

Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe

24.—26. September 1922

Von

Friedrich Ludwig, Böttingen

Die Musik des Mittelalters in größerem Umfange nicht bloß zu wissenschaftlichem, sondern auch zu künstlerischem neuem Leben wiederzuwecken ist bisher nur selten versucht worden. Wohl lebt eine ihrer größten Schöpfungen, der Gregorianische Gesang, noch heute in der Praxis der katholischen Kirche; wohl reizte die wissenschaftliche Entdeckung dieser oder jener Phase ihrer vielbewegten Entwicklung oder Wandlungen in der Auffassung, wie jene Werke ursprünglich aufgeführt worden seien, hier und dort dazu, die Probe auf das Exempel zu machen und jene Kunst auch durch Wiederaufführungen von ihrer Kraft und ihrer Eigenart zeugen zu lassen. Aber es blieb bei vereinzelten, zusammenhangslosen, oft wissenschaftlich wenig fundierten oder wenig überzeugenden Versuchen; ja vielfach konnte das Programm, da manche zentrale Phasen der mittelalterlichen Kunst lange unbekannt blieben, zum Teil auch heute noch so gut wie völlig unbekannt sind, nur durch periphere Erscheinungen gebildet werden, wie sie in der älteren Forschung, der z. B. der Kern der mittelalterlichen mehrstimmigen Kunst noch völlig verschlossen geblieben war, mehr durch zufällige Funde veranlaßt ans Licht getreten waren.

Demgegenüber stellt es eine ebenso wissenschaftlich wie künstlerisch hochbedeutsame Tat des Freiburger Professors der Musikwissenschaft Wilibald Gurlitt dar, am 24.—26. September 1922 in Karlsruhe im Rahmen von drei durch einen Vortrag über „Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Gotik“¹ eingeleiteten Aufführungen mittelalterlicher einstimmiger liturgischer („Musica ecclesiastica“), mehrstimmiger geistlicher („Musica composita“ nach Grochows Terminologie) und mannigfacher weltlicher Musik („Musica vulgaris“) zum erstenmal einen umfassenderen Überblick über Hauptströmungen der abendländischen Musik des Mittelalters geboten zu haben.

Unter den älteren Versuchen, durch Aufführungen mittelalterlicher Kunst auf einen empfänglichen Hörerkreis der Gegenwart auch künstlerisch unmittelbar zu wirken, stehen, wie natürlich, die französischen an erster Stelle.

Schon im 18. Jahrhundert hatte die französische Wissenschaft in den Schriften Lebeaus auf die Bedeutung der mittelalterlichen liturgischen und in denen La Borde auf die der Trouvères-Musik nachdrücklich hingewiesen und das „genre troubadour“ in Sedaine: Grétry's Aucassin et Nicolette sich 1780 auch die Opernbühne erobert, wobei freilich weder hier noch in einem Teil der Musiktheilgen La Borde historische Echtheit angestrebt ist. Wissenschaftlich weiter und tiefer griff zwar auch für die Musik des Mittelalters sowohl die deutsche wie die englische musikgeschichtliche Forschung der Aufklärungszeit in Martin Gerberts Benediktiner-Publikationen und in Burneys vielseitig angeregter und anregungsreicher General History of Music; aber Burneys Werk, der erste Versuch einer universaleren musikgeschichtlichen Quellenforschung größeren Stils, blieb eine vereinzelte Erscheinung, und durch Gerberts Theoretiker-Ausgabe wurde der Blick von der Praxis zu sehr, oft zu verhängnisvoller Einseitigkeit führend, auf die Theoretiker abgelenkt.²

¹ Dessen Veröffentlichung in der Deutschen Vierteljahrschrift f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte (Hrsg. v. P. Kluckhohn u. E. Rothacker) 1, 1923 bevorzucht.

² Nach Ambros, Gesch. 2^a 449 f. Hier: „Erwas Weinendes konnte der Welt eigentlich nur der traktatenschreibende Musikgelehrte ... hinterlassen ... Wir besitzen aus [dem Mittelalter] eigentlich gar keine musikalischen Kunstdenkmale, weil in der That keine existierten“.

Die Neuentdeckung der Bedeutung der literarischen und bildenden Kunst des Mittelalters in der Romantik ließ dann bald von neuem eine große Reihe zunächst von französischen historisch interessierten (wenn auch meist für die hier zu lösenden Fragen nicht eigentlich genügend vorbereiteten) Musikern sich mit der mittelalterlichen Musik, die oft in den Rahmen der Gesamtmut jener Zeit gestellt wird, beschäftigen. Aus dem Kreis der Mitarbeiter an Gétis' Revue musicale seit 1827 und ihrer Nachfolgerinnen, an der Revue archéologique, an Diron's statischen Annales archéologiques seit 1844 und an Danjou's Revue de la musique seit 1845 nenne ich außer Gétis (* 1784) und Danjou (* 1812) selbst: Verne (* 1772), Votée de Coulmon (* 1797), Vincent (* 1797), Maillard (* 1804), Souffemaler (* 1805), Mard (* 1812), Morelet (* 1820) und Clément (* 1822), dessen musikalische Ausgestaltung der „Fête de la Justice“ am 3. November 1849, der feierlichen Eidesleistung der republikanischen hohen Beamtenchaft in der Sainte-Chapelle in Paris, veröffentlicht 1849 unter dem prägnanten Titel: „Chants de la Sainte Chapelle“¹, als einer der Höhepunkte des Wiederauflebens mittelalterlicher Kunst auch in der Praxis gefeiert wurde.

Neue, bedeutende, bis heute grundlegende Arbeiten entstammten freilich nicht dem Pariser zwar sehr wortgewandt diskutierenden, aber an wirklich großen Leistungen armen Kreis dieser Männer; sondern einerseits sind sie die Frucht der emigen, durch die seit 1840 erscheinenden liturgisch-musikalischen Veröffentlichungen Prosper Guérangers, des Abts des Benediktinerklosters Solesmes, eingeleiteten Studien zur Wiederherstellung und Wiedererweckung des Gregorianischen Gesangs in seiner mittelalterlichen Gestalt², die am fruchtbarsten zunächst von französischen Kirchenmusikern hauptsächlich außerhalb von Paris gepflegt wurden und seit den 1880er Jahren, wie bekannt, in breitem Strome flossen; — andererseits wurden dazu, trotz allen ihren Mängeln, durchaus die Arbeiten des im französischen Norden im Hauptberuf als Jurist wirkenden, sonst ohne Verührung mit einem von ihm unmittelbar wissenschaftlich oder musikalisch angeregten Kreis lebenden de Souffemaler (besonders seit seiner Histoire de l'harmonie au moyen âge 1852), denen es vor allem zu danken ist, daß über die bisher fast allein betrachteten einstimmigen geistlichen und weltlichen Gesänge des Mittelalters (die man meist jedoch, wie auch Clément 1849, erst durch moderne Bearbeitungen „aufführungsmäßig“ herrichten zu müssen glaubte) und über die Theoretiker hinaus der Blick frei wurde auf ein neues weites Gebiet der mittelalterlichen Musik, auf dem sie sich vielleicht am allereigenartigsten ausdrückte: die mehrstimmige Musik, deren „Monumente“, wie sich jetzt erst zeigte, auch in den älteren Jahrhunderten durchaus nicht „mangeln“ (wie Kiepert noch 1847 in seinem „Catalog“, S. XVIII sagt), der aber von Urteilen aus wie „too contemptible for criticism“ (Burney 2, 215), „o tempora! o mores!“ (Kiepert, Schicksale 1841, Teil. S. 7) oder „un art faux dans toutes ses parties“ (Gétis, Hist. 5, 281) nicht näher zu kommen ist.

Souffemalers eigenes Forschungsgebiet blieb nach seinem Tod (1876) freilich lange verwaist. Auf französischer Seite nahm diese Studien (ungefähr gleichzeitig mit ihrer Neubelebung auch in England und besonders in Deutschland) erst ein Menschenalter später P. Aubry (1874—1910) in Paris wieder auf, nicht ohne auch der praktischen Wiederbelebung der mittelalterlichen Kunst (jedoch, wie es scheint, nicht allzu ernstlich) näher zu treten; sein trotz seinem frühen Tod höchst imponantes, speziell der mittelalterlichen Musik gewidmetes Lebenswerk bereicherte die

¹ Tirés de manuscrits du 13. siècle, traduits et mis en parties avec accompagnement d'orgue, von Clément mehrstimmig geleitet und mit Orgelbegleitung versehen; man vergleiche die noch heute lebenswerte, scharfe, aber nur zu berechnete Kritik Mards im Correspondant vom 25. August 1850, die er auch gegen Cléments Negativ mit Recht ebendort am 10. Dezember 1850 aufrecht erhält.

² Über die interessante Geschichte dieser Studien vgl. A. Sauer, La musique grég. (1913), 99 ff.; A. Gastoué, Le grad. et l'antiph. rom. 1913, 207 ff.; R. Rouffau, L'école grég. de Solesmes 1833—1910, 1910.

Kenntnis besonders der praktischen Musik des Mittelalters auf das Wertvollste, wenn im Einzelnen auch oft manches gegen Methode und Resultate einzuwenden ist.

