

Über die Laude

„à propos d'un livre récent“¹⁾

von J. Handschin (Basel)

In zwei Folio-Bänden bietet uns Liuzzis Ausgabe das Corpus der mittelalterlichen einstimmigen Lauden-Melodien: die Handschriften Cortona 91 und Florenz Magl. II I 122 in Facsimile, soweit es sich um die ersten Strophen (die mit Noten versehenen) handelt, in moderner Notation (ebensoweit), und mit Transkription des vollständigen Textes. Der erste Band enthält eine historische Einleitung und die Hs. Cortona (C), der zweite die Hs. Florenz (F).²⁾ Ein handliches Quart-Format wäre für den Benützer vorzuziehen gewesen; doch ist es erfreulich, dass ein Staatsverlag eine musikgeschichtliche Publikation so freigebig ausstattet. Bisher waren nur einige dieser Lauden publiziert, insbesondere vier durch F. Ludwig in G. Adlers Handbuch der Musikgeschichte (²1930, S. 211: C 19 und 21, F 6 und 57 nach Liuzzis Zählung). Liuzzis Ausgabe wird der Laude einen wichtigen Platz in der Pflege alter Musik sichern, obgleich die gebotenen Uebertragungen — darüber ist sich auch der Herausgeber klar — nicht als definitiv angesehen werden können; dank ihr wird auch die Frage nach dem Verhältnis der Laude zu anderen — geistlichen und weltlichen — lyrischen Formen des Mittelalters erhöhtem Interesse begegnen.

Nehmen wir den letzteren Punkt vorweg: der Herausgeber ist bemüht, die Laude in ihrem Sonderdasein und Besonderssein darzustellen. Es mag sein, dass hier im Verhältnis zum lateinischen Conductus, zur französischen und spanischen Lyrik des 13. Jh. etwas Spezifisches gegeben ist, ja man erfühlt die Nuance unmittelbar; immerhin wäre es der Mühe wert gewesen, sie eingehender zu untersuchen. U. a. wendet sich der Herausgeber (I 235) gegen

¹⁾ *Fernando Liuzzi*, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 Bände (Roma, La libreria dello stato, Anno XIII E. F. [1934]).

²⁾ Was die Hs. F ausser den Lauden enthält, war von F. Ludwig (Ar. f. Mw. V, 1923, 299) inventarisiert worden, was Liuzzi (I 78) entgangen zu sein scheint, auch hatte Ludwig bereits hier Substantielles zur Geschichte der Laude beigetragen. Es wäre dankenswert gewesen, wenn Liuzzi diese paar Seiten der Hs. auch noch seinem Facsimile beigegeben hätte. Mir sind daraus die NN. 8—10 nach Ludwigs Zählung bekannt: f. 148' *Dulcis Jesu memoria*, f. 150 *Dulcis Jesu memoria* (nicht identisch mit der Komposition in Bamberg), f. 150' *Ave Maria, gratia plena, mater Christi*. Man könnte sie als Motetten bezeichnen, sofern jedes Stück mit einem »Tenor« versehen ist und die Rythmisierung des Tenors wenigstens im ersten Fall »formelhaft« ist; doch ist zweifelhaft, ob der Tenor eine präexistente Melodie enthält. Besonders im letzten Stück macht er den Eindruck einer hinzugesetzten Stützstimme. Insofern wären diese Stücke interessant als Vertreter eines primitiven Stadiums des »Diskantliedes«. Aber zugleich deutet gerade das letzte von ihnen in das allerälteste Stadium der Motette zurück, in jenes, das ich im Bericht über den musikw. Kongress in Basel 1924 (1925) behandelte: eine melismatische Oberstimme, anscheinend in freiem Rythmus (ihr Text ist der farcierte Text des Offert. *Ave Maria*), und darunter eine Tonreihe, die fast nur aus den Noten *d* und *c* gebildet ist, wobei diese Noten der Oberstimme anscheinend ebenso unrythmisch beizugesellen sind wie in jenem *Stirps Jesse* aus St. Martial die Töne der *Benedicamus domino*-Melodie. So spinnt sich ein merkwürdiger Zusammenhang zwischen der »prähistorischen« Motette des 11. Jh. und dem »Diskantlied« des 14. Jh. NN. 8 und 9 sind rythmisch eher Motetten zu vergleichen, immerhin scheint in 9 der Tenor nur teilweise in rythmischen »Formeln« zu verlaufen, und in N. 8 dürfte die Melismatik der Oberstimme stellenweise die rythmische Formel des Tenors verzögern, was innerhalb der Motette immerhin ein nicht orthodoxer Zug ist. Die musikalische Ueberlieferung ist auch hier nicht besser als in den Lauden.

F. Ludwig, der die Lauda auf das Virelai »zurückgeführt« habe. In Wirklichkeit drückte sich Ludwig etwas vorsichtiger aus (l. c. 209), indem er zwischen den beiden Gattungen eine Form-Affinität in bezug auf den Text und eine teilweise Form-Affinität in bezug auf die Melodie feststellte; damit war er in Uebereinstimmung mit dem, was die Philologie schon längst gelehrt hatte; und viel mehr können wir auch heute nicht sagen. Wir müssen daran denken, dass die Virelai-Form auch die spanische Cantiga beherrscht, sowie dass das Virelai-Formschema sogar in Frankreich mitunter freier gehandhabt wird. Darauf, dass in der Laude die Stollen (Piedi) — ja sogar Volta und Ripresa — manchmal melodisch verschieden sind, kann man nicht allzusehr abstellen, da der kunstfertige Sänger naturgemäss darauf aus war, Wiederholungen abzuändern. Innerhalb der Kategorien, die Antonio da Tempo in seinem um 1330 verfassten »Trattato delle rime volgari« (herausg. von G. Grion 1869) aufstellt, könnte die Laude kaum anderswo Platz finden als bei der Ballata (= Virelai); und wenn Dante (*De vulgari eloquentia*, ed. Bertalot 1917, S. 44 f.) sagt, dass die Ballata durch die (unpersönliche) Macht der Musik und die Cantio mehr durch die (persönliche) Kunst des Dichters triumphiert (ja die Cantio wird nach S. 56 sogar eventuell ohne Gesang vorgetragen), passt dies zur Atmosphäre der Lauda. Dante fügt bei, dass die Cantio viel mehr in Büchern überliefert wird als die Ballata; wir müssen also an einen zum grossen Teil verlorenen Komplex einer mehr oder weniger »volkstümlichen«, musikgetragenen Lyrik denken, und dessen Schwester (vielleicht zum grossen Teil auch dessen Contrafaktur) dürfte uns in der Laude erhalten sein. Immerhin wäre auch mit der Zugehörigkeit der Laude zur Ballata (= Virelai) ihre französischen Herkunft nicht entschieden. Wo dieses Formschema herkommt, wissen wir noch nicht, und sogar die Uebernahme des Formschemas würde noch nicht die Uebernahme eines grösseren melodischen Materials bedeuten.

