
Title: Vom Vokalen zum Instrumentalen : Binchois' "Je loe amours" im Buxheimer Orgelbuch

Author(s): Klaus Aringer

Source: *Die Kunst des Übergangs*, ed. by Nicole Schwindt; Kassel, Bärenreiter-Verlag 2008, (troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 7), p. 21–38.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20072921>

Creative Commons license: CC BY-SA



Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Klaus Aringer

Vom Vokalen zum Instrumentalen
Binchois' »Je loe amours« im *Buxheimer Orgelbuch*

Die »zweite Existenz« vokaler Kunstmusik des 14. bis 16. Jahrhunderts im Spiel der Zupf- und Tasteninstrumentalisten ist heute nicht mehr geläufiger Bestandteil des musikalischen Vorstellungshorizonts wie früher. Man beginnt sich allmählich wieder an das historisch selbstverständliche Nebeneinander verschiedener Ausführungsweisen und unterschiedlicher klanglicher Erscheinungsformen ein und derselben Musik zu gewöhnen. Voraussetzung hierfür war die Abkehr von dem durch Generationen verfochtenen Streben nach Authentizität, das seinerseits eine Reaktion auf ein Übermaß an Bearbeitung und Transkription darstellte. Zur Umstellung im ästhetischen Bewusstsein dürfte weniger musikhistorisches Wissen als vielmehr die auf breiter Basis gestiegene Präsenz älterer Musik im Musikleben der letzten Jahrzehnte beigetragen haben. Indes zeigen Stichworte wie Klavierbearbeitung und Klavierauszug, dass man in der Musikgeschichte nicht allzu weit zurückgehen muss, um die Tasteninstrumente in einer ungebrochenen Vermittlerrolle von Ensemblesmusik zu finden, die erst mit der Verbreitung von Tonaufnahmen beträchtlich an Boden verlor. Paradoxerweise sind es heute gerade die Tonträger, welche die historische Pluralität an Aufführungsformen wieder zugänglich machen und früher schwierig herzustellende Vergleiche ermöglichen.

Das Spiel auf Tasten- und Zupfinstrumenten war über die Auseinandersetzung mit vorhandener musikalischer Substanz bereits im späten Mittelalter und in der Frührenaissance Bestandteil eines grundlegenden kulturellen Kontextes, dessen vielfältige Ausprägungen das Thema dieses Bandes bilden. Die Übernahme und Aneignung vokaler Mehrstimmigkeit durch die Tasteninstrumentalisten berührt das für die Musikgeschichte dieser Zeit insgesamt zentrale Thema des Übergangs oder Perspektivenwechsels in mehrfacher und grundlegender Weise. Mit dem Begriff der Intavolierung verbindet sich der Übergang von einem durch mehrere Musiker (primär von Sängern, sekundär von Instrumentalisten) ausgeführten Ensemblesatz in den im Regelfall nur von einem Spieler realisierten instrumentalen. Gleichzeitig vollzieht sich ein Wechsel im Medium der Notenschrift von der mensuralen Notierung in Stimmen in eine sämtliche Partien vertikal koordinierende Aufzeichnung durch die Tabulaturenschrift. Zunächst bedeutete der Begriff Intavolierung für

die Instrumentalisten in erster Linie den Übergang vom nicht schriftgebundenen usuellen Musizieren zu einem schriftlich aufgezeichneten, und zwar zunächst in dem Sinne, dass das Gespielte protokollartig nachträglich fixiert wurde. Das noch immer nicht ausreichend erhellt Schriftverständnis der Tasteninstrumentalisten im 15. Jahrhundert führte in der Auseinandersetzung mit der Kunstmusik zu einer Erweiterung des Horizonts: Zur didaktisch motivierten Nachahmung eines Vorbildes trat schließlich die Entwicklung von einer protokollarischen »Nachschrift« hin zu einer »Vorschrift«. Bei der *Ars transferendi* des 16. Jahrhunderts handelte es sich um eine Kunst, die in profilierter Eigenständigkeit das Fremde nachvollziehbar zu machen suchte.¹

I.

Die Spannweite der Intavolierungsverfahren im *Buxheimer Orgelbuch* fand bereits vor mehr als vier Jahrzehnten eine ausführliche Darstellung,² nachfolgend sei der Versuch einer kleinen Fallstudie basierend auf mehreren tasteninstrumentalen Versionen eines Vokalwerks unternommen. Gilles Binchois' Chanson »Je loe amours«³ ist im Kontext vokaler und instrumentaler Überlieferung ein besonders prominentes und reizvolles Beispiel. Die um 1425 entstandene Ballade gehört zur frühesten Gruppe von Chansons des Komponisten⁴ und insgesamt zu seinen am zahlreichsten überlieferten Werken.⁵ Das Stück findet sich besonders häufig in Manuskripten (süd-)deutscher Provenienz⁶ und ist deshalb ein exemplarisches Beispiel für die deutsche Rezeption einer aus dem französischen Sprach- und Kulturraum kommenden Musik. Der Tenor erscheint in lateinischer Kontrafaktur im *Lochamer-Liederbuch*, mit einem deutschen Text bei Oswald von Wolken-

- 1 Vgl. Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Teil 1: *Von den Anfängen bis 1750*, Laaber 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen, 7.1), S. 18 und 24.
- 2 Hans Rudolf Zöbeley, *Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs. Spielvorgang, Niederschrift, Herkunft, Faktur*, Tutzing 1964 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 10), S. 114–154.
- 3 *Die Chansons von Gilles Binchois (1400–1460)*, hrsg. von Wolfgang Rehm, Mainz 1957 (Musikalische Denkmäler, 2), S. 49f. Dieser Ausgabe sind auch die Notenbeispiele entnommen.
- 4 Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 184.
- 5 David Fallows, »Binchois and the Poets«, in: *Binchois Studies*, hrsg. von Andrew Kirkman und Dennis Slavin, Oxford 2000, S. 203.
- 6 Vgl. Eileen Southern, »Foreign Music in German Manuscripts of the 15th Century«, in: *Journal of the American Musicological Society* 21 (1968), S. 258–285.

