenmal als Ausgangsklang (vgl. den Anfang des 2. Abschnitts), und zwar ohne nachfolgende Auflösung in die Duodezim. An dieser Stelle läßt sich die Dezim jedoch nur im Zusammenhang mit dem Vorausgehenden verstehen. Sie erklingt über der dritten Wiederholung des Tenortons f, der als Rezitationston gleichsam zum 'Orgelpunkt' wird und somit das Fundament für möglichst verschiedene Konkordanz bildet. So treten über dem ersten f die Oktav, über dem zweiten die einzelnen Bestandteile des f-Klages (vgl. oben) und über dem dritten schließlich die Dezim auf. Die folgende Formel D<sub>3</sub> bereitet als Zielton die Oktav über g vor. An ihrer Stelle steht jedoch die Sext, die mit der Formel I<sub>2</sub> die Oktav über f einleitet. Die Sext erscheint hier also in dem gleichen Zusammenhang wie in B. Ihr Auftreten über dem drittletzten Tenorton d ist als Verzögerung der folgenden Oktave aufzufassen und erinnert an eine ähnliche Behandlung in *M Tr* (vgl. S. 72). Das Stück sei hier ganz wiedergegeben:

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of notes with the following labels below them: g, C, d, c, f, ff, f. The second staff contains a sequence of notes with the following labels below them: g, f, f, e, f, d, d, c. The notation consists of a single melodic line on a five-line staff.

<sup>33</sup>) Entscheidend ist nur die Zahl der Oberstimmtonne, die auf einen Tenorton entfallen.

<sup>34</sup>) Dem Aussehen nach handelt es sich um Longae, doch wird jede Note etwa den Wert einer Semibrevis ausfüllen.

Über dem zweiten und dritten Tenorton folgen Sext und Dezim, also zwei unvollkommene Konkordanz, unmittelbar aufeinander. Dieser Vorgang ist folgendermaßen zu verstehen: Die Sext über *d* wird regelmäßig eingeführt und soll als Vorbereitung zur Oktav über dem folgenden *c* dienen. Diese erklingt jedoch nicht; an ihre Stelle aber ist die Dezim getreten, die als Vorbereitung zur nächsten Oktave über *f* verwendet wird. Es stehen also zwei Zielformeln im Quartabstand hintereinander, entsprechend dem Quartschritt ihrer eigentlichen Zieltöne (*c—f*). Eine derartige Klangverbindung berücksichtigt also nur den nächsten Ton und besteht eigentlich nur aus Überleitungsformeln, während ein in sich ruhender Ausgangsklang nicht mehr zur Entfaltung kommt. Es ist die äußere Verkürzung des Kolorierungsprinzips, die mit der Verselbständigung der imperfekten Konkordanz eng verknüpft ist. Diese auf die Anbringung von kurzen Zielformeln reduzierte Kolorierungspraxis steht aber außerhalb der Lehre von *M Tr*. Denn dort handelt es sich stets um zwei Kolorierungshälften („*primam, secundam medietatem*“), die Ausgangs- und Zielklang gleichermaßen berücksichtigen. In diesem Punkte weicht außer *Mm* auch *B* von *M Tr*, *Br S*, *Br D II* und *W* ab.

Etwas abseits von den bisher behandelten Quellen steht die Tabulatur des Adam Ileborgh (*I*)<sup>35</sup>. Es seien hier nur einige wesentliche Merkmale des dort überlieferten mehrstimmigen Satzes erwähnt<sup>36</sup>). In allen drei „*mensurae*“, in denen die gleiche Tenormelodie auf verschiedene Weise bearbeitet wird, tritt die Oberstimme mit einer selbständigen, vom Tenor weitgehend unabhängigen Bewegungsrichtung auf. So ist die gleichmäßige Oktavfolge der Gerüstklänge zugunsten eines häufigen Wechsels zwischen verschiedenen Konkordanz zurückgedrängt. Es werden gleichberechtigt nebeneinander Duodezim, Dezim, Oktav, Sext, Quint, Terz und Einklang benutzt. Das Fortschreiten beider Stimmen in Gegenbewegung wird häufig bevorzugt. Man vergleiche etwa folgenden Verlauf der Gerüstklänge (6, 3/6—4/4):

Gerüstklänge:	12	10	8	8	5	6	3	3	3	1
Tenor:	g	a	h	a	-	h	c'	a	g	-

<sup>35</sup>) Die Hs. befindet sich jetzt im Curtis Institute of Music, Philadelphia, USA; vgl. W. Apel, Ileborgh, 193 ff., mit Übertragungen S. 201 ff.

<sup>36</sup>) Vgl. J. Wolf, Handbuch d. Notationskunde, Teil II, 11 ff.; Schrade, Ueberlieferung, 93 f.; G. S. Bedbrook, Keyboard Music, 24 ff.; G. Most, Die Orgeltabulatur von 1448 des Adam Ileborgh aus Stendal, in: Altmärkisches Museum Stendal, Jahrgabe 1954, VIII, 43 ff., Faksimile 53 ff., Übertragungen 59 ff. G. Knoche, Der Organist Adam Ileborgh von Stendal, Beitrag zur Erforschung seiner Lebensumstände, in: Franziskanische Studien, XXVIII (1941), Heft 1, 53 ff., Faksimile 56 ff.

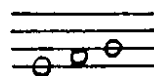
Die Oberstimme fällt dabei unter fortwährender Wiederholung der Formel  $d_3$  um eine Duodezim ( $d''-g$ ), während der Tenor sich nur innerhalb der Quart  $g-c'$  bewegt. Der Beginn auf einem hohen Ton, also in einer größeren Konkordanz, und der anschließende Abstieg mit nachfolgendem Ruhton, bei Benutzung allmählich kleiner werdender Konkordanzen, ist auch sonst typisch für die Oberstimme (vgl. 4,  $1/3-2/1$ ; 4,  $2/2-3/2$ ; 5,  $3/3-4/2$ ; 6,  $4/7-7, 1/1$ ). Daneben finden sich aber noch Partien, in denen die Oberstimme im Einklang oder Oktavabstand in kolorierter Gestalt mit dem Tenor zusammengeht (vgl. 5,  $2/4-3/2$ ; 6,  $2/7-3/2$ ). Auch das Fortschreiten der Gerüstklänge in der Quint bzw. Duodezim kommt vor (vgl. 4,  $1/1-3$ ; 6,  $2/1-4$ ). Es gibt wiederum Stellen, bei denen man von einem Oktavklang zum nächsten mit weit auskolorierter Oberstimme fortschreitet. Dabei werden über einzelnen Tenortönen oft mehrere Klangbestandteile berührt, wie besonders in der „mensura sex notarum“ (vgl. z. B. 7,  $3/3-4/3$ ). Derartige Stellen weisen auf die vorher behandelten Quellen, besonders auf *Br S* und *Br D II*, zurück. In derselben „mensura“ folgen aber auch verschiedene Gerüstklänge aufeinander, während die Oberstimme einen selbständigen melodischen Zusammenhang herstellt (vgl. z. B. die Klangfolge  $1-5-12-5-1-5-12$  in dem Abschnitt 8,  $1/2-3/2$ ). Eine Auskolorierung von großen ruhenden Klangkomplexen findet vor allem in den *Präambulen* der Hs. I statt. So werden in dem ersten „Präambulum in C“ über dem Bordunton  $c$  die Konkordanzen  $8-5-8-10-8$  nacheinander hervorgehoben, dann folgen über  $d$  die Klänge  $8-5-12-10-8-5$  und schließlich wieder über  $c$  Quint und Oktav. Ähnlich wird der Anfang des dritten Präambulum behandelt; noch ausgedehnter ist der klangliche Aufbau im vierten Präambulum über den Borduntönen  $d, e$  und  $d$ . Der mittlere dieser Töne wird ähnlich wie im ersten Präambulum als auskolorierter Wechselklang aufgefaßt; die hinzutretende dritte Stimme bildet deshalb hier eine Terz mit dem Grundton, im Gegensatz zur Quint über Anfangs- und Schlußton. Im zweiten, dritten und fünften Präambulum stehen aber auch unkolorierte Klänge wie Terzen, Sexten und Quinten nebeneinander. Diese werden sowohl in Parallel- als auch in Gegenbewegung miteinander verbunden.

Die Tabulatur I zeigt somit einerseits Merkmale, die auf die im Vorausgegangenen besprochenen Quellen zurückweisen, so die Folge von Oktav- bzw. Quint-Gerüstklängen, die Auskolorierung in sich ruhender Klangkomplexe und die Aufteilung der Klangverbindung in zwei Hälften; andererseits aber treten deutlich neue Züge hervor, wie die Unabhängigkeit der Oberstimme von der Bewegungsrichtung des Tenors, die völlige Verselbständigung von Terz und Sext, das Nebeneinanderstellen unkolorierter Klänge und die Freiheit ihrer Verbindung.

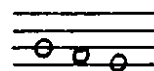
Ältere und neuere Merkmale vereint finden wir noch in verschiedenen Stücken eines Tabulaturfragments in der Hs. I F 687 der Breslauer Staats-

und Universitätsbibliothek (*Br D I*), das wie *Br D II* aus dem Breslauer Dominikanerkloster stammt und nach F. Feldmann etwa „um 1450“ anzusetzen ist<sup>37)</sup>. Es werden darin zum erstenmal Beispiele für die Behandlung von Schlußtönen gegeben, die als „*pausae generales*“ im Sinne der Terminologie von *M Tr* (vgl. S. 68) bezeichnet sind. Die Tenornote hat an diesen Stellen doppelte Länge. Man beginnt immer in der Oktave, führt dann über der ersten Hälfte des Tenortones eine Kolorierungsbewegung aus und schließt über der zweiten Hälfte des Tenortons in der Quint: 3, 4/2 (= 7, 3/1—2)<sup>38)</sup>, in der Oktav: 3v, 1/4; 3v, 5/1; 4, 1/3 (= 7, 7/1—2; 8, 5/3—4, 8, 7/4—5) oder in der großen Terz bzw. Dezim: 3v, 4/1 (= 8, 3/3—4). Es handelt sich hier also um Beispiele für die Auskolorierung eines Schlußkomplexes, die wir schon in den vorausgehenden praktischen Stücken feststellten (vgl. S. 71, 77, 83). Neu gegenüber den bisherigen Fällen ist lediglich die „*pausa*“ über *e*, bei der Terz-Sext-Klänge, 3, 3/3 (= 7, 1/4—5), aufeinanderfolgen. Auch die Überleitung zum Schlußton, die wir bisher als besondere Ausführung über der Pänultima des Tenors beobachtet hatten, wird jetzt durch Beispiele bestätigt. Dabei geht man vom drittletzten Tenorton aus und beginnt hier mit der Schlußbewegung der Oberstimme. Die Beispiele beziehen sich auf drei verschiedene Fortschreitungsstypen des Tenors, die jeweils aus den drei abschließenden Tönen bestehen. Es werden folgende Typen unterschieden:

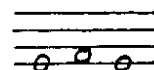
clausulatim ascendens:



clausulatim descendens:



clausula in idem:



Als Gerüstklänge können vollkommene und unvollkommene Konkordanz in unregelmäßiger Verbindung vorkommen. Im Vordergrund steht die geschlossene melodische Wendung der Oberstimme, die auf dem drittletzten Tenorton mit der Vorbereitung des Schlußtons beginnt. Häufig bildet eine gleiche oder ähnliche melodische Wendung, die in mehreren Klauseln wiederkehrt, verschiedene Konkordanz mit dem Tenor, z. B. die Folge 6—5—6, 3, 3/4—5 (= 7, 2/1—3); 8—6—8, 3, 5/1—2; 3v, 2/1—2; 3v, 4/4—5

<sup>37)</sup> Vgl. F. Feldmann, *Tabulaturfragment*, 241 ff., Übertragungen S. 254 ff.; ders., *Musik*, Anhang II, 6—11 (Übertragungen); L. Schrade, *Messe*, 135; ders., *Organ*, 330, Anm. 5b.

<sup>38)</sup> Die Seitenzahl verweist auf die Blätter des Fragments. Die Stellen in der Veröffentlichung bei Feldmann, *Musik*, Anhang II, 6—11, sind in Klammern hinzugefügt.

(= 7, 4/3—5; 7, 7/3—5; 8, 5/1—2), wobei die Oberstimme auf folgende Weise zum Schlußton gelangt:



Ist der letzte Tenorschrift fallend, so wird oft bewußt die Sext über der Pänultima angestrebt: 3v, 1/1; 3v, 1/3; 3v, 5/5 (= 7, 6/1—2; 7, 6/4—5; 8, 6/4—5). Meist erklingt jedoch mit dem Einsatz der Pänultima zunächst eine andere Konkordanz, und erst kurz vor der Überleitung zum Schlußton tritt die Sext hervor: 3, 2/4; 3v, 2/4 (= 6, 6/2; 8, 1/2). Bei steigendem Tenor steht an dieser Stelle immer die gleiche Konkordanz wie über dem Schlußton, also vornehmlich die Oktave: 3, 2/2; 3, 5/2; 3v, 2/2; 3v, 4/3; 3v, 5/3 (= 6, 5/2; 7, 4/4; 7, 7/4; 8, 4/2; 8, 6/1). Die endgültige Hinwendung zum Schlußton ist rhythmisch durch eine Unterbrechung des gleichmäßigen Bewegungsablaufs der Oberstimme markiert. Dabei wird eine Folge von größeren Notenwerten durch eine solche von kleineren abgelöst und umgekehrt: 3, 2/2; 3, 2/4; 3, 3/2; 3, 3/4—5 (= 6, 5/2; 6, 6/2; 7, 1/2; 7, 2/2—3).

Die unregelmäßige Aufeinanderfolge verschiedener Gerüstklänge beherrscht auch die übrigen Stücke von *Br D I*. Für den „tenor bonus iii petri“ ist außerdem bezeichnend, daß die rechte Hand zu einigen Tönen der Oberstimme tiefere Konkordanz ergreift, so daß besonders an den Klauseln über dem liegenden Tenorton der Pänultima eine Folge von Sextklängen entsteht, die sich in den Oktavklang über dem Schlußton auflöst, wie an folgender Stelle: 2, 2/6 (= 9, 3/4—5):



Die dritte Stimme nimmt hier also am Bewegungsverlauf der Oberstimme teil und dient nicht wie bisher zur Verstärkung des Tenorfundaments (vgl. z. B. die Kontratenorregeln in *M Tr*, Ed. S. 173 f.).

In dem „tenor leohardi“<sup>39)</sup> wird noch einmal die Oktavfolge der Gerüstklänge bevorzugt. Andere Konkordanz treten häufig erst bei der Wieder-

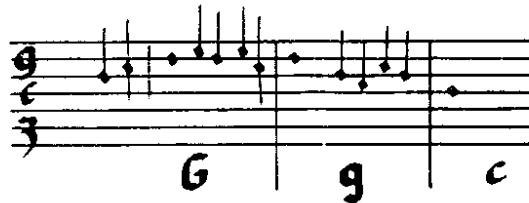
<sup>39)</sup> Vgl. die Übertragung von Feldmann, Tabulaturfragment, 254—256.



holung des gleichen Tenortons auf, wie im folgenden Falle: 1, 1/3—4 (= 254, 1/3—4):



Eine ähnliche Klangbehandlung findet sich an folgenden Stellen: 1, 3/4—5; 1, 5/1—2; 1v, 1/5—2/1 (= 255, 2/3—4; 3/5—4/1; 6/3—4). Als selbständiger Gerüstklang erscheint die Quint nur einmal: 1, 2/2 (= 254, 3/2). Die Sext tritt vor allem an den Abschnittsklauseln auf. An einer Stelle folgen zwei auskolorierte Sextklänge aufeinander, die in die Oktave auslaufen: 1, 5/5—1v, 1/2 (= 255, 5/1—3). Im Innern eines Abschnitts steht die Sext stellvertretend für die Oktav, wenn der Tenor einen größeren Sprung ausführt. Dadurch wird der Oberstimme das Fortschreiten in kleineren Intervallen ermöglicht: 1v, 3/5—4/1 (= 256, 2/2—3). Es ist eine besondere Eigentümlichkeit des vorliegenden Stücks, den Ziel- bzw. Ausgangston oft unkolortiert zu lassen und erst in der zweiten Hälfte über dem erklingenden Tenorton mit einer Kolorierungsformel zum nächsten Zielton fortzuschreiten, also etwa auf folgende Weise: 1, 1/1—2 (= 254, 1/1—2):



In diesem Falle fehlt also eine Ausgangsformel, und man beginnt unmittelbar nach dem ausgehaltenen Konkordanzton mit der weiterführenden Vorbereitungsformel.

Wir übergehen das noch in *Br D I* überlieferte Stück „Mit ganzym willin“<sup>40)</sup>, da es der Satztechnik Conrad Paumanns nahe steht, die wir im folgenden betrachten wollen<sup>41)</sup>.

Wir beschränken die nähere Beschreibung auf einige Ausschnitte aus dem „ffundamentum bonum trium notarum magistri Conradi In Nurenbergk“ in der Hs. Erlangen, Universitätsbibliothek 729 (*E*)<sup>42)</sup>, fol. 129v—133v,

<sup>40)</sup> Vgl. Feldmann, Tabulaturfragment, 257 f.

<sup>41)</sup> Die Tabaturen aus der Hs. Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, ND VI 3225, sind gegenwärtig nicht zugänglich.

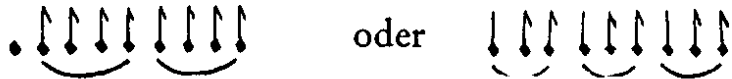
<sup>42)</sup> Vgl. L. Schrade, Ueberlieferung, 97 ff.




Im Gegensatz zu *Br D II* und *M Tr* sind bei Paumann unvollkommene Konkordanzten, wie Terz und Sext, als Gerüstklänge hinzugetreten. Eine Mischung von vollkommenen und verselbständigten unvollkommenen Konkordanzten bemerkten wir in Ansätzen aber schon in *Mm* und, stärker ausgeprägt, in *I* und *Br D I*. Doch waren in diesen Quellen immer noch zusammenhängende Partien von vollkommenen Gerüstkonkordanzten gleicher Qualität festzustellen, neben denen unvollkommene Gerüstkonkordanzten mehr zufällig herangezogen wurden, die sich allmählich besonders an den Klauseln fest einbürgerten. Das Neue an dem Gerüstsatz Paumanns ist nun nicht nur die Gleichberechtigung aller Konkordanzten, sondern auch eine bewußte Regelung ihrer Aufeinanderfolge, die zum erstenmal innerhalb der überlieferten Quellen eine Verbindung vollkommener Gerüstkonkordanzten gleicher Qualität ausschließt. Die Gerüsttöne der Oberstimme des vorliegenden Beispiels aus *E* bilden einen in sich geschlossenen selbständigen Ablauf, der eine Gegenstimme zum Tenor darstellt. Hier hat sich also eine grundsätzlich neue Satzvorstellung durchgesetzt, deren Vorbild in der Kunstmusik des 15. Jahrhunderts zu suchen ist. Diese Tatsache wird besonders deutlich, wenn wir die meist an den Klauseln auftretenden Partien betrachten, in denen der Tenor das Fortschreiten in gleichmäßig langen Werten verläßt und sich am rhythmischen Geschehen beteiligt, wie etwa an folgender Stelle: *E*, fol. 130, 3/1—2



Dieser Ausschnitt, in dem der Tenor mit dem Diskant rhythmisch komplementär in parallelen Sextklängen fortschreitet, ist Allgemeingut der Musik des 15. Jahrhunderts. Die Partien mit rhythmisch bewegtem Tenor bleiben jedoch bei Paumann nur auf kleinere Ausschnitte eines geschlossenen Satzes beschränkt. Dieser beruht im übrigen noch immer auf dem Aneinanderreihen von einzelnen rhythmisch erstarrten Tenortönen. Auch der Formelvorrat der Oberstimme ist demjenigen von *M Tr* sehr ähnlich. Bevorzugt sind die stufenweise aufwärts und abwärts gerichteten Formeln  $A_2$  und  $D_2$  und die umspielende Formel  $I_2$ . Sie werden meist so miteinander verbunden, daß jede neue Formel von ihrer Untersekunde aus eingeleitet wird. Bei der Dreiteilung des metrischen Einheitsgliedes, das der Dauer eines Tenortons entspricht, entstehen in der Oberstimme durch Unterteilung der Semibrevis in Semiminimae drei Gruppen zu je vier Tönen, die wiederum eine geschlossene Formel bilden. Kennzeichnend für die rhythmische Gliederung ist bei Paumann die Bevorzugung von Semiminimawerten und deren

Aufspaltung in drei Formeln. Daneben sind folgende Kombinationen gebräuchlich:  . Es sei hier ein Überblick über das Verhältnis von rhythmischer Aufteilung und Kolorierungsformel in den verschiedenen Quellen eingefügt:

Quelle	Bezeichnung	Anzahl der Semibreven	Kleinster Wert	Gebräuchliche Anzahl der Formeln
<i>M Tr</i>	VIII notarum	8	Semibrevis	2
Ed. S. 171	—	6	Minima	2
Ed. S. 180 f.	—	6	Minima	2
<i>Br S</i>	I/III	6	Minima	2
II	—	8	Minima	4
<i>Br D II</i>	—	6	Minima	2
<i>B</i>	IIII notarum	4	Minima	1, 2
<i>W</i>	—	8	Semibrevis	2
<i>Mm</i>	4or notarum	4 (minimae)	Minima	1
<i>I</i> (1)	trium notarum	3	Semiminima	3
(2)	duarum notarum	2	Semiminima	1, 2
(3)	sex notarum	6	Semiminima	6
<i>Br D I</i>	III notarum	3	Semiminima	3
<i>E</i>	trium notarum	3	Semiminima	3

Die Dreiteilung des Einheitswertes findet sich außer bei Paumann in *Br D I* und in der ersten Mensura von *I*. In den übrigen Quellen überwiegt die Zweiteilung des Tenorwertes, der in *M Tr* (vgl. S. 180 f.), *Br S* (I/III) und *Br D II* sechs Semibreven beträgt. In diesem Falle müssen die viertönigen Formeln oft zu sechstönigen ergänzt werden, wenn die Bewegung in Minimawerten verläuft (  ). Auf sechs Semi-

brevien beruht auch die dritte Mensura in *I*, die jedoch jede Semibrevis in Semiminimae zerlegt, wobei sechs viertönige Formeln aufeinander folgen können. In *M Tr* (f. 277), einem Übungsbeispiel, und in *W* bilden acht Semibreven den Grundwert des Tenors. Da hier nur Semibreven aneinandergereiht werden, entfallen genau zwei viertönige Formeln auf einen Tenorton. In *Br S* (II) werden acht Semibreven in Semiminimae unterteilt, so daß vier Formeln zwischen Ausgangs- und Zielton liegen können. Auf dem zweigeteilten Einheitswert beruht die zweite Mensura in *I*. Hier können bei durchlaufenden Semiminimae zwei Formeln aufeinander folgen. Es über-

wiegt jedoch eine Formel in Minimae. Das kurze Stück in *Mm* bewegt sich ausschließlich in Minimae, die jeweils nur eine Formel über dem Tenorton ausfüllen. *B* verwendet eine Formel in Semibreven oder zwei in Minimae.

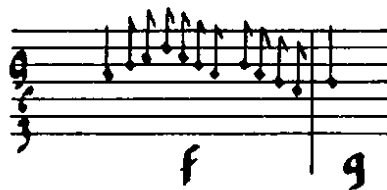
Die Bezeichnungen zu Beginn der Stücke beziehen sich meist auf die Anzahl der Semibreven über dem Tenorton; nur in *Mm* sind Minimawerte gezählt.

Die Unterteilung der Semibrevis in vier Semiminimae bringt, unter der Voraussetzung, daß kein Wandel in der Dauer des Einheitswertes eingetreten ist, eine Beschleunigung des Bewegungsablaufes mit sich. Somit würde Paumann, der die Semiminima stets verwendet, *Ileborgh* und *Br D I* nahe stehen. Auch die Dreiteilung des Einheitswertes, und damit die Anbringung von drei Formeln, begegnet in diesen Quellen. Zum Vergleich seien hier folgende Ausschnitte angeführt:

*Br D I*, f. 3v, 2/3—4:



*E*, f. 131, 5/1—2 (Paumann):



Die Verknüpfung dreier Formeln wurde in der Lehre von *M Tr* nicht berücksichtigt. Aber auch in diesem Falle können wir von einer Ausgangs- und einer Zielformel sprechen. Nur ist jetzt eine Übergangsformel eingeschoben. Die Konkordanz zur Unterstimme wird nur bei dem Anfangston der ersten Formel beachtet. Die zweite Formel setzt eine Sekunde über dem Schlußton der ersten ein, ebenso die dritte über dem Schlußton der zweiten. Die dritte Formel endet wiederum auf der Untersekunde des Zieltons. Der Schritt zwischen Ausgangs- und Zielton ist eine fallende Sekund. Soweit stimmt also Paumann mit *Br D I* überein. Der grundsätzliche Unterschied zwischen beiden liegt aber wiederum im Verhältnis der Oberstimme zum Tenor. Dieser fällt in *Br D I* gleichfalls eine Sekunde, wogegen er bei Paumann eine Sekunde steigt. Dadurch tritt an die Stelle der Parallelbewegung jetzt *Gegenbewegung* und statt der Oktavfolge steht die Verbindung 8—6. Somit wird aber die Stellung Paumanns innerhalb der deutschen Orgelmusik, wie sie bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts überliefert ist, erneut deutlich: In der unrhythmisierten Tenorbehandlung und in der Kolorierungstechnik der Oberstimme steht er ganz in der Tradition der übrigen instrumentalen Mehrstimmigkeit auf deutschem Boden; in der Rhythmisierung des Tenors an den Klauselstellen *und* in dem *Gerüstsatz* der kolorier-

ten Partien unterscheidet er sich jedoch von ihr. Das Neue bei Paumann gegenüber den vorausgehenden instrumentalen Quellen ist also nicht nur die Rhythmisierung des Tenors, wie Schrade meint<sup>45)</sup>, sondern auch ein Wandel in der Satzvorstellung überhaupt, der sich sowohl im Gerüstsatz als auch in den rhythmisierten Sextklangfolgen der Klauseln ausdrückt.

Das Traditionsgebundene bei Paumann läßt sich weiter belegen durch den Aufbau des Fundamentums, der ebenfalls die in *M Tr* übliche Einteilung von „tenores sin / cum saltu“ verwendet, dann Beispiele für die Auskolorierung von Schlußklängen (*pausae*) aufweist, die ganz der wiederholt festgestellten Praxis an diesen Stellen entsprechen. — Auf der anderen Seite ist aber die hier behandelte Orgelmusik aus der Zeit vor Paumann nicht nur eine rückständige, von der gleichzeitigen Kunstmusik isolierte Praxis, sondern sie enthält Bestandteile, die auf einen Zusammenhang mit dieser hindeuten. In dem theoretischen Teil von *M Tr* wurden unvollkommene Konkordanzan gleichberechtigt mit vollkommenen aufgestellt; auch das Prinzip der Gegenbewegung wurde hier zweimal erwähnt und einmal durch ein Beispiel veranschaulicht (vgl. S. 176). Die Regeln über die Lage der Zielformeln (vgl. S. 66 ff.) bezogen sich immer auf verschiedene Klänge, vorwiegend allerdings auf Quint und Oktav. Im Zusammenhang mit dem Übungsbeispiel über stufenweise steigendem Tenor wurde als Regel angegeben, die zweite Formel stets in der nächsthöheren Konkordanz zu beginnen, wodurch dann die Gegenbewegung zum nächsten Klang möglich gewesen wäre. Das Beispiel selbst befolgt diese Regel nicht streng (vgl. S. 63), sondern verläuft meist in Parallelbewegung mit dem Tenor. Die Praxis bleibt also hier hinter der bewußten theoretischen Formulierung noch zurück. Auch die in *M Tr* überlieferte Orgeltabulatur bevorzugt weiterhin die Oktavfolge der Gerüstklänge, während die Quint nur über den höher gelegenen Tönen wegen des begrenzten Umfanges der Klaviatur herangezogen wurde. Unvollkommene Konkordanzan treten dagegen als selbständige Gerüstklänge nicht auf, obgleich sie in der Lehrschrift erfaßt waren. Die Sext steht am Anfang eines Gliedes nur als Verzögerung der Oktav oder zufällig vor dieser bei fallendem Sekundschrift im Tenor. Die große Terz begegnet besonders über den ruhenden Schlußtönen der Abschnitte als Teil eines größeren Klangkomplexes. Die praktische Ausführung verläuft also in *M Tr* weithin unabhängig von der theoretischen Unterweisung. Diese jedoch zeigt deutlich den Einfluß der gleichzeitigen Kunstmusik. Aber auch in der praktischen Orgelmusik selbst finden wir neuere Züge. So stellten wir Ansätze zur Gegenbewegung zuerst in *Br S* und *Br D II* fest. Dort bildeten sie sich im Zusammenhang mit einem häufigeren Wechsel verschiedener vollkommener Gerüstkonkordanzan. Unvollkommene Konkordanzan traten dann in *B* und *Mm* bei der Beschränkung der Kolorierung auf nur *eine* Verbin-

---

<sup>45)</sup> Vgl. Messe, 137 u. Organ, 475 f.

dungsformel hinzu. Wir bemerkten zunächst die bewußte Folge 6—8 bzw. 3—5 und schließlich in *Mm* das unvermittelte Nebeneinanderstellen von Sext und Dezim. Gleichberechtigt, doch ungeregelt kommen alle Konkordanzen in *I* und *Br D I* vor.

Der Gegensatz zwischen neueren und älteren Zügen durchzieht die ganze mit dem 15. Jahrhundert einsetzende Überlieferung mehrstimmiger Orgelmusik. Erst mit Paumann setzt sich die neuere Schicht durch und verdrängt die ältere Praxis, die keine geregelte Klang- bzw. Stimmfortschreitung kannte. Besonders deutlich wird der Wandel in der Satzvorstellung auch in den Stücken des Buxheimer Orgelbuches. Wir greifen hier nur den Beginn des „Kyrie Angelicum“ heraus, das auf der Melodie der vierten Messe beruht<sup>46)</sup> (fol. 84, 4/1—7):

Der zweistimmige Kernsatz besteht aus der unteren Buchstabenreihe und den Noten des Liniensystems. In dem vorliegenden Abschnitt werden einzelne Klänge meist unkoloriert nebeneinandergestellt. Der zweistimmige Satz beginnt mit der Klangverbindung 8(10)—10—8. Dann folgen über einem geschlossenen Melodiebogen des Tenors (c'—a) parallele Terzen, die in die Quint auslaufen. Im nächsten Glied stehen nach der Sext am Anfang über dem nun folgenden Melodiebogen (g—e) parallele Dezimen, die nach dem Hoquetusprinzip aufgelockert sind<sup>47)</sup>. Den Schluß dieses Teils bildet der kolorierte Schritt 10—8. Bei der hinzutretenden dritten Stimme, dem Kontratenor, sei nur folgende Stelle erwähnt: Der Ton a am Anfang ist durch die Quint ergänzt, wobei ein Quint-Oktavklang entsteht. Bei dem folgenden gis tritt die untere Terz e hinzu. Dadurch kommt zwischen den jeweils tiefsten Tönen die Folge a—e—a zustande. Der Quartschritt e—a entsteht auch, mit Hilfe des Kontratenors, am Schluß des fünften Gliedes. Hier sind schon die Anfänge der harmonischen Kadenz in den instrumentalen Satz eingedrungen. Damit stehen wir aber endgültig außerhalb einer Satztechnik, die als frühe Mehrstimmigkeit anzusehen ist.

<sup>46)</sup> GR 15\*. Die Hs. Cim 352 b der Bayerischen Staatsbibliothek ist im Faksimiledruck zugänglich, vgl. B. A. Wallner, Das Buxheimer Orgelbuch, Kassel u. Basel 1955. Eine Übertragung des vorliegenden Stückes findet sich auch bei L. Schrade, Messe, 162 f.

<sup>47)</sup> Die Melodie weicht an dieser Stelle etwas von der heute üblichen Fassung ab.

Wie ist nun ein solcher Wandel der Orgelmusik innerhalb weniger Jahrzehnte zu verstehen? Besteht etwa ein genetischer Zusammenhang zwischen den verschiedenen Quellen in dem Sinne, daß mit dem zeitlichen Ablauf eine kontinuierliche Entwicklung von *M Tr* bzw. *Br S* bis zu der Stufe des Buxheimer Orgelbuches stattgefunden hat? Dabei ist zu bedenken, daß alles, was wir als neu bezeichneten, in der höheren Kunstmusik schon seit längerer Zeit verbreitet war. Es ist deshalb sehr unwahrscheinlich, daß Paumann von dem mehrstimmigen Satz, wie er in *M Tr* und in früheren Quellen überliefert ist, ausging und von dort aus den Wandel zu einer neuen Satzgrundlage vollzog. Vielmehr müssen wir mit einem *Nebeneinander* verschiedener *Schichten* rechnen, die uns in den überlieferten Quellen zufällig nacheinander begegnen. Die Satzgrundlage Paumanns war im 15. Jahrhundert allgemein verbreitet. Es ist deshalb anzunehmen, daß sie auch beim mehrstimmigen Orgelspiel schon länger Verwendung fand, ehe sie im Fundament Paumanns schriftlich fixiert wurde. Nur tritt sie uns bei diesem zum erstenmal ganz ausgeprägt und greifbar entgegen. Für uns erscheint Paumann also als ein Träger dieser neuen Satzvorstellung. Ob er sie auch als erster auf die Orgelmusik übertrug, vermögen wir bei dem Mangel an überlieferten Quellen nicht zu entscheiden. Auch der im Buxheimer Orgelbuch gebräuchliche Satz wird bereits vor dem Zeitpunkt der Niederschrift verbreitet gewesen sein. Die im Vorausgehenden zuerst behandelten Quellen, darunter *M Tr*, können dagegen zu einer Zeit niedergeschrieben worden sein, als der neue Satz schon weithin ausgeübt wurde. Sie gehören einer anderen Schicht an, die an einer im Grunde älteren Praxis festhielt und nur zufällig neuere Elemente verwertete, während dort der neue Satz die Grundlage bildete.

