

Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle

1.—8. April 1924

Von

Heinrich Besseler, Göttingen

Die deutsche romantische Bewegung, der die erste Neubelebung alter Musik zu danken ist, zeigt sich merkwürdig spröde gerade gegen die Epoche, der sich das historische, philologische und kunstgeschichtliche Interesse lebhaft zuwandte, gegen das Mittelalter. Die Kataloge der Musikalienansammlungen Thibauts und Kiesewetters, ganz zu schweigen von den Ausgaben Dehns, Rochlitzens und Späterer, die ja schon durch Bainis für Generationen entscheidende Palestrina-Verkündung beeinflusst sind, gehen im wesentlichen nicht über die Niederländer hinaus. Dabei wußte man von der Existenz umfangreicher Quellen, seit Laborde z. B. von einer Reihe französischer Chansonniers und den Machaut-Handschriften Paris B. N. f. fr. 22 545/46, seit Féris' Anzeige 1827 von der Halle-Handschrift f. fr. 25 566 und dem großen Trecento-Roder f. it. 568. Aber die wenigen immer wieder abgedruckten Beispiele wurden als Zufallsfragmente und mitteilidig belächelte Machwerke abgetan, ein Beweis, daß man zu dieser Musik Zugang weder fand noch suchte; die vielfältigen Motivationslinien aufzudecken würde mit zu den Aufgaben einer Geschichte der Musikhistoriographie gehören. Einen kurzen Überblick über die Mittelalterforschung gab Fr. Ludwig anläßlich der Karlsruher Aufführung mittelalterlicher Musik (Jg. 5 dieser Zeitschr., S. 434 ff.). Man ersieht daraus, daß eine klangliche Wiedererweckung höchst selten — von den ganz anders gerichteten Choralstudien in Solesmes natürlich abgesehen — und ohne wesentlichen Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Arbeit zunächst in Frankreich versucht wurde. Doch hielt sich auch in einer Forschungsperiode, die vor allem auf Sammlung der Denkmäler ausging, eine Tendenz, historische und theoretische Arbeit mit Belebung der Werke zu verbinden: ihr stärkster Exponent ist wohl H. Niemann mit seinen Analysenwerken, Neuausgaben und dem Collegium musicum; sein entlegenstes Ziel blieb jedoch auch nur die „Ars nova“.

Systematische Vorführungen mittelalterlicher Musik in der Form, wie sie W. Gurliitt 1922 in Karlsruhe¹ und im April dieses Jahres in Hamburg unternommen hat, weisen durch ihre besondere Anlage und Absicht noch in einen anderen Zusammenhang. Die Arbeit der historischen Geisteswissenschaften richtet sich seit einiger Zeit immer entschiedener auf die Eigengestalt der Epochen. Sie als Einheiten geistiger Kräfte zu erkennen, die im Aufnehmen und Neubilden von Tradition sich selbst verwirklichen, und ihre dabei erscheinenden Eigenwerte zu erfassen, wird das mehr oder weniger ausdrückliche Ziel. Naturgemäß rücken dabei gerade die als Auflösungs-, Übergangs- oder Vorbereitungszeiten geringer geschätzten Epochen am stärksten in neue Beleuchtung, wie die gegenwärtige Mittelalterforschung zeigt. Hier war es zunächst, um nur einiges Bezeichnende zu nennen, die mittellateinische Philologie, die in grundlegendender Kleinarbeit den Bann der klassisch-antiken Betrachtung brach und die lateinische Sprache und Literatur jener Jahrhunderte als selbständiges Gebilde betrachtete². Neben der stärker einseitigen Erforschung der Scholastik (Wäumler, Grabmann) wies dann E. Tröblt³ in religionsgeschichtlichem Zusammenhang die eigenartigen Grundbedingungen des geistigen Lebens im Mittelalter neu auf³; von philologischer Seite versuchte man mit Hilfe der gleichzeitigen philosophischen Begriffe

¹ Vgl. dazu die erwähnte ausführliche Anzeige Fr. Ludwigs.

² Vgl. E. Traube, Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters, München 1911.

³ Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen, Tübingen 1912.

kultur- und literargeschichtliche Erscheinungen zu deuten¹; in der Kunstgeschichte, der M. Riegl² starke begriffliche Anregung gegeben hatte, begründete M. Dvorák³ eingehend, daß mittelalterliche Kunst in ihrer besonderen, von aller späteren völlig verschiedenen Struktur nur durch grundsätzlichen Rückgang auf die geistigen Voraussetzungen der Epoche zu erfassen sei.

Dieser Forderung sucht nun auch Gurliitts Aufführung im Aufbau selbst wie durch den Einführungs-vortrag nachzukommen. Seine Betrachtung geht von der Gebundenheit des mittelalterlichen Daleins aus. Alles Leben, Schaffen, Empfangen geschieht in der Gemeinschaft, die sich dem Einzelnen darbietet als abgestuftes Reich von Körperschaften und Ständen, vom umfassendsten Kreis der Kirche angefangen. Die auf Überlieferung und Autorität gegründete, letztlich stets auf die religiöse Mitte bezogene Umwelt umfaßt alle Elemente als Glieder eines Organismus; damit ist eine selbstherrliche Kunst, die dem Leben von sich aus Sinn zu geben beansprucht, im Mittelalter unmöglich. Im Gegensatz zur modernen, in der Renaissance durchbrechenden Verabsolutierung des Ästhetischen weist jedes mittelalterliche Kunstwerk über sich hinaus in einen Lebenszusammenhang, ist zunächst und wesentlich als etwas anderes da: als religiöses Symbol, Verkündung einer außerästhetischen Idee usw. Neben diesem „Gehalt“ beachtet das Mittelalter nur noch handwerkliche Arbeit, Technik, Material, Zweckbestimmung. Die Musik steht als ars im System der artes liberales und ist als solche dem theoretischen Wissen, der eigentlichen systematischen scientia und damit der vita contemplativa zugeordnet; der praktische Teil der Kunst als bloßer usus gehört in das Zunftwesen, in dessen Anonymität der Künstler nicht als Genie, sondern als Kunsthandwerker lebt. Hat somit der Einzelne schaffend wie aufnehmend ein Verhältnis zur Kunst nur durch die Gemeinsamkeit und ihren gemeinsamen Ausdruck, so muß sich auch alle künstlerische Tätigkeit in einzelne, jeweils in einem Gemeinschaftsethos gegründete Sphären gliedern. Zu ihrer Bestimmung zieht Gurliitt J. de Grochios theoria heran und bezeichnet als musica ecclesiastica den Bereich liturgisch gebundener, einstimmig-kirchlicher Musik, soweit er rein auf „sakrale Ausdruckswerte“ bezogen ist. Als Umkreis der relativ verelbständigsten, auf das „klangschönheitliche Geiegen“ bezogenen „ästhetischen Ausdruckswerte“ steht an zweiter Stelle der hier angelegten Rangordnung die mehrstimmige Kunstmusik der gebildeten Stände, die musica composita; an dritter schließlich die musica vulgaris als ein- und mehrstimmig begleitete, vokale und instrumentale Affektmusik, die der vitalen Entladung und dem Ausdruck individuellen Lebensgefühls dient. Nur in dieser Sphäre wird das sinnhafte, kreatürliche Leben anerkannt; eine religiöse Bindung, wie sie die musica composita, wenn auch nur andeutungsweise, mit dem Choral-Tenor besitzt, ist ihr fremd. Sie ist die eigentliche Stätte der Instrumentalmusik, ihre Ausübung bleibt vorwiegend gebrauchsmäßig und theoriefremd, ihre Überlieferung spärlich. — Unter gotischem Mittelalter ist hierbei stets die Zeit von etwa 1150—1350 verstanden; die geschilderte Ordnung zerfällt sich dann mit dem Auftrieb der unteren Sphären.

Für die Anordnung der Vorführungen war, wie schon in Karlsruhe, das Sphären-Prinzip maßgebend. Seine Diskussion müßte natürlich in vielen Punkten eine eingehendere Darstellung voraussetzen; gewisse Einordnungsschwierigkeiten liegen auf der Hand, wie schon die abweichende Anlage des zweiten und dritten Abends in den beiden bisherigen Zyklen andeutet (Einzelheiten vgl. unten). Es wäre auch zu fragen, ob

¹ z. B. G. Ehrismann, Die Grundlagen des ritterlichen Tugendsystems, Ztschr. f. D. Altertum 56, 1919, 137, und neuerdings seine Geschichte der dtsh. Literatur bis zum Ausgang d. Mittelalters 1, 1918; 2, 1, 1922.

