

Änderung der Grundrhythmen in den Notre-Dame-Handschriften

VON LUTHER A. DITTMER, NEW YORK

I. Die Klauseln

Dank des ausgezeichneten Inventars der Notre-Dame-Handschriften von Friedrich Ludwig¹ steht die Erforschung der mehrstimmigen Musik des 12. und 13. Jahrhunderts auf festem Boden. U. a. hat Ludwig eine interessante Tatsache festgestellt, die für die Rekonstruktion der Geschichte dieser Epoche von größter Wichtigkeit ist; es scheint, daß innerhalb der erhaltenen Notre-Dame-Quellen² eine Änderung der Gruppierung oder Gliederung der Ligaturenkomplexe stattfindet, die einen Wechsel der Grundrhythmen in den verschiedenen Fassungen bestätigt³. Für Ludwig war dieser Vorgang recht eindeutig; er hielt die noch erhaltenen Quellen für Vertreter verschiedener Stadien der musikalischen Entwicklung; deshalb würde eine Änderung des Grundrhythmus einer Komposition von Quelle zu Quelle den einbahnigen Vorgang des historischen Prozesses schildern. Deswegen vertritt für Ludwig die Hs. W1 das älteste erhaltene Stadium (aber nicht die Urform) der verschiedenen Kompositionen, die Hs. F die zweite Welle des Schaffens und die Hs. W2 die dritte erhaltene Version. Sollten sich die Hss. tatsächlich so zueinander verhalten haben, so ist der historische Vorgang richtig geschildert. Eine Tatsache aber stört diese Analyse: die Hs. W1, die die älteste Fassung enthalten soll, stammt nicht, wie F oder W2, aus dem Zentrum der Entwicklung, sondern aus einer für diese Entwicklung peripheren Gegend: den britischen Inseln und vielleicht sogar aus St. Andrews in Schottland selbst, wo dieser Kodex wenigstens im 14. Jahrhundert aufbewahrt wurde; dann ist diese Quelle auch jünger als die anderen Hss.⁴. Natürlich ist damit nicht gesagt, daß eine spätere periphere Quelle nicht auch eine ältere Version der Notre-Dame-Polyphonie enthalten könnte, aber es ist zu befürchten, daß Ludwig diese Tatsache nicht immer vor Augen behalten hat und daß seine Schlüsse dabei auch hätten fehlen können.

¹ F. Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili* (im folgenden nur als Ludwig zitiert); der erste Teil des 1. Bandes ist 1910 erschienen; der Anfang des zweiten Teiles (S. 345–456) sowie der des 2. Bandes (S. 1–64) wurden gestochen, sind aber nicht erschienen; ein Probedruck liegt in der Universitätsbibliothek in Göttingen im Nachlaß Ludwigs (Faszikel IV, 2). Ein Ersatz für den Rest des Repertoriums ist der Aufsatz: F. Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, in *AfMw*, V (1923) S. 185 f. und 273 f. Eine neue, vervollständigte Ausgabe des Repertoriums wird von mir für das American Institute of Musicology vorbereitet.

² Unter Notre-Dame-Quellen verstand Ludwig die Hss., die die mehrstimmige Musik der Epoche Leonins und Perotins überliefern, gleichgültig ob sie von dort stammen. Diese Quellen sind in erster Linie: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Helmstedt 628 (nach Heinemann 677), abgekürzt: W1, daselbst Helmstedt 1099 (1206), abgekürzt: W2; Florenz, Biblioteca Mediceo-Laurenziana pluteo 29, 1, abgekürzt: F; Madrid, Biblioteca nacional, 20486 (olim Hh 167), abgekürzt: Ma, und die verschollenen Fragmente, die wohl zu den Fragmenten in München, Bayerische Staatsbibliothek, gallo rom. 42 (auch Mus. 4775 genannt), abgekürzt: Mü A, gehörten. W1 ist durch Faksimilierung in J. H. Baxter, *An Old St. Andrews Music Book*, 1931, zugänglich; Ma ist in der Reihe *Faksimiles mittelalterlicher Musikhandschriften* Vol. I (Veröffentlichung des Institute of Mediaeval Music) 1957 mit einer Einleitung von mir erschienen; W2 wird als Vol. II vorbereitet. Durch eine Abschrift (Nachlaß Ludwig, Faszikel VII, 8) der verschollenen Fragmente aus Mü A, die in der Privatbibliothek Johannes Wolf aufbewahrt waren, ist es mir gelungen, die Reste dieser Sammlung zu übertragen; eine Kritische Ausgabe ist als Band III der Faksimilereihe des Institute of Mediaeval Music, *Eine zentrale Quelle der Notre-Dame-Mehrstimmigkeit*, erschienen.

³ Ludwig, S. 31.

⁴ Zur Datierung von W1 vgl. J. Handschin in *Musica Disciplina*, V (1951), S. 113, Fußnote 2.

Infolge der großen Arbeiten von W. Waite sind jetzt die zweistimmigen Notre-Dame-Choralbearbeitungen und -Ersatzklauseln fast vollständig zugänglich, was ihr Studium weitgehend erleichtert⁵. Leider muß man dem Herausgeber vorhalten, daß er im wesentlichen die alten Thesen zu akzeptieren scheint, ohne sie genügend geprüft zu haben. Danach soll die Hs. W1 hauptsächlich dasjenige Stadium der Entwicklung vertreten, welches mit dem historischen Begründer der Schule der Notre-Dame-Mehrstimmigkeit, Leonin, verknüpft ist⁶, nur einige, wohl frühe Abänderungen des Nachfolgers Perotin kommen in der Hs. vor. Da nach Waite die von Leonin stammenden Teile nur den ersten rhythmischen Modus⁷ kennen (akzentuierte Longa vor einer nicht akzentuierten Brevis), soll das System der modalen Rhythmen dort noch nicht ausgeprägt sein. Der Beweis steht leider aus, besonders da der Verfasser öfters die gleichgegliederten Notenfolgen verschiedener Quellen stillschweigend anders überträgt. Sicher wird das eine oder andere Stadium der Entwicklung des mehrstimmigen Gesangs mit einer der beiden historischen Persönlichkeiten verknüpft gewesen sein, aber das Problem des persönlichen Beitrags muß vorläufig hinter das Problem der Abschätzung der überlieferten Quellen und von deren Varianten zurücktreten. Da die melodischen und textlichen Varianten in den meisten Fällen nicht von größerer Bedeutung sind oder noch wesentlichen Aufschluß über das Verhältnis der einzelnen Fassungen geben, ist es um so wichtiger, die rhythmischen Varianten zu betrachten, die wir, da die Kompositionen in der Regel nicht mensural aufgezeichnet sind, nur aus der Gliederung der Notenkomplexe (den Formeln) erkennen können. Bei diesem Versuch möchten wir zuerst nur die Klauseln in Betracht ziehen, die in W1 vorkommen und die von den Fassungen in F und W² in den Grundrhythmen wesentlich abweichen.

In der Hs. W1 befinden sich die Ersatzklauseln (die zweistimmigen Bearbeitungen der Teile der Chormelodien) gesondert im 5. und 6. Faszikel der Hs.⁸. Der 6. Faszikel ist von einer anderen Hand als der 5. geschrieben worden, während beide Schriften, wie es mir scheint, von der Hauptschrift des Kodex abweichen.

