

Quel est l'auteur de la „théorie modale“ dite de Beck-Aubry?

von

JACQUES CHAILLEY

On se souvient des incidents assez pénibles qui, voici une quarantaine d'années, opposèrent Pierre Aubry et Jean Beck dans la revendication de paternité du procédé de transcription rythmique des mélodies médiévales dite «théorie modale». Bien que le jury d'honneur constitué alors eût conclu formellement, après un examen rapide (6 jours seulement), en faveur de Beck, l'opinion générale demeura plus nuancée, et, à l'exemple de Hugo Riemann, qui le premier adopta cette dénomination dans la S. I. M. G. de Juillet-Septembre 1909, un mois après le jugement, elle s'habitua à donner à cette doctrine le nom de «système de Beck-Aubry».

Loin de s'incliner, P. Aubry relevait avec amertume, dans la *Revue Musicale* (Combarieu) du 15 Mai 1910, les éléments qui, selon lui, n'avaient pas permis au jury de se former une opinion exacte, et retournait contre Beck, pour la première fois, citations à l'appui, l'accusation de plagiat que, dit-il, «j'avais délibérément laissé de côté (car son) premier effet eût été d'aggraver irrémédiablement le conflit et de lui donner un caractère personnel que j'étais désireux d'éviter».

De son côté, Jean Beck résumait âprement ses griefs dans un article de la S. I. M. G. de Janvier-Mars 1911. L'article est daté du 28 Juin 1910. Lorsqu'il parut, P. Aubry avait depuis cinq mois trouvé la mort dans un accident d'escrime demeuré inexpliqué. Beck alors ajouta sur épreuves un P. S. à son article, moins cependant pour en regretter la parution dans une telle circonstance que pour répondre avec la même violence à une note ajoutée par Johannes Wolf à son propre article – où pour la première fois était prononcé un nom nouveau, celui du propre maître de Beck, Friedrich Ludwig; Wolf laissait entendre qu'en réalité celui-ci était le véritable auteur de cette fameuse théorie, et que Beck se la serait ainsi appropriée aux dépens de son maître.

La discussion devenant de plus en plus pénible, on évita d'évoquer à nouveau cette question, sur laquelle un certain mystère n'a jamais cessé de planer. D'autres témoignages furent cependant produits en faveur de Ludwig (p. ex. Anglès,

dans ses *Cantigas*, p. 3) mais, tardifs, ils ne s'appuyaient guère que sur les déclarations de Ludwig lui-même et ne pouvaient donc être décisifs.

La mise en ordre des papiers d'Aubry, donnés comme on le sait par sa veuve au futur Institut de Musicologie de l'Université de Paris, m'a permis de retrouver deux documents qui jettent une clarté nouvelle sur cette épineuse controverse.

Le premier est le manuscrit de la thèse soutenue en 1898 par Aubry pour sa sortie de l'Ecole des Chartes, dont la position seule fut imprimée à cette date, et à laquelle il se réfère dans sa défense de la *Revue Musicale*. On peut y constater que la doctrine modale, sans y être explicitée en formules définitives, y est présente d'un bout à l'autre, mais qu'Aubry, à cette époque, n'avait pas encore fait de différence entre les mss. mesurés et les mss. non mesurés. Tous les exemples qu'il donne des modes inégaux – iambes, trochées, dactyles – sont tirés des mss. mesurés et surtout du ms. 846. Pour les autres, il les croit également mesurés, et traduit en conséquence les notes caudées – qui n'ont ici aucune valeur rythmique – comme s'il s'agissait des mêmes notes caudées dans des mss. mesurés, c'est-à-dire en longues.

De façon de plus en plus nette, dans ses écrits ultérieurs, et notamment en 1904, dans ses «*Plus anciens monuments*», Aubry dégage la doctrine modale, avec le seul, mais grave défaut de prendre pour des longues de 5^e mode les notes caudées des mss. non mesurés.

C'est en 1905 et 1906 – pour la dernière fois en octobre 1906, si nous en croyons l'article de la *Revue Musicale* – qu'Aubry reçut les visites de Beck. A cette époque, et sans qu'aucun secours lui fût venu d'où que ce soit, sa «*doctrine modale*» était déjà clairement formée, mais son application faussée par la méprise ci-dessus. Un emprunt à Beck n'eût donc pu consister que dans l'abandon de cette erreur. Or les visites de Beck n'entraînèrent aucun changement de position de sa part, et 6 mois après la dernière visite, Aubry publiait encore dans la *S. I. M. G.* des transcriptions analogues. Ses entretiens avec Beck n'avaient donc eu sur lui aucune influence, non plus que le premier article de celui-ci, paru seulement en Juillet 1907 dans la *Caecilia* de Strasbourg, mais dont Beck assure qu'il lui avait donné connaissance à Paris.

C'est ici que se place le second document que nous annonçons : une longue lettre de Ludwig, recommandée et datée de Strasbourg le 13 Avril 1907.