² Die spätantike Kunstindustrie 1, 1901; 2 (Die mittelalterliche Kunstindustrie, aus dem Nachlaß) 1923.

³ Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, Histor. Zeitschr. 119, 1919, Heft 1 u. 2, wieder abgedruckt in M. Dvorák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte 1924, 41 ff.

die dreigliedrige Wertordnung des J. de Grocheo, der am Ende des 13. Jahrhunderts und ausdrücklich nur von Pariser Verhältnissen schreibt¹, für das gesamte „gotische Mittelalter“ gilt; ob eine musikalische Sphäre allein durch den Gehalt im Sinne von sakralen, ästhetischen und vitalen Ausdruckswerten bestimmt ist, und wie dann das liturgische Organum oder der durchaus nicht vital-individualistische Minnesang oder die weder sakrale noch ästhetische einstimmig-geistliche Musik etwa der spanischen Cantigas oder der italienischen Laudi sich einordnet; vor allem aber, wie sich der Sphärenaufbau als System einmal zu dem gerade im 13. Jahrhundert lebhaft bewegten musikgeschichtlichen Verlauf, und weiter zu den verschiedenen Voraussetzungen im gotischen Kernland Frankreich und den übrigen Kulturkreisen verhält? Doch ist über diesen Fragen nicht das Entscheidende der Aufstellung zu übersehen: es handelt sich um den ersten Versuch, überhaupt die Einheit der mittelalterlichen Musik in ihrer eigenen Struktur mit Hilfe gleichzeitiger Begriffe zu erfassen und im Klang anschaulich zu machen. Daß die Sphärengliederung Wesentliches sieht, bestätigt ein Vortrag des Germanisten G. Müller, der auf ganz anderem Wege zu überraschend ähnlichen Ergebnissen gelangt². Hier wird im Gegensatz zur üblichen dualistischen Gegenüberstellung von Gott und Welt, Geistigem und Leiblichem im Mittelalter (gemeint ist wohl ebenfalls das 13. Jahrhundert) ein „schichtenhaftes“ Nebeneinander von Existenzmöglichkeiten aufgewiesen; z. B. schließen sich asketische und weltliche Lebensgestalten nicht durch ein wertbestimmtes Entweder-Oder aus, sondern sind als verschieden gelagerte Sphären gleichmäßig in der „gradualistischen“ Gesamtwelt enthalten. Da nach frdl. Mitteilung des Verfassers die Arbeit demnächst veröffentlicht wird³, genüge hier der Hinweis.

Stimmte die Hamburger Vorführung in den Grundzügen mit der früheren überein, so war im Einzelnen viel Neues versucht worden. Vor allem herrschte die Musik jetzt unumschränkt; geistliche und weltliche Dichtung, Predigt, Legende fehlten ebenso wie die Umgebung der altdeutschen Bilder in der Karlsruher Kunsthalle. Der Ausschnitt aus der künstlerischen Welt der Gotik war empfindlich schmaler geworden, dem Musikhistoriker freilich kamen dafür ... Vorteile zugute. Das Aufgebot an Mitwirkenden war dem Programm entsprechend stark vermehrt. Neben Mitgliedern des Freiburger Seminars und Benediktinern wurde diesmal ein Knabenchor für eine Reihe von Motetten herangezogen: die auf dienender devotio und vollkommener Unterordnung der Person ruhende Größe der mittelalterlichen Musik war nicht überzeugender darzustellen, als es diese kleinen Sänger mit ihrer natürlichen Sachlichkeit zuwege brachten. Der geistesgeschichtliche Abstand von sechs Jahrhunderten wirkte hier noch am wenigsten ein. Die Mitwirkung einer Reihe von Berufskräften (Sänger, Spieler, Länger) veranlaßte wohl die Aufgabe der früheren Anonymität der Aufführenden. Das reich ausgestattete Programmheft enthält Quellenangabe, Text und Übersetzung zu allen, z. T. noch unedierten Stücken, sowie die (z. T. stark verkleinerten) Fassimile-Wiedergaben von: Lochammers Liederbuch S. 38, Escorial V. III. 24 f. 54/55, Bologna B. Un. 2216 f. 5 u. 35^u und London Br. M. add. 29987 f. 63.

Der erste Abend brachte mit Rücksicht auf spätere mehrstimmige Bearbeitungen zunächst als liturgisch zusammenhängenden Zyklus das Proprium der Pfingstsonntagsmesse, nach der Ed. Vaticana unbegleitet von Vorsänger und Chor unsichtbar vortragen. Außer der Sequenz gehören alle Stücke dem alten Korpus des Gregorianischen Choralis an. Ihre stilistische Eigenheit hob sie überraschend von der jüngeren Schlußgruppe dreier Marien-Antiphonen ab, dem Ave regina coelorum (erst im 12. Jahrhundert nachweisbar), dem Alma redemptoris mater des Hermannus Contractus († 1054) und dem musikalisch hochbedeutenden Salve regina (wohl ebenfalls

aus dem 11. Jahrhundert). Diese Stücke, wie auch Bīpos Ostersequenz Victimae paschali laudes (11. Jahrhundert) zeigen eine auffallende tonräumliche Orientierung auf Grundton, Quint und Oktav. Nicht nur beginnt und schließt der größte Teil der Distinktionen auf einer dieser Stufen, auch im Innern sind sie als Melodieespigen und umspielte Haupttöne ausgezeichnet. Daß sich hier eine neue Lokalität durchsetzt, ist unverkennbar. Der melodische Bau reißt dementsprechend verhältnismäßig abgerundete Gruppen aneinander, während die alten Stücke der Ostermesse auf weite Strecken melodisch zusammenhängen und die Homogenität ihres Tonbereichs nicht durch Stellen tonaler Anziehungskraft gestört wird. Der rhythmische Vortrag folgte der üblichen, alle Noten gleich ausführenden Praxis. Wie in Karlsruhe war der Eindruck dieser ununterbrochen einstimmigen, reinen Linienkunst überraschend groß und der geschlossenen alle drei Abende.

Dem Musikhistoriker boten stärkste Anregung die nun folgenden zahlreichen Beispiele der musica composita. Hier spürte man im dramatisch bewegten Wechsel von Klangwelt und geistiger Haltung den Schwerpunkt der mittelalterlichen Musikgeschichte. Am Anfang stand wiederum die liturgische Organa-Komposition der Pariser Notre-Dame-Schule, die Grocheo schon nur noch beiläufig erwähnt, wie sie ja auch mit Ausnahme der späteren Motetteneinlagen in seine Kategorien nicht mehr eingeht⁴. Die beiden solistischen Stücke der am ersten Abend gesungenen Ostermesse wurden wieder aufgenommen, jetzt nur noch in den Chorabschlüssen einstimmig: in den Solopartien ist der Choral durch Auseinanderziehen in lange Halbetöne oder durch die neue modale Rhythmik dem Ohr zwar unkenntlich, doch der Substanz nach sorgfältig Note für Note bewahrt, über ihm erklingt nun aber — und dieser Eindruck elementar durchbrechender Schöpferkraft ist jedem Hörer unvergänglich — das neukomponierte Duplum, bald auch, von Knabenstimmen gesungen, die Motetten mit ihrem neuen, regelmäßig pulsierenden Rhythmus. Das Alleluia pascha nostrum veröffentlichte und besprach Fr. Ludwig (a. a. O. 448 und 438), vom Gradualeponorium Haec dies sind nur die beiden Motetten Deo confitemini und Laudes referat ediert (Oxf. Hist. 1, 1901, 363 ff.), die sich textlich genau an den V anlehnen, das Confitemini domino aufnehmen, quoniam bonus ausmalen. Während das Alleluia auf die Unterquint transponiert ist (Choralambitus B—b', Duplum d—f', Mot. und Tripl. f—a') fordert das Graduale entsprechend f—g', g—c' (!), a—a', wahrscheinlich also Männerstimmen auch für die Motetten oder im Duplum Fallsetz, dessen kirchliche Verwendung ja u. a. die oft zitierten Rügen Melreeds († 1166, und seines Ausschreibers Guibert von Lournai) bezeugen⁵. Die Motette löst sich schnell aus dem liturgischen Zusammenhang zum Einzelbesein (nur die früheste erhaltene Sammlung F 1 läßt noch in der liturgischen Tenorfolge die Bestimmung als Organa-Einlagen erkennen, vgl. Rep. 1, 108³) und nimmt sogleich die Vulgarprache auf. In ihrer einfachsten Form als französische Motette mit instrumentalem (hier auf der Gambe gespieltem) Tenor sinkt sie soziologisch ab, wird in die Trouvère-Handschriften aufgenommen, schlecht notiert, zerfungen, mit Chançon- und Rondeauinflüssen stark durchsetzt (Rep. 1, 298) und zeigt die naive Haltung des sich gern selbst produzierenden Spielmanns. Die modernen Sänger fanden denn auch bald heraus, daß man im Gegensatz zu den übrigen Werken des Abends diese Sachen recht um die Wette „hinlegen“ muß, um die eigentliche Wirkung zu erzielen. Die vier kurzen, z. T. ausgezeichneten Stücke (ein Marien- und ein clarté [W₂ 4, 1, vgl. Rep. 1, 207] und

