

ZUR RHYTHMIK DES TROUVÈREGESANGES

VON HEINRICH HUSMANN

Die Rhythmik der weltlichen Musik des Mittelalters ist auf weite Strecken noch immer ein stark umstrittenes Gebiet. Noch vor kurzem¹ hat in dieser Zeitschrift ein Schüler Gennrichs wertvolle Arbeiten wie die von J. Beck², C. Bützler³ und A. Reich⁴ mit kurzen Worten⁵ abgefertigt und Gennrich selbst hat uns erst allerjüngst⁶ sogar modalen Meistersang beschriftet. Überdies hat Gennrich in seinen neueren Übertragungen⁷ die Konsequenz seiner früheren Umschriften — wie mir scheint, sehr zu Unrecht — verlassen und mit der zu weit gehenden Anwendung der Modusmischung eine vollkommene Willkür in die Übertragungstechnik eingeführt. So ist es angebracht, einmal kritisch zu prüfen, inwieweit die Grundlagen der modalen Übertragungstechnik gesichert sind. Wissenschaftliche Irrtümer entstehen häufig nur durch zu weit gehende Verallgemeinerung von auf bestimmten Gebieten vollkommen gesicherten Resultaten. Auch die modale Lesung der mittelalterlichen Melodien ist keine „Theorie“ — deswegen würde ich den Ausdruck „Modaltheorie“ überhaupt ablehnen —, sondern die modale Rhythmik ist eine einfache Tatsache. Um sie von der praktischen Musik her zu zeigen: sie ist etwa die Rhythmik der älteren Motetten⁸ der Handschriften Bamberg⁹ und Montpellier¹⁰, — oder, um von den Aussagen der Theoretiker auszugehen: sie ist die Rhythmik, die die bekannten sechs Modi¹¹ einseitig

¹ Heinz Enke, *Der Vergessene Ton Frauenlobs*, in: *Die Musikforschung*, IV. Jg., 1951, S. 191 ff.

² *Corpus cantilenarum medii aevi, 1e série, Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères: Le chansonnier Cangé, 1927, Le manuscrit du Roi, 1938.*

³ Carl Bützler, *Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide*, in: *Deutsche Arbeiten der Universität Köln*, Heft 12, Jena 1940.

⁴ Alfred Reich, *Der Vergessene Ton Frauenlobs*, in: *Die Musikforschung*, III. Jg., 1950, S. 26 ff.

⁵ Ausdrücke wie z. B. „Nun weiß jeder, der sich nur etwas mit der betreffenden Materie befaßt hat, daß . . .“ stehen einem doch offenbaren Anfänger erst recht nicht zu. Dabei vermögen aber auch gerade Enkes germanistische Argumente nichts gegen Reichs Lesungen auszumachen, da zumeist beide Auffassungen (é e ein- oder zweisilbig usw.) in Frauenlobs Zeit möglich sind, wie mir Herr Dr. Helmuth Thomas von der Hamburger Universität liebenswürdigerweise bestätigte.

⁶ *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistersang*, in: Karl Gustav Fellerers Sammlung „Das Musikwerk“, Köln 1951, Nr. 18 und 19a.

⁷ Etwa in verschiedenen Artikeln in Fr. Blumes Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“ und in dem gerade zitierten Heft.

⁸ Bezüglich der Handschrift Ba vgl. man etwa Fr. Ludwig, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, AfMw. V, vor allem S. 198/9, oder meinen Artikel *Bamberger Handschrift in MGG*.

⁹ Herausgegeben Paris 1908 von Pierre Aubry als *Cent motets du XIIIe siècle* in 3 Bänden.

¹⁰ Herausgegeben 1935/36 und 1948 von Yvonne Rokseth als *Polyphonies du XIIIe siècle*.

¹¹ Ich benutze hier die übliche Zählung: 1. Modus  . . . , 2. Modus  . . . , 3. Modus  . . . , 4. Modus  . . . , 5. Modus  . . . , 6. Modus  . . . Besondere Erwähnung finde, daß ein auftaktiger 1. Modus ein 1. Modus mit Auftakt, also die Folge  . . . ist, entsprechend ein auftaktiger 2. Modus die Folge  . . .

durchführt, — wenn auch nicht für ganze Kompositionen, so doch zumindest für Abschnitte innerhalb einer Komposition. Sie endet zeitlich damit, daß selbst innerhalb eines einzigen Taktes der Wechsel auch entgegengesetzter rhythmischer Figuren von der musikalischen Kunst verlangt wird, — diesen Wechsel kann erst die Mensuralnotation eindeutig anzeigen, er tritt etwa um 1250 ein. Auch nach rückwärts ist die modale Rhythmik eng begrenzt, — läßt sich ihr Aufkommen heute auch noch nicht mit aller wünschenswerten Genauigkeit angeben, so dürfte doch etwa das Jahr 1180 einigermaßen den Zeitpunkt angeben, in dem das komplette System dasteht. Den von diesen Daten begrenzten Zeitraum kann man nach den in ihm die Führung innehabenden Komponisten der Pariser Notre-Dame-Kirche mit Recht als Notre-Dame-Epoche kennzeichnen, — die zweite Hälfte des 13. Jhs. ist die frühmensurale *ars antiqua*¹², die bald nach 1300 in die *ars nova* übergeht. Die modale Rhythmik beherrscht — von stehengebliebenen Gruppen in älterer Rhythmik abgesehen¹³ — die Kompositionsgattungen des Organums, der Motette und des mittellateinischen Liedes¹⁴. Fraglich ist, wie weit wir von hier aus weitergehend die modale Rhythmik auch als in anderen Gebieten herrschend annehmen dürfen, in der weltlichen französischen Lyrik oder sogar im deutschen Minnesang. Hier entscheiden lediglich historische und philologische Tatsachen, — wo diese nicht beizubringen sind, können wir aus Analogien noch einiges erschließen, müssen uns im übrigen aber bescheiden. Wo freilich entgegengesetzte Tatsachen genügend deutlich sprechen, wie z. B. beim deutschen Meistersang, ist die irriige Anwendung modaler Lesung sehr zu bedauern, — sie ist hier höchstens geeignet, das Vertrauen in die Berechtigung modaler Übertragung auch auf Gebieten zu erschüttern, wo diese längst gesichert ist. Dazu tritt erschwerend, daß auch dort, wo die modale Rhythmik zweifelsfrei anzunehmen ist, die modale Notenschrift doch in manchen Fällen ihrer beschränkten Ausdrucksmöglichkeiten wegen verschiedene Übertragungsmöglichkeiten offen läßt. Da diese nämlich den Rhythmus durch die Stellung der Ligaturen ausdrückt, ist die Aufzeichnung in allen melismatischen Partien im großen und ganzen zweifelsfrei, — lediglich für die erwähnten Partien älterer Rhythmik erweist sie sich als ungenügend. Wo aber Text deklamiert wird und über einer Silbe nur wenige Noten stehen, zumeist nur eine, ist das modale Notationsprinzip nicht mehr realisierbar¹⁵. Wir wissen dann zwar, daß auch in syllabischen Gruppen modaler Rhythmus herrscht, vermögen aber nicht immer das

¹² Über diese Begriffsabgrenzung vgl. jetzt Heinrich Bessler in seinem Art. *ars antiqua* in MGG, dem ich mich hier anschließe.

¹³ Vgl. dazu S. XXVII f. meiner Ausgabe: Die drei- und vierstimmige Notre-Dame-Organa, PÄM, XI. Jg., Leipzig 1940.

¹⁴ Vom Begriff des Liedes sollen die Motetten stets ausgenommen sein, — Lied soll also gleichbedeutend mit *Konduktus* sein.

