

Wie ersichtlich, waren die damaligen Steinmetzen bereits in der Lage, Form und Ornamentierung des Steines zu wahren und dennoch die erwünschte Tonhöhe zu erzielen oder einzuhalten.

Eine weitere Bedeutung des Fundes liegt in dem Umstand, daß hiermit der erheblich primitivere archaische Stein, der in meinem Artikel abgebildet ist, einer noch früheren Zeit zugewiesen werden kann, d. h. also der Epoche Shang I, zwischen 1766 und 1400 v. Chr. Ich möchte vermuten, daß der ältere Stein etwa um 1600 v. Chr. entstanden sein mag. Dies revidiert nicht unerheblich die bisherigen Vermutungen über den Beginn der chinesischen Musikkultur und verlegt damit die Nachweisbarkeit intonierter Lithophone in China bis zurück in die erste Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrtausends. Man darf ohne Übertreibung den neuen Fund und die Rückschlüsse, die er auf die Datierung des älteren Steines erlaubt, als sensationell bezeichnen.

Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters

VON HEINRICH HUSMANN, HAMBURG

Die sechs Modi, die nach üblicher Zählung die Schematik der mittelalterlichen Liedrhythmik (genauer: der Rhythmik der Notre Dame-Epoche)¹ bilden, sind in sich außerordentlich ungleichwertig und entstammen auch historisch ganz verschiedenen Zeiten. Der 6. Modus (das Fortschreiten in Ketten von lauter Vierteln) tritt (meiner Meinung nach) erst am Ende der Notre Dame-Zeit als reiner Modus auf und hat eine neben den anderen Modi gleichberechtigte Existenz erst in der mensuralen Epoche der *ars antiqua*. Von den für die Notre Dame-Epoche übrigbleibenden ersten fünf Modi sind die vier ersten wirkliche rhythmische Schemata, die sich aus verschiedenen langen Notenwerten zusammensetzen, während der 5., aus lauter langen Werten, einen gleichmäßigen Charakter besitzt². Er tritt in den Klauseln der Organa und in den Motetten, ebenso auch in den lateinischen Liedern und im französischen Liedrepertoire in einem zweiteilig gegliederten Rhythmus auf, entweder in Form von kurzen prägnanten Motiven, wie in den Organa und Motetten, oder in echten Versfüßen, vor allem Siebensilblern, auftaktigen Achtsilblern usw., wie im Lied³. Werden wir hier auch sicher keine akzentuierende Betonung im modernen Sinn annehmen, so zeigt doch die symmetrische Aufbautechnik dieser Kompositionen, daß sie mit metrischen Schwerpunkten, Hebungen und Senkungen rechnet. Verlassen wir nun die Notre Dame-Zeit und wenden uns der ihr vorangehenden Epoche zu, die in der mehrstimmigen Kunst durch Namen wie St. Martial in Limoges und St. Jakob in Compo-

¹ Darüber vgl. man meine drei vorhergehenden Studien: Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes, AfMW 9, 1952, S. 3 ff., Zur Rhythmik des Trouvèresgesanges, Die Musikforschung 5, 1952, S. 110 ff., und Die musikalische Behandlung der Versarten im Troubadourgesang der Notre Dame-Zeit, Acta mus. 4, 1952, H. 3/4.

² Diese allgemeineren Fragen sollen in einer zusammenfassenden Veröffentlichung, Das System der modalen Rhythmik, wahrscheinlich im AfMW 10, 1953, H. 2, behandelt werden.

³ Als Beispiel sei für das Lateinische auf AfMW 9, S. 26, für das Provenzalische auf das 2. Stück „A l'entree del tens clar“ des Aufsatzes in den Acta mus. hingewiesen. Die Bedeutung des 5. Modus für die mittelalterliche Rhythmik hat als erster wohl J. Beck erkannt. Auch wenn seine binäre Unterteilung ein nicht verifizierbares Postulat blieb, ist das Prinzip doch völlig richtig erkannt und entsprechend herausgestellt.

stella gekennzeichnet ist, im Lied einerseits durch die lateinischen Sequenzen und Tropen, andererseits durch den klassischen Troubadourgesang (etwa Bernart von Ventadorn) dargestellt wird, so werden alle diese Vorstellungen fragwürdig. Gewiß, der Liedgesang könnte durchaus auch hier modales Gepräge tragen — Fr. Ludwig, Fr. Gennrich, P. Aubry u. a. haben die Troubadourlieder dieser Zeit bedenkenlos in modale Schemata gezwängt⁴ und Fr. Ludwig überträgt sogar die syllabischen Partien der mehrstimmigen Werke im 1. Modus⁵ —, aber an dieser Stelle will ich wie in dieser ganzen Aufsatzreihe kartesisch alles in Zweifel ziehen (infolgedessen auch diese geläufigen Vorstellungen) und nur untersuchen, was sich an wirklich Greifbarem beweisen läßt. Das war in der Notre Dame-Zeit auf den drei Gebieten des lateinischen, nordfranzösischen und provenzalischen Liedes noch sehr viel, nämlich das intakte System der fünf ersten Modi. Hier aber ist prinzipiell zu fragen, ob die modale Rhythmik überhaupt noch Geltung besitzt⁶. Die um 100 bis 150 Jahre später liegenden mensuralen Versuche von Handschriften wie etwa Paris Bibl. nat. f. fr. 22543 haben hier nicht mehr die geringste Beweiskraft⁷, — mußten wir den Wert der mensuralen Umschriften doch schon für die Erkenntnis der modalen Rhythmik teilweise einschränken. So können wir diesmal nur mit stilkritischen Prinzipien arbeiten.

1. Die älteren Troubadours

Als erstes Beispiel soll ein Lied Marcabrus, des bedeutenden Troubadours in der 1. Hälfte des 12. Jhdts., behandelt werden.

844, f 203 v.

Bel m'es quan sunt li fruit ma - dur que ra - ver - dis - sent li ga um
 et l'au - zel per lou tens ob - scur bais-sent de lor veis lou re - fren
 tan re - dou - ten la te - ne - bror et mous co ra - ges s'e - nan - ce
 et chant per ioi de fine a - mor ou nais ma bone e - spe - ran - ce

⁴ In seinem Beitrag Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jhdts. in G. Adlers Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt 1924 (ich zitiere nach der 1. Aufl.), S. 158/159. Ich habe nur ein Troubadourlied gefunden, in dem die Ligaturen vorwiegend auf schwerem Taktteil stehen, was in der modalen Zeit auf 1. Modus deutet: Bernarts Nr. 25, Lancelan vei la folha — ausgerechnet dies aus dem Rahmen fallende Lied hat Fr. Ludwig S. 159 im 1. Modus veröffentlicht. Aber die Ligaturen sind in der Handschriftenüberlieferung dieser älteren Lieder zum Teil sehr freizügig, so daß ich es ablehnen möchte, aus der Ligaturenstellung dieser Handschriften Schlüsse auf irgendwelche modalen Dinge zu ziehen. Es erscheint mir sogar möglich, daß eine für den 1. Modus typische Ligaturenstellung, wie sie in diesem Lied vorliegt, sich erst in modaler Zeit als Folge des „Zersingens“ ergeben hat.

⁵ Ebd., S. 149.

⁶ Diese Frage ist schon oft gestellt worden — sie ist eigentlich in jeder Musikgeschichte akut. In besonders besonnener Weise hat sich darüber J. Handschin, Die Modaltheorie und C. Appels Ausgabe der Gesänge Bernarts von Ventadorn, *Medium aevum* 4, 1935, S. 69 ff., Gedanken gemacht. Nachträge dazu *Acta Mus.* 20, 1948, S. 62 ff. Ausführlicheres dazu in dem Anm. 2 zitierten Aufsatz.

