Zeitschrift: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 3 (1978)

Artikel: Einstimmige Lieder des 12. Jahrhunderts und Mehrstimmiges in französischen Handschriften des 16. Jahrhunderts aus Le Puy

Autor: Arlt, Wulf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835370

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

Einstimmige Lieder des 12. Jahrhunderts und Mehrstimmiges in französischen Handschriften des 16. Jahrhunderts aus Le Puy *

WULF ARLT

Der Brauch des Mittelalters, an den Tagen nach Weihnachten je einem der Klerikerstände mit der Feier seines Festes die Ausgestaltung und weitgehend auch die Durchführung der Liturgie zu übertragen, bietet einen Schlüssel zum Verständnis vieler Erscheinungen der Musik vor allem des 12. und 13. Jahrhunderts. Dass die Diakone am 26. Dezember, die Priester am 27., die Pueri am 28. und die Subdiakone am 1. Januar, oder auch an der Epiphanie, ihre Feier so festlich zu gestalten suchten wie möglich – «omnes enim isti quam sollennius possunt festa sua celebrant», wie es im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts in einem Ordinarium aus Bayeux heisst [1] –, fand seinen Niederschlag in Tropen des 10. und 11. Jahrhunderts, im Bestand der ein- und mehrstimmigen Versus, der Benedicamustropen und Conductus des 12. Jahrhunderts, wie im Repertoire der sogenannten Notre Dame-Handschriften, und lässt sich an einzelnen Quellen bis ins 14. Jahrhundert hinein beobachten. Freilich sind eigentliche Festbücher, die neben dem liturgischen Grundbestand die besonderen Erweiterungen in Tropen und Liedern oder gar mit Angaben über mehrstimmige Aufführungen bieten, nur wenige erhalten: ein Neujahrsoffizium des 12. Jahrhunderts aus Beauvais in einer Redaktion des frühen 13.[2], eine etwa zur gleichen Zeit entstandene Bearbeitung des selben Grundbestandes aus Sens [3] und die Festoffizien einer Handschrift des späten 12. oder frühen 13. Jahrhunderts aus Laon [4]. Sie sind mit dem Jakobusoffizium aus Santiago da Compostela die einzigen Quellen des hohen Mittelalters, die für einen Festtag den traditionellen liturgischen Bestand mit den Erweiterungen auch der eigenen Zeit gemeinsam überliefern. Die geringe Zahl solcher Quellen ist verständlich, weil ja das Offizium je anders ausgestattet wurde.

* Eine Auflösung der Handschriften-Sigel befindet sich am Ende des Beitrages.

1 U. Chevalier, *Ordinaire et Coutumier de l'église cathédrale de Bayeux (XIIIe siècle)*, Paris 1902, 65 (*Bibliothèque liturgique* VIII).

2 *LoA* – cf. W. Arlt, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung* I/II, Köln 1970.

3 *Sens* 46A – cf. H. Villetard, *Office de Pierre de Corbeil (Office de la Circoncision)*, Paris 1907 (*Bibliothèque musicologique* IV).

4 *Laon* 263 – cf. Arlt, *Festoffizium*, 220–227; D. G. Hughes, «Music for St. Stephen at Laon», *Words and Music: The Scholar's View*. Fs. T. Merritt, Harvard University 1972, 137–159.

Und dazu bedurfte es eben vor allem entsprechender Sammlungen der ergänzenden Teile, wie sie noch um die Mitte des 14. Jahrhunderts Johannes von Perchhausen in der Cantiones-Sammlung des Moosburger Graduale anlegte [5].
Allerdings hatte Ulysse Chevalier bereits 1894 den Text eines weiteren entsprechenden, ja besonders eingehend ausgestalteten Neujahrsoffizium aus Le Puy veröffentlicht, das zwar erst in Handschriften des 16. Jahrhunderts erhalten war, sich jedoch ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen liess [6]. Chevalier nahm an, dass das Offizium älter sei, ohne einen genauen Zeitpunkt fixieren zu können: «A quelle époque faut-il en reporter l'origine? Je n'oserais dire qu'elle se perd dans la nuit du moyen âge» (1). In die gleiche Richtung wies die Beobachtung Spankes, der in seinen «St. Martial-Studien» auf 17 Konkordanzen mit dem Offizium aus Le Puy kam [7].
Chevalier hatten zwei notierte Handschriften vorgelegen: eine in Privatbesitz und eine im Grand Séminaire von Le Puy. Die Tatsache, dass er nur die Texte veröffentlichte, führte zu der Annahme, die Melodien seien nicht erhalten. Das gilt, wie Michel Huglo in einer Rezension kritisch vermerkte, auch für meine Untersuchungen zum Festoffizium aus Beauvais [8]. Demgegenüber hatte Leo Treitler für seine gleichzeitig abgeschlossenen Studien zum Repertoire aquitanischer Einstimmigkeit des 12. Jahrhunderts im Grand Séminaire von Le Puy nach einer Handschrift des Offiziums gesucht, sie gefunden, die entsprechenden Lieder kopiert und zur modalen Interpretation der schlüssellos notierten Aufzeichnungen seiner Quellen herangezogen [9]. Handschriftenuntersuchungen in französischen Bibliotheken gaben mir 1969 ebenfalls die Gelegenheit zu einem Besuch in Le Puy. Die Suche nach «der» Handschrift des Offiziums führte zu einem Manuskript, das zu meiner Verblüffung nicht nur die einstimmigen Teile enthält, deren Texte Chevalier veröffentlichte, sondern in einem umfangreichen Anhang von mehr als 70 Seiten 19 mehrstimmige Sätze mit Texten und Melodien des Offiziums. Diese Sätze stammen offensichtlich aus dem 16. Jahrhundert und gehören zu den wenigen Zeugnissen «peripherer» Mehrstimmigkeit aus dem Frankreich jener Tage. Andererseits erhärteten systematische Untersuchungen an den hier zum Teil mensural notierten und nachträglich mit einer zweiten Stimme versehenen einstimmigen Liedern die Annahme, dass diese, wie das ganze Offizium – zumindest im Grundbestand – ins 12. Jahrhundert zurückgehen. Überdies entstanden im Laufe der Untersuchung Zweifel daran, dass

5 *MünU* 156 – cf. F. A. Stein, *Das Moosburger Graduale,* Diss. Freiburg 1956 (Ms.).
6 U. Chevalier, *Prosolarium Ecclesiae Aniciensis. Office en vers de la Circoncision en usage dans l'église de Puy*, Paris 1894 (*Bibliothèue liturgique* V).
7 H. Spanke, «St. Martial-Studien», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* LIV (1931), 387/388.
8 *Revue de Musicologie* LVIII (1972), 114/115.
9 L. Treitler, *The Aquitanian Repertories of Sacred Monody in the Eleventh and Twelfth Centuries,* Diss. Princeton University 1967.

die untersuchte Quelle mit einer der von Chevalier benutzten beiden Handschriften identisch sei. So ist nicht auszuschliessen, dass der seinerzeit noch unkatalogisierte handschriftliche Bestand von Le Puy zwei solcher Quellen enthält.
Damit ergaben sich für diesen ersten Bericht über die mir vorliegende Handschrift folgende Aspekte: (I) die Einordnung der Handschrift auf Grund der Angaben Chevaliers, (II) die repertoiremässige Einordnung des einstimmigen Bestandes im Vergleich mit den anderen Festoffizien wie den Quellen lateinischer liturgischer Lieder des 12. und 13. Jahrhunderts, (III) Kriterien der Analyse zur Einordnung der Unica und zur Interpretation der Varianten, (IV) die rhythmische Aufzeichnungsweise und die Ergänzung weiterer Stimmen im Grundbestand, (V) Beobachtungen zur Mehrstimmigkeit des Anhangs.

Die Handschrift liegt mir in einer Photokopie vor, für deren Vermittlung ich Herrn Charles Bongiraud, dem Betreuer der Bibliothek des Grand Séminaire ebenso herzlich danke, wie für seinen Einsatz bei der Suche nach «der» Handschrift anlässlich des kurzen Besuches in Le Puy. Mein Dank gilt weiter dem Fonds zur Förderung des akademischen Nachwuchses des Kantons Basel-Stadt und dem Privatdozentenfonds der Universität Basel, die mir 1969 die Reise ermöglichten, sowie dem Filmarchiv des Basler Musikwissenschaftlichen Instituts, das die Kopien erwarb und mit seinem Bestand eine Konkordanzuntersuchung möglich machte. – Fräulein cand. phil. Rosemarie Moor und Herr cand. phil. Dominique Muller übertrugen im Rahmen einer Tätigkeit für die Schola Cantorum Basiliensis die einstimmigen Lieder (Muller) und die mehrstimmigen Sätze (Moor). Fräulein cand. phil. Gabriela Duci war in gleicher Funktion bei der Erarbeitung der Konkordanzen behilflich. Eine Edition des ganzen Offiziums nach den erhaltenen Quellen hoffe ich nach weiteren Studien in Le Puy mit entsprechenden Untersuchungen in den Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis vorlegen zu können.

I

Der Edition Chevaliers liegt eine Papierhandschrift im Format 22,6 x 17 cm aus dem Besitz des 1892 verstorbenen Abbé Jean-Baptist Payrard zugrunde [10]. Sie ist im folgenden als A bezeichnet. (Zahlen nach dem Sigel beziehen sich auf die Seiten der Ausgabe Chevaliers.) Die Handschrift umfasste 176 Blätter mit je 6 Systemen von 5 Linien [11]. Ihr Grundbestand auf den Folien 1-156verso wurde gemäss Explizit auf 156verso von einem Chorherren der Kathedrale von Le Puy namens Jacobus Piger angefertigt. Das Explizit vermerkt weiter, dass dieser im Juni 1553 starb. Da sich auf Folio 153 oder 153verso nach dem eigentlichen Schluss des Bestandes mit

10 Die folgenden Angaben über die von Chevalier benutzten Quellen nach der Einleitung zu dessen Ausgabe (1–5).

11 Chevaliers Angaben widersprechen sich insofern, als er einerseits 176 Folien nennt und vermerkt, das letzte gezählte Blatt trage die Nummer «VIII^{xx}xij» und andererseits einen Eintrag auf Folio «VIII^{xx}xvij r» zitiert; doch nehme ich auf Grund des Kontextes an, dass diese Angabe auf einem Druckfehler beruht und «VIII^{xx}xij» lauten müsste.

den Worten «Hoc in hoc, hoc in hoc, hoc in hoc, in anno» (*Clericuli tripudiant firmiter* lautet dazu die Rubrik) die Notiz «J. Pigeri 1552» befindet (A, 57 – die Foliozahl ergibt sich aus Chevaliers Angabe im *R*[epertorium] *H*[ymnologicum] zum voranstehenden Stück: 11564 [II, 107] *Mira sunt prodigia*), ist anzunehmen, dass der Grundbestand in diesem Jahr notiert war.

In Chevaliers Ausgabe folgen anschliessend noch ein – in B mensural notiertes, einstimmiges – Lied (*Gaude flore virginali* – RH 6808-10 [I, 407; V, 163/4]), der ℣. *Speciosa facta,* das ℟. *Sancta Dei genitrix* und die Oratio *Supplicationem servorum tuorum.* Diese Stücke scheinen in A auf den Folien zwischen 153 und 156verso gestanden zu haben.

Nach dem Tode von «Pigier», wie der Name in einer 1553 datierten Unterschrift auf Folio 175 erscheint, wurden die Folien 159 bis 171 von einem 1574 mit «A.C.» unterzeichnenden Autor gefüllt. Über diese Seiten berichtet Chevalier: «Les ff. VII^{xx}xix à VIII^{xx}xj sont comme une nouvelle édition (au point de vue de chant) de certains morceaux du *Prosolarium*». Angesichts der mehrstimmigen Sätze am Ende der mir vorliegenden Handschrift (B) liegt es nahe, in dieser vagen Angabe einen Hinweis auf mehrstimmige Bearbeitung einstimmiger Melodien zu sehen, deren Bestand – vom Umfang her geschlossen – dann allerdings noch geringer war als in B. Bestätigt wird diese Vermutung dadurch, dass Chevalier nach der erwähnten Oratio *Supplicationem* zwei weitere Texte unter der Überschrift «[Appendice]» abdruckt: *Cetus omnes angelici* und *Mater regis angelorum.* Der erste fehlt im *Repertorium Hymnologicum.* Für den zweiten findet sich dort der Hinweis auf A und die Folioangabe «VIII^{xx}x^{b}» (11355 [II, 94]). Er stammt also aus diesem Anhang und beginnt auf einer Versoseite. *Mater regis angelorum* aber ist in B das letzte Stück des mehrstimmigen Bestandes und überdies das einzige, das keine Vorlage im einstimmigen Bestand hat. Es umfasst im vierstimmigen Satz zwei Seiten, stand also offensichtlich auch in A am Ende des mehrstimmigen Anhanges auf Folio 170verso und 171. Damit ergibt sich, dass ein Grundbestand der Mehrstimmigkeit schon in A vorlag und 1574 von dem «A. C.» unterzeichnenden Autor angefertigt bzw. kopiert wurde – ein Grundbestand, der sich bei näherem Zusehen noch genauer abgrenzen lässt (cf. infra, 39).

Weitere Einträge auf den letzten Seiten der Handschrift aus den Jahren 1579, 1617, 1646, 1694, 1718, ja 1736 zeigen, wie sie unter den Chorherren der Kathedrale von Le Puy weitergegeben und – wie andere Nachrichten bestätigen – zumindest bis ins 18. Jahrhundert auch benutzt wurde.

Auch die mir vorliegende Handschrift B ist eine Papierhandschrift. Sie ist etwas grösser (nach den Kopien: zirka 27 x 19 cm) und hat im einstimmigen Hauptbestand 7 Systeme von 5 Linien pro Seite mit Quadratnotation. Dem entspricht es, dass der – mit Ausnahme der nachgetragenen zweiten und dritten Stimmen, entsprechender Rubriken wie einer zunächst leer gebliebenen Partie – von einer Hand

geschriebene Hauptbestand nur bis Folio 94verso reicht. Bis zu 94 weist die Handschrift eine originale römische Zählung auf, die zweimal hintereinander das Blatt «lx» bringt (im folgenden als «60» bzw. «60a»). Die weiteren Blätter sind im Original nicht gezählt. (Ich zähle weiter.) Die Folien 96verso bis 135 enthalten von anderer Hand die vierstimmigen Sätze in der Anlage eines Chorbuches mit in der Regel sechs Systemen pro Seite. Auf den Folien 94verso bis 96, 134verso und 135 am unteren Rand, sowie 135verso finden sich verschiedene Besitzvermerke und Daten. Sie sind zum Teil in der Kopie kaum lesbar.

Am Ende der mehrstimmigen Sätze steht in der Hand des Schreibers dieser Partie der Vermerk: «Ce livre Appartient A Ghuliaume oleri mettre des enfans de ceur nostre dame du puy faict ce xxviii novembre» (135). Die mir noch nicht mögliche Identifikation dieses Schreibers verspricht zumindest einen *terminus ante quem* für die Erweiterung des mehrstimmigen Bestandes. Dass dieser vor 1619 liegt, ergibt sich aus dem im Juni dieses Jahres auf 134verso eingetragenen Besitzvermerk eines weiteren «corier on leglize catedralle nostre dame du puy en velay», namens «matieu Huthoyrac» (?). Weitere Daten stammen aus den Jahren 1629, 1639 und 1720.

A und B stimmen im einstimmigen Grundbestand recht genau überein und bieten im Vergleich mit anderen Quellen in der Regel die gleichen Varianten. Andererseits zeigen grössere Abweichungen, dass B keine Kopie von A sein kann. Sie betreffen zunächst die Rubriken. So lautet der Anfang des Offiziums in A (6): «In primis Vesperis, Nona dicta genibus flexis, in magno choro dicitur in primis et ante omnia sequens Antiphona: *O Nazarene*», in B (1) dagegen: «Nona dicta genibus flexis Ante las chadraytas: *O Nazarene*». Dass die Commemoratio am Ende der ersten Vesper in B (4) weit ausführlicher ist als in A (8), könnte sowohl einer Ergänzung des jüngeren Redaktors entsprechen als auch auf eine andere Vorlage schliessen lassen; doch weisen zahlreiche Stellen darauf hin, dass wir es mit einer anderen Redaktion des gleichen Bestandes zu tun haben. So, wenn nur in B nach der Sext die farsierte Lesung *Laudem deo dicam per secula . . . Lectio Isaye prophete. In qua Christi lucida vaticinatur nativitas* eingeschoben ist (60a–62), wobei die Notation der zweiten Hälfte (61 unten bis 62 oben) von anderer Hand nachgetragen wurde. Oder wenn sich die ersten drei in A nach dem eigentlichen Schluss notierten Texte in B in die zweite Komplet eingefügt finden.

