

Jürg Stenzl

## Perotinus Magnus

Und die Musikforschung erschuf den ersten Komponisten.  
Nach ihrem Ebenbilde erschuf sie ihn.

Der Name Perotinus – ein Diminutiv von Petrus, »Kleinpeter« also – fällt in jeder Musikgeschichte, wenn von der »Zeit der Gotik« um 1200 gesprochen wird. Er ist dort der erste überragende Komponist mehrstimmiger Musik; diese aber gilt als Inbegriff abendländischer Tonkunst. Vor gut einhundert Jahren hätte man in einer Musikgeschichte vergebens nach diesem Namen gesucht. Nicht einmal in den Musiklexika, diesen Friedhöfen der – meist zu Recht – vergessenen Komponisten, schlief Perotinus den Schlaf eines Gerechten.

Ich erinnere mich an unsere erste Begegnung, 1960 in einem Graubündner Internat. Unter einer Bettdecke, weil um 22 Uhr die Lichter und erst recht das Rundfunkgerät ausgeschaltet sein mußten. »Musik aus Paris um 1200« war, nach den Spätnachrichten, in einer Schallplattensendung angekündigt. Das Deller-Consort trug eine archaisch fremdartige Musik vor, die als »Organa der Notre-Dame-Schule« bezeichnet wurde. Unter den gleichen Umständen verlief wenig später eine zweite Begegnung mit einer nicht weniger fremdartigen, ebenso aufregenden Musik, »Tombeau« aus *Pli selon pli*, einem Mitschnitt der Uraufführung in Köln, komponiert von einem anderen französischen Petrus, von Pierre Boulez.

Rückblickend überschaut man nicht bloß die eigene Biographie, vielmehr *konstruiert* man sie in Form einer kontinuierlichen Geschichte mit eigener, stimmiger Dramaturgie. Das damals unter der Bettdecke erstmals Gehörte schließt nämlich noch ganz andere Fragestellungen ein. Durch ein *Medium*, das Rundfunkgerät, konnte ich den exotisch neuen Musikstilen damals auf Knopfdruck in einem Bergtal begegnen, ohne Noten, ohne Konzertbesuch. Daß es sich dabei um unterschiedliche Formen von Fremdartigkeit handelte, lernte ich in Praxis und Studium rasch, obwohl »alte«, hier gar »sehr alte« Musik – Perotinus – im Gegensatz zur jüngsten aus unserer Zeit keineswegs als unzugänglich gilt. Eine vor Jahrhunderten entstandene Musik, ob von Perotinus, Bach, Mozart oder Verdi, ist jedoch in einer viel späteren Zeit keineswegs selbstverständlich »schön« und deshalb auch »verständlich«. »Alte« Musik ist in einer »alten« Sprache mit deren Konventionen komponiert worden. Meist wird sie nur durch Mißverständnisse und – vor allem – durch tiefgreifende Uminterpretationen als *unsere* Musik gehört und geliebt.

Zurück zu Perotinus. Hier soll dargestellt werden, wie die Musikforschung und an sie anschließend die Musikpraxis einen verschollenen, einen wirklich mausetoten Komponisten, der wahrscheinlich im letzten Viertel des 12. und

im ersten des 13. Jahrhunderts gelebt hat – sicher ist das keineswegs –, in knapp 150 Jahren exhumierten, auferstehen ließen und ihm eine dominierende Stellung in der musikhistorischen Ruhmeshalle gemäß ihren eigenen, jeweils gegenwärtigen Bedürfnissen zukommen ließ. Dieses Erschaffen des Perotinus wurde entsprechend als »authentisches Mittelalter«, als der »wahre Klang der gotischen Kathedralen« gefeiert.