⁷ Sehr schön sagt C. Appel (*Die Singweisen*, S. 3): „Auf alle Fälle aber ist die Notierung in R nur beweisend für die Auffassung, die der Schreiber dieser Noten, nicht aber für die, welche der Verfasser der Melodie von ihrer Rhythmik gehabt hat.“

Dies Gedicht⁸ besteht aus lauter Achtsilblern. Aber während die Zeilen 1 bis 5 und 7 männlich enden, beginnen die Zeilen 6 und 8 auftaktig und enden weiblich. Das heißt aber: In den Zeilen 6 und 8 sind die Silben 1, 2, 3 usw. jeweils entgegengesetzt betont wie die entsprechenden Silben der übrigen Verse, — betonten Silben der Zeilen 6 und 8 entsprechen unbetonte Silben der übrigen Zeilen und umgekehrt. Nun bemerkt man aber, daß die Zeilen 3 und 4 melodisch gleich sind den Zeilen 7 und 8. Zeile 8 zeigt leichte Varianten gegenüber Zeile 4: eine reichere Auszierung ist hier am Schluß des Stückes eingetreten. Aber die melodische Identität auch dieser beiden Zeilen scheint mir zweifellos, — insbesondere bei der Gleichheit der vorangehenden Zeilen 3 bzw. 7. Für die Rhythmik der Zeilen 3 = 7 ist diese Tatsache belanglos, für die Zeilen 4 = 8 dagegen folgt sofort ein bedeutungsvolles Ergebnis: Die Zeile 4 ist ein männlicher Achtsilbler, die Zeile 8 dagegen ein weiblicher, es wird dieselbe Melodie aber für beide Verse benutzt. Das ist nur möglich, wenn a) der Unterschied zwischen männlichem und weiblichem Versschluß keine Rolle spielt, d. h. wenn die Silben lediglich gezählt werden, und wenn b) die Melodie ebenfalls keine akzentuierende Takteinteilung o. ä. besitzt, die wieder eine Betonung in die Verse hineinbringen würde. Eine solche wäre aber die modale Schematik. So kommen wir zu dem Ergebnis, daß die modale Rhythmik auf dieses Lied nicht anwendbar ist, seine poetische Technik aber die des reinen Silbenzählens ist.

Einige Erläuterungen werden hierzu angebracht sein. Die modale Rhythmik „ordnet“⁹ die Silben eines Verses innerhalb des Verses. Jede Silbe hat eine genau definierte Stellung bzw. Funktion innerhalb des Verses. Entscheidend für den Gesamtcharakter des Verses ist dabei der Versausgang, — männlich oder weiblich. Wollte man das vorliegende Stück z. B. im 1. Modus übertragen, so würden seine 4. bzw. 8. Zeile lauten:

Z. 4
bais - sent de lor veis lou re - fren

Z. 8
ou nous ma bone e - spe - ran - ce

Denn da das modale System ein ordnendes ist, müssen die entsprechenden Gliederungen eines Modus auf den Vers sinngemäß bezogen werden, — mit anderen Worten: die Takteinteilung der Musik hat sich nach der Betonungsstelle des Versendes zu richten. Daß dieselbe Melodie aber zweimal verschieden zu rhythmisieren sei, ist bei dem engen Zusammenhang, der in der modalen Zeit zwischen Text und Melodie besteht, ausgeschlossen. Gewiß ist dies ein nicht zu beweisendes Prinzip. Aber es abzulehnen, hieße die modale Rhythmik im Kern ihres Wesens treffen. Es würde weiter die praktische Konsequenz haben, daß jede Melodie nach jedem beliebigen Schema rhythmisiert werden könnte. Überdies besitzen wir aus modaler Zeit genügend Bei-

⁸ Überliefert in der Handschrift Paris Bibl. nat. f. fr. 844, f. 203v. Faksimileausgabe dieser Handschrift und Einleitungsband: J. Beck, *Corpus cantilenarum medii aevi I*, Nr. 2, Bd. 1 und 2, *Le manuscrit du Roi*, London 1938; dazu H. Spanke, *Le Chansonnier du Roi*, Rom. Forsch. 57, 1943, S. 43 ff. Ich bezeichne mit „f.“ die Zählung der Handschrift, mit „S.“ die neuen Foliennzahlen der Beckschen Ausgabe.

⁹ Sie bezeichnet ihre Figuren sogar als „ordines“

spiele, in denen dieselbe Melodie für männliche und weibliche Verse benutzt wird. Hier wird aber ganz anders verfahren: Die Betonungsordnung der Melodie ist in beiden Versen stets genau dieselbe, aber die Differenzierung am Zeilenende wird dadurch erreicht, daß die eine — in diesem Fall melismatische — Silbe des männlichen Schlusses beim weiblichen Schluß in zwei Teile zerspalten wird. Es sei dafür ein Beispiel aus einem Trouvèrelied (Rayn. 1097) gegeben, dessen 6. Zeile, ein weiblicher Elfsilbler, in der Handschrift Paris Bibl. nat. f. fr. 846¹⁰ mit der 11. Zeile, einem männlichen Zehnsilbler, übereinstimmt¹¹.

Z.6
li quelz trait pis se dex vos be - ne - y - e

Z.11
et si pre - nez l'un des dous main - te - nant

So verbieten sich zunächst alle Modi, die aus ungleichen Notenwerten zusammengesetzt sind. Aber dann bliebe noch der 5. Modus übrig. In ihm nehmen die beiden fraglichen Zeilen des Marcabruschen Liedes folgende Form an:

Z.4
baus - sent de lor veis lou re - fren

Z.8
Ou nais ma bone e - spe - ran - ce

Gewiß haben wir nun dieselben Notenwerte in beiden Zeilen, aber trotzdem ist die Forderung der Identität nicht erfüllt: Ein auftaktiger, weiblicher 5. Modus ist in seinem Aufbau eben gerade das Gegenteil eines volltaktig beginnenden, weiblichen 5. Modus, — ganz ähnlich, wie es auch das moderne Notenbild andeutet. So bleibt nur übrig, auf Taktstriche ganz zu verzichten, um so den amorphen Bau der Zeilen richtig wiederzugeben. Die Musikwissenschaft aber kann der Romanistik nunmehr eine ganz wesentliche Hilfe geben: Silbenzählendes Prinzip und modal ordnendes Prinzip lassen sich jetzt klar erkennen und sogar zeitlich festlegen¹².

Zwei weitere Beispiele stammen von Bernart von Ventadorn¹³ selbst. Sein Lied *Ara no vei luzir solelh* (Nr. 7) hat in der Strophe erst drei Achtsilbler mit männlichem Schluß, sodann drei weibliche, die dieselben Reimworte — entsprechend verändert,

¹⁰ Faksimileausgabe und Übertragung von J. Beck, *Corpus cantilenarum medii aevi I, 1 und 2, Le Chansonnier Cangé, Paris—Philadelphia, 1927*.

¹¹ Ein weiteres Beispiel, aus der Sequenz *Veritas*, bespreche ich in den *Acta*, a. a. O., bei Behandlung des männlichen Fünfsilblers.

