

bloß die organalen Teile, so könnte  $P_1$  als in gewisser Weise melodisch-tonal "integrierter" und von daher gesehen "moderner" angesprochen werden. Dazu bedarf es einer Detailanalyse: wieweit sind besondere Details greifbar, die aussagekräftig sind?

Rudolf Flotzinger

möchte eine "Defensio Husmanni" geben: Husmann geht davon aus, daß jene Sätze, die in allen drei Magnus-Liber-Fassungen vorhanden sind, und jene, die in  $F$  und  $W_2$  stehen, zum "Urcorpus" des Magnus Liber gehören. Damit sagt er aber nicht (hier wird er überinterpretiert), daß der betreffende Satz, sondern nur, daß ein Satz (etwa über 'Crucifixum in carne') im "Urcorpus" stand.

Als Ausgangspunkt der Detailanalyse wurde ein von Reckow vorbereitetes Beispiel gewählt, das dieser zunächst erläuterte.

Fritz Reckow

#### DAS 'CRUCIFIXUM IN CARNE' IN $P_1$ (MS. $F$ , 70' / 71)

Die folgenden Bemerkungen knüpfen an die im Paper von Wulf Arlt gestellte Frage an, welche "stilistischen Merkmale der Haltetonpartien von  $P_1$  und  $P_2$ , die sich nicht in Mad finden, spezifisch für ein (Pariser) Zentrum" seien (S. 35). Sie versuchen, im Anschluß an die von Arlt vorgelegten Ergebnisse etwas weiter zu jenen "allgemeinen Fragen hinsichtlich des Begriffspaars 'Peripherie' und 'Zentrum'" vorzudringen, die "am konkreten Beispiel auszutragen" sind (ebenda, S. 32).

Meine These: wenn einerseits die Haltetonpartien in Mad und  $P_1/P_2$  manche Gemeinsamkeit aufweisen und wenn sich andererseits doch spontan der Eindruck der Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Repertoires aufdrängt (vgl. Paper Arlt, S. 32), so ist dies nicht nur darauf zurückzuführen, daß die Komponisten des Notre-Dame-Repertoires über reichere Mittel für eine differenzierte und konturierte Gestaltung verfügen, sondern auch darauf, daß die den beiden Repertoires gemeinsamen Mittel in der Notre-Dame-Komposition wesentlich planvoller und ökonomischer eingesetzt werden: daß sie dadurch im kompositorischen Kontext selbst einen anderen Stellenwert, teilweise sogar gut erkennbare Funktionen innerhalb eines überschaubaren und nachvollziehbaren Gesamtkonzepts erhalten. Gerade hierin, so meine ich, manifestiert sich ein Anspruch, der das Zentrum von der Peripherie unterscheidet. Deshalb soll im folgenden am Beispiel der einleitenden Haltetonpartie der zweistimmigen Notre-Dame-Choralbearbeitung 'Crucifixum in carne' nach der Fassung  $P_1$  (Notenbeispiel 9) speziell auf einige das Gesamtkonzept tragende Aspekte hingewiesen werden, wie sie sich in der Fassung Mad noch nicht erkennen lassen. (Zur leichteren Verständigung sind im Notenbeispiel 9 korrespondierende Glieder jeweils untereinander angeordnet und mit einer laufenden Nummer versehen. Die Zuordnung von Tenorton und Oberstimme ist nicht immer völlig gesichert.)

1. Die Haltetonpartie ist zweiteilig gebaut, entsprechend den beiden zugrundeliegenden Cantus-Zeilen (Notenbeispiel 10):

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a tenor line with a clef and a '3' below it, indicating a triplet. The bottom staff is a soprano line with a clef. The lyrics are written below the notes. The top staff lyrics are 'Cru - ci - fi - xum in car - - - - - ne' and the bottom staff lyrics are 'Lau - da - te ac se - pul - tum pro - pter nos'. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

Notenbeispiel 9: 'Crucifixum in carne' (Fassung P<sub>1</sub>). Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Pluteus 29.1, f. 70<sup>r</sup>/71

The image displays a musical score for the piece 'Crucifixum in carne' (Fassung P<sub>1</sub>). The score is written in mensural notation on a four-line staff with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are in Latin and are placed below the notes. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (1, 2, 7, 9) and a '8' in a circle, likely indicating the number of notes per measure. The lyrics are: Cru ci fi in car Lau da ac se.