¹ Grocheo (S. 107) faßt das Organum, prout hic sumitur, rein technisch als Oberbegriff zum Konduktus und zum liturgischen Organum (cantus appropriato nomine org. appellatus), während bis zum Aufkommen der isolierten Motette diese beiden streng sphaerenhaft zu scheidenden Gattungen die gesamte mehrstimmige Kunstmusik ausmachten.

² Speculum caritatis II, 23 (Migne lat. 195, 571).

³ Für Quellenbelege ist stets auf Ludwigs Repertorium organorum etc. 1. 1, 1910 verwiesen. Die Hstl.-Siglen sind zusammengestellt AfM 5, 1923, 315.

¹ Ausg. J. Wolf, *SMG* 1, 1899, 67 u. 84 (civitas [84, 91, 112] nach mittelalterlichem Sprachgebrauch = Stadt).

² Gehalten auf der Münsterer Philologentagung 1923.

³ Im nächst. Heft (1924, 4) d. Deutschen Vierteljahrschr. f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte.

drei Liebestlieder, Maniere esgarder [MüA 14, Rep. 1, 283], Quant voi la rose [W₂ 4, 16, Rep. 1, 208] und Li douz termes [Mo 6, 213, Ausg. Couffemaker L'art harm. Nr. 32, vgl. Rep. 1, 288]) wären deshalb besser in den dritten Abend verwiesen worden, wo sie auch unmittelbar zur begleiteten Monodie des 14. Jahrhunderts übergeleitet hätten. Dasselbe gilt von zwei Rondeaux des Adam de la Halle, Fi maris (Gennrich, Rondeaur usw. 1, 1921, 61) und A dieu commant (ebdort. 60)¹, die im Gegensatz des dreistimmig-konduktusartigen Refrains zum einstimmig gelungenen Wechseltext sehr hübsch ihre Form ausprägen. Dieses tertlich-konstruktive Prinzip, für die späteren weltlichen Formen ausschlaggebend, erweist sich jedoch in der Motettenumgebung als Fremdkörper.

Die führende Kunstmusik des 13. Jahrhunderts war mit sechs dreistimmigen Doppels- und Tripelmotetten reich vertreten. An erster Stelle ist eines der ältesten, berühmtesten, das ganze Jahrhundert hindurch immer wieder überlieferten, von Theoretikern oft zitierten Werke zu nennen: O Maria maris stella (Couffemaker, L'art Nr. 8, Aubry, Cent motets, Nr. 75, vgl. Rep. 1, 106 u. 108). Wie hier über dem andächtig-langsam seinen Choralabschnitt im 5. Modus singenden Tenor der außerordentlich schön gebaute Motetus im 1. und das ebenso selbständige Triplum im 6. Modus zusammengefügt sind, das läßt beim Ausführen keinen Zweifel an der grundsätzlichen und eigenartigen Zugangsweise zu diesen Werken. Sie sind nicht zum Zuhören, sondern zum Singen oder inneren Mitmachen bestimmt. Das heißt: sie wollen nicht als einheitliches Klanggebilde von einem Zuhörer hingenommen werden, sondern ihr musikalischer Sinn erfüllt sich in der lebendigen Beziehung zwischen den Ausführenden. Macht auch bei der heutigen Auflösung des Tonaltitätsgefühls das rein zuhörende Auffassen (wie mir vielfach bestätigt wurde) keine Schwierigkeiten mehr, so muß nachdrücklich auf das Mißverständnis hingewiesen werden, hier nach gewohnter Art ein äußeres Hörzentrum voranzusetzen. Dieses liegt vielmehr in jeder der gleichberechtigten Stimmen, die jeweils selbst ausgeführt und nur nebenher auf die anderen bezogen wird. Ein derartig mitgehendes Hören richtet sich vor allem auf ein regelmäßig empfundenes klares Abstandsverhältnis zur benachbarten Stimme: so nämlich sind die im 13. Jahrhundert herrschenden Abstandsintervalle Einklang, Quart, Quint, Oktav aufzufassen, wie das wirkliche Ausführen sofort zeigt. Damit wird auch verständlich, weshalb nur je zwei benachbarte, nicht notwendig alle Stimmen im principium perfectionis konsonieren müssen; solche inneren Teilkonsonanzen zeigt z. B. die ebenfalls aufgeführte Motette Riens ne puet (Mo 5, 105, hrsg. v. Müller-Blattau, Grundzüge einer Gesch. d. Sage, 1923, Nr. III) zum Triplumwort j'aim und puis. Bemerkenswert ist hier, daß die Periodenschlüsse aller drei oder auch nur der beiden oberen Stimmen nie zusammenfallen. Da keine Stimme vorherrscht, erscheint das Stück, als Ganzes gehört, ebenso formlos wie klanglos, während die einzelnen Linien ausgezeichnet gegliedert sind: Tenor ununterbrochen im 3. Ordo des 1. Modus, Motetus in zwölf Verszeilen (die vier letzten zusammengezogen), Triplum in vier langgestreckte, auf e, d, b, g schließende Perioden aufgeteilt.

Diese Kunst, die den Zuhörer als stummen Mitwirkenden in das Werk hineinzieht, ändert sich noch im 13. Jahrhundert entscheidend. Im 7. Faszikel der Handschrift Montpellier taucht zuerst der neue Stil auf, in dem die Oberstimme unter Sprengung der modalen Rhythmik die Führung an sich reißt und Motetus wie Tenor zu Begleitstimmen hinabdrängt². Die Vorführung von vier Motetten dieser späteren Epoche (leider ordnete das Programm nicht in zeitlicher Folge) zeigte denn auch, daß hier neue Klangvorstellungen und anderes Hören am Werk sind. Alma redemptoris mater (Mo 7, 285 und Ba, Aubry Nr. 5) und das ähnlich angelegte Homo-