⁵ W. Waite, *The Rhythm of the Twelfth Century Organum in France*, Dissertation, Yale University 1954 (im folgenden als Waite, Dissertation zitiert). Band II enthält Übertragungen der gesamten zweistimmigen Choralbearbeitungen (öfters auch *organa* genannt) der Hs. F, Faszikel 3 und 4; Band III enthält Übertragungen des gesamten Korpus der Ersatzteile (Klauseln) des 5. Faszikels der Hs. F. Ich bin W. Waite sehr dankbar dafür, daß er mir gestattet hat, eine Kopie von seiner Dissertation machen zu lassen. Außerdem befinden sich Übertragungen der zweistimmigen Choralbearbeitungen des 3. und 4. Faszikels der Hs. W1 in W. Waite, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony*, 1954 (Yale University Press), (im folgenden als Waite zitiert). Andere amerikanische Dissertationen (neben der bekannten von H. Tischler), die Übertragungen von Notre-Dame-Musik enthalten, die östlich des Atlantik nicht bekannt zu sein scheinen, sind u. a. L. Spiess, *Polyphony in Theory and Practice*, Harvard University 1943, und E. Thurston, *The Conducti of the Manuscript Wolfenbüttel 1206*, New York University 1954.

⁶ Den historischen Prozeß ganz besonders zu entstellen scheint mir die Behauptung, daß Leonin das rhythmische Modalsystem unbekannt geblieben sei, da die Modi, mit Ausnahme des 1., in den von Waite Leonin zugeschriebenen Partien fehlten. Doch mußte man wohl erwarten, daß die modale Struktur, soweit sie theoretisch belegt werden kann, als eine Einheit erscheinen würde (Teilung und Unterteilung der Longa, gleichlaufende Perioden usw.). Außerdem berichtet wenigstens ein Theoretiker von dem historischen Vorgang: „*in secunda (parte) promittit (Leoninus) ostendere, qualiter per sex species ordinate ad perfectionem cantuum operentur*“ (H. Sowa, *Ein anonymes glossierter Mensuraltraktat 1279*, S. 11).

⁷ Nach der Gliederung der Ligaturen müßten der 2. Modus (akzentuierte Brevis vor einer nicht-akzentuierten Longa) bzw. der 3. Modus (akzentuierte dreizählige Longa vor einer einzeitigen und einer zweizeitigen Brevis) für die folgenden Stellen der Übertragungen bei Waite verwendet werden: S. 16, 18, 27, 35, 37, 155, 156, 181, 212, 220, 223, 224 und 229. Auf der anderen Seite eignen sich Stellen wie S. 7 und 60 besser für den 1. Modus.

⁸ Ludwig, S. 23–34.

Seit der Zeit der alten Foliierung⁹ der Hs. ist ein Doppelblatt (ff. 51–52) der Ternio (ff. 49–54) zwischen Nr. 21 und 22 verlorengegangen; Ludwig¹⁰ vermutet den Verlust von etwa 17 Ausschnitten seiner dem liturgischen Jahr entsprechenden Durchnummerierung der Messenchoralbearbeitungen M 9 bis M 23; sonst scheint dieser Faszikel vollständig erhalten zu sein. Nach Ludwigs Aufzählung sind 102 Klauseln noch ganz oder teilweise erhalten, die zwei Reihen Nr. 1–34 und Nr. 35–102 gebildet haben sollen (die erste mit einem Anhang von Nr. 31–34). Ähnliche Faszikel gesondert notierter Klauseln sind nur noch in *F* zu finden¹¹, während *W 2* die Klauseln nur innerhalb der Choralbearbeitungen zu kennen scheint¹². Nach der Numerierung Ludwigs bildet die erste Reihe in *F* die Kompositionen Nr. 1–228 (oder 230), wobei die ab Nr. 204 laufenden Klauseln Nachträge sind. Die zweite Reihe (Nr. 228 [bzw. 230]–288) umfaßt wiederum Ergänzungen zu den Meßkompositionen, während die dritte (gleichzeitig eingetragene?) Gruppe (Nr. 289–342) die Offiziumsgesänge ergänzt. Die vierte Reihe (Nr. 343–462 plus mehrere verlorengegangene Kompositionen, wobei Nr. 443–462 Nachträge sind) besteht aus Ersatzkompositionen zu den Meßgesängen (auch zu den Offiziumsmelodien im Anhang). Da nach der alten Foliierung der Hs. *F* ff. 185–200 verschollen sind, können dabei auch weitere Reihen verlorengegangen sein. Weitere Klauseln sind außerdem in die Choralbearbeitungen selber eingereiht. Die zweite, dritte und vierte Reihe der Ersatzklauseln zeichnen sich dadurch aus, daß sie kaum (d. h. nur ausnahmsweise) in den Choralbearbeitungen oder anderswo zu finden sind¹³. Die Klauseln der Choralbearbeitungen sowie die der ersten Reihe der Hs. *F* und beider Reihen in *W 1* sind überall in den anderen Quellen als Klauseln innerhalb bzw. außerhalb der Choralbearbeitungen sowie als Motetten bekannt. Von den zweistimmigen Klauseln in *W 1* z. B. befinden sich nur die folgenden in anderen Quellen unbekannt (es handelt sich hauptsächlich um die Hs. *F*): Nr. 7, 13, 36, 37, 41, 42, 43, 74, 88 und 92¹⁴; sowie aus den Choralbearbeitungen des 3. Faszikels a. Nr. 3 und 4 sowie b. alle bis auf die zweite Durchführung der 4. Klausel; und im 4. Faszikel Nr. 3, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 21, 23, 31, 32, 33, 42, 44, 52, 54, 55 und 56¹⁵.

Von den übrigen Klauseln des 5. und 6. Faszikels kehren in *W 1* zuerst folgende wieder: Nr. 8 und 41 sind identisch; Nr. 71, 79 und 99 treten in der Hauptfassung (Choralbearbeitung) als Nr. 57, 40 und 52 des 4. Faszikels wieder auf. In der

⁹ Schon Handschin (*Acta musicologica*, IX [1938] S. 137–138) hat Baxter, a. a. O., vorgeworfen, eine neue Foliierung der Hs. *W 1* benutzt zu haben, während die alte Foliierung, die Ludwigs *Repertorium* zugrunde liegt, aufschlußreicher für die Wiederherstellung der ursprünglichen Gestalt des Kodex sei. Zwei Systeme der Foliierung erschweren das Verständnis und führen öfter, wie im vorliegenden Falle, zu Mißverständnissen. Auch die Hs. *F*, die noch größere Lücken enthält, ist neu foliiert worden; wir zitieren diese Hs. immer nach der alten, wohl ursprünglichen Foliierung.

¹⁰ Ludwig, S. 26, s. auch S. 399.

¹¹ Ludwig, S. 78 ff. Ähnliche Klauseln sind auch in Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 15139 f. 288–293 zu finden (vgl. Ludwig, S. 143 ff.); aber diese Sammlung berührt sich nur ausnahmsweise mit den melismatischen Klauseln in *W 1* und *F* (Nr. 15 = *F* Nr. 190). Die Zählung der Klauseln stammt von Ludwig und wird in der Regel für jeden zusammengehörigen Faszikel neu durchgeführt (*W 1* Faszikel 5–6 werden als eine Einheit behandelt).

¹² Ludwig, S. 164 ff.

¹³ Anderwärts bekannt sind meines Wissens nur Nr. 238, 246, 262, 267, 271, 278, 279, 283, 361, 387 und 434.

¹⁴ Zu Nr. 15 (Ludwig, S. 31) vgl. M. Bukofzer, *Annales musicologiques*, I (1953), S. 78 Fußnote 1; zu Nr. 41 (nicht von Ludwig aufgeführt) s. S. 401.

¹⁵ Nr. 37, 38 und 47 sind in *Mü A* zugänglich; vgl. auch Ludwig, S. 40 für die in *W 1* singulären zweistimmigen Teile der *Benedicamus-domino*-Kompositionen.