Es sei noch ein Komplex geistlicher Lyrik genannt, der in erster Linie im Zusammenhang mit der Laude zu untersuchen wäre: die bei Gelegenheit zu behandelnden, mit aquitanischer Notation versehenen lateinischen Lieder in Paris B. N. lat. 1154 (aus St. Martial, wohl aus dem 9. Jh.; ein Teil davon ist in E. de Coussemakers *Histoire de l'harmonie au moyen âge* 1852 facsimiliert). Diese Gesänge kommen wohl am ehesten in Betracht, wenn wir uns fragen, ob die Laude einen von der Ballata unabhängigen Ausgangspunkt gehabt haben könnte (einen Ausgangspunkt, von dem sie dann durch die Ballata abgelenkt wurde?). Diese bisher als »Rythmen« bezeichneten Lieder sind nicht-liturgisch — was die liturgische Verwendung im einzelnen Fall nicht ausschliesst — und, NB, ihre Versarten sind weitgehend dieselben wie die der Laude; u. a. ist der unten zu behandelnde rythmische Typus des »Sapphicus« (eben im rythmischen Sinne, was nicht ausschliesst, dass einige der Gedichte noch metrisch sind) reichlich vertreten. Die Form ist noch nicht die des Virelai, aber in mehreren Fällen liegt Refrain vor.

* * *

Am meisten interessiert uns aber die Frage der rythmischen Uebertragung. Hier scheint uns auf der einen Seite, dass der Herausgeber ein erhebliches musikalisches Feingefühl besitzt, und so ist es nicht zu verwundern, dass seine Uebertragungen im allgemeinen singbar sind (was nach allem durchaus nicht als eine Selbstverständlichkeit anzusehen ist!); auf der anderen Seite aber vermissen wir die Konsequenz des Verfahrens, die Klarheit der Begründung und manchmal die Uebereinstimmung zwischen Lehre und Praxis. Nach dem, was ich an anderer Stelle gesagt habe,³⁾ kann ich dem Herausgeber keinen

³⁾ »Die Modal-Theorie und C. Appels Ausgabe der Gesänge von Bernart de Ventadorn«, *Medium Aevum* IV (1935) 69 ff. Es sei mir gestattet, ein mir unerklärliches Versehen auf S. 82 zu berichtigen: es ist falsch, dass Appel sogar die Clivis irrtümlich als Podatus angesehen hat.

Vorwurf daraus machen, dass er die »Modal-Theorie«, wenigstens in ihrer orthodoxen Form, für auf die Laude nicht anwendbar ansieht. Am geeignetsten findet er im allgemeinen den $\frac{3}{4}$ -Takt, oder genauer: den Fuss aus zwei Silben ($\downarrow \uparrow \downarrow$) mit Tendenz zum paarweisen Zusammenschluss der Füsse. Immerhin ist zu bemerken, dass dies bereits von Ludwig in Adlers Handbuch, sowie in der Göttinger Dissertation von F. Stichtenoth, »Die Melodien der Laudens-Handschriften Cortona und Florenz« (1923) praktiziert worden war, und dass es durchaus im Sinne von Riemann liegt; ja wir müssen dies Ludwig sogar besonders anrechnen, da er hiermit den Boden der anscheinend von ihm begründeten, jedenfalls von ihm bevorzugten »Modal-Theorie« verliess. An sich ist der Unterschied zwischen »binär« und »modal« vielleicht nicht so grundlegend, da die binäre Formel in der Mitte zwischen 1. und 2. Modus steht und die »Vierhebigkeit« hier wie da zur Geltung kommt, immerhin hat die ternäre Rhythmik ein eigenes Gepräge.

Wichtig ist der von Liuzzi formulierte, allerdings schon vorher bekannte Grundsatz von der Aufspaltbarkeit der Teile des rhythmischen Fusses ($\downarrow \uparrow \downarrow$); und zwar handelt es sich nicht nur um eine Aufspaltung durch auszierende Noten, sondern auch durch Silben (I 197—204). L. geht vom 8-Silber aus, der etwa so verläuft: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (selbstverständlich sind im romanischen Vers nur die Betonungen bei der Kadenz fest und unverrückbar); hier können durch Aufspaltung des Einheitswertes die überschüssigen Silben unterbracht werden, ohne dass das vierhebige Mass gestört wird. L. beobachtet ferner, dass die Aufspaltung vorwiegend auf den 1. und 3. Fuss (je die erste Hälfte des $\frac{3}{4}$ -Taktes) trifft (was er durch die Rücksicht auf Zäsur und Kadenz erklärt), und innerhalb davon (vorwiegend, nicht ausschliesslich!) auf das unbetonte Viertel, wodurch Bildungen wie diese entstehen:

$\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$. So kann ein 11-Silber das musikalische Mass eines 8-Silbers haben (natürlich ist auch die Anfügung von Auftaktssilben beim Vers, sogar bei der Vershälfte möglich).

Dem in vielen Fällen günstigen Resultat nach scheint diese taktische und vierhebige Rhythmik der Laude wenigstens teilweise angemessen zu sein. Doch stellt sich hier eine Frage, die sich der Herausgeber nicht vorgelegt zu haben scheint: wieweit ist ein Rythmus wie der soeben notierte als blosse Aufspaltung, wieweit als rythmischer *Typus* anzusehen? Würde uns ein Unterscheiden solcher Typen nicht ein systematischeres Vorgehen in der rythmischen Deutung ermöglichen? Von der *philologischen* Seite führt bereits die (von L. mit einer gewissen Geringschätzung zitierte) Abhandlung von John Schmitt über Jacopones Metrik (*Studi medievali* I 1904—05) zur Frage nach den rythmischen Typen innerhalb der Laude.

Zunächst müssen wir wohl unterscheiden zwischen solchen 8-Silbern, die nur gelegentlich und in bescheidenen Masse durch Aufspaltung erweitert sind, und Versen, die sich mehr oder weniger regelmässig um die 11-Silbigkeit bewegen. Die letzteren scheinen einer der Arten zu entsprechen, die innerhalb des etwas allgemeinen Begriffs des italienischen »endecasillabo« Platz finden, und zwar der von Schmitt als »sapphisch« bezeichneten Art.

Der *metrische* Sapphicus (*Integer vitae scelerisque purus*, oder *Ut queant laxis resonare fibris*) entspricht im Rahmen des »Naheliegenden« dem Schema $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$.

Rhythmisch ist es etwa dieses: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (wobei nur die letzte Betonung jedes Halbverses als unverrückbar gilt). Auf diesen Vers führt Schmitt, wohl mit Recht, die eine Art des jacoponischen 11-Silbers zurück: *Amor, ki t'ama | non sta otioso*; dabei ist, da die Halbverse bis zu einem gewissen Masse vertauschbar sind, auch diese Variante möglich: *Troppo perde 'l tempo | ki ben non t'ama*.

Wir sehen, wie leicht sich dies mit dem obigen notenrhythmischen Schema verbindet. Allerdings müssen wir eine skeptische Bemerkung einfügen. Ist es gesagt, dass sich im Mittelalter das »Naheliegende« verwirklichen muss, dass sich Text und Melodie in dieser Weise einem leicht fasslichen Takt-Schema einfügen, hat nicht die »Modal-Theorie« gerade insofern Schiffbruch gelitten, als sie dieses Postulat auf Biegen und Brechen durchführen

einerseits der Beginn mit der unbetonten Silbe auf die Kadenz ein besonderes Gewicht zurückwirft, andererseits diese Dehnung die Vierhebigkeit bzw. Sechshebigkeit herstellt (♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ und ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩). Aufspaltungen durch überschüssige Silben sind auch hier möglich, doch können sie nur eine sekundäre Rolle spielen. Man sieht, wiesehr dieser Typus vom »sapphischen« verschieden ist. Andererseits ist er aber, wenigstens textlich, von diesem nicht immer leicht zu unterscheiden, denn der 7-Silber kann auch ein aufgespaltener (oder mit Auftakt versehener) Halbvers des Sapphicus sein, und der »jambische Gang« des hier gemeinten 11-Silbers macht sich auch im Sapphicus bemerkbar (Ut queant laxis resonare fibris).