Dans cette lettre, Ludwig commença par répondre aux critiques qu'Aubry venait de lui adresser dans la 1^{ère} partie de son *Iter Hispanicum* (*S. I. M. G.* VIII, 3) à propos du ms. de Madrid. Reprenant l'analyse du motet *Ad solitum vomitum*, qu'Aubry transcrivait (p. 352) en 5^e. mode d'après ce ms., puis en 3^e. mode dactylique dans la version de Fauvel (où l'écriture est mesurée), Ludwig affirme qu'il s'agit bien de la même pièce, et que la consonance de la polyphonie ne permet pas de variantes rythmiques de cette importance. Il en conclut que, dans un motet de cette sorte, il faut restituer la mesure modale lors-

qu'elle n'est pas notée. Les problèmes, dit-il, sont les mêmes qu'il s'agisse de motets, de séquences ou de chansons de trouvères.

Passant ensuite à la question des trouvères, Ludwig rappelle à Aubry que lorsqu'il fit sa connaissance à la fin de 1900, Aubry avait attiré son attention sur le fait que les chansons du Roman de Fauvel (ms. fr. 146) étaient strictement mesurées selon la théorie des modes et qu'Aubry avait lui-même publié des spécimens d'écriture mensurale ou transitoires vers la mensuration.

Ludwig, ayant connu, dit-il, d'autres faits du même genre depuis lors, en conclut qu'il n'y a pas eu changement de rythme, mais changement d'écriture au cours du XIII^e et du début du XIV^e siècle: d'abord écriture carrée sans différenciation de forme rythmique, puis notation mesurée. Et il corrige d'après ce principe, à titre d'exemple, une transcription par Aubry d'une pastourelle en écriture caudée, qu'il interprète en 2ème mode iambique, alors qu'Aubry y avait vu, ici encore, une suite de longues en 5ème mode.

Voici le texte intégral de la lettre du Ludwig (p. 216 sqq.).

Contrairement aux entretiens de Beck, la lettre de Ludwig dut impressionner Aubry, d'autant plus qu'elle examinait la question sous l'angle du motet qui était précisément celui où Aubry l'avait abordée. Pourquoi Aubry n'a-t-il jamais fait allusion à cette lettre ? Il faudrait pour répondre connaître bien d'autres choses. On notera du reste qu'Aubry avait écrit à Ludwig un an auparavant et n'avait pas reçu de réponse. Toujours est-il que dorénavant il ne commettra plus l'erreur ainsi signalée.

Désormais, les faits paraissent s'enchaîner avec une logique rigoureuse. C'est Aubry – la lettre même de Ludwig le confirme – qui a découvert le principe de la mensuration modale des chansons de trouvères, signalant incidemment les deux procédés possibles pour parvenir à la solution du problème: la comparaison avec les motets, la comparaison des mss., en insistant sur les mss. mesurés, notamment le 846. Son tort a été de ne pas voir que dans certains mss. la forme des notes, contrairement à d'autres, n'indiquait pas le mode: il y a vu un 5^e mode noté par les scribes. Ce faisant, il appliquait bien la théorie modale, mais il l'appliquait sur des données inexactes. C'est seulement à partir de la lettre de Ludwig qu'il rectifie son erreur. Il semble donc bien que ce soit Ludwig qui ait fait comprendre à Aubry la nécessité de pousser plus loin le raisonnement commencé par lui 10 ans auparavant. Dans tout cela il n'est pas question de Beck, dont l'article initial n'était pas publié et dont le nom n'est prononcé qu'incidemment dans la lettre de son maître Ludwig.

Cette pénible histoire nous apparaît ainsi sous un jour bien différent. Reprenant la devise de Beck, *Cuique suum*, il semble équitable, si l'on tient à placer quelque nom propre en exergue de cette théorie, de ne plus parler du système de Beck-Aubry, mais du système d'Aubry-Ludwig.

Straßburg Els. – Ruprechtsau, den 13. April 1907
Mengestraße 10

Sehr geehrter Herr

Für Ihren Brief vom 30. 4. 1906 danke ich, wenn auch etwas verspätet. Ich kam leider im vorigen Sommer nicht dazu, ihn zu beantworten, dann hörte ich von H. Beck, später von H. Seiffert, daß in den Sammelbänden ein größerer Aufsatz von Ihnen über spanische Handschriften publiziert würde. So wartete ich das Erscheinen wenigstens des Anfangs dieser Veröffentlichung ab, da vorauszusehen war, daß mich gerade der Anfang besonders interessieren würde; und darin habe ich mich ja auch nicht getäuscht.

Was zunächst die Frage angeht, die Sie in Ihrem Brief stellen, die Frage nach dem Rhythmus der *conductus simplices* in der Handschrift Florenz, Laurenziana, Pluteus 29, codex 1, so muß ich mir leider darauf hier eine Antwort versagen.

