

Grundsätzliches zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie

VON FRIEDRICH GENNRICH, DARMSTADT

In dem Beitrag „Zur Rhythmik des Trouvèresanges“ dieser Zeitschrift¹ schreibt H. Husmann: „Die Rhythmik der weltlichen Musik des Mittelalters ist auf weite Strecken noch immer ein stark umstrittenes Gebiet“²; weiterhin ereifert er sich darüber, daß einer meiner Schüler wertvolle Arbeiten „mit kurzen Worten abgefertigt“, daß ich „allerjüngst sogar modalen Meistersang beschert“, in „neueren Übertragungen die Konsequenz früherer Umschriften verlassen“ und „eine vollkommene Willkür in die Übertragungstechnik eingeführt“ hätte. Es sei deshalb an der Zeit, einmal kritisch zu prüfen, „inwieweit die Grundlagen der modalen Übertragungstechnik gesichert sind“, also den bisherigen Häretikerspuk abzutun und die reine Lehre zu verkünden, denn von „Modaltheorie“ könne wohl nicht die Rede sein; „die modale Rhythmik ist eine einfache Tatsache“³.

H. hat seinen Beitrag offensichtlich darauf abgestellt, die Frage der mittelalterlichen, speziell der altfranzösischen Monodie prinzipiell zu erörtern und zwar unter folgendem Gesichtspunkt: die aus der *Musica sine littera* gewonnenen Erkenntnisse, insonderheit die daraus hergeleiteten notationstechnischen Erfahrungen sind maßgebend für die *Musica cum littera*, d. h. außer den in *Organa* und *Clausulae* nachweisbaren Modi sind in der Monodie keine weiteren Rhythmen möglich.

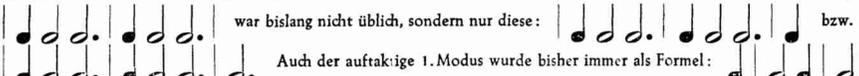
Wenn schon diese These eine Stellungnahme verlangt, so werden im Laufe der Abhandlung noch eine Reihe von Behauptungen aufgestellt, die eine kritische Beleuchtung, gegebenenfalls eine Zurückweisung erfordern. Denn H. scheint offenbar der Meinung zu sein, es sei auf diesem Gebiet noch wenig gearbeitet worden, und die seit etwa 50 Jahren geübte modale Übertragungstechnik beruhe auf bloßer Annahme, sei also weder dokumentarisch nachgewiesen noch kritisch überprüft worden. H. schickt voraus, daß er für die Modi die übliche Bezeichnung verwende⁴ und daß er den Zeitraum von 1180 bis 1300 in zwei Abschnitte aufteile: in das Zeitalter der modalen Rhythmik von 1180 bis 1250, die Notre-Dame-Epoche, und in das Zeitalter

¹ H. Husmann, Zur Rhythmik des Trouvèresanges, in „Die Musikforschung“ 5 (1952) 110–131.

² Die Rhythmik der weltlichen Musik des Mittelalters muß allerdings ein „stark umstrittenes Gebiet“ bleiben, solange immer wieder versucht wird, mit unzureichenden Mitteln und ohne Berücksichtigung der in der Literatur bereits vorliegenden Forschungsergebnisse, was eine Wiederholung von längst Bekanntem zur Folge hat, an die Lösung von Problemen heranzugehen, die man glaubt im Handumdrehen bewältigen zu können.

³ Keiner der Forscher, die sich in den letzten Jahrzehnten mit der modalen Rhythmik erstlich auseinandergesetzt haben, hat die Existenz der Modi angezweifelt oder sie als hypothetische Konstruktion betrachtet; sie alle waren doch wohl vielmehr der Meinung, daß eine Lehre über das Erkennen der einzelnen Modi nötig sei, da ja keiner der Autoren der *Musica cum littera* die Freundlichkeit hatte, anzugeben, in welchem Rhythmus jeweils sein Werk geschrieben ist. Warum man die so gewonnene „Lehre über die Modi“ nicht als „Modaltheorie“ bezeichnen soll, ist daher nicht ersichtlich.

⁴ Eigenartig berührt, daß der 1., 2., 3., 5. und 6. Modus anders bezeichnet werden als der 4., denn eine Formulierung

 war bislang nicht üblich, sondern nur diese:  bzw.
 Auch der auftaktige 1. Modus wurde bisher immer als Formel: 
 dargestellt. Ein auftaktiger 2. Modus erscheint in der Form: , wo er zumindest  bzw.

 lauten müßte. In der Beanstandung dieser Formeln könnte man eine Haarspalterei sehen, wenn ihnen nicht eine eminente prinzipielle Bedeutung zukäme.

Mehrstimmigkeit heraus die Beschränkung der monodischen Rhythmen auf die 6 der Polyphonie fordert⁷, so geht diese Forderung, von der Gewagtheit eines solchen Schlusses abgesehen, an dem Kernproblem vorbei.

Weiter meint H., die modale Rhythmik sei „die Rhythmik, die die bekannten 6 Modi einseitig durchführt“. Wir erfahren aber nicht, was des genaueren unter der einseitigen Durchführung des Modus zu verstehen ist, bzw. in welchen Grenzen sich diese vollziehen soll. Das aber ist doch eine *conditio sine qua non!* Bedeutet z. B. das Vorkommen von  oder  oder  oder  ein Durchbrechen der geforderten Einheit des Modus oder nicht? In den Organa und Clausulae sind solche oder ähnliche Stellen vorhanden. Warum sind sie hier möglich, wo die Organakomponisten doch infolge der Mehrstimmigkeit angewiesen sind, auf striktes Einhalten des Modus bedacht zu sein? Sollte, was in den Organa und Clausulae in weitem Umfang gestattet ist, der in jeder Hinsicht ungebundenen Monodie verwehrt sein?

Zwar wird die Berechtigung modaler Rhythmik und modaler Lesung der Monodie nicht in Frage gestellt, doch sei die Kenntnis der anzuwendenden Regeln noch sehr unvollkommen und zwar dort, „wo die Notation nicht mehr eindeutig war“. — In der Monodie des 11., 12. und 13. Jahrhunderts von rhythmisch eindeutiger oder nicht eindeutiger Notierung zu sprechen, dürfte abwegig sein.

„Mit einer gewissen Freiheit der modalen Lesung“, heißt es weiter, „müssen wir rechnen, wenn die Melodie nur nach schriftlicher Fixierung ausgeführt werden sollte“. — In der Monodie läßt sich etwas Derartiges nicht nachweisen. Wohl gibt es hier — wie auch sonst — in den Hss. eine Menge von Unstimmigkeiten, die sich aber durch die „musikalische Textkritik“^{7a} aufklären und oft beseitigen lassen. Diese Unstimmigkeiten haben mit rhythmischer Lesung nur indirekt zu tun; sie kann H. nicht gemeint haben.

Was so weit erörtert wurde, sind Dinge, die seit bald 50 Jahren bekannt sind. Ein Verdienst wäre es gewesen, die Zahl der „Unvollkommenheiten“ um auch nur eine zu verringern. Statt dessen bemängelt H. die Anwendung des Prinzips der Korrespondenz zwischen Text und Melodie; aber auch er kann ihrer nicht entraten, handelt es sich hier doch um ein Kernstück der mittelalterlichen Monodie.

Das enge wechselseitige Zusammenwirken der beiden Komponenten, der textlichen und der musikalischen, macht das Wesen des mittelalterlichen Liedes aus. Aus dieser Einheit resultiert die wissenschaftliche Forderung nach einer Korrespondenz zwischen Text und Melodie, die zwar H. nicht verwirft, an der er aber rügt, daß sie „auf alles und jedes angewandt wird“.

⁷ Sogar die Verhältnisse in den Motetten werden von den 6 Modi nicht restlos erfaßt. H. stellt selber fest, daß der Anteil der Modi in den einzelnen Gattungen verschieden ist, daß z. B. die Organa den 4. Modus anscheinend nicht verwenden und die mittellateinischen Kompositionen — auch hier dürften wohl nur die mehrstimmigen gemeint sein — den 6. Modus nicht benützt haben. — Mir ist auch in der Motettenliteratur kein Beispiel von 4. Modus bekannt. Ludwig schreibt bei der Besprechung der von Franco zitierten Beispiele: „Das Beispiel für den in den Kompositionen nirgends nachweisbaren 4. Modus.“ Vgl. Archiv für Musikwissenschaft 5 (1923) 291. Die Angaben der Theoretiker, auf die sich H. beruft, erweisen sich somit als lückenhaft und ungenau.

^{7a} Das kürzlich erschienene Buch von W. Bittinger, Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes, in Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen Bd. XI. (1953) gibt Aufschluß darüber, was unter „musikalischer Textkritik“, dem neuesten Zweig der musikwissenschaftlichen Mittelalterforschung, zu verstehen ist.

