

Musik der Gotik

Perotinus

Organum Quadruplum

„Sederunt Principes“

Klavierauszug mit Text
und kritische Übertragung

No. 8211

Universal Edition

Inhalt

Vorwort	I
Vorbemerkung zur praktischen Ausführung	II
Klavierauszug	1
Einleitung zur kritischen Übertragung	25
Kritische Übertragung	31
Revisionsbericht	37

PEROTINUS
ORGANUM QUADRUPLUM
SEDERUNT PRINCIPES

Bearbeitet von
RUDOLF FICKER

Klavierauszug mit Text und kritische Übertragung

Alle Rechte, einschließlich des Aufführungsrechtes, vorbehalten
UNIVERSAL EDITION A. G.
WIEN

Copyright 1930 by Universal-Edition

Printed in Austria

PEROTINUS

ORGANUM QUADRUPLUM

SEDERUNT PRINCIPES

Langsam, schwebend

CHOR

Männer und Knaben

Knaben Männer u. Knaben

Choral

Langsam, schwebend

Ob.

Piano

Fg.

10

M. K.

(e)

Ch.

10

A *pp* (20)

M. K. (e)

M. K. (e)

M. K. (e)

Ch. (e)

A *pp* (20)

M. K. (e) *pp* (30)

M. K. (e) *pp*

M. K. (e) *pp*

Ch. (e)

Ob. Glsp. *pp* (30)

Tr. Trb. *pp*

M. K. (e)

M. K. (e)

M. K. (e)

Ch. (e)

Allmählich steigern

40

M. K. *p* (e)

M. K. *p* (e)

M. K. *p* (e)

Ch. (e)

Allmählich steigern
(Ob. Fg. Cel.)

40

p
Glock.

M. K. *mf* (e)

M. K. *mf* (e)

M. K. *mf* (e)

Ch. (e)

mf cresc.

50

M. K. *f* (e)

M. K. *f* (e)

M. K. *f* (e)

Ch. (e)

f cresc.

M. K. *rit.* *ff* (60) **B** *a tempo* *f*
 M. K. *rit.* *ff* *f*
 M. K. *rit.* *ff* *f*
 Ch. *f* *mf*
 Ch. *rit.* (60) **B** *a tempo* *f*
 Tr. *f*
 Vla. *f*
 Trb.

M. K. (e)
 M. K. (e)
 M. K. (e)
 Ch. (e)
 Ch.

M. K. (70) *p* *f*
 M. K. (e) *p* *f*
 M. K. (e) *p* *f*
 Ch. (70) (e) *p* *f*

C Etwas bewegter

80

M. K. *ff* (e)

M. K. *ff* (e)

M. K. *ff* (e)

Ch. *ff* (e)

C Etwas bewegter

80

Ob., Vla. Fg. *ff* (e)

Glock. (F#) (Bb)

90

M. K. (e)

M. K. (e)

M. K. (e)

Ch. (e)

90

M. K. *dim.* *rit.* (e)

M. K. *dim.* (e)

M. K. *dim.* (e)

Ch. *dim.* (e)

rit.

dim.

a tempo, accel. e cresc. (100)

M. K. *pp* (e)

M. K. *pp* (e)

M. K. *pp* (e)

Ch. *pp* (e)

Tr. *pp*

Ob. *a tempo, accel. e cresc.* (100)

Vla. *pp*

Trb.

rit. (110)

M. K. (e)

M. K. (e)

M. K. (e)

Ch. (e)

rit. (110)

f

f

D Schnell

M. K. *ff* (e)

M. K. *ff* (e)

M. K. *ff* (e)

Ch. *ff* (e)

D Schnell

ff

ff

M. K. (e) (120)

M. K. (e)

M. K. (e)

Ch. (e)

M. K. (e) (130) rit.

M. K. (e)

M. K. (e)

Ch. (e)

Zurückhalten

M. K. **fff** runt **ff** (140)

M. K. **fff** runt **ff**

M. K. **fff** runt **ff**

Ch. **fff** runt

Zurückhalten

M. K. **fff** **ff** (140)

M. K. *rit. dim.* *p* *pp*
 M. K. *dim.* *p* *pp*
 M. K. *dim.* *p* *pp*
 Ch. *dim.* *pp*

Ch. *rit.* *f* *rit.*
 principi pes: et ad-ver-sum me loque-ban-tur: et in-i-qui per-se-cu-ti sunt me

Es/As (150)
 E Langsam; ganz abgedämpft
 Männer u. Knaben *ppp*
 Ad-Männer u. Knaben *ppp*
 Ad-Männer u. Knaben *ppp*
 Ad- *ppp*

Ob. (150)
 E Langsam; ganz abgedämpft
 Vla. *ppp*
 Fg.

M. K. (a) (160)

M. K. (a)

M. K. (a)

Ch. (a) (160)

M. K. (a) (170)

M. K. (a)

M. K. (a)

Ch. (a) (170)

F Fließend
Knaben *pp* (a) (180)

Knaben *pp* (a)

Knaben *pp* (a)

Ch. *ppp* (a)

F Fließend
Ob. *mp* (180)

Vla.

Männer *pp* (190)

Männer *pp* (a)

Männer *pp* (a)

Ch. (a)

Fg. *pp* (190)

Vla.

Männer

Knaben *p* Männer u. Knaben

Knaben *p* Männer u. Knaben

Knaben *p* Männer u. Knaben

Ch. (a)

Ob. *p* Ob. *p*

Fg.

Vla.

M. K. (a) *pp* *p*

M. K. (a) *pp* *p*

M. K. (a) *pp* *p*

Ch. (a) (200)

(200) *pp* *p*

M. K. (a) *pp* (210)

M. K. (a) *pp*

M. K. (a) *pp*

Ch. (a)

G (220)

Knaben (u)

Männer *p* ju- *p* ju- *p* ju-

Ch. ju-

G *p* (220)

Vla. *p*

Fg. Ob. Fg. Fg.

Knaben

Männer

Ch.

(u)

(u)

(u)

(u)

(u)

(u)

(Ob.)

(Fg.)

Fg.

Knaben

Männer

Ch.

(u)

(u)

(u)

(u)

(u)

(u)

(u)

(u)

(230)

(230)

Ob. Fg.

H Leicht, schwebend

Knaben

Ch.

H Leicht, schwebend

Ob., Cel.

Vla.

Knaben

Ch.

J

Knaben

Männer

Ch.

Tr. Trb.

Ob., Fg.

M. K. (a) *p*

M. K. (a)

M. K. (a)

Ch. (a)

M. K. (a) *vi-* *p*

M. K. (a)

M. K. (a)

Ch. (a) *vi-* *p*

M. K. (a) *-de rit.* *pp*

M. K. (a) *pp*

M. K. (a) *pp*

Ch. (a) *-de rit.* *pp*

K Gemessen (290)

Knaben

Männer

Ch.

Via.

Trb.

vi- (300)

Knaben

Männer

Ch.

vi-

(300)

-de (310)

This block contains the vocal and piano parts for the first system. It features three vocal staves: Knaben (Boys), Männer (Men), and Ch. (Chorus). Each vocal staff has two parts, with the lower part marked with a circled '(a)'. The lyrics '-de' and 'me' are written below the notes. A circled '(310)' is placed at the end of the system. Below the vocal staves is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clef).

