

## Ein Beispiel zur mittelalterlichen Kompositionstechnik

Die Chanson R. 1545 von Blondel de Nesle  
und ihre mehrstimmigen Vertonungen

von

URSULA AARBURG

Blondel de Nesle, ein picardischer Trouvère von hohem Ruf, der im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts seine Lieder komponierte<sup>1</sup>, schuf eine Chanson d'amour mit dem Textbeginn *L'Amours dont sui espris* (R. 1545), die zu ihrer Zeit außerordentlich beliebt gewesen sein muß. Wir kennen außer einer geistlichen Nachdichtung mit gleichen Anfangsworten (R. 1546), – von Gautier de Coinci um 1227<sup>2</sup> verfaßt – noch zwei Conductus, die gleichfalls Form und Melodie mit Blondel gemeinsam haben. Die französische Nachdichtung von Gautier und die beiden Conductus sind in zwei mehrstimmigen Sätzen verschiedenartiger Struktur erhalten, die uns interessante Aufschlüsse über die Kompositionstechnik des Mittelalters geben.

Zur Bibliographie der beiden altfranzösischen Lieder ist Hans Spankes Neubearbeitung des Raynaudschen Liederverzeichnisses, Leiden 1955<sup>3</sup>, heranzuziehen und durch folgende Angaben zu ergänzen:

R. 1545: *L'Amours dont sui espris / Me semont de chanter*, Chanson d'Amour von Blondel de Nesle. Die Notation der Mss M, T, O und der Mss-Familie KNPX zeigt eine einheitliche Melodiefassung, die von Hs. V dagegen eine völlig korrumpierte Lesart<sup>4</sup>. Die Melodie von K gaben heraus: P. Aubry, *Le chansonnier de l'Arsenal*, 1911, Bd. II, S. 38 und H. Husmann in *Mf V*, 1952, S. 128; die von O: J. B. Beck, *Le chansonnier Cangé*, 1927, Bd. II, S. 184; die von M und O: F. Genrich, *ZfMw*. XI, 1929, S. 336 ff.

<sup>1</sup> FR. GENRICH, Art. *Blondel* in *MGG I*, Sp. 1940 ff.

<sup>2</sup> Siehe S. 21, Anm. 1.

<sup>3</sup> Vgl. GENRICH'S Besprechung in *Mf X*, 1957, 151 ff. Daß SPANKE bei den Gautier de Coinci-Mss statt  $\gamma$  II nur II schreibt, findet GENRICH S. 153 „unzulänglich“, aber das  $\gamma$  erübrigt sich ja, weil SPANKE sonst keine griech. Buchstaben verwendet. Seine Bezeichnung ist praktischer, so daß wir sie übernehmen. Übrigens haben sich GENRICH'S Gautier-Sigel nicht in der Romanistik durchgesetzt, wie SPANKE meint, sondern sind seit den dreißiger Jahren durch Großbuchstaben ersetzt worden.

<sup>4</sup> Verderbte Lesarten begegnen außerordentlich häufig in V. Es wäre an der Zeit, dieses Ms systematisch zu untersuchen, um die brauchbaren Melodien von den unbrauchbaren abzusondern.

R. 1546: *L'Amours dont sui espris / De chanter me semont*, Chanson à la Vierge von Gautier de Coinci, an vierter Stelle eingefügt in den Liederzyklus, der das zweite Buch von Gautier's berühmten *Miracles de Nostre Dame* eröffnet, das dieser nach 1224/5 und vor 1230<sup>1</sup> verfaßt hat. Die Mss I<sup>2</sup>, II, III, IV, V, X (2 st.) und XIX zeigen dieselbe Melodiefassung wie R. 1545. In VIII und XI stimmen nur die Verse 1–6 mit R. 1545 überein – in der Folge werden V. 2, 5 und 6 sinnlos aneinandergereiht: vermutlich kannte einer der Notatoren nur den Liedanfang und ergänzte den Rest nach Gutdünken. Hs. XV bringt das Lied zweimal: auf fol. 16 b ohne Notation, auf fol. 146 b mit einer apokryphen fingierten und sinnlosen Melodie. – Einen Abdruck der Fassungen II und X bringt F. Gennrich, a. a. O., S. 336 ff.

Wir fügen hier noch die Bibliographie der beiden mittellateinischen Conductus an:

AH. 21, 176<sup>3</sup>: *Procurans odium / Effectu proprio*, anonymer Conductus weltlichen Inhalts. Mss: B = München, StsB. Cod. lat. 4660 (Carmina burana-Ms) 47', (ohne Not.), F = Florenz, B. Laur., Plut. 29. 1, 226 (dreistimmig), J = Cambridge, Jesus Coll., Ms. 18, 1 (dreistimmig, fragm.), Mü = München, StsB., Cod. lat. 5539 (Diessen) 38 (zweistimmig, Str. 2 einstimmig), Ma = Madrid, BN, Hh 167, fol. 124 (zweistimmig). Alle Mss mit Notation bringen als Tenor die Melodie von R. 1545. Mü, Ma und F haben einheitliche Duplumfassungen, das Duplum hingegen von J weicht ab, ebenso das Triplum von dem in F. Dieser Conductus ist also in zwei mehrstimmigen Fassungen erhalten: Mü, Ma und F einerseits und Fassung J andererseits, die mit der zweistimmigen von R. 1546 in X und mit der dreistimmigen von AH. 20, 16 in W<sub>1</sub> übereinstimmt. – Einen Facsimile-Abdruck von F bringt F. Gennrich, a. a. O., S. 334 f., und 336 ff. einen Melodieabdruck der Fassungen F, Ma, Mü, sowie S. 341 Fassung J; einen Abdruck von F bringt H. Husmann, a. a. O., S. 124 f. Näheres zu den Textausgaben des Conductus s. bei Hilka-Schumann, *Carmina burana* I, 1, S. 29, dort auch eine kritische Textausgabe.

AH. 20, 16: *Purgator criminum / De patris dextera*, anonymer Conductus geistlichen Inhalts. Mss ohne Notation: Graz, UB., Ms. 258, Nr. 10; Oxford, Bodleian Library, Add. A. 44, 65, und Rawlinson C. 510, 15. Eine dreistimmige Fassung, mit J und X übereinstimmend (s. o.), bringt W<sub>1</sub> = Wolfenbüttel, Helmst. 628, 80. Facsimile von W<sub>1</sub> bei Gennrich, a. a. O., S. 332 f., und J. H. Baxter, *An Old St. Andrews Music Book*, 1931, f. 80. Abdruck der Fassung W<sub>1</sub> s. Gennrich, a. a. O., S. 336 ff. und Husmann, a. a. O., S. 123 f. Textpublikationen gibt E. Gröninger, *Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus*, 1939, S. 69, an.

Alle Lieder bestehen aus Sechssilbneren in folgender Reimanordnung: a b : || a b a b | b a b. Die dorische Melodie ist als Laiausschnitt II geformt (s. Gennrich, *Formenlehre* 1932, S. 208 ff.), sie zeigt also zwei Hauptabschnitte (Dop-

<sup>1</sup> Nach ARLETTE DUCROT-GRANDERYE entstand das zweite Buch der *Miracles* zwischen 1223 und 1227; da aber V. F. KOENIG in *Modern Philology* 35, 1938, 357 f., und nach ihm EVA VILAMO-PENYTI das *Miracle de saint Hyldefonse* auf das Jahr 1224 beziehen, ist das Anfangsdatum des zweiten Buches später als 1223 anzusetzen: „en 1224, au plus tôt“; vgl. T. NURMELA in *Neuphilol. Mittlgen* 57, 1956, 101 (dort auch nähere Literaturangaben). Daß das Abschlußdatum des zweiten Buches vor 1230 liegen muß, belegt NURMELA, a. a. O., 101 f. GENNRICH gibt in seinem MGG-Artikel GAUTIER DE COINCI nur die von A. DUCROT vermuteten Daten an.

<sup>2</sup> Paris, Bibl. nat., f. fr. nouv. acq. 24541, f. 116 r.

