

Eine wenig beachtete Stilrichtung innerhalb der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit

Autor(en): **Handschin, Jacques**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft**

Band (Jahr): **1 (1924)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835026>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Eine wenig beachtete Stilrichtung innerhalb der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit.

Von Jacques Handschin (Zürich, vormals St. Petersburg).

Verzeichnis der Abkürzungen.

- AH = *Analecta hymnica medii aevi*
All. = *Alleluia*
Arch. = *Archiv für Musikwissenschaft*
C. = E. de Coussemaker
Chbg. = *Choralbearbeitung*
EEH = *Early English Harmony*
Fasz. = *Faszikel*
Hs. = *Handschrift*
KprT. = *Komposition mit rhythmischem Text*
L. = F. Ludwig
LR = F. Ludwig, *Repertorium organorum . . . et motetorum . . . I 1*
Mot. = *Motette*
ND = *Notre Dame*
Tr. = *Tropus*
V. = *Versus*
Zs. = *Zeitschrift für Musikwissenschaft*

Betrachten wir den in der Beilage als N. 1 angeführten Uebertragungsversuch, die zweistimmige Bearbeitung eines All. (welch letzteres man im jetzigen *Liber Gradualis*, Ed. Vat., S. [99] findet), und vergleichen wir damit, was wir von Bearbeitungen ähnlicher Choräle durch Autoren der ND-Schule wissen (bezüglich letzterer s. LR und zwei andere Veröffentlichungen L.—s: «Die liturgischen Organa Leonins und Perotins» in der *Riemann-Festschrift* und «Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle» in der *Zs.*, V, sowie unsere nächstens erscheinende Studie «Ueber Voraussetzungen, sowie Früh- und Hochblüte der mittel-

alterlichen Mehrstimmigkeit»¹⁾). Der Hauptunterschied ist, dass hier über wenig oder gar nicht melismatischen Silben des Chorals die Noten der Grundmelodie in der Unterstimme *nicht* zu langen Orgelpunkten gedehnt sind. Andererseits ist ein wesentliches Gemeinsames zu konstatieren: die Herrschaft desselben «modalen», den Einheitswert ternär teilenden rhythmischen Systems.²⁾ Dies zeigt, dass es sich im Vergleich zur ND-Schule um eine bescheidenere *Geschmacksrichtung* handelt, dass aber andererseits die *Entwicklungsstufe* nicht eine frühere sein kann; denn soviel wir wissen, tritt jenes System (welches auch sein Ursprung gewesen sein mag) im Bereich der Mehrstimmigkeit erstmals bei Leonin, dem Begründer der ND-Schule, in die Erscheinung.

Wir gehen nunmehr ins Einzelne und zählen zunächst die uns bekannten, der hier betrachteten Richtung einzureihenden Denkmäler auf.

Das umfangreichste ist der 11. (letzte) Fasz. der Hs. Wolffenbüttel 677, dem unser Beispiel N. 1 entnommen ist. Wolfenb. 677 (von L. als W_1 bezeichnet) ist im übrigen eine Hs. mit ND-Kompositionen, innerhalb deren der 11. Fasz. stilistisch eine bereits von L. erkannte Sonderstellung einnimmt.³⁾ Paläographisch ist der Abstand zwischen dem 11. Fasz. und dem Rest nicht gross; immerhin scheint der

1) Die letztere Publikation und ihre Beispiele haben wir im folgenden, wo auf die ND-Schule Bezug genommen wird, ganz speziell im Auge.

2) Also liegt in der Niederschrift «Modalnotation» (bezüglich dieser Bezeichnung vgl. Zs. VI, 548) vor — sofern sich nicht etwa bereits Ansätze zu mensuraler Notierung bemerkbar machen —, eine Art der Notation, die trotz des reichlich vorhandenen Vergleichsmaterials an modal und mensural überlieferten Stücken (vgl. Zs. VI, 550) und trotzdem LR 42—57 auf Grund hiervon mit Glück einige allgemeine Prinzipien formulierte (vgl. auch A. Michalitschke, Die Theorie des Modus, S. 42 ff.) immer noch genügend verschieden deutbare Elemente enthält.

3) Die Aufzählung des Inhalts des Fasz. LR 8—11 ist, wie stets, von dankenswerten Literaturnachweisen begleitet. Diesen kann nunmehr noch ein Verweis auf die Sequenzen-Textdrucke der seither erschienenen AH-Bände beigefügt werden, nämlich: für N. 19 — AH 54, 296, N. 21 — 54, 337, N. 22 — 54, 346, N. 23 — 54, 340, N. 24 — 54, 27, N. 26 — 54, 298, N. 28 — 54, 33, N. 30 — 53, 168, N. 33 — 54, 343. Ferner noch: für N. 20

11. Fasz. etwas jünger zu sein. O. v. Heinemann (Die Hss. der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenb. I, 2, 87) versetzt die ganze Hs. ins XIV. Jahrhundert; dazu könnte man präzisierend beifügen, dass wohl nur die erste Hälfte dieses Jahrhunderts in Betracht kommt. Die Herkunft des 11. Fasz. ist unbekannt; für den übrigen Teil der Hs. nimmt L. auf Grund des Inhalts französische Provenienz an.

Der Inhalt des Fasz. ist nach der Folge der Messliturgie geordnet und enthält: 1. Kyrie-Tropen, 2. einen Gloria-Tr., 3. All.—s. und All.-Tropen,⁴⁾ 4. Sequenzen und in ihrem Gefolge eine Komposition, die die Form des Strophenliedes hat (N. 33), 5. Offertorien u. ä., 6. Sanctus-Tropen, 7. Agnus-Tropen. Es sind lauter Stücke für Marienmessen,⁵⁾ und zwar,

— AH 10, 74, N. 25 — 34, 112, N. 31 — 8, 70. Sodann wären folgende Verweise auf den seither erschienenen 5. Bd. von U. Chevaliers Repertorium hymnologicum nachzutragen: N. 1 — Ch. 40538, N. 2 — 36433, N. 3 — 38747, N. 45 — 37293, N. 47 — 40263. Ferner wäre zu erwähnen, dass das Vorbild zu N. 7 (AH 47, 77) = Ch. 3737 ist und dass im neuen 6. Bd. des Rep. hymnol. die meisten der von L. und von uns hier angegebenen Ch.-Nummern mit weiteren Literaturangaben wiederkehren. Sodann wäre zu bemerken, dass N. 42 nach einer neueren Mitteilung L.-s (Arch. V, 305) nicht mit der Komposition in Mü C identisch ist; zu N. 43, dass nur der Anfang des Chorals zweistimmig komponiert ist und letzterer im übrigen einstimmig vorausgesetzt wird, sowie dass die betreffende Choralmelodie diejenige im Lib. Grad., Ed. Vat. N. 17 ist; zu N. 46, dass die entsprechende andere Komposition in W₁ auf f. 94 (nicht 94') steht.

