und Lieder Beethoven's besitzen; wie sie übrigens auch Weber's Freischütz und Silvana haben. — Sämtliche Sätze haben ‚Typus II kalt ausgeprägt‘. Eine gewisse Komplizierung, wie sie die ausgeprägte Art bedeutet, finde ich z. B. in den chromatischen Tonfolgen (Einleitung zum 1. Satz, T. 12 ff.) und an sonstigen Stellen. In einzelnen dieser Themen liegt eine ganz besondere Bestimmtheit, eine Art Schärfe, wie sie die ausgeprägte Art immer hat, speziell auch physikalisch im Klang. ‚Typus II kalt ausgeprägt‘ sind z. B. auch Beethoven's Sonaten op. 13 (Pathétique), op. 27 Nr. 2, op. 31 Nr. 3, op. 53 (Waldstein), op. 57 (Appassionata), op. 78, 79, 81a, 90, 110. Beethoven hat neben der in seinen Briefen meist vertretenen ‚warmen großen Art‘ von Typus II vor allem die ‚ausgeprägte kalte Art‘ gepflegt. Ich zweifle demnach nicht, daß nur Beethoven als Autor in Frage kommt. Unter gleichzeitigen Tondichtern, soweit mir bekannt, hat ‚Typus II kalt ausgeprägt‘ nur Weber in einzelnen Werken; die ‚ausgeprägte Art‘ ist verhältnismäßig selten. Ich glaube, daß die Aufführung zeigen wird, daß an vielen Stellen eine tiefere Wirkung mit dieser Symphonie erzielt wird als mit der eigentlichen ‚ersten‘, die die ‚einfache kalte Art‘ hat«. —

Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento.

Von

Arnold Schering.

(Leipzig.)

Durch Joh. Wolf's Publikationen geistlicher und weltlicher Kompositionen des 14. Jahrhunderts in seiner »Geschichte der Mensuralnotation«, Bd. II, III ist nicht nur unsere Kenntnis der französischen und italienischen Ars nova in ungeahnter Weise erweitert worden, es hat sich in ihrer Begleitung auch eine Fülle von Fragen und Problemen eingestellt, deren schrittweise Lösung erst von der Zukunft zu erwarten ist. Den ersten systematischen Bearbeiter fand diese Literatur — namentlich die der florentiner Trecentisten — in Hugo Riemann (Handbuch der Musikgeschichte I₂ und II₁). Riemann hat als Erster die Technik des Satzes, den Formenaufbau und die geistige Verwandtschaft der bedeutendsten Leistungen dieser Zeit untersucht und vor allem nachgewiesen, daß es sich bei der Mehrzahl der Kompositionen des Trecento und später nicht um reine Gesangsmusik, sondern um eine Verbindung von Vokal- und Instrumentalmusik handelt. Er konstatiert, um zunächst bei der florentiner Gruppe zu bleiben, eine hochentwickelte »begleitete Monodie«, d. h.

einstimmig gesungene Lieder mit ausgedehnten Vor-, Zwischen- und Nachspielen und fortlaufender polyphoner Begleitung (a. a. O. I₂, S. 305 ff., II₁, S. 18 ff., Sammelb. VII, S. 529 ff.). Man wird nicht leugnen können, daß die hypothetischen Aufstellungen Riemann's höchst geistvoll sind und sich leicht die Anerkennung der Fachgenossen erringen konnten, da sie den einzigen Anhalt boten, sich mit dieser sonderbaren Kompositionsgattung einigermaßen befriedigend auseinanderzusetzen. Indessen waren und blieben sie Hypothese, und es sei mir erlaubt, nachzuweisen, daß diese Hypothese irrig war.

Von Anfang an hegte ich gewisse Zweifel über die Richtigkeit und Natürlichkeit der Riemann'schen Interpretationsversuche, ohne an ihre Stelle Besseres setzen zu können. Namentlich als ich die von ihm zum praktischen Gebrauche bearbeiteten Kompositionen des Trecento (Hausmusik aus alter Zeit) unter Violenbegleitung klingen hörte, wurde mein Glaube stark erschüttert. Sollten wirklich die feinbesaiteten Dichter im Zeitalter Petrarca's dieses Zerreißen und Zerstückeln ihrer Strophen, dies arrogante fortwährende Hineinspielen der Instrumente, die Zeitgenossen eines Landino diese mehr als dürftige musikalische Deklamation ohne Leben und Ausdruck geduldet haben? Undenkbar. Ich gehe vielmehr noch einen Schritt weiter als Riemann und behaupte: diese Literatur ist reine Instrumentalmusik, und zwar zunächst Orgelmusik. Die Ansicht, daß ein Codex wie Florenz, Med. Laur. Pal. 87, den sich ein Orgelmeister wie Squarcialupi anlegte, unmöglich lauter Gesänge, noch dazu mit Violenbegleitung, enthalten könne, sondern Stücke für den eigenen Gebrauch, d. h. Orgelkompositionen, stand des Längeren bei mir fest, als ich in O. Kinkeldey's Dissertation »Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts« (1910, S. 100 f.) ähnliche Vermutungen ausgesprochen fand. Indessen begnügte sich Kinkeldey, mit gut fundierten Argumenten auf die Wahrscheinlichkeit ihrer Verwendung auf der Orgel (Hausorgel, Organetto) hinzuweisen. Diese Wahrscheinlichkeit gewinnt an Bestimmtheit, sobald man sich die ganz neue Erkenntnis zu eigen macht,

daß der größere Prozentsatz aller hier in Frage kommenden Kompositionen — und zwar hauptsächlich die Balladen und Madrigale des florentiner Kreises, dazu aber auch Balladen und Rondos französischer Abkunft — zunächst kolorierte Orgelstücke über schlichte Volkslieder (!) sind.

Nicht eine einzige der bis jetzt etwa 20 von mir untersuchten Kompositionen dieser Art hat den Versuchen, ohne Rücksicht auf den Text und auf Textzerreißen durch Pausen aus dem üppigen Koloraturstoff der melodieführenden Oberstimme ein wohlgebildetes volkstümliches Lied in Balladen-, Madrigal-, Kanzonen- oder Rondocharakter herauszuschälen,

Widerstand entgegengesetzt. Ich darf daher hoffen, daß es bei künftigen Versuchen nicht anders sein wird. Es handelt sich hier in gewissem Sinne auch um eine »begleitete Monodie«, aber um eine rein instrumentale:

die Oberstimme hat die Herrschaft und trägt die kolorierte Melodie vor, eine oder zwei, erst später drei Unterstimmen begleiten. Tritt ein Sänger hinzu, so übernimmt dieser den Vortrag des schlichten, unkolorierten Melodiekerns mit Text.

Die Tragweite dieser Erkenntnis für die Beurteilung der Musik nicht nur des 14. und 15. Jahrhunderts, sondern auch der vorangehenden Zeit ist unabsehbar. Eine Reihe neuer Richtlinien ergibt sich für die spätmittelalterliche Musikforschung künftiger Jahre, und vor allem: der Respekt vor den Leistungen der Trecentisten wird sich verdoppeln. Durch Riemann's Hypothese war dieser Respekt mächtig gesteigert worden. Mit ihrem Hinfälligwerden geht zwar ein Teil desselben wieder verloren, er wird aber nach anderer Seite hin reichlich ersetzt. Riemann's »begleitetes monodisches Kunstlied« hätte, worüber man sich wohl nicht recht klar geworden ist, eine Anticipation von Kunstprinzipien bedeutet, die mit den künstlerischen Anschauungen und psychischen Triebkräften der Trecentokultur unvereinbar ist. Anders die Anschauung vom »kolorierten Orgelmadrigal«, wie man die Gattung wegen des Vorherrschens der Madrigalgruppe kurz bezeichnen könnte. Sie macht vor allem aufs neue deutlich, daß das künstlerische Schaffen der Zeit nicht, wie man nach Riemann's Deutungen annehmen mußte, ein bei jedem neuen Erzeugnis aufs neue ansetzendes, vollkommen freies Produzieren war, sondern ein Schaffen unter Anlehnung an bereits Gegebenes, hier des Volkslieds. Das Prinzip des verzierten Orgelliedes der Trecentisten ist gewissermaßen die geistige Umkehrung des Prinzips der Cantus firmus-Arbeit der späteren Polyphoniker, nur daß im letzteren Falle die Freiheit im Gestalten noch mehr beschränkt war als dort und sich folglich noch mehr geistige Kraft auswirken konnte. Vielleicht daß sich für beide Prinzipien auch aus der Geschichte der andern Künste treffende Analogia beibringen lassen. Eine Entwicklung des kunstvollen imitierenden Satzes konnte jedenfalls erst vor sich gehen, als die Manier, die Oberstimme zu kolorieren, an Interesse zu verlieren begann.

