

Zeitschrift: Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft
Band: 2 (1927)

Artikel: Ueber Voraussetzungen, sowie Früh- und Hochblüte der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit
Autor: Handschin, Jacques
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835043>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.11.2024

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

Ueber Voraussetzungen, sowie Früh- und Hochblüte der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit.¹

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

Gliederung des Stoffes.

Als erste Frage erhebt sich diejenige nach der Gliederung unseres Gegenstandes. Bisher ist hauptsächlich der Gesichtspunkt der Einteilung der mittelalterlichen Musik in eine weltliche und eine geistliche (bzw. kirchliche) Sphäre zur Geltung gekommen. Eine solche Einteilung ist für die Geschichte der Musikausübung von Wert; sie führt uns andererseits zu einer Betrachtung der letzten geistigen Quellen, denen das Schaffen des Mittelalters entspringt. Vom rein musikgeschichtlichen Standpunkt aus befriedigt sie jedoch nicht ganz. Denn wenn auch mittelalterliche Kirchenmänner vielfach gegen das „Laszive“, „Theatralische“ in der Kirchenmusik aufgetreten sind, so zeigt dies gerade, daß weltliche Elemente in hohem Maße in die kirchliche Kunstpflege eingedrungen waren. Ja, es gehört bis zu einem gewissen Grade zum Wesen der mittelalterlich-abendländischen Kirche, daß sie profan-kulturellen Entwicklungstendenzen eine Möglichkeit zur Entfaltung gewährte. Es wäre demnach äußerst schwierig, eine Einteilung nach dem obigen Gesichtspunkt durchzuführen. Entweder müßten wir bloß äußerlich die kirchlich verwendbare von der nicht kirchlich verwendbaren Musik trennen, und dann würde die erstere Gruppe sich in enormem Maße von Elementen weltlicher Herkunft

¹ Das Folgende ist die ausgeführtere Fassung eines Vortrages, den der Verfasser am 13. Dezember 1922 in der Züricher Ortsgruppe der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft hielt.

durchsetzt zeigen, oder wir müßten versuchen, Weltliches und Kirchliches essentiell zu scheiden, dann würde aber innerhalb der letzteren Gruppe nicht viel übrig bleiben.

Setzen wir also als Grundeinteilung diejenige in *ein-* und *mehrstimmige* Musik.

Schon die Möglichkeit dieser Einteilung weist auf eine wichtige Tatsache der mittelalterlichen Musikgeschichte: neben der Mehrstimmigkeit stand ein großes Gebiet einstimmiger Musik;¹ und dieses umfaßte nicht nur einen altüberlieferten Melodienschatz, sondern es wurde fortwährend ausgebaut; ja sogar die großen Meister der Mehrstimmigkeit, ein Perotin um 1200 und ein G. de Machaut im 14. Jahrhundert, hielten es nicht für unter ihrer Würde, sich auf diesem Gebiet zu betätigen. Diese Tatsache der Existenz einer als vollgültig anerkannten einstimmigen Kunst läßt von vornherein ahnen, daß der Gehalt der mittelalterlichen Musik nicht ganz in der uns gewohnten Richtung liegt.

Ist nun für die Zwecke der Einteilung ein- und mehrstimmige Musik voneinander zu scheiden, so sind die beiden Kategorien andererseits in bemerkenswerter Weise miteinander verknüpft. Die mehrstimmige Musik baut sich durchaus auf der einstimmigen auf, indem jeweils eine einstimmige Melodie, mag es eine gegebene oder eine speziell für diesen Zweck geschaffene sein, den Kern, die Voraussetzung des mehrstimmigen Baues bildet. Und dieser Bau entsteht grundsätzlich in der Weise, daß zu jener Melodie erst eine Stimme, dann eine andere usw. gesetzt wird.

Dieser Zusammenhang zwischen ein- und mehrstimmiger Musik bietet zugleich die denkbar natürlichste Handhabe zur

¹ *Quantitativ* ist die erhaltene Masse einstimmiger Musik sogar weit-
aus überwiegend. Allerdings ist für den Anteil der Mehrstimmigkeit in-
sofern eine gewisse Verstärkung anzunehmen, als das Einstimmige vielfach in
improvisatorischer Praxis mehrstimmig ausgestattet wurde.

weiteren Einteilung. Die mehrstimmigen Kompositionen lassen sich entsprechend den Gattungen einstimmigen Gesanges, die ihnen zugrunde liegen, einteilen — ein Verfahren, das um so rationeller erscheint, als die Gattung des dem mehrstimmigen Stück zugrunde liegenden einstimmigen Gesanges in der Tat in hohem Maße die Wesensart des Stückes bestimmt.

Einstimmige Musik. a) Der gregorianische Choral und der Hymnus.

Welches sind nun die *Gattungen des einstimmigen Gesanges*? Betrachten wir den gregorianischen Choral, dieses ehrwürdige Denkmal der Vergangenheit, welches bereits dem Mittelalter als ein im wesentlichen Abgeschlossenes vorlag, so treten hier drei verschiedene Typen des Gesanges hervor. Der eine von ihnen, das *Psalmodieren*, steht dem Rezitieren nahe, da hier im Verlauf der Textphrase vorzugsweise an einem und demselben Ton festgehalten und nur am Anfang und Ende der Phrase ein melodischer Gang angefügt wird. Musikgeschichtlich bietet dieser Typus kein hervorragendes Interesse. Das Umgekehrte des psalmodischen Gesanges, in dem auf einen Ton eine Reihe von Silben trifft, ist der *melismatische*, dessen Wesen darin besteht, daß einzelne Silben mit größeren Tonreihen, Melismen, ausgestattet sind. Dieser Zweig bietet ein spezielles Interesse, denn hier kann sich in hohem Maße eine abstrakt-musikalische Gestaltung entfalten. In der Tat gelangen mannigfache Künste thematischer Arbeit zur Anwendung, wie die Motivwiederholung und die Wiederholung eines Motivs mit verändertem Schluß, entsprechend dem späteren *prima* und *seconda volta*.¹ Diese Melismen treffen einerseits auf Satz- oder Satzteil-Schlüsse, wo sie als musikalische Interpunktionen wirken, andererseits aber auch auf Silben in der Mitte der Phrase.

¹ Vgl. P. Wagner, Die Koloratur im mittelalterlichen Kirchengesang (Jahrbuch der Musikbibl. Peters XXV.), sowie den 3. Band der „Einführung in die gregorianischen Melodien“ desselben Verfassers.

Gemeinsam ist diesen beiden Typen, daß der Text nicht rhythmische, nicht Versform, sondern Prosaform, etwa die Prosaform der Psalmen hat. Soweit nun bei dieser Form von einem Textrhythmus gesprochen werden kann, ist das Verhalten der beiden Typen zu ihm offenbar ein verschiedenes, ja entgegengesetztes. Beim Psalmodieren treten die Betonungen der Textphrase scharf hervor, sie sind stellenweise das einzige Gesetz der Gestaltung, im melismatischen Gesang dagegen sind sie stark zurückgedrängt, um so mehr als, wie oft beobachtet worden ist, große Tonreihen in vielen Fällen gerade auf (dem Wortakzent nach) unbetonte Silben fallen.

Hieran reiht sich ein dritter, in gewissem Sinne zwischen jenen beiden in der Mitte stehender Typus, den man den *syllabisch-melodischen* nennen kann, und zwar ist er syllabisch, insofern auf die Silbe nur ein oder wenige Töne treffen, und melodisch, insofern als die Reihe der den Silben entsprechenden Töne hier nicht etwas Amorphes, sondern einen selbständigen melodischen Wert repräsentiert. Der Textrhythmus kommt angesichts der vorwiegend syllabischen Gestaltung zur Geltung, aber neben ihm steht als besonderes Prinzip die Melodie. Die *Antiphone* ist der klassische Vertreter dieses Typus innerhalb des gregorianischen Gesanges. Auch hier hat der Text Prosaform.

Indessen hat die syllabisch-melodische Art auch ihren ambrosianischen Vertreter, und dies ist der *Hymnus*, welcher sich von der Antiphone durch die *Versform* des Textes unterscheidet. Diese Abart, welche sich im Abendland hauptsächlich von Mailand aus verbreitete, dann aber auch von Rom sanktioniert wurde, ist für uns deswegen von Interesse, weil sie bereits unter den Begriff des *Liedes* fällt, sofern wir als Hauptmerkmal des Liedes die Verbindung von Melodie und rhythmischem Text ansehen. Allerdings sind die ambrosianischen Hymnen verstechnisch noch auf Grund der Silbenlänge, nicht des Wort-

akzents gebaut, aber allmählich setzt sich das akzentuierende Sprachgefühl immer mehr durch, und jedenfalls ist dem metrischen Vers, wie dem rhythmischen, die Regelmäßigkeit des Baues eigen.