Vi- (310)

This block contains the vocal and piano parts for the second system. It features three vocal staves: M.K. (Mezzosoprano), M.K. (Mezzosoprano), and Ch. (Chorus). Each vocal staff has two parts, with the lower part marked with a circled '(e)'. The lyrics 'Vi-' and 'me' are written below the notes. A circled '(310)' is placed at the end of the system. Below the vocal staves is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clef). The piano part includes markings for 'Ob., Vla.' (Oboe, Viola) and '(Trb.)' (Trumpet).

M. K. (e) (320)

M. K. (e)

M. K. (e)

Ch. (e)

-de (330)

M. K. *p* (e) *pp*

M. K. *p* (e) *pp*

M. K. *p* (e) *pp*

Ch. (e)

-de (330)

Ob. Fg. *p* *pp*

Trb.

M. K. (e) (340)

M. K. (e)

M. K. (e)

Ch. (e)

(340)

M. K. *mf* *p* Do- (350)

M. K. *mf* *p* Do-

M. K. *mf* *p* Do-

Ch. (e) Do-

Ob. Vla. *p* (350)

(Trb.)

M. K. *mf* vi-

M. K. *mf*

M. K. *mf*

Ch. (o)

vi-

M. K. (360) -de *f* vi- *f*

M. K. (o) -mi- *f*

M. K. (o) -mi- *f*

Ch. (o) -mi-

(360) -de *f* vi-

M. K. (i) (370)

M. K. (i)

M. K. (i)

Ch. (i)

-de

M. K. -ne (380) *f* (tacet ad lib.)

M. K. -ne (tacet ad lib.)

M. K. -ne (tacet ad lib.)

Ch. -ne

-de

M. K. *f* (380) *f*

M. K. *f*

M. K. *f*

Ch. *f*

Ob. Fg. Vla.

M. K. (e)

M. K. (e)

M. K. (e)

Ch. (e)

-de M Kräftig, bewegt

390

M. K. (e) f

M. K. (e) f

M. K. (e) f

Ch. (e) f

-de M Kräftig, bewegt

390

Ob. | Fg. | Vla.

Tr. Trb.

400

M. K. (e)

M. K. (e)

M. K. (e)

Ch. (e)

400

M. K. (e)

M. K. (e)

M. K. (e)

Ch. (e)

N Schnell

410

M. K. *f* (e)

M. K. *f* (e)

M. K. *f* (e)

Ch.

N Schnell

410

Ob. *f*

Vla. Fg. *f*

(Tr. Trb. tacent)

420

M. K. (e)

M. K. (e)

M. K. (e)

Ch.

420

Ob.

Vla. Fg.

O Mit größter Kraft

M. K. *ff* De - us

M. K. *ff* De - us

M. K. *ff* De - us me -

Ch. *ff* De - us me -

O Mit größter Kraft

Ob. *ff*

Vla. Fg. *ff*

Tr. Trb.

(430)

M. K. me - - us

M. K. mé - - us

M. K. (e) - - us

Ch. (e) - - us

(440)

M. K. *ff* (u) sal - vum me fac pro - - - pter

M. K. *ff* (u) sal - vum me fac pro - - - pter

M. K. *ff* (u) sal - vum me fac pro - - - pter

Ch. *ff* (u) sal - vum me fac pro - - - pter

(450) *rit.*

M. K. mi - se - ri - cor - - di -

M. K. mi - se - ri - cor - - di -

M. K. mi - se - ri - cor - - di -

Ch. mi - se - ri - cor - - di -

P *fff* *a tempo* *ff* allmählich nachlassen

M. K. (i)

M. K. (i)

M. K. (i)

Ch. (i)

P *a tempo* allmählich nachlassen
Ob., Fg., Vla., Ccl.

fff

(460) *dim.* *molto rit.*

M. K. (i)

M. K. (i)

M. K. (i)

Ch. (i)

(460) *dim.* *molto rit.*

lang *pp* *Sehr langsam* (470)

M. K. (i) - am.

M. K. (i) - am.

M. K. (i) - am.

Ch. (i) *pp* *rit.* *pp* - am tu - - - am.

lang *pp* *Sehr langsam* (470)
Ob., Fg.

EINLEITUNG ZUR KRITISCHEN ÜBERTRAGUNG

Zwei Musikschriftsteller des 13. Jahrhunderts, der Theoretiker Johannes de Garlandia und ein unbekannter Engländer¹, sprechen in hoher Bewunderung von den Werken des Magister Perotinus, welcher um 1200 an der Kathedrale von Notre Dame zu Paris wirkte². Unter den namentlich angeführten Kompositionen des Meisters hebt der Anonymus auch das Organum quadruplum „Sederunt“ hervor. Ebenso rühmt Garlandia die Quadrupla Perotins „in principio magni voluminis“. Und tatsächlich bringen alle großen erhaltenen Notre Dame-Handschriften das „Sederunt“ — zusammen mit dem Schwesterwerke „Viderunt“ — an erster Stelle³. So hat hier ein glücklicher Zufall wenigstens bei einigen Hauptwerken das Dunkel gelichtet, in das sonst die Persönlichkeit des schaffenden Künstlers jener Zeit gehüllt ist. Denn die erhaltenen Niederschriften der Werke verraten nie den Namen des Komponisten.

Von den Lebensumständen Perotins wissen wir außer jenen kargen Theoretikerberichten nichts Sicheres. Sein Name ist — ähnlich wie jener seines großen Vorgängers Leonin — wohl nur eine Diminutivform von „Pierre“, also eine Art Kosenname, wie ihn das Pariser Volk berühmten und beliebten Personen beizulegen pflegte. In der offiziellen Kirchensprache dürfte er daher Petrus genannt worden sein. Dieser Name kommt in den Akten von Notre Dame um 1200 wiederholt vor. Sein bekanntester Träger ist Petrus Cantor, der 1197 starb. Ihn bezeichnet noch der 1240 gestorbene Jacobus de Vitry in seinen „Sermones“⁴ als „magnus ille cantor Parisiensis“. Perotin hat es indessen nie zu der hohen geistlichen Würde eines Cantor gebracht. Es wäre jedoch denkbar, daß er mit einem „Petrus succentor“ identisch ist, der in den Akten im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts mehrmals erwähnt wird. Die Bezeichnung „Succentor“ entspricht ungefähr jener unseres Chorregenten (regens chori), ein Rang, den daher Perotin in späteren Jahren wohl eingenommen haben könnte.

Der Name des Petrus succentor taucht zum erstenmal 1208 auf⁵. Dann im Obituarium für den 18. Juni (vermutlich vor 1213) aus Anlaß des Todes seines Bruders Ferricus⁶, ferner 1224 und zuletzt 1238⁷. Sein unmittelbarer Vorgänger im Amte dürfte der Succentor Galo gewesen sein, der in Dokumenten zwischen 1187⁸ und 1201⁹ als Zeuge genannt wird. Im Sterbeprotokoll Galos, das wohl den Monatstag (15. April), jedoch nicht das Jahr seines Todes enthält, wird wenig Rühmliches über ihn berichtet¹⁰. Er dürfte daher bei dem letzten Bischof, unter dem er wirkte, Odo von Sully (1197—1208), nicht besonders geschätzt gewesen sein.