Das verzierte Orgelmadrigal tritt nicht aus der Zeit heraus, sondern steht mitten in ihr. Belege für eine längst geübte ähnliche Praxis finden sich in der theoretischen Literatur der Zeit, zum wenigsten andeutungsweise in dem schon von Joh. de Garlandia (1220) gebrauchten, später immer häufiger wiederholten Ausdruck »color«, der keineswegs nur eine Bezeichnung instrumentaler »sequenzenhafter Melodienbildung und Nachahmung« scheint (Wolf, Isaac-Band der Denkm. d. Tonk. i. Österr., S. XII),

sondern sich wohl direkt auf das Diminuieren bezieht. Andererseits haben wir hier Bildungen vor uns, die als notwendige geschichtliche Voraussetzung der im 16. Jahrhundert abermals mächtig aufblühenden Kunst des Verzierens gegebener Melodien auf Orgel und Klavier zu gelten haben. Aber auch auf den rückläufigen Entwicklungsgang dieser Praxis fällt hellere Beleuchtung. Denn wenn auch das Prinzip des Kolorierens bereits im zentralen Mittelalter (das es vom Altertum übernahm) nachweisbar ist, so beschränkten sich doch die Proben in der Hauptsache auf kirchliche Sologesänge¹⁾, denen gegenüber die Zeugnisse für eine instrumentale Koloraturpraxis auf der Orgel (*Organum purum*, *Diaphonia basilica* des Joh. de Muris) an Menge und Bestimmtheit zurücktraten. Indessen ist hier nicht der Ort, das kolorierte Orgelmadrigal des 14. Jahrhunderts als natürliche Folge einer logischen Entwicklung seit dem 12. Jahrhundert aufzuzeigen. Meine Absicht ist zunächst nur, auf die souveräne Herrschaft dieses Prinzips in der in Rede stehenden Literatur aufmerksam zu machen. Daß es sich beim größten Teile derselben wirklich um Orgelsätze handelt — man denke an ein so wundervolles Instrument, wie es die hlg. Cäcilie auf dem Genter Altarbilde der Gebrüder van Eyck (um 1425) spielt — geht aus dem ganzen Charakter des Figurenwerks hervor. Einem so häufigen Gebrauch aller kürzester und aller längster Noten, einer so diffizilen Rhythmik, so glänzendem Passagenwerk (z. B. bei Schlüssen) war weder die Viola des 14. Jahrhunderts noch irgendein Blasinstrument gewachsen. Eine künstlerische Ausführung ist überhaupt nur denkbar, wenn alle drei Stimmen des Satzes von einem einzigen Kopfe aufgefaßt und vereinigt werden. Dies trifft für die oberitalienische Literatur wohl ausnahmslos zu. Bei der französischen allerdings scheint mir auch das Heranziehen von Streichinstrumenten neben der Orgel wahrscheinlich zu sein. Die Koloratur ist bei weitem schlichter, notenärmer und kommt dem Satze und der Technik der Streichinstrumente näher. Die Faktur ist klarer, durchsichtiger, wohl infolge engster Anlehnung an den vorwiegend tanzartigen Charakter der Originale. Man vergleiche z. B. die unten (Notenbeilagen) gegebenen Stücke von Machaut und Guido mit solchen der Italiener. Vermutlich knüpfte man also in Frankreich direkt an die Traditionen der Troubadoure an, deren Begleiter auf ihren Fahrten nicht Orgeln, sondern Violen waren.

Der reichste Gewinn, der aus der neuen Betrachtungsweise entspringt, ist ein menschlich-künstlerischer: es wächst uns eine Fülle neuer, zweifellos älterer unverfälschter Volksliedmelodien zu, prächtige, frische und eigen angelegte Gebilde, unter denen fast alle gangbaren Typen der

1) Riemann, *Handbuch*, I², S. 46 f.

Zeit vertreten sind, von der hochentwickelten Ballade notée¹⁾ und dem Madrigal an bis herab zur Ductia und dem punktusreichen Stantipes, über die sich Johannes de Grocheo so ausführlich verbreitet (Sammelb. I, S. 96ff.). Für einzelne Arten liegen sogar ausnehmend schöne Beispiele vor. So ist z. B. das »La fiera testa« des Bartolinus de Padua (Wolf, a. a. O. Nr. 44) nach Grocheos Auffassung ein echter Cantus coronatus, dessen Melodiekern, so einfach er ist, den Inhalt des stolz-ritterlichen Epitaphiums klar und schön ausdrückt. Und ferner, daß es sich wirklich um Volkslieder oder doch um solchen nachgebildete Lieder handelt, geht aus dem Umstande hervor, daß eine Variation oder Verzierung nur Unterhaltung gewährt, wenn das Original bekannt ist. Außerdem entspricht ihr wechselndes formales Gefüge bis in alle Einzelheiten den unverziert überlieferten Liedern (Balladen, Kanzonen, Rondos usw.) der Zeit. Ist man demnach beim »Dekolorieren«, wie man das Herauslösen des Melodiekerns aus dem Koloraturstoff bezeichnen könnte, in Zweifel über den Bau der Melodie, über die Textunterlegung, Kadenz- und Reimanordnung, so hat man nur nötig, bekannte unverziert vorliegende Muster zu befragen oder sich bei Joh. de Grocheo Rat zu holen.

Bisher scheint zu keinem der neuerdings bekannt gewordenen Stücke dieser Art das betreffende volkstümliche Urbild nachweisbar zu sein. Und selbst wenn eine schlichte Madrigalmelodie, etwa mit dem Texte »Ita se n'era«, längst bekannt wäre, — wer würde bisher wohl gewagt haben, sie unter dem melismatischen Figurenwerk der entsprechenden Kompositionen von Laurentius de Florentia und Vincentius de Arimino (Notenbeilagen Nr. 3, 4) aufzuweisen? Vielleicht, daß manche der Melodien längst zugänglich sind, aber unter anderem Text, vielleicht, daß viele in alten italienischen Laudenkodices schlummern, deren Reichtum an Volksliedern mit geistlichem Text noch immer nicht erschlossen ist. Die italienische Volksliedforschung findet hier neues, bisher unbenutztes Material, nicht weniger die französische. Denn es bezeichnet recht deutlich den tatsächlichen inneren Zusammenhang zwischen italienischer und französischer Kunst des 14. Jahrhunderts, daß das kolorierte Instrumentalstück in beiden Ländern gepflegt wurde. Welche Rolle die Forschung dabei dem einen oder andern zuerteilen wird, wo sie den Ursprung, die größte Verbreitung und die stärksten Einflußsphären der Form konstatieren wird, bleibt abzuwarten. Daß hinsichtlich der Technik und der stimmungsvollen Bearbeitung Männer wie Machaut, Joh. Cunelier oder der in den Notenbeilagen (Nr. 7) vertretene Guido hinter den bekannteren florentiner Trecentisten wie Landino, Joh. de Florentia, Laurentius,

1) Notierte d. h. mit den Koloraturen (!) aufgeschriebene Ballade?

Bartolinus nicht zurückstehen, stellt sich sehr bald heraus. Selbst die kleineren unter diesen Begabten stehen in ihren Orgelsätzen noch immer höher als jener anonyme Verfasser, dessen steife, phantasielose Orgelübertragung des »Tribum quem non abhorruit« Wolf (a. a. O. Nr. 78) abdruckt.