¹² Die Gedichte der neuen, modalen Rhythmik sind besonders gekennzeichnet durch sofortige Verwendung des 3. Modus für den Zehnsilbler. Diese Dichtungen setzen — wie ich 1941 in meiner Leipziger Probevorlesung ausgeführt habe — etwa um 1180 ein, wie sich besonders gut an den datierten Liedern Bertrands de Born sehen läßt. Ihm zur Seite steht eine ganze Gruppe provenzalischer Dichter. Dies ist der Grund, weshalb ich den Beginn der Notre Dame-Epoche mit 1180 ansetze.

¹³ Ausgabe von C. Appel, Halle 1915; eine Auswahl von C. Appel in der Sammlung *rom. Übungstexte Nr. 7*, Halle 1926; sämtliche Melodien in C. Appel, *Die Singweisen Bernarts von Ventadorn*, Beih. zur *Z. f. rom. Phil.*, H. 81, Halle 1934; alle mit Faksimiletafeln; dazu den Anm. 6 zitierten Aufsatz von J. Handschin sowie Fr. Gennrich, *Grundsätzliches zu den Troubadour- und Trouvèrewesen*, *Z. f. rom. Phil.* 57, 1937, S. 31 ff.

solelh, solelha, usw. — zeigen, darauf noch einen männlichen und einen weiblichen Achtsilbler (Reim *sordei, sordeya*). Hier ist Vers 3 gleich Vers 6. Sehr schön ist auch die Gleichheit in seinem Lied *Lancan folhon bosc e jarric* (Nr. 24), wo der weibliche Vers 2 mit dem männlichen Vers 6 melodisch übereinstimmt, — abgesehen von der Modulation in der Kadenz. So möge dies Beispiel noch hier stehen.

844, f. 202 v.

8 Lan - que fueille et bosc ja - ur - rist que flor s'e-span et ver - du - re
 8 per ver-giers et per praz et l'au-zel qui s'e-stai te - vic
 8 sunt gai per me lou fueil-las al - tre-si chant et m'es - bau - de
 8 et vif de ioi et ra-ver-de et fueill se-gont ma na - tu - re

Endlich teile ich noch ein sehr hübsches Beispiel von Reimbaut von Aurenga mit, in dem sogar drei Zeilen übereinstimmen. Die beiden — unter sich bis auf leichte Variation gleichen — Zeilen 3 und 7 sind männliche Achtsilbler und stimmen mit Vers 6, einem weiblichen Achtsilbler, überein, — lediglich wieder die Schlüsse kadenzieren verschieden.

20050, f. 88 v.

8 Por a sa - ber mi ven et cres que chan-tar sai et eu m'en dic
 8 mal e - ste - ra se non pa - res et faz que fols que non m'en gic
 8 car gan con dist a la lan - que ceu que ben en poins non ten que
 8 non poc a - ver sor - de - ior tec con dir ce que non con-ven - gue

Neben diesen Stellen weitgehender melodischer Übereinstimmung entgegengesetzt betonter Verse gibt es auch Fälle, in denen nur die Schlüsse — zumeist Melismen — übereinstimmen. Es versteht sich, daß auch diese Stellen, die gerade das Entscheidende, nämlich den Versschluß, betreffen, ebenso beweisend sind wie die Übereinstimmungen ganzer Verse. Ich nenne Bernart 19, Bernart 42 und Richart von Berbezills Lied *Atressi cum lo leos*.

Aus allen diesen Stellen geht aber nur hervor, daß die modale Rhythmik nicht auf die älteren Troubadourlieder anwendbar ist, noch nicht aber, wie deren Rhythmik nun aussieht. Denn dafür bleiben nun noch zwei verschiedene Möglichkeiten offen:

einmal die hier gewählte Art, jeder Silbe die gleiche Länge zu geben, andererseits aber die andere, im gregorianischen Choral gebräuchliche, jeder Note die gleiche Länge zu verleihen. Historisch ist auch beides gleich gut möglich. Aber die erste Methode schafft einen besseren Übergang zur modalen Rhythmik, — diese müßte sonst alle fünf Modi mit einem Schlag gebracht haben, während nunmehr wenigstens für den 5. Modus ein Vorläufer da ist. Es ist weiter so möglich, eine gewisse Parallele zur mehrstimmigen Musik zu finden. Der zweistimmige Liber organi Leonins, der zeitlich vielleicht etwa mit Bernart von Ventadorn zusammenfallen dürfte, kennt im Tenor auch schon Ketten von anscheinend nicht geordneten, sondern beliebig aufeinander folgenden Longae, — die von Ludwig so genannten Simplizesgruppen. Dies wäre dann dieselbe Rhythmik, die den gleichzeitigen Troubadourmelodien zugrunde liegt: in der Oberstimme treten dann die Melismen auf, und ein Troubadourlied wäre etwa der Oberstimme einer solchen Simplizesgruppe zu vergleichen, — mit Textierung der den Longae entsprechenden Melismen. So wie man für Leonins Diskantpartien mit Recht schon modale Rhythmik annimmt (freilich wird man hier nur 1. Modus verwenden), so habe ich in den obigen Beispielen für jede Silbe Dreizeitigkeit angenommen und entsprechend dem 1. Modus aufgelöst. Es läge hier also ein primitiveres Stadium modaler Rhythmik vor, das schon die Dreizeitigkeit der Longae, aber noch nicht das Ordnungsprinzip, wenigstens nicht der höheren Ordnungen, entwickelt hätte. Doch das sind vorläufig alles nur Plausibilitätsbetrachtungen¹⁴.

Die vorigen Erfahrungen lassen noch einige Verallgemeinerungen zu, die für sich allein nicht überzeugend wären, nun aber plausibel erscheinen. Die Tatsache der Melodiegleichheit für männliche und weibliche Achtsilbler beweist den gleichen Vortrag dieser in einer akzentuierenden Rhythmik so verschiedenen Versarten. Wenn wir damit nun zu Gedichten gelangen, die rein silbenzählend aufgebaut sind, so liegt die Vermutung nahe, daß auch in den weiteren Fällen, in denen zwar keine melodiegleichen Verse vorhanden sind, aber männliche und weibliche Achtsilbler nebeneinander im Aufbau einer Strophe benutzt werden, derselbe Schluß zu ziehen ist. Und das ist nun bereits eine ganz stattliche Reihe von Gedichten! Von den 45 erhaltenen Liedern Bernarts von Ventadorn etwa sind es ein Viertel aller: Die Nrn. 2, 7, 17, 19, 21 und 26 (auf die Melodiegleichheit in Nr. 7 wurde schon oben hingewiesen) benutzen nur männliche und weibliche Achtsilbler, die Nrn. 24, 27 und 29 (Nr. 24 besitzt ebenfalls Melodiegleichheit, vgl. oben) kombinieren Siebensilbler, männliche und weibliche Achtsilbler, und Nr. 1 endlich verbindet mit vier männlichen Achtsilblern und zwei weiblichen Achtsilblern zwei Zehnsilbler.