Von diesem großen Bischof, unter welchem auch die Fassade der 1163 begonnenen neuen Kathedrale vollendet wurde, sind uns einige urkundliche Berichte erhalten, welche von Wichtigkeit für unser Werk sind. In einer Verfügung vom Jahre 1198 wendet sich Odo gegen die krassen Unzukömmlichkeiten, welche sich seit altersher am Feste der unschuldigen Kinder, beziehungsweise der Beschneidung des Herrn in der Kirche ereigneten und ordnet deren Abstellung an¹¹. Bereits hier kommt mehrfach die Verfügung vor, daß die Ausführung der Responsorien, Allelujas und Benedicamus in kunstvoller, mehrstimmiger Art zu geschehen habe: „in triplo, vel quadruplo, vel organo“. In einer zweiten Verfügung vom Jahre 1199 verwendet Odo seine Sorgfalt auf die feierliche Begehung und Ausgestaltung des Festes des heiligen Stefan an der Notre Dame-Kirche, das bisher nicht mit jener Feierlichkeit begangen wurde, wie es die Verdienste des Heiligen erheischten¹². Er fühle sich dazu um so mehr verpflichtet, weil der heilige Stefan der Patron seiner Heimatskirche in Bourges sei. Zugleich setzt er für die feierliche Begehung des Festes Legate aus, welche an die teilnehmenden Kleriker alljährlich zu verteilen seien. So sollte u. a. jeder einzelne Sängerknabe zwei Denare erhalten, die einzelnen Kleriker, welche beim Hochamt das Responsorium oder Alleluja im Organum triplum oder quadruplum ausführten, jedoch sechs Denare. Von dem älteren, zweistimmigen Organum, das noch im vorjährigen Akte erwähnt ist, ist hier nicht mehr die Rede.

¹ Coussemaeker „Scriptores de musica medii aevi“ (Cous.), I, 116, 342, 360.

² Couss. I, 342: „... in choro Beate Virginis Majoris ecclesie Parisiis“. — Vgl. auch Fr. Ludwig: „Perotinus Magnus“ Arch. f. Musikwiss. III, 365 und „Die liturgischen Organa Leonins und Perotins“ Riemann-Festschr. 203

³ Fr. Ludwig „Repertorium organorum...“ I/1, das die grundlegende, kritische Beschreibung des Repertoires der sogenannten Notre Dame-Handschriften enthält.

⁴ G. Frenken „Die Exempla des Jacob v. Vitry“ (Quellen u. Unters. z. latein. Phil. d. Mittelalters V/1) 115.

⁵ B. Guérard „Cartulaire de l'église Notre Dame de Paris“ (Collect. des documents inédits sur l'hist. de France, I/3 c), I, 439.

⁶ Guérard IV, 87. — Beide Namen werden 1208 auch anlässlich einer Stiftung genannt, die ihr Bruder Johannes de Grevia „modo canonicus de Hemeria“ machte (Gallia Christ. VII instr. col. 277).

⁷ Guérard II, 372, 422 und 445.

⁸ Guérard II, 372.

⁹ Dubois „Historia Ecclesiae Parisiensis“ II, 238.

¹⁰ Guérard IV, 47.

¹¹ Dubois II, 216; Guérard I, 72; Villetard „L'office de Pierre de Corbeil“ 62.

¹² „Gallia Christiana“ VII instr. col. 78; Guérard IV, 107.

Nun gibt es jedoch in dem umfangreichen Organum-Repertoire der Notre Dame-Schule nur zwei Organa quadrupla — beide von Perotin: das Organum „*Viderunt*“ für das Weihnachtsfest¹³ und das „*Sederunt*“ für den Stefanstag. Nur diese beiden großen vierstimmigen Organa kommen in den Notre Dame-Handschriften vor, sie allein werden von den Theoretikern ausdrücklich erwähnt. Es dürfte daher die Annahme wohl berechtigt erscheinen, daß die beiden Organa Perotins im engen Zusammenhange stehen mit der erwähnten Neuordnung der beiden Feste durch Bischof Odo. Das „*Viderunt*“ dürfte wohl 1198 bereits vorgelegen haben, während zu vermuten ist, daß das „*Sederunt*“ erst der Initiative des tatkräftigen Kirchenfürsten seine Entstehung verdankt, demnach wahrscheinlich am Stefanstage (26. Dezember) des Jahres 1199 zum erstenmal aufgeführt wurde.

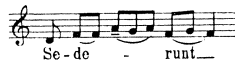
Sicher haben die beiden großen Werke sowie die nicht minder umfangreichen Organa tripla Perotins den besonderen Beifall des kunstbegeisterten Bischofs gefunden, denn sonst hätte er nicht ein Legat für ihre alljährliche Aufführung ausgesetzt. Er mochte wohl fühlen, daß derselbe gewaltige Geist, der ihm aus diesen kühnen Tonwerken entgegenschlug, auch in dem steinernen Wunder des neuen Kathedralbaues lebendig war, das sich vor seinen Augen vollendete. Man kann daher auch annehmen, daß Perotin bereits um die Jahrhundertwende an Notre Dame tätig war und von Odo besonders gefördert wurde. Obwohl darüber keine aktenmäßigen Belege existieren, könnte er um jene Zeit die untergeordnete Würde eines „*Cantor matutinorum*“ bekleidet haben. Als solcher hätte er damals eine besonders verantwortungsvolle künstlerische Aufgabe zu erfüllen gehabt, welche der Bischof dem übergeordneten Succentor Galo wohl nicht recht zutraute. Denn in der ersten Verfügung des Bischofs vom Jahre 1198 wird die Ausführung und Leitung der Responsorien ausdrücklich dem Cantor matutinorum übertragen¹⁴ und unmittelbar vorher heißt es, daß die Responsorien „*in organo, vel in triplo, vel in quadruplo*“, also im zwei-, drei- oder vierstimmigen Organum auszuführen seien. Es ist daher wahrscheinlich, daß die Anordnung des Bischofs mit Rücksicht auf Perotin geschah, der als Schöpfer der Tripla und Quadrupla auch als deren geeignetster Interpret erscheinen mußte.

Ein Legat für die Ausführung des Organum triplum oder quadruplum wird zum letztenmal im Nekrolog des Decanus Hugo Clemens (1195—1216) erwähnt¹⁵ welcher diese Stiftung anlässlich des Todes seiner Mutter Hersendis für die feierliche Begehung des Festtages Johannes des Evangelisten gemacht hatte. Dem Vorgesagten ist daher zu entnehmen, daß um 1200 zu Notre Dame alle Feste des Weihnachtskreises (Geburt des Herrn, heiliger Stefan, Johannes Evangelista und Tag der unschuldigen Kinder) einer durchgreifenden Neuordnung unterzogen wurden, wobei den großen Organa tripla und quadrupla eine besondere Rolle für die musikalische Ausgestaltung der Feierlichkeiten in der neuen Kathedrale zugeacht war.

Es mag auffallend erscheinen, daß die beiden Organa quadrupla Perotins Einzelercheinungen blieben, daß weder er noch ein anderer Meister später nochmals auf diese Technik zurückgegriffen hat. Es ist möglich, daß äußere Umstände Perotin daran hinderten, wie etwa der Tod Odos von Sully (1208) und des Dekans Hugo Clemens (1216), deren besonderes Interesse an diesen Kompositionen dokumentarisch bezeugt ist. Aber die Hauptursache war wohl die musikalische Stilwandlung, welche mit Beginn des neuen Jahrhunderts die alte Organumtechnik allmählich außer Kurs setzte und die Entstehung der neuen Kunstform der Motette vorbereitete. Von dem erwähnten englischen Anonymus erfahren wir auch, daß gerade Perotin der Bahnbrecher dieser neuen Bewegung war¹⁶.