<sup>3</sup> AH = DREVES-BLUME-BANNISTER, *Analecta hymnica* . . ., Leipzig 1886–1922; 21 = Bandnummer, 176 = Liednummer.

pelversikel), die im ersten Falle symmetrisch, im zweiten Falle fast symmetrisch gegliedert sind. Hier die Formel in grobem Umriß: A B :|| C D E F | C D G (G = E + F bzw. E + B). Eine genauere Analyse geben wir u. S. 27 ff. – Blondels Lied besteht aus 5 Strophen (2 cobl. dobl. + 1 cobla sing.), Gautiers Lied und *Purgator criminum* aus 5 einzeln reimenden Strophen und *Procurans odium* aus 2 gleich reimenden Strophen. Zur Versrhythmik von *Procurans odium* bemerkt O. Schumann, a. a. O., II, 1, S. 22: „Die Strophe besteht aus 5 . . . rhythmischen Asklepiadeern (‘Alexandrinern’) mit Zäsurreim . . ., vor der letzten Langzeile eingeschoben eine . . . Halbzeile; Schema also: 4 × (6 -a + 6 -b) + 6 -b + 6 -a + 6 -b.“ Diesem Versmodell würde musikalisch der 2. Modus entsprechen, in dem Gennrich a. a. O., S. 336 ff. auch sämtliche Melodien interpretiert. Aubry und Beck (s. Bibliographie von R. 1545) wählten zuvor jedoch den 1. Modus. Husmann, a. a. O., S. 123 ff., gelang in einer minutiösen Untersuchung der Nachweis, daß die Melodie sinnvoll nur im 4. Modus interpretiert werden könne. E. Jammers schließt sich in seinen „Anfängen der abendländischen Musik“ (Straßburg 1955, S. 47 f.) dieser Interpretation an und fügt noch einige rhythmische Verbesserungsvorschläge hinzu. Husmann argumentiert vor allem mit dem unmißverständlichen Notationsbefund in  $W_1$  (und auch F)<sup>1</sup>, doch spricht auch die Motivbildung der Melodie, insbesondere die Duplunggestaltung in F, Ma und Mü, wie wir noch sehen werden, sowie die Textgestaltung aller vier Dichtungen mit häufigen Zäsuren nach der dritten Silbe und Binnenreimen bzw. -assonanzen<sup>2</sup>, ausdrücklich gegen die zweigliedrige Taktordnung des 2. Modus. Es ist nur die Frage, ob besser auftaktiger 3. Modus oder 4. Modus zu wählen ist. Der auftaktige 3. Modus scheint an sich geeigneter, da Reim bzw. Binnenreim hier mit dem „guten Takteil“ zusammentreffen<sup>3</sup>:

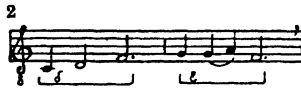


Andererseits veranschaulicht der 4. Modus die Geschlossenheit der einzelnen melodischen Motive besser:

<sup>1</sup> Wichtig ist in dieser Frage auch die Handschrift Ma, die als jeweils dritte Note fast in allen Versen eine maximaähnliche Note schreibt. Die Schreibung der frühmensuralen Handschrift O gibt dagegen keinen Aufschluß; nur die Verse 5/9 und 6/10 sind konsequent im 1. Modus notiert.

<sup>2</sup> Am kunstvollsten ist in dieser Hinsicht GAUTIERS Lied gebildet. In der ersten Strophe ist durchgängig mit der Verszäsur auch ein Wort abgeschlossen (vgl. in BLONDELS 1. Strophe) und zu den Endreimen *-is* und *ont* treten hier Binnenreime bzw. -assonanzen auf *-is* und *-ont* bzw. *-i* und *-o*. Man beachte auch die Satzstellung der 2. Zeile *De chanter / me semont* statt *Me semont / de chanter* bei BLONDEL. *Procurans odium* und *Purgator criminum* haben nicht immer Wortzäsur nach der 3. Silbe, und Binnenassonanzen sind seltener.

<sup>3</sup> Vgl. zu solchen grundsätzlichen Fragen GENNRICH, *Zur Rhythmik der mittelalterlichen Monodie*, Mf VII, 1954, 166 ff.



Aber wie dem auch sei: eine klare Entscheidung vermochten wohl auch die mittelalterlichen Theoretiker nicht zu geben, wenn wir uns Francos erinnern, der gelegentlich einen auftaktigen 1. Modus als 2. Modus bezeichnet hat<sup>1</sup>. So scheint auch die Polemik Gennrichs in *Mf VII* (1954, S. 166–172) gegen Husmann irrelevant: an der Tatsache der rhythmischen (und melodischen) Symmetrie dieser Verse ändert sie nichts, ob man nun eine Nebenform des 2. Modus (Gennrich)<sup>2</sup> oder 4. Modus (Husmann) oder auftaktigen 3. Modus (wozu ich neige) annimmt. Gennrichs Schreibung hat freilich den Nachteil, daß dem melodisch wichtigen Kadenztakt<sup>3</sup> nur eine Viertelnote zugebilligt wird. Abgesehen davon, daß dieser kurze Notenwert dem Zeugnis der *Hs W<sub>1</sub>* widerspricht, liegt kein zwingender Grund vor, hier nicht auch eine Longa zu setzen. Das mensurale Beispiel, das Gennrich S. 168 abdruckt und überträgt, enthält ebenfalls einen symmetrisch gegliederten Sechssilbner, dessen Kadenznote einwandfrei erkennbar als Longa notiert ist, wiewohl 2. Modus vorliegt. In weiteren mensuralen Belegen, die Gennrich S. 169–173 heranzieht, überwiegt bei weitem der Longa-Kadenztakt. Da nun schwierig zu entscheiden ist, ob 4. oder auftaktiger 3. Modus vorliegt, schlage ich als Kompromißlösung vor, die Abfolge



unangetastet zu lassen, die Taktstriche – ein moderner Notbehelf<sup>4</sup> – jedoch so zu setzen, daß die Modusart nach Wunsch ablesbar ist (s. das Beispiel weiter unten).

Natürlich ist noch die Frage zu stellen, ob auch Blondel (und nach ihm Gautier) seine Singweise so rhythmisierte wie der Conductus-Komponist, ob nicht, wenn die Erstfassung der Melodie von Blondel stammt, der Conductus-

<sup>1</sup> Vgl. S. 45 des hochinteressanten Buches von A. M. MICHALITSCHKE, *Theorie des Modus*, Regensburg 1923, das seines expressionistisch verunklarten Stils wegen bisher kaum recht gewürdigt worden ist.

<sup>2</sup> Daß GENNRICH „inzwischen die Richtigkeit [von HUSMANN'S] Übertragungen im 4. Modus anerkannt“ habe, wie dieser in *Mf IX*, 1956, S. 203, hinsichtlich L. SCHRADES Übertragung behauptet, stimmt allerdings nicht. GENNRICH wandte sich in *Mf VII*, 166 ff. und 174, ausdrücklich gegen HUSMANN'S 4. Modus.

<sup>3</sup> Die Kadenznote trägt den Versreim und steht deshalb vor den anderen Noten exponierter da. Außerdem ist sie der Endpunkt einer vorbereitenden, neumatischen Melodiebewegung, die oft schon vor der Paenultima einsetzt und im Finalton ausklingt. (Vgl. die unten gegebene Melodieanalyse und meine anderen Analysen in *ZfdA* 88, 1957, H. 3, und in *Mf X*, 1957, S. 213 f., u. *XI*, 1958, S. 140 f.) Zur *mora ultimae vocis* vgl. auch MICHALITSCHKE, a. a. O., S. 47.

<sup>4</sup> Vgl. AARBURG, *Singweisen zur Liebeslyrik der deutschen Frühe*, Düsseldorf 1956, S. 8 f.

Komponist die Melodie für seine mehrstimmige Komposition rhythmisch zubereitete<sup>1</sup>. Daß aber auch für Blondels und Gautiers Melodie symmetrische Rhythmusgestaltung zutrifft, bestätigen die oben schon erwähnte Textgestaltung mit Binnenreimen und die musikalische Motivbildung, wie wir unten noch sehen werden. Auch Blondels Lied R. 1924 ist höchstwahrscheinlich genau wie die mittellateinische Nachdichtung AH. 20, 83 *Ver pacis aperit* von Gautier de Châtillon im 4. Modus zu interpretieren, wie Husmann S. 129 zeigte<sup>2</sup>. Aber auch R. 620, in dessen Geleitstrophe Blondel sich als Autor nennt, ist symmetrisch gebildet: die zehnsilbigen Verse haben nicht, wie meist üblich, eine Zäsur nach der vierten, sondern nach der fünften Silbe, sind also in zwei gleiche Hälften geteilt<sup>3</sup>:



Wir geben hier zunächst die kritische Ausgabe<sup>4</sup> der Melodie und ihrer mehrstimmigen Fassungen.

<sup>1</sup> Zur Tatsache, daß mittelalterliche Kompositionen „legitimerweise in verschiedenen rhythmischen Fassungen gesungen werden konnten“, vgl. J. HANDSCHIN in *Acta XXIV*, 1952, 125, und zur *transmutatio modi* M. BUKOFZER in *MGG III*, 1954, 566.