Geschichte, auch Musikgeschichte, muß stets neu geschrieben werden, weil neue Quellen und Fakten die alten Bilder erweitern und differenzieren, aber in erster Linie auch deshalb, weil die sich verändernden Jetztzeiten neue Fragen hervortreiben, die unser Erkenntnisinteresse verändern und steuern. Gustav Droysen schrieb 1857 in seiner *Historik*, daß das, was war, uns nicht interessiere, »weil es war, sondern weil es in gewissem Sinne noch ist, noch wirkt«<sup>1</sup>. Das Empfangen solchen Wirkens erfolgt ausschließlich in einer andersartigen Gegenwart. »Il faut absolument être de son temps« soll Cézanne immer wieder gesagt haben. Dieser Satz gilt besonders für Historiker, deren Gegenstände weiterhin da sind und wirken. Wer sich Altem zuwendet und meint, dadurch aus der Gegenwart – einer meist als Übel empfundenen Gegenwart – zu entfliehen, dem hat es diese, die ihn in Wirklichkeit nie aus ihrem Griff entlassen hat, stets gnadenlos heimgezahlt. Der Historiker wußte nur nicht, wollte nicht wissen, in wessen Fängen er steckte. Insofern ist Musikgeschichtsforschung und Musikgeschichtsvermittlung immer auch praktizierte Rezeptionsgeschichte.

## I

## Geburt und Adoleszenz eines Komponisten

Doch nun wirklich zu Perotinus. Was können wir über ihn wissen? Fast nichts. Erst 1864 hat der Jurist Edmond de Coussemaker den Traktat eines namenlosen Engländers aus der Zeit nach 1280<sup>2</sup>, den Coussemaker *Anonymus 4* taufte, ediert.<sup>3</sup> Es handelt sich dabei um dessen Version der *Musica mensurabilis* von Galandia (um 1250). Darin wird Perotinus an vier Stellen genannt.<sup>4</sup> Sein Vorgänger sei Leoninus, der beste »organista«, d. h. Komponist von Organa, zweistimmigen Gradualien, Alleluias und Responsorien der wichtigsten Feste des Kirchenjahres, gewesen. Dieser Leoninus habe einen *Magnus liber organi de gradali et antifonario pro servitio divino multiplicando*, ein *Großes Buch von*

1 Gustav Droysen, *Historik*, Darmstadt 5/1967, S. 275.

2 Die Datierung nach Max Haas in der neuen *MGG*, Bd. 7, Sp. 870.

3 Edmond de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit nuncque primum edidit*, Paris 1864, I, 327-365. Kritische Neuausgabe durch Fritz Reckow, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, 2 Bde, Wiesbaden 1967 (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, 4/5).

4 Diese Quellentexte sind hier auf S. 3-6 lateinisch und deutsch nachgedruckt.

*Organa* über Melodien aus dem *Graduale* (für die Messfeier) und dem *Antiphonar* (für das Stundengebet) gefertigt. Dieser *Magnus liber* sei bis zur »Zeit des Perotinus Magnus«, »usque ad temporis Perotini Magni« in Gebrauch gewesen.

Perotinus habe diesen *Magnus liber* des Leoninus »abbreviavit«, also überarbeitet oder gekürzt und viel bessere »clausulae sive puncta« geschaffen, »quoniam optimum discantor erat, et melior quam Leoninus erat« (weil er der beste *Discantor* war und besser als Leoninus). »Dieser Magister Perotinus«, so fährt Anonymus 4 fort, »schuf beste Quadrupla [vierstimmige Organa] wie *Viderunt* und *Sederunt* mit einer Fülle von Colores der harmonischen Kunst; gleicherweise auch viele vornehmste Tripla [dreistimmige Organa] wie *Alleluia Posui adiutorium*, [*Alleluia*] *Nativitas* etc. Er machte auch dreifache [dreistimmige] *Conductus* wie *Salvatoris hodie* und doppelte [zweistimmige] *Conductus* wie *Dum sigillum summi patri* und einfache [einstimmige] *Conductus* wie unter anderen *Beata viscera* etc.«<sup>5</sup> Und dieser von Perotinus überarbeitete und durch drei- und vierstimmige Organa erweiterte *Magnus liber* sei bis »in unsere Tage« in der Pariser Kirche Notre Dame in Gebrauch geblieben.

