

gabe des Schedel-Liederbuches erscheint allerdings dazu nicht verwendbar, da sie durch ihre Grundauffassung und zahllose Einzelfehler ein falsches Bild hervorgerufen hat.<sup>17</sup> Es war für den Schreiber dieser Zeilen eine große Überraschung, beim Übertragen des Ganzen festzustellen, daß die Schedel-Handschrift als die eigentlich zentrale, jedenfalls die aufschlußreichste Quelle für das deutsche Tenorlied im 15. Jahrhundert gelten muß.<sup>18</sup> Von dort fällt neues Licht sowohl auf die jüngeren Formen wie vor allem auf manches Rätsel im Lochamer Liederbuch. Erst jetzt konnte man daran gehen, dessen Inhalt chronologisch zu ordnen und die Frühgeschichte des Liedtenors aufzuhellen. Eine Untersuchung von Walter Salmen, die diesem Ziel gewidmet ist, liegt bereits vor.<sup>19</sup> Auch sie möge — und damit kehrt der kurze Überblick zum Ausgangspunkt zurück — unserem Jubilar zeigen, daß seine vor 25 Jahren gegebene Anregung fruchtbar gewesen ist und bereits von der Generation der Enkelschüler weitergetragen wird!

## PEROTINS BEATA VISCERA MARIAE VIRGINIS UND DIE „MODALTHEORIE“<sup>1</sup>

VON FRIEDRICH GENNRICH

„Magister Perotinus fecit triplices conductus, ut: Salvatoris hodie; et duplices conductus, sicut: Dum sigillum summi patris, et simplices conductus cum pluribus aliis: Beata viscera; Justitia, etc. berichtet uns der Anonymus IV.“<sup>2</sup>

Von den Conductus des bedeutendsten Schöpfers mehrstimmiger Musik des Mittelalters ist uns bisher nur bekannt geworden: das 3- bzw. 2-stimmige „Salvatoris hodie sanguis pregustator . . .“ aus den Hss Wolfen-

<sup>17</sup> Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts Bd. 2, Berlin, 1830.

<sup>18</sup> Das für die Reichsdenkmale 1943 fertiggestellte Manuskript gelangte nicht mehr zum Druck. Es erscheint demnächst in derselben Reihe.

<sup>19</sup> Das deutsche Tenorlied bis zum Lochamer Liederbuch (Dissertation).

<sup>1</sup> Der Beitrag bildete einen Teil der „Max Seiffert-Festschrift“, in der ich Folgendes ausführte: Keiner der noch lebenden Musikwissenschaftler dürfte wie Sie, hochgeehrter Herr Kollege, als Herausgeber der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft“, der „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft“ und später des „Archiv für Musikwissenschaft“ so tiefen Einblick gewonnen haben in den Werdegang und die Entwicklung der „Modaltheorie“, jener Theorie, die mit einem Schlage den Zugang zum zentralen Mittelalter geöffnet hat. Namen wie J. B. Beck, wie P. Aubry und F. Ludwig werden Ihnen als Verfasser von Abhandlungen für die unter Ihrer Leitung stehenden Zeitschriften noch in bester Erinnerung sein. Sie werden sich wahrscheinlich des wenig schönen Prioritätstreites erinnern, der sich an diese Theorie anschloß, der leider auch bis zu einem gewissen Grade den Tod des trefflichen P. Aubry zur Folge hatte.

Ich hoffe, Ihnen, hochverehrter Herr Kollege, eine kleine Freude bereiten zu können, wenn ich, als einer der Mitbeteiligten an der Entwicklung jener Theorie, Ihnen diesen Beitrag, der zeigen mag, was heute, nach 40 Jahren, aus dieser Theorie geworden ist, als bescheidene Gabe zu Ihrem 80. Geburtstag überreiche.

\* Vgl. E. de Coussemaker, Scriptorum I, 342.

büttel, Herzog August Bibl. olim Helmst. 628 (=W<sub>1</sub>) fol. 95r<sup>o</sup> und olim Helmst. 1099 (=W<sub>2</sub>) fol. 31r<sup>o</sup>; Florenz, Bibl. Laurentiana, Plut. 29 codex 1 (=F) fol. 201r<sup>o</sup> und 307r<sup>o</sup>; Madrid, Bibl. nac. Hh 167 (=Ma) fol. 111v<sup>o</sup> und London, Brit. Mus. Egerton 2615 (=Lo A) fol. 86v<sup>o</sup><sup>3</sup>, sowie der einstimmige Conductus Beata viscera / Mariae virginis... aus den Hss F fol. 422r<sup>o</sup>, W<sub>2</sub> fol. 156v<sup>o</sup>, St. Gallen, Stiftsbibl. 383 (=St Gall) fol. 174 und Bologna, Bibl. des Liceo musicale Q 11 (=Bol.) fol. 5r<sup>o</sup>, dessen vierstrophiger Text<sup>4</sup> von dem bekannten Kanzler der Pariser Kirche, von Philippe de Grève stammt, wie eindeutig aus der weiteren Überlieferung hervorgeht<sup>5</sup>. Der Text des Conductus ist ohne Musik außerdem noch überliefert in den Hss Oxford, Bodleiana, Rawlison C 510 fol. 19r<sup>o</sup>, Troyes, Bibl. munic. 990 fol. 112v<sup>o</sup> und Darmstadt, Landesbibl. 2777 Nr. 10<sup>6</sup>, desgleichen in dem Codex Prag, Bibl. des Domkapitels N. VIII fol., mir noch unbekannt.