Es sind also im wesentlichen drei rythmische Typen, mit denen wir zu tun haben: der trochäische 8-Silber, der sich durch Aufspaltungen auf den Sapphicus zu bewegen kann, der Sapphicus und der, den wir assoziativ den »Alexandrinern« nennen wollen (jambische 7- und 11-Silber mit »schwerem« Gang).¹⁰ Wissen wir, welchem Typus eine Laude beizuzählen ist, so besitzen wir — vorausgesetzt dass es sich tatsächlich um taktische Rythmik handelt — bereits den Schlüssel zur Uebertragung (allerdings wird die Frage, wie wir noch sehen werden, besonders in der Hs. F manchmal durch Häufung von melismatischen Verzierungen kompliziert). Gerade weil die Unterscheidung zwischen den Typen rein äusserlich, philologisch nicht immer evident ist, wäre — falls diesen Typen überhaupt eine Bedeutung zukommt — anzunehmen, dass der Dichter in jedem Fall (vielleicht durch die Melodie gegeben) einen bestimmten Typus vor Augen hatte.

Der Philologe Schmitt fragt sich, wie es möglich sei, dass verschiedene rythmische Formen in einer und derselben Laude, sogar in einer und derselben Strophe vertreten sind. Er meint, der Grund könne nicht rein musikalisch sein, da die Musik einen solchen willkürlichen Wechsel von vierteiligem Takt (sapphisch) zu dreiteiligem (asklepiadeisch) schwer zulasse (wir haben indessen gesehen, dass der vierteilige Takt auch den daktylischen Rythmus verkörpern kann), und so sei der Grund wohl im Bedürfnis nach Abwechslung zu suchen. Wir konstatieren, wie Liuzzi, dass die *Musik* Verse mit verschiedenen Betonungsverhältnissen unter einen Hut bringt, und lassen es dahingestellt, ob die abweichenden Betonungen Sache der Abwechslung und nicht eher Sache einer primitiven, noch nicht geglätteten Verstechnik sind (oder vielleicht genauer: einer Verstechnik, die sich hierum nicht besonders kümmerte, da sie schlecht und recht nach einem durch eine bestimmte *Melodie* verkörperten Schema arbeitete). Jedenfalls müssen wir im Gegensatz zu Schmitt unterscheiden: wenn auch in einer Laude Verse verschiedener Betonungsverhältnisse beisammen sind, muss doch für die Laude als solche ein rythmischer Typus feststehen, und von den Betonungsverhältnissen im einzelnen können wir höchstens sagen, dass sie innerhalb einer Laude vorwiegend in einer Richtung tendieren werden. Ein solcher »Typus« existiert vielleicht nicht einmal sosehr *im* Textrythmus, als über dem Textrythmus. Auch hier gilt der Satz, dass das Ganze vor dem Einzelnen gegeben ist; und hat nicht schon der von Liuzzi zitierte Metriker W. Meyer gesagt, dass die Dichtkunst von Strophe und Melodie, nicht vom einzelnen Vers ihren Ausgang nimmt?

Rythmischer Typus und Strophenbau zusammen ergeben das rythmische Schema, und zu jedem rythmischen Schema können verschiedene Melodien gehören. Unter diesen Umständen ist es nicht so leicht, wie L. zu denken scheint, zu beweisen, dass eine bestimmte Laude zusammen mit der Melodie entstanden ist (vgl. I 145 ff. über C 32, woraus sich, da der Text von Jacopone ist, ergeben würde, dass J. auch Komponist war). Dass Diskrepanzen der Betonung zwischen den verschiedenen Versen durch die Melodie überdeckt werden, gilt schliesslich von jeder Melodie, nicht nur von der zusammen mit einem Gedicht entstandenen.¹¹ L.

¹⁰ Vgl. auch G. Galli, *I disciplinati dell'Umbria* (= *Giornale storico della letteratura italiana*, Suppl. 9, 1906) S. 70 ff. und G. Galli, *Laudi inedite dei disciplinati Umbri* (= *Biblioteca storica di letteratura italiana* 10, 1910) S. XVI f.

¹¹ Auch die *expressive* Einheit von Text und Melodie scheint mir von Liuzzi zu subjektiv gesehen zu sein.

meint übrigens speziell die erste Strophe, in der er eine einzigartige Verbindung von Text und Melodie erblickt; gerade daraus, dass sie vielleicht mehr verstechnische Unregelmäßigkeiten aufweist als die folgenden Strophen, schliesst er, sie sei in unmittelbarer Wechselbeziehung mit der Melodie entstanden, die folgenden Strophen dagegen seien ihr quasi »am Schreibtisch« angefügt. Ich würde daraus umgekehrt schliessen, die erste Strophe sei also nicht Musterstrophe. Natürlich können wir als solche auch nicht die zufällig regelmässigste unter den folgenden Strophen ansehen. Die Melodie muss wohl doch nicht ohne Bezug auf die »platonische Idee« der Strophe geschaffen sein, sogar wenn sie speziell für diese Laude komponiert wurde.

* * *

Betrachten wir das Problem der Uebertragung an einem konkreten Beispiel. Ich wähle eben die wahrscheinlich jacobonesche Laude C 32. Hier, wie sonst, sind die Uebertragungen Liuzzis als Uebertragungen der ersten Strophen anzusehen (vgl. I 208), wobei es dem Leser — oder der Zukunft — überlassen bleibt, die folgenden Strophen (in denen die Akzente verschoben und die Silbenzahl modifiziert sein kann) mit der Melodie zusammenzureimen; doch können wir nicht von den folgenden Strophen abstrahieren, die nun einmal nach derselben Melodie zu singen sind. Aber sogar wenn wir uns nur auf die 1. Strophe (mit der Ripresa) beschränken, begegnen uns bereits melodische Wiederholungen bei wechselndem Text, wobei die Betonungen und die Silbenzahl variieren kann. Es erheben sich also schon hier Fragen der Logik, und dies umso mehr als die musikalische Ueberlieferung unserer Hss., wie schon F. Ludwig bemerkte, nicht gut ist.

a) Der 1. Vers der Strophe, rein »sapphisch« rythmisiert, befriedigt musikalisch und textlich:



Der 3. Vers lautet in der Hs.:



Lassen wir den Melodierhythmus, wie er im 1. Vers war:



Die Textbetonungen sind verletzt. Folgen wir diesen, so wird der Melodierhythmus (und die Melodiegliederung) verändert:



Wollen wir den Melodierhythmus und die Textbetonungen wahren, müssen wir die 1. Note aufspalten und die 6. und 7. auf eine Silbe setzen, also die Textlegung verschieben:



Halten wir an dieser Forderung, weder gegen den Melodierhythmus noch gegen die Betonung zu verstossen, fest, so ergibt sich in den folgenden Strophen beim 1. und 3. Vers wiederum häufig die Notwendigkeit der Anpassung durch Aufspaltungen oder Zusammenziehungen

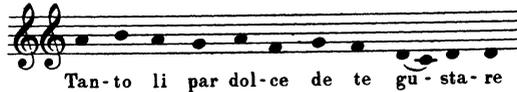
¹²⁾ Statt »tutt'ora«.

