MARIANNE DANCKWARDT

Das »Stirps iesse« der Handschrift Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 3549 und sein Verhältnis zum Saint-Martial- und Notre-Dame-Repertoire[1]

Die Frage, wie sich die um 1200 für die Kathedrale Notre Dame in Paris entstandene Musik zur Musik des 12. Jahrhunderts (vor allem zur Mehrstimmigkeit aus dem aquitanischen Raum, der sogenannten Saint-Martial-Mehrstimmigkeit) verhält – ob sie grundsätzlich Neues bringt oder eng an Vorhandenes anknüpft –, erfährt durch die Forschung widersprüchliche Beantwortung. Neben der Meinung, die beiden Bereiche seien strikt voneinander abzugrenzen[2], finden sich zahlreiche Versuche, Kontinuität aufzuzeigen, indem einzelne Charakteristika der Notre-Dame-Musik auch schon der Saint-Martial-Musik zugesprochen werden: der Discantussatz[3], das Verfahren, im Organumsatz ein intervallisches Gerüst zu kolorieren[4], modale Rhythmen in den Caudae[5], Haltetonstil und Motettenbauweise speziell im *Stirps iesse*.[6]

---

1 Der vorliegende Aufsatz basiert auf einem 1984 im Rahmen des Symposiums »Das Ereignis ›Notre Dame‹« in Wolfenbüttel gehaltenen Referat und auf dessen 1985 für den Symposiumsbericht fertiggestellter schriftlicher Ausarbeitung. Seither erschienene Literatur zum Thema wurde nicht eingearbeitet; ausdrücklich sei aber auf den Aufsatz *Nova Cantica. Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters* von Wulf Arlt im Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis X (1986), S. 13-62 hingewiesen, der sich auf S. 53-60 intensiv mit dem *Stirps iesse* auseinandersetzt.

2 Siehe z. B. Frieder Zaminer, *Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025). Organum-Praxis der frühen Notre Dame-Schule und ihrer Vorstufen* (= Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 2), Tutzing 1959, S. 150 und Judith M. Marshall, *Hidden Polyphony in a Manuscript from St. Martial de Limoges*, in: JAMS XV (1962), S. 131.

3 Günther Schmidt, *Strukturprobleme der Mehrstimmigkeit im Repertoire von St. Martial*, in: Mf XV (1962), S. 33 und Leo Treitler, *The Polyphony of St. Martial*, in: JAMS XVII (1964), S. 29-42.

4 Sowohl den Organumsatz des Saint-Martial-Repertoires (der Begriff ›Organum‹ hier im Sinne des De-Lafage-Traktats, Kapitel »Ars ad componendum organum« – s. Albert Seay, *An Anonymous Treatise from St. Martial*, in: Ann. Mus. V [1957], S. 35 f.) als auch die Organalpartien des Notre-Dame-Repertoires sieht man als Auskolorierung einer Intervallfolge, die nach den Regeln des Mailänder Traktats gebildet ist. Zum Saint-Martial-Organumsatz s. z. B. Schmidt, *Strukturprobleme* (s. Anm. 3), S. 25 ff., Sarah Ann Fuller, *Aquitanian Polyphony of the Eleventh and Twelfth Centuries*, 3 Bde., Phil. Diss. Berkeley 1969, Ann Arbor 1970, I, S. 291 ff., insbesondere S. 294 und Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert*, in: Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit (= Geschichte der Musiktheorie 5), hrg. von Frieder Zaminer, Darmstadt 1984, S. 40 u. 54. Zum Notre-Dame-Organum s. Zaminer, *Der Vatikanische Organum-Traktat* (s. Anm. 2), S. 127.

5 Bruno Stäblein, *Modale Rhythmen im Saint-Martial-Repertoire?*, in: Festschrift Friedrich Blume, Kassel 1963, S. 340-362.

6 Auf die häufige Einordnung dieses Stücks als Haltetonorganum verweist Barbara Marian Barcley, *The Medieval Repertory of Polyphonic Untroped Benedicamus Domino Settings*, 2 Bde., Phil. Diss. Los Angeles 1977, Ann Arbor 1981, I, S. 111. Über lange Zeit wurde das *Stirps iesse* als früheste Motette angesehen: s. Jaques Handschin, *Über den Ursprung der Motette*, in: Kongreßbericht Basel 1924, S. 191 ff.; Friedrich Ludwig, *Die geistliche nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des*

Dieses *Stirps iesse*, das sich in zwei zwar vermutlich voneinander abhängigen, aber doch stellenweise stärker voneinander abweichenden Fassungen in StM-A[7] f. 60v und StM-B f. 166v und in einer nicht entzifferbaren, aber wohl durchgängig eigenständigen, sogar auf anderem Cantus firmus beruhenden Version in der Handschrift Stuttg[8] findet, steht vor allem mit seiner in StM-B gegebenen Fassung isoliert innerhalb der Mehrstimmigkeit der Saint-Martial-Handschriften, läßt aber tatsächlich in mancher Hinsicht an die Notre-Dame-Musik denken (allerdings nicht an die Motette, sondern an das Organum). Der im folgenden unternommene Versuch, die Eigenarten des *Stirps iesse* an Saint-Martial- und Notre-Dame-Repertoire zu messen, soll gleichzeitig dazu dienen, einige jener Charakteristika der Notre-Dame-Musik zusammenzufassen, die deren »Ereignis«charakter ausmachen. Indem ich auf diese Weise Stellung gegen die These von der Kontinuität in der Musik des 12. und 13. Jahrhunderts beziehe, werde ich dann allerdings zu fragen haben, wieso im aquitanischen Repertoire ein mit einigen Merkmalen an das Notre-Dame-Repertoire erinnerndes Stück wie das *Stirps iesse* entstehen konnte.

Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts, in: Handbuch der Musikgeschichte, hrg. von Guido Adler, Berlin-Wilmersdorf [2]1930, Nachdruck München 1975, S. 177; Jaques Chailley, Artikel »Limoges«, in: MGG VIII, Sp. 879; Ludwig Finscher, Artikel »Motette«, in: MGG IX, Sp. 638 f.; Bruno Stäblein, Artikel »Saint-Martial«, in: MGG XI, Sp. 1270 f.; *Manuscripts of Polyphonic Music. 11th – Early 14th Century*, hrg. von Gilbert Reaney (RISM=B IV[1]), München-Duisburg 1966, S. 406; Ewald Jammers, *Die Motette »Stirps Jesse«. Eine analytische Studie*, in: AfMw XXVIII (1971), S. 288-301. Beibehalten wird diese Klassifizierung weiterhin z. B. von Hans Tischler, *The Earliest Motets: Origins, Types and Groupings*, in: ML LX (1979), S. 416 f. und Bryan Gillingham, *Saint-Martial Polyphony – A Catalogue Raisonné*, in: Athol Anderson-Gedenkschrift (= Musicological Studies 39), Henryville/Ottawa/Binningen 1984, I, S. 257.

7 Ich verwende die folgenden Handschriftensiglen:

Cb 17	Cambridge, University Library, F f. 1.17
F	Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteus 29.1
StM-A	Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 1139
StM-B	Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 3549
StM-C	Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 3719
StM-D	London, British Library, Add. 36881
Stuttg	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, H.B. I Ascet. 95
W_1	Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Helmstedt 628 (677)
W_2	Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Helmstedt 1099 (1206)

8 Siehe dazu Fuller, *Aquitanian Polyphony* (s. Anm. 4), I, S. 132 und 138 f. Eine komplette Nachschrift des Stückes bei Barcley, *The Medieval Repertory* (s. Anm. 5), I, S. 215. Tropus und Benedicamus Domino sind, abschnittsweise ineinandergeschachtelt und gelegentlich durch Silbenstriche gegliedert, fortlaufend hintereinander notiert, so daß Barcley, I, S. 217-219 das Stück für einstimmig hält. Einige Beobachtungen stützen jedoch Fullers Meinung, daß die beiden Texte gleichzeitig zu erklingen haben: der an den gleichen Stellen des Tropustextes wie in StM-B eingeschobene Vokal ›o‹, der auf das Fortklingen der Silbe ›do-‹ der Unterstimme verweist, und die Identität der Neumen über je einer Silbe der in StM-A und StM-B am Schluß der beiden Cantus-firmus-Abschnitte stehenden Tropusworte [›(secu)la‹ und ›(do)mi(no)‹]. – Graphisch ähnliche Notationsweise liegt in der *Stirps-iesse*-Version der aus dem späten 13. bis frühen 14. Jahrhundert stammenden Processionales aus dem Kloster St. Georg in Prag vor (Edition bei Václav Plocek, *Zwei Studien zur ältesten geistlichen Musik in Böhmen* [= Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven 27], Gießen 1985, II, S. 72-73). Die ersten beiden Silben des Benedicamus Domino fehlen in allen drei – auch sonst das Stück ohne bemerkenswerte Varianten überliefernden – Prager Handschriften (wie übrigens auch in StM-A!); die übrigen Silben sind in den Tropustext eingeschoben. Allerdings fehlt, wie Plocek, I, S. 147 darlegt, die zugehörige Melodie, so daß an eine einstimmige Überlieferungsform zu denken ist.