Der letztgenannte Conductus wird von F. Ludwig „als Beispiel Peroninischen Melodienebenmaßes und -schwunges (in der melodischen Fassung der Handschrift Wolfenbüttel olim Helmst. 1099, die in den in der Überlieferung etwas differierenden Melismen des Refrains unter den guten Handschriften den melodischen Bogen am weitesten spannt), gleichzeitig als Beispiel der Zusammenarbeit dieser beiden großen Pariser Zeitgenossen“ in Übertragung mitgeteilt. Sie lautet:<sup>7</sup>



Be - a - ta vis - ce - ra Ma - ri - e vir - gi - nis,  
cu - jus ad u - be - ra rex ma - gni na - mi - nis, ve -  
ste sub al - te - ra vim ce - lans nu - mi - nis, dic - ta - rit fe - de - ra De -  
i et ho - mi - nis. O  
mi - ra no - ri - tas et no - vum gaudi - um, ma - tris in - te - gri - tas post  
pu - er - pe - ri - um!

<sup>3</sup> Zur Literatur vgl. E. Gröninger, Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus, in „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ Bd. 2 Regensburg (1939) 70.

<sup>4</sup> Textausgabe: Mone, Hymnen 2,46; F. W. Roth, Romanische Forschungen 6 (1891) 452; Dreves, Anal. hym. 20,148.

<sup>5</sup> Vgl. F. Ludwig, Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stilii, Halle (1910) 246.

<sup>6</sup> Vgl. F. Ludwig, Repertorium 124.

<sup>7</sup> Vgl. F. Ludwig, Die geistliche nicht liturgische, weltliche einstimmige Musik des Mittelalters, in „Adlers Handbuch der Musikgeschichte“ Berlin <sup>2</sup>(1930) 186f.

F. Ludwig fügt der Übertragung noch hinzu: „Textlicher und musikalischer Bau sind dem der französischen Refrainchanson und Ballade gleich. 1. Stollen und 2. Stollen nach gleicher Melodie, hier in der Quint schließend, also auf die Fortsetzung spannend, 3. Abgesang und 4. Refrain, der in allen Strophen auch textlich gleich bleibt und musikalisch hier besonders herausgehoben ist. Als Rhythmus ist der 1. Modus angenommen; die rhythmische Übertragung der beiden großen Melismen bleibt eine offene Frage.“

Im Gegensatz zu der sonst guten Überlieferung der lateinischen Conductus weist eigenartigerweise der Conductus „*Beata viscera...*“ unvermutete musikalische Varianten auf: die Melismatik des Refrains weicht in allen Hss ab, und auch im Strophenkorpus sind Abweichungen festzustellen, ganz abgesehen von der Transposition des Stückes in Hs W<sub>2</sub>, in der die Finalis D lautet gegenüber G in den übrigen Hss, und geradezu „epigonenhaft entartet“ ist die zweistimmige Fassung in der Hs. Bol., in der die Refrainmelismatik noch die der Hs W<sub>2</sub> übertrifft.

Alles das macht stutzig bei einem Lied des für seine Zeit bekannten und hoch geschätzten Komponisten. So dankbar wir auch für alle Mitteilungen sein müssen — zu diesen gehören auch die eingangs zitierten des Anonymus IV —, die uns den Schleier der Anonymität, der über die meisten Werke der mittelalterlichen Autoren gebreitet ist, etwas lüften, so merkwürdig will uns erscheinen, daß Perotin, der größte Meister der Polyphonie seiner Zeit, einstimmige Conductus wie „*Beata viscera*“ geschaffen haben soll, wo es ihm doch ein Leichtes gewesen wäre, die anderen Stimmen auch hinzuzufügen. Sollte da nicht ein — vielleicht unverschuldeter — Irrtum vonseiten des Anonymus IV vorliegen?

Wie mir scheint, ist ein Zweifel an der Richtigkeit der Angaben des Anonymus durchaus berechtigt, weil

1. die Hs W<sub>2</sub> den Conductus als einziges einstimmiges Werk unter die zweistimmigen Motetten ihres 2. Alphabets aufgenommen hat, und zwar als einzige Melodie des großen einstimmigen Conductus-Repertoires der Hs F. Allerdings fehlt in der Hs W<sub>2</sub> der Raum zum Eintragen eines Tenors, und, wie F. Ludwig bemerkt, „mit Recht ist auch kein Platz für den Tenor gelassen, da zu diesem einstimmigen Conductus kein Tenor gehört.“<sup>8</sup>

Wenn die Komposition auch keinen Anspruch auf einen Tenor erheben kann, so ist trotzdem nicht ausgeschlossen, daß der Compiler der Hs W<sub>2</sub> die Komposition als zweistimmig gekannt hat, ihm aber die zweite Stimme aus seiner Vorlage nicht zugänglich war; denn es ist jedenfalls interessant, daß die Hs Bol. den Conductus zweistimmig überliefert. Und wenn die Überlieferung dieser Hs noch so „epigonenhaft entartet“

---

<sup>8</sup> Vgl. F. Ludwig, Repertorium 185.

ist, völlig aus der Luft gegriffen ist die zweistimmige Fassung sicher nicht.

Es ist wohl möglich, daß der Conductus „Beata viscera...“ in den als Lieder-Hss angelegten Hss nur einstimmig, also nur mit der eigentlichen Gesangsmelodie überliefert wurde, während ihn die als Motetten- bzw. Conductus-Hss angelegten Hss in mehrstimmiger Form überliefert haben, wie das auch sonst üblich ist, so daß die Überlieferung der Hs. Bol. auf eine der zuletzt genannten Hss zurückginge.

