

die Musik von V Monteverdi zuzuschreiben, während die in der Partitur auftretenden Striche und Transpositionsangaben vermutlich von Cavalli für die Aufführung von 1646 eingetragen wurden. Abgesehen von den genannten drei größeren Zusätzen ist N ebenfalls als authentisch anzusehen, vermutlich handelt es sich bei diesem Manuskript um eine erste Fassung Monteverdis.

Eine wissenschaftliche Neuausgabe der Oper hätte V als die Primärquelle zugrunde zu legen, deren offensichtliche Fehler²⁶ an Hand von N zu verbessern wären. Die ausgesprochenen Abweichungen in N (Erstfassungen gewisser Stellen) wären als authentische Varianten zu verzeichnen. Darüber hinaus wären die Eingangssinfonia und Cavallis Anweisungen und Striche in V sowie die genannten drei größeren Zusätze in N als Spuren späterer Bearbeitung zu vermerken. Die drei- und vierstimmigen Aussetzungen sämtlicher Instrumentalstücke von V und N (nicht die Bässe als solche) wären als zweifelhaft zu kennzeichnen (vgl. die obigen Bemerkungen zum instrumentalen Klangvolumen der frühvenezianischen Opern); lediglich die beiden Sinfonien des 3. Aktes (GA XIII, S. 239 und 243), deren Substanz nicht allein im Baß liegt, sind auf Grund ihres Ranges und ihrer musikalischen Struktur mit annähernder Sicherheit Monteverdi zuzusprechen. Erst eine derart differenzierte Ausgabe könnte den Anspruch erheben, Monteverdis venezianisches Hauptwerk in bestmöglicher Zuverlässigkeit darzubieten.

Die Laissemelodie zu „Aucassin et Nicolette“

VON URSULA AARBURG, FRANKFURT A. M.

Die berühmte Erzählung von Aucassin und Nicolette (13. Jahrhundert) enthält 21 Laissestrophen, die — eingestreut zwischen Prosastücke — den Vortrag dieser *Chantefable* musikalisch schmückten. Zu den Laisse ist nun eine Melodie überliefert, die einen recht ungewöhnlichen Ablauf zeigt: die beiden Hauptverse erklingen ausdrücklich und unverkennbar im G-Modus, der Laisseabschluß dagegen verläßt abrupt die G-Basis und klingt als c-modale Kadenz aus:



(Die g-modale Doppelzeile wird, je nach Laisselänge, mehrfach gesungen, die c-modale Kurzzeile beschließt die Laissestrophe¹).

An Erklärungen für dieses eigentümliche Melodiebild hat es nicht gefehlt. F. Gennrich vermutet², daß die jonische Cauda vielleicht aus der Gregorianik stamme, und unterlegt ihr probenhalber die Silben „Alleluia“ (S. 25). Allerdings bemerkt er (S. 27), daß die gregorianische Praxis unterschiedliche Schlußformeln („*differentiae*“) für die kleine Doxologie kenne, die dazu dienten, eine tonal passende Überleitung zum folgenden Gesang herzustellen. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, wäre die Laissecauda also höchst ungeschickt gewählt. Einleuchtender

²⁶ Vgl. meinen ersten Aufsatz, a. a. O., S. 100, und das Fehlerverzeichnis in meiner Heidelberger Dissertation 1954 *Das dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*.

¹ Vgl. F. Gennrich in MGG II, 1083.

² In seiner schönen Arbeit über die altfranzösische Chanson de Geste, Halle 1923.