Spezielle eingehendere Untersuchungen habe ich übrigens weder über die Rhythmik der Gruppe der eigentlichen *conductus simplices*, f 415–451' der Florentiner Handschrift, noch über die der letzten Gruppe von Kompositionen dieser Handschrift, der sogenannten Rondelli, f 463–471', bisher angestellt. Doch steht meines Erachtens die Rhythmik dieser lateinischen Lieder auf gleichem Boden mit der Rhythmik der gleichzeitigen einstimmigen Lieder in den Nationalsprachen, so daß ich, um meine Anschauungen darüber wiederzugeben, in der That nötig hätte, die neuerdings so lebhaft diskutierte Frage nach der Rhythmik der provenzalischen, französischen und deutschen Lieder hier aufzurollen, was auch Sie in Ihrem Brief nicht zu thun wünschen. Die Grundzüge meiner Auffassung davon werden Sie übrigens aus einer späteren Stelle dieses Briefes erkennen.

Statt einer ausführlicheren Antwort auf diese Frage nehme ich mir aber die Freiheit, an Ihren Aufsatz in dem mir eben zugegangenen Aprilheft der Sammelbände anzuknüpfen. Die Ihren Aufsatz ergänzenden Bemerkungen werden für Sie von Interesse sein und ich stelle es Ihnen völlig anheim, auch öffentlich davon beliebigen Gebrauch zu machen. Daneben möchte ich mir aber auch die Mitteilung einiger berichtigender Bemerkungen nicht versagen, um so weniger, da Sie in diesem Aufsatz meine Ansichten über die Madrider Handschrift, wie mir scheint, ohne Berechtigung tadeln und zurückweisen.

Wenn Sie es zunächst als „imprudence“ von mir bezeichnen, von der Handschrift zu sprechen, ohne sie gesehen zu haben, so differieren unsere Anschauungen darüber sehr erheblich. Ich halte es im Gegenteil nicht nur für keine „imprudence“, sondern für direkte wissenschaftliche Pflicht, das vorliegende Material in weitestem Umfang zu benützen. Und zu diesem Material gehören auch die Beschreibungen von Handschriften, die ich selbst nicht gesehen habe. Ich nenne ausdrücklich Dreves als Quelle, auf die ich für die genauere Beschreibung der Handschrift „angewiesen“ war.

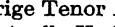
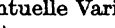
Sie schreiben mir weiter zu, gesagt zu haben, in Madrid befänden sich mehr Motetten als *Conductus*. Diese Behauptung beruht aber auf einem Mißverständnis Ihrerseits. Ich sage an der von Ihnen citierten Stelle ganz etwas anderes, nämlich daß sich in Madrid mehr Motetten befinden als in W(olfenbüttel) 628. Ich verfolge dort das Anwachsen des Motetten-Repertoires und stelle zunächst fest, daß wir in W 628 nur erst 6 Motetten finden. Ich fahre fort: Madrid enthält Motetten „schon in größerer Anzahl“ (eine genaue Zahl kann ich nicht geben, da dazu die Beschreibung bei Dreves nicht ausreicht), Florenz enthält dann bereits 2 besondere Motettenfaszikel u.s.f. Meine Bemerkung ist, wie Sie zugeben werden, also durchaus zutreffend, und ich darf wohl erwarten, daß Sie bei passender Gelegenheit Ihr Mißverständnis berichtigen.

Die Schuld für die, wie Sie sagen, falsche Bezeichnung der Handschrift trifft nicht mich, sondern Dreves.

Endlich sagen Sie „aussi tout est-il à reprendre à cet endroit de son travail“. Das wären also folgende 3 Sätze von mir:

- 1) Madrid enthält wie W 628 noch die Motetten und Conductus vermischt, erst Florenz trennt sie in gesonderte Faszikel.
- 2) Madrid enthält die eine der 4stimmigen Motetten aus W 628 (*Serena virginum*), eine Reihe 3stimmiger (z. B. *Hodie Marie, Ecclesie vox, Deo confitemini, Qui servare, Formam hominis* u.s.f.) und einige, die in Florenz 2stimmig sind (z. B. *Ne sedeas, Mens fides, Ala bovi*).
- 3) „Sind sie – (diese letzteren) –, wie anzunehmen, dies – (2stimmig) – bereits in Madrid, so ist diese Handschrift die älteste Quelle für diese wichtige Gattung.“

Die Richtigkeit der Sätze ad 1) und 2) ergibt sich aber schon aus der recht guten Beschreibung bei Dreves evident, und meine Vermutung ad 3) ist durch Ihre Beschreibung nun durchaus bestätigt worden. Madrid enthält, wie ich aus Ihrer Beschreibung sehe, in der That nicht bloß, wie W 628, Motetten, die mehrere Oberstimmen mit gleichem Text haben, wie z. B. die von Ihnen abgedruckte 3stimmige Motette *Ecclesie vox hodie*, sondern, was ich nicht wissen konnte, aber richtig vermutete, auch Motetten mit nur einer Oberstimme über dem Tenor, also 2stimmige Motetten, die in W 628 noch nicht vorkommen. (Über die Wichtigkeit dieser neuen Form sprach ich Kirch. Jahr. S. 86 und Sammelb. VII, 518.) Und zwar läßt nach ihrer Beschreibung Madrid meist den Tenor fort, ebenso wie W 628, so daß Sie alle diese Werke, falls es 3stimmige Motetten sind, für „Conductus duplex“, falls es zweistimmige Motetten sind, für „Conductus simplex“ halten. Durchaus mit Unrecht. Denn der Tenor ist für die Ausführung als selbstverständlich hinzuzufügen. (Über dieses Fehlen des Tenor in W 628 sprach ich Sammelb. VII, 517 unten.)