Hauptfassung von *F* sind folgende zu finden: Nr. 1, 10, 11, 12, 20, 21, 23, 26, 28, 29, 33, 34, 45, 54, 59, 62, 64, 65, 67, 70, 71, 72, 75, 76, 79, 81, 82, 83, 84, 86, 90, 95, 96, 98, 99, 100 und 102. In der ersten Reihe der Ersatzklauseln in *F* findet man folgende: Nr. 3, 4, 5, 6, 8, 9, 14, 16, 17, 18, 19, 22, 24, 25, 27, 30, 31, 32, 35, 38, 39, 41, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 63, 66, 68, 69, 73, 77, 78, 80, 85, 89, 91, 93, 94, 97, 98 und 101 sowie Nr. 40 in den Nachträgen. Erst in der zweiten Reihe der Ersatzklauseln in *F* ist N. 87 bekannt, während Nr. 73 und 94 dort wiederholt werden. In den Hauptfassungen in *W2* sind folgende bekannt: Nr. 5, 10, 12, 20, 21, 26, 45, 54, 62, 64, 65, 66, 69, 79, 83, 84, 86, 96, 98 und 99. Als Motettenquellen sind außerdem folgende bekannt: Nr. 2, 3, 5, 14, 20, 23, 25, 26, 27, 29, 30, 35, 54, 56, 63, 65, 67, 75, 81, 90, 96 und 102. Abweichende Tenorformeln finden sich in den verschiedenen Durchführungen folgender Klauseln: Nr. 1, 24, 26, 27, 37, 50, 80, 86, 90, 94 und 98.

Für die Klauseln der Hauptfassungen der Hs. *W1* ist folgende weitere Überlieferung bekannt: drei kehren in *W1* wieder, Nr. 40, 52 und 57 des 4. Faszikels als Nr. 79, 99 und 71 der Ersatzklauseln. In der Hauptfassung von *F* kehren folgende wieder: Nr. 4 des Anhangs des 3. Faszikels sowie Nr. 1, 2, 4, 5, 27, 28, 35, 36, 39, 40, 41, 45, 46, 48, 49 und 57 des 4. Faszikels. Unter den Ersatzklauseln in *F* finden sich Nr. 1 und 2 des 3. Faszikels sowie Nr. 6, 7, 18, 19, 20, 24, 25, 26 und 50 des 4. Faszikels. Nr. 29 und 43 sind erst in der zweiten Reihe der Ersatzklauseln bekannt wie Nr. 22 und 53 in der vierten Reihe. Endlich sind in *W2* bekannt: Nr. 1, 4, 6, 7, 8, 14, 27, 28, 34, 39, 41, 46 und 52, während Nr. 28 = Nr. 46 nur als Motettenquelle bekannt ist. Da unsere Aufgabe sich wesentlich mit einem Vergleich der Lesarten von *W1* auf der einen und *F* und *W2* auf der anderen Seite befassen wird, ist es nicht nötig, die Aufzählung der Klauseln der Faszikel der letztgenannten Hss. hier auch aufzuführen¹⁶.

Wie Ludwig hervorgehoben hat¹⁷, befinden sich 46 verschiedene Klauseln in *F*, dazu 17 teilweise gleiche in *W2*, rhythmisch unverändert; in *F* umfassen sie: Nr. 3, 5, 6, 8 = 41, 9, 14, 16, 17, 18, 19, 22, 24, 25, 27, 30, 31, 32, 35, 38, 39, 40, 41 = 8, 44, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 63, 66, 68, 69, 73, 77, 78, 91, 93, 97 und 101. Dazu können auch alle sonst bekannten Klauseln der Hauptfassung mitgerechnet werden außer Nr. 27 des 4. Faszikels. Es ist zu betonen, daß die meisten Klauseln keine rhythmische Änderung in den verschiedenen Quellen aufweisen, wenn auch der 1. Modus bei dieser erheblichen Klauselzahl am häufigsten hervortritt.

Folgende Fälle wurden von Ludwig¹⁸ als Kompositionen hervorgehoben, in welchen die Gliederung der einzelnen Notenkomplexe eine wesentliche (d. h. einen Moduswechsel bewirkende) Änderung des Grundrhythmus hervorgerufen hat oder hätte bedeuten können; es sind im 4. Faszikel von *W1* Nr. 27, und in den 5. und 6. Faszikeln: Nr. 20, 22, 39, 44, 45, 46, 50, 58, 63, 64, 72, 80, 91, 93 und 94.

¹⁶ Da öfter die Melismen der Choralmelodien in sonst verschiedene gregorianische Kompositionen eingereiht wurden, kommt es auch vor, daß die gleiche Klausel zu verschiedenen Choralbearbeitungen gehören kann wie 1 unten; Ludwig bezeichnet diesen Vorgang mit griechischen Buchstaben.

¹⁷ Ludwig, S. 32.

¹⁸ Ludwig, S. 30–31.

Von diesen haben die folgenden verschiedene Tenorformeln für weitere Durchführungen: Nr. 50, 80 und 94 (als Nr. 50 a und b usw. bezeichnet). Im folgenden werden diese Klauseln besprochen.

Betroffen sind zuerst sämtliche Klauseln in *W 1*, die eine Formel von sieben Tönen im Tenor aufweisen: Nr. 39, 44, 58, 91, 93 und 94b; gleichfalls sind die sechstönigen mit einzurechnen, da sie bis auf Nr. 10 und 11¹⁹ (die, wie Ludwig hervorgehoben hat, unverändert im 2. Modus verlaufen) auch verschiedenartig gegliedert sind, so Nr. 22, 45 und 80b. Von den fünftönigen Gruppen mit Tenorgliederung in *W 1* von 3 li 2 si²⁰ sind Nr. 20 und 64 betroffen, während Nr. 1b und 37b unverändert bleiben. Nr. 63 (3 li 2 li/) ist als Formel sonst in den Ersatzteilen in *W 1* unbekannt; auch Vertreter einzelner Gliederungsgruppen sind Nr. 50a (3 li si/) und Nr. 46 (si 3 li//), während von den erwähnten nur Nr. 72 einer größeren Gruppe (Nr. 60, 66, 77 und 87) angehört. Es fehlen dementsprechend Änderungen des Grundrhythmus in den am häufigsten vorkommenden Tenorgliederungen: so Simples-Gruppen (im folgenden als SG abgekürzt): Nr. 1, 3, 4, 9, 14, 31, 51, 73, 78, 81, 94a, 97, 98b und 99; 3 li/: Nr. 2, 6, 7, 8, 12, 16, 17, 18, 19, 21, 24a, 26a, 27a, 28, 29, 32, 34, 38, 41, 47, 48, 49, 56, 59?, 62, 65, 67, 68, 69, 71, 80a, 89, 90a, 96, 98a, 100 und 101, auch 2 si/ 3 li bzw. 3 li/ 2 si/: Nr. 5, 23, 24b, 25, 26b, 27b, 30, 50b, 52, 53, 54, 70, 75, 76, 82, 83, 84, 85, 90b und 95; und endlich kleine für sich stehende Gruppen: Nr. 53, 86b; 57.

Die wesentlichen Änderungen der Grundrhythmen betreffen zunächst: 1. den Wechsel zwischen einem *modus longus* oder *obliquus*^{20a} und einem *modus rectus* und 2. den Wechsel zwischen dem 1. Modus (in *W 1*) und dem 2. Modus (*F* bzw. *F* und *W 2*). Klauseln, die die erstere Art betreffen, findet man in den Ersatzklauseln von *W 1* Nr. 50 sowie in der Hauptfassung (Faszikel 4) Nr. 27.

(Aus *M 13*, Graduale „*Hec dies*“)

a. *W 1* Nr. 50 (f. 56') „*In seculum*“ Nr. 6a T. 3 li si/; b. 2 si/ 3 li/
 F Nr. 90 (f. 156') „*In seculum*“ Nr. 6b T. si/ 3 li/; b. 2 si/ 3 li/

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, III S. 55–56; 54 Takte²¹; 1. Durchführung Takte 1–28; 2. Durchführung Takte 29–51; Anhang nur in *F* Takte 52–54²².