ist der Grund, den Gennrich zuvor erwähnt: „Es durfte in dem Zuhörer nicht der Eindruck erweckt werden, als höre mit der [Doppel-]Verszeile auch die Melodie auf . . . es war . . . nicht ratsam, auf dem Grundton der Tonart zu endigen, denn letzteres löst in dem Zuhörer in hohem Maße die Wirkung eines Abschlusses aus“³. Der Ton g wird hier also nicht als Grundton gedeutet, sondern als Dominante (im mittelalterlichen Sinne!) zu c. Ähnlich argumentiert G. Kuhlmann⁴: „daß das Instrumentalnachspiel⁵ nun bis zur Unterquinte hinabfällt und dort schließt, ist nicht Zufall, sondern zeigt, meinen wir, daß es für die damalige Zeit unbefriedigend gewesen wäre, hätte man auf dem schon so oft abschließend gehörten g auch endgültig geschlossen.“ Zum Beweis erwähnt er den Versus alleluaticus „Exivi a Patre“, den Gennrich abdruckt⁶, der über lange Strecken hinweg den Ton d repercutierend umspielt und erst am Schluß zur Unterquinte g absinkt. Diese Melodie ist jedoch nicht mit der Aucassin-Weise zu vergleichen; denn deren scheinbare Oberquinte g besitzt eine eigene, ausgeprägte Oberquinte, d', durch die das g eindeutig als Grundton bestimmt wird⁷.

Um nun das Anliegen dieses Beitrages sogleich zu formulieren: Die unbefriedigende und meines Wissens auch sonst unbelegte melodische Form der Laisseweise läßt sich durch eine einfache Transposition der Cauda beheben:



Natürlich kann umgekehrt der Anfang nach C transponiert werden, um eine ausgeglichene Melodiegestalt zu gewinnen. Da aber ein sehr großer Prozentsatz der altfranzösischen Melodien im G-Modus steht, zog ich diesen vor⁸.

Gegen meine Konjektur spricht die handschriftliche Überlieferung: der Abschlusssatz ist zwanzigmal mit Melodie erhalten, die stets deutlich erkennbar notiert und geschlüsselt ist⁹. Die Notation ist zwar flüchtig geschrieben — auch der Textator „was a very hasty writer“¹⁰ — und zeigt einige Versehen und Unregelmäßigkeiten¹¹, so daß die Annahme eines Schlüsselfehlers, der vielleicht schon in der Vorlage steckt und gedankenlos kopiert worden ist, nicht ganz unberechtigt ist. (Wer sich mit handschriftlich notierter Musik vor allem der älteren Zeit befaßt, wird das Vorkommen der erstaunlichsten Nachlässigkeiten bezeugen können.)

³ S. 23; ähnlich im *Grundriß einer Formenlehre*, 1932, S. 40 und in MGG II, 1083 f.

⁴ *Die zweistimmigen französischen Motetten des Kodex Montpellier . . .*, Würzburg 1938, Bd. 1, 22. Die Melodie erklang nicht, wie Kuhlmann schreibt, nur zur Laisse an den Abendstern, sie ist — vollständig oder angedeutet — zu allen Laisse erhalten. Kuhlmann überträgt die Melodie im 2. Modus, Gennrich und nach ihm alle anderen Herausgeber übertragen im 1. Modus.

⁵ Die Cauda ist kein Instrumentalnachspiel, sondern wurde mit Text überliefert und also gesungen.

⁶ *Formenlehre*, S. 110 ff.

⁷ Th. Gérold nimmt in seiner *Histoire de la Musique*, Paris 1936, S. 262 keinen Anstoß an der überlieferten Melodiefassung, auch J. A. Westrup in *Oxford History of Music* II, 224 nicht. Vgl. auch Th. Gérold in der neuen Textausgabe der *Chantefable* durch Mario Rocques, 1936, auf S. XXI ff.

⁸ Vgl. die bei B. Stäblein (MGG II, 1284) angegebenen Prozentzahlen des Tonartenanteils im Mailänder Repertoire, das zur gallikanischen Gruppe gehört (Stäblein MGG IV, 1300): G-Modus 38 %, — D-Modus 38 %, Zahlen, die annähernd auch für die weltliche romanische Liedkunst zutreffen dürften.

⁹ Vgl. die etwas plumpe Reproduktion in MGG II, 1083, sowie das recht gute Faksimile von F. W. Bourdillon, Oxford 1896.

¹⁰ Bourdillon, S. 1.

