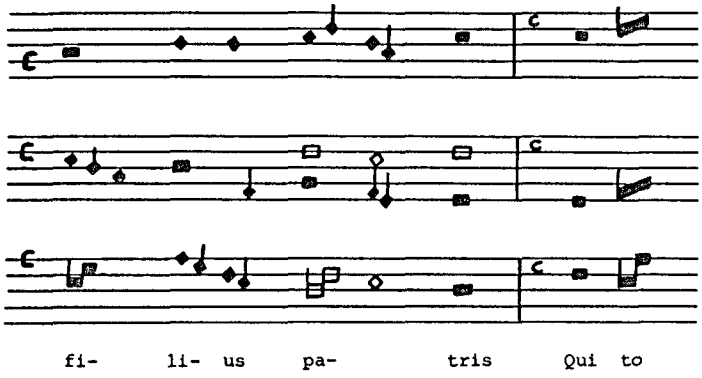
Marianne Danckwardt:

ZUR CANTUS-FIRMUS-BEHANDLUNG IN DER MUSIK DES OLD-HALL-MANUSKRIPTS

An vierzehn Stellen des Old-Hall-Manuskripts[1] ist eine dreistimmige Komposition um eine in der Mittelstimme auftretende, meist nur eine Note umfassende "vierte" Stimme erweitert. Es handelt sich dabei um folgende Stellen: anonymes Gloria Nr. 5[2] Mensur 55 und 66-67 (hier drei Zusatznoten), Leonel Powers Gloria Nr. 22 Mensur 65, anonymes Credo Nr. 56 Mensur 27 und 113, W. Typps Sanctus Nr. 106 Mensur 1, Leonel Powers Sanc-

tus Nr. 109 Mensur 14, 17 (hier zwei Zusatznoten), 21 und 24 (hier zwei Zusatznoten), W. Typps Sanctus Nr. 110 Mensur 19, 25 und 34, anonymes Agnus Nr. 128 Mensur 27. Eine einzige dieser zusätzlichen Noten - in Nr. 22 Mensur 65 - taucht in einem cantus-firmus-freien, in Stimmen notierten Stück auf. Sie läßt sich kaum anders verstehen, als daß der durch Fermaten hervorgehobene Klang auf "tu (solus altissimus)" durch Einfügung von z w e i Tönen, g und c', in das Rahmenintervall der Außenstimmen, c-e', besondere Fülle erhalten soll. Allen übrigen Stellen ist gemeinsam, daß sie sich im Hauptcorpus des Old-Hall-Manuskripts in in Partitur notierten, in einfachem Diskantsatz gehaltenen Stücken mit Mittelstimmen-Cantus-firmus finden[3]. Der Cantus firmus ist jeweils schwarz notiert[4], die Zusatznote(n) jedoch (bis auf eine Ausnahme in Nr. 109 Mensur 14 mit schwarz geschriebener Zusatznote) rot, z.B.:



(Nachschrift nach f.3v, Ende = Gloria Nr. 5 Mensur 64-68. Die roten Noten des Old-Hall-Manuskripts - im Mittelstimmensystem rote Zusatznoten, im Counter normale Kolorierung - sind in der Nachschrift aus drucktechnischen Gründen als hohle Noten wiedergegeben.)

Diese farbliche Hervorhebung soll vermutlich signalisieren, daß der Cantus firmus kompositorisch anders als üblich behandelt ist und - um im Sinne des Generalthemas des Stuttgarter Kongresses den Bogen zur Gegenwart zu spannen - auch bei der Aufführung besondere Behandlung erfordert.

Wie wurden diese Zusatznoten bisher gedeutet? Die Ramsbotham-Ausgabe des Old-Hall-Manuskripts[5], die normalerweise durch eine Anmerkung auf die auch im Notentext wiedergegebenen Zusatznoten verweist, ediert im Gloria Nr. 5[6] Mensur 66-67 (vgl. dazu das oben gegebene Notenbeispiel) ohne Kommentar nur die im Manuskript rot notierte Zusatzstimme, nicht aber den Cantus firmus. Bukofzer[7] bemerkt dazu, daß die in der Edition weggelassenen Noten "the essential ones" seien, und empfiehlt eine Korrektur des abschließenden rot notierten c' zu d'. Damit geht er, ohne diese Meinung explizite zu formulieren, von einer vierstimmigen Ausführung der Stellen mit Zusatznoten aus. Sparks schließt sich dieser Sichtweise an[8] und betont, daß durch das gemeinsame Erklingen von Cantus firmus und rot notierten Zusatztönen zwei Bedürfnisse gleichzeitig befriedigt seien: die Erhaltung des Cantus firmus und die Berücksichtigung harmonischer Gesichtspunkte[9]. Er erläutert das am Sanctus Nr. 109 Mensur 14: Da die Terz zwischen Cantus firmus und Counter für den Schlußklang der Standardkadenz ungewöhnlich sei, werde die erforderliche Quint als Zusatznote hinzugefügt[10]. Die Ausgabe des Old-Hall-Manuskripts in CMM 46 vermerkt zu der besonders problematischen Stelle im Gloria Nr. 5 Mensur

66-67, daß die verschiedenfarbig notierten Mittelstimmenversionen wahrscheinlich als Alternativlösungen zu betrachten sind; die von Bukofzer angebotene Lösung sei weniger befriedigend[11].

Der Frage nach der Bedeutung der Zusatznoten kann nur nachgegangen werden, indem die satztechnische Situation dieser Stellen untersucht und Ausschau gehalten wird nach kompositionstechnisch vergleichbarer Behandlung des Cantus firmus in anderen Partien einfacher Diskantsätze und in der Diskanttheorie. Vier Gründe sprechen dafür anzunehmen, daß die dem Mittelstimmen-Cantus-firmus hinzugefügten Noten diesen e r s e t z e n, also an seiner Stelle gesungen werden sollen, so daß der Cantus firmus selbst nur noch graphisch, aber nicht mehr musikalisch präsent ist:

1. Die rot (bzw. in Nr. 109 Mensur 14 ausnahmsweise schwarz) in das mittlere Liniensystem eingetragenen Noten ergeben in allen Fällen mit den Außenstimmen eine vom Gesichtspunkt des mehrstimmigen Komponierens her bessere - sich entweder an gewohntem klanglichem Verhalten orientierende oder die klanglichen Besonderheiten des jeweiligen Stücks stärker berücksichtigende - Fassung als die Cantus-firmus-Noten:

a) In die an den Abschnittsanfängen in Nr. 106 Mensur 1 und Nr. 109 Mensur 21 stehende Oktav der Außenstimmen wird durch die rote Note die Quint eingefügt. Damit werden die Stellen sonstigen Abschnittsanfängen (und insbesondere den Anfängen der Abschnitte Osanna, Benedictus, Osanna in Nr. 106 und Sanctus, Osanna, Benedictus in Nr. 109) angepaßt.