Dass man aber zumindest zwei Aufzeichnungen des Offiziums besass, legen schon die verschiedenen Rubriken nahe, welche im Rahmen der Feier und insbesondere einzelner Stationswechsel die Teilung des Chores in zwei Gruppen mit unterschiedlichem Weg beziehungsweise unterschiedlichem Ziel fordern. Angesichts des Umfangs der Erweiterungen in diesem Offizium ist sogar anzunehmen, dass man zumindest für die Einstimmigkeit mehr als zwei Handschriften besass. Wie denn schon im 13. Jahrhundert das Ordinarium aus Bayeux bei der allgemeinen Forderung, im Offizium alles auswendig zu singen, für die Klerikerfeste eine Ausnahme machte:

«Item nichil de Antiphonario cantatur cum libro, sed omnia cordetenus, exceptis sollempnitatibus beati Stephani prothomarthiris, beati Johannis euvangeliste et sanctorum Innocentium» [12]. – In dem Zusammenhang ist es zu bedauern, dass Chevaliers Ausgabe zwar den Text mit Angaben in runden und eckigen Klammern ergänzt und erweitert, der Kommentar für die Ergänzungen sich jedoch auf den Satz beschränkt: «Il suffit d'ajouter que les additions au travail primitif de J. Pigier sont indiquées par des crochets» (5). Wie er denn über das von ihm genannte weitere «exemplaire du *Prosolarium ecclesiae cathedralis B. Mariae Aniciensis*» aus dem Grand Séminaire nur vermerkt, es habe dazu beigetragen, den Inhalt eines in A fehlenden Blattes zu ergänzen (59). Immerhin fällt auf, dass der von ihm genannte Titel von jüngerer Hand (wohl des 17. Jahrhunderts) am oberen Rand der ersten Seite von B ergänzt wurde; während sich sonst keine aufschlussreichen Gemeinsamkeiten zwischen den Klammerergänzungen der Ausgabe und B ausmachen liessen.
Chevalier berichtet nach einer handschriftlichen Quelle über ein Testament des Jahres 1327, in dem eine Stiftung für die Feier der Circumcisio in Le Puy enthalten war. In diesem Bericht ist von einem 24 Stunden währenden Offizium die Rede, bei dem man Tag und Nacht ununterbrochen gesungen habe: «incessamment, tant la nuit que le jour, l'on chante de belles oraisons, leçons et proses» (2); doch lässt sich auf Grund des zitierten Textes nicht ausmachen, wieweit der Wortlaut dieser Aussagen über das Offizium ins 14. Jahrhundert zurückgeht.
Eindeutiger sind zwei jüngere «Cérémoniaux» aus Le Puy, die er nach (mir leider nicht erreichbaren) Veröffentlichungen des Abbé Payrard in den von ihm herausgegebenen *Tablettes historiques du Velay* zitiert [13]. Das ältere, von dem sich im Grand Séminaire eine Kopie des 16. Jahrhunderts befunden haben soll, enthält in den Auszügen Payrards, dreimal die Angabe «dicitur in *orgue*»: (1) «Dicitur in *orgue* . . . hymnus *Veni redemptor* per cantores Bosolarii . . .», (2) «Dicitur . . . *Eia musa propera* ad Rotas, *Ecce dies* in *orgue*», (3) «Canticum *Benedictus* . . . dicitur cum *orgue* . . .». Alle drei Stücke finden sich unter den im Anhang von B mehrstimmig überlieferten Sätzen. Gehen diese Angaben, wie Chevalier annimmt, vor das 16. Jahrhundert zurück – Auskunft darüber wird eventuell die von ihm erwähnte Kopie des Grand Séminaire bringen –, so geben sie einen Hinweis auf eine ältere Tradition mehrstimmigen Singens, an die die erhaltenen Sätze anknüpfen. In jedem Fall bestätigen sie mit der Rubrik «in organo» diese Praxis für das 16. Jahrhundert. – Das jüngere Zeremoniale bekräftigt zunächst, dass man das Neujahrsoffizium in Le Puy bis ins frühe 18. Jahrhundert in dieser ausgedehnten Form feierte (3). Ausserdem bietet es mit der Nachricht, man habe in Le Puy eine Reliquie der Circumcisio besessen, eine Erklärung für das ungewöhnlich ausdauernde Bewahren dieser ins hohe Mittelalter zurückreichenden Tradition.

12 op. cit., 11.
13 VI (1876), 461/62; VIII (1878), 429/30.

II

Den Zusammenhang des Offiziums aus Le Puy mit den älteren Offizien des 12. und 13. Jahrhunderts bestätigen zunächst einige seltene Gesänge. Als Beispiele erwähne ich (1) den Tropus zum «Deus in adiutorium»: *Deus in adiutorium intende,* (2) die Prosa *Alle-resonent omnes* und (3) das Invitatorium beziehungsweise die Antiphon *O Nazarene.*

1 – *Deus in adiutorium intende* (*RH* 4447 [I, 267; V, 116]), mit dem in Le Puy Prim und zweite Komplet eröffnet werden (B, 47'/48 und 80/80'), findet sich in drei Festoffizien: in *Laon* 263 (122/122') und *Sens* 46A (1') zur ersten Vesper am Tag der Subdiakone, sowie in *LoA* (56') beim gleichen Fest zur Eröffnung der zweiten Vesper. Für die gleiche Funktion war es wohl auch in der ältesten Quelle, *Par* 1139 (32/32') bestimmt, da es dort nach zwei entsprechenden Eröffnungsgesängen am Anfang des ältesten Faszikels steht: nach der Antiphon «Domine, labia mea aperies» (32), die in *LoA* (16), *Sens* 46A (6') und *Laon* 263 (122') die Matutin eröffnet (vgl. Arlt, *Festoffizium* II, 213), sowie einem Tropus zum «Deus in adiutorium» *De supernis affero nuntium* (32). Wie denn hier auf das *Deus in adiutorium intende* nach dem *Ordo Rachelis* zunächst Versus zu den Festen der Zeit von der Nativitas bis zur Circumcisio stehen, die teilweise in den Festoffizien wiederkehren. Zwei weitere Quellen (*Eng* 102, 12', und *Stutt* I 95, 48) enthalten eine Umformung als Benedicamustropus. Schliesslich verbinden Text und Melodie als vorgegebenes Gut der dreistimmigen Sätze die Motettenhandschriften des 13. und 14. Jahrhunderts mit den älteren Offizien (*Ba,* 62'; *Mo,* 1; *Tu,* E; *Darm* 3471, Ia; *Mün* 5539, 31'; *Brux* 19606, Nr. 1). – Den Zusammenhang mit den Festoffizien bestätigt auch die musikalische Gestalt. Ursprünglich ein Stimmtausch-Hymnus (so noch in der *Par* 1139) wurde die Melodie in den Festoffizien so umgeformt, dass ein mehrstimmiger Vortrag unwahrscheinlich ist [14]. Und B bietet die Melodie in eben dieser umgeformten Gestalt, wobei charakteristische Varianten einerseits *LoA*/*Sens* und andererseits *Laon* entsprechen.

2 – Die Prosa *Alle-resonent omnes* (*RH* 804 [I, 50; V, 23]), die nach B in der Prim (48) und nach einem Nachtrag in A (50) auch in der zweiten Komplet auf das *Deus in adiutorium intende* folgt, ist fast ausschliesslich in den Festoffizien und verwandten Handschriften nachzuweisen: *LoA* (8' und 64), *Sens* 46A (1' – ebenfalls im Anschluss an [1]), *Laon* 263 (116' – hier im Offizium des Thomas von Canterbury); ausserdem in *Mad* V.ª 20–4 (6'), sowie in je einer Handschrift aus Beauvais (*ParG* 117, 209'/210) und einer aus Sens (*Sens* 12, 96), also aus den Orten der Festoffizien.

14 cf. W. Arlt, «Peripherie und Zentrum. Vier Studien zur ein- und mehrstimmigen Musik des hohen Mittelalters I», *Basler Studien zur Musikgeschichte* I, Bern 1975, 215/216 (*Forum musicologicum* I).

3 – Noch enger ist der Kreis für die Antiphon *O Nazarene verbum patris,* die in Le Puy das Offizium eröffnet, da es sich bei ihr um die Kürzung eines Invitatoriums nach Versen des Prudenz handelt, das ich bisher nur in drei Handschriften nachweisen konnte: in *LoA* (21), *Sens* 46A (7'/8) und *Mad* 288 (162'), als dem ältesten Tropar mit ausdrücklicher Nennung eines der Klerikerfeste [15].
Nicht weniger deutlich als solche seltene Gesänge weisen die Verwendung wie die Konkordanzen der Strophenlieder ins 12. Jahrhundert. Das gilt zunächst für die «Conductus» und Benedicamustropen, dann aber auch für die hier als «Farsumen» verwendeten Gesänge und einige weitere Versus.

Vergleiche die Aufstellung auf den Seiten 16 bis 22. Nicht aufgenommen wurden Prosen usw. sowie einige Grenzfälle. Die Handschriften sind nach Herkunft und Alter in fünf Gruppen zusammengefasst: (1) die mit Nordfrankreich verbundenen normanno-sizilianischen Handschriften, (2) die südfranzösischen Haupthandschriften der neuen Lieder, wie sie unter dem Stichwort «St. Martial» laufen, (3) die Festoffizien, (4) weitere Handschriften des 11. und 13. Jahrhunderts, (5) Handschriften des 14. bis 16. Jahrhunderts. Für 1–4 wurde Vollständigkeit angestrebt, bei 5 dagegen weitgehend auf die Handschriften der (zum grossen Teil peripheren) Mehrstimmigkeit verzichtet. Literatur- und Editionsangaben beschränken sich auf ein weiterführendes Minimum. Dabei wurden folgende Abkürzungen verwendet: *RH* = *Repertorium Hymnologicum; IC* = H. Walter, *Initia Carminum,* 2/Göttingen 1969; Anderson = G. A. Anderson, «Notre Dame and Related Conductus – A Catalogue Raisonné», *Miscellanea musicologica* VI (1972), 153–229, VII (1975), 1–81; *AH* = *Analecta Hymnica*; ArltF = Arlt, *Festoffizium* (cf. supra, 7 n. 2); TreitlerA = Treitler, *Aquitanian Repertories* (cf. supra, 8 n. 9); bei den Rubriken: C = Conductus; F= Farsumen; B = Benedicamus; G = Gracias; V = Versus.

Wie in den Festoffizien bezieht sich der «Conductus»-Begriff hier zunächst auf eine Funktion: auf ein Strophenlied, einen «Versus», wie *Par* 1139 neutral vermerkt, der den Zug zur Lesung begleitet. Ein Hinweis auf die Lesung beziehungsweise die Segensbitte findet sich nur in dreien der so bezeichneten Lieder am Ende der letzten Strophe: «. . . Legatur cum gaudio lectio» (6), «. . . Jube, domne dicere» (25) und «. . . Te lecturus / es dicturus / Domne, jube dicere» (36). In einem weiteren Fall bestätigt er neben der Funktion die Ergänzung der Rubrik: «. . . audiatur / et legatur / nobis evangelium» (31). Diese inhaltliche Selbständigkeit gegenüber der folgenden liturgischen Handlung entspricht der ältesten Sammlung so bezeichneter Gesänge in *Mad* 289, wie der Tatsache, dass in B das «Jube, domne, benedicere» in der Regel anschliessend noch gefordert wird [16]. Andererseits findet sich ein entsprechender Schluss auch bei einem nicht näher rubrizierten Lied «ad processionem»: «. . . ergo dulciter / legatur ac sollempniter / historia» (37). Und auch diese Funktion entspricht ja dem frühen Begriffsverständnis. Dementsprechend wurde nicht

15 zu *Mad* 288 hinsichtlich der Klerikerfeste vorläufig die Bemerkung bei Arlt, *Festoffizium,* 61/62.
16 zur ältesten «Conductus»-Sammlung: ib., 206–217, und zum Begriff jetzt: F. Reckow, «Conductus», *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (1973).

nur in der Verwendung vor der Lesung (10), sondern auch bei einem Zug die Rubrik ergänzt (so bei 30, 37 und 58). – Im übrigen zeigt sich eine gewisse Freiheit der Verwendung des «Conductus»-Begriffs, die ebenfalls schon für *Mad* 289 und andere frühe Quellen gilt, darin, dass als fünfter Conductus der Matutin ein Benedicamus verwendet wurde; denn der Schluss dieses Liedes lautet: «. . . hic chorus . . . benedicat altissimo / regi regum et domino» (18).

Während die Conductus eine Handlung begleiten, tritt das Benedicamus an die Stelle des Rufs und der Respons. So finden sich deren Worte beziehungsweise Paraphrasierung stets am Anfang oder Ende der Lieder. Dabei lassen sich im Aufbau für die Frühzeit zwei überlieferungsmässig getrennte Möglichkeiten unterscheiden: in dem – zumindest im Grundbestand – aus Nordfrankreich stammenden, normanno-sizilianischen Repertoire der *Mad* 288, 289 und 19421 wie in den Festoffizien finden sich stets zwei parallel gebaute Teile für Ruf und Respons; im südfranzösischen Repertoire der *Par* 1139 hingegen ist, wie in vielen jüngeren Quellen, oft nur der Ruf als Gedicht gehalten, beziehungsweise folgen dem eigentlichen Benedicamus noch ein oder zwei Zeilen, die die Respons paraphrasieren oder zitieren [17]. Bezeichnenderweise ist in Le Puy durchgehend das formal strengere Verständnis, mit zwei parallel gebauten Teilen, des normanno-sizilianischen Repertoires wie der Festoffizien gewahrt. Und wie sich schon in den Festoffizien beobachten lässt, dass die Freude an den neuen Liedern mit regelmässigem Akzentfall und Reim dazu führt, sie über das von der Funktion her Notwendige hinaus einzusetzen, so auch in Le Puy: Heisst es in der *Laon* 263 am Ende des «Completorium infinitum» zum Abschluss des Festes der Subdiakone «Tot Benedicamus, / quot novit quisque canamus» (141'), so finden sich in der zweiten Komplet von Le Puy nicht nur zwei Benedicamus unmittelbar hintereinander (49 und 52), sondern sind zwei weitere unter der Rubrik zusammengefasst «quisque unum chorus versum et clericuli tripudiant» (54 und 55), mithin als wechselchörig zu singende Tanzlieder verwendet [18]. Nicht in den älteren Offizien findet sich eine vergleichsweise Durchdringung ja Ersetzung der Lesung mit Liedern, wie sie die «farsumen» bieten. In ihnen sind je andere Liedstrophen mit Lesungszeilen verbunden und Liedtexte als Lesung zwischen Liedstrophen eingeschoben, ja tritt einmal ein Lied an die Stelle der Lesung (39). Die verwendeten Lieder freilich entsprechen nach Herkunft und Anlage den Conductus und Benedicamus.

26 der 59 in die Tabelle aufgenommenen Lieder sind Unica. Sie verteilen sich annähernd gleichmässig auf die unterschiedlichen Funktionen. Für ihre Altersbestimmung bestehen zwei Möglichkeiten: (a) Aufschlüsse aus den Konkordanzen der

17 Über Funktion und Anlage der Benedicamus des 11. und 12. Jahrhunderts habe ich an anderer Stelle berichtet (*Festoffizium*, 161–206).

18 Den Anlass dazu bot offensichtlich die Tatsache, dass der zweite Teil von 54 mit den gleichen Worten beginnt wie der erste von 55.

Nr.	Incipit	Rubr.	A	B	Handschriften «norm.-sizil.»	«St. Martial»	Fest-offizien	11.–13. Jahrh.	14.–16. Jahrh.	Lit./Editionen
	1. Vesper und Anhang									
1	Annus novus in gaudio	V	6	1	–	*Par* 1139, 36'/37	–	–	–	*RH* 23026 (III, 41; V, 413); T: *AH* XLVb, 7; M: TreitlerA III, 26 – cf. ib. II, 29
2	Benedicamus corde – Deo omnes agamus	B	8	3'	*Mad* 19421, 106	–	–	*ParA* 132, 69'; *Luc* 603, 243'	*Lim* 2 (17), 298	cf. ArltF, 205n
3	Iesse radix orta est – Res stupenda facta	B –G	8	4–5	–	–	–	–	–	*RH* 9457 (I, 569)
4	Psallat vox ecclesie	C	9	5'/6	–	–	–	–	–	*RH* 15740 (II, 366)
5	Verbum quod erat / Da laudis homo	F	9	6/6'	*Mad* 289, 141/141'	–	–	–	–	Anderson L 128 (VI, 219); T/M: ArltF, 212/213
6	Nostri festi gaudium	C	10	6'–7'	–	–	*LoA* 24'/25	–	*MünU* 156, 245	*RH* 12289 (II, 153; V, 268); T/M: ArltF II, 59 – cf. ib. 225
7	Hac in die de Maria	[F]	10/11	7'–8'	–	–	–	–	–	*RH* 7508 (I, 450)
	Komplet									
8	Patris eterni filio – Incerta carnis	B	13/14	12–13	–	–	–	–	–	*RH* 14709 (II, 302)
9	Hec dies nobis est – Oritur claritas	[B]	13/14	12/13	–	–	–	–	–	*RH* 7557 (I, 453)

	Matutin und Anhang									
10	Revirescit et florescit	[C]	14/15	14/14'	–	–	–	*Stutt* I 95, 79'/80	–	*RH* 17382 (II, 469; V, 343); Anderson Q 63 (VII, 31); T: *AH* XX, 99
11	Adam pomo primus	[F]	15	14'–15'	–	–	–	–	–	–
12	Exultantes in partu	C	16	16/16'	–	*Par* 1139, 52'/53	–	*Reims* 743, 190	–	*RH* 26349 (III, 208; V, 421); T: *AH* XX, 56
13	Congaudeat ecclesia	[F]	16	16'–17'	–	*Par* 1139, 51/51'	–	–	–	*RH* 24919 (III, 136); TreitlerA III, 36 – cf. ib. II, 39
14	In hoc anni circulo	C	17	18/18'	*Mad* 289, 147/147'	*Par* 1139, 48–49	–	–	*Tor* F I 4, 334; *Par* 1343, 40/40'; *Mün* 19685, 114; u. v. m.	*RH* 8614–16 (I, 516; V, 196); *IC* 8930; Anderson L 116 (VI, 217/218); M: TreitlerA III, 10–12 – cf. ib. II, 32–34; A. Hughes, *MQ* LX (1974), 37–45; *RISM* B. IV 3/4
15	Alto consilio divina	[F]	18	18'–19'	–	*Par* 1139, 38'–39'	*Laon* 263, 134–135'; *LoA*, 67–68'	*Par* 17329, 208'–210'	–	*RH* 22889 (III, 34); Anderson L 35 (VI, 207); T/M: Stäblein, *Fs. Müller-Blattau* 1966, 312–327 – cf. ArltF II, 261
16	Novus annus dies	C	19	20–21	*Mad* 289, 147'/148	*Par* 1139, 40'	–	–	–	*RH* 12387 (II, 159; V, 270); Anderson L 138 (VI, 220); T: *AH* XLVb, 35; M: TreitlerA III, 27 – cf. ib. II, 30
17	Res nova principium	F	19/20	21/21'	–	*Par* 1139, 51'/52; *Par* 3719, 15	–	–	–	*RH* 17338 (II, 466; V, 342); T: *AH* XLVb, 26