1  
8  
Cru ci fi

2  
8  
in car

7  
8  
Lau da

9  
8  
ac se



Notenbeispiel 9 (Fortsetzung)

3

5

10 11 12

pul tum

14

prop ter

Notenbeispiel 9 (Fortsetzung)

8 xum

6 8 ne

8 8 te

13 8 te

15 8 nos



Jede dieser Zeilen ist in der mehrstimmigen Komposition nochmals deutlich untergliedert. Dabei ist die vom Cantus her gegebene Möglichkeit zu tonal einheitlicher Zäsurbildung wahrgenommen: dreimal enden ganze Wörter jeweils auf dem gleichen Ton d (Glied 3: "Crucifixum", Glied 8: "Laudate", Glied 13: "sepultum"). Die drei Schlußsilben sind überdies im Duplum jeweils durch Vorhalt markiert; darüber hinaus beginnt der neue Unterabschnitt auf dem Wort "ac" (Glied 9) mit einer für Anfangsbildungen charakteristischen Duplex longa.

Auch die erste Hauptzäsur (Glied 6) betont die d-Sphäre: das Duplum durchmißt in zwei Ansätzen den vollen Oktavraum über d und hebt zudem mehrmals die Quinte a hervor, um dann fast beiläufig den eigentlichen Schlußton e zu erreichen. Erst an der zweiten Hauptzäsur (Glied 15) ist auch das Duplum-Melisma selbst auf den Schlußton e ausgerichtet (Bewegung überwiegend im Quintraum e-h).

2. In der ersten Cantus-Zeile werden, gewissermaßen "expositionsartig", drei für den zweistimmigen Haltetonsatz typische Melodie-Charaktere vorgeführt: die Glieder 1 und 6 zeigen "organale" Melismatik (im Sinne des Organum per se); die Glieder 2 und 4 haben Copula-Charakter: sie sind "symmetrisch" gebaut und lassen sich gut modal rhythmisieren (Notenbeispiel 11):



die Glieder 3 und 5 schließlich sequenzieren stufenweise abwärts und sind kennzeichnend für Paenultima-Bildungen.

Diese sechs Glieder sind in mehrfacher Hinsicht planvoll und ausgewogen zusammengefügt: sie konstituieren zwei Unterabschnitte zu je drei etwa gleichlangen Gliedern unterschiedlichen melodischen Charakters. Jeder Unterabschnitt mündet in ein sequenzierendes Paenultima-Melisma (Glieder 3 und 5), das jeweils zu einer Zäsur auf d (bzw. d-e) hinleitet. Der Paenultima geht jeweils eine Copula-artige Passage voraus (die beiden Glieder 2 und 4 wiederum entsprechen einander nicht nur in der Ausdehnung, sondern korrespondieren einander auch in der - weitgehend gegenläufigen - Melodiebewegung). Eingeleitet und abgeschlossen wird die ganze Zeile von je einem frei geformten organalen Melisma (Glieder 1 und 6); dabei entspricht der eher noch "vorbereitenden" Funktion des Anfangsmelismas der geringe Ambitus, der tonalen Bekräftigungsfunktion am Ende die Steigerung bis zum Oktavraum.

Die erste Cantus-Zeile ist also einerseits in zwei einander korrespondierende Hälften gegliedert, andererseits aber dank den organalen Anfangs- und Schlußmelismen zugleich als Ganzes "gerundet".

3. Die zweite Cantus-Zeile bietet hierzu einen deutlichen Kontrast. Die Ausdehnung der einzelnen Glieder weicht stärker voneinander ab; auch lassen sich keine klaren Korrespondenzen zwischen ihnen erkennen. Im Duplum begegnen - im Unterschied zu der durchwegs engschrittigen Melismatik der ersten Cantus-Zeile - wiederholt größere Intervalle (Quintfall in Glied 7; Sextfall in Glied 9). In Glied 10 ist ein längeres Melisma über dem (als Hal-



teton bislang ausgesparten) Cantuston g angelegt. Gleich im ersten über dem Ton d gebildeten Glied (8) fällt die Konzentration von Sext-, Sept- und Nonenzusammenklängen auf, die der Passage eher Paenultima- als (wie bisher beim Cantuston d) Ultima-Charakter verleihen.