¹⁵ Hierüber bereits grundlegend Fr. Ludwig, *Repertorium*, S. 49. Ich schlug a. a. O. S. XVIII die Ausdrücke *Melismenschrift* und *Silbenschrift* vor.

gerade zutreffende rhythmische Schema anzugeben, das im Einzelfall anzuwenden ist. Damit ist aber nicht die Berechtigung modaler Lesung an sich in Frage gestellt, sondern nur die betrübliche Tatsache aufgedeckt, daß unsere Kenntnis der in diesen Fällen anzuwendenden Regeln noch unvollkommen ist, — wobei freilich beruhigen kann, daß nach Ausweis der mittelalterlichen Handschriften auch im Mittelalter selbst dann dort, wo die Notation nicht mehr eindeutig war, auch verschiedene rhythmische Lesungen bereits damals die Folge waren, so daß wir auch damals mit einer gewissen Freiheit der modalen Lesung rechnen müssen, wenn die Melodie nur nach der schriftlichen Fixierung ausgeführt werden sollte. Doch gab es auch hier Gesetze, die die Anwendung der modalen Schemata im großen und ganzen mit genügender Gewißheit regelten, so daß Mehrdeutigkeiten im allgemeinen ausgeschaltet werden konnten.

Das Prinzip, mit dem man bisher auszukommen versuchte, ist das der Korrespondenz zwischen Text und Melodie. Es ist so weit gefaßt, daß es auf alle Gebiete des mittelalterlichen Liedes anwendbar erscheint, und so hat man es auch auf alles und jedes angewandt. Demgegenüber muß aber betont werden, daß die taktische Gliederung der mittelalterlichen Lyrik keinen akzentuierenden Charakter moderner Prägung hat, daß vielmehr in einer so stark auf formale Gliederung bedachten Kunst der Takt nur als ein Mittel symmetrischen Aufbaus anzusehen ist, wobei die „Schwere“ der Takte nur aus ihrer Stellung innerhalb des Ganzen, etwa eines Verses, herrührt, dagegen nicht von einer etwaigen ausgeprägten Akzentuierung. Deswegen finden sich häufig Verstöße gegen das von unserem heutigen Gefühl diktierte Korrespondenzprinzip, und die mittel-lateinische Philologie brandmarkt falsche Betonung sogar mit dem eigens geschaffenen Fachausdruck des „Taktwechsels“, abgekürzt Tw. Demgegenüber haben wir uns den mittelalterlichen Takt sehr viel leichter und schwebender vorzustellen, so daß eine der natürlichen — auch wiederum damals vielleicht nicht so starken — Betonung entgegengesetzte dadurch überbrückt wurde. Damit ist aber noch nicht das ganze Korrespondenzprinzip abgelehnt — es muß nur vorsichtiger formuliert werden. Was übrig bleibt und was sich nun auch tatsächlich nachweisen läßt, ist immer noch eine Parallelität zwischen dem Versschema einerseits und dem rhythmischen modalen Schema der Melodie andererseits, wobei freilich auch nicht die unbedingte Eindeutigkeit herrscht, die man oft annimmt. Es sollen im folgenden an einer für die ganze Diskussion entscheidenden Stelle, dem nordfranzösischen Trouvèresgesang, diese Verhältnisse untersucht werden. Freilich kommt man zu sicheren Resultaten nur mit sehr scharfen philologischen Methoden, und die Basis ist außerordentlich schmal. Es sind nur vier Stücke, die ein methodisch einwandfreies Ergebnis erzielen lassen, das geeignet ist, als Grundlage für weitere Untersuchungen und Anwendungen zu dienen.

Das Arbeitsprinzip ist folgendes. Es ist bekannt, daß einige französische Lieder und einige mittellateinische Kompositionen in ihrer Melodie übereinstimmen. Vor allem Hans Spanke¹⁶ hat mit einem seltenen Geschick in einer bewunderungswürdigen, immensen Arbeit aus dem gewaltigen Textmaterial zunächst Gedichte gleichen Strophenaufbaus herausgeschält und durch Vergleich der innerhalb einer Strophenform zusammentreffenden Gedichte Melodiegleichheiten festgestellt. Nun könnte man so vorgehen, daß man die für die mittellateinischen Lieder gültigen Übertragungsregeln¹⁷ auf einen derartigen mittellateinischen Konduktus anwendet und damit zugleich die Melodie des französischen Liedes gewinnt. Aber selbst das soll hier als Ausgangspunkt abgelehnt werden. Denn es ist auch die Übertragungstechnik der mittellateinischen Kompositionen noch nicht in jedem Einzelfall vollständig gesichert. Deswegen sollen nochmals aus den — an sich schon nicht zahlreichen — mittellateinischen Liedern, die ein französisches Gegenstück, „Kontrafaktum“, besitzen, nur diejenigen ausgewählt werden, deren Lesung auf Grund besonderer Umstände absolut sicher ist — und das sind dann nur noch vier. Weiter steht der einfachen Übertragung der an lateinischen Stücken gewonnenen Regeln noch eine zweite Tatsache entgegen. Es ist nicht nur möglich, sondern läßt sich tatsächlich nachweisen, daß der Anteil der verschiedenen Modi an den einzelnen Gattungen sehr verschieden ist. In den Organa werden vor allem der 1., 2., 3. und 5. Modus verwandt, der 6. seltener und der 4. anscheinend gar nicht. In der mittellateinischen Komposition dagegen spielen der 1. und 5. Modus die Hauptrolle, danach der 4., selten der 2. oder gar 3. Modus, der 6. endlich fast gar nicht. Entsprechend wird man daher bei der Übertragung verschieden verfahren. Für die französische Lyrik ist aber eben noch erst deshalb zunächst nachzuweisen, welche Modi überhaupt verwandt werden dürfen.

1. Sol sub nube latuit

A₂ F.f. 354 v

Sol sub nu - be la - tu - it sed e - clyp - sis ne - sci - us cum se car - ni

¹⁶ Vor allem in den Aufsätzen: Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik, in: Zeitschr. für franz. Sprache und Literatur, Bd. 51, 1928, S. 73 ff., Studien zur Geschichte des altfranzösischen Liedes, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Bd. 156, 1929, S. 66 ff. und 215 ff., und in der zusammenfassenden Darstellung: Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik, in Abhandl. der Gesellsch. der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-hist. Klasse, 3. Folge, Nr. 18, Berlin 1936.

¹⁷ Eine Erörterung der für die mittellateinische Lyrik geltenden modalen Gesetze veröffentlichte ich gleichzeitig im Archiv f. Musikwissenschaft, Jg. 9, 1952, H. 1 unter dem Titel: Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes.

mi - scu-it sum - mi pa - tris fi - li - us ma - ri-ta-ri no - lu-it

ver - bum pa - tris al - ti - us nu - be-re non po - tu-it ca-ro glo - ri -

o - si - us Gau - de no - va nup - ta fi - des est et ve - ri-tas

quod a car - ne de - i - tas non fu-it cor - rup - - -

- - - - - ta.

Die Übertragung dieses Konduktus ist durch einen besonderen Umstand vollkommen gesichert. Er macht nämlich von einer im mittellateinischen Konduktusrepertoire häufiger vorkommenden stilistischen Raffinesse Gebrauch, die auch die Lesung der syllabischen Partien ermöglicht: Die Melodie des letzten Verses¹⁸ wird im darauffolgenden Melisma wiederholt¹⁹. Die Übertragung des rhythmisch sehr einfachen und ganz eindeutigen Melismas im 1. Modus ist nach den Regeln der Theoretiker und nach an den Organa und Motetten gewonnenen Ergebnissen aber

¹⁸ Der Schluß des Stückes liegt aus F im Faksimile vor bei Fr. Gennrich, Internationale mittelalterliche Melodien, ZfMw., XI. Jg., 1928/29, S. 259 ff. und S. 321 ff., und zwar auf S. 344. Die Fassung W₁ liegt in der Faksimileausgabe dieser Handschrift vor, die J. H. Baxter unter dem Titel An old St. Andrews Music Book (Cod. Helmst. 628) in St. Andrews University Publications, No. XXX, 1931, herausgab. Über die Handschriften vgl. man Fr. Ludwigs Repertorium oder meinen Organaband.