¹¹ Auf fol. 79a wird in der 1. Zeile von Nr. 33 die weibliche Endsilbe im Notenbild nicht berücksichtigt; auf fol. 79c fehlt die letzte Note in der 2. Zeile; die Laisse Nr. 3 und 5 haben weiblichen Reim, der in Zeile 1 auf fol. 70d und 71b unterschiedlich mit Noten versehen wird. Vgl. zu diesen Unregelmäßigkeiten Bourdillon, S. 12.

Gegen die Lesung im G-Modus spricht auch scheinbar der Grund, den F. Gennrich und G. Kuhlmann zur Erklärung des handschriftlich überlieferten Melodiebildes vorbringen: Das Ende der Doppelzeile darf eigentlich nicht mit dem Grundton schließen, um nicht den Eindruck eines Abschlusses zu erwecken, den erst die Cauda bringen soll. (Die Bemerkung des Johannes de Grocheo bezieht sich lediglich auf den Textbau des „*cantus gestualis*“¹².) Es wäre also zunächst zu erweisen, daß die Doppelverskadenz *d'-h-g* in mittelalterlichen mixolydischen Liedern nicht als vollgültige Kadenz gilt, sondern daß es einer nachdrücklicheren Kadenzierung bedarf, um das Gefühl eines befriedigenden Abschlusses auszulösen. Daß ein Grundton zweimal hintereinander erklingen kann und erst die zweite Kadenzformel den eigentlichen Abschluß bringt, ist im Mittelalter nicht ungewöhnlich¹³. Für meine Konjektur sollen nun folgende Beispiele melodischer Parallelbildung sprechen, die stets — wie die konjizierte Laissenzeile — Hauptschlüsse von Liedern, Refrains oder anderen Stücken darstellen, ausgenommen das Beispiel „*Entlaubet ist der Walde*“, das nur den Stollenschluß der Melodie bietet. Ich habe den mittelalterlichen Liedschatz nicht systematisch nach Parallelen durchforscht, sondern nur das herausgegriffen, was sich mir zufällig bot. Lediglich die altfranzösischen Refrains¹⁴ habe ich sorgfältig geprüft, da sie (meist zwei-, oft dreizeilig) in ihrer melodischen Anlage mit unserer Laissenmelodie verwandt sind.

Zum besseren Verständnis der Beispiele ist zunächst noch eine sorgfältige Analyse der Laissenweise, die keinesfalls „*rather slight*“ ist, wie G. Reese bemerkt¹⁵, angezeigt. Die Initialzeile der Melodie bewegt sich im pentachordalen Raume *g-h-d'*, ihre Takteinsätze erklingen auf *d'*, *d'*, *h* und *g*, also auf den Strukturtönen dieses Pentachords. Am Ende der Zeilen schwingt die Melodie nach *a* aufwärts, ein typisches Beispiel für die *g*-modale offene (*vert-*) Kadenz¹⁶. Ebenso typisch ist die Anknüpfung: der Ton *c'* ist in der pentachordalen Struktur *g-h-d'* nur Durchgangston, hier aber tritt er deutlich, ja exponiert hervor und zeigt damit einen Strukturwechsel in das Tetrachord *ga-c'* an, der, wie das Ohr nachträglich registriert, durch den vorangegangenen Takt bereits vorbereitet worden ist¹⁷. Das Tetrachord *ga-hc* wird bekanntlich in seiner abwärtslaufenden und breiter ausgespannenen Form gern als besonders wirksames Kadenzmotiv verwandt¹⁸. So sind Umschwünge aus dem pentachordalen in den tetrachordalen Tonraum häufig am Ende von Melodieabschnitten zu beobachten, wie die folgenden Beispiele zeigen. In unserer Laissenmelodie folgt jedoch auf die Exposition des *c'* noch nicht die erwartete tetrachordale Kadenz, sondern eine Rückkehr in den pentachordalen

¹² Dies zu Gennrich in MGG II, 1084.

¹³ Man vergleiche die Stollen jener sechs Melodien (von insgesamt 24!), die in meinen *Singweisen zur Liebeslyrik deutscher Frühe* (1956) auf S. 12, 16, 23, 26 und 31 (bzw. 35 und 37) und 40 abgedruckt sind, und beachte, wie die Schlußverse oft nichts anderes darstellen als eine Intensivierung der schon vorweggenommenen Kadenz.