Nur in weitem Abstand von ihm, wenigstens soweit es die Forschung über die nicht-liturgische Musik des Mittelalters angeht, ist endlich A. Gastoué zu nennen, dem aber andererseits das große Verdienst zuzumant, vor Gurliitt am tatkräftigsten für die künstlerische Neubelebung dieser Kunst eingetreten zu sein. Das Gastoué zu verdankende mittelalterliche Konzert auf dem Pariser Kongress von 1914¹, wiederum in dem die Wirkung mittelalterlicher bildender Kunst am stärksten mitschwingen lassenden Raum der Sainte-Chapelle, machte französische mittelalterliche Kunst, wenn sie hier auch, wie es scheint, nicht gerade einwandfrei dargeboten wurde, weitesten Kreisen bekannt; ein anscheinend ähnliches Konzert der Amis des Cathédrales im Konservatoriumssaal Ende März 1918² suchte für Paris die Tradition weiterzuspinnen.

England förderte die mittelalterlichen Studien in diesem letzten Menschenalter durch mehrere, teilweise gewichtige Denkmäler-Publikationen (von Briggs, Woodbridge, Frere und des Steiners) und durch die erste (und bis jetzt einzige) ausführlichere zusammenfassende (freilich keineswegs gleichmäßig den Stoff geistig durchdringende) Darstellung der mittelalterlichen mehrstimmigen Musik in Woodbridges ersten beiden Bänden der Oxford History of Music (1901 und 1905), deren originellste Kapitel (über die Kunst des 12./13. und des 14. Jahrhunderts) freilich unmittelbar den Anregungen durch die neuere deutsche Forschung zu verdanken waren. Versuche praktischer Wiederbelebung sind von englischer Seite nicht bekannt geworden.

Auf den Anteil endlich, den Deutschland — spät, aber in umfassendster Weise — an der Aufhellung dieser Kunstperiode nahm, braucht an dieser Stelle nicht näher eingegangen zu werden. Er erstreckt sich, wie bekannt, nicht nur auf die reine Forschung, sondern ebenso auch auf den ganzen, die Ausführung dieser Werke berührenden Fragenkomplex, wobei freilich bisher keineswegs über alle diese in der besonders von Riemann und Schering angeregten Diskussion aufgeworfenen Fragen ein consensus omnium bereits erzielt ist; doch spielten Wiederaufführungsversuche in größerem Rahmen meines Wissens sich bisher nur in engerem Kreise ab.

¹ Wenn ich auch darüber nur nach mündlichen Mitteilungen und den Berichten über den Verlauf des Kongresses (ziemlich ausführlich z. B. von G. Berruyer in der Trib. de St.-Gervais 20, 1914, S. 173—175, der „cette magnifique séance“ als „le „clou“ du congrès“ preißt) sprechen kann, so erscheint es mir doch nicht zweifelhaft, daß diese Aufführung ihrem Wert nach hinter der Karlsruher weit zurücksteht. — Das Programm war zwar sehr umfangreich; es weist nicht weniger als neunzehn französische Werke auf, von denen zu einem guten Teil jedoch nur Fragmente aufgeführt zu sein scheinen, eingeteilt in 1. liturgische Stücke, 2. Ars antiqua und die Trouvères und 3. Ars nova (sechs Stücke lebendig aus dem Coder Mpt.). Trotzdem sind für die französische Kunst so wichtige Sattungen wie Leonins und Perotins Magnus Liber Organi, die Motette des 13. Jahrhunderts (wenigstens als vokale Motette) und die Kunst Gu. de Machauts gar nicht vertreten. Perotin erscheint nur mit (wohl einem Fragment aus) dem dreistimmigen Alleluja Possi, von dem indes Berruyer sagt, daß „la difficulté d'exécution par les voix et aussi l'ignorance où nous sommes, à ce sujet, dans l'interprétation de cet organum et de quelques autres avaient conduit M. Gastoué à en confier l'exécution aux instruments“, mit dem naiven Hinzufügen: „les œuvres n'y perdaient ni en exactitude historique (!) ni en saveur musicale“. Aus dem Motettenrepertoire des 13. Jahrhunderts stammte anscheinend nur die instrumentale Einleitung des Ganzen, deren Quelle Berruyer leider nicht angibt; bin ich recht berichtet, war es die „O Maria maris stella“-Doppelmotette aus dem Bamberger Coder in rein instrumentaler Ausführung. — Wurden die Apter Werke, von denen bisher nur kleine Fragmente von Gastoué selbst herausgegeben sind (Rev. du ch. grég. 10 u. 11, 1902; Riv. mus. it. 11, 1904, 265 ff.; Encycl. de la mus., Hist. 1, 1913, 577 f.; darunter aus dem Pariser Programm: S. 274 bzw. 578 der Anfang des Et in terra von „G. [Dufay]“ [der Coder, von dem eine vollständige Kopie in meinem Besitz ist, schreibt deutlich: Eufay], S. 278 bzw. 578 der Anfang des völlig falsch übertragenen Kyrie humano generi und S. 280 eine ebenfalls völlig entstellte Stelle aus Capissiers Sanctus), in Paris so vorgetragen, wie sie hier abgedruckt sind, so kam mehrfach sogar ein völlig mißrätliches Tonbild zur Wiedergabe (vgl. auch unten S. 441, Anm. 1).

² Vgl. Gastoué, Les Primitifs de la Mus. Franç. [1922], S. 34 u. 67.

Willibald Gurliitt fand die ausführenden Kräfte für sein umfassendes Karlsruher Programm in Mitgliedern seines musikwissenschaftlichen Seminars, die vokaliter die Gregorianischen Melodien (mit P. Böckeler als Leiter und Solisten) und die Chorpartien des Oster-Organums (in dem neben P. Böckeler drei weitere Solisten mitwirkten) und instrumentaliter (auf zwei von Dr. Walcker verfertigten Blockflöten, meist von einer Querflöte noch unterstützt, einer oder zwei Bratschen und einer Samba) die rein instrumentalen Werke und die instrumentalen Begleitungen des dritten Tages ausführten, an ihrer Spitze Dr. Josef Müllers-Blattau (jetzt Privatdozent in Königsberg), dem Sänger der Vokalfstimme in den Chansons Dufays und Binchois, des (unbegleitet vorgetragenen) Palästinalieds Walthers, der Duplum-Stimme des Organums und der tieferen Vokalfstimme in Landinis Ballade, weiter P. Gregor Böckeler aus Maria-Laach, einem ausgezeichneten Kenner auch der wissenschaftlichen Probleme des Gregorianischen Choral, der die Choralgesänge einstudierte, in den chorischen Abschnitten führte und selbst die Solopartien in ihnen sang, endlich in einem kleinen Karlsruher Chor unter Leitung von Dr. Eurl, der sich mit gutem Gelingen der schwierigen Aufgabe unterzog, die beiden Triplumotetten des 13. Jahrhunderts, Machauts Kyrie, zwei Marianische Antiphonen Dufays und „Der Wald hat sich entlaubt“ aus dem Lochammerischen Liederbuch rein vokal vorzutragen, und drei Karlsruher Kunstfreunden, die den Balladen „Cantus“ und das Triplum der beiden Notre Dame-Motetten (mit einer Frauenstimme und einem Tenor unisono besetzt) sangen. Den äußeren, auch das Auge in die Welt des Mittelalters bannenden Rahmen boten die Altdeutschen Säle der Badischen Kunsthalle, deren Leiter Dr. W. F. Stork (vgl. sein Vorwort des Programmhefts) die Aufführung in Karlsruhe anregte; die Vortragenden (im letzten Saal) blieben den Hörern unsichtbar. Das Programmheft nannte nur die Namen Gurliitts und Eurls. Zwischen die musikalischen Darbietungen waren sehr wirksam kurze Meditationen aus der mittellateinischen und mittelhochdeutschen Literatur in modernen Übersetzungen eingeschoben, die gleichzeitig ein zu rasches Aufeinanderfolgen der, wie natürlich, vielfach fremdartig wirkenden musikalischen Eindrücke verhinderten: aus der frühmittelhochdeutschen Genesis, Adams von St. Victor Pfingstsequenz Qui procedis und die mittelhochdeutsche Mariensequenz aus Muri am ersten, die Legende von St. Georgs Einfuhr, der Osterhymnus Plaudite celi, eine kurze Predigt von Seuse und das (Jacopone zugeschriebene) Stabat mater am zweiten und Walthers „Ich saß auf einem Steine“, des Kürenbergers „Ich zog mir einen Falken“ und eine „Tanzweise“ Ulrichs von Lichtenstein am dritten Tag. Die Dauer jedes Programms betrug etwa eine Stunde.

Als Beispiele der „Musica ecclesiastica“, die einstimmig unbegleitet im „oratorischen“ Rhythmus in den melodischen Fassungen der vatikanischen Ausgabe des Graduals und des Antiphonars zum Vortrag kamen, waren drei Messgesänge und die beiden, liturgisch in der Complet beheimateten Marianischen Antiphonen (Salve regina und Alma redemptoris), die in der mehrstimmigen Vertonung Dufays am nächsten Tage wiederkehrten, gewählt. Die (musikalisch einfachere) antiphonale Sattung der Messe vertrat der Introitus Respicere Domine, der „quasi voce preconia“ (wie „Odo“, Gerbert, Scr. 1, 276, treffend von den Introitus sagt) das ganze Programm einleitende Eingang der Messe des dreizehnten Sonntags nach Pfingsten¹; die reichste „Gregorianische“ Kunst zeigten zwei der schönsten reponsorialen Melodien des Messrepertoirs, das herrliche alte Gründonnerstags-Graduale Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem und das zu den jüngeren Bestandteilen des Graduals zählende, erst dem 11. Jahrhundert entstammende Pfingst-Alleluja Veni sancte Spiritus.