Diese ein- bzw. zweistimmige Überlieferung kennen wir auch aus den Liedern Rayn. 12 „De sainte Leochade...“ und Rayn. 83 „Entendez tuit ensemble...“ von Gautier de Coinci in derselben Art, und das scheint mir bezeichnend zu sein, denn wie wir später sehen werden, handelt es sich auch hier um dieselbe Melodie<sup>9</sup>.

Eine Verwechslung des Conductus mit der mit gleichem Wortlaut beginnenden Motette [588] „Beata viscera Marie virginis tam salutifera...“, wie sie E. de Coussemaeker in seiner „Art harmonique“ unterlief<sup>10</sup>, dürfte für den Compiler der Hs W<sub>2</sub> wohl kaum der Grund für die Aufnahme des Conductus in die Hs W<sub>2</sub> gewesen sein, denn die Motette gehört einer späteren Epoche an als die im 2. Alphabet von W<sub>2</sub> vereinigten Motetten<sup>11</sup>.

2. Auch die Angabe, als habe Perotin den Text von Philippe de Grève vertont, löst insofern berechtigte Zweifel aus, als Philippe de Grève — wie sein Zeitgenosse Gautier de Coinci — bisher nur als Dichter von allerdings formvollendeten und auch inhaltlich durchaus wertvollen Kontrafakta bekannt gewesen ist, so daß der Conductus „Beata viscera...“ ebenfalls als Kontrafaktum in Betracht kommen kann. Damit rücken aber möglicherweise die Entstehungszeiten von Melodie und Text von „Beata viscera...“ beträchtlich auseinander, so daß die „Zusammenarbeit der beiden großen Pariser Zeitgenossen“ damit in Frage gestellt ist.

Es ist also nicht ganz unmöglich, daß dem viel später in Paris sich aufhaltenden englischen Anonymus IV in Bezug auf den Conductus „Beata viscera...“ ein wohl unverschuldeter Irrtum unterlaufen ist.

Die obigen Feststellungen gewinnen an Wahrscheinlichkeit, seitdem H. Spanke nachgewiesen hat, daß die von Phil. de Grève verwendete Strophenform bereits ein Menschenalter vor ihm von Walther von Châtillon in seinem Weihnachtslied: „A patre genitus / ante luciferum...“ verwendet worden ist<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Vgl. F. Gennrich, Die beiden neuesten Bibliographien altfranzösischer und altprovenzalischer Lieder. in „Zeitschrift für romanische Philologie“ 41 (1921) 316.

<sup>10</sup> Vgl. E. de Coussemaeker, L'Art harmonique, Paris (1865) 66.

<sup>11</sup> Vgl. F. Ludwig, Repertorium 402.

<sup>12</sup> Vgl. H. Spanke, Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik, in „Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen“ Phil.-hist. Klasse 3. Folge Nr. 18 Berlin (1936) 38.

Leider ist die Hs von St. Omer, die die Lieder Walthers von Châtillon überliefert, ohne Notation, so daß nicht mehr festgestellt werden kann, ob „A patre genitus.“ auf dieselbe Melodie wie „Beata viscera...“ gesungen wurde. Die Möglichkeit besteht aber durchaus<sup>13</sup>.

Es könnte also der Fall vorliegen, der in der Kontrafaktur zur Genüge bekannt ist, daß Phil. de Grève sein „Beata viscera...“ als Kontrafaktum zu dem Waltherschen „A Patre genitus...“ gedichtet hat, das Kontrafaktum aber infolge seiner Qualitäten bekannter geworden ist und weitere Verbreitung gefunden hat als das Vorbild, so daß der bedeutend später lebende Anonymus IV die Perotinsche Melodie nur noch aus dem Kontrafaktum gekannt hat.

Die Möglichkeit, daß beide lateinischen Conductus auf ein älteres französisches Lied zurückgehen, könnte auch vorliegen, obwohl der Sechsilbner als Vers isometrischer Strophenlieder recht selten verwendet wurde.

Der Komplex gewinnt aber erheblich dadurch an Interesse, daß H. Spanke auf metrische Beziehungen zwischen „Beata viscera...“ und Gautier de Coinci's Liedern Rayn. 12 „De sainte Leochade...“ und Rayn 83 „Entendez tuit ensemble...“ hingewiesen hat<sup>14</sup>.

P. Verrier ist diesen Anregungen weiter nachgegangen und hat festgestellt, daß zwar der Strophenbau von Gautier de Coinci's Lied Rayn. 83 nicht mit dem von „Beata viscera...“ übereinstimme, daß aber die Melodie des Liedes mit der von „Beata viscera...“ korrespondiere<sup>15</sup>.

H. Spanke konnte zwar nicht umhin, das Verdienst P. Verriers, den musikalischen Sachverhalt, der zwischen den drei Liedern besteht, aufgedeckt zu haben, anzuerkennen, konnte sich aber nicht enthalten, mit einer völlig unangebrachten Herabsetzung des ihm unbequemen französischen Forschers die Bemerkung zu verbinden, daß er sich mit den von diesem an den Komplex angeknüpften Hypothesen nicht einverstanden erklären könne<sup>16</sup>.

Gautier de Coinci hat dieselbe Melodie zu seinen beiden Liedern Rayn. 12 und Rayn 83 verwendet und zwar dürfte er sie sehr wahrscheinlich einem zweistimmigen lateinischen Conductus entlehnt haben, weil derartige altfranzösische Lieder aus jener Zeit nicht bekannt sind. Die erwähnten Gautier-Lieder sind die einzigen Lieder in französischer Sprache, die diese zweistimmige Form aufweisen, und da sie Kontrafakta sind, kommen für sie französische Vorbilder nicht in Betracht.