Zu der Kombination von männlichen und weiblichen Achtsilblern aber tritt noch ein weiterer Vers, der für sich allein bereits einer modalen Interpretation widerstrebt: der weibliche Neunsilbler. In den Gedichten Bernarts etwa kommt er in den Nrn. 13 und 22 vor. Er wird auch hundert Jahre später ohne den Auftakt als gedehnter Achtsilbler in mensuralen Troubadour- und Trouvèreliedern benutzt. Bei der eintaktigen Gliederung dieser Lieder füllt dieser Vers zwanglos fünf Takte. So beginnt etwa ein

¹⁴ Angemerkt sei, daß man auch — etwas komplizierter — die Annahme dreier Entwicklungsstadien erwägen könnte: eines silbenzählenden (Marcabru, Jaufré Rudel), eines bereits syllabischen 1. Modus verwendenden (Bernart, Leonin) und endlich das der vollen fünf Modi (gekennzeichnet durch Einführung des 3. Modus um 1180).

französisches Lied der Handschrift Paris Bibl. nat. f. fr. 844 mit folgenden Versen¹⁵:



Diese Übertragung würde der auch heute noch weithin üblichen Auffassung von der Rhythmik der Notre Dame-Epoche als einer überwiegend doppeltaktigen, nach Bedarf aber ein- bzw. dreitaktigen nicht widersprechen. Aber ich glaube, daß die Eintaktigkeit (immer Takt als Longa verstanden) erst eine Neuerung der ars antiqua ist. Man kann meinen drei die Notre Dame-Epoche behandelnden Aufsätzen entnehmen, daß da, wo wir entweder strenge Beweise vor uns haben oder doch auf stilistischer Basis zu sehr wahrscheinlichen Resultaten gelangen, stets nur Versmaße herauskommen, die sich doppeltaktig gliedern. Das Urbild ist hier einesteils der männliche Siebensilbler (mit Auftakt als männlicher Achtsilbler), der zwei Doppeltakte des 1. oder 2. Modus ausfüllt, andererseits der männliche Zehnsilbler (bzw. weibliche Elfsilbler), der vier Doppeltakte des 3. Modus umfaßt. Alle Verse mit weniger Silben führen sich durch Dehnungen auf diese zurück, vor allem auf den Siebensilbler, — der Zehnsilbler ist in sich viel starrer und neigt wenig zu Zusammenziehungen. Daraus ergibt sich, daß der weibliche Neunsilbler auf keine normale modale Formel zurückgeführt werden kann. Er ist also von vornherein betont unmodal. Um so unmöglicher erscheint es mir, seine oben belegte mensurale Lesung etwa gar auf die noch ältere, der Notre Dame-Epoche vorangehende Zeit des älteren Troubadourgesanges zu übertragen. So ist auch der Neunsilbler dieser älteren Zeit ein Vers, der — ebenso wie die beiden Achtsilbler — gegen eine modale Lesung spricht.

Auch der Zehnsilbler dieser Epoche hat nichts mit dem im 3. Modus rhythmisierten Zehnsilbler der Notre Dame-Zeit zu tun. Das läßt schon die Tatsache vermuten, daß er häufig mit dem männlichen Achtsilbler zusammengestellt wird. Beide Verse passen in modaler Rhythmik aber ganz und gar nicht zusammen. Aber auch ein fünftaktig mensural gelesener Zehnsilbler (nach Analogie des auftaktigen Achtsilblers) kommt nicht in Frage: Das beweist das Lied *S'om pogues* des Gaucelm Faidit, das die Melodie eines Achtsilblers in einen Zehnsilbler hineinnimmt, aber so, daß sich nach modaler Betonungsart entgegengesetzte Gliederungen ergäben. Ich teile die beiden Zeilen des Liedes, die vierte und die Schlußzeile, hier mit.

¹⁵ Weitere Beispiele dieses spätmensuralen Troubadourstils bei H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIV*, Barcelona 1935, S. 353 ff. Wirkliche Neunsilbler habe ich nur zwei in meinem Material gefunden: 844 S. 209, „Ki de bons“, hat in den Stollen weibliche Neun- und Achtsilbler, die im Longarhythmus (!) geschrieben sind, während der Abgesang (ebenfalls mit u. a. weiblichen Achtsilblern) im 1. Modus verläuft. Doch lege ich auf dieses Beispiel keinen Wert, da die Stollen vermutlich nach dem Abgesang zu korrigieren sind. 844, S. 209v., „Mais tele est“, besitzt weibliche Neunsilbler im 4. Modus, die hier als Vergleich nicht herangezogen werden können.

Zum Schluß ist noch eine allgemeine Feststellung möglich über das Ende der Verse. Es findet sich auch in dieser älteren Epoche des Troubadourgesanges schon die — oben berührte — Sitte, männliche und weibliche Verse mit um 1 differierender Silbenzahl auf dieselbe Melodie zu bringen. Dabei wird der um eine Silbe längere weibliche Schluß durch Zerspaltung des männlichen Schlusses gewonnen. Das ist nur dadurch möglich, daß der männliche Schluß eine entsprechende Dehnung erfährt. Da wir es hier aber nicht mehr mit einer taktmäßigen Gliederung zu tun haben, kommt man mehr und mehr zu dem Eindruck, daß gegen den Schluß des Verses, d. h. auf der letzten betonten Silbe, eine Dehnung einsetzt. Das würde man modern durch eine Fermate ausdrücken können. Das hat aber noch die weitere Folge, daß anscheinend jeder einzelne Vers als ein in sich abgeschlossenes Ganzes betrachtet wird. Das mögen zwei Beispiele wieder aus Bernarts Liedern verdeutlichen. Es handelt sich beidemal um männliche Siebensilbler und weibliche Achtsilbler. Das erste Beispiel bringt Vers 4 und 8 von Nr. 8, das zweite Vers 4 und 8 von Nr. 16.

Z.4
do - na sí'm pes - ses de vos
Z.8
en la mí - a for - fay - tu - ra

Z.4
ni mes - sa - ges no m'en ven
Z.8
pos no m'a ven a - ven tu - ra

2. Die Trouvères

Verfolgen wir die für die älteren Troubadours herangezogenen Gesichtspunkte bei den Trouvères, so ist in bezug auf die männlichen und weiblichen Achtsilbler sogleich festzustellen, daß einer doppeltaktigen Rhythmik die Aufeinanderfolge eines weiblichen und eines männlichen Achtsilblers unmöglich ist; denn der weibliche Achtsilbler füllt zwei volle Doppeltakte, während der männliche Achtsilbler mit einem Auftakt beginnt, für den kein Platz mehr freibleibt. Untersucht man daraufhin etwa den leicht zugänglichen Chansonnier Paris Bibl. nat. f. fr. 846¹⁰, so besitzen von den 351 Stücken dieser Handschrift nur drei diese Eigentümlichkeit, die Nrn. 96, 177 und 260. Nr. 260 aber ist, wie H. Spanke bereits bemerkt hat, nichts anderes als ein Kontrafaktum zu Bernart von Ventadorns oben behandelte Nr. 7. Nr. 177 zeigt ebenfalls die Besonderheit übereinstimmender männlicher und weiblicher Achtsilbler, — der weibliche Vers 6 ist gleich dem männlichen Vers 7. Nr. 96 zeigt fortwährenden Wechsel männlicher und weiblicher Achtsilbler, — freilich ohne melodische Übereinstimmungen.

Weiter begegnen auch Gedichte mit unmodalen Neunsilblern. Aus männlichen Achtsilblern und den weiblichen Neunsilblern sind aufgebaut die Lieder Nr. 19, 132, 165 und 228, ähnlich mit Hinzuziehung von Zehnsilblern die Nrn. 233 und 308. Es ist

merkwürdig, daß dabei z. T. melodische Beziehungen zwischen den verschiedenen Liedern bestehen. So ist der Schlußvers von Nr. 19 gleich dem Vers 2 = 4 von Nr. 308. Die Anfangszeile von Nr. 132 ist verwandt mit Zeile-6 = 7 von Nr. 177 und Zeile 7 von Nr. 132 ähnelt Zeile 1 = 3 von Nr. 177. Beziehungen zwischen Nr. 132 und Nr. 228 sind nicht so deutlich. So möchte ich die Vermutung äußern, daß die beiden Liedgruppen zumindest nach provenzalischen Muster oder nach provenzalischen Anregungen gestaltet sind, wobei einige mir (wie es bei der Nr. 260 ja tatsächlich der Fall ist) sogar direkter provenzalischer Kontrafaktur verdächtig erscheinen.