Das Programm des ersten Tages, die vortrefflich gelungene Darbietung von fünf Meister-

¹ Seine authentische Tetrardus-Melodie, wenn sie auch, wie sein Platz in der Liturgie verlangt, musikalisch schlichter bleibt und in der Melismatik nicht über quinarie hinausgeht, ist durch eine besonders schon beschwingte Linienführung ausgezeichnet; musikalisch sehr reizvoll in ihr ist auch der Wechsel der dominantischen Wirkung der Quint d im Anfang des Introitus, im Versus und im Gloria mit der der Quart e im größeren Teil des Introitus.

werken dieser rein einstimmigen Kunst, erzielte — trotz den eigentümlichen Schwierigkeiten, die auch die Aufnahme dieser Kunst dem modernen Hörer bieten muß — wohl den unmittelbarsten Eindruck, sowohl weil der klare lineare Aufbau dieser Werke ohne jede fremdartige Nebenwirkung sich auswirken kann und damit gerade in der heutigen Zeit besonders stark anziehend fähig ist, wie auch weil vielen Hörern in einem größtenteils katholischen Hörerkreis (namentlich in Süddeutschland, wo die vorbildliche Pflege des Gregorianischen Gesanges durch die Benediktiner von Beuron weithin wirkt) der Zugang zu dieser Kunst durch ihr Weiterleben in der katholischen kirchlichen Praxis auch der Gegenwart bereits erschlossen ist.

Ein größeres Maß an Fähigkeit, sich in eine zunächst zweifellos höchst fremdartig anmutende Kunst einzufühlen, verlangte die Auswahl an „Musica composita“, wie Gurlitt im Anschluß an die Terminologie Groheos (EJMS 1, 85 und 99) die die altherwürdigen Melodien der „Musica ecclesiastica“ zur Grundlage neuer mehrstimmiger „Kompositionen“ nehmende mehrstimmige geistliche Kunst des Mittelalters nennen möchte. Sie umfaßte ein (ungedrucktes) Oster-Organum des Pariser Notre Dame-Repertoires, das die gottesdienstliche mehrstimmige Kunst der zweiten Hälfte des 12. und des beginnenden 13. Jahrhunderts (wie ich glaube, einer der größten Zeiten mittelalterlicher mehrstimmiger Musik) charakterisiert, die (vielleicht in Deutschland entstandene, bisher nur inkorrekt edierte) Tripelmotette Brumans est mors als sehr gutes Beispiel für die erste Kunst des späteren 13. Jahrhunderts, das (bisher nur unvollständig herausgegebene) vierstimmige Kyrie der oft gepriesenen Messe Gu. de Machauts († 1377), des sowohl von seinen Zeitgenossen, wie von der folgenden Künstlergeneration am höchsten bewunderten Meisters des 14. Jahrhunderts, und endlich ein dreistimmiges Alma redemptoris und ein vierstimmiges Salve regina Dufays († 1474) aus den Trienter Codices (DT 27, 1, S. 19 und 7, S. 178), zwei in Karlsruhe mit Recht völlig vokal ausgeführte Motetten einer wahrhaften „ars nova“, die das 15. Jahrhundert schuf.

Mit Recht war, da der Hauptzweck der Veranstaltung nicht ein rein didaktischer, sondern ein künstlerischer sein sollte, von Beispielen aus der ältesten Entwicklung der Mehrstimmigkeit Abstand genommen und der Anfang gleich mit einem Meisterwerk gemacht, dem zweistimmigen Alleluja Pascha nostrum immolatus est Christus mit den eingefügten dreistimmigen Motetten Gaudeat und Radix, also dem Alleluja in seiner letzten (dritten) Gestalt, die ihm Perotinus Magnus oder einer seiner unmittelbaren Nachfolger gab.

Ursprünglich wesentlich „organal“ von Leonin im Rahmen des zweistimmigen „Magnus Liber Organi“ der Pariser Kathedrale komponiert, erhielt es durch Perotin (außer anderen kleineren Änderungen) vor allem zu den Tenor-Abschnitten nostrum und (immo)latus die beiden rhythmisch straff „diskantierenden“, scharf von ihrer Umgebung sich abhebenden, in sich abgeschlossenen „Clausule“ (von denen latus aus einer im übrigen selbständigen dreistimmigen, wahrscheinlich Perotinischen Komposition dieses Alleluja stammt), die dann bald durch Anpassung zweier fast rein syllabisch deklamierender Teile an die Duplum-Stimme von nostrum bzw. beide Oberstimmen des dreistimmigen latus und Bereicherung der Komposition von nostrum durch ein analoges, Note gegen Note mit dem Duplum den gleichen Motettentext singendes Triplum zu dreistimmigen Motetten wurden: Gaudeat devotio fidelium (... vite pandit hostium, dum mortis supplitium pie tolerat, ... qui nil commiserat) zum Tenorabschnitt nostrum und Radix venie, vena gratie zum Tenorabschnitt latus. Wollte man ein erschöpfendes Bild der Geschichte dieser Komposition geben, müßte man nacheinander ausführen lassen: 1. das Organum Leonins, 2. das dreistimmige Alleluja Pascha, wenigstens den Abschnitt latus, 3. die Umarbeitung des Leoninischen Organums durch Perotin (mit nostrum und latus als Text beider Stimmen der „Clausule“), 4. die in Karlsruhe vorgetragene Fassung mit Einfügung der beiden Motetten (wobei die Umwandlung der Clausule in Motetten und die Triplumstimme von Gaudeat von einem dritten Meister stammen kann) und 5. die (jetzt auch chorisch zu singenden) Motetten losgelöst aus dem Rahmen des Organums, wobei die Triplum-Stimmen wieder fortfallen können,

der Tenor instrumental gespielt werden kann und die zweite Motette auch zweistimmig mit dem (prosodisch oft mangelhaften) Text Ave Maria, sans leticie und als dreistimmige Doppelmotette mit dem Motetext Ave und dem Triplumtext Radix erscheint.

Das Ganze zeigt ein höchst anziehendes Bild echt mittelalterlichen Gemeinschafts Sinnes, eines unermüdblichen gemeinsamen Arbeitens im Dienst des heiligen Werkes, eines liebevollen Weiterschaffens an der gemeinsamen Aufgabe ohne radikalen Bruch mit dem Alten trotz dem Ausgehen von immer neuen künstlerischen Voraussetzungen aus und doch — wie die Karlsruher Aufführung, in der ein derartiges Werk überhaupt zum ersten Male wieder zu Gehör kam, durchaus bewies —, obwohl mindestens Leonins und Perotins Künstlerindividualitäten deutlich zu unterscheiden sind, das Bild eines harmonischen Zusammenfließens von Altem und Neuem, der ganz überschwänglich, jugendlich maßlos, zu ganz ruhigem, oft fast bewegungslosem Tenor sich ergießenden und überströmenden, auf das Kräftigste auf die Kontrastierung von Duplum und Tenor gestellten Duplummelodien Leonins und der weichen, in ebenmäßigem Rhythmus dahinschwebenden, oft volkstümlich anmutenden (nicht ohne Grund so gern von der weltlichen französischen Kunst aufgenommenen) Eingebungen Perotins, in denen die liturgische Tenorweise sich mit in den Bann der neuen (klassisch wirkenden) Rhythmik ziehen läßt und so diese „Clausule“ zu musikalischen Höhepunkten in „geschlossener“ Form inmitten der ungestümen Bewegung des Ganzen werden (ähnlich wie später mehrfacher Wechsel von Rezitativ und Arie das formal so vollendete Kunstwerk der Kantate bildet).

Die (rein vokale) Besetzung der Karlsruher Aufführung war der alten Vortragsart möglichst angenähert: das Duplum sang ganz ein Solist, der bei den Motetten ohne Weiteres die liturgische Silbe abbrach, um in den Motettentext überzugehen, und nach Abschluß der Motette wieder in die vom Tenor gesungene Silbe einstimmte, das Triplum unison eine Männer- und eine Frauenstimme (letztere als Ersatz für die fallstetternde Männer- oder Knabenstimme des Originals); der Tenor war (entsprechend den liturgischen Vorschriften) in den mehrstimmig komponierten Abschnitten ebenfalls solistisch vorzutragen (mit Rücksicht auf die vielen langgehaltenen Töne wurde er in Karlsruhe mit mehreren Stimmen besetzt); die nicht in die Organum-Komposition einbezogenen Abschlüsse (die Wiederholung des Alleluja, der Jubilus und das Schlußwort des Versus) erklangen im originalen Rhythmus des Gregorianischen Gesanges vom vollen Chor einstimmig.