Tropus, Sequenz, Lied.

Soviel über die im Corpus des ältesten liturgischen Gesanges vertretenen Typen und Abarten.¹ Das Schaffen des Mittelalters nun spielt sich vorwiegend im Rahmen der letztgenannten, liedähnlichen Kategorie ab. Es bildet also eine Fortführung der durch den alten Hymnus repräsentierten Richtung. Indessen muß bemerkt werden, daß dabei nicht so sehr an den Hymnus angeknüpft, als von einem anderen Punkt ausgegangen wurde, oder daß sich mindestens von einer neuen Seite ein mächtiger Strom des Gestaltens in die hymnische Gruppe ergoß, welcher ihr ein verändertes Antlitz gab. Diesen neuen Ausgangspunkt bietet der *Tropus* und die *Sequenz*.

Diese beiden Arten kirchlichen Gesanges gehören ihrer Entstehung nach ebensowohl in das Gebiet der Literatur- als der Musikgeschichte. Sie beruhen in ihrem Ursprung darauf, daß ein großes Melisma, welches entweder bereits zur überlieferten Fassung eines Chorals gehörte oder ihm neu angefügt wurde, mit einem eigenen Text ausgestattet wurde — sei es, daß man sich dadurch die Tonreihen besser zu merken hoffte, oder einfach aus dem Drang zu dichterischer Betätigung heraus.² Dabei ist die Sequenz eigentlich nur ein Spezialfall des Tropus: sie textiert das Schlußmelisma des Alleluia (bzw. ein an dieses Wort gehängtes Melisma). Die Textunterlegung ist in der Regel

¹ Den gregorianischen Choral und den Hymnus in einer wissenschaftlich befriedigenden Gestalt kennen zu lernen, ist heute nicht schwierig, da die neuen liturgischen Bücher auf einer „Restauration“ des ehemals „reformiert“ gewesenen Chorals beruhen.

² Die Frage des Ursprungs dieser beiden Formen bietet im übrigen noch manche dunklen Punkte.

syllabisch. Inhaltlich mußte sich der neue Text selbstverständlich dem gegebenen Rahmen anpassen. Die Textform war zunächst silbenzählend-prosaisch, was angesichts der Priorität der Melodie und ihres Charakters nicht gut anders sein konnte. Uebrigens wurden neben Sequenz und Tropus selbstverständlich die alten Hymnen weitergesungen; und ferner ist nicht zu übersehen, daß neben jenen neuen Formen in der Liturgie frühzeitig auch neugedichtete Gesänge in Versform auftreten, die nicht in jener Weise an den Choral anknüpfen, also Gesänge, welche dem Hymnus besonders nahe stehen, mögen sie auch liturgisch nicht die Stellung eines solchen, sondern eher diejenige einer zeremoniellen Ein- oder Ueberleitung einnehmen.

Wir haben es demnach mit einem enormen Einbruch neuen melodisch-melismatischen Materials zu tun, welches in jener Weise „gebunden“ wurde. Die Frage der Herkunft dieses Materials sei hier nicht untersucht — es könnte sein, daß hier an weltliche Instrumentalmusik zu denken ist, die zunächst als melismatischer Gesang in die Liturgie eingeführt wurde und dann die weitere „Bekehrung“ der Textierung durchmachte —, jedenfalls geht die weitere Entwicklung beim Tropus wie bei der Sequenz dahin, daß die silbenzählende Prosa durch rhythmische Versform verdrängt wird. So wächst die ganze hymnische Gruppe, innerhalb deren Tropus und Sequenz zeitweilig eine etwas abweichende Richtung verkörpert hatten, wieder enger zusammen. Hatte bei der Unterscheidung zwischen Tropus und Sequenz ursprünglich jenes liturgische Merkmal im Vordergrund gestanden, so rückt allmählich das Formmerkmal an die erste Stelle: in der Sequenz sind jeweilen zwei aufeinanderfolgende Teile des Textes (seien dies quasi-Verse oder Verse oder Versgruppen) gleichgebaut und nach derselben Melodie zu singen (eine Form, die wir auch im weltlichen lai = Leich finden), während der Tropus immer mehr der Strophenform zustrebt, welche ja auch der alte Hymnus aufweist.

Fügen wir zu dieser großen *hymnischen* Gruppe das *weltliche* Lied, welches allerdings in der handschriftlichen Ueberlieferung zunächst nur eine bescheidene Rolle spielt, so können wir alles zusammengenommen als die *liedmäßige* Gruppe jener choralmäßigen gegenüberstellen. Innerhalb dieser liedmäßigen Gruppe macht sich nun wieder ein von der choralmäßigen her wirkender Einfluß bemerkbar. Wenn zum Wesen der Gruppe von Haus aus das Syllabische gehört, so tritt teilweise doch wieder die Tendenz zur Auszierung in die Erscheinung, indem auf die Silbe nicht nur Gruppen von Figurationsnoten, sondern sogar größere Melismen treffen können. Immerhin behauptet sich der Versrhythmus stets bis zu einem gewissen Maße. Denn die kleineren Auszierungen bedeuten entweder keine oder nur eine verhältnismäßig geringe Dehnung des Silbenwertes; und die größeren Melismen sind so gut wie ausschließlich bei Anfängen und besonders bei Schlüssen von Versen, Versgruppen und Strophen angebracht, wo sie wiederum den Versrhythmus verhältnismäßig wenig stören.¹ Im ganzen wirkt hier das Auszierungswesen weit mehr als etwas der Textform Untergeordnetes, weil eben die Textform eine viel ausgeprägtere, weil sie gewissermaßen selbst bereits eine rational-musikalische Form ist. Mitunter macht sich sogar eine reizvolle Abstufung bemerkbar, indem dem größeren formalen Abschnitt auch das größere Melisma entspricht. Ferner scheint es — Sicheres hierüber läßt sich freilich nicht sagen —, daß innerhalb der Liedform das Melisma selbst zu strafferer Rhythmisierung tendiert. Beiläufig gesagt, nimmt der sogenannte protestantische Choral seinen Ausgangspunkt eben von diesem mittelalterlichen Lied, sofern es in strophischer Form auftritt und auf Auszierungen gänzlich verzichtet.

¹ Ein kleiner, aber charakteristischer Unterschied im Vergleich zum „Interpunktionsmelisma“ des Chorals besteht darin, daß in unserem Fall für Schlußmelismen eher die vorletzte als die letzte Silbe bevorzugt wird.

Jedenfalls ist die liedmäßige Gruppe zum Unterschied von der choralmäßigen diejenige, innerhalb deren sich so recht das den Völkern des Mittelalters eigene Gestaltungsvermögen, speziell der gallo-romanische Formensinn betätigt.

Mehrstimmige Musik.

Wie verhalten sich nun die genannten Gruppen zur Mehrstimmigkeit? Wir können hier nur auf Grund der schriftlichen Ueberlieferung urteilen, neben der, wie angedeutet, eine umfassende improvisatorische Polyphonisierung von Melodien anzunehmen ist. Auf dieser Grundlage ergibt sich folgende Verteilung. Aus der Choralgruppe scheidet zunächst die erste der angeführten Arten, das Psalmodieren, so gut wie ganz aus: man kann sich denken, daß es für die Zwecke der mehrstimmigen Bearbeitung keinen besonderen Reiz geboten haben mag. Aber auch die syllabisch-melodische Choralgruppe, zu der besonders die Antiphonen gehören, ist nur durch vereinzelte mehrstimmige Bearbeitungen vertreten. Innerhalb des gregorianischen Gesanges verbleibt also im wesentlichen die melismatische Gattung. Im Bereich der liedmäßigen Gruppe tritt wiederum der eigentliche Hymnus ganz in den Hintergrund. Dagegen sind Tropen und Sequenzen sowohl der silbenzählenden als der regelmäßig rhythmischen Form reich vertreten, ebenso wie auch andere mittelalterliche Gesänge in Versform. Bald gesellen sich dazu solche Kompositionen geistlichen Charakters, welche nicht ein präexistierendes, sondern ein speziell zu dem Zweck geschaffenes liedmäßiges Gebilde zur Grundlage haben; und der Kreis der letzteren Kompositionen dehnt sich auch auf das weltliche Gebiet aus, allerdings nur lateinische Texte ernsten Charakters umfassend. Das Lied in der Volkssprache, sei es ein präexistentes oder ein für diesen Zweck geschaffenes, wird uns in mehrstimmiger Bearbeitung erst am Ende der hier zu betrachtenden Periode begegnen. Im ganzen ergibt sich unter dem

Gesichtswinkel der Mehrstimmigkeit eine Vereinfachung der Einteilung, da wir in der Hauptsache einerseits die melismatische Art des Chorals, andererseits die liedmäßigen Gebilde neuerer Prägung zu unterscheiden haben. Wir können demnach die mehrstimmige Musik einteilen 1. in *Choralbearbeitungen*, 2. in *Kompositionen mit rhythmischem Text* (indem wir das Silbenzählende der älteren Tropen und Sequenzen als eine Annäherung an das Versrhythmische ansehen).