¹⁹ Das hier zugrundeliegende Prinzip der Verwendung derselben melodischen Phrase für eine Verszeile und das darauffolgende Melisma erlaubt zusammen mit zuverlässigen mensuralen Überlieferungen die rhythmische Festlegung einer ansehnlichen Reihe mittellateinischer Lieder und gibt uns so eine befriedigende Vorstellung von der Anwendung der Modi im mittellateinischen Repertoire, worauf ich a. a. O. näher eingehe.

klar. Damit ist auch der Rhythmus des letzten Verses erkannt und damit wieder der Rhythmus des ganzen Liedes. H. Spanke hat nun²⁰ nachgewiesen, daß die Melodie des mittellateinischen Stückes mit der der beiden französischen Lieder Rayn. 1001 und 885 übereinstimmt. Wenn man zunächst einmal zugibt, was im allgemeinen der Fall ist, daß sich bei der Unterlegung des anderssprachigen Textes die Melodie nicht veränderte, können wir die französischen Lieder ebenso wie das lateinische im 1. Modus übertragen und haben damit die erste gesicherte Trouvèremelodie gewonnen. Ich gebe als Beispiel Rayn. 1001, das in der Fassung der beiden Handschriften O²¹ und K²² bequem zugänglich ist, in der Form von K.

K, p. 125

Chan-ter et ren-voi-sier sueil or m'es-tuet plain-dre er plo-rer
Quant je pert ce qua-mier sueil riens ne mi puet con-for-ter

Trop fu-rent cru-el mi oeil qui la m'o-se-rent mous-trer

g'en pleuret sous-pir et dueil qu'a for-ce mi fet a-mer

Der Refrain des lateinischen Konduktus ist für das französische Stück 1001 nicht benutzt (wohl dagegen für 885) — oder im lateinischen hinzugefügt.

Als Ergebnis dieses ersten Beispiels kann man als erstes die Regel formulieren, daß Siebensilbler mit männlichem Schluß zwei Doppeltakte im 1. Modus füllen $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, und — wenn man den Refrain des lateinischen Liedes hinzunimmt — daß Sechssilbler mit weiblichem Schluß im Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ vorgetragen werden. Die Beziehung besteht dabei nur zwischen musikalischem Modus- und textlichem Versschema. Untersucht man dagegen die Stellung der natürlicherweise betonten Silben in der Musik, so kommt man zu keinem einheitlichen Bild. Der lateinische Text, vom berühmten Dichter Walter von Chatillon²³, hat in der ersten Strophe nur im Refrain den einen Tw fuit, in der 2. Strophe solús, tamén, in der 3. Strophe keinen, in der 4. Strophe domús, mirá, in der fünften mentís, locó, tamén, in der sechsten maté, ulló, in der 7. Strophe veró. Das ist eine geringe Zahl von Verstößen. K. Strecker schreibt dazu: „Tw nicht selten, auffallend 5,7“, das ist tamén. Im Vergleich zu anderen mittellateinischen Gedichten ist

²⁰ Vgl. Archiv . . . , Bd. 156, S. 218, und Beziehungen . . . , S. 31 und 32.

²¹ Die in Anm. 2 zitierte Ausgabe Becks, Facsimileband f. 25d, Übertragungsband Nr. 62, S. 58.

²² Unvollendete Ausgabe des Chansonnier de l'Arsenal von A. Jeanroy und P. Aubry in den Publications de la Société internationale de musique, Facsimile S. 125, Übertragung Nr. 142, S. 42.

²³ Kritisch ediert in: Die Gedichte Walters von Chatillon, hrsg. und erklärt von Karl Strecker, I. Die Lieder der Handschrift 351 von St. Omer, Berlin 1925, Nr. 33, S. 61–64.

Strecker der Tw also noch zu häufig. Das Bild des französischen Textes, von Thibaut de Blazon, ist demgegenüber weit schlechter. Die Tw der 1. Strophe sind *chânter, renvoisier, plaindré, âmer, furént, óserént, jé plour, forcé*, also 8 in der 1. Strophe, während der lateinische Text in 7 Strophen nur 11 Tw aufweist. Man darf daher ruhig sagen, daß sich der französische Text überhaupt nicht um die natürliche Betonung der Worte kümmert, der lateinische dagegen recht gut. Vom Text aus darf man daher nur Silbenzahl im Vers und Art des Versschlusses betrachten — die Deklamation innerhalb des Verses dagegen wird sehr verschieden gehandhabt.

Nächst diesem Korrespondenzprinzip zwischen Vers- und Modusschema kann man zweitens ein rein musikalisches, bereits aus anderen Formgattungen bekanntes Grundgesetz der modalen Rhythmik bestätigen, das der Stellung der Ligaturaufösungen. Die Musik benutzt nämlich nicht ausschließlich die eben angegebenen starren rhythmischen Schemata, sondern die einzelnen Notenwerte werden gern in kleinere Melismen zerlegt²⁴. Diese werden in der Schrift je über einer Silbe zu einer Ligatur zusammengefaßt. Nun wird aber, wie man sehr schön in fast jeder Zeile unseres Stückes sieht, ganz bevorzugt der lange Wert zerlegt, und wenn diese Zerlegungen häufiger eintreten, so kann man an ihrer symmetrischen Stellung — z. B. im männlichen Siebensilbler im 1. Modus auf der 1., 3., 5., im 2. Modus dagegen auf der 2., 4., 6. Silbe — sofort den Modus erkennen. Dieses Prinzip ist nur anwendbar, wenn auch tatsächlich von häufigen Zerlegungen Gebrauch gemacht wird und wenn diese symmetrisch stehen, — aber beides ist sehr häufig der Fall und das Prinzip ist daher sehr wertvoll. In den beiden Extremen, bei zu spärlicher und bei zu reichlicher Zerlegung, versagt es dagegen, — wenn alles oder nichts aufgelöst ist, sind ja gerade die charakteristischen rhythmischen Unterschiede der Modi im schriftlichen Bild nicht erkennbar. In diesen Fällen kann man daher nur mit dem Korrespondenzprinzip arbeiten, das aber oft allein schon zum Ziel führt.

Hervorzuheben sind 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. Dieser wenig erfreuliche Zustand der Überlieferung wird sich auch im folgenden immer wieder erneut bestätigen. Im vorliegenden Beispiel macht die lateinische Fassung — die Varianten der zweiten Handschrift, W₁, sind unbedeutend — den weit aus besseren Eindruck; in anderen Fällen trifft das leider nicht zu.

Wie die hier diskutierte gesicherte Fassung zeigt, hat P. Aubry in seiner Übertragung ebenfalls das Richtige getroffen, während J. Becks zweizeitiger Rhythmus nicht angebracht war.

²⁴ Das Entgegengesetzte, die Zusammenfassung zweier Noten  zu einer Longa  werden wir im zweiten Beispiel ebenfalls kennenlernen.

2. Parit preter morem

F₁ f. 232

Pa-rit pre-ter mo-rem cre-a-ta cre-a-to-rem re-tinens pu-do-rem vir-gi-ne-um-que
 flo-rem sic flo-ru-it que re-spu-it om-nem vir-ga-ro-rem sic pa-tu-it quod
 la-tu-it a-de per u-xo-rem re-ti-nens ve-rum de-i de-co-rem
 de-i-ta-tis su-e de-us ho-no-rem to-ga car-nis in-du-it in-
 di-gu-it et in-ter ser-vos vi-lu-it nec i-de-o mi-no-rem dat de-i-tas splen-do-rem sed
 qui lux est et fu-it per nu-bem car-nis plu-it ro-ris su-i dul-co-rem qui men-tes no-stras
 hu-it te-ne-bras quo-que lu-it de-i fundens a-mo-rem qui stru-
 it non de-stru-it im-mo res-tri-tu-it sta-tum an-ti-qui-o-rem

Diese schöne Komposition steht dreistimmig in Florenz f. 232, zweistimmig in Madrid f. 123 und Huelgas f. 103v. Da sie bei H. Anglès auch in der dreistimmigen Notre-Dame-Fassung herausgegeben ist²⁵, habe ich hier nur die Unterstimme, und zwar in der Fassung F, mitgeteilt. Dieses Stück ist dadurch in seiner Lesung gesichert, daß es in der Handschrift Hu mensural aufgezeichnet ist. Diese Handschrift ist allerdings sehr spät und daher — wie sich auch gleich an diesem Stück zeigen wird — in Einzelheiten nicht mehr verbindlich. Wie ich a. a. O. zeige, kann man aber auf andere Weise ein gutes Bild von der Rhythmik der mittellateinischen Konduktus gewinnen, und, wenn man dieses Ergebnis bereits besitzt, zeigt sich, daß Hu im großen und ganzen verläßlich ist. Auch sieht man sofort, daß die erste Zeile des Abschnitts D, ein männlicher Siebensilbler mit der Lesung $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, und die Anfangszeilen von A₁ und A₂ und die Schlußzeilen von B₁ und B₂, weibliche Sechssilbler im Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, mit den in unserem ersten Beispiel herausgearbeiteten Lesungen für diese Verse übereinstimmen

