

Kirchenmusikalisches Jahrbuch.

1899.

Vierzehnter Jahrgang.

V. 14



Herausgegeben von Dr. Franz Kav. Haberl
zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg.



Vierundzwanzigster Jahrgang des früheren Cäcilienkalenders.

Regensburg, Rom und New York.
Papier, Druck und Verlag von Friedrich Pustet.

II. Zur Geschichte der Orgelmusik im vierzehnten Jahrhundert.



In dem ersten Bande des Werkes *Early English Harmony from the 10th to the 15th century*, welches H. E. Wooldridge für die Plain song and Mediaeval Music Society herausgibt, ist neben andern höchst interessanten Denkmälern mehrstimmiger Musik in England ein Handschriftenfragment mitgeteilt, welches für die Geschichte der Instrumentalmusik von weittragender Bedeutung ist. Dasselbe enthält Orgelstücke in Tabulatur aus dem 14. Jahrhundert. Bisher war es nicht gelungen, die Entwicklung der Orgelmusik und ihrer Notation über das fundamentum organizandi des Conrad Paumann vom Jahre 1452 hinaus zurückzuverfolgen. Was besonders England anbetrifft, leugnete die jüngste Forschung¹⁾ jegliches Vorhandensein von Dokumenten vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sie zweifelte, daß die ältere englische Orgelmusik eine im wesentlichen selbständige gewesen sei und sprach ihr die Benützung „einer der sogenannten deutschen Orgeltabulatur entsprechenden besonderen Schreibweise“ ab. Das Dokument London British Museum Additional M S 28,550 aus dem 14. Jahrhundert lenkt die Forschung in neue Bahnen. Die in Frage kommenden zwei Blätter sind angehängt einem Register der Abtei Robertsbürge in Suffex. Nicht unwichtig erscheint es, die geographische Lage von Suffex zu beachten, um die Einflüsse zu verstehen, welche diese Landschaft in erster Linie und ganz besonders seit der Eroberung Englands durch die Normannen (1066) von Frankreich erfahren hat. Ins Auge zu fassen ist, daß es jenem Teile von Nordfrankreich und Flandern gegenüber liegt, der in der Entwicklung der mehrstimmigen Musik eine hervorragende Rolle gespielt hat. Ich erinnere nur an Stätten wie St. Amand, Amiens, Arras, Cambrai und Tournai. Besonders stark machte sich in Kunst und Litteratur der französische Einfluß seit der Regierung Heinrichs II. geltend²⁾ und dauerte bis ins 14. Jahrhundert fort. So zog Sfabella

von Hennegau, die Gemahlin Eduard III., einen Kreis von französischen Dichtern und Musikern an ihren Hof. Alles, was sich auf Kunst und Litteratur bezog, wird nicht lange gebraucht haben, um jenseits des Kanals bekannt zu werden. Wenn wir nun in dem Fragmente des Britischen Museums Stücke aus dem Roman de Fauvel vorfinden, so wird dasselbe etwa in der Zeit des Romans, das heißt gegen Ende des ersten Viertels des 14. Jahrhunderts zu setzen sein, wogegen sich paläographisch nichts einwenden läßt. Ein weiterer Grund, das Denkmal möglichst weit im 14. Jahrhundert hinaufzurücken, ergibt sich aus der Notation, was später berührt werden wird.

Auf den englischen Ursprung weist nämlich dem Fundort das Wort *return*, welches sich für Ritornell findet. Wie schon gesagt, besteht das Fragment aus zwei Blättern, die in Tabulatur sechs Stücke enthalten, von denen das erste und letzte unvollständig sind. Der Satz ist im allgemeinen zweistimmig. Nur ab und zu, namentlich bei Kadenzgen und bei Stellen, welche sich dem übrigen gegenüber abheben sollen, z. B. den Ritornellen, tritt eine dritte Stimme hinzu. Die obere Stimme ist in Mensuralnoten aufgezeichnet, die untere mit Hilfe der Reihe der kleinen Buchstaben von a bis g. Die Mensuralnotation ist jene, die wir zuerst bei Petrus de Cruce nachweisen können und die im 13. Jahrhundert in Frankreich und Italien in Gebrauch war. In ersterem Lande scheint sie durch die *Ars nova* des Philipp de Vitry verdrängt worden zu sein, während sie in Italien besonders durch die Florentiner Schule im 14. Jahrhundert zur höchsten Entwicklung gebracht wurde.