Ein Gemeinsames verbindet die beiden Gruppen: nach allem, was wir der Ueberlieferung entnehmen können, handelt es sich hier wie dort um vokale Mehrstimmigkeit, und zwar um eine solche, in der die Stimmen die Textsilben *gleichzeitig* aussprechen. Als prinzipieller Gegensatz ist folgendes hervorzuheben. Die Choralbearbeitung dient im wesentlichen der Ausschmückung eines ehrwürdigen Denkmals der Vergangenheit; innerhalb der Komposition mit rhythmischem Text dagegen ist bereits die Grundmelodie neueren Ursprungs, betätigt sich also das Schöpfertum des Mittelalters gewissermaßen in potenziert Form. Hängt es etwa mit diesem Gegensatz zusammen, wenn sich innerhalb der Choralbearbeitung in stärkerem Maße die Tendenz äußert, die Grundmelodie rhythmisch von der hinzukomponierten Stimme abzusondern (in welcher Weise dies geschieht, werden wir sehen), während die Komposition mit rhythmischem Text eher dazu neigt, die Stimmen rhythmisch auf gleichen Fuß zu setzen? Vielleicht ist letzterer Unterschied auch einfach darin begründet, daß die Komposition mit rhythmischem Text durch ihre Textform und durch die syllabischere Art der Grundmelodie von vornherein mehr an rhythmisch bestimmenden Elementen mit sich bringt als die Choralbearbeitung mit ihrer Prosasilben so stark zerdehnenden Vorlage. Jedenfalls sehen wir, daß in der Choralbearbeitung in weitgehendem Maße vom Textrhythmus unabhängige, durch den Komponisten gesetzte Rhythmen zur Herrschaft gelangen, während der Kom-

ponist innerhalb der anderen Gruppe, sofern er ein Gesetz rhythmisch-formaler Gestaltung anwendet, dasjenige nicht gut umgehen kann, welches durch den Versrhythmus und die Versform gegeben ist. Vom Standpunkt der praktischen Bestimmung der Stücke aus enthält die erstere Gruppe kirchliche, die letztere kirchliche und weltliche Kompositionen.

Ueberblicken wir nunmehr den Entwicklungsverlauf der Mehrstimmigkeit unter dem Gesichtspunkt dieser beiden Typen.

Die primitive Epoche.

Die erste Periode der Mehrstimmigkeit, die sich den erhaltenen *Denkmälern* zufolge (die *Zeugnisse* reichen weiter zurück) vom 9. bis in das Ende des 11. Jahrhunderts erstreckt, könnte man die Zeit des primitiven Stils nennen. Hier schreiten die Stimmen Note gegen Note fort, und zwar, wie man vielleicht annehmen darf, in gleichmäßig schwerfälligen Zusammenklängen. In dieser Zeit konsolidieren sich die drei möglichen Typen der Stimmführung, der parallele, konträre und oblique. Die gegebene Melodie befindet sich vornehmlich in der Oberstimme, rückt aber gegen Ende dieser Periode, welche übrigens auch die Stimmkreuzung kennt, in die Unterstimme, welchen Platz sie nun bis in das 13. Jahrhundert vorwiegend einnehmen wird. Zwar tritt auf dieser Entwicklungsstufe naturgemäß kein äußerer Unterschied zwischen mehrstimmigen Bearbeitungen von Tropen und Sequenzen einerseits und melismatischen Chorälen andererseits zutage, immerhin ist ein Unterschied in bezug auf das Verhalten der beiden Gruppen zum Textrhythmus bereits gegeben. Denn beim Fortschreiten der Stimmen in schweren Zusammenklängen kann sich in melismatischen Partien kein Textrhythmus bemerkbar machen, was mit der Zeit zur Ausprägung des Bedürfnisses nach einem außertextlichen, rein musikalischen Gesetz rhythmischer Gestaltung führen muß; bei syllabisch textierter Grundmelodie dagegen kann sich der Rhythmus des Textes — welch

letzterer in dieser Periode allerdings auch in Tropen und Sequenzen noch nicht die regelmäßige Versform hat — gerade bei solcher Faktur bemerkbar machen. Unsere beiden Gattungen sind hier also gewissermaßen im Keime vorhanden.

Die Epoche der St. Martial-Schule.

Soweit bisher bekannt,¹ datieren die ersten Beispiele eines Hinausgehens über diesen primitiven Stil aus dem Ende des 11. Jahrhunderts. Sie finden sich in einer aus der Abtei von St. Martial von Limoges stammenden, jetzt in Paris (B. N. lat. 1139) befindlichen Handschrift und gehören in der Hauptsache zur Gruppe der Kompositionen mit rhythmischem Text. Das Charakteristische des neuen Stils ist, daß die hinzugesetzte Oberstimme nicht die gleiche Notenzahl wie die Grundstimme hat, sondern weit ausgezierter ist, so daß teilweise geradezu „Orgelpunkte“ entstehen. Daß diese Stileigentümlichkeit, welche selbstverständlich wenigstens zum Teil mit einer Dehnung der Grundmelodie verbunden ist, uns hier gerade innerhalb der Komposition mit rhythmischem Text entgegentritt, mag allerdings im Hinblick auf die obige Gegenüberstellung als Anomalie erscheinen; immerhin macht sich die Oberstimmenauszierung — in Analogie zu demjenigen, was oben über die melismatische Auszierung einstimmiger liedmäßiger Gebilde gesagt wurde — hauptsächlich und im größten Maße bei Anfangsilben und noch mehr bei Versschlüssen bemerkbar; und zwar ist im letzteren Fall, wie vielfach auch in der einstimmigen Komposition, besonders die vorletzte Silbe reich beladen, was gewissermaßen eine dynamische Schlußspannung mit darauffolgender Auslösung ergibt. In solchen melismatischen Oberstimmengängen tritt in weitgehendem Maße dasjenige zutage, was wir wohl thematische oder motivische Arbeit

¹ Die Frage soll in der vom Schreiber dieser Zeilen im Rahmen der Publikationen der Deutschen Musikgesellschaft vorbereiteten Sammlung „Aelteste Mehrstimmigkeit“ näher untersucht werden.

nennen dürfen und was, wie wir sahen, bereits in Chormelismen, bzw. in dem Choral eingefügten Melismen vorgebildet ist. Zur Veranschaulichung sei der erste Vers eines umfassenden Werkes (welches den aus 4×2 Versen bestehenden Text *durchkomponiert*) nach der Handschrift Paris B. N. lat. 1139 (f. 41 r.) angeführt, deren Notierung in bezug auf die Tonhöhe zwar noch einzelne Fragen offenläßt, aber im allgemeinen den melodischen Verlauf der Stimmen mit ausreichender Deutlichkeit erkennen läßt (Beispiel N. 1).¹

Doch wie, wenn die Grundmelodie selbst schon stark ausgeziert ist? Wird es nicht zu weit führen, wenn jeder Ton einer solchen Melodie durch die hinzugesetzte Stimme weiter ausgeziert wird? In der Tat sehen wir an manchen Kompositionen des St. Martial-Kreises, welche der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstammen, daß die Oberstimme in solchen Fällen rhythmisch wieder der Grundstimme nahekommt. Als „primitiv“ dürften derartige Kompositionen aber wohl doch nicht anzusehen sein, denn einerseits behauptet die Oberstimme immer noch ein gewisses rhythmisches Uebergewicht, und andererseits könnte hier rhythmische Differenziertheit insofern vorliegen, als der Versrhythmus zu flüssigerer Wiedergabe der Auszierungsnoten in beiden Stimmen drängt. Als Beispiel diene ein Bruchstück aus dem zweistimmigen Cantu miro (übertragen nach Early english harmony I, Tafel 25 = phototypische Reproduktion aus der Handschrift Cambridge Un. L. F f 17 B) (Beispiel N. 2).

Außer den zwei angeführten Typen von St. Martial-Kompositionen kennen wir noch andere: 1. das Stück verläuft Note gegen Note und syllabisch bis auf den Schluß, welcher Melismen

¹ Vielleicht ist es erlaubt, dem Leser hier einen Rat zu geben, der ebenso für die folgenden Beispiele gilt: um solche Musik richtig aufzufassen, präge man sich zuerst die Grundmelodie ein und füge dann die andere Stimme hinzu. Ueber das Rhythmische sagt die Notation nichts aus, indessen darf man wohl, ohne allzu unvorsichtig zu sein, die auszierenden Noten flüssiger singen als diejenigen, welche für sich allein eine Silbe haben.

in Orgelpunktform bringt; hier ist also „primitiver“ Stil mit der ersten der beiden obigen Arten gemischt; 2. die Komposition verläuft Note gegen Note und syllabisch bis auf den Schluß, welcher in beiden Stimmen melismatisch ausgeziert ist; ob dies als rein „primitiv“ oder als Mischung des Primitiven mit der zweiten der obigen Stilarten aufzufassen ist, sei hier nicht untersucht. Wir müssen noch anmerken, daß uns in der St. Martial-Epoche bereits eine entwickelte Art der Dreistimmigkeit begegnet, in der zur Grundmelodie erst eine Stimme Note gegen Note und dann eine auszierende dritte Stimme gesetzt ist.