miserabilis (Aubry Nr. 37 und Ludwig, ZfM 5, 1923, 440ff) knüpfen mit den drei gleichwertigen Stimmen, dem regelmäßigen 3. Modus, der Tenorbehandlung noch an die ältere Kunst an, aber hier beginnen die Stimmen deutlich sich zu einem einheitlichen Klang zusammenzuschließen und auf den außenstehenden Zuhörer zu beziehen. Nicht nur ist das melodische Geschehen gespannt zwischen je zwei Klangsäulen am Anfang und Ende kurzer, zwei- bis viertaktiger Abschnitte, die durch einzeln weiterführende Stimmen mannigfach verknüpft das Ganze gliedern: es treten auch gleich die (durchweg noch tertlosen) Akkorde in einer Art von funktioneller Zuordnung auf. Alma konsoniert in 40 Taktten neunzehnmal über f, elfmal über c, fünfmal über b; Homo in 43 Taktten fünfundzwanzigmal über f, dreizehnmal über a¹. Wie stark die Stimmführung jetzt von der Klangperspektive bestimmt wird, zeigte die französische Tripelmotette Ja ne m'en departirai über dem Rondeau-Tenor Jolietement (Mo 7, 260, Aubry Nr. 53): rund zwei Drittel seiner Dauer geht das Triplum im Quint-, Oktav- oder anderen Parallelen mit einer oder beiden Unterstimmen zusammen, alle drei sind durch den einheitlichen 1. Modus mit der charakteristischen Ternaria-Auflösung der Senkung einander melodisch angeglichen. Für den neuen, frei deklamierenden Triplumstil bot schließlich die französische Tripelmotette Je me cuidois tenir (Mo 7, 256, Couff. Nr. 39, Aubry Nr. 52) ein glänzendes Beispiel. Drei derart selbständige Stimmen zu einer Gesamtwirkung mit leicht führendem Triplum zu vereinen, deutet schon auf ein virtuos gewordenen Können: man höre in der Mitte des Birelay-Tenors den unglücklichen Liebhaber sich bis zum hohen d' und es' steigern: „He dieus dou dieus que ferai, pour sa grant biautei morrai“, während der Motetus dies geschickt ausnützt, um seine Melodie durch einen tiefen Mittelteil abzurunden, und darüber das Triplum mit scharf beobachtender Fabulierlust von den Pariser Wiedermännern weiterplaudert „amours l'ont si pris et si soupris et mis en tel prison...“ Alles ist mit einer artistischen Sicherheit hingesetzt, daß man für solche Meisterstücke nicht mehr bloße Zuhörer, sondern schon ein Publikum von Sachverständigen annehmen muß. Grocheos musica composita zielt denn auch secundum usum modernorum auf eine derartige Struktur des Musiklebens, wie sie erst für die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts in Paris oder Nordfrankreich anzusetzen ist: Kennerschaft eines Kreises bürgerlicher literati², der sich gegen die vulgares abgrenzt, Eigendasein des Werkes auf Grund der subtilitates artium, ästhetisches Genießen im Zuhören und Sich-dabei-Auskennen (in auditu delectari, subtilitatem advertere). Dies trifft genau zu, wie hier nur kurz anzudeuten war, auf die späten Motettensammlungen von Montpellier 7, Bamberg, Lurin usw.³; Organa und Konduktus werden hier nicht mehr überliefert, was ihrer flüchtigen Erwähnung bei Grocheo entspricht.

In den bisher besprochenen Werken herrschte (ausgenommen einige Instrumental-tendore) nur die menschliche Stimme⁴. Das änderte sich mit dem 14. Jahrhundert, dessen erste Kunst durch eine vierstimmige Motette Guillaume de Machauts und zwei Messägen des Gratianus von Padua vertreten war. Hier vereinigten sich Instrumente und Gesang zu einer Klangpracht, die mit den vollen Dreiklängen und der stark ausgenutzten musica ficta besonders der französischen Musik eine phantastische Farbigkeit verleiht. So hochinteressant die neuen geistigen und technischen Voraussetzungen dieser Kunst sind: die Ansätze dazu liegen fast ausnahmslos seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Frankreich vor, besonders die grundlegende Beziehung auf den Zuhörer und damit die klangliche Anlage. In dieser Hinsicht ist die Stilwandlung von Mo 7, zuerst von Ludwig als eines der bedeutendsten Ereignisse der

¹ Bei diesen Motetten ist freilich die Tenorbildung zu berücksichtigen; die Erscheinung ist für Mo 7 und die späteren Sammlungen nicht ausschlaggebend.

² Grocheo a. a. D. 106

³ Vgl. Ludwig im ZfM 5, 196–207.

⁴ Über Instrumentalmusik im 13. Jahrhundert vgl. Aubry a. a. D. 3, 147 ff.

¹ Die Tenores auch als Motetus- bzw. Triplumrefrains in den Motetten Couffemaker, L'art Nr. 27 und desl. Oeuvres compl. du trouv. A. de la H. 1872, 239.

² Vgl. Ludwig in ZfM 5, 202.

mittelalterlichen Musikgeschichte gekennzeichnet¹, überhaupt der entscheidende, aus dem „Mittelalter“ im engeren Sinne herausführende geistige Situationswechsel, der trotz gelegentlicher Abschwächung (z. B. in der Machaut-Schule am Ende des 14. Jahrhunderts oder zur Zeit Deggheims) bis auf den heutigen Tag nicht rückgängig gemacht wurde. Die „Ars nova“ bringt, dagegen gehalten, nur einen Stilwandel sekundären Ranges. Wenn Machaut sich bei seiner Dame für die verspätete Zusage einer Komposition damit entschuldigt, er habe nicht eher Gelegenheit gehabt, sie sich anzuhören (mais par m'ame, je ne l'oij oncques) und hinzufügt: et n'ay mie acoustumé de bailler chose que je face tant que l'aye oij², so ist das schon mit in Grocheos in auditu delectari angekündigt und erinnert unmittelbar an Josquins bekannte Prüfung seiner Werke (die nach einer mehr umgangsmäßigen Kunst seiner Vorgänger und Zeitgenossen auffiel) und die Formulierung seines Schülers Coelius (Compendium, 1552): Studebit autem imprimis cantor ut auri-bus hominum placeat . . . Adhibebit semper etiam suarum aurium iudicium . . .

Machauts vierstimmige Doppelmotette *Christe qui lux es — Veni creator* (Nr. 21, noch unediert³, einigermaßen ähnlich ist *Felix virgo — Inviolata* bei Wolf, *Gesch. d. Mensuralnot.* 2 u. 3, Nr. 16) vertrat die französische Motettenkunst des 14. Jahrhunderts mit einem Werk, das neben Perotins Organa und Stücken wie *O Maria maris stella* oder *Je me cuidois* einen Höhepunkt bedeutete. Die Auf-führung einer solchen Komposition reicht allein hin, zum mindesten die künstlerische Überschätzung der Florentiner sog. *Ars nova* auf Kosten der französischen Musik zu widerlegen: Frankreich hütet ebenso sehr die polyphone Tradition des 13. Jahrhunderts, wie es die neue Farbigkeit der Klänge, den prachtvoll dahinströmenden großzügigen Rhythmus und die neuen Formprinzipien durchaus selbständig zu meistern versteht. Für die Reinheit der Klangführung, die sich aus der stark linearen Anlage erklärt — in sämtlichen Stimmen (abgesehen von dem freien Vorspiel) herrscht Isorhythmie! — nur ein Beispiel: bei der Triptumstelle *Nec tueri se poterant* wird mit genauer Vorzeichnung in allen Stimmen, modern gesprochen, ein gmoll-Klang über den verminderten Dreiklang auf e unmittelbar nach fis moll und weiter über Gdur und emoll nach Edur geführt — von vier Instrumenten und zwei Singstimmen in streng polyphoner Führung gebracht, ein geradezu unerhörter Klangeffekt, der aber in dieser Kunst durchaus nicht vereinzelt dasteht. Die Zeit Dufays bewahrt noch einen schwachen Abglanz davon. Die vier Instrumente (in Hamburg Flöte, Bratschen und Gambe) werden eindeutig gefordert durch das ausgedehnte, zuerst einz-, dann zwei-, schließlich vierstimmige Vorspiel, dessen Oberstimmen in Paris fr. 22546 unten auf der Seite nachgetragen sind, ohne daß dabei die erste Zertsilbe untergeschrieben wurde. Auch solche Vorspiele in der Motette sind hier nicht singular, wie die jüngst bekannt gewordene Hs. Ivrea zeigt; ihre Bezeichnung als Introitus hält sich ebenfalls noch bis in die Zeit des jungen Dufay (Vologna Lic. 37).

Was dem italienischen Trecento fehlt, die motettische Tradition des 13. Jahr-hunderts, zeigt sich am empfindlichsten in seinen kirchlichen Werken, die stilistisch über eine Anlehnung an die weltlichen Formen nicht hinauskommen. Zwar bringt es auch die französische Kunst noch nicht zu einer Neubildung der liturgisch-musikalischen Sphäre, wie sie im alten Organum vorlag, doch ist es der französische Motetten-tenor, der schließlich entscheidend in die neue Messenform des 15. Jahrhunderts eingeht. Das *Et in terra* des Gratiolus (Padua 684, unediert, einigermaßen vergleichbar ist Wolf Nr. 72, das aber in eigentümlicher italienischer Balladenform auch den Tenor

¹ *MfM* 5, 194 ff.