stein,⁷ der das Stück 1432 in Basel kennen gelernt haben könnte, in einem vierstimmigen textlosen Satz von Wilhelm Breitengraser (RISM 1534¹⁷) und nicht zuletzt im *Buxheimer Orgelbuch*.⁸

In diesem stellt Binchois' »Je loe amours« mit sieben Versionen die am häufigsten intavolierte mehrstimmige Komposition dar, sechs der Stücke wurden in zwei Dreiergruppen (Nr. 16–18 und 168–170) aufgezeichnet, ein isolierter Nachzügler folgt gegen Ende des ersten, vom Hauptschreiber notierten Teils der Handschrift (Nr. 202).⁹ Alle Versionen gleichen sich darin, dass aus einer Mensureinheit der vokalen Vorlage in der instrumentalen Fassung zwei Tactus-Einheiten werden, mithin also einer originalen Minima eine intavolierte Semibrevis entspricht. Der Vermerk »3m notarum« am Beginn von Nr. 17 verweist auf diesen Sachverhalt: Nicht die Brevis, sondern die Semibrevis bestimmt als gliedernde Maßeinheit das instrumentale Spiel.

Während die ersten sechs Intavolierungen dreistimmig sind, fällt das letzte Stück durch seine Zweistimmigkeit heraus, die in diesem Teil des Manuskripts in unmittelbarer Nachbarschaft durch mehrere andere Sätze (Nr. 196, 198–200, 203 und 204) ebenfalls vertreten ist. Fünf Bearbeitungen des »Je loe amours« (Nr. 16, 17, 168–170) übernehmen die originale Tonlage der Vorlage, zwei (Nr. 18 und 202) transponieren sie um eine Quarte nach unten. Auch in anderer Hinsicht gehören die Stücke gegensätzlichen Kategorien an. Hinter der Vielzahl an Intavolierungen gerade dieser Komposition lässt sich nicht nur die Beliebtheit des Werkes im Kreis der Tastenmusiker ablesen, dabei sollte zugleich eine enorme Vielfalt unterschiedlicher Realisierungsmöglichkeiten demonstriert werden.¹⁰ Die erste Dreiergruppe sowie das zweistimmige Stück bringen die vollständige Komposition, wobei nur Nr. 16 auch die für das Balladenschema kennzeichnende Wiederholung

7 Lorenz Welker, »New Light on Oswald von Wolkenstein: Central European Traditions and Burgundian Polyphony«, in: *Early Music History* 7 (1987), S. 204–207 und 225f.

8 Hans-Otto Korth, Art. »Binchois, Gilles«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 2, Kassel und Stuttgart 1999, Sp. 1633f.

9 Faksimile: *Das Buxheimer Orgelbuch. Handschrift mus. 3725 der Bayerischen Staatsbibliothek München*, hrsg. von Bertha Antonia Wallner, Kassel 1955 (Documenta musicologica. Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles, 1), fol. 5^v–8^v, 90^v–91^r und 111^v–112^r. Edition: *Das Buxheimer Orgelbuch*, hrsg. von ders., Kassel 1958 (Das Erbe deutscher Musik, 36/37), Tl. 1: (Nr. 1–105), S. 10–17, Tl. 2: (Nr. 106–230), S. 222f. und 262f. Dieser Ausgabe sind auch die Notenbeispiele entnommen.

10 Als Musterfälle in diesem Sinne werden sie angeführt in *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Ludwig Finscher, Laaber 1990 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 3.2), S. 568–571.

der Prima pars berücksichtigt, die ansonsten in den Instrumentalfassungen stets ausgelassen wird. Die zweite Dreiergruppe umfasst, wie durch den Vermerk *Inicium* jeweils klargestellt ist, immer nur einen Teil der vokalen Vorlage: zweimal die Prima pars ohne Wiederholung, einmal lediglich den ersten Vers. Aus der verkürzten Niederschrift kann nach den didaktischen Konventionen schriftlich notierter Tastenmusik der Zeit eine Aufforderung an den Spieler herausgelesen werden, das Niedergeschriebene entsprechend der Vorgabe weiterzuführen; auch eine Funktion als instrumentale Eröffnung oder Einleitung ist wohl nicht auszuschließen.

Zwischen Nr. 16 und 17 und den drei Kurzfassungen Nr. 168–170 schließlich gibt es überraschende Querverbindungen: Der Beginn der Intavolierung Nr. 16 entspricht mit wenigen Abweichungen Nr. 169, die Fortsetzung setzt sich aus Teilen von Nr. 170 und 168 zusammen. Ebenso konstituiert sich der Beginn von Nr. 17 aus Teilen von Nr. 168 und 170.

Den ersten Versuch einer Gegenüberstellung der instrumentalen Fassungen mit der Vorlage unternahm Heinz Funck im Jahr 1933.¹¹ Seine Studie zielte in einer Synopse der Einzelstimmen (in die auch die Überlieferung des Tenors im *Lochamer-Liederbuch* einbezogen ist) auf Bezüge und Gemeinsamkeiten; eine methodische Vorgehensweise, die Hans Rudolf Zöbele kritisierte, da sie seiner Meinung nach spezifische Voraussetzungen des Instrumentalspiels außer Acht ließ:

Sie übersieht sowohl das Eigenständig-Klangliche der Orgel, als auch die freie, aus dem Stegreif entstandene instrumentale Umarbeitung des Intavolators, der seine Musik nicht als ausgearbeitete Komposition, sondern als eine Reihe von gut gelungenen, zum Teil voneinander verschiedenen Spielweisen schriftlich festhalten will. Daß dabei einzelne Töne der Vorlage mit der Bearbeitung identisch sind, ist nur ein äußerliches Merkmal und besagt nichts über ihre Verarbeitung in vertikaler und horizontaler Dimension.¹²

Die von Zöbele vorgebrachten Argumente seien bei den folgenden Einzelbetrachtungen im Hinterkopf behalten, dabei gilt den vokalen und instrumentalen Bedingungen und Verfahren, den »Spielvorgängen« und »Übergängen« besonderes Augenmerk, vor allem aber sei kritisch der Frage nachgegangen, in welchem Ausmaß tatsächlich von einer Eigenständigkeit oder Abhängigkeit der instrumentalen Fassungen gesprochen werden kann.