Mögen daher diese neuen stilistischen Versuche, die „*Clausulae*“ Perotins den Zeitgenossen moderner und kühner erschienen sein, so stehen dennoch unserem Empfinden heute gerade seine großen Organa nahe — jene Werke, welche den machtvollen Ausklang der musikalischen Spätromanik bilden, in welchen der Meister noch einmal die ganze künstlerische Arbeit der vorhergehenden Jahrhunderte zusammenfaßt und zur letzten, gewaltigen Steigerung führt.

Wie stets beim Organum, erhebt sich auch im vorliegenden Werke der mehrstimmige Aufbau über dem starren Fundamente einzelner Töne einer alten Chormelodie. Verwendung fand hier das Gradual-Responsorium für den Stefanstag, von welchem für den ersten Teil (T. 1—143) die kurze Anfangsphrase:



und für den ausgedehnten zweiten Teil (T. 144—454) der ganze Versikel, mit Ausnahme der Schlussphrase als Cantus firmus entlehnt ist:

¹³ Der Einleitungsteil des „*Viderunt*“ ist von Fr. Ludwig veröffentlicht im „Handbuch d. Musikgesch.“ von G. Adler.

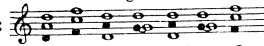
¹⁴ Dubois II, 216: „*Cantor matutinorum responsoria ordinabit*“.

¹⁵ Guérard IV, 121.

¹⁶ Couss. I, 342.

Alle übrigen Teile werden choraliter, das heißt in der einstimmigen Urfassung vorgetragen (vgl. Kl. A. die Choralpartien vor Buchstabe „E“ und am Schluß). Die einzelnen Töne der Choralmelodie werden nun im Organum zu langen Haltetönen umgebildet. So erstreckt sich zum Beispiel das *F* am Beginne des zweiten Teiles auf über 130 Takte. Nur an zwei Stellen gegen Schluß des Werkes (T. 372—391 und 406—435) gewinnen auch die Cantus firmus-Töne rhythmisches Leben und werden — nach Art der sogenannten „Discantus“-Technik — der Bewegung der Oberstimmen organisch eingegliedert.

Der Komponist legt also seinem Werke ein mechanistisch angeordnetes, konstruktives Schema fremder Töne zugrunde. Der eigentlich schöpferische, kunstmäßige Vorgang spielt sich hingegen in den Oberstimmen ab, deren realistische Bewegtheit im denkbar schärfsten Gegensatz steht zu der unbewegten Starrheit des Choralfundamentes. Von außen besehen, scheint daher in dieser späten Organumkunst jeder Zusammenhang mit jener frühen Form des Organum gelöst zu sein, von der uns die alten Theoretiker berichten, mit seiner scheinbaren Bewegung der Stimmen in parallelen Quarten und Quinten. Aber trotzdem ist auch hier noch immer das Grundwesens dieses alten Organums zu erkennen, wie es zum Beispiel die *Musica Enchiriadis* beschreibt¹⁷. Freilich darf man sich als das Wesentliche dieses alten Organums nicht — wie dies bisher stets üblich war — einen melodischen Vorgang parallel verlaufender Stimmbewegungen vorstellen, sondern eine Folge bestimmter klanglich-konsonanter Erscheinungen, deren Reihung durch die jeweils verschiedene Anordnung der Cantus firmus-Töne bedingt ist¹⁸. Denn wenn wir zum Beispiel im ersten Teile des vorliegenden Organums alle Mehrklänge zusammenfassen, die jeweils mit dem Eintritt eines neuen Cantusfirmus-Tones resultieren:



so erhalten wir ein musikalisches Bild, das ungefähr jenem der Beispiele der Organumtraktate des 12. Jahrhunderts entspricht¹⁹. Dieses Klanggerüst bildet die Grundlage für den kunstvollen Ausbau der bewegten Organalstimmen. Die letzteren sind sozusagen nur „auskomponierte Klänge“, wobei die jeweilige Klangform — trotz mannigfacher Varianten — bis zum Eintreten des nächsten Cantus firmus-Tones stets festgehalten bleibt.

Dieses Vorherrschen primärer klanglicher Vorgänge im Organum²⁰ bedingt nicht nur eine veränderte Art des musikalischen Hörens, sondern vor allem eine gesteigerte Betonung des Klangsinnlichen bei der Wiedergabe dieser Werke. Denn das Klangbewußtsein ist untrennbar verknüpft mit der Vorstellung des Klangraumes oder der Klangtiefe, das primärem melodischem Empfinden ursprünglich fremd ist. Nun finden wir in der Tat von den ältesten theoretischen Darstellungen²¹ angefangen bis hinauf zu den Theoretikern des 13. Jahrhunderts häufig den Hinweis, daß das Organum gleichzeitig in verschiedenen Oktavlagen ausgeführt, also verdoppelt und verdreifacht werden kann. Noch Johannes de Garlandia und Anonymus IV²² unterscheiden drei verschiedene Oktavlagen (bei Garlandia: *proprium—remotum—remotissimum*), wobei ausdrücklich beigefügt wird, daß die jeweilige höchste Lage nicht mehr für die menschliche Stimme, wohl aber für Instrumente noch erreichbar sei. Wenn daher ein Organum natürlich auch in der effektiven Lage seiner Notierung allein ausgeführt werden kann, wie es wohl sicher beim solistisch vorgetragenen zweistimmigen Organum purum der vorperotinischen Zeit der Fall war, so kommt doch, besonders in den Tripla und Quadrupla, die klangliche Eigenart dieser Kompositionen erst durch die Oktavkoppelung der Stimmen voll zur Geltung. Dieser Forderung ist daher bei der praktischen Ausführung unbedingt Rechnung zu tragen, obwohl sie aus dem handschriftlichen Notenbilde natürlich nicht zu sehen ist.

Daß der Komponist schon bei der Anlage des Organums mit dieser klanglichen Vervielfältigung von vorneherein rechnet, geht daraus hervor, daß die Intervalldistanz, die jeweils beim Zusammenerklingen aller Stimmen resultiert, fast nie den Umfang einer Oktave überschreitet. Selbst in unserem Quadruplum ist diese enge Lage fast durchwegs festgehalten, so daß ein Übergreifen in eine benachbarte Oktavlage nur in ganz wenigen Fällen (vgl. Takt 133, 137, 263, 379) zu konstatieren ist. Daß es sich also hier nicht um einen realen vierstimmigen Satz im Sinne polyphoner Auffassung handelt, beweisen neben diesem Zusammenpressen der Stimmen im jeweils resultierenden Klangraum der Oktav auch die charakteristischen Tonverdopplungen und unisonen Führungen der Stimmen, welche vor allem aus dieser Enge des Klangraumes zu erklären sind. Gelegentlich münden sogar alle vier Stimmen gleichzeitig im Einklang (vgl. Takt 86, 96, 320, 330).