b) An acht Stellen, jeweils an Wortenden, wird durch die cantus-firmus-fremde Note eine in den Außenstimmen über eine oder mehrere Sexten erreichte Oktav mit der Quint aufgefüllt, also in den für Klauseln üblichen $\frac{8}{5}$-Schlußklang überführt (Nr. 5 Mensur 55 und 66-67, Nr. 56 Mensur 27 und 113, Nr. 109 Mensur 14, 17 und 24, Nr. 110 Mensur 25, Nr. 128 Mensur 27); in zwei Fällen - es handelt sich um das Abschnittsende in Nr. 5 Mensur 66-67 und Nr. 109 Mensur 24 - wird außerdem in die der Oktav vorausgehende Sext die übliche Klauselterz gefügt[12].

c) Der Klangfolge in Nr. 110 Mensur 34 fehlt Klauselcharakter. Zwischen Cantus firmus und Außenstimmen ergibt sich g + d' + d'', zwischen roter Note und Außenstimmen g + g' + d'', also ein Klang, der vermutlich gegenüber dem erstgenannten Klang als ausgewogener empfunden wurde, da das größere Intervall an tieferer Stelle liegt. Für diese Vermutung spricht, daß auch in anderen Stücken, in denen ein d'' - ein für den Treble des einfachen Diskantsatzes übrigens seltener Ton - mit einem g des Counter zusammentrifft, die - in all diesen Fällen allerdings frei disponible - Mittelstimme g' einnimmt (Nr. 60 Mensur 91, Nr. 63 Mensur 4, Nr. 94 Mensur 33, Nr. 95 Mensur 10 und 20; eine einzige Ausnahme in Nr. 60 Mensur 83, wo dem Klang jedoch kürzere Dauer als in den übrigen Fällen zukommt).

d) Die zwei noch verbleibenden roten Noten, jeweils eine Terz innerhalb einer Quint der Außenstimmen, sind nur aus der besonderen klanglichen Situation des jeweiligen Stückes zu verstehen. Den Cantus firmus des Gloria Nr. 5[13] zeichnet es aus, daß eine Reihe von Abschnitten nach einem Schluß-g des vorausgehenden Abschnitts mit h beginnt. Diese beiden die Zäsurstellen umgebenden Töne g-h werden bis auf die Textstelle "(gloriam tu)am. Do(mine)" stets mit den Countertönen c-g und den Trebletönen c'-d' (Mensur 8/9, 12/13, 23/24, 63/64) bzw. ausnahmsweise c'-e' (Mensur 44/45) kombiniert (nach Mensur 8/9, 23/24, 44/45 folgt außerdem im Counter immer f). Die dadurch fast formelhaften Charakter annehmende Klangfolge c+g+c' - g+h+d'(e') wird nun auch für Mensur 54/55, eine durch die Anrufung "Christe" zentrale textliche Stelle, übernommen, indem der Cantus firmus über "(Chri)ste" zu h abgeändert wird. - Die durch die rote Note in Nr. 110 Mensur 19 in das e'+h' der Außenstimmen eingefügte Terz ist möglicherweise im

Zusammenhang zu sehen mit den übrigen Stellen des Stückes, die e' im Counter setzen (Mensur 7, 12, 18, 24, 28). Dort erklingt ebenfalls zunächst immer die Terz g', allerdings im Treble. Da aber dem Counter-e' in Mensur 19 bereits dreimal ein g' des Treble auf Brevisbeginn vorausgeht - über "O-san(na) in" -, läßt es sich an dieser Stelle schwerlich im Treble unterbringen; es muß in der Mittelstimme eingefügt werden.

2. Mit dem soeben beschriebenen Phänomen, daß sich die cantus-firmus-fremden roten Noten der Mittelstimme in den Außenstimmensatz klanglich besser einfügen als die Cantus-firmus-Noten, also den Cantus firmus gleichsam "verbessern", läßt sich der von Bukofzer[14] (und Hughes/Bent[15]) für das Gloria Nr. 5 Mensur 66-67 in Betracht gezogene Eingriff in die rot notierte Stimme nicht vereinbaren. Er käme einer Korrektur der durch die roten Noten vorgenommenen "Korrektur" gleich. Die Dissonanz zwischen Cantus firmus und roter Note läßt sich an dieser Stelle nur dann vermeiden, eine überzeugende klangliche Lösung nur dann erzielen, wenn man auf vierstimmige Aufführung verzichtet und den Cantus firmus eliminiert. Ist es somit für diese eine Stelle sicher, daß der Cantus firmus nicht wirklich erklingen darf, so ist es für die übrigen unter 1.a) und b) genannten Fälle mindestens wahrscheinlich, da für Eröffnungs- und Schlußklänge weniger die Anwesenheit der Quint (die sich zwischen Zusatznote und Counter bildet) als gerade die Abwesenheit imperfekter Intervalle und also auch der Terz (die zwischen Cantus firmus und Counter entstünde) charakteristisch ist.

3. Die These von der musikalischen Eliminierung des Cantus firmus durch die roten Noten möchte ich stützen durch Beobachtungen, daß auch in anderen Diskantsätzen des Old-Hall-Manuskripts gelegentlich der Cantus firmus dem klanglichen Konzept im Weg steht, so daß besondere Lösungen nötig werden. Solche Lösungen werden in zwei Richtungen gesucht: indem der Cantus firmus zwar in seiner graphischen Originalgestalt gewahrt, aber in klanglicher Hinsicht unberücksichtigt bleibt - er wird vom Klanggeschehen überdeckt oder eventuell in der Aufführung "korrigiert" - oder indem er bereits graphisch so geändert wird, daß er sich dem klanglichen Konzept einpaßt. Die erste Möglichkeit zeigen die im folgenden unter a) und b) genannten Beispiele, die zweite Möglichkeit die Beispiele unter c) bis f):