Ein zweiter, ebenso erheblicher Gewinn ist musikwissenschaftlicher Natur, er betrifft eine Förderung der Frage nach der sinngemäßen Textunterlegung. Namentlich durch Riemanns energisches Vorgehen hat die Ansicht, daß jene bekannten langen melismatischen Tonreihen, die sich meist am Anfang, doch auch anderwärts auf oft gänzlich unbedeutenden Worten und Silben finden, allen Ernstes gesungen worden seien, einer andern Platz gemacht. Nach dieser bedeuteten sie die ihrer Natur nach meist schnelleren instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspiele. In der Tat sind dergleichen auch in den schlichtesten Volksliedern vorhanden, jedoch in bedeutend mehr einzuschränkendem Sinne als Riemann will. Seine Annahmen waren, so allgemein gefaßt, gewagt und werden durch die Existenz des kolorierten Orgelmadrigals widerlegt. Denn dieses kennt ja überhaupt keine gesungenen Partien, — alles bei ihm ist Leben, Bewegung, Koloratur, instrumentaler Modulus. Löst man den Melodiekern ab und versieht ihn, was selten erhebliche Schwierigkeiten bietet, mit den durch Strophenbau und Reimanordnung an die Hand gegebenen Worten, so zeigt sich, daß die Textunterlage der Originalmanuskripte meist völlig unabhängig von dem Sinne der Musik dasteht, ja zuweilen durch Zerreißung durch Pausen die tollsten Unsinnigkeiten zutage fördert¹). Daraus ergibt sich das nunmehr einem Schlußstein gleichende, bisher stets zweifelhaft gebliebene Resultat, daß in Kompositionen von äußerlich so reich bewegter instrumentaler Melodik, wie sie die florentiner Madrigale und Balladen, viele (nicht alle) französischen Chansons und Rondos aufweisen (dazu freilich auch geistliche Kompositionen gleicher Faktur, s. unten),

daß hier die Worte weder für Sänger bestimmt, noch überhaupt mit der Absicht untergelegt sind, die betreffenden zugehörigen Noten irgendwie zuverlässig zu bezeichnen. Sie haben vielmehr als rein praktisches Orientierungsmittel für das Auge des Orgelspielers gegolten.

Und dieses in zweifachem Sinne. Die älteste Orgelpraxis, welche tabulatur- oder partiturmäßige Niederschriften nicht kannte, zwang be-

1) Anders in den Caccias der Florentiner, die sich ihres höchst sorgfältig untergelegten Textes wegen sofort als wirklich in der überlieferten Gestalt gesungene Stücke (zum Teil mit Instrumentalabaß und den nie fehlenden Moduli) ausweisen (vgl. die Stücke bei Wolf, Sammelb. III, S. 618 ff.).

kanntlich den Spieler, sich den zwei- oder drei- (anfangs nie mehr als drei-)stimmigen Satz im Moment des Spielens aus den einzelnen Stimmen zurechtzusuchen, eine Kunst, die ihren Vertretern (z. B. Landino) bei nicht musizierenden Zeitgenossen Achtung und Ehren in Fülle eintrug. Diese Spielübung bedingte — anders war es nicht möglich — in den Noten gewisse Anhaltspunkte für das fortwährend herüber und hinüber springende Auge des Organisten. Als solche Wegweiser auf der Fahrt durch das Tonstück benutzte man die Textworte, und zwar im Sinne der Orientierungsbuchstaben oder -zahlen in unsern Orchesterstimmen und Partituren. Bei näherer Prüfung zeigt sich nämlich, daß sie keineswegs beliebig eingetragen sind, sondern daß die gleichen Textworte (ganz unabhängig von ihrer sinnvollen Bedeutung) stets an denjenigen Stellen der Stimmen stehen, die auch musikalisch zusammengehören, d. h. die entweder miteinander zu erklingen haben oder doch kurz vorher oder nachher erklingen sollen. Ein Blick in den Partiturband der Wolf'schen Publikation überzeugt von der überwiegend konsequent durchgeführten Logik dieses Verfahrens. Am verlässlichsten sind im allgemeinen die Bezeichnungen der Punktusanfänge und Punktusschlüsse durch Anfangs- und Schlußsilben der betreffenden Verse oder Strophen. Sie deuten an, welche Wortreihe der durch sie eingeschlossenen Musik zukommt, ohne jedoch den tatsächlichen Anfang und Schluß der Gesangsphrasen zu bezeichnen. Inkonsequent in diesem Sinne ist z. B. die Punktusbezeichnung in Donatos de Florentia »Jo ho perduto« (Wolf, *Sammelb. III*, S. 636). Ich setze den vom Sänger vorgetragenen unverzierten Melodiekern in reduzierten Notenwerten zum Vergleich her.

Donatus de Florentia.

The musical score is presented in three staves, each with a treble clef and a 3/4 time signature. The notes are simplified, representing the melodic core. Measure numbers are placed above the staves: 5, 10, 12-24 (instr.), 25, 30, 35 (instr.), 41, 41, 2, 46, 50, 55. The lyrics are written below the notes, with some words split across measures.

Io — ho per - du - to l'al - ber — e'l ti - mo - ne

Son — rot - ti — re - - mie ca - na - - pi del

or - za — E — vi - vo di - spe - cto - soal - la mie

58 59-63 instr. 1) 64 70

for - za E non ho i spe - ran - - - - za

2 75 2 80

ne con - for - to d'ha-ver bo - nac - cia o

85 90

mai ri - - a - ver - por - to.

Die dekolorierte Fassung deckt eine überraschende motivische Ökonomie und allerlei anziehende, auf Taktverengung und -erweiterung gegründete Feinheiten auf, auch in den instrumentalen Zwischenspielen. — Der häufig erscheinende Mangel der Unterstimmen an »Orientierungsworten« erklärt sich daraus, daß deren Bewegung meist so langsam und das mensurale Notenbild (Longen, Breven, gehäufte Ligaturen, oft nur von der Länge einer Zeile) so einfach ist, daß der Blick des Spielers keine Gefahr läuft, die Kontrolle über den Zusammenhang zu verlieren. Finden sich andererseits Textworte auch in den Unterstimmen, so ist das folglich noch kein sicheres Zeichen ihrer vokalen Bestimmung²⁾. Kommen Fälle vor, wie es namentlich im französischen Koloraturlied geschieht, daß selbst die Oberstimme so dürrtige Textschnitzel trägt, daß ein Orientierungszweck ausgeschlossen scheint, so darf man vermuten, daß nicht ein Klavierinstrument, sondern ein Ensemble von Instrumenten (Violen) die Ausführung übernommen hat. So beschaffen ist das Rondo des Guido (Wolf, a. a. O. No. 64). Es verteilt auf 66 Takte nur 17 Textsilben und setzt die übrigen Strophen ans Ende der Komposition. Daß diese indessen mit zu dem ehemaligen unverzierten Melodieoriginal gehörten und dessen Bau bestimmten, sucht die Notenbeilage No. 7 nachzuweisen. Welche überraschenden Resultate das Verfahren des Dekolorierens für das Verständnis und die wahre Bedeutung der Kompositionen zeitigt, möge an der Wiedergabe eines anderen französischen Stücks, der Ballade notée »S'amours ne fait« (Wolf, a. a. O. No. 23) von G. de Machaut gezeigt sein. Zum Vergleich mit dem völlig unverständlich wirkenden Original

1) Von hier an sind die Doppeltakte des Originals gezählt.

2) Ein instruktives Beispiel ist Dunstables »Sub tuam protectionem« (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, VII, S. 198), ein Orgelstück, das auch in der völlig instrumentalen Tenor- und Contra-Stimme Textbrocken hat.

sind die Takte fortlaufend nummeriert. Mit Weglassung der instrumentalen Einleitung und der Zwischenspiele (Pausen) gibt sich der Melodiezug dieser wunderbar elegischen Liebesklage folgendermaßen:

Machaut.