Es muß leider festgestellt werden, daß diese Forderung, so selbstverständlich sie auch ist, in vielen Fällen nicht beachtet wurde. Sie setzt nämlich voraus, daß, wer sich wissenschaftlich mit der Liedliteratur des Mittelalters auseinandersetzen will, nicht nur den Text der betreffenden Lieder versteht, sondern daß er die Sprache des Textes so weit beherrscht, daß er etwaige Fehler in der handschriftlichen Überlieferung der betr. Lieder zu erkennen und zu beseitigen vermag, daß er z. B. über die Silbenzahl der Wörter Bescheid weiß, kurz, daß er über fundierte grammatische Kenntnisse verfügt.

Wenn in einem altfranzösischen Liedtext des 12. oder 13. Jahrhunderts z. B. die Formen *eu* bzw. *eut* vorkommen, muß der Bearbeiter des Liedes entscheiden, ob die erwähnten Formen in diesem konkreten Fall ein- oder zweisilbig gebraucht sind. Der Autor des Liedes hat die Wahl keineswegs offen gelassen, weil beide Lesarten möglich wären, sondern es geht um die eine oder die andere Lesart ausschließlich. Wenn H. also Wert legt auf eine „sehr scharfe philologische Methode“ — was ja eine selbstverständliche Forderung bei jeder wissenschaftlichen Betätigung ist, denn sonst verdient sie dieses Prädikat nicht —, hätte er sich nicht damit begnügen dürfen, zu erklären: „Enkes germanistische Argumente vermögen nichts gegen Reichs Lesung auszumachen, da zumeist beide Auffassungen — *êe* ein- oder zweisilbig usw. — in Frauenlobs Zeit möglich sind“. Ob beide Auffassungen möglich sind oder nicht, steht hier nicht zur Diskussion, — denn daß sie möglich sind, dürfte wohl jeder Germanist wissen, der sich mit der Materie befaßt hat, — sondern wie *êe* in diesem konkreten Fall zu behandeln ist und warum, das hätte gesagt werden müssen.

Befremdlich ist die Behauptung, daß „die taktische Gliederung der mittelalterlichen Lyrik keinen akzentuierenden Charakter moderner Prägung“ gehabt habe, und daß „die Schwere der Takte nicht von einer etwaigen ausgeprägten Akzentuierung herrühre“.

Das sind Fragen, die unmittelbar in das Gebiet der Romanistik bzw. Germanistik gehören. Die Romanistik — ich beschränke mich hier auf dieses Gebiet, weil H. sich nur mit den Problemen des Trouvèresanges beschäftigt — hat die eminente Bedeutung des Akzentes bei der Entwicklung der romanischen Sprachen aus dem Vulgärlatein stets unterstrichen. Sie hat die Bedeutung des Hauptwortakzentes klar herausgestellt, hat das Verhältnis zwischen diesem und den Nebenakzenten festgelegt, woraus sich der große Unterschied zwischen betonten und unbetonten Silben ergibt, der im mittelalterlichen Französisch weit größer gewesen ist als im heutigen, allein schon bedingt durch die zahlreichen Diphthonge in den stammbetonten Formen. Erst durch die im Laufe der Jahrhunderte erfolgte allmähliche Minderung der Akzentstärke ist der heutige Zustand der Sprache erreicht worden. Die Sachlage ist für das Altfranzösische der von H. angegebenen also gerade entgegengesetzt. Aus den dargestellten Akzentverhältnissen heraus hat sich im Mittelalter die französische Prosodie gebildet, die, in ihren Prinzipien kaum verändert, noch bis auf den heutigen Tag in Gebrauch ist, obwohl der moderne Sprachhabitus ein anderer geworden ist.

Die französische Prosodie verlangt, daß die Wortfolge sich dem Versiktus unterordne, dessen Hauptschwere am Versende liegt, das gewöhnlich durch Assonanz oder Reim besonders hervorgehoben wird. Da die lateinischen Paroxytona zu männ-

z. B. in der *Razo*, die der *Vita* des Troubadours Raimbaut de Vaqueiras beigegeben ist¹⁰, daß die berühmte *Estampida* „*Kalenda maia*“ ... „*fo facha a las notas de la 'stampida que. l joglar [de Fransa] fasion en las violas*“. Es handelt sich bei der berühmten *Estampida* also um ein provenzalisches Kontrafaktum eines französischen Vorbildes. Wir besitzen die Melodie der provenzalischen *Estampida*, und auch unter den Trouvèreliedern finden wir ein Stück, Rayn. 1506 *Souvent souspire* ..., das wohl, wenn auch nur mittelbar, als Vorbild in Betracht kommen kann¹¹.

Was hat aber dieser Sachverhalt mit der Rhythmik zu tun? Das provenzalische Stück imitiert offenbar einen typisch französischen Rhythmus, der im provenzalischen Sprachgebiet nicht oder nur spärlich verbreitet war, jedenfalls kennen wir unter den uns überlieferten Denkmälern keinen weiteren Fall. Das Typische ist der Zusammenschluß von zwei männlichen oder weiblichen Viersilbtern zu einer Einheit, die dann evtl. wiederholt wird.

In der Tat handelt es sich hier um einen der volkstümlichsten französischen Rhythmen, um einen Rhythmus, der immer wieder im französischen Volkslied wiederkehrt, so z. B. im alten, weit verbreiteten Volkslied:

8 Le roi Lo - - is est sur le pont

8 Te - nant sa fille en son gi - ren.

8 El' se vou - draît bien ma - ri - - er

8 Au beau Dé - en, franc che - va - - lier.

Wie steht es mit diesem Rhythmus im französischen Mittelalter? — Der mensural überlieferte Refrain [668] bietet dieselbe rhythmische Ausprägung wie das Volkslied:

8 Tres dous a - mis, — je vous le di, —

8 Mes - di - sant sont mi a - ne - - mi.

¹⁰ Den ganzen Wortlaut der *Razo* findet man bei E. Lommatzsch, *Provenzalisches Liederbuch*, Berlin (1917) 172.

¹¹ Vgl. H. Spanke, Das öftere Auftreten von Strophenformen etc. in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 51 (1928) 90.

Wie im Volkslied läuft der letzte Achtsilbner im 1. Modus aus. Während hier männliche Viersilbner zu einer 4-Taktperiode zusammengeschlossen sind, könnten im *-Takt auch weibliche Endungen untergebracht werden. Diese Art liegt im Refrain [966] vor, der im Motetus [909] Verwendung findet; er lautet nach der mensuralen Fassung der Hs. Mo fol. 375v^o folgendermaßen:

8 Pre - nés i gar - de, s'on mi re - gar - de,
8 Trop sui gail - lar - de, di - tes le moi.

Hier haben wir 2 weibliche Viersilbner zu einem Verband vereinigt. Der Refrain ist dem viel älteren Rondeau von Guillaume d'Amiens entlehnt, wo er folgende Gestalt hat:

8 Pre - nés i gar - de, s'on mi re - gar - de,
8 S'on mi re - gar - de, di - tes le moi.

Das Rondeau ist in Quadratnotation aufgezeichnet. Die Übertragung wird nicht nur durch den Refrain [668] nahegelegt, sondern durch den im Motetus [909] zitierten Refrain bestätigt und obendrein durch die im Roman de Renard le Nouvel mensural überlieferte Fassung ohne jeden Zweifel belegt¹².

Der Rhythmus war also im Mittelalter vorhanden und auch hier zumeist in Stücken volkstümlicher Prägung. Wir brauchen uns daher nicht zu verwundern, wenn er auch in volkstümlichen Trouvèreliedern vorkommt, wie etwa in dem bekannten Lied des Colin Muset, Rayn. 966:

8 Vo - lez o - ir la mu - se Mu - set?

Genau derselbe Rhythmus begegnet im Lied Rayn. 1506:

8 Scu - vent sous - pi - re mon cuer plain d'i - re
8 Pour la plus be - - le de l'em - pi - re.

¹² Vgl. F. Gennrich, Rondeaux, Virelais und Balladen, II, 35.

Das aber ist die rhythmische Entsprechung der provenzalischen Estampida:

8 Ka - len - da ma - ya, ni fuelhs de fa - ya

8 Ni chanz d'au - zelhs, ni flors de gla - ya

Da das provenzalische Lied zwischen 1196 und 1202 entstanden ist, war der $\left| \begin{array}{c} \bullet \\ \bullet \\ \bullet \end{array} \right| \left| \begin{array}{c} \bullet \\ \bullet \\ \bullet \end{array} \right|$ -Rhythmus in Frankreich bereits vor dieser Zeit gebräuchlich, und er ist heute noch lebendig!