a) Im Agnus Dei Nr. 137 von Leonel Power ist an vielen Stellen unübersehbar, daß der klangliche Ablauf des dreistimmigen Satzes nicht durch den Cantus firmus, sondern durch die Außenstimmen bestimmt ist. Die Außenstimmen repräsentieren ein klangliches Geschehen, das der Cantus-firmus-Gestalt zuwiderläuft und zu Dissonanzen zwischen dem Cantus firmus und den 6-8- oder 3-5-Wendungen der Außenstimmen, vor allem auf der dem perfekten Intervall vorausgehenden Sext oder Terz, führt oder wenigstens die an solchen Stellen übliche Auffüllung zu $\frac{6}{3}$-$\frac{8}{5}$-Klängen vermissen läßt (in Mensur 2, 6, 10, 12, 18, 20, 24, 26, 29, 36, 37, 39 eine 6-8-Folge, in Mensur 4, 9, 11, 14, 15/16, 23, 25, 32, 34, 38 eine 3-5-Folge der Außenstimmen mit "falschem" Mittelstimmen-Cantus-firmus)[16]. Obgleich der Cantus firmus optisch in der Mittelstimme in seiner exakten Gestalt erscheint, hat er an den genannten Stellen für den mehrstimmigen Satz keine kompositorische Bedeutung; im Gegenteil "stört" er den Satz. Ähnliches Verhalten weist eine Reihe anderer Diskantsätze (und auch das stärker ausgearbeitete Gloria Nr. 5) auf[17].

Nun ist allerdings das Störmoment des "falschen" Cantus firmus für die erklingende Musik gering, da eine derartige Cantus-firmus-Behandlung nur bei Mittelstimmenlage des Cantus firmus zu finden ist, die Mittelstimme aber verhältnismäßig wenig Einfluß auf das klangliche Resultat einer Aufführung hat. Bei ähnlicher Rhythmisierung aller Stimmen ist die Mittelstimme eines dreistimmigen Satzes vom Hören her am wenigsten gut zu verfolgen[18]. Einerseits wird dadurch die Verantwortung für das klangliche Geschehen den Außenstimmen übertragen - weshalb ein in einer der Außenstimmen liegender Cantus

firmus stets korrekt in das klangliche Konzept integriert wird -, andererseits ergibt sich damit die Möglichkeit, durch Verwendung formelhafter zielstrebiger Intervallfolgen im Außenstimmensatz (wie große Sext - Oktav) "falsche" Mittelstimmentöne zu überdecken[19]. Somit bedingen sich die häufige Mittelstimmenlage des Cantus firmus, das Zurücktreten der Cantus-firmus-Melodie im erklingenden Satz und die Möglichkeit, den Cantus firmus in jenen Fällen, in denen er sich dem vorrangigen klanglichen Konzept nicht einpaßt, kompositorisch außer acht zu lassen, gegenseitig[20]. "Falsche" Töne des Cantus firmus werden also kaum wahrgenommen. Möglicherweise wird der Cantus firmus auch vom Hörer zu einer in den Außenstimmensatz passenden Stimme "zurechtgehört" - oder soll er gar vom Sänger, ohne daß rote Noten dies ausdrücklich vorschreiben, "zurechtgesungen" werden[21]?

b) Die Möglichkeit, den Cantus firmus "zurechtzusingen", erst in der Aufführung einzelne für klangliche Belange weniger geeignete Töne zu korrigieren, dürfte weniger abwegig sein, als man annehmen möchte, läßt sich doch der gesamte Bereich der Musica ficta - der unter Umständen die Cantus-firmus-Gestalt stark zu verändern vermag - unter diesem Aspekt sehen[22].

c) Wandert der Cantus firmus von einer Stimme zur andern, ohne daß er weiteren Abänderungen unterworfen wird, so bleibt er fraglos in seinen Einzelbestandteilen unangetastet und ist für den Leser der Partitur auch graphisch komplett repräsentiert. Für den Sänger jedoch stellt er sich als graphisch und musikalisch zerrissen dar. Auch der Hörer vermag die Gestalt der Cantus-firmus-Melodie nicht mehr als Ganzes wahrzunehmen; er ist einerseits vom Timbrewechsel beim Übergang des Cantus firmus in eine andere Stimme irritiert und verliert andererseits die Orientierung, da sich der Tonraum des Außenstimmensatzes, der bei konstanter Mittelstimmenlage des Cantus firmus grob und großflächig dessen Konturen nachzeichnet, beim Wandern des Cantus firmus gegen dessen Wanderrichtung verschiebt (also etwa beim Wandern von der Mittel- in die Unterstimme - wo der Cantus firmus zum Klangträger wird - nach oben rutscht)[23].

Den letztgenannten Sachverhalt nutzt der einzige Diskantsatz, in dem ein auf konstanter Tonhöhe belassener Cantus firmus auch in den Treble wandert - das Sanctus Nr. 108 von Chirbury -, zur formalen Gliederung aus: Dort, wo der Cantus firmus abrupt vom Treble bzw. Tenor in den Counter rutscht (Mensur 12 Treble d' - Tenor a - Mensur 13 Counter c'; Mensur 25 Treble e'-d' - Mensur 26 Counter c'), ergibt sich eine ebenso abrupte, gehörsmäßig stark auffallende Verschiebung des dreistimmigen Satzes von tiefer (d+d' bzw. g+d') in hohe Lage (c'+g' bzw. c'+a'). Dadurch wird in Mensur 12/13 der formale Einschnitt zwischen Sanctus und Osanna verdeutlicht, in Mensur 25/26 hingegen die Aufmerksamkeit auf die unvermutet erst in der Mitte der dritten Silbe des Osanna beginnende und deshalb einer Hervorhebung bedürfende Cantus-firmus-Wiederholung des ersten Osanna[24] gelenkt.