Nr.	Incipit	Rubr.	A	B	Handschriften «norm.-sizil.»	«St. Martial»	Fest-offizien	11.–13. Jahrh.	14.–16. Jahrh.	Lit./Editionen
18	Que commisit femina	C	20	22/22'	–	–	–	*StGall* 383, p. 144	–	*RH* 15865 (II, 375; V, 324); *IC* 14975; Anderson L 8 (VI, 204); T: *AH* XX, 192/193
19	Vellus rore celesti	[F]	20	23	–	*Par* 3719, 15', 78'–79'; *Lon* 36881, 9'/10	–	–	–	*RH* 21141 (II, 709); T: Spanke, *Butlletí Catalunya* VIII (1928–32), 290; S. Fuller, *Aquitanian Polyphony of the Eleventh and Twelfth Centuries*, Diss. Berkeley 1969 II, 441/442; M: ib. III, 8–10
20	Florem fructiferum	F	20/21	23/23'	–	–	–	–	–	*RH* 26678 (III, 224)
21	Resonemus hoc natali	C	21/22	25–26	–	*Par* 1139, 50'/51; *Par* 1120, 105				*RH* 17342 (II, 467; V, 342); T: *AH* XLVb, 25; M: TreitlerA III, 30/31 – cf. ib. II, 35
22	Festum quod agitur	F	22	26/26'	–	–	–	–	–	*RH* 26610 (III, 221)
23	Bethleem regis superni	C	23/24	27'–28'	*Mad* 289, 155'/156	–	–	*Zür* C 58, 183	–	*RH* 24177 (III, 97; V, 417); *IC* 2157; Anderson L 140 (VI, 220); T: J. Werner, *Beiträge*, München 1920, 147
24	Gaude cetus fidelium	F	24	29/29'	–	–	–	–	–	*RH* 26909 (III, 236)

25	Ecce novus agnus est	C	24/25	30/30'	–	–	–	–	*MünU* 156, 245/245'	*RH* 25920 (III, 186); Anderson L 112 (VI, 217); T/M: *AH* XX, 131, 252; F. Stein, *Moosburger Graduale*, Diss. Freiburg 1956, 88 – cf. 155
26	Speciosus forma pre	F	25/26	31/31'	–	–	–	*Eng* 102, 13	–	*RH* 19256 (II, 588); Anderson Q 76 (VII, 32); T: G. Morel, *Hymnen*, Einsiedeln 1866, 123/124
27	Dum silerent omnia	[F]	26	32'	–	–	–	–	–	*RH* 25806 (III, 181)
28	Letabundi iubilemus	C	26/27	33/33'	–	*Par* 1139, 58/58'	–	–	–	*RH* 9987 (II, 4); T: K. Young, *Drama* II, Oxford 1933, 456/57; T/M: TreitlerA III, 31/32 – cf. ib. II, 36
29	Creatorem creatura	[F]	27	34	–	–	–	–	–	*RH* 25047 (III, 142).
30	Eya, eya musa propera	[C]	28	35'–36'	–	–	–	–	–	*RH* 26026 (III, 191)
31	Primus homo cum pro	[C]	29	36'/37	–	–	–	*Graz* 409, 2'	–	*RH* 15463 (II, 349); Anderson Q 39 (VII, 29)
	Laudes									
32	Mirabile mysterium – Usie gigas gemine	[B] –G	30	39–40	–	–	–	*Par* nal 1235, 244	–	*RH* 11568 (II, 107; V, 258); T: *AH* XX, 113/114; T/M: Beyssac, *Rassegna Gregoriana* IX (1910), 546
33	Ad tenebras venit lux – O factoris mira	B	30	40/40'	–	–	–	–	–	*RH* 22453 (III, 11)
	Prim und Anhang									
34	Exurge pie domine	–	34	49	–	–	–	–	–	–

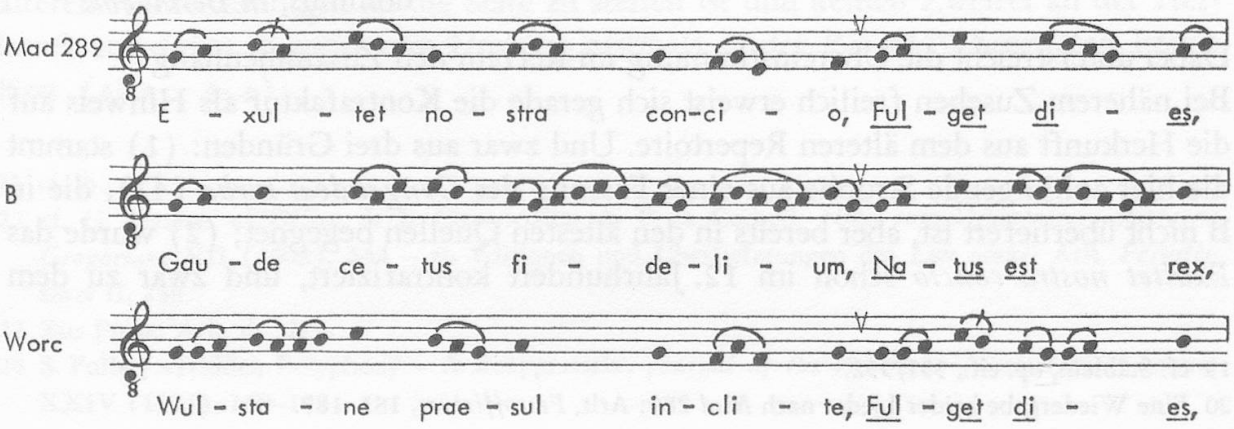
Nr.	Incipit	Rubr.	A	B	Handschriften «norm.-sizil.»	«St. Martial»	Fest-offizien	11.–13. Jahrh.	14.–16. Jahrh.	Lit./Editionen
35	Omnis mundus iocundetur – Prophecie iam messie	B –G	35	50–51	*Mad* 289, 144'	–	–	–	*Mün* 2992, 235; u. v. m.	*RH* 14133 (II, 266; V, 296); Anderson L 134 (VI, 220; VII, 40/41); M: T. Mäkinen, *Piae Cantiones-Melodien*, Jyväskylä 1964, 165–167 – cf. 68–79; *RISM* B. IV 3/4
36	In hac vita non audita	C	35	51/51'	–	–	–	–	–	*RH* 8607 (I, 515)
37	Summi patris filio	F	36	51'/52	–	–	–	–	–	*RH* 19726 (II, 619)
38	Excelsi patris filii	C	36	52/52'	–	–	–	–	–	*RH* 26298 (III, 205)
39	Deo patri proferatur	F	36/37	52'/53	–	–	–	–	–	*RH* 25374 (III, 159)
	Terz, Messe, Sext, Non									
40	In dei filio hoc – Hec mirabilia	B –G	39/40	57'–58'	–	–	–	–	–	–
41	Clara sonent organa	–	40	59/59'	–	*Par* 3719, 34', 78'	–	–	–	*RH* 24633 (III, 121) + 6378 (I 381/382; V, 154); T: *AH* XX, 107, 122; T/M: TreitlerA III, 40/41 – cf. ib., II, 42.
42	Congaudeat turba – Rege nato sidus	[B] –G	41	60–60a	*Mad* 19421, 107/107'	*Par* 1139, 61'/62	–	*Stutt* I 95, 71'	–	*RH* 3779 (I, 227; V, 100); *IC* 3154; M: TreitlerA III, 33 – cf. ib., II, 37; – cf. *RH* 3780 (ib.), dazu ArltF, 178, 185/186

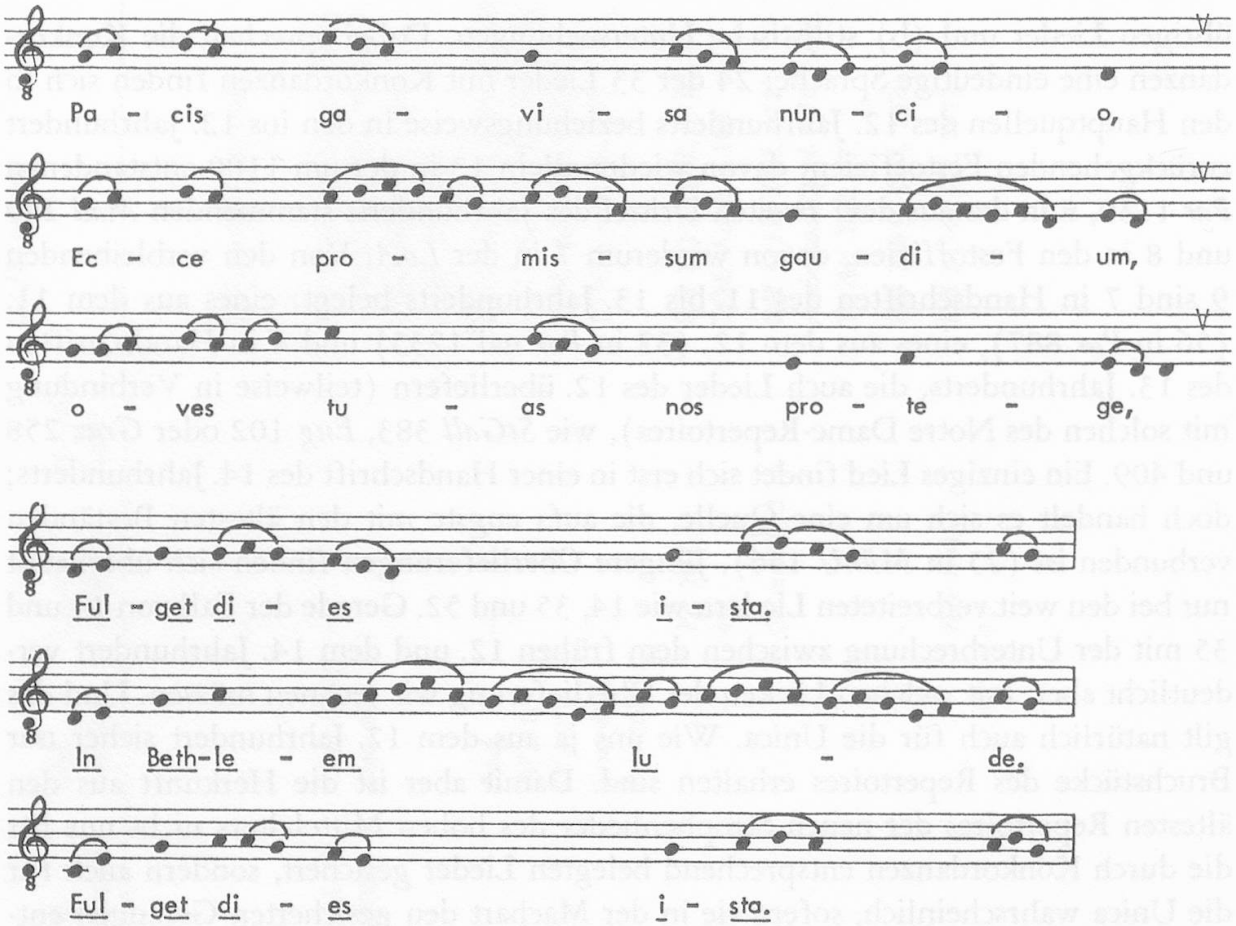
43	In convallem – Gratuletur nostra	B –G	41/42	64'–66	–	–	–	–	–	*RH* 8560 (I, 513)
	2. Vesper und Anhang									
44	Condescendens nostre – Gabrielem premisit	B –G	44	71–72	–	–	–	–	–	*RH* 24871 (III, 133)
45	Dei sapiencia manet – Ceteris syderibus	B	45	72–73	*Mad* 289, 136'–137'	–	*LoA*, 61'	–	–	*RH* 25348 (III, 157); T/M: ArltF II, 148/149 – cf. ib., 257/58, I, 153–158
46	Dies ista celebris	C/[F]	45/46	73–74	–	–	*LoA*, 66/66'	–	–	*RH* 25539 (III, 167); T/M: ArltF II, 156/157 – cf. ib., 260
47	Radix Iesse castitatis	[F]	46	74/74'	–	*Par* 1139, 46	–	–	–	*RH* 32741 (III, 534; V, 429); T: *AH* XLVb, 24/25; M: TreitlerA III, 28/29 – cf. ib., II, 31/32
48	Serpentis amonicio	C	46/47	74'–75'	–	–	–	–	–	*RH* 18839 (II, 562)
49	Homo peccans factus	F	47	75'–76'	–	–	–	–	–	*RH* 7978 (I, 477; V, 186)
50	Eva virum dedit	F	48	76'–78	–	*Par* 1139, 52/52'	*LoA*, 31'–32'	–	–	*RH* 26249 (III, 203; V, 421) + 37186 (IV, 126); T/M: ArltF II, 71/72 – cf. ib., 232
51	Regi preexcelso – Eya promamus	B –G	49	79'/80	–	–	–	–	–	*RH* 17132 (II, 453)
52	Verbum patris hodie – Pacem bonis omnibus	B	49	80	*Mad* 288, 164'–165; *Mad* 289, 126'; *Mad* 19421, 106'	–	*Sens* 46A, 23'–24	*Luc* 603, 243; *Par* 903, 10; *Cam* Ff. I. 17, 3; *Par* 904, 14; *Stutt* I 95, 78/78'; u. a. m.	*Lim* 2 (17), 255'; *Hu* 25/25', 26'/27; *Mad* 931, 188'; *Aos* 9-E-19, 78'/79; u. a. m.	*RH* 21373/74 (II, 726; V, 398/99); *IC* 20171; T: *AH* XX, 226; T/M: H. Villetard, *Office*, Paris 1907, 178 u. v. m

Nr.	Incipit	Rubr.	A	B	Handschriften «norm.-sizil.»	«St. Martial»	Fest-offizien	11.–13. Jahrh.	14.–16. Jahrh.	Lit./Editionen
	2. Komplet und Anhang									
53	Ecce dies innovantur	–	51	82, 36/36'	–	–	–	–	–	*RH* 25876 (III, 184)
54	Corde patris genitus – Super omnes alias	[B]	51/52	83'–84	*Mad* 288, 164/164'	*Par* 1139, 38/38'	*LoA*, 6'/7; *Sens* 46A, 3'	–	–	*RH* 3903 (I, 234; V, 103) + 19800 (II, 624; V, 380); T/M: ArltF II, 13/14 – cf. ib., 201/202
55	Super omnes alias – Virgo gemma virginum	[B]	52/53	84'–86'	*Mad* 288, 166'–167'; *Mad* 289, 131–132'	–	*LoA* 60'/61, 64'–65'; *Sens* 46A, 25'–26'	–	–	*RH* 19801 (II, 624; V, 380) + 21794 (II, 757; V, 405); T/M: ArltF II, 147/48, 155/56 – cf. ib., 257
56	Benedicamus regi – Ave virgo gloriosa	B	53/54	88'/89	–	–	–	*Par* 887, 46'	–	*RH* 24133 (III, 95); T/M: ArltF I, 165
57	Pater filie nasci	[C]	54/55	89–91	–	–	–	*Graz* 258, 2	–	*RH* 31519 (III, 472); Anderson Q 54 (VII, 30); T: *AH* XX, 67
58	Completum est quod	[C]	56	93'	–	–	–	–	–	*RH* 24836 (III, 132)
59	Mira sunt prodigia	–	56/57	93'/94				*Rou* 666, 92'		*RH* 11564 (II, 107)

übrigen Lieder und (b) stilistische Untersuchungen. Dabei sprechen die Konkordanzen eine eindeutige Sprache: 24 der 33 Lieder mit Konkordanzen finden sich in den Hauptquellen des 12. Jahrhunderts beziehungsweise in den ins 12. Jahrhundert zurückgehenden Festoffizien; davon wieder allein 13 in der um 1100 entstandenen *Par* 1139, 8 in der aus dem zweiten Drittel des Jahrhunderts stammenden *Mad* 289 und 8 in den Festoffizien, davon wiederum 7 in der *LoA*. Von den verbleibenden 9 sind 7 in Handschriften des 11. bis 13. Jahrhunderts belegt: eines aus dem 11. (56 in *Par* 887), eines aus dem 12. (32 in *Par* nal 1235) und 4 in Handschriften des 13. Jahrhunderts, die auch Lieder des 12. überliefern (teilweise in Verbindung mit solchen des Notre Dame-Repertoires), wie *StGall* 383, *Eng* 102 oder *Graz* 258 und 409. Ein einziges Lied findet sich erst in einer Handschrift des 14. Jahrhunderts; doch handelt es sich um eine Quelle, die aufs engste mit den ältesten Beständen verbunden ist (25 in *MünU* 156). Jüngere Überlieferungen finden sich überhaupt nur bei den weit verbreiteten Liedern wie 14, 35 und 52. Gerade der Fall von 14 und 35 mit der Unterbrechung zwischen dem frühen 12. und dem 14. Jahrhundert verdeutlicht aber, mit welchen Lücken der Überlieferung wir rechnen müssen. Und das gilt natürlich auch für die Unica. Wie uns ja aus dem 12. Jahrhundert sicher nur Bruchstücke des Repertoires erhalten sind. Damit aber ist die Herkunft aus den ältesten Repertoires der neuen Strophenlieder des hohen Mittelalters nicht nur für die durch Konkordanzen entsprechend belegten Lieder gesichert, sondern auch für die Unica wahrscheinlich, sofern sie in der Machart den gesicherten Gesängen entsprechen.