Was aber waren die Merkmale dieser älteren Praxis? Die Orgeltabulatur in *M Tr* vermittelt uns eine gute Vorstellung davon: Eine Gesangsmelodie wurde auf das Instrument übertragen und bildete die Grundlage für ein stark koloriertes, bewegtes Geschehen in der Oberstimme, bei dem das instrumentale Spiel zur Geltung kam. Die ursprüngliche Gesangsmelodie zerfiel dabei in einzelne ausgehaltene Töne von gleicher Länge, während die Oberstimme zumeist im Oktavabstand ihr bewegtes Spiel ausführte. Es kam auch vor, daß die Oktave durch die Quint oder den Einklang ersetzt wurde. Dennoch beruhte die Klangvorstellung auf der *Verdoppelung* oder Verstärkung des Tenors in der höheren Oktave bzw. Quint, und die Kolorierung der Oberstimme war gleichsam eine Umspielung der Ausgangsstimme in konsonierendem Abstand. So ging man von einem Klang zum nächsten, bereitete jeden neuen Klang durch eine bestimmte, linear zwingende Wendung vor, verweilte dann etwas auf diesem, bildete manchmal noch weitere Klänge über dem bordunartig ausgehaltenen Tenorton und ging dann zum nächsten Klang weiter, nachdem man sich vorher orientiert hatte, wo dieser lag („*que est proxima concordantia illius tenoris*“, *M Tr*, S. 175, Z. 8/9). Der Vorgang wiederholte sich über jedem Tenorton. Es ist für den weiteren Gang der Un-



tersuchung von Bedeutung, daß wir folgende Merkmale dieser frühen Form instrumentaler Mehrstimmigkeit festhalten:

1. Die Verwendung der Ausgangsmelodie als konstruktiver Klangträger.
2. Die der Verdopplungspraxis entsprechende Klangvorstellung.
3. Die instrumentale Kolorierungstechnik.

## 2. Die Aufzeichnung

Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die hier behandelte Instrumentalmusik nur zufällig aufgezeichnet wurde. Die wenigen überlieferten Quellen stehen in keinem Verhältnis zu der allgemeinen Verbreitung dieser Praxis<sup>1)</sup>. Somit kam aber die Instrumentalmusik auf der vorliegenden Stufe überhaupt ohne Notenschrift aus. Diese Tatsache wird durch die besondere Eigenart jener Musik verständlich. Es handelt sich nämlich nicht um das Hervorbringen eines einmaligen Werkes, das der schriftlichen Festlegung bedarf, sondern um eine allgemein verbreitete handwerkliche musikalische Praxis, die von Sachkundigen ausgeübt wurde. Einer handwerklichen Fertigkeit vergleichbar, wurde das instrumentale Spiel ohne Niederschrift ausgeführt und weitergegeben. Daß dennoch manchmal eine Aufzeichnung zustande kam, steht somit im Widerspruch zur allgemeinen Gepflogenheit. Die Gründe hierfür waren verschiedener Art. Man wollte vielleicht zu einer bestimmten Gelegenheit eine besonders gut gestaltete Tenorbearbeitung zur Verfügung haben. Dies dürfte der Fall sein in *Br S, B, Mm* und *Br D I*. Vor allem aber benutzte man die Aufzeichnung, um Übungsbeispiele für den Unterricht festzuhalten, wie in *Br D II, I* und bei Paumann. Einzigartig ist die Stellung von *M Tr*. Hier ist der ganze Gang der mündlichen Unterweisung schriftlich überliefert, die theoretischen Regeln sind durch Übungsbeispiele erläutert, und als Abschluß ist ein fertiges Stück beigegeben. Durch schriftliche Fixierung von Regel, Erläuterung und Beschreibung wird hier zum erstenmal in unserer Geschichte ein Einblick in die Werkstatt des Organisten gegeben, und die sonst ohne erklärende Sprache notierten Übungsbeispiele erhalten einen faßbaren Sinn.

Es sei schließlich noch auf eine mögliche Zwischenstufe von ungeschriebener mehrstimmiger Orgelmusik und einer den ganzen musikalischen Vorgang wiedergebenden Niederschrift hingewiesen. Es gibt mehrere Quellen, die gewöhnlich als Orgelbücher bezeichnet werden und nur einstimmige, meist liturgische Melodien enthalten<sup>2)</sup>. An den einstimmigen Vortrag der Gesangs-

<sup>1)</sup> Über Grundsätzliches zur instrumentalen Überlieferung vgl. L. Schrade, Ueberlieferung, 13 ff.

<sup>2)</sup> Vgl. L. Söhner, Die Geschichte der Begleitung des greg. Chorals. In dieser Arbeit werden die Orgelbücher Cod. Ms. 2<sup>o</sup> 153 der Universitätsbibl. München und Cod. I. 586 der Kgl. Bibl. Kopenhagen besprochen. Weitere Quellen vgl. daselbst 30 f. und bei F. Feldmann, Musik, 116.

melodie auf dem Instrument wird dabei wohl nicht zu denken sein, wie Feldmann richtig vermutet<sup>3)</sup>). Vielmehr mußte zu der einstimmig notierten Melodie beim Vortrag auf der Orgel die instrumental kolorierte Oberstimme in der Art, wie sie in *M Tr* gelehrt und in den Tabulaturen überliefert ist, hinzutreten. Die Niederschrift ist hier also nur ein Hilfsmittel, das dem Organisten das Nachspielen der Tenormelodie aus dem Gedächtnis abnahm. Die Notwendigkeit einer aufgeschriebenen einstimmigen Vorlage zur Entstehung des hier vorliegenden mehrstimmigen Satzes brauchen wir deshalb noch nicht anzunehmen, zumal als Tenorgrundlage auch allgemein verbreitete weltliche Melodien verwendet wurden, die sich in keiner einstimmigen Fassung nachweisen lassen<sup>4)</sup>).

Zur Aufzeichnung der mehrstimmigen Orgelmusik bediente man sich der Tabulatur, einer instrumentalen Griffschrift, in der die Tenortöne, in Buchstaben notiert, unter ein System von meist sieben Linien gelegt wurden, das zur Fixierung der Oberstimme in mensurierten Notentypen diente<sup>5)</sup>). Die große Zahl der Linien war notwendig, um einen möglichst weiten Ausschnitt der Klaviatur anschaulich darzustellen. Vor jeder Zeile wird stets die Lage von zwei oder drei Tasten, die im Quintabstand zueinander stehen, angegeben. So sind z. B. in *M Tr* (vgl. S. 180 f.) vor der zweiten Linie von unten der Ton f, vor der vierten c und vor der sechsten g bezeichnet. Im Unterschied zur vokalen Notation wird durch die Schlüssel also nicht nur die c- und f-Linie, die Lage des Halbtonschritts, festgelegt, sondern das Liniensystem nach gleichen Abständen gegliedert, wobei die Vorstellung von der Anordnung der Tasten auf der Klaviatur zugrunde liegt. Im Gegensatz zur konkreten Klaviatur aber, in der die Tasten nebeneinander angeordnet sind, sind sie in der abstrahierenden Darstellung der Tabulatur übereinander gelegt, während der zeitliche Ablauf des Spiels in horizontaler Richtung wiedergegeben ist. Die in Buchstaben notierte Stimme bezieht sich zunächst wahrscheinlich auf Töne, die außerhalb der Klaviatur, nämlich im Pedal, liegen. Wird die untere Stimme dagegen auf der Klaviatur selbst gespielt, so notierte man sie innerhalb des Liniensystems, wie bei den Übungsbeispielen in *M Tr* (fol. 277, S. 171 f.)<sup>6)</sup>. Daß die Querstriche, die zwischen den Buchstaben und durch das Liniensystem gezogen sind, noch keine eigentlichen Taktstriche sind, hat Schrade wiederholt betont<sup>7)</sup>. Er zieht deshalb mit Recht die Bezeichnung „Tabulaturstriche“ vor, da sie wohl vor allem zur Verbesserung der

<sup>3)</sup> Musik, 116.

<sup>4)</sup> Vgl. z. B. den Liedtenor 'Wol vp ghesellen' in *B*, f. 56v (s. L. Schrade, Ueberlieferung, 90, Anm. 62).

<sup>5)</sup> Erhellende Bemerkungen über das Wesen der Tabulatur finden sich bei Schrade, Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik, Leipzig 1927, 51 ff., und ders., Ueberlieferung, 78 ff.

<sup>6)</sup> Auch bei Ilcborgh, Praeambulum 2 u. 5, wird die innerhalb des Liniensystems notierte Unterstimme mit 'manualiter' bezeichnet.

<sup>7)</sup> Vgl. Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik, 43 f. und Ueberlieferung, 85.

Übersichtlichkeit dienen. Mit den Taktstrichen haben sie jedoch oft die gliedernde Aufteilung in metrisch gleichbleibende Abstände gemeinsam. Aber dieser Zusammenhang entsteht mehr äußerlich, da die allgemein vorgenommene Gliederung nach einzelnen Tenortönen schon auf gleichen metrischen Abständen beruht. Die Striche trennen also prinzipiell Tenortöne voneinander und haben zunächst weder metrisch absteckende noch taktmäßig akzentuierende Bedeutung. Zur Verdeutlichung betrachte man z. B. die über das gewöhnliche Zeitmaß hinaus gedehnten Schlußglieder, die wie die übrigen Tenortöne von einem Strichpaar umgeben sind (vgl. S. 83, 85 und S. 180 f.). Der Tabulaturstrich steht besonders in den frühen Quellen des 15. Jahrhunderts, darunter *M Tr*, *B* und *Mm*, dort, wo die Tenortaste losgelassen und neu angeschlagen wird. Die gliedernde Funktion der Querstriche steht also mit dem Anschlagen der Tenortöne im engen Zusammenhang.

Bei der *Übertragung* in moderne Notenschrift entsteht das Problem, eine Aufzeichnungspraxis, die im wesentlichen einen spieltechnischen Vorgang festhielt, mit Mitteln wiederzugeben, die der ursprünglichen Absicht fernliegen. Man vergleiche etwa Anfang und Schluß des auf S. 83 nach der hs. Vorlage in *B* wiedergegebenen ersten Sanctusabschnittes mit der folgenden Übertragung Schrades<sup>8)</sup>:

1)	2)
	
	

Abgesehen von der anderen Funktion von Liniensystem und Schlüsselvorzeichnung lenkt die Strichziehung auch bei der angestrebten Unterscheidung vom Taktstrich unsere Vorstellung in falsche Bahnen. In der Übertragung stehen an beiden Stellen gerade dort Striche, wo sie in der hs. Vorlage ausgelassen sind, nämlich bei einem liegenden Tenorton. So bewirkt die Strichziehung trotz der Verkürzung und der Punktierung in 1) gerade die zu vermeidende 4/4-Taktgliederung mit ihrer festliegenden Akzentverteilung auf eins und drei. Der Eindruck des 4/4-Taktes läßt sich in der Übertragung auch im übrigen Verlauf des Stückes, trotz der Verwendung des kleinen Mensur-

<sup>8)</sup> Vgl. Messe, 150.

strichs, nicht vermeiden. Die Achtelpause in der Übertragung von 1) ist vom Original her ebenfalls unbegründet. Es ist nämlich durchaus möglich, daß der Cantuston der Unterstimme gleichzeitig mit oder sogar vor der Initialwendung der Oberstimme einsetzte. In diesem Falle erlaubt die handschriftliche Aufzeichnung keine exakte metrische Festlegung. Zur Erfassung der Musik selbst bleibt uns somit als legitimer Zugang nur das originale Notenbild, das deshalb in der vorliegenden Untersuchung nach Möglichkeit beibehalten wurde<sup>9)</sup>.

### 3. Beziehungen zur Liturgie

Das Orgelspiel hatte im 15. Jahrhundert einen festen Ort im Gottesdienst. Es ist über die verschiedensten Gebiete der Liturgie verbreitet. Wie wir aus den mehrstimmigen und den einstimmigen Quellen erfahren, wurde es in der Messe und im Officium verwendet. In den frühen mehrstimmigen Quellen des Jahrhunderts finden wir Abschnitte aus Teilen des Meßordinariums aufgezeichnet. Zum Gloria gehören die Abschnitte in *Br S*, zum Kyrie das Stück in *W*, zum Sanctus und Credo zwei Stücke in *B*. Ein Bestandteil des Officiums ist zuerst mit dem Magnificat in *Mm* überliefert. Ein weiteres Magnificat steht in *WP* (S. 69). Im Buxheimer Orgelbuch sind zum erstenmal mehrere Teile des Meßordinariums zusammengestellt: Kyrie, Gloria, Credo und Sanctus. Daneben finden sich hier verschiedene Stücke des Officiums, so besonders das Magnificat, Hymnen und Marianische Antiphonen, wie das *Salve regina* und *Ave regina*. Die Reihe der mehrstimmig notierten Orgelstücke läßt sich erweitern durch den einstimmigen Inhalt der Orgelbücher. In dem von Söhner<sup>1)</sup> behandelten Augsburger Orgelbuch aus der Universitätsbibliothek München (*AO*)<sup>2)</sup>, das allerdings erst um die Jahre 1510/11 geschrieben wurde, sind Ausschnitte aus folgenden Teilen des Ordinariums der Messe aufgezeichnet: Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei<sup>3)</sup>. Dem Proprium missae gehören an: Introitus und Sequenz. Graduale und Alleluia werden nur in der Osterwoche im Wechsel mit der Orgel vorgetragen. Im Officium findet das Orgelspiel bei den Psalmen, Responsorien, Hymnen, dem Magnificat und dem *Nunc dimittis* Verwendung.

Dieser Überblick läßt erkennen, daß das Orgelspiel nicht wie die mehrstimmige Vokalmusik des 15. Jahrhunderts eine besondere liturgische Gattung, etwa das Meßordinarium, bevorzugte, sondern, ohne Anspruch auf zyklisch geschlossene Bildungen, in allen Gebieten der Liturgie verbreitet war und

---

<sup>9)</sup> Nur für *Br D II* wurde allein die Übertragung bei Feldmann, Musik, Anhang II, 4—6, benutzt, da das Fragment selbst nicht mehr vorhanden ist.

<sup>1)</sup> Begleitung, 1 ff.

<sup>2)</sup> Mit diesem Sigel wird die Quelle im folgenden zitiert.

<sup>3)</sup> Vgl. die Zusammenstellung bei Söhner, Begleitung, 12 f.

bei den verschiedensten Gattungen Verwendung fand. Gegenüber der gleichzeitigen Kunstmusik, die nur noch lose mit dem Ganzen der Liturgie in Verbindung stand, blieb die Orgelmusik eng an die überkommene liturgische Praxis gebunden. Sie besitzt hier die Funktion einer musikalisch eigenständigen Erweiterung des gegebenen liturgischen Gesanges. In dieser Hinsicht und auch in seiner vielseitigen Verwendung erinnert das Orgelspiel an die Rolle der mehrstimmigen vokalen Musik vor dem 12. Jahrhundert, die sich ebenfalls auf einen größeren Ausschnitt der Liturgie erstreckte. Erst mit dem Auftreten kunstvollerer Schöpfungen trat dort gleichzeitig eine Beschränkung des mehrstimmigen Repertoires ein, so daß die ursprünglichen Sologesänge zwischen den Lesungen: Graduale, Alleluia und Officium-responsorium, für den mehrstimmigen Vortrag bevorzugt wurden. Im 15. Jahrhundert bildet das Meßordinarium den zentralen Ansatzpunkt für die mehrstimmige Kunstmusik, während das Orgelspiel eine Art liturgische Gebrauchspraxis geblieben war. Wir sehen also, daß die Bildung von selbständigen Kunstwerken eine Einengung des Repertoires und damit eine Lockerung der liturgischen Bindungen bewirkt, wogegen umgekehrt die noch mehr zweckgebundene einfache Ausschmückung des liturgischen Geschehens eine Ausdehnung auf die verschiedensten Teile der Liturgie erlaubt. Die enge Verbindung, die die Orgelmusik mit dieser eingeht, und die sonst ebenfalls nur noch in der frühen vokalen Mehrstimmigkeit anzutreffen ist, läßt sich auch aus der „Alternatimpraxis“ ersehen, die beim Vortrag zwischen Orgel und einstimmigem liturgischem Gesang stattfand, weshalb die Orgelstücke nur als Glieder eines größeren Ganzen sinnvoll sind, für sich allein aber unselbständig und unverständlich erscheinen.

Die Orgel übernahm eine Rolle, die derjenigen des Solosängers beim responsorialen Wechsel mit dem Chor ähnlich war. So wurde z. B. in AO beim Kyrie jeweils der erste und dritte Anruf von der Orgel ausgeführt, während der zweite Anruf dem Chor überlassen blieb. Das Christe hingegen verlief in umgekehrter Folge, also: Chor-Orgel-Chor<sup>4)</sup>). Beim *Gloria* begann die Orgel nach der Intonation mit 'et in terra', worauf der Chor erst bei der Stelle 'gratias agimus' einsetzte. Auch im weiteren Verlauf wurde zwischen den verschiedenen Anrufungen gewechselt, so daß folgender Ablauf entstand:

<i>Intonation:</i>	<i>Orgel</i>	<i>Chor</i>
1. Gloria in excelsis	2. Et in terra	3. Gratias agimus
	4. Domine Deus rex	5. Domine fili
	6. Domine Deus agnus	7. Qui tollis
	8. Qui sedes	9. Quoniam tu solus
	10. Cum sancto spiritu	

<sup>4)</sup> Vgl. die im folgenden oft herangezogene Aufstellung bei Söhner, Begleitung, 10 f.

Die in *Br S* überlieferten Gloriafragmente lassen dagegen auf eine kleingliedrigere Aufteilung am Anfang schließen, nämlich:

<i>Orgel</i>	<i>Chor</i>
2. Et in terra	3. Laudamus te
4. Benedicimus te	5. Adoramus te
6. Glorificamus te	7. (Gratias agimus)
8. (Domine Deus rex)	
usw. <sup>5)</sup>	

Die Verteilung der *Sanctus*abschnitte auf Chor und Orgel lehnt sich in *AO* eng an die in der Hs. *B* vorliegende Gliederung an (vgl. S. 82). Demnach wurden also, wie Schrade richtig vermutet hat<sup>6)</sup>, das erste und das dritte *Sanctus* von der Orgel und das zweite vom Chor ausgeführt. Die Orgel spielte dann den ganzen Abschnitt 'Sanctus Dominus Deus Sabaoth', worauf der Chor mit dem 'Pleni sunt coeli' einsetzte. Im Gegensatz zu *B* spielt aber die Orgel in *AO* das folgende 'Hosanna in excelsis', während es dort auch dem Chor überlassen war. Das *Benedictus* wurde in *AO* ebenso wie in *B* vom Chor gesungen. Das zweite *Hosanna* übernimmt in *AO* von Anfang an die Orgel, dagegen setzt sie in *B* erst mit dem abschließenden 'in excelsis' ein. Die beiden Fassungen seien hier einander gegenübergestellt:

	<i>AO</i>		<i>B</i>
<i>Orgel</i>	<i>Chor</i>	<i>Orgel</i>	<i>Chor</i>
1. Sanctus		1. Sanctus	
	2. Sanctus		2. Sanctus
3. Sanctus		3. Sanctus	
	4. Pleni sunt		4. Pleni sunt
5. Hosanna			5. Hosanna
	6. Benedictus		6. Benedictus
7. Hosanna			7. Hosanna
		8. in excelsis	

Die gleiche Alternatimpraxis erstreckte sich auch auf das *Agnus Dei*, und zwar so, daß der erste und der dritte Anruf jeweils ganz von der Orgel und der zweite vom Chor vorgetragen wurden<sup>7)</sup>.

<sup>5)</sup> Das Gloria im Buxheimer Orgelbuch (f. 81v—83v) verhält sich anfangs wie *AO*, zeigt aber im weiteren Verlauf Abweichungen.

<sup>6)</sup> Vgl. u. a. Organ, 335.

<sup>7)</sup> Beim Credo spielte die Orgel wahrscheinlich nur den Anfang des 'Patrem', und auch das galt nicht als Regel; vgl. Söhner, Begleitung, 12. Die beiden mehrstimmigen Fassungen in *B*, f. 58, und im Buxheimer Orgelbuch, f. 120v, sind unvollständig.

Im *Proprium* der Messe spielte die Orgel beim Introitus die Wiederholung der Antiphon nach dem Psalmvers<sup>8)</sup>. Beim Graduale für Ostersonntag steht in *AO* folgende Bemerkung: „Chorus cantat graduale, organista versum sequentem Confitemini“<sup>9)</sup>. Die Alternatimpraxis entspricht hier genau dem Wechsel von Chor und Solisten bzw. von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit bei der vokalen Ausführung. In einer anderen Quelle, die Feldmann mitteilt<sup>10)</sup> und die von Schrade ausführlich diskutiert wird<sup>11)</sup>, verhält es sich bei dem gleichen Stück genau umgekehrt: Die Orgel beginnt das Graduale, und der Chor fährt mit dem Versus fort. Dieselbe Quelle enthält auch eine Beschreibung über die Mitwirkung der Orgel beim Alleluia. Danach spielt diese die sonst solistisch bzw. mehrstimmig gesungenen Partien.

Im *Officium* konnte die Orgel beim Psalmvortrag mit dem Chor abwechseln und auch die Schlußantiphon übernehmen. Ebenso erstreckte sich die Alternatimpraxis auf das Magnificat; die Antiphon sang hier jedoch der Chor. Beim Hymnus wechselte man mit den einzelnen Strophen. Als Beispiel dieser Praxis bei den Marianischen Antiphonen möge hier das Salve regina herangezogen werden, wie es in den verschiedenen Fassungen des Buxheimer Orgelbuches aufgeteilt ist (f. 40—43):

<i>Orgel</i>	<i>Chor</i>
1. Salve regina	
	2. Vita dulcedo
3. Ad te clamamus	
	4. Ad te suspiramus
5. Eia ergo	
	6. Et Jesum
7. O clemens	
	8. O pia
9. O dulcis Maria	

Dieser Einblick in die liturgische Praxis läßt also eine auffallende Ähnlichkeit zwischen dem Alternieren von Chor und Orgel mit dem responsorialen Wechsel von Chor und Solisten bzw. ein- und mehrstimmigem Vokalvortrag innerhalb der frühen Mehrstimmigkeit erkennen; denn in beiden Fällen handelt es sich um den Wechsel von zwei verschiedenen Klangträgern. In

<sup>8)</sup> Vgl. Söhner, Begleitung, 12, Anm. 33.

<sup>9)</sup> Vgl. Söhner, Begleitung, 9.

<sup>10)</sup> Musik, 115.

<sup>11)</sup> Organ, 472 ff.

einigen Quellen findet sich sogar eine genaue Übereinstimmung<sup>12)</sup>. Wir müssen jedoch auf folgende Unterschiede hinweisen: Die liturgische Praxis steht nicht mehr auf einem festen Boden, so daß jetzt häufig Abweichungen in den verschiedenen Quellen vorkommen<sup>13)</sup>. Außerdem aber ist es nicht nur die responsoriale Form, durch welche die Vorstellung des Alternierens bestimmt wird, sondern ebenso der *antiphonale* Wechsel zwischen zwei Chorthälften, der die Rolle des Orgelspiels innerhalb des liturgischen Gesanges geprägt hat. An die Stelle des Wechsels von zwei Chorthälften trat jetzt das Alternieren von Chor und Orgel. So erklärt sich die Mitwirkung dieses Instruments bei einer großen Zahl der oben angeführten Gesänge, wie Gloria, Sanctus, Agnus Dei; vor allem aber wird dadurch die Heranziehung der Orgel bei den psalmodischen und strophischen Stücken verständlich.

Wir stellen somit fest, daß das Orgelspiel als Teil einer alternierenden Praxis zwischen zwei verschiedenen Klangträgern, als Wechsel von Ein- und Mehrstimmigkeit und in seiner Verwendung bei chorischem-solistischen Gesängen an die responsoriale Vorstellung gebunden ist, insoweit wir aber nur das alternierende Prinzip und die Mitwirkung bei chorischen Gesängen ins Auge fassen, fügt es sich der antiphonalen Praxis ein. Das Gemeinsame ist in beiden Fällen das Alternieren mit dem chorischen Gesang.

---

<sup>12)</sup> Vgl. z. B. die oben zitierte Vorschrift aus *AO* in Bezug auf das Ostergraduale und die von Feldmann, a.a.O., aus einer Saganer Hs. der Breslauer Staats- u. Univ.-bibl. (I Oct. 61, f. 106v f.) wiedergegebene Stelle, die die Ausführung des Alleluias beleuchtet.

<sup>13)</sup> Vgl. z. B. die Unterschiede gegenüber *AO* im Gloria von *Br S* und im Buxheimer Orgelbuch, im Sanctus von *B* und im Graduale der Saganer Hs.





## V. Vergleich von vokaler und instrumentaler Praxis

Gegenüber der großen Kunstmusik des 15. Jahrhunderts zeigen die hier behandelten *vokalen* und *instrumentalen* Quellen gemeinsame Merkmale, die sie so sehr von jener unterscheiden, daß uns ihre zusammenhängende Behandlung gerechtfertigt erscheint. Man hat in der bisherigen Forschung bereits mehrfach auf die eigentümlich rückständige Haltung hingewiesen, die uns in den betreffenden Quellen entgegentritt<sup>1)</sup>. Es ist in der Tat richtig, daß die im Vorausgehenden behandelte Musik sich in wesentlichen Zügen von der gleichzeitigen Kunstmusik abhebt. Wie wir sahen, beruht jene auf einer Praxis, die zu ihrer Entstehung nicht der schriftlichen Konzeption bedurfte, wie die im eigentlichen Sinne komponierte Kunstmusik. Es stellte sich außerdem heraus, daß in liturgischer Hinsicht der vielseitige für den alltäglichen gottesdienstlichen Gebrauch bestimmte Verwendungszweck und das responsoriale bzw. antiphonale Alternatimprinzip die deutschen Quellen von den geschlossenen Meßkompositionen der Zeit trennen. Schließlich aber waren es satztechnische Merkmale, die die Stufe der Mehrstimmigkeit in den vokalen Stücken und in den instrumentalen Quellen vor Paumann von der im 15. Jahrhundert allgemein gültigen unterscheidet.

Es sei hier auch auf die umgebende Schicht hingewiesen, in der diese Musik beheimatet war. Nicht ein hochstehendes, höfisch-kirchliches Zentrum bildete den tragenden Boden, sondern kleinere Stadtkirchen und Klostersgemeinschaften, wie Benediktiner, Zisterzienser, Augustiner, Franziskaner, Dominikaner usw. Nur Paumann nimmt auch in dieser Hinsicht eine Sonderstellung ein<sup>2)</sup>. Für den vokalen Bereich hat schon Geering eine allgemeine Übersicht über die klösterlichen Herkunftsorte der Hss. gegeben<sup>3)</sup>. Entsprechend lassen sich die instrumentalen Quellen auf folgende Orden verteilen<sup>4)</sup>:

---

<sup>1)</sup> Vgl. z. B. G. Reese, *Music in the Renaissance*, wo auf S. 644 die vokale und S. 659 die instrumentale Mehrstimmigkeit als Beweis für die Rückständigkeit Deutschlands im späten Mittelalter herangezogen werden. Es erübrigt sich, die große Anzahl ähnlicher Äußerungen im Bezug auf die konservative Einstellung der Mehrstimmigkeit auf deutschem Boden hier anzuführen; für die vokale Tradition verweisen wir besonders auf das Literatur-Verzeichnis bei A. Geering, *Organa*, X-XII; für die instrumentale Praxis seien hier noch folgende Stellen angegeben: W. Apel, *Masters of the Keyboard*, 25; E. T. Ferand, *Improvisation*, 311 ff.; G. S. Bedbrook, *Keyboard Music*, 21 f.

<sup>2)</sup> Über dessen Beziehungen zum Bayerischen Hof, sein Auftreten in Mantua und vor Kaiser Friedrich III. in Regensburg vgl. K. Ameln, *Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann*, Berlin 1925, 11 f.

<sup>3)</sup> *Organa*, 4 f.

<sup>4)</sup> Die Herkunft von *B* ist nicht ganz sicher, vgl. Schrade, *Ueberlieferung*, 88 f.

Augustinerchorherren:	<i>Br S</i>
Dominikaner:	<i>Br D I/II</i>
Benediktiner	<i>W, Mm</i>
Franziskaner:	<i>I<sup>5)</sup></i>

Zeugnisse über die Aufführung vokaler Organa und über die Verwendung des Orgelspiels an demselben Ort besitzen wir aus dem Augustinerchorherrenstift Sagan<sup>6)</sup>. Für die in der vorliegenden Arbeit als Ausgangsquellen herangezogenen Handschriften *Lo D* und *M Tr* ließ sich ein zwingender Grund für ihre Entstehung in dem Augustinerchorherrenstift Indersdorf dagegen nicht nachweisen (vgl. oben S. 16 und 19).

Die mehrfachen Unterschiede, durch die unser Gegenstand von der aktuellen Kunstmusik abgehoben wird, lassen die im Vorausgehenden untersuchten zwei Gebiete als etwas Einheitliches erscheinen, das eng ineinander gefügt ist. Jedoch bleibt noch die Frage nach den inneren Unterschieden unseres Gegenstandes offen, die wir nun zunächst an Hand des Verhältnisses von vokaler und instrumentaler schriftlicher Fixierung betrachten wollen. Die mehrstimmigen Gesangsstücke wurden offenbar aus folgendem Grunde aufgezeichnet: Eine ältere, im ausgehenden Mittelalter überlebte Praxis verlor nach und nach den Charakter einer selbstverständlichen Gepflogenheit und bedurfte schließlich der schriftlichen Fixierung, um in einer verwandelten geschichtlichen Situation den nachlassenden Zusammenhang mit einer zurückgebliebenen Stufe überhaupt zu erhalten. Man bediente sich dabei der in der Choral-aufzeichnung gebräuchlichen Mittel. Die Mehrstimmigkeit der klanglichen Vorlage kam durch nach- oder übereinander notierte Stimmen zum Ausdruck, wobei als Vorbild für das Nacheinander der Stimmennotierung an die frühesten praktischen Denkmäler mehrstimmiger Musik, etwa das Winchester Tropar, zu denken ist<sup>7)</sup>. Die *Partiturvorstellung* dagegen dürfte auf die im 12. Jahrhundert in Frankreich übliche Aufzeichnungspraxis zurückgehen. Der c- bzw. f-Schlüssel, durch den die Lage des Halbtonschritts innerhalb eines meist vierlinigen Systems festgelegt wurde, wanderte zwischen den einzelnen Linien je nach der Tonlage des betreffenden Abschnitts. Die senkrechten Gliederungsstriche trennten meist Wörter bzw. kleinere Notengruppen. Das Notenbild als Ganzes versuchte den *klanglichen* Vorgang nach Möglichkeit wiederzugeben. — Zur Aufzeichnung der Instrumentalmusik dagegen benutzte man eine Griffschrift, die nicht den Klang, sondern den

<sup>5)</sup> Über die Vermutung, daß Ileborgh dem Franziskanerorden angehörte, vgl. G. Knoche, Der Organist Adam Ileborgh von Stendal, in: Franziskanische Studien, XXVIII (1941), 56 ff. G. Most, Die Orgeltabulatur von 1448 des Adam Ileborgh aus Stendal, in: Altmärkisches Museum Stendal, Jahrgabe 1954, VIII, 43.

<sup>6)</sup> Vgl. Feldmann, Musik, 115.

<sup>7)</sup> Die seit der französischen Motette des 13. Jahrhunderts verbreitete Notationsweise in einzelnen, individualisierten Stimmen, die jedoch stets gleichzeitig lesbar waren, ist dagegen streng von der vorliegenden Praxis zu unterscheiden.

*spieltechnischen* Vorgang auf dem Instrument nachzeichnete. Ein tiefer oder höher liegender Ton im Notenbild bedeutete somit ein Unten und Oben auf der Klaviatur. Die Schlüsselvorzeichnung bezieht sich auf einen feststehenden Ausschnitt der Tasten. Sie gibt also nicht die Lage des Halbtonschritts, sondern bestimmte Orientierungspunkte innerhalb der Klaviatur wieder<sup>8)</sup>. Die Querstriche sind hier wie in der vokalen Aufzeichnungspraxis keine Takt-, sondern Gliederungsstriche. In der Tabulatur bezeichnen sie jedoch nicht die Wort- bzw. Ligatureinheit, sondern den Abstand einzelner Pedaltöne und später auch musikalisch geschlossene Glieder<sup>9)</sup>.

Außer auf den grundsätzlichen Unterschied bei der Notierung von vokaler und instrumentaler Praxis sei hier noch einmal auf das Verhältnis von Niederschrift und Entstehung der Orgelmusik hingewiesen. In den Arbeiten Schrades ist mehrfach von der „neuen Orgelkomposition des 15. Jahrhunderts“ bzw. einer „jungen Kunst“ die Rede<sup>10)</sup>. Diese Auffassung läßt sich aber nur vertreten, wenn man den Zeitpunkt der Niederschrift mit der Entstehung der Musik gleichsetzt. Derselbe Verfasser betont dagegen an anderer Stelle den Gegensatz zwischen vorhandener, weit verbreiteter Instrumentalmusik und der spärlichen Überlieferung in den Quellen<sup>11)</sup>. Die aufgeschriebene Musik aber braucht keineswegs zur Zeit der schriftlichen Fixierung neu entstanden zu sein, sondern sie kann schon lange vorher praktisch ausgeübt worden sein. Je weniger eine Musik der Aufzeichnung bedurfte, um so wahrscheinlicher ist es, daß sie als selbstverständliche Praxis tief verwurzelt war. Demnach ist auch für die Orgelmusik, wie sie uns in den Quellen im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts begegnet, ein Alter anzunehmen, das vielleicht weit über den Zeitpunkt der Niederschrift hinausreicht. Wir sehen deshalb keinen Grund, hier von einer „beginnenden Orgelmusik“ zu sprechen, die die zu Ende gehende Vokaltradition gleichsam ablöste<sup>12)</sup>. Dagegen erscheint es uns angemessen, die vokale und die instrumentale Praxis als etwas Gleichzeitiges aufzufassen, das zumindest um die Wende zum 15. Jahrhundert noch nebeneinander bestand.