Melodische Varianten: in *W 1* Duplum: Takt 12: *FD* statt *FED*; Takt 23: *ED* statt *EED*; Takt 28 *EED* statt *ED*; Takt 50: *G/HAH* statt *GAH*. Die Tenornoten Takte 8–10: fehlen in *W 1*.

¹⁹ Ludwig, S. 31. Die meisten Klauseln mit sieben- und sechstöniger Gruppierung der Tenornoten sind in der ersten Reihe der Hs. *F* im 2. Modus aufzufassen. Da *W 1* diese Klauseln am Anfang im 2. Modus, am Schluß der ersten Reihe dagegen im 1. Modus und mit Nr. 22 im 2. Modus im Duplum, im 1. dagegen im Tenor überliefert, wäre es interessant, den möglichen Übergang zwischen Nr. 11 und 22 beobachten zu können; in der Lücke zwischen Nr. 21 und 22 hätten solche Klauseln auch vorkommen können, wie *F* Nr. 80 und (wenn auch siebentönige Gliederung vorhanden war) Nr. 72, 88 und 89.

²⁰ Die Ludwigschen Symbole werden in der Regel im folgenden benutzt; 3 li 2 lipl 2 si/ = 3 ligierte Noten, zwei ligierte Noten mit einer Plica am Schluß, 2 Simples und eine Pause; T. = Tenor; *M 1* usw. bezieht sich auf die dem liturgischen Jahre folgende Durchnummerierung der Choralbearbeitungen der Mess.

^{20a} „*Modus rectus est qui procedit per rectas (zweizeitige) longas et rectas (einzeitige) breves. Obliquus est qui procedit per aliquas longas et aliquas breves*“ (E. Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi, nova series*, 1864 oder 1931, Band I, S. 99b). Die Terminologie ist aber recht variabel in den verschiedenen Traktaten.

²¹ Wenn nicht anders vermerkt, gehören zwei dreizeitige Longae zu einem Takt der Übertragung.

²² Dazu der Aufsatz *In seculum* in *MGG*, Band VI, Sp. 1248 ff.

Rhythmische Varianten: In der ersten Durchführung ist ohne Zweifel in *W1* der 1. Modus vorhanden; im Duplum kommt stets eine Folge von 3 li 2 li/ (auch mit Zufügung anderer *ordines*) oder dessen Gleichwert 4 li 2 li/ vor. In *F* kann man keinen Grund dafür finden, weshalb die Simpliciesfolgen nicht als 5. Modus (Folgen von Longae) aufgefaßt werden sollten, der dann gegebenenfalls auf den normalen 3. Modus reduziert werden sollte, so daß der *modus obliquus* durch einen *modus rectus* verdrängt zu werden scheint²³. In der zweiten Durchführung ist die Tenorformel in den beiden Fassungen gleich, während das Duplum 3 li 2 li/ in *W1* und Simpliciesfolgen in *F* aufweist; auch hier bleibt das Verhältnis der beiden Versionen gleich wie in der ersten Durchführung. Eine Änderung der Zusammenklänge findet nur in Takt 5 statt, wo das *A* im Duplum von *Hs. F* gegenüber dem *C* in *W1* eine bessere (= vollkommeneren) Konsonanz erwirkt und wo die Gliederung der Oberstimme, mit den anderen Perioden verglichen, in *W1* unregelmäßiger erscheint. Der Hauptgrund für die Annahme, daß die Version in *W1* jünger als die in *F* sein muß, ist die häufige Anwendung der plizierten Noten in *W1*, während *F* keine enthält²⁴. Da die Plica erst dort eintritt, wo eine an dieser Stelle dem Modus rhythmisch nicht gemäße Note vorkommt, die, wenn sie anders notiert wäre (also als eine Ligatur), den erwünschten Modus verhüllen könnte; so ist z. B. 3 lipl 2 lipl 2 li/ (1. Modus) anders aufzufassen als 4 li 3 li 2 li/. Da die Verwendung der plizierten Noten dem reinen Modus eigentlich nicht entspricht, ist die Fassung in *W1* wohl die jüngere, d. h. sie setzt eher die Fassung in *F* voraus als umgekehrt.

Die Klauseln in *F* geben öfters einen Anhang, der meistens in *W1* fehlt. In der Regel besitzt der Tenor keine weiteren, über die Klausel hinausgehenden Noten, so daß man annehmen muß, der Anhang habe nach dem organalen Verfahren (dem eigentlichen Organum) gesungen werden müssen, es sei denn, daß diese Klauseln — wenn sie in die Choralbearbeitungen eingereiht werden — die Hauptfassungen noch weiter kürzen. Im vorliegenden Falle sind die letzten drei Takte der Version in *F* (Takte 52–54) ähnlich wie die letzten zwei Takte der gleichen Stelle in der Hauptfassung von *W1*, so daß man annehmen kann, daß bei dieser Klausel — wenigstens wenn sie in *F* in die Choralbearbeitung einverleibt wurde — die vorangehenden drei Takte wegfielen²⁵.

(Aus *M 23*, „*Alleluia Ascendens Christus*“)

- b. *W1* f. 35 (Nr. 27) „*Du*“ Nr. 1 T. 3 li/
W2 f. 74 (Nr. 29) „*Du*“ Nr. 1 T. 3 li/
F f. 115' (Nr. 50) „*Du*“ Nr. 1 T. sg.

²³ Die viel berufene rhythmische Verdrängung der Motetten ist seit langem bekannt (dazu: H. Sowa, *Ein anonymer glossierter Mensuraltraktat 1279*, S. XIX ff. und die betreffenden Stellen im Text). Hier ist meines Wissens der erste Beleg für einen ähnlichen Vorgang in den Klauseln gegeben. Der Hoquetus „*In seculum*“ wird hier nicht als Klausel angesehen.

²⁴ So in Takten 3, 9, 19, 22, 26, 29, 36 und 44.

²⁵ Die Hauptfassungen sind in Waite, S. 125–126, und Waite, Dissertation II, S. 176 in Übertragung veröffentlicht. Eine ähnliche, zum gleichen Tenor komponierte Klausel „*In seculum*“ Nr. 5 ist besonders lehrreich, weil sie in *W1* nicht, in *F* unter den Ersatzklauseln als Nr. 94, in *W2* dagegen in der Hauptfassung (f. 72) zu finden ist. In der Hauptfassung in *W1* und *F*, wo die Klauseln verschieden sind, ist der wohl ursprüngliche Anhang in den beiden Fassungen sogar bis auf die Ligaturengliederung gleich. (Man ist erstaunt, daß Waite verschiedene rhythmische Modi in seinen beiden Übertragungen wählt!) Der Anhang in *F* Nr. 94 ist buchstäblich den letzten 7 der 19 Noten des Duplum der Hauptfassung gleich, was eine wesentliche Kürzung ausmacht. Das verkürzte Duplum ist wiederum fast das gleiche wie in *F* Nr. 90. In der Hauptfassung in *W2* fängt wenigstens der etwas gedehnte Anhang wie in *F* Nr. 90 und 94 an.

Übertragung: *W 1* Waite, S. 154, 4 Takte; *F* Waite, Dissertation, II, S. 207. 6 Takte²⁶.

Rhythmische Varianten: Duplum Takt 2: *F* und *W 2* haben Simples; Takte 3 und 4: *F* und *W 2* haben *A* und *C* als Simples. Tenor: Takte 1 und 3: *W 1* und *W 2* haben stets 3 li/ *F* hat Simples. Das Duplum in *W 2* ist wie in *F* gegliedert, der Tenor wie in *W 1*. Streng genommen ist die Fassung in *W 2* deshalb unmöglich, weil entweder in Takt 2 und 4 der Tenor lauter Longae aufweist, wie in *F*, oder im 1. Modus, wie in *W 1*, verläuft; doch kann 3 li/ auch als 5. Modus aufgefaßt werden, wenigstens im Tenor, und diese Diskrepanz in *W 2* erklärt sich wohl dadurch, so daß wiederum *F* und *W 2* parallel zueinander verlaufen, entgegen Ludwigs Meinung. 3 li 2 li/ aber in *W 1* Takt 3—4 kann nur als 1. Modus aufgefaßt werden. In Takt 3 fällt deshalb eine übermäßige Quarte auf einen guten Taktteil, während in der anderen Version eine reine Quinte vorkommt. Aus diesen Gründen scheint die rhythmische Fassung in *F* und *W 2* den Vorrang zu verdienen.