¹⁴ Nach Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, 2 Bde., 1921 und 1927; vgl. auch Gennrich, *Refrain-Studien* in Zeitschrift für romanische Philologie 71: 1955, 365 ff.

¹⁵ *Music in the Middle Ages*, New York 1940, 205.

¹⁶ S. U. Aarburg, *Die Singweisen des Blondel de Nesle*, Diss. 1946, S. 314 ff.

¹⁷ Ein besonders instruktives Beispiel hierzu bei Aarburg, *Singweisen zur Liebeslyrik deutscher Frühe*, 1956, S. 34, Zeile 1/2 bzw. 3/4.

¹⁸ S. U. Aarburg, *Die Singweisen des Blondel de Nesle* 311 ff., vor allem 301 ff. Für diese Kadenzform scheint die Romania eine Vorliebe gehabt zu haben. Die spanischen Cantigas des 13. Jahrhunderts hingegen bevorzugen pentachordale Kadenzen, desgl. z. B. das Lochamer Liederbuch. Vgl. auch den Schluß der niederdeutschen Paraphrase zur Antiphon „*Cum rex gloriae*“, abgedruckt durch R. Stephan in Zeitschrift für deutsches Altertum 87: 1956, 153 f. Eine tetrachordale Kadenz im Rohzustand (*c'-gg*) zeigt die heute noch gesungene „*légende des menhirs*“ in Carnac, die J. Chailley in der Revue de Musicologie 27: 1948, 27 mitteilt.

Tonraum, aus dessen Strukturtönen die Kadenz — besser „Vorkadenz“ — gebildet ist. Nun kann sich an diesen Abschluß wieder mühelos der pentachordale Melodiebeginn anschließen. Für den eigentlichen Laissenschluß jedoch bedarf es einer nachdrücklicheren Kadenzierung. So bringt die Cauda die zuerst vorenthaltene tetrachordale Kadenz. (Das *d'* der konjizierten Fassung ist lediglich „Wechselnote“ und strukturell belanglos.) — Dieses kurze Melodiegebilde steht also (in der konjizierten Gestalt) wohlgerundet und mit subtilen Mitteln gegliedert vor uns.

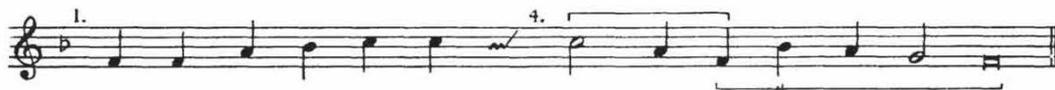
Halten wir also fest: Die Kadenz *d'-h-g* ist nicht schlußkräftig. Sie ist eher Bindeglied zwischen Ende und Anfang der Doppelzeile. Andererseits bereiten die beiden Takte vor und nach der mittleren Zäsur schon die für einen endgültigen Laissenschluß notwendige tetrachordale Kadenz vor. Diese biegsame Melodiegestaltung läßt dem Ablauf des Textinhalts jede Freiheit: Ist z. B. mit Vers 2 ein Sinneseinschnitt erreicht, so markiert die Melodie dies durch ihre kadenzähnliche Abwärtsbewegung; geht der Textsinn über diesen Vers hinaus, so ist durch die Wiederaufnahme des pentachordalen Motivs auch für den melodischen Kontakt gesorgt. Erst die abschließende Zeile unterstreicht mit ihrer dezidierten Kadenz das Ende des Laisseninhalts. Die Sorge mancher Romanisten und Musikologen um eine textinhaltsgerechte Adaptation der Melodie, die Gérold und Chailley zu Umstellungen der Melodiezeilen und K. Rogger gar zu der Behauptung verführt, „*que ni l'auteur, ni personne n'a jamais chanté ces vers*“, ist also überflüssig^{18a}. — Daß die Kadenz *d'-h'-g* zu ihrer Abrundung noch des tetrachordalen Abschlusses bedarf, mögen folgende Parallelfälle belegen.