Ein ganz andersartiges Werk als dieses breit horizontal angelegte Organum mit seinem durchsichtig klaren Bau folgte in der Brumans-Tripelmotette (wahrscheinlich aus der Mitte des 13. Jahrhunderts), in der drei wesentlich syllabisch im gleichen Rhythmus (Ḟ Ṗ Ṗ Ṗ, dem

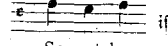
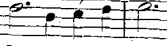
¹ Da bisher aus der gedruckten Literatur noch keine Anschauung dieser Kunst zu gewinnen ist, folgt im Anhang A der Abdruck des Versuchs einer Übertragung des Alleluja Pascha. Ein Bild der originalen Aufzeichnungsart dieser Werke geben bisher nur einige Fassungen anderer Organa in H. C. Woodbridges Oxf. Hist. of Music 1, 1901 (mit sehr verbesserungsbedürftigen Übertragungen; vgl. z. B. W.'s völlig verfehlte Übertragung des Anfangs des Perotinischen Quadruplums Viderunt mit der richtigen in J. Müller-Blattaus Grundzüge d. Gesch. d. Fuge, 1923, Beisp. I) und in P. Aubry's Iter Hisp. (1908, S. 9 und EJMS 8, 345) und Cent Motets 3, 1908, Tf. 1 (ohne Übertragung) und der Abdruck der Original-Notation von Perotins dreistimmigem Alleluja Posui in Gousselmars L'art harm. 1865, Beisp. 1—2 (letzteres in Mensural; die übrigen in Quadrat-Notation aufgezeichnet). Die Übertragung der Duplumstimme der „organalen“ Abschnitte der bisher nur in Quadrat-Notation nachweisbaren zweistimmigen Organa, die rhythmisch durchaus etwas freier vorgetragen werden können, läßt sich vorläufig mit Sicherheit noch nicht geben; die nach ihrer Bedeutung in den „organalen“ Partien noch so gut wie ganz unerforschte Ligatur- und Konjunkturschreibung des Originals ist durch Bogensetzung angedeutet. Die längeren Tenor-Noten sind mit breves übertragen. Die zahlreichen, in der Form den Pausenstrichen gleichen Striche des Originals, die nur gliedern sollen, konnten in der Übertragung unberücksichtigt bleiben; auch manche Pausen, die in der Übertragung noch belassen wurden, sind nur als Zäsuren oder Atempausen aufzufassen. Maximaes, die nur als Dehnungen kleinerer Werte gemeint sind, erschien mir am besten im modernen Schriftbild als Normalwert mit Fermate zu übertragen.

„3. Modus“) vorgetragene Rüge- und Klagererte (unter denen der Tenortext freilich nur aus der fünfmaligen Wiederholung des gleichen Vierzeilers mit der ersten Zeile als Abschluß besteht) — Homo luge, fuge, fuge mortalia im Triplum, Homo miserabilis, tu nunquam es stabilis im Motetus und Brumas e mors, Brumas e mors, Brumas is tod, o we der not im Tenor — gleichzeitig erklingen, alle drei in wuchtiger, knapper, oft gleichsam atemloser Deklamation, die unmittelbar in ihren Bann zwingt und für den Gesamteindruck ebenso die Monotonie wie die „Archaisit“ der Zusammenklänge und Zusammenklängefolgen zurücktreten läßt, alle drei mit dem gemeinsamen „Brumas est mors“ schließend. Die starke unmittelbare Wirkung des Werks war bereits in einer Freiburger Aufführung gelegentlich der Dante-Feier im Juni 1921 erprobt; wie dort wurde es auch hier (nach einer kurzen Meditation) sogleich wiederholt, um dem Hörer das Sichhineinfinden in diese zunächst schwierig aufzunehmende Tonwelt zu erleichtern¹.

Vertritt dieses Werk (besonders in der in Bamberg überlieferten Form als Doppelmotette mit instrumentalem Tenor) die lateinische Motettenkunst des 13. Jahrhunderts in sehr typischer Weise, so scheint Machauts Kyrie in der mehrstimmigen Meskomposition des 14. Jahrhunderts eine singuläre Stellung einzunehmen. Bekanntlich ist Machauts Messe (die, unbekannt auf Grund welcher Quelle, schon seit dem 18. Jahrhundert als Krönungsmesse zur Krönung Karls V. 1364 angesehen wurde) eines der allerältesten, vielleicht das älteste Beispiel² eines mehrstimmig komponierten vollständigen Zyklus der Ordinarium Missae-Gesänge, jedenfalls das älteste in der Klangpracht der Vierstimmigkeit, die einst schon Perotin gewagt hatte, die dann aber lange nahezu verschwunden war und jetzt zuerst wieder in Machauts Werken häufiger aufgeboren wird (vgl. *EMS* 4, 30 und 37). Die wertreichen Teile (Gloria und Credo) werden dabei conductusartig in allen Stimmen frei geschaffen, während im Kyrie, Sanctus und Agnus der Tenor ein liturgischer Cantus firmus ist. In jenem singt er die vielgesungene Cunctipotens-Melodie³, in diesem eine Melodie, die P. Wagners Kyriale (Graz 1904, 24) als zweite Melodie der Festa duplicita aufnimmt, während sie Dom Poitiers Liber Gradualis (Nr. 14) und die Ed. Vat. (Nr. 17) als Melodie für die Advents- und Fastenzeit bringen.

Machaut folgt im Kyrie stilistisch dem Motettenbau. Als klangliches Fundament des Ganzen verbindet sich mit dem Tenor, dessen Modus von Satz zu Satz sich rhythmisch steigert, ein meist tiefer liegender begleitender Contratenor; darüber ziehen Motetus und Triplum⁴ bewegter, aber

¹ Die Bedeutung von „Brumas“ oder „Brumas“ ist noch unerklärt; das Programmheft übersetzt: „Unerbittlich ist der Tod“. Aubrys Ausgabe (*Cent Motets* 2, S. 74) gibt die Fassung des Werks in Bamberg Ed. IV 6, Nr. 37 getreu wieder, ohne an den vielen falschen Zusammenklängen, die sich hier im zweiten Teil finden, Anstoß zu nehmen. Wie seine gute (ungedruckte), Aubry unbekannte Überlieferung in Darmstadt 3317 zeigt, weist das Triplum in Bamberg nach Takt 20 eine Lücke von zwei Takten auf, die dann am Schluß irrig durch die Wiederholung der beiden Schlus-

tafte ausgefüllt wird; statt  ist  zu lesen

Se-runt hec In ho-mi - nes se-runt hec

und Takt 40 und 41 zu streichen. Ferner gibt Bamberg dem Tenor statt des vollen oben angeführten Textes (der Anfang ist aus Darmstadt im Programmheft assimiliert) nur die Bezeichnung „Brumas est mors“. Über die für die Motetengeschichte wichtigen Wimpfener Fragmente in Darmstadt 3317, 3471 und 3472 vgl. meine demnächst erscheinende Abhandlung „Die Quellen der Motette ältesten Stils“. In Karlsruhe kam die Fassung der Darmstädter Handschrift zum Vortrag.

² Ob die „Messe von Tournai“, die nicht, wie man annahm, verschollen ist, sondern nach wie vor in der Kapitelbibliothek von Tournai aufbewahrt wird (vgl. die eben genannte Abhandlung), deren Credo im Messenfoder der Kapitelbibliothek von Apt und deren Ite missa-Motette in dem erst kürzlich bekannt gewordenen, für das 14. Jahrhundert (J. B. für Ph. de Witrys Schaffen) höchst wichtigen Messen- und Motettenfoder der Kapitelbibliothek von Jerea (vgl. G. Borghesio im Archivum Romanicum 5, 1921 und im Boll. stor. bibliogr. subalpino 24, 1921) wiederkehrt, älter als Machauts Messe ist, muß vorläufig offen bleiben.

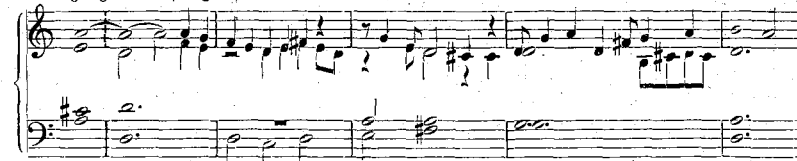
³ Es handelt sich hier keineswegs um „Variationen eines (westlichen?) Liedes im Bass“, wie Schering, Die niederländische Orgelmesse 1912, 37, annimmt.

⁴ Daß das Triplum, dessen Melodie sich oft in Oktaven zu den tieferen Tönen des Tenor lenkt,

bei allem Virtuositischen ein gewisses Ebenmaß (das Machauts Nachfolger bald nicht mehr innehalten) nicht überschreitend, oft zum Hoquetieren im komplementären Rhythmus sich steigend, ihre Bahn. Stets wiederholt sich (wie es für die Motette des 14. Jahrhunderts durchweg typisch ist) die gleiche Rhythmik größerer Perioden (oft bis in die kleinsten Einheiten genau), die sich über je fünf Takte (Doppeltakt 3—7 und 9—13) im 1. Kyrie, über je sieben in den drei Perioden des Christe und über je vierzehn in dem am breitesten angelegten letzten Kyrie erstrecken. Die feine Bewegungsdifferenzierung der einzelnen Stimmen, die engere melodische und rhythmische Fühlung beider Stimmpaare untereinander, die zarte Linienführung besonders der ebenso oft in Parallel: wie in Gegenbewegung zum Tenor laufenden Triplums, die gegenüber des spärlicheren Rhythmus und der spärlicheren Harmonik des 13. Jahrhunderts wesentlich gelockerte Rhythmik und mannigfaltigere und reichere Harmonik lassen das Kyrie zu bedeutender Wirkung gelangen¹².

den Tenor damit bewußt „kolort“, wie R. Ficker, Stud. 3. Musikw. 7, 1920, 23 annimmt, scheint mir nicht zuzutreffen; mir scheint sich diese Triplumführung, ohne stilistisch eine solche „Kolorierung“ zu beabsichtigen (deren Nachweis durch Ficker im übrigen mir unbestreitbar und sehr verdienstvoll erscheint), ungezwungen aus Machauts Technik des vierstimmigen Satzes zu ergeben.