Andererseits erwähnen Sie, daß Madrid für einige Motetten den Tenor, allerdings unbezeichnet bringt; doch ist für die letzte „unleserliche“ Partie der Handschrift auch aus Ihrer Beschreibung noch keine volle Klarheit zu gewinnen. Nach *Serena* erwähnen Sie ein „fragment noté sine littera“. Ich vermute, daß das der zu dieser Motette gehörige Tenor *Manere* ist. (Anfang:  und mit terna-rie fortfahrend, eventuelle Varianten für die erste Gruppe  oder , für die zweite Gruppe .)

Also, gleichgültig ob der Tenor zugeschrieben ist oder fehlt, Motetten bleiben Motetten. Und so sind sämtliche „Conductus simplex“ Ihrer Beschreibung mit Ausnahme von *Gratuletur populus*, das thatsächlich ein Conductus ist (und eventuell von *Ad coeli*, das mir sonst nicht bekannt ist), zu streichen und als Oberstimmen 2stimmiger Motetten, die beiden letzten *O quam* und *Ypocrite* als die 2 Oberstimmen einer 3stimmigen Motette, (über die ich Sammelb. VII, 521 und 525 f ausführlicher sprach), zu bezeichnen. Und aus den „Conductus duplex“ = Gruppen sind eine Anzahl von Motetten auszusondern mit der Bezeichnung: die beiden Oberstimmen 3stimmiger Motetten, eventuell, wenn meine Vermutung richtig ist, *Serena* mit Tenor.

Meine Feststellungen im Kirch. Jahrb. sind also bis auf die äußerliche Signatur der Handschrift sämtlich zutreffend; ich wüßte nicht, auch nach ihrer Beschreibung, was ich daran zu ändern hätte.

Sie erwähnen nun S. 339 kurz auch die Beschreibung von Riaño und Dreves, aber nicht, ohne durch Verschweigen wesentlicher Dinge beiden Forschern Unrecht zu thun. Denn beide geben viel mehr, als aus Ihren Bemerkungen zu schließen ist. Schon Riaño gab durch den Facsimile-Anfang von *Gaude* eine wichtige Probe der Art der Aufzeichnung des Codex. Dreves giebt ebenfalls außer seinen Textdrucken zwei Musikproben der Handschrift, 21, 209 den 3stimmigen Schluß von *Tu deitati* (Ihr Facsimile S. 345) und 20, 248 *Gratuletur* (Ihr Facsimile S. 351). Ferner nennt er 77 Anfänge lateinischer Lieder. Und ein Vergleich Ihrer Beschreibung mit der Liste bei Dreves belehrt mich, daß außer drei Texten am Anfang und den schlecht leserlichen Texten am Schluß, aus denen Dreves leider auch *Ypocrite* (cf. oben) nicht erwähnte, Dreves nur *Salve sancta* und *Transgressus legem* ausließ.

Denn der übrige Inhalt des Codex, den Sie zum ersten Mal erwähnen, die drei 4stimmigen Organa und die beiden 2stimmigen liturgischen Stücke *Ave Maria* und *Pater noster*, hatte für Band 20/21 von Dreves kein Interesse. Ihre Beschreibung kommt also für die Conducte und Motetten nur wenig über Dreves hinaus. Zwei Fehler von Dreves finden sich auch bei Ihnen, da auch Sie die Textfortsetzungen *In Egipto* und *Mors et Christus* als besondere Texte aufführen. (Auch *Ostendent* ist nur Fortsetzung von *Magnificat*.) Da mir scheint, daß Sie mit Ihren langen Textanfängen meist nur Chevalier's Angaben abdrucken, erfahren wir auch von Ihnen die Madrider Lesarten nur ausnahmsweise, wie z. B. bei *Ecclesie vox hodie*.