Die Klangvervielfältigung im Organum durch Ausführung in verschiedenen Oktavlagen wird endlich auch bestätigt durch die aktenmäßigen Zeugnisse über die Heranziehung von Männer- und Knabenstimmen bei den Aufführungen. Denn alle Organalstimmen weisen ungefähr denselben Umfang auf. Die uns geläufige Differenzierung in hohe und tiefe Stimmen kennt das Organum nicht, wenn auch einzelne besonders hohe oder tiefe Töne in der Regel der obersten, beziehungsweise tiefsten Organalstimme zugeteilt sein mögen. Es gehört vielmehr zu den Eigenheiten des Organums, daß die Höhenlage der Stimmen fort-

¹⁷ Gerbert „Script. eccl. de musica“ I, 164.

¹⁸ Ficker „Formprobleme der mittelalterl. Musik“, Zeitsch. f. Musikwiss. VII, 198. — „Die Musik des Mittelalters...“, Vtljschr. f. Litwiss. u. Geistesgesch. III, 511.

¹⁹ Vgl. die „Documents“ in Coussemaker „Histoire de l'harmonie au moyen âge“.

²⁰ Ficker „Primäre Klangformen“, Jahrb. d. Musikbibl. Peters f. 1929, 21.

²¹ Z. Bsp. in der dem Bischof Hotger von Werden (gest. 902) zugeschriebenen „Musica Enchiriadis“ bei Gerbert I, 164.

²² Couss. I, 114—115, 362.

gesetzt schwankt, so daß mitunter die oberste Stimme tatsächlich die tiefste ist, besonders beim sogenannten Stimmtausch (vgl. Takt 13—23 und 24—34). Es wäre daher undenkbar, daß etwa die oberste Stimme von Knaben, die unteren jedoch von Männern gesungen wurden. Es bleibt daher nur die Möglichkeit, daß die Organalstimmen von den Männerstimmen chorisches in der notierten Lage (*situs proprius*), von den Knabenstimmen hingegen in der höheren Oktave (*situs remotus*) gesungen wurden. Daneben ist bei den Theoretikern auch stets der wichtige Anteil hervorgehoben, der den Instrumenten verschiedenster Art bei der Ausführung der Organa zukam. Die Faktur der Organalstimmen ist viel mehr vom Instrumentalen als vom Vokalen her beeinflußt. Erst jüngst wurde die Verwendung instrumentaler Tanzweisen der Zeit in manchen Organa tripla festgestellt²³. Im vorliegenden Organum sei auf die charakteristischen Glockenmotive verwiesen (I: 35—40, 47—52; II: 41—46 usw.), die ähnlich auch in anderen Organa anzutreffen sind. Die Heranziehung heterogener Klangmittel läßt es daher als sicher erscheinen, daß bei der Ausführung dieser großangelegten Organa die Differenzierung in klanglicher und klangdynamischer Beziehung von ebenso wesentlicher Bedeutung war wie in der sinfonischen Kunst unserer Zeit. Über die Art der „Instrumentation“ geben freilich die Handschriften nicht den geringsten Aufschluß. Auch die musikalisch-technischen Kriterien bieten hierzu nur in seltenen Fällen eine verlässliche Handhabe. So kann man zum Beispiel aus den auffallenden Wiederholungen längerer Phrasen oder Perioden — wenn auch durch Stimmtausch nach außen hin verdeckt — schließen, daß mit der Wiederholung auch stets eine Veränderung in klangdynamischer Hinsicht erstrebt wird (vgl. Takt 13—23 und 24—34; 331—338 und 339—346). Und die äußerlich unveränderte Periodenwiederholung wie in den Takten 171—179 läßt es als naheliegend erscheinen, daß hier an ein Alternieren in wechselnden Oktavlagen gedacht ist, ebenso wie bei der auffallenden Imitationsstelle Takt 199—218.

So sehr hier aber auch die rein klanglichen Momente von grundlegender Bedeutung sein mögen, so besteht doch die musikalisch-kunstmäßige Eigenart dieser späten Organumkunst darin, daß der durch den jeweiligen Cantus firmus-Ton beherrschte Klangraum stets von einer überaus lebendigen Aktivität rhythmischer und melodischer Kräfte erfüllt ist, die in der Tektonik des Oberstimmenbaues zur Auswirkung gelangen. Ein Vergleich mit der strömenden Melismatik gregorianischer Melodien und jener der ältesten zweistimmigen Organumkompositionen einerseits, ein Vergleich mit den weitgeschwungenen, rhythmisch freien Melodiebögen der mehrstimmigen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts andererseits zeigt jedoch, daß in diesem Stadium organaler Musik die Melodiebildung unfrei und gehemmt erscheint. Die Melodik steht völlig in Abhängigkeit von rhythmisch-metrischen Kräften, indem sie auf lange Strecken hin einem der rhythmischen „Modi“ jener Zeit gehorcht. Im „Sederunt“ kommen nur folgende drei rhythmische Grundarten vor:

1. Modus (*Trochaeus*) = ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
3. Modus (*Dactylus*) = ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
5. Modus (*Spondaeus*) = ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Durch verschieden lange Aneinanderreihung der rhythmischen Einheit mit abschließender Pause entsteht dann die geschlossene rhythmische Periode oder, wie die Theoretiker sagen, der *Ordo* des betreffenden Modus. Diese durch Pausen abgegrenzten Ordines bilden das Grundgerüst für den periodisch-zeitlichen Ablauf der Organalstimmen, das nun gleichzeitig auch eine melodisch-lineare Durchformung erfährt. Das Vorherrschen klanglicher und rhythmischer Energien im späten Organum gibt uns die Erklärung für den formelhaften Charakter der organalen Melodik, in der das Moment der Spannung und Zielstrebigkeit von ganz untergeordneter Bedeutung ist. Der lineare Vorgang besteht hier vor allem in einer Art von melodischer Umkleidung der zugrunde liegenden Klangelemente, in der „Kolorierung“ der jeweils festgehaltenen Klangform.

In diesem Sinne ist auch die Bezeichnung *Color* der Theoretiker jener Zeit zu verstehen: als „Durchfärbung“ der festen Klangform durch rhythmisch-melodische Ausgestaltung. Johannes de Garlandia und Anonymus IV²⁴ erwähnen die beiden Organa quadrupla Perotins als Musterbeispiele für die Verwendung des Color. Die verschiedenen Arten der Colortechnik²⁵, die Garlandia anführt, können wir auch tatsächlich im „Sederunt“ feststellen. So zum Beispiel die Umspielung des Stammtones durch Nebentöne (vgl. Takt 13—22, 24—33, 35—39 mit dem betonten Festhalten des Tones *a* usw.). Der ganze Einleitungsteil bis zum Buchstaben „B“ ist nichts anderes als die melodisch-rhythmische Kolorierung der über dem Anfangston des Cantus firmus errichteten Hauptklangform, die ihre bestimmenden Elemente vor allem aus dem melodisch durchgeformten Wechsel und Alternieren der Klangbestandteile zwischen den einzelnen Stimmen empfängt, wodurch die verschiedenartigsten Nebenklangformen entstehen. Erst mit dem Eintritt des jeweils folgenden Cantus firmus-Tones erfolgt dann fast ganz unvermittelt, wie auf einen Schlag, eine Änderung der herrschenden Klangsituation.

Zu den wichtigsten formbildenden Elementen des Color gehört ferner die Sequenz, und zwar sowohl die melodisch-rhythmische, als auch die einfache rhythmische Sequenz. Aus der Verkettung und dem Gegenspiel solcher rhythmischer Sequenzen ergeben sich mitunter Linien von geschlossener melo-

²³ Hellmut Schmidt „Die Organa der Notre Dame-Schule“ (Dissertation, Wien 1930).