---

<sup>13</sup> Vgl. K. Streckler, Die Lieder Walthers von Châtillon in der Hs 351 von St. Omer, Berlin (1925) Nr. 1.

Vgl. dazu H. Spanke, Zu den Gedichten Walthers von Châtillon, in „Volkstum und Kultur der Romanen“ 4 (1931) 199.

<sup>14</sup> Vgl. H. Spanke, Studien zur Geschichte des altfranzösischen Liedes, in „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literatur“ 156 (1929) 215f.

<sup>15</sup> Vgl. P. Verrier, La „Chanson de Notre Dame“ de Gautier de Coinci, in „Romania“ 59 (1933) 497ff.

<sup>16</sup> Vgl. H. Spanke, Beziehungen etc. 40.

Zwei- und dreistimmige lateinische Conductus sind uns dagegen in großer Zahl bekannt<sup>17</sup>.

Gautier de Coinci hat die Melodie zu seinen Liedern also einem zweistimmigen „Beata viscera...“ oder dem zweistimmigen „A Patre genitus...“ entlehnt, jedenfalls sind uns andere lat. Lieder von diesem Strophenbau bisher nicht bekannt geworden.

Die beiden Lieder Gautiers lauten in zweistimmiger Form: Rayn. 83 nach der Hs Paris, Bibl. nat. fr 1536 (=  $\gamma$  X) fol. 217d und Rayn 12 nach Hs Soissons, Bibl. du Séminare (=  $\gamma$  I) fol. 111r<sup>o</sup>

S.I.

En - ten - - dés tout en - sem - - ble Et li cler et li lai Le

S.I.

De sain - - te Le - o - cha - - de, La vir - ge glo - ri - eu - - se, L'en - sa - - lut nos - tre Da - - - me, Nus ne set plus dous lai; Plus mie - - lé - e, la sa - - de, La dou - ce, la pi - teu - - se De -

<sup>17</sup> Vgl. E. Gröninger, a. a. O. S. 64ff.

dous lai ne puet os - - - tre K' est a - ve Ma - - ri - - a. Cest'

1) Fehlt in der Hs. 2) Terzverlagerung: \* eine Terz zu hoch notiert!

rons ci, ce me sem - - - ble, fai - re feste et me - moi - - re. Dieus

lai can - ta li an - gles Quant Dieusse ma - ri - - a. Erq'

nous maint touz en - sem - - ble Par ses pre - cés en gloi - - re E! el san - - -

a mort nos li - - vre A - ye a - por - ta ri - - e Mas tous nous, de - li -

te pu - - ce - le sanz fiel Prie à tou a - mi dous Gu' en (la) gloi - re du

Et nunt a part a - ré.

Ciel Nos con-doiq et maint touz.

Zwar ist die Prachthandschrift  $\gamma$  I, nach der einst P o q u e t seine Ausgabe der „Miracles de la Sainte Vierge traduits et mis en vers par Gautier de Coinci“, Paris (1857) herausgab, seit 1907 verschollen, doch ist glücklicherweise Rayn 12 aus dieser Hs als Faksimile veröffentlicht worden, so daß wir die mensural aufgezeichnete Fassung unserer Übertragung zu Grunde legen können.<sup>18</sup>

Die Liedtexte selbst entstammen den Miracles Gautiers und gehören zu der Gruppe von Liedern, die zwischen dem I. und II. Buch der Miracles eingeschaltet sind; sie dürften also 1222 entstanden sein.<sup>19</sup>

Nun wird bei der Übertragung allerdings zweierlei auffallen: einmal die ziemlich primitive Polyphonie, bei der die beiden Stimmen oft unison, mitunter in parallelen Sekunden verlaufen, eine Mehrstimmigkeit, die schlecht zu der Perotinschen Kunst, wie wir sie aus den für den Meister verbürgten mehrstimmigen Werken kennen, passen will.

Wie weit die zweistimmige Fassung der Gautierschen Lieder mit der des „Beata viscera...“ der Hs Bol. übereinstimmt, konnte ich bis jetzt noch nicht feststellen. Die Überlieferung der zweistimmigen Fassung der Gautier-Lieder ist überall dieselbe, so daß hieraus eine Verderbtheit der Überlieferung nicht festgestellt werden kann. Sollte diese zweistimmige Fassung die Originalfassung darstellen, — was bei den übrigen Kontrafakta Gautiers der Fall ist, — so könnte bezweifelt werden, daß Perotin der Autor der zweistimmigen Fassung ist.

Dann fällt weiter die völlige Übereinstimmung der melodischen Substanz der drei Lieder auf, deren Melodie zu den glücklichsten Eingebungen mittelalterlicher Liedkunst gehört, wobei uns scheinen will, daß die Verteilung der melodischen Substanz auf den französischen Text noch glücklicher ist als die auf den lateinischen. Die Melodie als solche ist wohl eines Perotin würdig, weniger die Führung der zweiten Stimme.

Eines aber muß uns eigenartig berühren: die Übertragungen derselben Melodie durch F. Ludwig und durch mich weichen so stark voneinander ab, daß hier unbedingt eine Erklärung gegeben werden muß, ja, diese Abweichungen sind für mich vor vielen Jahren — neben anderen Erscheinungen — Anlaß zur Revision der „Modaltheorie“ geworden.

<sup>18</sup> Vgl. das Faksimile in *Annales archéologiques*, 10 (1850).