Für *Actor vite* und *Ala bovi* bemerken Sie „manque dans le Repertorium Hymnologicum“; Chevalier hat sie aber mit kleiner Variante des Anfangs als Nr. 1442 (*Auctor*) und 22873 (*Alpha*). – *Isayas cecinit* bezeichnen Sie als „fragment de la prose *Letabundus*“; das ist nicht zutreffend, da es ein ganz selbständiges Gedicht ist, das nur im Anfang an v. 9 des *Letabundus* erinnert, Sie verwechseln Ch 9119 mit Ch 28333. – Bei *Ave Maria* schreiben Sie: „Ch.?“; da es jedenfalls nur der liturgische *Ave-Maria*-Text ist, der ebenso wie *Pater noster* 2stimmig in W 628, Florenz und W 1099 in ähnlicher Umgebung wie in Madrid steht, gehört er nicht zu den Texten, die Chevalier verzeichnet. – Dagegen wird *Ave maris stella* Ch. 1901 sein, da dies in W 628 und Flor. in ähnlicher Umgebung mehrstimmig vorkommt, ist Ihnen die Madrider Textfortsetzung nicht bekannt? – *Salve sancta parens* identifizieren Sie mit Ch 18197, ist das sicher oder Ihre Vermutung? Die 2stimmige Komposition eines Sedulius-Textes wie Ch 18197 wäre ein Unicum. – Und warum machen Sie zu *Salve sancta parens* S 344 keine näheren Angaben? Auch die Identifizierung von *Mater patris et filia* mit Ch 11349 halte ich für unsicher, solange nicht die Textfortsetzung der Madrider Komposition bekannt ist. – Bei den von Chevalier doppelt genannten Texten nennen Sie stets nur eine Nummer, obwohl für *Beate* neben 2358 auch 11167 und für *Puer* neben 15789 auch 32014 von Wichtigkeit ist. – Bei den Conducten, die in den anderen Handschriften den Anfang 3stimmig, die Fortsetzung 2stimmig haben und die in Madrid nach Ihrer Angabe ganz 2stimmig sind, geben Sie außer bei *Ortu*, das nur in Florenz so differenziert ist, in W 628 und W 1099 ebenso wie in Madrid durchweg 2stimmig erscheint, bei *Naturas*, *Relegentur* und *Transgressus* Strophe 1, bei *Salvatoris* Strophe 2 als Anfang an. Ist das thatsächlich zutreffend oder ist auch im letzten Fall nach dem Rundreim *Salvatoris hodie* . . . Strophe 1: *Ecce nomen* (Ch. 17818) statt Strophe 2: *Novus Adam* (Dreves 20, 132) zu lesen? – Leider bemerken auch Sie nirgends etwas Näheres über die von den andern Handschriften abweichende Gestalt einer großen Anzahl von Conductus in Madrid, die höchst auffällig ist, worauf ich aber hier nicht näher eingehen will. – Wenn Sie sagen, daß Chevalier „l'indication des manuscrits et des éditions“ giebt, so ist das doch nur cum grano salis zu verstehen; er giebt die zur Orientierung nötigen Handschriften und Ausgaben, also eine vortreffliche systematische Auswahl, deren Angaben der Benutzer nachgehen muß; er giebt aber nicht „die“ Handschriften und „die“ Ausgaben.

Die ersten drei von Ihnen erwähnten Stücke sind folgende:

1) *Ne gravi* . . . = 2stimmige Motette W 1099, f 157': *De gravi seminio, quod pater colonis* (so notierte ich in Wolfenbüttel).

2) . . . *nullique cede. Non permittat* = Ende von Strophe 7 und Anfang von Strophe 8 des bekannten Stephansliedes *De Stephani roseo sanguine* (Ch 4258). Bei Dreves 21, 196 fehlt gerade die 7. Strophe, beginnend: *Spera crede*, endend: *nullique cede*; in anderen Drucken, z. B. Wackernagel, Dtsch. Kirchenlied I N° 260 S. 160 f oder Mone, Hymnen III S. 511, ist der Text vollständig.

3) *Adesse festina*, von Flacius gedruckt, steht auch in W 1099, f 170; und zwar ebenfalls *De Stephani* benachbart, das W 1099 f 168' steht.

Die Motette *O filia puerpera* ist auch in London Brit. Mus. add. 30091 erhalten, wo, ähnlich Madrid, einige Seiten vorher auch die Motette *O quam sancta* steht (Romania VII, 101 f).

Von den 4stimmigen Organa sagen Sie, Florenz und Madrid seien „les seuls“ „jusqu' à présent“, die Sie aufbewahrten. Aber auch W 628 und 1099 enthalten sie, wenn auch nicht ganz vollständig, da beide Handschriften am Anfang etwas defect sind. Vom *Mors* – Melisma erwähnte ich dies Sammelb. V, S. 196, von *Viderunt* ib. S. 197. In beiden Handschriften ist die Folge wie in Florenz und Madrid: 1) das Weihnachts-Graduale *Viderunt* mit seinem Versus *Notum fecit*, 2) das Stephans-Graduale *Sederunt* mit seinem Versus *Adiuva* und 3) das Melisma *Mors* aus dem *Alleluia Christus resurgens* der Osterzeit. Es sind also nur drei, nicht fünf Werke. Warum in den Gradualien nicht die ganzen Melodien mehrstimmig komponiert wurden, sondern die Schlüsse einstimmig blieben, in mehrstimmigen Kompositionen also nicht mitgeschrieben wurden, habe ich u. a. Kirch. Jahrb. S. 5 ausgeführt.