²⁴ Garlandia (C o u s s. I, 116): „Que quadrupla optima reperiuntur et proportionata et in colore conservata“ Anon. IV (ibid. 342): „Viderunt, Sederunt cum abundantia colorum armonice artis“; (ibid. 360): „...in quibus continentur colores et pulchritudines“.

²⁵ Vgl. G. Adler „Die Wiederholung u. Nachahmung in d. Mehrstgkt.“, Vtljschr. f. Musikwiss. II, 273.

discher Ausdruckskraft. So sei hier besonders auf die „durchbrochene Arbeit“ der Organalstimmen Takt 171—179 verwiesen. Denn hier entsteht durch das sequenzierende Wechselspiel kurzer rhythmischer Motive in den einzelnen Stimmen eine einheitliche Linie von beinahe monodischer Wirkung, wie in ähnlichen Fällen beim mittleren und späten Beethoven. Dieses Prinzip der „durchbrochenen Arbeit“ mit seiner ausgesprochen monodischen Tendenz spielt dann bekanntlich in den verschiedenen Formen des sogenannten Hocketus bis zum 15. Jahrhundert eine bedeutsame Rolle.

Eine weitere Besonderheit der Colortechnik stellt die bereits erwähnte Wiederholung ganzer Perioden dar, wobei meistens der sogenannte Stimmtausch Anwendung findet (vgl. Takt 13—34; 331—346). Auch die Wiederholungen der glockenartigen Phrasen Takt 32—52 sind hier anzuführen. Ebenso die motivischen Imitationen Takt 199—218 mit ihrer regelmäßigen Pausensetzung und selbständigen Gliederung der Einzelphrasen. Im letzteren Falle, wie überhaupt in diesem ganzen späten Werke, sind bereits deutlich Symptome des Verfalles organaler Anschauung zu erkennen. Denn das Bestreben geht nun immer mehr dahin, die einheitliche Vertikallagerung der Klänge durch alternierenden Wechsel und durch Verselbständigung der Stimmen im zeitlichen Ablaufe völlig aufzulockern — ein Verfahren, das dann in der Motettentechnik der folgenden Zeit von großer Bedeutung wird. Dieses bedeutsame Hervortreten monodisch-linearer Bildungen, die sich hier aus dem klanglichen Urgrunde loslösen, aber stets in enger Relation zu diesem verharren, kündigt schon den Anbruch jener „harmonischen“ Empfindungsart an, die aus unserer Auffassung vom Wesen der sogenannten Mehrstimmigkeit — wenigstens bis vor kurzem! — nicht wegzudenken ist. Unter diesem Einflusse entstehen hier mitunter ausgesprochen dominantische und kadenzierende Wendungen, besonders an Periodenschlüssen oder beim Übergang in eine neue Klangform (vgl. Takt 142—143, 361—362, 402—405 usw.). Als besonders deutlich abkadenzierend sei namentlich die große „Discantus“-Stelle Takt 406—436 hervorgehoben. Diese neuen, zukunftsweisenden Erscheinungen vermögen jedoch die ausgesprochen klangliche Grundhaltung des Werkes, die vor allem auf die orgelpunktartige Wirkung der langen Cantusfirmus-Töne zurückzuführen ist, nicht wesentlich zu berühren.

Daher kommt auch den Kirchentonarten in dieser Musik keine irgendwie wesentliche Bedeutung zu. Ihre autoritative Geltung, die im Mittelalter eigentlich nur für das Gebiet des einstimmigen Chorales zu Recht bestand, war jedoch eine derart beherrschende, daß man selbst in mehrstimmigen Kompositionen nur höchst selten die notwendigsten Versetzungszeichen findet. Ihre Ergänzung, die erst den klanglichen Sinn der Werke zu erschöpfen vermag, ist eine der schwierigsten und verantwortungsvollsten Aufgaben für den Bearbeiter. In keiner anderen Frage empfinden wir daher den Mangel der traditionellen Auführungspraxis so schwer. Feste Regeln für eine sichere Lösung gibt es nicht, sie können höchstens aus der klanglichen Eigenart der Kunstwerke selbst erschlossen werden.

Als musikalische Eigenart der Organa tripla und quadrupla konnte das unveränderte Festhalten einer bestimmten, durch den jeweiligen Cantus firmus-Ton bedingten Klangform auf weite Strecken hin festgestellt werden. Die durch die Anwendung der Colortechnik entstehenden Nebenklangformen haben daher höchstens nur begrenzt kadenzierende, keineswegs aber modulierende Bedeutung, so daß auf weite Strecken hin alle Mehrklangerscheinungen auf eine einzige, gleichbleibende Leiter zurückgeführt werden können, deren Feststellung mitunter durch vereinzelt notierte Versetzungszeichen erleichtert wird (vgl. Takt 12, 23, 34, 40, 123, 165).

Die dreiteilige, großformale Gliederung des ganzen Werkes tritt auch im Klंगाufbau hervor. Mit Ausnahme einer einzigen Ausweichung in eine fremde Klangzone Takt 58—73 (*F fa ut*) lassen sich daher folgende drei Leiterformen feststellen:

1. Teil (Takt 1—143): *d-e-f-g-a-b-c-d'* (*D la re*)
2. Teil (Takt 144—272): *B-c-d-es-f-g-a-b* (*B fa ut*)
3. Teil (Takt 273—454): *f-g-a-b-c-d'-e'-f'* (*F fa ut*)

Eine Generalvorzeichnung eines b ist in den Handschriften von Takt 144 bis zum Schlusse zu konstatieren. Sie hat jedoch auch für den ganzen ersten Teil zu gelten. Im Mittelteil (Takt 144—272) ist *Es* leitereigener Ton; es ist b^b -Vorzeichnung zu ergänzen. Ein ausgeschriebenes *Es* steht übrigens in allen Handschriften im Takt 165, und zwar hier wegen des folgenden *F* als charakteristisches Warnungszeichen. Durch die in den einzelnen Teilen wechselnde Generalvorzeichnung erübrigen sich, abgesehen von der durch die modulierende Überleitung bewirkten Alteration Takt 272, alle Versetzungszeichen. Jeder Teil hält die ihm eigentümliche Klangzone streng fest. Es ist ein unbegreifliches Wunder, wie trotz dieser Zentrierung weitgespannter Perioden auf eine klangliche Grundform hier durch die Ausschöpfung aller Gestaltungsmöglichkeiten des *Color* und *Modus* eine ungeheure Bewegtheit der klanglichen Auswirkung erzielt wird.