11 Heinz Funck, »Eine Chanson von Binchois im Buxheimer Orgel- und Locheimer Liederbuch«, in: *Acta musicologica* 5 (1933), S. 3–13.

12 H. R. Zöbele, *Die Musik* (wie Anm. 2), S. 152.

II.

Die zweistimmige Instrumentalfassung Nr. 202 steht stilistisch elementaren Gesetzmäßigkeiten des Spiels auf Tasteninstrumenten nahe, wie sie aus den Fundamenta und Orgelspiellehren der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bekannt sind. Das als letztes im *Buxheimer Orgelbuch* eingetragene *Jeloemors* vertritt also historisch eine ältere Stufe der Entwicklung als die anderen Versionen. Der Gegensatz zwischen rascher Oberstimme und ruhiger Unterstimme der Instrumentalversion resultiert nicht aus den Bedingungen des Chansonsatzes, der ja ebenfalls eine bewegte Hauptstimme mit einem weniger bewegten Tenor paart, er steht vielmehr organalen Prinzipien nahe. Anders als der Chansonsatz gliedert sich das tasteninstrumentale Spiel einerseits in Partien, in denen längere Haltetöne im Pedal (bzw. in der linken Hand, besonders beim Spiel auf besaiteten Tasteninstrumenten) durch eine äußerst agile Manualstimme bzw. Stimme für die rechte Hand ergänzt werden, und andererseits in Abschnitte, in denen beide Stimmen gemeinsam rascher fortschreiten. Im Vorfeld der meisten Kadenz (eine Ausnahme bildet nur T. 51) erhöht sich die Anzahl der Töne pro Tactus-Einheit im Tenor auf mehr als zwei, die Beschleunigung der Unterstimmenbewegung in der Instrumentalversion besitzt also gliedernde Funktion. Neun Positionen im Ablauf (T. 15f., 24, 34, 52, 63, 67, 70f., 73 und 77) zeigen ein rhythmisch koordiniertes Zusammenspiel von vier, fünf oder sogar sechs Tenortönen in beiden Stimmen. Sieht man von den Takten 67 und 70 ab, in denen beide Stimmen identisch verlaufen, herrscht eine komplementäre Rhythmisierung vor. Dabei vertritt das am häufigsten auftretende Modell einer Kombination der Rhythmen lang–kurz (Oberstimme) und kurz–lang (Unterstimme) (T. 15f., 24, 34, 52, 63 und 73) ein aus Conrad Paumanns *Fundamentum organisandi* und dem Anhang des *Lochamer-Liederbuchs* geläufiges Versatzstück.¹³ Es tritt gewissermaßen an die Stelle der originären Punktierung, die nicht zum selbstverständlichen Vorrat älterer organistischer Wendungen gehörte.

Zu den genuin tasteninstrumentalen Verfahren zählen die punktuell zum Tenor hinzugegriffenen Töne (T. 18, 22, 77¹⁴), die eigenständige Behand-

13 Vgl. *Keyboard Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, hrsg. von Willi Apel, American Institute of Musicology 1963 (Corpus of Early Keyboard Music, 1), S. 32 und 39–46.

14 Im Manuskript fol. 112^r blieb der Raum für den allerletzten Tenorton T. 78 leer, die von B. A. Wallner, *Das Buxheimer Orgelbuch*, Tl. 2 (wie Anm. 9), S. 263, ergänzte Quinte *g–d'* ist also spekulativ, als Tenorultima wäre auch *g* allein denkbar. Abschließenden Quinten gehen, wie Fundamenta und Einzelbeispiele zeigen, in der Regel Terzen als Paenultima voraus, vgl. W. Apel, *Keyboard Music* (wie Anm. 13), S. 15, 25 und 27–32, 42; Quinten erscheinen in dieser Zeit auch, jedoch seltener, vgl. ebda., S. 20f. und 50.

lung des Anfangs durch eine einleitende Initiumswendung der Oberstimme und die Umspielung der verlängerten Abschnittszäsuren, in der Terminologie der Organisten »Pausa« genannt.¹⁵ Bei beiden Pausae (T. 17f. und 43f.) handelt es sich um ein anspruchsloses Hinführen bzw. Umspielen der Ziel- und Ruhekonkordanzen. Die erste markiert das Ende des ersten Formteils, dessen Musik sich in der vokalen Komposition mit anderem Text wiederholt, was in der instrumentalen Version überspielt wird, die zweite steht am Ende des sechsten Verses. Auf eine traditionelle Ausgestaltung verzichtet die tasteninstrumentale Fassung beim Liegeklang vor Vers 5 (T. 15f.), sie verkürzt ihn sogar auf die Hälfte des sonst vorherrschenden Maßes.

Eine weitere Eigenart des handwerklich tradierten tasteninstrumentalen Satzes ist, dass in der Oberstimme, die instrumentalen Pausae ausgenommen, die Bewegung nicht abreißen oder durch vokales Pausieren unterbrochen werden soll. Auch diesbezüglich steht unsere zweistimmige Intavolierung ganz in der instrumentalen Tradition, während die Ballade Vers- und sprachliche Sinneinheiten durch vokale Pausen untergliedert. Von den regulären Zäsurstellen weichen die Takte 48f. in exzentrischer Weise ab, da sie die Finalis in Ober- und Unterstimme nicht gleichzeitig, sondern nacheinander bringen. Das für den älteren Orgelsatz kennzeichnende Bewegungskontinuum der Oberstimme ist auch in dieser Bearbeitung zu einem großen Teil über die aus der Organistenlehre bekannten viertönigen Spielfiguren realisiert, die sich mehrfach (T. 13f., 29–32 und 65f.) zu tactusübergreifenden Abläufen zusammenschließen.