Wenn wir diesem Anonymus 4, der möglicherweise ein halbes Jahrhundert nach Perotins Tod schreibt, Glauben schenken, hat es in Paris einen an der Universität ausgebildeten Komponisten, einen Magister mit Namen Perotinus gegeben, der drei- und vierstimmige Versionen der Gradualien, Alleluias und Responsorien für den Gottesdienst, für die Messe und das Stundengebet in unvergleichlicher Weise komponierte und das Werk seines Vorgängers Leoninus durch hervorragende »clausulae« nachhaltig verbessert hatte. Wann dieser Perotinus gelebt hat und ob er in der Pariser Kathedrale eine feste Stelle hatte, können wir nur vermuten: zu zahlreich sind in den entsprechenden Archivalien die Träger des Namens Petrus. (Im Unterschied dazu gelang es Craig Wright 1986, Perotins Vorgänger Leoninus mit hoher Wahrscheinlichkeit in den Akten von Notre Dame zu identifizieren; als Dichter und Kanoniker hat er an Notre Dame gewirkt und etwa zwischen 1135 und 1201 gelebt.<sup>6</sup>) Immerhin: Anonymus 4 zitiert Beispiele: unter anderem habe Perotinus zwei vier- und zwei dreistimmige Organa, drei *Conductus* und eine große Anzahl »clausulae sive puncta« geschaffen.

Die Neuausgabe des Traktates von Anonymus 4 im Jahre 1864 ist die Geburtsurkunde des Perotinus.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Diese berühmteste Stelle des Anonymus 4 ist auf dem Umschlag dieser Ausgabe der *Musik-Konzepte* aus der Handschrift London, British Library, Ms. Royal 12 C VI, folio 69 reproduziert.

<sup>6</sup> Craig Wright, »Leoninus, poet and musician«, in: *Journal of the American Musicological Society* 39 (1986), 1-35, dann in seinem Buch *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500-1550*, Cambridge 1989 (= *Cambridge Studies in Music*, o. Nr.), 281-288.

<sup>7</sup> Eine chronologisch geordnete, auf Vollständigkeit bedachte Bibliographie des Perotin-Schrifttums bis 1945 steht am Ende dieses Textes, S. 50-52; infolgedessen kann hier auf Einzelnachweise der erwähnten Titel verzichtet werden.

Jüngst hat Max Haas darauf hingewiesen<sup>8</sup>, daß die Nennung der Namen Leoninus und Perotinus durch den Anonymus 4 »auf eine typische mittelalterliche Denkfigur zurückgeht, die sich kaum für unsere musikhistorischen Bedürfnisse zurechtbiegen läßt. Denn es entspricht einer im 13. Jahrhundert gut bezeugten Denkweise, den auf Generationen verteilten Fortschritt in einer Sache zunächst an einer Person fest zu machen, die grundlegend wirkt (hier Leonin) und die den Fortschritt der nächsten Generation ermöglicht. [...] Sollte Anonymus 4 sich einer solchen typischen Ausdrucksweise bedient haben, wäre eine möglicherweise mehrere Generationen umspannende Veränderung eines *Magnus liber* von ihm nur paradigmatisch anhand der Tätigkeit zweier Personen umrissen.«<sup>9</sup>

Den Text des Anonymus 4 hatte im übrigen bereits im Jahre 1776 der Musikhistoriker John Hawkins gekannt; er identifizierte ihn in einer Anmerkung seiner *General History of Music* allerdings mit Robert Parrot, einem 1550 verstorbenen »doctor of music« und Organisten des Magdalen College in Oxford. – 1813 erscheint er dann als französischer Orgelkomponist des 12. Jahrhunderts in den Musiklexika von Gerber und 1837 in jenem von Schilling – um sogleich erneut zu sterben. Die erste Auferstehung mißlang.

Die ersten Lebensjahrzehnte des 1864 Neugeborenen versprachen wenig Erfolg. Cousse-maker hat allerdings bereits ein Jahr nach der Veröffentlichung des Traktates von Anonymus 4 in seiner *L'art harmonique au XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle* die Aussagen des Anonymus 4 mit einer musikalischen Quelle, der Motettenhandschrift in Montpellier verbunden und vier der von Anonymus 4 genannten Werke, drei Organa und einen Conductus, identifiziert und in moderner Notation veröffentlicht. (Allerdings waren eines der Organa und der Conductus in Wirklichkeit Motetten, also sicherlich nicht die von Anonymus 4 zitierten Werke.) Jetzt war Perotinus nicht mehr bloß ein berühmter Name, ein Perotinus *Magnus*, sondern er war als Komponist von erhaltenen Werken nachgewiesen – wenigstens für die musikalischen Archäologen. 1882 betritt Perotinus mit elf Zeilen auch den »Friedhof«: in der 1. Auflage von Hugo Riemanns *Musiklexikon* wird er als »Kapellmeister an Notre Dame zu Paris« und als »einer der bedeutendsten Komponisten des 12. Jahrhunderts« angeführt.