6
instr. (Alt) 7 10 15

S'a - mours ne fait par sa gra - ce a - dou - cir
Je suis cer - tains qu'il m'i con - vient mo - rir

6
instr. 22 25 1. 30

vo - stre franc cuer da - me a qui sui don - - nes.
de ma do - lour ou d'es - tre re -

(Sopran
35) 40

2. 31

fu - - - ses. Ce m'est a - vis qu'il me vaut miex as -

42 7 50 55

- ses Par vo re - fus tost mo - rir sans de - port

9 66 70 74 7

Qu'en ma do - lour lan - guir ius - qu'a la mort.

Man vergleiche dazu die Chanson Machaut's No. 26 (Wolf, a. a. O.), die jeglicher Koloratur entbehrt, folglich so wie sie steht gesungen wurde. Andere Proben finden sich in den Notenbeilagen, darunter die leicht und ungezwungen hinfließende Melodie des halb humoristischen »Perchè cangiat' el mondo« von Bartolinus de Padua, dann die der beiden Meistermadrigale »Nel mezzo« und »Nascoso el viso« des Nestors der florentiner Trecentisten, Johannes de Florentia, des schelmischen Rondos »Comment puet« von Machaut, das zu Vergleichen mit dem soeben fragmentarisch mitgeteilten »S'amours« und mit den italienischen Seitenstücken auffordert, schließlich die Melodiekerne der beiden reizenden, wahrhaft italienischen Kompositionen des »Ita se n'era« von Bartolinus

und Vincenzo de Arimino¹⁾. Angesichts der unumstößlichen Logik, die das Verfahren des Dekolorierens aufdeckt und die zum Aufsuchen des Richtigen geradezu zwingt, wird künftig jede Möglichkeit illusorisch, die Musik nach den zufällig unter sie geratenen Worten zu beurteilen, etwa Tonmalereien oder besondere Ausdrucksnuancen zu sehn, die in Wahrheit nicht vorhanden sind, oder aus der größeren oder geringeren Schnelligkeit der Notenbewegung Prinzipien für die formale Anlage herbeizuleiten²⁾. Das aber ergibt sich aus dem Voranstehenden wohl mit Sicherheit, daß der Textmisere, mit der jeder Herausgeber ältester polyphoner Musik zu kämpfen hatte, wenigstens in einigen Punkten ab-

1) Vielleicht trifft meine Textunterlage in beiden Fällen das Richtige. Der letzte Viervierteltakt im Stücke des Bartolinus greift wieder auf den Anfang zurück und hat nur dann einen Sinn, wenn auch der Text etwas Verwandtes bringt, hier gewissermaßen die Moral des Ganzen: Pluto, so meint der Liebhaber scherzend, habe es besser gemacht als er; zwar raubte er Proserpina, setzte sie aber auch sogleich gefangen. Die Komposition des Vincenzo benutzt die gleichen Melodiekeime, ein Zeichen, daß das Original bekannt war. Aber die Anlage ist eine ganz andere und erinnert nur bei den Worten »in prigione« an die erste. Die Moralanwendung versieht Vincenzo nicht mit neuer Musik, sondern greift auf den Anfang zurück, was ebenso berechtigt ist. Man beachte die humoristisch gemeinte Solfeggie auf »cantava« und ihre Umkehrung auf dem Reim »cercava«. Mit dem plötzlichen Fis ist vielleicht auf den Schreck der von Pluto überraschten Gattin angespielt. Auch der Eintritt des »Cogliendo fior« wirkt poetisch.

2) In der jüngst erschienenen »Musikgeschichte in Beispielen« veröffentlicht H. Riemann das Madrigal »Nascoso el viso« des Joh. de Florentia nach alter Weise. Man halte dazu den wahren Melodiekern in Nr. 2 der Notenbeilagen. — Vielleicht klingt es ketzerisch, wenn hier der Satz ausgesprochen wird, daß vor dem Jahre 1600 entstandene Musik nur in dem Falle mit Sicherheit als vokale angesprochen werden kann, wenn sie den Text in natürlicher und sinngemäßer Weise untergelegt enthält. Denn daß das Urteil über natürliche und sinngemäße Textunterlage nicht etwa historisch bedingt ist, sondern zu allen Zeiten das gleiche gewesen ist, lehren musterhaft deklamierende und akzentuierende Beispiele echter Gesangsmusik schon im 13. Jahrhundert (etwa im Codex von Montpellier). Will man ein Beispiel haben, wie sorgfältig man bereits um 1300 in echten Vokalstücken den Text setzte und wie sorglos man ihn im Sinne von Orientierungszeichen in instrumentalen behandelte, so betrachte man die beiden Kompositionen von Joh. Ciconia, die Wolf, a. a. O. Nr. 30 und 31 mitteilt. Die erste ist eine kolorierte Instrumentalkanzone, die zweite eine in den beiden Oberstimmen gesungene Motette. Man darf also recht wohl das moderne subjektive Empfinden, mit genügend Stilgefühl verbunden, als Richter in dergleichen Fragen anrufen. Lange genug hat man sich bei textlos überlieferten Stücken aus der Verlegenheit damit geholfen, daß man ohne weiteres annahm, die fehlenden Worte müßten damals »allgemein bekannt« gewesen sein. Noch O. Kade setzt über jedes textlos oder mit fragmentarischem Text ihm unter die Hand kommende Stück einfach »Weltliches Lied« (Ambros, Musikgesch., V.). Wieviel hunderte von Texten und ihre richtige Anwendung müßten dann jeder Generation und den Nationen untereinander »bekannt« gewesen sein! Warum ließ man dann andererseits bei Messen und anderen bekannten liturgischen Stücken so oft Sorgfalt im Unterlegen walten? Würde der oben ausgesprochene Satz stimmen, dann schränkte sich freilich, wie sich wohl immer deutlicher herausstellen wird, die nur gesungene Musikliteratur dieser Jahrhunderte ganz erheblich ein.

geholfen ist. Wird man natürlich auch in Zukunft stets Mitteilung der originalen Wortunterstellung fordern müssen, so brauchen sich doch die Herausgeber bei verworrenen Stellen nicht mehr die gleichen peinigen Skrupel zu machen wie ehemals, — es sei denn, daß zuvor die rein gesangsmäßige Bestimmung der Komposition festgestellt wurde. Diese Feststellung in jedem einzelnen Falle richtig zu treffen, rückt also jetzt in den Vordergrund dieses Forschungsgebiets.

Das ferner unten (nach Wolf, Sammelb. III, S. 630) mitgeteilte Sanctus des Laurentius de Florentia beweist, daß sich auch die kirchliche Komposition der Koloraturpraxis bemächtigte, wenn nicht gar die Beeinflussung umgekehrt geschah. Hier liegen die Keime des von Riemann¹⁾ erst viel später aufgewiesenen »paraphrasierten Kirchenlieds«, das seine Formen aus einigen wenigen frei verarbeiteten Melodiestücken gewann. Wir stehen hier vor der Tatsache,

daß auch im kirchlichen Gebrauche reine Orgelsätze zur Anwendung kamen, und zwar unter gleichzeitigem Vortrag der unkolorierten Melodie durch einen einstimmigen Sängerkhor.

Die Art, wie solche kirchlichen, und zwar cyklischen Sätze formal entwickelt sind, deutet aufs entschiedenste auf die Tanzsuite, die als eine Verbindung einzelner Tanzsätze von ungleicher Taktart zwar nicht dem Namen, wohl aber dem Begriff nach wohl schon damals existierte. Den unverfälschten melodischen Kern des Sanctus von Laurentius bringt das abschließende Osanna: einen launigen Satz im Gaillardcharakter, und auch das Vorhergehende erinnert an andere bekannte Tanztypen²⁾.

1) Handbuch der Musikgeschichte* II 1, S. 109 ff.