Gegen diese Zuweisung könnte die Tatsache sprechen, dass sich eines der Unica (24) als Kontrafaktur erweist. Als Anregung kommen zwei Quellen in Frage: ein Benedicamus, das erstmals in der *Mad* 289 (127'/128) überliefert ist; *Exultet nostra concio – Psallat chorus credencium;* sowie eine Hymnenstrophe, die erstmals aus dem 13. Jahrhundert erhalten ist: *Wulstane, praesul inclite* (*Worc* F 160, 3* nach Stäblein, *Hymnen* I, 178/179):





Dabei sprechen nicht nur die Chronologie und die Herkunft für den Benedicamustropus – andere *Fulget dies*-Refrains haben eine andere Melodie [19] –, sondern auch die Tatsache, dass die dritte Strophe in B sich an die Strophe eines anderen Liedes gleicher Herkunft anlehnt (hier nach *Mad* 289, 128/128' – charakteristische Varianten sind quis]quod in *Par* 1139, 61'/62, und cognoveret in *Mad* 19421, 107'):

B: Bos cognovit et asinus, *Natus est rex,*
Quod ortus erat dominus, *In Bethleem Iude.*

Mad: In presepe et bos et asinus
Cognovere quis esset
dominus, *in Bethleem.*

Dabei unterstreicht die Übereinstimmung im Refrain den Zusammenhang [20].
Bei näherem Zusehen freilich erweist sich gerade die Kontrafaktur als Hinweis auf die Herkunft aus dem älteren Repertoire. Und zwar aus drei Gründen: (1) stammt die hier anklingende Strophe aus einer Fassung des *Congaudeat turba* (42), die in B nicht überliefert ist, aber bereits in den ältesten Quellen begegnet; (2) wurde das *Exultet nostra concio* schon im 12. Jahrhundert kontrafiziert, und zwar zu dem

19 cf. Stäblein, op. cit., 551/552.

20 Eine Wiedergabe beider Lieder nach *Mad* 289; Arlt, *Festoffizium,* 185–187.

«Benedicamus S. Jacobi» *Exultet celi curia* des Jakobsoffiziums aus Santiago [21]; (3) findet sich in Le Puy ein weiteres Kontrafakt, das sicher ins 12. Jahrhundert zurückgeht: 32 ist eine Kontrafaktur des in den normanno-sizilianischen Handschriften wie den Festoffizien aus Beauvais und Sens überlieferten Benedicamus *Lux omni festa populo – O matris alma viscera* [22]. Wie denn auch eine Prosa am Ende der Matutin, *Virtutes angelice* (*RH* 21939 [II, 765]; A, 28; B, 35/35') Bearbeitung der unter anderem in *Mad* 288 und den Festoffizien überlieferten Prosa *Sedentem in superne* ist [23].

III

Die Frage nach analytischen Kriterien für eine Altersbestimmung der Unica ist nicht von der Interpretation der Varianten mehrfach überlieferter Lieder zu lösen. Nur an ihnen lässt sich prüfen, ob und in welcher Weise die späte Aufzeichnung beziehungsweise die lange Tradierung zu Eigenheiten der Melodiefassung führten, die bei der Stilanalyse in Rechnung zu stellen sind.

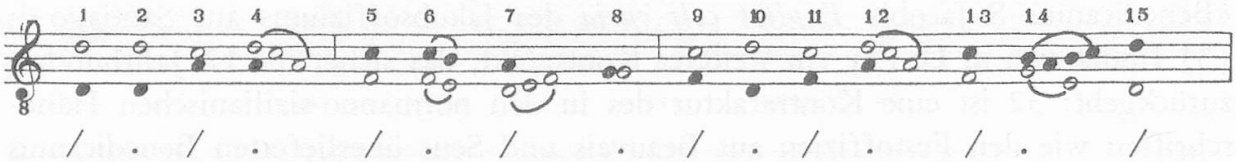
Einen ersten Hinweis auf solche Eigenheiten bietet ein Lied, das für die Variantenfrage schon deswegen wenig hergibt, weil die einzige ältere Fassung in deutschen Neumen notiert ist: *Primus homo cum pro pomo* (32). Es handelt sich um sechs Strophen der Reimfolge 4a 4a 7b 4c 4c 7b mit regelmässig trochäischem Akzentfall. Der zweiteiligen Anlage entspricht der musikalische Aufbau aus zwei Melodieteilen (A und B). Dabei fällt zunächst deren ungleichmässige Folge vor allem in den ersten Strophen auf: AB in der ersten, AA in der zweiten, und in den folgenden Strophen stets BA. Die Folge in den ersten beiden Strophen wie die komplementären Rahmenintervalle der Melodiegestalt – A aufsteigend über die Oktave *d–g–d'* und B das gleiche absteigend – lassen an die in den Liedern des 12. und 13. Jahrhunderts verschiedentlich und bis ins 14. Jahrhundert hinein zu beobachtende «sukzessiv» notierte Mehrstimmigkeit denken [24]. Tatsächlich bieten die stets gleichen Melodieglieder der Strophen 3 bis 6 miteinander verbunden, einen Satz, der entsprechenden älteren Aufzeichnungen an die Seite zu stellen ist und keinen Zweifel an der Herkunft aus dieser in grösserem Umfang erstmals in der *Par* 1139 bezeugten Praxis lässt (A= ● B= ○):

21 cf. ib., 215.

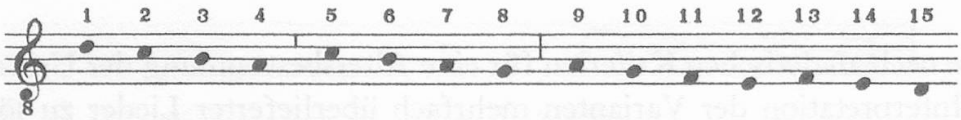
22 cf. G. Beyssac, «L'Office de la Circoncision de P. de Corbeil. Note complémentaire», *Rassegna Gregoriana* VII (1908), 544 – zu Editionen und Überlieferungen des *Lux omni:* Arlt, *Festoffizium* II, 238.

23 Zur Prosa: Arlt, ib., 223.

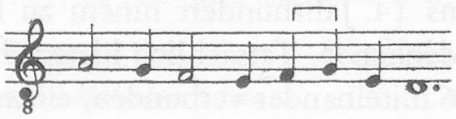
24 S. Fuller, «Hidden Polyphony – A Reappraisal», *Journal of the American Musicological Society* XXIV (1971), 169–192.



In den ersten Strophen hingegen erscheinen beide Melodieglieder mit Varianten, die sich dem Satzmodell gegenüber als jünger erweisen: A in der ersten Strophe sowie beim ersten Mal in der zweiten mit *h* als sechsten Ton und B in folgender Gestalt, die mit A keinen sinnvollen Satz mehr bietet:

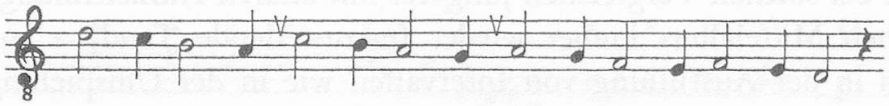


Dass die Änderungen jüngeren Datums sind, legt auch die rhythmische Aufzeichnung nahe, da sie nur bis zum Anfang der zweiten Hälfte der zweiten Strophe Länge und Kürze (dem Akzentfall entsprechend) differenziert und es im weiteren bei «neutralen» Breven für die Simplices belässt (Ligaturen sind in dieser Handschrift nur ausnahmsweise differenziert). In die gleiche Richtung weist der vierstimmige Satz des Liedes im Anhang (cf. infra, 38), da dort dieselbe Reihenfolge der Melodieglieder erscheint und diese zudem ausschliesslich in der weitgehend syllabischen Fassung, die hier nur in den ersten Versen begegnet. Dass sich aber die syllabische Melodiefassung und die Umgestaltung nicht allein auf die Mehrstimmigkeit zurückführen lassen, legt schon eine Variante am Ende von B nahe, wo die zweite Hälfte des Melodiegliedes im Tenor der mehrstimmigen Fassung als

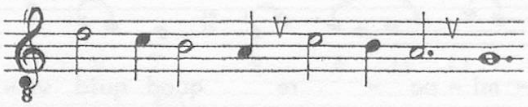


erscheint, und wird durch entsprechende Varianten bei anderen im Anhang mehrstimmig überlieferten Liedern bestätigt. So greifen Änderungen durch die mehrstimmige Bearbeitung wie solche in der einstimmigen Überlieferung ineinander. Dementsprechend ist es kaum möglich auszumachen, was für den Abbruch der Änderung im einstimmigen Teil verantwortlich war – ob etwa doch eine Einsicht in die besonderen klanglichen Bedingungen der älteren Melodiegestalt, ein unbestimmteres Gefühl für die Eigengesetzlichkeit des Überlieferten, oder auch nur die Tatsache, dass es mühsamer war, die Änderungen durchzuführen als die Vorlage zu kopieren. Das gleiche gilt für die Frage, ob der Schreiber die Rhythmisierung wie

die Änderungen bereits in seiner Vorlage vorfand oder ob beides sein Werk ist. Für das letztere könnte sprechen, dass sich gegen Ende der fünften und in der zweiten Hälfte der sechsten Strophe wieder die gelegentliche rhythmische Differenzierung findet, die der Schreiber gegebenenfalls – und nicht zuletzt durch die mehrstimmige Fassung – so stark «im Ohr» gehabt hätte, dass sie sich bei der Aufzeichnung durchsetzte. In jedem Fall aber besteht ein Zusammenhang zwischen der rhythmischen Aufzeichnung und den Änderungen: durch den regelmässigen Wechsel zwischen Länge und Kürze wie die erste Änderung entstand im Vortrag des zweiten Verses die Folge der absteigenden Quart *c–h–a–g* im Wechsel von Länge und Kürze, die dann in der geänderten Fassung von B aufgenommen und versetzt ist:



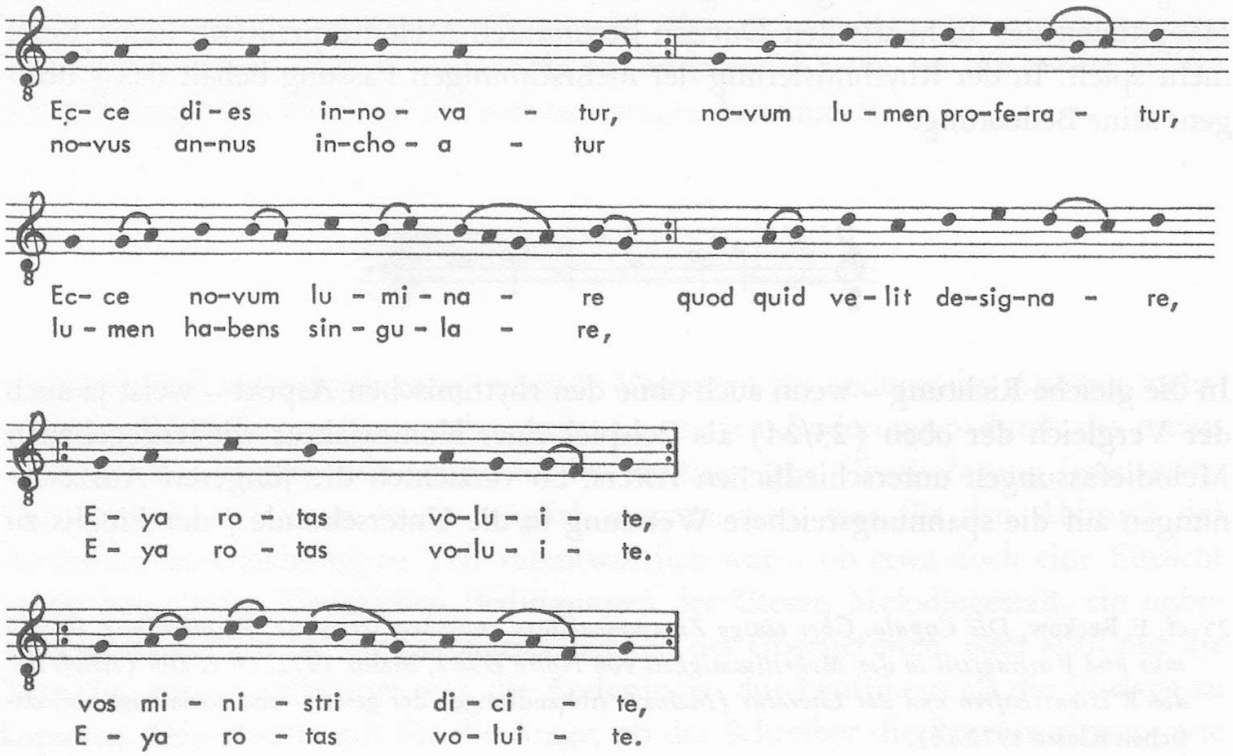
So zeigt das Beispiel nicht nur, dass hier sicher älteres Gut umgeformt wurde, sondern zugleich eine Tendenz der Umgestaltung. Ihr Merkmal ist, dass an die Stelle der differenzierteren älteren Melodiegestalt im Rahmen der Zusammenklangsfolge eine Melodiebildung tritt, die – ähnlich dem Verhältnis zwischen *organum purum* und *copula* im 13. Jahrhundert [25] – durch Regelmässigkeit und Versetzung kurzer, prägnanter Melodieglieder bestimmt ist. Sie führen hier zu einer Nivellierung der Klanglichkeit im Rahmen der dorischen Oktave. Charakteristisch dafür ist etwa, wie das *g* als Vertreter des Gegenklangbereichs in der neuen, ausschliesslich von den Haupttönen des authentischen Dorisch bestimmten Melodie praktisch keine Rolle mehr spielt. In der Rhythmisierung der mehrstimmigen Fassung behält das *g* übrigens seine Bedeutung:



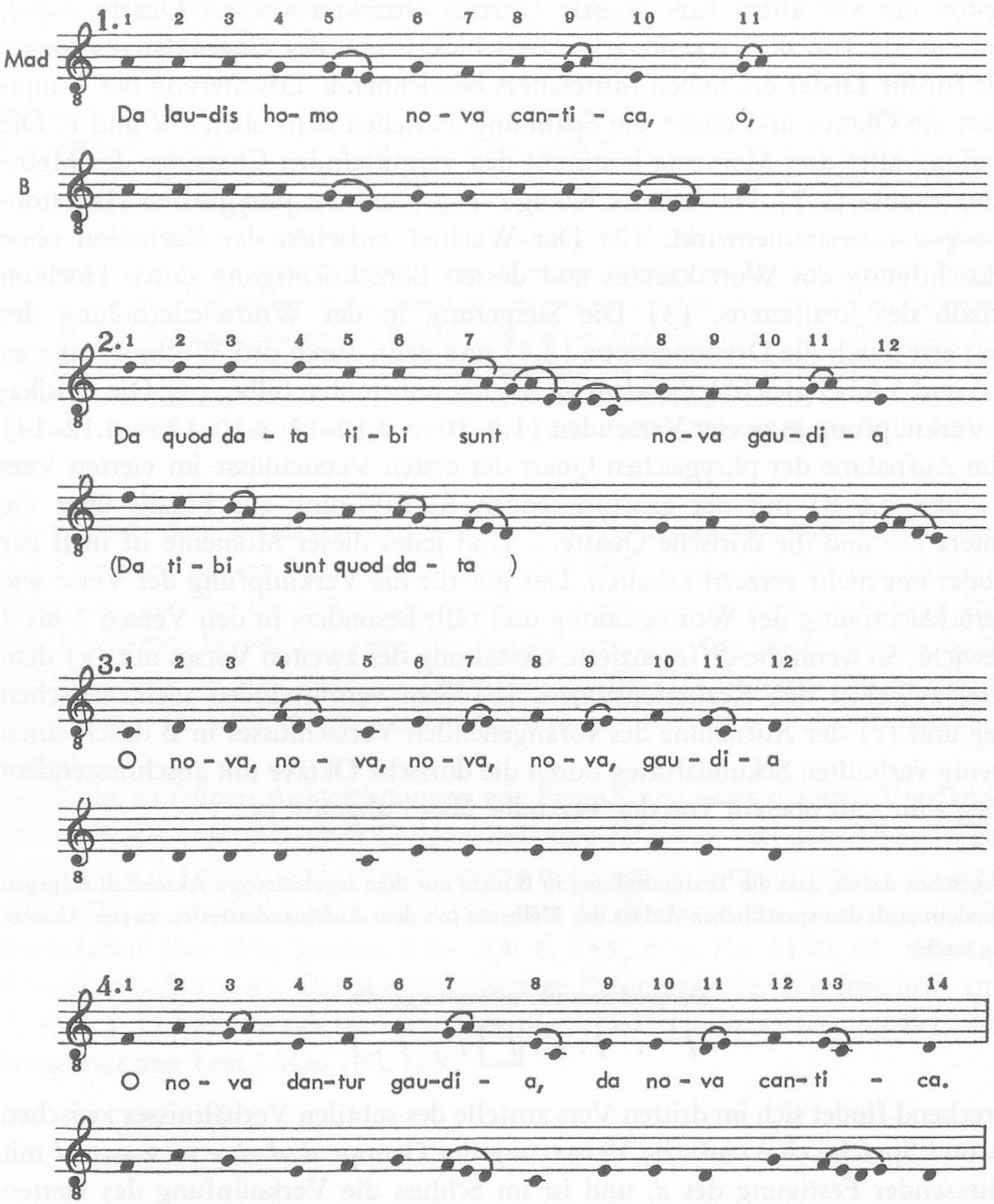
In die gleiche Richtung – wenn auch ohne den rhythmischen Aspekt – weist ja auch der Vergleich der oben (23/24) als Beispiel einer Kontrafaktur wiedergegebenen Melodiefassungen unterschiedlichen Alters. So verzichten die jüngeren Aufzeichnungen auf die spannungsreichere Wendung in die Untersekunde *f* der Finalis zu