oder sogar die Anfügung von Auftaktssilben. Ich zähle die Fälle nicht auf, einerseits der Kürze wegen und andererseits, weil die Aufzählung nicht definitiv sein könnte, da inbezug auf Fragen der Elision (und also der Silbenzahl) einiges fraglich bleibt.

b) Der 4. Vers befriedigt in der rein »sapphischen« Form:



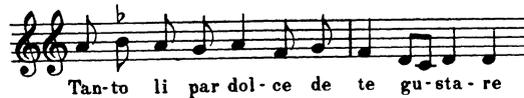
Der 2. Vers nach der Hs.:



Mit Beibehaltung des Melodierhythmus:



Mit Beibehaltung der Betonungen:



Unter Wahrung beider Anforderungen ergibt sich wieder eine Verschiebung der Textlegung:



Die weiteren Strophen geben bei Wahrung jener beiden Anforderungen beim 2. und 4. Vers wieder Anlass zu weiteren Formen.

c und d) Der 5. und 6. Vers lässt sich sapphisch glatt durchführen:



er bietet bei Wahrung jener Forderungen in den folgenden Strophen keinen Anlass zu wesentlichen Verschiebungen.

e) Der 7. Vers lässt sich gleichfalls sapphisch durchführen:



Vielleicht ist es nicht »schön«, dass die logisch unwichtige Silbe »a« auf eine melodische Betonung fällt; ist also die folgende Abweichung vom sapphischen Schema vorzuziehen?



Die folgenden Strophen sprechen eher für die erstere Fassung, da gewöhnlich die 4. und nicht die 3. Silbe betont ist. In den anderen Fällen kann man an Zusammenziehung



oder umgekehrt an Aufspaltung denken:



f) Der 1. Vers der Ripresa, mit Umkehrung der beiden Hälften des »normalen« sapphischen Schemas, würde lauten:



So rythmisirt bereits Liuzzi, der wieder aus der unregelmässigen Form des Verses und dem Dazupassen der Melodie auf die wechselseitige Bedingtheit beider schliesst. Hier können wir ihm eher zustimmen, da die Ripresa sich nicht auf andere Worte wiederholt; immerhin ist zu bemerken, dass sich z. B. die Ripresa von C 16 ebenso glücklich mit unserer Melodie verbinden würde.

g) Der 2. Vers der Ripresa scheint diese Rythmisierung zu verlangen:



Die Melodie ist mit derjenigen des 2. und 4. Verses der Strophe identisch. Ob die Abweichung am Anfang beabsichtigt und dadurch bedingt ist, das auf den ersten Takt 4 Silben statt 5 fallen? Wenn ja, dann dürfen wir ev. auch da, wo der 2. und 4. Vers der Strophe in den weiteren Strophen in dieselbe Lage kommt, die Zusammenziehung | ♩ ♩ ♩ ♩ | durch Weglassung des 1. Note ersetzen: | ♩ ♩ ♩ ♩ |

Ziehen wir den Schluss. Wir haben oft die Wahl, ob wir den Betonungsverhältnissen des Textes folgen oder die Beibehaltung des Melodierhythmus in einer gegebenen plausiblen Form vorziehen sollen. Liuzzi setzt ersteres an die 1. und letzteres an die 2. Stelle (I 207 f.), und dies war wohl auch die Meinung von F. Ludwig (»Auffällig ist die Verwendung gleicher oder verwandter Melodieabschnitte für Textglieder mit entgegengesetzten Betonungsverhältnissen, sodass der gleiche Melodieton einmal im guten, das andere Mal im schlechten Taktteil steht und umgekehrt; sie kommt aber zu häufig vor, um die Annahme zu gestatten, dass diese Stellen durchweg zu emendieren wären«, l. c. 209). Mir scheint das umgekehrte Verfahren sachgemässer, obgleich ich den akzentuierenden Charakter des Italienischen nicht verkennen und daher annehmen möchte, dass Verstöße gegen die Betonung sich immerhin in gewissen Grenzen halten sollten. So schwanke ich z. B., ob ich von den oben angeführten Versionen des 2. und 3. Verses der 1. Strophe nicht doch je die erste, gegen die Betonung verstossende, als möglich und zulässig ansehen würde; in diesem Fall, d. h. bei einer einigermaßen weitgehenden Aufopferung des Wortakzentes würde sich auch die Zahl der in den folgenden Strophen vorzunehmenden Aufspaltungen und Zusammenziehungen (oder Notengewegglassungen) reduzieren, oder genauer: es würden viele der Anpassungen wegfallen, die wir der Betonungen wegen vornehmen, übrig bleiben würden aber die durch die veränderte Silbenzahl bedingten. Sogar L. bemerkt, dass er manchmal gegen die Betonung verstossen muss, und er tut dies wohl noch häufiger, als man seinen Worten nach annehmen würde.¹³⁾ Mir scheint das Wichtigste die Melodie mit dem ihr eigenen rythmischen Leben. Allerdings habe ich anderwärts beobachtet, dass das Mittelalter gegen die Aenderung des Rythmus einer Melodie viel weniger einzuwenden hatte, als es uns natürlich erscheint. Aber gerade die Laudemelodien scheinen mir eher auf der modernen Seite zu stehen. Immerhin wird man sogar hier nicht zu rigoros sein dürfen, sondern kleinere rythmische Verschiebungen in den Kauf nehmen müssen, aber nicht solche, die die Grenze der Melodiephrasen (Verse) ver-

¹³⁾ Wenn man heute in dieser Hinsicht vielleicht übertrieben ängstlich ist, liegt es daran, dass man den Takt mit der starken Betonung assoziiert, die er erst in neuerer Zeit erhalten hat.

schieben, und im allgemeinen nicht solche, die die Grenze der Melodieglieder (Halbverse) verschieben.

Anpassungen, die durch die veränderte Silbenzahl bedingt sind, sind im Original in den mit Noten versehen ersten Strophen in der Regel vorgenommen, nicht aber die Anpassungen, die sich aus der Berücksichtigung der veränderten Betonungsverhältnisse ergeben würden. Vielleicht muss uns dies gleichfalls ein Wink sein, in den folgenden Strophen nicht allzuleicht Anpassungen nur der Betonungen wegen vorzunehmen. Allerdings kann die Ueberlieferung unserer beiden Hss., wie gesagt, nicht als gut angesehen werden.

Jedenfalls scheint mir, dass wir über den Rythmus der zu einem Vers gehörenden Melodiephrase nicht endgültig urteilen können, bevor wir an der Gesamtheit der Strophen gesehen haben, mit welchen Textformen sie sich zu verbinden hat. So ergibt sich uns die »platonische Idee« der betr. Melodiephrase.

* * *

Von den dargelegten Gesichtspunkten aus könnten wir von jeder der Melodien eine Uebersetzung versuchen, die von derjenigen Liuzzis (und Ludwigs) mehr oder weniger abweichen würde. Ich erwähne nur noch den Fall von F 9 und 10, zweier gleichfalls von Jacopone stammenden Lauden — nicht sosehr der Uebersetzung wegen als wegen der Rätsel, die uns die beiden Stücke in anderer Hinsicht aufgeben.

Rythmisch ist F 9 wohl ein Beispiel des »Alexandriner«-Typus:

La-men-to mi et sos-pi-ro per più po-te-re a-ma-re; Con
 gran-de de-si-de-ri-o l'a-mor vor-rei gri-da-re. Vor-rei gri-dar tant'
 al-to, tut-to l'mon-do m'au-dis-se; Et dentro'n pa-ra-di-so og-ne
 sanc-to ris-pon-des-se; Et al mi' gran-de a-mo-re pi-e-tà li ne ve-
 nis-se: La sua be-nig-na fac-cia mi deg-ni ris-chia-ra-re.