²⁵ El còdex musical de Las Huelgas, Introducció, Facsimil i Transcripció per H. Anglès, 3 Bde., Barcelona 1931, Bd. 3, S. 193 f.

und sich daher dadurch als zuverlässig erweisen. Man würde nach dem Ergebnis des ersten Beispiels also auch die mit diesen Versen zusammenhängenden Abschnitte A, B, D und E ohnehin so übertragen, wie sie in Hu stehen. Das Resultat dieser Abschnitte ist der Rhythmus gleich einer ganzen Reihe von Versarten. Der weibliche Siebensilbler — zweite Zeile von A₁ und A₂, letzte und vorletzte Zeile von D, alle Zeilen in E und die letzte von F²⁶ — hat die Lesung , der männliche Achtsilbler — 1. Zeile von B₁ und B₂ und 3. Zeile von D — besitzt den Rhythmus  und der männliche Viersilbler — 2. Zeile von D — erweist sich mit  als die Hälfte des männlichen Achtsilblers.

Diesen Schemata schließt sich auch der Abschnitt F₂ sofort an. Sein 1. Vers ist ein männlicher Sechssilbler, — eine crux der Übertragungstechnik, die schon viele Unfälle verschuldet hat. An sich würde man eine Übertragung in drei Einzeltakten o. ä. ins Auge fassen, , oder auf einen Doppeltakt einen Einzeltakt folgen lassen, . Ich habe, obwohl mir vor allem Y. Rokseth²⁷ eine zu einseitige Anwendung der Doppeltakte vorwirft, in meinem Organaband²⁸ selbst erklärt, daß man sich die Möglichkeit der Dreiertakte offen halten muß. Die praktischen Erfahrungen zeigen aber, daß — von entweder ganz arhythmischen Gruppen oder sehr kompliziert verschachtelten eintaktigen Partien in den großen Melismen der Notre-Dame-Kompositionen abgesehen — andere Gründe doch zumeist immer wieder im Einzelfall eine doppeltaktige Übertragung nahelegen. Das zeigt gleich sehr klar diese 1. Zeile der Gruppe F₂. Sie ist melodisch identisch mit der 2. Zeile von E₁ und E₂. Man wird ihr daher auch die Länge dieser Zeile geben und entweder  — oder  (letzteres in größerer Analogie zur 2. Zeile von E) übertragen. In der letzten Weise überträgt H. Anglès, während ich in Analogie zum Schluß der Gruppe F₁ die Setzung der Pause vorgezogen habe, — doch das ist für das Prinzip selbst irrelevant. H. Anglès hat bereits vorher eine Übertragung desselben Stücks veröffentlicht als Beitrag zu H. Spankes zitiertem Aufsatz im „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen“, in dem dieser die Identität unseres Stückes mit dem französischen Lied Rayn. 1760 mitteilte. In dieser Fassung übertrug H. Anglès die Stelle in der oben als zweite angegebenen Weise mit Doppeltakt und eingeschobenem Einzeltakt. Die Korrektur der Übertragung durch H. Anglès selbst spricht nicht gerade für Y. Rokseth, die die eingeschobenen Einzeltakte Anglès' gerade als besser

²⁶ In dieser Schlußzeile hat F die perfekte Longa  durch eine Maxima angedeutet, ein Verfahren, über das wir gleich genauer sprechen. Mit dieser Maxima ist die Lesung dieser Zeile also nicht nur durch Hu, sondern auch durch F gesichert.

²⁷ In Y. Rokseth, La polyphonie parisienne du treizième siècle, in Les cahiers techniques de l'art, Tome 1, Fasc. 2, Straßburg 1947, S. 33 ff.

²⁸ S. XVI der Einleitung.

empfiehlt. Damit ist für den männlichen Sechssilbler eine erste Übertragungsart gesichert — es werden weiter unten noch mehrere andere besprochen, was die Schwierigkeiten, die diesem Verse anhängen, nur noch vermehrt.

Die Gruppen C₁, C₂ und F₁ sind die schwierigsten, aber von entscheidendem Gewicht. Die mensurale Fassung in Hu überträgt beide Stellen so, daß jede Silbe die Dauer einer perfekten Longa erhält, also im 5. Modus. Die Gruppe F₁ hat hier einen männlichen Siebensilbler, für den sich aus dem ersten Stück die Übertragung  ergab, während nunmehr eine zweite Möglichkeit,  erscheint. Es ist infolgedessen sehr wichtig, ob Hu hier noch die originale Auffassung überliefert, oder ob Hu — wie es in anderen mensuralen Handschriften späterer Zeit, etwa im Roman de Fauvel und in Montpellier, begegnet — in komplizierteren Fällen — C₁ und C₂ sind Zehn- und Elfsilbler — kapituliert und die alten gestielten Einzelnoten einfach stehen läßt, was dann mensural des Bild eines angeblichen 5. Modus herstellt. Zur Entscheidung dieser Frage liefert die Handschrift Ma keinen Beitrag, da sie alle Einzelnoten als kaudierte simplices und die Ligaturen nur in der Normalform schreibt. Das ist das gebräuchliche Verfahren der modalen Handschriften, doch reicht es bei schwierigen Stellen zur Darstellung eines komplizierteren Rhythmus nicht aus und alle modalen Handschriften pflegen in solchen Fällen durch verschiedene Mittel — vielleicht unter mensuralem Einfluß — eine größere Deutlichkeit zu erstreben. Das gewöhnliche Mittel ist die Heraushebung dreizeitiger Longae durch verbreiterte Schreibung, d. h. als Maxima, so in F, Ma, W₂ und auch W₁. Daneben benutzt dafür vor allem W₁, aber auch die anderen Handschriften, die Darstellung durch zwei eng aufeinanderfolgende Einzelnoten, was sich in Deutschland ja noch sehr lange hielt. Ein Beispiel mag den Beweis verdeutlichen. Die Motette Latex silice²⁹ ist aus der Klausel F Nr. 101³⁰ entstanden und ihre Übertragung dadurch zweifelsfrei. Die erste Gruppe der Klausel lautet



Die Motette Latex silice steht F f. 230v. und W₁ f. 81 inmitten mittel-lateinischer Konduktus und zwar in unmittelbarer Nachbarschaft der uns hier interessierenden Stücke, — in F folgt auf Latex erst das Lied Crucifigat, sodann das vorliegende Parit preter morem, in W₁ steht vor Latex das Lied Festa ianuarua und davor Purgator criminum, unser drittes Stück. Die Motette ist also für unsere Zwecke sogar besonders

²⁹ Ludwig, Repertorium Nr. 228, Repertorium, S. 39 und 99.