Die Choralbearbeitung der Notre Dame-Schule. Erste Periode.

Daß auch Choralmelodien in der St. Martial-Epoche mehrstimmig gesungen wurden, ist wahrscheinlich, wenn auch die Ueberlieferung fast nur „Kompositionen mit rhythmischem Text“ bietet. In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts tritt nun anstelle des St. Martial-Kreises derjenige von *Notre Dame* in Paris, also anstelle eines klösterlichen Kreises derjenige einer Weltkirche in den Vordergrund; und in der durch eine Anzahl umfangreicher Handschriften vertretenen Ueberlieferung dieses Kreises nimmt auch die Choralbearbeitung einen hervorragenden Platz ein. Von *Leonin*, der vermutlich bald nach der Jahrhundertmitte an der Pariser Hauptkirche als Chormeister amtierte und in dem wir vielleicht den Begründer der Schule zu sehen haben, ist sogar nur die Tätigkeit auf dem Gebiet der Choralbearbeitung bezeugt, was freilich nicht ausschließt, daß er auch Kompositionen mit rhythmischem Text¹ geschaffen habe. Leonin stellte einen

¹ Diese dürfen wir von nun an mit dem Namen „Conductus“ bezeichnen, welcher ursprünglich im liturgischen Sinne einen neugedichteten Ein- oder Ueberleitungsgesang überhaupt bedeutet. Freilich umfaßt auch noch in der Notre Dame-Periode der Ausdruck „Conductus“ neben mehrstimmigen auch einstimmige Gesänge. Immerhin ist nunmehr die rein liturgische Gebundenheit des Terminus abgeschwächt, indem der „Conductus“ auch weltliche Texte ernsten Charakters zuläßt.

ganzen Zyklus von Choralbearbeitungen zusammen, die er gemäß ihrer liturgischen Verwendung und in der Reihenfolge der Feste des Jahres anordnete; dies ist sein berühmter *Magnus liber organi*.¹

Diese Kompositionen zeigen, daß hier innerhalb der Choralbearbeitung Stilelemente der St. Martial-Schule aufgegriffen und bis zum Höchstmaß ausgebildet sind. Als Grundlage der Kompositionen dienen Choräle der melismatischen Art, oder genauer: diejenigen Teile solcher Choräle, welche nicht durch den Chor, sondern durch Solisten ausgeführt wurden (denn die anderen Teile wurden nach wie vor vom Chor unisono vorgetragen). Innerhalb dieses Materials unterscheidet Leonin zwischen den weniger melismatischen Partien, wo auf die Silbe nicht viele Noten treffen, und den stärker ausgezierten Silben. Im ersteren Fall werden die Choralnoten in der Unterstimme mit Vorliebe stark gedehnt, während die Oberstimme eine belebte Koloratur ausführt; hier setzt sich also diejenige Richtung der St. Martial-Schule fort, welche in Kompositionen mit rhythmischem Text den Melismen die Gestalt von Orgelpunkten gab. Dort dagegen, wo viele Noten auf die Silbe treffen, würde eine solche Ausgestaltung jeder Melodienote die Komposition im allgemeinen zu sehr in die Länge ziehen. Hier führt Leonin die Unterstimme mit Vorliebe in gemessen einerschreitenden Noten, während die Oberstimme sich wiederum in belebterer Weise ergeht.

Bei alledem ist ein wichtiger Umstand hervorzuheben. Während wir von der rhythmischen Gestaltung der St. Martial-Kompositionen nichts Genaues wissen und nur einen Einfluß

¹ Wenn dem Verfasser in der Diskussion nach dem vorliegenden Vortrag die Ansicht entgegentrat, das Wort *organum* deute auf instrumentale Bestimmung, so ist zu bemerken, daß *organum* der mittelalterliche, besonders der frühmittelalterliche Ausdruck für Mehrstimmigkeit ist (dabei hat er teilweise die speziellere Bedeutung einer auf den Choral bzw. den Kirchengesang angewandten Mehrstimmigkeit).

von seiten des Versrhythmus annehmen müssen, sind uns die Notre Dame-Kompositionen in einer Notation überliefert, welche, ohne direkt mensurierend zu sein, doch in vielem den Rhythmus erkennen läßt. Den Grundcharakter des Systems bestimmen ternäre Rhythmen, unter denen | ♪ ♪ | (betonte Länge, unbetonte Kürze) und | ♪ ♪ | (betonte Kürze, unbetonte Länge) die hauptsächlichsten sind. Um sich vorzustellen, wie sich dieses System der Rhythmik konkret auswirkt, muß man sich vor Augen halten, daß eine leoninische Choralbearbeitung durchweg Melisma ist, oder genauer: sich aus lauter Melismen zusammensetzt; denn jede Silbe dieser verhältnismäßig kurzen Texte (einerlei, ob sie in der Unterstimme durch langgezogene Töne oder durch eine längere Reihe gleichmäßig schreitender Noten vertreten ist) beansprucht einen verhältnismäßig breiten Raum. Daher kann die Oberstimme — denn um diese handelt es sich dem Obigen zufolge hauptsächlich — im Rahmen der Silbe mit Hilfe des einen oder anderen Grundrhythmus geradezu rhythmische Perioden bauen. Regel ist hierbei, daß die Oberstimme auf einer gewissen Strecke (z. B. während der Dauer einer Silbe) einen und denselben Grundrhythmus beibehält, auf dieser Grundlage aber Perioden verschiedener Länge bildet. Ferner ist hervorzuheben, daß die Oberstimme über Haltetönen jenen Grundrhythmen gegenüber mehr Freiheit und mehr Abwechslung zeigt (also auch uns größere Rätsel bietet) als da, wo sie sich über einer gleichmäßig schreitenden Unterstimme bewegt und naturgemäß gebundener ist. Im ganzen halten sich in Leonins Rhythmik Gesetzmäßigkeit und Freiheit die Wage; im Verhältnis zur St. Martial-Rhythmik, die wir uns wohl weniger prägnant zu denken haben, bedeutet sie immerhin eine gewisse Schärfung und Kristallisierung.

Zur Illustrierung von Leonins Methode in ihren beiden Ausprägungen seien zwei Stellen aus der (wahrscheinlich von Leonin komponierten) Bearbeitung des Graduale Laus tua nach

der Handschrift Wolfenbüttel 677 (f. 28 r. und 28 v.) angeführt. (Beispiele N. 3¹ und 4²).

Wie rhythmisch, so weisen Leonins Oberstimmen auch melodisch ein „weltlicheres“ Gepräge auf als diejenigen von St. Martial. Wenn wir uns vorstellen, daß in einer Choralbearbeitung Partien der einen und der anderen Stilrichtung abwechseln, und daß ferner einige Teile der Melodie einstimmig choraliter gesungen werden, wobei der damalige Zuhörer in der Unterstimme der mehrstimmigen Teile die ihm vertraute Ergänzung der einstimmig gesungenen Teile erkannte, so ergibt sich ein mannigfaltiges und doch innerlich zur Einheit verbundenes Gesamtbild. Die Bedeutung von Leonins *Magnus liber organi* erhellt schon daraus, daß an ihn eine reiche weitere Tätigkeit anknüpfte.

Zweite Periode. Die Weiterarbeit am Magnus liber.

Das folgende Entwicklungsstadium der Notre Dame-Schule und damit ihren Höhepunkt, wie vielleicht den Höhepunkt mittelalterlichen Schaffens überhaupt, verkörpert *Perotinus Magnus*, welcher um 1200, also etwa eine Generation nach Leonin, an der Notre Dame-Kirche dasselbe Amt innehatte.

In der zweistimmigen Einkleidung, die Leonin dem Choral gegeben hatte, ließ ein Teil eine wesentliche Weiterbildung zu, nämlich die Partien, in denen die Grundmelodie zahlreiche Noten über einer Silbe aufweist. Ließ Leonin diese Noten in der Unterstimme mit Vorliebe gleichwertig und unterschiedslos aufeinanderfolgen, so tritt bei Perotin das Verfahren in den Vordergrund, sie systematisch in festen Gruppen anzuordnen, indem

¹ Falls man die in der Transkription mit einer Fermate versehenen Noten zweitaktig dehnt, ergäbe sich regelmäßiger zweitaktiger Rhythmus.