Stirps ies - se flo - ri - ge - ram / ier - mi - na - vit vir - gu-lam /

Be -

et in flo-re spi-ri-tus / qui - e - scit pa-ra - cli - tus / fruc-tum pro-fert

ne -

f. 167

vir-gu - lam / per quem vi - vunt se-cu - la / stirpis ex da-vi-ti-ce /

di - ca-mus **do -**

virga dicta mi-sti-ce / que sic que sic flo-ru-it / et que flo-rem pro-tu - lit /

1) o -

2)

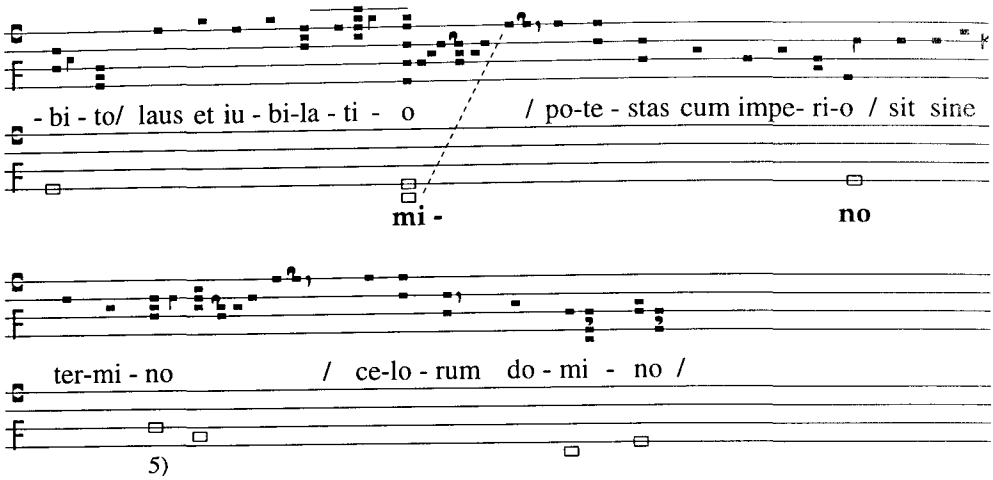
vir-ga ies-se vir-go est / de-i ma-ter / flos fi - li - us e-ius est / cu-ius pater /

o-

4)

huic flori / pre-ter mo-rem e-di - to / ca-nunt co - ri / san-cto-rum ex de -

3)



Stirps iesse StM-B f. 166v (Nachschrift[9])

Zwei Eigenarten des *Stirps iesse* binden das Stück eindeutig in das Saint-Martial-Repertoire ein:

1. Wie ein großer Teil der Stücke aus den Saint-Martial-Handschriften ist das *Stirps iesse* ein Benedicamus-Domino-Versus: Der Oberstimme liegt ein rhythmischer, auf das Wort »domino« endender Text zugrunde, der eine gewisse Regelmäßigkeit im Textbau aufweist: paariges Auftreten von Reim bzw. Assonanz im ersten, nur Siebensilbler 7_a 7_a 7_b 7_b 7_c 7_c 7_d 7_d 7_e 7_e reihenden und im dritten, unterschiedlich lange Verse 7_j 8_j 6_k 6_k enthaltenden Teil[10], symmetrische Anordnung 7_f 4_g 7_f 4_g / 4_h 7_i 4_h 7_i des zweiten Teils. Darüber hinaus enthält die Unterstimme Text und Melodie eines Benedicamus Domino, des Benedicamus Domino *Flos filius* zur ersten Vesper hoher Festtage. Für das *Stirps iesse* aus StM-B scheint die Existenz eines Cantus firmus den Platz in der Handschrift bestimmt zu haben: Das Stück ist nicht zusammen mit dem einzigen mehrstimmigen Benedicamus-Domino-Versus der Handschrift (*Omnis curet homo* f. 154), sondern zusammen mit

9 In der Handschrift ist der Cantus firmus – durch Kreise um die Noten herausgehoben – mit teils roten Noten (in der obigen Nachschrift hohl) und Silben (in der Nachschrift fettgedruckt) im System der Oberstimme notiert. Die Nachschrift folgt im Zeilenumbruch und in der Orthographie der Handschrift. Kürzungen sind aufgelöst. Der Cantus-firmus-Ton bei ›(protu)lit‹, durch eine senkrechte Wellenlinie gekennzeichnet, erscheint in der Handschrift erst im nächsten System.
Anmerkungen:
1) Unter dem *d* ein radiertes *c*.
2) Das *a* ist ausnahmsweise nicht als Virga geschrieben (eigenartigerweise zeigt StM-A die gleiche ungewöhnliche Schreibweise).
3) Hier in der Handschrift ein Zuordnungsstrich vom *g* des Cantus zum *h* der Oberstimme.
4) Am Schluß der Neume ein für mich undeutbares Zeichen.
5) Die Oberstimme würde besser zu den Unterstimmentönen *d* und *c* passen (vgl. die Oberstimme über den Cantussilben ›-camus‹ und ›-mi-‹).

10 In der Fassung aus StM-A, die kleine textliche Varianten aufweist, ist der Siebensilbler des letzten Teiles durch Wiederholung des Wortes ›laus‹ zu einem Achtsilbler erweitert.

dem von einem unbekannten Cantus firmus ausgehenden *Cedit tempus yhemale* f. 166 hinter dem Sequenzenteil eingetragen. Die Verwendung eines Benedicamus-Domino-Cantus-firmus ist allerdings für die Saint-Martial-Mehrstimmigkeit eher eine Ausnahme. Die wenigen zweistimmigen Benedicamus Domino des Repertoires sind unterschiedlich gestaltet: Die Oberstimme kann entweder stärker melismatisch (StM-B f. 166, StM-C f. 70 und StM-C f. 71 Anfang und Schluß) oder in ihrer Notenanzahl etwa dem Cantus firmus angeglichen sein (StM-C f. 46 und f. 71 Mittelteil); außerdem kann das Benedicamus Domino durch den Einschub von einstimmig notierten, streng regelmäßig gebauten (*Cedit tempus yhemale* StM-B f. 166) oder auch freier gefügten Texten (*Umane prolis* StM-C f. 70[11]) tropiert sein. Mit der Verbindung von Benedicamus-Domino-Cantus-firmus und gleichzeitig erklingendem neugedichtetem Benedicamus-Domino-Versus ist das *Stirps iesse* unter den mehrstimmig notierten Stücken des Saint-Martial-Repertoires sogar ein Unikum[12], doch ist es denkbar, daß im Rahmen von sicher weit verbreiteten schriftlosen Musizierpraktiken nur einstimmig notierte Versus wie etwa *Organa letitie* (StM-A f. 59v) zusammen mit einem stark gedehnten Cantus firmus gesungen wurden, ohne daß man dem Miteinander der Stimmen oder der Konsonanzbildung besondere Beachtung schenkte.[13] Die *Stirps-iesse*-Version aus Stuttg, die zwar den Cantus firmus schriftlich angibt, die Zuordnung der Stimmen aber im wesentlichen offenläßt, bestätigt wohl diese Annahme.

In der Notre-Dame-Musik existieren im Gegensatz zum Saint-Martial-Repertoire Benedicamus-Domino-Versus nurmehr vereinzelt (z. B. *Deus creator omnium* F f. 266v); mehrstimmig gesetzte Benedicamus-Domino-Melodien haben Organum-Aussehen und bleiben – sofern es sich nicht um Motetten und damit um Musik mit einem andersartigen Entstehungsprozeß handelt[14] – normalerweise untropiert. In einem einzigen Fall ist, dem *Stirps iesse* vergleichbar, ein Benedicamus-Domino-Versus der Oberstimmen mit einem Benedicamus-Domino-Cantus-firmus der Unterstimme verbunden (*Beatis nos adhibe* F f. 250).

2. Auch der Oberstimmenverlauf des *Stirps iesse* ist ganz von Musizierpraktiken des Saint-Martial-Bereichs geprägt. Zum einen ist die Oberstimme an vielen Stellen als ornamentale Verdopplung des in der Unterstimme erklingenden Benedicamus Domino aufzufassen, denn die beiden Stimmen treffen im ersten Teil fast ausnahmslos (Ausnahmen bei zwei Cantustönen: das *d* auf ›-mus‹ am Beginn mit Terz, am Ende mit Quint, ›do-‹ am Beginn mit Quint) und auch im weiteren Verlauf

---

11 Gründe, warum der Versus einstimmig zu singen und nicht, wie häufig angenommen, mit dem vorausnotierten Cantus firmus zu Zweistimmigkeit zu verbinden ist, nenne ich in meinem Aufsatz *Zur Notierung, klanglichen Anlage und Rhythmisierung der Mehrstimmigkeit in den Saint-Martial-Handschriften*, in: KmJb LXVIII (1984), S. 42 und 53.

12 Ein Stück aus einer dem weiteren Saint-Martial-Bereich zuzurechnenden Handschrift, das *Amborum sacrum spiramen* (Cb 17 f. 4v und 3), zeigt zwar bei gleichem Cantus firmus ein ähnliches Verhältnis zwischen beiden Stimmen, weist aber in der Oberstimme keinen Benedicamus-Domino-Versus auf.

13 Vgl. auch den klanglich nicht sehr befriedigenden, aber hinsichtlich der (sich an Assonanzen orientierenden) Koordination von Versus und Cantus-firmus-Silben sehr einleuchtenden Rekonstruktionsversuch für das *Organa letitie* bei Barbara Barcley, *Organa letitie*, in: MD XXXII (1978), S. 5-18; Notenbeispiel S. 17 f.