<sup>2</sup> *Ver pacis aperit* bezieht sich auf die Königskrönung am 1. Nov. 1179, vgl. L. SCHRADER, *Political compositions in french music of the 12th and 13th centuries* in *Annales musicologiques I*, 1953, S. 18 ff. Falls BLONDEL der Melodiefinder ist (was SCHRADER bestreitet, s. u.), muß er schon vor 1179 als Komponist bekannt gewesen sein. Anzunehmen ist jedoch, daß es sich dann hier um eine Jugendarbeit handelt, die bei weitem nicht die Ausgewogenheit in der melodischen Motivarbeit zeigt wie R. 1545 (s. u. die Analyse). Als Argument gegen BLONDELS Autorschaft zitiert L. SCHRADER, a. a. O., S. 40 f., die übereinstimmenden Schlußpartien der auch zur Krönung verwandten Antiphon *Unxerunt Salomonem* und des Krönungsconductus *Ver pacis aperit*, ohne freilich zu bemerken, daß diese Schlußfloskel (Substanz [f] gac'hag) nicht nur hier begegnet, sondern so gut wie in jeder mixolydischen Melodie des Mittelalters. BLONDEL verwendet sie durchgängig in seinen zwölf mixolydischen Weisen, ja, er baut aus diesem formelhaften Grundstoff ganze Melodien (R. 1897 a, R. 1618), wie ich in meiner Diss. *Die Singweisen des Blondel*, Ffm 1946, S. 311 ff., 358 ff. u. 388 ff. ausführlich dargelegt habe. Vgl. auch meinen Beitrag *Die Laisse-melodie zu Aucassin et Nicolette* in *Mf XI*, 1958, S. 138 ff., in dem unsere Formel durch das ganze Mittelalter verfolgt wird, und meine kurz vor dem Abschluß stehende Studie *Ein mittelalterlicher Melodietypus*. Es ist erstaunlich, daß aus solchen typischen Motivgleichheiten in der neueren Literatur oft Schlüsse gezogen werden, die m. E. ungerechtfertigt sind; vgl. meine Einwände gegen HUISMAN-GENNRICH, *ZfDA* 87, 1956, S. 44 f., und im Beitrag *Walthers Palästinaweise*, *ZfDA* 89, 1958; auch BRITINGER geht in seinen Folgerungen zu weit, wenn er aus dem Vorkommen gleicher Motive auf denselben Verfasser schließen will (*Zs. f. rom. Phil.* 69, 1953, S. 192 ff.; s. AARBURG in *Jb. f. Liturgik u. Hymnologie III*, 1958).

<sup>3</sup> Ausgabe und Analyse s. AARBURG, Diss. S. 150 ff. u. 354 ff.

<sup>4</sup> Zu den editionstechnischen Fragen der Ausgabe s. meinen Beitrag *Muster für die Edition mittelalterlicher Liedmelodien*, *Mf X*, 1957, S. 209 ff., dort auch die Erklärung der bei fehlerhaften Stellen verwendeten Zeichen. Die auf Anmerkungen verweisenden Zahlen über Noten der Grundfassung sind in der Regel nur dort eingesetzt, wo geringfügige Abweichungen, meist also Plikenschreibungen, vorliegen. Die wichtige-

I. Grundfassung von R. 1545 (Blondel)  
 nach den Mss KNPX M T O  
 und von R. 1546 (Gautier) nach den Mss I II III IV V XIX.

Für R. 1545 berücksichtigen wir nicht die korruptierte Lesart V<sup>1</sup>, für R. 1546 nicht die Lesarten VIII, XI und XV<sup>1</sup> aus den oben angegebenen Gründen. Die zweistimmige Fassung von X wird unten unter II. mitgeteilt. Ms I bringt die Melodie über den beiden ersten Strophen und über der dritten Strophe bis zur zweiten Silbe von Zeile 3 (als I', I'', I''' bezeichnet). Die Schreibung von I ist nicht mensural.

Melodielage: Alle Fassungen untransponiert mit häufiger Erniedrigung des h zu b in den f-modal betonten Partien der Melodie. (Zu den Akzidentien von Ms I s. S. 26, Anm. 4.)

Texte: R. 1545 nach L. Wiese, *Die Lieder des Blondel de Nesle*, 1904, S. 129, R. 1546 nach A. Långfors, *Mélanges . . . II in Romania* 53, 1927, 508 f.<sup>2</sup>

5

Varianten

MS KNPX M T O

R. 1545 *La-mours, dont sui es - pris, 2 me se - mont de chan - ter, si chant com hom sou - pris, 4. qui ne puet a - men - der.*

R. 1546 *La-mours, dont sui es - pris, 2. de chan - ter me se - mont: ce - li lo, ce - li pris, 4. qui le pris a dou mont.*

Fehler

MS common

MS KNPX M T O

5. Pe - tit i ai con - quis, 6. mais bien me puis van - ter: 5. De prt - stier san grant pris 6. plu - seurs foiz es - pris m'ont

ren Abweichungen dagegen sind im Varianten- bzw. im Fehlersystem untergebracht. Plizierte Noten werden stets ausgeschrieben und durch einen kleinen Strich gekennzeichnet. Wir verwenden nicht mittelalterliche, sondern moderne Tonbuchstaben.

<sup>1</sup> Edition dieser Melodien s. bei AARBURG, Diss. S. 165 ff und 169 ff.

<sup>2</sup> Die neue Ausgabe von V. F. KOENIG, *Les Miracles de Notre Dame*, deren I. Band 1955 in Genf erschien, ist noch nicht soweit vorgeschritten, so daß wir auf den Text von LÅNGFORS zurückgreifen müssen.

7. se li plaist, j'ai a - pris lol-au - ment a a - mer.  
 7. li bien qu'en ai a - pris; or li pris si me mont

9. A se sont mi pen - ser 10. et se - ront a touz dis;  
 9. si me liet m'ame et mont 10. ou de - li - teus pour - pris

11. ja nes en quier os - ter. 11. ja nes en quier os - ter.  
 11. qu'a pour - pris la a - mont.

- 1) Lücke in Ms M; folgt noch eine Zahl, so gibt sie den betr. Mv an, in dem die Lücke vorkommt.
- 2) In X 1 ist das d' zweimal notiert, da der Text nach *dont* ein zusätzliches *me* enthält. (In Ms XI ruft der Textzusatz eine Tonverschiebung hervor, s. Aarburg, Diss. S. 169.)
- 3) KNPX haben c' + pl. desc.
- 4) I zeichnet als einziges von 18 Mss hier schon ein b vor. Wir lassen es auf Grund der überwiegenden Mehrheit beim h.
- 5) g + pl. desc. haben: M 2, K, P 4, X 2, I, II, III 2, IV 2, V 4, XIX.
- 6) f + pl. asc. haben: M, T 4, I' 2, I''' 2.
- 7) XIX: g + a + pl. desc.
- 8) M: c' + d'.
- 9) Der Textator von XIX schrieb versehentlich zweimal *qu'en* und der Notator entsprechend zweimal a.
- 10) KNPX: g + g + pl. desc.; II, XIX: g + g + f; T: g + pl. desc.; IV: g, über *si fe*; I' und I''': ed, dafür als nächste Ligatur aber statt ed: g + f + f + pl. desc.
- 11) I': zweimal g, da der Notator Elision übersah.
- 12) KNPX: g + g + a; IV notiert ga doppelt, da der Text eine überzählige Silbe enthält.

Die Abweichungen: Diese 13 Fassungen sind erstaunlich einheitlich überliefert. Korrespondierende Varianten, d. h. solche, die regelmäßig in korrespondierenden Melodieversen auftreten und deshalb unser besonderes Interesse beanspruchen dürfen<sup>1</sup>, sind nur in folgenden Fällen festzustellen: M und IV haben in Mv (= Melodievers) 5/9 eine Binaria cd statt d (II und XIX haben diese Binaria nur in Mv 5), T hat f statt g und O ag statt ga im gleichen Mv. Es scheint, als sollten diese Varianten die tonale Strukturbasis d-f-a-c' stärken gegen den Einfluß des g (vgl. die Melodieanalyse weiter unten). Die Variante von O kann freilich auch als Angleichung an Mv 7 aufgefaßt werden, da solche Varianten typisch für O sind. Auch die Variante O in Mv 6/10 ist als Motivbeziehung zu Mv 1/3 aufzufassen<sup>2</sup>. Interessant ist die zwifach überlieferte Liedkadenz. O und M stehen, da sie den Schlußvers aus der 1. Hälfte von Mv 7 und aus der 2. Hälfte von Mv 8 bilden, der übrigen Tradition gegenüber, die den Schlußteil von Mv 2/4 wieder aufnimmt.