Diese Notation entstammt einer Zeit, in der es noch keine kleinere Notengattung als die *semibrevis* gab. Selbst kleinere Notenwerte wurden durch dieselbe ausgedrückt. Um nun zu wissen, wieviel solcher *semibreves* zu einer *brevis* zusammentraten, wurden die einzelnen *brevis*-Werte durch Punkte getrennt, die somit gleichsam die Taktstriche vertreten. Nicht gesetzt wurden die Punkte vor Ligaturen und größeren Notengattungen. Zur Unterscheidung der gleichgeschriebenen Notenwerte innerhalb

¹⁾ Dr. W. Nagel, *Geschichte der Musik in England*. Straßburg 1894/97.

²⁾ Siehe Nagel.

zweier Punkte gab es Regeln, in denen Franzosen und Italiener bezüglich des tempus imperfectum voneinander abwichen.

Für unsere Fragmente ist der gallische modus anzuwenden. Die Regeln finden wir ziemlich eingehend von Marchettus in seinem Pomerium (gegen 1309) erörtert. Während die Notation der rein instrumentalen Stücke der von Marchettus gegebenen Lehre entspricht, zeigen die Intavolaturen den Einfluß der Ars nova des Philipp de Vitry (1319). Wir werden daher die ersten Sätze als älter anzusehen haben, während wir für die Tabulaturen der Gesangstücke etwa die Zeit um 1325 ansetzen müssen.

Folgende Beispiele mögen die auf das tempus imperfectum bezüglichen Regeln nach gallischem modus erläutern.

◆ ◆ = ◆ ◆
 ◆ ◆ = ◆ ◆
 ◆ ◆ ◆ = ◆ ◆ ◆ In unserem Fragment ist
 ◆ ◆ ◆ = ◆ ◆ ◆ aufzulösen, während die von
 Marchettus gegebene Lösung in dieser Weise
 notiert wird ◆ ◆ ◆

◆ ◆ ◆ ◆ = ◆ ◆ ◆ ◆
 Mehr als vier semibreves vereinigen sich in unserer Handschrift nicht zu einer brevis.

Die mensurierte Stimme der intavolirten Gesangstücke zeigt dem gegenüber fixe Werte.

◆ = 3 minimae.
 ◆ ◆ = 2 minimae. An Stellen, wo kein Irrtum möglich, auch gleich 3 minimae.
 ◆ = 1 minima.

Als neu zu bemerken ist die Imperfektion, welche dieser Notation von Grund aus fremd ist.

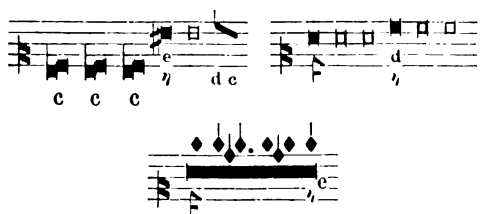
Abgesehen von den semibrevis-Werten kommen vor: longa und brevis. Der Körper derselben erfährt oft Dehnungen, wenn in der Gegenstimme gegen den längeren Ton mehrere kleinere Notenwerte erklingen, z. B.

 Ist der Wert der

Note zweifellos als longa zu erkennen, so fehlt häufig die cauda.