2) Vgl. hierzu Riemann's unmögliche Deutung des Stücks a. a. O. (II 1), S. 25. Bei dieser Gelegenheit sei auf einen in Form und Stimmung lebhaftigen Vorgänger der späteren Variationensuite verwiesen, nämlich auf das von Wolf, a. a. O. Nr. 48 mitgeteilte Stück von Ghirardellus, das als Überschrift nur »Benedictus« trägt. Es ist im Grunde eine Art fortgeschrittener Estampida mit fünf Puncta, die alle den gleichen melodischen Kern [*d' fis' a' fis' g' e' fis' d'* mit wechselnden Klauseln] enthalten und überschrieben werden könnten: Paduane, Intrade, Courante, Sarabande, Balletto. Eine mir der Musik nach unbekannte Orgel-Estampida anscheinend des 15. Jahrhunderts mit italienischen Titeln wie Ghaetta, Isabella, Tre fontane, Saltarello, La Manfredina über den einzelnen Sätzen besitzt das Brit. Mus. Add. 29987. S. Kat. III, S. 77.

Erst jetzt erhalten die Ausführungen des Joh. de Grocheo über die gemessene kirchliche Musik (Messen, Hymnen usw.) ihre wahre Bedeutung (Sammelb. I, S. 123). Ich weiß nicht, wie man sich angesichts der Messenmusik eines Machaut, Gratiotus, Laurentius usw., wie sie bis jetzt interpretiert worden ist, mit de Grocheo's Behauptungen auseinandergesetzt hat: Das Kyrie gliche der einfachen Cantilena und dem Cantus coronatus, das Responsorium und das Alleluja dem Stantipes (!) oder C. coronatus, das Credo der Duktia, das Offertorium dem Conductus usw. J. de Grocheo spricht hier anscheinend von nichts anderem als von dem jedesmal nach

ich zu der Annahme gedrängt, daß ebenso wie in der weltlichen Chanson- und Madrigalmusik

auch in der kirchlichen Musikübung dieses Zeitalters die Praxis weiterwirkte, jedesmal nur den unverzierten, aber rhythmisch und metrisch veränderten (oft in Choralnoten vorangestellten) Canto ostinato vom Sängerkhor einstimmig vortragen zu lassen, während der Organist (oder ein Orchester) dazu die verzierte Begleitung in der uns überkommenen Form ausführte. Und zwar lag der Canto ostinato bis Anfang des 15. Jahrhunderts stets in der Oberstimme, bis er im Laufe dieses in die Mittelstimmen (meist Tenor) überging¹).

Der einleuchtenden Beispiele fanden sich so viele, daß meine Annahme sich mehr und mehr bestätigte. In den Notenbeilagen gebe ich unter Nr. 9 ein aus den Trienter Codices beliebig herausgegriffenes Stück, die Melodie des »O gloriosa regina« des Joh. Touront (Denkm. d. Tonk. in Öster. VII, S. 219). Wäre es nicht eine Verirrung, die herrliche Marienmelodie, wie sie sich unschwer aus den Verzierungen herauslöst, mit diesen singen zu lassen? Wie wehevoll dagegen der Eindruck, wenn sie wie ein figurierter Choral von Frauenstimmen einstimmig zur Orgel (event. mit Violen oder andern Instrumenten) ausgeführt wird. Auf diese Weise hebt sich — namentlich im Bereiche der früheren Literatur — eine Menge Widernatürliches, Verzerrtes, Unschönes, das wir bisher als Anzeichen des »Kindeszeitalters der Tonkunst« auf Treu und Glauben hinnahmen (vgl. das Vorwort in Bd. VII der Denkm. d. Tonk. in Österr.). Ich meine, der Musikverlag sollte nicht lange warten, solche Perlen einer ganz neuen Literatur trotz der zuweilen rauhen Schale der Begleitung allgemein zugänglich zu machen²). — Zwei weitere Beispiele. Im gleichen Bande befindet sich ein »Salve regina« von Dunstable (S. 191), bei Ambros-Kade (Musikgesch., V, S. 46) ein ebensolches von Obrecht, beide über die schon oben bei Machaut und Gratiösus aufgewiesene liturgische Intonation. In der einen wie andern ist sie dem Prinzip nach

1) In dem Ausdruck »Cantus firmus« (Canto fermo) möchte man fast eine verschwiegene Andeutung dieses uralten Verfahrens erkennen. Denn »Cantus« bedeutete in der alten Musikpraxis nicht nur allgemein »Gesang«, sondern im speziellen: Ober-, Gesangsstimme.

2) Das Fehlen einiger Kernmelodietöne in der kolorierten Partie (z. B. Takt 10, 11, 18, 22) erklärt sich hier wie in andern ähnlichen Fällen aus der Dreistimmigkeit des Satzes, der zuweilen ein Abbiegen erheischte. Es kommt auch vor, daß das Instrument beim Kolorieren in die tiefere Lage steigt, während die Singstimme ihre Lage beibehält. Eine Sammlung der schönsten Stücke der älteren und jüngeren Zeit (bis 1500), die den Beweis erbringen soll, welche ungemein anziehenden Wirkungen der so gestaltete Vortrag auszuüben vermag, ist für den Stich vorbereitet.

noch ebenso als »Discantus ostinatus« durchgeführt wie im Sanctus des Gratosus von Padua, also wie anderthalb Jahrhunderte (!) früher¹⁾. Betrachtet man ferner dazu das Sanctus Heinrichs VI.²⁾, das die Melodie f' b' a' g' c' d' b' a' g' in drei Sätzen ($\frac{3}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{2}$ [Verlängerung]) durchführt, oder Dunstables Paraphrase über »Crux fidelis«³⁾, so tritt die Abhängigkeit der späteren Engländer von den italienischen Trecentisten, wie sie Riemann bereits erkannt hat (a. a. O., S. 111), in ein abermals helleres Licht.

Der Text — und das halte ich für einen schwerwiegenden Beweis meiner These — geht in allen von mir dekolorierten Kompositionen rein und voll in der gegebenen Anzahl von Diskantostinati auf, und irgendwelche Prokrustesexerziten sind nicht erforderlich. Welches ganz ungeahnte Forschungsgebiet sich hiermit erschließt, wage ich nur anzudeuten. Man greife etwa zu den drei schlichten Instrumentalkanzonen über »O rosa bella«, wie sie der genannte Denkmälerband auf den SS. 224, 225 (Anonymus), 227 (Joh. Ciconia) bringt, löse aus ihnen den Kern der reizenden Kanzone, und vergleiche nun, nachdem man das Variationsgeschick der drei Meister bewundert, ihre Verwendung in den folgenden kunstvolleren Sätzen von Dunstable-Bedingham, Hert-Ockeghem, und vor allem in den drei Messen über dieses Lied im II. Bande, S. 1ff. Denn was oben über den einstimmigen Gesang liturgischer Diskantostinati gesagt wurde, gilt natürlich auch von weltlichen: beim Vortrage der »O rosa bella«-Messe z. B. brauchte der Chor lediglich die Kanzonen-

1) Die Aufforderung, dieses Vortragsprinzip noch weiter zurückzuverfolgen, liegt so nahe, daß ihr nicht widerstanden werden kann. Vielleicht bahnt sich z. B. eine befriedigende Lösung des Problems der Notkerschen Sequenzen (um 900) an, wenn man diese auffaßt als Versuche, aus den stark kolorierten, allmählich verwirrend notenreich gewordenen Alleluja-Jubili wieder den ursprünglichen einfachen Melodiekern herauszulösen und diesen so gewonnenen, oft wie ein echter Discantus ostinatus aussehenden Kern mit entsprechendem Text (gleichgültig ob streng gemessenem oder prosamäßigem) zu versehen. Die Technik und Volkstümlichkeit der Sequenzmelodien erinnert so unmittelbar an die der Diskantostinati des 14. und 15. Jahrhunderts, daß die Verwandtschaft beider Praktiken nicht übersehen werden kann. Wenn Schubiger (Sängerschule, S. 41) sagt: »Selbst bei den Sequenzen, die er [Notker] den Alleluja und Gradualien nachbildete, sind überall nur die Tonart und die Anfangstöne derselben beibehalten, alle nachfolgenden Tonsätze stimmen mit der Melodie des Alleluja nicht mehr überein und erscheinen daher als Notkers eigene Arbeit«, so scheint mir das sehr fraglich. Sequenzenkennner müßten mit einem nunmehr für das Koloraturprinzip geschärften Blick feststellen, ob Notker nicht doch anfangs nichts anderes getan hat, als den ursprünglichen Kern der Melodie wieder herauszudestillieren. Damit würde sich eine Fülle von jahrzehntelang gehegten Zweifeln und Widersprüchen, vielleicht gar auch in bezug auf die rhythmische Frage der Neumen, heben.