⁴⁾ Als solcher erweist sich N. 9 (All. Virga dei mater), eine Komposition, deren Zurückgehen auf die Grundmelodie von N. 10 (unser Beispiel N. 1) schon L. erkannte. Hier wird das All. wie sonst in einer mehrst. All.-Bearbeitung vorgetragen (d. h. mehrst. bis auf das Schlussneuma, das einstimmig bleibt), der V. dagegen ist durch einen Tr. ersetzt (letzterer benützt die Choralmelodie und legt ihr einen neugedichteten Text unter, der den ursprünglichen Text in sich hineinverwebt; dabei ist der in der gewöhnlichen Art mehrstimmiger Bearbeitung einstimmig bleibende Schluss des V. in den Tr. und also in die mehrst. Komposition einbezogen). In ähnlicher Weise geht N. 12 (All. Virga florem germinavit) auf das im 11. Fasz. nicht komponierte All. Justus germinabit (s. den Lib. Grad.) zurück (nur mit dem Unterschied, dass der Schlussteil der V.-Melodie nicht vollständig mit einbezogen und der ursprüngliche Text nicht vollständig in den neuen verwoben ist).

⁵⁾ Auch N. 33 muss, da in dieser Umgebung stehend, in der Messe verwendet worden sein, sei es als Ersatz einer Sequenz oder etwa als Offertorium rhythmicum.

wie es scheint, nicht für bestimmte Festtage, sondern für sogen. *missae votivae de Sta. Maria* (vgl. den betr. Abschnitt im Lib. Grad.). Der Bestand der Sammlung ist also streng liturgisch. Innerhalb dieser Bindung aber bekundet sich eine grosse Vielseitigkeit, denn es sind so ziemlich alle Kategorien der Messe vertreten, die im Mittelalter für die Mehrstimmigkeit in Betracht kamen, ausgenommen das eigentliche Graduale (welches die ND-Schule so gern pflegte). Dass das Ordinarium (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus) durch Tropen vertreten ist, entspricht dem im Mittelalter Ueblichen. Indessen fällt hier ein besonderer Zug auf: es liegen nicht nur mehrstimmige Tropen der üblichen Art vor (Stücke, in denen die neugedichteten Partien in mehrstimmiger Form zwischen Teile des einstimmig gesungenen Chorals geschoben sind), sondern auch Stücke, in denen neben dem tropischen Teil auch der Choral selbst mehrstimmig komponiert ist, also Kompositionen, die gewissermassen Tr. und Chbg. (über letzteren Begriff s. Zs. VI, 545) in sich vereinigen.⁶⁾ Sämtliche Kompositionen sind (bis auf die choraliter vorzutragenden Teile) zweistimmig; nur hin und wieder tritt, wie in unserem Beispiel N. 1, am Schluss eine dritte Stimme dazu.⁷⁾ Die Notation ist vormensural (modal).

Als zweites Dokument nennen wir den Inhalt der Hs. Paris, B.N., lat. 15129⁸⁾ an mehrstimmigen Kompositionen. Die Hs. ist unbekannter Herkunft (man weiss nur, dass sie sich früher in der Pariser Abtei St. Victor befand); sie wird ins XIII. Jahrhundert versetzt (und zwar muss an das Ende dieses Jahrhunderts gedacht werden). Die betreffenden Stücke sind von C., *Histoire de l'harmonie*, pl. 28—30 in Originalnotation publiziert;⁹⁾ ebenda finden wir als N. 31—36 (in Wirklichkeit sind es nur 4 Kompositionen, da N. 32 und 33, sowie N. 35 und 36 zusammengehören) einen Uebertragungsversuch. Den Stücken geht

6) Dies gilt übrigens auch von der oben erwähnten Art All.-Tropen.

7) Diese Stimme ist, da es sich nicht verlohnte, für sie ganze Notensysteme zu ziehen, im System der Oberstimme untergebracht; dabei zeigt sie sich teilweise ziemlich nach rechts verschoben, sodass man beim blossen Anblick zweifeln kann, ob es nicht eher eine Weiterführung der zweiten Stimme ist.

8) Die alte Nummer, unter der die Hs. von C. und dann von J. Wolf (*Gesch. d. Mensuralnot. und Handb. d. Notationsk.* I, 263; an letzterem Ort sind die Stücke, wohl versehentlich, als Motetten bezeichnet) zitiert wird, ist 812. Die neue Signatur gibt L., *Kirchenmus. Jahrb.* 1905, S. 5, an.

9) Es handelt sich nicht um ein Facsimile, sondern nur um eine typographische, zudem nicht sehr sorgfältige Reproduktion.

in der Hs. ein (gleichfalls von C. veröffentlichter) Traktat voraus.

Die 4 Stücke verireten ebensoviel verschiedene Seiten der Liturgie: wir sehen ein All. (zweistimmig), ein Benedicamus domino (dreistimmig), ein (untropiertes) Sanctus (dreistimmig) und — als Eröffnungsnummer — ein Ascendit Christus super celos, das möglicherweise die Bearbeitung einer Antiphon oder eines Introitus ist.¹⁰⁾ Es ist also wiederum ein Sichbeschränken auf die Liturgie, innerhalb desselben aber eine grosse Vielseitigkeit zu konstatieren. Die Notation enthält bereits mensurale Elemente, wenn sie auch hierin nicht konsequent ist und offenkundig auch vormensurale Züge aufweist. Ein solcher Hauptzug ist, dass die Silbe die Rolle des rhythmischen Zeichens spielt. So finden sich Fälle, wo rein mensural



ne-qua- zu lesen wäre und wo wir vormensural ne- qua- lesen, d. h. der Silbe ungefähr die Rolle des Divisionspunktes zuweisen würden (C. behilft



sich mit ne- qua-); an anderen Orten wiederum sehen wir das dem Divisionspunkt entsprechende Strichelchen gesetzt. Im Ganzen erweckt die Notation den Eindruck, wie wenn eine unsichere mensurale Umschrift eines vormensuralen Originals vorläge.

Nun seien, damit unsere musikalische Anschauung sich erweitere, zwei Kompositionen aus dem 11. Fasz. von W₁ und aus P. lat. 15129 angeführt, die sich über derselben Sanctus-Melodie (Lib. Grad., Ed. Vat. N. 8) aufbauen. S. Beilage N. 2 und 3.

Das erstere, dem 11. Fasz. entnommene Sanctus ist einer jener Tropen besonderer Art, in denen neben dem eigentlichen Tr. auch der Choralteil mehrstimmig komponiert ist. Wir führen nur diesen letzteren an (sodass sich die beiden Beispiele genau entsprechen) und bezeichnen mit ¶ die Steile, wo der tropische Einschub steht (den mit Voce vita beginnenden, auf die Wandlung Bezug nehmenden Text desselben findet man AH 34, 51). Betr. N. 3 ist zu bemerken, dass wir dank dem verständnisvollen Entgegenkommen des Leiters des Basler Musikwissenschaftlichen Seminars Prof. Nef in der Lage waren, C.—s Reproduktion durch in Paris angefertigte Photographien nachzuprüfen. Die letzteren bestätigten insbesondere, was bereits ein Vergleich mit der Komposition aus dem 11. Fasz. und mit der Chormelodie im Lib. Grad. zeigt, — dass C.—s Textlegung viel zu

¹⁰⁾ Darauf scheint die am Schluss einstimmig notierte Schlussformel *sexti toni* zu deuten.

wünschen übrig lässt (und die Textlegung ist, wie wir sahen, auch für die rhythmische Interpretation nicht belanglos). Die starke Diskrepanz am Anfang bleibt freilich bestehen; hier muss man vielleicht annehmen, die Textlegung des Chorals in der Fassung, die dem Komponisten vorlag, sei eine andere als in N. 2 und im heutigen Choralbuch gewesen.