Charakteristik der Mss: Da die Melodie von allen Mss sehr einheitlich überliefert wird, sind außer der zusammengehörigen Gruppe KNPX kaum enge Verwandtschaften festzustellen. Nur die Mss VIII und XI überliefern die gleiche korumpierte Fassung (s. o. in der Bibliographie) und sind also eng miteinander verwandt, was die romanistische Forschung bestätigt<sup>3</sup>. Die Doppelfassung des Schlußverses weist auf zwei Gruppen: OM einerseits, die übrigen Hss andererseits. Die genannten Abweichungen in O sind typisch für den formalen Rationalismus dieser Überlieferung. Die Varianten im Mv 5/9 der Mss T, M und IV können vielleicht, wenn sie anderweitig noch öfter zu belegen sind, Auskunft über die tonale Auffassung dieser Mss geben. Ms T zeigt in Mv 2/4 und 11 eine schlichtere Fassung als die anderen Mss. Seine Melodieaufzeichnung enthält eine Reihe von Schreiberversehen. Sehr flüchtig notiert sind die Gautier-Mss außer I und XIX. K bietet wie so oft eine fast fehlerfreie Überlieferung.

Eine genauere Analyse der Melodie ergibt, daß die rhythmisch-metrische Symmetrie der einzelnen Verse mit der musikalischen Motivbildung übereinstimmt. Die ganze Melodie besteht aus *Dreisilbenmotiven*<sup>4</sup>, die in ihrem Auf und Ab stets paarweise zusammengehören wie Frage und Antwort. Schon die erste Zeile zeigt dies: der Anstieg wird sogleich wieder durch einen Abstieg ausgeglichen und scheinbar einem Ruhepunkt, einer äolischen Kadenz mit der typischen Untersekund zugeführt (Motive  $\alpha$  und  $\beta$ , s. u.). Das  $\beta$ -Motiv ist jedoch zwiesichtig, seine Abschlußkraft ist nicht vollkommen, es verlangt nach einer nachhaltigeren Kadenzierung, die durch das zweimalige  $\gamma$ -Motiv mit allem Nachdruck gegeben wird<sup>5</sup>. Wenn wir die *apertum*-, also offenen

<sup>1</sup> Vgl. den Abschnitt *Besprechung der Varianten* in meinem erwähnten Beitrag *Muster für die Edition . . .*, Mf X, 1957.

<sup>2</sup> Die Tendenz, die melodische Gestalt zugunsten einer besseren formalen Rundung abzuwandeln, ist immer wieder in O zu beobachten; vgl. meine Diss. S. 82.

<sup>3</sup> V. F. KOENIG, a. a. O., S. XXXIX unter *groupe CG*.

<sup>4</sup> Es ist grundsätzlich zu fragen, ob der Terminus *Motiv* bei einer mehr formelhaft bestimmten Melodik angebracht sei. Ich möchte die Frage für mehr kunsthaft geprägte Melodien bejahen, da hier der Formelvorrat offenkundig bewußt verarbeitet, modifiziert und mit bestimmten Funktionen für die Formung des Ganzen ausgestattet wird. Vgl. meine Bemerkungen zur *Zeilenmelodik* am Schlusse der Studie *Wort und Weise im Wiener Hofton*, ZfdA 88, 1957, H. 3.

<sup>5</sup> Melodieverse, die nur aus einer Kadenzformel gebildet sind, sind typisch für mittelalterliche Lieder. Vgl. das Beispiel in meinem Beitrag *Muster für die Edition . . .*, Mf X, 1957.



Motive mit dem Zeichen < und die clausum-, also beschließenden Motive mit dem Zeichen > symbolisieren, ergibt sich der Ablauf dieser Strophengruppe aus folgender Formel:

$$\alpha < > \beta < | \gamma < > \gamma | \alpha < > \beta < | \gamma < > \gamma ||$$

Wir sehen, die gleichen Kräfte, die im einzelnen Vers wirken, wiederholen sich im Zeilenpaar. Mit dem Abschluß dieser Strophengruppe wird gleichzeitig die dorische Tonart befestigt, die aus dem zwielichtigen Liedbeginn durchaus nicht sicher gehört werden konnte.

Als Initium der zweiten Hauptgruppe erklingt ein neues apertum-Motiv, das wir  $\delta$  nennen. Das Antwortmotiv  $\varepsilon$  befestigt den Ton F, der weiterhin durch den leicht abgewandelten  $\alpha\beta$ -Komplex großes Gewicht als Basiston der lydischen Struktur f-a-cd erhält. Auch dieses Zeilenpaar vollzieht also im Großen das Wechselspiel von Spannung und Entspannung. Doch ist die Entspannung nicht vollkommen; die Befestigung der F-Basis kann, nachdem bereits zweimal die D-Basis als Gruppenschluß erklingen ist, nur den Charakter einer vorübergehenden Modulation tragen, die ihrerseits wieder der Rückführung in die Grundtonart bedarf. Dies vollzieht der 8. Vers, der fast genau den Initialvers des Liedes in Quintversetzung wiederaufnimmt. So überwölbt das Prinzip des melodisch-tonalen Auf und Ab nicht nur die Zeile und das Zeilenpaar, sondern auch einen ganzen Gruppenkomplex:



Die abschließende Gruppe hebt wie die gerade verklungene an, bringt dann aber die Verse 7 und 8 in einer Zeile konzentriert (in der Fassung von M und O) bzw. übernimmt statt des Schlußmotivs von 8 das der ersten Hauptgruppe (in der K-Gruppe, in T und in den Gautier-Mss).

Die tonale Substanz des Liedes besteht aus den Tönen d-f-(g)-a-c'<sup>1</sup>. Fast alle Motive lassen sich auf dieses Grundmaterial zurückführen. Den oberen Ausschnitt a-c'-d' bringt der Motivkomplex  $\alpha\beta$ ; seine Varianten nehmen das f hinzu oder versetzen die ganze Tonfolge um eine Quinte nach unten:



<sup>1</sup> Vgl. Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 63.

Die Quintversetzung erklingt nicht notengetreu. Das ist mit der Tendenz zu einer weiteren Modulation (außer der nach F) in Zusammenhang zu bringen. In dorischen Melodien ist oft, ja meist ein Überwechseln von der *cd-f-a*-Struktur in die *c-e-ga*-Struktur, ins Jonisch-Äolische also, zu beobachten<sup>1</sup>. Unser zweiter Hauptabschnitt nun setzt mit *c* ein und bringt sogleich an prononcierter Stelle (Mv 5) das *g*. Doch wird dieser Ton wieder durch die stark hervorklingende *F*-Struktur verdrängt. Aber in Mv 7 tritt er von neuem und kräftiger auf. Der nachfolgende Kadenzvers setzt folgerichtig die Töne dieser „antidorischen“ Struktur, *e* und *g*, an die melodisch exponierten Stellen. Erst die Pänultima bereitet mit den struktureigenen Tönen *d* und *c* den dorischen Schluß vor. Beachtenswert sind jene Varianten, die offenkundig den tonalen Einfluß des *g* zu schmälern suchen (s. o. u. Besprechung der Abweichungen und Handschriften-Charakteristik).

Der Motivkomplex  $\alpha\beta$  wird durch die *apertum*- und *clausum*-Form des  $\gamma$ -Motivs ergänzt, dem die Strukturtöne *f* und *d*, andeutungsweise auch *g*, zugrunde liegen:



Dem unteren Bereich der *d-f-a-c'*-Struktur entstammt das  $\delta$ -Motiv, dem mittleren Bereich das zugehörige  $\varepsilon$ -Motiv und seine verschiedenen Abwandlungen:



Das Motiv  $\varepsilon$  beginnt wie eine Quinttransposition von  $\delta$ . Dies wird einesteiis bestätigt durch die Variante *c cd*, andernteils durch die mehrstimmige Fassung II, die ganz folgerichtig beide Motive übereinanderstellt (s. u.).

Die absteigenden Motive sind in der Regel tonreicher<sup>2</sup>, besonders die Gruppenkadenzen von Mv 2/4 und 8 und vor allem die Liedkadenz, deren Varianten

<sup>1</sup> Vgl. MARIUS SCHNEIDER, *Geschichte der Mehrstimmigkeit* Bd. II, 1935, S. 28 f.; AARBURG, *Wechselbeziehungen zwischen Motiv und Tonart*, Kongreßber. Lüneburg 1950, S. 64 f., und Mf X, 1957, S. 213, Abschn. *Liedanalyse*.

