

Andreas Pfisterer

## **Zu den Anfängen der Discantus-Notation im *Magnus Liber Organi***

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –  
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0  
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

**gfm**  
GESELLSCHAFT FÜR  
MUSIKFORSCHUNG

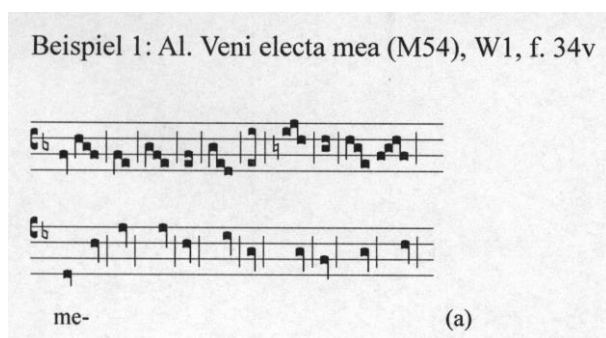
**SCHOTT**

Andreas Pfisterer

## Zu den Anfängen der Discantus-Notation im *Magnus Liber Organi*

Modalrhythmus und Modalnotation gehören seit langem zu den zentralen Streitgegenständen der mittelalterlichen Musikgeschichte. Nachdem man sich inzwischen weitgehend von der Vorstellung verabschiedet hat, alle Musik des 12. und 13. Jahrhunderts müsse in einem taktartig organisierten Rhythmus abgelaufen sein, stellt sich die Frage nach der Entstehung dieses zukunftssträchtigen rationalen Rhythmussystems schärfer als zuvor. In Rudolf Flotzingers Versuch beispielsweise, die Musikgeschichte um 1200 neu zu ordnen, wird die Entstehung des Modalrhythmus mit dem schwergewichtigen Begriff »Paradigmenwechsel« belegt und auf etwa 1210 datiert.<sup>1</sup> Eine Diskussion um absolute Daten müsste bei den datierbaren Conductus ansetzen, die Flotzinger nur teilweise berücksichtigt hat.<sup>2</sup> Hier soll es aber um die chronologisch zunächst nicht fixierbare Entwicklung der Notation in den Diskant-Abschnitten der zweistimmigen Organa gehen.

Einen überraschenden Einblick in die Entstehungsgeschichte der Modalnotation (und damit zumindest indirekt auch des Modalrhythmus) bietet ein kurzer Diskant-Abschnitt aus dem zweistimmigen Alleluia *Veni electa mea* (M54) aus dem Magnus Liber der Handschrift W1, f. 34v (Beispiel 1).<sup>3</sup>



Die Parallelüberlieferung in F und W2 hat an dieser Stelle einen anderen Abschnitt, ebenso das Berliner Fragment. Das Münchner Fragment MüA, das in diesem Organum sonst mit W1 übereinstimmt, setzt genau nach dieser Stelle ein.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Rudolf Flotzinger, *Von Leonin zu Perotin. Der musikalische Paradigmenwechsel in Paris um 1210*, Bern u. a. 2007. Dieses Buch bietet die Zusammenfassung und Weiterführung der Ergebnisse der vorangehenden Perotin- und Leonin-Monographien.

<sup>2</sup> Vgl. Thomas B. Payne, »Datable »Notre Dame« Conductus. New Historical Observations on Style and Technique«, in: *Current Musicology* 64 (2001), S. 104–151.

<sup>3</sup> Die Oberstimme ist in der Handschrift auf 6 Linien notiert; aus typografischen Gründen entfallen im Beispiel die beiden unteren Linien.

<sup>4</sup> Die Handschrift W1 (D-W/ Cod. Guelf. 628 Helmst.) ist digitalisiert einsehbar unter <http://diglib.hab.de/mss/628-helmst/start.htm> (aufgerufen am 1.7.2016) Ausgaben: William G. Waite, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony. Its Theory and Practice*, New Haven 1954, S. 185; Rebecca Anne Baltzer, *Notation, Rhythm, and Style in the Two-Voice Notre Dame Clausula*, Dissertation Boston University 1974, Bd. 2, S. ? (kurzfristig waren mir leider nur unvollständige Exemplare zugänglich); *The Parisian Two-Part Organa. The Complete Comparative Edition*, Bd. II: *The Mass Organa and Mass-Ordinary Settings*, hrsg. von Hans Tischler, Stuyvesant/NY 1988, S. 1503–1504; *Le Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris*, Bd. VII: *Les Organa et les Clausules à Deux Voix du Manuscrit de Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 628 Helmst.*, hrsg. von Edward H. Roesner, Evan Angus MacCarthy und Greta-Mary Hair, Monaco 2009, S. 153.