Innerhalb der *Liturgie* tritt die vokale Mehrstimmigkeit vornehmlich bei solistischen Partien auf, die an responsoriale Gesänge gebunden sind. In antiphonalen Stücken werden nur die hinzutretenden Tropen, die im einstimm-

---

<sup>8)</sup> Dabei wird auch der terminologische Zusammenhang zwischen Schlüssel und Taste beleuchtet, die beide auf lat. 'clavis' zurückgehen. Unsere modernen 'Schlüssel' sind ebenso wie das Wort selbst der Instrumentalschrift entnommen.

<sup>9)</sup> Vgl. etwa die Praxis im Buxheimer Orgelbuch und das oben S. 96 wiedergegebene Beispiel.

<sup>10)</sup> Vgl. Organ, 469 und Messe, 136.

<sup>11)</sup> Vgl. Ueberlieferung, 12 ff.

<sup>12)</sup> Vgl. Organ, 472 ff.

migen Vortrag dem Solisten zufallen, mehrstimmig ausgeführt, während die rein chorischen Teile weiterhin einstimmig bleiben<sup>13</sup>). Auch das Orgelspiel steht wenigstens in einigen Fällen genau an den Solostellen des Gesangs, wie beim Graduale in *AO* und dem Alleluia der Breslauer Quelle (vgl. S. 104). Doch ist das Wesentliche hier nicht die Beziehung auf den solistischen Vortrag, sondern das Alternieren mit dem Gesang schlechthin. Schon das Graduale konnte, wie in der Breslauer Quelle, genau umgekehrt verlaufen (vgl. S. 104), so daß die Orgel den sonst chorischen Anfang übernimmt, und der Chor den eigentlich solistischen Versus vorträgt. Noch deutlicher wird dies, wenn wir die Mitwirkung der Orgel bei den untropierten, rein chorischen Gesängen betrachten, etwa beim Gloria, Sanctus, Agnus Dei, oder auch bei den Propriums- und Officiumsteilen. Da uns in den frühesten mehrstimmigen Quellen des Jahrhunderts (*Br S, B* und *Mm*) sogleich chorische Gesänge in der Bearbeitung für die Orgel begegnen, und wir bei den responsorialen Stücken keine allgemein zwingenden Beweise für die Ablösung der mehrstimmig-solistischen Partien durch das Orgelspiel haben, können wir dieses in liturgischer Hinsicht nicht als die Fortsetzung der solistisch responsorialen Praxis betrachten, wie es Schrade tut<sup>14</sup>). Die Orgelmusik wird dagegen von Anfang an eine andere Aufgabe gehabt haben, nämlich mit dem chorischen Gesang überhaupt zu alternieren oder ihn zu ersetzen. Wir können somit die liturgische Funktion des Orgelspiels nicht von derjenigen der vokalen Mehrstimmigkeit herleiten. Zur Verdeutlichung seien hier einige Beispiele angeführt, in denen Orgelspiel und vokale Mehrstimmigkeit mit dem gleichen liturgischen Stück verbunden werden. Für das Sanctus der vierten Messe gibt es außer der Orgelbearbeitung auch eine vokale tropierte Fassung in *Berl B*, fol. 183v. Vergleichen wir die dort vorgenommene Aufteilung mit dem Anfang der Orgelbearbeitung in *B* (s. S. 103), so ergeben sich folgende Gliederungen:

	<i>Berl B</i>		<i>B</i>
<i>Chor einst.</i>	<i>Solist. mehrst.</i>	<i>Chor einst.</i>	<i>Orgel mehrst.</i>
1. Sanctus	1a. Tropus		1. Sanctus
2. Sanctus	2a. Tropus	2. Sanctus	
3. Sanctus	3a. Tropus		3. Sanctus

<sup>13</sup>) Dies gilt grundsätzlich als Regel; Ausnahmen, wie z. B. ein mehrstimmiges Salve Regina, sind selten (vgl. H. Halbig, Ein zweistimmiges Salve regina aus dem 14. Jahrhundert, in: *KmJb* XXV [1930], 57 ff.).

<sup>14</sup>) *Organ*, 473 ff.

Würden Orgelspiel *und* vokale Mehrstimmigkeit zur Einstimmigkeit hinzutreten, so käme folgender Ablauf zustande<sup>15)</sup>:

<i>Chor</i>	<i>Solo</i>	<i>Chor</i>	<i>Solo</i>	<i>Chor</i>	<i>Solo</i>
Orgel	Mehrst.	Einst.	Mehrst.	Orgel	Mehrst.
Sanctus	Tropus	Sanctus	Tropus	Sanctus	Tropus

Ähnlich wird auch am Schluß des Salve Regina das Verhältnis von Orgelspiel und solistischer Mehrstimmigkeit deutlich (vgl. S. 25 u. 104):

<i>Solo</i>	<i>Chor</i>	<i>Solo</i>	<i>Chor</i>	<i>Solo</i>	<i>Chor</i>
Mehrst.	Orgel	Mehrst.	Gesang	Mehrst.	Orgel
Tropus	O clemens	Tropus	O pia	Tropus	O dulcis Maria

Wie schon bei dem Verhältnis von Niederschrift und Alter der aufgezeichneten Musik stellen wir auch in liturgischer Hinsicht für vokale Mehrstimmigkeit und Orgelspiel keine geschichtliche Abhängigkeit fest, sondern ein Nebeneinander verschiedener Funktionen.

Der vokale und der instrumentale *Satz* beruhen zumeist auf einer gegebenen Ausgangsstimme. Der vokale Satz bzw. die hinzutretende zweite Stimme wurde als 'Biscantus' (*Lo D*), 'Discantus' (Basel, Universitätsbibl., Ms. A.N. II 46, fol. 130r/v) oder einfach als 'Discant' (*Gr B*, fol. 108) bezeichnet<sup>16)</sup>. Im instrumentalen Satz hieß die Unterstimme 'Tenor', die Oberstimme 'Discantus' (*M Tr*). Das Hervorbringen des ganzen Satzes, das gleichzeitig die Satz- und Spielkunst umfaßte, nannte man 'organizare' (*M Tr*), die Fertigkeit als Ganzes 'Ars organica' (*M Tr*) und eine Beispielsammlung 'Fundamentum organisandi' (*WP*). Die Untersuchungen Feldmanns haben ergeben, daß in dem Vocabularium eines 'Conradus ordinis Cisterciensis' vom Jahre 1340<sup>17)</sup> der Terminus 'organum' auch zur Bezeichnung eines *Orgelstücks* verwendet wurde<sup>18)</sup>. Nachdem in dem Vokabular die Bedeutung von 'organum' für 'Orgel' bzw. allgemein für 'Instrument' angegeben ist, fährt der Verfasser fort: „Possumus et modulationem vel cantilenam, que fit cum talibus

<sup>15)</sup> Die Frage nach dem Auftreten dieser Kombinationen in der Praxis bleibe hier außer Betracht.

<sup>16)</sup> In der aus Holland stammenden Hs. *Haar* ist auf dem linken Rand von fol. 228v die Ausgangsstimme des „Kyrie fons bonitatis“ als 'De hoghe noot', die Zusatzstimme als 'De laeghe noet' angegeben.

<sup>17)</sup> Vgl. Breslau, Staats- und Universitätsbibl. Ms. IV Qu 92, fol. 37, s. auch: K. Gusinde, Konrad von Heinrichau und die Bedeutung der altschlesischen Vokabulare für die Mundartenforschung und Volkskunde, in: Mitteil. d. schles. Gesellschaft für Volkskunde XIII/XIV (1911), 374 ff.

<sup>18)</sup> Der in Frage kommende Text ist wiedergegeben bei Feldmann, Musik, 114.

instrumentis vel vasis organum appellare“; „Wir können auch das Spiel oder das Musikstück, das mit solchen Instrumenten oder Werkzeugen ausgeführt wird, ‘organum’ nennen“. Es ist sicher, daß mit dieser Feststellung das instrumentale Spiel allgemein, ebenso wie das Spiel auf der Orgel, gemeint ist. Bemerkenswert erscheint uns, daß die Definition schon 1340 gegeben wurde, zu einer Zeit also, aus der wir keine praktischen Denkmäler für das Orgelspiel in Deutschland besitzen. Sie bestätigt also das Vorhandensein eines instrumentalen Organum schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Schrade, der diese Stelle heranzieht, um seine These von der Wiedergeburt des alten Organums in der neuen Orgelmusik zu stützen, berücksichtigt bei der Ableitung der erst im 15. Jahrhundert quellenmäßig erfaßbaren Orgelstücke von der vokalen Organumtradition zu wenig die Datierung der Definition. Nach dieser wurde also das instrumentale Organum schon lange Zeit gleichzeitig neben dem vokalen ausgeübt<sup>19)</sup>. Gegenüber der im 14. Jahrhundert allgemein üblichen Satzvorstellung macht diese Definition jedoch wieder die rückwärtsgerichtete Haltung des Orgelspiels deutlich, und in diesem Sinne kann ihr Wert „nicht genug betont werden“<sup>20)</sup>. Wir haben es demnach mit zwei verschiedenen Gattungen zu tun, die beide als eine Art Organum zu bezeichnen sind. Das Gemeinsame bei beiden war das Hinzufügen einer zweiten Stimme während des Vortrags einer gegebenen Melodie. In den so entstehenden Sätzen konnte, wie wir an Hand der Quellen beobachteten, der Anfangs- bzw. Schlußklang durch ein längeres Melisma in der neu hinzutretenden Stimme besonders reich auskoloriert werden, wobei verschiedene Konkordanz über dem Grundton der Ausgangsstimme berührt wurden. Dieser Vorgang ist als ornamentaler Zusatz an bestimmten, innerhalb des Satzes exponierten Stellen zu verstehen. Das vokale Organum bevorzugte dabei die Konkordanz Einklang, Quint und Oktav, das instrumentale aber auch die große Terz. In letzterem gehörte es außerdem zur Regel, jeden Abschnitt mit einem solchen ausgezierten Klangkomplex zu beschließen; man bezeichnete das Schlußglied als „pauza“<sup>21)</sup>. Weniger häufig finden wir das Schlußornament in der vokalen Musik. Dagegen wurde dort die Auskolorierung des Anfangsklanges besonders gepflegt. An dieser Stelle aber hatte die Orgelmusik ein weniger ausgeprägtes Ornament, da man hier sogleich den neuen Zielton ins Auge faßte, während man dort den Anfangsklang als in sich ruhenden Komplex behandelte. Die melismatische Bewe-

---

<sup>19)</sup> Vgl. Organ, 472 ff. An Hand des Alleluia „Pascha nostrum“, das in den bei Feldmann, Musik, 115, mitgeteilten Zeugnissen im 14. Jahrhundert als vokales, im 15. als instrumentales Organum beschrieben wird, glaubt Schrade, den Wandel vom vokalen zum instrumentalen Organum mit dem Beginn der instrumentalen Überlieferung, also im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts, annehmen zu müssen.

<sup>20)</sup> Organ, 475 ff.

<sup>21)</sup> Vgl. u. a. diesen Terminus schon bei Ileborgh und in *Br D I* (Feldmann, Musik, Anhang II, 6).

gung selbst, mit der die Kolorierung durchgeführt wurde, benutzte im einen Falle instrumentale Spielformeln, im anderen melodische Wendungen, wie sie in den Kirchentonarten gebräuchlich waren.

Im übrigen aber setzte nur das instrumentale Organum die Kolorierung in der Zusatzstimme fort, wobei die Töne der Ausgangsstimme entsprechend gedehnt werden mußten. In der vokalen Praxis dagegen verlief die Bewegung in beiden Stimmen gleichzeitig, so daß Ausgangs- und Zusatzstimme zusammen den Text vortrugen. Hier blieben auch beide Stimmen an einen geschlossenen Tonraum gebunden. Die Zusammenklänge konnten somit nur beschränkt frei gewählt werden, da sie von der Lage der Ausgangsstimme abhängig waren. Es kam dabei zur Bildung von Ober- und Unterklängen, wobei gleichzeitig das Verhältnis von Ober- und Unterstimme fortwährend wechselte. Ganz anders im instrumentalen Bereich: Hier stand an Stelle des gemeinsamen Textvortrages beider Stimmen ein bewegtes instrumentales Spiel in der Zusatzstimme, die prinzipiell Oberstimme war; der ursprünglich gesangliche Fluß der Ausgangsstimme trat dabei zurück, indem jeder Ton die Basis eines Ausgangs- und Zielklanges bildete. Man benutzte als Hauptkonkordanz die Oktave<sup>22</sup>). Eine räumliche Beschränkung des instrumentalen Organum lag nur insofern vor, als der Umfang der Klaviatur sie bestimmte; so spielte man über den höheren Cantustönen die Zusatzstimme im Quintabstand bzw. im Einklang. Bei dem Vergleich des instrumentalen und vokalen Organum ergeben sich daher folgende Unterschiede:

	<i>Vokal</i>	<i>Instrumental</i>
1. Ausgangsstimme		
a) Melodie	erhalten	gedehnt
b) Lage	wechselnd	unten
2. Zusatzstimme		
a) Melodie	gleichzeitig mit Cantus	koloriert
b) Lage	wechselnd	oben
c) Richtung	um Ausgangsstimme kreisend	im Oktav- bzw. Quint- abstand mit Cantus
3. Zusammenklänge		
a) Qualität	8, 5, (3), 1	8, (5), (1) (bevorzugte Gerüstklänge)
b) Behandlung	räumlich gebunden	frei

Diese Übersicht bestätigt auch in satztechnischer Hinsicht die je besondere Eigenart beider Gattungen. Wir finden zwei verschiedenartige Grundhaltungen, die auf den Unterschied vokaler und instrumentaler Ausführung

<sup>22</sup>) Als anschauliches Beispiel für den Vergleich des vokalen und des instrumentalen Satzes betrachte man das *Kyrie magne deus* S. 51 und S. 80.



zurückgehen: Die vokale Zweistimmigkeit bewegt sich weiterhin im Raum der gegebenen Ausgangsstimme, und die Zusatzstimme besitzt lediglich die Funktion einer klanglichen Ergänzung. Bestimmend ist dabei noch immer die als Gesang vernehmbare liturgische bzw. tropierte Ausgangsmelodie. Die instrumentale Zweistimmigkeit stellt das Spiel der Zusatzstimme in den Vordergrund, löst die Gesangsmelodie auf und benutzt sie als Grundlage. Das Prinzip ist hier, die Ausgangsstimme im Oktav- bzw. Quintabstand zu verdoppeln und die hinzutretende neue Stimme zu kolorieren. Da beide Gattungen so grundverschieden voneinander sind, erscheint es uns aber unmöglich, sie voneinander herleiten zu wollen. Die einzige Brücke zwischen beiden ist lediglich der äußerliche Ausgangspunkt von einer gegebenen einstimmigen Vorlage. Dies genügt allerdings noch nicht, um ein genetisches Abhängigkeitsverhältnis herzustellen. Somit müssen wir die Auffassung Schrades ablehnen, nach der die „neue Orgelmusik“ im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts unmittelbar an die vokale Tradition anknüpfte<sup>23</sup>). Demnach lassen sich aber auch nicht die vokalen Quellen, von denen Schrade eine große Anzahl aus unserem Bereich anführt, darunter die hier an den Anfang gestellte Hs. *Lo D*, ferner *Innsbr*, *Eng*, *Berl A*, *Mü Un*, *Mü R*, *Mü S* und *Mü T*, in eine gemeinsame Entwicklungslinie mit dem instrumentalen Organum einordnen<sup>24</sup>). Dieses muß also unabhängig von dem vokalen bestanden haben. An dem Problem der Niederschrift wurde deutlich, daß die Aufzeichnung der Orgelmusik im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts nicht gleichzeitig ihre Entstehung bedeutet. Ebenso stellten wir in liturgischer und satztechnischer Hinsicht unterschiedliche Merkmale fest, die die von Schrade aufgestellte Hypothese einer geschichtlichen Abhängigkeit zwischen beiden Erscheinungen als nicht mehr haltbar erweisen.

---

<sup>23</sup>) Wegen der zentralen Bedeutung für die vorliegende Untersuchung sei die betreffende Stelle hier wörtlich wiedergegeben (Organ, 469): „In spite of this nearly decisive developments, the organa never rose to more than subterranean life until suddenly, in the first third of the 15th century, they for once broke through the incredible survival [of the old vocal organum] possible only at places far from surface and infused their concept of musical form into the new organ composition.“

<sup>24</sup>) Vgl. Organ, 468 f., Anm. 11. Die hier gegebene Zusammenstellung zitiert zum Teil die von Feldmann, Musik, 109 ff., herangezogenen Quellen. Sie ergänzt besonders für den schlesischen Bereich das Verzeichnis der Hss. bei Geering, Organa, 6 ff.

## VI. Zusammenhang mit anderen Formen früher Mehrstimmigkeit

### 1. Der vokale Satz

#### a) Verhältnis zur theoretischen Lehre

In der vorausgehenden Gegenüberstellung blieb die Herkunft des instrumentalen Organum ebenso ungeklärt wie das mögliche Weiterwirken des vokalen. Den Weg der Orgelmusik im 15. Jahrhundert haben wir bis zu einer Stufe verfolgt, auf der zunehmende Einflüsse aus der gleichzeitigen Kunstmusik die ältere Verdopplungspraxis verdrängt hatten. Es bleibt nun noch die Frage nach der wirklichen Herkunft der vokalen und instrumentalen Praxis sowie nach verwandten Erscheinungen und möglichen Zusammenhängen.

Ein *vokales* Organum, in dem zumindest zwei Stimmen einen gemeinsamen Text gleichzeitig vortragen, begegnet uns zuerst in der Beschreibung der *Musica Enchiriadis*<sup>1)</sup>. Die dort erörterte Praxis benötigte zu ihrer Ausführung ebenso wenig eine schriftliche Vorlage wie unser Organum. Man ging von einer einstimmigen Melodie aus und umgab sie mit einer klangbildenden zweiten Stimme, die vorwiegend im Unterquartabstand zur Ausgangsstimme verlief<sup>2)</sup>. Es war ein wesentlicher Bestandteil dieser Technik, daß beide Stimmen sich stets in geschlossenen Tonräumen bewegen mußten, die dem Umfang der Hexachorde entsprechen. Daraus ergab sich von selbst, daß die Ausgangsstimme in der Nähe der unteren Tonraumgrenze nicht mehr durch die Unterquart ergänzt werden konnte. An diesen Stellen schlug die Zusatzstimme nun nicht wie in unserem Organum in den oberen Tonraum um und bildete Oberquarten, sondern sie blieb auf dem Grundton des Tonraums bordunartig liegen. Überschritt die Ausgangsstimme die Hexachordgrenze, so ging auch die Zusatzstimme in einen neuen Hexachordraum über, und man setzte dort die klangliche Ergänzung durch Unterquarten fort. So konnte die gleiche Melodie verschiedene Klangräume durchschreiten; das bedeutet aber: Der durch den Ambitus der Ausgangsstimme gegebene und der für die Klangbildung bestimmende Tonraum waren unabhängig voneinander. Der Hexachordraum war eine selbständige Größe<sup>2a)</sup>. Hierin liegt ein wesentlicher

1) Gerbert, *Scriptores* I, 165 ff.

2) Gerbert, *Scriptores* I, 169.

2a) Vgl. Thr. Georgiades, *Musik und Sprache*, 17 ff. Vgl. auch E. L. Waeltner, *Organum*, V. Capitel, § 3.

Unterschied gegenüber unserem Organum, das die Klangbildung innerhalb der gegebenen Kirchentonart durchführte. Als weitere abweichende Merkmale stellen wir in dem Quartorganum der Musica Enchiriadis die ausschließliche Verwendung der Quart und die Stellung der Zusatzstimme unter der Hauptstimme fest. Das in den Scholien der Musica Enchiriadis beschriebene *Quintorganum*<sup>3)</sup> läßt die Zusatzstimme ebenfalls im *Unterquint*abstand zur Ausgangsstimme und in ausschließlicher Parallelbewegung mit dieser verlaufen. Obgleich hier die Hauptkonkordanz mit derjenigen unseres Organum übereinstimmt, können wir jedoch keine konkreten Entsprechungen zwischen beiden Erscheinungen nachweisen. Als hervortretendes Merkmal, das die Mehrstimmigkeit in der Musica Enchiriadis mit unserer Praxis verbindet, bleibt nur die als Gesangsmelodie im mehrstimmigen Satz erhaltene Ausgangsstimme. Um weitere Gemeinsamkeiten, besonders beim *Quintorganum*, begründen zu können, müßte man von der Annahme ausgehen, daß der Verfasser der Musica Enchiriadis von der wirklich vorhandenen Ausführungsweise nur eine Seite, etwa die manchmal auftretende Ergänzung durch *Unterquinten*, ins Auge faßt und diese in seiner Beschreibung als abstrahiertes Prinzip darstellt. Im übrigen aber scheint es zu sehr vereinfacht, die deutsche vokale Praxis mit dem Organum der Musica Enchiriadis in einen unmittelbaren Zusammenhang bringen zu wollen<sup>4)</sup>.

Eine Beschreibung des Organum, die grundsätzlich von derjenigen in der Musica Enchiriadis abweicht, finden wir zuerst in dem Traktat des Johannes Affligemensis (*Cotto*)<sup>5)</sup>. Eine Hauptkonkordanz, in der die Ausgangsstimme zusammen mit der Zusatzstimme fortschreitet, wird in der Lehrschrift nicht erwähnt. Dagegen erfahren wir, daß, wenn zwei Sänger ein Organum ausführen, der eine die Hauptstimme vorträgt, und der andere „auf richtige Weise um diese herumgeht“<sup>6)</sup>. An den Ruhepunkten trifft man sich im Einklang oder in der Oktav. Der Verfasser erläutert dies im weiteren Verlauf und gibt an, daß bei tief liegender Ausgangsstimme die Zusatzstimme die obere Oktav bzw. bei hoher Hauptstimme die tiefere ergreifen solle. Bei mittlerer Lage des Cantus kommen beide Stimmen im Einklang zusammen<sup>7)</sup>.

<sup>3)</sup> Gerbert, Script. I, 185 ff., Waeltner, Organum, V. Capitel, § 4.

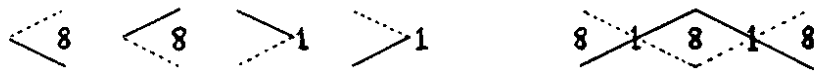
<sup>4)</sup> Vgl. etwa A. Geering, Organa, 61, wo die starke Verbreitung von Musica Ench. Hss. gerade auf deutschem Boden mit der fortdauernden mehrstimmigen Tradition in Verbindung gebracht wird. Vgl. ferner B. Stäblein in MGG 3, 283; hier wird der Inhalt der Quellen als praktischer Beleg für die theoretische Formulierung in der Musica Ench. verstanden.

<sup>5)</sup> De Musica cum Tonario, hrsg. von J. Smits van Waesberghe, in: Corpus Scriptorum de Musica I, Rom 1950.

<sup>6)</sup> Vgl. De Musica, 157, „alter per alienos sonos apte circueat“.

<sup>7)</sup> Vgl. De Musica, 160.

Eine Folge davon ist, daß die Richtung der Stimmen nicht parallel wie in der Musica Enchiriadis, sondern entgegengesetzt sein muß, also nach folgendem Schema<sup>8)</sup>:



Die Verschiedenheit der Bewegungsrichtungen wird im Traktat ausdrücklich betont<sup>9)</sup>. Danach soll bei steigendem Cantus die Zusatzstimme fallen und umgekehrt. Im Verlauf des Organum ist ferner darauf zu achten, daß zwischen Einklang und Oktav gewechselt wird, wobei der Einklang den Vorzug erhält. Die Konkordanz (Einklang und Oktav) entsprechen denjenigen der Ruhepunkte. Aus dem in einigen Hss. des Traktats überlieferten Beispiel<sup>10)</sup> ist zu ersehen, daß dem Einklang die Terz und dieser die Quint vorausgeht. Das Beispiel sei hier in Übertragung auf ein Liniensystem wiedergegeben<sup>11)</sup>:



Die Terz vor dem Einklang ist auch in unserem Organum üblich, ebenso die stufenweise Folge 5—3—1 bei 'Dominum'. Der Sprung aus der Quint in die Terz bei 'laudate' findet dort dagegen gewöhnlich nicht statt. In dem Abschnitt über 'de coelis' ist uns nur das Auslaufen in die Oktave vertraut, während die vorausgehenden Zusammenklänge ungewöhnlich erscheinen. Die gleiche Ausgangsstimme würde in der Technik unseres Organum etwa auf folgende Weise ergänzt werden:



Wir sehen also, daß in beiden Ausführungen die Zusatzstimme weder eindeutig Ober- noch Unterstimme ist, sondern um den Cantus „herumgeht“; der Einklang liegt in der Mitte auf g; Terz und Quint kommen bei den weiter außen gelegenen Tönen vor, und die Oktav tritt nur an den extremen Tönen des Ambitus der Ausgangsstimme auf. Im Vergleich mit der Organumbeschreibung in der Musica Enchiriadis zeigen Traktat und Beispiel des Johannes Affligemensis weit mehr gemeinsame Züge mit unserem Orga-

<sup>8)</sup> Zeichenerklärung: Ausgangsstimme = ———; Zusatzstimme = ..... .

<sup>9)</sup> Vgl. De Musica, 159 f.: „sie motuum varietas diligenter consideretur“.

<sup>10)</sup> Das Beispiel fehlt in der bei Gerbert, *Scriptores II*, 230 ff. veröffentlichten Hs.

<sup>11)</sup> Zeichenerklärung: Ausgangsstimme = o ; Zusatzstimme = • .

num, nämlich neben der als Gesangsmelodie erhaltenen Ausgangsstimme auch die Verwandtschaft in der Wahl des Tonraums, der hier ebenfalls vom Umfang der gegebenen Stimme abhängig ist, wobei es zur Bildung von Ober- und Unterklängen kommt. Hinzu tritt die Benutzung *verschiedener* Konkordanz, wie Einklang, Quint, Oktav, sowie der Terz vor dem Einklang. Abweichend ist allerdings die Regel, daß an den Ruhepunkten ausschließlich Oktav oder Einklang stehen muß; dort kam im deutschen Organum ebenso häufig die Quint vor. Auch einige Eigentümlichkeiten innerhalb des Beispiels, wie der Verlauf der Zusatzstimme bei 'de coelis', stimmen nicht mit unserer Praxis überein<sup>12)</sup>.

Man hat bemerkt, daß die vom Verfasser des Traktats aufgestellte „Gegenbewegungsregel“ in unserem Organum angewendet werde, und daß dieses somit das praktische Gegenstück zur theoretischen Beschreibung bilde<sup>13)</sup>. Wir müssen uns dabei zunächst fragen, wie sich beides zum Gesetz der Gegenbewegung verhält. Das in *Lo D* und in den verwandten Quellen überlieferte Organum beruhte im wesentlichen auf einer klanglichen Ergänzung der Ausgangsstimme innerhalb eines fest umgrenzten Tonraums. Die Zusatzstimme hatte die Aufgabe, gleichzeitig klangbildend und nach Möglichkeit melodisch fließend zu verlaufen; sie war jedoch keine eigentliche *Gegenstimme*, die sich als selbständige Kraft im Sinne einer linearen kontrapunktischen Stimme gegenüber der Ausgangsstimme behauptete. Sie war noch immer eigentliche Verdoppelungsstimme, obgleich sie oft in „Gegenbewegung“ zum Cantus verlief. Aber diese Gegenbewegung ergab sich nur zufällig, bedingt durch den engen Tonraum, der das Fortschreiten der Verdoppelungsstimme in gleicher Richtung mit der Ausgangsstimme nur in geringem Maße gestattete; die Gegenbewegung entstand gleichsam als Projektion einer parallel verlaufenden Verdoppelungsstimme auf einen eng begrenzten Raum<sup>14)</sup>. In dem Traktat des Johannes Affligemensis steht der Satz „ubi in recta

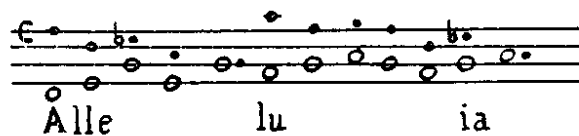
<sup>12)</sup> Das nur in der Hs. Clm 2599, fol. 92v überlieferte Beispiel, welches von den übrigen Fassungen stark abweicht, hat an den Wortschlüssen die Konkordanz Einklang, Oktav, (unter g!) und Einklang, also wohl in Befolgung der Regel, zwischen Einklang und Oktav zu wechseln; die Zusatzstimme ist hier außerdem koloriert; vgl. *De Musica*, tab. fotogr. 14, und U. Kornmüller. *Der Traktat des Johannes Cottonius über Musik*, in: *KmJb III* (1888), 21; vgl. ferner J. Handschin, *Der Organumtraktat von Montpellier*, in: *Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*, Wien 1930, 53.

<sup>13)</sup> Vgl. A. Hammerich, *Studien über isländische Musik*, in: *SIMG I* (1899-1900), 358; Geering, *Organa*, 47.

<sup>14)</sup> Den inneren Zusammenhang zwischen paralleler und räumlich bedingter „Schein-Gegenstimme“ hat schon A. Hammerich, a.a.O., zutreffend charakterisiert; er beschreibt ihn folgendermaßen: „Das Prinzip der Stimmführung beruht . . . auf Quintparallelen. Dies Prinzip erleidet jedoch jeden Augenblick eine Einschränkung durch die *ma.* Regel vom gleichen Umfange der beiden Stimmen. Hieraus folgt, daß die *vox organalis* da steigt, wo der *cantus firmus* fällt und umgekehrt.“

modulatione est elevatio, ibi in organica fiat depositio et e converso<sup>15)</sup>. Weitere Angaben lassen vermuten, daß der Verfasser gleichfalls ein engräumiges Organum beschreibt, in welchem die Gegenbewegung wie in unserem Organum zufällig entstanden sein könnte. In dem Beispiel dagegen ist tatsächlich *nur* die Gegenbewegung beider Stimmen durchgeführt, während die Parallelbewegung ganz vermieden ist. Der Verfasser scheint uns demnach wesentlich bewußter das Prinzip der Gegenbewegung ins Auge zu fassen, als dies in unserem Organum der Fall war. Wir stehen also vor folgender Alternative: Entweder beschreibt der Verfasser ein Organum, das auf unserer Praxis beruht, wobei er die zufällige Gegenbewegung besonders beachtete; dann dürften wir dies aber nicht in Zusammenhang mit einer bewußten Aufstellung der Gegenbewegungsregel im Sinne einer Stimmenverselbständigung bringen; oder aber es wird die Gegenbewegung als Regel formuliert und eine von der Ausgangsstimme unabhängige Gegenstimme ins Auge gefaßt; dies hätte dann jedoch nichts mit unserem Organum zu tun. Für das erstere spricht die Engräumigkeit, die der Beschreibung und dem Beispiel zugrunde liegt; für das letztere die ausschließliche Befolgung der Gegenbewegungsregel. Wir vermögen die Frage nicht zu entscheiden. Dennoch scheint uns ein Zusammenhang zwischen dem engräumigen Verdoppelungsorganum, das auf der Stufe des Parallelorganum zufällig Gegenbewegung enthält, und der bewußten Entdeckung der Gegenbewegung möglich zu sein.

In dem Traktat „Ad organum faciendum“ (*Mailänder Traktat*) wird der ganze Verlauf eines Organumabschnitts zum erstenmal unter dem Gesichtspunkt aller dabei auftretenden, voneinander verschiedenen Konkordanzen betrachtet<sup>16)</sup>. Der Verfasser unterscheidet den Anfangsklang, bei dem Einklang und Oktav bevorzugt werden, den eigentlichen Verlauf eines Abschnitts, der sich aus den sog. „mittleren Tönen“ zusammensetzt und im Quint- bzw. Quartabstand begleitet wird, und den Schlußklang, in dem beide Stimmen im Einklang zusammenlaufen. Die genauere Beschreibung ergibt, daß auch der Übergang vom Anfangsklang zu den „mittleren Tönen“ und von diesen zum Schlußklang festgelegt ist. Danach kann hier entweder die Quint oder die Quart stehen; nur ist darauf zu achten, daß jeweils eine andere Konkordanz als bei den mittleren Tönen ergriffen wird, also Quart statt Quint bzw. umgekehrt. Es ist hierbei wichtig zu erfahren, daß überhaupt zwischen Konkordanzen verschiedener Qualität bewußt gewechselt wird. Die den Regeln angefügten Beispiele erlauben weitere Aufschlüsse. Das erste der Beispiele sei in Übertragung auf ein Liniensystem wiedergegeben:



<sup>15)</sup> Vgl. *De Musica*, 160.

<sup>16)</sup> *CoussH*, 232 ff.

Wie in den Regeln so ist auch hier das zunächst hervortretende Merkmal, das von unserer Praxis abweicht, die Verwendung der Quart als konsonierender Zusammenklang. Diese Konkordanz tritt hier nicht an Stelle der Quint auf, wie im Quartenorganum der Musica Enchiriadis, sondern neben ihr, so daß jetzt vier Zusammenklänge vorhanden sind, zwischen denen gewechselt werden kann. Davon sind Oktav und Einklang nur am Anfang oder Schluß der Abschnitte gebräuchlich, während Quint und Quart die eigentlichen Begleitkonkordanzen bilden. Die Quint kann als die größere von beiden mit der Oktav verbunden werden, ebenso die Quart mit dem Einklang. Die Aufeinanderfolge der Klänge steht somit in einem bestimmten geregelten Verhältnis, in welchem die größeren Konkordanzen allmählich in kleinere übergehen und umgekehrt. Hinzu kommt, daß die einzelnen Klänge einen bestimmten Platz im Verlauf eines zusammenhängenden Abschnitts besitzen. Dies wird sofort deutlich, wenn wir den Cantus des vorausgehenden Beispiels nach unserer andersartigen Praxis mehrstimmig ausführen würden:



Oktav und Einklang sind hier nicht auf Anfang oder Schluß beschränkt, sondern sie können beliebig vorkommen, soweit es der Ambitus gestattet und die melodische Bewegung dadurch flüssiger wird. Eine Regel über die Aufeinanderfolge verschiedener Klänge läßt sich hier nicht aufstellen. Einen festen Platz hat nur die Terz zwischen Quint und Einklang. Die Wahl der übrigen Klänge aber ist nur von räumlichen und melodischen Bedingungen abhängig. Ihre Verschiedenheit entsteht gleichsam unbemerkt und bildet deshalb nicht das Primäre dieser Praxis. Somit ist es hier im Gegensatz zu der Organumlehre des Mailänder Traktats möglich, Oktav, Quint und Einklang beliebig aufeinander folgen zu lassen, da man an der Absicht festhielt, den Cantus mit einer Stimme gleichen Umfangs im Prim-, Quint- oder Oktavabstand zu verstärken.