25 cf. F. Reckow, *Die Copula. Über einige Zusammenhänge zwischen Setzweise, Formbildung, Rhythmus und Vortragsstil in der Mehrstimmigkeit von Notre Dame*, Mainz 1972, 19 et alia (*Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Mainz)*. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 1972.13).

deren Gunsten. Dabei steht *Worc Mad* insofern näher, als das *f* zumindest als Ton der Gegenterz vor der Finalis erscheint. Wie sich denn hier auch bei «[prae-]sul» das in B fehlende *a* findet, das in *Mad* auf dem Wortende «[no-]stra» die Möglichkeit zum Abstieg ins *f* vorbereitet. Weiter fällt in B auf, dass die in *Mad* wie in *Worc* zu beobachtende Übereinstimmung der Versanfänge zugunsten je anderer Melismengruppen aufgegeben ist (bei gleicher Melodiebewegung und gleichem Rahmen). Andererseits geht *Worc* mit dem *c* am Anfang der zweiten Refrainzeile über den *Mad* und B gemeinsamen Ambitus hinaus und betont dadurch – wie durch die anschliessende Wendung nach *e* – die Quinte *c–(e–)g* gegenüber der fürs plagale Mixolydisch charakteristischen Quarte *d–g*. All das sind Momente, die – gemessen an der Melodiefassung in *Mad* – eine Verflachung bedeuten. Und das gilt ja auch für die bei solchen Vergleichen jüngerer mit älteren Aufzeichnungen der Lieder des hohen Mittelalters immer wieder festzustellende Tendenz zunehmender Tongruppen in der Ausfüllung von Intervallen wie in der Umspielung einzelner Töne und Tonfolgen. – In diesem Zusammenhang ist es von Interesse, dass bei einem der Lieder (53) die gleiche Melodie in unterschiedlichen Strophen einmal mit und einmal ohne Erweiterungen erscheint. Wieder entspricht die weitgehend syllabische Fassung dem Tenor des mehrstimmigen Satzes (cf. infra, 38 et 45). Doch lässt sich dem Vergleich entnehmen, was – zumindest für den Verfasser des mehrstimmigen Satzes – «Kerntöne» der Melodie waren:



Ein besonders krasses Beispiel der Verflachung bietet die Gegenüberstellung der Melodiefassungen des *Da laudis homo* (5) aus *Mad* 289 und B:



Einige charakteristische Merkmale der Melodiefassung aus *Mad* sind: (1) Die Prägung der Klanglichkeit durch drei Momente: (a) die je andere Einordnung des *a*, das einerseits als Rezitationston und Ton der Terzreihe *d–f–a–c* einer der

Haupttöne des authentischen Dorisch ist, und hier andererseits zu Beginn wie im folgenden unter dem Aspekt der phrygischen Quarte *e–g–a* erscheint; (b) die entsprechende Doppelrolle der Untersekunde der Finalis: einerseits erscheint das *c* als Bezugston der vor allem fürs plagale Dorisch charakteristischen Quarte *c–d–f*, andererseits als Ton der Gegenterz *c–e* beziehungsweise des Gegenklanges *c–e–g*; (c) die für die Lieder des hohen Mittelalters bezeichnende Erweiterung der Haupttöne um die Oktave und damit die Spannung zwischen dem oberen *d* und *c*. Die Verbindung aller drei Momente bestimmt den vermittelnden Charakter des Melismas über «sunt» (2.7), bei dem der Klang *c–e–g–c* mit der phrygischen Haupttonreihe *e–g–a–c* zusammenwirkt. (2) Der Wechsel zwischen der Rezitation ohne Berücksichtigung des Wortakzentes und dessen Berücksichtigung durch Hochton ausserhalb des Rezitierens. (3) Die Steigerung in der Wortwiederholung des «nova»: erst durch die Dreitongruppe (3.4) und dann durch den Wechsel von *e* zu *f* in 3.6 und 3.8 bei gleichbleibendem *de* auf der unbetonten Silbe. (4) Die musikalische Verknüpfung je zweier Versenden (1.8–10 = 2.10–12; 3.10–12 = 4.12–14) und die Aufnahme der phrygischen Quart der ersten Versschlüsse im vierten Vers (4.2–4 und 4.6–8) mit der anschliessenden Rückführung zur Finalis über die Gegenterz *c–e* und die dorische Quarte. – Und jedes dieser Momente ist in B gar nicht oder nur mehr verzerrt erhalten. Das gilt für die Verknüpfung der Verse wie die Berücksichtigung der Wortbetonung und fällt besonders in den Versen 2 bis 4 ins Gewicht. So wenn die differenzierte Gestaltung des zweiten Verses mit (a) dem Wechsel zwischen den Rezitationstönen, (b) dem vermittelnden melismatischen Abstieg und (c) der Aufnahme des vorangehenden Versschlusses in B durch einen nur wenig verhüllten Sekundabstieg durch die dorische Oktave mit anschliessendem Aufstieg zum *g* als oberem Ton der Terzreihe über *c* abgelöst ist.

Ganz abgesehen davon, dass die Textumstellung in B nicht nur dem regelmässigen Akzentfall entgegen steht, sondern auch den sprachlichen Anlass des Melismas mit dem Aufeinandertreffen zweier Akzente hinfällig macht:

Da quod data tibi sunt nova gaudia

/ . /./. [/] / . / . /

Entsprechend findet sich im dritten Vers anstelle des subtilen Verhältnisses zwischen Musik und Sprache eine einfache Versetzung der Gruppe *d–d–d–e* zu *e–e–e–d* mit anschliessender Festigung des *d*, und ist im Schluss die Verknüpfung des vierten mit den ersten Versen nurmehr in der Aufnahme von 2.8–12 in 4.4–8 zu beobachten.

Nur ist nicht zu übersehen, dass es sich bei diesem Lied um ein Beispiel extremer Verflachung handelt. Dem stehen andere gegenüber, bei denen B den älteren Quellen sehr nahe kommt, ja oft näher steht als die Handschriften des 14. Jahrhunderts.

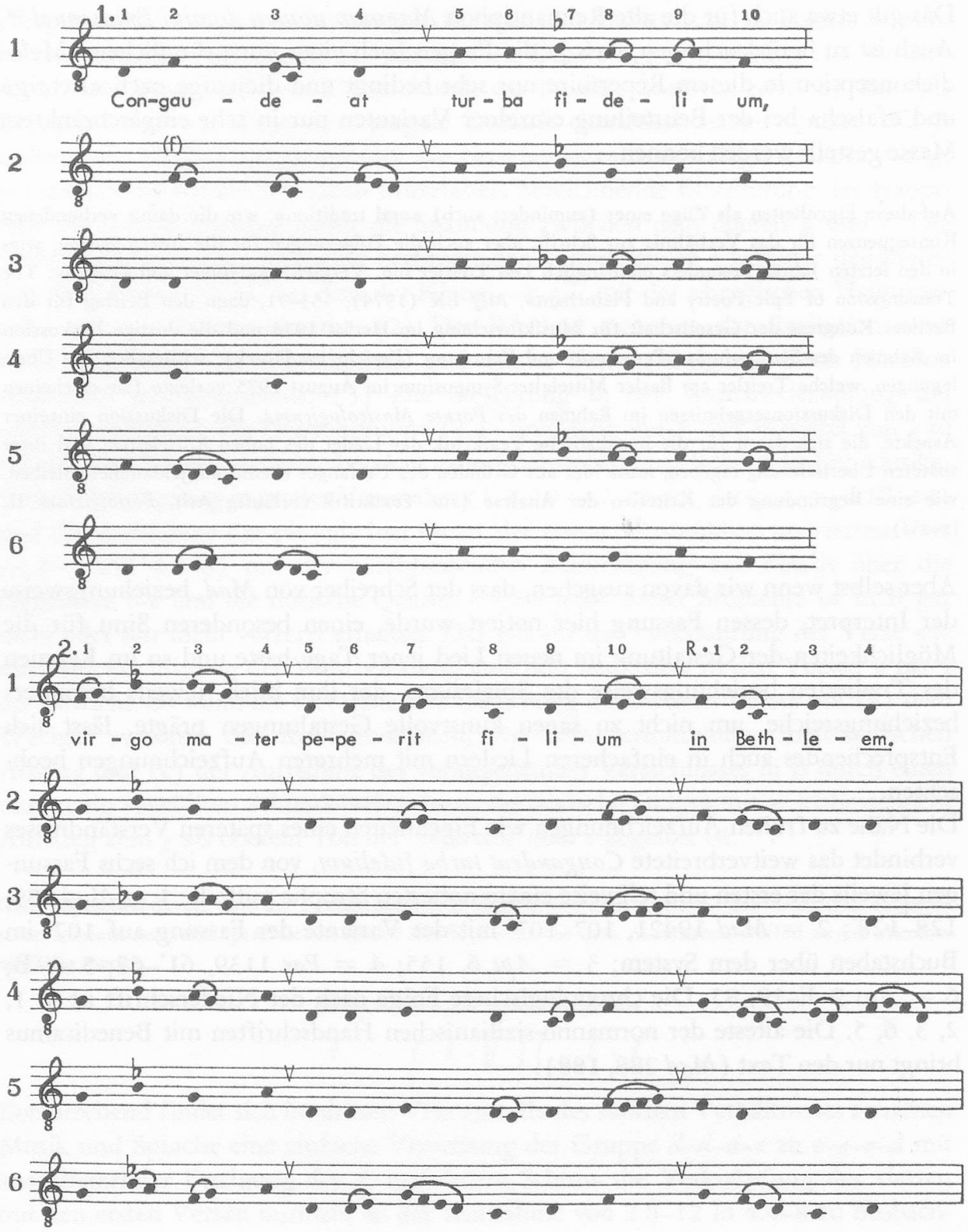
Das gilt etwa auch für die alte Reimantiphon *Magnum nomen domini Emmanuel* [26]. Auch ist zu berücksichtigen, dass ja die Fragen nach einer «ursprünglichen» Melodiekonzeption in diesem Repertoire nur sehr bedingt und diejenige nach «richtig» und «falsch» bei der Beurteilung einzelner Varianten nur in sehr eingeschränktem Masse gestellt werden können.

Auf diese Eigenheiten als Züge einer (zumindest auch) «oral tradition», wie die damit verbundenen Konsequenzen für das Verhältnis zur Schrift, aber auch die Folgerungen für die Interpretation, wies in den letzten Jahren besonders eindringlich Leo Treitler hin. Vergleiche «Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant», *MQ* LX (1974), 333–71, dann den Beitrag für den Berliner Kongress der Gesellschaft für Musikforschung im Herbst 1974 und die dortige Diskussion im Rahmen des Symposiums «Peripherie und Zentrum» (Bericht im Druck), schliesslich die Überlegungen, welche Treitler am Basler Mittelalter-Symposium im August 1975 vorlegte (sie erscheinen mit den Diskussionsergebnissen im Rahmen des *Forum Musicologicum)*. Die Diskussion einzelner Aspekte, die sich damit für die musikalische Textkritik der Lieder des hohen Mittelalters und ihrer späteren Überlieferung ergeben, muss hier aus Gründen des Umfanges ebenso ausgeklammert bleiben, wie eine Begründung der Kriterien der Analyse (zur Textkritik vorläufig Arlt, *Festoffizium* II, ix–xvi).

Aber selbst wenn wir davon ausgehen, dass der Schreiber von *Mad,* beziehungsweise der Interpret, dessen Fassung hier notiert wurde, einen besonderen Sinn für die Möglichkeiten der Gestaltung im neuen Lied jener Tage hatte und so im Rahmen des Tradierten beziehungsweise des Spielraums, der ihm blieb, jeweils besonders beziehungsreiche, um nicht zu sagen kunstvolle Gestaltungen prägte, lässt sich Entsprechendes auch in einfacheren Liedern mit mehreren Aufzeichnungen beobachten.

Die Nähe zu frühen Aufzeichnungen wie Eigenheiten eines späteren Verständnisses verbindet das weitverbreitete *Congaudeat turba fidelium,* von dem ich sechs Fassungen jeweils der ersten und teilweise einzig notierten Strophe mitteile: 1 = *Mad* 289, 128–128'; 2 = *Mad* 19421, 107–107' mit der Variante der Fassung auf 107' im Buchstaben über dem System; 3 = *Apt* 6, 155; 4 = *Par* 1139, 61'–62; 5 = B; 6 = *Aos* 9–E–19, 85. Die chronologischere Folge nach der Niederschrift ist 4, 1, 2, 3, 6, 5. Die älteste der normanno-sizilianischen Handschriften mit Benedicamus bringt nur den Text (*Mad* 288, 188):

26 B, 81 – cf. G. Benoit-Castelli, «L'antienne ‹Ecce nomen domini Emmanuel›», *Etudes Gregoriennes* II (1957), 131–149, sowie W. Lipphardt, «‹Magnum nomen Domini Emanuel›. Zur Frühgeschichte der Cantio ‹Resonet in Laudibus›», *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* XVII (1972), 194–204.



Keine der Fassungen enthält «Fehler», die zu verbessern wären, *Mad* 289 zeigt – wie oft – selbst in den kleinen Abweichungen individuelle, interessante Eigenheiten des Interpreten beziehungsweise Schreibers. B steht von der dritten Silbe an durch-

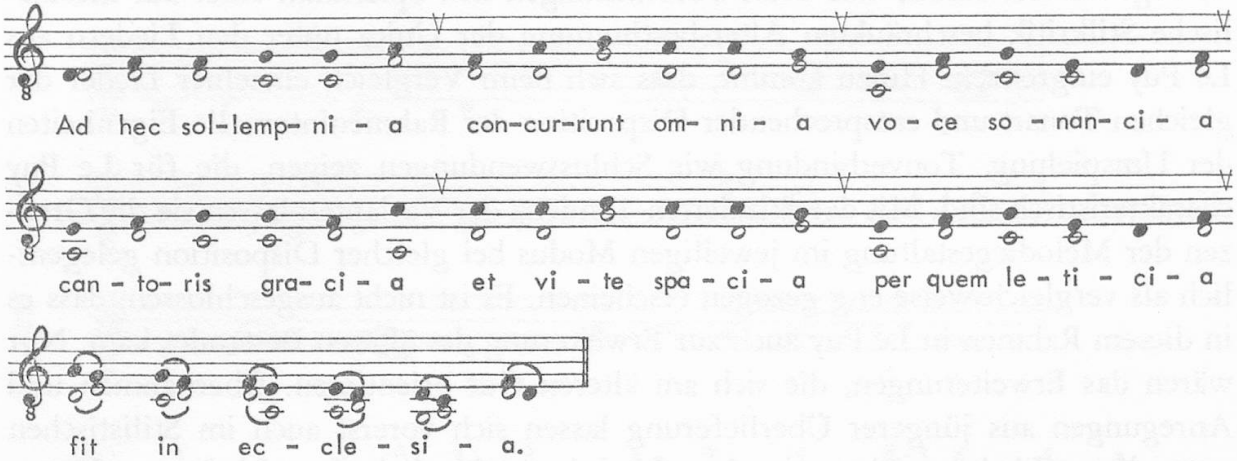
aus in der Reihe der alten Handschriften, ja teilweise mit ausgesprochener Nähe zu *Par* 1139. *Aos* 9–E–19 hingegen aus dem 14. Jahrhundert zeigt in der Tonwiederholung 1.7/8 und damit dem Verzicht auf das (wohl) *fa super la* bei durchgehender Syllabik Aspekte der Verflachung; so wie die Gruppe in 2.7 aus der Überlieferung herausfällt. Der Anfang in B freilich mit dem Beginn in *f* und der dann folgenden Viertongruppe ist mit dem, was alle anderen Fassungen überliefern, nur schwer zu vereinen und würde – wäre nur B überliefert – kaum einen adäquaten Eindruck von dem vermitteln, was den älteren Aufzeichnungen gemeinsam ist.
Es liegt auf der Hand, dass diese Beobachtungen den Spielraum einer auf musikalische Stilkritik beschränkten Altersbestimmung der Unica unter den Liedern aus Le Puy eingrenzen. Hinzu kommt, dass sich beim Vergleich einzelner Lieder der gleichen Tonart und entsprechender Disposition der Rahmenintervalle Eigenheiten der Umspielung, Tonverbindung wie Schlusswendungen zeigen, die für Le Puy charakteristisch sind. Mit der skizzierten Tendenz der Varianten lassen sie die Grenzen der Melodiegestaltung im jeweiligen Modus bei gleicher Disposition gelegentlich als vergleichsweise eng gezogen erscheinen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass es in diesem Rahmen in Le Puy auch zur Erweiterung des älteren Bestandes kam. Nur wären das Erweiterungen, die sich am älteren Gut orientieren. Übernahmen und Anregungen aus jüngerer Überlieferung lassen sich vorerst auch im Stilistischen unter diesen Liedern nicht ausmachen. Und das ist für diejenigen Lieder von besonderem Interesse, die hier möglicherweise in einer Aufzeichnung erhalten sind, die vor die bisher bekannten zurückweist. So bietet nur das hier überlieferte *Summi patris filio* (37) als zweite Textstrophe das bekannte, aber bisher nicht vors Seckauer Cantatorium des Jahres 1354 (*Graz* 756) zurückzuverfolgende *Resonet in laudibus*. Auch eine weitere der in den ersten Aufzeichnungen des Liedes stark wechselnden Strophen findet sich hier [27]. Vor allem aber zeigt die Melodie jene Eigenheiten der Fassung im 7. Modus, in denen Walther Lipphardt die älteste Prägung vermutete [28]. Mithin ist nicht auszuschliessen, dass das Festoffizium aus Le Puy einen neuen Hinweis auch für die Entstehung dieses Liedes bietet.