2) Sammelb. II, S. 380.

3) Denkm. d. Tonkunst in Österreich, VII, S. 183. Eine Reihe geistlicher Orgelstücke englischer Abkunft aus dem frühen 16. Jahrhundert besitzt das Brit. Mus. Add. 30513; dann auch 15233, 29996 und Roy. App. 56.

melodie im Kopfe zu haben, um auf sie mit gewissen, vom Dirigenten oder Organisten angewiesenen Tempomodifikationen entweder Kyrie oder Gloria oder Credo usw. zur Instrumentalbegleitung abzusingen¹). Wie im Einzelnen das Einstudieren, Üben und Zusammenmusizieren von staten ging, muß auf Grund hoffentlich nicht fehlender Dokumente in Zukunft nachgewiesen werden. In überaus schlagender Weise wird diese Praxis belegt durch Dufays Messe über »Se la face ay pale« (Denkm. d. Tonk. i. Öster. VII, S. 120ff.). Hier ist der Canto ostinato bereits zu einem Tenor ostinatus geworden und — was in den »O rosa bella«-Messen noch nicht der Fall ist — in Noten (!) fortlaufend aufgezeichnet. Die dreistimmige Orgelbegleitung²) paraphrasiert und koloriert fortgesetzt die hübsche, sicherlich parodistisch gemeinte italienische Kanzone, die der Chortenor mit Unterbrechungen schlicht volkstümlich auf den Messtext vorträgt. Man hat zwar bemerkt, daß dergleichen Messen gemeinsame Kopfmotive in den einzelnen Teilen haben, nicht aber auch, daß sie ihren Cantus firmus vollständig, von Anfang bis zu Ende abwechselnd auch in den übrigen Stimmen koloriert (variiert, paraphrasiert) durchführen. Es sind demnach ausgedehnte Lied- bzw. Choralfigurationen (Messen-, Motetten-, Hymnenfigurationen).

Da hiermit zugleich der indirekte Beweis geführt ist für die Praxis des vorausgehenden Trecento — und dieses wieder pflanzte nur noch ältere, in eine bis jetzt noch dunkle Vergangenheit hinaufreichende Traditionen fort —, so setze ich den Grundplan der ersten Sätze der Dufay'schen Messe her.

Kyrie (4 st.). Die ganze Kanzone wird unkoloriert, einstimmig vom Sängerkhor (Alt) zur kolorierenden dreistimmigen Orgelbegleitung gesungen.

Christe. Zweistimmiger Satz zur Orgel. Die Oberstimmen (dreizeitig zu messen!) bilden eine rhythmisch veränderte Durchführung der ganzen originalen Kanzone und werden abwechselnd von einem Solosopran und Soloalt ausgeführt.

1) Wie keine Frage aus der älteren Musikgeschichte durch das Aufrollen dieses neuen Problems ganz unberührt bleibt, so auch nicht die nach der Tempoauffassung und nach der Art und Weise des Dirigierens in der alten Zeit. Von nun an wird es ferner wohl nicht mehr vorkommen, daß jemand eine Dissertation über die »O rosa bella«-Kompositionen schreibt und dabei den originalen Cantus firmus völlig verkennt. Welche frappierenden, völlig neuen Blicke in die Tonkunst der alten Meister uns durch die Aufdeckung des Kolorier- und Variationsprinzips gewährt sind, und wie sich ungeahnte Beziehungen der Schulen und Meister untereinander ergeben, möge demnächst gerade an diesen Kompositionen gezeigt werden.

2) Beziehungsweise mit Streich-, Blas-, Zupf- und Schlaginstrumenten, für deren Zusammenstellungen unter Vorantritt der Orgel, dem in der Renaissancemalerei- und Plastik typischen Attribut der hlg. Caecilia, H. Leichtentritt so manches Beispiel gebracht hat (Sammelb. VII, S. 315ff.).

Kyrie. Der Chor führt die Kanzone abermals einstimmig zur paraphrasierenden dreistimmigen Orgelbegleitung durch.

Gloria. Bis Takt 18 wie im Christe. Takt 19 Einsatz des Chortensors, wiederum zu paraphrasierender Orgel. Von Takt 71 an wie im Christe. Das Thema wird, rhythmisch modifiziert (von Takt 65 an), von einem Solobaß ausgeführt. Takt 82 Einsatz des Chors. Volle Durchführung der Kanzone wie oben.

Qui tollis. Takt 120—137 wie in Christe. Von Takt 138 Chordurchführung wie oben.

Cum sancto spiritu. Von Takt 238 an wie im Christe. Chor von Takt 244 an wie oben.

Somit wird also auch die Geschichte der Messe und des Kirchenlieds in Zukunft ein anderes Gesicht bekommen, sich freilich gleichzeitig auch unser Respekt vor den Gesangsleistungen der alten Sängerschöre mindern. Sie hatten es wahrlich leicht, und das Studium beschränkte sich jedesmal nur auf das Einüben der vom Komponisten gewünschten rhythmischen und metrischen Veränderungen des Canto (Tenor) *ostinato*. Daß viele eitle unter den Vor- und Solosängern sich veranlaßt gefühlt haben, das Kolorieren der Instrumente mitzumachen, ist anzunehmen. Die Klagen über gesangliche Auswüchse hören ja vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert nicht auf, und auch die Organisten mögen oft übers Ziel hinausgeschossen sein. Indessen scheint die Manier, auch in den Singstimmen stärker zu kolorieren, erst im 16. Jahrhundert in größerem Maßstabe aufgekommen zu sein. Aber auch da noch — soweit erhellt aus den seit 1535 in Menge auftauchenden Anleitungen zum Verzieren — galt die Kunst des Kolorierens oder Diminuirens in erster Linie als eine Kunst der Instrumentisten (Gambe, häufiger Violine, Flöte [also Diskantinstrumente! z. B. in Ganassis »Opera intitulata Fontegara« 1535, dazu für Orgel, namentlich in Deutschland¹⁾]). Man versuchte die leise schwindenden Traditionen durch die Schrift festzuhalten. Denn inzwischen war mit Okeghem die Zeit des

imitierenden Stils angebrochen. Dieser wurde der Todfeind des zur Orgelkoloratur gesungenen schlichten Liedes weltlicher wie geistlicher Art und ließ es in den Augen der jüngeren Generation schnell veralten.