Doch auch dieser Kontrast läßt sich als kompositorisch beabsichtigt (zumindest aber als innerhalb eines Gesamtkonzepts sinnvoll) begründen. So hätte eine Fortsetzung nach der ersten Cantus-Zeile in gleicher Ausgewogenheit monoton wirken müssen; auch läßt gerade der Kontrast die planvolle Anlage des Anfangs um so deutlicher hervortreten. Vor allem aber erweist sich der Schlußteil von Glied 12 an als steigernde Wiederaufnahme von Formeln der ersten Cantus-Zeile und somit zugleich als zusammenfassender Abschluß der ganzen Haltetonpartie (und nicht nur der zweiten Cantus-Zeile - die im übrigen durchaus auch Entsprechungen zur ersten Zeile aufweist: sie beginnt und endet wie diese mit organalen Passagen, und vor den sequenzierenden Passagen findet sich, in Glied 11, sogar wieder ein Copula-artiges Gebilde).

Des näheren bilden die Glieder 12 bis 14 eine ausgedehnte zusammenhängende Paenultima-Passage; dabei basiert Glied 12 auf der Melismatik von Glied 3, wobei nun allerdings die Formeln terzweise (statt sekundweise) abwärts sequenzieren und die Zahl der Currentes von drei auf vier erhöht ist. Und Glied 14 greift, ebenfalls erweiternd, auf die Melismatik von Glied 5 zurück. Glied 13 schließlich schafft gewissermaßen eine Brücke zwischen den beiden Paenultima, indem es, melodisch aufwärtsgerichtet, den Bewegungsimpuls von Glied 12 auffängt, seine Paenultima-Wirkung neutralisiert und somit den Anschluß einer zweiten Paenultima ermöglicht.

## Diskussion

Reckows analytische Beobachtungen wurden im einzelnen stillschweigend, aber allgemein akzeptiert. Fragen hingegen ergaben sich vor allem zu drei Aspekten: (1) zum methodischen Ansatz, (2) zur Bedeutung der Beobachtungen für die Einordnung des Satzes innerhalb des Pariser Repertoires und (3) zur Relevanz der angewandten Kriterien hinsichtlich einer Abhebung gegenüber dem aquitanischen Repertoire wie der Einordnung von Mad.

Lawrence Gushee:

Erachten Sie aufgrund des Kriteriums sorgfältiger Kompositionsweise diese Fassung als älter?

Fritz Reckow:

Möglicherweise ist  $P_1$  eine ältere Fassung, die aber, weil sie so planvoll ist, nicht ersetzt, sondern aufbewahrt wurde.

Lawrence Gushee:

Wir können mittels logischer oder analytischer Gründe feststellen, daß  $P_1$  früher als  $P_2$  oder  $P_2$  früher als  $P_1$  anzusetzen ist; würde aber jemand festzustellen wagen, was dies für eine Bedeutung in bezug auf die Frage "Peripherie" und "Zentrum" hat? Ohne etwas gegen konkrete Analysen einzuwenden, frage ich mich, ob wir auf diesem Wege jemals zu sinnvollen Resultaten kommen können.



Leo Treitler:

Beim Vergleich von  $P_1$  mit  $P_2$  kann ich zwei verschiedene musikalische Konzeptionen feststellen. Dabei kann ich mir ebenso plausible Argumente für die zeitliche Priorität der einen wie der andern Fassung vorstellen, wie für ihr gleiches Alter: etwa, entweder gleichzeitig komponiert von zwei verschiedenen Personen mit verschiedenen Vorstellungen darüber, wie dieses Stück gesetzt sein sollte, oder auch von ein und derselben Person an verschiedenen Tagen. - Der Unterschied der Konzeptionen scheint mir offensichtlich:  $P_2$  hat (um Reckows Termini zu gebrauchen) keine Copula-Melodik und ist im wesentlichen organal. Die musikalische Konzeption beruht darauf, daß man einen großen Gegensatz zwischen dem eher freien und expansiven organalen Anfang und einem sehr konzise organisierten Discantus herstellen will. Bloß aufgrund der Stilkritik lassen sich diese Stücke nicht einordnen, und in bezug auf "Peripherie" und "Zentrum" könnte dies darauf hinauslaufen, daß wir immer mehr erkennen, daß Paris gleicherweise ein Zentrum und Peripherie war; das würde in keiner Weise die Vorstellung von Paris als Zentrum mindern.