Es ist damit gelungen, mit Hilfe der Literatur Einblick in die Rhythmik zu gewinnen und zwar in eine Spielmanssrhythmik, die weder durch Theoretiker noch durch *Organa* oder *Clausulae* hätte erschlossen werden können. Doch welcher der 6 Modi kommt in Betracht? — Keiner. Denn diese Rhythmik ist eigenständig und hat mit den Modi der Theoretiker nichts zu tun. Dies ist ein Beweis mehr dafür, daß die 6 Modi der Polyphonie nur eine Auswahl aus den rhythmischen Möglichkeiten der Monodie darstellen.

Seit etwa 200 Jahren beschäftigt man sich mit den Fragen der Rhythmik der mittelalterlichen Monodie, seit 1908 hat man eine Menge von dokumentarischen Nachweisen über die Geltung der Modi in diesem Sektor veröffentlicht. Immer wieder hat sich herausgestellt, daß man die Rhythmik als Einzelpänomen nicht ohne Nachteil für das Ganze aus dem Gesamtkomplex herauslösen kann. Wenn nun H. behauptet, daß man in der Rhythmik der Monodie nur auf der außerordentlich schmalen Basis der von ihm angeführten vier Stücke zu sicheren Resultaten gelangen könne, die geeignet seien, „als Grundlage für weitere Untersuchungen und Anwendungen zu dienen“, so spricht das nicht nur gegen die neuesten Erkenntnisse, sondern man wird, solange nicht der Beweis dafür erbracht ist, daß die seit 1908 an Hand von Dokumenten gemachten Feststellungen auf Irrtum beruhen, die von H. besprochenen vier Stücke lediglich als gelegentliche Bestätigung dessen betrachten, was auf Grund der veröffentlichten Denkmäler erarbeitet worden ist.

Die „schmale Basis“, von der H. spricht, besteht aus vier Liedpaaren, die im Verhältnis von Vorbild und Kontrafaktum zueinander stehen. Von ihnen habe ich drei bereits vor vielen Jahren veröffentlicht. Es handelt sich also bei den vier Stücken nicht um durchweg neues Material, sondern um die Deutung von zum großen Teil Bekanntem.

Als erstes von diesen vier Stücken wird der Conductus: *Sol sub nube latuit* . . . von Walther von Châtillon in Zusammenhang mit dem Lied Rayn. 1001 *Chanter et renvoisier sueil* . . . von Thibaut de Blazon († 1229) behandelt. Man vermißt das Einbeziehen des Liedes Rayn. 885 *Pour mon chief reconforter* . . . von Gautier de Coinci († 1236), das enger mit dem Conductus verwandt ist als das Lied Rayn. 1001.

Meiner Betrachtung hierzu sei vorausgeschickt, daß Walther von Châtillon, der ein außerordentlich geschickter Dichter, aber, wie Philippe de Grève und Gautier de Coinci, nicht Komponist war, zu seinem Conductus *Ver pacis aperit* . . . zur feier-

lichen Krönung König Philipps II. am 1. Nov. 1179 in Reims die Melodie von Blondel de Nesle's Lied Rayn. 1924 verwendet hat. Und hier bedient er sich einer Melodie, die von Thibaut de Blazon stammt, dessen Tätigkeit als Autor von Liedern um 1185 anzusetzen ist.

Es ist anzunehmen, daß Thibauts Melodie zunächst eine Überarbeitung erfahren hat, die nicht nur einen völligen Parallelismus in den beiden Gruppen, aus denen die Strophenmelodie besteht, herstellte, also:

$$\frac{\alpha_1 \alpha_2}{\alpha_1 \alpha_2} \left| \begin{array}{l} \beta + \omega \gamma_1 \\ \delta + \omega \gamma_2 \end{array} \right. \text{ zu } \frac{\alpha_1 \alpha_2}{\alpha_1 \alpha_2} \left| \begin{array}{l} \beta \gamma_1 \\ \beta \gamma_2 \end{array} \right.$$

werden ließ, sondern auch einen Refrain anfügte. Von dieser Zwischenstufe, die bis heute noch nicht bekannt ist, dürfte sowohl der Conductus als auch Rayn 885 von Gautier de Coinci herzuleiten sein. Es besteht jedoch zwischen dem Refrain des Conductus und dem von Rayn. 885 insofern ein Unterschied, als im Conductus ein weiblicher Fünfsilbner, in Rayn. 885 hingegen ein männlicher Sechssilbner derselben Tonreihe unterlegt worden ist und das Schlußmelisma erhebliche Abweichungen aufweist. Hier wären die beiden am nächsten verwandten Stücke, der Conductus und Rayn. 885, einer näheren Betrachtung zu unterziehen gewesen, gilt es doch, sich nun mit dem Problem des männlichen Sechssilbners, der derselben Tonreihe unterlegt ist wie der weibliche Fünfsilbner, auseinanderzusetzen, die Abweichungen des Schlußmelismas zu deuten und evtl. auf Grund der „musikalischen Textkritik“ zu eliminieren. Das erspart sich H., da er sich nur mit dem Conductus und Rayn. 1001 befaßt, obwohl bei letzterem der Refrain fehlt.

Die Übertragung nimmt H. im 1. Modus vor, und zwar deshalb, weil der Anfang des in Ligaturenketten aufgezeichneten Schlußmelismas des Conductus¹³ die Tonreihe der letzten mit Text versehenen Distinktion wiederholt, und diese Wiederholung auf Grund der Ligaturschreibung im 1. Modus zu lesen ist. Auf Grund also dieser einen Zeile wird das ganze Lied im 1. Modus übertragen. Durch die Wiederholung im Schlußmelisma kennen wir eigentlich nur die Lesung der letzten mit Text versehenen Distinktion, aber auch hier nur unter der Bedingung, daß in Wirklichkeit derselbe Rhythmus vorliegt. Darüber hinaus können wir dann durch Analogie den Rhythmus der beiden der letzten Distinktion vorangehenden Distinktionen erschließen. Doch auch hier handelt es sich keineswegs um eine neue Entdeckung H.s, denn J. Handschin hat bereits 1927 auf diese Eigenart im Bereich des lateinischen Conductus hingewiesen^{13a}.

Danach aber versagt auch die Analogie, denn dem lateinischen weiblichen Fünfsilbner steht im französischen Gegenstück ein männlicher auf dieselbe Tonreihe gesungener Sechssilbner gegenüber. Die Stelle lautet in den Hss.:



bzw.



¹³ Einen Einblick in den Aufbau der in mehrstimmigen Conductus eingestreuten Melismen erhält man bei E. Gröninger, Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre-Dame-Conductus, in Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 11. Regensburg (1939) 30 ff

^{13a} J. Handschin, Mittelalterliche Aufführungen in Zürich, Bern und Basel, in Zeitschrift für Musikwissenschaft 10 (1927) 10.

In der Übertragung von H. erscheinen zweimal Aufspaltungen(*) gleich hintereinander auf dem leichten Takteil:



während sonst die ganze Strophe nur zweimal solche Aufspaltungen kennt, und zwar an Stellen, an denen die Fassung von Rayn. 885 Simplicis hat. Das macht die oben gebotene Übertragung verdächtig, zumal H. keine Deutung dieser Stelle bringt. Somit ist noch nicht einmal die Übertragung des Refrain gesichert.

Der Refrain ist offenbar ein Zusatz gegenüber Rayn. 1001. Mag, auch wieder auf Grund von Analogie, der 1. Modus für den Strophengrundstock angenommen werden, so kann doch, streng genommen, die Lesung des 1. Modus für Rayn. 1001 nicht schlüssig bewiesen werden. Der Refrain ist gewissermaßen ein Fremdkörper in dem Lied, denn in den eigentlichen Refrainliedern übernimmt der Refrain die Melodie des Strophenabschlusses; das ist hier nicht der Fall. Der Refrain bringt neues melodisches Material; er ist mit dem Strophenkörper noch nicht einmal durch eine Copula verbunden. Daher kann er eine vom Strophenkörper unabhängige Rhythmik besessen haben.

Die von H. erarbeitete „Grundlage“ beruht lediglich auf Analogie, wobei in keinem Stadium anders verfahren wird, als man es schon von jeher getan hat. Es kann also keine Rede davon sein, daß die von H. übertragene Melodie für Rayn. 1001, die er „die erste gesicherte Trouvèremelodie“ nennt, in höherem Grade gesichert wäre als die Übertragung von P. Aubry, die außerdem noch ihre eigenen Vorzüge aufweist. Die Übertragung aber als die „erste gesicherte Trouvèremelodie“ zu bezeichnen, ist Überheblichkeit und entspricht keineswegs den Tatsachen.