¹ In Karlsruhe kam das 1. Kyrie und das Christe, hrsg. von J. Wolf, Geijch, d. Mens. Mot. von 1250—1460, 1904, Teil 2 u. 3, Nr. 17, und das letzte Kyrie, das bei Wolf wegen seiner mangelhaften Überlieferung in dem von ihm dafür allein benutzten Eoder Paris B. N. fr. 22546 fehlt, zur Aufführung; letzteres folgt hier im Anhang B S. 457 auf Grund der Überlieferung in Paris B. N. fr. 1584, der Machaut-Handschrift des Marquis de Vogüé in Paris und der Emendation von 22546. Das 2. Kyrie (liturgisch als 7. und 8. Teil zu singen) konnte (ebenso wie die je dreimalige Wiederholung des 1. und des Christe) mit Recht im Konzertvortrag fehlen, da es musikalisch nur eine Vorstufe zum letzten (liturgisch dem 9. Teil) ist. Auch das Pariser Programm von 1918 ziert einige Teile aus der Messe Machauts, unter ihnen auch das letzte Kyrie; in welcher, infolge von elementaren Übertragungsfehlern, völlig entstellten Form es dort zur Aufführung kam, zeigt folgende Stelle, die A. Gastoué, Les Primitifs de la Mas. Franc. [1922] 66 zitiert, um ihre „sonorité exquise“ zu bewundern (der Druckfehler im vierten Takt sieht so bei Gastoué), und die man mit Takt 10 ff. der Übertragung S. 458 vergleichen wolle:



² Wie oben bemerkt, nimmt Machauts Messe eine singuläre Stellung in der Musik des 14. Jahrhunderts ein. Zur Ausprägung eines spezifischen Messenstils, wie er ebenso in der Notre Dame-Kunst des 12./13., wie dann zunächst wieder in der englischen und niederländischen Messe des 15. Jahrhunderts entgegentritt, kam Machaut nicht, wie diese Messe auch die einzige ist, die er schuf; er folgt, wie bemerkt, teils dem (stilistisch primitiven) Conductus, teils dem (isorhythmischen) Motettenstil. Auch seine französischen Nachfolger, die ihn lange als „flour des flours de toute melodie“ bewunderten, kamen, so natürlich auch die Zahl ihrer bisher fast ganz unbeachtet gebliebenen Messenstücke ist, noch nicht zu einem eigentlichen Messenstil; noch weniger die Italiener, auf die Machauts Kunst ebenfalls sehr stark einwirkte. Die Wirkung eines äußeren Grundes dafür wie die Zurückdrängung der mehrstimmigen Kirchenmusik durch die Bulle Johannes XXII. von 1324/25 kann freilich nicht von langer Dauer gewesen sein, da in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gerade in Vignon die mehrstimmige Messe in den modernsten und unkirchlichsten Formen eifrig gepflegt wurde. Vielleicht liegt ein innerer Grund dafür darin, daß in der Pause, die infolge dieser Bulle tatsächlich im Schaffen mehrstimmiger liturgischer Musik eintrat, die weltliche Kunst (besonders eben durch Machaut) sich so überaus reich entwidelt hatte, daß, als nun auch die mehrstimmige Messe wieder gepflegt werden konnte, die jüngere Generation auch für sie sich lange aus der Formenwelt der weltlichen Kunst nicht freimachen konnte. Jedenfalls finden wir in diesen vielen, aus französischer Provenienz vor allem in Apt und im Eoder Jerea, für den wohl das Gleiche gilt, und aus italienischer besonders in Paris B. N. it. 568, den Paduaner Fragmenten 1475 und 684, Modena lat. 568 und Venedig it. 9, 145

13. Jahrhunderts mit den Texten: Jolietement mi tient li mal d'amer, jolietement usw. im Tenor, Ja ne m'en departirai d'amer pour mal qu'il m'i couviegne endurer im Moterus und Au cuer ai un mal qui m'i destraint griement im Triplum¹, ein vortreffliches Beispiel des in der Morette ein weites Tummelfeld findenden französischen Esprits (das „Refrain“-element ist hier vor allem im Tenor vertreten).

In eine ganz andere Welt führte dann die eine sehr starke Wirkung auslösende innige dorische Weise des Palästinalieds Balthers von der Vogelweide (Str. 1 und 4): „Nu alerst lebe ich mir werde, sit min sündic ouge siht hie daz lant und ouch die erde, den man vil der eren gih“, im Abgang: „Mirst geschehen, des ich je hat“ überaus ausdrucksvoll bis zur Septime sich erhebend, an der Septime sich aber brechend und nun in weitem, schön geschwungenem Bogen zurücklenkend und die Weise des Stollenausgangs zum Abschluß aufnehmend: „ich bin komen an die stat, da got mennichlichen trat“ (in Riemannscher Übertragungsart mit Zugrundelegung des $\frac{4}{4}$ -Taktes für zwei Hebungen mit ruhigem Ausklingenlassen der Kadenzmelismen unbegleitet vorgetragen, ähnlich der Übertragung in R. Wustmanns W. v. d. R. 1913, 90; im Fassimile hrsg. von R. Molitor, SZMG 12, nach S. 500).

Der vokalen einstimmigen Melodie, der Vertreterin einer Kunstgattung, die seit dem 12. Jahrhundert ebenso bei den Provenzalen und Franzosen wie bei den Deutschen reiche Pflege fand, folgte die instrumentale: die 2. Estampie royal und die 1. Danse (von einer Bratsche vorgelesen), aus der Handschrift Paris B. N. fr. 844 (hrsg. von P. Aubry, Estampies et Danses Royales, Merc. Mus. 2, 1906, 180 ff. und separat 1907, 14 ff.; in Aubrys Übertragung kann statt ♩ ruhig ♩ gelesen werden), zwei der neuerdings mehrfach gewürdigten charaktervollen, zu den ältesten erhaltenen zählenden französischen Tänze, die wahrscheinlich am Anfang des 14. Jahrhunderts in diesem berühmten schönen Chansonnier, einer der reichsten Quellen für die Trouveres-Melodien, nachgetragen wurden, und der überraschend ausdrucksvolle Lamento di Tristano (ebenfalls von einer Bratsche gespielt) aus London Br. M. Add. 29987 (hrsg. von J. Wolf, AfM 1, 41; vgl. ferner H. J. Moser in dieser Zschr. 2, 1920, 203), zum italienischen Repertoir des späteren 14. Jahrhunderts gehörig², umfassten das dreistimmige In seculum viellatoris (von zwei Bratschen und einer Gambe ausgeführt), das in dem Hoquetus-

¹ Hrsg. nach Bamberg in Aubrys Cent Motets Nr. 53; ferner überliefern sie Montpellier H 196 (ediert bei Strainer l. c. 20 ff.), Turin Reale Bibl. Mss. vari 42 und (von Aubry übersehen) in anglo-normännischer Textfassung Oxford Bodl. Douce 139 (daraus in Fassimile und in ganz verfehlter Übertragung in J. Strainers Early Bodl. Music 1901, 1, Tf. 8 u. 2, 15 ff. ediert); verloren ist sie in einer Morettensammlung, deren Anfangsverzeichnis Besançon 716 erhielt; den Tenor, ein Rondeau, dessen Refrain mit gleicher Melodie auch im Renart-Nouvel zitiert wird (Paris B. N. fr. 1593 f. 50 und 372 f. 47 im gleichen ersten Modus wie in der Motette und merkwürdigerweise ein zweites Mal in 1593 f. 45 mit Rhythmisierung im zweiten Modus nachgetragen), vgl. jetzt auch bei J. Genrich, Rondeaux, Virelais und Balladen 1, 1921, 45 (Bes. f. vom Tit. 43).

² Eine der lebensvollsten Schilderungen privaten italienischen Musiklebens dieser Epoche bietet der „Mundus plautus“ betitelte Teil des erst neuerdings bekannt gewordenen Saporetto von Simone Probenzani (* um 1355, † zwischen 1438 und 1443), in der deutschen Literatur bisher nur benutzt in der mangelhaften Ausgabe der die musikalischen Vorträge behandelnden Sonette von D. Ferretti, II cod. pal. Parm. 286, 1913, vollständig zuerst ediert von S. Debenedetti, II „Sollazzo“ e il „Saporetto“ con altre rime di Simone Prudenizani d'Orvieto (Giorn. stor. d. lett. it., suppl. No 15, 1913) und von demselben (II „Sollazzo“, contributi alla storia della Novella, della Poesia musicale e del Costume nel Trecento, 1922) ausführlich ebenso gelehrt wie anjehend kommentiert (mit nochmaligem Abdruck der „Sonetti musicali“ und umfassendem Quellenachweis für die hier genannten Werke, S. 167 ff.). In dem reichen Repertoir von italienischen, französischen und deutschen Werken, das der junge „Sollazzo“ („der Bringer der Lust“; ähnlich symbolisch sind auch die übrigen Namen) auf Buongoverno, der Burg Pierbaldo, des Freundes seines Vaters Buonare d'Allegriano, und der Donna Nesto zu allgemeinem Entzücken vorträgt, fehlen auch die instrumentalen Tänze nicht (La pastorella, picchina, forosetta, campagnina, Marinella, palazina, Guiduccia, montanina u. a.).