² *Le Livre du Voir-Dit*, Ausgabe P. Paris, 1875, 258.

³ Texte bei Ghislmaref, G. de M., *Poésies lyriques*, 2 (1909), 526 (S. 19 ist natürlich mit den Hs. zu lesen *Et a dire nexu mortis*).

tertiert) gehört stilistisch der dreistimmigen Balladenmesse an¹: Tenor und Kontra-tenor (in Hamburg Bratsche und Gambe) geben eine schlicht affordische Begleitung zur Oberstimme (Tenor-Solo), die den freikomponierten liturgischen Text in einfacher Deklamation vorträgt. Zahlreiche Kadenzgliederung sinngemäß, bedeutende Stellen sind durch Fermaten hervorgehoben (*agnus dei | . . . Qui tollis | peccata | mundi*)). Das ebenso aufgeführte Sanctus (Wolf Nr. 62) zeigt dagegen Madrigalstil: zwei mitunter (besonders im *Osanna* und *Benedictus*) lebhaft ineinanderwirkende Singstimmen mit einem Instrument. Hier hätte die Wiedergabe durch zwei, wenn nicht drei Sänger den Vorzug verdient. Interessant ist an einer derart freien, nur auf wenige Textworte sich stützenden Komposition die sogleich auftretende, kurzatmige Sequenzierung, deren sich z. B. auch Machaut im nicht-isorhythmischen Vorspiel der erwähnten Motette bedient. Solche Erscheinungen weisen von einer neuen Seite darauf hin, wie ungeheuer wichtig es für den mittelalterlichen Musiker war, auf irgend etwas vor oder außer seiner Arbeit Gegebenem aufzubauen, sei es durch Übernahme eines Cantus prius factus (Tenortechnik, Diskantolorierung) oder durch Unterordnung unter eine außermusikalische, restlos in einem Schema darstellbare strenge Gesetzmäßigkeit (Isorhythmie, Kanontechnik) oder durch Anschluß an einen formal beziehungsreichen Textbau (vgl. u.). Derartige Arbeitsweisen als unnatürlich, unmusikalisch, unschöpperisch usw. bezeichnen, hieße nur moderne Kategorien in das Mittelalter hineinbringen, deren Unangemessenheit sich schon in ihrer bloßen Negativität ausdrückt. Die Gerüstarbeit, wie man die Techniken zusammenfassend nennen könnte, ist vielleicht das wichtigste Formprinzip, das die mehrstimmige Musik bis auf Josquin zu einer Einheit zusammenschließt.

An die italienischen Meßstücke schlossen sich (im Programm durch zwei englische Werke getrennt) ein Kyrie und *Et in terra* von Dufay (Vologna B. Un. 2216, Nr. 7, *Fass.* im Programmheft; Trient 92, 1476) klanglich unmittelbar an, beide vom dreistimmigen Balladentypus, wie er aus dieser Zeit reich überliefert, in Neudruck noch so gut wie gar nicht vorliegt². Wie sehr auch die in Italien wirkenden Engländer und Franzosen die Tradition des 14. Jahrhunderts aufnehmen, so spricht doch gegenüber der stark nach innen gefehrten Kunst um 1400 mit ihrer Vorliebe für verzwickte Rhythmen und kurzatmige Melodik eine neue Weltfreude aus Dufays schön geschwungenen, in der taktischen Anlage dem Körperhythmus nachgebenden Melodiebögen, ebenso aus seinen ungewöhnlich hellen Klängen und seiner Vorliebe für Durmelodik. Knabenstimmen, von Streichern und Flöte begleitet, wirkten hier überzeugend. Von gleicher Haltung ist Dunstables wunderbar klangreiches *Quam pulchra es* (*DD* 7, 190), in allen drei Stimmen vokal aufgeführt³. Der affordische Satz derartiger Stücke (vgl. z. B. Wolf Nr. 34 u. 35) weist stärker noch als auf den Faurbourdon auf die vokale Konduktustechnik italienischer Trecento-Madrigale hin, in deren zweistimmiger Form die harmonisch fundierende Bassführung vor allem ausgebildet wurde. Merkwürdig überraschte in dieser Umgebung das dreistimmig gesungene *Ave regina* von Leonel (*EMG* 2, 378), man glaubte fast schon niederländischen Chorklang zu hören. Jedenfalls führt dieses Stück ungleich entschieden auf die Klangwelt Deggheims und Josquins hin, als etwa Dufays *Alma redemptoris mater* (*DL* 27, 1, 19), das ebenfalls rein vokal erklang; für die den Choral kolorierende Oberstimme mit Recht⁴, dagegen ist für den stark ligierten Tenor

¹ Nach Ludwigs Bezeichnung, vgl. *MfM* 5, 441, 12.

² Teile des Sanctus *DD* 7, 148, gehören hierher. Ob Diskantolorierung im Sinne Fickers (Beihfte der *DD* 7, 1919, 5) vorliegt, muß noch offen bleiben. Die Liebert-Messe (*DD* 27, 1) zeigt jedenfalls fastechnisch mit ihrem durchbrochenen Faurbourdon ein anderes Gesicht als Dufays Balladentypus.

³ Vologna Lic. 37 (*Fass.* Woolbridge, *Early Engl. harm.* 1, pl. 59/60) gibt für den Kontra-tenor eine authentische Textierung. Auch ist danach *L. 43—44* der Denkmälerausgabe textlich und 51—53 musikalisch zu ändern.

⁴ Vgl. Drei in: Beihfte der *DD* 7, 84 f.

und Kontra instrumentale Ausführung mindestens ebenso zulässig, zumal beide Quellen (Trient 92 und vor allem die sorgfältige Hs. Modena lat. 471) keinen Text unterlegen. Klanglich scheint Dufay ja auch in seinen späteren Werken, soweit die bisherigen Ausgaben (der Messen DL 7, 120 und 19. 1, 17 und des Ave regina bei Haberl, WM 1) erkennen lassen, rückwärts dem 14. Jahrhundert verbunden zu bleiben; so war es nicht unbegründet, die Vorführung mit ihm zu schließen und die neue, zu seinen Lebzeiten aufwachsende Chormusik nicht mehr einzu beziehen. Den Abschluß bildete Dufays schöne italienische Canzone Vergine bella (Fakf, nach Vol. B. Un. 2216 bei Lifo, Una stanza del Petrarca, 1893, (inforrekte) Übertragung Riv. mus. it. 1, 258), von einem Solisten mit instrumentaler Begleitung und Zwischenspielen vorgetragen. Die Einordnung dieses Werkes unter die musica composita zeigt freilich, daß Grocheos Gliederung der Sphären längst gegenstandslos geworden ist. Die weltlichen Formen des 14. und 15. Jahrhunderts sind keine musica vulgaris in seinem Sinn; wollte man aber Dufays Canzone nur wegen ihres geistlichen Textes der mus. composita zuweisen, so würde das ein neues Einteilungsprinzip voraussetzen, das schon mit Rücksicht auf die Motette des 14. Jahrhunderts unhaltbar wäre¹. Eine gehaltliche Sphärentrennung ist hier undurchführbar, man wird nur nach Gattungen und Ländern scheiden können. Zu einer Art von Sphärenaufbau gelangt dagegen die niederländische Musik der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und zwar bildet sich hier, wie Gurlitt betonte, die geistliche Sphäre neu durch Emporstreigen (die „Apotheose“) der „musica vulgaris“: die neue Messenform erhält Einheit durch den Chanson-Tenor. Der Vorgang ist genau entgegengesetzt der früheren Säkularisierung liturgischer Musik in der Motette des 13. Jahrhunderts. Gleichzeitig leben auch besondere Züge der mittelalterlichen Musikanthologie noch einmal stärker auf. Gurlitt wies auf Raffaels hl. Cecilia hin, wo nicht etwa die Überordnung der cappella-Musik über die instrumentale, sondern die Sphären der himmlischen und irdischen Musik symbolisiert seien, die musica coelestis und instrumentalis; das Mittelalter verstand darunter nicht „Instrumentalmusik“, sondern alle musica „sonora“ (Joh. de Muris) im Gegensatz zur coelestis, mundana und humana².