Sie glauben, daß Perotin, der nachweislich 2 dieser Quadrupla komponierte, „du milieu du 12. siècle“ lebte und Philipp de Grève, der auch in Madrid vertreten ist (*Dic Christi veritas* ist höchst wahrscheinlich von ihm, wie Dreves 21, 126 richtig bemerkt; 20, 31 schreibt ihm Dreves auch *Consequens* zu, wofür eine äußere Bestätigung freilich noch fehlt), „vers le milieu du 13. siècle“. Beide Ansätze scheinen mir falsch. Grève starb 1237, seine Blüte fällt wohl schon vor 1200. Bekannte historische Texte von ihm beziehen sich ja auf Innocenz III: *Pater sancte dictus Lotharius* und auf Otto IV: *Rex et sacerdos prefuit* (ein anderer: *Beata nobis gaudia* 1223 auf Ludwig's VIII Regierungsantritt). Grève ist von Ihnen also ein Menschenalter zu spät angesetzt, – Perotin umgekehrt etwa ein halbes Jahrhundert zu früh. Perotin war Grèves Zeitgenosse, wie schon aus dem Umstand hervorgeht, daß unter den vier vom Anonymus IV Couss. Script. I, 342 genannten Perotinischen Conductus-Kompositionen sich ein Text von Grève findet: *Beata viscera* (Ch. 2356), ein Werk, das sehr oft mit der einstimmigen Melodie erhalten ist (z. B. in Florenz f 422, W 1099 f 156', St. Gall. 383 u.s.f.), für das durch die für Grèves Texte so wichtige Handschrift Darmstadt 2777 Grève als Dichter des Textes feststeht (Romanische Forschungen VI, 452).

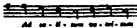
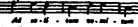
Auch die Entwicklung der mehrstimmigen Musik im 12. Jahrhundert erlaubt meines Erachtens durchaus nicht, Perotin schon etwa um 1150 anzusetzen; seine Blüte kann erst um 1200 fallen.

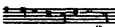
Zum Schluß erlaube ich mir zu Ihren Musikbeispielen einige Bemerkungen.

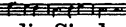
Neben 2 vorzüglich gelungenen Übertragungen von *nohuit* und dem 2. *Ad solitum vomitum* bringen Sie leider auch zwei durchaus verfehlte. *Ecclesie vox hodie* und das 1. *Ad solitum*. Aus den beiden letztgenannten Beispielen ist zu schließen, daß Sie immer noch nicht davon überzeugt sind, daß die ältere Quadratnotenschrift, die die Mensurzeichen (Unterschied von longa, brevis und semibrevis, Unterschied der proprietatis und der perfectio und imperfectio in den Ligaturen u.s.f.) noch nicht kennt, zunächst für alle Motetten trotzdem ebenso mensural zu übertragen ist wie die spätere Mensural-Notation.

Liegt Ihnen z. B. *Ad solitum* in der älteren Notation vor:  so übertragen Sie: ; liegt es Ihnen in der späteren vor: , schreiben Sie richtig: . Und doch ist beides identisch und auf gleiche Weise zu übertragen, eben wie das zweite Mal.

Ich habe an der von Ihnen zitierten Stelle (Sammelb. VI, 609) nicht bloß den im Roman de Fauvel unbezeichneten Tenor dieser Motette als *Reg(nat)* identifiziert, sondern vor allem als Quelle der ganzen 2stimmigen Motette das Melisma *Reg*, Florenz f 167 Zeile 11 ff nachgewiesen. Es ist ursprünglich ein Einsatzstück in das *Alleluia Hodie Maria virgo celos ascendit, gaudete quia cum Christo regnat (in eternum)*. Als Melisma ist es natürlich in Ligaturen, die den Modus deutlich anzeigen, geschrieben, nämlich  u.s.f. (darunter als Unterstimme der Tenor), mit der bekannten Freiheit der Ligaturen des 3. Modus, in dem als erstes Glied der einzelnen Gruppen gleichbedeutend quaternaria oder simplex und ternaria stehen können. Es wird niemand daran zweifeln, daß dies folgendermaßen zu übertragen ist:  u.s.f. und da die Motetten zunächst nichts anderes sind als syllabische Unterlegung von Texten, die auf diese rein melismatischen Melodien ge-

dichtet sind, also  u.s.f. (darunter der gleiche Tenor), so ist garnicht zu bezweifeln, daß damit keine Änderung des Rhythmus eintrat; sondern selbstverständlich blieb der Rhythmus auch in der Motette der gleiche, also  u.s.f. nicht  u.s.f. oder ähnlich. Und wer den Rhythmus nicht schon am Metrum des Textes erkennt (der 3. modus ist gewöhnlich sehr leicht zu erkennen), der erkennt den Rhythmus mit voller Sicherheit am Tenor, der in allen diesen Entwicklungsphasen gleichbleibt  u.s.f.

Treffen wir dann diese Motette in späteren mensural geschriebenen Handschriften wieder, wie z. B. Bamberg (als 3stimmige Motette mit einem weiteren Text im Triplum) und Fauvel, wo nur ein Fauvel-Zusatz am Schluß dazu tritt, so tritt in der Motetus-Stimme statt der alten selbstverständlich die neue Schreibung ein:  u.s.f. oder  u.s.f. Also die lange und breves differenzieren sich auch in der Form; die Pausenlänge zeigt die Mensur an, 3 tempora = 3 spatia im Fauvel, = 4 spatia nach den im Codex Bamberg angewandten Regeln über die Pausenschreibung.

Aber die Bedeutung aller drei Formen    ist die gleiche:  Ihre Übertragung S. 352 ist daher ganz zu streichen. Beide Versionen, die Sie drucken, die in Madrid und die in Fauvel, sind gleichmäßig zu übertragen, so wie es S. 354 geschehen ist.