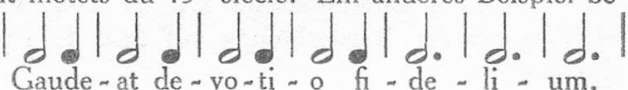
² Wie man sieht, entspricht die zweite leoninische Methode etwa der Verbindung der Themen „Freude, schöner Götterfunken“ und „Seid umschlungen“ im Schlußsatz der 9. Symphonie.

von Ersatzteilen, aus denen der Benützer offenbar nach seinem Belieben schöpfen konnte, um Teile der Hauptkompositionen durch andere zu ersetzen. Hier folge ein derartiger Ersatzteil, der auf Perotin selbst zurückgehen könnte, eine Bearbeitung des nostrum aus dem Alleluia Pascha nostrum; Quelle ist die Handschrift Florenz Laur. plut. 29, 1 (f. 157 v.). Die liturgische Melodie ist zweimal (ohne Wiederholung des Textwortes!) durchgeführt. (Beispiel N. 5.)

An dieser Stelle muß eine bedeutsame Tatsache der mittelalterlichen Musik- (und Literatur-) Geschichte berührt werden, die Entstehung von *Motetten*. Ein Ersatzteil wie der angeführte wurde zur Motette, indem man der Oberstimme einen auf syllabische Weise neugedichteten Text unterlegte, welcher inhaltlich zum Text des in der Grundstimme liegenden Chorals paßte.¹ Dieser Vorgang ist demjenigen analog, welcher einige Jahrhunderte früher innerhalb der einstimmigen Musik Tropen und Sequenzen hatte entstehen lassen; der Unterschied ist nur, daß jetzt entsprechend dem besonderen rhythmischen Charakter der Oberstimmen die Motette schon von Anfang an in Versform auftritt (und zwar sind es naturgemäß Verse von wechselnder Länge). Hier vermählen sich also jene „Grundrhythmen“ mit dem Versrhythmus.² In solcher Weise entstandene Motetten existierten bereits um 1200. Bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts hatte die Motette schon eine Reihe von Abarten entwickelt, auf die hier nicht eingegangen werden kann. Erwähnen wir nur, daß die

¹ Es sei nicht verschwiegen, daß neben und vor dieser vom Ersatzteil ausgehenden Motettenart bereits eine andere existierte, welche nicht durch Oberstimmentextierung aus einer melismatischen Vorlage hervorging; zu maßgebendem Einfluß gelangte die Motette indessen erst von jetzt an.

² Unser Beispiel N. 5 mit textierter Oberstimme (und mit Einfügung einer Mittelstimme, die wieder einen anderen Text singt) findet man als N. 76 in P. Aubrys Sammlung *Cent motets du 13^e siècle*. Ein anderes Beispiel beginnt in der betr. Stimme:



Motette sich rasch verselbständigt (d. h. sie braucht nicht mehr von einem melismatischen Ersatzteil abgeleitet zu sein, ihre musikalische Substanz kann nach dem Muster des Ersatzteils speziell für sie geschaffen sein), daß ihre Grundstimme vorwiegend instrumental wird, sowie daß die Motette rasch das weltliche Gebiet einbezieht (was sie nicht hindert, die Konvenienz des liturgischen Melodiebruchstücks als Grundstimme beizubehalten).¹

Drei- und vierstimmige Choralbearbeitungen.

Indessen blieb die Notre Dame-Schule und speziell Perotin bei jener an den zweistimmigen Magnus liber anknüpfenden Betätigung nicht stehen, sondern es entstanden auch selbständige drei- und vierstimmige Choralbearbeitungen. In diesen wird allerdings, insbesondere bei den weniger melismatischen Partien des Chorals, von der leoninischen Haltetonmethode ausgiebiger Gebrauch gemacht, doch sind es hier zwei oder drei Stimmen, die sich darüber in Koloraturen ergehen. Das gegenseitige Verhältnis der Oberstimmen läßt eine ältere Richtung erkennen, in der sie rhythmisch stark aneinander gebunden sind, d. h. ihre Perioden parallel bilden, und eine jüngere, in der sie größere Unabhängigkeit bekunden. Eine thematische Durcharbeitung im Rahmen der einzelnen Stimme liegt bereits in der älteren Richtung vor, eine motivische Verknüpfung der Stimmen untereinander tritt jedoch erst innerhalb der späteren Richtung in entwickelterer Form zutage. Die letztere Stilart bedingt bereits

¹ Die Motette als Abzweigung der Choralbearbeitung scheint übrigens eine Schwester in Gestalt der mehrstimmigen *Instrumentalkomposition* gehabt zu haben: Stücke, die sich ganz nach Art der Motette über einem melismatischen Choralbruchstück aufbauen und dabei in allen Stimmen instrumental sind. Hierzu möchte ich nicht nur die bekannten Stücke am Ende der von P. Aubry herausgegebenen Bamberger Handschrift (darunter das „In seculum viellatoris“) rechnen, sondern auch analoge Kompositionen aus Paris B. N. lat. 15139, die allerdings ihrerseits wiederum durch Oberstimmentextierung in Motetten verwandelt wurden.

ein gemeinsames Konzipieren der Oberstimmen, ein wenigstens partielles Abweichen von der hergebrachten Methode des konsekutiven Komponierens. Die Perotin zugeschriebenen Kompositionen gehören der letzteren Richtung an. Groß, wie Perotin schon im Mittelalter genannt wurde, erscheint er uns besonders in der thematischen Arbeit, welche er in den Oberstimmen anwendet und in bezug auf welche speziell die vierstimmigen Choralbearbeitungen Erstaunliches bieten.

Im ganzen bedeutet die perotinische Entwicklungsstufe auf dem Gebiet der Choralbearbeitung einen entschiedenen Schritt im Sinne der weiteren Kristallisierung und Bindung der Rhythmen. Dies zeigt sich nicht nur in den Formeln, die bei melismatischen Choralpartien in der Grundstimme angewendet werden, sondern auch darin, daß ein quadratischer Rhythmus in weitgehendem Maße die Oberstimmen durchdringt. Es ist, wie wenn sich das Naturhaft-Unbewußte mehr und mehr zum Menschlich-Rationalen wandelte.

Die Komposition mit rhythmischem Text in der Notre Dame-Schule.

Von Perotin hören wir wieder, daß er die Gattung der Komposition mit rhythmischem Text pflegte, was aber nicht ausschließt, daß diese in der Notre Dame-Schule von Anfang an gepflegt wurde. Die Komposition mit rhythmischem Text der Notre Dame-Schule weist derjenigen von St. Martial gegenüber im allgemeinen den Unterschied auf, daß, während uns die St. Martial-Notierungen über die Rhythmen im ungewissen lassen, jetzt das Hineinspielen jenes Systems ternärer Rhythmen mit Deutlichkeit auch innerhalb dieser Gattung zu konstatieren ist. Und wieder läßt sich innerhalb der Notre Dame-Schule hier, wie auf dem Gebiet der Choralbearbeitung, ein allmähliches Fortschreiten rhythmischer Bindung herausfühlen.

Die Modalitäten des In-die-Erscheinung-Tretens dieses Systems sind indessen in der Komposition mit rhythmischem Text nicht dieselben wie in der Choralbearbeitung; sie sind dem Grundgesetz der Gattung angepaßt.

Zunächst ist zu bemerken, daß jenes System sich in erster Linie innerhalb der *Melismen* der Komposition mit rhythmischem Text entfaltet. Aber auch hier sind der Choralbearbeitung gegenüber Unterschiede zu beobachten. Während die Unterstimme dort, wo sie einen gegebenen Choral zur Geltung bringt, teilweise auf dem Prinzip der Haltetöne, teilweise auf demjenigen der ostinaten Rhythmen aufgebaut ist, steht sie hier, wo ihr in der überwiegenden Zahl der Fälle keine selbständige Präexistenz zukommt, eher auf gleichem Fuß mit der Oberstimme (bzw. den Oberstimmen): sie folgt in freier Periodenbildung einem Grundrhythmus. So verhalten sich die Grundstimme und die Oberstimme (bzw. die Grundstimme und die Oberstimmen) zueinander ungefähr wie in einer mehr als zweistimmigen Choralbearbeitung die Oberstimmen. Wiederum ist hier eine ältere Stilrichtung zu unterscheiden, in der die Stimmen rhythmisch stark aneinander gebunden sind, und eine jüngere, wo sie sich in ihrem Periodenbau eher durchdringen und zugleich eine ausgesprochene thematische Verknüpfung zeigen — was alles wiederum auf gemeinsame Konzeption der Stimmen deutet. Wenn irgendwo, so treten hier Anfänge des *a cappella*-Stils greifbar zutage (was noch augenfälliger wäre, wenn man die Stimmen mit einem mehr oder weniger syllabischen Text versehen würde). Die Perotin zugeschriebenen Kompositionen gehören auch in diesem Fall zur entwickelteren Stilrichtung.