³⁰ Ludwig, a. a. O., S. 81/82.

beweiskräftig, — oft wechselt ja der Schreibgebrauch in verschiedenen Teilen einer Handschrift. Die erste Gruppe der Motette heißt

F, f. 230v

La -

Der Text gilt für alle drei Oberstimmen, den Tenor wird man sich vielleicht schon instrumental denken dürfen, — er fehlt in W_1 , das das Stück also den hier betrachteten mittellateinischen Liedern gleich behandelt. Um den komplizierten Rhythmus der Oberstimmen anzudeuten, setzt nun F auf mel in III und IV (Zählung der Stimmen von unten nach oben) Maximae, ebenso über me-(dulla) in II (hier erweckt auch schon in III die dreitönige Ligatur den Eindruck der Länge). So sind die perfekten Longae einwandfrei gekennzeichnet. W_1 setzt weniger logisch auf (sali-)ce in II und auf (proflu-)it in II und III Unisoni, die erste Note davon als Raute, die zweite als kaudierte simplex, womit aber auch einigermaßen klar ist, daß der folgende Vers nicht auftaktig ist. Dieser Gebrauch, die perfekte Longa vor einer imperfekten Longa als Maxima zu schreiben, bleibt noch bis in die mensurale Zeit in Übung, wie etwa ein Blick auf die Tenorschreibung der Handschrift Mo sofort zeigt³¹. Die

³¹ Dies ist der Grund, warum ich Maximae „nur in seltenen Fällen beachte“, wie Rudolf von Ficker mir in „Probleme der modalen Notation“, in: Acta musicologica, Vol. XVIII/XIX, 1946/47, S. 2 ff., auf S. 16 vorwirft. In dieser Besprechung befaßt sich v. Ficker zum größeren Teil mit modalen Übertragungsprinzipien, die bereits von Fr. Ludwig stammen, die daher richtiger wohl früher einmal in einer als gegen Ludwig gerichtet bezeichneten Kritik erschienen wären. Freilich zeigt meine Erfahrung immer wieder, daß die von Ludwig aufgestellten Prinzipien unanfechtbar sind, so daß ich ihre Verteidigung gern übernehme. Die meisten der berührten Punkte — Silbenbinaria, 3. Modus gegen 6. Modus, auftaktiger 1. Modus usw. — habe ich bereits in meiner S. XXVII, Anm. 2, erwähnten Dissertation, die R. v. Ficker nicht bekannt zu sein scheint, eingehend behandelt, so daß sich nochmaliges Eingehen darauf erübrigt. Ebenfalls durch eine bedauerliche Unterlassung polemisiert v. Ficker fast eine Seite lang gegen eine mir von ihm fälschlich unterschobene Auffassung der Tenorausführung, — er hat die diesbezügliche Anweisung auf S. XXXIV, „Zeichensetzung und Abkürzungen“ unter „Tenorschreibung“, übersehen. Im übrigen habe ich hierzu in der angeführten Dissertation bereits sogar dieselben Theoretikerstellen wie v. Ficker herangezogen. Vollends muß ich seine maßlosen Schlußfolgerungen als ganz unberechtigt entschieden zurückweisen. — In der von v. Ficker zu seiner Unterstützung herangezogenen Maximalstelle im Descendit steht die Maxima in II nur in F und nur an dieser Stelle, während die drei übrigen Handschriften W_1 , LoA und W_2 und ebenfalls F an der v. Ficker entgangenen Parallelstelle im Gloria f. 13 nur eine normale Simplex schreiben, — so daß die Maxima in keiner Weise verbindlich sein kann. Ebenso ist der einen plizierten Maxima in III die an den vier übrigen Stellen stehende reguläre Figur der durch Unisonus unterbrochenen plizierten Binaria, auf die wir bei unserem dritten Stück genau zu sprechen kommen, vorzuziehen. Es ist daher philologisch begründet, wenn ich hier die Maxima „zu zwei schwächlichen Viertelnoten zusammenschrumphen lasse“ (a. a. O.), — aber das

Gruppe C lautet nun in F

re-ti-nens ve-rum de-i de-co-rem de-i-ta-tis su-e de-us ho-no-rem

Über (reti-)nens schreibt F nun eine etwas verbreiterte Longa in III, an der Parallelstelle (dei-)ta-(tis) eine Maxima in II und III. Hinter retinens geben in II und III zwei Striche eine Gliederung des Absatzes an. Damit ist für den 1. Takt die Lesung klar. Über ve-(rum) stehen in I, II und III Maximae, im Paralleltakt (deita-)tis genügen die Ligaturen in I und III schon zur Bezeichnung der Länge. Da auf 1 also eine perfekte Longa steht, kann (ve-)rum zumindest keine Kürze sein. Da über de-(i) in allen drei Stimmen eine Ligatur steht, ist hier eine Länge besonders nahegelegt, so daß für (ve-)rum nur eine perfekte Longa möglich ist, — was für den Paralleltakt su-(e) von den drei Ligaturen in allen Stimmen wahrscheinlich gemacht wird, ebenso für de-(i) des 3. Taktes. Weiter steht über (de-)co-(rem) in II eine Maxima, womit auch der 4. Takt sicher ist. Auch de-(i) ist in allen drei Stimmen leicht verbreitert, so daß die angegebene Lesung wohl die von F beabsichtigte sein dürfte. Durch Zerlegung der Ligatur auf de-(i) ergibt sich in der Parallelstelle eine Silbe mehr, — das zeigt deutlich die Priorität des Musikalischen. Die Handschrift Ma verzichtet auf diese Hilfsmittel, so daß man hier keine eindeutige Lösung angeben kann, — die Deklamation des Textes bietet kaum eine Handhabe. Infolgedessen hat Anglès in seiner ersten Übertragung, die er nur nach Ma angefertigt hat, eine stark abweichende Übertragung gegeben, die C₁ sogar auf 3 Takte, C₂ auf 4 Takte bringt, was schon aus Symmetriegründen unwahrscheinlich ist, — wobei auch wieder die Dreitaktigkeit falsch war. In der zweiten Übertragung hat Anglès unter Berücksichtigung des französischen Liedes, das in C₁ und C₂ je vorn eine Silbe mehr hat und eine noch symmetrischere Form besitzt, in der die Takte 1, 3, 5 und 7 gleich sind, im 1. Takt eine leichte Abweichung. Demgegenüber kam es hier darauf an, zu zeigen, wie die Lesart F aussieht. Von der angeführten Differenz (statt) abgesehen, sind unsere beiden Übertragungen gleich. Der 5. Modus von Hu aber erweist sich aus F als eine spätere Modifikation.

Die Gruppe F₁ ist in Ma wieder ohne verdeutlichende Hilfsmittel geschrieben und wir müssen daher wieder von F ausgehen. Dort lautet sie

Mittelalter ist nicht so pompös wie v. Fickers spätromantische Sederunt-Instrumentierung, über die man die bezaubernden Auslassungen von Y. Rokseth, *La polyphonie* . . . , S. 35, nachlesen möge.

qui stru - it non de - stru - it

Hinter struit setzt der Schreiber — des (aber unbeabsichtigten) Reimes wegen — in allen drei Stimmen Gliederungsstriche. Maximae stehen auf qui in I und III, non in II, de- in II, auf der Schlußsilbe in III, die meisten anderen Einzelnoten sind wenigstens etwas verbreitert. Die 1. Note der Ligatur in III auf (qui) stru-(it) und die 1. der Ligatur auf de-(struit) sind verbreitert, die entsprechende in II auf (de-) stru-(it) ist eine Maxima. Es sind also alle Noten verbreitert oder Maximae. Ebenso deuten die zahlreichen Ligaturen, noch dazu pliziert, auf langsames Tempo. So ist offensichtlich, daß F ebenso 5. Modus meint wie Hu. Damit haben wir für den männlichen Siebensilbler eine zweite rhythmische Figur gewonnen, $\underline{\underline{\underline{.}}}$ $\underline{\underline{\underline{.}}}$ — ein Ergebnis, das in Übereinstimmung mit den an anderen mittellateinischen Kondukten gewonnenen Erfahrungen steht.

Dank der Arbeiten Spankes ist, wie erwähnt, als französisches Kontrafaktum zu diesem lateinischen Lied das französische Rayn. 1760 ans Licht gekommen. Da Anglès auch das französische Stück bereits einwandfrei veröffentlicht hat³², will ich hier davon absehen. Es soll nur als besonders wichtig hervorgehoben werden, daß damit die Verwendung des 5. Modus prinzipiell auch in der Trouvèrelyrik bewiesen ist. In der mittellateinischen Dichtung aber spielt der 5. Modus und damit die Zweizeitigkeit eine beherrschende Rolle, wie ich a. a. O. ausführe.