(Aus *M 8*, Graduale „*Laus tua*“)

- c. *W 1* Nr. 20 (f. 50') „*In Bethleem*“ Nr. 2a T. 3li 2si/ (zwei Durchführungen)
F f. 105 (Nr. 98) „*In Bethleem*“ Nr. 2b T. 2si/ 3 li/ (zwei Durchführungen)
W 2 f. 65 (Nr. 12) „*In Bethleem*“ Nr. 2b T. 2si/ 3 li/ (zwei Durchführungen)

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation., II S. 159; 41 Takte; 1. Durchführung Takt 1—20; 2. Durchführung Takt 21—40. Takt 41 wiederholt den Tenor des Anfangtaktes.

Melodische Varianten: Duplum: Takt 14: *W 1* FG statt FFG; Takte 19—21: *W 1* /C/A/F/BAG/ statt CHCAGFAHAGAG/; Takt 25: *W 1* D/ statt DC; Takt 26: *W 1* EDEFEDC, *F* EFEDC, *W 2* DEFEDC; Takt 30: *W 1* Apl/D statt AApl/DG; Takt 38-40 = 19—21 — hier ist die melodische Fassung von *W 1* wohl ursprünglicher.

Rhythmische Varianten: Dieses Beispiel ist schon ausführlich von Handschin besprochen worden²⁷. Die Überreste der Schreibweise des 2. Modus finden sich in den Takten 16—17 (2 li 3 li 2 li si/ statt 3 lipl 2 li 2 li). Eingedenk der Tatsache, daß für *W 1* eine andere Vorlage gedient haben müßte, nahm Handschin Bezug auf Takt 17 (wo *F* und *W 2* im Duplum 3 li/ statt 2 li si/ in *W 1* haben). Damals vertrat ich die Meinung, daß diese Abweichung nicht unbedingt bedeute, daß *W 1* von einer verschieden gegliederten Vorlage abgeschrieben worden sei. Es ist natürlich klar, daß *W 1* eine andere Vorlage als *F* und *W 2* hatte, da sie in England niedergeschrieben worden ist, aber die Gliederung kann doch gleich gewesen sein, da man im ersten Modus niemals eine Ternaria benutzen würde und, wenn auch die Stelle Überreste des 2. Modus zeigt, sich diese Ligatur ebensogut als die Verbesserung (= rhythmische Umänderung) der Handschrift *W 1* erklären lassen würde, zumal der vorangehende Takt eine Unregelmäßigkeit (drei Noten statt einer Binaria) aufwies, der Takt 17 jedoch nicht. Das gleiche gilt für Takt 23, der auch einer Unregelmäßigkeit folgt²⁸.

²⁶ Ludwig führt „*Duxit*“ an, aber eigentlich gehört nur die Silbe „*Du*“ zur Klausel.

²⁷ AfMw, IX (1952) S. 109.

²⁸ Für die Weiterverwendung dieser Klausel als Motette vgl. Handschin, a. a. O.

(Aus M 23, „Alleluia Ascendens Christus“)

- d. *W* 1 Nr. 22 (f. 52' - 53) „(Ta)“ Nr. 2a T. 3 li 2 li si/ (zwei Durchführungen)
F Nr. 125 (f. 161) „Ta“ Nr. 2b T. 2 li 3 li si/ (zwei Durchführungen)

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, III, S. 78–79; 29 Takte; 1. Durchführung Takt 1–14; 2. Durchführung Takt 15–29.

Melodische Variante: Die ersten 9 Takte in *W* 1 mit dem Blatt f. 52 verlorengegangen. Duplum: Takt 23: *W* 1 *EDpl* statt *EDC*.

Rhythmische Varianten: Schon Ludwig hielt diese Klausel für einen Sonderfall, da das Duplum im 2. Modus, der Tenor konsequent im 1. Modus geschrieben ist. Da *W* 1, bis auf Nr. 10 und 11 den 2. Modus nicht belegt, ist wohl anzunehmen, daß der Schreiber den 2. Modus in seiner Vorlage gefunden hat und die erste Fassung vertritt.

(Aus M 1, Graduale „Viderunt omnes“)

- e. *W* 1 Nr. 39 (f. 55 - 55') „Dominus“ Nr. 9a T. si 3 li 2 li si/
F Nr. 30 (f. 149') „Dominus“ Nr. 9b T. si 2 li 3 li si/

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, III, S. 16; 26 Takte; Anhang Takt 25–26.

Rhythmische Varianten: Da diese Komposition streng Note gegen Note gehalten ist (das Duplum ist genau wie der Tenor gegliedert), besteht wenig Möglichkeit, die Priorität der verschiedenen Versionen abzuschätzen. Erst in Takt 22 tritt ein Problem auf. Dort wird die Silbe „mi“ in *W* 1 auf die Ligatur DC, in *F* nur auf das D gelegt, während die Silbe „nus“ in *W* 1 auf das D im folgenden Takt, in *F* auf eine über den Takt hinausreichende Ligatur CD D fällt. In der heutigen Choraltradition fallen der Silbe „mi“ die Noten DC, der Silbe „nus“ CD zu; also bei Fortfall des einen C sind beide Versionen möglich. In den Hauptfassungen in *W* 1²⁹, *F*³⁰ und *W* 2³¹ sowie in allen Klauseln kommt das C auf die Silbe „nus“, was die Fassung von *F* bevorzugen lassen würde, wenn auch die Fassung in *W* 1 rhythmisch geebener erscheint. Man würde eher von einer Umarbeitung eine Ausgeglichenheit erwarten, so daß man wiederum die rhythmische Fassung in *F* für ursprünglicher halten könnte.

Eine interessante Tatsache liegt darin, daß *F* zwei Fassungen der Choralbearbeitung „Viderunt omnes“ kennt, die anderen dagegen nur die eine. Der Anhang dieser Klausel (Takt 25–26), der wie sonst nur in der Fassung in *F* auftritt, ist fast mit dem Schluß der Klausel³² der zweiten Choralbearbeitung in *F* identisch, so daß es naheliegt, daß diese Klausel diejenige in dieser zweiten Version eher als die in der ersten ersetzt. Trifft diese Vermutung zu, so finden wir, daß die zweite Choralbearbeitung der Handschrift *F* gerade diejenige ist, die in *W* 1 fehlt, so daß man schließen muß, diese Klausel hätte nur in der anderen Choralbearbeitung Platz finden können, was wiederum die Meinung bekräftigt, daß die Klauseln in *W* 1 öfter eine Umarbeitung der Klauseln in *F* voraussetzen.

²⁹ Waite, S. 69–70.

³⁰ Waite, Dissertation, II, S. 132 und 135–136.

³¹ *F*, 63'.

³² Waite, Dissertation, II, S. 136.

(Aus M 3, Graduale „Sederunt“)

- f. W₁ Nr. 44 (f. 59) „Ne“ Nr. 6a; T. si 3 li 2 li si/ dann si 3 li 3 li/
 F Nr. 48 (f. 152) „Ne“ Nr. 6b; T. si 2 li 3 li si/

Übertragung von F: Waite, Dissertation, II, S. 28–29; 21 Takte; Anhang Takt 19–21.