Auch der dritte Abend schließlich, der musica vulgaris gewidmet, zeigte wie die übrigen eine beträchtliche Erweiterung. Die in Karlstraße eröffnende französische Tripel-motette war mit Recht in die mus. composita verwiesen und dafür der Minnesang stark herangezogen worden. Die Troubadours waren vertreten durch Bernart de Ventadorn (Lancan vei la fos ha, Appel, B. de B., 1915, Nr. 25, Fakf. Taf. 15), Guiraut de Bornelh (Reis glorios, hrsg. v. Aubry, Trouv. et Troub., 1909, 87, auf Vorschlag Prof. Ludwigs in den 2. Modus mit gedehntem Auftakt verbessert) und Rambaut de Vaqueiras (Kalenda maya, Aubry, 56, vgl. auch Aubry, Estampies etc., 1907, 6 f. und Moser, ZMG 15, 282); die Trouveres mit Thibaut (De bone amor, Paris, Ars. 5198, Ausg. Aubry-Jeanroy, 49) und Gautier de Coinci (Ma viele, Aubry, 114); die deutschen Minnesänger mit Walthar (Palästinalied, Übertr. Wuffmann, B. v. d. B., 1913, 90), Neidhardt (Mein zit, v. d. Hagen Nr. 17, Übertr. Niemann, Hdb. d. Musikgesch. 2. 1, 266) und Frauenlob (Wyn vrou ist gar cjugangyn, DL 20. 2, 67). Alle Stücke wurden unbegleitet, aber z. T. in verschiedenster Form mit Vor-, Zwischen- oder Nachspielen auf der Bratsche versehen, vorgetragen. Die außerordentliche Kunst des höfischen Minnesangs, von der diese Vorführung zum ersten Male eine die abendländische Breite umfassende Anschauung vermittelte, weckt allerdings die Frage, ob hier die Bezeichnung mus. vulgaris am Platz ist. Daß es sich keineswegs um Ausdruck individuellen Lebensgefühls, geschweige denn um unmittelbare Affektentladung, sondern bei den Provenzalen und Franzosen ebenso wie bei den Deutschen um einen durchaus konventionellen, die ritter-

liche Feudalkultur widerspiegelnden Motivschatz, um fortwährende Wiederholungen typischer Situationen, Gefühle und Redensarten handelt, daß das Persönliche der Dichter schwer zu fassen und überhaupt nebensächlich ist, wurde schon lange bemerkt. Von diesem Tatbestand aus sieht neuerdings G. Müller¹ die eigentliche Leistung der Minnesänger in einer ebenso unpsychologischen und „seelen“losen wie kunstvollen Arbeit mit festen Motiven und ihrer stets wieder erneuten formalen Durchbildung. Wie kommt aber Grocheo dazu, eine derart ausgeprägte „Kunst“ der musica simplex vel civilis zuzurechnen? Die Schwierigkeit löst sich, wenn man den zeitlichen Umkreis seiner theoria beachtet, der sicher nicht über das letzte Drittel des 13. Jahrhunderts zurückreicht. Seit der Mitte des Jahrhunderts ist in Nordfrankreich, das hier allein in Frage kommt, die Blütezeit des höfischen Minnesangs vorüber. Der Adel beteiligt sich nur in vereinzelt Fällen noch an der Minnedichtung, die Pflege der weltlichen Lyrik verlegt sich zusehends von den Höfen und Schlössern in die Städte, die eigentlich lebendige Fortsetzung des immer noch bestehenden Minnesangs wird der bürgerliche Meisterfang mit seinen Sängertagungen (puis) in den pikardischen Städten und den Dichterkrönungen². Von dieser Lage wird die Interpretation Grocheos ausgehen müssen. Er scheidet in der musica vulgaris die Singformen in cantus und cantilena. Cantus ist ein aus oberflächiger Kultur abgejunkenes „Gesang“, der noch als vornehmer empfunden und vor dem bürgerlichen „Lied“ genannt wird. Den cantus gestualis identifizierte Wolf mit der chanson de geste (a. a. D. 90), wozu hier auch die geistliche Epik und jüngere Stücke, wie die mit Musik überlieferte chantefable von Lucassin und Nicolette (Ausg. Suchier 1920) zu rechnen sind³. Der cantus coronatus ist die chanson des nordfranzösischen Minnesangs, nicht das provenzalische sirventes, wie die beiden Zitate beweisen⁴. Auch mit dem cantus versualis meint Grocheo gewiß nicht den frühen provenzalischen vers, sondern (einfachere?) lyrische Formen seiner Zeit und Umgebung; welche, ist nicht klar zu ersehen, da die beiden Zitate genau demselben Repertoire angehören wie die Beispiele für den cantus coronatus⁵. Wie unverständlich die im ritterlichen Standesethos verwurzelte Minne für Grocheo ist, beweist die höchst beachtende Bemerkung (91): est enim cantus iste (sc. coronatus) de delectabili materia et ardua sicut de amicitia et karitate; von amor ist nicht die Rede! Diese bürgerliche Umdeutung der Minne entspricht ganz ihrer gleichzeitigen religiösen Spiritualisierung und Durchsetzung mit franziskanischer Mystik in den oberitalischen Städten, auf die R. Wofler aufmerksam machte⁶. Demselben Gegensatz zur ritterlichen Feudalkultur zeigt die bürgerliche Arbeits- und Tüchtigkeitsgesinnung, mit der Grocheo jungen Leuten den cantus versicularis empfiehlt (92), ne in otio totaliter sint reperti. Qui enim refutat laborem . . . ei labor et adversitas est parata. Unde Seneca: non est viri timere sudorem. Die chansons de geste sind bei ihm gar zu einer Art von Bänkelsang heruntergekommen (90 f.): cantus iste debet antiquis . . . et mediocribus ministrari . . . ut auditis miseris . . . aliorum suas facilius sustineant . . . Für die höfische Kunst kann somit Grocheo nicht als Gewährsmann angesprochen werden⁷.

¹ Studien zum Formproblem des Minnesangs, Dtsche. Vierteljahrh. f. Literaturw. u. Geistesgeschichte 1, 1923, 61.

² Vgl. Gröber, Grundriß der rom. Philologie 2. 1, 936 u. 947.

³ Einzelheiten bei Genrich, Der musif. Vortrag der altfr. chanson de geste, 1923, 19 ff.

⁴ Beide gehören zu den berühmtesten, oft überlieferten Stücken: Aussi com l'unicorne sui (Raynaud 2075) jetzt im Chans. de l'arsenal, S. 29, und nach Vat. Reg. 1490 bei Wolf, Musik. Schrift. 92, Quant li roussignols jolis (Ray. 1559) in Ars. 102 leicht zugänglich.

⁵ Nachweise bei Ludwig, WM 5, 202 A. Die kurze Beschreibung des cantus versualis S. 95 könnte auch an Kontrafakta denken lassen.

⁶ Die philos. Grundlagen z. süßen neuen Stil, 1904, u. Die göttl. Komödie 1. 2, 1907, 468 ff.

⁷ Seine zunächst merkwürdig erscheinende Angabe (92), daß der c. coron. ex omnibus longis et perfectis efficitur bezieht sich wohl nur auf die Aufzeichnung in Quadratnoten. Mensurale Umschriften sind bekanntlich ganz vereinzelt, in größerem Umfang nur in Paris fr. 846 erhalten.

¹ Man vergleiche die Texte der 23 Motetten Machauts bei Schimaref a. a. D. 481 ff.

² Vgl. W. Großmann, Die einleitenden Kapitel des speculum musicae von Johannes de Muris, Leipzig, 1924, 31 ff.

Angeichts der Denkmäler wird der Minnesang, soweit er der schöpferischen und führenden ritterlichen Feudalkultur¹ angehört, als eigene Sphäre zu gelten haben, zumal ihm die ästhetische Isolierung der musica composita fehlt. Für praktische Zwecke ist natürlich gegen eine Einordnung wie in Hamburg nichts einzuwenden.