Das Wandern des Cantus firmus dient in der überwiegenden Zahl der Fälle klanglichen Zielen, bereitet also gewissermaßen den Cantus firmus zur klanglichen Nutzbarmachung auf. Ein Absinken des Cantus firmus in die Unterstimme findet - unabhängig von der Textgliederung - häufig dann statt, wenn sich im Cantus firmus eine nicht zu hoch liegende absteigende Tonfolge findet, über der sich die Klangfolge $(\frac{6}{3}-)\frac{6}{3}-\frac{8}{5}$ bilden läßt (z.B. Nr. 95 Mensur 12, 19, Nr. 98 Mensur 1, 11, 24, 44, Nr. 99 Mensur 7, 18, 33, 37, 43, Nr. 100 Mensur 7, 15, 32, 35-36, 41, Nr. 101 Mensur 52-53). An all diesen Stellen wäre bei Verwendung des Cantus firmus in der Mittelstimme keine Klausel möglich[25].

d) In vielen Diskantsätzen des Old-Hall-Manuskripts ist der Cantus firmus auf eine ihm fremde Tonhöhe versetzt. Ändert sich das Versetzungsintervall innerhalb eines Stückes - W. Typps Sanctus Nr. 95 -, so bedarf es kaum einer Diskussion darüber, daß

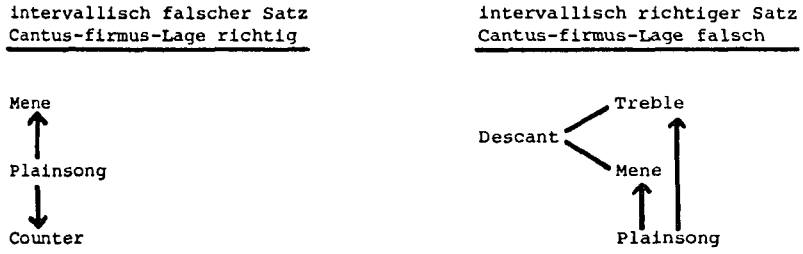
dadurch die Cantus-firmus-Gestalt zerstört wird. Aber auch bei konstantem Versetzungsintervall kann der Cantus firmus Eingriffe erfahren, da sich die Halb- und Ganztonanordnung verschiebt. Von geringerem Umfang sind die Halbtonverschiebungen bei Versetzung um eine Quint, Quart oder Sekund (die drei häufigsten Versetzungsintervalle des Old-Hall-Manuskripts); eine extreme Verzerrung der tonalen Struktur erfolgt jedoch bei Terzversetzung wie im Sanctus Nr. 109 von Leonel[26]. Der Cantus firmus dieses Stückes weist psalmodische, dem 1. Psalmton entlehnte Elemente auf: Tuba, Initium bei "Benedi(ctus)", Flexa an mehreren Stellen, Mediatio bei "Sabaoth", Terminatio bei "(glori)a tua" und am Ende des Stückes[27]. Undenkbar, daß das Versetzen dieses Sanctus um eine Terz nach oben - so daß unter der Tuba ein Halbton und darüber ein Ganzton zu liegen kommt - als ein "Bewahren" der einstimmigen Vorlage verstanden werden konnte, ganz offensichtlich aber, daß dieses Versetzen, dieses "Korrigieren", um der Klauselbildung willen geschah, denn vier von acht auf diese Weise entstandene Halbtöne wurden für eine $\frac{6}{3}$-$\frac{8}{5}$-Klausel ausgenutzt (Mensur 1/2, 2/3, 14, 21/22), zwei der neugewonnenen Halbtöne wurden mit einem an die spätere Kadenz V-I erinnernden Quintsprung des Counter gekoppelt (Mensur 6, 18/19).

Bereits in der Handschrift vorgenommene Akzidentiensetzung vor einzelnen Tönen verändert in ähnlicher Weise wie das Versetzen des ganzen Cantus firmus die tonale Struktur; sie dient ebenfalls - handelt es sich doch weitgehend um ausnahmsweise schriftlich fixierte Musica ficta - klanglichen Belangen.

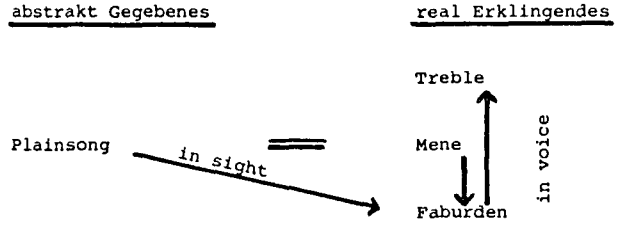
e) Der Cantus firmus kann auch durch das Einfügen neuer Töne für klangliche Zwecke verfügbar gemacht werden[28]. In Leonel Powers Sanctus Nr. 109, das mit seinen in großer Zahl vorkommenden Klauseln und Terz-Sext-Ketten in klanglicher Hinsicht recht konventionell ist, wird der Cantus firmus außer durch das oben besprochene Korrigieren mit Hilfe roter Noten und Versetzen um eine Terz auch durch das Erweitern um neue Noten entstellt[29]. Diese eingefügten Noten dienen der Schaffung von für eine Klausel verwendbaren Sekundschritten aufwärts (h vor c' in Mensur 4, 9, 12, 16, g(is) vor a in Mensur 11, f(is) vor g in Mensur 19, g-f(is)-g in Mensur 6/7, a-h in Mensur 22/23). Daß eine solche Cantus-firmus-Behandlung nicht als ungewöhnlich betrachtet wurde, belegt die allerdings erst ca. 150 Jahre später vom sog. Schottischen Anonymus[30] formulierte sechste Regel zum Faburden, die besagt, daß beim Vorliegen einer nicht für eine Klausel geeigneten Cantus-firmus-Schlußnote um eine fremde Note erweitert werden darf.

f) Einen Eingriff in den Cantus firmus bedeutet es auch, wenn die Zuordnung von Text und Melodie verändert wird. Auch für solche "Korrekturen" können klangliche Gesichtspunkte die Ursache sein: Im Cantus firmus des Gloria Nr. 5 stoßen, wie oben beschrieben, an Zäsuren häufig g als Schluß- und h als Anfangsnote eines Abschnitts aufeinander. Außerdem findet sich die Terz g-h aber auch als Anfangswendung einer Reihe von Abschnitten. An einer dieser Stellen verschiebt der Komponist durch neue Textunterlegung den Terzschritt derart, daß g zum Schlußton des Textabschnitts "Gratias agimus tibi" (Mensur 27) und h zum Anfangston des nächsten Abschnitts "propter magnam gloriam tuam" (Mensur 28) wird. Die dadurch hergestellte Analogie zu den Zäsurstellen wird durch gleiches Verhalten auch des Counter - er setzt wie an fast allen dieser Zäsurstellen unter den Tönen g-h den Quintsprung c-g und anschließend wie an drei der Zäsurstellen auch den Ton f - auffällig unterstützt. - Der Cantus firmus des Agnus Dei Nr. 127[31] bringt die Silbe "(pecca)ta" auf d'; im dreistimmigen Satz wird dieses d' zur Minima und verliert die zugehörige Silbe. Rhythmisierung und geänderte Textunterlegung ermöglichen, daß sich der Cantus firmus mit einer korrekten Unterterzklausel in die Klauselbildung der Außenstimmen einpaßt[32].