Auch die dem Traktat folgenden Lehrverse mit den entsprechenden Beispielen stellen den Wechsel von Klängen verschiedener Qualität in den Vordergrund. Gleichzeitig aber tritt die Zusatzstimme als etwas Selbständiges hervor. Indem nämlich die Klänge unabhängig von ihrer räumlichen Lage wechseln, entsteht aus der sekundären Ergänzungsfunktion der Zusatzstimme ein eigenständiger Vorgang, der schließlich gegenüber der Ausgangs-

stimme dominiert<sup>17)</sup>). Dies wird auch deutlich, wenn wir den Anfang des „Kyrie cunctipotens“ betrachten, das dem Traktat vorangestellt ist:



Hier beginnen beide Stimmen im Einklang auf a. Dann aber folgt die Quint, und zwar *über* dem gleichen Cantuston. Mit dem nächsten Ton g wechselt der Klang, man ergreift die Oktave und gelangt danach wieder zur Quint über a. Das nächste zusammenhängende Glied bei 'genitor deus' beginnt ebenfalls im Einklang, darauf aber folgen über dem stufenweise fallenden Cantus drei Quartklänge hintereinander, die in den Einklang auf a auslaufen. Neben dem Wechsel der Klangqualität am Anfang steht hier also wieder eine Folge von gleichen Klängen<sup>18)</sup>. Im weiteren Verlauf des Stücks überwiegt jedoch der Wechsel zwischen verschiedenen Konkordanz. Nur gegen Schluß folgen noch einmal bei stufenweise fallendem Cantus drei Quintklänge aufeinander. Da die Cantusausschnitte in den bisherigen Beispielen des Hauptteils und des Lehrgedichts sich zufällig in tieferer Lage bewegten, war es zweifelhaft, ob nicht bei höherer Cantuslage die Zusatzstimme wie in unserer Praxis regelmäßig zur Bildung von Unterklängen überging. Wie jedoch aus dem vorliegenden Beispiel zu ersehen ist, konnten auch die Töne von g ab aufwärts mit Oberklängen ausgestattet werden, so daß der Cantus eine wirkliche Grundstimme bildete, und die neu hinzutretende Stimme vorwiegend über dieser lag. Dadurch tritt aber der Unterschied gegenüber unserer Praxis erneut offen zutage.

Das wesentliche Merkmal, welches die Praxis des Mailänder Traktats von der deutschen Organumtradition trennt, ist also nicht etwa die bevorzugte Benutzung von Klangfolgen verschiedener, neben solchen von gleicher Qualität, sondern der grundsätzlich andere Sinn bei der Verwendung dieser Möglichkeiten. In unserem Organum treten sie gleichsam als Nebenerscheinungen einer nach klanglicher Ergänzung und Umhüllung strebenden Ausführungsweise der gegebenen Melodie auf, hier dagegen arbeitet man mit ihnen wie mit einzelnen Bausteinen; der Wechsel zwischen Quint, (Quart), Oktav und Einklang wurde ebenso zur Norm, wie die Folge gleicher Konkordanz bei stufenweise fortschreitendem Cantus. Dieses Zusammensetzen von bestimmten Fortschreitungsnormen stellte man in den Vordergrund, wobei das der

<sup>17)</sup> Vgl. besonders die Schlußverse des Lehrgedichts.

<sup>18)</sup> Vgl. Thr. Georgiades, Musik und Sprache, 25 f.



Ausgangsstimme eigene melodische Profil verloren ging; diese bildete nur noch den Untergrund für das verselbständigte Spiel mit Klangkombinationen.

Der gleiche Unterschied gegenüber unserem Organum trifft auch für die sog. *Diskanttraktate* zu, in welchen die Klangverbindung auf Grund der Bewegung des Cantus gelehrt wird. Die Regeln dieser Traktate beziehen sich sogar meist auf die Konkordanzen Einklang, Quint und Oktav, wogegen die Quart im Gegensatz zum Mailänder Traktat weniger berücksichtigt wird<sup>19)</sup>. Doch ist es ein gemeinsames Merkmal dieser Traktate, daß sie die Aufeinanderfolge der Klänge primär vom Melodieschritt, und nicht von der räumlichen Lage des Cantus, abhängig machen. Vielmehr ist hier wichtig, die Klangqualität über den einzelnen Tönen des Cantus möglichst zu wechseln und dabei die Richtung der Zusatzstimme unabhängig von derjenigen des Cantus, meistens sogar dieser entgegengesetzt, zu lenken. Hinzu kommt, daß der Schritt von einem Klang zum anderen ein bewußt ausgeführter Vorgang ist, der nichts mit dem zufälligen Klangwechsel in unserem Organum zu tun hat. Es ist deshalb nicht zutreffend, dieses mit dem dort vorliegenden „Gegenbewegungsdiskant“ zu identifizieren<sup>20)</sup>. Wie weit dennoch zwischen beiden Erscheinungen ein Zusammenhang besteht, und ob vielleicht die in den Diskanttraktaten des 12. und 13. Jahrhunderts behandelte Praxis mit ihrer bewußten Aneinanderreihung von Oktav, Quint und Einklang auf das zufällige Vorhandensein der gleichen Klänge in unserem Organum zurückgeht, bleibe hier zunächst als Frage offen. Sicher ist jedoch, daß dieses mit seinen latent vorhandenen verschiedenen Konkordanzen der betreffenden Praxis näher steht als etwa das Parallelorganum der *Musica Enchiriadis*.

### b) Verhältnis zu praktischen Quellen

Es besteht eine Verwandtschaft zwischen den satztechnischen Merkmalen des deutschen Organum und einiger Stücke in dem aus *Spanien* stammenden Codex Las Huelgas<sup>1)</sup>. Dieser Zusammenhang ist wiederholt bemerkt wor-

<sup>19)</sup> Vgl. etwa Anonymus 2, Tractatus de discantu, CoussS I, 303 ff. Quaedam de arte discantandi, CoussH, 274 ff.; De arte discantandi, CoussH, 259 ff.; Discantus positio vulgaris, CoussS I, 94 ff.; Gui de Chalis, De organo, CoussH, 254 ff.; vgl. ferner die bei H. Riemann, *Gesch. d. Musiktheorie*, S. 97 ff. behandelten Traktate.


<sup>20)</sup> Vgl. A. Roediger, *Die musikwissenschaftliche Bedeutung des cod. germ. 8<sup>o</sup> 190* (Preuß. Staatsbibl., Berlin), Diss. Berlin 1922, 89; J. Wolf, *Eine deutsche Quelle geistlicher Musik*, in: *Jb Peters* 1936, 42 ff.

<sup>1)</sup> Vgl. H. Anglès, *El Còdex musical de Las Huelgas*, Publicacions del. Dep. de Musica de la Biblioteca de Catalunya, 6, Barcelona 1931, Vol. 1—3.


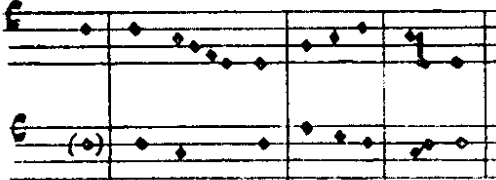
den<sup>2)</sup>). Auch dem liturgischen Inhalt nach ergeben sich mit den in *Lo D* enthaltenen Organa folgende Übereinstimmungen:

	<i>Las Huelgas</i>	<i>Lo D</i>
Kyrie fons bonitatis	f. 2v—3v	f. 33—34
Ab hac familia	f. 8v—9	f. 36r/v
Benedicamus domino	f. 21v—22	f. 16 <sup>3)</sup>
Surge et illuminare	f. 30r/v	f. 48v—49

Von diesen Stücken stehen in satztechnischer Hinsicht nur der Kyrietropus und das Benedicamus domino der deutschen Praxis nahe, während die übrigen Sätze abweichende Züge, vor allem die prinzipielle Lage der Zusatzstimme über dem Cantus, aufweisen. Der auf unserer Praxis beruhende Teil des Codex zeigt nur geringe Unterschiede gegenüber der deutschen Überlieferung; zum Vergleich sei hier der Beginn des Kyrie „fons bonitatis“ der Fassung *Lo D* gegenübergestellt<sup>4)</sup>:

	<i>Las Huelgas</i>	<i>Lo D</i>
Cantus:	 <p>Kiri e fonsbonita lis</p>	<p>Cantus:</p>  <p>Kyrie fons bonita lis</p> <p>Kyrie fons bonita lis</p>

Auch der am Anfang des Codex überlieferte Kyrietropus „Rex virginum“ mit der Melodie des Kyrie „Cunctipotens“ ist mit der deutschen Tradition verwandt:


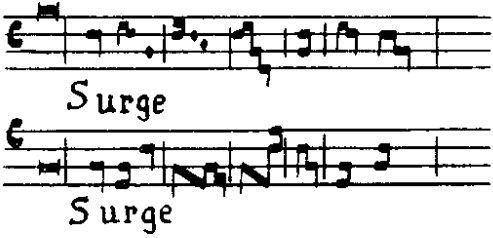
	<i>Las Huelgas, f. 1</i>	<i>Mü T, f. 5v</i>
Cantus:	 <p>Rex vir q i num a mator deus</p>	<p>Cantus:</p>  <p>Rex omni um Virgini um deus</p>

<sup>2)</sup> Vgl. A. Geering, *Organa*, 37; B. Stäblein in: *MGG* 3, 283.

<sup>3)</sup> In der Konkordanz bei Anglès, Bd. II, ist das Stück mit dem nachgetragenen Benedicamus in *Lo D*, f. 65, verwechselt.

<sup>4)</sup> Vgl. ferner sehr ähnliche Fassungen in *Mü R*, f. 247v, *Mü T*, f. 4 und *Eng*, f. 94v.

Innerhalb des gesamten Umfangs der Hs. nimmt unsere Praxis jedoch nur einen kleinen Raum ein. Der größere Teil enthält vorwiegend Stücke, die auf der oben erwähnten Diskanttechnik beruhen, wie aus dem Beginn des Gradualverses „Surge et illuminare“ im Vergleich mit der deutschen Fassung zu ersehen ist:

<p><i>Las Huelgas</i></p> 	<p><i>Lo D</i></p> 
---	---

Durch das Vorhandensein unserer Organumtechnik im vorliegenden Codex sehen wir die Verbreitung dieser Praxis also nicht nur auf den deutschen Bereich beschränkt. Doch ist auf Grund des weiteren Inhalts der Hs. anzunehmen, daß in Spanien der Einfluß der französischen Mehrstimmigkeit des 12. und 13. Jahrhunderts die auf einer älteren Stufe beruhenden Sätze weit mehr zurückgedrängt hat als in Deutschland.

Vereinzelte Berührungspunkte ergeben sich auch mit *englischen* Quellen. Die Hs. London, Brit. Mus. Add. 28598 enthält auf f. 14 eine zweistimmige Fassung der Lesung „Primo tempore alleviata“ aus der Weihnachtsmatutin<sup>5)</sup>. Der Lektionston a wird hier durch die untere Quint ergänzt, so daß ähnlich wie in der oben besprochenen „Lectio libri sapientiae“ (vgl. S. 54 f.) beide Stimmen auf einem liegenbleibenden Quintklang rezitieren und nur an den Interpunktionsstellen im Einklang zusammenkommen. Die Hs. *Mü C* enthält auf f. 32v—33v und f. 146v—149 zwei weitere Fassungen des gleichen Stückes, die auf demselben Quintklang beruhen<sup>6)</sup>. Die englische und die deutsche Fassung stimmen im wesentlichen überein; daneben zeigen sich aber deutliche Abweichungen. Zum Vergleich betrachte man folgende Stelle:

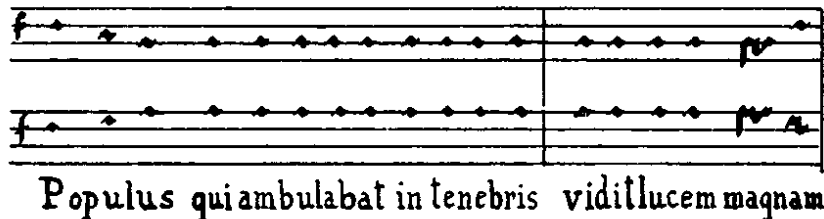
*Brit. Mus. Add. 28598, f. 14*



Populus qui ambulat in tenebris vidit lucem magnam

<sup>5)</sup> Vgl. Hughes-Hughes, Catalogue I, 255.

<sup>6)</sup> Eine Zusammenstellung weiterer Fassungen findet sich bei A. Geering, *Organa*, 31.



In der englischen Fassung wird bei 'vidit lucem magnam' die Unterterz statt der Quint ergriffen, so daß eine Folge paralleler Terzen entsteht. Damit begegnen wir einer Eigenart, die innerhalb der deutschen Lektionsbearbeitungen nicht üblich ist.

Verwandte Züge zeigt auch die Sequenz „Amor patris et filii“ in der Hs. Brit. Mus., Burney 357, f. 15v. Das Stück findet sich zusammen mit einem „Benedicamus domino“ inmitten einer Sammlung hauptsächlich theologischer Traktate<sup>7)</sup>. Die Ausgangsstimme liegt im unteren System<sup>8)</sup>. Beide Stimmen verfügen über die gleiche Lage. An einigen Stellen treten abweichende Züge hervor, wie die nicht stufenweise ein- und weitergeführte Terz zwischen Quint und Einklang, die Wechselterz zwischen zwei Einklängen oder auch zwei Terzen hintereinander. Daneben aber gibt es genaue Übereinstimmungen, wie z. B. an folgender Stelle:



Zum Vergleich sei ein Ausschnitt des Offertoriumstropus „Salutemus dominum“ in *Lo D*, f. 34v, angeführt:



In beiden Fällen verharren die Stimmen in dem engen Tonraum und umspielen die dorische Quint d—a.

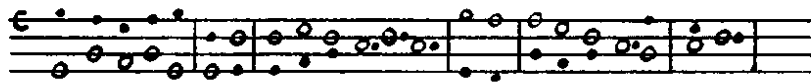
<sup>7)</sup> Vgl. A. Hughes-Hughes, Catalogue I, 252; H. E. Wooldridge, Early English Harmony I, London 1897, Plate IX (Faksimile); die Übertragung bei Riemann, Hb. d. Musikgeschichte I, 2. Teil, 148, entspricht nicht der überlieferten Aufzeichnung. Text bei Mone, Hymnen I, 236.

<sup>8)</sup> Vgl. eine ähnliche einstimmige Fassung mit etwas abweichendem Text in *Mü C*, f. 150.

Da die deutsche Praxis auf dem gleichen Umfang beider Stimmen beruht, entspricht sie in dieser Hinsicht dem englischen *Gymel*. Auch die in *Lo D* gebräuchliche Bezeichnung „Biscantus“ (= Zwiegesang) legt einen Zusammenhang mit „cantus gemellus“ (= Zwillingsgesang) nahe<sup>9)</sup>. Als Beispiel dieser Technik möge hier der Anfang des Alleluia „Virgo ferax aron“ aus der Hs. Brit. Mus., Arundel 248, f. 200v wiedergegeben werden<sup>10)</sup>:



Wie in unserer Praxis bewegen sich hier beide Stimmen in einem gemeinsamen Tonraum, wobei die Zusatzstimme um die im unteren System notierte Ausgangsstimme kreist. Als Zusammenklänge treten auf: Oktav, Quint, Einklang und diesmal auch die Terz als selbständige Konkordanz, wie aus dem dritten Abschnitt hervorgeht. Bei der Verwendung der Terz als selbständigem Zusammenklang besteht die Möglichkeit, den melodischen Fluß der Zusatzstimme weiter zu verfeinern, ohne dabei, wie in unserer Praxis, im Einklang mit der Ausgangsstimme zu verlaufen. Diese würde hier nämlich etwa folgende Verbindung mit der Zusatzstimme eingehen:



Bei einem Vergleich des deutschen und des englischen Satzgefüges zeichnet sich das letztere durch eine feinere und leichtere Bewegung aus, die eng an die Verwendung der Terz geknüpft ist. Demgegenüber wirkt die auf die Quint gestützte deutsche Praxis schwerfälliger und gröber. Beiden Erscheinungen ist jedoch die Absicht gemeinsam, die Ausgangsstimme mit einem klanglichen Schmuck zu umgeben, vergleichbar einem Rankenwerk zu einem im Mittelpunkt stehenden Gebilde.

In einem Hymnar aus der *französischen* Abtei von Lire in der Normandie, also abseits vom Pariser Zentrum, finden wir etwa aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts drei zweistimmige Hymnen aufgezeichnet, die in ihrer schlichten Haltung an die deutsche Praxis erinnern<sup>11)</sup>. Es handelt sich um die

<sup>9)</sup> Darauf weist auch M. Bukofzer in MGG 5, 1130, hin.

<sup>10)</sup> In der Hs. ist nur der Anfang mit Noten versehen, der Text dagegen ist weiter ausgeführt, während das Liniensystem darüber unbeschrieben bleibt; vgl. F. Ludwig, Repertorium, 13 und 241.

<sup>11)</sup> Die Hs. befindet sich jetzt unter der Signatur Add. 16975 im British Museum, vgl. A. Hughes-Hughes, Catalogue, 170 f.

Hymnen „Conditor alme syderum“ (f. 166), „Veni creator spiritus“ (f. 188v) und „Ave maris stella“ (f. 192)<sup>12)</sup>. Das letztere Stück sei hier im Ausschnitt wiedergegeben:



Die im oberen System notierte Zusatzstimme taucht nur in der ersten Verszeile unter den Cantus hinab. Im übrigen ist sie durchweg Oberstimme, obgleich sie den Ambitus der Ausgangsstimme in der Höhe nur wenig überschreitet. Der Quintsprung d—a am Anfang wurde im deutschen Organum stets durch den Quintfall a—d ergänzt. Dies war gleichsam ein Erkennungsmerkmal unserer Praxis (vgl. S. 44). Vorliegendes Stück wählt jedoch Oktav und Einklang an dieser Stelle. Eine größere Freiheit der Zusatzstimme besteht ferner darin, daß sie nicht mehr jeden einzelnen Cantuston ergänzt, sondern ein eigenes lineares Prinzip durchführt, wie z. B. den stufenweisen Ab- und Aufstieg zwischen d'—d—d'. Trotz der äußerlichen Ähnlichkeit mit der deutschen Praxis verschiebt sich hier der Sinn der neuen Stimme: Sie dient nicht mehr der Ausgangsstimme als bloße klangliche Ergänzung, die sekundär auch um einen melodisch flüssigen Verlauf bemüht ist, sondern sie strebt von der stützenden und umhüllenden Funktion weg zu einer eigenen melodischen Gestalt, die nach selbständigen Gesetzen verläuft. Dazu gehört die Vermeidung von klanglich bedingten Sprüngen, das Hinzufügen und Auslassen von Tönen, welches die lineare Geschlossenheit der Zusatzstimme herbeiführt, aber nicht mehr das Profil der Ausgangsstimme vor einem räumlich-klanglichen Hintergrund erscheinen läßt. So kann auch über dem Reperkussionston a die Zusatzstimme weiterhin in der hohen Lage über dem Cantus verweilen.

Auf einer ähnlichen Haltung beruhen auch die zweistimmigen Stücke im 11. Faszikel der Hs. Wolfenbüttel 677 ( $W_1$ )<sup>13)</sup>. Als Beispiel möge hier der

<sup>12)</sup> Vgl. F. Ludwig, Repertorium, 14 f. Die deutsche Fassung von „Veni creator spiritus“ in Cgm. 716 beruht auf einer anderen Ausgangsstimme. Das tropierte „Ave maris stella“ in *Berl B*, f. 40v läßt kaum noch einen Zusammenhang mit dem hier vorliegenden Cantus erkennen. Auch der zweistimmige Satz zeigt schon durch die Verwendung von Semibrevis und Minima Einflüsse aus späterer Zeit.

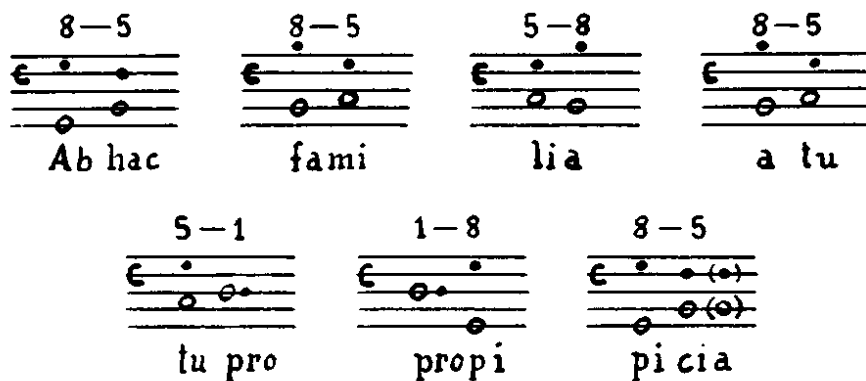
<sup>13)</sup> Inhaltlich ergeben sich zwischen *Lo D* und diesem Teil von  $W_1$  folgende Übereinstimmungen (Die Folionummern beziehen sich auf die neuere Foliierung):

	$W_1$	<i>Lo D</i>	
Kyrie virginitatis	f. 177v	f. 33	(fons bonitatis)
Ab hac familia	f. 192v	f. 36	
Qui de carne (unlesbar)	f. 197v	f. 35	

Beginn des Offertoriumstropus „Ab hac familia“ wiedergegeben werden (f. 192v)<sup>14)</sup>:



Anders als in der deutschen Fassung (vgl. S. 45) überschreitet die Zusatzstimme hier mit der Oktave auf f den dorischen Tonraum und bewegt sich frei über dem Cantus. Der Einklang auf g, der in *Lo D* melodisch bedingt erschien, wird jetzt nicht mehr aufgesucht, da die Oktave über f ein anderes melodisches Gefälle ermöglicht. Die neue Stimme ist hier ebenso wie in dem vorausgehenden Beispiel nicht eine bloße Zusatz- bzw. Ergänzungsstimme, sondern eine gleichzeitig mit dem Cantus fortschreitende Gegenstimme. Ihr Verhältnis zu diesem entspricht der in den oben erwähnten Diskantraktaten gelehrten Praxis, in welcher jeder Cantusschritt durch eine bestimmte Bewegung in der zweiten Stimme, meist unter Beachtung des Klangwechsels, beantwortet wird. Dabei ergeben sich im einzelnen folgende Fortschreitungs-typen<sup>15)</sup>:



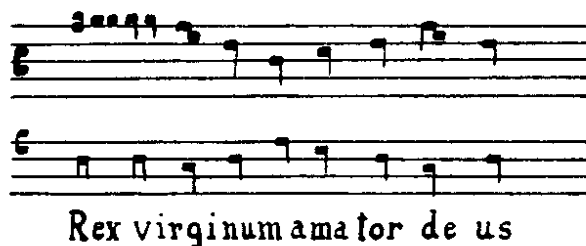
Wie in den Regeln der Diskantlehre wird auch hier jeder Schritt von einem Klang zum anderen genau kontrolliert. Ein weiteres Merkmal dieser Technik ist der primär als Unterstimme aufgefaßte Cantus. So begegnet hier z. B.

<sup>14)</sup> Vgl. F. Ludwig, Repertorium, 11.

<sup>15)</sup> Für eine eingehende Untersuchung der Theoretiker sei auf die Arbeit von E. Apfel, *Der Diskant in der Musiktheorie des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Diss. Heidelberg, 1953, verwiesen. Dem Verfasser verdanke ich manchen freundlichen Hinweis.

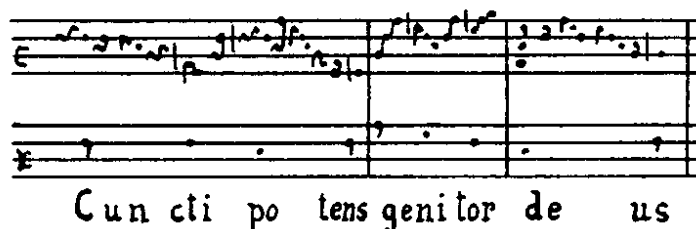
eine Fassung des Kyrie „Cunctipotens“, die nicht der deutschen Praxis in *Mü T*, sondern eher der Stufe des Mailänder Traktates entspricht:

f. 176; 1



Ebenfalls im Unterschied zu der Fassung im Codex Las Huelgas (vgl. S. 123) ist hier der Tonraum der Ausgangsstimme von der neuen Stimme ganz verlassen. Das Stück benutzt zwar die gleichen Zusammenklänge (8, 5, 1 und Durchgangsterz), jedoch im Sinne von verselbständigten Fortschreitungsformen. Die beiden Beispiele sind im übrigen bezeichnend für die im 11. Faszikel von *W<sub>1</sub>* vorliegende Technik. Trotz der allgemein angenommenen englischen Herkunft des Inhalts dieses Faszikels zeigen die Stücke auffallend die Züge des französischen Diskants und lassen sich nicht als eine englische Eigentümlichkeit verstehen<sup>16</sup>). Diese scheint uns vielmehr in den vorausgehenden Beispielen vorzuliegen, in denen die melodische Gestalt des *Cantus* im Vordergrund steht. Im Unterschied dazu spiegelt das Hymnar aus Lire ebenso wie der 11. Faszikel von *W<sub>1</sub>* wohl eine provinzielle französische Praxis wieder.

Auf der Grundlage des französischen Diskants stehen auch einige Stücke im sog. Codex Calixtinus<sup>17</sup>). Der Schritt von einem Klang zum anderen wird hier oft durch eine Reihe von Zwischentönen in der Oberstimme ausgeziert. Dadurch erhält diese aber noch mehr den Charakter eines eigenständigen, im Vordergrund stehenden Geschehens, demgegenüber die Ausgangsstimme in den Hintergrund tritt. Diese scheint nur noch der Träger für die primären Vorgänge in der Oberstimme zu sein. Als Beispiel dieser Praxis sei hier wiederum der schon oft herangezogene Kyrietropus angeführt (f. 190):

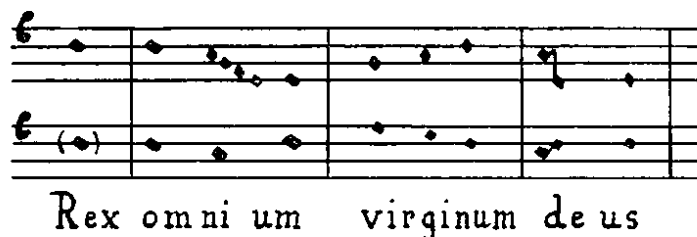


<sup>16</sup>) Vgl. dagegen J. Handschin, Eine wenig beachtete Stilrichtung innerhalb der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, in: *SJbMW I* (1924), 74 f.

<sup>17</sup>) Vgl. P. Wagner, Die Gesänge der Jakobusliturgie in Santiago de Compostela aus dem sog. Codex Calixtinus, Freiburg (Schweiz) 1931.

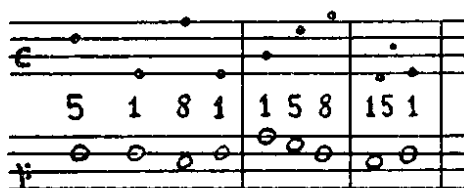


Zum Vergleich diene noch einmal die Fassung in *Mü T* (f. 5v):



Auffallend ist die ähnliche Stellung der Gliederungsstriche in beiden Fassungen. Dabei werden einzelne Wörter abgetrennt und als musikalisch geschlossene Einheiten behandelt. Auch ist in beiden Hss. ein Partitursystem verwendet, worin die Ausgangsstimme unten notiert ist. Die Abweichungen des unter der Akkolade geschriebenen Tropustextes seien hier übergangen. Die Schlüsselvorzeichnungen eröffnen in *Mü T* für beide Stimmen den gleichen Raum, im Codex Calixtinus jedoch einen unteren und oberen. Das Partiturbild mit seiner vertikalen Gliederung entspricht hier also genau dem klanglichen Vorbild mit Unter- und Oberstimme. Die im unteren System notierte Stimme ist hier im Gegensatz zur deutschen Aufzeichnungspraxis eine wirkliche Unterstimme. Das Notenbild erfaßt somit nicht nur die Gleichzeitigkeit des Vorgangs, sondern auch die räumliche Lage der Stimmen. Umgekehrt dürfen wir einen unten notierten Cantus in dieser Aufzeichnungspraxis stets als prinzipielle Unterstimme ansprechen. Schon die Tatsache, daß dieser in den französischen Diskantquellen immer unten notiert ist, läßt auf die musikalische Funktion dieser Stimme als Träger für das Geschehen in der Oberstimme schließen.

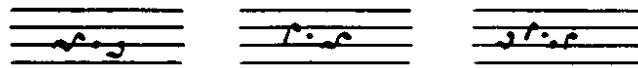
Die Melismengruppen, die sich auf einzelne Cantustöne beziehen, sind durch kleine Querstriche voneinander getrennt. Über jedem Cantuston läßt sich eine Hauptkonkordanz aus dem Melismenverlauf herauschälen, so daß folgende Gerüstklänge nebeneinander stehen:



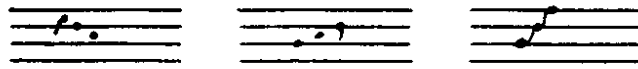
Eine derartige Klangfolge ist ohne die melismatische Ausfüllung für sich allein nicht sinnvoll; sie stellt lediglich ein abstraktes Gerippe dar. In dieser Hinsicht unterscheidet sich das Beispiel wesentlich von dem vorausgehenden aus dem 11. Faszikel von *W<sub>1</sub>*. Dort war die Klangfolge auf das gleichzeitige Fortschreiten mit dem Cantus eingerichtet. Das grundsätzlich Gemeinsame in beiden Fällen gegenüber der Fassung in *Mü T* ist jedoch der als konstruk-

tive Grundlage aufgefaßte Cantus, in dem gleichen Sinne also, wie er im Beispiel des Mailänder Traktats verwendet wird (vgl. S. 121)<sup>18)</sup>.

Die melismatische Oberstimme im Codex Calixtinus geht von der Absicht aus, über den Tönen des Cantus eine selbständige Kolorierungsbewegung durchzuführen. Sie ist also nicht nur im Hinblick auf die Klangwahl frei, sondern auch in ihrem Bewegungsablauf unabhängig von der Gleichzeitigkeit mit dem Cantus. Bei der Ausführung der Kolorierung bediente man sich kleiner Melismengruppen, mit denen entweder ein bestimmter Kernton verziert oder ein Intervall durchschritten wurde. Im ersten Fall konnten etwa folgende Wendungen vorkommen:



Im letzteren:

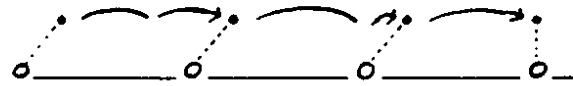


Den gleichzeitigen Vortrag beider Stimmen hat man sich wohl auf folgende Weise vorzustellen: Nachdem der Cantussänger eingesetzt hatte, begann der Sänger der Oberstimme mit dem Melisma von der Oberquint aus. Der Einsatz des nächsten Cantustons erfolgte dort, wo in der Oberstimme ein Querstrich steht. So ertönte vor dem Einklang zunächst die Sekund. Anschließend wanderte die Oberstimme über die Terz zur Quint. An dieser Stelle ging der Cantus wieder mit dem nächsten Ton voraus. Der andere Sänger verzierte zunächst noch das vorausgehende e und brachte dann erst die erwartete Konkordanz (Oktav) zum Cantuston. Bei dem letzten Ton des Abschnitts gingen beide Stimmen zusammen in den Einklang über. Der nächste Abschnitt wurde wieder von beiden Stimmen nacheinander begonnen. Über dem folgenden Cantuston (h) setzte die Konkordanz schon unmittelbar hinter dem Strich ein, wogegen die Oktav am Schluß wiederum verzögert eintritt. Im letzten Abschnitt des Beispiels wurde über dem Cantuston nach dem Einklang sogleich die Quint auskoloriert und dann zusammen von beiden Stimmen mit dem nächsten Cantuston der Schlußton erreicht.

Der Vorgang ist also gekennzeichnet durch ein stets wechselndes, gegenseitiges Beziehen beider Stimmen aufeinander. Der Cantus geht manchmal mit dem Einsatz des Tons voraus, worauf die Oberstimme erst nachträglich die eigentliche Konkordanz bringt; manchmal, besonders am Schluß eines

<sup>18)</sup> Ob dort zu den notierten Klängen zusätzlich umfangreichere Melismen gefügt wurden, mag hier dahingestellt sein. Die Intervalle der Oberstimme erforderten sie —zumal bei der stufenweisen Fortschreitung mit dem Cantus — nicht (vgl. Thr. Georgiades, Musik und Sprache, 27).

Abschnitts, setzen beide Stimmen zusammen mit der Konkordanz ein. Bezeichnend für die vorliegende Praxis ist jedoch, daß der Sänger der Oberstimme häufig den Einsatz des neuen Cantustons abwartet und erst dann den Weg in die Konkordanz findet. So entsteht ein lebendiges, wechselseitiges Tun, in welchem der eine auf den anderen hört, sich auf ihn einstellt, der erste weitergeht, der zweite ihm folgt, jener wartet, bis dieser fertig ist und beide gemeinsam zum Schlußklang übergehen. Der Vorgang ließe sich schematisch folgendermaßen darstellen:




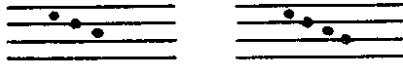
Das vorliegende Beispiel beleuchtet aber auch den Unterschied zwischen einer prinzipiell melismatisch geführten Oberstimme und dem bloßen Einleitungs- bzw. Schlußmelisma innerhalb der deutschen Praxis. Dieses ruhte auf einem einzigen ausgehaltenen Ton, über welchem verschiedene Klangbestandteile nacheinander auskoloriert wurden (vgl. S. 52 ff. u. 59); erst nach dem Abschluß dieser Bewegung ging man — falls es sich um einen Anfangsklang handelte — unvermittelt zum Klang über dem nächsten Cantuston über, worauf das gleichzeitige Fortschreiten beider Stimmen einsetzte. Hier dagegen *verbindet* das Melisma die Klänge über verschiedenen fortschreitenden Cantustönen. Die Kolorierungsbewegung hat immer zweierlei dabei im Auge: den Ausgangston, der irgendwie verziert werden kann, und den Zielton, der eine Konkordanz mit dem nächsten Cantuston bildet.