Bekanntlich haben aber selbst in der Hochblüte der nun einsetzenden imitierenden *a cappella*-Musik die Sänger das Kolorieren nicht lassen können: die »*flores*« und »*fioriture*« der alten Zeit lagen ihnen noch immer im Ohre. Wahrscheinlich ging der Prozeß so vor sich, daß, nach-

1) Welche Rolle die einigermaßen *post festum* kommenden Deutschen, insbesondere Paumann mit seinem *Fundamentum organisandi* (um 1460), dazu Adam de Fulda u. a. in diesem Prozeß spielten, mag bei anderer Gelegenheit erörtert werden.

dem die Tragweite des imitatorischen Prinzips einmal erkannt und sukzessiver Stimmeintritt Regel geworden war, man zwar den Cantus firmus im Tenor beibehielt, ohne ihm jedoch mehr als Kopfmotive zu entnehmen. Er, der ehemals gesungene Hauptstimme gewesen war, dient jetzt lediglich als ideelle Basis eines polyphonen Gebäudes. Vielleicht, daß er in der Periode der überwiegend polyphonen Kunst geradezu zu einer Instrumentenstimme umgewandelt wurde. Was bei Riemann (a. a. O. I 2, S. 344ff.) über das Aufkommen dieser Kunst gesagt ist, gilt mit den nunmehr nötigen Einschränkungen und Modifikationen auch fernerhin. Es scheint sich jedenfalls zu bestätigen, daß die von Tinctoris, Martin le Franc u. a. im Hinblick auf Dunstable und Dufay gerühmte »Ars nova« des 15. Jahrhunderts vor allem darin bestand, daß die bis dahin herrschende instrumentale [!] Mehrstimmigkeit mit dominierender unisoner Gesangsmelodie von der vokalen Mehrstimmigkeit d. h. von der verschiedene Gesangsstimmen gleichmäßig beschäftigenden »Figuralmusik« (mit oder ohne Instrumentenmitwirkung) abgelöst wurde. Das vermehrte Auftreten von Imitationswendungen kann als sicheres Zeichen dieses Umschwungs gelten. Dieser selbst ist bedeutend genug, um, wie hisher, als Datum einer Renaissance der Tonkunst in den Musikgeschichten belassen zu werden. Auch hier harret nunmehr, trotz Lederer¹⁾, noch manche Frage der Beantwortung.

Welche Ergebnisse der wissenschaftliche Vergleich kolorierter Stücke mit ihren unkolorierten Originalen auch für die Frage nach der Setzung der Akzidentalen bringt, mag wenigstens angedeutet sein. Joh. Wolf hat in ungezählten Fällen Kreuze und Bees über den Noten seiner Publikation ergänzt, und wir alle werden ihm bisher dabei zugestimmt haben. Die meisten davon behalten auch in Zukunft ihre Giltigkeit, einige aber wird man auf Grund des tonalen Charakters der Kernmelodie entweder streichen müssen oder sie vermehren. Einige Proben dafür. Im Madrigal »Io ho perduto« des Donatus (Wolf, Sammelb. III, S. 636; dazu das Beisp. oben) ergänzt Wolf in Takt 38 ein $\flat$; desgl. in Takt 55; ein $\sharp$ in Takt 60; desgl. Takt 69; ein $\flat$ in Takt 75. In allen fünf Fällen widerspricht dem die Kernmelodie. Dafür muß in Takt 29, 30, 31 *cis* stehen (analog dem Takte 15). In Takt 96, der diesen beiden vorhergehenden Stellen entspricht, müßte folgerichtig die Oberstimme *d cis cis h* | *a* heißen; dazu paßt freilich der Tritonus *f* der Unterstimme nicht. Will man den richtigen Melodienzug, der unbedingt *cis* fordert, bewahren, so müßte man die Unterstimme schon *fisgis* | *a* führen. Im Rondo »S'amours« von Machaut (Gesch. d. Mensuralnot. III, S. 66; dazu das Beisp. oben)

1) Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst, 1906. Der Titel wäre zutreffender, wenn er vor »Tonkunst« das Wort »vokalen« einfügte.

ergänzt Wolf in Takt 22 *fis*; der Melodiekern fordert gebieterisch *f*. Dergleichen Fälle, wo das unbefangene Gefühl sich mit Wolf zu Konjekturen gezwungen sieht, ohne daß sie sich bei näherem Zusehn rechtfertigen lassen, erscheinen viele. Es kommt auch vor, daß der originale Melodiekern mit der Unterstimme zusammen eine verpönte Dissonanz ergibt. Dann fällt die Entscheidung, ob der Melodieton gefärbt (also gefälscht) werden, oder ob, falls die Unterstimme unveränderlich ist, die Dissonanz belassen werden soll, besonders schwer (z. B. im Madrigal des Donatus, Takt 75; im Rondo von Machaut, Takt 13, wo das »versüßende« *b* des Tenors eine Umbeugung des oberen *e* in *es* zu fordern scheint). Jedenfalls wird in dergleichen Zweifelsfragen die Herauslösung des Melodiekerns nunmehr gute Dienste leisten. Die unverzierten Lieder selbst — diese Tatsache kann aufs neue mit Genugtuung ausgesprochen werden — kümmern sich nicht um die Kirchentonarten und die Regeln der Theoretiker¹⁾. Wie Blumen auf dem Wiesengrunde sind sie erblüht, geschaffen aus dem natürlichen musikalischen Instinkt des Volkes. Nicht in einer einzigen der zahlreichen Melodien erscheinen fremdartige Töne, die darauf schließen lassen könnten, daß diese Weisen nunmehr sechsthalb Jahrhunderte alt sind. Erst im Schmelztiegel des an feinere Sitten gewöhnten Kunstsetzers verloren sie an Farbe, büßten ihre Frische und Unmittelbarkeit ein und mußten dulden, daß ihr innerster Kern unter der bunten Hülle auf- und abirrender Nebennoten übersehen wurde. Aber nur unter diesen Opfern konnten sie uns überhaupt erhalten bleiben. Nun erzählen sie von einer musikgeschichtlichen Periode, in der Volks- und Kunstmusik eine Verbindung eingingen, wie sie sich in gleicher Innigkeit wohl kein zweites mal wiederholt hat. Der weltfreudige Charakter des Zeitalters der Renaissance spiegelt sich in ihnen kaum weniger scharf als in der Dichtung und in den bildenden Künsten der Zeit.

Die weitgehende Bedeutung, die den florentiner und den französischen Trecentisten in der Musikgeschichte einstimmig zuerkannt wird, wird ihnen auch weiterhin erhalten bleiben. Aber der Sinn dieser Bedeutung wird sich ändern, sobald die Tragweite des instrumentalen Koloraturlieds, das sie mit so großer Liebe pfl egten, mit allen Konsequenzen erfaßt sein wird. Und nur auf eine dieser Konsequenzen möchte ich noch aufmerksam machen. Ist die Musik der Trecentisten, wie soeben nachgewiesen wurde, zum weitaus größten Teile als mehrstimmige Instrumentalmusik zu betrachten, so erklärt sich auch die Rolle, die sie in der Entwicklungsgeschichte der Mensuralnotation spielten. Wir sind nunmehr gezwungen, diese Geschichte im Zeitraum des 13. und 14. Jahrhunderts

1) Das Rondo des Guido z. B. wird ein bretonischer Spielmann des 14. Jahrhunderts sicherlich nicht mit der Dominante *d* der ersten Kirchentonart, sondern, seinem natürlichen Empfinden folgend, mit dem Grundton *a* begonnen haben.

vorwiegend vom Standpunkt der instrumentalen Musik aus zu betrachten, und müssen annehmen, daß eine Anzahl folgenschwerer Änderungen im Notenbild — vor allem das Auftauchen kleiner und kleinster Notenwerte, dazu gewisse Abkürzungen für rhythmische Werte — unmittelbar mit dem Überhandnehmen der instrumentalen Koloraturpraxis in Verbindung steht. Vielleicht sogar, daß mancher noch problematisch gebliebene Zusammenhang erst jetzt sich als logisch enthüllt.

Komme ich zum Schluß. Unsere Vorstellungen von der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts haben sich lange genug und allzu einseitig in der Sphäre der reinen Gesangsmusik bewegt. Wir werden anfangen müssen, die ungeheure Bedeutung der Instrumentalmusik in dieser Zeit einzusehn, und versuchen müssen, ihr die ihr so lange entzogenen Sympathien verdienstermaßen zurückzugeben. Manche schönen Illusionen unserer Väter werden dabei fallen, aber manche neuen und ebenso schönen werden an ihre Stelle treten. Ich bin mir der Kühnheit meiner Worte wohl bewußt, wenn ich mit etwas Beklommenheit auszusprechen wage, daß meine prinzipiellen Ausführungen und die von mir selbst noch nicht übersehenen Folgen eine Umwälzung sowohl in unsern Anschauungen und Urteilen über die Musik bis zum 16. Jahrhundert wie in der Editionstechnik mit sich bringen werden. Mögen meine Fachgenossen über sie und über mich richten. Soviel aber darf gesagt werden, daß das Verfahren des »Dekolorierens« von nun an zum unentbehrlichen Geistesrequisit eines jeden werden muß, der sich mit der Musik der älteren Zeit beschäftigt. Vielleicht, daß es sich bald als Notwendigkeit herausstellt, in den musikwissenschaftlichen Seminaren unserer Universitäten Übungen im »Dekolorieren«, d. h. im Aufsuchen des Melodiekerns kolorierter mittelalterlicher Kompositionen einzurichten. Denn daß diese Reduzierung nicht vom Zufall oder vom subjektiven Dafürhalten abhängig gemacht werden darf, sondern von Regeln und wissenschaftlichen Grundsätzen bestimmt wird, bedarf der Erwähnung nicht. Stellen sich in besonders schwierigen Fällen Meinungsverschiedenheiten ein, so liegt das in der Natur der Sache begründet. Auch die folgenden Notenbeilagen wollen zunächst nichts anderes als Versuche geben.