Von diesen neun Liedern abgesehen ergeben sich aber keine weiteren sicheren Anzeichen für silbenzählende Verse in den Liedern dieser Trouvèrehandschrift. Im Gegensatz zu dem ganz anderen Verhalten der Troubadourlieder ist das ein klares Ergebnis: Das ältere Prinzip des Silbenzählens tritt im Trouvèregesang nur noch in einer kleinen Minderzahl von Liedern auf. Selbstverständlich wird ihre Anzahl größer sein als die kleine Zahl der eben herausgearbeiteten Fälle, aber kaum so, daß sie gegenüber der Zahl der normalen modalen Gedichte ins Gewicht fällt.

Angemerkt sei, daß sich ein ähnliches Bild auch für den Troubadourgesang der Notre Dame-Zeit ergibt.

3. Die mittellateinischen Lieder

In den Konduktus der Notre Dame-Zeit gibt es sichere Hinweise auf reines Silbenzählen gewiß nur recht wenig. Ein Beispiel einwandfreier melodischer Identität männlicher und weiblicher Achtsilbler ist mir überhaupt nicht begegnet. Lediglich einen Fall verhältnismäßiger Ähnlichkeit kann ich vorweisen. Es handelt sich um den Konduktus *Ave presul gloriose*¹⁶, in den großen Notre Dame-Handschriften nur in F f. 241 v. überliefert. Hier werden männliche und weibliche Achtsilbler anscheinend stilistisch gleich behandelt und sowohl männliche (bei *aculeum* und im dritt- und viertletzten Takt) wie weibliche Schlüsse (vor *germane* und vor *a-[ve]*) mit derselben melodischen Figur (ecd bzw. agfg bzw. ag in den drei Stimmen) versehen. Derartige und ähnliche Dinge kommen auch sonst in den Konduktus vor. Aber ein Konduktus ist eine komplizierte mehrstimmige Komposition, und so sind diese Verhältnisse hier nur in größerem Zusammenhang betrachtbar. Es ergibt sich also, daß sich in den syllabischen Partien der Konduktus entscheidende Argumente für silbenzählende Behandlung nicht beibringen lassen. Dieses ältere rhythmische System tritt offenbar mit dem Aufkommen der modalen Rhythmik überall sehr schnell zurück.

4. Der mittelhochdeutsche Minnesang

Auf diesem Gebiet ist noch alles problematisch. Zwar hat Fr. Gennrich in einer sehr schönen Arbeit¹⁷ die Melodien zu den mittelhochdeutschen Kontrafakta zu französischen Stücken verglichen und daraus die Anwendung der entsprechenden Modi auch auf die deutschen Lieder verlangt. Aber die Germanistik hat sich diesen Ver-

¹⁶ Die Überlieferung bei E. Gröninger, Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus, Kölner Beiträge zur Musikforschung 2, Regensburg 1939, S. 102.

¹⁷ Fr. Gennrich, Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern, ZfMW 7, 1924, S. 65 ff.

suchen gegenüber eigentlich immer ablehnend verhalten¹⁸. Das müßte doch wohl zu denken geben, — das persönliche Verhältnis, das unsere Germanisten zu ihren mhd. Texten haben, schützt sie vor modernen Modeströmungen und dürfte auch für die Musikwissenschaft zwar gewiß nicht entscheidend sein, aber doch auch nicht von ihr so übergangen werden. Von dieser Seite her ist wohl auch die Opposition H. J. Mosers zu verstehen, der — sehr klug argumentierend — vermutete, daß die französischen Melodien beim Übergang ins Mhd. „umgesungen“ worden wären. Moduswechsel ist an sich bei manchen Stücken mittelalterlicher Musik, vor allem Klauseln, Motetten usw., belegt und diese Idee daher durchaus erwägenswert. In Verbindung mit meinen Vorstellungen von einer viel größeren Bedeutung des 5. Modus auch in der Liedkunst, als man sie bisher annahm¹⁹, wäre etwa eine Transformation eines 1. Modus in einen 5. Modus wohl denkbar gewesen, andererseits aber auch die Möglichkeit gegeben, daß bereits ein Teil der Originalmelodien im 5. Modus gestanden hätte. Aber das sind schließlich auch wieder nur Vermutungen. Ich kann aber wenigstens ein Beispiel angeben, an dem sich sofort alles diskutieren läßt und das uns zum ersten Mal auch im Minnesang nun endlich festen Boden liefert. Es sind nämlich zwei der berühmtesten mittelalterlichen Melodien — wenn ich recht sehe, bis jetzt unbemerkt — identisch: Walthers von der Vogelweide Palästinalied ist nichts anderes als ein Kontrafaktum zu Jaufre Rudels *Lancan li jorn*. Ich gebe als Vergleich Walthers Lied und Jaufres Original in der Fassung der Handschrift Paris Bibl. nat. f. fr. 20050, f. 81 v.²⁰.

WALTHER Münster, Frgmt

Nu alr-erst leb(e) ich mir wer-de, sit myn sün-díc ouge er-sicht
 JAUFRE 20050, f 81 v
 Lan-qant lí ior sont lonc en mai m'est bel del chant d'au-ziaus de long
 daz lie-be lant und ouch die er-de dem man al-der e-ren gicht
 et qant me sui par-tir de lai mem-bre moi d'une a-mor de long
 nu ist ge-schen als ich ie bat ich byn ko-men an die stat
 vains de ta-lant bruns et en-clin si que chant ne flors d'au-be-sprün

¹⁸ Vgl. die vermittelnde Stellung der ganz ausgezeichneten Arbeit C. Bützlers, Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide, Deutsche Arbeiten der Universität Köln 12, Jena 1940 (der die einseitige Entgegnung Fr. Gennrichs, Melodien Walther von der Vogelweides, ZfdA 79, 1942, S. 24 ff., in gar keiner Weise angemessen ist), und die vorsichtige Haltung J. A. Huismans, Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide, Studia litt. rheno-traiectina 1, Utrecht 1950.

¹⁹ Vor allem systematisch von der gegliederten Tenorrhythmik her beeindruckt, vgl. die Einl. meiner Ausgabe: Die drei- und vierstimmigen Notre Dame-Organa, PÄM 11, Leipzig 1940, S. XVI.