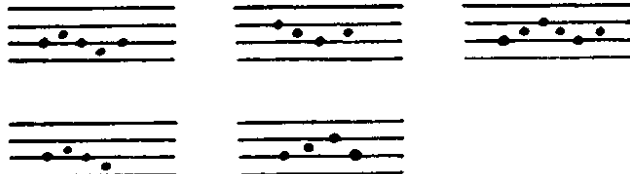
## 2. Der instrumentale Satz im Vergleich zum melismatischen Organum des Codex Calixtinus

Die Gliederung einer melismatisch bewegten Oberstimme in zwei Hälften, einer auf den Ausgangston bezogenen und einer zum Zielton strebenden, fanden wir aber auch bei dem *instrumentalen* Organum. Wir sehen somit in dem vorliegenden Beispiel mit seiner durchweg kolorierten Oberstimme und den ruhig aufeinanderfolgenden Tönen des Cantus in der Unterstimme eine auffallende Ähnlichkeit zu jener Praxis. Dort traf jedoch die Konkordanz der Oberstimme vorwiegend mit dem Eintritt des neuen Cantustons zusammen. In einigen Fällen war der Einsatz des Zusammenklangs ebenfalls verzögert (vgl. S. 78). Die Melismengruppen in dem Beispiel des Codex Calixtinus lassen sich unter ähnlichen Gesichtspunkten gliedern, wie die in-

strumentalen Formeln, also in 'ascendentes', 'descendentes' und 'indifferentes' (vgl. auch S. 62). Wir kommen dabei etwa zu folgender Gruppierung:

Ascendentes: 

Descendentes: 

Indifferentes: 

Aus dem Bereich der instrumentalen Formeln finden wir hier die Typen  $D_2$ ,  $I_2$  und  $I_3$  wieder. Darüber hinaus aber treffen wir zahlreiche neue Bildungen an, die sich bei einer eingehenden Untersuchung der Quellen beliebig erweitern ließen. Angewendet auf das vorliegende Beispiel, liegt folgende Kombination vor:

I I A I D I A D A A A I I <sup>18a)</sup>



Es ist im Unterschied zur instrumentalen Praxis für die vorliegende Kolorierungstechnik bezeichnend, daß der Zielton nicht notwendig von der Untersekunde aus erreicht wird. Vielmehr gilt hier als Regel, je nach der Herkunftsrichtung der Bewegung, den Zielton sowohl von unten als auch von oben zu erreichen; entscheidend war nur die Richtung des Schritts in der Oberstimme. War diese fallend, so gelangte man von oben zum Zielton; stieg sie, dann wurde er von unten vorbereitet. Es läßt sich also kein stets wiederkehrendes Schema auffinden, mit dem der Weg zwischen Ausgangs- und Zielton von vornherein festgelegt werden kann. Die Oberstimme ist vielmehr ein freies Gebilde, das seinen eigenen Weg zwischen den Konkordanzanzen sucht. Ebenso stellt die Aufeinanderfolge der Klänge hier etwas grundsätzlich anderes dar als innerhalb des instrumentalen Bereichs. Denn dort herrschte die Vorstellung, den Cantuston in der höheren Oktav zu verdoppeln, wobei die Oberstimme gleichsam eine kolorierte Ausführung der

<sup>18a)</sup> A — Ascendens  
 D — Descendens  
 I — Indifferer.s

Cantusmelodie in der Oberoktav war. Quint und Einklang traten nur gelegentlich auf, vornehmlich bei den höher gelegenen Cantustönen als Ersatz für die Oktav. Hier aber ist die Klangfolge und damit die Bewegung der Oberstimme etwas Autonomes, das einen freien Willen gegenüber dem melodischen Verlauf der Ausgangsstimme und der klanglichen Verdopplungsvorstellung besitzt. Die Klanggrundlage dieses Satzes haben wir bei der Untersuchung von der vokalen Seite aus kennengelernt. Es ist die Stufe des französischen Diskantsatzes, mit einer nach Selbständigkeit strebenden zweiten Stimme. Die melismatisch ausgeführte Oberstimme, wie in dem Beispiel des Codex Calixtinus, ist nur ein Sonderfall dieser Praxis und hat mit der instrumentalischen Technik nur das Äußere einer kolorierten Oberstimme gemeinsam.

Weiter ausgebaut begegnet diese Technik auch in den Hss. des *St. Martial*-kreises. Als Beispiel diene ein kurzer Ausschnitt aus dem zweistimmigen Litaneiruf „Ora pro nobis beate Nicolae“ (Brit. Mus., Add. 36881, f. 22r/v):



Auch hier wird zwischen Einklang, Quint und Oktav gewechselt. Die Oberstimme spannt zwischen den einzelnen Cantustönen einen größeren Bogen als im Codex Calixtinus, wobei die Melodie des Cantus sich völlig in einzelne ausgehaltene Borduntöne auflöst<sup>19)</sup>.

### 3. Verhältnis beider Satzarten zum zweistimmigen Notre Dame-Organum

Auf der gleichen Grundlage beruhen auch die zweistimmigen Organa des „Magnus liber organi“ der *Notre Dame-Musik*. Wir wenden uns dem Eröffnungstück dieser Gruppe zu, das in der Hs. *W*<sub>1</sub> am Anfang des 3. Faszikels (f. 13) notiert ist: dem Responsorium „Judea et Jerusalem“ mit dem zugehörigen Vers „Constantes estote“ (vgl. Anhang B, Nr. 2). Der letztere Teil ist uns schon in der deutschen Fassung aus *Lo D* und verwandten Quellen

<sup>19)</sup> Wie weit der übrige Inhalt der *St. Martial* Hss., vor allem die Stücke ohne melismatische Oberstimme, der französischen Diskanttechnik entspricht, bleibe hier unberücksichtigt.

bekannt (vgl. S. 40 ff. u. Anhang B, Nr. 1)<sup>20</sup>). Das Stück steht also in bezug auf liturgische Funktion, Text, Ausgangsstimme und als gesungenes Organum in einem bestimmten Verhältnis zur deutschen Vokalpraxis; die durchgehend melismatische Oberstimme und der in Einzeltöne zerlegte Cantus fordern aber nach einer Klärung des Verhältnisses zur deutschen instrumentalen Praxis auf.

In liturgischer Hinsicht besteht gegenüber *Lo D*, *Eng* und *Gr B* insofern ein Unterschied, als dort nur der Versus zweistimmig gesetzt ist. In *Innsbr* ist dagegen auch die solistische Intonation des Responsoriums wie in *W<sub>1</sub>* mehrstimmig ausgeführt<sup>21</sup>). Die in der deutschen Praxis durch Striche voneinander getrennten und musikalisch für sich behandelten einzelnen Wörter werden auch in der vorliegenden Fassung durch ein unvermitteltes Nebeneinandersetzen der Klänge — also ohne verbindende Kolorierung — für sich gegliedert. So erfolgt nach jedem Wort ein Einschnitt<sup>22</sup>). Die gleiche musikalisch geschlossene Behandlung einzelner Wörter begegnete auch in dem vorausgehenden Beispiel des „Cunctipotens“ (vgl. S. 129)<sup>23</sup>). Im Gegensatz zu diesem und der deutschen Aufzeichnungspraxis fehlen hier jedoch die Wortstriche. Die im ganzen Verlauf des Stücks gezogenen kleinen Querstriche dienen dagegen der Übersichtlichkeit, um die zu einer Konkordanz gehörenden Töne leichter zu erfassen<sup>24</sup>).

Über dem Anfangston des Responsoriums erhebt sich ein großes Melisma, das nacheinander die einzelnen Bestandteile des Quint-Oktavklanges auskoloriert. Nach dem Erreichen der einzelnen Konkordanzen (8—5—5—1) ist jeweils ein Querstrich gezogen. Gegenüber dieser weit ausholenden Bewegung ist das Melisma an der gleichen Stelle in *Innsbr* schlichter und deut-

<sup>20</sup>) Zwischen *Lo D* und dem „Magnus liber“ ergeben sich inhaltlich außerdem folgende Übereinstimmungen:

	<i>W<sub>1</sub></i>	<i>Lo D</i>
Alleluia dies sanctificatus	f. 21v	f. 47v
Surge et illuminare	f. 25	f. 48v
Alleluia veni sancte spiritus	f. 31v	f. 50

<sup>21</sup>) Die Ausgangsstimme hat bei der Responsoriumintonation im Unterschied zu *Innsbr* bei 'Jude' die fallende Terz f—d anstatt f—e—d, bei 'sa' den Sekundschrift d—e statt d—f. Im Versus ist bei 'con' ein zweites a hinzugefügt, bei 'stan' ein g vor dem a eingeschoben, der stufenweise Quartaufstieg bei 'sto' entspricht *Eng* und *Gr B* (zweistimmige Fassung), bei 'li' der Ausgangsstimme von *Gr B*, bei 'do' fehlt der Ansatz von der Unterterz e aus. Der Schluß von 'ni' gleicht *Lo D* und *Innsbr*. Bei 'super' steht d—f statt f—g. Das Ende des Stückes auf d—e entspricht *Gr B* und *Innsbr*. Tonwiederholungen von a sind eingeschaltet bei 'sto' und 'li', von d bei 'mini'.

<sup>22</sup>) Man vergleiche etwa die deutliche Markierung zwischen 'estote' und 'videbitis'.

<sup>23</sup>) Auf die Wortvertonung in der vorliegenden Praxis hat F. Zamminer, Organumtraktat, 84 f., aufmerksam gemacht.

<sup>24</sup>) Eine detaillierte Behandlung dieser Querstriche findet sich bei Zamminer, Organumtraktat, 36 ff.

lich an die lydisch-kirchentonale Melodiebildung gebunden (vgl. Anhang B Nr. 1 d u. S. 55). Aber auch dort treten die gleichen Klangbestandteile, obwohl in anderer Reihenfolge, hervor. Dagegen fehlt — und darin besteht ein grundlegender Unterschied beider Fassungen — der kontinuierliche Übergang zum Klang über dem jeweils nächsten Cantuston. In  $W_1$  geht man vom Einklang auf  $f$  über die Ligatur  $g-f-g$  zur Quint auf  $d$  weiter. Darauf folgt bis zum Schluß des Wortes 'Judea' über der dreimaligen Wiederholung von  $f$  eine melismatische Verbindung der Klänge (1—5—8). Bei dem anschließenden 'et iherusalem' wird die Kolorierungsbewegung unterbrochen, und beide Stimmen schreiten — abgesehen von kleineren Melismen in der Oberstimme — etwa gleichzeitig fort. An dieser Stelle handelt es sich also um eine sog. Diskantuspartie<sup>25)</sup>. Es ist jedoch auffallend, daß der Cantus hier nicht, wie es für die Diskantusabschnitte oft typisch ist, melismatisch, sondern vorwiegend syllabisch verläuft<sup>26)</sup>. Die Querstriche in der Unterstimme markieren jetzt nicht mehr einzelne Töne, sondern zusammenhängende Tongruppen. Ein größeres Melisma erstreckt sich nur noch über dem vorletzten Cantuston. Die Aufeinanderfolge der Hauptklänge dieses Abschnitts sei hier wiedergegeben:

The image shows a musical notation for a sequence of notes. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a sequence of notes: a dotted quarter note on G4, a quarter note on F4, a quarter note on G4, a quarter note on E4, a quarter note on D4, a quarter note on E4, a quarter note on G4, a quarter note on F4, a quarter note on E4, and a quarter note on D4. Below the first staff is a sequence of numbers: 8 5 8 8 5 5 1 1 8 5 8. The lower staff has a bass clef and contains a sequence of notes: a quarter note on G3, a quarter note on F3, a quarter note on G3, a quarter note on E3, a quarter note on D3, a quarter note on E3, a quarter note on G3, a quarter note on F3, a quarter note on E3, and a quarter note on D3. There are horizontal lines above the notes in the upper staff and below the notes in the lower staff, indicating intervals or groupings.

Der Zusammenklang wechselt mit jedem bewußt ausgeführten Cantusschritt. Zwischen diesen geschlossenen Klangverbindungen aber entsteht jedesmal ein kleiner Einschnitt, der auch von Klängen gleicher Qualität umgeben sein kann. Das als Ganzes vertonte Wort wird an den Diskantstellen auf diese Weise in einzelne Silben unterteilt. Sehr ähnlich ist die Klangfolge an der gleichen Stelle in *Innsbr.* Hier fehlt lediglich das Auseinanderfallen des Ablaufs in nebeneinandergestellte Bestandteile.

Der Vers „Constantes“ beginnt im Unterschied zu allen deutschen Fassungen mit dem Oktavklang auf  $d$ . Im Anschluß daran leitet das Melisma zur Quint auf dem gleichen Grundton über. Dann wird noch einmal die Oktave betont, worauf die Kolorierung zum nächsten Klang — diesmal unter dem Cantuston — fortschreitet. Die Unterquinte zu  $a$  bleibt auch bei der Wiederholung des Cantustons erhalten. Nach dem Einklang bzw. der Quint auf  $g$  kehrt man noch einmal zum Quintklang  $a-(d)$  zurück und steigt dann mit einem dreimal sequenzierenden Melisma zum Einklang auf  $g$ , in die Quint

<sup>25)</sup> Vgl. Zamminer, Organumtraktat, 94 ff.

<sup>26)</sup> Vgl. z. B. J. Handschin, Eine wenig beachtete Stilrichtung . . ., in: SJB MW I, 65 f.





sungen; dort aber, wo dieser Raum gesprengt wird, lassen sich Vergleiche nur zu den im Vorausgehenden behandelten Beispielen des französischen Diskants ziehen. Die Zusatzstimme in  $W_1$  geht in der Höhe weit über den Ambitus der deutschen Praxis hinaus. Sie besitzt außerdem die Tendenz, sich *über* dem Cantus zu bewegen und nur gelegentlich unter diesen hinabzutau-chen. Dies geht schon aus der Stellung der Schlüssel und aus der größeren Zahl der Notenlinien im oberen System hervor. Das deutsche Organum ver-fügt dagegen über die gleiche Anzahl von Linien und meist auch über die gleiche Schlüsselstellung in beiden Systemen. Der größere Tonraum in  $W_1$  umfaßt den engen Ambitus des deutschen Organum ebenso wie den weiten des französischen Diskants. Die Klangverbindungen, die dabei entstehen, können wohl äußerlich mit der deutschen Praxis übereinstimmen, aber auch ebenso gut von ihr abweichen. Außerdem findet das Nebeneinanderstellen von Einzelklängen in der deutschen Praxis nicht statt. Hier bewegten sich zwei Stimmen im konsonierenden Abstand und in einem geschlossenen Ton-raum. Der Cantus war noch als melodisch faßbare Stimme gegenwärtig, während die Benutzung verschiedener Klänge nur sekundär erfolgte. Im Vordergrund stand hier nur die klanglich-räumliche Ausweitung des Cantus. In der „Constantes“-Fassung aus  $W_1$  dagegen war der Sinn beider Stim-men, und damit das musikalische Geschehen überhaupt, von Grund auf ver-wandelt: Der Cantus bildete nur noch die Basis, den konstruktiven Träger, für einen verselbständigten klanglich-melismatischen Vorgang. Dieser war jetzt Selbstzweck und die liturgische Melodie nur noch ein abstraktes Ele-ment<sup>27)</sup>). An die Stelle des „schmückenden Beiwerks ohne Eigenbedeutung“<sup>28)</sup> innerhalb der deutschen Praxis ist hier ein primär musikalisches Tun getreten, das die ursprüngliche Funktion, nämlich die Ausgangsstimme räumlich zu verwirklichen, aufgegeben hat.

Dennoch besteht zwischen beiden Erscheinungen ein eigentümlicher Zu-sammenhang, wie aus dem Vergleich der deutschen Fassungen des „Constan-tes“ mit dem Gerüstsatz in  $W_1$  hervorging. Die Herkunft des bewußten Wechsels der Klangqualität<sup>29)</sup>, der in der französischen Praxis seit dem Mai-länder Traktat auftritt, wäre dann nicht notwendig aus einer Verselbstän-digung der ursprünglich irrationalen Kolorierungen von parallelen Quint-klängen zu verstehen. Einklang, Quint und Oktav erscheinen vielmehr schon als Verstärkungs- bzw. Verdopplungsklänge in der Organumbeschreibung der Musica Enchiriadis. Dort werden sie jedoch ohne Wechsel der Qualität nebeneinandergestellt. In dem Augenblick aber, wo die Klangverstärkung von einer einzigen Stimme ausgeführt werden sollte, welche die gleiche Lage wie die Ausgangsstimme einnimmt, müßte von selbst ein Wechsel der Klang-

<sup>27)</sup> Vgl. Thr. Georgiades, Musik und Sprache, 25 ff.

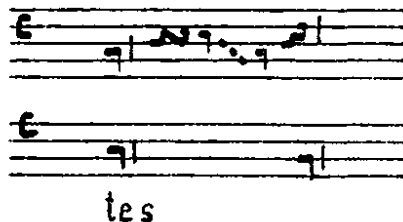
<sup>28)</sup> Vgl. O. Ursprung, Freisings mittelalterliche Musikgeschichte, in Wiss. Fest-gabe z. 1200jährigen Jubiläum des hl. Korbinian, 275.

<sup>29)</sup> Vgl. Thr. Georgiades, Englische Diskantraktate, 72.

qualität stattfinden, da die Oktav nur bei den Grenztönen des Umfangs vorkommen kann, während die Quint für die mittleren Töne und der Einklang als Schnittpunkt der Ober- und Unterklänge in Frage kommt. Dieser Klangwechsel wäre gleichsam das Ergebnis des auf einen engen Tonraum projizierten Verdopplungsprinzips. Es erscheint uns nun besonders auf Grund des Vergleichs der deutschen und französischen „Constantes“- Fassungen durchaus möglich, daß die in deutschen Quellen seit dem 13. Jahrhundert auftauchende schlichte Organumpraxis mit ihren wechselnden Klängen auch den Boden für das zweistimmige französische Organum des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts bildete. Dieses deutete nur die vorhandenen klanglichen Möglichkeiten auf eine neue Art um und schuf damit die Anfänge zu einer wirklichen Mehrstimmigkeit mit realen, klanglich und melodisch selbständigen Stimmen.

Die melismatische Verbindung zwischen den einzelnen Gerüstklängen in der „Contantes“-Fassung von *W<sub>1</sub>* zeigt ähnlich wie das „Cunctipotens“-Beispiel des Codex Calixtinus gemeinsame Züge mit dem deutschen instrumentalen Organum<sup>30)</sup>. Eine reichere Kolorierung des Anfangsklanges bemerkten wir schon in einigen instrumentalen Quellen, vor allem in *M Tr* (vgl. S. 70 f.). Auch in *W<sub>1</sub>* werden zu Beginn des Responsoriums und des Verses mehrere Konkordanzen über dem Anfangston hervorgehoben. Es sind Oktav, Quint und Einklang oder nur Oktav und Quint. Die Auskolorierung des Schlußklanges ist hier dagegen nicht üblich, obgleich der Wortschluß in manchen Fällen mehr als eine Konkordanz erhält<sup>31)</sup>. Im übrigen aber kommen häufig verschiedene Konkordanzen hintereinander über dem gleichen Cantuston im Verlauf des Stücks vor. Außer Quint und Einklang tritt dabei auch die große Terz auf, so etwa über dem vorletzten Ton von 'iherusalem' und über dem ersten und zweiten g bei 'videbitis'<sup>32)</sup>. Eine ähnliche Bildung mehrerer Konkordanzen über dem gleichen Tenorton im Innern eines Abschnitts bemerkten wir bei der instrumentalen Praxis vor allem in *Br S* (vgl. S. 78). Der Schritt von einem Cantuston zum anderen und die entsprechende Verbindungsbewegung der Oberstimme sei an folgendem Beispiel verdeutlicht:

f. 13; 3



<sup>30)</sup> Da die in Quadratnotation notierte Praxis uns keine konkreten Aufschlüsse über den Rhythmus erlaubt, muß dieser hier unerörtert bleiben.

<sup>31)</sup> Vgl. z. B. die entsprechende Stelle bei 'Judea' und 'estote'.

<sup>32)</sup> Die Terz steht hier im Unterschied zur instrumentalen Praxis vor der Quint bzw. dem Einklang. Sie bildet also nicht eine in sich ruhende abschließende Konkordanz.

Nachdem der Ausgangsklang für sich hingestellt ist, beginnt die Kolorierung mit der Umspielung des Ausgangstons. In diesem Falle reicht sie von der Oberterz bis zur Untersekunde. Nach der Wiederholung des Ausgangstons wird bewußt der Zielton ins Auge gefaßt und, da der Ausgangston unter dem Zielton liegt, von unten erreicht. Das Prinzip ist also dasselbe wie im Codex Calixtinus oder im instrumentalen Organum. Es folgen aufeinander: Ausgangston — Ausgangswendung — Zielwendung — Zielton. Betrachten wir einen etwas größeren Abschnitt:

f. 13; 5



Dem Ausgangston, der hier einen neuen Wortabschnitt einleitet, geht eine typische Initialformel voraus, die im Unterschied zur instrumentalen Praxis nicht mit der Unterterz, sondern mit der Untersekunde beginnt<sup>33</sup>). Das anschließende Melisma führt zunächst zum Einklang, der eine weitere Konkordanz mit dem gleichen Grundton bildet. Es ist bezeichnend, daß dieser zweite Klang genau so behandelt wird wie derjenige über einem neuen Tenorton: Ein Melisma, das sich allmählich vom ersten Klang entfernt, leitet zu ihm über. Dies steht im Gegensatz zur instrumentalen Praxis, bei der weitere konsonierende Töne über einem liegenden Tenorton nur im Vorübergehen angeschlagen wurden<sup>34</sup>). Da dieser Zwischenzielton unter dem Ausgangston liegt, wird er als Schlußton eines melodischen Gefälles von oben erreicht, entsprechend der schon im Codex Calixtinus festgestellten Praxis und im Unterschied zu der in *M Tr* aufgestellten Untersekundregel<sup>35</sup>). Die folgende Wendung, die eine Wiederholung des Ausgangsmelismas bildet, leitet stufenweise von unten in den höher gelegenen Zielton über. Die Wiederholung der gleichen Wendung auf gleichen oder auf verschiedenen Stufen ist auch sonst ein wesentliches Kennzeichen dieser Praxis. Es bilden sich dabei oft längere Sequenzenketten entweder innerhalb eines geschlossenen Verbindungsmelismas oder bei aufeinanderfolgenden getrennten Klangverbindungen. Auch die in unserem Beispiel folgenden zwei Kolorierungsbewegungen benutzen in der zweiten Hälfte einander ähnliche Wendungen. Der Zielton wird in beiden Fällen von oben erreicht, das erste Mal entsprechend der Klangfolge in Gegenbewegung, das zweite Mal in Parallelbewegung. Bei letzterem Schritt folgen zwei Quintklänge aufeinander, die der Gerüstsatz

<sup>33</sup>) Die gleiche Formel steht auch zu Beginn von 'constantes' und 'videbitis'. Über das Vorkommen dieser Formel in den Organa des Vatikanischen Organumtraktats vgl. Zamminer, Organumtraktat, 86 ff.

<sup>34</sup>) Eine Ausnahme hiervon bildet der Schlußklang eines Abschnitts.

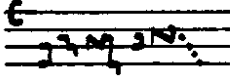
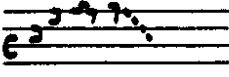
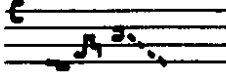
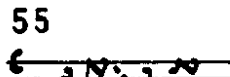





<sup>35</sup>) Über dieses „verweilende Melisma“ vgl. Zamminer, Organumtraktat, 88 ff.

an dieser Stelle mit der deutschen Fassung *Gr B* gemeinsam hat. Es besteht also gar nicht die Absicht, durch die Kolorierung die gelegentliche Aufeinanderfolge von gleichen perfekten Konkordanzen zu verdecken und in Gegenbewegung zum Zielklang zu gelangen<sup>36)</sup>.

Das melismatische *Formelmaterial*, das in der vorliegenden Praxis Verwendung fand, ist von den instrumentalen Typen trotz einiger Entsprechungen (vgl. S. 133) verschieden. Da das betreffende Material erst kürzlich an Hand des Vatikanischen Organumtraktates eingehender untersucht worden ist<sup>37)</sup>, beschränken wir uns auf die Hervorhebung einiger wesentlicher Unterschiede gegenüber den instrumentalen Typen. Diese vermieden allgemein größere Sprünge. Hier jedoch kommen sie häufig vor, so z. B. Terz, Quart und Quint aufwärts und abwärts. In dem vorliegenden Stück ist die fallende Quint besonders häufig. Auch mehrere Sprünge hintereinander kommen vor. Selten verlaufen diese in gleicher Richtung. Die Melismenbildung weist vor allem Züge auf, die an die vokale Einstimmigkeit der Kirchentonarten erinnern, wie z. B. an folgenden Stellen:

f. 13; 1		f. 13v; 1	
lydisch		dorisch	

Deutlicher wird dies, wenn wir die eigentliche Lehrschrift dieser Praxis, den Vatikanischen Organumtraktat, heranziehen<sup>38)</sup>. Unabhängig von der Größe des Intervallschritts, der zwischen Ausgangs- und Zielton liegt, kehren über bestimmten Ausgangstönen immer gleiche oder ähnliche Melismen wieder. Im folgenden seien einige typische Wendungen angeführt<sup>38a)</sup>:

	58	133	253
d			
e			
f			

<sup>36)</sup> Dieser „Occursus“ in der Kolorierung, den E. Apfel, Diskant, 28, bei der Klangverbindung auf Grund von Theoretikerregeln, besonders des Löwener Traktats, für wesentlich hält, ist in der Praxis also noch nicht durchgebildet.

<sup>37)</sup> Vgl. Zamminer, Organumtraktat, 60 ff.

<sup>38)</sup> Rom. Vatikanische Bibl., Ottob. 3025, f. 46—50v, hrsg. von F. Zamminer, Organumtraktat, 169 ff.

<sup>38a)</sup> Die Nummern beziehen sich auf die Beispiele in der Ausgabe von Zamminer, Organumtraktat, 186 ff.

Die Nähe zur kirchentonalen Melodiebildung ist offensichtlich. Der Ausgangston wirkt als Finalis. Das folgende Melisma wendet sich zum Reperkussionston und führt dann weiter in den Zielton. So entsteht von d aus eine dorische Wendung nach a, eine phrygische über e nach c', dem Reperkussionston, eine lydische von f nach c', weiter zum f' und zurück nach c'. Innerhalb eines Stücks konnten dann wie in dem Alleluia „Hic Martinus“ aus dem Vatikanischen Organumtraktat<sup>39)</sup> folgende Klangverbindungen vorkommen:

f. 49; 1



Der Ausgangston, der gleichzeitig Zielton der vorausgehenden Kolorierung ist, wird hier als Finalis von b aus mit einer stufenweise fallenden Quart erreicht. Die folgende Ausgangsformel ist eine typisch lydische Initialwendung zum Reperkussionston (vgl. S. 55). Danach aber erfolgt mit der Auflösung von b der Umschlag zur Zielwendung nach h. Zum Vergleich sei hier eine Verbindung des gleichen Cantusschritts (f—e) in der instrumentalen Praxis von *M Tr* angeführt:

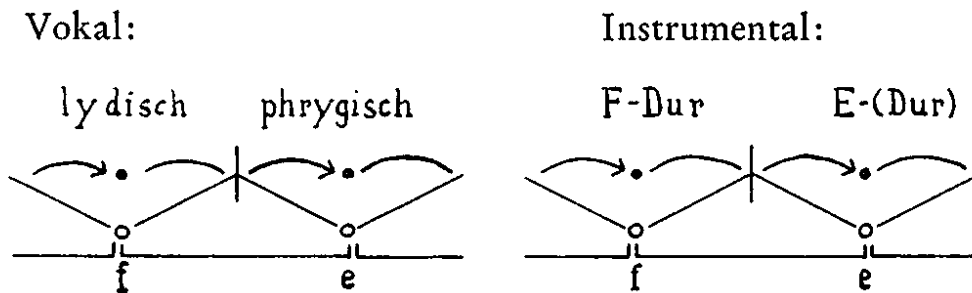
f. 279v; 3



Die Zuordnung der Kolorierung zu Ausgangs- und Zielton ist hier dieselbe, somit trifft aber die bloße Gliederung der Klangverbindung in eine Ausgangs- und Zielhälfte noch nicht das Besondere in beiden Fällen. Wesentlich ist vielmehr, daß die instrumentale Praxis den Zielton durch einen Leitton im Sinne der Durleiter vorbereitet. Ebenso ist die Ausgangsformel hier keine tonal gebundene, kirchentonale Wendung, sondern ein transponierbarer Ausschnitt der Durleiter, die hier von f ausgeht. Entsprechend geschieht die Hinwendung zum nächsten Zielton im instrumentalen Falle als Umschlag von F-Dur nach E-Dur, wobei allerdings die fehlende Erhöhung von d zu dis noch im Wege steht. Im „Hic Martinus“ dagegen deutet man den lydischen Reperkussionston c' durch das nachfolgende h als Bestandteil des Phrygischen um und gelangt so zum Zielton über e. Gemeinsam ist beiden Verbindungsprinzipien der Bruch des Sinnzusammenhangs etwa in der Mitte zwischen den beiden Cantustönen, sowie die prinzipielle Unabhängigkeit der

<sup>39)</sup> f. 49, Ausgabe bei Zamminer, Organumtraktat, 204 (1. Doppelblatt).

Kolorierung von dem gleichzeitig erklingenden Cantuston, mit dem sich keine Konkordanz während des Kolorierungsablaufs zu ergeben brauchen. Folgendes Schema möge die beiden Prinzipien verdeutlichen:



Anders als im Codex Calixtinus fällt der Eintritt des neuen Cantustons im Beispiel des Vatikanischen Traktats und in der „Constantes“-Fassung von  $W_1$  meist mit einer Konkordanz in der Oberstimme zusammen. Ihr Einsatz ist durch einen nachfolgenden, manchmal auch durch einen vorausgehenden Querstrich markiert. Die Striche geben also das Zusammentreffen beider Stimmen in einer Konkordanz an. Somit ist ihre Funktion aber klar von den instrumentalen Quellen zu unterscheiden. Diese markieren den Einsatz und die Dauer eines Tenortons. In  $W_1$  wiederum fehlt eine klare, durch Striche markierte Cantusgliederung. Der Einsatz der Cantustöne ist hier vielmehr völlig von der Länge des Melismas und damit vom Eintreffen einer Konkordanz in der Originalstimme abhängig. Damit berühren wir aber einen anderen wesentlichen Unterschied zwischen beiden Erscheinungen: Die Aufeinanderfolge der Cantustöne und somit ihre Dauer war in  $W_1$  in das Belieben der Kolorierungsstimme gelegt. In der deutschen instrumentalen Praxis dagegen war die Ausgangsstimme von vornherein in Töne von gleicher Dauer zerlegt, und die Oberstimme mußte sich diesem Schema anpassen. Eine die zeitliche Folge der Cantustöne bestimmende Kraft besaß sie nicht.

Beide Bereiche kennen die Gliederung in musikalisch geschlossene Abschnitte. Innerhalb dieser Abschnitte gibt es in sich ruhende Klangkomplexe, so vor allem bei einem Teil des Anfangsklanges und beim Schlußklang. Dieser wird besonders in der instrumentalen Praxis auskoloriert, jener dagegen in der vokalen. Die nach Fortschreitung strebenden Klänge bilden das Innere der Abschnitte. Der Schluß wurde im Organum allgemein als 'paua' bzw. 'pauatio' bezeichnet<sup>40)</sup>. Ihm voraus ging besonders im melismatisch-vokalen Organum eine ausgedehnte Kolorierung<sup>41)</sup>. Die instrumentale Praxis hob diese Stelle entweder durch Verlangsamung oder durch Beschleunigung von dem vorausgehenden Verlauf ab. Der Abschnitt selbst aber erstreckte sich im vokalen Bereich auf die Einheit des Wortes, im instrumentalen dagegen auf einen zusammenhängenden Melodiebogen der Ausgangsstimme. An

<sup>40)</sup> Vgl. Anon. LaFage, *Essais de diphtérogaphie musicale*, Vol. I, Paris 1864, 361.

<sup>41)</sup> Vgl. Zamminer, *Organumtraktat*, 97.

einem Ausschnitt des Gloria in *Br S* möge der Unterschied zwischen beiden Haltungen verdeutlicht werden<sup>41a)</sup>:

Instrumentale Gliederung  
in *Br S* (vgl. S. 77):

Prinzip der  
vokalen Gliederung:

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis

Zu den erwähnten Unterschieden kommt noch die schon im „Cunctipontens“-Beispiel des Codex Calixtinus festgestellte andersartige Klangverbindung, die im Gegensatz zu der instrumentalen Verdopplungspraxis steht. Wie wir bei der Gegenüberstellung der deutschen und der französischen Fassung gesehen haben, beruht auch das „Constantes“ in *W<sub>1</sub>* auf jener Praxis, die nach einem bewußten Wechsel der Klangqualität und damit nach einer vom Verlauf des Cantus unabhängigen Gegenstimme strebt. Allein die rein äußerliche Ähnlichkeit, die durch eine melismatische Oberstimme und die gleichzeitige Zerlegung des Tenors in einzelne Töne gegeben ist, genügt noch nicht, um beide Erscheinungen in einen genetischen Zusammenhang miteinander zu bringen. Daß der Oktavklang die Vorherrschaft im instrumentalen deutschen Organum in den frühen Quellen des 15. Jahrhunderts einnimmt, hat schon Feldmann betont<sup>42)</sup>. So wurde auch u. a. in *M Tr* von Übungsbeispielen ausgegangen, in denen zu einer melodisch geschlossenen Ausgangsstimme eine zweite Stimme, die sich vorwiegend im Oktavabstand bewegte, hinzutrat. In den Übungsbeispielen des melismatisch-vokalen Organum, wie sie etwa im Vatikanischen Organumtraktat aufgezeichnet sind, werden dagegen nur zwei einander gegenüberstehende Einzelklänge von primär verschiedener Qualität verbunden.