Als Guido Adler, zweiter Ordinarius des neuen Faches Musikwissenschaft (nach Eduard Hanslick 1870 in Wien), seine Abhandlung über »Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit« (1886) veröffentlichte, findet Perotinus erstmals – wenn auch zögernd, weil Adler Cousse-makers Musikeditionen mißtraut – Eingang in eine musikalische Entwicklungs-

8 Max Haas im Artikel »Organum« der neuen *MGG*, Bd. 7, Sp. 871 f.

9 Hier unmittelbar anzuschließen ist die in den letzten Jahren häufig diskutierte Frage nach der »Entdeckung des Individuums« im 12./13. Jahrhundert; vgl. zusammenfassend etwa Jacques Le Goff, *Saint Louis*, Paris 1996, 499-508. Es ist gerade für die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts neu und charakteristisch, daß die Beschreibung von Neuerungen mit Namen von Individuen verbunden werden.

geschichte. Adler fand in Perotins *Alleluia. Posui* nämlich den Fall »einer nachzeitigen Wiederholung zweier ähnlicher, einander in der IV [Quarte] aufeinanderfolgenden Tonphrasen vor, also die Nachahmung in primitivster Form«. Die »Wurzel dieser Wiederholungsart« (wir würden von Imitation sprechen) habe in diesem Organum des Perotinus »ihre ersten Kunstproben« bestanden.

Nach der Quelle, dem Lexikon und der Kompositionstechnik folgte der hinsichtlich seiner internationalen Wirkung folgenreichste Schritt: 1901 fand Perotinus Aufnahme in einer Gesamtdarstellung der abendländischen Musikgeschichte, der *Oxford History of Music*. Im ersten Band, *The Polyphonic Period. Part I. Method of Musical Art, 330-1330* veröffentlichte der Engländer Harry Ellis Wooldridge das vollständige vierstimmige Organum *Viderunt omnes* und zwei Conducten, »allerdings nur in freier Übertragung«<sup>10</sup>. Im Textteil ist von dieser Musik kaum, von Kunst schon gar nicht, sondern von der Entwicklung der Notation die Rede; in dieser Musikgeschichte ist Perotinus auch weiterhin nur ein berühmter Komponistname.

Der Nachweis der kompositorischen Bedeutung, das Auffüllen des »Magnus« mit musikalischem Inhalt, die Darstellung des Perotinus als eines »Meisters« im modernen Verständnis, erfolgte erst in den folgenden ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auf der Basis philologischer Quellenerschließung.

### Das Werden eines großen Komponisten

Die Voraussetzungen für den »Großen Perotinus« schuf die bahnbrechende Abhandlung eines Mannes, der von sich schrieb, daß er »zwar gerne singen höre, aber selbst von Musik nichts verstehe«, des Mittellateiners Wilhelm Meyer. 1898 erschien in den *Nachrichten der k[öniglichen] Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen* seine Abhandlung »Der Ursprung des Motetts«. Meyer erschloß damit nicht nur eine Gattung, die Motette des 13. Jahrhunderts, sondern er bewies zugleich, daß der von Anonymus 4 erwähnte *Magnus liber* von Leoninus und Perotinus in drei Handschriften – einer in Florenz und zwei weiterer in Wolfenbüttel – auch überliefert ist, und daß diese Quellen auch jene neuen Teilstücke der Organa, die »clausulae sive puncta« enthalten, die Anonymus 4 als besondere Leistung des Perotinus bezeichnet hatte. Mehr noch, Meyer erkannte, daß diese »clausulae« die musikalischen Quellen der Motetten sind, die sich von den älteren Conductus, die sich ebenfalls in den erwähnten – und bald »Notre-Dame-Handschriften« genannten – Quellen finden, sowohl textlich wie musikalisch deutlich unterscheiden.