<sup>19</sup> Vgl. A. Ducrot-Granderye, *Etudes sur les Miracles Notre Dame de Gautiere de Coinci*, in „*Annales Academiae scientiarum Fennicae*“ XXV, 2 Helsinki (1932) 159ff.



In den genannten Stücken liegt ein Fall irregulärer Kontrafaktur vor, der für die Musikwissenschaft von größter Bedeutung insofern ist, als er auf die „modale Interpretation“ der Ars antiqua ein völlig neues Licht wirft, das eine Revision der bisher von der Wissenschaft gehandhabten Übertragungsmethode erfordert.

Unter irregulärer Kontrafaktur versteht man eine Nachbildung, die das Vorbild abändert, die entweder eine in Bezug auf die Silbenzahl der Verse veränderte Fassung darstellt, oder die sich als eine Verkürzung bzw. Erweiterung der Vorlage zu erkennen gibt, die mitunter auch veränderte Silbenzahl und abweichenden Strophenbau aufweist.

In unserm Falle stimmt zwar äußerlich der Strophenbau der lateinischen und französischen Lieder überein, da

dem lateinischen Lied: a<sub>6</sub> b<sub>6</sub> a<sub>6</sub> b<sub>6</sub> a<sub>6</sub> b<sub>6</sub> a<sub>6</sub> b<sub>6</sub> C<sub>6</sub> D<sub>6</sub> C<sub>6</sub> D<sub>6</sub>  
ein Bau in Rayn. 12: a<sub>6</sub> b<sub>6</sub> a<sub>6</sub> b<sub>6</sub> c<sub>6</sub> d<sub>6</sub> c<sub>6</sub> d<sub>6</sub> E<sub>6</sub> F<sub>6</sub> E<sub>6</sub> F<sub>6</sub>  
und ein solcher

in Rayn. 83 entspricht: a<sub>6</sub> b<sub>6</sub> a<sub>6</sub> b<sub>6</sub> c<sub>6</sub> d<sub>6</sub> c<sub>6</sub> d<sub>6</sub> E<sub>6</sub> F<sub>6</sub> E<sub>6</sub> F<sub>6</sub>  
Es müssen aber immerhin 7 Silben des französischen Textes unter derselben Tonreihe untergebracht werden wie 6 des lateinischen, zudem eine unbetonte weibliche Endung auf eine betonte männliche des lat. Liedes, also:

2)

Hs F  
Be - a - ta vis - ce - ra Ma - ri - e vir - gi - nis

Hs S.I.  
De - i - san - te Le - o - cha - de La vir - ge glo - ri - eu - sa

Hs S.XV.  
En - ten - dex tuit en - sem - ble Et li - clerc et li - lai

Unter der Maßgabe, daß eine rhythmische Verschiebung stattfindet, ist daher nur folgende Übertragung möglich:

W<sub>2</sub>  
fol. 136<sup>v</sup>  
Be - a - ta vis - ce - ra Ma - ri - e vir - gi - nis  
Cu - ius ad u - be - ro Rex mag - ni no - mi - nis

F  
fol. 422<sup>v</sup>  
Be - a - ta vis - ce - ra Ma - ri - e vir - gi - nis  
Cu - ius ad u - be - ro Rex mag - ni no - mi - nis

<sup>22</sup> Vgl. Faksimile von W<sub>2</sub> und γ XVI bei P. Verrier, a. a. O. S. 518.

S XVI.  
fol. 223<sup>r</sup>

En - tan - dez fruit ou - vrir - - - ble, Et le clerc et le lai, Plus  
Le so - lu nous - tre Du - - - me, Mes ne ant plus doz lai.

S I.  
fol. 111<sup>p</sup>

De sam - te, Le - - o - chis - - - de, La vir - ge glo - ri - eu - - - se, De -  
L'en - mie - lé - e, la sa - - - té, La dou - ce, la pi - teu - - - sé,

te sub al - - te - ra Vim ce - lans nu - mi - nis Dic - (t) a - vit fe - de - ra De - -

te sub al - te - ra Vim ce - lans nu - mi - nis Dic - ta - vit. fe - de - ra De - -

doz lai ne puet es - - - tre Qu'est a - ve Ma - ri - a: Cest lai chan - ta li an - - gles Quant

vous ci, ce me sem - - - ble, Fai - re fest et me - moi - re, Dieus nous maint tous en - sem - - - ble Par

i et ho - - mi - - - nis. O!

i et ho - - mi - - nis O!

Dieu se Ma - ri - a. Esp

ses pre - cés en gloi - re. E! e! sainte



mi - - ra no - vi - tas Et no - vum gau - di - - um Ma - tris in - te - - gri - tas.

mi - - ra no - - vi - tas Et no - vum gau - di - - um Ma - tris in - te - - gri - tas.

a mort. nos li - vra Et Eve a - por - ta vé. Mais loz nos de - li - vra Et

pu - ce - le sanz fiol Prie a ton a - mi douz Qu'en [le] gloi - re du ciel Nous

Post pu - er - pe - - ri - - um.

Post pu - er - pe - - ri - - um.

nunt a port a - vé.

con - duc et maint fouz.

Bei der Übertragung liedhafter Musikdenkmäler der Ars antiqua kann es sich nicht darum handeln, rein schematisch den einen oder anderen Modus anzuwenden, sondern man wird alle im Rahmen der „Modaltheorie“ gegebenen Möglichkeiten bei der Übertragung in Erwägung ziehen müssen, die sowohl der Dichtung wie der Musik zu ihrer vollen Entfaltung verhelfen.