<sup>2</sup> Im mittelalterlichen Liede werden pentatonische Aufschwünge gern durch diatonisch breitere Kadenzen ausgeglichen. Vgl. dazu das Thema der *Inventio VIII* von J. S. BACH, und H. J. MÖSER, *Das Gesetz des melodischen Gegenstoßes*, Jb. d. Akad. f. Kirchen- u. Schulmusik IV, 1931, S. 13 ff., dgl. meine Diss. 302 ff.

zu beachten sind. Diese Erscheinung ist typisch für den überwiegenden Teil des mittelalterlichen Liedgutes. Sie ist Ausdruck für einen final, also auf die Kadenzen hin ausgerichteten Singstil, der den Reimen und namentlich den Gruppenschlüssen durch stärkere Tonumspielung mehr Gewicht verleiht und dadurch die Strophenform sinnfällig betont.

Das Tonmaterial dieses Liedes ist denkbar einfach. Aus dem gleichen Stoff sind z. B. auch die Lieder *Mayenzit / ane nit* von Pseudo-Neidhart (Dreisilbenmotive und Hervorkehren des Tones g im Mittelteil!) und *Nach der senenden klage* von Wizlav von Rügen gebildet<sup>1</sup>. In diesen Melodien freilich wird der pentatonische Grundstoff gleichsam unbehauen verarbeitet, während Blondel ihm durch geschicktes Ausschmücken Glätte und Gefälligkeit gibt und durch eine kunstvolle Formgebung – mit ihrem ausgewogenen Wechselspiel von Anspannung und Entspannung – den gegebenen Rohstoff vorbildlich gestaltet. Dies ist der Melodiebau:

$$\begin{array}{l} \alpha\beta \gamma\gamma : \left\| \begin{array}{l} \delta\epsilon \alpha\beta \epsilon\epsilon \underline{\alpha\beta} \\ \delta\epsilon \alpha\beta \frac{\epsilon\beta}{(\epsilon\gamma)} \end{array} \right. \\ 6a \ 6b : \left\| \begin{array}{l} 6a \ 6b \ 6a \ 6b \\ 6b \ 6a \ 6b \end{array} \right. \end{array}$$

II. Grundfassung des anonymen Conductus AH. 20,16 nach Ms W<sub>1</sub>, des anonymen Conductus AH. 21,176 nach Ms J und des Marienliedes R. 1546 von Gautier de Coinci in der zweistimmigen Fassung von Ms X.

Die Überlieferung von J setzt erst in Mv 7 ein<sup>2</sup>.

Melodielage: Alle Fassungen untransponiert.

Texte: AH. 20, 16 nach *Analecta hymnica* Bd. 20, S. 48; AH. 21, 176 s. u. III; R. 1546 s. u. I.

1. Pur-ga - tar cri - mi - num 2. de pa - tris dex - te - ra  
 3. ve - nit ad ho - mi - num 4. sa - nan - da vul - ne - ra;

Varianten (d) und Fehler (-)

<sup>1</sup> *Mayenzit* wurde zuletzt von GENNRICH, *Troubadours, Trouvères . . .* Das Musikwerk, Köln 1951, S. 55 abgedruckt. Zum Liede WIZLAVS vgl. R. J. TAYLOR, *A Song by Prince Wizlav of Rügen*, *The Modern Language Review* 46, 1951, S. 31 ff.

<sup>2</sup> Fassung J war mir nicht in der Hs zugänglich; ich drucke sie nach LUDWIGS Abschrift bei GENNRICH, *ZfMw* XI, S. 341, ab.

5) 7) 10)

1) 6) 1) 4)

6) 6) 1) 10) 12)

5 cog-nas - ce do-mi - num 6 iu-dae - a mi-se - ra  
 9 nec mun - dant sce-le - ra 10 ri - tus il - la - ba-mi - num

Lücke in 35+6; in 39 + 40 sind Tenor u. Duplum vollständig, das Triplum teilweise erhalten.  
 [ Lücke im Triplum von 39 und 40 ]

7) 8)

1) 1) 1)

7 lex ha - bet ter-mi - num, 8 re-ce - dunt re-te - ra,

Lücke in J reicht bis ]; Tenor u. Duplum ab hier vollständig, das Triplum teilweise erhalten.  
 [ Lücke im Triplum von 3 ]

11) 12. in w

13) 1)

11. nec le - gis li - te - ra.

11) 12. in J

[ Lücke in J ]

11. nec le - gis li - te - ra.

la [a.] mont

1. Dieser Ton ist in W als Doppelnote (zu den verschiedenen Formen s. Husmann in *Mf* 5, 124) geschrieben, was eine perfekte Longa anzeigt.
2. In W 1 Doppelnote.
3. In W 3 Doppelnote.
4. In W 4 e' + pl. d.
5. In W 2 Doppelnote + pl. d.
6. Im Parallelvers Doppelnote.
7. In W 5 Doppelnote.
8. In X 9 wird diese Ligatur in 2 Simples geteilt, da die Elision der Silbe (*m'a-me*) übersehen wurde.
9. In X 6: c' c' + pl. d., in J 10: c' + pl. d.
10. In J 10 zwei Simples a g, da der Text eine Silbe zuviel enthält.
11. In J 10 zwei Simples a b, s. 10.
12. In W 6 Doppelnote.
13. Der Notenkörper ist besonders lang gezogen!

Die Abweichungen; Charakteristik der Mss: Die Fassung X steckt voller Fehler und Flüchtigkeiten und wäre ohne die vergleichende Betrachtung der Lesarten von W und J überhaupt nicht brauchbar. Ein großer Teil der Fehler besteht in Sekund- und Terzverlagerungen, ein anderer in versehentlichem Zusammenschluß von Tönen oberhalb einer Silbe, die eigentlich zwei Silben ausstatten sollten (s. *Mv* 6 und 11). Ms W ist verhältnismäßig sorgfältig notiert; nur *Mv* 5/9 zeigt eine Abweichung im Triplum, die um so auffälliger ist, als W sonst alle Parallelverse gleichmäßig schreibt. Das gibt uns wohl das Recht, die Verse einander anzugleichen. Daß *Mv* 5 die richtige Fassung bringt, ist aus folgenden Gründen anzunehmen: der Komponist ist offensichtlich bemüht, mindestens in zwei Stimmen Gegenbewegung walten zu lassen, die Lesart W 9 bringt jedoch Parallelbewegung in allen drei Stimmen, ein Fall, der sich freilich in *Mv* 7 (singulär) wiederholt; die Schreibung von 9 kann ein Schreiberversehen sein, ein fälschliches Kopieren von der vorangegangenen Fassung in *Mv* 7, da beide Melodiemotive im obersten System von fol. 80 v (man vgl. die Photographie bei Gennrich S. 333) vorkommen und über demselben Tenormotiv (und ähnlichen Duplummotiv) stehen, ein Lapsus, der oft zu beobachten ist; zu beachten ist schließlich auch der offensichtliche Schreibirrtum in den beiden vorangehenden Takten von *Mv* 9: daß im 2. Takt c' stehen muß, bestätigen die Lesart J (außer W in *Mv* 5) und die Tatsache, daß die Quarte f-b sonst nicht als Binnenkadenz zu beobachten ist. Gegen ein Eintreten für Lesart 9 kann sprechen: der Quintsprung von der Binnenfinalis c' zum g', der in diesem Satz sonst nicht vorkommt (Quartsprünge im Triplum nur in *Mv* 7 – durch pl. d. gemildert – und im Duplum in 2/4, 8<sup>1</sup> und zwischen 5/6 bzw. 9/10); der Vorhalt e' im Kadenztakt, der aber auch als Liedschluß erklingt; die parallele Lesart in *Mv* 7, die aber auch, wie schon ausgeführt, den Notator zu einem Schreibfehler verführt haben konnte. Die Duplumfassung W in der 1. Vershälfte von *Mv* 8 erweckt ebenfalls Mißtrauen: als Einsatzklang fungiert hier der Aufbau e-b-e'. Die Fassung J scheint besser, so daß wir sie hier einsetzen. – Zur Triplumfassung von J ist, soweit die dürftigen Notenreste Einblick erlauben, zu bemerken, daß sie sich lediglich um Töne c' und d' bewegt und nicht, wie W an den entsprechenden Stellen zum f' aufsteigt. Das hängt vielleicht mit ausführungspraktischen Gepflogenheiten zusammen.