Eine zusammenfassende Betrachtung von N. 1—3 ergibt folgendes.

Wo in der gegebenen Melodie auf die Silbe nur ein Ton trifft (wo die Melodie also in diesem Sinne syllabisch ist), ist der betreffende Ton in der Regel als Einheitswert-Note (Longa) bemessen; nur hin und wieder liegt eine bescheidene Dehnung vor.¹¹⁾ Wo zwei Melodietöne auf die Silbe treffen, sind dieselben entweder im Rahmen der Longa untergebracht, oder jeder von ihnen beansprucht einen solchen Wert; in seltenen Fällen liegt $1 + 2$ oder $2 + 1$ vor. Bei mehr als 2 Melodietönen ist die Silbe fast durchweg gedehnt (nur einmal, auf tu- in N. 3 finden 3 Melodietöne innerhalb der Longa Platz), — sei es, dass dabei Teilwerte verwendet sind oder dass, was relativ häufiger ist, alle Noten Longawerten entsprechen; dazwischen hinein kommen auch hier bescheidene Tondehnungen vor.

Betrachten wir das Verhältnis der Oberstimme zur Grundstimme, so sehen wir, dass die Oberstimme in bezug auf die Zerlegung der Longa ein gewisses Uebergewicht hat. Wo die Silbe nur einen Longawert umfasst, fällt die Teilung desselben, sofern vorhanden, entweder nur der Oberstimme zu oder beiden Stimmen in gleicher Weise, oder aber die Oberstimme verwendet Teilwerte in einem über die Grundstimme hinausgehenden Masse. Bei gedehnten Silben liegt eine allfällige Zerlegung der Longa wiederum entweder nur in der Oberstimme vor, oder beide Stimmen bilden Teilwerte (hierbei meist parallel vorgehend); verhältnismässig selten kommt es vor, dass die Grundstimme allein Teilwerte

¹¹⁾ Die Schluss-Silbe des All. Tumba aus P. lat. 15129 bildet allerdings einen einer achtschlägigen Periode entsprechenden Halteton, doch ist dieser Fall hier isoliert.

bildet, während in der Oberstimme eine Longa oder ein gedehnter Ton vorliegt.

Gehen wir nun zur qualitativ-rhythmischen Seite über. Hier erlangt die Scheidung zwischen syllabischen Partien (d. h. solchen, in denen die Silbe nur eine Longa umfasst) und melismatischen eine besondere Bedeutung.

An Stellen der ersteren Art kommt der Rhythmus des Textes, obgleich letzterer hier Prosaform hat und also keinen regelmässigen Wechsel betonter und unbetonter Schläge ergibt, als ordnendes Prinzip zur Geltung. Die Zerlegung des Einheitswerts folgt der zweiten Grundformel ($\frac{1}{3} + \frac{2}{3}$; warum wir hier nicht von einem Grundrhythmus sprechen, dies ergibt sich aus Zs. VI, 551), welche im Rahmen jenes Werts abschliessenden Charakter hat; diese Formel kann auch weiter aufgelöst sein.

Betrachten wir nun die grösseren Silbendehnungen. Hier bewegt sich der Komponist frei vom Zwang des Textrhythmus; denn der Text ist hier eher bloss formales als rhythmisches Prinzip, indem Anfangs-, End- und andere Silben die *Grenze* solcher Partien bezeichnen. Dafür sehen wir einen rein musikalischen $\frac{2}{2}$ -Rhythmus öfters recht ausgeprägt (allerdings kommen auch dreischlägige Perioden vor, diese nicht in regelmässiger Folge, sondern anscheinend nur zwischen andere eingestreut). Der rhythmische Schwerpunkt liegt indessen darin, dass die Teilwerte hier eigentliche Grundrhythmen bilden. Von letzteren überwiegt der erste (| ♩ ♩ |; und zwar überwiegt er in Wirklichkeit noch stärker, als in unsern Beispielen zu sehen ist); immerhin kommt auch der dritte (| ♩. ♩. ♩. |) vor, bei dem die Zweischlägigkeit essentiell ist, sowie der zweite (| ♩ ♩ |); sogar der seltene vierte (eine Umkehrung des dritten: | ♩. ♩. ♩. |) scheint gestreift zu sein (vgl. das erste do- in N. 2). Auch diese Grundrhythmen können weiter aufgelöst sein.

Besonders zu bemerken ist, dass sich diese Grundrhythmen in der Regel nur im Rahmen der Silbe betätigen, dass die Teilwert-Periode sich nicht über die Silbengrenze hinaus erstreckt. Indessen sehen wir in N. 3 auch Fälle,

in denen diese Grenze überbrückt wird (selbstverständlich handelt es sich hier nur um die beiden essentiell auftaktigen Grundrhythmen, den ersten und den in bezug auf den Doppeltakt auftaktigen dritten, da ja der zweite im Rahmen der Longa abschliessenden Charakter hat); auch in Kompositionen des 11. Fasz. kommt ähnliches, wenn auch selten, vor. Wie es scheint, findet ein solches Ueberbrücken nur in der hinzugesetzten Stimme statt.

Betrachten wir nun, wie sich in den melismatischen Partien Grund- und Oberstimme in rhythmisch-qualitativer Hinsicht zueinander verhalten. Es sind hier zwei Typen polyphonen Aufbaues vorhanden. Im einen Fall, wo sich die Grundstimme in Longae bewegt, fällt es der Oberstimme zu, sich in den Grundrhythmen zu ergehen; hier ist die Oberstimme, welche die Initiative hat, in bezug auf den Periodenbau führend, die Grundstimme dagegen eigentlich rhythmisch unbelebt. In den anderen Fällen, wo die Grundstimme Anteil an der Teilwertrhythmik hat, geht die Initiative in bezug auf den Periodenbau eher von ihr aus. In solchen Fällen zeigt sich die Rhythmisierung schön an die Choralmelodie angepasst (man sehe das Schlusswort von N. 3). Die Oberstimme dagegen hat weniger Spielraum, sie spiegelt im wesentlichen die Teilwert-Rhythmisierung der Grundstimme wieder. Die äussere Verteilung dieser beiden Melismentypen ist verschieden. Manchmal stellt eine Komposition in ihrem melismatischen Teil mehr auf den einen, manchmal mehr auf den andern ab. Im allgemeinen jedoch herrscht zwischen den beiden Typen enge Nachbarschaft; sogar im Rahmen einer und derselben Silbe kann der eine in den andern umschlagen (und also unserer Auffassung nach die Initiative von der einen Stimme zur andern übergehen).

Indem wir so eigentliche Melismen und nur einen Schlag umfassende Silben einander gegenüberstellen, müssen wir noch der nicht selten vorliegenden nur zweischlägigen Dehnungen gedenken. Diese glauben wir im Sinne der Unterscheidung zwischen eigentlichen Grundrhythmen und

blosser (der zweiten Grundformel folgender) Schlagsauflösung eher den syllabischen Partien beizählen zu müssen (vgl. Zs. VI, 551). Doch liegen hier auch Fälle vor, in denen solche Silben im Hinblick auf benachbarte melismatische anscheinend gleichfalls grundrhythmisch aufzufassen sind.