14 Siehe dazu unten S. 28.

häufig in Oktaven und Einklängen zusammen[15]. Ist eine solche Abfolge gleichartiger Intervalle für ein Notre-Dame-Organum ganz ungewöhnlich, so lassen sich in der Zweistimmigkeit des Saint-Martial-Repertoires immer wieder wenigstens kleinere Abschnitte finden, in denen die Oberstimme als ornamentale Auszierung der Unterstimme verstanden werden kann [z.B. *Vellus rore* StM-D f. 9v Melisma über ›(ma)du(it)‹, *Laude iocunda* StM-C f. 53 bei ›melos turma‹; in *Per partum virginis* StM-D f. 4 bei ›Per partum‹ und ›(sunt) iuncta‹ am Ende eines jeden Unterstimmentones eine Quint]. Zum anderen ähnelt die Oberstimme des *Stirps iesse* sonstigen Melodieverläufen des Saint-Martial-Repertoires. Einige Abschnitte erinnern eher an überwiegend syllabische Einstimmigkeit[16] bzw. auch an syllabische Unter- oder Oberstimmenpartien zweistimmiger Sätze, andere Abschnitte wieder haben Gemeinsamkeiten mit melismatischer Einstimmigkeit oder mit den – sich ohnehin an Einstimmigkeit orientierenden – Melismen aus Oberstimmen mehrstimmiger Stükke. Die vier Zeilen über der ersten ›do(mino)‹-Neume aus StM-B schaffen mit ihren fallenden Ansatztönen *a – g – f* (bzw. *d*) – *e*, den fallenden Schlußtönen *d – d – c*, dem zunehmenden Zurücktreten der Tonrepetitionen, dem Absinken der ersten drei Zeilen zu einer jeweils ähnlichen Schlußwendung, dem Aufsteigen und der stärkeren Melismatik der letzten Zeile eine abgerundete Gestalt, wie sie – jeweils auf andere Weise realisiert – z. B. auch in den ersten vier Zeilen von *Annus novus* (StM-A f. 36v) oder in der Unterstimme von *Nubcialis hodie* (StM-B f. 153v) vorliegt. – Betrachtet man die Oberstimme des *Stirps iesse* als bloße Tonfolge unter Mißachtung der Neumierung und Silbenunterlegung (siehe Notenbeispiel Seite 18), so zeigen sich in der Version aus StM-B zahlreiche Stellen mit jeweils ähnlichem Aussehen. Einige kürzere oder auch ausgedehnte melodische Wendungen (1, 2 mit 2', 3 mit 3') haben Schlußfunktion – wie ja auch sonst im mehrstimmigen Saint-Martial-Repertoire sich ähnelnde Tonfolgen sich vor allem vor Schlüssen ausbilden. Wendung 4 wird sowohl an Paenultimastelle als auch verteilt auf Paenultima und Schlußsilbe eingesetzt. Aber auch im Zeileninnern kehren einige Wendungen öfters wieder: Die Wendungen 5 und 6 (mit 6') erinnern mit ihren Terzenfolgen vor allem an Oberstimmenwendungen aus dem ebenfalls auf *d* schließenden *Preconia virginis* (StM-C f. 47v), Wendung 7 kommt einige Male z. B. im ersten Teil des *Benedicamus do umane prolis* (StM-C f. 70) in der Oberstimme vor – auch dort in Verbindung mit einem vorausgehenden *d*. Wendung 9 entspricht – tonhöhenversetzt – dem Beginn von Wendung 8; Wendung 10 hat ebenso wie die beiden gegenüber Wendung 5 gekürzten Wendungen 5' und 5" Initialfunktion. Bemerkenswert ist allerdings, daß die Mehrzahl der vorkommenden Wendungen – läßt man Varianten unberücksichtigt – nur insgesamt zweimal erscheint; die Wendungen sind also nicht zu

15 Anzumerken ist, daß aus der Handschrift StM-B die Zuordnung der beiden Stimmen mit großer Sicherheit zu entnehmen ist. Daher weichen auch die Übertragungen von Handschin, *Über den Ursprung der Motette* (s. Anm. 6), S. 196 und Fuller, *Aquitanian Polyphony* (s. Anm. 4), III, S. 122 hinsichtlich der Stimmenkoordination nur geringfügig von meiner im Notenbeispiel S. 13 gegebenen Nachschrift ab.

16 Wulf Arlt, *Ein Festoffizium aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, Köln 1970, Darstellungsband, S. 202 weist auf einige konkrete – teils bereits bekannte, teils erst von ihm bemerkte – Übereinstimmungen syllabischer Partien der *Stirps-iesse*-Oberstimme aus StM-A mit anderen Stücken aus StM-A hin (*Organa letitie* f. 59v, *Alto consilio* f. 38v).

standardisierten Formeln verfestigt. Unmittelbar aufeinanderfolgende Wiederholungen von Wendungen fehlen ganz; Sequenzen sind selten und wenig ausgeprägt. Sequenzartige Tonfolgen gehen von nur zweitönigen Gruppen aus – z. B. ›(vir)ga iesse (virgo est)‹ – oder umfassen nur zwei Glieder – z. B. die Tonfolge *h – a – g/a – g – f* im Melisma über ›(termi)no‹. Ein kaum anderes Bild zeigt sich in sonstigen melismatischen Oberstimmen des Saint-Martial-Repertoires: Nur innerhalb der »Note gegen Note« gesetzten ausgedehnten Paenultimamelismen finden sich – dann allerdings in beiden Stimmen, wobei die Oberstimme die Unterstimme zu spiegeln scheint – sequenzartige Verschiebungen von drei- und mehrtönigen Wendungen [z. B. über ›(pro)pheti(ca)‹ in *Omnis curet homo* StM-B f. 154][17].– Daß ausgedehnte Melodiebögen zwar in der Tonhöhe exakt, aber mit unterschiedlicher Textverteilung aufgegriffen werden können (Wendungen 2, 4, 5, 8), zeigt, daß die Oberstimme als melodische Einheit konzipiert ist. Aber auch die klangliche Komponente wird gegenüber der melodischen vernachlässigt: Bezeichnenderweise gehören die einzigen Stellen des ganzen Stücks, an denen sich klangliche Unregelmäßigkeiten finden, zu wiederkehrenden Schlußwendungen (›canunt cori‹ und ›sit sine termino‹ mit Wendung 3').[18] Dieses Dominieren des melodischen Flusses über die Textverteilung und gelegentlich über klangliche Aspekte erinnert etwa an das *Jubilemus exultemus* (StM-A f. 41), insbesondere an dessen Langverse 1, 2 und 6[19], in denen die gegen Ende nahezu identische Oberstimmenmelodie mit verschiedenen Unterstimmentönen verbunden und unterschiedlich auf die letzten vier bzw. sechs Silben verteilt ist.

Die Fassung des *Stirps iesse* in StM-A zeigt von StM-B abweichenden Oberstimmenverlauf[20] (siehe Notenbeispiel Seite 18), ohne daß die Abweichungen mit klanglichen Absichten begründet werden könnten. Es erstaunt, Wiederholungen ganzer Zeilen zu finden: ›(Stirps ies)se florigeram‹ und ›preter morem edito‹ einerseits und ›sanctorum ex debito‹ und ›celorum domino‹ andererseits – die zuletzt genannten Zeilen beide über den Cantustönen *c* und *d* – entsprechen einander fast wörtlich. Die Zeilen ›stirpis ex davitice / virga dictu mistice‹ enthalten eine einfache zweigliedrige Sequenz. Sonstige Entsprechungen dagegen sind seltener als in StM-B. Wendung 1' tritt zweimal, Wendung 2''' einmal auch außerhalb der genannten Zeilen auf; die längere Wendung 2'' erklingt dreimal als Schlußwendung, Wendung 5'' und die kurze Wendung 10' eröffnen je zwei Zeilen. Innerhalb von Zeilen kommt nur die lange Wendung 11 bzw. 11' dreimal vor. Die Wendungen sind nicht scharf voneinander abgegrenzt: Das Ende von 11 bzw. 11' und der Anfang von 2

---

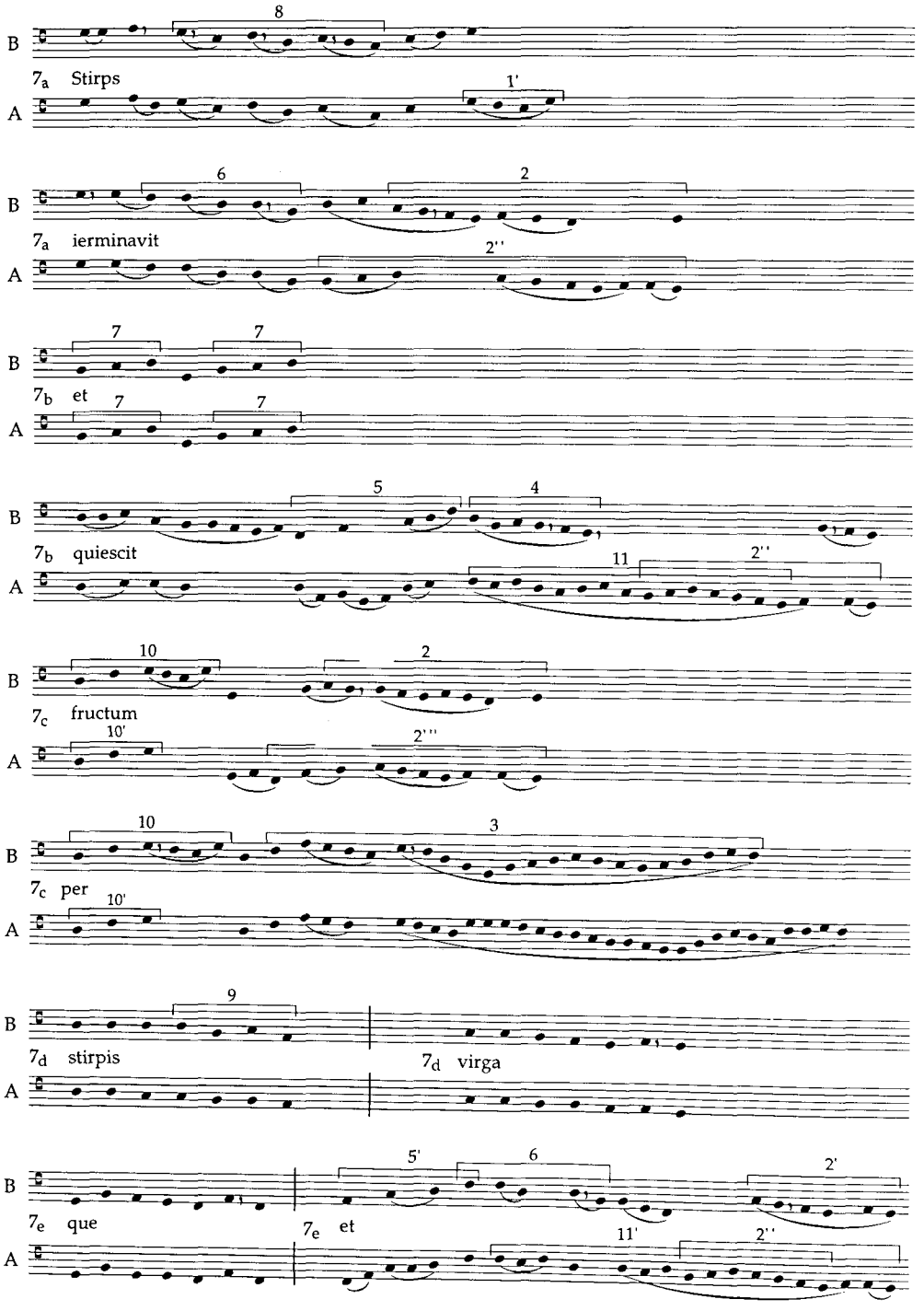
17 Eine Ausnahme stellt die während des Wolfenbütteler Symposiums von Fritz Reckow in anderem Zusammenhang erwähnte dreigliedrige Sequenz in *Catholicorum concio* (StM-A f. 44v) dar, zu deren Ausbildung der Text – das dreifache ›summo‹ – den Anstoß gegeben haben dürfte.