Wulf Arlt:

Die Schwierigkeiten beim 'Crucifixum in carne' bestehen gerade darin, daß man mit einer Beschreibung wie jener von Herrn Reckow zwar feststellen kann, ein Komponist habe sehr bewußt, sehr dicht mit seinen Mitteln gearbeitet, daß damit aber weder über Paris noch über das Verhältnis zwischen Mad und Paris etwas ausgesagt ist.

Zu "Saint Martial": Wir finden auch dort eine Fülle von Melodieentsprechungen, wiederkehrende Formelwendungen, Auftreten der Formeln an bestimmten Stellen, "Copula-Wendungen" (die Stäblein modal interpretiert hat) usf., aber alle diese Aspekte helfen bei der Grundfrage nach "Peripherie" und "Zentrum" nicht weiter. Das führte mich dazu, die Frage nach den Formeln in den Mittelpunkt zu stellen. Mit Hilfe solcher Formeln (vgl. Notenbeispiel 3) lassen sich weite Teile des Pariser Bestandes erfassen, nicht nur Sätze wie  $P_1$ , sondern auch Pariser Sätze wie das von Reckow analysierte Organum 'Omnes de Saba', in dem die an  $P_1$  nachgewiesenen Formprinzipien fehlen; Mad aber ist mit diesen "Prinzipien" nicht zu fassen.

Leo Treitler:

Um dies weiter zu führen: Ich würde Reckows Aussagen betreffend die übergreifende formale Organisation von  $P_1$  nicht bestreiten, möchte aber zur Vorsicht mahnen in bezug auf die Folgerungen: handelt es sich um Eigenschaften eines individuellen Satzes, mit denen wir uns beschäftigen, oder sind diese Folge eines Komponierens, das sich sehr sicher innerhalb eines vorgegebenen stilistischen Rahmens vollzieht? In einem Beispiel (Notenbeispiel 12) habe ich eine Reihe von Organalstimmen aus verschiedenen 'Alleluia'-Vertonungen über denselben Choralausschnitt zusammengestellt. (Beispiel 12 siehe folgende Seite.)

Diese Stelle des 'Alleluia' (stark kadenzierender Abstieg) wird aufgrund dessen ausgeführt, was der Musiker kennt: einiges über Konsonanzen, einige gebräuchliche melodische Formmöglichkeiten usf. Als Folge davon ergeben sich eine Reihe von Organalstimmen, die weitgehend gleich zu sein scheinen, als ob sie ein gleiches Stück wiederholen würden. Das legt es nahe, Stilprinzipien anzunehmen, die in einer gewissen Zeit gelten, und vorsichtig zu sein mit Aussagen über die kompositorische Machart und Form eines einzelnen Satzes.



Notenbeispiel 12: aus 'Alleluia'-Vertonungen des Magnus Liber

Alleluia I: *Hodie Maria*, F 125' Tenor g

Alleluia II: *Hodie Maria*, F 126' Tenor g

Alleluia II: *None corno*, F 111 Tenor d

Alleluia I: *None corno*, F 110 Tenor d

Alleluia I: *Non vos relinquam*, F 116' Tenor g

Alleluia II: *Non vos relinquam*, F 117 Tenor g

Rudolf Flotzinger

bemerkte ergänzend auf eine einleitende Frage Stenzls zur Bedeutung der Interpretation von Reckow: Reckows Interpretation bedeutet, daß es sich hier um eine Komposition im Sinne bewußten Gestaltens handelt (keine zufällige Überlieferung eines mehr oder weniger zufällig entstandenen Stückes, einer Improvisation).