Die Buchstaben a bis g, mit denen die untere Stimme notiert ist, beziehen sich nicht durchgehends auf eine bestimmte Oktave, sondern können mit Ausnahme von g und a, die der kleinen Oktave angehören,

sowohl in der kleinen als auch eingestrichenen Oktave liegen. Die Entscheidung ist aus der Stimmbewegung heraus leicht zu treffen. Wo Zweifel entstehen können, das heißt, wo die Stimme einen Sprung in die höhere Oktave macht, findet sich ein Eta-ähnliches Zeichen. Folgende sind die Stellen, in denen dasselbe gebraucht ist.



Wie die Form des Zeichens zu erklären ist, bleibe dahingestellt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß wir es hier mit einer Verbindung von Pause und jenem Vertikalstrich zu thun haben, der ab und zu den Wert einer brevis abgrenzt. Die Bedeutung der Pause würde hier sein: die tiefere Stimme setzt aus, während eine höhere einsetzt.

Mittelstimmen werden je nach Bequemlichkeit durch Mensuralnoten oder Buchstaben ausgedrückt.

Während in der Oberstimme Erhöhungen und Erniedrigungen der Töne durch das Vorsezen von # und b angezeigt werden, kennt die untere Stimme nur Erhöhungen und bezeichnet dieselben dadurch, daß ein dem doppelten Pralltriller ähnliches Zeichen an den Kopf des Buchstabens gesetzt wird. In der Oberstimme kommen vor fis, cis, gis, b und es, in der Unterstimme neben dem b rotundum fis, cis, gis und dis. Der Umfang, der in den Stücken benutzt ist, reicht von c—e⁴. Auf diesen verteilen sich die chromatischen Töne, wie folgt:

kleine Oktave fis, gis, b,
 eingestrichene Oktave cis, es, fis, gis, b, b,
 zweigestrichene Oktave cis.

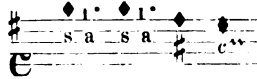
Die Versetzungszeichen stehen in der mensurierten Stimme nie direkt vor einem zu alterierenden Tone und haben ihre Geltung, bis sie durch das entgegengesetzte Zeichen aufgelöst werden. Die durch Buchstaben ausgedrückten Töne sind nicht mensuriert. Sie erklingen zu den mensurierten Noten, unter denen sie stehen, und halten aus bis zur Auswechslung durch den näch-










ated on 2023-08-08 14:32 GMT / https://hdl.handle.net/2027/uc1.31970026706819
 c Domain in the United States; Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sten Buchstaben. Soll ein Ton über den nächsten Buchstaben hinaus erklingen, so wird ein Horizontalstrich bis in Höhe der mensurierten Note gezogen, bis zu welcher der Ton aushalten soll, und zuweilen durch einen vertikalen Strich abgegrenzt z. B.



Das Aussetzen der oberen Stimme wird durch Pausen ausgedrückt. Die Unterstimme bedient sich zu demselben Zwecke des Wortes sine oder seines ersten Buchstabens. Ein schönes Beispiel bietet die Stelle



Über der brevis, der Ligatur zweier Noten cum opposita proprietate und über zwei einzelnen semibreves, die zum Werte einer brevis zusammentreten, findet sich hin und wieder ein kleiner Kreis z. B.  . Ebenso findet sich für die zweizeitige longa  beziehungsweise  und für die dreizeitige   , sowie für die brevis  . Diese beiden Schreibweisen scheinen für die verschiedenen Notenwerte dieselbe Bedeutung zu haben und eine Verzierung des Tones oder eine Nuance zu bezeichnen, die vielleicht auf irgend welcher Einrichtung des Instruments beruht. Die Vorlage, von der später die Rede sein wird, zeigt an solchen Stellen durchgehends langgehaltene Töne. Da bei der Uebertragung die weiße Note an die Stelle der gefüllten tritt, so wird umgekehrt die leere Note durch die gefüllte edige wiedergegeben werden. Die Worte overt und clos beziehen sich auf diejenigen Schlußtafte, welche bei der Wiederholung eines Teils nicht übereinstimmen und entsprechen dem modernen Gebrauch der Bezeichnung mit 1 und 2.