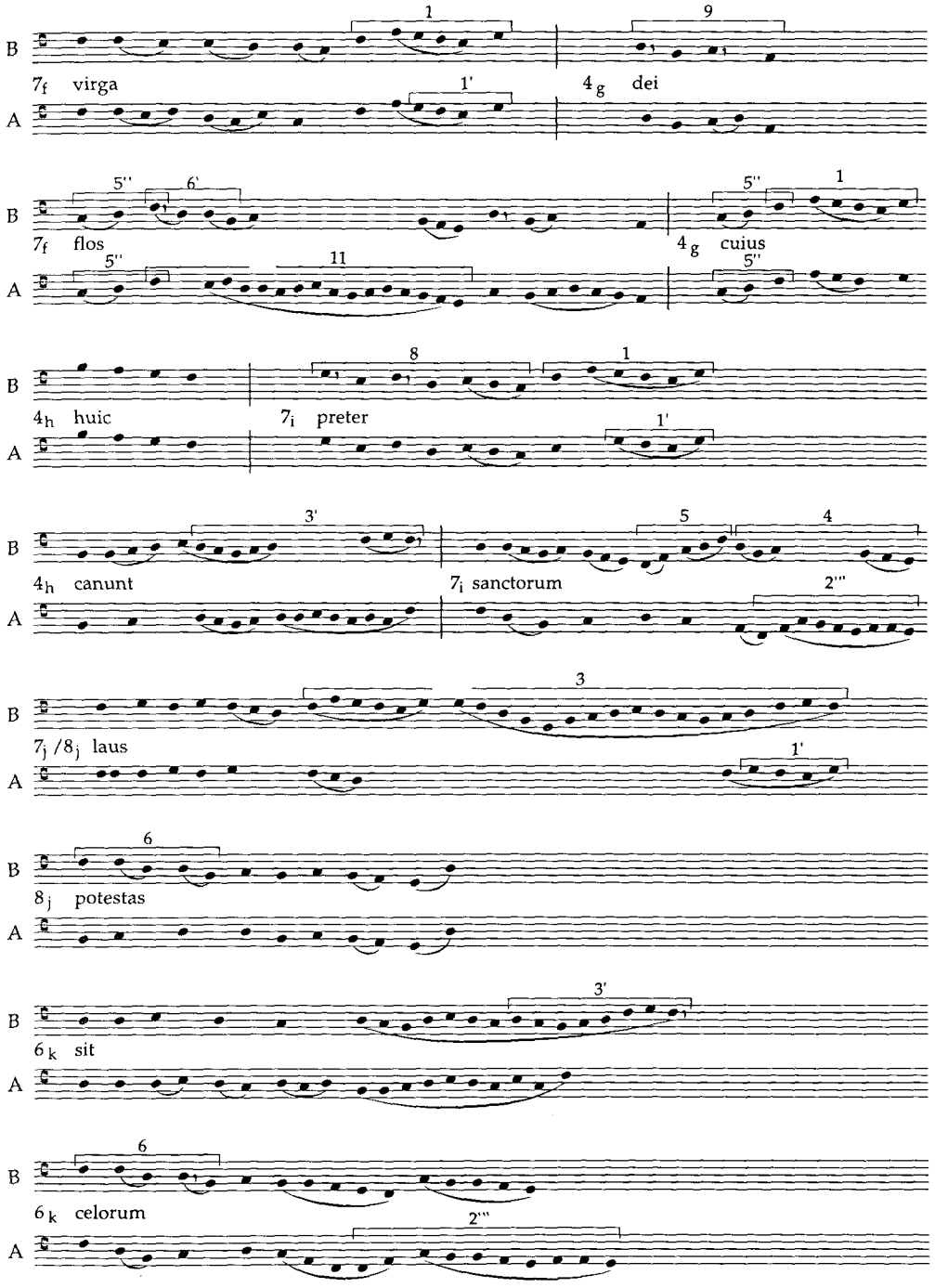
18 Insbesondere für die Stelle ›canunt cori‹ – an der StM-A von StM-B abweicht – ist jedoch auch ein Schreibfehler nicht auszuschließen.

19 Siehe dazu Wulf Arlt, *Peripherie und Zentrum. Vier Studien zur ein- und mehrstimmigen Musik des Mittelalters. Erste Folge*, in: Forum musicologicum. Basler Studien zur Musikgeschichte I (1975), S. 207ff. und Danckwardt, *Zur Notierung* (s. Anm. 11), S. 56.

20 Die Tonhöhen der Oberstimme aus StM-A sind nicht eindeutig lesbar, da in der Handschrift nur *eine* Linie – ohne Schlüsselung, wahrscheinlich meist als *g*-, gelegentlich jedoch wohl auch als *f*- oder *a*-Linie dienend – verwendet ist.

Oberstimme aus *Stirps iesse* StM-B f. 166v und StM-A f. 60v





Runde Bögen kennzeichnen die Gruppierung im Hinblick auf den Oberstimmentext, eckige Klammern kennzeichnen wiederkehrende Melodiewendungen.

entsprechen sich; die Stelle ›(germi)navit virgu(lam)‹ ist nicht anders denn als Variante von 11' zu deuten und mündet in 2". – Melismen auf einzelnen Silben, insbesondere Paenultima- und Schlußmelismen, sind im *Stirps iesse* aus StM-A teilweise sehr lang und durchlaufen großen Ambitus (in StM-B haben nur die Schlußmelismen mit Wendung 3 große Länge und umspannen eine Non), wobei das Durchmessen größerer Tonräume nicht geradlinig und zielstrebig [wie etwa bei der Terzenfolge (d^1 –) c^1 – a – f – d der Wendung aus StM-B] erfolgt, sondern durch Biegungen und Tonwiederholungen geschmeidig vollzogen wird.

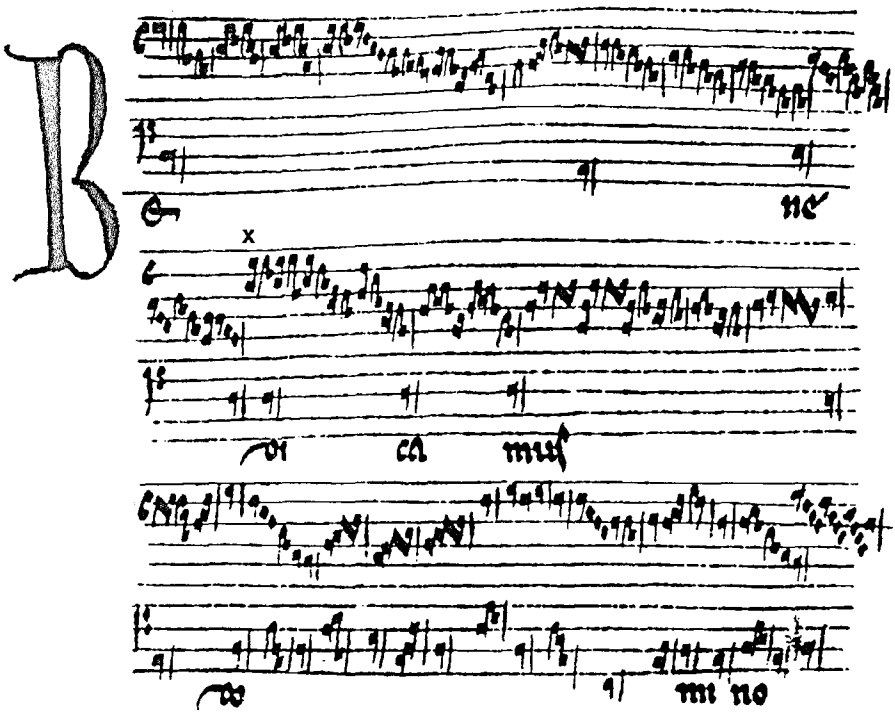
Die Oberstimme des *Stirps iesse* aus StM-A steht mit ihren von musikalischer Spontaneität geprägten Melismen und mit ihrer Tendenz, ganze Verse als melodische Einheit zu gestalten, möglicherweise dem vor allem mündlich tradierten Stegreifmusizieren sehr nahe, wogegen die in StM-B überlieferte Version wahrscheinlich die Fassung aus StM-A oder eine andere ähnlich geartete Fassung mit dem Ziel umformuliert hat, durch das Wiederaufgreifen einer größeren Anzahl von kleinen, etwas fester gefaßten Wendungen stärkere Geschlossenheit des ganzen Stücks herzustellen und durch Kürzung aller Melismen auf höchstens sechs Töne – mit Ausnahme der drei großen, aus Wendung 3 bzw. 3' bestehenden Schlußmelismen – den textlichen Zusammenhalt der Verse zu verstärken.