Dem stehen die von den *Melismen* umrahmten syllabischen Partien gegenüber. Hier läßt uns die Notation in bezug auf das Rhythmische so gut wie ganz im Stich. Vielleicht dürfen wir annehmen, daß wir es zunächst noch nicht mit derselben Verbindung zwischen jenem rhythmischen System und dem Vers-

rhythmus zu tun haben, wie wir sie in der Motette beobachteten. Es scheint, daß zunächst eher an ein gleichmäßig-schweres Aufeinanderfolgen der Silbenwerte zu denken ist, welche einerseits an die „primitive“ Mehrstimmigkeit erinnern, andererseits sich der ternären Rhythmik der Melismen etwa im Sinne des $\text{♩} = \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ angleichen. Wo ein solcher Silbenwert in ein paar Noten aufgelöst ist, muß dann wohl an ternäre Teilung gedacht werden, die aber hier nicht den ausgeprägt rhythmischen Charakter hat wie in den Melismen.¹

Im ganzen scheinen diese Kompositionen eine eigentümliche Synthese rein musikalischer Rhythmik in den Melismen und eines durch das Versmaß bestimmten Rhythmus in den syllabischen Teilen zu ergeben.

Wenn soeben in bezug auf den kontrapunktisch-rhythmischen Bau der Melismen ein ältere und eine entwickeltere Richtung unterschieden wurde, so ist andererseits eine Einteilung der Kompositionen auf Grund der größeren oder geringeren *Ausdehnung* des melismatischen Elements möglich. Diese Unterscheidung koinzidiert mit der obigen insofern, als entwickelterer Melismenbau in der Hauptsache da zu finden ist, wo das melismatische Element die größte Ausdehnung erreicht; hingegen besitzen wir auch manche Kompositionen, in denen das melismatische Element bei sehr großer Ausdehnung auf der weniger entwickelten Stufe steht.

In der quantitativ bescheideneren Richtung trifft man das melismatische Element beinahe nur am Schluß des Stücks (oder genauer: der Strophe, da Werke dieser Kategorie vorwiegend strophisch komponiert sind), wo es gleichsam eine Koda bildet.

¹ In Transkriptionen dürfte wohl hier der Grundformel $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, die im Rahmen der Silbe abschließenden Charakter hat, vor der die Grenze überbrückenden $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ der Vorzug zu geben sein, wie denn vielleicht im St. Martial-Stadium dem Ende der Silbenauszierung ein längeres Aushalten entsprach.

Die andere Richtung bedeutet innerhalb dieser Kompositionsgattung einen ebensolchen Höhepunkt, wie der kombinierte leoninisch-perotinische Stil in der Choralbearbeitung. Die Tendenz zu höchster Kraftanspannung zeigt sich schon darin, daß der Text (auch wo er strophisch ist) vorzugsweise durchkomponiert wird. Ferner hat eine überschwengliche Ausbreitung des melismatischen Elements statt. Dieses übertrifft dem Umfange nach sogar den syllabischen Teil, dem es eigentlich als Rahmen dienen soll. Das größte Ausmaß erreichen die Melismen am Ende des Stücks. Weiter findet man sie am Ende von Strophen, Versgruppen und einzelnen Versen,¹ sowie bei Zäsuren. Daneben spielen Anfangsmelismen eine nicht unbedeutende Rolle. Durchweg ist zu beobachten, daß dem formal wichtigeren Einschnitt das größere Melisma entspricht, wobei häufig gerade vor einem Hauptmelisma längere Zeit hindurch Ausschmückungen unterlassen werden, — eine Anordnung, die sowohl im höchsten Maße architektonisch ist, da sie den Bau des Stücks verdeutlicht, als auch dynamischen Charakter hat, indem der leichte Flug der Melismen und der schwere Schritt der syllabischen Teile wechselseitig nicht nur im Verhältnis äußeren Kontrastes, sondern in demjenigen von Spannung und Lösung stehen. Uebrigens können die Melismen noch einer anderen Tendenz dienen, derjenigen zur Interpretation des Textes. Es finden sich nämlich Melismen, die nur den Zweck haben, einzelne im Zusammenhang besonders hervorleuchtende Silben zu unterstreichen, und ebenso kann die Führung der melodischen Linie selbst programmusikmäßigen, oder genauer: tonsymbolischen Charakter haben. So bedeutet diese Art von Kompositionen die stolzeste Einkleidung, die das mittelalterliche Dichterwort gefunden hat.

¹ Von den Schlußmelismen im allgemeinen gilt (wie wir es schon im St. Martial-Bereich beobachteten), daß sie die vorletzte Silbe (auch wo diese unbetont ist) vor der letzten bevorzugen.

Die Perotin zugeschriebenen Kompositionen gehören zur hochmelismatischen Art (und ferner vertreten sie, wie bereits bemerkt, das in bezug auf den Melismenbau entwickeltere Stadium). Als Beispiel diene der erste Vers eines seinen Text durchkomponierenden zweistimmigen Werkes, für welches Perotins Autorschaft zwar nicht bezeugt, aber wahrscheinlich ist (nach den Handschriften Florenz Laur. plut. 29, 1 f. 278 v. und Wolfenbüttel 677 f. 145 v.) (Beispiel N. 6).

Neben diesen beiden Ausprägungen der melismatischen Schreibweise wurde von der Notre Dame-Schule aber auch die melismenlose Art gepflegt, die sich durchweg auf den Versrhythmus gründet und in der sich die Ausschmückung im wesentlichen auf Figuration im engeren Sinne beschränkt (d. h. den der Silbe normalerweise zukommenden Wert nicht erweitert oder höchstens etwa bei einer vorletzten Silbe eine Dehnung auf das doppelte Maß zur Folge hat). Die Erklärung dieses Nebeneinanders dürfte darin liegen, daß es schon damals mehr und weniger geübte Sänger gab, und daß die Komponisten es sich angelegen sein ließen, den Bedürfnissen der einen wie der anderen Genüge zu tun; ferner muß auch der Grad des technischen Könnens des Komponisten in Betracht gezogen werden, da natürlich nicht jeder Aufgaben bewältigen konnte, wie sie sich der Schöpfer des Pater noster commiserans stellte.

Ausblick auf die weitere Entwicklung.

Wir könnten hier abschließen, doch sei noch auf die spätmittelalterliche Entwicklung etwa von der Mitte des 13. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts ein Blick geworfen.

In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts steht die Weiterentwicklung der Motette durchaus im Vordergrund.¹ Dies be-

¹ Von größter Wichtigkeit ist, daß hierbei das alte System der Rhythmik gewaltig ausgebaut und differenziert, zugleich damit aber auch durchbrochen wird.

deutet, daß die zentralen, in der Entwicklung der Mehrstimmigkeit führenden Kreise sich beinahe ausschließlich mit ihr beschäftigen. Abgelegenerere, „provinzielle“ Kreise befassen sich jedoch nach wie vor eifrig mit der Choralbearbeitung und der Komposition mit rhythmischem Text — nicht im Sinne einer weiteren Potenzierung des Notre Dame-Stils (denn eine solche wäre kaum möglich gewesen, und andererseits entsprach die räumliche Ausbreitung der Notre Dame-Kunst durchaus nicht ihrer Vorangeschrittenheit), sondern in einem bescheideneren, aber immerhin nicht kunstlosen Sinne. Was die Choralbearbeitung betrifft, so sehen wir die Choralmelodie weder durch große Haltetöne gedehnt noch in feste rhythmische Formeln gepreßt, sondern nur im Sinne der ternären Rhythmik mehr oder weniger ansprechend mensuriert. Die Komposition mit rhythmischem Text hält sich enger als im Notre Dame-Kreis an das Liturgische, was seinerseits den konservativeren Charakter der betr. Kreise illustriert. Die erhaltenen Denkmäler scheinen am ehesten auf Nordfrankreich oder England zu deuten. Uebrigens besitzen wir ferner Zeugnisse dafür, daß sogar eine ganz primitive Mehrstimmigkeit in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts und noch später in Westeuropa und Italien im Dienst der Kirche geübt wurde.

Entwicklungsgeschichtlich von Interesse sind die bald nach der Jahrhundertmitte komponierten dreistimmigen Rondeaux von Adam de la Halle. Dieser war zwar kein führender Geist in der Entwicklung der Mehrstimmigkeit (immerhin hat er sich am Motettenschaffen seiner Zeit beteiligt), und die Rondeaux sind in ihrer Faktur bescheiden genug, speziell angesichts ihrer Melismenlosigkeit. Aber diese Stücke bieten doch in mancher Hinsicht etwas Neues. In ihnen, die uns bereits in mensuraler Notierung vorliegen, sehen wir die Silbenfolge zumeist nicht durch jene gleichmäßig schweren Werte, sondern durch differenzierende ternäre Rhythmen aus-

gedrückt.¹ Wichtig ist, daß die weltliche Lyrik sich nunmehr innerhalb dieser Kompositionsgattung heimisch macht. Und vom kontrapunktischen Standpunkt aus ist zu bemerken, daß in einem Teil dieser Rondeaux offenbar nicht die Unterstimme, sondern die Mittelstimme melodischer Ausgangspunkt ist.²

¹ Ganz ohne Vorgänger war Adam hierin freilich nicht.