Mit Meyers Abhandlung setzte ein völlig neues Kapitel in der Auferstehungsgeschichte des Perotinus und der Musik seiner Zeit ein, das Kapitel der

<sup>10</sup> So Friedrich Ludwig, »Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter«, in: *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 7 (1905/06), S. 197.

philologischen Erschließung der Quellen und des Repertoires der – wie sie Anonymus 4 genannt hatte – »Zeit des Perotinus Magnus«. Sie avancierte nun zu einer musikgeschichtlichen Epoche, zur »Notre Dame-Epoche«, in deren Mittelpunkt Leoninus und, alles überragend, Perotinus der Große bald thronen sollten. Diese Quellenerschließung, ausgehend von Wilhelm Meyer, ist das Werk eines überragenden Musikmediävisten des 20. Jahrhunderts, Friedrich Ludwig (1872–1930), das *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, dessen erster Band 1910 erschien. Quellenkritisch ging Ludwig auch in einem bereits ein Jahr früher (in der Festschrift für den Musikhistoriker Hugo Riemann) erschienenen Aufsatz vor, in dem die Gründerväter der »Notre Dame-Schule« im Titel erscheinen: »Die liturgischen Organa Leonins und Perotins« (1909). Hier wurde explizit die Bedeutung dieser Komponisten für ein ganzes Jahrhundert festgestellt: ihre Organa bilden – so Ludwig – »durch das ganze 13. Jahrhundert hindurch den Brennpunkt ebenso für die geistliche wie für die weltliche mehrstimmige Musik. Mit zahllosen Fäden sind Hunderte der neuen mehrstimmigen Werke des 13. Jahrhunderts [nämlich die Motetten] mit ihnen verknüpft, teils durch direkte Benutzung der alten Kompositionen zu neuen Zwecken [die ›clausulae‹ im Falle der Motetten], teils durch den weiteren Verfolg der musikalischen Anregungen, die diese Organa-Kompositionen gaben, – ein in der Musikgeschichte einzigartiges Bild eines künstlerischen Hand in Hand-Arbeitens der verschiedensten Meister durch mehrere Generationen hindurch.«

Doch philologische Erschließung der Quellen und die Einsicht in deren zentrale Bedeutung für ihre Zeit und über sie hinaus reichten nicht, um aus Perotinus auch einen großen Komponisten zu machen. Friedrich Ludwig ließ jedoch bereits im zitierten Aufsatz keinen Zweifel an der *musikhistorischen* Bedeutung von Leoninus und Perotinus und auch daran nicht, daß insbesondere Perotinus als *Künstler* im modernen Verstand zu begreifen und nun auch durchzusetzen sei. Die Vorstellung des 19. Jahrhunderts, daß es erstmals und nur Palestrina im 16. Jahrhundert vergönnt gewesen sei, »in das Reich der schönen Kunst ganz einzutreten«<sup>11</sup>, während die Werke aller älteren Komponisten bloße Vorstufen zu der wahren Tonkunst darstellten, hat bei Friedrich Ludwig ausgedient. Seine wahrlich heroische Aufgabe bestand darin, seine Zeit von der umfassenden »Kunstartigkeit« eines Komponisten zu überzeugen, von dem noch kaum jemand eine einzige Note gelesen und gehört hatte und dessen Musik der Gegenwartsmusik vor und nach dem 1. Weltkrieg (Debussy, Richard Strauss, gar Schönberg und Strawinsky) genauso fremd gegenüberstand wie die in den letzten Jahrzehnten wiederentdeckte »alte« Musik eines Monteverdi, Schütz und Rameau. Die zunächst behauptete »Klassizität« des Perotinus war aber letztlich nur zu beweisen, wenn sich die für »Klassiker« wie Bach,

11 Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850*, Leipzig 1852, S. 33 (dort bezogen auf Orlando di Lasso).

Beethoven und Wagner geltenden Maßstäbe auch auf Perotinus anwenden ließen.

Diese »Beweisführung« war Friedrich Ludwigs Intention in einem 1921 vor Musikforschern (nicht vor Mittelalterspezialisten) in Bückeberg gehaltenen Festvortrag »Perotinus Magnus«<sup>12</sup> und in seinem überragenden Beitrag über die mehrstimmige Musik des Mittelalters in Guido Adlers *Handbuch der Musikgeschichte* (1924), das die ganze Zeitspanne von der »Musik der Natur- und orientalischen Kulturvölker« bis zum Ende des 19. Jahrhunderts darstellte.