Die Tenormelodie dieser mehrstimmigen Fassung weicht an folgenden Stellen von der französischen Melodie ab: in *Mv* 1/3 fehlt dem Motiv  $\beta$  der Pionton h in W, nicht in X, so daß auch die Duplumfassung von X anders klingt; der Beginn von 5/9 lautet in W wie die Variante M etc., so daß Motiv  $\delta$  und  $\varepsilon$  einander genauer entsprechen; Motiv  $\varepsilon <$  (*Mv* 7 + 9) weicht in W aus nicht ersichtlichen Gründen ab. Der Schlußvers ist auch hier in zwei verschiedenen Fassungen erhalten: die Fassung J stimmt mit M und O überein, d. h. sie gestaltet den Vers aus Motiv  $\varepsilon < + \underline{\beta}$ , wäh-

<sup>1</sup> In 8 wohl Fehler, s. weiter unten.

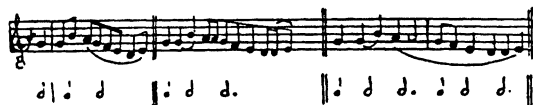
rend W wie T. K etc. sich aus  $\varepsilon < + > \gamma$  zusammensetzt. (Auch X folgt, wenn zwar in verderbter Kopie, dieser Lesart.) Interessant ist aber, daß W zwischen  $\varepsilon <$  und  $> \gamma$  noch in Form eines Melismas das Motiv  $\gamma <$  einfügt. Dieses Melisma wurde bisher unterschiedlich rhythmisiert:

Gennrich 340

Husmann 124

Jammers 48

10



Gennrich und Husmann bleiben innerhalb des modalen Taktraumes, während Jammers einen zusätzlichen Takt einfügt. Das scheint mir richtig, doch schlage ich vor, die Noten so zu verteilen, daß sie der parallelen Tonfolge in Mv 2/4 entsprechen. In jedem Falle aber ist die Ausgangsnote  $a$  gemäß der Schreibung in W als doppelte caudata eine Longa perfecta und keine Sechzehntelfigur, wie Husmann entgegen eigenem Zeugnis überträgt.


Eine Analyse des Satzes nun bringt folgende Ergebnisse: die Oberstimmen sind so gestaltet, daß die Zusammenklänge an den Verseinsätzen und -schlüssen zwar konsonante Intervalle ergeben (meist Quinten)<sup>1</sup>, daß aber diese Konzession an das musiktheoretische Klangideal der Zeit nicht die melodische Führung der Stimmen beeinträchtigt im Gegensatz zum primitiveren Diskant, dessen Oberstimme „zuerst kaum ein eigenes melodisches Gesicht hat“ (Bukofzer in MGG III, 568). Die melodische Stimmführung unseres Satzes bringt freilich einige klangliche Härten mit sich: vgl. Mv 2/4 T. 2, 5/9 T. 1 + 3, 6/10 T. 3, 7 T. 1, 11 T. 1 + 3. Diese Härten durch Abänderung des Rhythmus zu beseitigen ist verlockend. So schlägt Jammers S. 48 vor, die Triolenbewegung in Mv 1/3 und 6/10 zu mäßigen, um die Dissonanz auf das 3. Viertel zu drängen, weil „sonst in dem Gesang auf den 2. Vierteln keine Dissonanzen zu finden sind“ (dies stimmt freilich nicht; vgl. die soeben angegebenen Takte mit klanglichen Härten). Auch Dom Anselm Hughes schlägt in *The New Oxford History of Music II*, 1954, S. 305 ff., vor, eine neumatische oder melismatische Oberstimme so über dem Tenor anzuordnen, daß klangliche Härten aufgehoben werden. Dieser Vorschlag verdient Beachtung. Seine Ausführung ist allerdings nicht ohne eine sorgfältige, stilkritisch fundierte Textkritik möglich, denn die Gefahr, daß der Autor die Klänge nach seiner Vorstellung von mittelalterlicher Mehrstimmigkeit reguliert, liegt nahe. Auf einige entsprechende rhythmische Übertragungsinkonsequenzen meiner Ausgabe komme ich gleich zu sprechen.


Als Intonation und Initium erklingen die Intervalle Quarte + Quinte, ein ‘Leerklang’ (Besseler), der in diesem Gesang sonst nicht vorkommt. Anzunehmen ist, daß diese beiden Klänge den Zweck haben, die dorische Konstitution des Satzes sogleich festzulegen, die aus dem Eingangsvers ja nicht

<sup>1</sup> Zum abweichenden Mv 8 s. o.

unmittelbar zu hören ist. Die Intonation gibt die obere Grenze des Ambitus beider Oberstimmen an: das Triplum erstreckt sich von a'-c' (bzw. b), das Duplum von d'-f, während der Tenor zwischen d' und c liegt. Stimmkreuzungen kommen selten vor, nur dort, wo der Tenor über a hinausgeht, also in Mv 1/3 und 6/10.

Die Stimmen verlaufen meist paarweise in Gegenbewegung, besonders an den Kadenzen. Quinten- und Quartparallelen kommen gelegentlich vor, brechen aber sogleich wieder ab. Interessant ist, daß die meisten Parallelführungen in der zweiten Vershälfte auftreten, vor allem an den Gruppenschlüssen: Mv 2/4 haben Sextparallelen, Mv 8 zeigt Oktavparallelen, Mv 11 in W gar vier parallele Quartsextakkorde. Diese Klangfolgen fallen stets auf die Antepaenultima und auf die Paenultima und dienen offensichtlich der Hervorhebung dieser gruppengliedernden Kadenzen. Ein dissonanter Vorhalt auf der Liedultima erfüllt die gleiche Funktion. Ähnliche Vorhaltbildungen scheinen in den Binnenkadenzen von Mv 2/4, 7 und 8 vorzuliegen: sie werden in W stets durch eine Doppelnote, deren letzte caudiert ist, dargestellt. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, diese Figur zu übertragen. Bleiben

wir strikt im Modus, so müssen wir schreiben:  wünschen wir eine aus-

geglichenere Singart, können wir schreiben:  (so Husmann). Wenn man

aber die Stimmen in ihrem klanglichen Zusammenhang betrachtet, ergibt sich, daß einmal diese Form, einmal jene geeigneter ist. Deshalb erlaubte ich mir an folgenden Stellen einige Inkonsequenzen: in 7 wählte ich die 1. Form, da f' offensichtlich Vorhalt zu e' ist; dasselbe im Triplum von 8, während im Duplum und Triplum von 2/4 die 2. Form angebracht schien, da diese Stelle nochmals in 11 vorkommt; auch ist in 1/3 besser so zu übertragen, da die 1. Form eine Dissonanz mit konsonantem Vorhalt zur Folge hätte. Die Dreiergruppe im Duplum von 7 über Silbe 5 übertrug ich, um das Zusammenreffen von a und b zu vermeiden, als Viertel + 2 Achtel, nicht umgekehrt.

Die Oberstimmen ergeben keine Melodie im eigentlichen Sinne, d. h. von gleicher formaler Qualität wie die Unterstimme. Entkleidet man sie der neumatichen Auszierungen, so liegt fast stets das gleiche pentatonische Gerüst zugrunde, das auch die Unterstimme trägt. Die motivischen Entsprechungen der Hauptmelodie spiegeln sich auch in den Oberstimmen wieder: Mv 6/10, die das  $\alpha\beta$ -Motiv auf der F-Basis wiederholen, haben fast die gleichen Oberstimmen wie 1/3. Eine gleiche Korrespondenz ist zwischen den beiden ersten Vershälften von 7 und 11 zu beobachten. Beachtenswert aber sind die Korrespondenzen zwischen Mv 2/4 und 11 in W bzw. zwischen Mv 8 und 11 in J. Diese Oberstimmenentsprechungen beweisen, daß der Komponist den melodischen Bau des Tenors, wie wir ihn oben analysierten, vollauf erfaßt hat, was zwar selbstverständlich wäre, wenn er die Grundmelodie komponiert hätte (s. u.).

Das  $\delta\epsilon$ -Motiv benutzt er außerdem zu einer Art Stimmtausch in Mvv 5/9, macht aber sonst keinen Gebrauch von den zahlreichen in dieser Melodie versteckten Stimmtauschmöglichkeiten, die der Komponist des nun zu besprechenden Satzes voll ausschöpfte.

### III. Grundfassung des anonymen Conductus AH. 21,176 nach den Mss F Mü Ma.

Mü überliefert die Tenormelodie auch über Str. 2 (= Mü'). Mü und Mü' gehen eng zusammen und werden deshalb immer als Mü gekennzeichnet bis auf eine kleine Abweichung in Mü'.

Melodielage: Alle Fassungen untransponiert.

Text: Hilka-Schumann, Carm. burana I, 1, 29.