Endlich erfährt die Beurteilung unseres Stückes in seiner Bedeutung für die nordfranzösische Lyrik noch eine gewisse Abschattung dadurch, daß, wie Spanke bereits³³ aus dem sequenzartigen Aufbau des Stückes aus Doppelgliedern A_1A_2 , B_1B_2 usw. geschlossen hat, das Stück wohl als Estampie anzusehen ist. Anglès weist zusätzlich auf die Kleingliedrigkeit der Melodie u. ä. hin und vermutet, daß die Melodie als solche bereits vorher existierte. Unser Stück ist also wohl eine instrumentale Tanzmelodie. Das erklärt die Komplikationen der Textbehandlung, — der Text wurde einer bereits fertigen Melodie unterlegt. Das zeigt besonders deutlich, daß wir es hier mit abweichenden Verhältnissen zu tun haben, die wir nicht ohne weiteres beliebig verallgemeinern dürfen.

³² A. a. O., Bd. I, S. 266 f.

³³ Archiv . . . , Bd. 156, S. 224.

3. Procurans — Purgator

Es ist wieder Spankes Entdeckung³⁴, daß die beiden mittellateinischen Lieder Procurans odium und Purgator criminum mit den beiden ebenfalls unter sich identischen französischen Liedern Rayn. 1545 und 1546 übereinstimmen. Diese Beziehung soll hier wieder musikalisch ausgewertet werden. Das ist möglich, weil sogar alle drei Notre-Dame-Handschriften wieder verdeutlichende Maßnahmen treffen. Fr. Gennrich hat³⁵ Faksimiles der lateinischen Lieder aus W₁ und F gegeben, die die hier behandelten Eigenheiten deutlich erkennen lassen. Ich gebe zuerst den Satz von W₁ in neuer Übertragung

W₁, f. 80

Pur - ga - tor cri - mi - num de pa - tris dex - te - ra
ve - nit ad ho - mi - num sa - nan - da mu - ne - ra cog - nos - ce
do - mi - num iu - de - a mi - se - ra lex ha - bet
ter - mi - num re - ce - dunt ve - te - ra nec mun - dans sce - le - ra

³⁴ Zeitschrift . . . , Bd. 51, S. 105; dazu Beziehungen S. 39.

³⁵ ZfMw. XI, S. 332/33, Purgator aus W₁ und S. 334/35 Procurans aus F.

ri-tus li-ba-mi-num nec le-gis lit-te-ra

Das Gedicht benutzt nur Sechssilbler. W_1 zeigt nun an, daß zunächst jeweils die 3. Silbe jeden Verses eine perfekte, dreizeitige Longa ist: in V. 1, (purga-)tor, in I durch den Unisonus Raute—caudata, V. 2 durch Melismen in Unisonusschreibung, V. 3 durch die Doppelfigur Raute—caudata in I, durch doppelte caudatae in II und III, V. 4 = V. 2, V. 5 Rhombe—caudata in II und III, V. 6 ähnlich V. 2, V. 7 caudata—plicata in III, V. 8 Rhombe—plicata in I, zwei Longae in II, V. 9 doppelte Longae in allen Stimmen, V. 10 = V. 2, V. 11 eine Maxima in II. Die Bedeutung der Figur Rhombe—caudata als perfekter Longa ist am Beispiel der Motette *Latex* deutlich geworden. Die Doppellongae bedeuten dasselbe, denn über (rece-)dunt steht in I die erste, in II die zweite Figur. Auch die 6. Silbe jedes Verses ist als perfekte Longa gekennzeichnet: durch eine Maxima in V. 1, II, durch die Schreibung Raute—Kaudierte in V. 3, I und II, V. 5, I und II, durch Doppellongae in V. 1, I, V. 4, I und II, V. 7, 8, 9 in allen Stimmen. Die Sechssilbler zerfallen also in zwei gleiche Dreisilbler, was in den anderen Handschriften noch deutlicher hervortritt. Als zweites folge die neue Übertragung des Satzes von F.

F, f 226

Pro-cu-rans o-di-um ef-fec-tu pro-pri-o uis de-tra-

hen-ti-um gaudet in-ten-ti-o ne-xus est cor-di-um ip-sa de-

8 trac-ti - o si per con - tra - ri - um ab hos - te nes-ci - o

8 fit hic pro - vi - si - o in hoc a - man - ti - um fe - lix con - di - ti - o

F teilt, wie man sehr schön auf dem Faksimile a. a. O. sieht, die Sechssilbler durch Striche in zwei Hälften und zwar in den Versen 1 in III, 2 in II und III und 5 in I und III. In der jeweils verbleibenden Stimme (mit Ausnahme von 1, I) steht eine plizierte Ligatur oder Unisonus, was beides ohnehin eine Länge nahelegt. Bei dieser Konstellation könnte man sogar erwägen, die Striche als Pausen zu deuten, was aber wohl nicht beabsichtigt ist. Die bekannten Mittel der Doppelschreibung sind über der 3. Silbe der Verse 1 II, 2 I, 3 II, 4 I, 5 II, 6 I und III, 8 I, 9 II, 10 I und III, 11 I und III angewandt. Besonders instruktiv ist, daß die plizierten Einzelnoten auf 1 (V. 6 und 10 in II) und auf 2 (V. 5 II, 7 II, 9 II) einfach geschrieben werden im Gegensatz zu den in V. 5 und 9 unmittelbar darauffolgenden verdoppelt geschriebenen. Hier ist geradezu plastisch dargestellt, wie die jeweils 1. und 2. Silben kürzer zu bemessen sind als die dritten, — und analog gilt dasselbe für die 4. und 5. Silbe gegenüber der Schlußsilbe. Man sieht übrigens, daß das auf dem rechten Faksimile folgende Stück *Si mundus viveret* dieselben Eigentümlichkeiten, wenn auch nicht so ausgeprägt, aufweist.

Die in F benutzten Unisonusligaturen, vor allem die plizierte Binaria, sind freilich nicht so eindeutig wie die Doppelschreibung, die W_1 an der herangezogenen Stelle verwendet. Die Übertragung des *Sol sub nube* zeigt etwa in Takt 6 I eine solche plizierte Binaria, die dasselbe ausdrückt wie die normale Ligatur in der Parallelstelle Takt 2, — nämlich nur eine imperfekte, zweizeitige Longa. In diesen Teilen der Handschrift befolgt auch W_1 denselben Schreibgebrauch wie F. Ähnliche Stellen sind Takt 9 II, 10 I, 17 I und II. Ja, in Takt 11 II steht sogar eine solche Ligatur an Stelle eines Viertels. Diese Anwendung ist allerdings selten und irreführend. W_1 hat denn auch in I die Anfangsnote des Textes verbreitert und dürfte vielleicht an eine Lesung des Taktes als $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$

denken, was aber nicht beabsichtigt ist. Nach Aussage der Theoretiker³⁶ bedeutet der Unisonus eine Hervorhebung durch tremolierenden Vortrag. Die Bewertung der plizierten Binaria als sowohl perfekter wie auch imperfekter Longa läßt sich ebenfalls durch den Vergleich von Melismen und mensuralen Motetten belegen. Im Anfang der Klauseln wird der Text meist auf wenigen Silben deklamiert, auf deren letzter dann das eigentliche Melisma folgt. Das bedingt, daß dort dieselben Ligaturunterbrechungen auftreten wie bei den Konduktus, so daß wir die Silbenschrift auf diese Weise ebenfalls gut studieren können. So zeigt etwa die durch die in Mo mensural geschriebene Motette *En une chambre*³⁷ in ihrer Lesung gesicherte Klausel F Nr. 131³⁸ im 1. Takt in II die plizierte Binaria im Wert einer perfekten Longa, in Takt 2, II dagegen im Wert einer imperfekten:



In I setzt F nach de- einen Strich zuviel, in II fehlen die I entsprechenden drei Silbenstriche, doch sind die Ligaturen richtig unterbrochen. Der Rhythmus der ersten Tenortakte ist nicht nur durch die Motette, sondern auch durch die normal ligierte Fortsetzung gesichert. Die Silbenstriche nach *Et* zeigen, daß die Silbe *gau-* in I bereits auf 3, in II erst auf 4 beginnt. Damit deklamiert der Text in II in gleichmäßigen perfekten Longen, während die Textunterlegung im Tenor durch die gregorianische Melodie (*Alleluia Non vos relinquam*) festgelegt ist³⁹.