Aus dem gleichen Grunde ist die Übertragung von *Ecclesie vox* S. 350, wo Betonungen vorkommen wie *Devo|tio, spem ca|r|itas*, falsch.

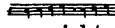
Die Quelle dieser Motette ist ein 2stimmiges Melisma *Et flore-* aus dem *Alleluia Justus germinabit sicut lilium et florebit in eternum (ante dominum)*. Sie finden eine gute Version dieses *Alleluia* aus dem Commune Sanctorum im Liber Grad. Solesm.³ [39] und [47] f. Und zwar steht dies 2stimmige Melisma *et flore-* in W 628 f 61' (moderne Pagination f 53') f. als Einsatzstück, das an Stelle der einfacheren Komposition dieser Partie im 2stimmigen *Alleluia Justus*, W 628 f 47, eingesetzt werden kann. In Florenz erscheint es gleich in die Hauptfassung des 2stimmigen *Alleluia Justus* f 140' aufgenommen. (Auf diese fortschreitende Entwicklung der Komposition der liturgischen Organa, die ich an beiden Wolfenbütteler und der Florentiner Handschrift eingehend studierte, wies ich öffentlich bisher nur in einer kurzen Bemerkung in meiner Antrittsvorlesung S. 17, 1. Absatz, hin.)

Ich erlaube mir eine Kopie dieses Melismas aus W 628 beizulegen (Beispiel II).

Aus dem Melisma wird nun die Motette *Ecclesie vox*; ich erlaube mir, eine korrekte Übertragung der Motette ebenfalls beizulegen (Beispiel I).

Den Wortlaut des Textes entnehme ich W. Meyer, *Gesamm. Abhandl.* II, 314. Meyer giebt ihn nach Flacius; Flacius geht auf W 1099 zurück. Von ihren Varianten merke ich nur die eine: *nuntiat* an. Bei dieser Motette ist, was für eine große Anzahl liturgischer Motetten typisch ist, der Anschluß des Motettentextes an den liturgischen Text so eng wie möglich. Die liturgischen Worte sind ganz hinein verwoben; Meyer druckt sie gesperrt (ich unterstreiche sie).

Die Motette ist außer den beiden von Ihnen erwähnten 3stimmigen Fassungen (2 Oberstimmen in Madrid und 2 Oberstimmen mit Tenor in Florenz f 396) auch in reduzierter 2stimmiger Fassung in W 1099 f 160 erhalten. (Auf die Bedeutung dieser Reduktionen in W 1099 wies ich *Sammelb.* VII, S. 520 oben, hin.)

Wortlaut und Schreibung ist überall identisch. Die Mittelstimme, der „Motetus“, heißt überall  u.s.f., das Triplum in Madrid und Florenz  u.s.f. Der Rhythmus ergibt sich

1) aus dem metrischen Bau des Textes  u.s.f. was beim Vortrag jedenfalls immer  u.s.f. betont wurde, mit dem beliebten rhythmischen Umschlag am gedehnt vorgetragenen Schluß (von Takt 42 an). Ich begnüge mich hier mit dieser kurzen Notiz; die Frage vom Verhältnis des musikalischen Rhythmus zum Textmetrum in den Motetten ist natürlich eine äußerst komplizierte und die Ergebnisse ihres Studiums sind von weittragenden Konsequenzen.

2) aus der Tenor-Schreibung: Ligaturen-Gruppen des 3. Modus.

3) aus der Melisma-Schreibung: ebenfalls Ligaturenfolgen des 3. Modus.

Der Tenor meiner Übertragung giebt also die Lesart W 628, mit der der Wortlaut des Tenors der Motette in Florenz und W 1099 identisch ist.

Der Motetus meiner Übertragung giebt den Wortlaut des Melismas W 628 mit den Varianten Ihres Druckes aus Madrid, die zum Teil direkte Verschlechterungen sind, wie ständiges $\cdot$ statt Wechsel von $\cdot$ und $\cdot$ [z. B. Takt 9: Quinte E- $\cdot$ u.s.f.] Takt 38 G statt a und andere.

Das Triplum meiner Übertragung giebt den Wortlaut Ihres Drucks aus Madrid, der zur Konsonanz mehrfach die Lesarten des Madrider Motetus verlangt; einige auffällige Stellen habe ich mit sic? und ! bezeichnet. Die beiden ternarie Takt 27 und 39 sind „modal“ aufzulösen (auf dieses wichtigste Gesetz der Übertragung der Ligaturen, Coniuncturen usw. der alten Notenschrift wies ich Sammelb. VI, 627 hin: „das Grundgesetz ihrer Übertragung“ u.s.f.). Also, da sie einen $\frac{3}{4}$ takt füllen und der modale Rhythmus des $\frac{3}{4}$ takts im 3. Modus r r r lautet, sind sie r r r zu übertragen. Aus demselben Grunde lautet die Übertragung der binaria in Takt 12 r r , in Takt 30 r r . Die Übertragung der quinary in W 628 Takt 19/20 ist r r r r r , da die Stufenfolge der Modus-Auflösungen im 3. Modus folgende ist: $\text{r r r} \cdot \text{r r r} \cdot \text{r r r}$ u.s.f.