David G. Hughes:

Zwei Punkte zum Vergleich der Bemerkungen von Treitler und Reckow: (1) Reckow spricht von einem Stück, dem im Pariser Repertoire eine Ausnahme-Stellung zukommt (es gehört gewissermaßen nicht in den *Magnus Liber*); (2) bei den Formeln, die Treitler meint, handelt es sich um etwas anderes als bei den von Reckow betonten Eigenheiten, da in  $P_1$  eine geschlossene musikalische Struktur vorliegt.

Fritz Reckow:

Ich glaube nicht, daß das von Herrn Treitler gegebene Beispiel grundsätzlich dem widerspricht, was ich zeigen wollte. Denn es ist durchaus möglich, daß die einzelnen Formeln im Kontext jeweils ihres ganzen Stückes kompositorisch ebenso planvoll eingesetzt sind: man muß dergleichen Varianten stets auch von ihrer Funktion innerhalb der gesamten Komposition her betrachten.

Leider ist  $P_1$  nur einmal überliefert, so daß wir über mögliche Modifizierungen durch Überlieferung nichts aussagen können: darüber also, als wie endgültig oder wie gelungen oder wie passend einzelne Elemente der Komposition angesehen worden sind. Denkbar ist auch die Existenz einer Fassung vor  $P_1$ , die noch nicht so planvoll war und dann auf eine planvolle Anlage hin überarbeitet worden wäre. Grundsätzlich, so meine ich, besteht ein Recht, diesen Abschnitt unter den Aspekten der kompositorischen Konsistenz, Dichte, Ökonomie zu



betrachten, denn es gibt in Notre Dame eine ganze Reihe von Stücken, die auf analoge Weise bewußt gestaltet sind. So z. B. in der Auswahl der Haltetöne aus einem Tenormelisma, bei der jeweils die gleichen Tonstufen zu Haltetönen gemacht, andere in Discantuspartien zusammengedrängt werden, um tonale Homogenität des Satzes zu erreichen; oder in der mehrfachen Verwendung gleicher oder analoger Formeln an Zäsuren, um diese zu verdeutlichen und aufeinander zu beziehen.

Zu "Peripherie" und "Zentrum": die Analyse wurde nicht primär im Hinblick auf diese Fragestellung gemacht, sondern im Hinblick auf die von Herrn Arlt gleichzeitig vorgelegte Fassung Mad (Haltetonpartien). Indes sollte sie zugleich einen Weg andeuten, auf dem Kriterien für eine kompositorische Differenzierung zwischen "Peripherie" und "Zentrum" gefunden werden könnten. Denn gerade weil so viele Gemeinsamkeiten bis hinein in den Formelvorrat und dessen Verarbeitungsweise bestehen, muß die kompositorische Auseinandersetzung noch den Schritt weitergehen hin zu der Frage, wie diese mehr oder weniger gemeinsamen Elemente innerhalb ihres gesamten kompositorischen Kontextes jeweils funktionieren, wie weit sie aus einem Gesamtkonzept heraus motiviert und in ihrer Formung jeweils begründet sind. Ich möchte im Anspruch, in der gestalterischen Erfahrung, die sich nicht zuletzt in einer planvollen, ökonomischen Anlage niederschlagen, ein Kriterium für die Charakterisierung eines "Zentrum" sehen.

Wulf Arlt:

Noch einmal: Die "besondere Dichte" sagt etwas über ein Stück aus. Es gibt aber in Notre Dame auch formelhafte und nicht so beziehungsreiche Stücke wie das erwähnte 'Omnes de Saba'. Andererseits findet sich Beziehungsreichtum auch im 12. Jahrhundert. Wie fassen wir dann das für Paris Spezifische?

Fritz Reckow:

Im Notre-Dame-Repertoire ist nicht alles nach den gleichen Prinzipien gestaltet worden. Unverkennbar ist aber auch, daß es im Magnus Liber eine Reihe von Stücken vergleichbaren Anspruchs gibt. Besteht in Mad nicht eine sehr viel größere Beliebigkeit in der Anwendung von Formeln, die eher auf Fülle, auf schlichte Wiederholung ausgeht, nicht aber auf Durchorganisierung dieser Fülle? Hierin scheint mir ein wesentliches Merkmal zu liegen, das auch eine Unterscheidung zwischen verschiedenen Bereichen erlauben dürfte.