Notenbeilagen.

Nr. 1.

Joh. de Florentia (Wolf, a. a. O. N^o 38).

Madrigal.

Nel mezza sei pa - on ne vi - di un
 Übertragung.
 Nel mezza sei pa - on ne vi - di un
 bian - instr. - co. Con
 bian - co. Con cre - sta
 cre - sta do - roe con mor - bi - da
 do - roe con mor - bi - da pen -
 pen - instr. - na.
 na.
 Si bel che dol - ce - men - te il cor mi
 Si bel che dol - ce - men - te il
 spen -
 cor mi spen - na, Si bel che dol - ce -
 men - te il cor mi spen - na.

Nr. 2.

Joh. de Florentia (Wolf, a. a. O. N° 39).

instr.

Na - sco so el vi - so stava fra le fron - de.

instr.

D'un bel giar - di - no appressa me guar - da - va.

instr.

Sopr' u - na fon - te. Do - ve si pe - sca - va.

Qual e - ra scal - za, qual come ella nac -

- que. Più non vo' dir quan - to quel di mi

instr.

piac - que.

Nr. 3.

Laurentius de Florentia (Wolf, a. a. O. N° 49). [vgl. N° 4.]

(Alt)

I -

Übertragung.

I - ta se ne - ra star nel pa - ra -

ta se ne'ra star nel pa - ra - di - so. I - ta se ne'ra star nel pa - ra -

di - so, star nel pa - ra - di - so,

instr.

(Tenor)

so. Co - glien - do

gli.en -
fior' Pro.ser - pi - na can - ta - va.

do fior Proserpi.na canta
instr.

can.ta

va.
va.

Quan - do per l'amor suo Plu -
Quan - do per l'a - mor suo Plu - to cer - ca - va Ben - che

to cer - ca -
me - glio di me - fe - ce Plu -

to - - ne, Che la ra - pi mai - -

va.

stett' in pri - gio - - ne, in pri - gio - - ne.

Ben

Co - - si m'ap - - parve ond' io min - -

che me - glio di me fe - ce Plu - -

a - mo - ra - - va La don - na

2. Stimme.

to - - ne. Che la ra - pi

che pa - ro le man'al vi - - so. Per

mai stett' in pri - gio - -

far che mai da lei fos - si di - vi - -

instr.

so, fos - - si di - vi - - so.

Nr. 4.

Vincentius de Arimino (Wolf, a. a. O. N^o 50). [vgl. N^o 3.]

Madrigal.

I -
Übertragung.
instr.

ta se n'e-ra star nel pa-ra-di -
- ta se n'e - ra star nel pa - ra - di - so,
so.
star nel pa - - ra - di - so.
Co -
Co - - glien-do fior Pro - - ser - pi - -
- glien-do fior Pro-ser-pi - na can-ta - va,
na can - ta - - va, quan - do per l'a -
quan - do per l'a-mor suo Plu-to cer - ca -
mor suo Plu - to cer-ca - va. instr.

Ben - che me - glio di me fe - ce Plu -

va. Ben -
to - ne. Che la -
che me - glio di me fe - ce Plu - to -
ra - pi, mai
ne che la ra - pi, ma - i stett' in pri - gio -
stett' in pri - gio - ne, mai stett' in
pri - gio - ne. Così m'apparve ond'io m'inamorava
La donna che parò le mani al viso
Per far che mai da lei fossi diviso.

Nr. 5.

Bartolinus de Padua (Wolf, a. a. O. N^o 43).

Per -
Per che can - gia-t' e'l mon -
do che cangiat' e'l mon - do dall'an - ti -
instr. do dall' an - ti -
instr. co Non
co Non so chi te - ner

instr. so chi tener deggia per a - - mi - instr.
deg - gia per a - mi - co.

- co. Che
Che

tal dol - cez - instr.
- tal dol - cez - za in vi - so

za in vi - so mi mo - stra Ch'a instr.
Mi - mo - stra.

nel cor suo mente a - ma - ra.
Ch'a nel cor suo men - te a - ma - ra.

Nr. 6.

Guillaume de Machaut (Wolf, a. a. O. N^o 21).

Rondeau.

Com - ment puet on mieux ses maus
Übertragung. instr.
Com - ment puet on mieux ses maus dire

di - re a instr.
A da - me qui con - gnoit hon - nour.

da . me qui con . gnoit hon - nour.
instr.
Et qu'on l'ai - me de vraie a - mour.

Et qu'on l'ai - me
Quant a - mans res - soins - gnees - con - dire,

de vraie a - mour.
quant a - mans res - soins - gnees - con - dire.

Nr. 7.

Guido (Wolf, a. a. O. N^o 64).

Rondeau.

Dieu gart
Übertragung. instr.
Dieu gart qui bien le chante - ra.

qui
Que

bien le
instr.
c'est pour l'a - mour de ma da - me.

chan -
Or boy - ve

te - ra.
 premier qui fau - dra. Dieu gart qui bien le chan - te - ra.
 Que c'est pour
 Ma - da - me veut qui bien di - ra qui lait com se
 instr. l'a -
 s'a - mor par m'ar - mes. Dieu
 mour de
 gart qui bien le chan - te - ra.
 ma - da - me.

Nr. 8.

Laurentius (Wolf, Sammelb. III, S. 630).

San -
 San -
 etus, San - etus.
 etus, San - etus.

San - etus.
San - etus.

Do - mi - nus De - us Sab - ba - oth.
Do - mi - nus De - us Sab - ba - oth.

2. Stimme.
Ple - ni sunt cœ - li et ter - ra glo - ri - a tu -
Ple - ni sunt cœ - li et ter - ra glo - ri - a tu -

a, glo - ri - a tu - a.
a, glo - ri - a tu - a.

O - san - na
instr.
O - san - na

san - na in ex - cel -
in ex - cel -

sis. Be - nedictus qui venit in no - mi - ne Do -
sis. Be - ne - di - ctus qui ve - nit in

no - - - mi - - - ne Do - mi - ni.

mi - ni. O - - - san - na, O - - - san - na

in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

O - - - san - na in ex -
O - - san - na, O - - san - na in ex - cel - sis,

cel - sis.
in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

Nr. 9.

Joh. Touront „O gloriosa regina“ (Denkm. d. Tonk. i. Österr. VII, S. 219).

O glori - o - sa re - gi - na mun - di,
O glo - ri - o - sa re - gi - na mun - di,

suceur - re no - bis pi - a,
suc - eur - re nobis pi - a, ad te cla -

a, ad te cla - man -

man - ti - bus qui - a tu ge - nu -
ti - bus qui a tu ge.nu - i - sti sal - va.to -
i - sti sal.va - to - rem in gen - ti - bus. A -

rem in gen - ti - bus. A - ve, virgo pul - cher - ri -
- ve, vir.go pul - cher - ri - ma, in - gra -

ma, in - gra - tis, u - ber - ri.ma. A - ve, vir -
tis, u - ber - ri - ma. A - ve,

go re - gi - na, sa.lu - tem pro -
vir - go re - gi - a, sa - lu -

tu - li - sti. A - men.
- tem pro - tu - li - sti. A - men.