»Die Dichtkunst und die bildende Kunst der romanischen und der germanischen Völker des Mittelalters« sei »durch die unermüdliche philologische und kunstgeschichtliche Forschung des letzten Jahrhunderts immer klarer erforscht und belebt« worden als »künstlerisches Spiegelbild einer gerade durch ihre großartige Geschlossenheit besonders ausgezeichneten Kultur«, sagte Ludwig einleitend. Doch die »Schwesterkunst der Musik« sei »aus dem Dunkel, das lange Jahrhunderte über dieser Epoche lagerte, bisher nur da und dort einmal herausgetreten«. Nicht bloß erforscht seien mittelalterliche Malerei und Dichtung, sondern auch belebt, also erkannt *und* erlebt als eine auch in der Gegenwart weiterlebende Kunst, kein archäologisches Denkmal, sondern wirkliche Kunst. Zu einer »tieferen Einsicht in das musikalische *Schaffen* dieser Zeit« und »in das musikalische Empfinden der abendländischen Nationen des Mittelalters, wie es aus den Kunstwerken selbst zu uns spricht«, seien »erst die ersten Anläufe gemacht«, fuhr Ludwig fort. Und dann fällt ein erstaunlicher und für den strengen Philologen, der Ludwig war, keineswegs selbstverständlicher Satz: die Forscher möchten diese Musik »zu neuem Leben erwecken«, wenn auch »zunächst zumeist nur zu neuem Leben in der wissenschaftlichen Erkenntnis der Musik dieses Zeitraums«. Entscheidend ist hier das »zunächst nur«. Es gab nämlich bereits das Modell einer geglückten Restauration mittelalterlicher Musik in der Gegenwart: die gleichzeitig philologische und praktische Erforschung der gregorianischen Melodien für die kirchenmusikalische Praxis seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Benediktinermönche von Solesmes und die vatikanischen Choralausgaben. Doch für die außerliturgische und die mehrstimmige Musik des Mittelalters sei eben »ein Hand in Hand Gehen der Resultate der Forschung und praktische Dienstbarmachung der Resultate der Forschung für das Musikleben selbst« noch nicht erfolgt. Für Friedrich Ludwig aber stand außer Frage, daß sie erfolgen müsse, da sonst »die Wechselwirkung zwischen Wissenschaft und Praxis«, die in anderen Gebieten der Musikforschung »so segensreich geworden war und die auch die reine Forschung so oft beflügelt hatte«, ausbleiben würde.

Mehrstimmigkeit sei – so Friedrich Ludwig – von der vergleichenden Musikwissenschaft bei verschiedensten Völkern, Völkern verschiedenster Entwicklungsstufen, aufgezeigt worden, doch die Mehrstimmigkeit des Organums in

12 Dieser Vortrag steht einleitend im vorliegenden Band der *Musik-Konzepte*.

Notre Dame unterscheide sich davon grundsätzlich. Alleine von ihr aus »fand die Mehrstimmigkeit den Weg zur vollen künstlerischen Entfaltung der ungeahnt in ihr [sc. der Mehrstimmigkeit] schlummernden Kräfte, einen Weg, der zunächst in langwierigem, mühsamem Anstieg erst nach mehr als einem halben Jahrtausend lebhaftester Entwicklung einen ersten in unvergänglichem Licht erstrahlenden Gipfelpunkt in der Polyphonie *Palestrina's*, dann in rascherem Zuge die Gipfelpunkte modernen polyphonen und harmonischen musikalischen Gestaltens in *Bach's* und *Beethoven's* Schöpfungen erreichen sollte.« »Gleich, als habe die Mehrstimmigkeit nur auf diese neue Erweckung durch den Genius Perotins gewartet, so gewinnt ihr Reich jetzt fast mit einem Schlage eine ungeahnte Weite.« Es ist keineswegs verwunderlich, daß auch ein so überragender Musikhistoriker wie Friedrich Ludwig noch an einem »evolutionistischen« Geschichtsverständnis festhält. Die Organa des Perotinus sind für ihn nicht »an sich« staunenswerte Kunstwerke, sondern bezeichnen einen epochalen Schritt auf eine Musik zu, die auf wirklichen Kunstwerken im modernen Sinn beruht.<sup>13</sup>