² Daß es sich nur um einen Teil der Rondeaux und nicht um alle handelt, stimmt allerdings mit der heute üblichen Ansicht, welche dem Verfasser auch in der Diskussion nach dem vorliegenden Vortrag entgegentrat, nicht überein. Die letztere Ansicht stützt sich auf die Tatsache, daß im Renart Rondeaux von Adam nur der Mittelstimme nach zitiert werden. Dies will indessen nicht viel heißen, da wir im 13. Jahrhundert auch dreistimmige Motetten vielfach der Mittelstimme nach zitiert sehen. Betrachten wir dagegen die Rondeaux selbst, so ergeben die melodisch-kontrapunktischen Verhältnisse eine Scheidung in zwei Gruppen: in der einen hat die Unterstimme den Charakter einer einfachen volkstümlichen Melodiephrase, während die Mittelstimme ein Uebergewicht in der Figuration zeigt (zugleich fällt auf, daß diese beiden Stimmen sich nicht kreuzen); in der anderen liegt die Grundmelodie — aber eine solche von weniger volkstümlicher Prägung — offenbar in der Mittelstimme, während die Unterstimme eher Stützstimme ist (zugleich ist eine häufige Kreuzung dieser Stimmen zu beobachten). Eine Bestätigung für die Auffassung des Schreibers dieser Zeilen könnte auch darin erblickt werden, daß die volkstümlich klingende Unterstimme des Rondeau N. 6 (Fi mari), wie aus der Montpellier-Motette Dame bele — Fi mari — Nus n'iert (Cousse-maker, L'art... N. 27) zu schließen ist, ein volkstümliches Rondeau mit dem Text Nus n'iert gewesen sein muß (daß jene Motette auch den Anfang der Mittelstimme des betr. Rondeau zitiert, hebt das Gewicht dieses Zeugnisses nicht auf). Das Verhältnis zwischen jenem Rondeau und dieser Motette läßt sich schwer anders erklären, als daß Adam als Grundmelodie seines Rondeau N. 6 die volkstümliche Melodie Nus n'iert wählte, die er seinem neuen Text entsprechend etwas streckte und über die er zwei Oberstimmen setzte; der Autor der Motette — welcher Adam selbst sein könnte, obgleich es nicht bezeugt ist — hätte dann, wie es sich hier gehörte, die volkstümliche Melodie unverändert und mit der Angabe ihres Textes angeführt und darüber zwei Stimmen in Motettenform gesetzt, von denen die mittlere stellenweise die Mittelstimme des Rondeau reproduziert und auch die Oberstimme mit derjenigen des Rondeau eine gewisse Uebereinstimmung zeigt. Selbstverständlich ist auch da, wo in Adams Rondeaux die Unterstimme Grundstimme sein dürfte, die Mittelstimme mit besonderer Sorgfalt behandelt (und dies dient mit dazu, die Möglichkeit der sich auf die Mittelstimmen beziehenden Zitate zu erklären), aber dies finden wir auch in Motetten, d. h.

Die Komposition mit rhythmischem Text als weltliches Gebilde tritt uns sodann im 14. Jahrhundert hauptsächlich in Gestalt des italienischen Madrigals entgegen, welches meist zweistimmig ist und den melodischen Schwerpunkt in der Oberstimme hat. Diese Kompositionsgruppe ist im Gegensatz zu Adams Rondeaux stark ausgeziert. Ueber den Gattungsbegriff der Komposition mit rhythmischem Text geht sie insofern hinaus, als die Stimmen zwar nach wie vor denselben Text singen, aber sich mehr und mehr vom Zwang der gleichzeitigen Aussprache der Silben freimachen.

Die Hauptlinie der Entwicklung ist jedoch eine andere. Sie verläuft in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, wie gesagt, im Bereich der Motette und geht von da in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf dasjenige über, was man als Diskantlied bezeichnen könnte: eine mehr oder weniger ausgezierte Gesangsmelodie bildet den Kern des Ganzen; sie liegt in der Oberstimme (bzw. in einer der Oberstimmen); gestützt wird sie in erster Linie durch eine hinzugesetzte instrumentale Unterstimme, der sich auch weitere Instrumentalstimmen zugesellen können. Der Hauptvertreter dieser Kompositionsgattung im 14. Jahrhundert ist der Franzose Guillaume de Machaut; in der zweiten Jahrhunderthälfte faßt sie auch in Italien Fuß.

Es ist naheliegend, diese Gattung von der Motette abzuleiten; indessen ist sie bis zu einem gewissen Grade auch in der Komposition mit rhythmischem Text vorgebildet, sofern diese den melodischen Schwerpunkt nicht mehr in die Unterstimme verlegt (worin man allerdings wiederum einen Einfluß der Motette sehen könnte). Sodann ist aber das Trouvèrelied nicht zu vergessen, welches uns zwar in der handschriftlichen

in Fällen, wo die Grundmelodie zweifellos in der Unterstimme liegt. — Beiläufig sei noch das Zitieren der Mittelstimme des Rondeau N. 12 in der Mittelstimme einer sicher von Adam selbst geschaffenen Motette (letztere s. bei E. de Coussemaker, *Oeuvres complètes du tr. A. de la H.*, S. 246 ff.) erwähnt.

Ueberlieferung nur einstimmig entgegentritt, von dem wir aber wissen, daß es praktisch meist mit einer — wohl nicht nur unisono mitspielenden — Instrumentalbegleitung ausgeführt wurde. In diesem Sinne ist es von Interesse, daß mitten in einer Sammlung von Trouvèreliedern ein solches Lied mit instrumentaler Stützstimme überliefert ist, welches, da es wohl noch in das 13. Jahrhundert gehören dürfte, als frühestes Beispiel der neuen Gattung angesehen werden kann. Dieses Stück, auf dessen entwicklungsgeschichtliche Bedeutung F. Ludwig aufmerksam machte, sei in der Beilage nach Paris B. N. fr. 846 f. 21 r. angeführt (Beispiel N. 7).¹

Wir haben es im 14. Jahrhundert also hauptsächlich mit der Motette, dem Diskantlied und jener Fortführung der Komposition mit rhythmischem Text zu tun. Selbstverständlich wirken diese Gattungen vielfach aufeinander ein.

Rückblick.

Ueberblicken wir die ganze Entwicklung der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, so läßt sich eine fortschreitende Linie herauslösen, welche vom primitiven Organum über St. Martial nach Notre Dame führt und dann auf dem Wege über die Motette in das Diskantlied mündet. Damit ist aber die Mannigfaltigkeit der Tatsachen keineswegs erschöpft. Das italienische Madrigal des 14. Jahrhunderts, das in jenem Sinne weniger „fortschrittlich“ ist, birgt darum doch eine Menge frischer Werte, und in ihrer Art ist auch die bescheidenere, im Verhältnis zu Notre Dame „reaktionäre“ Choralbearbeitung provinzieller Kreise im ausgehenden 13. Jahrhundert nicht zu verachten. Leider ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die uns vorliegende Ueberlieferung größere Lücken aufweist. Aber auch

¹ Den Text des Stückes, von dem der Schreiber dieser Zeilen seinerzeit nur flüchtig Notiz nahm, hatte Herr Maurice Cauchie die Freundlichkeit, zu verifizieren.

sie zeigt ein reiches Spiel gestaltender Kräfte, wie es nur je in einer Kunstentwicklung zutage getreten ist.¹

Musikbeispiele.

Nr. 1.

Ju-bi - le - mus, e-xul - te - mus,

in - to - ne - mus can -

ti - cum.

*) Die eingeklammerten Noten sind möglicherweise um eine Stufe tiefer zu singen. Zweifel erwecken ferner insbesondere die sechs ersten Töne der Grundstimme, welche z. B. auch c h a g f e lauten könnten. Die Quelle hat im Gegensatz zu den spätern St. Martial-Handschriften kein Liniensystem.

¹ Die überblickte Entwicklung ist, wenn wir von dem mitunter bedeutsamen Eingreifen der britischen Inseln absehen, vorwiegend romanisch; Deutschland steht in diesem Zeitraum noch im Hintergrunde, doch schließt dies einen reichen Liederfrühling nicht aus, wie denn bereits der weitgereiste G. de Machaut in lobendem Sinne Rés d'Alemagne (was ich als „Reihen“ deuten möchte) erwähnt.