²⁰ Da ich diesen grundlegenden Fall mhd. Kontrafaktur in einer Einzelstudie ausführlich zu behandeln gedanke, sollen an dieser Stelle nur die notationstechnischen bezw. rhythmischen Konsequenzen kurz angedeutet

da got mens - li - chen trat

non mi vant mais qu'i - vers ia - laiz

Die Übereinstimmung der beiden Melodien ist, innerhalb dessen, was man von den französischen Handschriften unter sich allein schon gewohnt ist, eine normale. Auffällig ist freilich, daß gerade die Kadenzierung an den Versenden verändert wird. Obwohl auch hierin in den französischen Handschriften dieses Stückes (wie auch sonst) keine Einigkeit herrscht, so liegt doch in der Vertauschung der c- und d-Schlüsse (beim ersten ist freilich das c leicht als eine weiterleitende Plika abwärts auffaßbar) anscheinend System. Doch muß man sich freilich vor Augen halten, daß das Münsterer Fragment, das Walthers Lied überliefert, recht spät ist und kaum bis in die Einzelheiten hinein als verbindlich angesehen werden kann. Sehr interessant ist weiter, wie die 1. und 3. Zeile zu einem Neunsilbler (!) verändert wurden²¹, die 2. und 4. dagegen zu einem Siebensilbler (in der oben behandelten Art). An dieser Stelle am wichtigsten aber ist das rhythmische Gesicht der beiden Melodien: Schon der Neunsilbler zeigt den nichtmodalen, rein silbenzählenden Charakter der deutschen Fassung. Für das Original Jaufre Rudels aber gilt dasselbe: Er gehört in unmittelbare Nachbarschaft Marcabrus und bildet mit diesem und Bernart die Dreiheit der großen Troubadours vor dem Aufkommen der modalen Rhythmik (vgl. oben). Eine modale Übertragung ist für beide Melodien also entschieden abzulehnen. Wie weitgehende Folgerungen man hieraus ziehen darf, ist fraglich: ob man die Anwendung der gesamten Modaltheorie auf den deutschen Minnesang auf Grund dieses einen Stückes ablehnen soll, läßt sich schwer sagen. Man hat ja am Anfang des mhd. Minnesangs französische Lieder nachgebildet — man denke etwa an die bekannten Imitationen des 3. Modus —, aber das geschah nur gerade am Anfang und es handelt sich nur um Versuche, die nicht weiter fortgesetzt wurden. Wenn aber Walther in modaler Zeit nicht auf die gleichzeitige französische Kunst eingeht, sondern auf einen alten Troubadour zurückgreift, so deutet das zumindest noch auf ein enges Verhältnis zu dieser Kunst, die man in Frankreich selbst damals bereits weitgehend zugunsten des neuen Stils aufgegeben hatte. Es erscheint mir darüber hinaus aber sehr wohl möglich, daß Deutschland in seinem Hauptkern allein den alten silbenzählenden Troubadourstil (natürlich mit den bekannten deutschen metrischen Spezialitäten, Auftakt, Silbenzerlegung, Silbenzusammenziehung usw.) weiter fortsetzt und nur von Fall zu Fall modale Experimente unternimmt, die keinen weiteren Einfluß auf die Gesamtentwicklung besitzen.

werden. Angemerkt sei aber schon hier, daß die Gedichte auch textliche Beziehungen zeigen: das Original spricht ebenfalls von Pilgerfahrt und fremden Landen, insbes. dem Sarazenenreich. Beide Lieder sind unzählige Male, auch mit ihren Melodien, gedruckt worden. Neuestens stehen beide bei Fr. Gennrich, Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang, in K. G. Fellerers „Das Musikwerk“, S. 12 und 51.

²¹ Der Melodievergleich zeigt, daß tatsächlich der Neunsilbler richtig ist, so daß die verkürzte Fassung als Achtsilbler nicht einwandfrei zu sein scheint (vgl. auch die Ausgabe der Gedichte Walthers von C. v. Kraus, 10. Aufl., S. 18). Würde man den Achtsilbler wählen, so hätte man die Identität des weiblichen mhd. Achtsilblers mit dem männlichen provenzalischen Achtsilbler, also ebenfalls ein einwandfreies Zeichen für silbenzählenden Vers.

5. Späte französische Kontrafakta

Endlich läßt sich auch noch einiges aussagen über die Art, in der die Melodien im 13. Jahrhundert weiterüberliefert wurden. Dieser Diskussion will ich ein bekanntes, schon mehrfach besprochenes²², aber — wie ich glaube — noch nicht richtig gedeutetes Beispiel mehrfacher Kontrafaktur zugrunde legen: die Sequenz *Ave gloriosa*.

Ff. 447

I
A - ve glo - ri - o - sa vir - gi - num re - gi - na ví - tís ge - ne - ro - sa ví - te me - dí - cí - na cle - mó - tí - e re - sí - na
A - ve co - pi - o - sa gra - ti - e pís - cí - na car - nís ma - cu - lo - sa munda nos sen - tí - na munda tí - e cor - tí - na

II
Clá - ri - ta - te ra - dí - o - sa stel - la ma - tu - tí - na bre - ví - ta - te le - gís glo - sa per te lux dí - ví - na ír - ra dí - at doc - trí - na
Ve - nús - ta - te ver - nans ro - sa sí - ne cul - pe spi - na ca - rí - ta - te vís - ce - ro - sa au - rem huc ín - clí - na nos ser - ves a - ru - í - na

III
Ce - drus pu - dí - cí - ti - e cí - pres - sus pu - rí - ta - tís mír - ra pe - ní - ten - tí - e o - lí - va pí - e - ta - tís tu mír - tus le - ní - ta - tís
Vítis ha - bun - dan - tí - e tu pal - mes ho - ne - sta - tís pal - ma pa - tí - en - tí - e tu nar - dus ca - rí - ta - tís fors or - tus vo - lup - ta - tís

IV
Stí - la ro - rís o - dor flos ver - ne no - ví - ta - tís fors dul - co - rís vas de - co - rís templum trí - ní - ta - tís com - pa - ges u - ní - ta - tís
Stel - le de - cor pla - cans e - quor por - tus sa - lu - ta - rís du - cem se quor dul - cem pre - cor pa - rens ex - pers pa - rís ma - rí - a stel - la ma - rís

V
O ma - rí - a ma - ter pí - a sí - nus pe - ní - ten - tí - um de - bí - lí - um pre - sí - dí - um co - lup - na fur - mí - ta - tís a - lum - pa - sume - tí - ta - tís
O be - ní - gna lau - de dí - gna ú - bi - lus le - tan - tí - um fle - bí - lí - um so - la - tí - um me - de - la - sa - ní - ta - tís tu - te - la lí - ber - ta - tís

VI
Tu fe - de - rís o - ra - cu - lum ca - racte - rís sí - g - na cu - lum í - tí - ne - rís ve - hí - cu - lum tu lí - mes e - quí - ta - tís ad lí - men da - rí - ta - tís
Tu pa - pe - rís un - bra - cu - lum tu mí - se - rís la - tí - bu - lum tu sce - le - rís pí - a - cu - lum tu lu - men ve - rí - ta - tís tu lí - ma pra - ví - ta - tís

VII
Tú thro - nus sa - lo - mo - nís pra - e - la - ta ce - lí thro - nís
tu vel - lus ge - de - o - nís tu ru - bus ví - sí - o - nís

VIII
Tu tha - la - mus pu - do - rís tu bal - sa - mus o - do - rís
tu lí - ba - nus can - do - rís tu cli - ba - nus ar - do - rís

IX
Tu me - dí - um dis - cor - dí - um co - nu - bí - um a - mo - rís
hu - mí - lí - um re - fu - gí - um re - me dí - um lan - guo - rís

X
Con - sí - lí - um er - ran - tí - um au - xí - lí - um la - bo - rís
com - pen - dí - um cur - ren - tí - um sti - pen - dí - um ví - co - to - rís

XI
Mun - dí - tí - e tu spe - cu - lum tu glo - rí - e spec - ta - cu - lum per gra - ti - e mí - ra - cu - lum es ma - ter ge - ní - to - rís o - rí - go con - dí - to - rís

XII
A - ve spe - cí - o - sa nu - tí - lans au - ro - ra nu - bes plu - rí - o - sa ce - lí - tus ír - ro - ra cor a - rí - dum dul - co - ra
A - ve gra - ti - o - sa gra - ti - am ún - plo - ra pre - ce pre - tí - o - sa fí - lí - um ex - o - ra ad - e - sto mor - tí - us ho - ra.