Die Notation zeigt nicht die Unvollkommenheit und Unbeholfenheit eines ersten Versuches, sondern läßt eine vorübergehende längere Entwicklung vermuten, die weit ins 13. Jahrhundert hineinreichen muß. Sie tritt uns mehr denn 100 Jahre später bei Conrad Paumann nur um ein Weniges entwickelter entgegen. Ein Fortschritt ist eigentlich nur darin zu erkennen, daß die Lage der durch Buchstaben ausgedrückten Töne innerhalb der Oktaven bestimmt ist.

Die Mensur derselben ist auch jetzt noch nicht angegeben, wenn man von den Fällen absteht, wo die Notenwerte durch übergeschriebene mensurierte rote Noten ausgedrückt sind. Zu erwähnen wäre noch bei Paumann das Streben nach einheitlicher Darstellung der Chromatik. Voraus hat unsere Handschrift vor demselben das Bemühen, auch Pausen der Unterstimme zum Ausdruck zu bringen.

Von den Stücken des Fragments sind die drei ersten rein instrumentaler Natur, die übrigen drei Intavolaturen mehrstimmiger Volkskompositionen. Die ersteren haben Prämabel-Charakter. Sie bestehen aus einer losen Aneinanderreihung weniger Akkorde, deren Oberstimme variiert wird. Zu einer eigentlichen melodischen Entwicklung kommt es nicht, die Stimmbewegung beschränkt sich auf den kleinsten Raum, die Rhythmisierung erscheint als Hauptsache. Als Mittel der Variation kommen im wesentlichen in Betracht die Umspielung durch die benachbarten Töne und die Intervallbrechung. Die Konsonanzen sind die üblichen. Hauptsächlich finden sich Oktave, Quinte und Serte. Oktav- und Quintparallelen sind sehr häufig. Das dritte Stück besteht fast nur aus Quintenfolgen. Interessant ist auf gutem Taktteil das freie Eintreten der None, die in die Oktave übergeht, überraschend das mehrmalige Vorkommen von übermäßiger Quarte und Quinte. An Dreiklängen findet sich mit Ausnahme weniger Fälle, wo die Terz eines Zusammenklangs verdoppelt ist, nur die Verbindung: Grundton, Quinte, Octave.

Jedes der Stücke besteht aus einer Reihe von 4 bis 5 puncti, welche nur lose durch Ritornelle oder gar nicht mit einander verknüpft sind. Das Wort punctus ist wohl mit Kontrapunkt zu übersetzen. An einen Gattungsnamen Punctus wie Praeambulum ist nicht zu denken. Jeder einzelne Punkt zerfällt in kleinere Perioden von 3 bis 4 Takt, die sich nur zuweilen andeutungsweise entsprechen. Eine Symmetrie des Baues ist noch nicht vorhanden. Der Stil erinnert lebhaft an die spätere Kunst der Virginalisten. Ein Vergleich mit Paumann zeigt die große Überlegenheit desselben in Bezug auf melodische Gestaltungskraft. Um die Anschauung zu unterstützen, gebe ich 2 puncti des zweiten Stückes in Uebertragung.

Primus Punctus.¹⁾

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur, followed by other rhythmic patterns.

The second system continues the melodic and bass lines from the first system. The upper staff shows a continuation of the eighth-note pattern, while the lower staff features a series of chords and moving bass notes.

The third system shows the continuation of the piece. The upper staff has some chromatic movement, and the lower staff has a more complex rhythmic structure with some notes beamed together.

The fourth system continues the musical development. The upper staff has a steady eighth-note flow, and the lower staff has a more active bass line with some rests.

The fifth system shows the continuation of the piece. The upper staff has a melodic line with some chromaticism, and the lower staff has a steady bass line.

The sixth system continues the musical notation. The upper staff has a melodic line with some chromaticism, and the lower staff has a steady bass line.

The seventh system shows the continuation of the piece. The upper staff has a melodic line with some chromaticism, and the lower staff has a steady bass line.