Anhang der Bamberger Morettensammlung (hrsg. von P. Aubry, Cent Motets N° 105) die Reihe der interessanten und teilweise sehr verbreiteten hoquetierenden Bearbeitungen des Tenors In seculum aus dem Osterjonnatsgradual, dessen berühmteste Komposition „quidam Hispanus fecerat“, durch eine geistliche Symphonia in ruhigem Stimmfluß unterbrocht (wohl wie S. Scheidts 1644 gedruckte „Symphonien . . . mit 3 Stimmen und Basso continuo“ „für den . . . Moretten . . . mit Instrumenten gleich als ein Praeludium vorher zu spielen“).

Einem rein instrumentalen Meisterwerk des italienischen Trecento, wie es das Lamento di Tristano ist, trat ein ebensolches vokales instrumentales an die Seite in Francesco Landinis (ungedruckter) dreistimmiger Ballata: Gram pianto agli occhi, greve doglia al core abbonda sempre e l'anima si more per questa amara ed aspra dipartita, die mir schon 1902 (SZMG 4, 61) als die köstlichste Perle in dem reichen Geschmeide der „dolci accenti“ Francescos erschienen war¹.

Die Hauptstimme führt der Tenor. Vom Grundton ausgehend schwingt er sich rasch in zwei durch eine weiche Wendung miteinander verbundenen Sprüngen in die hohe Oktave, von der die an dieser Stelle besonders herrliche Melodie langsam von Stufe zu Stufe sich senkend in schwer lastenden Unisoni zuerst in breitem (wie auch das Melodische, den Landsmann Monteverdis verratendem) Tripelrhythmus (♩ ♩ ♩ ; piant' agl' occhi), dann etwas rascher (grave dogli') bis zur Quint fällt, um zum Verschlus durch einen größeren Sprung wieder den tiefen Ausgangspunkt zu erreichen und in einem sich auf den Umkreis der Quint gebannten kleinen Melisma zur ersten Reimsilbe (von wehmütigem Ausdruck trotz der Beschränkung auf die Dreiklangstöne) zur Schlußsilbe des ersten Verses auf der zweiten Stufe (g) mit einem „verto“ („offen“) zu schließen. Der zweite Vers beginnt gleich („abbonda sempre“) in lebhaft überfließender Deklamation von der als Grundton des parallelen Moddreiklangs erklingenden Quint des verto aus (wieder im Tenor sehr nachdrücklich gestaltet mit den schrittweise fallenden unisonen Tonpaaren, zu denen die Synkopen des Cantus eine schöne Folie bilden), um sich von dem zur Reimsilbe wiederum erreichten tiefen Grundton (mo-re) aus um so weiter zu spannen (zu vier Takten gegenüber drei und zwei der ersten Zeile); das Melisma erklimmt die Oktave jetzt schon in zwei unmittelbar einander folgenden Sprüngen (jetzt Sert f d' und Quart c' f'; zum Kulminationspunkt f' des Tenors pausiert der Cantus und auch der sonst in der Cantuslage spielende Contratenor ordnet sich hier dem Tenor unter, indem er seine gegenbewegt beginnende Phrase unter dem Tenor einsetzt) und es senkt sich von oben in breiter ruhiger Linie von hoher Schönheit in den „chiuso“, den Vollschluß auf der tiefen Tonika, der gleichzeitig infolge der Wiederholung des ersten Teils (der Ripresa) an vierter (zum Text des Abgesangs) und fünfter Stelle der Schluß der ganzen Ballade ist. Der Cantus bildet dazu eine diese Tenorstimme voll sehnstüchtesten Ausdrucks und wohl lautendster Kantabilität nur begleitende, feine, bisweilen mit zierlicher Soliorierung ausgeschmückte Gegenmelodie, die stärker individuelle Züge außer an der genannten Synkopenstelle auch z. B. in der ruhigen Linienführung des Anfangsmelismas aufweist. Aus dem Ripresabereich von f reißt die Strophe, die Stollen und Gegenstollen völlig gleich vortragen läßt, mit einem plötzlichen (harmonisch auf das Stärkste wirkenden) Ruck nach a. Auch in ihr ist die Melodie des Tenor höchst

¹ Vgl. ihren Abdruck im Anhang C S. 459. Wie sehr sie sich sogleich in die Herzen der Italiener hineinsang, zeigt auch ihre ungewöhnlich große Verbreitung; sie ist die einzige unter Francescos Balladen dieser Art, die in allen großen Sammlungen wiederkehrt: Florenz Naz. Panc. 26 f. 26, Paris B. N. n. a. fr. 6771 f. 34', Padua 684 f. 51', London Br. M. Add. 29987 f. 29', Paris B. N. it. 568 f. 67' und Florenz Laur. pal. 87 (Squarcialupi-Exemplar) f. 133', überall in der gleichen Form und (was ebenfalls bei dieser weiten Ausdehnung der Überlieferung sehr ungewöhnlich ist) mit nur ganz winzigen und unbedeutenden Varianten. Auch unter Sollazzos Vorträgen fehlt sie nicht. Ihr Text findet sich auch in Florenz Magl. 7, 1078 f. 36; über Textausgaben vgl. Debenedetti 1922, 175. — Sie wurde in Karlsruhe eine Quart tiefer mit Begleitung von zwei Bratschen und einer Gambe (die aber für Cantus und Tenor nicht notwendig einzutreten braucht) gesungen. Die Originallage des Tenors (f bis f') scheint mir musikalisch noch reizvoller zu sein.

ausdrucksvoll geführt; man beobachte den stillen Anstieg auf *amar' ed aspra*, dessen Siffel *f'* ganz solo im Tenor erklingt (*aspra* bzw. *dura* in Zeile 5; auch der melodische Akzent auf der in beiden Versen unbetonten Silbe verstärkt die zweifellos so beabsichtigte Wirkung), das lange, fünf Takte hindurch nur innerhalb des Quintbereichs *g d'* schwebende, die dritte Zeile in *a* (mit phrygischem Schluß) auch schließende Melisma *diparti-ta*, das spannende *chiamo* (*d'c'd' c'*) mit dem fragenden Ausgang der Terz im Tenor (zwischen *c'* und *g'* in den anderen Stimmen) und der „sprechenden“ Pause, die wehmütige Antwort *la mort'* mit dem tieftönig wirkenden Halbton *f' c'* und der wie mit einem tiefen Seufzer in die tiefe Tonika fallenden Fortsetzung *e non mi vuol udire*. Der Abschluß ist eigentlich schon auf dem zweiten Ton (*f*) des Melismas der Reimsilbe erreicht; da versteht sich die Singstimme noch einmal in die hohe Oktave, um den breiten Schlußfall der *Ripresa* wiederzuspiegeln, der hier wie eine wehmütige Reminiscenz klingt. Vielleicht ist dieses Einlenken in die alte Weise hier etwas zu abrupt eingeführt und könnte dadurch hier ihre Abtrennung als instrumentales Nachspiel nahelegen; die höchst organische Bildung des *Ripresamelismas* spricht aber durchaus gegen diese Auffassung, da dieses keinesfalls gestattet, mitten in der musikalischen Spannung in Tenor und Cantus die ganze Ballade nun etwa auf *c'* vokal zu schließen. Hinsichtlich des Textes möchte ich auch auf den schönen Kontrast der dumpfen Vokalisierung (*ä, o und u*) in Zeile 1, 2 und 4 mit der hellen (*e, ä und i*) in Zeile 3 hinweisen. — Stilistisch betrachtet zeigt die Ballade eine eigentümliche Stilmischung italienischer und französischer Stilelemente; italienisch ist (neben allem anderen schon Erwähnten) das vokale Duettieren (eine Weiterbildung des alten *Conductus*stils), französisch die Klangverstärkung durch eine rein instrumentale Begleitstimme; aber auch dieses französische Element ist bei Francesco durch das italienische Temperament ganz umgeschmolzen. Die obligate Instrumentalstimme des Contratenor ist (echt italienisch) ebenfalls stark melodisch geführt, sehr anders als die gewöhnlich ziemlich sprunghaft verlaufenden französischer instrumentalen Begleitstimmen dieser Zeit; sie tritt sogar bisweilen in so enge motivische Beziehungen zu den Vokalstimmen, daß man manchmal auch sie für vokal halten möchte, was aber nicht gemeint ist; auch darin spricht sich früh italienische *dolcezza* deutlich aus. Erfüllt eine Trecento-Komposition Dantes Ideal einer „melodia“, die „più dolce suona . . . e più a se l'anima tira“ (Par. 23, 97f.), so ist es Francescos *Gram pianto*.