#### 4. Die geschichtliche Stufe der vokalen und der instrumentalen Form früher Mehrstimmigkeit

Bei der Behandlung der frühen deutschen Orgeltabulaturen ist besonders in den Arbeiten von Schrade<sup>43)</sup>, ferner bei Bessler<sup>44)</sup> und Ferrand<sup>45)</sup> auf einen Zusammenhang mit der französischen Organumkunst des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts hingewiesen worden. Man

<sup>41a)</sup> Einstimmige Melodie: Graduale Romanum, Cantus ad libitum, Gloria I.

<sup>42)</sup> Musik, 118.

<sup>43)</sup> Vgl. Messe, 131 ff., und Organ, 467 ff. Die Vermutung des Verfassers, daß die anhaltende deutsche Vokaltradition unmittelbar das mehrstimmige Orgelspiel beeinflusst hat, läßt sich wohl nur so erklären, daß Schrade auch die deutsche Praxis für sehr ähnlich mit der französischen von St. Martial und Notre Dame hielt.

<sup>44)</sup> Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, 226 f.

<sup>45)</sup> Improvisation, 311 f.

bemerkte in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts eine gewisse geschichtliche Parallele zu der älteren Organumpraxis, da hier wie dort zu einem gegebenen Cantus eine kolorierte Oberstimme hinzugefügt wurde. Der Cantus selbst zerfiel dabei in eine Reihe von Einzeltönen und verlor somit seine ursprüngliche gesanglich-melodische Gestalt. Wie die vorausgehende Untersuchung zeigte, ist diese Ähnlichkeit jedoch nur äußerlich; vor allem bezieht sie sich nicht auf den Kern des Gerüstsatzes, der in dem älteren Organum mit seinem bewußten Wechsel der Klangqualität das Ergebnis eines langen Prozesses darstellt.

Die Wurzeln des instrumentalen Verdopplungsspiels, das den Verlauf der vokalen Ausgangsstimme nur mit den Mitteln des Instruments ausführt, scheinen aber abseits von den konstruktiven Bauprinzipien des französischen Notre Dame-Kreises zu liegen. Die satztechnisch mehrstimmige Stufe des zweistimmigen Orgelspiels, wie es in den ersten Quellen des 15. Jahrhunderts einschließlich *M Tr* auftaucht, geht auf eine viel elementarere Vorstellung zurück, nämlich, daß in bestimmten konsonierenden Abständen die gleichen Verhältnisse wie bei der Ausgangsstimme wiederkehren, und daß man deshalb bei Beachtung dieser Abstände in einer höheren Lage zusammen mit ihr fortschreiten kann. Die Mittel des Instruments fordern dabei zu einer eigenen Gestaltung der mitlaufenden zweiten Stimme auf. Obgleich uns keine Quellen in Deutschland aus der Zeit vor 1400 erhalten sind, dürfen wir annehmen, daß eine derart elementare Praxis weit über die Zeit der ersten Aufzeichnungen hinausreicht. Ob die Spieltechnik der Orgel ein so bewegliches Spiel schon vorher ermöglichen konnte, mag hier dahingestellt sein. Auf dem Klavichord, das ebenfalls in *M Tr* erwähnt wird, konnte es eher schon länger heimisch sein; aber auch beim Zusammenspiel mehrerer Instrumente wird die kolorierende Verdopplungspraxis stattgefunden haben. Hier ist es wiederum die *Musica Enchiriadis*, welche bei der Beschreibung der Verdopplungsmöglichkeiten auch die Heranziehung von Instrumenten erwähnt<sup>46)</sup>. Es ist somit die Stufe jener uralten mehrstimmigen Ausführungsweise, die uns in den instrumentalen Quellen noch im 15. Jahrhundert entgegentritt. Die Frage nach der wirklichen Herkunft dieser Praxis läßt sich für uns also nur mit diesem Hinweis auf das älteste greifbare Zeugnis beantworten, in welchem ein wesentliches Merkmal ihrer Struktur erfaßt ist: die klangliche Verdopplung der Ausgangsstimme und damit eine nur scheinbare und keine reale Mehrstimmigkeit.

Auch das deutsche vokale Organum weist auf diese Stufe zurück. Zwar ist die in der *Musica Enchiriadis* beschriebene Organumpraxis anders, doch stimmt deren Hauptmerkmal, nämlich eine gegebene Melodie in einen Klang einzubetten<sup>47)</sup> und eine räumlich begrenzte Verstärkung der Ausgangsstimme herbeizuführen, mit jenem Organum überein. So finden wir zwei musikalisi-

<sup>46)</sup> Vgl. Gerbert, *Scriptores* I, 166.

<sup>47)</sup> Vgl. Thr. Georgiades, *Musik und Sprache*, 26.



sche Erscheinungen noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf deutschem Boden nebeneinander, die weder einstimmig noch eigentlich mehrstimmig sind, die vielmehr auf eine mit dem Wort verbundene vokale und auf eine mit dem Spiel zusammenhängende instrumentale Weise eine gegebene Melodie *klanglich* ausführen, ohne sich doch gegenseitig zu beeinflussen oder zu durchdringen. Es gibt kein genetisches Gefälle von der vokalen zur instrumentalen Praxis hin<sup>48)</sup>. Den Weg zur eigentlichen Mehrstimmigkeit finden beide Bereiche auf eine gleichfalls je besondere Art. Die instrumentale Praxis zeigt schon in den frühesten Quellen, darunter *M Tr*, deutliche Spuren der gleichzeitigen Kunstmusik und fand zunächst allmählich und schließlich bei Paumann mit Entschiedenheit den Anschluß an den mehrstimmigen Satz des 15. Jahrhunderts. Im Buxheimer Orgelbuch bestimmte dieser Satz schon tief das mehrstimmige Orgelspiel<sup>49)</sup>. Die vokale Praxis dagegen verwandelt sich überhaupt nicht mehr im späteren Mittelalter in eine höhere Form. Ihre geschichtliche Funktion gehört ganz in die Zeit vor dem 12. Jahrhundert<sup>50)</sup>. Auch bei einigen spanischen und englischen Stücken beobachteten wir eine ähnliche Haltung. Von Grund auf verwandelt ist dagegen die französische Praxis mit ihrer nach Selbständigkeit strebenden Zusatzstimme. Ein möglicher Weg konnte also, wie wir gezeigt haben, von unserer vokalen Praxis zu dieser geführt haben. So bringt uns auch die Frage nach der geschichtlichen Funktion beider Erscheinungen an zwei verschiedene Punkte der Musikgeschichte. Die vokale Praxis hatte zur Zeit ihrer Niederschrift ihre geschichtliche Wirkung schon längst hinter sich und war nur noch in bestimmten Gegenden und Schichten lebendig. Die aus ihr hervorgegangene Mehrstimmigkeit war inzwischen weiter gewachsen und stellte, als endlich die Niederschrift der älteren Praxis erfolgte, eine hochentwickelte Kunst dar. Die reine Instrumentalmusik dagegen war allgemein zurückgeblieben und hatte den Weg zu einer geregelten Mehrstimmigkeit noch vor sich. Sie fand ihn schließlich unter dem Einfluß der einst aus dem vokalen Organum herausgewachsenen Kunstmusik. Erst dort findet eine wirkliche geschichtliche Durchdringung beider Erscheinungen statt, zwischen welchen der Weg von mehreren Jahrhunderten liegt, obgleich beide Formen früher Mehrstimmigkeit abseits von den musikalischen Zentren zeitlich und räumlich nahe nebeneinander vorhanden sind.

---

<sup>48)</sup> In wieweit vielmehr umgekehrt die instrumentale Praxis in einem allgemeineren Sinne im frühen Mittelalter auch die vokale Mehrstimmigkeit geprägt hat — der Terminus „Organum“ (= Instrument, Werkzeug) weist darauf hin —, bleibe hier als Problem offen.

<sup>49)</sup> Die These Schrades, daß die rhythmisierten Tenorklauseln bei Paumann den „Einbruch der rhythmischen Diskantuspartien“ in der Orgelmusik widerspiegeln, ist nicht konkret nachzuweisen, zumal die französischen Diskantuspartien sich nicht notwendig auf Klauselstellen erstrecken. Vgl. Messe, 137.

<sup>50)</sup> Daß es sich hier um eine Musik handelt, die vor 1100 verbreitet gewesen sein muß, wird von der Forschung allgemein angenommen.

# ANHANG



Der Responsoriumvers 'Constantes estote'  
(zum Responsorium 'Judea et Jerusalem')

A. Einstimmige Fassungen

London, British Museum, Add. 27630 (*Lo D*), fol. 71v



Graz, Universitätsbibliothek, Ms. III 29 (*Gr B*), fol. 37v



Antiphonale Monasticum (Parisiis, Tournaci, Romae. 1934), 1183



Fragment Lucca, Cod. 601  
(Paléographie musicale IX, Nr. 2143)



B. Mehrstimmige Fassungen

1a) London, British Museum, Add. 27630 (*Lo D*), fol. 38

Constantes estote videbitis auxilium domini super vos

Constantes estote videbitis auxilium domini super vos

1b) Engelberg, Stiftsbibliothek, Hs. 314 (*Eng*), fol. 179v

Constantes estote videbitis auxilium domini super vos

Constantes estote videbitis auxilium domini super vos

1c) Graz, Universitätsbibliothek, Ms. III 29 (*Gr B*), fol. 37v, Nachtrag

Constantes estote videbitis auxilium domini super vos

1d) Innsbruck, Universitätsbibliothek, Cod. 457 perg. (*Innsbr*), f. 72

Ju dea et iherusalem

Constantes estote videbitis auxilium domini super vos

2) Wolfenbüttel, Cod. 677 (W<sub>1</sub>), fol. 13r/v (= XVII r/v)

Tu de a  
et iherusalem Con  
stan tes esto  
te vi de bi  
tis au xi li  
um do mi ni su per vos

105 165

**B**enedicite in p̄ni die et omnis homo in hac  
domo. Maximo regi p̄ximo. Qui trino  
**B**enedicam⁹ do  
**B**enedicam⁹ do  
domino. s. s.  
domino. s. s.

# Edition der Orgelspiellehre

aus der Handschrift

München, Bayerische Staatsbibliothek,

Cod. lat. 7755, fol. 276 — 280





## Erläuterungen zur Edition

Die vorliegende Ausgabe beabsichtigt, die originale Niederschrift in enger Anlehnung an das handschriftliche Vorbild mit möglichst wenigen Zutaten oder Auslassungen zu übertragen. Dabei soll jedoch der originale *Text* nicht im Sinne einer nachzeichnenden Kopie, sondern nach Auflösung der Abkürzungen deutlich lesbar und verständlich gegliedert wiedergegeben werden. Soweit die Abschnittsgliederung in der Quelle nicht unbegründet erschien, wurde sie in der Ausgabe übernommen. Auch dort, wo die Hs. nur ein Abschnittszeichen am Rand verwendet, ohne den Text neu zu gliedern, wurde in der Edition ein Absatz gemacht. Über die im allgemeinen sinnvolle Gliederung in der Hs. hinaus sind keine neuen Abschnitte eingeführt. Dagegen erschien die ungenügende, oft willkürliche und nicht folgerichtig durchgeführte Verwendung von Satzzeichen in der Hs. dem Verständnis des Textes hinderlich. Es wurden deshalb in der vorliegenden Edition moderne Satzzeichen eingeführt, die den Sinn des Textes dem heutigen Sprachgebrauch entsprechend gliedern. In Zweifelsfällen möge die originale Niederschrift in dem beigegebenen Faksimile herangezogen werden. Lediglich die in der Hs. verwendeten Trennungspunkte bei der Aufzählung von Tonbuchstaben, wie c. d. e. usw., wurden beibehalten. Die Majuskel- und Minuskelschreibung ist der modernen Interpunktion angeglichen; allerdings brauchte sie nur in wenigen Fällen geändert zu werden. Gewisse Eigentümlichkeiten der mittelalterlichen Schreibpraxis, wie z. B. die Vertauschbarkeit von u und v, die Schreibung von e für ae, von . . . cio anstatt . . . tio, wurden nicht verändert. Nur das verdoppelte ff als anlautender und isolierter Buchstabe wurde stets als einfaches f übertragen. Als Buchstaben sind die heute üblichen Drucktypen benutzt, so daß z. B. das runde s anders als in der Hs. auch als Anlaut und in der Wortmitte vorkommt. Die Zeilen- und Seitenfolge des Originals konnte in der Edition nicht beibehalten werden. Die laufende Folionummer ist jedoch am Rand angegeben, der Seitenwechsel durch einen Asteriskus im Text markiert. Der Zeilenwechsel in der Hs. ist dagegen in der Edition nicht bezeichnet, um eine zu häufige, das Verständnis erschwerende Unterbrechung des laufenden Textes zu vermeiden.

Die Wiedergabe der *Notenbeispiele* am Schluß des Traktats erfolgte durch kritische Nachschrift. Dabei wurde die Folge der beschriebenen Notensysteme und Seiten des Originals nicht geändert. Im Unterschied zu den Textstellen des Traktats wurde bei den Notenbeispielen eine genaue Nachzeichnung der hs. Vorlage angestrebt, da die originale Notenschrift als anschauliches Bild des musikalischen bzw. spieltechnischen Vorgangs zu verstehen ist, und eine Übertragung in moderne Notation somit die wirklich

zugrundeliegende Musik verdecken würde. Das dem Traktat folgende Spielstück ist nur im Anschluß an den edierten lateinischen Text und nicht mehr nach der deutschen Übersetzung wiedergegeben. Dagegen sind die Übungsbeispiele und die oft fehlerhaft notierten oder bezeichneten Konkordanzen, die dem Spielstück unmittelbar vorangehen, in die Übersetzung aufgenommen und gegebenenfalls berichtigt. Korrekturen und einzelne Wörter, die in der Übersetzung hinzugefügt wurden, stehen in Klammern.

Auch Wörter und Buchstaben, die zum Text gehören und durch Abschneiden des Außenrandes ganz oder teilweise verlorengegangen sind, wurden, soweit sie sich rekonstruieren ließen, in Klammern gesetzt. Ein von Klammern umschlossener leerer Raum bezeichnet abgeschnittene Stellen, die nicht wiederherzustellen waren. Vereinzelt vorkommende Bemerkungen auf dem Außenrand sind in der Edition nicht aufgenommen, da sie oft ganz abgeschnitten und somit unverständlich sind. Einige wenige Randnotizen sind in ihrer mutmaßlichen Bedeutung in den kritischen Anmerkungen zu finden.

Um ein möglichst getreues Bild von der handschriftlichen Aufzeichnung zu vermitteln, wurden der Edition die Seiten des Traktats im Faksimile beigegeben.

p[ro]fatur semis[on]us i. eadem q[ui]nta octava dupla duodecim i. q[ui]nta  
 dupla et quaterdecima i. octava dupla  
 eleuata  
 p[ro]fatur ut dicitur i. p[ro]p[ri]a d[omi]ni p[ro]p[ri]a

Hoc q[ui]a meli[us] q[uam] h[ab]et clau[is] h[ab]ent p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 al[ia] g[ra]d[us] e[st] q[ui]nta. p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 i. quaterdecima. i. h[ab]et d[omi]n[us] p[ro]fatur p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 i. sua eleuata i. quaterdecima. p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 et p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 quaterdecima. i. h[ab]et d[omi]n[us] p[ro]fatur p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 h[ab]et aut[em] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 tactu[rum] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur

No[n] dicitur q[uod] p[ro]fatur p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 i. h[ab]et i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 tangit d[omi]n[us] i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 q[uod] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 ut i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur

p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 not[us] h[ab]et i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 aut[em] modo p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 h[ab]ent p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur

Quod ergo clau[is] h[ab]et d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 illud p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 illud p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 eleuata. i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 uero semit[us] i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 uero p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur  
 meli[us] i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur i. d[omi]n[us] p[ro]fatur





Co. dicitur de combinacione tactuum distictum sine saltu. pnia inlay pnia ps  
tactu incipiat in octava ut quita et 2 ps in tta ut pta. No. dicitur ista  
compuat pnia ascendere a trius. q. tales sp. incipiet in quita ut ptebit  
inveni. It. 10 q. no indifferens sp. incipit supra scotam ut tertiam  
from no q. illi duo sp. pnia a tertius ascendentes in combinacione sp. incipiat  
in quita ut octava et b. sub date regie de combinacione tactuum distictum  
sine saltu.

Postq. dicitur in e. d. ascensu et d. descensu qui fit sine saltu. In e. d. ascensu  
et descensu qui fit in saltu et pnia d. ista. Cum ad hac ista fit  
ista q. quib. tunc ascendens cum saltu pe. utaq. in qualy. q. ordanata.  
et pnia in pentria clauis in quia fit saltu. Et si ascendere d. ut in sol  
tue pnia q. in incipit in qualy. q. ordanata. et 2. pnia in pntia clauis d.  
sol hoc e. ista.

Ita dicitur de combinacione tactuum distictum cum saltu ubi alia ps possit incipi  
in quo pnia q. tactu ascendentes in combinacione sp. d. b. incipit in  
pntia clauis ista in quia fit saltu.

Nulla ista compuit ascendens qui sp. incipit in quita pntia q. compuit  
ista ista d. tactu descendentes in combinacione d. b. incipit in quita  
clauis ista in quia fit saltu sup.

Nulla ista compuit descendens qui sp. incipit in quita pntia sup  
ista ista d. tactu indifferens sp. debet incipi in pntia clauis ista  
in quia fit saltu.

Ab ista ista compuit indifferens qui sp. incipit in quita pntia  
ista ista d. tactu indifferens qui sp. incipit in quita pntia  
ista ista d. tactu indifferens qui sp. incipit in quita pntia

Ita dicitur de combinacione tactuum distictum cum saltu ubi alia ps possit incipi  
in quo pnia q. tactu ascendentes in combinacione sp. d. b. incipit in  
pntia clauis ista in quia fit saltu.

Nulla ista compuit ascendens qui sp. incipit in quita pntia q. compuit  
ista ista d. tactu descendentes in combinacione d. b. incipit in quita  
clauis ista in quia fit saltu sup.

Nulla ista compuit descendens qui sp. incipit in quita pntia sup  
ista ista d. tactu indifferens sp. debet incipi in pntia clauis ista  
in quia fit saltu.

Ab ista ista compuit indifferens qui sp. incipit in quita pntia  
ista ista d. tactu indifferens qui sp. incipit in quita pntia  
ista ista d. tactu indifferens qui sp. incipit in quita pntia

Ita dicitur de combinacione tactuum distictum cum saltu ubi alia ps possit incipi  
in quo pnia q. tactu ascendentes in combinacione sp. d. b. incipit in  
pntia clauis ista in quia fit saltu.

Nulla ista compuit ascendens qui sp. incipit in quita pntia q. compuit  
ista ista d. tactu descendentes in combinacione d. b. incipit in quita  
clauis ista in quia fit saltu sup.

Nulla ista compuit descendens qui sp. incipit in quita pntia sup  
ista ista d. tactu indifferens sp. debet incipi in pntia clauis ista  
in quia fit saltu.





Prima regula Sal vobis hinc sunt quatuor species syllabarum et syllabarum et  
Secunda regula La m hinc in molles et cetera dicitur quod quid in pro  
Tercia regula Cordis hinc in organo de quo est modica religio  
Quarta regula ad hinc quatuor pauas reglarum et in exempla de ma claua de  
alias ut hinc in figura

De ut in la re fa ce in fa la m m q fa re  
Novem est in d p t n q u u a h f u p u t p a l e a t f u g o r d a q u a z n u s  
ut p z m g o m y e t c e t e r a m f a s o l l a r e d u i d a z u o p q u a d a z  
multorum vocu instrue solent et filia pax illa gyna h e r e m  
meduenda sunt duntaxat et sic e p r u s h u u s l a u d e t u g e t d u o s

Ubi si in auto pnotata sit qd eis organica non in illo distincta  
substantia pt ut in philosophia ptebit pmo pmutted fut p m u e b l i a  
quali et quomo si uari duntaxat a m p u o d s i t u a a m n u s s o l d a d  
e et h e b n o c t o s i t u a a q u e s s e m b o s s a n t e t e a d s e m t o r m a e s o l f a u t  
et semtonum ipius ut in unio alamine Sedm est a fa et locum  
de h s u b e s s a u t u l m b o n a l n p u s e s o l f a u t d o r a u i e t u n e t h e  
locari in p h e r e u t u t p l e b i u s m h a u n o l p r i n s e n d s e m t o r u m n p u s  
e s o l f a u t d e r i n e d r e e t h e l o c a r i m a l a m m e s u b e s s a u t u l a d h e r e  
n p u s e s o l f a u t d u n t a m p d e e t h e l o c a r i m a l a m m e s u b e s s a u t u l a d h e r e  
t o r u m n p u s g e s t r e u t d e o r u m d e l a e t h e l o c a r i m a l a m m e s u b e s s a u t u l a d h e r e  
u t m g s o l f a u t d e p r i m u m e d h d i c e r o e t h e l o c a r i m a l a m m e s u b e s s a u t u l a d h e r e  
p u t d u n t a m d b u n o l l e h e l o c a r i m a l a m m e s u b e s s a u t u l a d h e r e  
d e p t o m m a d r e g e n d p p r o m a m t e n o r p o r u m f a c i s i m a m m a m  
o r n a t u t m o n a t t a c t u m q u e m p r o m a m f i o r e m u l u s i o r u t p r e d i t i n e  
s e p t i s y s o l m m d m m f a

Translucida et quid  
vindicat qd quid  
et p h e r e g r a t  
fa d i s t a n t y d e s t q n  
t e n o r a s t r o y a n t y a p t e

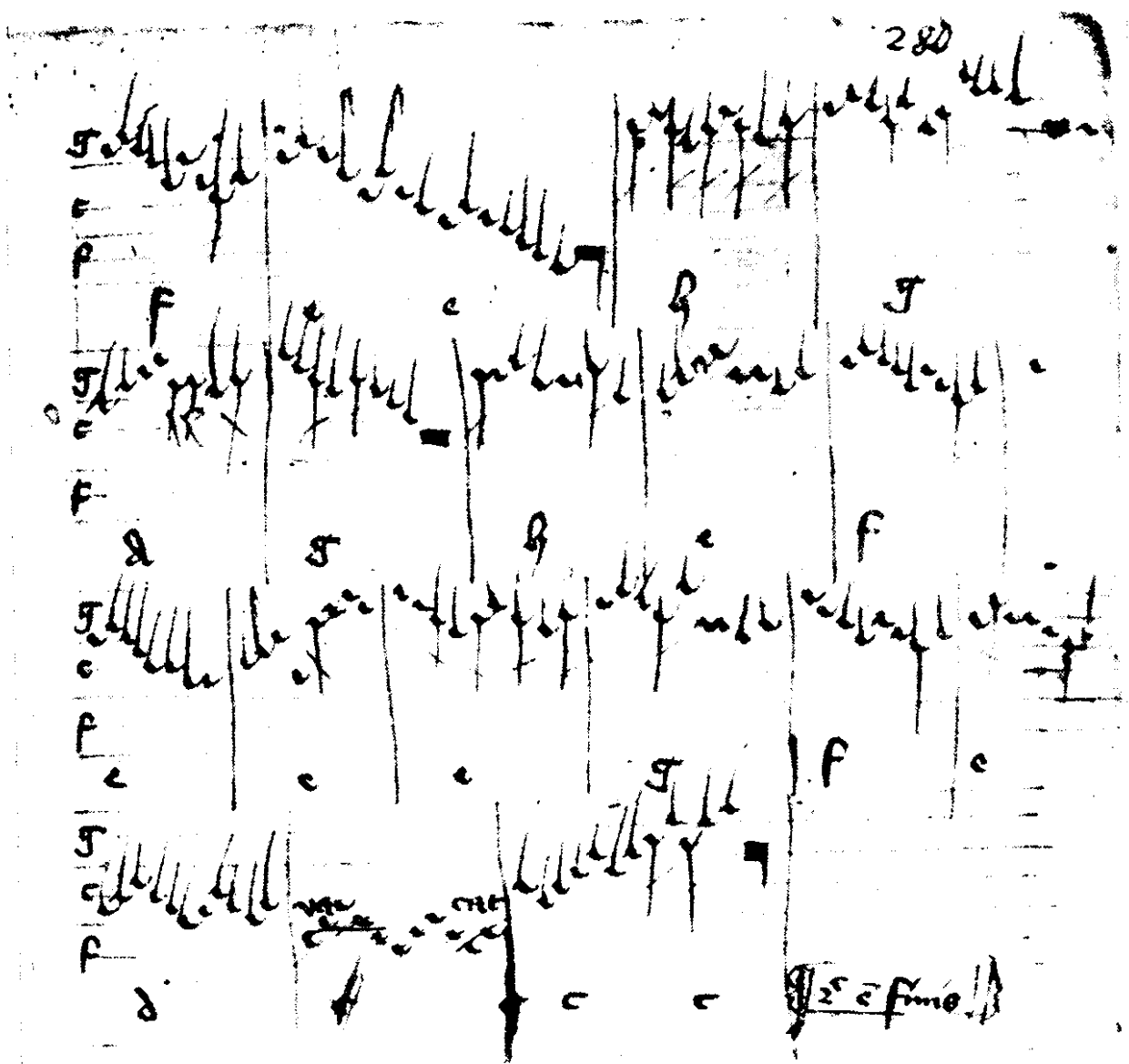
ascendit tunc descendit u d i p r o m a r e b i g r a u t m e x e m p l o s e p t i  
fa e t t u d e p t o f u s s i c e

Fig ure organica in ma a quaz duc ualent longum e in om p u  
l a c o n l a n g a q u z q o r d u r q o r n o r e t r e s t r a u n o t a s d e m m a  
q u a z q u a t u o r u a l e t l o n g a m d e m p r o l a c o n m p l o c l o n g a q  
u a l e t d u a s l o n g a s p r a t n p a u s a f i t f r a t a v a l s u p l i c e l o n g u m  
c o r d u a l i s e t v i t z u t f i s s p a u s a q u a l i s q u a l i t a t e t q u a d a s f i g  
p a u s a m q u a l i e m s p r u t q u a l i s h u c a u t b a s i e t a d i f i g e t q u a z  
u h e r e t y p o s f i t e t f i c p r o m a m l a m m e s u b e s s a u t u l a d h e r e



A page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is dense and appears to be a single melodic line. The notes are written in a cursive, historical style. The staves are connected by vertical lines. There are several clefs visible, including a soprano clef at the top and a bass clef at the bottom. The music is written in black ink on aged paper. The overall appearance is that of a manuscript page from a historical music book.

Handwritten musical score on four staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The number '280' is written in the top right corner of the page. The score concludes with the instruction '2<sup>a</sup> e fine' at the bottom right.





perfecte, ut vnisonus, id est eadem; quinta; octaua, dupla; duodecima, id est quinta dupla; et quintadecima, id est octaua dupla.

## Concordanciarum

- 5 imperfecte, ut *tercia eleuata, 4a, sexta, depressa,*  
*decima eleuata, 13a; 14a; 16a etc. depressa,*

Hoc ita intellige, in hac clauē cfaut per se tacta dicitur unisonus; sed tacta simul cum gsolreut est quinta; csolfaut est octaua; cum secundo gesolreut est 12a; cum csolfaut est quinta-  
 10 decima; et hec dicuntur consonantie perfecte et concordantes. Iterum cfaut et elami est *tercia eleuata* et concordantur; cfaut et semitonium sub elami est *tercia depressa*; cfaut et ffaut est 4a; cfaut et alamire est sexta; cfaut et elami secundum est decima; et concordant; et similiter ymaginare de aliis clauibus;  
 15 patet etiam exemplis inferioribus etc.

Alie autem preter istas sunt dissonantie, sed 2a, 7a, 9a sunt tamen etiam necesse ad formandum tactum. Ita tamen quod maior pars tactuum sit in concordantiis, et ubi melioris consonantie ibi longior et frequentior mora est facienda etc. tantum-  
 20 modo.

Ascendendo per quartas f. g. a. h. c. d. e. f et per  
 quartas  
 Concordantie h. c. d. e. f. g. a. b descendendo  
 Ascendendo per tercias d. e. f. g. a. h. c. d per sextas  
 descendendo

Item nota, quando tenor ascendit, tunc semper discantus  
 25 debet descendere, et e converso, tunc discantus acuitur, quasi esset contra tenore[m] probacio, et summatur tactus de practica, q[ui descendit] uel ascendit, uel fac eas ad tuum pl[acitum].

Nota aduertendum est, quod precise sicut scribitur de ut in  
 30 re, eodem modo erit et concordabit de fa [in sol]; et sicut est de ut in qualibet nota, eodem modo erit de fa in qualibet nota.

6 13a 14a 16a so in der Hs., gemeint ist wohl die  
 Oktav über 3a 4a 6a  
 9 12a Hs. 12  
 17 ad formandum tactum Hs. tactus  
 31 in qualibet nota Hs. notarum

Et hoc intellige, si aliquem ta[ctum] tangis de ut in re notam ipsius, eundem tange de fa in sol notam ipsius fa. Et e[ciam] quod feceris circa ut in qualibet nota, e[ci]am fac in concordanciis ipsius ut; et quod tangis in quinta [de] ut in re, e[ci]am sic tanges  
 5 in quinta ipsius de fa in sol. Et eodem modo procedendum in omnibus ali[is], scilicet de fa in suas notas, de ut in suas notas ascendendo et descendendo. Et hec est pri[ma] practica de omnibus notis, secundum omnes notas et tactus, qui terminantur in quinta, duodecima uel octaua, seu in quibuscumque concordanciis illius note principalis, super quam vis habere discantum,  
 10 quia discantus presupponit notam principalem saltem concordam in se[xta vel]tercia, tantum patet inter etc.

Item nota, quod omnis practicabilis subtilitas consistit solum modo in [4] notis licet mutanti, scilicet c. d. e. f. secundum  
 15 omnes ascensus et descensus, et ille idem discantus quocumque modo ponatur; semper ualet ad discantum istarum quattuor notarum, scilicet f. g. a. b. et in concordanciis illarum, et ultra b quadratum reducit ad elami per omnem discantum; et sic no[ta], habentur plures note in tota compositione, quibus quid-  
 20 quid fit in c, fit in f; quidquid in d, fiet in gesolreut; quidquid in e, fiet in a; quidquid in f, fiet in b. Quidquid descendendo de mi in ut, f[iet] descendendo per eundem discantum de a in f. Quidquid de f in re, fiet in b molli in a uel sol; et sic habetur per omnes notas discantus quam ascendendo quam des-  
 25 cendendo, scilicet de ut in [mi] concordat de f in la sicut de g in b; et sic variabis omnem discantum valde caute i [ ] aliquando per veras aliquando per semitonia et sub et supra, prout patebit exercitanti etc.

Ex quo sine concordanciis modus organizandi perfectus haberi  
 30 non potest. Idcirco dicendum est de concordanciis. Circa quod nota, quod quelibet clavis habet istas concordancias, scilicet duplicem terciam, vnam [quartam], vnam quintam, duas sextas, vnam octauam, vnam decimam, vnam XI, duas duodecimas, [VIIam] non habent nec IXam.

35 Quelibet ergo clavis habet duas tercias, scilicet depressam et eleuatam; exemplum, b durum habet terciam depressam illud

10 super quam *Hs.* quas

21 in e *Hs.* in fehlt

29 *Abschnittsbeginn in d. Hs. am Rand durch Zeichen markiert*

33 unam decimam . . . duas duodecimas *so in d. Hs., richtig aber umgekehrt: duas decimas . . . unam duodecimam*

36 b durum *Richtig sind die Konkordanzen aber nur für b molle*

semitonium ante desolre, eleuatam vero dsolre; cfaut habet ter-  
 ciam depres[sam] illud semitonium ante elami, eleuatam uero  
 elami; desolre habet terciam depressam, scilicet ff[aut], eleua-  
 tam vero id semitonium supra ffaut; elami habet terciam de-  
 5 pressam, scilicet gesolreut, ele[uatam] uero semitonium supra  
 gesolreut; ffaut habet terciam depressam, semitonium ante ala-  
 mire, eleua[tam] uero alamire; gsolreut habet terciam depres-  
 sam, scilicet semitonium ante b durum, eleuata[m vero] b  
 durum; alamire habet 3am depressam scilicet csolfaut, eleuatam  
 10 uero semitonium supra csolfaut; et [sic] intellige in super acu-  
 tis ascendendo.

f. 276v

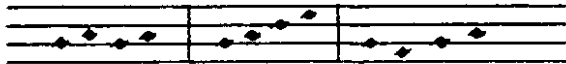
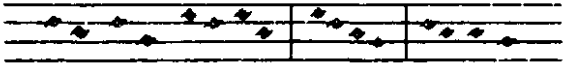
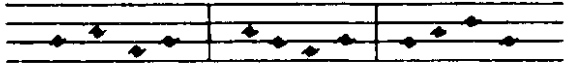
Quelibet ergo clavis habet vnam quartam, ut puta in  
 exemplo: b durum habet elami, cfaut ffaut, dsolre gsolreut,  
 elami alamire, ffaut habet bfabemi, gesolreut habet csolfaut,  
 15 alamire habet dlasolre, et sic iterum intelligendum est de aliis.

Quelibet ergo clavis habet vnam quintam, ut b durum faut  
 semitonium, cfaut gesolreut, desolre alamire, elami bfabemi,  
 ffaut csolfaut, gesolreut desolare, alamire elami, bfabemi habet  
 quintam semitonium supra faut, etc. iterum ascendendo in oc-  
 20 tauis priorum.