Die eigentliche musica vulgaris, d. h. die nicht aus einer Oberschicht abgefunken, sondern aus alter, volkstümlicher Übung jetzt in die neu aufstrebende bürgerlichstädtische Kultur eingehende Musik war mit einstimmigen Rondeaur und Instrumentalstücken vertreten. Grocheos cantilena rotunda (92) zielt nach Beschreibung und Beispiel² auf das Rondeau mit Refrain und Wechseltext, nicht auf den Kanon, wie Riemann (Hdb. 1. 2, 220) annimmt. Aufgeführt wurden zwei nur als Motettenendore erhaltene Stücke, Bele Ysabelot und Jolietement (Gennrich, Rondeaur, 44f., vgl. Ba Nr. 52, 53). Grocheo spricht zwar nicht von mehrstimmigen Rondeaur, doch hätten ihrer Haltung nach die Stücke von Adam de la Halle ebenso wie die refraindurchsetzten zweistimmigen französischen Motetten³ sich hier ohne weiteres anschließen können. Drei schon in Karlsruhe aufgeführte Instrumentaltänze (ZfM 5, 444) wurden diesmal auch von Tänzern dargestellt, während die Bratsche in den alzentischen Stücken wie der rotta zum Lamento di Tristano durch Flöte und Trommel unterstützt wurde (Cest cil qui porte la tabor Le diemenche a la carole zitiert Gröber, Grdr. 2. 1, 660 aus einem Fableau des 13. Jahrhunderts). Von deutschen Werken der nach-minnesängerlichen Zeit erklang das Spielmannslied „Ich het ezu hant gelocket mir“ aus der Mondseer Hs. (Übertr. Ursprung, AfM 5, 1923, 30) und das dramatisierte Taglied „Hör libste frau“ (Mayer-Rietzsch, Acta germ. 4, 1894, 168), das letztere ein höchst auffallendes Werk, in französisch-italienischer Umgebung von einer Primitivität sondergleich, aber auch mit ihrer wuchtigen Überlegenheit. Mit einem kaum zu unterbietenden Mindestaufwand musikalischer Mittel erreicht diese dramatische Szene auch ohne jede Szenerie eine Spannung, die alles andere an diesem Abend weit hinter sich ließ⁴.

Die noch folgenden Werke veranschaulichten die begleitete Monodie des 14. und 15. Jahrhunderts, die ihrer Abstammung nach in gewisser Weise zur mus. vulgaris gehört, aber seit Machaut und den Florentinern die führende Kunstmusik darstellt. Piers Con bracchi assai (Wolf, Nr. 56) mit dem elegant pointierten Text⁵ bot ein hübsches Beispiel für die caccia, die nicht, wie meist angenommen (Riemann, Hdb. 1. 2, 306 u. 323) eine italienische Erfindung, sondern französischer Herkunft ist⁶. Beim Hören dieses Stückes fällt eins der wichtigsten Charakteristika des italienischen Trecento gegenüber dem französischen besonders auf: die stark ausgeprägte Tonalität, die hier, durch den Zwang des Kanons noch verschärft, aus dem dmoll überhaupt nicht herausführt. Eine andere italienische Eigenheit, die melodische Rundung und rhythmische Glätte aller Stimmen, erschien in Francescos Ballade (genauer: chans. balladée) Per la mie dolce piaga (Wolf, Nr. 52). Auf französischer Seite steht dem, positiv ausgedrückt, eine höchst bewegliche Harmonik und subtil durchgebildete Linienkunst entgegen, wofür zwei sehr verbreitete Balladen Machauts, De toutes flours (Oxf. Hist. 2, 33) und Gais et iolis (Nr. 40, unedierte) zeugten. Den Schluß bildete eine Gruppe von zehn Chansons des 15. Jahrhunderts; die Hälfte davon französische von G. Binchois (Liesse, DW 7, 255; Plains, Stainer, Dufay etc. 77; Adieu, Stainer, 74 [mit falscher Refrainangabe, auf 3. 8 folgt 3. 1—3]; Margarine,

¹ Dazu kurz (mit weiterer Literatur) Tröltzsch, Soziallehren 248ff.

² Das zitierte Rondeau Toute seule passerai jetzt bei Gennrich, Rondeaur, 79.

³ Über eine interessante, leider vereinzelte Chanson mit Instrumentaltenor, die schon auf die begleitete Trecento-Ballade hinweist, vgl. Ludwig in ZfM 4, 35 u. Rep. 1, 338.

⁴ Vgl. Moser, Gesch. d. deutsch. Musik 1, 1920, 340, und Ursprung a. a. D. 26.

⁵ Dazu Ludwig, ZfM 6, 634.

⁶ Novati in Studi medievali 2, 303 und Ludwig, AfM 5, 283ff., dessen Vermutungen bez. Iv sich durchaus bestätigen.

Wolf, Nr. 37; Adieu m'amour aus Oxf. Can. misc. 213, unedierte). Diese außerordentlich feinen und wirkungsvollen Stücke gewähren auch dem besangenen Hörer leichten Zugang zur Musik des späten Mittelalters. Die Melodiebildung auf harmonisch-kadenzierender Grundlage, die unbedingte Vorherrschaft der Oberstimme, wie sie Binchois am ausschließlichen zu handhaben scheint, die taktische Anlage, die oft erstaunlich weitühgigen und genial erfundenen Melodien begründen diese Wirkung. Ob freilich Binchois eine derart überragende Stellung einnimmt, daß neben ihm kein anderer Name genannt zu werden brauchte, wäre noch zu beweisen. Bei einer so reichlichen Auswahl hätte man gern statt der fünf gleichförmigen Rondeaur z. B. auch Dunstables berühmtes und meisterhaft gesetztes O rosa bella, ferner ein Beispiel für die Ballade und für die Chanson mit zwei oder drei Singstimmen gehört, wo Dufay nicht fehlen dürfte (vgl. die hervorragenden Stücke Stainer, 140 u. 134). Mit Rücksicht auf die Zuhörer, die dem Riesenprogramm nicht gewachsen waren, wurden die Stücke zum größten Teil stark gekürzt, was aber hinsichtlich der festen Textformen grundsätzlich zu beanstanden ist. Rondeau, Virelay und Ballade in ihren verschiedenen Arten gehen, wie Fr. Gennrich gezeigt hat¹, sämtlich auf das französische Rondeau des 12./13. Jahrhunderts, Grocheos cantilena rotunda, zurück, dessen volkstümliche Form auf der Verwendung eines markanten, den übrigen Text umrahmenden und durchgehenden Refrains beruht. Dieses Grundprinzip bleibt auch in der weltlichen Kunstmusik des 14. Jahrhunderts bekanntlich herrschend; ihre ästhetische Wirkung liegt also durchaus in den formalen Beziehungen zwischen den (mindestens zwei) musikalischen Elementarbestandteilen: in ihrem Erklängen zu neuen Worten, ihrer Aufeinanderbeziehung durch vert und clos, ihrem Sich-Einrahmen, Wiederkehren, der Zuspitzung auf den Refrain usw. Erst die Aufeinanderfolge der Elemente in der fest geregelten Ordnung macht das Kunstwerk aus, nicht etwa schon das Rohmaterial des musikalischen „Einfalls“, wie es notiert vorliegt. Es handelt sich auch hier durchaus um Gerüstarbeit. Von einer dreistrophigen französischen Refrainballade, für die eben die Zuspitzung auf die dreimal wiederkehrende Schlußzeile wesentlich ist, nur die erste Strophe geben (wie es z. B. Wooldridge a. a. D. tut) oder den Rondeaurtext (wie Stainer und DW 7 u. 11. 1) so abteilen, als handle es sich um „Strophen“, die man etwa auch z. T. weglassen könnte, kann zu einem gefährlichen Mißverständnis dieser Kunst führen. Die französischen Chansons des frühen 15. Jahrhunderts folgen ganz überwiegend noch dem Textbauprinzip und dementsprechend überliefern die sorgfältigen Handschriften (Paris Reina III. Sig., Drford, Escorial V. III. 24, München 3192) stets auch den vollen Text. Das ändert sich erst in der burgundischen Chansonkomposition etwa mit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, wo die rein musikalische Gestaltung so selbstherrlich wird, daß ausgezeichnete Sammlungen wie Rom Casanat. 2856, Florenz Naz. XIX. 59 oder die Petrucci-Drucke fast nur noch die Anfangsworte geben².