Und ebenso vollkommen in ihrer Art, aber von ganz anderer seelischer Einstellung sowohl des Schaffenden wie des Hörers ausgehend, waren die letzten Werke des Programms, die Spiele mehrstimmiger deutscher und niederländisch-französischer Kunst des 15. Jahrhunderts: das dreistimmige (chorisch a cappella gesungene) schon von den ersten Herausgebern mit Recht hochgepriesene, überaus innige „Der Wald hat sich entlaubt“ (Strophe 1 und 5; hrsg. von J. W. Arnold und H. Weßermann in *Chrysanders* Jb. f. mus. Wiss. 2, 1867, 118) und vier in ihrer herben frische Chanson (aus den *Trienter Codices* und Oxford Bodl. Can. misc. 213): *Binchois* 'Se j'ëusse un seul jour d'esperance, . . . je fusse ce doux-mois de may le plus joyeux homme de France (hrsg. DDB 7, 245), *Dufays* Ballade *Le jour s'endort*, aussi fait la saison mit herrlicher melodischer Linie besonders des Anfangs, die auch im Tenor in ihren Grundtönen wiedererklingt¹, mit ein paar kleinen feinen Imitationsansätzen zwischen Contra und Cantus und mit dem lebhaften (mit hübscher Wirkung einstimmig chorisch gesungenen) Refrain *le premier jour de ce doux mois de mai* (Strophe 1 und 2; hrsg. DDB 11, 1, 85), *Binchois* von H. Niemann in seine „Hausmusik aus alter Zeit“ aufgenommenes *De plus en plus se renouvelle . . . ma volonté de vous veïr* (hrsg. von J. F. R. und E. Stainer *Dufay* und

¹ Entgegen D. Thalberg (ZMG 13, 1912, 123) glaube ich freilich nicht, daß in Fällen wie diesem das „Urmelos“ im Tenor liegt und der Cantus nur als eine „melismatische Reproduktion“ aufzufassen ist; ich halte umgekehrt den Cantus hier für spontan erfunden und den Tenor für eine melodisch vereinfachte Begleitstimme. A. Scherings Tertierung dieses Tenors (Stud. z. Musikgesch. d. Frühen. [1914] 129) ist (ebenso wie die von *Binchois* 'Adieu ib. 129 u. 174) ganz abzulehnen.

his contemporaries 1898, 80)¹ und endlich *Binchois* 'Ballade *Adieu, mon amoureuse joye* (hrsg. DDB 7, 241). Die instrumentale Begleitung der (z. T. transponiert vorgetragenen) Chansons war durchweg den Flöten für den Cantus, dessen vokale Teile der Sänger eine Oktave tiefer sang, einer Bratsche und einer Gambe für die beiden rein instrumentalen Unterstimmen anvertraut; auf die oft phantastischen Besetzungen nach dem Muster von bildlichen Darstellungen (z. B. Harfe, Violoncello und Posaune u. ä.), wie sie z. B. H. Quittard bei einer Pariser Auf-führung aus dem Chanson-Repertoire dieser Zeit (u. a. auch von *Dufays* *Le jour s'endort*) 1908 ausführen ließ (S.I.M. 4, 1908, 1043 ff.) hatte Gurliitt mit Recht verzichtet. Der innere Wert dieser Werke bedarf dieser äußeren Reizmittel nicht.

Es ist in der Tat ein umfassendes Bild der Musik des Mittelalters, das sich hier entrollte. Das Freiburger musikwissenschaftliche Seminar, in seiner Pflege älterer Musik ausgehend von der Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts, die es z. T. auf den alten originalen Instrumenten darbieten kann, dem Repertoire seiner „Prätorius-Orgel“, der Vokalmusik der Barock- und Renaissance-Zeit und der niederländischen Motette und Chansons des 15. Jahrhunderts, fand bald den Weg immer weiter in das Mittelalter zurück, zur italienischen Trecento-Kunst, zum mittelalterlichen instrumentalen Stantipes, zur altfranzösischen Motette, zu Leonin und Perotin und zum Gregorianischen Gesang. Es gab davon in der Karlsruher Veranstaltung, die ebenso in der Anlage wie in der Ausführung sehr gelungen war, einem verständnisvoll folgenden weiteren Hörerkreis höchst eindrucksvolle und hoffentlich stark weiterwirkende Kunde².

Anhang.

A. Leonins und Perotins Organum Alleluia Pascha mit seinen Motetten.

I. Die Komposition Leonins, Wolfenbüttel Helmst. 628 (W₁) f. 31' (vgl. mein Rep. Org. 1, 1, S. 19); Leonins „latus“ auch F f. 184 Clausula N° 451 (ib. S. 95). — II. Die Fassung des Organums in Perotins Umarbeitung, Florenz Laur. pl. 29, 1 (F) f. 109 und Wolfenbüttel Helmst. 1099 (W₂) f. 72 (ib. S. 71 und 168). — Perotins „nostrum“ (A 1, B 1); die Clausula auch W₁ f. 57 Clausula N° 54 (ib. S. 27); die Motette *Gaudeat* dreistimmig (A 2, B 2, C 2) W₁ f. 107; F f. 383' (Anfang auf dem Fassimile Woodbridge. Oxf. Hist. 1, 366) und W₂ f. 131'; zweistimmig (A 2, B 2) W₂ f. 148; ferner in Tortosa (ib. S. 40), 104, 177, 182 und 325). — Perotins „latus“ (A 1, B 1); ursprünglich dreistimmig (A 3, B 3, C 3) W₁ f. 88, F f. 24 und W₂ f. 23 (ib. S. 36, 63 und 164); die Motette *Radix* dreistimmig (A 2, B 2, C 2) F f. 385 (ib. S. 104; hrsg. von Woodbridge l. c. 367 ff.); zweistimmig (A 2, B 2) mit Tert Ave Maria fons Madrid Hh 167 (Ma) f. 105 und W₂ f. 156 (ib. S. 132 und 185); dreistimmige Doppelmotette (A 4, B 4, C 4) mit Triplum *Radix* und *Motetus* Ave Montpelier H 196 (Mo) f. 101' (Gasstel 4, Nr. 63). — Die Varianten der bezeichneten Versionen und die Lesarten W₁ f. 31' in den I und II gemeinsamen Abschnitten sind nicht mitgeteilt. Statt der neuen Komposition der Alleluia-Wiederholung in II ist in I die erste entsprechend zu wiederholen. — Vgl. ferner oben S. 439.

¹ Der Textdruck der Ausgabe (S. 81) ist nicht korrekt; auch bei der zweiten und dritten Wiederholung gehört zum Refrain *De plus* usw. notwendig auch die dritte Zeile: *ma volonté de vous veïr*, die schon Niemann l. c. Heft 1, Nr. 6 hier mit Recht überall einsetzte. Aber auch in der Überlieferung erscheinen der musikalische Bau und die Textform nicht einwandfrei, da der Schluß des Refrains *veïr*, der das Ganze abschließen müßte, keine entsprechende Kadenz aufweist und die Strophen textlich kein regelmäßiges Weisai bilden, dessen Form aber doch offenbar zu Grunde liegt.

² Eine Veranstaltung ähnlichen Stils mit neuem und erweitertem Programm wird von Prof. Gurliitt und seinem Seminar für Herbst dieses Jahres vorbereitet, und wahrscheinlich in der Schule Hellerau bei Dresden stattfinden. (Schriftl.)

(Pa) - - - scha

(Pa) - - - scha

Solo. (Var. B₂)

Gaude-at usf.

Solo.

Gaude-at de-vo-ti-o fi-de-li-um; ver-bum pa-tris in-car-na-tur,

no - - - strum

no - - - strum

fē ē d̄

no-va pro-les usf.

no-va proles nobis da-tur et no-bis-cum con-ver-sa-tur sa-lus gen-ti-um; vi-te pan-dit

(strum)

B₁: f

(strum)

fē ē d̄

ho - sti-um, usf.

ho - sti-um, dum mor-tis sup - pli - ti-um pi - e to - le - rat; mun-di princeps

(strum)

(strum)

ex - tur-ba - tur, usf.

ex - tur-ba - tur, dum consi - de-rat, quod per mortem li - be-ra - tur, qui per-i - e - rat;

(strum)

(strum)

dē ē

ju-re usf.

ju-re su-o sic pri-va - tur, dum de-si-de - rat il - lum si-bi sub-dere, qui nil commi-se - rat.

(strum)

B₁ und A₂: f

A₂: f

(strum)

fehlt in B₁

(strum)

B₁: ff

(strum)

I. II.

im mo

im mo

f: f

Fortung B₁

la

la

I. Var. f: f

la

la

C4 sum-mi re-gis cel - la, Jes-se vir-gu - la, ex qua flos est or - tus

C3 (la)

C2 sum-mi re-gis usf.

B2 B4^u sum-mi re-gis cel - la, Yes-se vir-gu - la, ex qua flos est or - tus
gens le-ta so - bri - a, gau-dens va-ri - e pro - mat ec - clesi - a

B1 B3 (la)

A1 A2 A3 A4 (la)

C4 sal-vans se-cu - la, da - ta ma - ris stel - la lu - cis se - cu - li;

C3 (la)

C2 sal-vans se-cu - la usf.