Quelibet ergo clavis habet vnam sextam et vnam octauam  
 numerando a qualibet clauē ad dextrum, similiter ad octauam,  
 et semper fiet bona concordancia, ut patet intuenti.

Item aliquę habent decimas, que respectu octaue dicuntur  
 25 tercie; et sic decima et tercia idem ualebunt quo ad sonum, et  
 eciam habent aliquę XIIas, que respectu octaue dicuntur quinte.

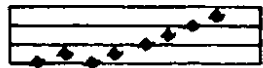
Dicto de concordanciis dicendum est iam de generacione tac-  
 tum, que quidem generacio in combinacione ascendencium cum  
 descendentibus uel indifferentibus et equa, qui quidem tactus  
 30 sunt ascendentes et qui descendentes et qui indifferentes, pate-  
 bunt infra:

Ascendentes		Cum istis tactibus semper debet ascendi.
Descendentes		Cum istis tactibus semper descendendi debet.
Indifferentes		Cum istis tactibus ascendi et descendendi [debet].




14 bfabemi hier der Ton b, Z. 17/18 h  
 18 csolfaut — elami in d. Hs. von einem Strich durchzogen  
 34 debet fehlt in d. Hs.





Nota ergo, si vis combinare illos tactus in invicem, combina ergo quemlibet tactum cum altero, semper duos et duos; respice ergo primo ante omnia tenorem, si procedit cum saltu uel sine. Si sine saltu ut sic c. d. e. f. g. a, tunc tu summe quemcumque  
 5 vis tactum ascendentem et combina cum quocumque placet; exemplum, combinando primum ascendentem cum secundo, ex


quibus generatur tactus unus puta iste:  ; res-

pice ergo medietatem primam, et respice eam et pone eam in quacumque vis concordancia, et secundam medietatem pone seu  
 10 incipe in sequenti concordancia. Exempli gracia, tangendo tactum prius positum super ut, tunc ego possum medietatem primam incipere in qualibet concordancia, modo incipiam in octaua, hoc erit in csolfaut, et alteram in sequenti concordancia, scilicet in elami, quia inter csolfaut et elami solum mediat dela-  
 15 solre, et delasolre non potest concordari cum csolfaut, ut patet ex regula supra, quia erit nona clavis. Si autem volo primam medietatem incipere in quinta, hoc erit in gsolreut, tunc secundam medietatem ponam in csolfaut etc. Et sic eundem tactum potes tangere super quamlibet notam ascendendo sine saltu.

20 Nota, quando uelles combinare istum tactum  cum isto  uel cum isto , debes scire, quod claves tactus incipiuntur in discordancia, dum ascenditur sine saltu; quia si inciperetur in concordancia sequenti, ut dictum est supra, finiretur ergo in discordancia, quod tamen  
 25 fieri non potest, ut patebit infra; et ergo tales tactus semper debes incipere in clauē in mediata supra concordanciam sequentem ponita.

Exempli gracia, si vellem combinare istum tactum  cum isto , tunc ponam primam medietatem in  
 30 octaua, et secundam partem deberem incipere in elami; quia sequens concordancia finiretur in discordancia, et ergo oportet me incipere \*in proxima clauē supra concordanciam, ut sic

\*f. 277

, pro quo sciendum, quod si aliqui discantus cum tenore incipiantur in discordancia, hoc potest tollerari.  
 35 Sed presupponitur, quod finis discantus cum tenore concordet. Et eodem modo intellige, dum est super re et mi et ceteris, dummodo ascenditur sine saltu, de quibus dabuntur regule statim infra, et primo generalis, secundo specialis.

17 in quinta *Hs.* quintam

Regula generalis:

Nota, quilibet tactus de quocumque modo potest incipi in sua concordancia in quacumque, et ista est regula generalis; licet aliquando potest incipi in discordancia, hoc potest tollerari

5 etc.

Isto iam scito vbi quilibet tactus potest incipi, restat iam dubium, ubi potest finiri, pro quo sciendum, quod quilibet tactus tangitur respectu sui tenoris. Sed quia tenor est duplex, scilicet sine saltu ut c. d. e. f. g. a; cum saltu ut in exemplo c. e. d. f. e. g. c. d. a. c. f; et sic de aliis. Et ergo primo determinabo, cum ascenditur tenor sine saltu, postea cum descenditur sine saltu, deinde cum ascenditur cum saltu, deinde cum descenditur cum saltu. Quantum ad primam partem regula sit ista: Tenore ascendente sine saltu discantus potest incipi in qualibet concordancia secundum regulam generalem prius positam, et finiri in qualibet concordancia, principaliter tamen in quinta vel VIII ut in exemplo:

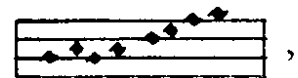


Istud exemplum est VIII notarum de maiori prolacione et potest fieri VIII notarum de minori prolacione nisi virgulando omnes notas, uel potest fieri XII faciendo primas duas breues et alteras duas longas uel per oppositum, secundum quod placet.

Item nota, sequens combinacio tactuum valebit super quamlibet notam sine saltu, et sicut ponetur in octaua, eodem modo posset poni in quinta et in aliis concordanciis, et erit exemplum de ut, dum ascenditur in re; et omnes tactus, qui ponentur super ut, eodem modo poterunt poni super re, cum de re ascenditur in mi. Et idem super mi, cum ascenditur de mi in fa. Et idem super fa, cum ascenditur de fa in sol. Nota, istos tactos supra ponitos non possumus semper incipere in octaua super omnes

30

ergo si haberemus vnum verbi gracia istu[m]



super mi non possumus incipere in octaua, quia excederet omnes

6 *Am Rand wahrscheinlich:* de finie[ndo] ubi te[nor ascendit] sine s[altu]

11 descenditur *Hs.* descendit

26 poterunt *Hs.* poterint

claves, et ergo oportet talem consimilem quemcumque incipere in alia concordancia ut puta in quinta vel quarta et ceteris.

Eodem modo si deberemus aliquem tactum tangere super fa uel super sol uel la et ceteris, non omnes possumus incipere in  
 5 octaua, sufficit, quod incipiamus in quinta uel in quacumque placet concordancia, et secundum quod docet regula generalis; et hec sunt dicta de ascensu sine saltu etc.

De d[escensu sine] sal[tu]

Viso iam qualiter se debeamus regere, dum ascendimus cum  
 10 tenore sine saltu, scilicet ubi tactum incipere, et ubi finire, nunc ergo aduertendum est, qualiter se debemus regere in descendendo sine saltu. Circa quod sciendum, quod simili modo possumus incipere tactum in qualibet concordancia secundum regulam, tamen principaliter in quinta uel octaua etc.

15 Viso ubi debet incipi tactus in descensu, videndum est, ubi debet finire; et ponitur regula talis: Quod quandocumque descenditur sine saltu, tactus semper debet finire in sexta, ut patet in exemplo immediate sequenti:



f. 277v Nota regulas de combinacione tactuum descendencium sine saltu:  
 20 prima regula, quod prima pars tactus incipiatur in octaua uel quinta et 2a pars in tercia uel sexta. Nota, ab ista regula excipiuntur primus ascendens et tercius, quia tales semper incipiuntur in quinta, ut patebit intuenti. Item nota, quod secundus indifferens semper incipitur supra sextam uel terciam.  
 25 quod illi duo, scilicet primus et tercius ascendentes in combinacione semper incipiantur in quinta uel octaua. Et hec sunt date regule de combinacione tactuum descendencium sine saltu.

De ascensu cum saltu

Postquam dictum est de ascensu et de descensu, qui fit sine  
 30 saltu, dicendum est de ascensu et descensu, qui fit cum saltu et primo de ascensu. Quantum ad hoc regula sit ista: Quod quilibet tactus ascendens cum saltu potest incipi in qualibet concordancia et finire in penultima claua illius, in quam fit saltus. Exemplum, si ascenderem de ut in sol, tunc primam partem in-

8 De d[escensu sine] sal[tu] vom Rand in den Text übernommen  
 9 Rand: Re[gula]  
 13 tactum Hs. tactus

cipiam in quacumque concordancia, et secundam finiam in penultima clauē ante sol, hoc est in fa.

Nota regulas de combinacione tactuum ascendencium cum saltu, ubi altera pars possit incipi. Pro quo sciendum, quod tactus ascendentes in combinacione semper debent incipi in penultima clauē penultime, in quam fit saltus.

Excepcio: Ab ista regula excipitur 2us ascendens, qui semper incipitur in quarta penultime infra computando 4am.

Secunda regula: Quod tactus descendentes in combinacione debent incipi in sequenti clauē illius, in quam fit saltus supra. [Excepcio]: Ab ista regula excipitur 2us descendens, qui semper incipitur in quarta penultime supra.

Tercia regula: Quod tactus indifferens semper debet incipi in penultima clauē illius in quam fit saltus.

Excepcio: Ab ista regula excipitur 2us indifferens, qui semper incipitur in illa, in quam fit saltus etc.

XXIV de minori, XII de maiori.

#### Nota tabula super contratenorem

Primo nota, si vis habere aliquam bonam concordanciam, accipe quamcumque clauē sub manu et teneas; si vis concordare cum aliqua, recipe superius terciam uel quintam uel octauam, teneas omnes simul et concordabunt. Et si vis inferius, tunc accipe, quia numquam concordat superius nisi inferius, scilicet quarta.

Nota, quando aliquis tactus ascendit sive descendit clausulatum non per saltando ut sic c. d. e, ille tres note, tunc si vis habere concordanciam super hoc, descende contra hoc g. f. e, cum hiis tribus. Secunda regula est ista, quando ascendit d. e. f, iste tres note, si vis habere concordanciam super hoc, descende contra hoc a. g. f, et habebis. Tercia regula est ista, quando debes ascendere e. f. g, tunc semper debes ascendere fis semitonium, accipe b durum cum e et la cum fis semitonio, et habebis concordanciam bonam et veram. 4ta regula est ista, quando ascendit f. g. a, iste tres note, tunc teneas c vel f et d cum g et e cum a, tunc fiet per quartas, ut vera regula docet, et tantum de ascendentibus.

#### Sequitur de descendentibus

Nota, quando aliquis cantus descendit sic, b. a. g, per illas tres notas, tunc debes tenere b cum g et a cum fis semitonio, g cum d.

11 [Excepcio]o vom Rand in den Text übernommen

30 Rand: [regula] prima

43 Rand: [regu]la

Secunda regula, quando descendit a. g. f, tunc teneas d cum a et e cum g, f cum a uel c, et habebis ueram concordanciam. Tercia regula, quando descendit g. f. e, tunc teneas c cum g et d cum f, c cum g uel h, et habebis concordanciam. Quarta regula, quando descendit f. e. d, tunc teneas f cum a, e cum gis semitonio, d. la quinta. Ultimus nota, quando descendit e. d. c, tunc teneas e cum g, d cum fis semitonio, c cum g, et sic tantum habes de ascensu et de descensu etc.

f. 278

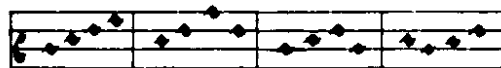
Opusculum presentis intencionis versatur circa tria, scilicet circa exempla, concordancias et regulas. Et per hec tria debentur vna maxima, que dicitur sub proxima nota tenoris; quibus satis scitur et ars organica, que proprie artificialis nuncupatur et non vsualis.

Sub proxima nota tenoris indiget:

Exemplis id est tactibus;  
Concordanciis  
consonanciis;  
Et regulis debitis  
semitoniis;

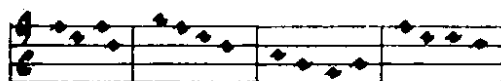
Nota quantum ad primum: Nota, quod tactus sunt triplices, scilicet ascendentes, descendentes et indifferentes et formantur sic, ut supra probaturum, pro isto valet scire diuisio tactuum.

Ascendentes



Tactus puri  
alii sunt:

Descendentes

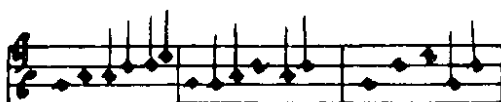


Indifferentes



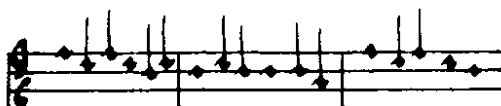
Hiis adduntur compositi sive mixti et simpliciter triplices:

Ascendens

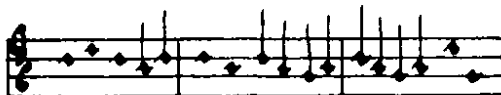


Tactus  
compositi:

Descendens



Indifferens



Ex regulis precedentibus colligitur vna maxima, de qua dictum est in principio, et est talis: Si vis sono simpliciter aliquem tactum applicare, respice tactum quemcumque vis de tactibus ascendentibus, descendentibus, indifferentibus et tange super  
 5 tenorem, qui proxima vice occurrit in sua concordancia, videlicet VIIa, quinta, XIIa, 3a, et Xa uel 6a, ut placet, pulchrius tamen stat in perfectis concordanciis. Post hoc videas, quis postea tenor erit et in qua clauē, quo scito videas, que est proxima concordancia illius tenoris scituri et in eadem pone tactum  
 10 quemcumque uis, obseruatis tamen regulis semitoniorum; post hoc vide clausulam tactus et secundum hoc orna semitonia, et hoc dicitur sub proxima not[a] tenoris, de qua ponam notabilia. Primum est: Omnis tactus, qui terminatur in ut, requirit, quod tenor erit re uel sol. Item omnis tactus, qui terminatur in re,  
 15 requirit, quod tenor sequens erit mi uel la vltimum bimol. Et omnis tactus, qui terminatur in mi, requirit, quod tenor sequens erit fa. Item omnis tactus, qui terminatur in fa, requirit, quod tenor sequens erit sol. Eciam omnis tactus, qui terminatur in sol, requirit, quod tenor sequens erit la. Item omnis tactus, qui terminatur in la, requirit, quod tenor sequens erit b durum, et hec  
 20 seruanda sunt ascendendo et descendendo.

Regule ad preambula facienda: Quando uis preambulisare super ut, descendas et ascendas super semitonium ipsius ffaut, et non super ipsum ffaut. Secunda regula est: Quando vis preambulizare super re, hoc vult habere semitonium ipsius csolfaut, et per illa semitonia oportet te transire. Tercia regula: Sed mi proprie nullum vult habere semitonium, nisi in pausis attrahit sibi. Quarta regula: ffaut simpliciter nullum vult habere semitonium, licet aliquando habet bimol; sequitur 5ta. \*Quinta regula: Sol vult habere semitonium ipsius ffaut, csolfaut et  
 25 gsolreut. Sexta regula: La vult habere bimollem et cetera. Dicunt autem quidam per exempla tangi in clauicordiis sive in organis, de quo eciam modicum tetigi superius. Quidam uero dant quasdam pausas regulas et cum exemplis de vna clauē ad alias, ut hic  
 30 in figura:

\*f. 278v

De vt in  $\langle \begin{matrix} \text{sol} & \text{fa} \\ \text{la} & \text{re} \end{matrix} \rangle$  re in  $\langle \text{fa} \rangle$  la mi in  $\langle \begin{matrix} \text{vt} & \text{re} \\ \text{fa} & \text{fa} \end{matrix} \rangle$  etc..

8	qua	<i>Hs.</i>	quo
9	tactum	<i>Hs.</i>	tactus
20	b durum	<i>Hs.</i>	durus
31	bimollem	<i>Hs.</i>	mollen
34	cum exemplis	<i>Hs.</i>	exempla



Figure organistarum: minima  $\downarrow$ , quarum due ualent longam  $\bullet$ . In omni prolacione longa, quarum quattuor dicuntur quattuor notarum et tres trium notarum. Semiminima  $\downarrow$ , quarum quattuor ualent longam. In omni prolacione duplex

5 longa  $\blacksquare$ , que ualet duas longas. Ista tamen pausa sic formata  $\blacklozenge$ , ualet duplicem longam cardinalem, et ualet, ac si esset pausa generalis, pausalis et generalis  $\blacksquare$ , significat pausam generalem. Fiunt quandoque tunc omnes iste  $\blacklozenge$  caude inferius, et quandoque cum hec triplex sit  $\blacklozenge\downarrow$ , et significant, quod

\*f. 279 10 ponitur in semitoniis et in breuibus \*clauibus; possunt eciam adduci alie figure sumpte a mensuristis, sed non est necesse, quia iste sufficiunt; qui autem eas uoluit habere, recurrat ad mensuristas et patebit. Clauis in organis modernis sic formantur: prima clauis est b durum, secundum manum bmi, et significat mi, cui

15 correspondet prima in pedalibus et eciam bmi. Secunda clauis dicitur faut, 3a desolre et sic deinceps per se imaginacione, et hoc intellige de longis clauibus:

$$c \begin{array}{c} f \\ / \\ d \end{array} e \begin{array}{c} g \\ / \\ e \end{array} f \begin{array}{c} a \\ / \\ f \end{array} g \begin{array}{c} f \\ / \\ g \end{array} a \begin{array}{c} f \\ / \\ a \end{array} b \begin{array}{c} g \\ / \\ a \end{array}$$

g . a . g . a . d . e . d

c . d . e . fa / g . a . bh

ascendendo

g . fa . e | . a . g . f . g . d

b . a . g | . f . e . d . c . h

descendendo

6 longam cardinalem *Hs.* cardinalis  
 14 b durum *Hs.* durus



Sequitur complexio et debet tangere cum duabus manibus:



Manus dextra

Manus dextra



Manus sinistra

Manus sinistra

Exemplum de perfectis:



Exemplum de imperfectis concordanciis sequitur:



- 1./2. System *Fortsetzung des 1. Systems am Schluß des 2. Systems (nach dem verzierten Doppelstrich)*
2. System *Brevis e nach dem ersten Strich: danach ist Versetzung der Schlüssel auf die nächst tiefere Linie anzunehmen, wodurch die unwahrscheinliche Halbtonerhöhung von a und e vermieden würde.*
3. System *Letzte Konkordanz 8, notiertes Intervall Sext*
4. System *6 vor dem ersten Strich, notiertes Intervall Oktav*
4. System *[elevata [b bezeichnet wohl die große und kleine Dezim. Bei der Notierung liegen jedoch die Ausgangstöne um eine kleine Terz bzw. einen Halbton zu tief.*
4. System *9 10 Die notierten Intervalle sind um je einen Ton zu groß*
4. System *11 13 4 . . . Die Zahlen stimmen von hier ab nicht mit den notierten Intervallen überein.*

## Anmerkungen zur folgenden Orgeltabulatur

f. 279v

4. System 3.—5. Glied. Die Versetzung der Schlüssel auf die nächst tiefere Linie am Anfang des 4. Gliedes (vgl. Faksimile f. 279v) ist nicht auf eine Änderung des Umfangs der Oberstimme zurückzuführen, sondern als Korrektur eines schon im 3. Glied auftretenden Schreibfehlers zu verstehen. Die Notierung ist nämlich von hier ab bis zum Ende des Systems (5. Glied) um ein Spatium zu tief. Der korrigierende Schlüsselwechsel muß also auch schon für das 3. Glied gelten. Der Fehler ist in der hier edierten Transkription durch Einhalten des richtigen Spatiums, nicht durch Schlüsselwechsel verbessert.

f. 279v

6. System 2. Glied. Das Zeichen  $\blacklozenge$  füllt metrisch die ganze erste Hälfte des Gliedes aus.

f. 279v

7. System 1./2. Glied. Tenornoten am unteren Rand abgeschnitten. In der Transkription durch g—e ergänzt.

f. 280

3. System 1. Glied. Semibrevis am Schluß füllt das Doppelte ihres Wertes aus.

The musical score consists of seven staves of music. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are written in a medieval style, with some notes having a 'h' above them, possibly indicating a half note. The notes are labeled with letters: E, e, g, f, e, d, c, g, g, e, g, f, e, f, e, e, h, h, c, c, g, f, e, e, e, e, g, f, e, d, c, c, (g), (e), g, f, e.

Repetitio

The image shows a musical score for four staves. Each staff consists of a treble clef, a G-clef, and a bass clef with an F-clef. The music is written in a single system with four staves. The lyrics are placed below the staves, aligned with the notes. The lyrics are: f e e h g a g h e f e e e g f e d c c et sic est finis.



## Deutsche Übersetzung der Orgelspiellehre

Unter den Konkordanzen gibt es:

vollkommene, wie Einklang, d. h. dieselbe [Taste]; Quint; Oktav, d. h. die Verdoppelung; Duodezim, d. h. die Verdoppelung der Quint; und die Quindezim, d. h. die Verdoppelung der Oktav; unvollkommene, wie die große und kleine Terz, Quart, Sext, große und kleine Dezim, [d. h. die Verdoppelung der Terz; die Verdoppelung der Quart und der Sext]<sup>1)</sup>.

Fasse dies so auf: Wenn auf der Taste c faut für sich angeschlagen wird, so nennt man das den Einklang; aber zugleich mit g solreut angeschlagen, ist es die Quint; c solfaut ist die Oktav; mit dem zweiten g solreut ergibt es die Duodezim; mit [dem zweiten] c solfaut die Quindezim. Man nennt diese vollkommene und übereinstimmende Konsonanzen.

Demgegenüber ergibt c faut und e lami die große Terz und bildet eine Konkordanz; c faut und der Halbton unter e lami ist die kleine Terz; c faut und f faut ist die Quart; c faut und a lamire ist die Sext; c faut und das zweite e lami ist die Dezim. Es ergeben sich Konkordanzen. Ähnlich stelle es dir über den anderen Tasten vor. Es ist aus den unten folgenden Beispielen zu entnehmen. Die anderen Zusammenklänge aber, außerhalb von diesen, ergeben Dissonanzen. Doch sind Sekund, Sept und Non trotzdem bei der Bildung eines Tactus notwendig; allerdings in der Weise, daß sich der größere Teil der Tactus auf Konkordanzen befindet, und je besser die Konsonanz ist, um so länger und häufiger ist darauf zu verweilen.

In Quartan aufsteigend: f—g—a—h—c—d—e—f Und in Quartan fallend.  
Konkordanzen: h—c—d—e—f—g—a—b

In Terzen aufsteigend: d—e—f—g—a—h—c—d In Sexten fallend.

Merke dir auch: Wenn der Tenor steigt, so muß der Diskant immer fallen, bzw. umgekehrt, wobei dann der Diskant erhöht wird, als wäre er ein Beweisstück gegen den Tenor. Dabei möge ein Tactus aus der Praxis genommen werden, [der fällt] oder steigt, oder mache derartige [Tactus] nach deinem [Gutdünken].

Merke dir: Man muß wissen, daß dasjenige, welches kurz anhand von ut nach re beschrieben wurde, sich auch von fa nach [sol] einstellen und Konkordanzen bilden wird. So wie es von ut aus nach beliebigen Tönen hin

<sup>1)</sup> Hs.: 13, 14, 16. Da die letzten beiden Ziffern Dissonanzen ergeben, ist in der Übersetzung eine sinnvollere Deutung versucht worden.

zutrifft, ist es gleichfalls von fa aus nach beliebigen Tönen. Merke dir auch Folgendes: Wenn du einen Tactus von ut aus nach dem zu ihm gehörigen re spielst, so kannst du denselben Tactus auch von fa aus nach dem zu ihm gehörigen sol spielen; und weiterhin: Was du von ut aus nach beliebigen Tönen hin getan hast, das tue auch in den Konkordanz [der] von ut [ausgehenden Töne]; und was du in der Quint von ut - re spielst, das spiele ebenso in der Quint von fa - sol. Auf dieselbe Weise muß man zu allen anderen [Tönen] fortschreiten, nämlich, steigend und fallend von fa und von ut aus in die je ihnen eigenen Töne. Dieses ist die erste praktische Übung, und zwar von allen Tönen aus, dazu entsprechend alle Töne und Tactus, die in der Quint, Duodezim oder Oktav bzw. in irgendwelchen Konkordanz jenes Haupttons schließen, über dem du einen Diskant haben willst; denn der Diskant setzt einen Hauptton voraus, der zumindest in [der Sext oder] Terz eine Konkordanz bildet. Soviel ist inzwischen ersichtlich.

Merke dir ebenfalls, daß alle praktische Feinheit nur aus vier Tönen einschließlich ihrer Veränderung besteht, nämlich aus c—d—e—f, die allen auf- und absteigenden [Tonfolgen] entsprechen; dazu wird jener Diskant auf irgendeine Weise gesetzt. Dies gilt auch stets für den Diskant folgender vier Töne, nämlich für f—g—a—b und für deren Konkordanz; und alles, was h übersteigt, wird für den ganzen Diskant nach e lami zurückgeführt. Darum merke dir auch: Es gibt viele Töne in dem ganzen Aufbau, mit denen dasjenige, welches auch immer von c aus geschieht, auch von f aus gemacht wird; wie bei d so kommt es auch von g solreut aus vor; wie bei e geschieht es auch von a aus; wie bei f so wird es auch bei b gemacht. Was beim Fallen von mi nach ut stattfindet, geschieht für den gleichen Diskant beim Fallen von a nach f. Was von f nach re vorkommt, stellt sich auch von b nach a bzw. sol ein. Und so verhält sich der Diskant für alle Töne beim Steigen und Fallen, nämlich, von ut nach mi stimmt überein mit [der Tonfolge] von f nach la oder auch von g nach h. Auf diese Weise wirst du den ganzen Diskant verändern, und zwar sehr behutsam, einmal mit richtigen Tasten, einmal mit Halbtönen unter- und oberhalb, wie es sich für den Übenden versteht.

Aus diesem Grunde kann eine vollkommene Art des Orgelspielens ohne Konkordanz nicht erreicht werden. Deshalb ist jetzt von den Konkordanz zu sprechen. Im Hinblick darauf merke dir, daß jede beliebige Taste derartige Konkordanz hat, nämlich, eine zweifache Terz, eine Quart, eine Quint, zwei Sexten, eine Dezim (!), eine Undezim, zwei Duodezimen(!)<sup>2)</sup>; [Sept] und Non bilden dagegen keine Konkordanz.

Somit hat jede beliebige Taste zwei Terzen, nämlich eine kleine und eine große; z. B. hat h als kleine Terz den Halbton vor d solre, als große aber

---

<sup>2)</sup> Wortlaut in Hs. unrichtig; es muß heißen: zwei Dezimen, eine Duodezim.

d solre (!)<sup>3)</sup>; c faut hat als kleine Terz den Halbton vor e lami, als große jedoch den Halbton über f faut; e lami hat eine kleine Terz, und zwar g solreut, als große wiederum den Halbton über g solreut; f faut hat als kleine Terz den Halbton vor a lamire, als große aber a lamire; g solreut hat als kleine Terz den Halbton vor h, als große dagegen h; a lamire hat eine kleine Terz, nämlich c solfaut, als große indessen den Halbton über c solfaut, usw. Dies beachte auch beim Aufsteigen über den höheren [Tönen].

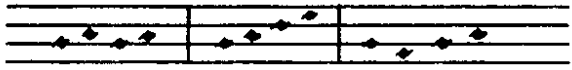
So hat auch jede Taste eine Quart; nämlich h hat beispielsweise e lami; c faut: f faut; d solre: g solre; e lami: a lamire; f faut hat b fabemi, g solreut hat c solfaut; a lamire hat d lasolre; und so ist es auch von den anderen Tasten aus zu beachten.

Jede Taste hat also auch eine Quint, wie h: f faut/Halbton [= fis]; c faut: g solreut; d solre: a lamire; e lami: b fabemi; f faut: c solfaut; g solreut: d solare; a lamire: e lami; b fabemi hat als Quint den Halbton über faut; und wiederum weiter so in den Oktaven zu den vorigen [Tasten], während man aufsteigt.

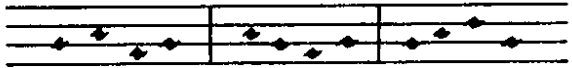
Jede Taste hat folglich eine Sext und eine Oktav, die von einer beliebigen Taste nach rechts gezählt werden. Ähnlich ist es im Oktavabstand darüber. Immer wird eine gute Konkordanz entstehen, wie es dem Betrachter ersichtlich ist.

Ferner haben einige [Tasten] Dezimen, die unter Berücksichtigung der Oktave Terzen heißen. Dezim und Terz gelten klanglich als dasselbe. Außerdem haben einige [Tasten] Duodezimen, die unter Berücksichtigung der Oktav Quinten heißen.

Nach der Besprechung der Konkordanzen ist jetzt von der Aneinanderreihung der Tactus zu reden, einer Aneinanderreihung nämlich bei der Verbindung von steigenden mit fallenden oder indifferenten Tactus; und gleichfalls wird im folgenden gezeigt werden, welche Tactus steigend, welche fallend und welche indifferent sind.

steigend:   
Mit diesen Tactus muß man immer steigen.

Tactus fallend:   
Mit diesen Tactus muß man immer fallen.

indifferent:   
Mit diesen Tactus [muß man] immer steigen oder fallen.

<sup>3)</sup> Diese Angaben treffen nicht für h, sondern für b zu.



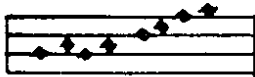


Nachdem nun bekannt ist, wo ein Tactus anfängt, bleibt jetzt noch ungewiß, wo er schließt. Dazu muß man wissen, daß jeder Tactus unter Berücksichtigung seines Tenors gespielt wird. Der Tenor aber ist zweifach, nämlich ohne Sprung wie c—d—e—f—g—a, mit Sprung wie z. B. c—e—d—f—e—g—c—d—a—c—f und weiter so über den anderen [Tasten]. Ich werde also zuerst den Fall behandeln, wenn der Tenor ohne Sprung steigt, dann, wenn er ohne Sprung fällt, danach, wenn er mit Sprung steigt, und schließlich, wenn er mit Sprung fällt. Was den ersten Fall anbetrifft, so gelte die Regel wie folgt: Bei einem ohne Sprung steigenden Tenor kann in einer beliebigen Konkordanz begonnen werden, gemäß der vorher aufgestellten allgemeinen Regel. Man kann auch in einer beliebigen Konkordanz schließen, hauptsächlich jedoch in der Quint oder Oktav wie im Beispiel:



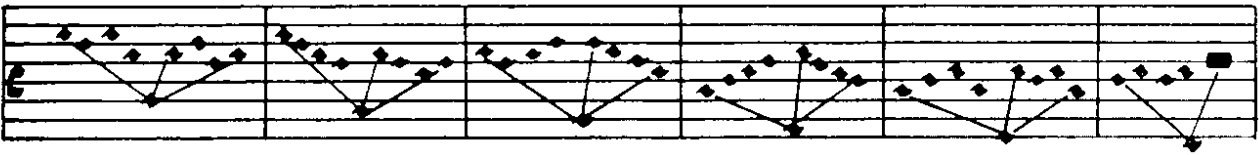
Dieses Beispiel besteht aus acht Noten der größeren Prolatio, und man kann es zu acht Noten der kleineren Prolatio machen, indem man lediglich alle Noten mit Hälsen versieht; oder es kann in zwölf gegliedert werden, indem man die ersten beiden zu kurzen, die anderen beiden zu langen Noten macht bzw. umgekehrt je nach Belieben.

Merke dir auch: Die aufeinanderfolgende Verbindung der Tactus gilt über jedem beliebigen ohne Sprung [steigenden] Ton, und so, wie sie auf der Oktav beruht, könnte man sie auf dieselbe Weise in der Quint oder in anderen Konkordanzen setzen; und als Beispiel mag gelten, wenn von ut nach re gestiegen wird. Alle Tactus, die sich über ut anbringen lassen, kann man ebenso über re verwenden, wenn man von re nach mi steigt. Dasselbe gilt über mi, wenn von mi nach fa gestiegen wird, und gleichfalls über fa, wenn man von fa nach sol steigt.

Merke dir: Wir können nicht immer über allen Tönen die oben aufgestellten Tactus in der Oktav beginnen; einige können wir zwar immer verwenden, andere aber nicht, außer wie im obigen Beispiel. Wenn wir nämlich einen [Tactus] haben wie z. B. diesen , können wir über mi nicht in der Oktav beginnen, da er alle Tasten überschreiten würde. Deshalb müssen wir jeden ähnlichen Tactus in einer anderen Konkordanz beginnen, wie z. B. in der Quint oder Quart oder in den übrigen Konkordanzen. Dasselbe gilt, wenn wir irgendeinen Tactus über fa, sol, la oder den übrigen [Tönen] spielen müssen, so können wir jeden in der Oktav beginnen; es genügt, daß wir dann in der Quint oder in irgendeiner beliebigen Konkordanz beginnen, und zwar wie es die allgemeine Regel besagt. Dies ist die Lehre vom Steigen ohne Sprung.

## Über das Fallen ohne Sprung

Nachdem wir nun gesehen haben, wie wir vorgehen müssen, während wir mit dem Tenor ohne Sprung steigen, bzw. wo wir einen Tactus beginnen und schließen müssen, ist jetzt zu beachten, wie wir beim Fallen ohne Sprung vorgehen haben. Dabei muß man wissen, daß wir, der Regel entsprechend, auf ähnliche Weise den Tactus in einer beliebigen Konkordanz beginnen können, hauptsächlich aber in der Quint oder Oktav. Nachdem wir gesehen haben, wo der Tactus beim Fallen zu beginnen ist, bleibt noch zu betrachten, wo man schließen muß. Die Regel wird, wie folgt, aufgestellt: Wenn immer man ohne Sprung fällt, so muß der Tactus stets in der Sext geschlossen werden, wie aus dem unmittelbar folgenden Beispiel zu ersehen ist:



Merke dir die Regeln über die Verbindung der ohne Sprung fallenden Tactus: Die erste Regel besagt, daß der erste Teil eines Tactus in der Oktav oder Quint, der zweite Teil in der Terz oder Sext begonnen wird. Merke dir: Von dieser Regel sind der erste und dritte steigende [Tactus] ausgenommen, da diese immer in der Quint begonnen werden, wie dem Betrachtenden verständlich sein dürfte. Ebenso merke dir, daß der zweite indifferente [Tactus] immer oberhalb der Sext oder Terz beginnt. Merke dir ferner, daß jene zwei, nämlich der erste und dritte steigende [Tactus] bei der Verbindung immer in der Quint oder Oktav beginnen. Hiermit sind die Regeln über die Verbindung der ohne Sprung fallenden Tactus gegeben.