12

13 24

4 15 Ma 2 3 4

3) 4)

1. Pro-cu - rans o - di - um 2. ef - fec - tu pro - pri - o  
3. rix de - tra - hentl - um 4. gaudet in - ten - ti - o.

59 610

5) 6) 7) 9)

5) 6)

5. ne - xus est cor - di - um 6. ip - sa de - trac - ti - o:  
9. fit hic pro - vi - si - o; 10. in hoc a - man - ti - um

7) 8) 11)

7) 11) 41) 42)

5)

7. sic per con - tra - ri - um ab ho - ste ne - sci - o 8. fe - lix con - di - ti - o.

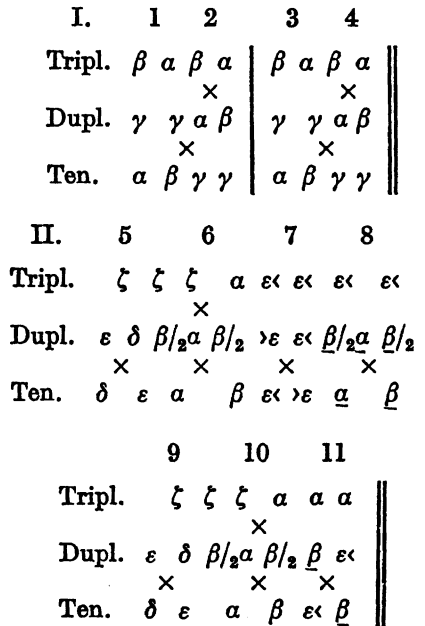
- 1) Ma ohne b-Einzeichnung.
- 2) Ton fehlt in Ma 3 + 9.
- 3) Mü: g + g + pl. d.; F 4: g + pl. d.
- 4) Mü 1/3, 4: e + d + d + pl. a.; Mü 2 ohne pl. a.
- 5) Mü 7 + 9: a + a + pl. d.; Ma 7: a + pl. d.



- 6) Mü 5: d + pl. a.
- 7) Ma: a.
- 8) Mü 6 + Mü': c' + c' + pl. a.; Mü 10: c' c'.
- 9) Mü 6: a + a + pl. a. Ma: a + pl. d.
- 10) Mü + Ma: f + pl. d.
- 11) F notiert den ersten Takt eine Terz zu hoch.
- 12) Mü: d + pl. a.; Ma: d + d + pl. d.

Die Abweichungen; Charakteristik der Mss: Die 1. Hauptgruppe ist in allen Mss so gut wie übereinstimmend überliefert, dgl. der Schlußvers 11. In MvV 5/9 fällt die Variante von F auf, die mit O übereinstimmt (s. I.). Das Initium von MvV 6/10 stimmt in Ma ebenfalls mit O überein – möglicherweise ist dieser Mss-Komplex mit O näher verwandt, worauf auch die gleiche Schlußversgestaltung deutet. Die Frage nach dem Wert der einzelnen Varianten läßt sich in einigen Fällen annähernd beantworten, da alle Motive stimmtauschmäßig verarbeitet werden. Wir geben also jenen Motiven den Vorzug, die in einer anderen Stimme in gleicher Form wiederkehren und kennzeichnen sie in der Ausgabe durch kräftigere Zeichnung. Einzelnes bringt die Analyse. – Die Überlieferung der Mss ist sehr zuverlässig. Die abweichenden Plikenschreibungen von Ma in 6/10 und 11 scheinen eine konsonantere Klangführung zu bezwecken.

Für die Analyse des Satzes können wir uns auf die oben unter I gegebene Strukturformel der Grundmelodie stützen. Den Bauplan des mehrstimmigen Satzes nun veranschaulicht folgendes Diagramm:



Die I. Gruppe bedarf keiner Erklärung: die Motive sind so beschaffen, daß sie sich in allen Kombinationen kreuzen lassen und zum Schlusse doch den gewünschten Leerklang ergeben. In der II. Gruppe entstehen dagegen einige Schwierigkeiten.  $\delta$  und  $\epsilon$  lassen sich zwar aufgrund ihrer Quintverwandt-

schaft kreuzen und ebenfalls  $\varepsilon <$  und  $> \varepsilon$  (wenn der Effekt hier auch wesentlich simpler ist), aber der Motivvorrat reicht nicht, um ein befriedigendes Triplum zu schaffen. So setzt der Komponist eine Art Oberstimmen-Pes ein und wählt hierfür den Mittelteil des  $\alpha\beta$ -Komplexes. Für die Melodieverse 7 und 8 läßt er mehrfach das  $\varepsilon <$ -Motiv erklingen, was freilich in Vers 7 recht dürftig tönt und offensichtlich die am wenigsten geglückte Stelle dieses Kunststücks ist.

Nicht kreuzen lassen sich das auf f schließende und das um eine Quint nach unten transponierte  $\alpha\beta$ -Motiv, da bei einem regulären Motivtausch die unumgänglichen Quintklänge am Zeilenschluß fehlen würden. Deshalb wendet der Komponist hier einen *versetzten Motivtausch*, wie ich ihn nennen möchte, an: er teilt die Verse 6/10 und 8 in einen kürzeren und längeren Teil ( $1/2 \beta$ , sodann  $\alpha + 1/2 \beta$ ) und läßt sie in dieser versetzten Gestalt über  $\alpha\beta$  erklingen. Daß in dieser Technik die Keimzelle für eine Imitation *ad unisonum* liegt, soll hier *ad aures et oculos* demonstriert und einem Beispiel aus Sixt Dietrichs Hymnen von 1545<sup>1</sup> gegenübergestellt werden:

18



Der klangliche Eindruck dieses Stückes ist schlichter, als seine durchkonstruierte Gestalt vermuten läßt. Das liegt daran, daß das tonale Geschehen sich fast ausschließlich innerhalb der pentatonischen Struktur d-f (g) a-c' abspielt. Die einzige durchgebildete Modulation bringt, von gelegentlichen, mehr durchgangsmäßigen Modulationen abgesehen, der 8. Mv mit seiner oben unter I schon festgestellten Ausweichung in die 'anti-dorische' c-e-ga-Struktur, während in Mv 5/9 mehr ein unbestimmtes Pendeln zwischen c-g-Quint und d-a-Quint zu hören ist, Klänge, die der pentatonischen Struktur d-f(g)a-c' noch zugehören.

<sup>1</sup> Nr. 47, Takt 16 ff., nach der Ausgabe von H. ZENCK in den Reichsdenkmalen Bd. 23, 1942, des Erbes deutscher Musik. Vgl. auch den Beginn von H. ISAACS *Mein Freud allein* bei H. OSTHOFF, *Die Niederländer und das deutsche Lied*, 1938, S. 531.

In der viel zitierten *Descriptio Cambriae* von Giraldus Cambrensis<sup>1</sup> aus dem Ende des 12. Jahrhunderts ist, wenn auch weitschweifig und wenig exakt, von einer volkstümlichen Mehrstimmigkeit in England die Rede, die darin bestanden haben soll, daß jeder Sänger seine eigene Melodie gesungen (*quot videas capita tot audias carmina*) und daß dennoch das Ganze vortrefflich geklungen habe. Wie Hugo Riemann in seinem Handbuch der Musikgeschichte I, 2 (S. 136 f.) vermutet, ist eine solche Mehrstimmigkeit ex improvviso möglich, wenn alle Sänger innerhalb eines bestimmten pentatonischen Systems bleiben<sup>2</sup>, also nicht beispielsweise aus dem d-f-g-a-c-System in das e-g-a-h-d-System oder anders modulieren<sup>3</sup>. Diese Musik mag statisch wie Glockengeläut geklungen haben, ähnlich wie unser Conductus, dessen Ablauf freilich durch feste modale Bezüge geprägt ist: jede Verskadenz schließt entweder mit dem Klang d-a oder f-c' (nur in 7 f-a), wie es durch die Anlage der Melodie schon vorgegeben ist. Ein harmonischer Spannungsverlauf freilich ist dieser Komposition fremd. Sie schwingt trotz fester Modalität und kunstvollster Stimmenbehandlung, trotz reicher Piontonverwendung urtümlich und statisch in dem vorgegebenen Klangrahmen. Die kurze Modulation in die (a)-c-e-g-Struktur mag als abwechslungsreiche Nuance gehört worden sein. Aus ihr entwickelte sich dann viel später erst ein leittonhaltiger Dominantakkord.