B2 B4^u sal-vans se-cu - la, cla-ra ma - ris stel - la, lu - cis spe - cu - la;
lau-des Ma - ri - e, so - net in Ma - ri - a vox ec - cle - si - e,

B1 B3 (la)

A1 A2 A3 A4 (la)

* B4 Var. Mo: 3) ; 4) ; 5) ff; 6) ed; 7) .

C4 mor-tis ex-ter-mi - ni-um, sa-lus men-ti - um, clau-stra pendens ce - li - ca cla-

C3 (la)

C2 mor-tis usf. 9)

B2 B4^u mor-tis ex-ter-mi - ni-um, sa-lus men-ti - um, clau-stra pendens ce - li - ca cla-
hec sol-vit scri - ni - a Y - sa - i - e re-se-rans ho-sti-a

B1 B3 (la)

A1 A2 A3 A4 (la)

C4 vis Da-vi - ti - ca, ca-put ho-stis te-rens vi-dit bel - li - ca, lignum vi-te

C3 (la) tus

C2 vis Da-vi - ti - ca usf.

B2 B4^u vis Da-vi - ti - ca, ca-put ho-stis te-rens Ju-dith bel - li - ca, lignum vi-te
clau-se pa-tri - e, mi-ra dans je - juni - a, re-gem glo - ri - e qui so-la

B1 B3 (la) tus

A1 A2 A3 A4 (la) tus

* B4 Var. Mo: 8) ; 9) d d; 10) .

C4 fe-rens ar-bor flo-ri-da, mo-ve men-tes, fo-ve cor-da lan-gui-da.

C3 (tus)

C2 fe-rens usf.

B2 11) 12) 4) 13) 14)

B4* fe-rens ar-bor flo-ri-da, pi-gras mo-ve men-tes, fo-ve cor-da lan-gui-da.
grati-a ple-nus gra-ti-e fac-tus est ho-sti-a fi-nis ho-sti-e.

B1 (tus)

B3 (tus)

A1 (tus)

A2 (tus)

A3 (tus)

A4 (tus)

(tus) est

Chor.

(tus) est Chri-stus.

II. Solo.

Al

Solo (wie oben).

a

Al

* B4 Var. Mo: 4) ; 11) ; 12) ; 13) ; 14) . Ferner sind die prosodisch schlechten Stellen té vocé varia und géns letá sobria wohl ebenfalls (wie die folgenden: prómát ecclésiá usf.) in zu emendieren.

le-lu

le-lu

(lu)

(lu)

(lu)

(lu)

(lu)

(lu)

ya

ya

Chor.

(ya).

B. Schluß-Kyrie der Messe von Gu. de Machaut¹.

Triplum

Motetus

„Kyrie“

[I. Periode.]

Tenor (II)

Contratenor (I)

[Ky] ri e

¹ Die Hff. legen den Text nur ungenau am Anfang und Schluß unter, und auch nur im Triplum und Motetus; [] gibt die Textunterlage nach der liturgischen Melodie im Tenor an. x zeigt die auch im Triplum (aber ohne Abficht der Kolorierung) vorkommenden Tenor-Töne an. Die Verlesungszeichen stehen stets in Hf. Vogué (V) und Paris B. N. fr. 1584 (A) und 22546 (G) (außer als im 3., das nur in G, und eis im vorliegenden Motetus-Takt, das nur in V vorgezeichnet ist) übereinstimmend.

² d c e nur in V korrekt; A und G lesen c d e; G schiebt zwischen Takt 4 und 5 überdies in den drei Unterstimmen irrig einen Takt ein und ist im Takt 5 im Motetus auch weiter verderbt.

[2. Periode.]

ley = son.

¹ Triplum d in V, e in A und G.

² in em.

³ A und G haben im Contratenor richtig eine maxima e; V ändert sie irrig durch Ratur in eine brevis. Die longa g im Tenor in A, V und G ist in eine maxima zu emendieren. Auffällig, aber wohl notwendig ist die Änderung des Choralen Tenorschlusses g a in g gis a (vgl. die Folge c cis d im Contratenor Laft 10—11).

C. Ballata von Francesco Landini.

1. 5. Gram piant' agl' oc-chi, gre-ve dogli' al
4. Ma ben ch'io vi-va, ma' non vo' se -

(Instrumentaler Contratenor.)

(Tenor durchweg etwas hervortreten.)

1. 5. Gram piant' agl' oc-chi, gre-ve dogli' al
4. Ma ben ch'io vi-va, ma' non vo' se -

co re ab - bon-da semp'r e l'a - ni ma si mo
gui re se non vo', chia-ra stell', e dolz' a - mo

co re ab - bon-da semp'r e l'a - ni ma si mo
gui re se non vo', chiara stell', e dolz' a - mo

Fine.

re 2. per quest' a - mar' ed
re. 3. con tra mie vo - glia

re 2. per quest' a - mar' ed
re. 3. con tra mie vo - glia

a - spra di-par - ti
du - ra ques-ta vi

a - spra di-par - ti
du - ra ques-ta vi

ta; chia mo la mort' e non mi
 ta, che mil le mor - ti mi con -

Bar.: d

ta; chia mo la mort' e non mi
 ta, che mil le mor - ti mi con -

Bar.:

vuol u di re;
 vien sen ti re;

vuol u di re;
 vien sen ti re;

Wilhelm Werfers Bach-Buch¹

I

Durch unsere Zeit geht ein starkes Streben zur Symmetrie der Form, zur Ausgleichung und Überwindung expressionistischer Aphorismen, zur Erneuerung rein formaler architektonischer Gesetze. In der Malerei führen die Bewegung die „Konstruktivisten“, in der Musik eine Reihe von jungen Schaffenden, die sich der reinen Linienführung, dem musikalischen Ebenmaß der Formgestaltung, dem Musikantischen im höchsten Sinne des Wortes zuwenden. Überall spielt die Linie, die Symmetrie der Teile, die Ausgeglichenheit des Ganzen die entscheidende Rolle, während Ausdruck und Subjektivität, kurz das rein Gefühlsmäßige allmählich in den Hintergrund treten. In diese noch in der Entwicklung begriffene Bewegung greift Werfers Buch — unabhängig von der jüngsten Produktion — ein. Er tritt an seine Aufgabe nicht als Musiker heran, sondern mehr als rechnender und berechnender Analytiker, der vom Einzelfall zum System kommen möchte. An zwölf Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers will er nicht mehr und nicht weniger nachweisen, als daß Bachs Formulierung des Fugenthemas eine Gleichung vorangegangen ist. „Diese bestimmte fast immer die Tonzahl und oft auch die Rhythmik des Themas, die Modulation und Gliederung des Fugenbauplans, sowie immer die Taktlänge der Fuge, sei es durch die Takzahl, die Fülle der Formbeziehungen oder die Anzahl der Themeneinsätze“. Ebenso ist Werfers Ziel, zu zeigen, daß jedes Präludium das Fugenthema, wenn nicht die ganze Fugenform, nach vorausgegangener „aufbauender Berechnung“ vorbereitet. Die Kunst der Niederländer, die vielfach als Vorbau der Bachschen Kunst angesehen wird, gibt ihm den geschichtlichen Entwicklungsfaden, Bach ist für ihn Erbe und Vollender dieser uns Nachgeborenen ganz verloren gegangenen „Kunst“.

Es ist nicht leicht, sich durch Werfers Schrift durchzuarbeiten. Man muß zunächst den Musiker in sich vergessen und dann zählen und rechnen, bejähren und multiplizieren, suchen und wieder rechnen. Ich muß gestehen, daß Werfers Zahlenergebnisse zunächst etwas Frappierendes, Überraschendes an sich haben; wenn man dann aber Stück für Stück zählend und rechnend mit ihm durchgeht, so wird man den Eindruck nicht mehr los, als sollte einem Prinzip zuliebe mehr konstruiert als entwickelt werden. Fast auf jeder Seite regt sich Widerspruch und immer wieder schreibt man an den Rand: „Konstruiert“ oder „Unmöglich“. Ein ganzes Buch ließe sich schreiben, wollte man alle Einwände und Bedenken gegen Werfers Berechnungen aufzählen. Ich greife nur ein paar Beispiele aus hunderten heraus, um Methode und Kritik einander gegenüberzustellen. Gleich in der Cdur-Fuge mit Präludium beginnen die Kontroversen. Werfer weist — wie in allen behandelten Stücken — die Zusammengehörigkeit von Präludium und Fuge aus gleichen musikalischen Kernmotiven nach. Ein Gedanke, der schon wiederholt ausgeführt worden ist, so von Ferruccio Busoni und von Reinhard Oppel (ZfM II, 3 und Bachjahrbuch 1921). Aber Werfer geht viel weiter als seine Vorgänger und läßt jedes Fugenthema Note für Note aus dem Präludium herauswachsen. Aus dem thematischen Kern des Cdur-Präludiums:



wird nach Werfer durch die Vorschlagsverzierung (!) von c über d hinaus in „kurzem Anlauf“ gewonnen:

¹ Wilhelm Werfer, Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ von Joh. Seb. Bach. (Abhandlungen des Sächs. Staats. Forschungsinstituts für Musikwissenschaft, Heft 3.) Leipzig 1922, Breitkopf & Härtel.