Bezüglich der Dreistimmigkeit in N. 3 sei folgendes bemerkt. Die Oberstimmen sind in der Anwendung der Teilwert-Rhythmik aufs engste miteinander verknüpft. Nur sehr geringe Ansätze zur Unabhängigkeit sind vorhanden (vgl. z. B. das Ende des dritten sanctus); es ist vielleicht bezeichnend, dass sich Fälle dieser Art nur finden, wo die Grundstimme Longae bildet und die Oberstimmen also weniger durch jene gebunden sind. — Dass die Stimmen hintereinander, d. h. dass die beiden Oberstimmen nicht gemeinsam komponiert sind, bemerkte P. Wagner (Gesch. d. Messe I, 34). Darum handelt es sich aber nicht um eine Komposition, die etwa ursprünglich in zweistimmiger Form, ohne die oberste Stimme existiert hätte; dass letztere von vornherein in Aussicht genommen war, zeigt schon die Lage der zweiten Stimme, die eher im Quintverhältnis zur Grundstimme steht, während die dritte die Oktavlage bevorzugt. Ja der Umstand, dass gerade die dritte Stimme hervorragende melodische Schönheiten (Benedictus) und Merkmale der Durcharbeitung (vgl. die verkleinernde Wiederholung über Sabaoth und die auszierende Wiederholung in den letzten vier Longawerten vor Benedictus) aufweist, könnte auf den Gedanken führen, ob sie nicht doch stellenweise zusammen mit der zweiten Stimme konzipiert wurde. Wiederum ist charakteristisch, dass solche Fälle von Oberstimmenausgestaltung da zu vermerken sind, wo sich die Grundstimme in Longae bewegt.

Nachdem wir uns die Bauart der Stücke vergegenwärtigt und dabei gesehen haben, dass sie ein übereinstimmendes Bild ergeben — als Spezialität des 11. Fasz. verbleiben freilich die hin und wieder auftretenden dreistimmigen Schlüsse —, kehren wir zum Vergleich der Stücke mit der ND-Chbg. zurück.

Beilage zu J. Handschin, Eine wenig beachtete Stilrichtung
innerhalb der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit. 1

Vorbemerkungen.

- a) Durch Atemzeichen (?) sind die im Original stehenden Trennungsstriche bezeichnet, sofern diese nicht als Einheitswert-Pausen transkribiert sind.
- b) Das rhythmisch unbestimmte Zeichen der Plika reproduzieren wir als Verzierungsnote; in einzelnen Fällen ist dabei eine u. E. mögliche Interpretation über den Noten angedeutet.
- c) Die über den Noten stehenden eckigen Klammern zeigen die Ligaturen- (bezw. Konjunkturen-) Schreibung des Originals an.
- d) Die über den Noten stehenden Versetzungszeichen sind im Original nicht notiert.

Nº 1.

W₁ S 197

Al- le- lu-

ya.

Vir-

ga Yes-

se

*)
flo- ru- it, vir- go

de- um et ho-

mi- nem

ge- nu- it,

*) Nachahmung?

pa- cem de-

us red- di-

dit, in se

re- con- ci- li-

ans

y- ma- sum- mis.

Nº 2.

Sanc- tus, sanc- tus,

sanc- tus do-

mi- nus de- us Sa-

ba- oth.

Ple- ni sunt ce- li

*) Im Original statt dessen *e d.*

et ter- ra glo-ri- a tu-

a. O- san- na in ex- cel- sis.

Be- ne- dic- tus, qui ve-

nit in no- mi- ne do- mi-

ni. O- san-

na in ex- cel- sis.

Nº 3.

Sanc-

tus, sanc-

tus, sanc-

*) Diese zwei Takte setzen wir in Übereinstimmung mit dem folgenden O-san-. Die Hs. hat statt derselben nur einen Longawert:

***) In der Hs. statt *g a*: *a b*.

tus do-mi-nus de-

us

Sa-ba-oth. Ple-ni sunt

ce-li et

*) In der Hs. statt c: b.

ter- ra glo- ri-

a tu- a. O- san- na

in ex- cel-

sis. Be- ne-

dic- tus, qui ve-

nit in no-mi-

ne do-mi-ni. O-

san-na in

*) In der Hs. steht nicht eine Doppellonga, sondern nur eine Longa.

ex-cel-sis.

Nº 4.

A-

*)

men.

*) Offenbar Lücke im Original.

Wo es sich um eine von Haus aus wenig oder nicht melismatische Silbe des Chorals handelt, tritt der Unterschied zutage, dass hier die grossen Dehnungen fehlen, wie sie die ND-Schule vorzunehmen liebt. Damit hängt es zusammen, dass unsere Chbgen. zum Unterschied von jenen auch syllabische Partien enthalten; in diesen begegnen sie sich eher mit der KprT. (über diesen Begriff vgl. Zs. VI, 546 und 550 f.) der ND-Schule, wenn auch innerhalb letzterer Gattung wiederum andere, eben durch die Gestalt des Textes bedingte Prinzipien herrschen.

Bei Choralsilben, die von Haus aus stärker melismatisch sind, kommen sich die beiden Richtungen näher. Nehmen wir zunächst diejenigen Fälle, in denen die Grundstimme in Longae fortschreitet. Hier entspricht die Faktur unserer Stücke der Art, in der melismatische Choralpartien bei Leonin komponiert sind — nur dass die grösseren Halte-töne fehlen, die Leonin *auch hier* einzustreuen liebt. Wenn freilich im folgenden ND-Stadium (Perotin) die unterschiedlos (oder in freien Gruppen) aufeinanderfolgenden Grundstimmen-Noten zu festen Gruppen zusammengefasst werden (besonders in dieser Weise: $\text{¶} \text{♩} \text{.} | \text{♩} \text{.} \text{¶} \text{.} | \text{♩} \text{.} | \text{¶} \text{¶} \text{¶} \text{¶} \text{¶} \text{.} \text{¶} \text{.} \text{¶} \text{.}$), wodurch die Grundstimme einen eigenen Rhythmus erhält, so liegt hier keine Anwendung dieser «Formeln» vor; eine Selbständigkeit der Grundstimme äussert sich nur schwach, indem letztere in Beispiel N. 3, im ersten excelsis einen Longapausen-Einschnitt hat, während die Oberstimmen sich weiterbewegen.

Wo die Töne einer melismatischen Choralsilbe in der Grundstimme mit Benützung der Teilwert-Rhythmik disponiert sind, könnte man wiederum an die leoninischen Fassungen solcher Choralpartien denken, insofern als auch bei diesem Meister die Grundstimme gelegentlich Teilwerte zu bilden scheint. Aber in unserem Fall ist die Anwendung dieser Methode eine weit ausgedehntere und, wie es scheint, reifere. Ohne dass von den festen Formeln Gebrauch gemacht würde, die der grossartige mathematische Geist Perotins auch bei Teilwerten in der Grundstimme anwendet,

ist es doch wirkliches rhythmisches Leben, das die Grundstimme hier — teilweise in recht anmutiger Form — bekundet; eine Unabhängigkeit der Stimmen in bezug auf den Periodenbau liegt allerdings nur in bescheidenem Masse vor.