In Oberstimmen aus Notre-Dame-Organa ist demgegenüber das Bauen mit feststehenden Wendungen auffällig. Die Formeln erhalten einen Umfang von drei bis etwa sechs Tönen, der einerseits eine charakteristische Ausprägung gestattet, andererseits aber auch Überschaubarkeit und Wiedererkennbarkeit gewährleistet. Im *Benedicamus domino* aus W_1 f. 94v etwa (siehe Notenbeispiel Seite 21) finden sich nicht nur unmittelbar aufeinanderfolgende Wiederholungen größerer Tongruppen – auf dem ersten Cantuston h – d^1 – c^1 – d^1 – h – a / h – d^1 – c^1 – d^1 – h – g, über der Silbe ›-ca-‹ f – a – g – a – f – d – e / f – a – g – a – f – e – d, über der Silbe ›-mus‹ a – a – g – a – d – f zweimal nacheinander –, sondern auch sequenzartige Verschiebungen solcher Formeln – über dem zweiten Cantuston a – a – g – g – f – f – e versetzt auf die Anfangstöne g und f, in der Discantuspartie über der Silbe ›do-‹ f – g – a – g – a in gleicher Rhythmisierung versetzt auf die Anfangstöne e und f, am Schluß vier absteigende Töne von d^1, c^1 und h aus. Solche unmittelbar aufeinanderfolgenden, kaum ein Abwandeln zulassenden Entsprechungen geben dem Einzelton mehr Gewicht; musikantisches Auffüllen größerer, auch vom Ambitus her ausgedehnter Melodiebögen mit Sekundschritten oder Terzen oder sich biegenden Linien tritt demgegenüber stark zurück.

Ist also die Oberstimme des *Stirps iesse* – ihr Text und ihre melodische Gestaltung – eindeutig dem Saint-Martial-Bereich zuzurechnen, so zeigt das Stück, was die Beziehung der beiden Stimmen zueinander anbelangt, in der Fassung aus StM-B drei Eigenschaften, die für die Saint-Martial-Musik ungewöhnlich sind und uns erst im Notre-Dame-Bereich häufig begegnen:

1. Die Zuordnung von Cantus firmus und Oberstimme beruht auf wohldurchdachter, sehr detaillierter Planung.

Im Notre-Dame-Organum werden überwiegend syllabische (oder wenigstens textreiche) Cantus-firmus-Abschnitte üblicherweise mit stark melismatischer Oberstimme versehen, melismatische Cantus-firmus-Partien hingegen ziehen oft eine

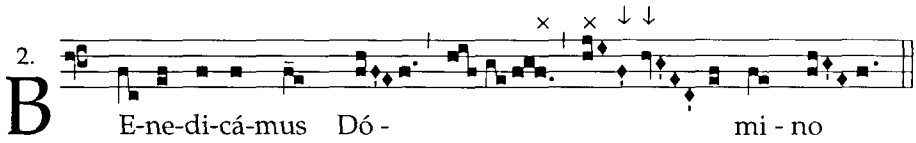


Benedicamus domino W_1 f. 94v[21]

Komprimierung des Satzes nach sich. Die gleiche Haltung weist das *Stirps iesse* auf. In seinen Außenteilen, in denen der Cantus firmus Text vorträgt, treffen normalerweise Cantustöne nur auf die Schlußsilben der Tropuszeilen (Ausnahme ist der vierte Siebensilbler). Im melismatischen Mittelteil des Cantus firmus dagegen, der mit dem aus Sieben- und Viersilblern bestehenden Mittelteil des Tropus gekoppelt ist, stehen die Cantustöne dichter: Meist sind auf die Siebensilbler drei Töne verteilt, zumindest ein Ton trifft auf jeden Viersilbler. Außer in der Zeile ›huic flori‹, die den Beginn des die Verslängen von 7_f 4_g 7_f 4_g zu 4_h 7_i 4_h 7_i umkehrenden Abschnitts darstellt und wahrscheinlich deshalb andersartig behandelt ist, ist in allen Zeilen des Mittelteils die Schlußsilbe mit einem Cantuston verbunden. Wenn auch das Konsonanzverhalten in diesem Mittelteil wenig geordnet ist – ein Drittel der Cantustöne trägt die Konsonanz nicht am Anfang – und eine regelmäßige Rhythmisierung des Cantus firmus nur gewaltsam zu erreichen wäre, so hat dieser Abschnitt doch die größere Dichte mit den über melismatischen Cantusabschnitten einsetzenden Discantuspartien der Notre-Dame-Organa gemein [siehe etwa das Notenbeispiel oben und W_1 f. 94-95v, F f. 86v-87v und 89v-90 jeweils über der Silbe

21 Das nur geringfügig abweichende *Benedicamus domino* in F f. 86v-87 fügt vor $h - d^1$ der Organalstimme [im Notenbeispiel mit **x** markiert] noch ein *a* mit nachfolgendem Konsonanzstrich ein, das der Silbe ›-di-‹ zuzuordnen ist. In W_1 dürfte diese Note vergessen worden sein.

›do(mino)‹]. Allerdings liegt der Anfang der verdichteten Partie im *Stirps iesse* an späterer Stelle als in den genannten Notre-Dame-Organa, in denen bereits der erste Ton auf der Silbe ›do-‹ die Discantuspartie eröffnet. Die Ursache dafür dürfte sein, daß man im 12. Jahrhundert die erste über ›do-‹ stehende Neume als mit Silbe versehene Einheit ansah und deshalb das eigentliche Melisma erst mit der zweiten Silbe ansetzte, wogegen für die Musiker des beginnenden 13. Jahrhunderts die Neume nurmehr eine schreibtechnische Verbindung von Einzelnoten darstellte, so daß das Melisma unmittelbar nach dem Anklingen der Silbe ›do-‹ begann. Das *Stirps iesse* folgt denn auch weiterhin – im Gegensatz zu den obengenannten Organa aus dem Notre-Dame-Repertoire – mit der Gliederung des zweistimmigen Satzes der üblichen Neumierung des Cantus firmus[22]:



Das lange Mittelmelisma wird noch einmal zweigeteilt: An der Zäsurstelle treffen auf die beiden (im Notenbeispiel durch ein Kreuz gekennzeichneten) Cantustöne Zeilenende und Anfang einer neuen Zeile des Tropus je mit Konsonanz; genau an dieser Stelle vollzieht sich im Tropustext auch der Umschlag des Versschemas von $7_f\,4_g\,7_f\,4_g$ zu $4_h\,7_i\,4_h\,7_i$. Ähnlich ist die nächste Neume, der Pes subbipunctis *f–a–g–d*, von der darauffolgenden Neume abgetrennt (im obigen Notenbeispiel durch Pfeile gekennzeichnet). Diese Unverletzlichkeit der Neume läßt es mir auch unwahrscheinlich erscheinen, daß das *A* der hinter ›(canunt co)ri‹ notierten Clivis *c–A* (trotz des dann überzeugenden klanglichen Ergebnisses) dem Anfang der folgenden Tropuszeile zu unterlegen ist.

Auch in den Stücken *Amborum sacrum spiramen* (Cb 17 f. 4v und 3), *Beatis nos adhibe* (F f. 250) und *Veni doctor previe* (F f. 390v), die ähnlich dem *Stirps iesse* einen Unterstimmen-Cantus-firmus mit einem Tropustext der Oberstimme(n) verbinden, sind die Cantus-firmus-Melismen dichter gesetzt als die stärker syllabischen Partien. In *Amborum sacrum spiramen* bildet sich über dem Melsima auf ›do-‹ ein untropierter zweistimmiger »Note-gegen-Note«-Satz, in *Beatis nos adhibe* und *Veni doctor previe* rutschen die Töne der Cantus-firmus-Melismen gegenüber der Umgebung enger zusammen und formieren sich dadurch in einem teils regelmäßigen Rhythmus [in *Veni doctor previe* nur bei ›spi(ritus)‹ und ›(a)mo(ris)‹ – vgl. jedoch das Organum duplum *Alleluia. Veni sancte spiritus* F f. 119 und W_1 f. 31v mit einer Discantuspartie sogar nur bei ›(a)mo(ris)‹]. In allen drei Stücken setzt die verdichtete Partie – im Gegensatz zum *Stirps iesse* – bereits mit dem Eintreten der das Melisma tragenden Silbe ein.

---

22 Das Notenbeispiel aus dem Antiphonale Romanum 1949, S. 59*. Die Neumierung entspricht der zahlreicher einstimmiger Quellen. Vgl. auch den einstimmigen Benedicamus-Domino-Tropus *Benedicamus do benigno voto* (StM-A f. 60v), in dem Wortgrenzen so gesetzt sind, daß sie die durch die Neumierung des Benedicamus Domino gegebene Gliederung respektieren.

Ein solches Reagieren der Satzdichte auf die Beschaffenheit der Unterstimme, auf ihre Aufteilung in Melismatik und Syllabik findet sich in der übrigen Saint-Martial-Mehrstimmigkeit allenfalls zufällig. Das gilt nicht nur für Versus und Reimsequenz, sondern auch für gregorianische Cantus firmi: Sowohl zum stärker syllabischen als auch zum melismatischen Teil des Benedicamus Domino in StM-C f. 46 tritt eine »Note-gegen-Note«-Oberstimme, syllabischer und melismatischer Teil des Cantus firmus im *Benedicamus do umane prolis* (StM-C f. 70) werden mit einer stark melismatischen Oberstimme versehen (allerdings erfolgt hier ein Einschnitt zwischen syllabischem Cantus-firmus-Anfang und ›do-‹-Melisma – an der gleichen Stelle wie im *Stirps iesse* – durch den Einschub des einstimmigen Tropus).