Der Tasteninstrumentalist verfügte über die melodische Struktur des Tenors und die Kadenzgliederung mit einer gewissen Freiheit. Sprünge im Verlauf der Tenorstimme wurden zumeist mit zusätzlichen Tönen ausgefüllt (z. B. T. 4–6 und 27–29), Kadenzen der vokalen Vorlage konnten verkürzt oder verlängert übernommen, aber auch überspielt werden; darüber hinaus bestand die Möglichkeit, zusätzliche Absätze einzufügen. Die erste Schlussbildung des Vokalsatzes ist in der Intavolierung, wie die Takte 7f. zeigen, eliminiert, statt dessen sind an zwei Stellen (T. 52f. und 73f.) in der Vorlage nicht existierende zusätzliche Zäsuren eingefügt. Letztere ergänzt das im Quintabstand *c–g* stehende Kadenzpaar des Refrains um eine zusätzliche Station auf der Terz *e*.

Zu den tiefergreifenden Wesensunterschieden beider Fassungen stößt man vor, wenn man die sechs letzten Messuren der Chanson (T. 39–44) mit der

15 Vgl. Klaus Aringer, »Zum Spielvorgang des Beginnens und Schließens in der ältesten Orgelmusik« in: *Acta organologica* 27 (2001), S. 249–258.

Bearbeitung vergleicht (siehe Notenbeispiel 1a und 1b). Im Tenor finden wir eine melodische Linie, die den Quintraumen c^2 - f stufenweise absteigend ausfüllt (T. 39) und anschließend in umgekehrter Bewegungsrichtung und größeren Notenwerten zum Ausgangspunkt zurückkehrt (T. 40–42), wobei das c^2 durch die Nebensekunde d^2 als Paenultima überhöht wird. Mit diesem Schluss bezieht sich Binchois auf den Beginn der Komposition in der Oberstimme, wo zweimal die ›dreiklangsartige‹ Tonfolge c^2 - a^2 - f erklingt, die im Kontext von Anfängen bei Binchois öfter erscheint.¹⁶ Die fein realisierte kompositorische Entsprechung geht in der instrumentalen Version verloren. An die Stelle des Quintabstiegs im Tenor tritt dort eine wellenartige Linie (T. 70f.), der Tasteninstrumentalist zerstückelt das geschlossene Profil des vokalen Anstiegs durch eine weiter ausgreifende Bewegung im Oktavrahmen und eine zusätzlich eingeschobene Zäsur. Entsprechend eigenständig verhält sich im Vergleich dazu auch die instrumentale Oberstimme, die im Unterschied zum vokalen Pendant kleinteiliger und weniger raumgreifend gehalten ist.

37
tel - le joy - e Qu'aters pen - ser ne - puis on - que je soy - e.
1)
41

Notenbeispiel 1a: Binchois, »Je loe amours«, Ende

66 fol. 112vº Zeile 1
72

Notenbeispiel 1b: *Buxheimer Orgelbuch*, Nr. 202, Ende

Eine vergleichende Gegenüberstellung des restlichen Verlaufs beider Oberstimmen zeigt nur am Beginn sinnfällige Bezüge. Das bereits erwähnte melo-

16 Vgl. Walter H. Kemp, *Burgundian Court Song in the Time of Binchois. The Anonymous Chansons of El Escorial, MS V.III.24*, Oxford 1990, S. 27.

dische Modell des Quintabstiegs mit anschließender Sekundüberhöhung realisiert auch die Orgelstimme (T. 1–3), bereits das anschließende Paenultima-melisma des Balladen-Diskants (T. 3f.) aber übernimmt sie nicht mehr. Dementsprechend ist auch die melodische Korrespondenz der Versanfänge 1/2 und 3/4 in der tasteninstrumentalen Version preisgegeben. Spätestens an dieser Stelle drängt sich der Verdacht auf, dass *Jeloemors* Nr. 202 streng genommen keine Intavolierung sondern vielmehr eine tasteninstrumentale Bearbeitung der Tenorstimme allein verkörpert. Eine Klassifizierung in diesem Sinne vermag eine weitere Beobachtung zu stützen. Die zu Beginn des vokalen Cantus exponierte Tonwiederholung erscheint im Kontext des weiteren Verlaufs der Stimme als durchaus peripheres Moment, für die Spielhaltung des Tasteninstrumentalisten jedoch wird sie zu einem zentralen Gestaltungsmittel, wie die Takte 2, 7, 10, 12, 19, 22, 25, 26, 35, 36, 44, 53 und 58 zeigen.¹⁷ Ein Blick auf die Übungen des *Fundamentum organisandi* von Paumann sowie die Liedbearbeitungen der Handschrift D–B, 40613 bestätigt, dass diese Form der Tonwiederholung als generell verbreitetes Element der instrumentalen Diskant-Spielbewegung angesehen werden kann.¹⁸ *Jeloemors* Nr. 202 aus dem *Buxheimer Orgelbuch* verdeutlicht also, wie ein kleines, fast nebensächliches Detail der Komposition von Binchois für den Tasteninstrumentalisten eine Anknüpfung zur eigenen, von formelhaften Wendungen geprägten handwerklichen Spielpraxis herzustellen vermag, das den Ausgangspunkt schnell hinter sich lässt. Auch wenn die Bearbeitung den mehrstimmigen Beginn der Ballade zunächst herbeizitiert, streift sie doch nach kurzer Zeit alle Bezüge zum vokalen Diskant ab, als handele es sich dabei um ein Element, mit dem eine Auseinandersetzung auf längere Strecken allzu mühevoll erschiene, weil es den instrumentalen Spieltrieb gleichsam Fesseln anlegt. Kontinuität und Formelhaftigkeit der tasteninstrumentalen Oberstimme schaffen eine neue Textur, welche die verloren gegangene, vom Sänger artikulierte Sprache kompensiert.

III.