Wulf Arlt:

Das scheint mir für die Abhebung von Mad nicht zwingend zu sein, weil wir hier nur ein Stück, nicht aber ein Repertoire erhalten haben, was möglicherweise Stücke unterschiedlicher Beziehungsdichte enthielt.

Fritz Reckow:

Wieweit lassen wir uns jetzt von den Begriffen "Peripherie" und "Zentrum" und den mit ihnen verbundenen Fragestellungen tyrannisieren, anstatt zu fragen: wieweit können wir in der Sache überhaupt differenzieren, damit die Arbeit mit diesen Begriffen sinnvoll werden kann?

Leo Treitler:

Ich schließe an die Überlegungen zur Formel an. Zunächst:  $P_1$  ist nicht improvisiert. Das zeigt die von Reckow betonte planvolle Disposition der Länge einzelner Tenortöne. Dann zum



stilistischen Hintergrund der Formeln: Warum diese Regelmäßigkeit? Ein Aspekt scheint mir darin zu bestehen, daß wir in  $P_1$  eine gewisse Art tonaler Artikulation über jedem Halbeton finden. Jeder Abschnitt der Oberstimme umschreibt einen solchen Tonraum durch Finalis, Confinalis etc. Soweit findet sich Entsprechendes auch im aquitanischen Bereich (vgl. Notenbeispiel 4 auf S. 39). Daß  $P_1$  viel konziser, ökonomischer, planvoller ist, ist klar, nur muß die Funktion der Copula-Melodik und der Sequenzen auch unter dem Gesichtspunkt einer sehr deutlichen tonalen Artikulation gesehen werden. Und diese Regelmäßigkeit, Symmetrie und Prägnanz finden wir nicht in den aquitanischen Beispielen. Das gleiche gilt für das 'Crucifixum in carne' aus Mad. Besonders instruktiv sind dazu die Fassungen in Beispiel 7, da wir hier einen langen Eröffnungsabschnitt über einem ausgehaltenen, wiederholten Ton haben. - Ähnliches gilt auch bei der Rhythmusfrage: Entscheidend ist nicht, was "modal-rhythmisch" gelesen werden kann oder muß, sondern: wo hilft der "Modalrhythmus" der musikalischen Absicht. In den von Reckow modalrhythmisch interpretierten Abschnitten tut er dies und verstärkt das, was melodisch bereits unterstrichen ist (entsprechend Reckows Hinweisen zu Notenbeispiel 11). Und ich denke, er tut das auch in organalen Abschnitten. Man vergleiche den kurzen Abschnitt in der dritten Zeile über "lau-", der bei der Interpretation im 1. Modus klarer wird. Auch wenn die Notation hier keinen Hinweis auf modale Lesung gibt. Es ist allerdings problematisch, hier von einem 1. Modus zu sprechen, da kein anderer zur Wahl steht; besser wäre es, hier von absichtsvollem Wechsel von Längen und Kürzen zu sprechen.

Rudolf Flotzinger:

Modale Interpretation ist kaum zugänglich, weil "cru-" in zwei Abschnitte zerfällt (6 + 8 Töne) und "lau-" in (2+8)+6 Töne, so daß der Anfangsgruppe der einen Stelle die Schlußgruppe der anderen entspricht. Betrachtet man das als bewußt gesetzt, kann man nicht das eine als organal und das andere als Copula interpretieren.