Was die an Stellen der ersteren Art in der Oberstimme und an Stellen der letzteren in beiden Stimmen angewandten Grundrhythmen betrifft, so überwiegt der erste eher noch stärker als innerhalb der ND-Schule. Wenn, wie wir sahen, in einzelnen Fällen von der Regel abgewichen wird, dass die Grenze zwischen zwei Silben mit einem Grundrhythmusperioden-Einschnitt zusammenfallen muss, so ist dies ein Zug, der auch im perotinischen Stadium der liturgischen ND-Kunst, aber anscheinend noch nicht im leoninischen zu beobachten ist. In der Auflösung des gegebenen Grundrhythmus in kleinere Noten scheint sogar über das perotinisches Stadium hinausgegangen, oder jedenfalls nicht weniger weit gegangen zu sein (dasselbe gilt auch von der Auflösung der zweiten Grundformel in syllabischen Partien, wenn wir zum Vergleich mit letzteren die KprT. der ND-Schule heranziehen); dies ist freilich ein Punkt, der einer einlässlicheren Dokumentierung bedarf, indessen glaubten wir ihn hier erwähnen zu dürfen, da er sich für uns aus der Beschäftigung mit der ND-Periode unabhängig von einer vorgefassten Meinung über das historische Verhältnis zwischen den beiden Stilrichtungen ergab. Auch die Dreistimmigkeit zweier der Stücke aus P. lat. 15129 lässt eher an Perotin als an Leonin denken. Es handelt sich hier nicht so sehr um die Tatsache selbst,¹³⁾ als um die Art dieser Dreistimmigkeit. Zunächst zwei Einzelheiten. Der feierliche Beginn des Sanctus mit dem für sich stehenden langen, dissonant einsetzenden Zusammenklang lässt an Aehnliches denken, wie wir es im ND-Bereich z. B. am Anfang von Perotins All. Posui (C., *L'art harmonique*, N. 1—2) finden.

¹³⁾ Dreistimmiges finden wir bereits in der ca. 1140, also vor Leonin anzusetzenden Hs. aus Compostella (vgl. die Musikbeilage zu AH 17) und in der wenigstens zum Teil in die vorleoninische Periode zurückreichenden (s. Zs. VI, 547) Hs. Cambridge Un. L. Ff I 17 (B) (vgl. EEH pl. 29).

Ebenso erinnert das Sichkreuzen der beiden Oberstimmen, das wir gleich darauf im Sanctus und am Anfang des Benedictamus sehen, an einen analogen Gang in Perotins All. Nativitas (am Anfang der Silbe A-)¹⁴⁾ und im vermutlich gleichfalls perotinischen Descendit (am Anfang der Silbe de);¹⁵⁾ allerdings ergeben sich derartige Gänge aus der damals üblichen Lagerung der Stimmen ziemlich von selbst. Sodann sehen wir, dass die Oberstimmen untereinander immerhin Ansätze zur Unabhängigkeit in bezug auf den Periodenbau zeigen; auch möchten wir es als Merkmal einer rhythmisch entwickelten Dreistimmigkeit ansehen, dass sich die Oberstimmen über einer Teilwerte bildenden Grundstimme bewegen. In einander imitierender Weise betätigen sich die Oberstimmen allerdings kaum, aber darum fehlt es nicht an Ansätzen zu einer Durcharbeitung derselben, besonders der dritten Stimme.

Aus alledem ergibt sich das Verhältnis unseres Stils zu demjenigen von ND. Der dort zutage tretenden Excessivität steht hier die Bescheidenheit des äusseren Rahmens gegenüber. Die zwei Hauptrichtungen, in denen sich die Kunst der ND-Schule als eine Gipfelkunst entfaltete — a) bei weniger melismatischen Choral silben orgelpunktartige Dehnung, b) bei melismatischen Silben feste Gruppierung der Grundstimmen-Noten, event. auch variationenmässige Wiederholung des Choral melismas — sind hier nicht oder wenig betreten. Daher ist der Spielraum für die Künste melodischer Durcharbeitung ein weit geringerer; auch sind nicht die grossen Kontraste gegeben, wie sie innerhalb einer ND-Chbg. zutage treten. Von der anderen Seite jedoch erscheint der hier eingeschlagene Weg als der natürlichere, da der Choral keinen von ihm unabhängigen, ihm gewissermassen aufgezwungenen konstruktiven Tendenzen unterworfen, sondern nur in mehr oder weniger

14) Von diesem Stück liegt ein Teil in Facsimile bei P. Aubry, *Cent motets du XIII. s.*, III pl. 1 vor.

15) Vgl. das Facsimile und den Uebertragungsversuch Wooldridges in der *Oxford history of music I*, 208 ff.

schlichter Gestalt wiedergegeben wird. Im ganzen ergibt sich der Eindruck, dass die Errungenschaften der ND-Schule zwar vorausgesetzt, aber in selbständiger Weise verwertet sind, dass eine Art der Einwirkung vorliegt, wie sie sich aus dem Bekanntwerden jener Errungenschaften beim Vorliegen einer andern Geschmacksrichtung ergeben musste. Wir möchten also von einem etwas wählerischen Konservatismus sprechen, der sich zwar der Uebernahme neuer Methoden nicht verschliesst, aber dabei seine sachliche und konzise Eigenart wahrt.

Eine Folge dieser Zurückhaltung ist, dass hier dieselbe Kompositionsweise nicht nur auf einen kürzeren Choral (wie das All. in P. lat. 15129), sondern auch auf einen silbenreichen (wie das Ascendit in derselben Hs.) anwendbar ist. Hiermit mag die liturgische Vielseitigkeit teilweise zusammenhängen, die sich innerhalb unserer Richtung bekundet (vgl. oben S. 58—60). In dieser Hinsicht sind es sehr alte Traditionen, die unsere Richtung fortführt, denn sie kommt hier der frühesten erhaltenen grossen mehrstimmigen Sammlung, der vermutlich noch in die erste Hälfte des XI. Jahrhunderts zurückreichenden des Winchester-Tropars nahe (vgl. L., Die mehrst. Musik des XI. und XII. Jahrhunderts, Kongressbericht Wien, 1909), dieser Sammlung, innerhalb deren die verschiedenen Kategorien von Chorälen gleichfalls in einer und derselben, aber rhythmisch primitiven Weise komponiert zu sein scheinen (im Vergleich zum Winchester-Tropar fehlen innerhalb unserer Richtung die Responsorien, dafür sind aber einige Kategorien hinzugekommen). Demgegenüber zeigt die ND-Schule eine gewisse Einseitigkeit, da sie sich hauptsächlich auf das All., das Graduale und das Responsorium konzentriert (von welchen Kategorien übrigens die beiden letzteren bei uns fehlen), während Ordinarium, Offertorium und Benedicamus nur teilweise bzw. schwach vertreten sind, — eine Einseitigkeit, die ihrerseits mit stilistischen Gegebenheiten zusammenhängen mag; denn die Extensität des ND-Stils war innerhalb von All. und Graduale am ehesten angebracht, da hier der zeitlichen Entfaltung liturgisch weniger enge Grenzen gezogen waren (vgl. L., Die mehrstimmige Musik der ältesten Epoche im Dienste der Liturgie, Kirchenmusik. Jahrbuch 1905), und sie war umso eher zulässig, da es sich hier um kürzere Choralvorlagen handelt (so wird denn im ND-Bereich in den — nicht häufigen — Fällen, dass ein in eine andere Kategorie gehörender silbenreicher Choral zu bearbeiten ist, die Breite des Verfahrens stark reduziert).