Die Überschriften der Kurzfassungen Nr. 168–170 (*Inicium Jeloemors*, *Aliud Inicium Jeloemors* und *Sequitur Tercium Inicium Jeloemors*) verweisen über eine gemeinsame mehrstimmige Vorlage hinaus auf eine Zusammengehö-

17 Gezählt sind hierbei nur die Tonrepetitionen auf der Ebene der Semibrevis.

18 Vgl. W. Apel, *Keyboard Music* (wie Anm. 13), S. 33–39 und 41–50. Die Tonwiederholung findet sich auch in den beiden auf das *Jeloemors* folgenden Sätzen Nr. 203 und 204 des *Buxheimer Orgelbuchs*.

rigkeit auch innerhalb des *Buxheimer Orgelbuchs*. Es wurde bereits erwähnt, dass zwischen den *Iniciums*-Stücken und der Intavolierung Nr. 16 eine enge Verbindung besteht. Das *Inicium* Nr. 169, dessen Ausdehnung der vokalen Vertonung des ersten Verses entspricht, gleicht ziemlich genau den ersten neun Tactus aus Nr. 16. Die wichtigsten Abweichungen betreffen den Ersatz der zweitönigen Spielfigur von Takt 2 im Diskant durch eine viertönige, die Verwandlung der einzelnen vokalen Diskant-Minima der *Iniciums*-Version in eine Pause (T. 7) und die Verlagerung der Gegenstimme von Takt 3 (mit Semibrevis *a* statt *g*) vom Tenor in den Contratenor. *Inicium* Nr. 170 entspricht in den Takten 1 bis 8 der Wiederholung der Prima pars in Nr. 16 (T. 22–29), weicht danach aber stärker ab, was am augenfälligsten durch die abschließende instrumentale Pausa (T. 19–21) hervortritt. Die Fortsetzung für diesen zweiten Teil von Nr. 16 findet sich überraschenderweise im *Inicium* Nr. 168 (T. 9–19). Diejenigen Teile, die zu Nr. 16 in keiner Beziehung stehen, lassen sich mit der Intavolierung Nr. 17 in Verbindung bringen. Die ersten drei Tactus von Nr. 168 entsprechen dem Beginn von Nr. 17, während der Rest stärker mit Spielfiguren durchsetzt fortfährt, bei einem Vergleich der Takte 9–21 von Nr. 170 mit den entsprechenden von Nr. 17 erkennt man gleichfalls eine weitgehende Übereinstimmung.

Die drei *Iniciums*-Versionen stellen also eine bausteinartige Neumontage von Teilen aus den vollständigen Intavolierungen dar – die umgekehrte Genese erscheint zwar nicht ausgeschlossen, aber insgesamt doch wenig plausibel. Das Ergebnis besitzt Studiencharakter, das Versatzstückhafte tasteninstrumentaler Intavolierung im 15. Jahrhundert jedenfalls ist hier muster­gültig greifbar. Musikalisch wirken die Kurzfassungen wie ein dreimalig verändertes Erproben desselben Verfahrens, das sich dem vokalen Satz annähert, wiewohl die instrumentalen Komponenten unverändert präsent bleiben. Merkmale der vokalen Komposition, die in der zweistimmigen Intavolierung nicht anzutreffen waren, sind die Einbeziehung des Contratenors, von Punktierungen und vokalen Pausen. Letztere bedeuten zunächst eine Bereicherung der tasteninstrumentalen Schrift. Viertonspielfiguren, Initiumswendung und Pausa-Schluss verleihen dem Ganzen auch hier ein unverwechselbar instrumentales Gepräge, doch treten diese Elemente im Vergleich mit der zweistimmigen Bearbeitung Nr. 202 zurück. Der für die Stegreifpraxis repräsentative alte Spielformel-Tactus ist in der Oberstimme zugunsten eines mit neuen Elementen angereicherten, frei kombinierten Spielverlaufs aufgegeben. Zu diesen Elementen zählt, dass der Tastenmusiker neben den gezielt eingesetzten Spielfiguren nun auch zunehmend die Herrschaft über den einzelnen Ton zu gewinnen sucht. Die Spielfiguren

bestimmen mit ihrer Neigung sich fortzusetzen nur noch bestimmte Abschnitte des Cantus, zugleich vermag auch der reduzierte Gebrauch die ursprüngliche Melodie noch immer wesenhaft zu verändern, wie ein Blick auf den Beginn von Nr. 168 und 170 zeigt. Während Binchois' Chanson-Oberstimme im ersten und dritten Vers drei melodische Glieder (zwei fallende und ein bogenförmig steigendes wie fallendes) aneinanderfügt (siehe Notenbeispiel 2a), zieht der Einsatz der Spielformel zu Beginn von Nr. 17 und 168 die gesamte Aufmerksamkeit auf den Einzelton *c*“, der zusätzlich durch eine aus dem Stegreif auszuführende Verzierung intensiviert wird. Das *c*“ rückt unmittelbar danach (T. 2f.) in allen Intavolierungen sogleich wieder in den Mittelpunkt, da nach den Konventionen der Orgelspiellehre der Übergang von einem Tactus in den folgenden möglichst oft über die Untersekunde zu erfolgen hat, womit die aufsteigende Quarte der Chansonoberstimme verdrängt wurde. Selten allerdings geht die Umformung der vokalen Linienführung so weit, wie in den Takten 5f. des *Inicium*s Nr. 168, wo die Intavolierung den stufenweisen Anstieg von Takt 3 der Chanson durch einen Oktavsprung eliminiert (siehe Notenbeispiel 2b).

Das kompositorisch ausformulierte Verhältnis mehrerer Töne rückt in der Version für das Tasteninstrument zugunsten einer zentralen Konkordanz in den Hintergrund. Einzelne Töne weichen Spielfiguren, bei denen es sich (worauf Theodor Göllner nachdrücklich verwiesen hat),¹⁹ obwohl phänomenologisch mit der vokalen Diminutionspraxis verwandt, um im Grundsatz wesensverschiedene, weil vom Spieler nicht teilbare, bausteinartige Einheiten handelt. Für den Instrumentalisten war das Herausstellen einzelner zentraler Konsonanzen in der Regel wichtiger als eine Nachbildung der vokalen Linie. Sein Denken orientierte sich an Tönen, die für den Zusammenklang zentral waren, auch dort, wo die tasteninstrumentale Oberstimme abseits der Spielformeln eine neue Melodiestructur formt. So greifen die Vorschlusstakte des ersten Abschnitts von Nr. 16 (T. 17f., siehe Notenbeispiel 3, und 38f.) mit dem Aufstieg zur Quinte und deren Überhöhung durch die Sexte die zu Beginn exponierte melodische Struktur wieder auf und schaffen damit eine

19 Theodor Göllner, »Die Tactuslehre in den deutschen Orgelquellen des 15. Jahrhunderts. Edierte Orgeltraktate, Fundamenta organiscandi und Lehrbeispiele«, in: Theodor Göllner, Heinz von Loesch und Klaus Wolfgang Niemöller, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Tl. 1: *Von Paumann bis Calvisius*, Darmstadt 2003 (Geschichte der Musiktheorie, 8.1), S. 18–21, und ders., »Diminutio und Tactus«, in: *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, hrsg. von Michael Bernhard, Bd. 3, München 2001 (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 15), S. 359–366.

rahmenartige Verklammerung dieses ersten Teils, den die vokale Komposition nicht vorgibt.