Im übrigen wird im *Stirps iesse* aus StM-B durch das Hinzutreten der Oberstimme auch die textliche Gliederung des Cantus firmus unterstrichen. Der Beginn der beiden Wörter ist (wie der Beginn der beiden Gruppen des Mittelmelismas) durch ein Zusammentreffen mit einem Versanfang des Tropustextes gekennzeichnet [darüber hinaus ist nur noch ein einziger Versbeginn des Tropus, ›ca(nunt cori)‹, mit Cantuston versehen]; am Beginn des Wortes ›domino‹ wechselt außerdem die Oberstimme von stärker melismatischer, improvisatorisch wirkender Gestalt zu liedhafter Syllabik. Das Ende des Wortes ›Benedicamus‹ wird durch das Zusammendrängen der zwei Silben ›-camus‹ auf eine einzige Oberstimmensilbe, das des Wortes ›domino‹ durch die sonst in den Außenteilen nicht vorkommende Unterlegung auch der Paenultimasilbe der Oberstimme mit einem neuen Cantuston hervorgehoben.

Über die geschilderten Beziehungen zwischen Cantus-firmus-Beschaffenheit bzw. -Gliederung und Gliederung des Tropustextes bzw. der Oberstimme hinaus stellen sich klangliche Regelmäßigkeiten ein, die mit der Tropusgliederung korrespondieren. Alle wichtigen Zäsurstellen des Tropustextes sind durch einen Einklang *d* auf dem vorausgehenden Versende gekennzeichnet:

$$7_a\ \underline{\underline{7_a}}\ 7_b\ \underline{\underline{7_b}}\ 7_c\ 7_c\ 7_d\ \underline{\underline{7_d}}\ 7_e\ \underline{\underline{7_e}}\|\ 7_f\ 4_g\ 7_f\ \underline{\underline{4_g}}\|\ 4_h\ 7_i\ 4_h\ \underline{\underline{7_i}}\|\ 7_j\ 8_j\ 6_k\ \underline{\underline{6_k}}\|$$

2. Im Gegensatz zum Notationsverfahren der Saint-Martial-Handschriften, das auf gemeinsamen Text oder wenigstens gemeinsames Versschema zweier Stimmen angewiesen ist, um deren Zuordnung zu fixieren[23], geht das *Stirps iesse* aus StM-B von einer räumlichen Zuordnung der beiden Stimmen aus.

Räumliches Anordnen der Stimmen findet sich in den Notre-Dame-Handschriften relativ häufig; es ist dort als Senkrechtschreibung zusammenerklingender Noten in getrennten Notensystemen realisiert (siehe etwa in *Beatis nos adhibe* F f. 250 den gegenüber dem Text verschobenen, aber senkrecht angeordneten Schlußklang der Zeile ›in celi palitio‹). Im *Stirps iesse* erfolgte zwar die Niederschrift der beiden Stimmen in nur einem System, doch scheint das Fixieren des Cantus firmus im Oberstimmensystem durch (meist rote) Noten nicht erst nachträglich geschehen zu

23 Siehe dazu Danckwardt, *Zur Notierung* (s. Anm. 11), S. 39 f.

sein, sondern auf Planung zu beruhen[24]: Man beließ im Oberstimmentext Raum für den Cantus-firmus-Text (wenigstens für die Silben ›-ne-di-ca-mus‹ und ›-mi-‹), damit gleichzeitig erklingende Silben und Noten räumlich so nah wie möglich notiert werden konnten (vgl. hingegen die Beziehungslosigkeit von Cantus-firmus-Text und Tonbuchstaben in StM-A). Die graphische Zuordnung erfolgte mit großer Konsequenz: Die auf Zeilenanfänge des Tropus treffenden Anfangssilben der beiden Cantus-firmus-Wörter sind deutlich über die Silben des Tropustextes geschrieben, die übrigen, auf Zeilenschlüsse des Tropus fallenden Cantus-firmus-Silben – einschließlich des hinter ›protulit‹ wiederholten, in das nächste System hineingenommenen ›o‹ – regelmäßig hinter den Tropuszeilen eingefügt bzw. in einem einzigen Fall, in dem wohl vergessen wurde, Platz für die Cantus-firmus-Silbe zu lassen (Silbe ›-no‹), auch über einem Zeilenschluß des Tropustextes notiert. Dreimal erscheint eine untextierte Cantusnote – es handelt sich jeweils um die erste Note einer Neume des Mittelmelismas – über der Anfangssilbe einer Tropuszeile. Untextierte, auf Schlußsilben des Tropus treffende Cantusnoten stehen über oder unter, wenn ein Melisma der Oberstimme dort keinen Platz läßt, auch hinter [bzw. in zwei Ausnahmen bei ›(debi)to‹ und ›(termi)no‹ vor] der jeweiligen Silbe. Nur wenige unwichtigere, mit Mittelsilben des Tropustextes verbundene Cantusnoten sind unregelmäßig vor, über oder hinter den Silben verteilt [›(quie)scit‹, ›(ies)se‹, ›fili(us)‹, ›(mo)rem e(dito)‹, ›(ca-) nunt‹, ›ex‹, ›(do)mi(no)‹].

Die Fassung des *Stirps iesse* in StM-A klärt die Zuordnung der Stimmen nur partiell, da nur etwa die Hälfte der Cantustöne (als Buchstaben) notiert ist. Das spricht dafür, daß hier das Verhältnis der beiden Stimmen zueinander noch nicht so substantiell ist wie in der Fassung in StM-B, zumal sich auch nicht überall die in StM-B ablesbare Zuordnung der Stimmen bestätigt. Das in StM-B zu ›(vir)ga iesse‹ zugeordnete *f* und das *f* bei ›hu(ic flori)‹ stehen in StM-A an späterer Stelle. Einige Cantusnoten weisen abweichende Tonhöhe auf: Am Zeilenende ›preter morem edito‹ steht *a* (*A*?) statt *d*, am Zeilenende ›canunt cori‹ *d* statt *c* – *A* und am Anfang der Cantus-firmus-Silbe ›-no‹ *c* statt *d*.

3. Auch in der Art, wie die beiden Stimmen des *Stirps iesse* klanglichen Bezug zueinander herstellen, entfernt sich das Stück von dem in der Saint-Martial-Mehrstimmigkeit Üblichen und rückt in die Nähe von Notre-Dame-Organa.

Die Verbindung einer syllabischen oder in Einzelnoten aufgelösten Unterstimme mit einer melismatischen Oberstimme erfolgt in der Saint-Martial-Musik im wesentlichen auf zwei – selbstverständlich häufig nicht streng trennbare – Arten[25]:

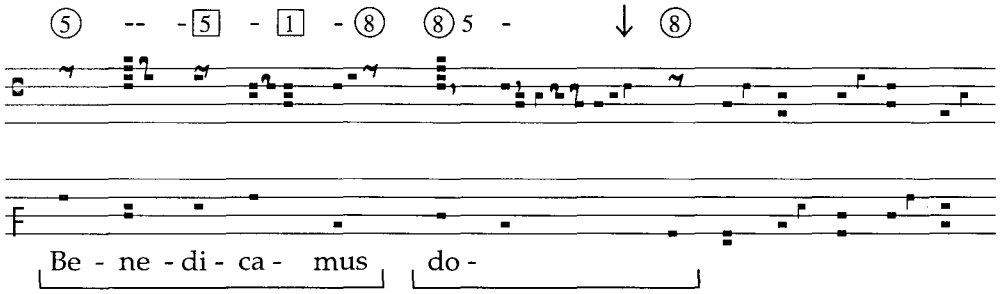
a) In den beiden Abschnitten ›Nubcialis hodie‹ und ›Preparet fercula‹ aus *Nubcialis hodie* (StM-B f. 153v) etwa finden sich auffällige, also am Anfang oder Ende von Unterstimmentönen auftretende Konsonanzen außer am Anfang und Ende der beiden Textabschnitte nur jeweils am Ende des ersten Wortes und außer-

24 Die drei in das Oberstimmensystem von *Cedit tempus yhemale* (StM-B f. 166) eingetragenen roten Noten hingegen sind nur als Nachtrag eines bei der Notation der Oberstimme nicht eingeplanten Cantus firmus zu verstehen.

25 Eine ausführliche Darstellung bei Danckwardt, *Zur Notierung* (s. Anm. 11), S. 49 ff. Dort finden sich auch die Notenbeispiele zu den im folgenden erwähnten Stücken *Nubcialis hodie* und *Per partum virginis*.

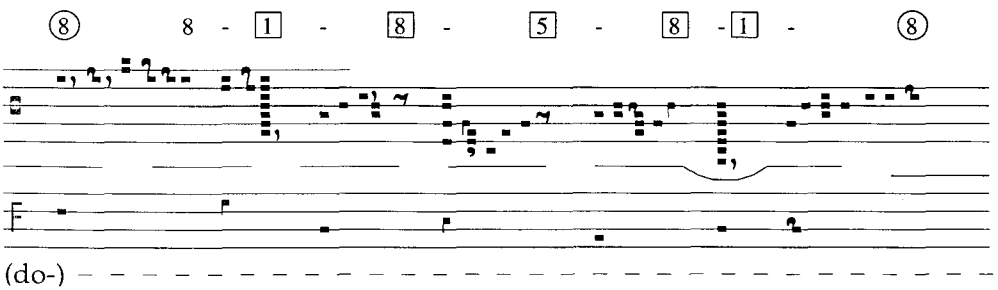
dem an Anfang der Silben ›(Nubci)a(lis ho)di(e)‹ und am Ende der Silbe ›fer(cula)‹. Über den übrigen Zwischensilben sind Anfangs- und Schlußtöne der Melismen dissonant zur Unterstimme. Generell scheinen also nur die Anfänge und Schlüsse größerer Texteinheiten konsonanzmäßig berücksichtigt zu sein; dazwischen ergeben sich in zufälliger Abfolge dissonante oder konsonante Intervalle[26].

b) In einer möglicherweise späteren Stufe des Musizierens wird der klangliche Bezug zwischen Ober- und Unterstimme enger. Ähnlich wie in den Abschnitten ›Per partum virginis dei et hominis sunt iuncta...‹ und ›Sub carnis tegmine‹ aus *Per partum virginis* (StM-D f. 4) oder im *Benedicamus domino* (StM-C f. 71),