Was die Anwendung der Tr.-Form auf die verschiedenen Choral-kategorien betrifft, so ist zu konstatieren, dass innerhalb unserer Richtung das All. sowohl tropisch wie untropiert, in ND dagegen nur in letzterer Form vorliegt; das Messordinarium sehen wir bei uns sowohl in untropier-

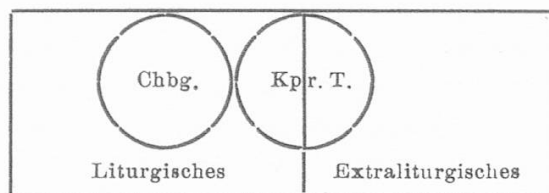
ter als in tropierter Form, innerhalb von ND dagegen nur tropiert; umgekehrt liegt das *Benedicamus* in ND sowohl in untropierter Form als auch tropisch bzw. paraphrasiert vor, innerhalb unserer Richtung dagegen nur in der ersteren Form.

Fassen wir die Verteilung von ein- und mehrstimmig ins Auge, so ist zunächst inbezug auf die (nicht tropierte) All.-Form eine vollständige Uebereinstimmung zu konstatieren: wie in ND, so sind auch in unserem Fall nur die solistischen Parteien, d. h. das All. ohne das Schlussneuma und der V. ohne das Ende mehrstimmig gesetzt¹⁶⁾ (demgemäss dürfte anzunehmen sein, dass diese Parteien auch bei mehrstimmigem Vortrag solistisch blieben). Innerhalb des Ordinariums-Tr. dagegen weicht die Verteilung teilweise von ND ab, denn neben jener (bereits von P. Wagner, *Gesch. d. Messe* I, 32 ff. als typisch hingestellten) Form, in der die Choralpartien einstimmig (und vom Chor vorgetragen) und die tropischen Bestandteile mehrstimmig (und wohl solistisch) sind, kommt, wie bereits oben S. 59 erwähnt, auch eine andere vor, in welcher *auch* die Choralpartien mehrstimmig gesetzt sind, — ja noch eine weitere Art, in der zweistimmiger Choral, einstimmiger Choral und zweistimmiger tropischer Teil nebeneinanderstehen (vgl. oben S. 58, Anm.). Wie es sich in diesen beiden letzteren Fällen mit der Verteilung von Chor- und Solo-Partien verhielt, ist nicht ohne weiteres klar; indessen möchten wir annehmen, dass die Choralstellen, obgleich mehrstimmig, dem Chor zufielen (eine kleine Bestätigung hierfür liefert der Umstand, dass im *Sanctus* *Voce vita* die letzten Worte des tropischen Teils vor dem *Osanna in excelsis* lauten: *Unde chorus hic devotus concinat plausificum*).

Es ist nicht nur die liturgische Vielseitigkeit, die unsere Richtung in Gegensatz zu ND stellt (und dem Winchester-Tropar annähert), sondern auch die Beschränkung auf das Liturgische; denn die ND-Schule hinterliess neben den liturgischen Zyklen grosse Sammlungen von nur lose bzw. gar nicht liturgischen oder sogar weltlichen Kompositionen.

¹⁶⁾ Uebrigens sehen wir dies auch in dem Fragment aus Chartres, das H. M. Bannister, *Revue Grégorienne* I, 31 reproduziert und transkribiert. Etwas anders verhält es sich in jenem andern Fragment aus Chartres, das *Paléographie musicale* I pl. 23 reproduziert ist, und im Winchester-Tropar, wo zwar nicht der V.-Schluss, aber das All.-Neuma mit mehrst. gesetzt ist.

Das Fehlen alles Extralituraischen bedeutet, dass die Kategorie der *KprT.* hier nur in verkürzter Weise vertreten ist. Vgl. dieses Schema.



Ja, es fehlt nicht nur die im ND-Schaffen so reich vertretene rechte Hälfte des Kreises, sondern auch manches, das in der linken Hälfte (allerdings nahe an der Grenze des Extralituraischen) liegt, wie der freie, schon eher als Paraphrase anzusehende *Benedicamus-Tr.* und die *Lektions- oder Benediktions-Einleitung* — Kategorien, innerhalb deren die *St. Martial-Epoche* mit solcher Vorliebe ihren Drang nach Betätigung im Rahmen der rhythmischen Versform (vgl. Zs. VI, 547 f.) verwirklichte. Es bleiben also im wesentlichen nur 2 Kategorien, der strengere (d. h. in den ein- oder mehrstimmigen Choral einzuschiebende) *Tr.* und die *Sequenz*²²⁾ — beides Kategorien, die das Wesen der *KprT.* nicht gerade am charakteristischsten ausprägen, ist doch innerhalb derselben (und besonders im *Tr.*) vielfach die rhythmische Form des Textes eine noch unentschiedene und spielt doch die Bindung durch den Choral (aus dem beide Formen ja eigentlich durch Textierung entstanden waren) noch mit.

Werfen wir einen Blick auf die Tropen und Sequenzen des 11. Fasz., so zeigt sich, dass rein rhythmische Versform innerhalb der letzteren Kategorie in der Mehrzahl der Fälle, innerhalb der ersteren in einer immerhin nicht geringen Minderzahl vorliegt. In welcher Weise Vers- bzw. Text-Rhythmus und -Form zur Geltung kommen, kann hier nicht untersucht werden. Wir führen nur, um das einige der Kompositionen ausschmückende melismatische Element zu veranschaulichen, das Schluss-Amen aus der Komposition der Sequenz *Verbum bonum an* (Beispiel N. 4).

Von der bereits durch C. (*Histoire de l'harmonie*) nach einer Hs. Douai veröffentlichten, gleichfalls zweistimmigen Version dieser Sequenz unterscheidet die unsere neben der abweichenden Oberstimme gerade das Vorhandensein dieses melismatischen Schlussamen (über die verschiedenen mehrstimmigen Kompositionen der sehr verbreiteten Sequenz, von denen sich auch eine in einer ND-Hs. findet, vgl. LR 10, 12, 14, 180). Diese Kauda ist auf sehr einfachem Wege gewonnen. Die Grundstimme wiederholt die Melodie der letzten Strophe (bzw. Halbstrophe); der Unterschied ist nur, dass, während innerhalb der Str. der 1. und 2. Vers genau die gleiche

²²⁾ Daneben wären aus dem 11. Fasz. noch Dinge wie die Bearbeitung eines *Offertorium rhythmicum* (N. 39) sowie — selbstverständlich — das oben S. 58 f. erwähnte, auf die Sequenzenreihe folgende Stück (N. 33) unter den Begriff der *KprT.* zu subsumieren; indessen kann hier auf derartige Einzelheiten nicht eingegangen werden.