Nach dieser Untersuchung der technischen Struktur des Werkes obliegt uns die Beantwortung der Frage nach den zeitlichen und dynamischen Qualitäten der einzelnen Teile und deren Verhältnis zum Gesamtaufbau. Denn auch darüber geben uns die Handschriften nicht den geringsten Aufschluß. Die Starrheit des Schriftbildes hat bisher die Forschung zur Annahme veranlaßt, daß das mittelalterliche Kunstwerk weder einer zeitlichen noch dynamischen Wertabstufung bedürfe, daß es überhaupt nicht zu ästhetischem Genuß geschaffen sei, den „Zuhörer“ im üblichen Sinne nichts angehe, sondern nur den Gläubigen bei Gebet und Betrachtung. Wenn auch das Schriftbild keine Auskunft gibt über bestimmte ausdrucksmäßige Tendenzen, so beweist dies keineswegs, daß diese bei der Interpretation des Kunstwerkes keine Rolle gespielt hätten. Man kann vielmehr annehmen, daß alle diesbezüglichen Angaben

in den Handschriften nur deshalb fehlen, weil die lebendige Gestaltung des Kunstwerkes eine individuelle, schöpferische Aufgabe des Interpreten bildete, die weit über den Bereich des durch Schriftzeichen Fixierbaren hinausging²⁶

Es wäre ja merkwürdig, wenn in der Gotik nur die Musik auf die Darstellung der Affekte keinen Wert gelegt hätte, während alle übrigen Erscheinungen der Zeit ein Übermaß an Bewegung und Spannung aufweisen. Jeden Zweifel in dieser Richtung beseitigen verschiedene Berichte von Zeitgenossen, welche gerade die übertriebene Exaltiertheit der Ausführenden beim Vortrag hervorheben. So klagt schon der 1166 verstorbene Bischof Aelred²⁷, daß die Musik unter religiösem Vorwand eine rein sinnliche Angelegenheit geworden sei. Er fragt, was die vielen Glockenspiele und anderen Instrumente an der heiligen Stätte zu suchen hätten, das Orgelspiel, das eher dem Donnergebrülle als sanfter Musik entspreche. Er rügt die üblich gewordenen Verzerrungen beim Gesang, der bald langgezogen, bald zerhackt, dem Gewieher von Pferden ähnlich erklinge. Gelegentlich singt der Sänger nicht, sondern haucht nur mit offenem Mund, als sei ihm der Atem abgeschnitten, um durch dieses lächerliche Einhalten Staunen hervorzurufen. Dann ahmt er wieder die Agonie Sterbender und die Ekstase Leidender nach. Dazu werden die Lippen verzerrt, die Schultern herumgeworfen, der ganze Körper in gauklerischen Gesten bewegt, jede Note von den Bewegungen der Hände begleitet. Je übertriebener solche Außerlichkeiten Anwendung finden, desto ehrfürchtiger glaubt man Gott zu dienen. Wohl bewundert das Volk erschüttert das Brausen der Orgel, das Klingen der Cymbeln, die Bewegungen des Flötenspiels, aber an den ausgelassenen Gestikulationen der Sänger, den buhlerisch-sinnlosen Veränderungen der Stimmen ergötzt es sich nicht ohne Lachen, so daß man glauben könnte, man sei nicht im Gotteshaus, sondern im Theater, nicht zum Beten, sondern zum Schauen hergekommen.

Die Steigerung des Affektmäßigen zu visueller Gegenständlichkeit in der Musik der Gotik betont auch der englische Philosoph Roger Bacon (1214—1294)²⁸, indem er erklärt, daß instrumentale und vokale Kunst erst dann zu voller sinnlicher Ausdruckswirkung gelangten, wenn sie von mimischen Gebärden und körperlichen Bewegungen begleitet seien. Und noch im 14. Jahrhundert berichtet der Theoretiker Simon Tunstede (gest. 1369)²⁹, daß manche beim Singen bald emporschnellen, bald sich zusammenkrümmen, gleichsam als seien sie vom Fieber geschüttelt; sie drehen sich während des Singens herum und achten darauf, ob sie wohl gesehen würden, um möglichst viel Lob von den Zuhörern einzuheimsen.

Diese Berichte bestätigen das Übermaß an sinnlich-naturalistischer Gestaltung, welches die klangliche Ausführung jener Werke erforderte. Wenn uns auch die Technik dieser auf äußerste Realistik zugespitzten Interpretationskunst heute völlig verschwunden ist, so müssen wir wenigstens versuchen, den Gefühlen und Affekten der Zeit von einer ähnlichen Auffassungszone unserer eigenen Empfindungswelt aus nahezukommen. Dies dürfte uns gerade bei den großen Organa verhältnismäßig am leichtesten sein. Denn sie erinnern unwillkürlich an die sinfonische Kunst unserer Zeit. Schon die Ausmaße dieser Werke sind ganz ungewöhnliche, sie übertreffen in dieser Beziehung alle anderen Kompositionen des Mittelalters. Auch ihr Aufbau ist ein ausgesprochen sinfonischer. In der klaren Gliederung der weitgespannten Perioden ist das Streben nach monumentaler Gestaltung nicht zu verkennen. Es wäre daher vollkommen verfehlt, die 450 Takte unseres Werkes rein metronommäßig und ohne jegliche Abstufung wie ein Uhrwerk ablaufen zu lassen. Dieser Gefahr einer „ungangsmäßigen“ Interpretation muß unbedingt durch intensive Heranziehung agogischer und dynamischer Mittel gesteuert werden. Und so könnte man sich im großen die Differenzierung und Abstufung der einzelnen Teile etwa in folgender Art vorstellen:

Der erste Teil über „Sederunt“ enthält eine großangelegte Exposition, die gewaltige Steigerungen bringt und am Schluß in eine ausgesprochene Stretta (Takt 110 bzw. „D“) mündet. Der folgende (in den Handschriften stets ausgelassene) Choral erläutert nach Art des späteren „Erzählers“ oder „Testo“ die äußere Situation: „(Es saßen) die Fürsten wider mich zu Gericht und verfolgten mich mit feindlichen Worten.“ Der folgende Hauptteil des Werkes hält im ersten Abschnitt unverrückt durch 130 Takte hindurch das dreifache *F* über dem Worte „*Adjuva*“ fest als musikalisches Symbol der beruhigten Grundhaltung des ganzen Abschnittes. Mit Takt 273 („K“) beginnt dann der große Schlußteil, dessen langsam anwachsende Steigerung äußerlich durch die allmähliche Beschleunigung des zeitlichen Ablaufes der Choraltöne gekennzeichnet ist, zugleich auch das sich immer mehr festigende Vertrauen auf Gottes Barmherzigkeit zu symbolischem Ausdruck bringt: „(Hilf) mir, o Herr, mein Gott! Rette mich um Deiner Barmherzigkeit willen!“ Nach Erreichung der letzten Klangstufe verebbt allmählich die Bewegung. Die einfache Schlußphrase des Chorals beschließt das ganze Werk.

²⁶ Ficker „Das Stilerlebnis im mittelalterl. Kunstwerk“, Neue Musik-Zeitg. 49. Jg., 49.

²⁷ Migne Patrol. lat. 195, 571: „*De vana aurium voluptate*“.

²⁸ „Fr. Rogeri Bacon opera“ ed. Brewer, I, 232: „... *ars instrumentorum et cantus et metri et rhythmici non vadit in plenam delectationem sensibilem, nisi simul adsint gestus et exultationes et flexus corporales.*“

²⁹ C. G. u. s. IV, 251.