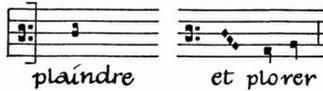
Nun zu H.s Übertragung von Rayn. 1001 selbst. Bei den lateinischen Reimwörtern könnte man sich mit dem $\frac{6}{4}$ -Takt abfinden, da es sich um Proparoxytona als Reime handelt, obwohl bei französischen Verhältnissen, wie sie hier vorliegen, die Rhythmik des lateinischen Liedes mit der des französischen übereinstimmen dürfte. Für das französische Lied ist die von H. gegebene Takteinteilung nicht richtig. Die Reimsilben *sueil*, (*pl*)*rer* usw. — es liegen nur männliche Reime vor — müssen den Hauptakzent tragen und dementsprechend mit dem schweren Takteil zusammenfallen. Das ergäbe im $\frac{6}{4}$ -Takt einen halben $\frac{6}{4}$ -Takt als Auftakt — eine durch nichts gerechtfertigte Messung. Weiter verstößt die Übertragung des französischen Liedes gegen eine der elementarsten Forderungen der französischen Prosodie, die tonlose Endsilben vor vokalischem Anlaut des folgenden Wortes elidiert. Die Lesung:



ist unmöglich. Hätte H. die Fassung des Liedes in Hs. X eingesehen, so würde er:



gefunden haben, in Hs. P dagegen:

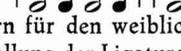


Beide Male steht *pláindre* am Ende der Zeile und *et* am Anfang der nächsten, beide Male geht aus dem Befund eindeutig hervor, daß die Töne der Konjunktur nicht getrennt werden dürfen, sondern eine Einheit bilden; weshalb im ersten Fall *et* im 2. *dre* keine Notation erhalten hat und die Hs. K



über *dre et* die Konjunktur setzt. Die tonlose Silbe ist also zu elidieren, *pláindré*, mit Akzent auf der tonlosen Endung, wie H. Seite 116 angibt, ist sie weder gelesen noch gesungen worden. Die Eigenart der Konjunkturschreibung in der *Musica sine littera* kann nicht auf die Konjunkturschreibung in der *Musica cum littera* übertragen werden.

P. Aubry hat 1910 das Lied nach derselben Hs. übertragen und zwar im 1. Modus und $\frac{3}{4}$ -Takt unter Berücksichtigung von Elision und Reim¹⁴. Er ist also zu einem besseren Resultat gelangt auch ohne den Umweg über den Conductus, das mag hier festgestellt werden. Zudem hätte der 1. Modus ebensogut aus dem Anfang des Schlußmelismas von Rayn. 885 gewonnen werden können.

Als Ergebnis des 1. Beispiels formuliert H. die 1. Regel: der männliche Siebensilbner füllt zwei Takte im 1. Modus aus:  Hier ist zu bemerken, daß diese Formulierung für den französischen männlichen Siebensilbner nicht zutrifft, daß dieser vielmehr die Formel:  beanspruchen muß; ferner ist zu berichtigen, daß  nicht die Formel für den weiblichen Sechsilbner, sondern für den weiblichen Fünfsilbner ist¹⁵.

Als 2. Regel wird die symmetrische „Stellung der Ligaturaufösungen“ angegeben. — Auflösungen von Ligaturen in einzelne Bestandteile finden nicht statt, sondern es kommt lediglich die Aufspaltung der modalen Länge in Betracht.

Die beiden hier angeführten Regeln mit ihren Einschränkungen sind bereits seit dem Aufkommen der „modalen Interpretation“ bekannt, wie J. Beck sie in seinen „Melodien der Troubadours“ nannte.

Wenn aber schon über die Möglichkeit gesprochen werden soll, die einzelnen Modi

¹⁴ P. Aubry, Übertragungen im „Chansonnier de l'Arsenal“ Nr. CXLII auf Seite 42.

¹⁵ Es ist nicht ratsam, im Mittellatein eine andere Silbenzählung anzuwenden als in den mit ihm aufs engste verwandten romanischen Sprachen, weil das zu endlosen Verwirrungen führt.

zu erkennen, dann ist der Hinweis auf die nur auf dem Wege der Analogie gewonnene Übertragung des Conductus: *Sol sub nube latuit* . . . nicht eben überzeugend. Es gibt hierfür weit besseres, unantastbares Material, das heranzuziehen man bisher versäumt hat: die Erkenntnisse, die aus den Motetten und ihren Quellen gewonnen werden können. Auch hier muß ich mich wieder auf nur wenige Beispiele beschränken.

Die St.V-Klausel Nr. 17 und der Motetus [795] schließen folgendermaßen:

8 J'ai tro - vé ki m'a - me - ra - tout a mon

8 gré, Dieus le tiengne en ve - ri - té.

Oder die St.V-Klausel Nr. 14 und der Motetus [327] weisen folgenden Abschluß auf:

8 Dieus, n'on - ques més n'a - mai je

8 tant com je fais o - - re.

In beiden Beispielen hat der Autor der Motette die modalen Längen bei * im Gegensatz zur Klausel mit Tongruppen versehen.

Entsprechend verfährt der Autor des Motetus [458] in der St.V-Klausel Nr. 26:

8 Ma dou - ce da - me lci - - aus mer - ci.

Oder der von Motette [272] mit der St. V-Klausel Nr. 35:

8 Douz cuers_ a - le - giez mes maus qu'il_ ne m'o - ci - ent.

Auch in den beiden letzten Beispielen sind die modalen Längen bei * mit Tongruppen versehen, wo die Quelle nur Simples aufweist. Der Motettenautor weicht also bewußt von seiner Vorlage ab. Er hält zwar zumeist den Strukturton¹⁶ ein, der in der Quelle als Einzelton erscheint, kümmert sich aber bei der Wahl der übrigen Töne der Gruppe wenig um diese.

Der Zweck dieses Abweichens von der Quelle liegt auf der Hand: Kenntlichmachung der modalen Länge, die durch die Ligaturenketten der Clausulae ohne weiteres erkannt werden kann, die aber in der mit Text versehenen Motette auf diese Art kenntlich gemacht werden muß. Gleichzeitig geht natürlich aus der symmetrischen Verteilung der Tongruppen innerhalb der rhythmischen Einheit auch der Modus — in den beiden ersten Beispielen der 1., in den beiden letzten Beispielen der 2. — eindeutig hervor.

Eben die symmetrische Stellung der Zerlegungen, die H. in fast jeder Zeile des Conductus sieht, hätte ihn darauf bringen müssen, daß in seiner Übertragung der 1. Distinktion des Refrain die Aufspaltungen¹⁷ auf die modalen Kürzen fallen und nicht auf die Längen.

„Wenn alles oder nichts aufgelöst ist“, bleibt nach H. nur das „Korrespondenzprinzip“ übrig, „das aber allein schon zum Ziele führt“. — Wenn das nach seiner Meinung der Fall ist, wozu dann der Umweg über den Conductus? Schon immer pflegt man den unmittelbaren Weg vorzuziehen.

Nach H. wären „endlich die in Einzelheiten recht bedeutenden melodischen Unterschiede der französischen gegenüber der lateinischen Fassung etwa am Anfang des Abgesanges, in der Änderung der Kadenz seines 2. Verses, in den Abweichungen der Verzierungen, während die Stollen weniger betroffen sind, hervorzuheben“. Demnach scheint H. der Auffassung zu sein, es handle sich bei dem Strophenbau des französischen Liedes um die Kanzonenform. Auch da muß man wohl anderer Meinung sein.

Unter Anwendung der von ihm geforderten „sehr scharfen philologischen Methode“ hätte H. hier eine schöne Gelegenheit gehabt, an diesem nur einen von ihm neu gebrachten Beispiel einen dankenswerten Vorstoß in das eigentliche Gebiet der Musik des Mittelalters zu unternehmen und sie, die Musik, als Ausdruck eines sinnvollen Inhaltes betrachtend, sich mit den vielfältigen formalen und stilistischen

¹⁶ Ich bezeichne den wichtigsten Ton einer Tongruppe als „Strukturton“.

¹⁷ Die Abweichung von der Regel wird H. vermutlich damit rechtfertigen, daß hier ein Fall vorliege, von dem er auf S. 130 schreibt: „Unsere Überlieferung bietet die Melodien nur in späterer, oft stark veränderter Form. Hier sind entsprechend dem Geschmack der 2. Hälfte des 13. Jh. stärkere Zerlegungen auch kürzerer Zeiten auch in ältere Lieder eingedrungen.“

Fragen zu beschäftigen, die Divergenzen aufzuklären, Stellung zu nehmen zu den Abweichungen, mit anderen Worten echte musikalische Textkritik zu üben, anstatt an der Oberfläche haften zu bleiben und unfruchtbar in uralten Übertragungsfragen zu wühlen.