Im letzten Vers (1. Hälfte) ist die Textlegung im Original offenbar verschoben und wurde von uns zurechtgerückt.

F 10 ist lückenhaft notiert. Liuzzi hat auf Grund der von ihm erkannten melodischen Verwandtschaft mit der Ripresa von F 9 ergänzt, doch ist nicht verständlich, warum er den 3. und 4. Vers der Ripresa von F 9, also zwei 7-Silber, durch einen 11-Silber ersetzen will, zu welchem Zweck er von den vier »Jesu« der radierten Textstelle das eine weglässt. Hätte er umgekehrt eines hinzugefügt, so hätte sich eine Aequivalenz zu den zwei 7-Silbern ergeben (und fünfmal »Jesu« steht wenigstens in drei Hss., s. E. Staaff, *Le Laudario de Pise*, 1931, S. 126, mit unrichtiger Stropheneinteilung, und 273, mit anscheinend missverstandener Refrain-Andeutung, und Liuzzi I 171, — wenn nicht noch in einer vierten, s. Liuzzi I 154). Der zweite 7-Silber der Ripresa von F 9 ist ungefähr beibehalten, dagegen ist eigentümlich, was

mit dem ersten geschieht: er ist durch zwei Verse ersetzt, die zusammen ungefähr dieselbe melodische Substanz haben wie der eine; dabei ist der zweite dieser Verse mehr oder weniger ein 7-Silber, nur dass die 1. Silbe oft wegfällt und der Vers also mit betonter Silbe beginnt, der erste dagegen ist gewöhnlich auf 5 Silben verkürzt. Wollen wir für den ersten Halbvers trotzdem am musikalischen Mass des 7-Silbers festhalten, so müssen wir nicht nur vom Auftakt absehen, sondern auch die 1. Silbe dehnen, wodurch der Rythmus sehr lastend wird; indessen sehe ich nicht, was uns anderes übrig bleibt angesichts der ausgesprochenen Gleichgewichtslage zwischen den beiden Vershälften. So ist F 10 die etwas zerdehnte und strophisch vervielfältigte Ripresa von F 9:

Tu-tor di-cen-do, di lu-i non ta-cen-do, Lau-dandol cum can-ta-re,
 Je-su, Je-su, Je-su, Je-su, Je-su dol-ce ad a-ma-re.

L. hat wahrscheinlich gemacht, dass die beiden Lauden zusammengehören, und zwar nimmt er an, dass F 10 sich als Mittelstück zwischen zwei Teile von F 9 schiebt, wie es in Florenz Magl. II I 212 der Fall ist. So würde hinter der 9. Strophe von F 9 nicht die normale Ripresa, sondern die zum Strophenlied ausgestaltete Ripresa stehen, die nun als Strophenlied solistisch geworden, aber je in der zweiten Hälfte doch wieder Chor-Refrain wäre. Trotzdem bleibt manches auffällig: die unvollständige 9. Strophe von F 9 in unserer Hs., die L. als gegeben hinnimmt; die singuläre Form von F 10, die die Ballata und ihre Stollen verleugnet und den Refrain nicht voranstellt; und in F 9 noch die Uebereinstimmung der ersten Hälfte der Ripresa mit dem Anfang der Strophe. Zu denken gibt, dass in einer Hs. (s. I 171) der Ripresa von F 9 noch der Refrain von F 10 angefügt ist. Man möchte sich fragen, ob nicht F 10 die strophisch vervielfältigte Ripresa von F 9 in dem Sinne ist, dass nach jeder Strophe von F 9 eine Strophe von F 10 eingeschaltet wurde. Mögen die Herren Philologen sehen, ob dies textlich »einen Vers« gibt! Mir scheint verdächtig, dass F 9 und F 10 in der von Staaff herausgegebenen Hs. dieselbe Zahl von Strophen (12) hat. Bewahrheitet sich diese Vermutung, dann fällt allerdings die Einteilung von F 10 in Solo und Chor weg und hat der Chor für diesmal eine grössere Gedächtnisleistung zu vollbringen. Die Frage wird dadurch noch kompliziert, dass F 10, wie Staaff findet, textlich »est conservée dans un très mauvais état« (und dies gilt, wie wir sahen, auch musikalisch).

* * *

Kehren wir nochmals zur Frage des Rythmus zurück. Alles oben Gesagte beruht auf der — noch zu beweisenden — Voraussetzung, dass der Laude wirklich ein taktischer Rythmus mit Tendenz zum »Naheliegenden« (Vierhebigkeit) angemessen sei. Ich möchte umso mehr vorsichtig sein, als der verehrte Freund Prof. H. Anglès bei seinen im Musikwissenschaftlichen Seminar der Basler Universität gehaltenen Vorträgen über spanische Musik von einer Escorial-Hs., der Original-Hs. der »Cantigas«, erzählte, die konsequent mensural notiert ist und also inbezug auf den Rythmus der mittelalterlichen Monodie die wichtigsten Aufschlüsse verspricht. Und wie sollte die rythmische Frage endgültig beantwortet werden können, wenn die Melodik noch so wenig untersucht ist? Nur noch ein Wort bezüglich der melismatischen Auszierung.

Man hat mehrfach beobachtet, dass die Melodien der späteren Hs., F, ausgezierter sind als in C; in einzelnen Fällen sind es dieselben Melodien, welche in etwas geschmückterer Form wiederkehren. L. nimmt in plausibler Weise an, dies deute darauf, dass allmählich von den

Lauden-Bruderschaften Berufssänger angestellt wurden. Wenn es auch sehr möglich ist, dass Melodien direkt in ausgezierter Form komponiert wurden, so liegt jedenfalls auch die Tatsache des Zersingens — im gegebenen Fall eines kunstsängermässigen — vor.¹⁴⁾

Die Frage ist nun, was diese Verzierungen rythmisch nach sich ziehen. Von vornherein sei bemerkt: sie erscheinen weit mehr wie wirkliche Verzierungen, als etwa die auszierenden, genauer: die nicht-syllabischen Noten im Hymnus. Es erscheint daher naheliegend, dass wir zunächst versuchen, sie in demselben taktmässigen Schema unterzubringen wie die nicht oder wenig verzierten Melodien. Wo die Notengruppe über ein gewisses Mass hinausgeht, wird allerdings Dehnung — nehmen wir an, zunächst auf das Doppelte — nötig sein, eine Dehnung, die, sofern sie nicht auf eine bereits zu dehnende Penultima trifft, das Metrum der Melodiephrase verlängert. Die Frage wird dann sein, wieweit solche Dehnungen gehen können, dass wir das Schema trotz der Ausweitung noch im Geiste behalten können. Mir scheinen unsere Lauden kaum über diese Grenze hinauszugehen. Als Beispiel sei eine der meistverzierten, die Dominicus-Laude F 77 angeführt (hier gehe ich mit der Uebertragung von L. übrigens auch abgesehen vom Rythmischen nicht einig). Es liegt wohl der »Alexandrin«-Typ vor (»schwere« 7- und 11-Silber), und dieser kann wohl trotz der durch die Verzierungen veranlassten Dehnungen noch durchscheinen. Uebrigens erscheinen hier einige der Melismen als ausgesprochene Einschießel (1. Vers) oder als Anhang (2. Vers). Natürlich können wir nicht wissen, ob innerhalb der Melismen auch nur die Zählung der Viertel (die schweren Silbenwerte) weiterging, natürlich beruhen diese Viertel auch in den syllabischen Teilen vorläufig auf einer Vermutung; indessen glaube ich dem Gefühl Ausdruck geben zu dürfen, dass hier durch die Melismatik nicht sosehr ein Widerstreit zweier rythmischer Prinzipien, als eine blosse Ausweitung gegeben ist. Ich möchte noch darauf hinweisen, dass wo die Auszierung vor der Kadenz so weit geht wie hier, die Dehnung der unverzierten Penultima durchaus in Frage gestellt ist — einer der Fälle, wo Dom Mocquereaus These von der Kürze des Akzents eine reale Bedeutung erhält. Dies hindert nicht, dass sonst bei der Laude, und speziell innerhalb des »alexandrinischen« Typus, durchaus die betonte Penultima durch die Ausschmückung bevorzugt ist; in unserem Fall läge eine Art »Gregorianisierung« vor.¹⁵⁾