Notenbeispiel 2a: Binchois, »Je loe amours«, Anfang

Notenbeispiel 2b: *Buxheimer Orgelbuch*, Nr. 168, Anfang

Notenbeispiel 3: *Buxheimer Orgelbuch*, Nr. 16

Ein Vergleich des instrumentalen Contratenors mit seiner vokalen Vorlage untermauert das Denken der Tastenmusiker in primär vertikalen Kategorien. Eine eigenständige dritte Partie wie in der Chanson liegt in keiner der sechs dreistimmigen Intavolierungen des *Buxheimer Orgelbuchs* vor. Im Orgelsatz scheint für die dritte Stimme immer nur in begrenzter Weise Platz, das Moment des vokalen Contratenors hat sich dem Dualismus des Orgelsatzes zu fügen, wovon die abweichenden Stimmführungen an den Kadenzstellen, die Graphie der älteren deutschen Orgeltabulatur, die beide Stimmen in Buchstaben aufzeichnet, und der Oktaven und Quinten integrierende Mixturklang der zeitgenössischen Orgel in je eigener Weise zeugen. Eigenes Profil gewinnt der Contratenor nur an den Stellen, an denen ihm Diskant und Tenor unerwartet den Vortritt überlassen. Im *Inicium* Nr. 169 etwa setzt er in den Takten 4f. die Umspielungsfunktion der Oberstimme alternativ in tieferer Oktavlage fort. In Nr. 170 werden die Zäsuren des Cantus vom Contratenor nach Art eines Zwischenspiels überbrückt, hier handelt es sich nicht um einen komplementären Ersatz sondern um eine eigenständige Schicht, womit auch die Lagendifferenz musikalisch sinnfällig ausgenützt ist. Damit realisiert die Intavolierung mit instrumentalen Mitteln eine genuine Dimension des mehrdimensionalen Vokalsatzes, die der Zeilenbinnenzäsur.

In klanglicher Hinsicht bedingt das Zusammenwirken von Tenor und Contratenor bisweilen Abweichungen von der Ausgangskomposition, die aus der Vorlage nicht erklärbar sind. Während der Satz von Binchois nach den ersten beiden Mensuren den Klangraum über *F* verlässt, um nach *C* zu kadenzieren, kehrt dieser *F*-Klang nach dem Wechsel für einen Tactus in allen drei kurzen Intavolierungen (aber auch in Nr. 17 und 18) wieder (T. 6). Für den Tasteninstrumentalisten eröffnete auch die melodische Überhöhung des *c*'' durch das *d*'' zu Beginn von Takt 2 der Chanson die Möglichkeit eines kurzzeitigen Gegenklangs auf der Basis der Unterquinte, wie die Intavolierungen Nr. 16, 18, 168 und 169 zeigen, was in anderer Hinsicht erneut die Frage nach dem Zusammenhang der beiden Dreigruppen aufwirft (siehe Notenbeispiel 4a, 4b und 4c).

Auch das neue Element der vokale Pause handhabten die Tastenmusiker sogleich in selbstständiger Manier, da diese abgesondert vom Textvortrag ihre traditionellen Funktionen in der Tastenmusik nicht erfüllen konnte. Das *Inicium* Nr. 170 zeugt diesbezüglich von einer experimentierfreudigen Lust in der Abgrenzung kürzerer Oberstimmeneinheiten. In Nr. 168 steht dementsprechend nur eine der vier Pausen (T. 2) in der Oberstimme an dem von der Chanson vorgesehenen Platz, größere Zäsuren wie am Ende des ersten Verses werden dagegen mit einer Spielbewegung gefüllt.

Zeile 1

Notenbeispiel 4a: *Buxheimer Orgelbuch*, Nr. 16, Anfang

Zeile 2

Notenbeispiel 4b: *Buxheimer Orgelbuch*, Nr. 18, Anfang

Zeile 2

Notenbeispiel 4c: *Buxheimer Orgelbuch*, Nr. 168, Anfang

IV.

Was sich durch die Konkordanzen der *Iniciums*-Bearbeitungen bereits andeutete, bestätigt ein direkter Vergleich: Die instrumentalen Bearbeitungen Nr. 16 und 17 bilden ein aufeinander bezogenes Paar. Das Nr. 17 beigegegebene Kürzel »M.C.C.b« stellt eine Parallele zu den auf Paumann gemünzten Abkürzungen »M.C.C.« und »M.C.P.C.« dar, ob nun aber als Variante für Paumann²⁰ oder um den Urheber der vokalen Vorlage Binchois²¹ zu kenn-

20 Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 55.

zeichnen, bleibt offen. Welche Instrumente neben der Orgel mit der Anmerkung »In Cytaris vel etiam In Organis« gemeint sind, entweder Laute(n)²² oder Saitenklaviere,²³ ist gleichfalls mit kontroversen Ansichten erörtert worden.