IV

Sicher eine jüngere Zugabe sind, wie schon die Aufzeichnung zeigt, die zusätzlichen «Stimmen», da sie von anderer Hand ergänzt wurden. Sie finden sich nur bei drei Liedern aus dem Anfang des Offiziums (1, 4 und 7) und sind denkbar einfach. Jedesmal ist nur der syllabische Refrain mit Zusatzstimmen versehen. Ihre Einfach-

27 Vergleiche die eingehende Untersuchung von Konrad Ameln, «‹Resonet in Laudibus› – ‹Joseph, lieber Joseph mein›», *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* XV (1970), 52–112.
28 Lipphardt, op. cit., 204.

heit fällt besonders beim ersten, auch in *Par* 1139 mit einem mehrstimmigen Refrain verbundenen auf, *Annus novus in gaudio*: Während dort die Zusatzstimme im Rahmen der modalen Klanglichkeit entschieden durch die horizontale, melodische Komponente geprägt ist, beschränkt sich die Ergänzung in Le Puy auf den regelmässigen Wechsel von Terz und Quint mit Einklängen als Anfangs- und Schlussintervallen [29]. Einmal findet sich statt der Quinte die Oktave – offensichtlich weil sonst über drei Intervalle hinweg der gleiche Ton der Gegenstimme stünde. Beim *d* des 3. und 6. Verses steht keine Zusatznote [30]:



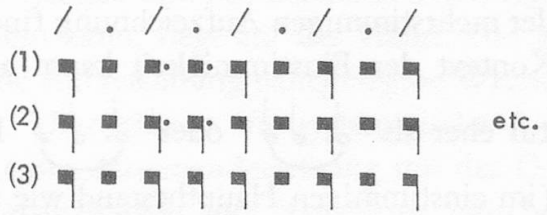
Entsprechend ist der Refrain der anderen beiden Lieder gehalten. Der schematische Wechsel von Terz und Quint unter der vorgegebenen Stimme erinnert an Anweisungen zur Stegreifausführung, wie sie Guilelmus Monachus vermittelt und dürfte auf eine entsprechend ältere Praxis zurückgehen, die hier mehr zufällig notiert wurde [31].
Dass die rhythmische Aufzeichnung jüngere Zutat ist, zeigte schon die Bearbeitung des in sukzessiv notierter Mehrstimmigkeit konzipierten *Primus homo* (supra, 25/26). Sie weist auch auf einen Zusammenhang mit der Mehrstimmigkeit hin. Umso auffälliger ist der archaische Charakter der rhythmischen Differenzierung. Sie lässt sich weithin mit den ersten Stadien einer verdeutlichten Modalnotation vergleichen und mutet in dieser Handschrift schon deswegen als «anachronistisch» an, weil sich ja gegen Ende des einstimmigen Teils jener in A (noch) nachgestellte Zusatz einer in weisser Mensuralnotation notierten Melodie findet (B, 87').
Die Möglichkeit der rhythmischen Verdeutlichung durch Differenzierung in der Notenform beziehungsweise durch Zusätze beschränkt sich vor allem auf die Unter-

29 Zur Fassung der *Par* 1139: Arlt, «Peripherie und Zentrum» I, 218–220.

30 Leo Treitler (*Aquitanian Repertories* III, 17) ergänzt in seiner gegen Ende abweichenden Wiedergabe jeweils den Einklang.

31 cf. K.-J. Sachs, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden 1974, 132 ss. (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft* XIII).

scheidung von Longa und Brevis bei Einzelnoten. Dabei erscheint die Brevis in den rhythmisch nicht differenzierten Liedern wie in den Choralteilen als Norm für die Einzelnote; sie repräsentiert also den Grundwert des Choralvortrags im hohen und späten Mittelalter. Ligaturen sind nur ausnahmsweise differenziert. Selbst im gleichen Lied kann sich die Differenzierung auf eine von mehreren Strophen gleicher Melodie beschränken. Sie betrifft ausschliesslich die Form ▰, deren Bedeutung – wie in den ersten Stadien verdeutlichter Modalnotation – jeweils vom Kontext abhängt (c.o.p.-Formen haben keine rhythmische Bedeutung; sie stellen, wie die Choralteile zeigen, eine Grundform aufsteigender Ligaturen dar). Ein weiteres, aber ebensowenig eindeutig festgelegtes Mittel bildet der Punkt nach einer Note. Bezeichnend dafür ist der Anfang des *Revirescit et florescit* (10). Hier ist der Beginn der sonst dem ersten Modus entsprechenden Rhythmisierung bei drei der vier Aufzeichnungen jeweils anders, aber offensichtlich mit gleicher Bedeutung notiert:



Die dritte Fassung zeigt, dass am Beginn auch ohne die Punkte die Folge ♩ ♩♩. ♩. vorliegt. Demnach wären punktierte Brevis und Longa gleichzusetzen. Dafür spricht auch die Tatsache, dass am Ende weitere Verse der (in diesen Liedern oft vorkommende) Wechsel im Verhältnis zwischen Länge und Akzent in der Schlussbildung, also ♩ ♩♩ ♩ ♩♩ ♩. auf folgende drei Weisen notiert ist: (a) ■ ■ ▰, also mit «Alteration», (b) ■ ▰ ▰, mithin pragmatisch verdeutlichend, weil gegen die – allerdings im 16. Jahrhundert nicht mehr streng gehandhabte *similis ante similem*-Regel verstossend – und (c) ■ ■· ▰. Nun findet sich dieses Lied ebenfalls im mehrstimmigen Anhang. Und der Vergleich der einstimmigen mit der mehrstimmigen Fassung zeigt, wie hier mensurale Eigenheiten der Mehrstimmigkeit in die Einstimmigkeit übernommen und dabei umgedeutet wurden.
So ist der Anfang dort folgendermassen notiert: ■ ◆ ■· ■· ■ ◆ usw. (Die Punkte bei den Breven zeigen, dass auch hier die *similis ante similem*-Regel nicht (mehr) gilt. Das betrifft auch andere Eigenheiten einer schulmässigen Mensuralnotation und hängt offensichtlich mit dem usuellen Charakter dieser Mehrstimmigkeit zusammen.) Mithin verbindet die einstimmige Fassung beim ersten Mal verschiedene Wertstufen. Beim zweiten Mal überträgt sie das Verfahren der Mehrstimmigkeit auf die Ebene der Longa-Brevis-Notation und beim dritten Mal verzichtet sie – der Aufzeichnung anderer hier nur einstimmig erhaltener Lieder entsprechend – auf den

Punkt. Auch bei der Rhythmusänderung am Schluss lässt sich ein Zusammenhang mit der Mehrstimmigkeit erkennen, da sie im Anhang als wie als notiert ist. Merkwürdig bleibt allerdings auch im Vergleich mit der mehrstimmigen Fassung der Punkt hinter der ersten Note der folgenden Ligatur im gleichen Lied:

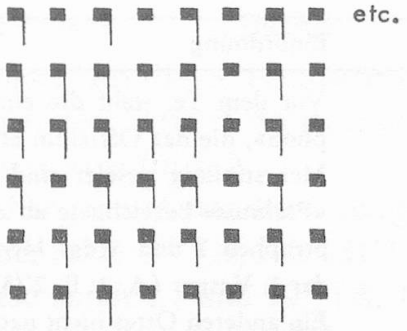
etc.

Die mehrstimmige Fassung hat . So besteht eine erste Möglichkeit in der Übernahme dieses Rhythmus. Für sie spricht, dass sich auch die punktierte Schlussbrevis in der mehrstimmigen Aufzeichnung findet. Andererseits würde man allein aus dem Kontext der Einstimmigkeit kaum auf diese Interpretation kommen und die Ligatur eher als oder lesen. Zumal der Punkt in dieser Handschrift (im einstimmigen Hauptbestand wie im mehrstimmigen Anhang) eine weitere Bedeutung hat. Sie ergibt sich daraus, dass er verschiedentlich bei der letzten, betonten Reimsilbe steht, und zwar auch dann, wenn deren Länge durch die Gestalt wie die Verbindung der Zeichen eindeutig gegeben ist. In solchen Fällen kann er nur eine zusätzliche Dehnung beziehungsweise Betonung anzeigen. Und dass die Brevis nach der Ligatur lang ist, legt ja auch der Kontext mit der Longa am Beginn des nächsten Verses nahe.

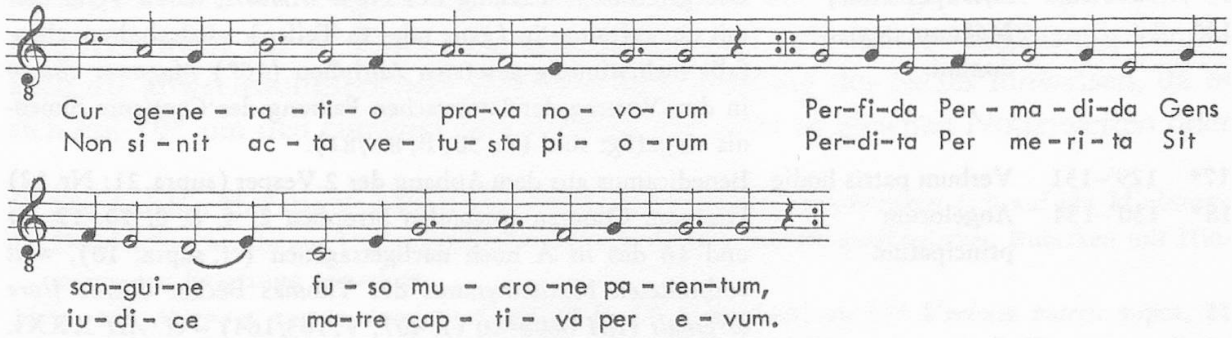
Diesen Elementen einer pragmatischen Aufzeichnung – im Gegensatz zum systematisch durchorganisierten und reflektierten Notationssystem – entspricht es, dass Anfang und Ende der Verse als (in der Regel selbstverständlich) lange Töne oft nicht entsprechend gekennzeichnet sind und dass die Differenzierung im Inneren der Verse oft nicht konsequent durchgeführt ist: sie gibt eben nur Hinweise. («Verstösse» gegen einen einmal gewählten Rhythmus sind selten, auch wenn in den einzelnen Strophen eines Liedes gelegentlich unterschiedliche Rhythmisierungen begegnen.)

Der Vergleich mit den ersten Stadien der verdeutlichten Modalnotation zeigt die Probleme einer Interpretation der Aufzeichnung von B; denn dort findet ja der andeutende Charakter der Zeichengebung im vorausgesetzten Modus seine Ergänzung. Einen gewissen Ersatz dafür bietet in Le Puy der Text, da – dem mehrstimmigen Conductus des 13. Jahrhunderts entsprechend – zu beobachten ist, dass sich die Rhythmisierung am regelmässigen Akzentfall des Textes orientiert. Wie aber beim älteren Conductus die verschiedensten Möglichkeiten einer Umsetzung der

sprachlichen Gegebenheiten ins Musikalische möglich sind [32], so gibt es auch hier kein schematisches Gleichmass, kann etwa der Anfang eines regelmässig trochäisch akzentuierenden syllabischen Verses auf folgende Weise notiert sein:



Dass die Probleme der Interpretation bei Ligaturen und vor allem dort besonders gross sind, wo ohne viel Längen und mit unbezeichneten Ligaturen eine zweizeitige Gruppierung gemeint sein kann, liegt auf der Hand. Das gleiche gilt für den bei einigen Liedern durch die Aufzeichnung nahegelegten Wechsel zwischen Dreizeitigkeit und Zweizeitigkeit. Hier können die systematische Aufarbeitung des ganzen Bestandes, als Versuch einer Auseinandersetzung mit der Denkweise des Notators, wie entsprechende Untersuchungen zum Verhältnis zwischen Musik und Sprache weiterführen. Wie denn die Hauptbedeutung der rhythmischen Aufzeichnungen dieser Handschrift sicher darin liegt, dass sie an älterem Bestand (obschon wohl aus jüngerer Zeit und unter dem Einfluss mehrstimmiger Bearbeitung) Kriterien der rhythmischen Interpretation nicht modal notierter Lieder an die Hand gibt, die dem hohen Mittelalter näher stehen als eine am Empfinden und an Kategorien unserer Zeit orientierte Reflexion, wie sie noch heute in der rhythmischen Interpretation solcher Lieder selbstverständlich ist. Welche Möglichkeiten dabei unter engster Anlehnung an den Text in einem Beispiel durchgehender Dreizeitigkeit miteinander verbunden sind, zeigen die folgenden Verse aus einem «Gracias» (43).



32 Vergleiche die eingehenden Untersuchungen von Janet Knapp-Byles, *The Polyphonic Conductus in the Notre-Dame Epoche. A Study of the Sixth and Seventh Fascicles of the Manuscript Florence, Biblioteca Laurentiana, Pluteus* 29.1, Diss. Yale University, 1961 (Ms.).

V

18 der 19 mehrstimmigen Sätze sind in Text und Melodie mit dem Offizium verbunden [33]:

Nr.	Folio	Incipit	Einordnung
1*	96'/97	O Nazarene	Vor dem Te. steht die einstimmige Intonation dieser «Antiphon», die das Offizium eröffnet (A, 6; B, 1 – cf. supra, 14). Mehrstimmig gesetzt sind der chorische Teil sowie der als «Psalmus» bezeichnete ab *Adesto . . .*
2*	97'–99	Non ex virili	Strophen 2 und 5 des Hymnus *Veni redemptor gentium* aus der 1. Vesper (A, 7; B, 2'/3).
3*	98'/99	Kyrieleyson	Ein anderen Ortes nicht nachzuweisendes Kyrie der Prozession vor der Komplet (A, 11; B, 8'/9).
4*	99'–101	Pater noster	Die ersten drei Bitten mit je angeschlossenem «Miserere, rex, miserere» und der tropierenden Zeile «Agnum rogo, filium dei, miserere, Kyrie eleison» nach der ersten und dritten Bitte. Steht im Offizium nach 3* in der Prozession (A, 11; B, 9).
5*	101'–104	Revirecit et florecit	Der erste Conductus der Matutin (cf. supra, 17: Nr. 10).
6*	103'–105	Exultantes in partu	Strophen 1–3 des zweiten Conductus der Matutin (ib.: Nr. 12).
7*	104'–108	Ergo gaude gaudio	Die beiden, jeweils «in medio chori» zu singenden Teile der Strophen des Farsumen *Congaudeat ecclesia* (ib.: Nr. 13).
8*	107'–111	Jube, domne	Segensbitte und 7. Lesung der Matutin *Moyse predicante* (A, 24; B, 28'/29).
9*	110'–113	Creatorem creatura	Ein als Farsumen verwendetes Lied aus dem Ende der Matutin (supra, 19: Nr. 29).
10*	112'–115	Eya, eya, musa	Das gleichnamige Lied aus dem Ende der Matutin (ib.: Nr. 30).
11*	114'–117	Ecce dies innovatur	Das dort anschliessende und in der 2. Komplet verwendete Lied (supra, 22: Nr. 53).
12*	116'–120	Primus homo cum	Der letzte Conductus der Matutin (supra, 19: Nr. 31).
13*	120'–123	Ave consurgens	Ein vor der Terz «coram imaginem beate Marie genibus flexis» angestimmter Gesang (A, 37; B, 53'/54).
14*	122'–125	Clara sonent organa	Der in der Messe verwendete Versus (supra, 20: Nr. 41).
15*/ 16*	124'–129	Ayn apolis ton / Magnum nomen domini	Die griechische Fassung des *Nunc dimittis,* deren Teile hier mit der refrainartig (ganz oder in Teilen) wiederholten, ebenfalls mehrstimmig gesetzten Antiphon (16*) *Magnum nomen* in den Vortrag der lateinischen Fassung des Canticum Simeonis eingefügt sind (A, 50; B, 80'/81).
17*	129'–131	Verbum patris hodie	Benedicamus aus dem Anhang der 2.Vesper (supra, 21: Nr. 52)
18*	130'–134	Angelorum principatum	Die vom Chor zu singenden Strophen 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14 und 16 des in A noch nachgetragenen (cf. supra, 10), weit verbreiteten Marienhymnus des Thomas Becket *Gaude flore virginali* (*RH* 6808–10 (I, 407; V, 163/164) – cf. *AH* XXXI, 198/199; J. Szöverffy, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung* II, Berlin 1965, 147/148).
19*	133'–135	Mater regis angelorum	Ein nur im Anhang, jedoch schon in A (cf. supra, 10) erhaltenes Lied (*RH* 11355 [II, 94]).

Die Sätze sind in Chorbuchform notiert, die Stimmen unbezeichnet, die in der Regel gleich vertonten Strophen mehrfach notiert. Auf Folio 120verso/121 finden sich, von anderer Hand nachgetragen, folgende Stimmbezeichnungen:

Contra	Tenor Altus
Tenor Bassus	Bassus

Drei der Texte sind auch ausserhalb dieser Handschrift mehrstimmig überliefert; doch handelt es sich stets um andere Sätze [34]. So steht das mehrstimmige Repertoire aus Le Puy überlieferungsmässig ganz für sich.

Sicher im mehrstimmigen Anhang von A standen – den gelegentlichen Folioangaben bei Chevalier zufolge – drei der Sätze: 5* (A, fol. 161'), 17* (Chevalier nennt 169, doch muss es sich um 169verso handeln) und 19* (A, 170'). Das ist zu wenig, um den Bestand der Handschrift A zu rekonstruieren. Immerhin zeigt ein Vergleich des Umfangs der einzelnen Sätze nach Systemen in B mit den Angaben zu A eindeutig, dass das Repertoire dort kleiner war. So standen in A vor 5* im Minimum 24, im Maximum 44, wahrscheinlich aber 28–32 Systeme zur Verfügung.