Aus Ludwig³³ geht nicht hervor, inwieweit diese Stelle in W₁ verdorben ist. Die ersten 9 Takte verlaufen in beiden Fassungen parallel zueinander, nur ist W₁ im 1. Modus, F im 2. aufzufassen. Anschließend erscheint in W₁ eine vollkommen neue, wenn auch gleichgebaute Klausel. Aber auch diese Klausel zeigt Elemente einer ursprünglich im 2. Modus verlaufenden Fassung; so in der ersten Tenorformel (Takt 1–3 = 10–12), wo der Tenor si 3 li 3 li/ wie das Duplum verläuft, was sicherlich als 1. Modus aufzufassen ist, aber die Schreibweise des 3. verrät; das gleiche kommt in der zweiten Gruppe im Tenor wieder vor. Diese abweichende Schreibweise wird wohl in den theoretischen Schriften belegt³⁴, dort aber besonders als englische Spezialität hervorgehoben. Die Fassung in W₁ fügt zum Tenor ein G (Takt 8 = 17), ein besonderes C (Takt 14 = 23) und ein besonderes F (Takt 17 = 26) hinzu, um eine Periodengliederung von je sieben Tönen im Tenor zu erzielen; F tut ein Gleiches, indem DDC, das eigentlich nicht mehr zur Klausel gehört, am Ende hinzugefügt wird. Da F außerdem einen dreitaktigen Anhang aufweist, ist es wohl möglich, daß diese Noten erst dort erklingen oder wiederholt werden sollen. Das lange Melisma soll wohl das lange C ersetzen.

(Aus M 11, Graduale „Suscepimus“)

- g. W₁ Nr. 45 (f. 56) „Mus“ Nr. 2a; T. 3 li 2 li si/ (zwei Durchführungen)
 F f. 106' (Nr. 20) „Mus“ Nr. 2b; T. 2 li 2 li 2si/ (drei Durchführungen)³⁵
 W₂ f. 90 (Nr. 18) „Mus“ Nr. 2c; T. 2 li 3 li si/ (drei Durchführungen)

Übertragung von F: Waite, Dissertation, II, S. 167–168; 22 Takte; 1. Durchführung (nur F und W₂, in W₁ in der Hauptfassung) Takt 1–9; 2. Durchführung Takt 10–15, 3. Durchführung Takt 16–22.

Melodische Varianten: Duplum: Takt 1: W₂ G statt A; Takt 4: W₂ EC statt EEDC; Takt 8: W₂ C statt /; Takt 15: W₁ und W₂ haben (wohl richtiger) C statt H (?B). Tenor: Takt 11: W₁ und W₂ haben (wohl richtiger) E statt H.

Rhythmische Varianten: Die Tenorformel 2 li 2 li 2 si/ in F paßt besser zum 2. Modus als 2 li 3 li si/ in W₂, doch sind sie gleichbedeutend. Sonst sind weder Unregelmäßigkeiten der Gliederung der Formel in W₁ noch in F oder W₂ zu bezeichnen; höchstens in Takt 21 muß W₁ eine Plica einsetzen (2lipl si statt 4li), aber hier sind F und W₂ auch unregelmäßig. Die erste Durchführung, die in W₁ („Mus“ Nr. 1 SG) in der Hauptfassung vorzufinden ist³⁶, ist im abweichenden 1. Modus

³³ S. 27 oder 80.

³⁴ Meine von Handschin und Waite abweichende Meinung über die Interpretation der Stelle in E. Coussemaker, *Scriptorium de musica medii aevi, nova series*, 1864 oder 1931, Band I, S. 346b, findet man in *Musica Disciplina*, VII (1953) S. 48–49 Fußnote 7; dazu Handschin, *AfMw*, IX (1952), S. 110, Fußnote 2, und Waite, S. 73, Fußnote 27. Zu Waite, Fußnote 26, vgl. meinen Aufsatz, S. 41, Fußnote 2.

³⁵ Daß F auch die erste Durchführung (*Mus.* Nr. 1) enthält, fehlt im *Repertorium* Band I, aber die Angabe findet sich erst in Band II, S. 21.

³⁶ Waite, S. 110.

notiert, hier verlaufen *W 1* und *F* gleich, während *W 2* einige Varianten hat; es ist aber nicht nötig, für zwei verschiedene Durchführungen denselben Modus zu haben.

(Aus *M 11*, Graduale „*Suscepimus*“)

- h. *W 1* Nr. 46 (f. 56) *Mus* Nr. 3a; T. si 3 li// (zwei Durchführungen)
F Nr. 67 (f. 58) *Mus* Nr. 3b; T. si/ 3 li// (zwei Durchführungen)

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, III, S. 37–38; 43 Takte; 1. Durchführung Takt 1–21; 2. Durchführung Takt 22–43.

Melodische Varianten: Duplum: Takt 20: *W 1* C statt CDE.

Rhythmische Varianten: Die Tenorschreibung in *W 1* scheint verdorben zu sein. Nach der wohl richtigen ersten Periode si/ 3 li/ erscheint nur si 3 li //, was den Grundrhythmus wohl nicht ändert. Das Duplum in *F* bis Takt 5 hat 3 li 2 li/, das Charakteristikum des 1. Modus, während *W 1* konsequenter ist. Daraus konnte man schließen, daß zumindest in diesem Beispiel *F* eine Umarbeitung der Vorlage bringt. Diese Klausel ist aber ein Sonderfall, da sie mehr als sonst mit Pausen durchsetzt wird, so daß die Konsonanzen in Takt 26 (*C* bzw. *H* gegen den pausierenden Tenor) nicht aufschlußreich sind. Wenigstens hier liegt ein Beispiel vor, das vermuten läßt, *F* bringe die Umarbeitung.

(Aus *M 16*, „*Alleluia Nonne cor*“)

- i. *W 1* Nr. 58 (f. 57') „*Dum loqueretur*“ Nr. 2a; T. 3 li 2 li 2si/
F Nr. 108 (f. 159) „*Dum loqueretur*“ Nr. 2b; T. 2 li 3 li 2si/

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, III, S. 68; 17 Takte; Anhang Takt 16–17 nur in *F*.

Melodische Varianten: Duplum Takt 11: *W 1* FEDE statt FE; Takt 13: AAA statt AA.

Rhythmische Varianten: In *W 1* weicht die durchgehende Tenorformel nur in Takt 7 (2 li si 2 li 2si) von der normalen Ligierung ab, was eigentlich nicht als „mit Abweichungen“³⁷ zu bezeichnen ist. In *F* kommt auch die Nebenform 2 li 2 li 3 si/ im Duplum (Takt 4–5) und im Tenor (Takt 13–14) vor. Wenn auch die Prioritätsfrage hier nicht gelöst werden kann, so ist etwas anderes zu bemerken: diese Klausel und wenige andere³⁸ in *W 1* gehören zu Choralbearbeitungen, die ursprünglich nicht in *W 1*, aber aller Wahrscheinlichkeit nach in der in England entstandenen Vorlage vertreten waren. Nimmt man eine andere Vorlage für die zweite Reihe von Ersatzklauseln als für die erste an, so wird wohl die zweite Vorlage wenigstens diese Choralbearbeitung übernommen haben. Die von der (Ludwig als solche geltenden) Haupthand geschriebene Sammlung von Ersatzteilen enthält keine Klauseln, die in den Choralbearbeitungen schon vorhanden waren oder gar

³⁷ Ludwig, S. 27.