Die beiden interessantesten mittelniederländischen Chansons, die aus Escorial V. III. 24 (unedierte, Faks. von Ope im Programmheft) aufgeführt wurden, entsprechen in der Technik ziemlich genau den älteren Stücken Dufays, verzichten jedoch auf den französisch-italienischen Textbau. Al eerbaerheit ist ein einfacher Bierzeiler (ab ba) mit einem Zwischenspiel in der Mitte, Ope es in minnen ein zweistrophiges Lied mit stolligem Bau und Zwischenspiel vor dem Gegenstollen, beide Stücke haben auch

¹ Da Bd. 2 seiner Rondeaur usw. noch aussteht, vgl. vorläufig Musikwissenschaftl. u. rom. Philologie, 1918, 27ff.

² Bezeichnend ist z. B., daß Josquins sechsstimmige Bearbeitung (Ausg. Smijers, Wereld. W. Nr. 19) von D'eghem's Ma bouche rit (Musik: AfM 6, 1874, Weil. Nr. 8) mit der Oberstimme zwar die zweiteilige Anlage beibehält, sie aber als prima und secunda pars im Sinne der Motette mißversteht und von den 16 Textzeilen (AfM 8, 10 ist nicht D'eghem's Text, dieser jetzt bei Ebelmann. Die Lieberh. des Card. de Rohan, Gef. für rom. Lit. 44, 1923, Nr. 142) nur die erste ununterbrochen wiederholt.

ein instrumentales Vor- und Nachspiel. Ein vrouleen (Lochamers Lieberb. Nr. 18), in niederfränkisch-niederländischer Mundart, schloß sich eng an Al eerbaerheit an (abba, Tert im Diskant, während Arnold-Bellermann ihn willkürlich dem Tenor unterlegen); Einzelheiten, die hier zu weit führen würden, weisen aber auf etwas jüngeren Ursprung. Die Aufführung all dieser Werke begegnete einer bisher noch nicht grundsätzlich beachteten Schwierigkeit: wie sind im 14. und 15. Jahrhundert die zweifellos vokalen Solo-Oberstimmen zu besetzen? Für die Wiedergabe durch eine Frauenstimme, die in Hamburg z. T. versucht wurde, lassen sich Belege anführen, auch Knaben werden im 15. Jahrhundert genannt. Die in Karlsruhe angewandte Tenorbesetzung mag als Aushilfe angehen, wenn ein Diskantinstrument mitspielt (ZfM 5, 447), ohne ein solches ist sie natürlich wegen der Stimmvertauschung unzulässig. Von Instrumenten war die Violine wegen ihres starken, ausdrucksvollen Tones grundsätzlich ausgeschlossen worden; Viola d'amore, Bratsche und Gambe erzeugten annähernd den gewünschten ruhigen, objektiven Klang. Auch die Blockflöte verdiente vor der aus technischen Gründen in Hamburg eingeführten Böhmflöte entschieden den Vorzug. — Aus Lochamers Lieberbuch folgte noch Nr. 40 (Mein traute Gesell), das aber mit dem deutschen Text ursprünglich gar nichts zu tun hat; seiner Faktur nach ist es ein frühburgundisches Rondeau, wie zahlreiche ähnliche von Pyllois, Caron, dem jungen Okeghem u. a. Nr. 17 schließlich (Der wallt hat sich entlaubet), ein zweiteiliges deutsches Strophenlied, wurde als Tenorlied mit zwei Instrumenten gegeben. Die Karlsruher rein vokale Ausführung scheint eben so sehr klinglich, wie mit Rücksicht auf die Stimmbehandlung den Absichten des Komponisten besser zu entsprechen.

Die Vorführungen spielten sich in Hamburg in einem größeren Rahmen ab und sollten unter dem Titel „Mittelalterliche und zeitgenössische Musik im Kammerstil“ einer „Gegenüberstellung“ in selbständigen Zyklen dienen. In der heutigen Kunst unlegbar vorhandene, gewissen älteren scheinbar verwandte Tendenzen würden an sich eine ausführliche Behandlung erfordern. Leider reichen aber die Mittel der gegenwärtigen Theorie zu einer genauen begrifflichen Durchdringung der modernen Musik nicht im entferntesten aus, und so wird sich der Musikhistoriker hier vorläufig noch einige Zurückhaltung auferlegen müssen, wie das auch in den Vorträgen (auf beiden Seiten) geschah. Musikwissenschaftlich kommt der Vorführung jedenfalls (neben ihrer speziellen Bedeutung für das Mittelalter) das Verdienst zu, nachdrücklich darauf hingewiesen zu haben, daß die Musikgeschichte auch eine Geschichte des Klanges und des Hörens umfaßt, und daß sie nicht zuletzt ein Stück Geistesgeschichte ist.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Wintersemester 1924/25

Aachen (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Peter Naabe: Ausgewählte Abschnitte aus der Geschichte der deutschen Musik im 19. Jahrhundert, mit Beispielen, unter Mitwirkung von Aachener Künstlern und Mitgliedern des Städtischen Gesangvereins.

Basel

Prof. Dr. Karl Ref: Die Orchestermusik von den Anfängen im Mittelalter bis zu Bach und Händel, einstündig. — Die Lieberbücher aus der Humanistenzeit in der Basler Universitätsbibliothek. Besprechung und Übertragung (gemeinsam mit Dr. Merian), zweistündig. — Musikwissenschaftliche Seminarübungen im Anschluß an das Kolleg über Orchestermusik, zweistündig. — Collegium musicum, Praktische Übungen mit Stilerläuterungen, zweistündig. Dr. Wilhelm Merian: Lieberbücher der Humanistenzeit ... gemeinsam mit Prof. Ref. — E. M. v. Weber als Dramatiker, einstündig.

Berlin (Universität)

Prof. Dr. Hermann Abert: J. S. Bach und sein Zeitalter, vierstündig. — G. F. Händel, einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar (Händel), zweistündig. — Musikwissenschaftliches Profeminar (Bach), zweistündig. — Collegium musicum (zweistündig). Geheimrat Prof. Dr. Max Friedländer: Romantiker III (Schumann und Chopin), mit musikalischen Erläuterungen, zweistündig. — Chorübungen für Stimmbegabte, verbunden mit einem Kolloquium über die Geschichte des deutschen Liedes, zweistündig. Prof. Dr. Oskar Fleischer: Entwicklung und Gebrauch der Tonschriften in Vergangenheit und Gegenwart, zweistündig. — Die Hauptfreitragen der musikalischen Ästhetik, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen zur Melodiebildungslehre, eineinhalbstündig. Prof. Dr. Johannes Wolf: Einführung in die Musikwissenschaft, zweistündig. — Der evangelische Choral, einstündig. — Englische Musikgeschichte bis Händel, zweistündig. — Übungen zur älteren Musikgeschichte, zweistündig. Prof. Dr. Curt Sachs: Musik des 17. Jahrhunderts, zweistündig. — Übungen zur Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, zweistündig. Prof. Dr. Georg Schünemann: Die Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zweistündig. — Übungen über die neuere Oper, zweistündig. Prof. Dr. Erich M. von Hornbostel: Musikalische Völkerkunde, einstündig. — Übungen zur vergleichenden Musikwissenschaft, einstündig. Prof. Dr. Karl Ludolf Schäfer: Musikalisch-akustisches Praktikum, einstündig. — Musikwissenschaftlich-psychologische Akustik, einstündig. Prof. Johannes Biele: Liturgische und Kirchenmusikalische Vorträge II, zweistündig. — Einzelübungen zur musikalischen Liturgik und Kirchenmusik, vierstündig. Lektor Dr. Fritz Blume: Das geistliche Konzert und die protestantische Kirchenkantate, einstündig. — Übungen zur Notationskunde II: Buchtabentonschriften u. Tabulaturen, zweistündig.

Technische Hochschule

Dr. Hans Merzmann: Die Musik des 18. Jahrhunderts, mit praktischen Vorführungen, einstündig. — Formen und Stilgeschichte des 18. Jahrhunderts, einstündig. — Vergleichende Musikgeschichte, mit praktischen Vorführungen und Übungen, zweistündig. — Methodische Grundlagen für die Analyse von Instrumentalmusik, zweistündig. — Grundlagen der Polyphonie, zweistündig.