²² Man vgl. J. Beck, Die Melodien der Troubadours, Straßburg 1908, S. 76, 77 und 111; Fr. Ludwig, Repertorium, Halle 1910, S. 258 ff.; Fr. Gennrich, Musikwissenschaft und romanische Philologie, Halle 1918, S. 14 ff., und Fr. Gennrich, Formenlehre des mittelalterlichen Liedes, Halle 1932, S. 138 f.

Dieses weitverbreitete Stück²³ zeigt ganz ausgesprochen alle Feinheiten des mittelalterlichen Sequenzenaufbaus. Die Gruppen I–VI enden alle mit denselben musikalischen Zeilen, ein in der Sequenz sehr beliebtes Mittel. Interessant ist die Gliederung der Sequenz im großen: Die Strophen I–IV gehören zusammen, dann sind je V/VI, VII/VIII und IX/X motivisch eng verbunden. Endlich greift XI auf VI und XII auf I zurück.

Von besonderem Interesse ist die Übereinstimmung der Gruppen I–IV. Sie bestehen aus zwei Viertaktern, die in der zweiten Hälfte in Halb- und Ganzschluß gegliedert sind, wobei die Ganzschlußphrase nochmals wiederholt wird — sie kommt ebenso auch in den Gruppen V/VI vor. In den vier Gruppen I–IV ist nicht nur dieser Ganzschluß, sondern auch der Halbschluß gleich, ja von der jeweils ersten Hälfte auch der zweite Takt. Die vier Gruppen unterscheiden sich also nur in ihrem ersten (bezw. fünften) Takt (ein Verfahren, das ich früher als „Anfangsdifferenzierung“ der „Enddifferenzierung“ des Halb- und Ganzschlusses gegenübergestellt habe). Besonders eng ist das Verhältnis zwischen dem 1. Takt der I. und dem entsprechenden der II. Gruppe: Der der Gruppe II entsteht durch Auflösung aus dem der Gruppe I, oder besser umgekehrt: Takt 1 der Gruppe I ergibt sich durch Zusammenziehung je zweier Notenwerte aus Takt 1 der Gruppe II. Auf diese Weise entsteht aus dem weiblichen Achtsilbler der II. Gruppe ein weiblicher Sechssilbler. Dieser weibliche Sechssilbler hat bisher stets eine andere Übertragung erfahren: J. Beck liest:



Ihm hat sich auch Fr. Gennrich angeschlossen. Diese Übertragung scheint vor allem durch die damit übereinstimmende Lesart der mensuralen Handschrift Soissons²⁴ gesichert. Aber auch hier entspringt die mensurale eintaktige Lesart erst dem Empfinden der späteren Epoche. Allein der stilistische Vergleich der I. Gruppe mit der II. zeigt deutlich, daß hier ein komplizierterer Zusammenhang vorliegt — hier rächt sich, daß man bisher nur die I. Gruppe betrachtet hat. Dem Gewicht der Handschrift Soissons aber läßt sich ein viel entscheidenderes Gegengewicht gegenüberhalten: Die modale Handschrift F (f. 447) deutet durch Maximaschreibung der jeweils ersten Note der betreffenden Phrasen an, daß hier eine Dehnung auf dreizeitigen Wert vorliegt.

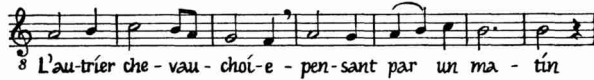
Zu dieser Sequenz existieren nun vier dieselbe Melodie benutzende französische Lais. Der erste (Rayn. 2060), *Lonc tens m'ai teu et oncor me teroie*, hat, wie man sieht, eine etwas andere Gliederung der Verse: An Stelle des weiblichen Achtsilblers mit folgendem weiblichem Sechssilbler steht ein männlicher Siebensilbler mit folgendem weiblichem Siebensilbler. Dies paßt nun bedeutend besser zum Gesamtaufbau der Melodie: denn erst nunmehr wird das Schlußmotiv der Gruppen I–VI auch mit seinem Auftakt der zweiten Hälfte der vorhergehenden Phrasen gleich. Deswegen möchte ich annehmen, daß es sich hier wohl um die originale Textgestalt handelt und daß *Ave gloriosa* das spätere Kontrafaktum ist²⁵. Ein anderes Lied (Rayn. 1020), *Virge*

²³ Die Handschriften bei Ludwig, a. a. O.

²⁴ Bei J. Beck, a. a. O., S. 76.

²⁵ Auch Fr. Gennrich stellt diese Fassung an die erste Stelle.

glorieuse, pure, nete et monde stimmt im Textbau (sogar teilweise in den Worten) mit *Ave gloriosa* überein und ist vielleicht als Kontrafaktum zu diesem entstanden. Eine weitere Fassung, der „*Lais de la pastorele*“ (Rayn. 1695), benutzt zwar auch die weiblichen Achtsilbler, läßt aber männliche (!) Sechssilbler folgen. Das von Fr. Ludwig festgestellte Laibruchstück²⁶ benutzt sogar vor den männlichen Sechssilblern auch männliche Achtsilbler. J. Beck hat einfach ohne Berücksichtigung der Schlußcharaktere übertragen:



Das ist abzulehnen, denn die modale Taktabteilung richtet sich ja gerade nach der Qualität des Verschlusses. Aus diesem Grunde hat Fr. Gennrich für den Pastorelenlai unter Berücksichtigung der Textbetonung folgende Übertragung gewählt:



Entsprechend für das Laibruchstück:



Aber das ist offenbar genau so unmöglich. Solange die Melodie in ihrer originalen Fassung und Betonung noch lebendig war, erscheint es mir undenkbar, daß sie unter Umkehrung aller Betonungswerte in eine modal als völlig verschieden zu bezeichnende Melodie umgesetzt wurde. Das zeigen auch deutlich die vielen Fälle von Moduswechsel: Die Betonungsordnung der Melodie bleibt hierbei stets erhalten — nur die relativen Längen und Kürzen ändern sich, nie aber die Stellung der betonten und unbetonten Silben. Die Unterlegung eines Textes mit entgegengesetzter Betonungsordnung ist nur möglich, wenn die Betonungsordnung des ursprünglichen Textes und seiner Melodie nicht mehr gültig ist. Deshalb scheint mir die unabwiesbare Folgerung der Existenz der beiden merkwürdigen Kontrafakta die Annahme zu sein, daß zur Zeit der Kontrafaktur der Originaltext nicht mehr modal vorgetragen wurde und daß infolgedessen auch diese Kontrafakta nicht modal gemeint sind. Noch anders ausgedrückt: die Kontrafakta zählen wieder nur die Silben und berücksichtigen nicht einmal den Charakter des Verschlusses. Wir treffen wieder auf dieselben Verhältnisse, wie wir sie am Anfang der ganzen Entwicklung angetroffen haben. Am Ende des 13. Jahrhunderts hätte sich also der modale Charakter der Melodien aufgelöst!

Dieses Ergebnis paßt aufs beste zu den Schlüssen, die ich bereits aus dem Zustand der Überlieferung in den mensuralen Handschriften des ausgehenden 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts gezogen habe²⁷: Um 1300 ist die genaue Kenntnis der

²⁶ Es handelt sich um die Gruppen XI und XII eines weiteren Lais. Aber die vorhergehenden drei Silben „en tremblant“ sind weder im Reim noch musikalisch das Ende der Gruppe X. So sind hier noch einige Fragen zu lösen.