4. Die in den einfachen Diskantsätzen des Old-Hall-Manuskripts an einer Reihe von Stellen auffallende Unvereinbarkeit von melodischer Originalgestalt des Cantus firmus und klanglichen Konzept des dreistimmigen Satzes ist auch in der Theorie spürbar. Im Traktat des sog. Lansdowne-Anonymus[33] sind die Diskant-Stimmen, festländischer Theorie entsprechend, intervallisch auf die Ausgangsstimme bezogen. Da die Quart als Zusammenklangsintervall nicht vorkommt[34], ist die für dreistimmige Diskantsätze häufige Klangfolge $\frac{6}{3}$-$\frac{8}{5}$ von der Mittelstimme aus nicht beschreibbar[35]. Die Konsonanzregeln des Traktats führen, wenn von Mittelstimmenlage des Cantus firmus ausgegangen wird - bei der Kombination Counter/Cantus firmus/Mene -, durch die Addition von erlaubten Intervallen zu einem intervallisch nicht der Realität entsprechenden, dissonanten Außenstimmensatz. Ein klanglicher Verlauf, der dem einfacher Diskantsätze entspricht, läßt sich hingegen nur bei Aufbau des Satzes über der tiefsten Stimme, mit Hilfe der Regeln für die "degreis of descant" Mene und Treble, erzielen[36]:



Beide Phänomene der Praxis, das ideelle Ausgehen vom (Mittelstimmen-)Cantus firmus und das Abstützen der klanglichen Disposition auf die Unterstimme, kennt also auch die Diskanttheorie, vermag sie aber ebensowenig wie die Praxis widerspruchsfrei miteinander zu verbinden[37]. - Bei der Beschreibung des Faburden kommt der Lansdowne-Anonymus zwar nicht zu intervallisch falschen Ergebnissen, doch vermeidet er das Inbeziehungsetzen der Außenstimmen zum Cantus firmus so weit wie möglich. Der Abstand zwischen Cantus firmus und Faburden-Unterstimme wird nur ein einziges Mal direkt angesprochen: "Whan he (der Sänger der Unterstimme) shal begynne his faburden, he must ... sette his sight euyn with the plainsong and his voice in a 5te benethe the plainsong". Im übrigen wird das Verhältnis beider Stimmen nur auf der abstrakten Ebene der Sight-Lesung erwähnt[38] bzw. als Verhältnis von Faburden zur erklingenden Mittelstimme ("Mene") - der nicht die Würde der abstrakten, unveränderlichen Cantus-firmus-Vorlage ("Plainsong") zukommt - definiert: "the plainsong sight (d.h., die Lesung des Faburdens unison mit dem Cantus firmus) is a 5te to the mene (zu ergänzen: in voice)". Der Treble wird - wohl wegen des Quartabstands zum Cantus firmus - weder am abstrakten Plainsong noch am real erklingenden Mene gemessen, sondern nur in seinem intervallischen Verhältnis zur Faburden-Unterstimme beschrieben; Treble und Faburden werden also zusammen als der den klanglichen Ablauf bestimmende Außenstimmensatz gesehen, für den der Cantus firmus nicht mehr wichtig ist[39]:



Zusammenfassung

Sowohl die Untersuchungen einzelner Stellen aus einfachen Diskantsätzen (Punkt 3.) als auch die Überlegungen zur Diskanttheorie (Punkt 4.) zeigen, daß das Vorhandensein eines Cantus firmus im dreistimmigen Satz keineswegs auch wirklich ein kompositorisches Ausgehen von dieser Stimme zur Folge haben muß. In den Diskantsätzen kann der Cantus firmus zwar korrekt notiert sein, aber kompositorisch ignoriert und eventuell in der Aufführung "korrigiert" werden (Abschieben der nicht in das klangliche Konzept passenden Originalgestalt des Cantus firmus in die Mittelstimme, Musica ficta), oder er kann gar - was vermutlich einer jüngeren Stufe zuzurechnen ist[40] - die kompositorisch erforderlichen Eingriffe auch graphisch mitvollziehen (Verteilen auf verschiedene Stimmen, Versetzen in der Tonhöhe und damit Abändern der tonalen Struktur, Akzidentienschreibung vor einzelnen Noten, Erweitern um neue Noten, geänderte Textunterlegung)[41]. Die Theorie geht zwar von der für die Praxis üblichen Mittelstimmenlage des Cantus firmus aus, vermag aber damit zu keinem klanglich befriedigenden Ergebnis zu führen; Bezugspunkt für einen brauchbaren dreistimmigen Satz ist die Unterstimme. - Den Cantus firmus ereilt also in der englischen Musik in mancher Hinsicht ein ähnliches Schicksal wie in festländischen Kompositionen: daß er einerseits zwar für einen gewissen Zeitraum wichtige Anregungen zur Gestaltung der Kompositionen gibt - wie einfältig eine frühe cantus-firmus-freie Komposition in England aussehen kann, zeigt das Gloria von Aleyn (Old-Hall-Manuskript Nr. 8) -, andererseits aber auch mit seiner Originalgestalt dem mehrstimmigen Konzept im Wege stehen kann und deshalb diesem Konzept erst verfügbar gemacht werden muß. Die hierfür nötigen Eingriffe beeinträchtigen die Erkennbarkeit seiner melodischen Gestalt[42]. Vielleicht ist es nicht abwegig, die Freiheit im Umgang mit dem Cantus firmus außer mit kompositorischen Absichten auch mit der Tendenz der englischen Religiosität, sich von starrer, unpersönlicher Liturgie ab- und zum persönlicher gefärbten Andachtsgottesdienst hinzuwenden[43], in Verbindung zu bringen. Daß später - in der jüngsten Schicht des Old-Hall-Manuskripts - dreistimmige Diskantsätze mit Cantus firmus nicht mehr komponiert werden, ist nur eine konsequente Folge dieser Haltung[44].