Von Nr. 16 und 17 grenzt sich die Intavolierung Nr. 18 ab, da sie von den Spielfiguren in der Oberstimme nur sehr reduzierten Gebrauch macht. Die schnelle viertönige Semiminima-Formel fungiert an den meisten Stellen (T. 2, 9, 11, 20, 24, 33, 37, 57, 63, 77 und 79) als Überleitung zur nächsten Tactus-Einheit. Zwar entspricht Nr. 18 wie auch Nr. 16 und 17 im Grundplan grundsätzlich der Chanson, jedoch setzt sie in der Secunda pars der Ballade, und zwar jeweils am Ende von textlosen »Zwischenspielen« der Komposition (T. 28–30 und T. 53f.), Zäsuren, die keine der anderen Intavolierungen aufweist. Das ausführliche Verweilen durch eine Pausa in den Takten 28 bis 30 ist umso bemerkenswerter, als dieser Abschnitt in den parallelen Bearbeitungen stets kontrahiert erscheint. Die durch das Nachkadenzieren textloser Abschnitte hervorgerufene Doppelung der Schlussbildung bei den Versen fünf bis sieben wird von den Intavolierungen ein einziges Mal durch Störung des Erwarteten thematisiert: Die von Diskant und Tenor Takt 82 von Nr. 16 realisierte Pausa über *a* unterläuft der Kontratenor durch sein unterlegtes *cis*, erst die zwei Tactus später folgende Umspielung des Schlussklanges über *d* stellt den Sachverhalt richtig.

Die insgesamt wesentlich ruhigere Gestaltung der Diskantpartie in Nr. 18 orientiert sich stärker als irgendeine andere Fassung des »Je loe amours« im *Buxheimer Orgelbuch* an den Strukturtonen der vokalen Melodie. Zu den kennzeichnenden Merkmalen melodischer Gestaltung des vokalen Cantus gehört das Überschreiten des Tones *c*²⁴ mittels Sekunde, Terz und Quarte. Die Intavolierung Nr. 18 wiederholt die zu Beginn der Ballade erklingende Variante der Sekundüberhöhung (T. 17, 31, 41, 44, 50, 56, 59, 74 und 81) im Verlauf immer wieder. Mithilfe des melodischen Modells realisiert die tasteninstrumentale Version die Entsprechung zwischen dem Beginn der Secunda und Prima pars damit deutlicher als die vokale. Die Korrespondenz

21 *Das Buxheimer Orgelbuch*, Tl. 3: Nr. 231–256 und *Kritischer Bericht*, hrsg. von Bertha Antonia Wallner, Kassel 1959 (Das Erbe deutscher Musik, 38), S. 430; H.R. Zöbele, *Die Musik* (wie Anm. 2), S. 149, Anm. 38.

22 David Fallows, »15th-Century Tablatures for Plucked Instruments«, in: *Lute Society Journal* 19 (1977), S. 29–33 (auch in ders., *Songs and Musicians in the Fifteenth Century*, Aldershot 1996); Keith Polk, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages. Players, Patrons and Performance Practice*, Cambridge 1992, S. 25 und 137.

23 Michael Kugler, *Die Musik für Tasteninstrumente im 15. und 16. Jahrhundert*, Wilhelms-haven 1975 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 41), S. 73.

der beiden Stellen mit dem Hochtton f° (T. 26 und 41)²⁴ im zweiten Teil der Komposition, die in Nr. 16 und 17 immerhin ansatzweise wahrnehmbar bleibt, wird in Nr. 18 und 202 völlig preisgegeben.

Die beiden Intavolierungen Nr. 16 und 17 konfrontieren den traditionellen Spielformel-Tactus in der Oberstimme über längeren Liegetönen mit einem langsameren, aber in allen Stimmen geregelten Verlauf. Im ersten Teil der Chanson finden wir die Spielfiguren zunächst in beiden Versionen nur punktuell, sie ersetzen einzelne Melodietöne oder treten zusätzlich zwischen diese. Bis zum Ende des vierten Verses beschränken sich die raschen Spielformeln auf diejenigen Passagen, die in der Chanson keinen Text vortragen oder womöglich instrumentaler Zusatz sind. Nur an den Verszäsuren (Nr. 16 und 17, T. 9f. und 19–21) bricht sich kurzzeitig ein Kontinuum der Spielfiguren Bahn. Ohne dass Text erklingen kann, vermittelt die instrumentale Ausführung somit einen eigentlich der vokalen Version vorbehaltenen Unterschied. Bei der ausgeschriebenen Wiederholung des ersten Teils in Nr. 16 (T. 22–40) erhöht sich der Anteil der Spielformeln. In der beschleunigten Semiminima-Variante drängen sich die Viertongruppen auch an Stellen in den Vordergrund (T. 22, 28, 33f.), die nicht mit den Zeileneinschnitten korrespondieren. Im zweiten Teil der Chanson wird die bis dahin gültige musikalische Zuordnung ins Gegenteil verkehrt. Nun erstrecken sich die Spielformeln auf die Partien mit Text und werden nur im Kadenzvorfeld vorübergehend gebremst, um auf der Ultima von neuem einzusetzen. Wenige Stellen weichen von diesem grundsätzlich gültigen Verfahren ab, so die Takte 49 bis 52 aus Nr. 16 und der Beginn des achten Verses (Nr. 16, T. 90; Nr. 17, T. 69), welche die im ersten Teil der Intavolierungen gültige Zuordnung einer mit längeren Notenwerten artikulierten Sprachnähe der Instrumentalfassung vorübergehend wieder herstellen. Dazu kontrastierend erscheint die textlose Melodie zwischen sechstem und siebtem Vers durch die Abwesenheit von Spielfiguren (Nr. 16, T. 70–72) bzw. deren deutlich abgeschwächte Präsenz (Nr. 17, T. 50–53) hervorgehoben.

In geringerem Ausmaß bestimmen Anpassungen und Veränderungen auch die Gestaltung beider Tenorstimmen. Neben Tonwiederholungen werden größere Sprünge der Originalstimme in der Regel durch eingeschobene Töne ausgefüllt, so dass ein flüssiger, kleinschrittiger melodischer Verlauf entsteht. Neben Überformungen gleichsam usueller Art stehen durchaus als planvoll einzustufende Veränderungen, die mitunter trotz ihrer Andersartigkeit etwas von der ursprünglichen kompositorischen Idee bewahren. Einen

24 W. H. Kemp, *Burgundian Court Song* (wie Anm. 16), S. 27.

Musterfall hierfür bieten die letzten neun Tactus des *Geloymors* Nr. 16 (siehe Notenbeispiel 5).