Oberstimme gelesen werden: Die letzte Note vor dem Strich (zugleich die letzte Note der Ligatur) steht auf der eigentlichen Tenortonposition, die übrigen stehen davor. Das führt zwar zu einer starken Beschleunigung, wahrt aber die Konsistenz der Notation. Die Alternative wäre eine Deutung, die bei den Dreierligaturen des Tenors weitgehend der Fassung in F (Beispiel 7)<sup>14</sup> entspricht. Dann müsste man aber Pausen annehmen, die nicht eigens notiert werden können; und man müsste die Koordination von ersten Tönen der Tongruppen annehmen, die den sonstigen Grundsätzen dieser archaischen Notation widerspricht. Ich gehe daher davon aus, dass die Fassung des Organumtraktats tatsächlich schnell und pausenlos zu singen ist und dass die Fassung von F eine spätere Bearbeitung in Richtung kurzer, periodischer Melodieglieder in der Oberstimme darstellt, wobei der Rhythmus des Tenors geglättet wurde – ohne allerdings ganz regelmäßig zu werden.

Auch hier scheint mir bis auf weiteres die Deutung der Striche als Koordinationsstriche gegenüber einem notfalls auch nur gedachten Longa-Tenor die einzige zu sein, die konsistent ist.

Beispiel 8 zeigt einen kurzen Abschnitt aus einem dreistimmigen Organum, Alleluia *Dies sanctificatus*, das in W1 und F überliefert ist.<sup>15</sup> Auch dieser Abschnitt macht den Herausgebern Schwierigkeiten, Husmann und Roesner biegen ihn in je unterschiedlicher Weise so zurecht, dass sich ein Tenor in Duplex-Longen ergibt. Sie lassen auch beide einen cantus-firmus-Ton weg, der zwar in F tatsächlich fehlt, aber in W1 vorhanden ist, ebenso in allen zweistimmigen Versionen. Es bleibt aber das Problem, dass die ersten Noten nach den Pausen Dissonanzen ergeben und erst die letzten Noten der Ligaturen sich auf Konsonanzen treffen. Übergeht man wieder alle Striche, dann ergibt sich ein deutlich plausiblerer Satz mit allen cantus-firmus-Tönen und mit einem Longa-Tenor. Die Mittelstimme bewegt sich im ziemlich regelmäßigen 6. Modus, die Oberstimme hat ein paar Unregelmäßigkeiten. Angesichts der großen Sprünge der Oberstimme liegt ohnedies die Vermutung nahe, dass der dreistimmige Satz durch Aufstockung eines zweistimmigen entstanden ist, der als solcher aber nicht erhalten ist.

Die vorhandenen Striche lassen sich allerdings nicht mehr konsistent erklären, sondern allenfalls als Ergebnis einer unvollständig durchgeführten Modernisierung der Notation. Tatsächlich stimmen schon die drei Stimmen in F nicht ganz überein: Die Mittelstimme hat nach dem dritten Tenorton am Zeilenwechsel einen Strich weniger als die Außenstimmen, die Oberstimme hat am Ende einen Strich mehr als die anderen. Und in W1 haben alle Stimmen nur so viele Striche wie die Mittelstimme in F. Das könnte darauf hindeuten, dass schon die Schreiber unserer Handschriften die Notation ihrer Vorlagen nicht mehr ganz verstanden. Für sich genommen bringt dieses Beispiel nicht viel, aber im Anschluss an die vorangehenden kann man zumindest eine bessere Erklärung für den etwas konfusen Notentext vorbringen.

<sup>14</sup> Al. Ora pro nobis (M 36, melodisch weitgehend identisch mit M 44), I-F1/ Plut. 29.1, f. 127v. Die Handschrift ist digitalisiert unter: <http://teca.bmlonline.it/TecaRicerca/index.jsp> (aufgerufen am 5.7.2016).

<sup>15</sup> Ausgaben: *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Heinrich Husmann, Leipzig 1940, Nachdruck Hildesheim 1967, S. 28; *Le Magnus Liber Organi de Notre-Dame de Paris*, Bd. I: *Les Quadrupla et Tripla de Paris*, hrsg. von Edward H. Roesner und Michel Huglo, Monaco 1993, S. 67.