In den Beispielen ist das pentachordale Motiv überklammert, das tetrachordale unterklammert. Zunächst einige Fälle, die den beliebten Umschwung vom pentachordalen Tonraum in die tetrachordale Kadenz zeigen sollen. Die beiden Tonräume sind hier nicht durch eine Zeilenzäsur getrennt wie in unserer Laissenmelodie:

Kyrie VIII In Festis Duplicibus (De Angelis)¹⁹:



„Wohlauf, die ihr hungrig seid“ (Böhmische Brüder 1566)²⁰:



Altfranzösischer Refrain Nr. 328 (Hs. T)²¹:



Motette [271] (Hs. R und N)²²:



^{18a} K. Rogger in Zeitschrift für romanische Philologie 67: 1951, 457. Vgl. dazu M. Rocques in Romania 76: 1955, 118, der diese Behauptung zurückweist. Vgl. ferner Th. Gérold in der Textausgabe der Chantefable S. XXIV, J. Chailley, *Études musicales sur la chanson de geste et ses origines* in Revue de Musicologie 27: 1948, 4 und J. Van der Veen, *Les aspects musicaux des chansons de geste* in Neophilologus 41: 1957, 90.

¹⁹ Aus Kyriale, S. 28.

²⁰ Nach Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Nr. 1613.

²¹ Nach Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen* 2, 1927, 289, 3 (13. Jahrhundert).

²² Nach Kuhlmann, a. a. O., 2, Nr. 183 (13. Jahrhundert).

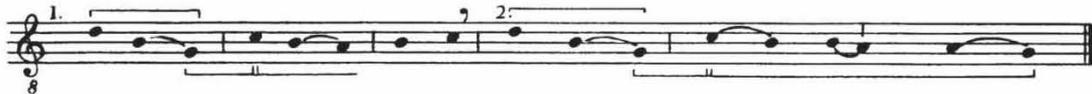
Refrain 880 und 625 (Hs. M und K)²³:



Flandrische Ballade vor 1864²⁴:



Refrain 677 (Hs. T)²⁵:



Cantiga Nr. 137 (Hs. E1)²⁶:



Bei den folgenden Beispielen sind die Tonräume durch eine Zeilenzäsur getrennt. Die pentachordale Vorkadenz kann – wie in unserer Laissenmelodie – als Terzenkette gebildet oder breiter ausgespannen sein. Zunächst das melodisch und formal hochinteressante Lied „Wie steht ihr alle hier und wartet mein :|| und meint, ich soll eur Vorsingerin sein“, das Zahn²⁷ mit dem Vermerk abdruckt: „Ohne Zweifel nach Text und Melodie weltlichen Ursprungs.“ Möglicherweise haben wir es hier mit dem Rest eines deutschen Rondeaux zu tun²⁸. Die Fassung lautet nach Berwald, *Geistliche Lieder 1552*²⁹:

Zahn 10



Lochamer Liederbuch . 22



²³ Nach Gennrich, a. a. O., 268, 4) und 273 (13. Jahrhundert).

²⁴ Nach W. Wiora, *Europäischer Volkslied*, Köln 1952, Nr. 60/2a.

²⁵ Nach Gennrich, a. a. O., 266, 4) (13. Jahrhundert).

²⁶ Nach H. Anglès, *La Musica de las Cantigas de Santa Maria del rey Alfonso el Sabio*, Bd. 2, 1943 (13. Jahrhundert).

²⁷ *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Nr. 10.

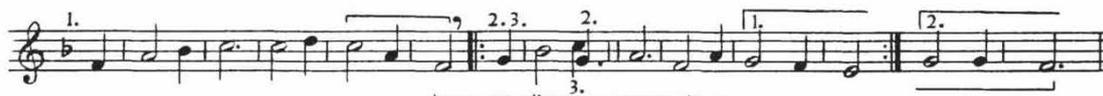
²⁸ Abdruck von fünf deutschen Rondeaux ohne Melodie bei Gennrich in PBB 72: 1950. — Die Schlußformel dieser eigentümlichen Melodie weicht von den typisch mixolydischen etwas ab: die Form *c' h-g* ist seltener als die Form *c'-ag*.