Als zweites Beispiel wird der Conductus: *Parit preter morem* . . . mit seinem anonymen französischen Vorbild Rayn. 1760 *Pieç'a que savoie* . . . herangezogen. Da ich die beiden Stücke bereits 1930 genau und zwar durch Gegenüberstellung der Hss. *Hu* und *U* behandelt habe¹⁸, ohne noch weder die zu gleicher Zeit erschienenen Ausführungen H. Spankes¹⁹ noch die Übertragung von H. Anglès²⁰ zu kennen, kann ich, auf diese Arbeit verweisend — die H. wahrscheinlich nicht kennt, jedenfalls nicht erwähnt²¹ —, mich auf einige wenige Bemerkungen beschränken.

Die schwierigste Stelle in dem Strophenlai — nicht Estampie! — ist zweifellos der III. Doppelversikel, aber nicht in bezug auf die Rhythmik, sondern in ganz anderer Richtung.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß das französische Lied dem Conductus als Vorbild gedient hat. Das kommt ganz deutlich im III. Doppelversikel zum Vorschein. In meiner Ausgabe der Stücke in der Zeitschrift hatte ich zu der Lesart des III. Doppelversikels von *Hu* bemerkt: „Die lateinische Fassung hat in III lauter *longae*; zu rhythmisieren wäre wie in der französischen Fassung.“ Hier will ich nun ausführen, was damals Raumknappheit verbot: warum ich die französische Fassung für die richtige hielt.

F. 1. Re-tū-nens ve-rum 2. De-í de-co-rem

U. 1. je la ser-ví-rov-e, 2. Mais el nel daí-gne

F. 3. De-í-tātis su-e, 4. De-us ho-no-rem.

U. 3. Nes que se jes-tov-e 4. Uns hom d'Es-pag-ne

III/1 weicht im lateinischen Lied vom symmetrischen Bau ab; es hat einen weiblichen Viersilbner statt eines weiblichen Fünfsilbners. Das mußte in der Notation vom

¹⁸ F. Gennrich, Lateinische Kontrafakta altfranzösischer Lieder, in Zeitschrift für romanische Philologie 50 (1930) 196 ff.

¹⁹ H. Spanke, Studien zur Geschichte des altfranzösischen Liedes II., in Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 156 (1929) 222.

²⁰ H. Anglès, in der zitierten Abhandlung von H. Spanke S. 231. Die Ausgabe der Hs Hu erfolgte von 1931 ab.

²¹ E. Gröninger, Repertoire-Untersuchungen etc. führt auf S. 100 die vollständige Literatur an.

Schreiber des Conductus berücksichtigt werden. Der Conductus benützt deshalb die letzten 5 Töne der Distinktion und läßt den ersten Ton des Vorbildes fortfallen. Das kann geschehen, unter der Voraussetzung, daß die lateinische Fassung mit einer longa perfecta C beginnt.

III/2 stimmt in beiden Liedern überein, beidemale werden weibliche Viersilbner vertont.

In III/3 haben beide Lieder einen weiblichen Fünfsilbner, und man sollte meinen, daß beide Fassungen hier übereinstimmen müßten. Das ist jedoch nicht der Fall, und zwar deshalb nicht, weil im Conductus offensichtliche Fehler vorliegen.

Bei III/1 konnte, ohne Schaden anzurichten, die 1. Note des Vorbildes ausgelassen werden. In III/3 geht das nicht, weil beide Verse, der lateinische wie der französische, gleiche Silbenzahl haben. III/1 und III/3 sind im Vorbild identisch, nicht aber im Conductus. Der Schreiber des Conductus übernimmt trotzdem den Anfang von lateinisch III/1, läßt also die 1. Note des Vorbildes aus, so daß hierdurch eine „Verschiebung“ entsteht, und zwar um eine Stelle nach links. Bei o erkennt der Schreiber seinen Fehler und korrigiert ihn durch eine binaria, deren erster Teil der Note über *toi* entnommen wird. Die Erfahrung lehrt, daß es sehr oft nicht bei dem einen Versehen bleibt, so auch hier. Bei * stellt sich ein weiteres ein. Mag sein, daß die Vorlage undeutlich geschrieben war, jedenfalls kontrahiert der Schreiber des Conductus zwei Simples zu einer binaria, wodurch, notgedrungen, wieder eine Verschiebung eintritt. Sie wird korrigiert, indem die binaria + der Vorlage disjungiert wird, so daß die richtige Koordination wiederhergestellt ist. Die hier vorkommenden Schreiberfehler sind in der Monodie so weit verbreitet und so gut bekannt, daß eine Einregulierung nach dem französischen Lied ohne Bedenken vorgenommen werden kann. Der III. Doppelversikel hat also die Lautung:

1. Re-ti-nens ve-rum 2. De-i de-co-rem

Je-la ser-vi-roi-e 2. Mais el nel dai-gne

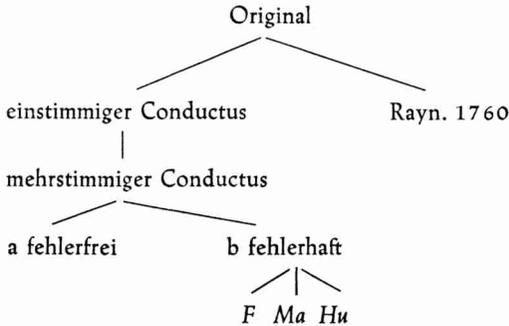
3. De-i-ta-tis su-e 4. De-us ho-no-rem.

3. Nes que se j'es-toi-e 4. Uns hom d'Es-pa-gne.

So viel zur Erklärung meiner 1930 gedruckten Anmerkung. Die longae perfectae in *Hu* erklären sich ebenso einfach: die 4 Verse des III. Doppelversikels sind im Conductus in Unordnung geraten und zwar in *F* und *Ma*. Der Schreiber von *Hu* hat die Fehler in seiner Vorlage sicher erkannt, wußte jedoch nicht, wie er hier seine Vorlage in Mensuralnotation umschreiben sollte, und deshalb kopierte er einfach ge-

treulich die Quadratnoten seiner Vorlage für diese Stelle. Der Schreiber von *Hu* war vielleicht zu gewissenhaft, seine Vorlage durch evtl. Konjekturen zu entstellen; möglicherweise hat er eine fehlerfreie einstimmige Fassung gekannt. Hätte er eine fehlerfreie mehrstimmige Fassung zur Hand gehabt, so würde er sicher darauf zurückgegriffen haben und seine mensurale Umschrift würde in III. keine Lücken aufweisen.

Wir hätten also folgende Abstammungsreihe:



Der mehrstimmige Conductus ist zwar in 3 Fassungen bekannt, die aber alle die gleichen Fehler in III. aufweisen, also aus derselben fehlerhaften Vorlage (b) stammen. Daneben dürfte eine fehlerfreie einstimmige Fassung (a) vorhanden gewesen sein. Einstimmige Conductus, wie sie z. B. im 10. Faszikel von *F* vorliegen, sind eigentlich die Regel, so daß die mehrstimmigen vielleicht nur Bearbeitungen von ursprünglich einstimmigen sind. Belege für diese Ansicht finden sich in den *St. Martialhss.*²², wie auch sonst noch. Jedenfalls dürfte das für die Conductus der 2. Gruppe des 6. Faszikels der *Hs. F* fol. 223v^o—242v^o zutreffen, von denen bereits 7 als Kontrafakta volkssprachiger einstimmiger Lieder nachgewiesen worden sind, so daß die begründete Vermutung besteht, daß die in dieser Gruppe zusammengefaßten Stücke mehrstimmige Bearbeitungen von Kontrafakta sind²³.

Welche Gestalt nimmt der III. Doppelversikel in der Übertragung bei *H.* an? Aus der Schreibung von wohl zufällig in der *Hs. F* etwas länger geratenen kaudierten Quadratnoten wird ein -Rhythmus am Anfang von III/1 herausgelesen, der in direktem Widerspruch zur französischen Fassung steht. Peinlich wirkt dabei, daß gerade die in III/3 offen zurutage tretenden Fehler als „deutliche Priorität des Musikalischen“ angesprochen werden. Ein Versuch, die Divergenzen von III/1 und

²² Vgl. H. Spanke, *St. Martial-Studien I.* in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 54 (1930) 282 ff.

²³ Diese Conductus haben als Charakteristika die gleiche Melodie für alle Strophen; sie kennen keine oder nur kurze Schlußmelismen, vor allem keine Melismatik innerhalb der Strophe. Sie unterscheiden sich grundsätzlich von den mehrstrophigen Conductus, die für jede Strophe eine besondere Vertonung bringen, längere Eingangs- und noch längere Schlußmelismen besitzen und die einzelnen Strophen, mitunter die einzelnen Distinktionen der Strophe durch Melismen untereinander verbinden. Als Beispiele kommen die meisten Conductus von *Hs. F* 7. Faszikel — eine Übersicht gewinnt man leicht aus der tabellarischen Aufstellung von E. Gröninger, *Repertoire-Untersuchungen etc.* s. 106 ff. — oder der leicht zugängliche Conductus: *Parce virgo* aus der *Hs. Tu* — F. Gennrich, *Abriß der frankonischen Mensuralnotation*, Nieder-Modau (1946) Tafel 20—23 — in Betracht.