²⁷ AfMW 9, S. 8 f.

modalen Regeln verloren gegangen und zumindest ein Teil der Kompositionen, vor allem die komplizierteren, wird anscheinend als in gregorianischem Rhythmus stehend angesehen, zumindest so notiert, während die modalen Ligaturen in mensuralem Sinn genommen werden, falls sie nicht ebenfalls gregorianisch verstanden werden.

6. Der Meistergesang

Mit dem Ende des 13. Jahrhunderts aber sind wir bereits zum „Meistergesang“ gekommen. Er entsteht durchaus innerhalb der modalen Kompositionstechnik (der Name bezeichnet ja überhaupt keine musikalische Abtrennung, sondern nur eine soziale) und macht ebenso den Verlust der modalen Rhythmik, insbesondere der Betonungsordnung mit. Diese Eigentümlichkeiten hat er in Deutschland bis an sein Ende beibehalten. Es sei mir gestattet, auch von meiner Seite auf den schon so oft diskutierten grundlegenden Traktat Puschmanns²⁸ einzugehen. Der Traktat selbst von 1571 behandelt die „deutsche Singekunst“, und zwar werden als zum Wesen des Meistergesanges gehörig sechs verschiedene Versarten beschrieben, stumpfe, klingende, Schlagreime, bloße Reime, Körner und Pausen. Ihre Silben werden nur gezählt. Doch ergibt sich allein schon aus den Bezeichnungen „stumpf“ und „klingend“, daß der Charakter der Verschlüsse beachtet wird, — was sich auch in einer Analyse der Kompositionen selbst bestätigt. Der Anfang des Anhangs von 1584 spricht erstens über „deutsche Verse“, zweitens über „deutsche skandierete“ Verse. Die deutschen Verse dürfen nur zwei Versarten (stumpfe und klingende) verwenden, ihre Silben werden nur gezählt, der zu beachtende Unterschied der Verschlüsse wird eigens beschrieben. Die deutschen skandierten Verse (wieder nur stumpfe und klingende) skandieren, d. h. sie besitzen eine Betonungsordnung. Der Unterschied zwischen Meistersingerversen und deutschen Versen dürfte m. A. nach nur der sein, daß der gemeine Vers eben nur stumpfe und klingende Verse kennt, der Meistergesang aber auch die übrigen vier Komplikationen — aber beide sind silbenzählend mit Beachtung des Verschlusses. Besondere Verwirrung haben die anschließenden vier Gedichte angerichtet. Aber auch hier ist durchzufinden. Die erste Überschrift „*Bericht der Scansion in deutschen klingenden Versen*“ trifft genau das, was in dem Gedicht beschrieben wird — nämlich klingende deutsche skandierete Verse —, ebenso die zweite entsprechend stumpfe skandierete Verse. Aber die Gedichte selbst verwenden keineswegs diese Versarten, wie man als unumgänglich nötig und selbstverständlich angesehen hat. Die Untertitel geben im Gegenteil doch an, daß es sich um 12 bzw. 14 g e m e i n e Verse, also eben keine skandierten, handelt: Puschmann beschreibt die Technik skandierter Verse in den ihm geläufigen nur silbenzählenden Versen — denn so viele skandierete Verse erscheinen ihm viel zu schwierig, für hundert skandierete Verse will er ja hundert Taler wünschen, und dies wären doch bereits 26. Das dritte und vierte Gedicht geben nun Beispiele skandierter Verse, jedes ganze vier (!) Verse, in voller Übereinstimmung mit ihren Überschriften. Nach dieser Interpretation geht auch aus Puschmann ganz unzweideutig hervor, daß Meistersingerverse nur Silben zählen und außer am Ende keine Betonungsordnung kennen²⁹. Das ist aber genau

²⁸ Das Singebuch des Adam Puschmann . . . , hg. von G. Münzer, Leipzig 1906.

²⁹ Ebenso bildet jeder Vers ein in sich abgeschlossenes Ganzes mit Fermate am Schluß, wie es oben für den Troubadourgesang vermutet wurde.

das Stadium, das der ritterliche Minnesang und der bürgerliche Meistergesang nach dem Verlust der modalen Betonungsordnung um 1300 bereits besitzen, — im allgemeinen wird auch damals die Betonungsfolge der Reimsilben beachtet. So steht der Meistergesang über drei Jahrhunderte hindurch in einer unmittelbaren Traditionsfolge. Ja, wenn man bedenkt, daß in Deutschland die modale Rhythmik wahrscheinlich immer nur eine untergeordnete Rolle spielte, so stellt sich heraus, daß hier auch der klassische Minnesang nicht sehr verschieden war von der Haltung des Meistergesangs. Damit ist also der Meistergesang des 16. Jahrhunderts der legitime Erbe und treue Bewahrer nicht nur des frühen Meistergesangs des 14. Jahrhunderts, sondern ebenso des klassischen deutschen Minnesangs und durch ihn des alten provenzalischen Troubadourgesanges.

*Der religiöse Grundzug im neuen Stil und Weg Josquins des Prez**

VON WALTER WIORA, FREIBURG IM BREISGAU

Mitwelt und Nachwelt rühmen Josquin als genialen Meister nicht nur der Gestaltung, besonders des subtilen Kontrapunktes, sondern auch des Gehaltes, besonders des seelisch starken und tiefen Ausdrucks. Weil er große Gehalte groß gestaltet hat, vergleicht ihn Glarean mit Vergil und stellt ihn Bartoli neben Michelangelo. Beide Seiten seines Wesens und Werkes zu würdigen, ist dem Historiker aufgegeben. Es wäre eine schlechte Art Geschichtsschreibung, wollte man neopositivistisch im Vorhof des historischen Verständnisses stehen bleiben und nur als literarisches Zierwerk, nicht in wissenschaftlicher Untersuchung, zur Sprache bringen, was über „paarige Imitation“ oder Ausgleich zwischen Melodie und Kontrapunkt hinausgeht. Es kann aber auch nicht genügen, die Erforschung des Gehaltes in der Feststellung rhetorischer Figuren aufgehen zu lassen und an die Formbetrachtung nur lose anzureihen. Im Gegensatz zu solcher Einengung der Fragen hat die Musikgeschichte den Gehalt der Werke umfassend zu erforschen, und im Gegensatz zum losen Nebeneinander muß sie versuchen, die Formen aus ihrem Geiste zu verstehen.

Bei den Ansätzen zum geistesgeschichtlichen Verständnis Josquins lag es nahe, das wegweisende Neue in ihm auf die Kraft der „Renaissance“ zurückzuführen. Man denkt an seinen langen Aufenthalt in Italien und an Charakterzüge, auf welche zeitgenössische Berichte und Urteile zu deuten scheinen: eine selbstbewußte Individualität, eigenwillig gegen Noten und Menschen, ein Virtuose, in dessen Leben und Kunst die „ostentatio ingenii“ mitspielt, ein stolzer Repräsentant des höfisch-großstädtischen Weltbürgertums und des modernen Ruhmes. Diesem Charakterbild scheint sein Stil zu entsprechen. Ist nicht das Neue und Eigentümliche bei ihm der

* Über einige Teilfragen dieser Arbeit habe ich in anderer Fassung auf dem Int. Mw. Kongreß in Utrecht 1952 referiert. Herrn Prof. Dr. Osthoff danke ich, daß er mir Einsicht in das Ms. seines Utrechter Referates über Josquin gewährt hat. Zum Verhältnis von Musik- und Religionswissenschaft s. in Bälde mein Buch „Anton Bruckner. Eine musik- und religionswiss. Untersuchung“.