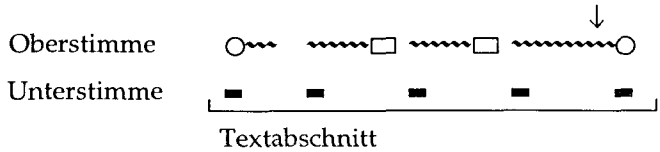
○ = Konsonanz am Anfang und Ende eines Textabschnitts
□ = Konsonanz am Ende von Zwischensilben
↓ = Paenultima, am Ende dissonant

in dem der dritte Ton über der Silbe ›do-‹ als Neumenabschluß behandelt ist, sind in vielen Stücken nicht nur Abschnittanfänge und -enden konsonant gesetzt, sondern mit Ausnahme der Paenultima auch die Enden der Zwischensilben. Ähnliche Anlage ist übrigens ebenso über einer rein melismatischen Unterstimme möglich, etwa im Mittelteil des *Benedicamus do umane prolis* (StM-C f. 70)

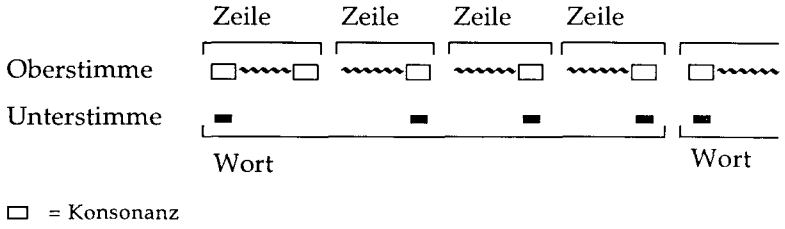


oder gelegentlich in Paenultimamelismen aus Versus. Schematisch läßt sich dieses Bauprinzip folgendermaßen darstellen:

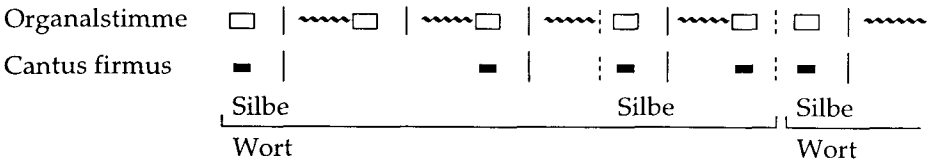
26 Ähnliche Bauweise liegt etwa im letzten Doppelversikel des *Sancti spiritus* (StM-B f. 159v) und im *Jubilemus exultemus* (StM-A f. 41) vor (zum *Jubilemus exultemus* siehe Arlt, *Peripherie und Zentrum* [s. Anm. 19], S. 207 ff.).



Die beiden beschriebenen Satzarten orientieren sich intervallisch an Schlüssen: an den Schlüssen von Textabschnitten bzw. an Schlüssen von Unterstimmentönen. Ob Konsonanzen auch am Anfang von Unterstimmentönen auftauchen, ist mit Ausnahme von Abschnittsanfängen dem Zufall überlassen. Das *Stirps iesse* – vor allem sein erster Teil, mit einigen Ausnahmen auch der dritte Teil – und Organalpartien aus Notre-Dame-Organa – etwa der erste Abschnitt des *Benedicamus domino* (W_1 f. 94v, siehe Notenbeispiel Seite 21) – nehmen demgegenüber ganz andere Haltung ein, indem sie sich klanglich auf den Anfang von Cantus-firmus-Tönen konzentrieren. Zunächst einmal stoßen hier wie dort zwischen Wortschluß und Anfang des nachfolgenden Wortes (im *Stirps iesse* zwischen ›Benedicamus‹ und ›domino‹, in W_1 f. 94v auch zwischen ›Bene-‹ und ›-dicamus‹[27]) zwei Konsonanzen aufeinander. Im übrigen verhaken sich hier wie dort die beiden Stimmen gegeneinander, indem jeweils der Anfang eines Cantustones und der Schluß einer Tropuszeile (Ausnahme der dritte Cantuston des *Stirps iesse*) bzw. eines Oberstimmenmelismas in einer Konsonanz zusammentreffen. Auch die Schlußtöne derjenigen Zeilen bzw. Melismen, zu denen kein neuer Cantuston tritt, bilden mit dem liegenden Cantuston eine Konsonanz [›(florige-)ram‹, erstes ›(virgu-) lam‹ im *Stirps iesse*, zweiter bis fünfter Konsonanzstrich im *Benedicamus domino* aus W_1]. Das Bauprinzip der Außenteile des *Stirps iesse*



und das Bauprinzip der Organalpartien aus den Notre-Dame-Organa



| = Konsonanzstrich
¦ = Silbenstrich, nicht regelmäßig gesetzt

27 Die Tatsache, daß in anderen Notre-Dame-Organa über einen Benedicamus-Domino-Cantus-firmus ebenso verfahren wird (z.B. W_1 f. 94v-95, F f. 86v, 87, 89v), läßt die Vermutung zu, daß hier das Stammverb ›-dicamus‹ als neues Wort aufgefaßt ist.

sind also insofern identisch, als in beiden Fällen im Sinne der Klangschrittlehre eine melodische Wendung zielstrebig, gleichsam vorausplanend, zur mit dem nächsten Cantuston einsetzenden Konsonanz hinführt; die Verbindung beider Stimmen ist konstruktiv. Nur die Abfolge der konsonanten Intervalle ist im *Stirps iesse* noch unorganisiert bzw. durch andere als rein klangliche Gesichtspunkte bestimmt.

Die erwähnten Besonderheiten der *Stirps-iesse*-Version aus StM-B – die regelmäßige Anlage des Tropustextes und seine komplexen Beziehungen zur Cantusfirmus-Gliederung einerseits, das regelmäßige Setzen von Konsonanzen am Anfang von Cantustönen und Ende von Tropuszeilen andererseits – können in einer Aufführung nur hörbar gemacht werden, wenn durch ein etwa gleichmäßiges Skandieren der ersten bis vorletzten Silbe und ein Längen der Schlußsilbe jeder Tropuszeile Versschlüsse und damit Verseinheiten und unterschiedliche Verslängen deutlich werden. Die Fassung aus StM-B gestattet im Unterschied zu der aus StM-A eine solche Rhythmisierung, da alle Melismen auf erster bis vorletzter Silbe relativ kurz sind, nämlich höchstens sechs Töne umfassen. Der Tropustext übernähme somit hier für die Oberstimme die gleiche rhythmisierende Funktion, wie sie sonst dem gemeinsamen Text beider Stimmen zukommt.[28]

*

Bei dem soeben durchgeführten Versuch, das *Stirps iesse* an Saint-Martial- und Notre-Dame-Repertoire zu messen, wurden einige Unterschiede zwischen beiden Repertoires deutlich. Alle dabei erwähnten Einzelaspekte wie Melodiebildung, Klanglichkeit, Gliederung, Notation usw. erfahren aber ihre unterschiedliche Behandlung auf dem Hintergrund sich generell unterscheidender – letztlich mit der verschiedenartigen Situation in den Klöstern Südwestfrankreichs und in der Kathedrale Notre Dame in Paris zusammenhängender – Musizier- bzw. Komponierhaltungen. In Saint-Martial-Stücken mit melismatischer Oberstimme liegt das Hauptgewicht auf einer musikantischen, vom einstimmigen Singen geprägten Gestaltung der Oberstimme; die Neume ist als Abbild einer unzerstörbaren musikalischen Einheit verwendet. Klangliche Vorstellungen beziehen sich nicht auf Zusammenklangsfolgen, sondern sind nur punktuell realisiert: am Anfang und Ende sprachlicher Abschnitte und in vielen Stücken außerdem auch am Ende von Unterstimmentönen. Damit strukturieren Konsonanzen die Musik nur in geringem Maße – vor allem dienen sie dem Nachzeichnen der sprachlichen Gliederung –, so daß für eine exakte Festlegung eines Einzelrhythmus und für eine ins Detail gehende notationsmäßige Zuordnung der Stimmen keine Notwendigkeit besteht; rhythmische Aufführung und Notation bleiben an das Vorhandensein eines Textes gebunden. Der Organumsatz der Saint-Martial-Handschriften kann als Ergebnis eines nicht der schriftlichen Fixierung bedürfenden Musizierens aus dem Stegreif angesehen werden; er entzieht sich genauer theoretischer Beschreibung.[29] Im

28 Zum Problem der Rhythmisierung der Saint-Martial-Mehrstimmigkeit s. Danckwardt, *Zur Notierung* (s. Anm. 11), S. 63 ff.

29 Einzig der einfachere, nur am Anfang und Ende von Textabschnitten Konsonanzen setzende Organumsatz (s. S. 24 Punkt a) wird in der Theorie erwähnt: andeutungsweise bei Johannes Affligemensis

Notre-Dame-Organum hingegen ist das Miteinander der Stimmen hinsichtlich Gliederung und klanglicher Anlage geplant: Je zwei aufeinanderfolgende Cantusfirmus-Töne werden klanglich als zusammengehörig betrachtet, was sich in der Theorie in der neuartigen, stark systematisierten Klangschrittlehre spiegelt. Das Erklingen von Konsonanzen am Anfang von Cantustönen gibt der Konsonanz erst jenes Gewicht, das (in Discantuspartien) ein rhythmisches Einordnen von Klangfolgen sinnvoll macht. Die Organalstimme ist weniger unabhängig und wird auch hinsichtlich der Verwendung von Formeln stärker durchorganisiert. Dadurch wird der Einzelton ins Bewußtsein gerückt; ein Melisma entsteht nun gleichsam durch das Zusammenbauen aus Einzeltönen. Die Neume muß nicht mehr einen unlösbaren musikalischen Zusammenhang repräsentieren, sondern kann auch als nur graphische Verbindung von Einzelnoten verwendet werden (nur auf diesem Hintergrund ist die Verwandlung der Neume zur modal zu deutenden Ligatur möglich gewesen). Das Notieren liegt für solche vor allem die vertikalen Bezüge der Stimmen ordnende Musik näher als für die primär linear konzipierte Saint-Martial-Musik; die notationsmäßige Zuordnung der Stimmen kann mindestens teilweise über ein räumliches Zuordnen von Einzelnoten erfolgen. Diese neuartige Haltung gehört sicher – zusammen mit den eher äußerlichen, deutlich greifbaren Neuerungen wie der andersartigen liturgischen Einbettung der Musik, dem Entstehen neuer Gattungen, der Schaffung des Modalsystems, dem Auftreten von Komponisten – zum »Ereignis«-Charakter von Notre Dame.