Die zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen gemachten Stellen mit im Mittelsystem eingetragenen roten "Zusatz"-Noten fügen sich nun einerseits ganz in dieses von der Cantus-firmus-Behandlung gewonnene Bild ein, indem sie den Cantus firmus aus klanglichen Gründen abändern, stellen aber andererseits eine Besonderheit dar, als sie sowohl das graphische Bild des originalen Cantus firmus wahren als auch die für die Aufführung relevanten Korrekturen graphisch sichtbar machen. Sie führen also die Kluft zwischen ideellem Ausgangspunkt und realem musikalischem Ziel deutlich - sogar auffallend farbig - vor Augen[45]. Daß es gerade an diesen Stellen zu einem so ungewöhnlichen Nebeneinander von Korrektur und Korrigiertem kommt, hat sicher konkrete Gründe: zum einen die Exponiertheit dieser Stellen - es handelt sich vor allem um Anfangs- und Schlußklänge, die man vermutlich nicht imperfekt belassen wollte - und zum andern die wohl nicht tolerierbare Zerstörung der Konturen, d.h., des groben (nicht zwischen Halb- und Ganzton differenzierenden) intervallischen Umrisses der Cantus-firmus-Melodie durch die Korrekturnoten. Bei den vielen "falschen" Paenultimaklängen hingegen - siehe die unter 3.a) und b) genannten Fälle - meinte man offensichtlich, auf eine graphische Korrektur verzichten zu können, und umgekehrt bestand bei den unter 3.c) bis f) genannten Beispielen mit geändertem Cantus firmus wohl deshalb keine Notwendigkeit, neben den Korrekturen auch die Originalgestalt des Cantus firmus zu notieren, weil dort wenigstens in den Einzelabschnitten die Konturen der Cantus-firmus-Melodie erhalten blieben[46].

Zu fragen bleibt, ob die roten Korrekturnoten bereits von den Komponisten selbst notiert, also als fester Kompositionsbestandteil angesehen wurden oder ob erst der Schreiber des Hauptcorpus des Old-Hall-Manuskripts sie als Hinweis auf den gemeinten, in der Aufführung zu singenden Klang eingefügt hat. Stellen wie Mensur 55 im Gloria Nr. 5 und Mensur 19 und 34 im Sanctus Nr. 110, an denen die eingefügte cantus-firmus-fremde Note eher auf die Entscheidung eines einzelnen Komponisten als auf mögliche Praktiken des Zurechtsingens zurückzugehen scheint, legen die Vermutung nahe, daß der Schreiber die Korrekturnoten bereits in den ihm zur Verfügung stehenden Vorlagen vorfand[47].

Anmerkungen

1) Old-Hall-Manuskript: London, British Library, Add. 57950.

2) Die Nummern der Stücke nach: The Old Hall Manuscript, hrsg. von Andrew Hughes / Margaret Bent (= CMM 46), 3 Bde., o.O. 1969/73.

3) Nur das Gloria Nr. 5 ist rhythmisch stärker ausgearbeitet; alle übrigen Stücke sind in der Tabelle S. 136ff. bei Andrew Hughes / Margaret Bent, The Old Hall Manuscript, in: Mus. Disc. 21 (1967) als "E(nglish) D(escant style)" klassifiziert.

4) Das gilt auch - trotz der abweichenden, mit der rot geschriebenen Melodie übereinstimmenden Fassung im Graduale Romanum (Credo Nr. 1) - für das Credo Nr. 56 Mensur 27: Das Credo Nr. 58 bringt an der gleichen Textstelle (Mensur 18) die gleiche vom Graduale Romanum abweichende Cantus-firmus-Führung.

5) The Old Hall Manuscript, hrsg. von Alexander Ramsbotham / H(enry) B(ird) Collins / Dom Anselm Hughes, 3 Bde., Burnham/London 1933-38.

6) Ramsbotham, a.a.O., Bd. III, S. (8)ff.

7) Manfred F. Bukofzer, The Music of the Old Hall Manuscript - Part I, in: MQ 34 (1948), S. 525; ders., Studies in Medieval and Renaissance Music, New York 1950, S. 48f.

8) Edgar H. Sparks, Cantus firmus in Mass and Motet 1420-1520, Berkeley/Los Angeles 1963, S. 30.

9) Sparks, a.a.O., S. 32. Mensur 66-67 im Gloria Nr. 5 mit den Abschlußtönen d+f+c'+f' muß ihm daher verwunderlich erscheinen (S. 14, Anm. 20).

10) Sparks, a.a.O., S. 14.

11) CCM 46, a.a.O., Bd. I/1, S. 11 und Bd. III, S. 16.

12) Daß im Gloria Nr. 5 die übrigen Stellen mit gleicher Cantus-firmus-Führung wie in Mensur 66-67 - die Textstellen "(laudamus) te", "(grati)as", "(Domi)ne (Deus)", "(Domi)ne (Fili)" - den Cantus firmus in Originalgestalt belassen und das Problem seiner tiefen Lage durch Pausen im Treble und einen Einklang (Mensur 15) bzw. Stimmkreuzung der Unterstimmen (Mensur 35, 47) und in Mensur 25 durch eine Sextführung von Cantus firmus und Treble bei Mittellage des Counter weniger elegant lösen, hängt wohl mit der im Hinblick auf die Textgliederung geringeren Bedeutung dieser Stellen zusammen.

13) Vgl. das Gloria Nr. 5 im Graduale Sarisburiense, Faksimile-Ausgabe hrsg. von Walter Howard Frere, London 1894, S. 12+. Die Fassung des Graduale Romanum (Nr. 5) weicht hiervon ab.

14) Siehe oben Anm. 7.

15) Siehe oben Anm. 11.

16) Bukofzer, Studies, a.a.O., S. 49 ist hingegen der Meinung, daß bei Mittelstimmen-Cantus-firmus die beiden tieferen Stimmen zusammen strukturelle Funktion übernehmen und häufig 6-8-Klauseln bringen.

17) Ernst Apfel, Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik (= Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1959/5), 2 Bde., Heidelberg 1959, weist auf solche "falschen" Klauseln im Old-Hall-Manuskript (Bd. 1, S. 97) und in früheren englischen Handschriften (Bd. 1, S. 72, 75, 77) hin.

18) Vgl. dazu Günther Schmidt, Zur Frage des Cantus firmus im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert, in: AfMw 15 (1958), S. 246 Anm. 3, der die Kolorierung des Mittelstimmen-Cantus-firmus im Hymnensatz "Christe redemptor" der Handschrift Apt als Möglichkeit deutet, den Cantus firmus hörbar zu machen.

19) In Stücken, in denen der Cantus firmus wandert, ist er nur dann in die Unter- oder selten in die Oberstimme verlegt, wenn er wirklich als Bestandteil des klanglichen Geschehens verwendet werden kann (siehe die weiter unten unter Punkt 3.c) erwähnten Klauselstellen). Ist er jedoch in keiner der Stimmen in die klangliche Abfolge integrierbar, so wandert er in die Mittelstimme (siehe in den unter Punkt 3.c) erwähnten Stücken z.B. Nr. 95 Mensur 27, Nr. 98 Mensur 29 und 47, Nr. 100 Mensur 5 und 43-44).