¹⁾ Die Worte Primus Punctus fehlen im Ms.

²⁾ Der Tonbuchstabe des Ms. ist nicht deutlich zu lesen.

The first system of music consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features square notes and rests, with a simple harmonic structure. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third and fourth staves continue the melody and bass line respectively.

Secundus Punctus.

The second system of music also consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music continues from the first system. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third and fourth staves continue the melody and bass line respectively. The music features square notes and rests, with a simple harmonic structure.

return.

Von größerer Bedeutung erweisen sich die intavolirten Gesangsstücke, moteti, von denen sich zwei, nämlich *Adesto-Firmissime fidem teneamus und Tribum quam non abhorruit* im Roman de Fauvel aus dem Anfange des 14. Jahrhunderts (Paris,

tis pa trem di li ga

tis pa trem di li ga mus
mu si cæ mo du lan
ne di

mus qui nos tan to a mo re di

qui nos tan to a mo re di le
ti bus
ctus

le xit mor ti da tos ad vitam e

xit mor ti da tos ad vitam e

¹⁾ Bei der in Klammern geschlossenen Stelle sind die auf Linien notierten Töne eine Terz zu tief aufgeschrieben. Dies zeigt schon ohne Weiteres der Ruftode, der als nächsten Ton f angiebt.

²⁾ In der Handschrift steht a. g und a sehen sich im Ms. zum Verwechseln ähnlich.

³⁾ Im Ms. a. ⁴⁾ Im Ms. h.

re xit ut

re xit ut

pro prio nato non parce ret

pro prio nato non parce ret

sed pro no bis

sed pro no bis

par

hunc morti trade ret

hunc morti tra de ret
splen dor i ma

di li ga mus e iusdem fili

di li ga mus e iusdem fi li
de i tas

um nobis na tum no bis propitium

um nobis na tum no bis propi ti um
sim

qui

Qui
plex

in for ma de i fuis

in for ma de i cum fu is
in per so

set ut que for mam ser vi acce

set ut que formam ser vi ac ce pis set
nis tri bus

¹⁾ Der Schlüssel fehlt im Ms.

ated on 2023-08-08 14:31 GMT / https://hdl.handle.net/2021/uc1.31970026706819
c Domain in the United States; Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

pisset hic factus est pa tri obedi

Hic factus est pa tri o be di-

ens et in

ens et in

cru ce li xus

cru ce li xus

ac mo ri

ac mo ri

ens

ens

di ligamus sanctum paraclitum pa tris

di li gamus sanctum pa ra cli tum pa tris

summi na tique spiri tum

summi na tique spi ri tum

cu ius su mus gratia regna ti un ctione cu

cu ius su mus gra ti a regna ti un cti o nes cu

ius et si gna ti

ius et si gna ti

nunc igitur sanctam trinitatem ve

Nunc igitur sanctam trinitatem ve

neremur at que u nita tem ¹⁾

ne re mur at que u nita tem

¹⁾ An dieser Stelle leidet der modus: Vielleicht ist zu coniciieren

ex - o re mus

ex - o re mus

ut e ius gra ti a

ut e ius gra ti a

valeamus perfrui glo ri a

va le a mus per fru i glo ri a.

1) Im Original steht

G 7 G G 7

Tribum quam non abhorruit — Merito hæc patimur — Quoniam secta latronum.

Tri bum quam non abhor ruit

Tri bum quam non ab hor ru it

in de center ascende

in de cen ter as cen de

Quo ni am se cta la tro

¹⁾ Nach Ms. muß das e zum oberen a erklingen

ated on 2023-08-08 14:30 GMT / https://hdl.handle.net/2027/uc1.31970026706819
 .c Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

g c d e d e a c c

re

re

Merito hæc patimur

num

spe

lunca

d e d e e d

fu ri bun da non

u. f. w.

u. f. w.

u. f. w.

fu ri bun da non

u. f. w.

u. f. w.

u. f. w.