Im Motetus und Triplum habe ich die Ligaturen wie Sie durch Klammern bezeichnet ($\sqcap$). Ich zähle aber dabei zu den Ligaturen selbstverständlich auch die Coniuncturen $\sqcap \diamond$ und die, wie ich sie nennen möchte, Appositionen, d. h. Gruppenbildungen, deren vollständige Ligierung durch Unisoni oder andere äußere Umstände nicht möglich ist, z. B. Tenor Takt 10/11: r r r .

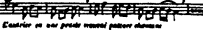
Daß der Tenor in Takt 2/3 die binaria G a von der simplex G durch einen Strich trennt, – es ist ein sogenannter Silbenstrich –, hat seinen Grund darin, daß mit G eine neue Textsilbe des Tenors einsetzt. In der Übertragung sind diese Silbenstriche nur durch ' über dem Liniensystem wiederzugeben. Da bei der Melodiewiederholung des Tenors Takt 23/24 der Text natürlich nicht mit wiederholt wird, tritt nunmehr dafür die modale Ligatur ein: r r r (die Textunterlage der Silben *flo* und *re* differiert etwas von der Version des Liber Grad.).

Aus meinen eben entwickelten Ansichten über die Übertragung der älteren Quadratnotation in mehrstimmigen Werken, speziell Motetten, können Sie nun leicht auch einen Schluß auf meinen Standpunkt in der Frage der Rhythmik der einstimmigen Lieder ziehen. Ich glaube, daß, wie es ausnahmslos in den Motetten der Fall ist, auch in den einstimmigen Liedern in weitem Umfang modale Rhythmik herrscht. Die wichtigsten Grundtypen sind die ersten 3 Modi:

1. modus r r r r oder r r r r r oder auftaktig r r r r r u.s.f.
2. modus r r r r , wobei die Senkung gern aufgelöst wird r r r r , oder $\frac{6}{4}$ oder auftaktig u.s.f.

3. modus r r r r r oder r r r r r u.s.f.

Der 6. modus r r r r oder r r r r , der für die Motettentripla von besonderer Wichtigkeit ist, spielt in der einstimmigen Melodik allem Anschein nach eine nebensächliche Rolle.

Ich erinnere mich mit großem Vergnügen daran, wie Sie mich an dem Tage, an dem ich die Ehre hatte, Ihre persönliche Bekanntschaft zu machen (es war im Spätjahr 1900), auf die mensurale Schreibung französischer Lieder in der schönen Fauvel-Handschrift besonders aufmerksam machten. Seither veröffentlichten Sie selbst solche Schreibungen oder wenigstens Übergänge zu derartigen Schreibungen z. B. aus Cod. Paris. f. fr. 846 und 22543; und mir ist manches Entsprechende bekannt geworden. Ich glaube nur, daß auch bei diesen einstimmigen Melodien kein Rhythmuswechsel im 13. und beginnenden 14. Jahrhundert eintrat, ebenso wenig wie das bei der Motette geschah, sondern daß nur die Schreibung wechselte: zuerst reine Quadratnotation ohne mensurale Formdifferenzierungen, später Mensuralnotation. Ich lehne zwar Riemann's $\frac{3}{4}$ takt und Riemann's 4taktige Perioden ab, stehe aber, wie Sie sehen, dem Prinzip der Riemannschen Übertragungsart sehr nahe. Ich lese also, um ein Beispiel des 2. Modus zu geben, z. B. die von Ihnen Les plus anciens monuments S. 12 angezogene Pastourelle, in folgendem Rhythmus . Man wirft vom modernen Standpunkt aus (mit

Recht) diesem wenig abwechslungsreichen fortgesetzten Tripelrhythmus in den Formen des 1. bis 3. Modus fast unerträgliche Monotonie vor. Das 13. Jahrhundert muß aber darin anders empfunden haben; denn in der französischen Motette dieser Zeit herrscht dieser Tripelrhythmus thatsächlich absolut. Und wo wir einmal genau mensurierte einstimmige Melodien dieser Zeit finden, sie mögen Gattungen angehören, welchen sie wollen, da herrscht, so viel mir bekannt, der Tripelrhythmus. So glaube ich, daß es der Tripelrhythmus war, der bei aller als selbstverständlich anzuerkennenden rhythmischen Freiheit des Vortrags auch der einstimmigen Melodik dieser Zeit als rhythmisches Hauptfundament zugrunde lag, wenn uns auch die Notenschrift für lange Zeitstrecken keine Gewißheit darüber verschafft, — daß also auch die in der alten unmensurierten Quadrat-Notation aufgezeichneten einstimmigen Werke ebenso wie die in gleicher Weise notierten mehrstimmigen Werke, mensural im Tripelrhythmus gesungen wurden und demgemäß von uns mensural im Tripelrhythmus zu übertragen sind.

Mit dem Ausdruck meiner vorzüglichen Hochachtung

Friedrich Ludwig.