20) Siehe hingegen Schmidt, a.a.O., S. 240, der der Meinung ist, der Cantus firmus sei deshalb von der Fundamentstimme in die Mittelstimme verlegt, um ihn melodisch wirksam werden zu lassen. Andere Gründe nennt Ernest H. Sanders, Die Rolle der englischen Mehrstimmigkeit des Mittelalters in der Entwicklung von Cantus-firmus-Satz und Tonalitätsstruktur, in: AfMw 24 (1967), S. 45.

21) Diese Möglichkeit dürfte allerdings eher für "falsche" Schlußklänge als für "falsche" Paenultimaklänge in 6-8-Klauseln in Betracht gezogen worden sein: Die Mehrzahl der schriftlichen Korrekturen durch rote Noten findet sich in Schlußklängen, nicht in Paenultimaklängen, und in Mensur 17 des Sanctus Nr. 109 bleibt sogar trotz Korrektur beider Klänge durch rote Noten der Paenultimaklang "falsch".

22) Sparks, a.a.O., S. 26 ist der Auffassung, daß Akzidentien den Cantus firmus in seiner melodischen Struktur nicht antasten. Gerade bei einem in rascherem Tempo vorgetragenen Cantus firmus scheinen mir aber Akzidentien die melodische Gestalt stark zu beeinflussen - stärker als etwa in einem gedehnten, durch Pausen zerrissenen, auf einen Cantus-firmus-Ausschnitt reduzierten Tenor einer Motette. Zudem sinkt die Erkennbarkeit der Cantus-firmus-Melodie sicher mit der Anzahl der akzidentiell veränderten Töne. Für die Diskantsätze des Old-Hall-Manuskripts dürfte die Zahl der anzubringenden Akzidentien recht hoch sein. Die - ohnehin schon nicht seltenen - Akzidentienvorschläge der Herausgeber von CMM 46 berücksichtigen nur einen Teil der möglichen Klauseln mit großer Terz und großer Sext. Im Agnus Dei Nr.

127 beispielsweise können noch ergänzt werden: Mensur 5, 15 und 24 letzte Note des Treble fis, die beiden letzten Semibreven des Cantus firmus h-cis, Beginn von Mensur 18 möglicherweise im Treble fis, im Cantus firmus cis (die sich hierbei in beiden Stimmen ergebende Chromatik wird durch eine Stelle wie Nr. 96 Mensur 31/32 legitimiert).

23) Siehe hingegen Sparks, der im Wandern keinen Eingriff in die Cantus-firmus-Gestalt sieht (a.a.O., S. 9 und 32). Diese Sichtweise ist für ihn Anlaß, einen Diskantsatz mit wanderndem, aber sonst nicht verändertem Cantus firmus als "simple conductus" zu bezeichnen und vom "more complex conductus", in dem der Cantus firmus um einzelne Noten erweitert ist, zu trennen (S.9f.). Ich meine jedoch, daß diese beiden Arten des Umgangs mit dem Cantus firmus der gleichen Haltung entspringen.

24) Siehe Sanctus Nr. 7 im Graduale Sarisburiense, a.a.O., S. 16+.

25) Die Zahl der Fälle mit klanglichem Hintergrund ist größer, als Sparks annimmt (siehe etwa sein Beispiel 7b, a.a.O., S. 22, in dem das Wandern des Cantus firmus sehr wohl mit Klauselbildung zusammenhängt, Sparks die Klauseln aber nicht wahrnimmt - er sucht sie generell nur an Wort- oder Abschnittsenden und macht auch nur dort Akzidentienvorschläge). Da sich für Sparks die Frage nach dem Sinn des Wanderns des Cantus firmus nicht eindeutig beantworten läßt - Aspekte der Klauselbildung und des Ambitus kommen für ihn ebenso in Betracht wie tonale Aspekte - (a.a.O., S. 18), deutet er das Wandern vor allem als Ausschmückung der Komposition (S. 23).

26) Sparks allerdings urteilt allgemein über das Versetzen des Cantus firmus in der Tonhöhe: "Such a change of pitch does not alter the outward appearance of the chant." "Every other aspect of the liturgical melody is scrupulously respected." (a.a.O., S. 26).

27) Sanctus Nr. 10, Graduale Sarisburiense, a.a.O., S. 17+. Im Graduale Romanum ist dieses Sanctus (Nr. 18) einen Ton höher, aber mit gleicher Intervallstruktur notiert.

28) Auch hier handelt es sich um ein "Korrigieren" des Cantus firmus, allerdings im Gegensatz zu den roten Noten, die unbrauchbare Cantus-firmus-Noten ersetzen, um ein Erweitern. Sparks unterscheidet zwischen beiden Verfahren nicht, sondern bespricht sie gemeinsam in dem Kapitel "Free tones in the cantus firmus" (a.a.O., S. 30f.) Allerdings stellen für ihn die roten Noten ja auch tatsächlich eine Erweiterung zum vierstimmigen Satz dar (siehe oben Anm. 8).

29) Sparks, a.a.O., S. 32 sieht auch diesen Cantus firmus als noch vom Komponisten respektiert an und sagt nur vorsichtig: "Certainly the few added notes in Leonel's composition do not bring about a transformation of the chant melody, but they clearly suggest that this could occur if the procedure were carried further." Tatsächlich entstellt ist für Sparks der Cantus firmus erst in Bytterings "Nesciens mater" Nr. 50 (a.a.O., S. 32), einem Stück, dem Sanders, a.a.O., S. 46 die "Anwendung jedes gangbaren Kunstgriffs in der Behandlung des Cantus firmus" bescheinigt.

30) London, British Library, Add. 4911, f. 94-112; teilweise ediert bei Manfred Bukofzer, Geschichte des englischen Diskants nach den theoretischen Quellen (=

Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 21), Leipzig etc. 1936, S. 158-160. Die erwähnte Regel f. 94v/95.

31) Graduale Sarisburiense, a.a.O., S. 17+ (Agnus Nr. 3).

32) Ein stärkeres Ignorieren des Cantus-firmus-Textes, verbunden mit einem Zerreißen auch melodischer Zusammenhänge, liegt freilich etwa in dem freier gearbeiteten vierstimmigen Sanctus Nr. 117 von Leonel Power (z.B. in Mensur 4) vor.

33) London, British Library, Lansdowne 763, f. 113v-116v; ediert bei Thrasybulos Georgiades, Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter (= Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München 3), München 1937, S. 23-27.