Ergänzt wurde die Diskussion analytischer Probleme durch Fragen nach einem Zusammenhang der Strukturunterschiede mit der liturgischen Funktion:

Jürg Stenzl:

Was bedeutet es, daß diese Prozessionsantiphon, die Sie als so sehr "bewußt", "kunstvoll gearbeitet", "planvoll angelegt" beschreiben, bei der Sie sogar von "Steigerungen" und "Durchführung" sprechen, auf diese Weise gemacht wurde? Auf eine Art komponiert wurde, die die Anwendung eines analytischen Instrumentariums zuzulassen scheint, das in ähnlicher Weise auch für (z. B.) ein Haydn-Quartett verwendbar ist? Was bedeutet dieses "Kunstvolle" für den "Komponisten", für die (liturgische) Aufführung und Überlieferung, eine Überlieferung vielleicht fern vom Entstehungsort? [Frage an Michel Huglo:] Hatte das 'Crucifixum in carne' immer dieselbe Funktion, oder lassen sich vielleicht die verschiedenen " Fassungen" durch verschiedene Funktionalität erklären?

Michel Huglo:

Ich glaube nicht, daß es verschiedene Funktionen gab. Auf die Frage, wieweit sich die Prozession als Anlaß für Mehrstimmigkeit gleich blieb, läßt sich antworten, daß weder dieser Vers noch andere während der Prozession selbst gesungen wurden, sondern bei der Station. Die Rubriken dazu sind eindeutig, so z. B. im Notre-Dame-Prozessionar (Paris, Bibl. de l' Arsenal, 158): "Fit statio ante crucem et organizetur vel cantetur versus"; ebenso das Ordinarium aus dem 15. Jahrhundert: "In reddito processionis organizatur versus ante crucem". Das Organum wird langsam gesungen ("cum morositate"); es erscheint unmöglich, einen mehrstimmigen Gesang während des Gehens vorzutragen.



Max Haas:

Wenn die Mehrstimmigkeit als Schmuck, als Zeugnis (möglicherweise) für zentralen Habitus angesehen wird, so ist auf die Brüsseler [Notre-Dame-] Prozessionare hinzuweisen, wonach ein- oder mehrstimmig gesungen werden kann. [Frage an Michel Huglo:] Kennen Sie aus dem 14. oder 15. Jahrhundert Quellen aus Paris, die Angaben mit verschiedenen Möglichkeiten enthalten, die mit den zwei Fassungen des 'Crucifixum in carne' in Verbindung zu bringen wären?

Eine Frage, die von Huglo verneint wurde.

Die Diskussion analytischer Fragen hatte zum Problemkreis des Papiers von Herrn Treitler geführt. So wurde sie zunächst abgebrochen, um die Treitlerschen Überlegungen einzufügen und detaillierter ins Gespräch aufzunehmen.

Leo Treitler

I

Any time we wish to prepare a medieval piece for performance or study we encounter the problem of establishing a musical text, a problem that is raised by variability in the transmission of pieces. Usually those problems have been discussed in peripheral compartments of our publications: footnotes, prefaces, etc., under such headings as "Zur musikalischen Textkritik", "Editorial Problems", etc. My purpose here is not to review methods of text criticism but to focus on a question that has usually been lost in the process of doing text criticism: what does it mean that the editorial problem exists?

To consider this question requires that we go behind methods of text criticism, to the conceptions on which the idea of text criticism in the domain of medieval music has been based: that the pieces with which we deal are the products of an act of composition or redaction; that once finished (i. e. fixed) they are passed from one source to another through the act of copying; that variants arise through the alteration of a Vorlage, either by design or through ignorance or accident. These conceptions refer to a certain relation between musical production and transmission that has prevailed for a long time in the Western tradition. But the assumption that it was established with the beginning of musical notation is supported only by habit, not by the evidence of the sources. What is not self-evident is that musical notation served from the first as a prescription for performance, and that musical sources were from the first copied from other musical sources. That is, we cannot say that the processes of production and transmission became separate from the moment that music began to be written down. The claim that an early medieval source has been copied must be supported by a review of the evidence in the particular case, and the posing of the question can have value beyond the determination of the applicability of text-critical methods.

The suggestion to which I have been leading is that phenomena that have been perceived mainly as problems for editorial technique can be placed in the center of attention as evidence for the nature and relations of musical production and transmission in the Middle Ages. They offer an approach to the problem of style, and in relation to both concepts, transmission and style, an approach to our questions about the ideas of periphery and center.

With reference to a few examples, I want to try first to re-articulate the idea of "transmission".

What ways do we know for describing and explaining the family resemblances and the differences between the versions of a piece? Most commonly we try to relate versions to one