* * *

Was die melodisch-tonale Seite der Uebertragung betrifft, müssen wir die Kühnheit erwähnen, mit der der Herausgeber Vorzeichen (d. h. Versetzungszeichen im Schlüssel) vorschlägt. Zwar

¹⁴⁾ Mit dieser Tatsache mag es auch zusammenhängen, dass in F in manchen Fällen noch der Anfang der 2. Strophe notiert ist, meist in einer die 1. Strophe variierenden Form. Hier ist vielleicht für einmal festgehalten, was das natürliche Bestreben des Kunstsängers war — Abwechslung in seinen Vortrag zu bringen (vgl. oben S. 15). Vergessen wir nicht, dass die Forderung einer genauen Bindung an den Notentext erst eine »Errungenschaft« des historistischen Zeitalters ist. Noch Liszt, den wir vielleicht als den letzten schöpferischen Virtuosen ansehen müssen, hat das Verhältnis des Vortragskünstlers zum Komponisten mit dem des Malers zur Natur verglichen, und wenn er auch beim Vortrag keine eigentlichen Änderungen vornahm, erlaubte er sich doch das Anbringen von Verzierungen.

¹⁵⁾ Gregorianisierung nur in diesem Sinne — denn die melodische Substanz der Ausschmückungen ist ungregorianisch. Konkret dürfte diese Melismatik eher den Einfluss des *Conductus* verraten (an diese Möglichkeit hat auch Liuzzi gedacht). Sie hat aber einen weniger planmässigen Charakter als im Notre Dame-*Conductus*, speciell insofern sich das melismatische Element nicht so zielbewusst an den Anfängen und Schlüssen konzentriert. Insofern kommt sie eher dem St. Martial-*Conductus* nahe — oder auch einstimmigen Tropen, wie wir sie in der (vielleicht aus der franz. Schweiz stammenden) Hs. St. Gallen 383 finden (auch diese Tropen sind wohl ursprünglich nicht so melismatisch gewesen, sondern, wenigstens teilweise, Produkt eines kunstsängermässigen »Zersingens«, obgleich die Melismatik hier gehaltvoller erscheint als in den Lauden).

wird man ihm nicht Unrecht gaben können, wenn er die Tonalität der Melodien als vorwiegend neuzeitlich empfindet (I 186—8), doch ist es immerhin etwas weit gegangen, wenn er z. B. für C 30, dessen D-Modus ihm offenbar insipid erschien, kurzerhand zwei Kreuze proponiert, oder für C 26 (G-Modus) zwei Bes (statt sich etwa mit einem einzigen, oder mit einem nur bei den Kadenz auf tretenden Kreuz zu begnügen, — Dinge, die viel eher sub-intellekt sein können). C 24, dessen Melodie auf der Quintbeantwortung von *g* und *c* aufgebaut ist, scheint mir durch die Verzeichnung eines Bes eher zu verlieren. Besonders eigenartig ist der Fall von C 38 — F 65 — F 69. Es ist im wesentlichen dieselbe Melodie (C 38 und F 69 haben sogar denselben Text), aber während sie in C 38 in *d* steht, steht sie in den beiden anderen Versionen im F-Modus. Es kann uns übrigens eine Vorstellung von der Qualität der Ueberlieferung geben, dass in C 38 der Schlüssel manchmal falsch gesetzt ist, was aber durch Custoden gutgemacht wird; dass in F 69 Teile der Melodie, die nicht mehr lesbar waren, in der Neuzeit durch einen Restaurator willkürlich eingesetzt wurden; und dass in F 65 die Melodie »so verderbt ist, besonders durch falsche Schlüssel, dass es schwer gewesen wäre sie zur richtigen Form zu bringen, wenn nicht das Vorbild vorgelegen hätte«. L. schwankt zwischen zwei Annahmen: entweder wurde die Melodie tatsächlich sowohl in »Moll« als in »Dur« gesungen, oder aber die Notierung in *f* will den D-Modus beibehalten, aber in eine andere Tonhöhe transponieren (was die Hinzufügung dreier weiterer Bes impliziert). Er neigt eher zur letzteren Annahme, die im Verhältnis zu unserer Vorstellung, wonach die Transpositionsskalen im Mittelalter höchstens in rudimentärer Form weitergeschleppt wurden, revolutionär wäre. Es ist bekannt, dass gregorianische und Sequenz-Melodien manchmal in abweichenden modalen Fassungen vorkommen (vgl. Zs. Mw. XVII, 1935, 244 f.), doch handelt es sich dann in der Regel um Modi, die um eine Sekund von einander abstehen (*d* und *e*, *f* und *g*) und deren »Aehnlichkeit« grösser ist als die der Modi im Terzabstand. Ausgeschlossen wäre es immerhin nicht, dass unsere Melodie manchmal in *d* und manchmal in *f* gesungen wurde (in diesem Fall müssten wir den weniger guten Geschmack der Sänger, die der Hs. F folgten, feststellen); doch ist der Grund der Erscheinung vielleicht eher in einem Schlüsselfehler in der Vorlage von F zu suchen.

I 94 f. wirft L. die Frage der instrumentalen Zwischenspiele, oder genauer: der Nachspiele auf, da in F 1 und 66 auf die letzte Silbe Melismen treffen, die »Anhangs«-Charakter haben, umsomehr als über diesen Silben die erste Note für sich steht und von den folgenden Ligaturen durch einen Strich getrennt ist. Es erscheint aber zweifelhaft, ob dies der von Johannes de Grocheo gemeine »Modus« der »Viellatores« ist¹⁶), da die vorliegenden Melismen kaum länger sind als solche, die in F als »Entfaltungs«-Melismen über Penultima und anderen Silben vorkommen (übrigens präsentiert sich auch über solchen Silben das Melisma manchmal so, dass die 1. Note abgetrennt ist, vgl. F 64 und 77 — zu letzterer Laude oben S. 26). Darum glaube ich doch gern, dass am Vortrag der Lauden manchmal — nicht obligatorisch! — Instrumente beteiligt waren. Doch scheint es mir im allgemeinen plausibler, dass dies Vor-, Zwischen- und Nachspiele waren, die die Instrumentisten aus freien Stücken anfügten, wobei sie sich mehr oder weniger durch die Gesangsmelodie inspirierten, und dass diese Art »Begleit«-Praxis zu den Fertigkeiten des mittelalterlichen Instrumentisten gehörte.¹⁷)

Ist nun mit Grocheos »Modus« eine solche, eher improvisatorische Praxis, oder eine dieser Praxis parallel gehende ausgearbeitete Komposition, oder beides gemeint? Ein tatsächlich mit »Modulus« überschriebenes Instrumentalstück fand ich in einem bisher unbekanntem Fragment einer Hs. des 14. Jh. in Autun, und zwar ist es bezeichnenderweise eine Hs., die sonst mehrstimmige Balladen, Rondeaux usw. enthalten zu haben scheint. Erhalten ist nur ein Blatt, lose eingelegt in die Hs. Autun 130 (Evangeliar des 12. Jh.). Auf der Recto-Seite steht erst das 3-st. Rondeau *Puisqu'ainsy ne (?) qu'ay l'amour de m'amie* (Textstimme, von

¹⁶) S. die Ausgabe von J. Wolf, *Sammelb. d. Int. Musikg.* I, 1899—1900, 122.