## Über das Steigen mit Sprung

Nachdem über das Steigen und Fallen gesprochen wurde, das ohne Sprung verläuft, ist vom Steigen und Fallen zu reden, welches mit Sprung geschieht, und zwar zuerst vom Steigen. Was die Regel anbetrifft, so möge sie, wie folgt, lauten: Jeder beliebige mit Sprung steigende Tactus kann in einer beliebigen Konkordanz beginnen und muß auf der vorletzten von derjenigen Taste schließen, in die der Sprung geschieht; wenn ich z. B. von ut nach sol steige, dann darf ich den ersten Teil in irgendeiner Konkordanz beginnen, muß aber den zweiten Teil auf der vorletzten Taste vor sol beenden, d. h. auf fa.

Merke dir die Regeln über die Verbindung der mit Sprung steigenden Tactus, und zwar wo der zweite Teil begonnen werden kann: Davon muß man wissen, daß die steigenden Tactus bei einer Verbindung immer auf der vorletzten Taste der Pänultima [von derjenigen Taste] zu beginnen sind,

in die gesprungen wird. Ausnahme: Von dieser Regel ist der zweite steigende [Tactus] ausgenommen, der immer in der Quart der Pänultima begonnen wird, wobei man die Quart nach unten zählt.

Zweite Regel: Die fallenden Tactus müssen bei der Verbindung immer in der folgenden Taste von derjenigen beginnen, in die der Aufwärtssprung erfolgt. [Ausnahme:] Von dieser Regel ist der zweite fallende [Tactus] ausgenommen, der immer in der Quart über der Pänultima begonnen wird.

Dritte Regel: Ein indifferenter Tactus muß immer auf der vorletzten Taste von derjenigen beginnen, in welche ein Sprung geschieht. Ausnahme: Von dieser Regel ist der zweite indifferente [Tactus] ausgenommen, der immer auf derjenigen Taste einsetzt, in die der Sprung gemacht wird.

24 Noten in der kleineren, 12 in der größeren [Prolatio]<sup>4)</sup>.

### Merke dir die Übersicht für den Kontratenor

Merke dir zuerst: Wenn du irgendeine gute Konkordanz haben willst, so greife mit der Hand eine bestimmte Taste und halte sie fest. Willst du mit irgendeiner Taste dazu eine Konkordanz bilden, dann nimm die darüberliegende Terz, Quint oder Oktav und halte sie alle zugleich aus, so werden sie miteinander eine Konkordanz bilden. Willst du es nach unten haben, dann greife [eine Taste], die nie nach oben, sondern nur nach unten eine Konkordanz bildet, nämlich die Quart.

Merke dir: Wenn irgendein [Cantus]<sup>5)</sup> zum Schluß hin steigt oder fällt, ohne zu springen, wie z. B. c—d—e, diese drei Töne, und du eine Konkordanz darüber haben willst, so falle dagegen mit g—f—e, mit diesen drei [Tönen].

Die zweite Regel ist folgende: Wenn [ein Cantus] d—e—f steigt, diese drei Töne, und du eine Konkordanz darüber haben willst, so falle dagegen mit a—g—f, und du wirst sie haben.

Die dritte Regel ist diese: Wenn du um e—f—g steigen mußt, dann mußt du immer über den Halbton fis steigen. Greife dann h zu e, la zu dem Halbton fis, und du wirst eine gute und richtige Konkordanz erhalten.

Die vierte Regel ist diese: Wenn [ein Cantus] f—g—a steigt, diese drei Töne, dann halte c und f, d mit g und e mit a, so wird es mit Quartan gemacht, wie die richtige Regel besagt. Soviel über die steigenden [Cantus].

---

<sup>4)</sup> Der Sinn dieses Satzes ist unklar. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Angabe für auszuführende Übungen bzw. Beispiele, bei denen jeweils 24 kleinere Noten (Minimen) oder 12 größere (Semibreven) über eine Tenornote zu setzen sind.

<sup>5)</sup> Hs.: Tactus; sinngemäß ist jedoch 'Cantus', wie es die Hs. an anderer Stelle richtig verwendet.

## Folgendes über die fallenden [Cantus]

Merke dir, wenn irgendein Cantus derartig fällt: b—a—g, für diese drei Töne, dann mußt du b mit g, a mit dem Halbton fis, g mit d halten.

Zweite Regel: Wenn [ein Cantus] a—g—f fällt, dann halte d mit a und e mit g, f mit a oder c, und du wirst eine richtige Konkordanz haben.

Dritte Regel: Wenn [ein Cantus] g—f—e fällt, dann halte c mit g und d mit f, e mit g oder h, und du wirst eine Konkordanz erhalten.

Vierte Regel: Wenn [ein Cantus] f—e—d fällt, dann halte f mit a, e mit dem Halbton gis, d mit der Quint la.

Zuletzt merke dir: Wenn [ein Cantus] e—d—c fällt, dann halte e mit g, d mit dem Halbton fis und c mit g.

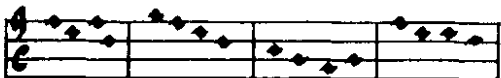
Hiermit weißt du soviel über das Steigen und Fallen.


Die kleine Arbeit gegenwärtiger Absicht beschäftigt sich mit dreierlei, und zwar mit Beispielen, Konkordanzen und Regeln. Für dieses Dreierlei ist ein oberster Grundsatz nötig, der sich auf den nächstfolgenden Tenorton bezieht. Dadurch wird auch die Orgelkunst, die im eigentlichen Sinn als kunstvoll und nicht als gewöhnlich zu bezeichnen ist, angemessen verstanden.

Im Hinblick auf den nächsten Tenorton bedarf es Beispiele, d. h. Tactus; Konkordanzen, Konsonanzen und Regeln bezüglich der Halbtöne.

Was das erstere anbetrifft, so merke dir, daß die Tactus dreifach sind, nämlich steigend, fallend und indifferent. Sie werden so gebildet, wie oben gezeigt wurde. Dazu muß man die Einteilung der Tactus kennen:

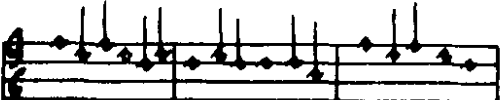
steigende: 

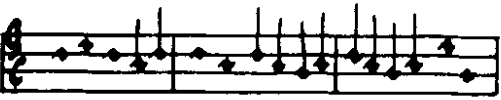
Andere einfache Tactus sind: fallende: 

indifferente: 

Diesen werden zusammengesetzte oder gemischte und wiederum dreifache [Tactus] hinzugefügt:

steigend: 

Zusammengesetzte Tactus: fallend: 

indifferent: 

Aus den vorausgehenden Regeln wird ein oberster Grundsatz gefolgert, über den anfangs gesprochen wurde und der folgendermaßen lautet: Wenn du in einem Klang schlechthin irgendeinen Tactus anwenden willst, so nimm einen beliebigen von den steigenden, fallenden und indifferenten Tactus und spiele denjenigen über dem Tenor, der beim nächsten Wechsel [des Tenortons] ihm in seiner Konkordanz entgegentläuft, nämlich in der Oktav, Quint, Duodezim, Terz und Dezim oder Sext, je nach Belieben; er steht aber besser in vollkommenen Konkordanzen. Daraufhin mögest du zusehen, welcher und auf welcher Taste sodann der Tenorton sein wird. Wenn du das weißt, sieh zu, was die nächste Konkordanz jenes nun bekannten Tenortons ist, und in dieselbe setze einen beliebigen Tactus. Schließlich blicke — und zwar unter Befolgung der Halbtonregeln — auf den Schluß des Tactus und ordne dementsprechend die Halbtöne an, d. h. im Hinblick auf den nächsten Tenorton, worüber ich Merksätze aufstellen möchte. Der erste lautet: Jeder Tactus, der auf ut schließt, verlangt, daß der Tenor re oder sol sein wird. Ebenso verlangt jeder Tactus, der mit re aufhört, daß der folgende Tenor mi oder la, auf keinen Fall aber b ist. Jeder Tactus, der auf mi endet, verlangt, daß der folgende Tenor fa ist. Ebenso verlangt jeder Tactus, der auf fa schließt, daß der folgende Tenor sol ist. Auch verlangt jeder Tactus, der mit sol aufhört, daß der folgende Tenor la ist. Ebenso verlangt jeder Tactus, der auf la schließt, daß der folgende Tenor h ist. Diese [Merksätze] sind beim Steigen und Fallen zu beachten.

Regeln, um Präambeln zu machen: Wenn du über ut „präambulieren“ willst, so falle und steige über dem zu f faut gehörigen Halbton und nicht über f selbst.

Die zweite Regel lautet: Wenn du über re „präambulieren“ willst, so verlangt dies den Halbton von c solfaut, und über derartige Halbtöne mußt du hinübergehen.

Dritte Regel: Mi will eigentlich niemals einen Halbton haben, es sei denn, daß es ihn bei den Pausen [= Ruhepunkten] an sich zieht.

Vierte Regel: f faut will überhaupt keinen Halbton haben, allerdings verwendet es manchmal b. Es folgt die fünfte [Regel]<sup>6)</sup>.

Fünfte Regel: Sol will den Halbton von f faut, c solfaut und g solreut haben.

Manche erläutern [dies] auch durch Beispiele, die auf Clavichorden oder Orgeln gespielt werden, wovon ich auch vorher einiges berührt habe. Andere wiederum geben bestimmte Regeln für Pausen, dazu Beispiele, von einer Taste aus in andere [Tasten], wie hier in der Figur:

Von ut nach  $\begin{matrix} \text{sol} & \text{fa} \\ \text{la} & \text{re} \end{matrix}$  re nach  $\begin{matrix} \text{fa} \\ \text{sol} \end{matrix}$  la, mi nach  $\begin{matrix} \text{ut} & \text{re} \\ \text{fa} & \text{fa} \end{matrix}$  etc..

<sup>6)</sup> Dieser Satz steht in der Hs. am Schluß einer Seite und ist deshalb nur als Custos zu verstehen.

Derartige Formen kannst du, wenn du aufmerksam gewesen bist, bloß von der Vorstellung her verstehen; denn es ist nicht verwunderlich, daß ein Tactus, der über ut gilt, sich auf dessen Konkordanzen bezieht, wie z. B. auf die Terz, Quart, Quint; so ist es auch über re, über mi, fa, sol, la, usw.

Manche pflegen auch mit gewissen [Tactus] die Veränderung der Töne zu lehren.

In ungestörtem Frieden aber verbleibt alles dasjenige, was in die Kunst einzuführen ist. Amen. — Das ist das Ende hiervon; der Dreifaltige und Einige werde gelobt.

Merke dir: Nachdem die vorher aufgezeichnete Kunst bekannt ist, läßt sich verstehen, daß die Orgelkunst, da nun nichts mehr im Wege steht, noch verfeinert werden kann, wie aus dem Folgenden hervorgeht. Zuerst sind einige Merksätze vorzuschicken, wie und auf welche Weise die Tactus gesetzt werden müssen.

Erstens ist über die auf sol bezogenen Lagen zu sprechen; es hat gut acht Lagen, nämlich beide f faut und ihre Halbtöne, c solfaut und seinen Halbton, sowie beide a lamire.

Zweitens über fa: Man muß unter f faut oder in dem auf c solfaut bezogenen h ansetzen.

Drittens über mi: Man muß auf d solre oder besser auf h ansetzen, indem man über den Halbton von c solfaut hinübergeht.

Viertens über re: Man muß auf a lamire unter c solfaut oder auf dem Halbton von c solfaut ansetzen.

Fünftens über ut: Man muß in dem auf c solfaut bezogenen h oder auf dem Halbton vor g solreut ansetzen.

Sechstens über la: Man muß auf d solre oder g solre bzw. g solreut ansetzen.

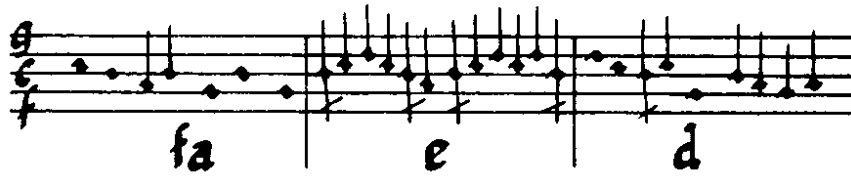
Siebtens über b durum: Man muß auf a lamire oder g solreut ansetzen.

Desgleichen über b molle: Man muß unter f faut oder auf a lamire ansetzen. — Soviel hierüber.

Merke dir: Bei der Ausrichtung nach dem nächsten Tenorton bzw. der nächsten Mensur formt es einen Tactus ganz besonders, ob es ihn einmal nach einem nächsten Tenorton treibt, der höher liegt, oder einmal nach einem, der tiefer liegt, wie aus dem folgenden Beispiel hervorgeht, nämlich sol — mi — mi, von mi nach fa:



Man muß auch wissen und beachten, ob der Tenor steigt oder umgekehrt, und dementsprechend möge der Diskant entgegengesetzt geführt werden; d. h., wenn der Cantus des Tenors steigt, dann möge man mit dem Diskant fallen wie etwa im folgenden Beispiel:



Soviel genügt hierüber.

Die Zeichen der Organisten:

*Minima*: ↓ , von denen zwei eine *Longa* ♦ gelten. In jeder *Prolatio* spricht man bei vier Longen von „quattuor notarum“ (= aus vier Longen bestehend), bei drei von „trium notarum“ (= aus drei Longen bestehend).

*Semiminima*: ↙ , von denen vier eine *Longa* gelten. In jeder *Prolatio* ist dies die *Doppellonga*: ■ , die zwei Longen gilt. Auch die auf diese Art gebildete *Pausa*: ↘ , dauert eine Hauptlonga und gilt als allgemeine *Pausa*.

[Das Zeichen] für eine *allgemeine Pausa*: ⊣ , es bezeichnet eine „*pausa generalis*“. Manchmal werden alle diese Zeichen: ♦ mit nach unten ausge-

zogenen Strichen versehen; deshalb ist das Zeichen dreifach ♦↓♦ . Die

Striche bezeichnen dasjenige, was auf Halbtöne bzw. auf kurze Tasten gesetzt wird. Es können aber noch andere Zeichen hinzugefügt werden, die von den Mensuralisten herkommen; notwendig ist es aber nicht, da jene genügen. Wer sie dennoch haben will, der möge sich wieder den Mensuralisten zuwenden, und es wird ihm gezeigt werden.

Die Tasten sind auf modernen Orgeln folgendermaßen angeordnet: Die erste Taste ist h, nach der [guidonischen] Hand b mi, und wird als mi bezeichnet. Dieser entspricht die erste Taste im Pedal, ebenfalls b mi. Die zweite Taste heißt faut, die dritte d solre; und danach allein weiter so der Vorstellung nach. Beachte folgendes über die langen Tasten:

c d<sup>f</sup> / d e<sup>g</sup> / e f<sup>a</sup> / f g<sup>f</sup> / g a<sup>f</sup> / a b<sup>g</sup>

g . a . g . a . d . e . d

c . d . e . fa / g . a . bh steigend

g . fa . e | . a . g . f . g . d

b . a . g | . f . e . d . c . h fallend

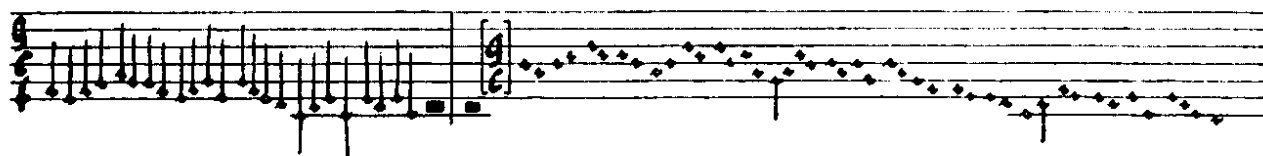


Es folgt eine zusammengedrückte Übung, die mit beiden Händen gespielt werden muß:



Rechte Hand

Rechte Hand



Linke Hand

Linke Hand

Beispiel vollkommener Konkordanz:



Es folgt ein Beispiel von unvollkommenen Konkordanz:



Für das anschließende praktische Stück vgl. S. 180 f.

## QUELLEN UND LITERATUR

In dem folgenden Verzeichnis der Handschriften sind bei den Bibliotheks-orten Berlin, Breslau, München und Wien die instrumentalen Quellen nach den vokalen angeführt. Die Sigel der vokalen<sup>1)</sup> und der instrumentalen<sup>2)</sup> Quellen wurden aus der vorhandenen Literatur übernommen. Neu eingeführt wurden die Sigel *M Tr* (Münchener Orgeltraktat) und *AO* (Augsburger Orgelbuch). In dem Literaturverzeichnis sind nur die mehrfach, meist mit Kurztitel zitierten Veröffentlichungen aufgeführt.

### *Handschriften*

*Berlin*, Deutsche Staatsbibliothek bzw. Depot der ehem. Preuß. Staatsbibl. bei der Universitätsbibliothek Tübingen

Cod. germ. 8<sup>o</sup> 190 (*Berl B*)  
Ms. theol. lat. quart. 290 (*B*)  
Ms. 40613 (*WP*)

*Breslau*, Stadtbibliothek

Perg. Hss. 505 und 506 (*Bres B*)

Staats- und Universitätsbibliothek

I Qu 438 (*Br S*)  
I Qu 42 (*Br D II*)  
I F 687 (*Br D I*)

*Donaueschingen*, Fürstl. Fürstenberg. Hofbibliothek

Cod. 882 (*Don*)

*Engelberg*, Benediktinerkloster

Handschrift 314 (*Eng*)

*Erlangen*, Universitätsbibliothek

Hs. 729 (*E*)

*Genf*, Bibliothèque universitaire

Cod. lat. 30a (*Gf A*)

*Graz*, Universitätsbibliothek

Ms. III 29 (*Gr B*)

*Haarlem*, Bibliothek des Bischoppelijk Museum

Handschrift No. 21 (*Haar*)

*Innsbruck*, Universitätsbibliothek

Cod. 457 perg. (*Innsbr*)

*Köln*, Universitätsbibliothek

Cod. 979

*Las Huelgas*, Klosterbibliothek

Codex de Las Huelgas

(Benutzt nach dem Faksimile in der Veröffentlichung von H. Anglès, *El Codex Musical de Las Huelgas*, Bd. II, 1931)

*London*, British Museum

Add. Ms. 36881  
Burney 357

<sup>1)</sup> Vgl. A. Geering, *Organa*, XIV f.

<sup>2)</sup> Vgl. L. Schrade, *Ueberlieferung*, 28.

Add. Ms. 28598  
Arundel 248  
Add. Ms. 16975  
Add. Ms. 27630 (*Lo D*)

*München*, Bayerische Staatsbibliothek

Cod. lat. 560 (*Mü O*)  
Cod. lat. 6419 (*Mü P*)  
Cod. lat. 11764 (*Mü R*)  
Cod. lat. 5539 (*Mü C*)  
Cod. lat. 5511 (*Mü S*)  
Cod. lat. 23286 (*Mü T*)  
Cod. lat. 7600  
Cod. germ. 716 (*Mü D*)  
Cod. lat. 7755 (*M Tr*)  
Cod. lat. 5963 (*Mm*)  
Cim. 352 b

Universitätsbibliothek

Ms. 2<sup>o</sup> 156 (*Mü Un*)  
Ms. 2<sup>o</sup> 153 (*AO*)

*Philadelphia*, Curtis Institute of Music  
Tabulatur Ileborgh

*Rom*, Biblioteca Vaticana  
Cod. Ottob. 3025

*Santiago de Compostela*  
Codex Calixtinus

*Wien*, Österreichische Nationalbibliothek  
Cod. 4702  
Cod. 3617 (*W*)

*Wolfenbüttel*, Herzog-August-Bibliothek  
Cod. 677 (*W<sub>1</sub>*)

(Benutzt nach dem Faksimile in der Veröffentlichung von J. H. Baxter, *An Old St. Andrews Music Book*, 1931)

Veröffentlichte Quellen, Bücher und Abhandlungen

- Analecta hymnica medii aevi.* (Zitiert: AH)  
Bd. XX, hg. von G. M. Dreves, Leipzig 1895.  
Bd. XXXIV, hg. von Cl. Blume, Leipzig 1900.  
Bd. XLVII, hg. von Cl. Blume u. H. M. Bannister, Leipzig 1905.  
Bd. XLIX, hg. von Cl. Blume, Leipzig 1906.
- Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnis horis a Pio Papa X. restitutum et editum . . ., ed. Desclée; Parisiis, Tornaci, Romae 1949.  
(Zitiert: AR)
- W. *Apel*, Die Tabulatur des Adam Ileborgh, in: ZfMW XVI (1934) 193 ff.  
(Kurztitel: Ileborgh)
- E. *Apfel*, Der Diskant in der Musiktheorie des 12.—15. Jahrhunderts, Dissertation Heidelberg 1953 (maschinenschriftlich). (Kurztitel: Diskant)
- J. H. *Baxter*, An Old St. Andrews Music Book (Cod. Helmst. 628), Published in Facsimile, London — Paris 1931.
- G. S. *Bedbrook*, Keyboard Music from the Middle Ages to the Beginnings of the Baroque, London 1949. (Kurztitel: Keyboard Music)
- H. *Bessler*, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, in: Handbuch der Musikwissenschaft, hg. von E. Bücken, Potsdam 1931.
- Ch. *Burney*, A. General History of Music, Vol. II, London 1782.
- U. *Chevalier*, Repertorium hymnologicum, Vol. 1—6, Louvain 1892—1921.  
(Kurztitel: Repertorium)
- E. *de Coussemaker*, Histoire de l'harmonie au moyen âge, Paris 1852.  
(Zitiert: CoussH)  
— Scriptorum de musica medii aevi, nova series; Parisiis 1864/67. (Zitiert: CoussS.)
- F. *Feldmann*, Ein Tabulaturfragment des Breslauer Dominikanerklosters aus der Zeit Paumanns, in: ZfMW XV (1933), 241 ff. (Kurztitel: Tabulaturfragment)  
— Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien, in: Darstellungen und Quellen zur schlesischen Geschichte, Bd. XXXVII, Breslau 1938.  
(Kurztitel: Musik)
- E. *Ferland*, Die Improvisation in der Musik, Zürich 1938. (Kurztitel: Improvisation)
- A. *Geering*, Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert, Bern 1952.  
(Kurztitel: Organa)
- Thr. *Georgiades*, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. (Untersuchungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter), München 1937.  
— Musik und Sprache. (Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe), Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954.
- M. *Gerbert*, De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus. Tomus I—II, St. Blasien 1774. (Kurztitel: De cantu)  
— Scriptorum ecclesiasticorum de musica sacra, St. Blasien 1784.
- Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de tempore et de sanctis SS. D. N. Pii X. pontificis maximi iussu. . ., ed. Desclée; Parisiis, Tornaci, Romae 1952.  
(Zitiert: GR)
- J. *Handschin*, Eine wenig beachtete Stilrichtung innerhalb der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, in: SJBfMW I (1924), 56 ff.  
— Angelomontana polyphonica, in: SJBfMW III (1928), 64 ff.
- A. *Hughes-Hughes*, Catalogue of Manuscript Music in the British Museum, Vol. I, Sacred Vocal Music, London 1906. (Kurztitel: Catalogue)
- F. *Ludwig*, Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili. Bd. I,

- Catalogue raisonné der Quellen. Abteilung 1, Handschriften in Quadratnotation. Halle a. S. 1910. (Kurztitel: Repertorium.)
- Die Quellen der Motetten ältesten Stils, in: AfMW V (1923), 185 ff. und 273 ff. (Kurztitel: Quellen)
- F. *J. Mone*, Lateinische Hymnen des Mittelalters, Bd. I und II, Freiburg i. Br. 1953/54. (Kurztitel: Hymnen)
- G. *Morel*, Lateinische Hymnen des Mittelalters, Einsiedeln, New York und Cincinnati 1866—1868.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik; hg. von F. Blume; Kassel und Basel seit 1949. (Zitiert: MGG)
- G. *Reese*, Music in the Renaissance, New York 1954.
- H. *Riemann*, Geschichte der Musiktheorie, 2. Auflage, Berlin 1921.
- Handbuch der Musikgeschichte, 1. Bd., 2. Teil, Leipzig 1905.
- M. *Schneider*, Geschichte der Mehrstimmigkeit, 2. Teil, Berlin 1935.
- L. *Schrade*, Die handschriftliche Ueberlieferung der ältesten Instrumentalmusik, Lahr (Baden) 1931. (Kurztitel: Ueberlieferung)
- Die Messe in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts, in: AfMF I (1936), 129 ff. (Kurztitel: Messe.)
- The Organ in the Mass of the 15th Century, in: MQ XXVIII (1942), 329 ff. und 467 ff. (Kurztitel: Organ)
- J. *Smits von Waesberghe*, Johannis Affligemensis, De Musica cum Tonario, in: Corpus scriptorum de musica I, Rom 1950. (Kurztitel: De Musica)
- L. *Söhner*, Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals in Deutschland, vornehmlich im 18. Jahrhundert, Augsburg 1931. (Kurztitel: Begleitung)
- O. *Ursprung*, Freising's mittelalterliche Musikgeschichte, in: Wissenschaftliche Festgabe zum 1200jährigen Jubiläum des heiligen Korbian, 1924.
- E. L. *Waeltner*, Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts. Diss. Heidelberg 1955 (maschinenschriftlich). (Kurztitel: Organum)
- J. *Wolf*, Handbuch der Notationskunde, Teil I, Leipzig 1913; Teil II, Leipzig 1919.
- Eine deutsche Quelle geistlicher Musik aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, in: Jb Peters XLIII (1936), 30 ff.
- F. *Zaminer*, Der Vatikanische Organumtraktat (Ottob. lat. 3025). Organum-Praxis der frühen Notre-Dame-Schule und ihrer Vorstufen, in: Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Hrg. von Thrasybulos G. Georgiades, Bd. 2, Tutzing 1959. (Kurztitel: Organumtraktat)

## A B K Ü R Z U N G E N

AfMF	Archiv für Musikforschung
AfMW	Archiv für Musikwissenschaft
Akk.	Akkolade (in Verbindung mit Folioangabe auch nur als Ziffer nach der Folionummer zitiert, z. B. fol. 12, 3)
Anm.	Anmerkung
Bd.	Band
einst.	einstimmig
fol. bzw. f.	Folio (Rectoseite)
Hb.	Handbuch
Hs.	Handschrift
IMG	Internationale Musikgesellschaft
Jb.	Jahrbuch
Jb Peters	Jahrbuch der Musikbibliothek Peters
JbfMW	Jahrbücher für musikalische Wissenschaft
Jg.	Jahrgang
KmJb	Kirchenmusikalisches Jahrbuch
MG	Musikgeschichte
MfMG	Monatshefte für Musikgeschichte
MQ	Musical Quarterly
Ms.	Manuscript
Rep.	Repertorium
SIMG	Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft
SJbfMW	Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft
Tom.	Tomus
v	Versoseite (geschrieben hinter Folionummer)
Vol.	Volume
Z.	Zeile
ZfMW	Zeitschrift für Musikwissenschaft
zweist.	zweistimmig

## REGISTER

- Ab hac familia 26, 51, 80 ff., 113  
 Accidentien 67, 75  
 Ad laudes Mariae 53 f.  
 Agnus Dei-Tropus 27  
 Alleluia 28  
 Alleluia Dies sanctificatus 53  
 Alleluia Veni sancte spiritus 28 f., 46,  
 135  
 Alleluia Virgo ferax aron 126  
 Alternatimpraxis 102 ff.  
 Amor patris et filii 125  
 Antiphontropus 25  
 Augustiner 16, 77, 108  
 Ave maris stella 127  
 Ave speculum candoris 52
- Benedicamus domino 28 f., 37 f., 53,  
 58  
 Benedicamustropus 26  
 Benediktiner 15 f., 80, 84, 108  
 Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Cod.  
 germ. 8<sup>o</sup> 190 35, 127  
 — Ms. theol. lat. quart. 290 82 ff.,  
 103, 107  
 — Ms. 40613 91  
 Biscantus 18, 23, 111, 126  
 Bordun 52 ff.  
 Breslau, Staats- und Universitätsbibl.,  
 I F 687 87 ff.  
 — I Qu 42 77, 79 f.  
 — I Qu 438 77 ff., 103, 144  
 — Stadtbibl., Perg. Hss. 505/506 54  
 Buxheimer Orgelbuch s. München, Bayer.  
 Staatsbibl., Cim. 352 b
- Calixtinus, Codex 129 ff., 132 ff.,  
 139 f., 143  
 Choralschrift, gotische 34  
 choris — solistisch 24 ff.  
 Chorus nove Jerusalem 26, 47 f.  
 Conditor alme syderum 127  
 Constantes estote 28, 40 ff., 134 ff.  
 Credo 103
- Discantus 111, 136  
 Diskanttraktate 122  
 Dominikaner 77, 108  
 Donaueschingen, Fürstl. Fürstenberg.  
 Hofbibliothek, Cod. 882 53  
 dorisch 40 ff., 55, 141
- Engelberg, Stiftsbibliothek, Hs. 314  
 42 f., 135 ff., 150  
 England 124 ff.  
 Erlangen, Universitätsbibl., Hs. 729 90 ff.  
 Flos de spina procreatur 24 f., 46 f.  
 Frankreich 126 ff.  
 Franziskaner 108  
 Fundamentum organisandi 90 ff., 111
- Genf, Bibl. univ., cod. lat. 30a 53  
 Gerüstsatz 75, 83, 86, 91 f., 130, 133,  
 136 f.  
 Gliederungsstriche 31 ff., 34 f., 36,  
 130, 135  
 Gloria 77 ff., 102 f., 144  
 Graduale 28  
 Graz, Universitätsbibl., Ms. III 29 34,  
 42, 135, 137, 149 f.  
 Gymel 126
- Haarlem, Bisch. Mus., Ms. 21 35, 111  
 Hymnen 126 f.
- Ileborgh, Adam 86 f.  
 Indersdorf 16, 19, 108  
 Initialformel 73, 140  
 Innsbruck, Universitätsbibl., Cod. 457  
 24, 34, 42 f., 46 ff., 135 ff.  
 In omnibus requiem quesivi 26, 54 f.  
 Introitustropus 24
- Johannes Affligemensis 116 ff.  
 Judea et Jerusalem s. Constantes estote  
 Köln, Universitätsbibl., Cod. 979 35  
 Kolorierungsformeln 131, 133, 141 f.  
 Kontratenor 64 f., 89  
 Kyrie cunctipotens 96, 121, 123, 129 ff.,  
 135, 139  
 Kyrie fons bonitatis 111, 123  
 Kyrie magne deus 26, 33, 51, 80 ff.,  
 113  
 Kyrie rex omnium 123  
 Kyrie rex virginum 123, 129  
 Kyrietropus 26
- Las Huelgas, Codex 122 ff.  
 Lektion 26, 54 f., 124 f.  
 Liturgie 23 ff., 101 ff., 109 ff.

- London, Brit. Mus., Add. 16975 126 f.  
 — Add. 27630 15 ff., 23 ff., 30 ff.,  
 40 ff., 44, 108, 123 f., 125, 127,  
 135 ff., 149 f.  
 — Add. 28598 124  
 — Add. 36881 134  
 — Arundel 248 126  
 — Burney 357 125  
 lydisch 48 ff., 55, 141 ff.
- Magnificat 84 ff.  
 Mailänder Traktat 119 ff., 129  
 mixolydisch 50 ff.  
 München, Bayer. Staatsbibl., Cim. 352 b  
 96, 103 f., 146  
 — Cod. germ. 716 46  
 — Cod. lat. 560 35  
 — Cod. lat. 5539 25, 125  
 — Cod. lat. 5963 84 ff.  
 — Cod. lat. 6419 35  
 — Cod. lat. 7600 28, 50  
 — Cod. lat. 7755 18 ff., 61 ff., 108,  
 132 ff., 139 ff., 144, 146  
 — Cod. lat. 11764 34  
 — Cod. lat. 23286 27, 123, 129 f.  
 — Universitätsbibl., Ms. 2<sup>o</sup> 153  
 103 ff.  
 — Ms. 2<sup>o</sup> 156 26, 34, 47  
 Musica Enchiriadis 115 f., 138, 145
- Neumen 35  
 Notenschrift 30 ff., 37, 98 ff., 108 f.  
 Notenzeichen, instrumentale 68 f.  
 Notre Dame-Musik 134 ff., 145
- Occursus 141  
 Offertoriumstropus 27  
 Ora pro nobis beate Nicolae 134  
 Organum 111 f.  
 Orgelmusik, Aufzeichnung 98 ff.  
 — in d. Liturgie 101 ff.  
 — Satztechnik 61 ff.
- Partitur 108, 130  
 Paumann, Conrad 90 ff., 107, 146
- Pausa 67 f., 112, 143  
 phrygisch 47 f., 141 ff.  
 Populus qui ambulat in tenebris 124 f.  
 Präambulum 67, 87
- Quadratnotation 31 ff.  
 Quem ethera et terra 28, 39, 50  
 Qui de carne puellari 27, 48 f.
- Responsorium 28  
 Responsoriumstropus 28
- Salva Christe te querentes 52  
 Salve regina 25, 104, 111  
 Salutem dominum 125  
 San Blasianus, Codex s. London, Brit.  
 Mus., Add. 27630  
 St. Blasien 15 f.  
 St. Martial 134  
 Sanctus 82 ff., 103  
 Satztechnik 40 ff., 56 ff., 61 ff., 111 ff.  
 Schlüssel 30 f., 130  
 solistisch — chorisches 24 ff.  
 Spanien 122 ff.  
 Spielformeln 62, 65 f.  
 Stimmenverteilung 36  
 Stimmtausch 52
- Tabulaturschrift 98 ff., 108 f.  
 Tonalität 75, 142 f.
- Übertragung 38 ff., 100 f.  
 Umfang d. Orgelklaviatur 63, 69
- Vatikanischer Organumtraktat 135 f.,  
 140 ff.  
 Veni creator spiritus 127  
 Virgo mater clemens 25, 44
- Wien, Österr. Nationalbibl., Cod. 3617  
 80 ff.  
 — Cod. 4702 54  
 — Cod. 5094 80
- Winchester Tropar 108  
 Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek,  
 Cod. 677 127 ff., 151