Melodie hat, hier der 2. Absatz den 1. in *auszierender* Weise wiederholt (besonders interessant ist dabei, dass die Oberstimme am Anfang des 2. Absatzes umgekehrt eine Defiguration, eine Entblössung zeigt, dass also beide Stimmen gewissermassen *rhythmischen* Stimmtausch ergeben).

Auch anderen Sequenzenkompositionen des 11. Fasz., aber nicht allen, sind melismatische Amen-Schlüsse angehängt; dabei ist in einem Teil der Fälle wieder die Grundmelodie der Kauda von der vorhergehenden Strophe abhängig (nur mit dem Unterschied, dass rhythmisch *verkleinernde* Wiederholung vorliegt), in anderen dagegen davon unabhängig.

Eine Parallele mit der KprT. der ND-Schule ergibt folgendes. Der Hauptunterschied, der zwischen beiden Richtungen auf dem Gebiet der Chbg. bestand, verschwindet hier in gewissem Sinne automatisch, denn wenn dort ND die exzessive und unsere Gruppe die gemässigte Tendenz verkörpert, so vertreten die ND-Hss. *innerhalb der KprT.* neben einer überschwenglichen, hochmelismatischen Stilrichtung auch eine mässig melismatische, sowie eine solche, die melismenlos ist bzw. nur kleinere Dehnungen enthält (vgl. Zs. VI, 551). Der Unterschied beschränkt sich also darauf, dass der hochmelismatische Typus wegfällt und nur der mässig oder nicht melismatische übrigbleibt. In diesem Sinne ergeben innerhalb unserer Gruppe KprT. und Chbg. zusammen ein einheitlicheres Bild als innerhalb der ND-Gruppe.

In der Faktur der Melismen zeigt sich folgender Unterschied. Wenn die ND-Schule hier die Stimmen eher auf gleichen Fuss stellt (ja dies sehen wir auch in der zweiten Stilrichtung der St. Martial-Epoche, vgl. Zs. VI, 547), so überwiegt bei uns eher das Verfahren, die Grundstimme in Longae zu disponieren und die Teilwerte der Oberstimme zuzuweisen, — ein Verfahren, das an Partien der leoninischen Chbg.—en erinnert und den Gedanken nahelegt, dass an den Pflgestätten unseres Stils die KprT. der ND-Schule wenig bekannt wurde bzw. nachwirkte.

Ein weiterer Unterschied besteht in folgendem. Die KprT. des 11. Fasz. baut sich anscheinend nur über vorher dagewesenen Grundmelodien auf;²³⁾ dagegen wird innerhalb der ND-Schule vielfach, sogar überwiegend die Grundmelodie speziell *für* die mehrstimmige Komposition geschaffen (ja vielleicht auf der perotinischen Stufe in den Melismen erst zusammen *mit* der Oberstimme komponiert, vgl. Zs. VI, 553). Dieser Zug, der wiederum den Konservatismus unserer Richtung zutagetreten lässt, hängt selbstverständlich mit der Beschränkung auf das Liturgische zusammen.

²³⁾ Bei den Tropen und Sequenzen, sowie bei N. 39 (Offertorium rhythmicum) wäre dies a priori wahrscheinlich, auch wenn nicht, was für die Mehrzahl der Fall ist, die einstimmige Fassung anderweitig nachweisbar wäre. Zweifel könnten in bezug auf das erwähnte, eine Grundmelodie in Strophenlied-Form aufweisende N. 33 bestehen, doch ist es angesichts der Vereinzelung des Falles eher wahrscheinlich, dass er mit den übrigen übereinstimmt.

Im Zusammenhang der KprT. ist ferner zu erwähnen, dass LR 12—15 dem 11. Fasz. inbezug auf dessen Sequenzeninhalt noch eine Reihe von Quellen zur Seite stellt²⁴⁾ (vgl. auch, was in Gastoués Aufsatz in *The Musical Quarterly* 1917 über die «Hss. der nördlichen Schulen» gesagt ist). Wieviel hiervon tatsächlich auf dieselbe Stufe mit dem 11. Fasz. zu stellen ist, vermöchte nur eine eingehendere Untersuchung zu zeigen, die folgende Merkmale ins Auge zu fassen hätte: 1. Vorliegen der Grundrhythmen in allfälligen Melismen; 2. Dreiteilung im Falle der Auflösung des Schlags in syllabischen Partien;²⁵⁾ diese beiden Merkmale würden die betr. Kompositionen sowohl mit denjenigen des 11. Fasz., wie mit denjenigen aus dem ND-Bereich verbinden; sodann kämen als gemeinsame Unterscheidungsmerkmale gegenüber ND in Frage: 3. die Abwesenheit hochmelismatischer Kompositionen; 4. in den Melismen eine gewisse Tendenz zur Annäherung an die leoninische Longastelle; 5. das ausschliessliche Benützen vorher dagewesener einstimmiger Vorlagen; 6. das Verharren im Rahmen des Liturgischen; von diesen 4 Unterscheidungsmerkmalen ist das erste indessen nur ein negatives, und auch die Gültigkeit der drei letzteren wäre noch an Hand des gesamten Materials nachzuprüfen. Jedenfalls bleibt — dies muss hier von neuem betont werden — der primäre Unterschied zwischen beiden Richtungen der innerhalb der Chbg. vorliegende.

Es erübrigt noch, einen Versuch zur zeitlichen und örtlichen Einordnung unserer Stilrichtung zu unternehmen.

²⁴⁾ Dem Titel des Exkurses «Mehrstimmige Sequenzen im *primitiven* Stil» können wir allerdings von unserem Gesichtspunkt aus, wenigstens in seiner Anwendung auf sämtliche angeführte Kompositionen, nicht zustimmen. Es scheint uns zweckmässiger, die Bezeichnung «primitiv» nur in einem speziellen Sinn auf dasjenige Stadium in der Geschichte der Mehrstimmigkeit anzuwenden, in dem die Stimmen Note gegen Note und auch rhythmisch primitiv, d. h. in undifferenzierten Zusammenklängen fortschreiten, während wir dort, wo zwar auf pompöse Entfaltung verzichtet wird, aber eine differenzierende Rhythmik vorausgesetzt ist (sei dies die vermutlich zweiteilende von St. Martial oder die dreiteilende von ND), eher von «einfacher» oder «bescheidener» Gestaltung sprechen möchten.

²⁵⁾ Dieses Merkmal *ohne* das erstere ist allerdings sowohl notatorisch nicht leicht festzustellen, als auch ohne entscheidende Bedeutung, da es wohl denkbar wäre, dass nichtmelismatische Kompositionen, die noch aus der Zeit *vor* dem Aufkommen des dreiteilenden Systems stammen, in der Auflösung des Silbenschlags später jenem angepasst wurden (vgl. Zs. VI, 551).