¹⁷) Vgl. Zs. Mw. XII (1929—30), 7. Natürlich konnte auch Begleiten im engeren Sinne in Frage kommen, und dies könnte der Ursprung des »Diskantlieds« sein.

der leider die erste Notenzeile weggescnitten ist, Tenor und Contratenor), und dahinter unser »Modulus«. Auf der Verso-Seite: erst freier Raum, dann die Textstimme der Ballade *De Narcissus*, deren Tenor und Contratenor also die folgende Seite eingenommen haben muss.¹⁸⁾

Hier folge der »Modulus«, dessen Ueberlieferung in Autun teilweise beschädigt ist:

■ = p

Modulus

Tenor deo gratias

Contratenor

¹⁸⁾ Dieselbe Ballade steht in Paris it. 568 f. 33'—34 ohne Text, nur mit Textanfang in der einen Stimme, in Paris fr. n. a. 6771 f. 81, und in Chantilly, Musée Condé 1047, f. 19' (hier »Magister Franciscus« zugeschrieben) (vgl. J. Wolf, *Gesch. der Mensuralnotation*, 1904, S. 253, 262, 330). Interessant ist, dass die in 6771 mit roten Noten geschriebenen Stellen in Autun und in it. 568 statt dessen mit dem Taktzeichen C versehen sind.

Auf der einen Seite denken wir hier an die partiturmässig notierten Instrumentalstücke in Paris fr. n. a. 6771 f. 85—85', die allerdings — wenigstens was das Stück auf f. 85 betrifft — in ein anderes Kapitel der instrumentalen Spielpraxis gehören (Bearbeitung einer Gesangskomposition: wie bekannt, handelt es sich um Landinis Ballata *Questa fanciulla*). Auf der anderen Seite — ich bitte den Leser, freundlichst nicht erschrecken zu wollen — denke ich an die 2- und 3-stimmigen *Benedicamus domino*, die einestils am Ende gewisser Notre Dame-Conductus stehen und andernteils in Notre Dame-Hss. für sich überliefert sind. Dass jene Stücke nach allem, was wir bisher wissen, für Gesang bestimmt sind, bedeutet in der Epoche des instrumental-vokalen Hin und Her und der »sekundär instrumentalen« Wiedergabe von primär für Gesang bestimmten Werken keinen unüberbrückbaren Abstand; das *Benedicamus domino* ist ein Schluss-Stück zu einem Conductus oder zu einem Gottesdienst, der »exitus quem modum viellatores appellant« ein Nachspiel zu einem ernsteren Trouverelied (nach Grocheo: »cantus coronatus« oder »Conductus«) oder zu einem »Stantipes«; und wenn im *Benedicamus*, wenigstens zumeist, ein liturgisches *Benedicamus* des Offiziums den Tenor bildet, so ist das *Deo gratias* in unserem Tenor auch nichts anderes als ein *Benedicamus domino*, allerdings ein solches für die Messe (s. die eine der Melodien im Grad. Sarisb., pl. 18*).

Improvisatorischen Charakter hat unser Stückchen nicht; schon der komplizierte synkopierte (und synkopisch notierte) Rythmus des Contratenors lässt diesen Eindruck nicht aufkommen. Ist nun unser Stück ein »Modulus«, dann könnten als »Modus« Stücke wie die am Ende der Bamberger Hs. angesehen werden, die einen Cantus firmus nicht schlicht wie hier, sondern nach Motettenart durchführen.¹⁹⁾ Zufällig hat eines der Stücke in Bamberg eben ein »Neuma« zum Tenor, und mit dem gewissen Antiphonen beigefügten Schlussneuma vergleicht J. de Grocheo den »Modus«. Möglich wäre es immerhin, dass Johannes mit »Modus« wie die fertig komponierte, so die improvisatorische Ausführung der Sache meint.²⁰⁾

Liuzzi wirft noch eine andere interessante Frage der Aufführungspraxis auf, die der Ripresa-Wiederholung. Er hat wohl Recht damit, dass man die Ripresa manchmal nicht am Anfang und nach jeder Strophe, sondern nur am Anfang und am Ende sang. Immerhin kommt es

¹⁹⁾ Vgl. Schweiz. Jahrbuch für Musikw. V, 1931, 40 f. Einschränkend bemerke ich, dass mit der Bezeichnung des einen Stücks als »In seculum viellatoris« seine instrumentale Bestimmung nicht *beglaubigt* ist, da mit »viellatoris« vielleicht eher die Herkunft des Stücks als sein Gebrauch gemeint ist, doch kann auch die Tatsache der *Komposition* durch einen Viellator die instrumentale Präsumption nur verstärken.

²⁰⁾ Da wir hier das Kapitel der vereinzelt überlieferten Instrumentalstücke des Mittelalters berührt haben, sei dazu noch etwas beigetragen. H. M. Bannister erwähnt in seinen »Monumenti Vaticani di paleografia musicale latina« (1913) unter N. 869 »Motetten« des 14. Jh. in Vat. Reg. lat. 1146 f. 72'—73, was F. Ludwig (A. f. Mw. V, 1923, 201) in dem Sinne berichtigen zu müssen glaubt, dass es sich um noch nicht identifizierte Tenores handle. Es ist eine vermutlich englische, aber einiges an italienischem Material enthaltende Theoretiker-Hs. des 15. Jh., und hier sind (wie es scheint, am Ende) gleichfalls im 15. Jh. 3 dreiteilige Melodien aufgezeichnet, die mir den Charakter instrumentaler Tanzmelodien zu haben scheinen. In jedem Stück, besonders aber im 1. und 2., sind die drei Teile durch gemeinsamen Schluss verbunden; das dritte, das melodisch besonders sprunghaft ist (beinahe in der Art eines Chanson-Tenors — was aber seiner Bestimmung als Tanzstück nicht widersprechen würde), ist mit »le zoy« oder »le roy« bezeichnet. Am Rand über dem 1. Stück steht, beschnitten aber mit Wahrscheinlichkeit lesbar, der Name »Lambertus«, mit dem sehr möglicherweise der Komponist bezeichnet ist. Da das erste der Stücke noch den Charakter einer jener von Aubry veröffentlichten »Estampies« aus dem Ende des 13. Jh. hat (wenn es sich auch in Semibreven und Breven, statt in Breven und Longae bewegt), sei es hier angeführt (mit den beiden anderen wird sich ein jüngerer Kollege, Herr Dr. O. Gombosi bei Gelegenheit beschäftigen):