²⁹ Berwald druckt bei * ein *c*, Neuber 1561 hingegen ein *d*; das Lochamer Liederbuch bringt als Nr. 22 (Zählung nach W. Salmen, *Das Lochamer Liederbuch*, Leipzig 1951, 28) eine Melodie vom gleichen Typ mit *d*; diese ist hier als Beispiel 12 angefügt.

„Entlaubet ist der Walde“ (Othmayr 1549)³⁰:



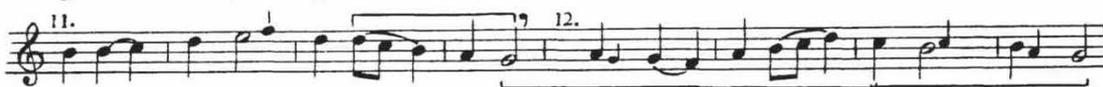
Refrain 456 (f. fr. 25566)³¹:



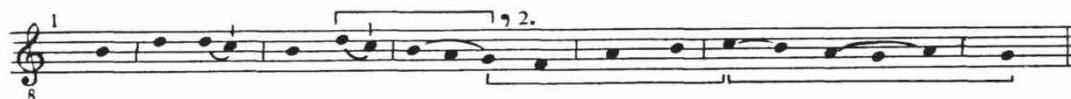
Refrain 346 (Hs. T)³²:



Cantiga Nr. 219 (Hs. E1)³³:



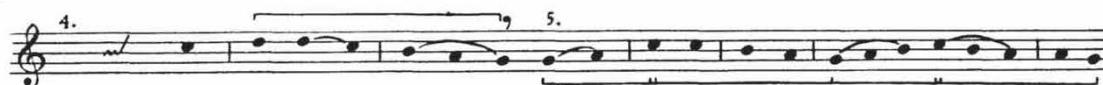
Refrain Nr. 1247 (Hs. T)³⁴:



Chanson Rayn. 803 (Hs. T f. 36r)³⁵:



Epître farcie de St. Etienne³⁶:



Hinzuzuziehen wären noch die Refrains 1156, 173, 161 (dieser mit umgekehrter Bewegungsrichtung der „Vorkadenz“, die auch Spervogel 20, 1, Vers 7 in der Jenaer Liederhandschrift, 29a und R. 1024 nach *Oxford History of Music II*, 233 zeigt), ferner die Cantigas 335, 363, 339, Lochamer Liederbuch Nr. 9 (Salmen), die ersten beiden Duplumzeilen des bei Husmann³⁷ abgedruckten Conductus und R. 1149, Vers 5–6 bzw. 7–8³⁸.

Interessant wegen ihrer melodischen Verwandtschaft sind auch die Laissemelodien, die Gérold (bei M. Roques o. c.) erwähnt. Schließlich sei noch auf die geschickte polyphone Bearbeitung des Tonraumwechsels (*d'-h-g/c'-g*) im *Patrem* der *Missa Tua est potentia* (ca. 1510) von Jean Mouton verwiesen. (Vgl. P. Kast, *Studien zu den Messen des J. Mouton*, Diss. Frankfurt/M. 1955, S. 238, Bsp. 98.)

³⁰ Nach H. Osthoff, *Das deutsche Chorlied*, Köln 1956, S. 24, Nr. 4.

³¹ Nach Gennrich, a. a. O., 96 (13. Jahrhundert). — Vgl. die große Ähnlichkeit dieses Eingangsverses mit Zahn Nr. 10!

³² Nach Gennrich, a. a. O., 276, 5d) (13. Jahrhundert).

³³ Nach Anglès, a. a. O., S. 241 (13. Jahrhundert).

³⁴ Nach Gennrich, a. a. O., 257, 6) (13. Jahrhundert).

³⁵ Vgl. F. Ludwig in Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*, 2. Aufl., 196 (mit Druckfehlern) (13. Jahrhundert).

³⁶ Nach Gennrich, *ZfMw XI*, 279.

³⁷ *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, Köln 1955, Nr. 9.

³⁸ Abgedruckt nach Hs. U in *Oxford History of Music II*, 239.