Die Handschrift Ma, die f. 124v. den Satz von F ohne die dritte Stimme bietet, bringt den Rhythmus ebenso wie W₁ besonders klar zum Ausdruck. Striche nach der 3. Silbe stehen in Vers 1 I und II und anscheinend⁴⁰ auch in Vers 2 II. Schon der erste Vers allein würde genügen, denn es handelt sich ebenso wie in F um eine Anweisung, die man nur einmal oder wenige Male am Anfang schreibt, die aber für alle Verse gilt. Weiter schreibt Ma *Maximae* auf den 3. Silben der Verse 3, 5, 7 und 9 in der Unterstimme, der Verse 4, 6 und 10 in II. Daraus geht die Perfektion der 3. Silbe ebenfalls eindeutig hervor. Die einfachen und die durch Unisonus verstärkten Pliken stehen ähnlich charakteristisch wie in F.

³⁶ Näheres darüber bereits in meiner Diss., Berlin 1932.

³⁷ Ludwig, Repertorium, Nr. 328, S. 213; überliefert in W₂ 4, 45 und Mo 6, 201.

³⁸ F f. 162, vgl. Ludwig, Repertorium, S. 82.

³⁹ Diese Zusammenhänge hat R. v. Ficker wohl übersehen, wenn er sich a. a. O. S. 14 gegen meine Auffassung wendet. Wenn, wie er — ohne jede Beweisführung — vorschlagen zu dürfen glaubt, der neue Silbeneinsatz der einen Stimme ohne weiteres vom Ausführenden nach dem der anderen korrigiert worden wäre, so hätte das doch ohne weiteres durch entsprechende Ligierung dargestellt werden können.

⁴⁰ In meiner Kopie etwas undeutlich.

Der Rhythmus des Stückes ist damit als kurz—kurz—lang, kurz—kurz—lang festgelegt. Dafür stehen in der modalen Rhythmik aber noch drei verschiedene Möglichkeiten offen, gedehnt in geradem Takt $\underline{\text{d. d. o.}}$ | $\underline{\text{d. d. d.}}$ | $\underline{\text{d. —}}$ |, dreiteilig schneller die beiden entgegengesetzten Formen $\underline{\text{d. d. d.}}$ | $\underline{\text{d. d. d.}}$ } | und $\underline{\text{d. d. d.}}$ | $\underline{\text{d. d. d.}}$ — | — wenn wir von der Schlußlänge stets eine Pause abziehen. Das sind drei vollwertige Modi, indes wird nur die letzte Art als 4. Modus allgemein geführt. Die Entscheidung zwischen diesen drei Rhythmen läßt sich in unserm Fall schnell zugunsten der letzten Form fällen. Sowohl der Satz Purgator wie auch der Satz Procurans setzen ebenso wie die Melodie die Ligaturen zum weitaus überwiegenden Teil auf die 2. und 5. Silbe, während die 1. und 4. Silbe weitaus am häufigsten Einzelnoten tragen. Das spricht nach dem Gesetz der Ligaturlöschung ganz eindeutig für den 4. Modus. Ein Zufall kommt hinzu, der beweist, daß zumindest nicht die erste Möglichkeit in Frage kommt. Die Handschrift Ma hat sich an einer Stelle verschrieben: Über dem Vers *fit hec provisio*, dessen beide Takte in der etwas einfacheren Madrider Fassung Stimmtausch zeigen, schreibt Ma in der Oberstimme im 1. Takt wie F, in der Unterstimme im 2. Takt dagegen hat der Schreiber die beiden entsprechenden Noten g und a (die Plika fehlt hier) zu einer normal geschriebenen Ligatur zusammengefaßt, die also nur den Gesamtwert einer Longa hat. Damit ist klar, daß auch die erste Takthälfte nur den Wert einer Longa, nicht etwa den einer Maxima, haben kann. Eine Entscheidung zwischen 1. und 4. Modus ist damit noch nicht gegeben, da die *Binaria ga* sowohl als $\underline{\text{d. d.}}$ wie auch als $\underline{\text{d. d.}}$ gelesen werden kann.

Damit ist eine wichtige Tatsache gewonnen. Der 4. Modus war bisher in den Organa nicht sicher nachzuweisen. Zwar begegnen hier Ketten aus lauter dreitönigen Ligaturen, die man nach den Regeln der Theoretiker am einfachsten im 4. Modus übertragen würde. Doch läßt sich die Lesung dieser Ketten auch im 1. und 6. Modus unter anderem auch wieder durch Klauselvergleich einwandfrei belegen. Als Beispiel führe ich die Motette *Verbum pater* an, deren letzte Tenorgruppe in W₂ f. 187 so geschrieben wurde:



Während die musikalisch gleiche Motette *Amor qui tant* in W₂ f. 224 nur die ersten drei Noten als Ligatur (durch Unisonus unterbrochen) zusammenfaßt und die folgenden Noten mensural als Brevés notiert, stellt endlich⁴¹ die Klausel St. Victor Nr. 25⁴², die im Faksimile auf

⁴¹ Weiter ist die Motette noch in Mo überliefert. Wegen ihrer Bedeutung für die Plikaschreibung komme ich demnächst noch ausführlich auf diese Stelle zurück.

⁴² Vgl. Ludwig, Repertorium, S. 150.

pl. IV von Aubrys Cent motets, Teil III, leicht zugänglich ist, die Phrase als aufgelösten 1. Modus durch plizierte Schreibung dar⁴³:



Diesem — meiner Ansicht nach — andersartigen Verhalten der Organa entgegengesetzt, tritt der 4. Modus im mittellateinischen und nordfranzösischen Lied daher um so gesicherter auf, und das Verfahren der Theoretiker, die ihn als vollgültigen — also offenbar wichtigen — Modus zählen, erscheint damit durchaus berechtigt. Ich gebe nun das Lied 1545 in der Fassung der Handschrift Ars. 5198 in der sich aus dem Vorigen ergebenden Übertragung:

K, p. 114

A - mors dont sui es - pris m'es - for - ce de chan - ter
Si faz comme hons pen - sis qui ne puet en - du - rer

Et si ai tant con - quis que bien me puis van - ter que j'ai pie -
A li sont mi pen - ser et se - ront a touz dis ja nen

ca a - pris lo - iau - ment a a - mer en quier os - ter

In dieser philogogisch einwandfreien Form besitzt die Melodie auch größte Ausgeglichenheit und schöne Symmetrie. Als Vergleich zitiere ich die Anfänge der Übertragungen Aubrys, Becks und Gennrichs:

Aubry
Nr. 127
A - mors dont sui es - pris m'es - for - ce de chan - ter

Beck
Nr. 196
L'a - mours dont sui es - pris me se - mont de chan - ter

Gennrich
S. 336
L'a - mours donc sui es - pris me se - mont de chan - ter

Aubry beginnt volltaktig und muß daher eine rhythmische Unregelmäßigkeit in den 1. Takt bringen. Das hat Beck korrigiert. Gennrich wählt den 2. Modus, was im weiteren Verlauf in bezug auf die Ligaturenstellung freilich auch keine besonderen Vorteile bringt. Zudem erscheint bei ihm die Melodie in unschönem Taktbild, da die sich alle entsprechenden Zeilen auf verschiedenen Taktteilen erscheinen. Wir haben eben auch hier wieder einen der typischen Fälle, in denen die dreitaktige

⁴³ Damit ist diese von v. Ficker a. a. O. S. 7/8 abgelehnte Übertragung der Ternariaketten als in der modalen Rhythmik tatsächlich existierend bewiesen. Das ging aber auch aus stilistischen Erwägungen hervor.

Gliederung falsch ist und der Doppeltaktrhythmus sich als der richtige erweist.