Perotinus: Organum quadruplum „Sederunt principes“
Kritische Übertragung

10 **A** 20

Se-

30

40 50

B 60 70

-de-

C

80 90

100

M: f f

rM 7 F

D

110 120

130 140

F r 7 r W1 r 7

-runt

E

150 160

Ad-

170 **F**

180 190

G 200 210

-ju-

H

220 $F: \uparrow \uparrow \uparrow$ 230 $W_2^\circ W_1 \uparrow$ $W_1 \uparrow$ $M \uparrow \uparrow$

I

240 $W_2 \downarrow \uparrow$ 250

-va

$W_2 \downarrow \uparrow$ 260 $M: \uparrow -$ 270 $W_1 \uparrow$

K

280 $W_1 \uparrow \uparrow \uparrow$ $W_2 \uparrow$ $W_2 \uparrow$ $W_1 \uparrow$

290 $W_1 F \dots r$ 1 300

me

$W_1 M$ r $W_2 M r$ 310 $W_1 r$ r 1 $M: \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$ 320 $W_1 r$

$W_1 r$ r 1

330 L $FW_2 r$ r r r 1 $FW_2 r$ 340 $FW_2 r$ r 1

Do-

350 360

-mi- -ne

370 M

380 390 N

400 410 O

De - - us me - - - us

420 430

sal- vum me fac prop- - ter mi- se- ri- cor- - di-

P 440 450

-am.

REVISIONSBERICHT

Das Organum „Sederunt“ von Perotin ist in den nachstehenden, für die Übertragung benützten Notre Dame-Handschriften überliefert:

Bibliothek Wolfenbüttel 677, fol. 3'—6' (W₁).

Biblioteca Medicea-Laurenziana Florenz Plut. 29/1, fol. 4—7' (F).

Bibliothek Wolfenbüttel 1206, fol. 1—4' (W₂).

Biblioteca Nacional Madrid Hh 167, fol. 17—20' (M).

Die Fassung W₂ ist am Anfang unvollständig und beginnt erst mit Takt 153 der Übertragung. M enthält fol. 5—13', eine gleichfalls unvollständige, mit Takt 106 beginnende tropierte Fassung des Organums, bei welcher den allein notierten Oberstimmen nach Motettenart ein Text unterlegt ist. Hierbei bleibt der lineare Duktus der Stimmen gewahrt, kleinere Veränderungen entstehen hauptsächlich durch Tonzerlegungen, die durch die syllabische Textierung notwendig werden. W₂ bringt diesen neuen Text („De Stephani roseo sanguine“) auf fol. 168'—173 vollständig, jedoch nur mit dem Duplum, der tiefsten der drei Organalstimmen (vgl. Ludwig, „Repertorium organorum“ I, 128). Diese später entstandene Bearbeitung konnte hier nicht wiedergegeben werden, wurde jedoch zur Aufklärung rhythmisch zweifelhafter Stellen herangezogen. Die rhythmische Interpretation der modalen Notation, in welcher die Werke der Zeit überliefert sind, erfolgte nach den Leitsätzen, die Friedrich Ludwig („Repert. organ. I, 42—57) aufgestellt hat. Eine Darstellung der modalen Notation enthält auch die Dissertation „Die Organa der Notre Dame-Schule“ (Wien 1930) von Hellmut Schmidt.

Im folgenden werden die Abweichungen, die zwischen den vier Fassungen des Werkes bestehen, angeführt. Verschiedenheiten der für die rhythmische Lesung ausschlaggebenden Ligaturschreibung sind zum großen Teil bereits in der Übertragung durch übersetzte, gebrochene Klammern (Γ ∩) angedeutet. Ebenso sind Versetzungs-, beziehungsweise Vorzeichen, die nicht in der handschriftlichen Vorlage stehen, eingeklammert. Die Form der Plica ist zur Unterscheidung von den regulären Notenformen in der Übertragung nach aufwärts gestielt. Die in den einzelnen Vorlagen häufig verschiedenen, jedoch rhythmisch identischen Schreibweisen von ♩ und ♪ sind nicht besonders angeführt.

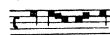
Abkürzungen:

Römische Ziffern (I, II, III, IV): 1., 2., 3., 4. Stimme, beziehungsweise System von oben. Darauf folgende arabische Ziffer: Taktabschnitt.

Alle anderen arabischen Ziffern kennzeichnen die Stellung der Note innerhalb des betreffenden Taktabschnittes.


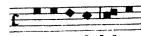

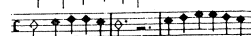
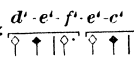
Zum Beispiel: M I 319, 3—4 bedeutet: Handschrift Madrid Hh 167, erste Stimme von oben, Taktabschnitt 319, 3. und 4. Note.)





W₁ I 14, 2—3: *g-a*
 M II 21, 2: fehlt
 W₁ II 50, 4—51, 1: fehlt
 M III 59, 3: pliziert
 F I 62, 3: *f*
 M III 67, 4: *a*
 M IV 74, 1: fehlt
 F III 99, 4: *e*
 M IV 109, 1: fehlt
 M II 113, 2—115, 1: eine Terz höher
 M I 123, 1—126, 2: fehlt
 F II 124: *b* nur hier

W₁ III 131: *d'-c'-h-a-g*
 $\begin{array}{ccccccc} \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow & \uparrow \end{array}$
 F III 131, 1: $\begin{array}{c} \uparrow \\ \uparrow \end{array}$
 M I 141—143: 
 M II 142, 1: *d'*
 M III 142: $\begin{array}{c} \overline{d-e-e} \\ \uparrow \uparrow \uparrow \end{array}$
 M IV 144: *c'*
 F III 152, 2: fehlt
 F II 167, 2: fehlt
 M I 168—170: fehlt
 W₁ II 171, 3: *g*

- F III 183, 5—184, 1: fehlt
 M I 184, 2: fehlt
 W₁ II 192, 2: fehlt
 M II 196—198: eine Terz höher
 W₁ I 197, 2: pliziert
 W₁ II 197, 3: pliziert
 W₁ III 213, 1: fehlt
 F I 223, 1: fehlt
 W₁ III 238—239: fehlt
 M III 248—249: fehlt
 W₁ I 250, 2—3: *d'-e'*
 W₁ III 251, 1: *f*

Die Takte 266—272 sind in allen Vorlagen abweichend, eine sichere Übertragungsart daher nicht möglich.

- W₁ I 266—267: 
 M I 266—267: 
 W₁ I, II, III 270: Pause fehlt
 W₂ F M IV 272: Choralnote bereits T. 270
 M III 273—274: fehlt
 M II 308—309: 
 M I 311—315: 
 W₁ II 313, 1: fehlt
 M I 319, 3—4: *f'-e'*
 M I 320, 1: *d'*
 W₁ III 327, 2—328, 4: *d'-e'-f'-e'-c'*


- W₂ III 328, 3—4: $\hat{\circ}$
 F IV 331: Choralnote fehlt
 W₁ M I 334, 2—3: fehlt
 M III 333, 3 u. 341, 3: *b*
 W₁ M III 345, 4: Plica
 M IV 362: Choralnote fehlt
 W₁ W₂ IV 362: Choralnote bereits bei T. 358 bzw. 359
 W₁ III 386, 4: *a*
 M IV 387, 2—391, 2: fehlt
 W₁ II 391, 1—2: *f'-g'-a*

 M II 394, 1—3: *b-c'-a*
 W₁ II 400, 1: *b*
 M III 401—405: 
 W₁ IV 414, 2: fehlt
 M I 414: statt Pause: *f'*

 M I 418, 3—4: *c'*

 M IV 418—420: eine Quinte tiefer
 M I 421, 2—3: *e'-f'*
 W₁ I 438, 4: *g'*
 F II 438, 1—3: fehlt (Rasur)
 M III 443—444: fehlt
 M II 447, 2—3: fehlt (Rasur)
 W₁ I 452, 1: fehlt