34) Zum Problem der Quart siehe Klaus-Jürgen Sachs, Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen (= Beihefte zum AfMw 13), Wiesbaden 1974, S. 124.

35) Siehe hierzu Sachs, a.a.O., S. 127.

36) Noch schwerer fällt dem Verfasser des Traktats die Beschreibung eines von der Oberstimme ausgehenden dreistimmigen Satzes mit Tenor und Contratenor (f. 114v-115: "The sight of the countertenor..."; vgl. z.B. Nr. 140 im Old-Hall-Manuskript). Korrekt beschrieben ist für diese Satzart nur das intervallische Verhältnis zwischen den beiden Unterstimmen; als Bezugsstimme fungiert der Tenor.

37) Insofern ist Schmidts These zuzustimmen, daß der Traktat des Lansdowne-Anonymus den theoretischen Anschluß an die Res facta - nämlich die Trennung von Fundament und Cantus firmus - vollzieht (a.a.O., S. 240 mit Anm. 1).

38) Die Sight-Lesung des Faburden (eine Besonderheit des Lansdowne-Traktats) verlegt bemerkenswerterweise den Cantus firmus gedanklich zurück in die Unterstimme. Vielleicht ist hierin eine weitere Funktion der Sight-Lesung zu sehen (zu ihrer Funktion als Tonraumausweitung siehe Georgiades, a.a.O., S. 88ff.).

39) Die Stücke "on a faburden" des Mulliner-Books zeigen deutlich, welches Gewicht die neu geschaffene Unterstimme gegenüber dem bedeutungslos gewordenen Cantus firmus erhalten hat.

40) Siehe dazu auch Sparks, a.a.O., S. 40.

41) Auffällig ist, daß graphisches Abändern des Cantus firmus sich überproportional oft in Stücken Leonel Powers findet. Z.B. sind unter den neun einfachen Diskantsätzen mit wanderndem Cantus firmus zwei von Leonel. Auch das Sanctus Nr. 109, das in charakteristischer Weise so viele Möglichkeiten des Eingriffs in den Cantus firmus vereinigt, ist von Leonel.

42) Siehe zu diesem Aspekt der Cantus-firmus-Behandlung auch Sanders, a.a.O., insbesondere S. 24 und 36. Andere Autoren jedoch kommen - allerdings bei ganz anderer Zielsetzung - zu einer hiervon abweichenden Bewertung des Cantus-firmus-Verhaltens. Sparks etwa, der die meisten der in der vorliegenden Arbeit aufgeführten Phänomene bespricht, um die Cantus-firmus-Behandlung im englischen Diskantsatz von der anderer, festländischer Satztechniken abzuheben, betont, daß der Cantus firmus als

melodische Größe verwendet wird (siehe z.B. die Kapitelüberschrift a.a.O., S. 7ff.), daß durchgängig die Tendenz zu verfolgen ist, "to preserve the integrity of the original melody" (S. 38), daß im einfachsten Diskantsatz die Beibehaltung des Cantus firmus nicht beiläufig erfolgt, sondern positives Ziel ist (S. 13), daß auch in den etwas ausgearbeiteteren Stücken der Cantus firmus trotz leichter Veränderungen unangetastet und intakt bleibt und weit davon entfernt ist, "a transformation or reinterpretation of the Gregorian melody by the composer" zu sein (S. 32). - Thrasybulos G. Georgiades, Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin etc. 1954, S. 34 kommt - ebenfalls unter dem Aspekt, die Besonderheiten der englischen Musik herauszuarbeiten - zu dem Ergebnis, daß der Cantus firmus in der englischen Musik "als Ganzes, ... als Melodie" wahrnehmbar ist. (Allerdings geht Georgiades von Oberstimmenlage des Cantus firmus aus). - Für Schmidt, a.a.O., kristallisieren sich bei ähnlicher Zielsetzung seiner Untersuchungen kaum andere Eigenschaften der Diskantsätze heraus: die "Grundauffassung vom Cf. ...: die Erhaltung der originären melodischen Werte des Chorals" (S. 242) und das "Streben, Melodie (des Cf.) und Klang zu einer einheitlichen Komponente zu verschmelzen" (S. 247).

43) Siehe dazu Hughes/Bent, a.a.O., S. 127.

44) So wenig überzeugend auch vom konkreten Ergebnis her der Versuch ist, das Sanctus Nr. 94 von Roy Henry als einen Diskantsatz zu sehen, in dem der ursprüngliche Mittelstimmen-Cantus-firmus später eliminiert und durch eine neu geschaffene Stimme ersetzt wurde (siehe Dom Anselm Hughes, Background to the Roy Henry Music. An Essay in Reconstruction, in: MQ 27 (1941), S. 205; seine Rekonstruktion der angeblich ursprünglichen Fassung S. 206f. krankt an der zu stark voneinander abweichenden Textunterlegung, Rhythmisierung und Gliederung der drei Stimmen und an den häufigen Stimmkreuzungen zwischen Cantus firmus und ursprünglichem Treble), so faszinierend ist doch der Gedanke, daß die Abänderung einzelner Stellen des Cantus firmus eine Steigerung erfahren haben könnte in der Schaffung einer durchgehend "korrigierten" Mittelstimme. Ein solches Stück stellte dann ein Bindeglied zwischen den Stücken mit teils "korrigiertem" Cantus firmus und den cantus-firmus-losen Stücken her.

45) Auch bei den roten Korrekturnoten ist übrigens Leonel Power besonders stark vertreten: Vier der dreizehn Stellen finden sich in einem Stück Leonels. Möglicherweise wagt es nur ein wirklich souveräner Komponist, die Originalgestalt des Cantus firmus kompositorisch unberücksichtigt zu lassen.

46) Die Frage, ob die Konturen der Cantus-firmus-Melodien generell im Notenbild sichtbar bleiben mußten, läßt sich kaum beantworten, da nicht zu klären ist, wie weit Abweichungen der Cantus firmi etwa vom Graduale Sarisburiense auf uns unbekannte abweichende Versionen der Gesänge zurückgehen oder durch einen Eingriff des Komponisten verursacht sind.

47) Auf diesem Hintergrund lassen sich dann auch Stellen wie Nr. 109 Mensur 14 mit schwarzer statt roter Korrekturnote und Nr. 137 Mensur 10 mit fehlender Korrekturnote im Schlußklang (vgl. dazu die identische, aber korrigierte Klangfolge in Nr. 109 Mensur 17) zwanglos als Abschreibfehler deuten.