Nr. 2.

The first system of music for 'Nr. 2' consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, and the lower staff is a piano accompaniment in treble clef. The vocal line begins with a long, sweeping melisma over the word 'Prae', followed by a series of eighth notes for 'sens or - bis con - so - la -'.

Prae - sens or - bis con - so - la -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a melisma over 'tor,' followed by eighth notes for 'Sa - lus mor - bum et cu - ra - tor;'.

tor, Sa - lus mor - bum et cu - ra - tor;

The third system concludes the piece. The vocal line has a melisma over 'Quos vult,' followed by eighth notes for 'la - vat.' The piano accompaniment ends with a final chord.

Quos vult, la - vat.

Nr. 3.

The first system of 'Nr. 3' features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in treble clef. The vocal line starts with a melisma over 'Tu -' followed by eighth notes. The piano accompaniment is mostly rests.

Tu -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a melisma over the first part of the system, followed by eighth notes. The piano accompaniment has a few notes in the lower register.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests, while the lower staff contains a single note.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line, ending with a note marked with a circled 'a'. The lower staff contains a single note.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a single note. A small 'a.' is written below the lower staff.

Nr. 4.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line. The lower staff contains a series of notes. A dash and the letters 'em' are written below the lower staff.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line. The lower staff contains a series of notes.

Musical score for piano, page 36 by J. Handschin. The score consists of four systems of two staves each. The first system has a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a simple bass line of quarter notes. The second system continues the melodic development in the right hand. The third system introduces dotted rhythms and rests in the right hand. The fourth system concludes the piece with a final cadence in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

Nr. 5.

The first system consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G-clef with a treble clef, containing a melodic line with various note values and rests. The lower staff is a lute accompaniment in G-clef with a treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A small asterisk is placed above the first measure of the vocal line.

No - strum.

The second system continues the musical piece with two staves. The vocal line and lute accompaniment follow the same pattern as the first system, with the vocal line featuring a melodic phrase and the lute providing a rhythmic accompaniment.

The third system continues the musical piece with two staves. The vocal line and lute accompaniment follow the same pattern as the first system, with the vocal line featuring a melodic phrase and the lute providing a rhythmic accompaniment.

The fourth system continues the musical piece with two staves. The vocal line and lute accompaniment follow the same pattern as the first system, with the vocal line featuring a melodic phrase and the lute providing a rhythmic accompaniment.

The fifth system continues the musical piece with two staves. The vocal line and lute accompaniment follow the same pattern as the first system, with the vocal line featuring a melodic phrase and the lute providing a rhythmic accompaniment.

*) Eventuell lautet der Rythmus in diesem und den zwei folgenden Takten so:



Nr. 6.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with dotted half notes and quarter notes. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

Pa -

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the bass line. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

The first system of music consists of two staves. The upper staff contains a vocal line with a melodic phrase starting on a dotted half note, followed by quarter notes and eighth notes. The lower staff contains a piano accompaniment with a similar rhythmic pattern, including dotted half notes and quarter notes.

ter no -

The second system of music consists of two staves. The upper staff continues the vocal line with a melodic phrase starting on a dotted half note, followed by quarter notes and eighth notes. The lower staff continues the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern, including dotted half notes and quarter notes.

The third system of music consists of two staves. The upper staff continues the vocal line with a melodic phrase starting on a dotted half note, followed by quarter notes and eighth notes. The lower staff continues the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern, including dotted half notes and quarter notes.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff continues the vocal line with a melodic phrase starting on a dotted half note, followed by quarter notes and eighth notes. The lower staff continues the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern, including dotted half notes and quarter notes.

ster com - mi - se - rans.

Nr. 7.

1. Bien m'ont a - mors en - tre - pris,
Car la nuit quant voi dor - mir,

Tenor

Je crois n'i por - rai du - rer;
Et je me cuit re - po - ser;

Lors me co - vient tres - tor - ner Et fre -

mir et tres - sail - lir; Si suis pris

The image shows a musical score for a two-part setting of the text "De de - sir et de pan - ser." The score is written on two staves, both in treble clef. The top staff contains the melody with lyrics underneath. The bottom staff contains a harmonic accompaniment. The music is in a medieval style, characterized by simple intervals and a lack of complex rhythmic notation. The lyrics are: "De de - sir et de pan - ser." The first staff has a fermata over the first measure, and the second staff has a fermata over the last measure.

2. Dame, je vos cri merci;
 Bien voi, n'en puis echapper.
 A mains jointes je vos pri
 Que faciez vos volentez
 De moi, et il ert mes grez
 Et me vendra a plaisir.
 Sanz partir,
 Vos servirai mon ae.

Literatur.

- G. Adler, Studie zur Geschichte der Harmonie (1881).
 G. Adler, Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit (Vierteljahrschrift f. Musikw. II, 1886).
 P. Aubry, Cent motets du 13^e siècle (1908).
 H. Besslers Aufsatz über die Hamburger Aufführung (Zeitschr. f. Musikw. VII, 1924/5).
 E. de Coussemaker, Histoire de l'harmonie au moyen-âge (1852).
 E. de Coussemaker, L'art harm. aux 12^e et 13^e siècles (1865) (dies Werk enthält eine dreistimmige Notre Dame-Choralbearbeitung).
 F. Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen, Band I (1922) (enthält die Rondeaux von A. de la Halle).
 J. Handschin, Die ältesten Denkmäler mensural notierter Musik in der Schweiz (Archiv f. Musikw. 1923).
 J. Handschin, Was brachte die Notre Dame-Schule Neues? (Zeitschr. f. Musikw. VI, 1923/4) (enthält einen stark melismatischen — aber dabei strophisch komponierten — Notre Dame-Conductus).
 J. Handschin, Eine wenig beachtete Stilrichtung innerhalb der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit (Schweiz. Jahrbuch f. Musikw. I, 1924).

- J. Handschin, Ueber den Ursprung der Motette (Bericht über den musikw. Kongreß in Basel, 1924, 1925).
- J. Handschin, Notizen über die Notre Dame-Conductus (Bericht über den 1. musikw. Kongreß der Deutschen Musikges. in Leipzig, 1925, 1926).
- J. Handschin, Zur Geschichte der Lehre vom Organum (Zeitschr. f. Musikw. VIII, 1925/6).
- F. Ludwig, Die mehrst. Musik des 14. Jahrh. (Sammelb. d. Int. Musikges. IV, 1902/3).
- F. Ludwig, Die 50 Beispiele Coussemakers (Sammelb. d. Int. Musikges. V, 1903/4).
- F. Ludwig, Ueber die Entstehung und die erste Entwicklung... der Motette... (Sammelb. d. Int. Musikges. VII, 1905/6).
- F. Ludwig, Die mehrst. Musik des 11. und 12. Jahrh. (Bericht über den 3. Kongreß der Int. Musikges. in Wien, 1909).
- F. Ludwig, Die liturgischen Organa Leonins und Perotins (Riemann-Festschrift, 1909).
- F. Ludwig, Repertorium organorum... et motetorum... I 1 (1910). (Hoffen wir, daß die Fortsetzung dieses hervorragenden Werkes nicht zu lange auf sich warten lasse!)
- F. Ludwig, Musik des Mittelalters in Karlsruhe (Zeitschr. f. Musikw. V, 1922/3) (enthält eine Choralbearbeitung des Magnus liber mit den dazugehörigen Motetten).
- F. Ludwig, Die Quellen der Motetten ältesten Stils (Archiv f. Musikw. 1923).
- F. Ludwig, Die... Musik des Mittelalters... (in G. Adlers Handbuch, 1924).
- (F. Ludwig veröffentlichte ferner einige Kompositionen von G. de Machaut im 2. Band — 1911 — von E. Höpffners Ausgabe der literarischen Werke dieses Komponisten).
- W. Meyer, Ueber den Ursprung des Motetts (in W. Meyers Gesammelten Abhandlungen zur mittellat. Rhythmik, 1905).
- H. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie (1898, 2. Aufl. 1921).
- H. Riemann, Handb. d. Musikgesch. I 2 (1905, 2. Aufl. 1920).
- A. Schering, Studien zur Musikgesch. d. Frührenaissance (1914).
- The Oxford history of music, Band I und II (1901 und 1905), verfaßt von H. E. Wooldridge (der erste Band enthält Uebertragungsversuche von Notre Dame-Kompositionen).
- J. Wolf, Florenz in der Musikgesch. des 14. Jahrh. (Sammelb. d. Int. Musikges. III, 1901/2).
- J. Wolf, Gesch. d. Mensuralnotation von 1250—1460 (1904).
- J. Wolf, Handbuch der Notationskunde I (1913).
- (J. Wolf veröffentlichte ferner Proben der Trecentomusik in der Florentiner Zeitschrift Nuova musica).