Das Maximum geht davon aus, dass die Mehrstimmigkeit schon auf 158' begann und dass 5* als zweites Stück auf 161'/162 jeweils am Ende der Stimmen anfing. Wahrscheinlicher ist, dass Chevalier wohl das Blatt «159» richtig bezeichnete, nicht aber die Seite vermerkte, mithin die 28–32 Systeme zur Verfügung standen (je 12 für 159'/160 wie 160'/161 und auf den letzten Seiten pro Stimme noch 1–2 Systeme), 1*–4* umfassen aber in B 52 Systeme. Entsprechend ergibt sich am Schluss, dass wohl 18* zwischen 17* und 19* fehlte.

Nun weist ja im Fall vom 19* schon die Notation darauf hin, dass es sich um eine spätere Ergänzung handelt, da im Anhang nur bei diesem einen Stück «weisse» Mensuralnotation verwendet ist. Alle anderen Sätze sind in schwarz-voller Notation und mit einer Ausnahme (2*) ohne rhythmische Vorzeichen notiert. Es ist nicht ausgeschlossen, dass auch bei 2* die Vorzeichnung – das Stück beginnt mit 3 ⊤ ◆ ■ ◆ – als Hinweis auf eine spätere Einfügung in den Bestand interpretiert werden kann. Zumal 1*, 3* und 4* mit 36 Systemen bei etwas engerer Schreibweise und Ende des vorangehenden wie Beginn des folgenden Stücks auf dem gleichen System in A möglicherweise vor 5* Platz gefunden hätten. Auf eine spätere Ergänzung könnte auch die abwechslungsreichere rhythmische Gestaltung des Satzes hinweisen, da es sich mit 19* um den einzigen Satz handelt, der nicht in gleichen Notenwerten oder

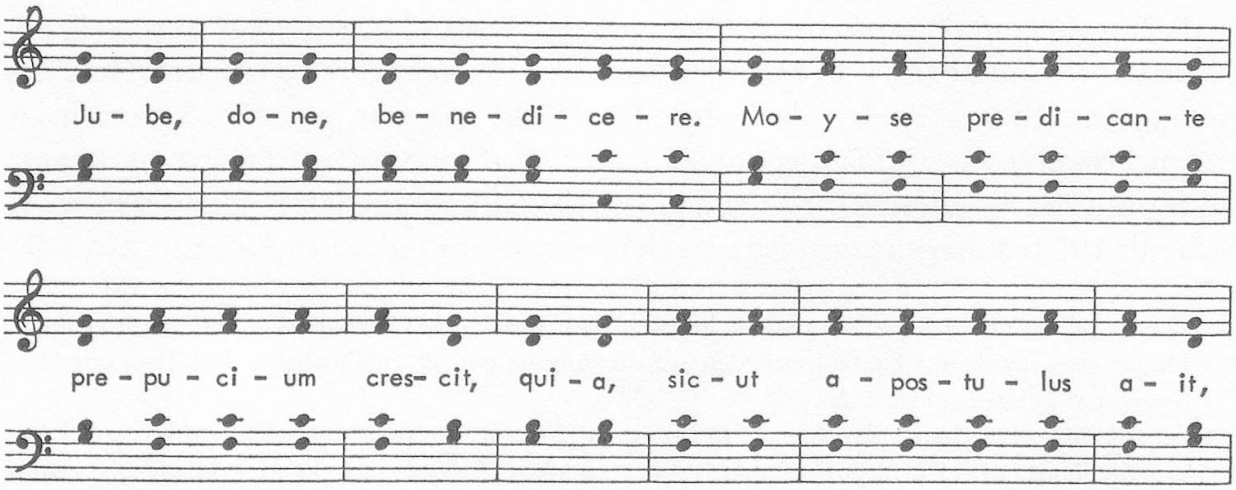
33 Die Angaben über das Verhältnis zum einstimmigen Bestand beschränken sich auf ein Minimum. Desgleichen wurde aus Umfangsgründen auf die Angabe der oft ausführlichen Rubriken mit Hinweisen zur Besetzung verzichtet.

34 zu 16* *Magnum nomen domini:* cf. *RISM* B. IV. [4], Register; zu 17* *Verbum patris:* supra, 21 und die Register bei *RISM* B. IV. [1] und B. IV. [4]; zu 18* *Gaude flore virginali*: P. Damilano, «Fonti musicali della lauda polifonica intorno alla meta del sec. XV», *Collectanea Historiae Musicae* III, Florenz 1963, 80 et alia, und die Ausgabe: K. Jeppesen, *Die mehrstimmige italienische Laude um 1500,* Leipzig/Kopenhagen 1935, 33.

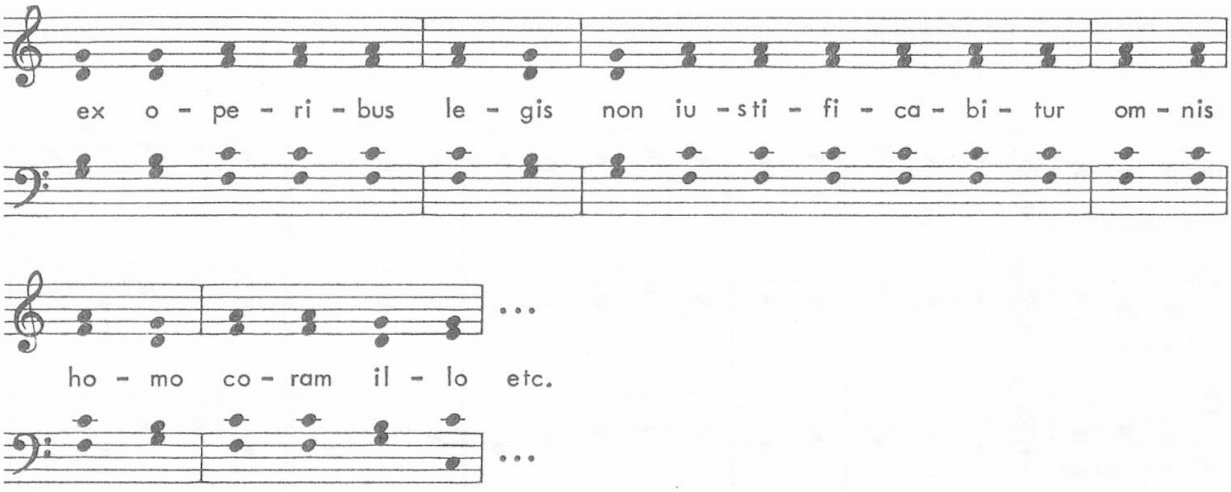
in weitgehend regelmässigem Wechsel zwischen Länge und Kürze verläuft. Doch muss die Erweiterung des mehrstimmigen Anhanges zwischen A und B wesentlich grösser gewesen sein, da – vom Umfang her gerechnet – bestenfalls die Hälfte der Sätze zwischen 5* und 17* in A gestanden haben kann. In die gleiche Richtung könnte auch weisen, dass die mehrstimmigen Anhänge mit Namen gekennzeichnet sind (cf. supra, 10). Diese Beobachtungen und das Datum in A zeigen, dass 1574 etwa die Hälfte des Bestandes aus B vorlag. Mithin fallen die Ergänzungen in den Ausgang des 16. Jahrhunderts. Offen aber bleibt selbst dann, wenn sich hinter dem von Chevalier genannten «A. C.» tatsächlich ein Schreiber verbirgt, ob dieser für die neue «Redaktion» verantwortlich war, ob er nur älteren Bestand kopierte, oder Kopie und Ergänzung miteinander verband.

In diesem Zusammenhang ist es nicht nur von Interesse, dass die Machart im Rahmen eines fast ausschliesslich Note-gegen-Note verlaufenden Satzes unterschiedliche Möglichkeiten aufweist, sondern vor allem: dass sie weithin Züge enthält, die im 16. Jahrhundert als «altertümlich» anmuten und für Le Puy die Entwicklung einer Art provinziellen Sonderstils bezeugen, dessen Zusammenhang mit der Stegreifpraxis mehrstimmigen Singens offen zu Tage liegt.

Auf eine Sonderstellung weist schon die Lesung hin (8*), für die ein Zusammenhang mit älterer Stegreifpraxis auch in den Quellen des 16. Jahrhunderts noch durchaus selbstverständlich ist. Sie schliesst jedoch nicht an die von Theodor Göllner aufgearbeitete Tradition mehrstimmiger Lesungen aus der Übertragung der differenzierten Anfangs-, Einschnitts- und Schlusswendungen der einstimmigen Lesung in die Mehrstimmigkeit an [35]. Ihr Material sind die drei durch Oktavverdoppelung des Basstones zur Vierstimmigkeit erweiterten Dreiklänge auf F als Rezitationsklang, G bei Zäsuren und C bei der Finalis. So lautet der Anfang folgendermassen:



35 Th. Göllner, *Die mehrstimmigen liturgischen Lesungen* I/II, Tutzing 1969 (*Münchner Veröffentlichung zur Musikgeschichte* XV).



Zwar lässt sich bei einzelnen Momenten dieser Klangfolge ein Zusammenhang mit der einstimmigen Tradition feststellen – so bei der Rezitation auf *a* und der Einschnittbildung auf *g* im Ca. –; doch wird diese Feststellung schon dadurch relativiert, dass im einstimmigen Teil die Bassstimme notiert ist. Ihre Rezitation auf *f* mit Schluss auf *c* schafft eine Übereinstimmung der Lesung aus Le Puy mit dem Passions-Lesungsmodell des Füssener Traktats [36]. Während sich aber dort in den Turbae der Walter'schen Passion die Umformung eines älteren, auf dem Quart-Oktav-Klang beruhenden Modells zu einem $^{5}_{3}$-Satz beobachten lässt [37], ist es hier auf Grund der Machart der anderen Sätze durchaus denkbar, wenn nicht sogar wahrscheinlich, dass der mehrstimmige Satz an die Stelle einer älteren Lesung trat, worauf der Bass in das Offizium übernommen wurde.

Die Akkordverbindungen der Lesung lassen sich einerseits als $^{5}_{3}$-Satz, andererseits als Sextfolge zwischen Ca. und Te. mit abschliessender Quint verstehen, also im Sinne eines älteren Satzgerüstes, das durch eine Tiefstimme im Wechsel zwischen Terz und Quint zum Te. und eine Mittelstimme im korrespondierenden Wechsel zwischen Quart und Terz zum Ca. ergänzt ist. Die zweite Möglichkeit entspräche dem hier leicht modifizierten, bekannten Satzmodell der Vierstimmigkeit, das Guilelmus im späten 15. Jahrhundert beschreibt [38]. Und dass die Basis des Setzens in diesem Repertoire des 16. Jahrhunderts tatsächlich auf solchen einfachen Modellen beruht, zeigt der altertümlichste Satz, mit dem der Anhang beginnt (1*):

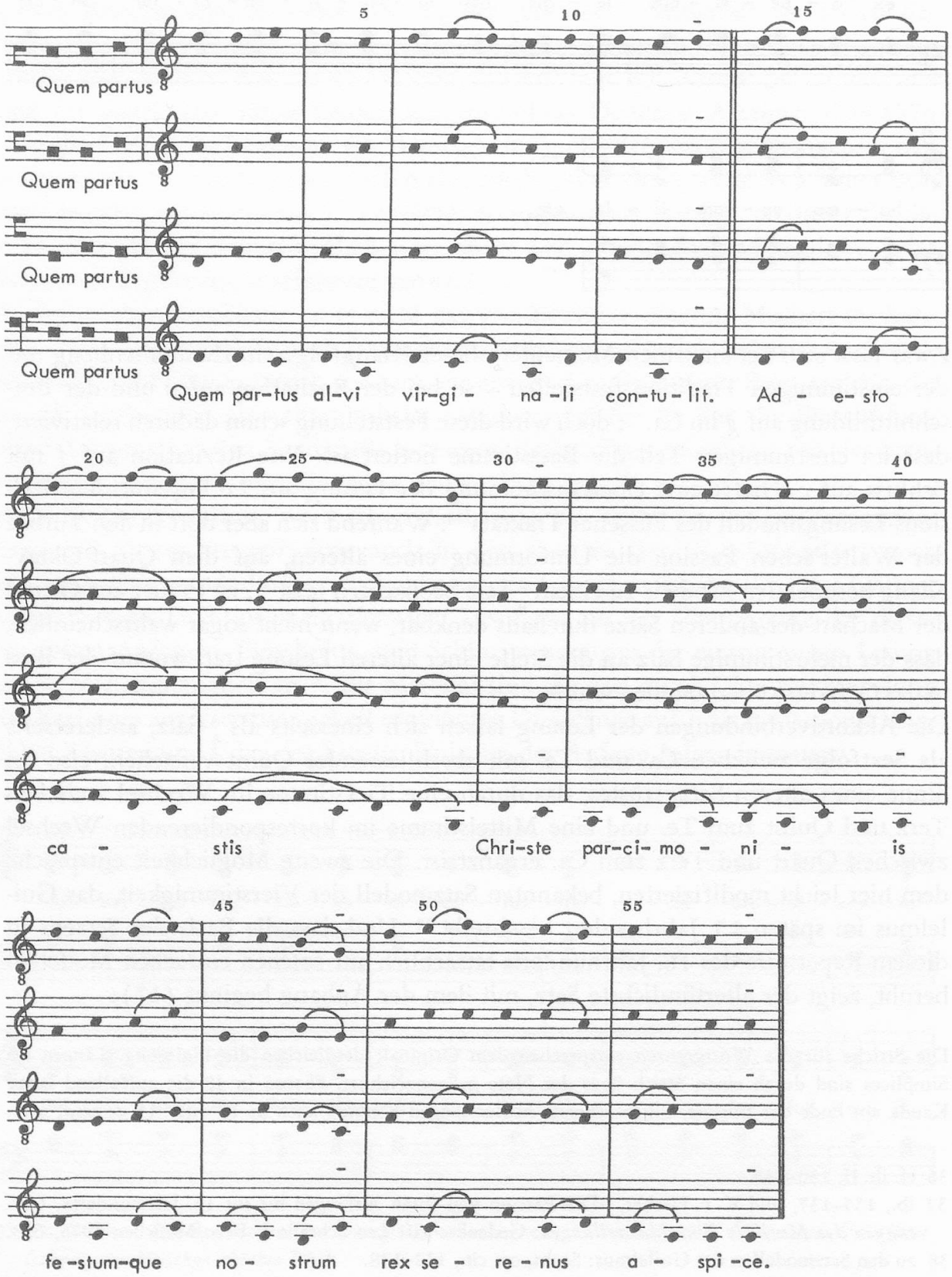
Die Striche für die Wortgrenzen entsprechen dem Original; desgleichen die Ligierung. Längen als Simplices sind durch einen Strich über der Note gekennzeichnet. Ebenso in 48 die auffallend lange Kauda am Ende der Binaria. Entsprechende Schlusslängen könnten auch in 18 oder 44 gemeint sein.

36 cf. ib. II, 130–135.

37 ib., 135–137, und K. v. Fischer, «Die Passion von ihren Anfängen bis ins 16. Jahrhundert», *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen.* Gedenkschrift Leo Schrade I, Bern/München 1973, 603.

38 zu den Satzmodellen des Guilelmus: Sachs, op. cit., 132–138.