Notenbeispiel 5: *Buxheimer Orgelbuch*, Nr. 16, Ende

Die lineare, skalar fallende Quinte des Chansontenors wird durch eine zweimalige Obersekundwendung $c'-d'-c'$ und $f-g-f$ gebrochen, danach folgt der stufenweise Anstieg wie in der Vorlage. Die Intavolierung aber geht mit dem c' (T. 42) in eine beschleunigte Bewegung über, die über die übersprungene (!) Sexte hinaus bis zum Oktavton fortschreitet und diesen mit der None g' überhöht, womit die Rückkehr zur Finalis c' eingeleitet ist. Mit der Weitung des Tenoramitus zur Oktave stellt der Intavolator gleichzeitig einen sinnfälligen Bezug zur Oberstimme her. In Nr. 17 finden wir den Oktavanstieg bereits nach dem Terzton unterbrochen (T. 82), womit einer Zwischenzäsur in allen Stimmen stattgegeben ist, welche die abschließenden drei Tactus stärker abgrenzt.

Der differenzierte Gebrauch der Spielformeln in Abhängigkeit von der Ausgangsmelodie und die Modifikationen von Cantus- und Tenorverlauf zeugen einerseits von einer präzisen Wahrnehmung der Vorlagekomposition durch die Tastenmusiker, sie verdeutlichen andererseits zugleich deren tief verankertes Streben nach Eigenart und Selbstständigkeit.

V.

Leider lässt sich aus den erhaltenen Quellen nicht einmal ansatzweise erkennen, wie Komponisten, Sänger und Hörer auf die Übernahme vokaler Mehr-

stimmigkeit durch die Tastenmusiker jener Zeit reagierten. Weithin berühmte Persönlichkeiten wie Conrad Paumann wurden geschätzt und als Musiker ernst genommen. Nicht zuletzt belegen Quellen des 15. Jahrhunderts erstmals Orgel spielende Kapellmeister und Komponisten, im Jahr 1419 bemerkenswerterweise auch Gilles Binchois.²⁵ Für die Tastenmusik entstand im Kontext der italienischen Kultur des Frühhumanismus in Kreisen des Adels und städtischen Patriziats ein überaus günstiges Umfeld, dabei konnten sich die Fassungen für das Tasteninstrument »gerade in der Gegenüberstellung mit den originalen Vorlagen« bewähren, »indem sie die auf hohem spieltechnischem Niveau stehende klangliche ›variatio‹ einer zuvor erklungenen kompositorischen Novität boten.«²⁶ In vielleicht etwas bescheidenerem Maße ist Ähnliches auch für wohlhabende und musikliebende Nürnberger oder St. Galler Bürger, in deren Umkreis das *Buxheimer Orgelbuch* kopiert worden sein dürfte,²⁷ vorstellbar. Vielen Zeitgenossen dort mag die Darbietung von mehrstimmiger Vokalmusik auf Tasteninstrumenten nicht als abgeschwächter Ersatz, sondern als reizvolle Alternative erschienen sein, womit fingerfertige Tastenspieler des 15. Jahrhunderts den Anspruch geltend machen konnten, an die Seite der Sänger und in Konkurrenz zu ihrer profilierten Professionalität zu treten.

Zum Wesen der tasteninstrumentalen Übernahme von mehrstimmigen Vokalkompositionen gehörte, dass sie unter den Vorgaben des Instruments und im Sinne einer Reproduktion der *Res facta* jedes Mal anders ausfiel, ausfallen musste. Bei der Bewertung des Verhältnisses von Intavolierungen und ihrer Vorlage gilt es stets zu bedenken, dass die vokale Notenschrift Kompositionsstruktur fixiert, die instrumentale hingegen für die Entstehungszeit beispielhaft vorbildliche Aufführungsvarianten eines Modells überliefert. Die sieben Bearbeitungen des »Je loe amours« im *Buxheimer Orgelbuch* zeigen in ihrer Beziehung zum Vokalsatz gleichermaßen traditionelle wie zukunftsweisende Verfahren. Ziel der Tastenmusiker war zunächst nicht, das Modell möglichst getreu zu übernehmen, sondern an die Eigenarten des instrumentalen Spiels anzupassen. Diesem Konzept einer quasi improvisierten Aneignung, deren Vorlage sich bei der Umsetzung verflüchtigt, ist nur Nr. 202 verpflichtet. Viel stärker lässt sich an den der Studie zugrunde gelegten Beispielen studieren, dass die Tastenmusiker im Umkreis Paumanns bereit waren, in der Begegnung mit der vokalen Mehrstimmigkeit Eigenarten ihres

25 H. O. Korth, Binchois (wie Anm. 8), Sp. 1623.

26 A. Edler, Gattungen (wie Anm. 1), S. 21.

27 Vgl. Lorenz Welker, »Das Buxheimer Orgelbuch: Provenienz und überlieferungsgeschichtliche Einordnung«, in: *Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch* 11 (2002/2003), S. 81–83.

instrumentalen Idioms abzustreifen und gleichzeitig den Anschluss an die vokale artifizielle Komposition zu suchen, der letztlich der Tastenmusik wie der instrumentalen Musik insgesamt innerhalb relativ kurzer Zeit zu einem kometenhaften Aufstieg verhelfen sollte. Bei allem Streben nach Anverwandlung und Annäherung regt sich immer wieder ein eigenständiger Gestaltungswille, der in der kreativen Umformung struktureller Elemente der Komposition greifbar wird und allen Differenzen zum Trotz die Vorlage jeweils in einem höheren Sinne in den tasteninstrumentalen Versionen aufgehoben erscheinen lässt. Der spielerische Akt der Reproduktion erfährt durch die Auseinandersetzung mit der kompositorischen Faktur eine über die klangliche Differenz hinausgehende Bedeutung. Insofern bezeichnen die durch »Spielvorgänge« markierten »Übergänge« der Tastenmusik des 15. Jahrhunderts tatsächlich Schlüsselmomente im Entwicklungsprozess der abendländischen Musikgeschichte.