Man möchte gerne wissen, wie die versammelten deutschen Musikforscher auf die Behauptung reagierten, in Perotins Organa schlummerten jene Kräfte, die dann Palestrina, Bach und Beethoven erst ermöglicht hätten, und was sie von der Behauptung hielten, der »noch so gut wie unveröffentlichte« *Magnus Liber Organi* sei eines »der bedeutsamsten Kunstdenkmäler der gesamten Musikgeschichte«, Perotinus gleichsam der Zeus, aus dessen Kopf Athene, die abendländische mehrstimmige Kunstmusik entsprungen sei. Von der Zukunft, so schloß Ludwig seinen Perotinus-Vortrag prophetisch, dürfe die volle Einsicht in die musikalischen Bewegungen einer Zeit erwartet werden, in der die Vollendung der Gotik heranreife und die in der Vollendung des »scholastischen Systems« (mit Windelbands Worten) »die großartigste Ausgleichung weltbewegender Gedankenmassen, welche die Geschichte gesehen hat« vollzog. Perotinus aber habe »am tiefsten die beiden Forderungen an das musikalische Kunstwerk« erfüllt, die »am Anfang des folgenden Jahrhunderts *Dante* als Ideal aufstellt, – ein Ideal, das ebenso das unsere ist, – wenn Dante von der Musik verlangt, daß sie »uns klingt in süßen Tönen von Harmonie – und tief das Herz bewegt«<sup>14</sup>. Was also Dante ein Jahrhundert nach Perotinus als musikalische Paradies-Vision in Verse faßte, habe dieser in seinen Organa bereits verwirklicht.

In seinem Beitrag zu Adlers *Handbuch* wurde Friedrich Ludwig dann – mit Notenbeispielen – konkret: »Ist es ein Zeichen für Vollendung eines künstle-

13 Es hat nach Friedrich Ludwigs Tod im Jahre 1930 noch beinahe ein halbes Jahrhundert gedauert, bis Musikhistoriker die Notre Dame-Organa (und die ihr vorangehende Musik bis zu den Tropen und Sequenzen des 9. und 10. Jahrhunderts) als »Kunstwerke an sich« analytisch verstehen konnten. Beispielhaft für eine Musikgeschichte, die das »musikalische Denken« und die kompositorische Meisterschaft an einem Werk analytisch bis ins Detail darzustellen vermag, ist der Beitrag von Wulf Arlt im vorliegenden Band. Derartige Arbeiten bilden, weit über die Musik der Notre Dame-Epoche hinaus, auch heute noch Ausnahmefälle.

14 Dante, *La Divina Commedia*, Paradiso 23, Vers 97 f.

rischen Stils, wenn es gelingt, mit kleinsten Mitteln stärkste Wirkungen zu erzielen, zu der jedes verwendete Element mit eigenem, nur ihm eigentümlichem beiträgt, so erfüllt in der Tat das dreistimmige Organum [Perotins] diese Forderung: der alte organale Kontrast von Tenor und Oberbau ist sehr wirkungsvoll bewahrt; die zwei Stimmen des Oberbaus bilden für sich eine eigene, sehr reizvolle, durchsichtig bleibende Komposition [...]; endlich genügt die Dreistimmigkeit zu voller klanglicher Befriedigung, wie sie auch in sehr viel späterer Zeit noch mit Recht für den wahren Prüfstein der Setzkunst des Musikers galt.« Alle Kriterien wahrer Klassizität sind hier genannt: wenig Material, aber höchste Kunst der Ausarbeitung und infolgedessen der Wirkung; Klarheit und klar bestimmte Funktionalität der Teile im Ganzen eines Werks und schließlich eine modellhaft über die eigene Zeit hinausreichende Wirkung. An einem Ausschnitt von Perotinus' *Alleluia. Nativitas* wird diese Klassizität vorgeführt. Doch »Perotins Kunst gipfelt in seinen *Quadrupla*«. Ludwig zitiert auf drei Seiten den Beginn des Organums *Viderunt* in eigener Übertragung, in die er mit kleinen Buchstaben den inneren thematischen Zusammenhang – wie in Analysen von Fugen J. S. Bachs – vor Augen führt.