³⁸ Zu den folgenden zweistimmigen Klauseln der zweiten Reihe der Ersatzkompositionen der Hs. *W 1* hat der Kodex nicht die betreffenden Choralbearbeitungen: Nr. 58 und 59 (aus *M 16*); Nr. 60 und 61 (aus *M 18*), wenn auch der vierstimmige Ausschnitt „*Mors*“ (f. 6') vorhanden ist; Nr. 83 und 84 (aus *M 41*); und Nr. 86 (aus *M 44*). Was Nr. 25 (aus *M 24*), Nr. 25 (aus *M 25*), Nr. 26 und 27 (aus *M 26*), und Nr. 24, 33, 65 und 66 (aus *M 29*) betrifft, so sind wohl wenigstens einige (Ludwig, S. 20, vermutet *M 29* und *M 26*) Choralbearbeitungen, die mit ff. 36–37 verlorengegangen sind.

nicht eingereicht werden konnten. Der Schreiber der zweiten Reihe nahm weniger Rücksicht³⁹.

Der Anhang (Takt 16–17) ähnelt dem Schluß des Satzes in *F*⁴⁰; sollte dieser Anhang die vorangehenden zwölf Takte ersetzen, so ergäbe sich für Takt 15–17 der Klausel als Tenor *DEFDD*, was eigentlich gut passen würde. In diesem Falle brächte die Klausel eine noch größere Verkürzung mit sich, als man bis jetzt erkannt hat.

(Aus *M 23*, „*Alleluia Ascendens Christus*“)

k. *W*₁ Nr. 63 (f. 57') „*Ta*“ Nr. 3a; T. 3 li 2 li/
F Nr. 123 (f. 161) „*Ta*“ Nr. 3b; T. 2 li 3 li/

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, III, S. 77–78; 15 Takte (mit je 3 Longae).

Melodische Variante: Duplum: Takt 5: *W*₁ *A* statt *AA*.

Rhythmische Varianten: *W*₁ scheint seinen Rhythmus (1. Modus) geradeso konsequent durchzuführen wie *F* bis auf Takt 14–15, wo das Duplum *si* 2 li (wegen Tonverdopplung = 3 li) 3 li 3 li 2 li statt des wohl richtigeren *si* 2 li 2 li 2 li 2 li 2 li lautet; *F* ist an dieser Stelle konsequent *si* *si* (= 2 li) 2 li 2 li⁴¹ 2 li *si* 2 li (letztere = 3 li wegen Tonverdopplung). Diese Unregelmäßigkeit in *W*₁ kann auch als eine Umschrift des Rhythmus gedeutet werden.

(Aus *M 23*, „*Alleluia Ascendens Christus*“ und *M 42* „*Alleluia Iudicabunt*“)

l. *W*₁ Nr. 64 (f. 58) „*Ta*“ Nr. 4a (aus *M 23*); T. 3 li 2si/ (zwei Durchführungen)
F f. 133' (Nr. 92) „*Na*“ Nr. 2 (aus *M 42*); T. 3 li/ 2si/ (zwei Durchführungen)
*W*₂ f. 87 (Nr. 62) „*Na*“ Nr. 2 (aus *M 42*); T. 3 li/ 2si/ (zwei Durchführungen)

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, II, S. 285–286; 33 Takte; 1. Durchführung Takt 1–16; 2. Durchführung Takt 16–33.

Melodische Varianten: Duplum: Takt 9: *W*₂ *EFDplD* (wohl richtiger) statt *EFEDCD*; Takt 32; *W*₁ und *W*₂ *G* statt *GG*.

Rhythmische Varianten: Da die beiden Fassungen im selben Modus verlaufen (die Pause nach dem 3 li in *F* und *W*₂ verhindert Dissonanzen und ist deshalb besser), findet eigentlich keine Änderung des Grundrhythmus statt, und es ist mir unerklärlich, weshalb Ludwig⁴² diese Komposition aussondert. Da die Motette, die diese Quelle benutzt, ohne Tenor nur in *Ma* f. 105' enthalten ist, kann man auch dort keinen Rhythmuswechsel feststellen; diese Komposition⁴³ gehört nicht zu den Klauseln, die sicherlich den Grundmodus von Quelle zu Quelle umändern.

³⁹ Die zweite Reihe wiederholt drei schon bekannte Klauseln: Nr. 71, 79 und 99.

⁴⁰ Waite, Dissertation, II, S. 184, vorletzter und letzter Takt.

⁴¹ Auch die Motettenfassung in *F* (f. 401') hat an dieser Stelle 2 li.

⁴² S. 30.

⁴³ Ludwig hat die Feststellung der Quelle der Motette „*Ad celi sublimia*“, (310a) seiner Aufzählung, erst nachträglich (S. 132) hinzugefügt. Seine Vermutung der Möglichkeit einer dreistimmigen Fassung ist nur dadurch begründet, daß andere Motetten der gleichen Abteilung der Hs. *Ma* für weniger Stimmen als sonst geschrieben sind.

(Aus M 34, „Alleluia Hodie Maria“)

m. *W*₁ Nr. 72 (f. 58') „Gaudete“ Nr. 2; T. 4si/
F f. 126 (Nr. 74) „Gaudete“ Nr. 2; T. SG

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, II, S. 253–254; 18 Takte.

Bemerkungen: Wie 1 oben fällt auch diese Komposition außer Betracht, da die beiden Fassungen im selben Grundrhythmus verlaufen; da die Pausen im Tenor nur dort wichtig sind, wo das Duplum auch pausiert, sind sie, die in *F* auch nach 4 si hinzugefügt sind, in *W*₁ meistens überflüssig. Eine interessante Tatsache, die später in der Besprechung der Choralbearbeitungen zu erwähnen ist, beruht darin, daß *F* zwei verschiedene Bearbeitungen dieser Choralmelodie enthält; die erste enthält die Klauseln der Hauptfassung in *W*₁, die zweite die der zweiten Reihe der Ersatzklauseln in *W*₁.

(Aus M 37, Graduale „Propter veritatem“)

n. *W*₁ Nr. 80 (f. 59') „Filia“ Nr. 4a und 5a; T. a. 3 li/ b. 3 li 2 li si/ (zwei Durchführungen)
F Nr. 178-179 (f. 168) „Filia“ Nr. 4b und 5b; T. a. 3 li/ b. 2 li 3 li si/ oder 2 li 2 li 2 si/ (zwei Durchführungen)

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, III, S. 114–115; 31 Takte; 1. Durchführung Takt 1–14; 2. Durchführung Takt 15–28; Anhang Takt 29–31 in *F*, Takt 29–30 in *W*₁.

Melodische Varianten: Duplum: Takt 22: *W*₁ EC statt EEDC; Takt 29–30: *W*₁ abweichender Anhang DFE *Epl* C. Tenor: Takt 9 fehlt in *W*₁.

Rhythmische Varianten: Reste der wohl ursprünglich den 2. Modus zeigenden Ligaturengliederung finden sich noch in *W*₁: Duplum: Takt 1–2: 2 lipl 2 li 3 li zeigt trotz der Tonwiederholung eher den 2. Modus; Takt 11: 3 li ist ein Überbleibsel der Schreibweise des 2. Modus; Takt 21–22: 2 li 2 si/ wären im 1. Modus klarer als 3 li si/ zu kennzeichnen; Takte 25–26: 4 li 2 li 3 li 2 li ist ein Überrest der Ligierung des 2. Modus, 4 li 3 li 2 li 2 li wäre im 1. Modus wohl richtiger.

Der Anhang in *F* ist mit dem Schluß in der Hauptfassung in *F*⁴⁴ fast identisch; die gleiche Fassung in *W*₁ ist etwas länger, wird aber noch weiter mit diesem Anhang gekürzt.

(Aus M 49, „Alleluia Letabitur iustus“)

o. *W*₁ Nr. 91 (f. 60') „Et spera“ Nr. 3a; T. si 3 li 2 li si/ und si/ 3 li 2 li/ si/ (zwei Durchführungen)
F Nr. 190 (f. 169) „Esperabit“ Nr. 3b; T. si 2 li 3 li si/ (zwei Durchführungen)

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation III, S. 121–122; 31 Takte; 1. Durchführung Takt 1–15; 2. Durchführung (ein Takt nimmt nicht teil daran) Takt 16–29; Anhang (nur in *F*) Takt 30–31.