Wir begegnen hier demselben Streben, längere Notenwerte mit Zuhilfenahme der benachbarten Töne in kleinere zu zerlegen und straffer zu rhythmisieren. Ganz besonders geben die in der Vorlage am Schluß kleiner Perioden stehenden longae dem Organisten Gelegenheit zu trillerartigen Verzierungen. Wo in der Vorlage eine Stimme allein ertönt, setzt der Intavolator nicht selten eine andere hinzu, welche er geschickt in die später eintretende des Originals überzuführen weiß. An zwei Stellen des Stückes Adesto überspringt er mehrere Takte der Vorlage, vielleicht um die Stimmen im Fluß zu erhalten. Doch sind diese Stellen nicht über jeden Zweifel erhaben, da besonders bei der zweiten der modus erheblich gestört wird, so daß die Vermutung einer Auslassung nicht ohne weiteres abzuweisen ist, wenn auch zugegeben werden muß, daß im Anfange des 14. Jahrhunderts die Moduslehre bereits in Verfall geraten war. Hin und wieder sehen wir den Organisten auch Änderungen vornehmen und zum Beispiel andere Konsonanzen wählen, um den Satz wohlklingender zu gestalten. Bezüglich der Chromatik hält er sich, abgesehen von einigen kleinen Abweichungen, welche teilweise durch Benutzung der benachbarten Töne bedingt sind, streng an die Vorlage. Ganz besonders läßt sich dies nachprüfen bei dem zweiten Stücke, welches bei der Intavolatur um einen Ganzton höher transponiert worden ist. Der Grund hierfür läßt sich nicht erkennen; denn das Original überschreitet weder den Umfang, den die andern Stücke

benutzen, noch gebraucht es andere alterierte Töne. Betont werden muß, daß dies das älteste Beispiel der Transposition eines ganzen Satzes ist. Die Versetzung einer einzelnen Melodie ist ja, wenn auch nur in der Theorie, bis ins Altertum zu verfolgen.

Das dritte mit einem Text versehene Stück Flos vernalis ist nur bruchstückweise erhalten. Dasselbe ist abweichend nach dem italienischen modus aufzulösen und interessiert besonders wegen des Wechsels der Prolation. Hinsichtlich der Zusammenlänge ist der Gebrauch der frei eintretenden Septime zu bemerken.

Fassen wir zum Schluß die Hauptergebnisse unserer Untersuchung zusammen, so sind es folgende: England hat im Anfange des 14. Jahrhunderts bereits eine der Tabulatur Paumanns entsprechende ausgebildete Orgelnotation besessen und hat sich beim Orgelspiel sowohl rein instrumentaler Kompositionen als auch Intavolaturen mehrstimmiger Gesänge bedient. Seine Kunst steht unter dem Einflusse der Franzosen.

Vielleicht ist es einer planmäßigen Durchforschung aller englischen Bibliotheken vorbehalten, mehr Dokumente an das Licht zu fördern und die Periode vor unserm Fragment als auch nach demselben bis zu den Virginalisten zu klären. Das eine geht schon klar aus unserm Denkmal hervor, daß der Stil der Virginalisten in der Orgelmusik wurzelt.

Berlin.

Dr. Johannes Hoff.

Die Gründung des Cäcilienvereins vor 30 Jahren.

Der Unterzeichnete hat in Nr. 19 der Musica sacra von 1897 in einer kurzen Skizze über den Katholikentag in Landshut, bei welchem sich auch die Vorstandschaft des Cäcilienvereins eingefunden hatte, den Gedanken ausgesprochen: „Seit 30 Jahren ist eine neue Generation herangewachsen,

welche meistens nur vom Hörensagen über die Gründung des allgemeinen Cäcilienvereins unbestimmte und, wie man sich öfters überzeugen kann, bereits fabelhafte, ja unrichtige Vorstellungen hat. Es dürfte an der Zeit sein, die ersten öffentlichen Schritte in dieser Angelegenheit wieder ins Gedächtnis zurückzurufen und daran zu er-