Zwar ist man ursprünglich auf Grund textmetrischer Überlegungen auf die Modaltheorie gekommen; wenn man nun aber von Seiten der Sprachphilologie den Rhythmus der Musik mit Hilfe sprachlicher Erwägungen bestimmen, wenn man einem langen bzw. kurzen Vokal einen langen bzw. kurzen Ton entsprechen lassen will, um daraus schließlich den musikalischen Rhythmus zu eruieren und kategorisch zu erklären, daß die deutsche Spruchdichtung wegen der Gleichsetzung von

⌊x und ⌋x nur geradtaktig gewesen sein kann,<sup>21</sup> so können die Musikphilologen ein solches Vorgehen nur als undiskutabel ablehnen.<sup>22</sup>

Andererseits muß mit allem Nachdruck erklärt werden, daß zu allen Zeiten im Lied eine Einheit von Text und Melodie vorliegt, die ihren Anspruch aus der einheitlichen Voraussetzung im Seelischen her leitet. Da der Text die äußere, symbolische Darstellung innerer, seelischer Regungen ist, muß auch die Musik eine diesen Regungen adäquate Wirkung hervorrufen. Diese Wirkung wird nicht nur durch die Formung einer entsprechenden Tonreihe erzeugt, sondern in noch höherem Maße durch die dieser Tonreihe beigegebene Rhythmik.

Es kann daher nicht etwa jeder Siebensilbner nur deshalb auf die gleiche Weise übertragen werden, weil er ein Siebensilbner und nicht etwa ein Achtsilbner ist; nein, der Siebensilbner stellt in jedem Fall einen besonderen Inhalt dar und erfordert dementsprechend eine besondere, allerdings im Rahmen der „Modaltheorie“ mögliche Interpretation.

Ein Beispiel mag zur Illustration dienen.

Der Refrain [1227] kommt mit einer kleinen Textvariante in zwei verschiedenen melodischen Fassungen vor.

I. 

II. 

Beide Male liegt ein gewöhnlicher Elfsilbner mit männlicher Zäsur nach der 7. betonten Silbe vor, und man wird den bisherigen Ansichten gemäß im 1. Modus wie folgt übertragen:

I. 

II. 

<sup>21</sup> Vgl. C. Bützler, Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide, in „Deutsche Arbeiten der Universität Köln“ Nr. 12, Jena (1940) 10.

<sup>22</sup> Vgl. F. Gennrich, Melodien Walthers von der Vogelweide, in „Zeitschrift für deutsches Altertum“ 79 (1942) 27f.

Gegen die Übertragung von I. ist nichts einzuwenden; die von II. dagegen wird weder dem Text noch der zugehörigen Melodie gerecht. Die Tonsubstanz für die letzten 5 Silben stimmt in beiden Fassungen überein; die Tonsubstanz für die ersten 6 Silben ist dem Inhalte des Textes entsprechend verschieden.

II. beginnt mit dem Ausruf: „Vrai Dieux!“ dem auch in der melodischen Gestaltung Rechnung getragen wird, indem das Wort „Dieux“ den melodischen Gipfel erhält. Weiter ist der Hauptbegriff des Refrains „joie“ das mit einer besonderen Melismatik ausgestattet worden ist. Wenn der melodische Gipfel zur vollen Geltung kommen soll, muß er auf den schweren Takteil fallen, wenn der Begriff „joie“ zu seinem Recht gelangen soll, muß die Stammsilbe von „joie“ gedehnt werden, so daß sich im Rahmen der „Modatheorie“ folgende Übertragung ergibt.



In dieser Übertragung erhalten sowohl der melodische Gipfel wie auch der Begriff der „joie“ das ihnen zukommende Gewicht. Diese Übertragung findet aber durch die mensurale Überlieferung vollauf ihre Bestätigung.

Dasselbe Bild zeigt die mehrstimmige Musik: wenn begründet, findet eine Unterbrechung des gleichmäßigen Ablaufes des Modus durch Dehnung statt. Als Beispiel diene die Motette [405], an deren Anfang der Ausruf „Hé! ha!“ und in Vers 8 der Ausruf „douz Dieux!“ durch Dehnung das ihnen zukommende Gewicht erhalten.



Mit der Interjektion „ach!“ z. B. wird einer Stimmung, einem Kummer, einem Schmerz, einer Betrübnis, also einer seelischen Regung Ausdruck verliehen. Dasselbe „ach!“ kann aber auch zum Flickwort ohne besondere Bedeutung absinken, wie etwa in dem Ausdruck: „ach nein!“ durch den selbst die Verneinung kaum eine merkliche Nuancierung erfährt. Diese Tatsache ist nicht nur im deutschen Sprachgebrauch festzustellen, sie begegnet in gleicher Weise beim französischen „Eh!“ und „Eh bien!“

Es liegt nun auf der Hand, daß diese Interjektion eine ihrer Bedeutung entsprechende Behandlung bei der Übertragung erfahren muß,

wenn sie durch falsche Rhythmisierung nicht in das Gegenteil dessen verdreht werden soll, was der Autor durch sie ausdrücken wollte.