Melodische Variante: Duplum: Takt 13: *W*₁ CDE statt CDED.

Rhythmische Variante: Da meistens das Duplum und der Tenor gleich gegliedert sind, kann man nur wenig von den Zusammenklängen schließen: Takt 2 klingt

⁴⁴ Waite, Dissertation, II, S. 265.

besser (= vollkommener) in *F*; auch sollte der 3. Modus in *W 1* verwendet werden (si 3 li 2 li si/ ist fast gleich bedeutend wie si 3 li 3 li/), so sind die Konsonanzen gleich so oft verbessert wie verschlechtert. Die Pausen nach dem si sind auch für unsere Zwecke unbedeutend. Erst in Takt 28–29 kommen Unregelmäßigkeiten vor: *F* hat 3 li 2 lipl 2 li/, was eher wie der 1. Modus aussieht; *W 1* dagegen hat si 2 li 2 lipl 3 li/, was wie der 2. Modus aussieht; aber an den Konsonanzen stellt man fest, daß in *W 1* der 1. Modus gemeint ist, so daß die Unregelmäßigkeiten eher in *F* vorkommen, was auf eine Umformung des Rhythmus in *F* hindeutet. Der Anhang in *F* verkürzt die organale Version in der Hauptfassung⁴⁵.

(Aus *M 50*, Graduale „*Ecce sacerdos*“)

- p. *W 1* Nr. 93 (f. 61) „*Illi*“ Nr. 5a; T. si 3 li 2 li si/ mit Abweichungen
F Nr. 192 (f. 169') „*Illi*“ Nr. 5b; T. si 2 li 3 li si/ mit Abweichungen

Übertragung von *F*: Waite, Dissertation, III, S. 122; 14 Takte.

Melodische Varianten: Duplum: Takt 10: *W 1 B* (weniger gut) statt *C*. Tenor: Takt 2 und 5: *W 1 G* (besser) statt *A*.

Rhythmische Varianten: Da die Gliederung des Duplum und des Tenors gleich ist, findet man wenige Anhaltspunkte zum Vergleich der beiden Fassungen. Im Duplum, Takt 13, hat *W 1* si 2 li 2 li statt des wohl richtigeren 3 li 2 li; auf der anderen Seite finden wir in Takt 1–2 die gleiche Gliederung in den beiden Fassungen, wo der 1. Modus wegen besserer Zusammenklänge angebracht ist. In diesem Falle ist es schwierig, zu beurteilen, welche Fassung ursprünglicher ist. Da die Klausel „*Qui conservaret*“ in *F* folgt, ist kein Anhang vorhanden.

(Aus *M 50*, Graduale „*Ecce sacerdos*“)

- q. *W 1* Nr. 94 (f. 61) „*Qui conserva*“ Nr. 4 und 5a; T. a. SG b. 3 li
 3 li si/ (zwei Durchführungen)
F Nr. 194–193 (f. 169') „*Qui conservaret*“ Nr. 4 und 5a; T. a. SG b. 3 li
 3 li si/ (zwei Durchführungen)
F Nr. 278 (f. 177) „*Qui conservaret*“ Nr. 4; T. a. SG
 (zwei Durchführungen)

Übertragung von *F* 193–194: Waite, Dissertation, III, S. 123; von Nr. 278, *ibid.* S. 166–167; 30 Takte; 1. Durchführung Takt 1–16; 2. Durchführung Takt 17–30. Melodische Varianten: Duplum: Takt 4: *F* Nr. 278 hat *ABCplA* statt *ABCB*; Takt 23: *W 1/* statt *Gpl*. Tenor: Takt 28: *W 1 C* statt *A*.

Rhythmische Varianten: Die erste Durchführung, die in *F* Nr. 194–193 eigentlich die zweite ist, hat denselben 1. Modus in beiden Fassungen. Im Duplum in *W 1* (Takt 15–16) sollte 3 li statt 3 si stehen, wie in beiden Fassungen in *F*, während in Takt 29–30 *CDE* 3 si in *W 1* besser als si/ 2 si in *F* ist. Die zweite Durchführung ist in rhythmischer Hinsicht in den beiden Fassungen verschieden. In Takt 24 wird die Schreibweise des 2. Modus 3 li 3 li in *W 1* noch beibehalten, so daß man wiederum diese Fassung für die geänderte halten kann.

⁴⁵ Waite, Dissertation, II, S. 308.

Wie man an den 16 Fällen, die wir angeführt haben, sehen kann, scheint die Fassung in *F* die ursprüngliche Gestaltung des Rhythmus in 10 Klauseln beibehalten zu haben. In zwei weiteren Klauseln (l und m) wird der Rhythmus nicht geändert, in zwei Fällen (h und o) scheint die Fassung in *W 1* bevorzugt werden zu müssen, und zwei Fälle (i und p) sind nicht entschieden. Wir können daraus schließen, daß die in *W 1* vertretene rhythmische Fassung dieser Klausel nicht in allen Fällen dieselbe ist, die im *magnus liber* und in dessen Ergänzungen ursprünglich enthalten war. Da aber *W 1* auf den britischen Inseln geschrieben und die Umschrift erst nach der Vorlage unternommen worden ist, werden diese Änderungen erst unter englischem (d. h. Notre-Dame-fremdem) Einfluß vorgenommen worden sein. Bezeichnend ist die Tatsache, daß in der Regel nur die mehrtönigen Ligaturenkomplexe geändert sind, während die einzigen Kompositionen, die durchweg den 2. Modus beibehalten, Nr. 10 und 11 sind. Es scheint, als ob es dem Schreiber erst nach Vollendung der 11. Komposition eingefallen sei, seine Vorlagen rhythmisch zu ändern. Auf der anderen Seite sind Ansätze zu der Vermutung gegeben, daß auch *F* den ursprünglichen Rhythmus geändert hat. *W 1* kann von Fall zu Fall eine ursprüngliche Fassung aus dem *magnus liber* repräsentieren, vertritt aber nicht ohne weiteres die Vorlage, die für die anderen Hss. gedient hat. Man muß auch, was das Hauptkorpus angeht, sich klar machen, daß der englische Geschmack den ursprünglichen, kontinentalen Rhythmus hätte ändern können. Das hätte auch von vornherein klar sein sollen, da *W 1* erst in peripherer Lage und zu einem späteren Zeitpunkt, als die anderen Hss., abgeschrieben worden ist. Daß man aber nur in den seltensten Fällen gewagt hat, die Hauptthesen Ludwigs zu bezweifeln, beweist, welche große geistige Ausstrahlung von diesem Mann ausging. (Wird fortgesetzt)

Ein unbekanntes Schumann-Autograph aus dem Nachlaß Eduard Krügers

VON UWE MARTIN, GÖTTINGEN

In Robert Schumanns Tagebuch finden sich vom Januar bis November des Jahres 1837 u. a. die folgenden Eintragungen¹:

22. Januar: *Mendelssohn bei mir. Spielt seine neuen Fugen . . .*
 Februar: *. . . Am Schluß des Monats aus der Kunst der Fuge abgeschrieben, viel mit älterer Musik verkehrt, Komponiert wenig . . .*
 März: *Im ganzen wenig vollbracht. Unordentlich durcheinander gelebt . . . Fortgeschrieben an der Kunst der Fuge — bis Nummer 12 . . .*
 1. Oktober: *Kunst der Fuge von Bach vollendet — Bachs Choralbuch nach und nach durchgespielt. Mit einer Seligkeit komponiert, wie noch nie, alles gelingt mir in der Form . . .*

¹ Zitiert nach freundlicher Mitteilung von Herrn Direktor Dr. Eismann vom Robert-Schumann-Haus in Zwickau. Vgl. auch die Zusammenstellung bei W. Boetticher, *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, Berlin 1942, S. 157.