III/3, sowie die von III/3 und III/4 des Conductus aufzuklären, wird nicht unternommen.

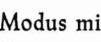
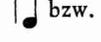
Die Übertragung von *F* an dieser Stelle von H. Anglès ist richtig, die von H. ist falsch, trotz aller notationstechnischen Erwägungen. Allerdings hat H. Anglès die Fehler des Conductus in III/3 auch nicht erkannt.

Als drittes Beispiel bringt H. den Conductus: *Procurans odium* . . . bzw. *Purgator criminum* . . . mit den entsprechenden Liedern Rayn. 1545 *Amours dont sui espris Me semont* . . . von Blondel de Nesle, und Rayn. 1546 *Amours dont sui espris De chanter* . . . von Gautier de Coinci. 1929 habe ich die beiden Conductus nebst Faksimile sowie die beiden französischen Lieder nach 2 Hss. veröffentlicht²⁴.

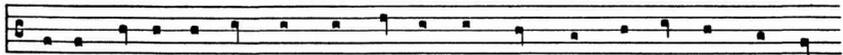
Ich hatte damals, obwohl mir die eigenartige Schreibung in *W*₁ wohl bekannt war, der Ansicht F. Ludwigs beipflichtend, im auftaktigen 2. Modus übertragen,

also 

H. gibt eine neue Übertragung der beiden Conductus, indem er auf die perfekten longae, die jeweils als dritte Modalzeit in der handschriftlichen Überlieferung des Conductus: *Purgator criminum* . . . in der Hs. *W*₁ auftreten, aufmerksam macht und hieraus auf einen 4. Modus schließt , woraus er folgert, daß der 4. Modus, im Gegensatz zu der bisherigen Ansicht, auch für das französische Trouvèrelid nachgewiesen sei.

Wie verhält es sich mit dem H.schen 4. Modus für die Trouvère-Kunst? Aufgefallen war uns schon oben, daß H. den 4. Modus mit der Formel  angibt, während er den 1. Modus als , den 2. als , den 3. als  anführt. Konsequenterweise wäre der 4. Modus doch als Folge von:  bzw.  anzugeben gewesen.

Schon 1908 ist dieselbe Frage aufgetaucht, als der 4. Modus für das Lied Rayn. 123 und sein Kontrafaktum Rayn. 1881 in Anspruch genommen wurde. Rayn. 123 beginnt nach der mensuralen Aufzeichnung der Hs. O fol. 44v^o



Devers Chastel-vi-lain Me vient la robe au main Com uns oitours noirrois

und man übertrug:



²⁴ F. Gennrich, Internationale mittelalterliche Melodien, in *ZMw* 11 (1929) 331 ff.

Damals schon wandte F. Ludwig mit Recht ein, daß es sich nicht um einen 4. Modus handle, sondern um einen auftaktigen 3., denn der Reim müsse auf den schweren Taktteil fallen, was bei der oben gebotenen Übertragung nicht der Fall wäre. Daraufhin hat J. Beck Rayn. 123 und Rayn. 1881 im auftaktigen 3. Modus wie folgt übertragen²⁵:

8 De - vers Chas - tel - vi - lain Me vient
8 la robe au main Com uns oi - tours noir - rois

Auch Joh. Wolf schreibt 1913 zu demselben Lied: „Ganz den Eindruck des vierten modus erweckt das mensural notierte Lied: ‚Devers Chastelvilain‘ aus Paris, Bibl. Nat. fr. 846. Und doch werden wir diese Weise mit Rücksicht auf den Sprachakzent besser als eine auftaktige des dritten modus ansehen“²⁶.

Da Rayn. 1881 ein Kontrafaktum von Rayn. 123 ist, kommt die Übertragung dieser Melodie ebenfalls in Frage. Im auftaktigen 3. Modus übertrug 1905 P. Aubry die Melodie²⁷:

De la pro - ces - si - on Au bon
ab - bé Poin - çon Me con - vient a chan - ter

Völlig verfehlt ist dagegen die Übertragung der mensuralen Überlieferung des Liedes durch H. Riemann in der Besprechung von P. Aubrys „Monuments“²⁸: H. Riemann überträgt bei dieser Gelegenheit Rayn. 123:

De - vers Chas - tel - vi - lain Me vient
la robe au main Com un oi - tours noir - rois

²⁵ J. Beck, Die Melodien der Troubadours, Straßburg (1908) 146 und J. Beck, in J. Bédier, Les Chansons de Colin Muset, in Les Classiques français du Moyen Age Nr. 7, Paris (1912) 31.

²⁶ Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde, in Kleine Handbücher der Musikgeschichte Bd. VIII. 1, Leipzig (1913) I, 211.

²⁷ P. Aubry, Les plus anciens Monuments de la Musique française, in Mélanges de Musicologie critique V. Paris (1905) 14. Faksimile auf Tafel XI.

²⁸ H. Riemann, Die Melodik der Minnesänger, in Musikalisches Wochenblatt 36 (1905) 778a ff.

Was F. Ludwig und Joh. Wolf gegen den 4. Modus einzuwenden hatten, dasselbe ist gegen H.s 4. Modus vorzubringen, denn seine Lesung:



zeigt als männliche Sechssilbner-Rhythmik dieselbe Unterlassung. Es muß:



übertragen werden.

Ein Blick in die nicht eben unbekanntenen Bücher von J. Beck und Joh. Wolf hätte H. Veranlassung geben müssen, seine Ansicht über den 4. Modus zu revidieren oder aber Gründe dafür vorzubringen, warum er dennoch den eigenen Standpunkt für den richtigen hält. — Doch welchen Sinn hat es, Übertragungsfragen wieder aufzurollen, die seit etwa 40 Jahren als erledigt angesehen werden müssen?

So weit die Lösung der Frage nach dem Stand von etwa 1908. Heute jedoch bin ich in Hinsicht auf die Rhythmik des in den genannten Liedern verwendeten Sechssilbners anderer Meinung.

Der mensural aufgezeichnete Vers:



ist in einwandfreier frankonischer Mensuralnotation aufgezeichnet. Auf den ersten Blick scheint ein 2. Modus vorzuliegen, an den sich ein 4. anschließt. Das aber wäre ein Verstoß gegen die Forderung, daß ein und derselbe Modus einheitlich durchzuführen ist. Bei genauer Betrachtung, wie wir sehen werden, enthüllt sich der scheinbare Verstoß als optische Täuschung. In dem Vers tritt ein weiblicher Fünfsilbner mit einem männlichen Sechssilbner zu einem Zwölfsilbner zusammen. Der 1. Teil ist im 2. Modus rhythmisiert, der 2. Teil müßte im auftaktigen 2. Modus stehen. Das ließ sich in der vorliegenden Textkombination nicht reibungslos durchführen; so half man sich auf ganz einfache Weise wie folgt:



Die regelmäßige Folge von $\frac{1}{2}$ wird einmal unterbrochen durch eine longa perfecta (*). Die Folge von Takten im 2. Modus wird also gewahrt, wenn einmal ein Takt von einer longa perfecta oder deren Aufspaltungswerten ausgefüllt wird.

Man könnte sich den Vers natürlich auch im $\frac{6}{4}$ -Takt denken:



Im Zehnsilbner des Motetus [144] finden wir dasselbe Verhalten. Ich teile auch hier gleichzeitig die Quelle, St. V-Klausel Nr. 5, mit:

8 Da-me, de fin-cuer a-me-e, mer-ci.

Ich habe diese beiden Beispiele gewählt, um zu zeigen, daß in der Klausel nichts auf diese Eigenart des 2. Modus hindeutet. Man wird also weder aus Organa noch aus Klauseln irgend etwas über sie erfahren können. Deshalb ist aus der *Musica sine littera* — was noch durch viele andere Beispiele erhärtet werden könnte — kein Aufschluß über Rhythmen zu gewinnen, die außerhalb der gewöhnlichen 6 Modi vorhanden sind.

Dieselbe Gliederung mit longa perfecta oder deren Spaltwerten auf der 7. Silbe zeigt der männliche Zehnsilbner im Motetus [167]:

8 Ja pour-fe-lons mes-di-sans-ne-le-rai

Aus den Beispielen ergibt sich die **Regel**: Trifft in geradsilbigem Vers auf eine ungerade Silbe eine Notengruppe oder eine longa perfecta, dann liegt bei Zweisilbentakt die Nebenform des 2. Modus vor.