Den Terminus post quem möchten wir daraus ableiten, dass unsere Gruppe, obgleich konservativer und bescheidener als ND, doch in manchem auf den durch ND (und zwar sowohl den durch Leonin als den durch Perotin) geschaffenen Grundlagen beruht. Hier noch einige weitere Indizien für die Posteriorität unserer Kompositionen. 1. Die Harmonik weist einzelne recht modern anmutende Züge auf (vgl. die Folgen

$\begin{matrix} g & g \\ g & c \end{matrix}$	und	$\begin{matrix} d & e & f & \text{(oder fis)} \\ d & e & - \\ d & - & - \end{matrix}$	g
			d
			g

in P. lat. 15129, den Sextschluss eines Absatzes im Inviolata aus dem 11. Fasz.). 2. Der 11. Fasz. zeigt einen Tonumfang, der in der Höhe bis d'' reicht, während die ND-Schule sogar in vierstimmigen Kompositionen nicht über b' oder h' hinauszugehen scheint. 3. Vergleichen wir die Tropen und Sequenzen, die im ND-Kreis und im unsern mehrstimmig verarbeitet vorliegen, so sehen wir in unserem Fall eine relativ grössere Zahl von Vorlagen, die anderweitig erst im XIII. Jahrhundert nachweisbar sind; dies lässt sich leicht nachprüfen, indem man mit Hilfe von LR (wo ND-Tropen S. 18, 39—41 und 228 f. angeführt sind) die betr. Stellen in Chevaliers Rep. hymnol. und in den AH nachschlägt. 4. Eventuell wäre ein Indiz für relativ späte Entstehung darin zu sehen, dass, wie es scheint (vgl. oben S. 69), teilweise mehrstimmiger *Chorgesang* vorausgesetzt wird. 5. Wie erwähnt, erscheint der 11. Fasz. von W₁ paläographisch eher jünger als der übrige (der ND-) Teil der Hs.; ein zwingendes Argument ist dies freilich nicht (vgl. L., Arch. V, 206 Anm.). 6. All-Tropen, wie sie im 11. Fasz. vorliegen, kamen nach AH 49, 268 im XIII. Jahrhundert auf und gelangten sogar erst später zur Hauptblüte.

Demnach dürften unsere Kompositionen kaum bis in das erste Viertel des XIII. Jahrhunderts zurückreichen. Halten wir daneben das oben angeführte ungefähre Alter der Hss. (Ende des XIII. — erste Hälfte des XIV. Jahrhunderts), so erhalten wir als untere Grenze etwa den Anfang des XIV. Jahrhunderts.

Man mag innerhalb dieser Grenzen etwas weiter hinauf oder hinab gehen, jedenfalls befindet man sich in der Zeit, in welcher sich die massgebenden, die an der Spitze der Entwicklung marschierenden Kreise auf die Weiterarbeit an der Mot. konzentriert hatten. Dies erklärt ohne weiteres den konservativen Charakter unserer Musikübung: das Weiterschaffen im Rahmen der Chbg. (und der KprT. im alten Sinne) blieb denjenigen Kreisen überlassen, welche nicht bahnbrechend sein wollten.

Aus alledem folgt, dass als Pflegestätte unseres Stils nicht das führende Paris in Betracht kommt. In diesem Zusammenhang ist ferner zu erwähnen, dass, wie schon Gastoué in seinem Aufsatz in *The Musical Quarterly* (Anm. 5) bemerkte, die Tropen und Sequenzen, die der 11. Fasz. als Vorlagen benützt, teilweise nie in Paris im Gebrauch waren, sondern nur im französischen Norden und in England.²⁶⁾

Im Anschluss hieran möchten wir noch folgende Indizien anführen. 1. Mehrstimmige All.-Tropen, wie sie im 11. Fasz. stehen, sind bisher nur in englischen Denkmälern nachgewiesen, nämlich in zwei Worcester-Fragmenten (s. L., Arch. V, 192), sowie in einer grösseren, auf Winchester weisenden Sammlung, von der nur das Verzeichnis der Anfänge erhalten ist (LR 270 f.). 2. Eine mehrstimmige Komposition des All. Tumba ist ausser P. lat. 15129 nirgends erhalten, doch zählt wiederum das Inhaltsverzeichnis jener verlorenen Sammlung eine derartige Komposition auf (LR 272); dies ist umso bemerkenswerter, als der betreffende (heute nicht mehr gesungene) Choral selbst zu den äusserst selten überlieferten zählt (Rep. hymnol. 34165 nennt als Quelle nur eine Hs. der Vaticana, und der Liebenswürdigkeit F. Ludwigs verdanken wir die weitere Angabe, dass der Choral in einem in Karlsruhe befindlichen Antiphonar unbekannter Herkunft steht). 3. Die ihrem Wesen nach noch rätselhafte, vielleicht eine Antiphon oder einen Introitus repräsentierende Vorlage des *Ascendit Christus super celos* ist bisher nicht nachweisbar; hingegen finden wir wenigstens diesen Textanfang in einer mehrstimmigen englischen Sammlung des XV. Jahrhunderts wieder (vgl. W. Barclay Squire, Sammelbd. d. Int. Musikges. II, wo S. 362 der Anfang der betreffenden Komposition angeführt ist; zwar fehlt in der Hs. gerade die Grundmelodie des Stücks, doch ist an der Oberstimme zu sehen, dass der Anfang der Grundstimme aus P. lat. 15129 dazu gepasst haben würde oder wenigstens in der betr. Tonart steht). 4. Wenn, wie erwähnt, die Hs. P. lat. 15129 sich früher in St. Victor befand, so ist andererseits nicht zu vergessen, dass gerade diese Abtei durch rege Beziehungen mit England verknüpft war, und so konnte St. Victor die Hs. (oder eher vielleicht eine unmensurale, ältere Niederschrift unserer Stücke — denn, wie gesagt,

²⁶⁾ Hiervon kann man sich wiederum aus den Quellennachweisen der AH und des Rep. hymnol. überzeugen. In Ergänzung hierzu sei bemerkt, dass der Text des mehrfach erwähnten Stücks N. 33 ausser dem 11. Fasz. in einer vermutlich englischen Hs. überliefert ist (und zwar befindet er sich hier, wie es scheint, ohne Melodie neben einer grossen Anzahl von ND-Texten, s. LR 324).

dürfte eine Umschrift vorliegen, das Notenbild aber deutet darauf, dass diese nicht in England (vorgenommen wurde) von dort erhalten haben.

So besitzen wir neben Indizien, die gegen Paris als Entstehungsort sprechen, für unsre beiden Denkmäler auch solche, die auf England weisen, und daher werden wir bis auf weiteres annehmen dürfen, dass der betrachtete Stil in erster Linie in England gepflegt wurde, was jedoch nicht ausschliesst, dass er auch in der französischen Provinz, speziell im Norden, eine Pflegestätte fand. Jedenfalls spricht der Umstand, dass die Kompositionen, soviel wir wissen, sämtlich nur je einmal überliefert sind, eher dafür, dass es sich nicht um die Musikpflege eines einzigen weit und breit einflussreichen Zentrums handelt, sondern um eine Art örtlicher Selbstversorgung. Auch die im Rahmen der betrachteten Einheit vorliegenden stilistischen und liturgischen Abstufungen (auf die einzugehen hier nicht möglich ist), sowie die Verschiedenheit in der Textlegung unserer Beispiele N. 2 und 3 deutet darauf, dass mehrere Zentren an dieser Musikübung beteiligt waren.