Doch lasse ich diese Fragen wie textkritische Einzelheiten (etwa Ausnahmen der Striche in den einzelnen Stimmen usw.) hier unberücksichtigt:



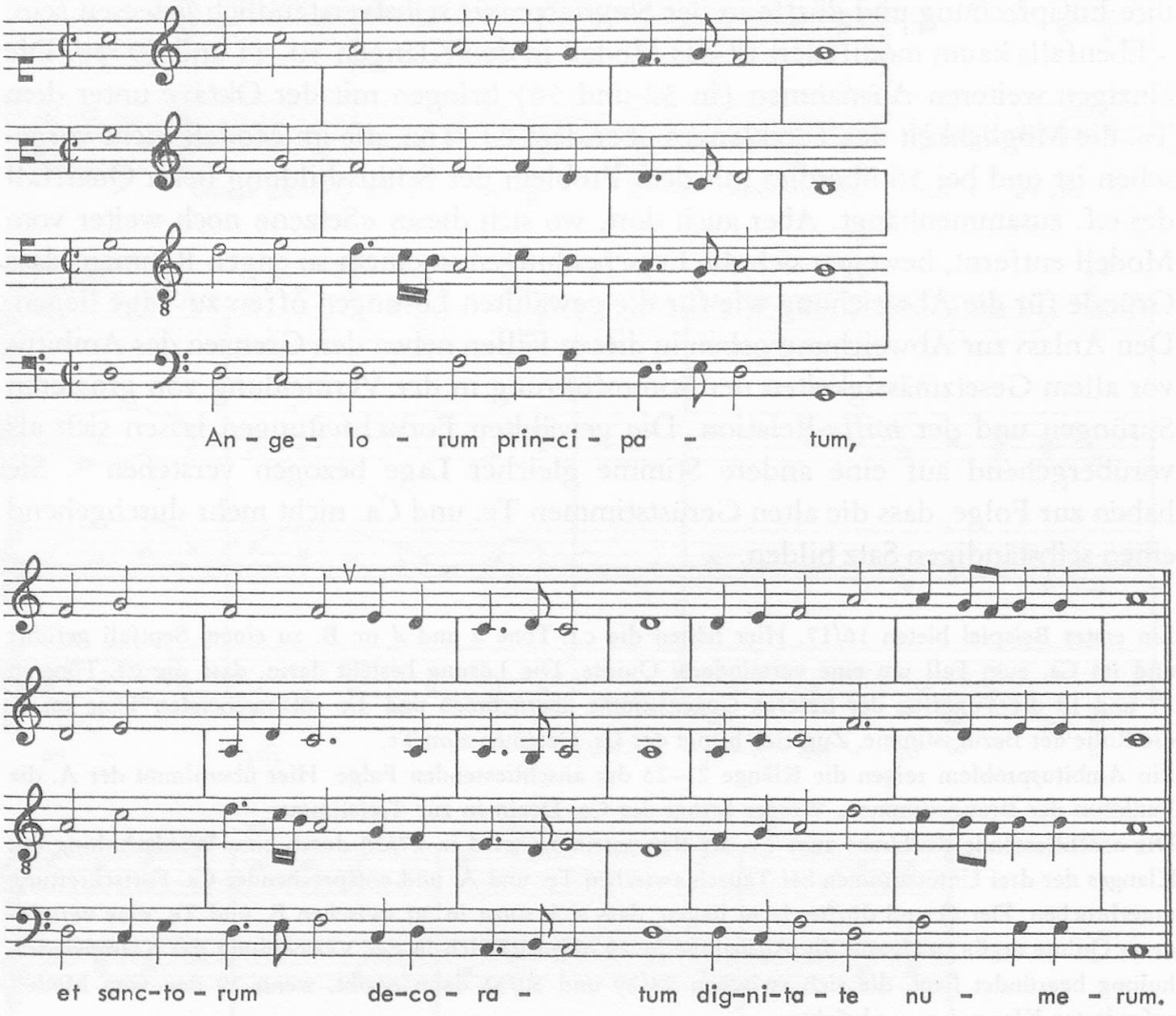
Die Ausnahmen, welche unser Beispiel in den Klängen 1–13 gegenüber dem Modell des Guilelmus bringt, bewegen sich zunächst im Rahmen dessen, was selbst in der Stegreifaufführung verwirklicht werden konnte. Das gilt für die Terz anstelle der Quinte in 3, als deren Konsequenz ein Klang nur aus der oktavverdoppelten Terz, also ohne Quinte entsteht. Auch die Terz des A. zum Te. in 13 ist eine unproblematische Modifikation des Modells aus dem Satzdenken einer Zeit, in der die Terz im Schlussklang selbstverständlich war. Einen Schritt weiter führt die Änderung des c. f. am Schluss dieser Folge (*f–e* in 11/12 anstelle von *d–c*). Sie ist durch die Schlussbildung bedingt, findet in Anweisungen anderer Satzmodelle des Guilelmus ihre Entsprechung und dürfte in der Stegreifpraxis selbstverständlich gewesen sein. – Ebenfalls kaum modifiziert ist das Modell in den Klängen 30–44 und 49–58. Die einzigen weiteren Ausnahmen (in 32 und 56) bringen mit der Oktave unter dem Te. die Möglichkeit des Terzklanges über dem c.f.-Ton, die im Modell nicht vorgesehen ist und bei 56 überdies mit dem Problem der Schlussbildung beim Quartfall des c.f. zusammenhängt. Aber auch dort, wo sich dieses «Setzen» noch weiter vom Modell entfernt, bewegen sich die Entscheidungen in einem so engen Rahmen, dass Gründe für die Abweichung wie für die gewählten Lösungen offen zu Tage liegen. Den Anlass zur Abweichung geben in diesen Fällen neben den Grenzen des Ambitus vor allem Gesetzmässigkeiten der Stimmführung in der Vermeidung von grösseren Sprüngen und der *mi/fa*-Relation. Die gewählten Fortschreitungen lassen sich als vorübergehend auf eine andere Stimme gleicher Lage bezogen verstehen [39]. Sie haben zur Folge, dass die alten Gerüststimmen Te. und Ca. nicht mehr durchgehend einen selbständigen Satz bilden.

Ein erstes Beispiel bieten 16/17. Hier hätten die c.f.-Töne *a* und *d* im B. zu einem Septfall geführt und im Ca. zum Fall um eine verminderte Quinte. Die Lösung besteht darin, dass die c.f.-Töne in 17 und 18 die Funktion der tieferen Gegenstimme übernehmen und die entsprechenden Töne im B. die Rolle der Bezugsstimme. Zugleich bringt der Ca. Dezimen zum Te.
Ein Ambitusproblem zeigen die Klänge 21–23 der anschliessenden Folge. Hier übernimmt der A. die Funktion der Bezugsstimmen. Wieder bringt der Ca. Dezimen zur Tiefstimme.
Die anschliessende Rückkehr zum Te. als Bezugsstimme wird in 27/28 durch eine Wiederholung des Klanges der drei Unterstimmen bei Tausch zwischen Te. und A. und entsprechender Ca.-Fortschreitung unterbrochen. Der Grund dürfte darin liegen, dass sich sonst in 30 zwischen B. und Te. eine verminderte Quinte ergibt, während die Ausnahme in 29 offensichtlich in der Vermeidung der Klangwiederholung begründet liegt, die sich zwischen 28/29 und 30/31 dann ergibt, wenn 29 den vom Modell geforderten Klang *c–g–c–e* brächte.

39 Die Möglichkeit, dass sich die Abweichungen darüber hinaus als Hinweise auf Satzmodelle wie Praktiken mehrstimmigen Singens interpretieren lassen, die in der Lehre nicht erfasst sind, lasse ich hier ebenso unberücksichtigt, wie die Frage der Gliederung im Zusammenhang zwischen Text und Musik, aber auch der offenkundigen Berücksichtigung bestimmter Töne zur Schlussbildung.

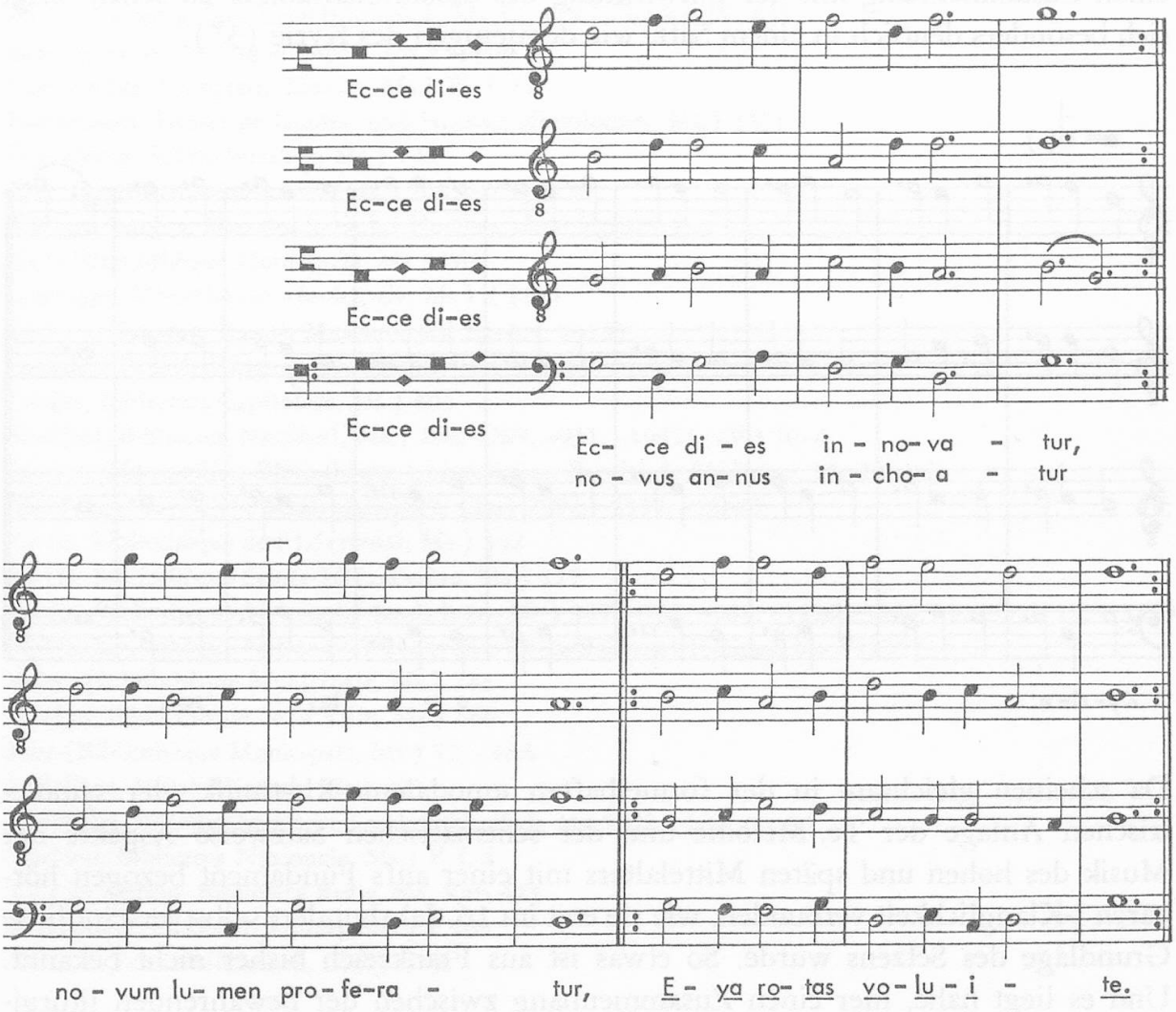
In 45–48 hätte die Fortsetzung des Modells in 46/47 eine verminderte Quinte im Ca. und anschliessend im B. einen Tritonus mit Unterschreitung des Ambitus zur Folge gehabt und eine blosse Wiederholung des Klanges von 44 in 45 verminderte Quinte sowie einen Septfall im B. Die Lösung mit Wechsel der Bezugsstimme in 45/46 ist mit der Schlussbildung auf 48 verbunden.

Das Spektrum der Macharten in Le Puy verdeutlicht die Gegenüberstellung dieses Satzes mit dem offensichtlich jüngsten, der kaum mehr Spuren der lokalen Sonderentwicklung zeigt (18*) [40]:



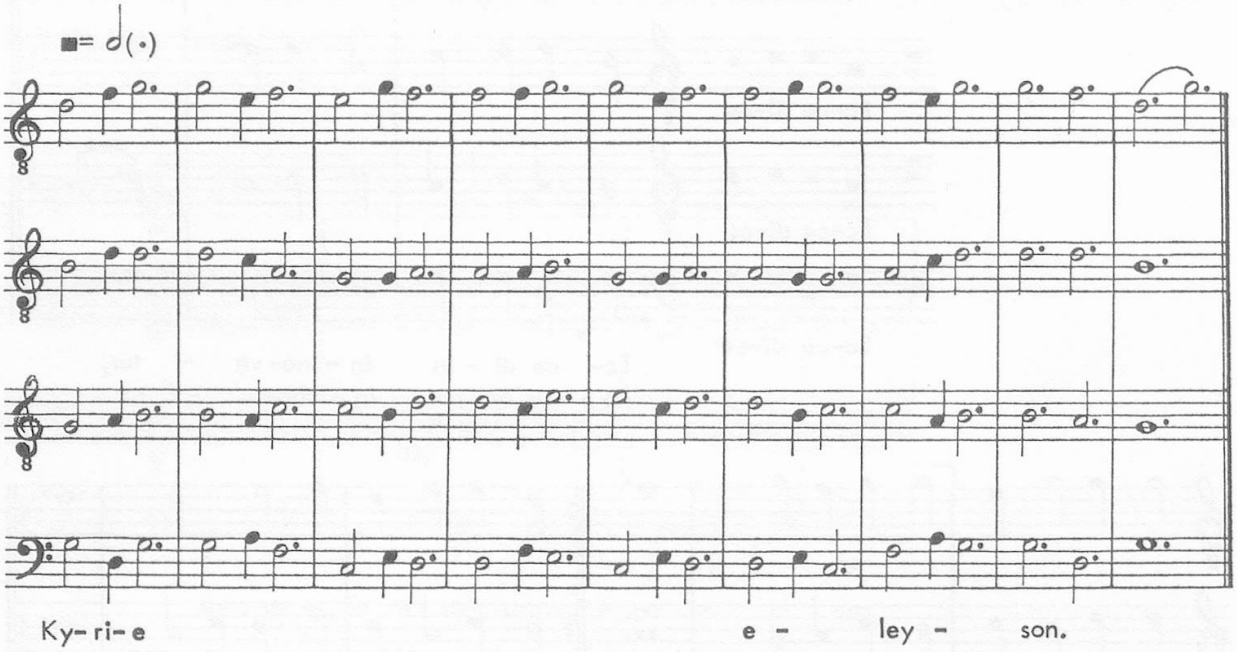
40 Dass die letzten Strophen für die ersten drei Klänge einen andern Satz bringen, lasse ich hier unberücksichtigt; desgleichen Abweichungen der Textunterlegung zwischen den Stimmen.

Ein erstes Beispiel der zwischen diesen Sätzen liegenden Macharten bietet die erste Strophe des nur aus Le Puy bekannten Liedes *Ecce dies innovatur* (11*):



Das Fundament des Stückes bietet die Te.-Melodie, die im einstimmigen Bestand wiederkehrt: mixolydisch mit Betonung der plagalen Quarte im ersten und dritten Teil. Anders als im ersten Satz jedoch ist hier der B. stärker durch das Modell bestimmt als die übrigen Stimmen: Anfang und Ende der Verse wie die Zäsur sind im Einklang oder Oktave zwischen B. und Te. gehalten, dazwischen wechseln (und im Refrain durchgehend) Quinte und Terz. Ergänzt werden die Fortschreitungen zu einem $^{5}_{3}$-Satz, der zu einem kirchentonalen Nebeneinander von *d*-Klängen mit kleiner Terz und *g*-Klängen mit grosser Terz führt. Sie lassen Akzidentien als fremd erscheinen. Andererseits bietet der kleine «Kunstgriff» im zweiten Takt des Refrains einen Ansatz zur weitergehenden Gestaltung, wie er in diesen Liedern gelegentlich begegnet, wenn der Ca. eine Hemiole bringt und der Quartvorhalt im

Te. einen Konflikt zwischen dem kirchentonalen Subtonium und der erwarteten grossen Terz schafft.
Der provinzielle Charakter dieses Repertoires, der es problematisch macht, hier einen Zusammenhang mit der Entwicklung des «Kantionalsatzes» zu sehen, zeigt sich besonders deutlich in einem Satz, wie demjenigen des Kyrie (3*).



Da scheinen gleichsam in der formelhaften «modalen» Rhythmik, der symmetrischen Anlage der Te.-Melodie und der schematischen Satzweise Aspekte der Musik des hohen und späten Mittelalters mit einer aufs Fundament bezogen hörbaren $^{5}_{3}$-Klanglichkeit verbunden, wie sie erst im 16. Jahrhundert selbstverständliche Grundlage des Setzens wurde. So etwas ist aus Frankreich bisher nicht bekannt. Und es liegt nahe, hier einen Zusammenhang zwischen der bewahrenden liturgischen Tradition und der geographischen Lage wirksam zu sehen. Was einst – und wohl nicht zuletzt durch die Verbindung mit einem der Pilgerwege nach Santiago da Compostela – im Massif Central die Möglichkeit zum Kontakt mit den Repertoires der liturgischen Lieder des Nordens wie des Südens bot, war offensichtlich zunehmend Provinz geworden, und damit eine Stätte, in der das Alte bewahrt und zu einer Sondertradition umgeformt werden konnte.

Sigel-Verzeichnis

Aos(ta, Biblioteca del Seminario maggiore, Ms.) 9-E-19
Apt (Trésor de l'église, Ms.) 6
Ba (=Bamberg, Staatliche Bibliothek, Ms. lit. 115 [olim Ed. IV. 6])
Brux(elles, Bibliothèque Royale, Ms.) 19606
Cam(bridge, University Library, Ms.) Ff. I. 17
Darm(stadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Ms.) 3471
Eng(elberg, Stiftsbibliothek, Ms.) 102
Graz (Universitätsbibliothek, Ms.) 258, –409, –756
Hu (= Burgos, Monasterio de las Huelgas, ohne Signatur)
Laon (Bibliothèque Municipale, Ms.) 263
Lim(oges, Bibliothèque Municipale, Ms.) 2 (17)
LoA (= London, British Museum, Ms. Egerton 2615)
Lon(don, British Museum, Ms. Additional) 36881
Luc(ca, Biblioteca Capitolare, Ms.) 603
Mad(rid, Biblioteca Nacional, Ms.) 288, –289, –931, –19421, –V.ª 20–4
Mo (= Montpellier, Bibliothèque Universitaire, Faculté de Médecine, Ms. H 196)
Mün(chen, Bayerische Staatsbibliothek, Clm) 2992, –5539, –19685
Par(is, Bibliothèque de l')*A*(rsenal, Ms.) 132
Par(is, Bibliothèque Sainte-)*G*(eneviève, Ms.) 117
Par(is, Bibliothèque Nationale, fonds latin, Ms.) 887, –903, –904, –1120, –1139, –1343, –3719, –17329
Par(is, Bibliothèque Nationale,) n(ouvelles) a(cquisitions) l(atines, Ms.) 1235
Reims (Bibliothèque Municipale, Ms.) 743
Rou(en, Bibliothèque de la Ville, Ms.) 666
Sens (Bibliothèque Municipale, Ms.) 12, –46A
StGall(en, Stiftsbibliothek, Ms.) 383
Stutt(gart, Württembergische Landesbibliothek, Ms. HB) I (Ascet.) 95
Tor(ino, Biblioteca Nazionale, Ms.) F. I. 4
Tu (= Torino, Biblioteca Reale, Ms. Vari 42)
Worc(ester, Cathedral Library, Ms.) F 160
Zür(ich, Zentralbibliothek, Cod.) C 58