\*

Es ist schließlich noch die Frage nach dem Alter der einzelnen Stücke und nach ihrer Priorität zu stellen. Daß Blondel der Verfasser sei, wie wir zunächst

<sup>1</sup> *Rerum Britannicarum medii aevi Scriptores* XXI Bd. VI, London 1868, S. 189, abgedruckt bei H. RIEMANN, *Geschichte der Musiktheorie* . . ., 1898, S. 25 und im Auszug bei M. SCHNEIDER, *Geschichte der Mehrstimmigkeit* II, S. 19; vgl. auch J. A. WESTRUP, Art. *England* in MGG III, Sp. 1363 f., und W. BACHMANN in der Festschr. Max Schneider 1955, S. 25, der zwar nur GIRALDUS' Erwähnung des Parallelgesanges *trans Humbriam* kommentiert. Vgl. auch R. J. TAYLOR, der a. a. O., S. 35 ff., diesen Parallelgesang als Terzenparallelen deutet und vorschlägt, WIZLAWS pentatonisches *Nach der senenden Klage* so auszuführen. Das ist wohl möglich, wenn dann zwar auch der systemfremde Ton e häufig an exponierter Stelle auftritt. Besser scheint es mir, die in dieser Melodie verborgene Mehrstimmigkeit dahin zu realisieren, daß man sie, mit Takteinsatz nach der 4. Note, im Kanon singt. Zur latenten Mehrstimmigkeit in einstimmiger Musik vgl. W. WIORA, *Der mittelalterliche Liedkanon* in Kongreßber. Lüneburg 1950, S. 71 ff., und *Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit*, Festschr. Max Schneider 1955 S. 319 ff., ferner W. SALMEN, Mf VII, 1954, S. 54 ff.

<sup>2</sup> Ähnlich auch M. SCHNEIDER, a. a. O., S. 26 f. J. A. WESTRUP spricht a. a. O. vorsichtiger von einbezogener Oktavenverdopplung. Ein interessantes Beispiel von den Salomon-Inseln bringt WIORA in der Schneider-Fs. S. 326, das dreistimmig lediglich im a-c-e-g-System schwingt und sehr charakteristisch von den Sängern als „Wasserwirbel“ bezeichnet wird. (Ist das systemfremde d am Ende der Mittelstimme ein Hör- oder Druckfehler?) Ob das „Pennillion singing“ der Eisteddfodau ein Überrest alter walisischer Sangeskünste ist? Vgl. den Art. *Eisteddfod* in MGG III und *Encyclopaedia Britannica* VIII, 115.

<sup>3</sup> Solche Modulationen setzen eine kunsthaftere Musikübung voraus, die nicht von *infantibus cum primum a fetibus* (GIRALDUS a. a. O.) zu erwarten ist.

stillschweigend angenommen haben, wurde bisher in der Literatur mehrfach bezweifelt. So vermutet Gennrich (ZfMw XI, S. 331), daß die Conductusfassung in  $W_1$  als die wahrscheinlich älteste auch die originale und von Blondel für sein Liebeslied übernommen worden sei, wofür auch der altertümliche Sequenzenausschnitt spräche. Spanke hingegen gibt (in Zs. f. frz. Sprache u. Lit. 51, 1928, S. 105) die Priorität eines so berühmten und vielfach nachgeahmten Autors wie Blondel ungern auf. Im Archiv f. d. Stud. d. neueren Sprachen 156, 1929, geht er nochmals näher auf diesen Fragenkomplex ein und bemerkt S. 216: „Daß . . . Wolfenbüttel 628 die älteste Notre-Dame-Handschrift sei, trifft für den 8. Faszikel, der *Purgator* enthält, nicht zu; eins der darin stehenden Stücke, die Sequenz *O felix Biturica*, ist erst nach 1209 entstanden, ein anderes, *Dic Christi veritas*, stammt von Philipp de Grève [= Kanzler Philipp]. Und schließlich ist das Bauprinzip, nach dem die gemeinsame Melodie geformt ist . . . in der altfranzösischen Lyrik recht häufig vertreten, . . . sogar relativ häufiger als in der Conductus-Musik.“ Spanke bemerkt noch, daß Gautier sich ganz offenkundig von Blondels Textgestaltung beeinflussen ließ, doch ist das nicht gerade ein Zeugnis für Blondels Priorität gegenüber den lateinischen Stücken. – Auch Handschin findet in seiner „Musikgeschichte“ (Luzern 1948, S. 165) die Begründung Gennrichs „wenig einleuchtend“, möchte aber annehmen, daß *Procurans odium* in der Fassung von F etc. primär sei, da Unter- und Oberstimmen eng zusammengehören. Hier ist allerdings zu erwidern, daß die Melodie nicht durchgängig zum Zeilentausch geeignet ist, wie wir sahen, und daß es dem Conductuskomponisten ein leichtes gewesen wäre, den Tenor nach Wunsch einzurichten. Die Melodie existierte also sicher vor dem mehrstimmigen Satz. Sie ist gewiß nicht das einzige Beispiel, das einer ähnlichen Bearbeitung fähig wäre – s. u. (Daß der Komponist der anderen mehrstimmigen Fassung dem Motivtausch „absichtlich aus dem Wege gehen wollte“<sup>1</sup> ist denkbar, aber wohl wenig wahrscheinlich.) Es spricht also zunächst nichts gegen Blondels Priorität.

Außer R. 1546 ist keines der Stücke sicher datierbar. Vielleicht liegt Fassung  $W_1$  vor R. 1546, da dessen zweistimmiger Satz mit  $W_1$  identisch ist. Aber auch der umgekehrte Fall kann zutreffen. *Procurans* wird seines weltlichen Charakters wegen wohl später als *Purgator* anzusetzen sein<sup>2</sup>. Aber das alles ist nicht sicher. Hs  $W_1$  ist zwar jünger als F, enthält aber zum Teil ältere Stücke (s. MGG III, 563). Blondel gehört hingegen der älteren Trouvère-Generation an (s. a. o. S. 20), so daß also auch von hier aus zunächst nichts gegen seine Urheberschaft spricht.

Eine wirkliche Stütze zur Datierung unserer Stücke könnte allerdings erst ein stilkritischer Vergleich bieten. Mit seiner Hilfe müßte z. B. die Autorschaft Blondels bewiesen oder zurückgewiesen werden können. Wir wissen

<sup>1</sup> HANDSCHIN, *Conductus-Spicilegien*, AfMw IX, 1952, S. 108.

<sup>2</sup> E. JAMMERS, a. a. O., S. 47, datiert *Purgator crimum* auf „die Zeit um 1200“.

zwar, daß sich unter seinen erhaltenen Singweisen einige befinden, deren tonale Anlage und melodische Linie unserem Beispiel ähneln<sup>1</sup> und daß zwei dieser Melodien ebenfalls stimmtauschmäßig verarbeitet werden könnten (R. 3 und R. 1585); wir kennen außerdem eine ähnlich symmetrisch angelegte Weise von Blondel (R. 620, s. o. S. 25), aber solche Fälle sind auch bei den anderen Komponisten seiner Zeit nachweisbar. Generell muß zudem bezweifelt werden, daß Blondel ein fest umrissener Personalstil eigen ist – wenn wir ihm auch ein hervorragendes Talent in der melodisch-formalen Motivverarbeitung zuerkennen müssen<sup>2</sup>.

Unsere Kenntnisse der Stilarten mittelalterlicher Mehrstimmigkeit sind noch nicht so differenziert<sup>3</sup>, daß sich mit ihrer Hilfe eine genaue Lokalisierung und Datierung vornehmen ließe. Es wird uns nicht erspart bleiben, durch sorgfältige Einzelanalysen repräsentativer Stücke allmählich zu einer Rundung unseres fragmentarischen Wissens zu gelangen.

---

<sup>1</sup> R. 3 (AARBURG Diss. S. 261 ff.), R. 120 (A. 217 ff.), R. 620 (A. 150 ff.), R. 779 (A. 236 ff.), R. 1007 (A. 192 ff.), R. 1585 (A. 253 ff.), R. 2124 (A. 202 ff.).

<sup>2</sup> S. meine Diss. S. 406 ff.

<sup>3</sup> Vgl. M. BUKOFZER, Art. DISCANTUS in MGG III, 1954, Sp. 563, zur Geschichte der Clausula, die „im einzelnen nur mittels genauer Stilkritik erschlossen werden“ kann; vgl. ferner J. HANDSCHIN in AfMw IX 1952, S. 108, zur Kompositionsanlage der Conductus: „Die endgültige Entscheidung . . . verschiebt man besser auf einen Zeitpunkt, wo man das Wesen dieser Zwei- und Dreistimmigkeit besser studiert haben wird.“ Vgl. auch die vielversprechenden Untersuchungen von H. TISCHLER zum Stil der Notre Dame-Motette, zuletzt in AMI XXVIII, S. 87 ff., und den ersten großzügigen Entwurf einer Entwicklungsgeschichte mittelalterlicher Mehrstimmigkeit in H. BESSELSERS *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, 93 ff. passim.