4. Ver pacis

F, f 355

Ver pa - cis ap - pe - rit tel - lu - ris gre - mi - um sa - lu - tis

re - pe - rit re - mis re - mi - gi - um iam pe - trus ex - e - rit

u - trum - que gla - di - um quo pro - cul ab - e - rit in - cur - sus ho - sti - um

Das 4. Stück, das in der Reihe der von H. Spanke⁴⁴ nachgewiesenen Kontrafakturen eine aus philologischen Gründen gesicherte Übertragung ermöglicht, schließt sich dem vorigen ungezwungen an. Es sind wieder männliche Sechssilbler und wieder ergibt sich aus F der 4. Modus. Das Faksimile bei Gennrich, a. a. O., S. 344, erlaubt eine leichte Kontrolle der Untersuchung. Die ersten vier Zeilen zeigen keine notationstechnischen Besonderheiten. Dagegen sind in der 5. Zeile in II, in der 6. Zeile in beiden Stimmen und in der 7. Zeile in I die Sechssilbler durch Abteilungsstriche wieder in zwei Dreisilbler zerlegt. Das wird verstärkt durch die Setzung einfacher plizierter Noten auf der 4. Silbe (Vers 1 und 3 in I), dagegen durch Unisonus verstärkter plicatae auf der 3. Silbe (Vers 2 und 4 in I, V. 3 in II, V. 5 in beiden Stimmen und im letzten Vers in I). Die Ligaturenstellung ergibt dann wieder, daß es sich um den 4. Modus und nicht um den 1. Modus handelt. Entsprechend nimmt das französische Stück (wieder nach der Arsenal-Handschrift) folgende Gestalt an:

K, p. 118

Ma ioi - e me se - mont de chanter au doux tens et mes cuers li re - spont

que droiz est que g'i pens car nu - le riens el mont ne faz seur

son des - fenz dex quel sie - cle cil ont qui i me - tent leur sens

⁴⁴ Zeitschrift . . . , S. 105, und Beziehungen . . . , S. 38.

Den wesentlichen Fortschritt der neuen Übertragung gegenüber den früheren mag wieder ein Vergleich bestätigen.

Aubry
Nr. 132

Ma joi - e me se - mont de chan - ter au douz tens

Gennrich
S. 342

Ma joi - e me se - mont de chan - ter au douz tens

Aubry (a. a. O., S. 40, Nr. 132) überträgt im 1. Modus mit gedehntem Auftakt, wodurch er Viertaktigkeit erzielt. Dagegen wendet Gennrich wieder (a. a. O., S. 342) auftaktigen 2. Modus an, diesmal regulärer in Einzeltakten.

Damit ist auf rein philologischer Grundlage die Beteiligung des 1., 4. und 5. Modus an der Trouvèreliryk nachgewiesen. Es fehlen also noch der 2., 3. und 6. Modus. Der 6. Modus wird in der unmittelbar folgenden Motettenliteratur reichlich angewandt, in der gleichzeitigen dagegen sehr viel weniger. Für die französische Lyrik der eigentlichen Notre-Dame-Epoche wird man ihn daher zunächst nur mit Vorsicht in Betracht ziehen. Dagegen sind, wenn man sich mit stilkritischen Argumenten begnügt, auch der 2. und 3. Modus leicht nachzuweisen. Nimmt man die Existenz dieser Modi als in der mittellateinischen Lyrik bewiesen an⁴⁵, so zeigt das Gesetz der Ligaturenstellung, daß unter den Spankeschen Kontrafakturen das mittellateinische einstimmige *In hoc statu gratie*, F f. 470, offensichtlich im 2. Modus steht, Philipp de Grèves ebenfalls einstimmiges Lied *Pater sancte dictus Lotharius*, vielleicht auf die Papstwahl Innozenz' III. 1198 geschrieben, mit nicht ganz so großer Wahrscheinlichkeit den 3. Modus verwendet. Dasselbe trifft dann auf die ihnen melodiegleichen französischen Stücke zu.

Alle Modi haben sich aber nur in reiner Form dargestellt. Im Fall der Gruppen C₁C₂ des Parit preter morem stand die unregelmäßige Textunterlegung im Gegensatz zur vollkommen regelmäßigen des französischen Originals, — und nur in ähnlichen Fällen wird man sie zunächst verwenden. Ganz ähnlich läßt sich die Dehnung der Auftaktsilbe im mittellateinischen Konduktus belegen, — aber auch sie wird man nur annehmen, wo sie durch Maxima- oder Doppelschreibung verlangt wird. Ligaturen sind als stilistisches Prinzip nur anzuerkennen, wenn sie in mehreren Stimmen stehen. In einstimmigen Liedern sind sie nicht in jedem Fall als Längen zu interpretieren. Hier tritt eine andere Schwierigkeit hinzu: Unsere Überlieferung bietet die Melodien nur in späterer, oft stark veränderter Form. Hier sind entsprechend dem Geschmack der 2. Hälfte des 13. Jhdts. stärkere Zerlegungen auch kürzerer Zeiten auch in ältere Lieder eingedrungen, — die ganze Erörterung Fr. Gennrichs in dieser Zeitschrift (Jg. I, S. 239) erübrigt sich damit. Wenn Fr. Gennrich vollends nun (a. a. O.) den Textinhalt zur Entscheidung rein philo-

⁴⁵ Diesen Beweis erbringe ich a. a. O.

logischer Fragen mit heranziehen will, so überschreitet das den Rahmen des wissenschaftlich Möglichen bei weitem. Wo starke Zerlegung gleichmäßig auf alle Silben verteilt ist, bietet sich stets entsprechend der Gruppe F₁ des 2. Beispiels der 5. Modus an. Wenn wir also auch verschiedentlich ältere Übertragungen zurückweisen mußten, so liegt der Weg zur Behebung der bisherigen Schwierigkeiten nicht in der Anwendung größerer rhythmischer Freiheiten, mit denen sich jedes gewünschte Notenbild erreichen läßt, sondern in der Heranziehung der bisher zu Unrecht vernachlässigten regelmäßigen Schemata, etwa der des 4. und 5. Modus. Das gilt für den nordfranzösischen Trouvèregesang — und für den jüngeren Troubadourgesang; auf dem Gebiet des älteren Troubadourgesanges und des deutschen Minnesanges aber liegt alles noch wieder ganz anders.

EPILEGOMENA ZU DEN „EASTERN ELEMENTS IN WESTERN CHANT“

VON EGON WELLESZ

Aus Zuschriften, die ich nach dem Erscheinen der freundlichen Besprechung meiner „Eastern Elements in Western Chant“ durch meinen verehrten Kollegen Stäblein in dieser Zeitschrift bekommen habe, ist es mir klar geworden, daß eine kurze Zusammenfassung des Inhalts meines im Jahre 1947 erschienenen Buches nicht unerwünscht sein dürfte. Vor allem möchte ich auch einige der wertvollen Hinweise Stäbleins ergänzen und gelegentlich auch berichtigen¹.

Die auffallende Ähnlichkeit zwischen den frühbyzantinischen und lateinischen Neumen hatte J.-B. Thibaut² veranlaßt, den Ursprung der lateinischen Neumen in der byzantinischen Notation zu suchen. Die Transkriptionen byzantinischer Melodien, die H. J. W. Tillyard und ich seit den zwanziger Jahren, zuerst unabhängig voneinander, dann in immer engerer Zusammenarbeit durchführten³, ließen mich erkennen, daß der Ursprung der Melodien der westlichen Kirchen und ihrer Neumen nicht in Byzanz zu suchen sei, sondern daß es sich um eine Parallelentwicklung der Melodien und ihrer Niederschrift aus einer gemeinsamen

¹ Die erste kleine Berichtigung betrifft den Verlag des Buches. Die E. E. sind wohl bei der Oxford University Press für das Byzantine Institute, Boston, gedruckt, die Auslieferungsstelle ist aber die der Monumenta Musica Byzantinae, nämlich Ejnar Munkegaard, Kopenhagen. Das Manuskript war 1942 abgeschlossen und nach Boston gesandt, wurde aber erst 1946, wie aus meinem Vorwort hervorgeht, der Oxford Press zum Druck gegeben. Die Erschwernisse des Arbeitens, auf die ich im Vorwort hinwies, waren demnach solche der Kriegsjahre, nicht, wie St. schreibt, der Nachkriegsjahre.

² Origine Byzantine de la notation neumatique de l'église latine (Paris 1907).

³ In der Byzantinischen Zeitschrift, Bd. XXXIX (1939), ist bedauerlicherweise der Versuch gemacht worden, ein entstellendes Bild unserer Zusammenarbeit zu geben. Die Rezension kam uns erst 1942 zur Kenntnis und wurde von Tillyard in einer „Reply“ in „The Music Review“ III, S. 103—14, richtiggestellt.