Wenn Bernart von Ventadorn in seinem populärsten und verbreitetsten Lied B. Gr. 70. 43 „Can vei la lauzete mover...“ in der 1. Hälfte der 1. Strophe schildert, wie die Lerche aus Freude ihre Schwingen gegen die Sonne erhebt und aus Wonne, die sie im Herzen trägt, sich vergessend auf und nieder schwebt, beim Beginn der 2. Strophenhälfte einem sie beklemmenden Schmerz durch den Ausruf „ai!“ — „ach!“ Luft macht, um dann fortzufahren: „vor Neid zergehe ich beim Anblick jedes Unbeschwerten; Wunder nimmt mich, daß mir das Herz nicht sogleich vor Sehnsucht bricht“ — eine Situation, die sich in der 6. Strophe ähnlich wiederholt —, dann kommt dieser Interjektion eine ganz besondere Bedeutung zu, die auch in der Melodie durch Melismatik unterstrichen wird. Diese besondere Lage muß auch in der musikalischen Gestaltung zum Ausdruck kommen, wenn nicht die oben erhobene Forderung nach der Einheit der sprachlichen und musikalischen Konzeption leeres Gerede sein soll.

In der Tat versehen die die Melodie überliefernden Hss diesen Ausruf mit einem 4- bis 5-tönigen Melisma. Sie verfahren dabei völlig dem Gebrauch der Zeit und der „Modaltheorie“ entsprechend, die gedehnte Notenwerte von besonderer Bedeutung in Teilwerte aufspaltet (melismatische Auszierung). Man wird dementsprechend bei der Übertragung auf diese Forderung Rücksicht nehmen müssen und der Interjektion die ihr gebührende Stellung einräumen.

Bisher hatte man die Melodie mit Rückgliederung des Auftaktes in den Volltakt im 1. Modus übertragen,<sup>23</sup> so daß die fragliche Stelle nach Hs Paris, Bibl. nat. fr. 844 (=W) fol. 190d wie folgt lautet:



1924 hatte ich, an der Tradition festhaltend, auch wie obenstehend übertragen.<sup>24</sup>

Die Unmöglichkeit einer solchen Übertragung liegt nach dem oben Gesagten auf der Hand: durch die Sechzehntel-Figur wird die Wirkung des befreienden Aufschreies förmlich ins Gegenteil verwandelt, in eine belanglose Floskel. Eine dem Textinhalt konforme Lösung läßt sich nur durch Dehnung des Ausrufes auf einen  $\frac{3}{4}$ -Takt erreichen.

Diese Situation muß aber auch in der ersten Distinktion vorgelegen haben, denn die 2. Strophe verlangt eine solche Behandlung für den Text: „Ai, las! tan cuidava saber...“ und die 6. mit „Merces es perdu-

<sup>23</sup> Vgl. Beck, Die Melodien der Troubadours, Straßburg (1908) 190.

<sup>24</sup> Vgl. F. Gennrich, Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minnelieder, in „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ 7 (1924) 68f.

da...“ desgleichen. Auch hierin läßt die bisherige Übertragung alles zu wünschen übrig, denn nach ihr ist wie folgt zu lesen:<sup>25</sup>

Ms G

Ms W

1. Can vai la lau-ze-ta mo-ver  
2. Ri las! fan cui-da-ua sa-ber  
3. Mer-ces es per-du-da, per-ut;

Es fällt weiter auf, daß die Noten für die 1. bis 5. Silbe in allen Distinktionen die ausgesprochene Tendenz für einen Ton zeigen, während die Noten für die 6. und 7. Silbe jeder Distinktion die Tendenz zur Aufspaltung an den Tag legen, woraus sich auf eine Rhythmik von:



schließen läßt. Damit kommen wir aber zu einer der beliebtesten Rhythmisierungen des Achtsilbners, zu einer Interpretation, wie sie in der mensuriert überlieferten Fassung von:

De-us in ad-ri-u-fo-ri-um In-ten-de la-bo-ran-ti-um

vorliegt.<sup>26</sup>

Bernarts Lied ist also wie folgt zu übertragen:

Can vai la lau-ze-ta mo-ver De joi ses a-las con-tral  
rai, Que s'a-blid'e's lais-sa cha-zer Per la dous-sor c'al cor li  
vai. Ri! fant grans enre-ya m'en ve De cui qu'eu ve-ya jau-zi-on, Me-  
ra-vil-has ai, car des-se Lo cor de de-zi-rer no-m fan.

Ohne Zweifel wird diese Übertragung dem Textinhalt bedeutend mehr gerecht als die bisher übliche, zumal die Aufspaltungen nun viel ebenmäßiger auf die Melodie verteilt sind.

<sup>25</sup> Vgl. Faksimile von Hs. W bei C. Appel, Die Singweisen Bernarts von Ventadorn, in „Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie“ Heft 81 Halle (1934) Tafel VII. Faksimile der Hs G bei C. Appel, Bernart von Ventadorn, Halle (1915) Tafel 22.

<sup>26</sup> Faksimile bei: F. Genrich, Abriß der frankonischen Mensuralnotation, Nieder-Modau (1946) Tafel XXa.

Aus dem oben dargelegten Grunde kann ich mich heute auch nicht mehr mit der Rhythmisierung, wie sie F. Ludwig von dem bekannten Pilgergesang: „O Roma nobilis...“ gegeben hat, einverstanden erklären. Wie kann die von höchster Verehrung der weltbeherrschenden Stadt zeugende Ehrfurcht in das Gewand eines hier gar noch etwas komisch wirkenden Rhythmus gekleidet werden? Die Rhythmisierung, die F. Ludwig im reinen auftaktigen 1. Modus bietet, wird der Wucht des Textes in keiner Weise gerecht. Die Länge der Distinktionsfinalis steht in einem merkwürdigen Verhältnis zu der Länge der übrigen Distinktionen.