Interessant ist nun die Frage, wie sich der geradsilbige Vers im Wechsel mit ungeradsilbigen Versen verhält, in Versen also, in denen eine reibungslose Folge von auf-taktigen Distinktionen möglich wäre. Hier bietet Rayn. 452 nach der mensuralen Aufzeichnung in Hs. O ein schönes Beispiel. Es handelt sich um die Folge von männlichen Sechssilbner und männlichen Siebensilbner.

8 1. Li jo-liz-temps d'es-té
3. Et A-mours-qui don-né

82. Que je voi-re-ve-nir
4. M'a le douz-so-ve-nir

85. De ma da-me-que de-sir

86. Mi font joi-e-me-ner

87. Et dire a - mou - - reu - se - ment:

88. Je les sent, Dieus, — je les sent.

89. Les maus d'a - mer — dou - ce - - ment.

Zwischen dem 1. und 2., 3. und 4., 5. und 6. Vers wäre eine auftaktige Distinktion möglich gewesen. Der Autor wählt einen longa perfecta-Takt auf der 3. Silbe, der durch die Aufspaltungen noch besonders unterstrichen wird. Von einem 4. Modus in der Form:

8 Li jo - liz — temps d'es-té Que je voi — re - ve - nir

kann natürlich keine Rede sein; höchstens von einem auftaktigen 3. Modus, denn schon vom rein sprachlichen und metrischen Standort aus verlangen die Silben (*jo*)liz, (*es*)té, *voi*, (*re*)venir, (*A*)mours, (*don*)né, douz, (*so*)venir, (*jo*)ie nicht nur den Wortakzent (mit Ausnahme von *joie*), sondern den mit ihnen verbundenen Versikus, jedoch nicht in der Dreisilbendipodie, sondern im Zweisilbentakt.

Aus diesem Lied geht weiter hervor, daß die Distinktionen 1, 2, 3, 4 und 6 nicht als auftaktiger 3. Modus angesprochen werden können, weil Distinktion 5, 7, 8 und 9 nur 2., niemals 3. Modus sein können. Auftaktiger 3. und 2. Modus nebeneinander in einem und demselben Lied wäre natürlich ein grober Verstoß gegen die Forderung der Einhaltung der gleichen Rhythmik. Und so schließt denn auch die im 2. Modus stehende Motette [137], die gleichzeitig das Lied Rayn. 1852 ist, mit dem Refrain [470] wie folgt ab:

8 En non Dieu! je me dueil — et de - bris — pour a - mer.

Die ältesten Motetten zeigen aber auch einen auftaktigen 2. Modus, also: $\text{||} \text{||} \text{||} \text{||}$, aber niemals am Anfang einer Komposition, noch nach einer Pause. Der auftaktige 2. Modus kommt gewöhnlich nur im Innern einer Distinktion nach Binnenreŝm vor, wie etwa am Anfang der Motette [424].

Ich teile gleichzeitig die Quelle: St. V-Klausel Nr. 31, mit:

8 En tel lieu s'est en - tre - mis Mes cuers d'a - mer

Der Auftakt fällt in eine Ligatur der Quelle; die Distinktion besteht nach Ausweis der Quelle aus einem Elfsilbner, der durch Binnenreim in einen Sieben- + Viersilbner aufgeteilt wird.

Wollte man einwenden, diese Behandlung des 2. Modus sei neueren Datums, so dürfte sie nicht im Motetus [144] oder Motetus [754] vorkommen, die beide auf eine Klausel zurückgehen; sie dürfte auch nicht in dem an erster Stelle besprochenen Beispiel vorkommen, das den Anfang von Motetus [453] darstellt, denn dieser Motetus gehört zu der älteren Schicht der Motetten.

Als ich 1929 die Lieder Rayn. 1545 und 1546 veröffentlichte, war mir diese Eigenart des 2. Modus bei geradsilbigen Versen noch nicht bekannt. Ich habe meine damaligen Übertragungen im 2. Modus:

8 L'A - mours dont sui es - pris Me se - mont
8 de chan - ter

zu korrigieren in die Nebenform des 2. Modus:

8 L'A - mours dont sui es - pris
8 Me se - mont de chan - ter

Doch das ist nicht die einzige Art, wie man den 2. Modus bei geradsilbigen Versen ohne Auftakt behandelt, wenn sie auch die gebräuchlichste ist. Auch für die weiteren Möglichkeiten will ich mich auf ein Beispiel für jede Art beschränken:

1. Rückgliederung des Auftaktes (*) in den Volttakt ist die am nächsten liegende Lösung, sie liegt z. B. vor im Refrain [1207]:

8 Ma - da - me, je vous ser - vi - rai

2. Dehnung des Auftaktes zum Volltakt (*), sie liegt z. B. vor in dem Refrain [762]:

8 Mieus__ aim mou - rir des maux d'a - - mer
 8 Que__ vi - vre__ sans a - mi - - e.__

Das Beispiel zeigt die Erscheinung (*) gleich zweimal im Acht- und im Sechssilbner.
 3. Zusammenlegen von drei Silben in einen Takt (*) im Innern des Verses, gewöhnlich im vorletzten Takt, wie z. B. im Motetus [388]:

8 Que point ne m'es - mai de dou - çour
 8 Souf - frir na lan - guir nuit et jour

Auch in diesem Beispiel erscheint die Zusammenlegung (*) zweimal. Oder im Zehnsilbner von Motetus [137]:

8 Qui mon cuer ont de - te - nu en pri - son.

Aus diesen Beispielen, die alle mensural überliefert sind und um viele weitere vermehrt werden könnten, geht hervor, daß der auftaktige 2. Modus vermieden wird, weil er leicht zur Verwechslung mit dem 1. Modus führen konnte. Jedenfalls wird ein auftaktiger 2. Modus von keinem Theoretiker erwähnt. Es ist leicht einzusehen, daß bei einem Eingang von:

Dieus, donnés a mon ami oder von Li jólíz temps d'esté

der Eingeweihte im 1. Fall den 1. Modus, im 2. Fall die Nebenform des 2. Modus gewählt hätte.

Als viertes Beispiel bespricht H. ein weiteres Liedpaar, nämlich den Conductus: *Ver pacis aperit*... und dessen französisches Vorbild Rayn. 1924 *Ma joie me semont*... von Blondel de Nesle. Ich habe dieses Liedpaar ebenfalls mit Faksimiles veröffentlicht³⁰.

³⁰ F. Gennrich, Internationale mittelalterliche Melodien, in ZMw 11 (1929) 341 ff.

Da die beiden Stücke in demselben Versmaß abgefaßt sind wie das 3. Beispiel, ist das Resultat dasselbe: der 4. Modus für das französische Lied ist nicht zutreffend, es muß die eben besprochene Nebenform des 2. Modus sein. Ich hatte damals im auftaktigen 2. Modus übertragen:



was nun in die Nebenform des 2. Modus zu korrigieren ist:



Durch die vier Beispiele, sagt H., sei „die Beteiligung des 1., 4. und 5. Modus an der Trouvèrelryk nachgewiesen“.

Wie sieht es damit aus?

Für den 5. Modus hat sich nur ergeben, daß zwei Dreisilbner in longae perfectae oder deren Spaltwerte in einer völlig anderen Umgebung erscheinen, woraus man schließen muß, daß eine Mischung von Modi, also hier vom 5. und 1. Modus, statt- haft ist, oder daß derartige Dehnungen im 1. Modus vorkommen können, ohne die Einheit der modalen Folge zu stören. Das Vorkommen eines 5. Modus als Rhythmus einer ganzen Strophe ist mit dem kleinen Ausschnitt, den H. gibt, keineswegs bewiesen.

Wohl hat H. aus notationstechnischen Sonderheiten einen Rhythmus  erschlossen. Diese rhythmische Reihe drückt jedoch für das Trouvèrelied keinen 4. Modus aus, sondern stellt eine Nebenform des 2. Modus dar, die H. nicht erkannt hat.

Der Nachweis für den 6. Modus erschöpft sich in der Angabe, daß „für die französische Lyrik der eigentlichen Notre-Dame-Epoche man ihn zunächst nur mit Vorsicht in Betracht ziehen wird^{30a}. Dagegen sind, wenn man sich mit stillkritischen Argumenten begnügt“ — mit welchen, wird nicht gesagt —, „auch der 2. und 3. Modus leicht nachzuweisen“. — Sind nach dem Buch von J. Beck, „Die Melodien der Troubadours“, aus dem Jahre 1908, solche Gemeinplätze noch angebracht?