*

Das *Stirps iesse* aus StM-B darf nun aber trotz des gleichzeitigen Auftretens von Saint-Martial- und Notre-Dame-Eigenschaften nicht als »Brücke« zwischen den beiden Repertoires gesehen werden, sondern verdankt sein ungewöhnliches Aussehen ganz besonderen Entstehungsbedingungen. Zwar unterscheiden sich, berücksichtigt man nur die erklingenden Texte, das *Stirps iesse* und die frühe Motette – etwa die Motette *Canticum exercuit severa – Benedicamus domino* (W_2 f. 179) – einzig dadurch, daß der tropierende Text der Motette grundsätzlich rhythmisiert vorzutragen ist. Während jedoch eine zweistimmige Motette genetisch auf die Textierung einer präexistenten Klausel zurückgeht und ihre Oberstimme ganz wesentlich durch die den ersten »Kompositions«schritt darstellende Rhythmisierung eines Cantus-firmus-Ausschnitts (oder in Ausnahmefällen eines kompletten Cantus firmus) bestimmt ist, lassen Überlieferungslage – eine untextierte Vorlage ist nicht nachweisbar – und textlicher und musikalischer Bau des *Stirps iesse* vermuten, daß in diesem Stück die Schaffung eines geeigneten, den Cantus firmus tropierenden

– *De Musica cum Tonario*, hrg. von Josef Smits van Waesberghe (= Corpus Scriptorum de Musica 1), Rome 1950, S. 159 (Klangabschnitte) und S. 160 (Möglichkeiten des Auszierens) – und im De-Lafage-Traktat – im Kapitel über das Organum, Seay, *An Anonymous Treatise* (s. Anm. 4), S. 35 f. –, in einer den Besonderheiten der Musik besser gerecht werdenden Beschreibung im Traktat London, British Library, Egerton 2888 – s. dazu Fritz Reckow, *Kompilation als Innovation. Eine Methode theoretischer Darstellung als Zugang zum Charakter hochmittelalterlicher Mehrstimmigkeit*, in: Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 307-320. Der am Ende eines jeden Unterstimmentones in eine Konsonanz findende Organumsatz jedoch (s. S. 25 Punkt b) ist von der Theorie nicht erfaßt.

Textes der Schaffung einer Oberstimmenmelodie vorausging oder allenfalls gleichzeitig mit ihr erfolgte, so daß die Gestalt der Oberstimme in erster Linie vom Tropustext geprägt ist. Solch beherrschende Rolle des Oberstimmentextes muß freilich nicht zwangsläufig zu einer musikalischen Struktur wie der des *Stirps iesse* führen, denn andere Stücke mit vermutlich gleichem Entstehungsprozeß – das *Amborum sacrum spiramen* (Cb 17 f. 4v und 3) mit einer Oberstimme, die centoartig präexistente Texte, teilweise mit ihren angestammten Melodien, aneinanderreiht[30], und *Veni doctor previe* (F f. 390v) und *Beatis nos adhibe* (F f. 250), für die eine untextierte Vorlage ebenfalls fehlt[31] – haben musikalisch anderes Aussehen (das *Amborum sacrum spiramen* ist durch die Aneinanderreihung von meist recht ausgedehnten Abschnitten unterschiedlicher Oberstimmenbauweise und -tonalität, die beiden anderen Stücke sind durch eine wenig kunstvolle, von der Bauweise eines Organum triplum stark abweichende[32] Dreistimmigkeit gekennzeichnet) und verklammern die Stimmen weit weniger. Entscheidende Impulse zu der besonderen Gestaltung des *Stirps iesse* in StM-B, zu der überaus engen Beziehung zwischen beiden Stimmen, dürfte die starke Bindung beider Stimmen an das wahrscheinlich auf Fulbert von Chartres zurückgehende Responsorium *Stirps Iesse* gegeben haben. Einerseits – für die Unterstimme, das Benedicamus Domino *Flos filius* – ist das Responsorium *Stirps Iesse* musikalische Wurzel. Andererseits lehnt sich der Tropustext der Oberstimme inhaltlich und von der sprachlichen Gestaltung her eng an dieses Responsorium an: Die ersten vier Zeilen lassen sich als Umformulierung des Responses auffassen, die übrigen sechs Zeilen des ersten Teils basieren auf dessen sprachlichem Material; die ersten drei Zeilen des Tropusmittelteiles zitieren nahezu wörtlich den Versus. Erst diese über das Responsorium hergestellte Abhängigkeit zwischen Cantus firmus und Tropustext legte wohl auch eine enge musikalische Verknüpfung beider Stimmen nahe. So werden in StM-B durch Melodiebildung der Oberstimme und Dichtigkeit des Satzes sowohl die einzelnen Teile des Tropustextes als auch einerseits die beiden Wörter und andererseits die texttragenden bzw. melismatischen Abschnitte des Cantus firmus als Einheit gefaßt. Sollen vom Tropustext darüber hinaus auch Verse vernehmbar werden, so bleibt – da ein Zusammentreffen von Versanfängen mit Cantustönen wichtigen gliedernden Stellen des Cantus firmus (Beginn beider Wörter, Beginn der beiden Gruppen des Mittelmelismas) vorbehalten ist – nur die Möglichkeit, Versenden zu pointieren, indem der Cantus firmus dort zum nächsten Ton wechselt. Oberstimmenglieder und Cantus-firmus-Töne verhaken sich dadurch; konsonante Intervalle übernehmen die Funktion von Scharnieren. Die Oberstimme vermag mit Hilfe des Tropustextes zwei verschiedenartige Aufgaben zu erfüllen: Einerseits formt sie im Zu-

30 Siehe dazu Barcley, *The Medieval Repertory* (s. Anm. 6), I, S. 246 ff. Zu den Abschnitten ›Ore del chanter ...‹ und ›Jetum alum pus ...‹ gab mir außerdem dankenswerterweise David Hiley den Hinweis, daß deren Melodie und Reimworte der Sequenz *Congaudentes exultemus* entstammen.

31 Für das Triplum aus *Veni doctor previe* ergibt sich allerdings eine anfängliche Ähnlichkeit mit dem Duplum des *Alleluia. Veni sancte spiritus* (F f. 119 und W_1 f. 31v; s. hierzu Arlt, *Ein Festoffizium* [s. Anm. 16], Darstellungsband, S. 249).

32 Siehe dazu den Beitrag Robert Falcks zum Wolfenbütteler Symposium: *Troping, Conductus and Motet*.

sammenhang mit den Verseinheiten größere melodische Bögen, die sich an die sonst im Saint-Martial-Bereich praktizierte Melismatik anlehnen, andererseits löst sie mit Hilfe einzelner Silben aus den Melodiebögen Einzeltöne oder kleinste Tongruppen, die nunmehr für eine konstruktive Verbindung mit dem Cantus firmus verfügbar sind.

Daß die komplizierte Beziehung zwischen beiden Texten und Stimmen auch minutiös festgehalten werden mußte und, da die Saint-Martial-Handschriften hierfür keine Notationsmöglichkeit bereitstellten, zur Erprobung eines neuen, auf räumlicher Zuordnung der Stimmen basierenden Notationsverfahrens führte, ist nur eine weitere konsequente Folge der besonderen Text- und Entstehungssituation des *Stirps iesse.*[33]

Es zeigt sich also, daß die Mehrstimmigkeit des Saint-Martial-Repertoires, die ohnehin hinsichtlich Notierung, Gliederung bzw. Konsonanzsetzung und grober rhythmischer Ordnung starke Abhängigkeit vom Text zeigt[34], auf eine ganz besondere Textkonstellation und auf vom Text ausgehende Impulse angewiesen ist, um außergewöhnliche musikalische Eigenschaften[35] und ein neues – wenn auch nicht zukunftsträchtiges – Notationsverfahren auszubilden. Möglicherweise erkannte man die Chancen, die die Verbindung von *Stirps-iesse*-Text und Benedicamus-Domino-Cantus-firmus für die Musik eröffnete, erst voll, nachdem bereits weniger durchkonstruierte musikalische Versionen wie etwa die Fassung aus Stuttg oder die zwar näher an der Fassung aus StM-B stehende, aber noch stark improvisatorisch gehaltene Fassung aus StM-A ausprobiert worden waren. In den Notre-Dame-Organa bedarf es solcher besonderen Anstöße zur Ausbildung vergleichbarer Eigenschaften nicht mehr; die im *Stirps iesse* nur ausnahmsweise auftretende Bauweise wird durch eine grundlegend geänderte Komponierhaltung zum selbstverständlichen musikalischen Handwerkszeug.

---

33 Siehe auch die ungewöhnliche graphische Lösung des Zuordnungsproblems im *Amborum sacrum spiramen* (Cb 17 f. 4v und 3; s. dazu Danckwardt, *Zur Notierung* [s. Anm. 11], S. 41 f.). Ähnliche Notation findet sich im *Vidit rex omnipotens* (Innsbruck, Universitätsbibliothek 457, f. 79v) aus dem 14. Jahrhundert. Nicht vonnöten war eine besondere Notationsweise im ebenfalls zweitextigen *Eia canentes – Benedicamus domino* (Lucca, Biblioteca Capitolare 603, f. 243), da sich dort die Zuordnung ohne weiteres aufgrund der gleichen Notenanzahl in beiden Stimmen ergibt.

34 Siehe Danckwardt, *Zur Notierung* (s. Anm. 11), S. 65 f.

35 Vgl. dazu auch die oben unter Anm. 17 erwähnte Sequenzbildung.