Es liegt mir fern, auch nur im geringsten die Richtigkeit der „Modaltheorie“ anzweifeln zu wollen, ich muß aber gestehen, daß diese Interpretation der Modaltheorie doch noch sehr stark in den Anfängen stecken geblieben ist. Wenn man damals erklärte, daß für die Monodie nur der 1., 2. und 3. Modus in Betracht kommen könnten, so muß ich heute feststellen, daß nicht nur die bekannten 6 Modi, sondern darüber hinaus noch andere Nebenformen in Betracht gezogen werden müssen, die sämtlich im Rahmen der „Modaltheorie“ ihre Berechtigung haben. Dem Pilgergesang liegt der asklepiadeische Vers zu Grunde, der sich beim Übertritt in die rhythmische Form in den Zwölfsilbner mit männlicher Zäsur nach der 6. betonten Silbe verwandelt hat. Aus 6 solchen Zwölfsilbnern setzt sich die Strophe des Pilgergesanges zusammen. Nach Johannes de Grocheo liegt — dem Inhalt des Pilgergesanges gemäß — der Fall vor, von dem er wie folgt spricht: „est enim cantus de delectabile materia et ardua...“, der im 5. Modus: „ex omnibus longis et perfectis“ ausgeführt wurde. Ich (II.) übertrage den Pilgergesang daher zum Unterschied von F. Ludwig (I):<sup>27</sup>

I

28

II

O Ro - ma no - bi - lis or - bis et do - mi - na,  
 Cunc - ta - rum ur - bi - um ex - cel - len - tis - si - ma,  
 Ro - se - o mar - ty - rum san - gui - ne ru - be - a,  
 Al - bis et li - li - is vir - gi - num can - di - da. Sa - lu - tem di - ci -

mus Ti - bi per om - ni - a Te be - ne - di - ci - mus Sal - ve per se - - - cu - la.<sup>28)</sup>

<sup>27</sup> gedr. F. Ludwig, Musik des Mittelalters 161.

<sup>28</sup> Die beiden Fassungen der Melodie: Hs Rom, Bibl. vat. 3227 in diastematischen Neumen und Hs Monte Cassino, Q 318 (olim 136 vel 536) in Buchstabennotation auf 6 Linien sind identisch. Vgl. P. Wagner, O Roma nobilis, in „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“ 22 (1909) 9ff.



Es wird niemand bestreiten können, daß diese Rhythmisierung der lateinischen Akzentuierung weit besser gerecht wird als die Ludwigsche. Mit ihr befinden wir uns aber in allerbesten Gesellschaft: es ist die Rhythmisierung vieler lateinischer Kirchenhymnen, als deren Vertreter die Hymne: „Sanctorum meritis inclita gaudia...“ genannt sei. Daß der Pilgergesang eher an die Rhythmik der Kirchenhymnen von gleichem Versbau anknüpft als an irgend einen anderen beliebigen Rhythmus, dürfte natürlich sein.

Nun benützt bekanntlich das im 10. Jahrhundert entstandene laszive lat. Liebeslied: „O admirabile Veneris idolum...“ dieselbe Melodie, die nach der in Cambridge überlieferten Neumierung von H. Besseler veröffentlicht wurde.<sup>29</sup> Es liegt also eine Kontrafaktur vor, bei der das Pilgerlied als Vorbild anzusehen ist, während das parodistische lat. Liebeslied als Nachbildung zu gelten hat. Auch der Text dieser asklepiadeischen Verse fügt sich ohne Zwang der obigen Rhythmisierung. Alle überlieferten Fassungen der ausgeglichenen Melodie verteilen die Aufspaltungen auf die modalen Längen, nie auf die Kürzen.

An einen ursächlichen Zusammenhang der Melodie des Pilgergesanges mit der des syrischen Qâle, die H. Besseler im Zusammenhang mit dem Liebeslied mitteilt, dürfte wohl Besseler trotz der gleichen Linienführung am Anfang nicht gedacht haben. Derartige melodische Übereinstimmungen können zu Dutzenden zwischen der Gregorianik und der Troubadourmelodik nachgewiesen werden; auch hier liegt eine rein zufällige Übereinstimmung vor.

Zweifel an der Geltung der Modaltheorie als solcher als Grundlage der Rhythmik der Musik des zentralen Mittelalters sind nicht geäußert, wohl aber waren solche an der Richtigkeit der bisher geübten Praxis dieser Theorie ausgesprochen worden, vor allen Dingen von J. Handschin.<sup>30</sup> Doch hat es bisher an überzeugenden Beweisen gefehlt. Immerhin haben die vorgebrachten Einwände Anlaß gegeben, die Möglichkeiten der Modaltheorie gründlich zu überprüfen.

In dieser Hinsicht ist nun inzwischen viel von dem Versäumten nachgeholt worden: nicht nur haben die bisher wenig berücksichtigten Umschriften modaler Aufzeichnungen in mensurale einen vertieften Einblick in die rhythmische Gestaltung der vokalen Musik ergeben, sondern es steht heute auch dank dem in den letzten Jahren erfolgten Ausbau der Kontrafaktur ein Material zur Verfügung, das erhoffen läßt, daß auch die Frage der Modaltheorie einer endgültigen Lösung entgegengeführt werden wird. Hierzu sei die Bearbeitung des mit der „Beata virginis“-Melodie zusammenhängenden Komplexes ein erster Anfang.

---

<sup>29</sup> H. Besseler, Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, in „Handbuch der Musikwissenschaft“ 72.

<sup>30</sup> Vgl. J. Handschin, Die Modaltheorie und Carl Appels Ausgabe der Gesänge von Bernart de Ventadorn, in *Medium aevum* 4 (1935) 69ff.