Für den einstimmigen Conductus: *In hac statu gratie* . . . und dessen französisches Vorbild Rayn. 292: *Hui main par un ajournant* . . . nimmt H. den 2. Modus in Anspruch, für den Conductus: „*Pater dictus Lotharius* . . . von Phil. de Grève und dessen französisches Vorbild Rayn. 719: *Douce dame, grez et graces vous rent* . . . von Gace Brulé, deren Ausgabe seit 10 Jahren im Druck vorliegt³¹, jedoch nicht erwähnt wird, nimmt H. „mit nicht ganz so großer Wahrscheinlichkeit den 3. Modus“ an. Worauf sich diese Annahmen stützen, wird nicht mitgeteilt. — Inwiefern sich die von H. angewandte Methode von der schon 1910 gehandhabten unterscheiden soll, ist nicht ersichtlich.

^{30a} Es ist H. doch wohl bekannt, daß der 6. Modus bereits in F- und St V-Klauselnetzen zur Genüge vertreten ist¹⁷

³¹ F. Gennrich, Zwei altfranzösische Lais, in *Studi Medievale* 15 (1942) 55 ff.

Wenn wir für die Rhythmik der Trouvère-Kunst auf das angewiesen wären, was aus Theoretiker-Schriften hervorgeht oder aus ihnen herausgelesen werden kann und was H. aus Analogie zur *Musica sine littera* und aus modal aufgezeichneten mehrstimmigen Conductus beisteuert, dann wäre es um die volkssprachige Liedkunst des Mittelalters schlecht bestellt. Glücklicherweise besitzen wir eine Menge mensuraler Niederschriften, an deren Authentizität nicht gezweifelt werden kann. Aus ihnen gewinnen wir Erkenntnisse, die ein ungetrübttes Bild von den rhythmischen Belangen der Monodie geben. Selbstverständlich nutzen wir alle Möglichkeiten, die gewonnenen Resultate zu erhärten; dazu gehören auch die aus der *Musica sine littera* gewonnenen Erkenntnisse, evtl. auch gelegentliche notationstechnische Besonderheiten aus mehrstimmigen Conductus. Letztere aber als Fundament unserer Kenntnisse über die Rhythmik der Monodie ausgeben oder aus ihnen eine Beschränkung rhythmischer Möglichkeiten herleiten zu wollen, ist indiskutabel.

Wenn H. behauptet, daß „unsre Überlieferung die Melodien nur in späterer, oft stark veränderter Form bietet“, so müßte das gleichermaßen für die Notre-Dame-Hss. wie für viele andere Musikhss. auch gelten. Wenn H. weiter behauptet, daß „entsprechend dem Geschmack der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts stärkere Zerlegungen auch kürzerer Zeiten auch in ältere Lieder eingedrungen sind“, so ist das nur eine Vermutung seinerseits, die, mangels vorgebrachten Beweismaterials, in dieser Verallgemeinerung nichts besagt, wohl aber erkennen läßt, daß er auf diesem Gebiete nicht zu Hause ist. Dennoch gestattet er sich die Bemerkung: „die ganze Erörterung Fr. Gennrichs in dieser Zeitschrift (Jg. I, S. 239) erübrigt sich damit“ und versteigt sich zu der Äußerung: „Wenn Fr. Gennrich vollends nun (a. a. O.) den Textinhalt zur Entscheidung rein philologischer Fragen heranziehen will, so überschreitet das den Rahmen des wissenschaftlich Möglichen bei weitem.“

Ist H. etwa der Meinung, daß die außerordentlich hochstehende französische Kultur des 12. und 13. Jahrhunderts, die alle übrigen gleichzeitigen Kulturen Europas weit überragt, daß eine Mentalität, die die reichste Literatur des Mittelalters hervor gebracht hat, die unerhörte Leistungen in der Baukunst aufzuweisen, die im Liedschaffen eine Fülle von originellen Strophenformen ersonnen, die die Motette geschaffen hat, eine Liedliteratur gepflegt hätte, die sich — wie etwa die Unkultur der Primitiven — im Ableiern von einigen wenigen Modalformeln im Sinne H.s erschöpft hätte? Derartige Auslassungen beweisen nur, daß H. sich in bezug auf diese Liedliteratur zu viel zutraut, sonst wüßte er, daß die Beispiele, wie ich sie in dem so leicht von ihm abgetanen Aufsatz angeführt habe, um viele vermehrt werden könnten, daß zwischen Inhalt, Form und Rhythmus tatsächlich ein enges Verhältnis besteht. Wenn es eines Beweises in dieser Hinsicht bedarf, so sei auf die Ausführungen von Joh. de Grocheo hingewiesen, die dieser als nicht zu verdächtigender Gewährsmann über den *Cantus coronatus* macht⁵². Präziser kann die Forderung nach Einheit von Inhalt, Form und Rhythmus nicht ausgesprochen werden.

⁵² Cantus coronatus ab aliquibus simpliciter conductus dicitur. Qui propter eius bonitatem in dictamine et cantu a magistris studentibus circa sonos coronatur, sicut gallice: „Ausi cum l'unicorne“ vel „Quant li roussignol“. Qui etiam a regibus et nobilibus solet componi et etiam coram regibus et principibus terrae decantari, ut eorum animos ad audaciam et fortitudinem, magnanimitatem et liberalitatem commoveat, quia omnia faciunt ad bonum regimen. Est enim cantus iste de delectabili materia et ardua sicut de amicitia et karitate et ex omnibus longis et perfectis efficitur.

Durch sachliche Auseinandersetzungen können Probleme, wenn auch vielfach nicht gleich gelöst, so doch ihrer Lösung näher gebracht werden. Nachdruck liegt auf dem Attribut „sachlich“. Dazu gehört wohl in erster Linie die Bereitstellung von neuem Beweismaterial. Ohne lückenlose Kenntnis der über das betreffende Problem bestehenden Literatur und ohne Beherrschung des das Problem einschließenden Gesamtkomplexes wird allerdings eine fruchtbringende Aussprache nicht möglich sein. Wo fundamentale Voraussetzungen fehlen, treten leicht Verallgemeinerungen an die Stelle von exakten Angaben, Übertreibungen stellen sich ein, und Fehlurteile sind oft die Folge von ungenügenden Prämissen.

Ganz und gar unsachlich aber ist es, sich der Verächtlichmachung dritter zu bedienen, die in Wendungen wie „doch offener Anfänger“ zutage tritt oder in der Polemik gegen Rudolf v. Ficker, wo es heißt: „Das Mittelalter ist nicht so pompös wie v. Fickers spätromantische Sederunt-Instrumentation, über die man die bezaubernden Auslassungen von Y. Rokseth . . . nachlesen möge.“

Friedrich Chrysanders Briefe an Julius Stockhausen

VON JULIA WIRTH-STOCKHAUSEN, FRANKFURT A. M.

Wenn es auch nicht möglich gewesen ist, aus dem in Bergedorf gehüteten Schatz von Friedrich Chrysanders Nachlaß die Briefe meines Vaters Julius Stockhausen an ihn herauszubekommen, so seien hiermit wenigstens Chrysanders Briefe zum ersten Mal vollständig der Öffentlichkeit übergeben. Ein einziger Brief Stockhausens, der mir aus Zufall von anderer Seite zukam, wird an der chronologisch richtigen Stelle eingeschoben werden und beweist die Verbundenheit der beiden Musiker. Seit Stockhausens Hamburger Tätigkeit als Dirigent der Philharmonischen Konzerte und als Leiter der Singakademie (1863—1867) waren sie miteinander befreundet: Chrysander, dessen beginnende Händelausgabe der Erfahrungen des Praktikers bedurfte (Brief 1), zeigt sich geneigt, Neues auszuprobieren, und scheut sich auch nicht, wenn es ihm sachlich richtig erscheint, gegen einen populären Namen wie Mendelssohn zu schreiben (Brief 1). Man sieht auch in seine unermüdliche Werkstattarbeit hinein — in die Schwierigkeiten, die er mit den eigenen Setzern und Stechern zu bestehen hatte (Briefe 15 und 25), erlebt das Risiko der geschäftlichen Seite, aber auch, wie praktisch er über über die „Denkmäler“ dachte, die er als „rechten Lern- und Übungsstoff“ angesehen haben wollte (Brief 5). Was die beiden Freunde besonders miteinander verband, war das tiefe Interesse, das beide an den vokalen Grundlagen der Veröffentlichungen nahmen, die immer wieder besprochen wurden. Da Stockhausen außerdem selbst gelegentlicher Herausgeber alter Musik war, z. B. der Cherubinischen Kanons (Brief 21), konnte Chrysander sicher sein, für alle Detailarbeit bei ihm Verständnis zu finden (Brief 19). Daß es bei einer so aufrechten Persönlichkeit wie derjenigen Chrysanders gelegentlich nicht ohne scharfe Charakterisierungen, besonders auch was das damalige hamburgische Musikleben betraf, abging, nimmt kaum Wunder (vgl. hierzu auch die Übersicht der Schriften von Chrysander von R. Schaal in „Die Musikforschung“ 4, 1951). — Mit