O. Kinkeldey hat in seiner Abhandlung über Guglielmo Ebreo (A. S. Freidus Memorial Volume, 1929) in willkommener Weise wahrscheinlich gemacht, dass die merkwürdigen Breves-Folgen der Brüsseler »Basses dances« als Tenores anzusehen sind, die durch Hinzufügung einer belebten Oberstimme realisiert wurden. Er führt eine ganze Reihe von Hinweisen aus italienischen Tanz-Traktaten an, die für die Mehrstimmigkeit sprechen: so stehen bei Cornazano Melodien in gleichmässigen Semibreven, die als »tenori da basse danze et saltarelli« rubriziert sind; die Domenico-Hs. erwähnt, dass in der Bassa danza der Sopran auftaktig vor der »botta« des Tenors einsetzt und dass in der Quadernaria Sopran und Tenor zusammen beginnt; Guglielmo sagt wie im Kapitel über die Anfertigung einer Bassa danza, so in dem über den Ballo, dass man erst den Tenor anfertigen müsse, und an anderer Stelle spricht er von Tenor und Contratenor, wobei unter letzterem wohl dasselbe zu verstehen ist wie der Sopran bei Cornazano. Wenn nun bei diesem neben jenen »tenori da basse danze et saltarelli« andere Melodien stehen, die zur Kategorie der Balli gehören, mannigfaltiger rythmisiert sind, in einer durchschnittlich etwas höheren Tonlage stehen und mit der Bemerkung »in canto« versehen sind, so möchte man sich fragen, ob dies nicht umgekehrt ausgearbeitete Oberstimmen sind, zu denen ein (rythmisch primitiver) Tenor zu improvisieren wäre. Kinkeldey vollzieht diesen Schritt nicht. In der Tat liegt hier eine Schwierigkeit vor: die Ballo-Melodien bei Cornazano haben (den Proben bei Mazzi nach) immerhin nicht die Tonlage von Oberstimmen; und Guglielmo macht, was die vorherige Anfertigung des Tenors betrifft, keinen Unterschied zwischen Bassa danza und Ballo... Vielleicht entgehen wir der Schwierigkeit, indem wir annehmen, dass die Mehrstimmigkeit keineswegs obligatorisch war und das blosses Diminuieren der rythmisch amorphen Tonreihe genügen konnte; ja es sollte mich wundern, ob die Bedeutung des Wortes »Tenor« sich nicht gelegentlich nach dieser Seite verschoben haben sollte: eine auszierende Mehrstimmigkeit projiziert ja nur in eine andere Stimme, was sich auch im Rahmen derselben Stimme abspielen könnte (ich denke an die Hs. Cambridge Magd. Coll. Pepys 1236, wo sich im späten 15. Jh. neben vielen mehrstimmigen liturgischen Gesangsstücken auch einstimmige finden, die nur einen Cantus firmus diminuieren). So können wir inbezug auf die Brüsseler Basses dances doch wieder teilweise zu Ansichten zurückkehren, wie sie von E. Closson und J. Wolf ausgesprochen wurden. Vom »Minutieren«, das an das »Diminuieren« des Guilelmus Monachus erinnert, ist übrigens in einem Gedicht auf Guglielmo Ebreo die Rede, das Kinkeldey am Ende mitteilt. Auch was wir vom Instrumentenbestand hören (vgl. Kinkeldey S. 337 und 362), spricht eigentlich nicht für ausschliessliche Mehrstimmigkeit. Ich möchte damit keineswegs bestreiten, dass auch eine rythmisch ausgearbeitete, verzierte Melodie noch durch Hinzufügung einer Stimme von unten oder oben bereichert werden konnte; aber das Bedürfnis danach ist weniger stark, und eine solche Praxis erscheint wohl auch zum Improvisieren weniger geeignet als das (mehr- oder einstimmige) Auszieren eines rythmisch amorphen »Tenors«. — Wenn K. sich übrigens durch die bei Guglielmo vorkommenden »quattro concordanze e principali voci«, die den 4 Ele-

mir nicht wahrscheinlich vor, dass dies in so weitem Umfang geschah, wie L. annimmt.²¹⁾ Wenigstens überzeugen mich seine Argumente nicht ganz. Dass der Anfang einer Strophe manchmal den Schluss der vorhergehenden aufgreift, ist ein mnemotechnisches Mittel und schliesst das Dazwischentreten des Refrains nicht aus.²²⁾ Dass die Hs. F in den Fällen, wo sie noch den Anfang der 2. Strophe nötigt, die Ripresa-Andeutung dazwischen unterlässt, während sie diese Andeutung in F 10 jedesmal gibt, kann man auch dadurch erklären, dass in den übrigen Fällen die selbstverständlich-gewohnte Form der Ballata vorliegt, während F 10 die oben betrachtete Form ohne davorgestellten Refrain hat.

Bedauern könnte man noch, dass der Herausgeber sich mit der Frage der Plica nicht ernster befasst hat, als wir es I 190—192 und in der Anm. zu S. 209 sehen, und dass er unterliess, die eingangs zitierte — zwar nicht gedruckte, aber in Maschinenschrift zugängliche und für Fragen der Emendation nützliche — Dissertation von Stichtenoth zu Rate zu ziehen. Alles Gesagte hindert aber nicht, dass wir die reichen Anregungen anerkennen, die er uns im Textteil und in seinen Uebertragungen bietet, und den unverrückbaren Wert des Facsimiles.

BERICHTIGUNG.

Acta musicologica IX, S. 138 ist am Ende der 15. Zeile von unten einzufügen: »von *b* und *h*, sondern auch den von *Es* und *E*, oder den«.

menten in uns entsprechen sollen, veranlasst fühlt, an Vierstimmigkeit zu denken, (nicht ohne ein Widerstreben, das wir ihm nachfühlen), so scheint mir, dass die betr. Partie bei G. rhetorisch oder philosophisch zu verstehen ist im Sinne der Einwirkung auf den Menschen, die nicht zustandekäme, wenn nicht hier wie dort eine gleiche Zahl verschiedener, aber harmonisch zusammenpassender Elemente vorhanden wäre. Wir brauchen den gelehrt tuenden Tanzmeister nicht übermässig zu pressen; immerhin finden wir die 4 Konsonanzen bei Guilelmus Monachus wieder (Cousse-maker, Scr. III 290: die 4 einfachen Konsonanzen Terz, Quint, Sext, Oktav), und die 4 »principali voci« sind wohl die Finaltöne, die ja nach der Lehre der Musica Enchiriadis — und etwas davon mag noch lange nachgewirkt haben — zugleich die 4 möglichen Tonqualitäten repräsentieren.

²¹⁾ Antonio da Tempo (um 1330) (l. c. 117) scheint es den Ausführenden freizustellen, ob sie die Ripresa nach jeder Volta oder erst am Schluss wiederholen wollen (statim finito cantu alterius — zu emendieren in alicujus? — volte vel omnium verborum alicujus ballate cantores reassumunt ... primam partem in cantu). Dante (l. c. 45) sagt von den Ballaten: indigent enim plausoribus, ad quos edite sunt.

²²⁾ Vgl. E. Staaff, Le Laudario de Pise, 1931, S. LVI. Enger ist der Zusammenhang, wenn der erste Vers einer Strophe mit dem letzten der vorhergehenden Strophe reimt; Staaff führt einen solchen Fall an; hier fehlt der Refrain aber ganz.