The image shows a musical score for the beginning of the organum 'Viderunt omnes' by Perotinus Magnus. The score is presented in three systems, each consisting of three staves (Soprano, Alto, and Tenor). The lyrics are written below the staves, with small letters (a, b, c, etc.) and asterisks (\*) marking specific thematic elements. The first system covers measures 1-6, the second system covers measures 7-12, and the third system covers measures 13-18. The lyrics are: 'Vi-de pro-phe-ci-e fi-nem ad-im-ple-te. Fu-git um-bra di-e, qui-a lux pro-phe-te pro-ge-ni-es est Ma-ri-e. Ad-e-xi-tum hu-jus me-te ten-dunt o-mnes vi-e. Pro-dit ai-li-ce fons, mel'.

Beispiel 1: Perotinus, *Viderunt omnes*, transkribiert und mit Eintragungen versehen von Fr. Ludwig, in: Guido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt/M. 1924, S. 195

»Man beachte« – so der Beginn von Ludwigs Kommentar dieses Musikbeispiels, »um nur auf einiges Technische dieser großen F-Dur-Toccata« Perotins hinzuweisen, den vielfachen Stimmtausch der Glieder a und b Takt 2-15, wobei die Phrase im Triplum T. 2-7 im Duplum T. 4-9 imitiert werde. Eine »große ›F-Dur-Toccata‹ Perotins« nennt Ludwig Perotins *Viderunt*. Es bedarf keines umständlichen Beweises, daß Ludwig mit dieser Bezeichnung das *Viderunt* des Perotinus auf eine Stufe mit Johann Sebastian Bachs größten Orgelwerken hebt.

Ludwigs Forderung, die durch die Forschung auferstandenen Werke müßten dem Musikleben klingend zugeführt werden, erfüllte sich in diesen Jahren. Ludwig selbst lieferte die Übertragungen für einige auf Initiative des Freiburger Ordinarius Willibald Gurlitt realisierte Konzerte mittelalterlicher Musik 1922 in Karlsruhe und 1924 in Hamburg mit einem, resp. zwei zweistimmigen Organa von Leoninus, allerdings keinem von Perotinus. Friedrich Ludwig selbst und Heinrich Bessler berichteten dann im führenden deutschen Fachorgan, der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* ausführlich und mit umfangreichen Notenillustrationen über diese Konzerte.

Für die geistesgeschichtliche Interpretation der Notre Dame-Musik und für deren praktische Realisierung setzte sich in diesen Jahren, ausgehend von Friedrich Ludwigs Arbeiten, der österreichische Mittelaltermusikologe Rudolf von Ficker (1886-1954) ein. Er hatte in Wien bei Guido Adler studiert, war von 1920 an in Innsbruck, dann 1927 ao. Professor in Wien und von 1931 an als Nachfolger von Adolf Sandberger Ordinarius in München.

### Perotinus Magnus und die »Musik der Gotik«

Der mehrstimmigen Musik des Mittelalters stünde seine Zeit fremd, ja fassungslos gegenüber, schrieb Rudolf von Ficker, und sie sei deshalb geneigt, diese Musik als »primitiv« einzustufen. Ihr würden aber, auch im Vergleich mit der Musik des 16. Jahrhunderts, »ganz andere Begriffe von Musik« zugrunde liegen. Infolgedessen sei mit den modernen ästhetischen Musikbegriffen kein richtiges Verhältnis zu dieser Musik zu gewinnen. Dieses ganz andere Musikverständnis zwingt uns zu einem vollständigen Umlernen, heißt es in von Fickers Aufsatz »Formprobleme der mittelalterlichen Musik« und dem Vortrag »Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehungen zum Geistesleben«, beide aus dem Jahre 1925.

Das Kunstwollen einer Zeit sei erkennbar im strengen Formwillen als dem Ausdruck der besonderen geistigen Situation. »Aus den geistigen Bewegungen heraus«<sup>15</sup> sei eine jede Musik zu verstehen. Kunstgeschichte sei, so von Fickers emphatisches Bekenntnis zu einer Kunstgeschichte als »Geistesgeschichte«, die

15 Rudolf von Ficker, »Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehungen zum Geistesleben«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 3 (1925), S. 501-535, das Zitat S. 506.