

Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes

von

HEINRICH HUSMANN

Das lateinische Lied des Mittelalters, in der musikwissenschaftlichen Terminologie zumeist als Konduktus geführt, ist von der mittellateinischen Philologie in zahlreichen bedeutenden Studien und Ausgaben erschlossen worden. Was aber noch nicht geschah, ist die Klärung der musikalisch-rhythmischen Probleme, die die Musikwissenschaft zu leisten hat. Auch die Philologie kann aus den Resultaten der Musikwissenschaft reichen Nutzen ziehen – es sind bei weitem nicht alle rhythmischen Dinge der mittellateinischen Philologie in Ordnung –, aber vor allem gilt, daß das mittellateinische Lied ohne seine musikalische Einkleidung überhaupt ein Torso bleibt. Über den Wert musikwissenschaftlicher Studien auf dem Gebiet des mittellateinischen Liedes für diese künstlerischen und philologischen Zwecke hinaus aber ist die mittellateinische musikalische Rhythmik von grundlegender Bedeutung für die gesamte Lyrik des Mittelalters. So wie die Kirche ein Fundament der gesamten mittelalterlichen Kultur bildete, das auch die weltlichen und nationalen Kulturerscheinungen von Grund auf bestimmte, ist auch das mittellateinische Lied der entscheidende Ausgangspunkt für das nationalsprachige Liedschaffen des Mittelalters, in ganz besonderem Maße für das nordfranzösische Trouvère-¹ und das südfranzösische Troubadourlied, in etwas anderer Schattierung auch für den mittelhochdeutschen Minnesang. Dabei zeigt sich deutlich, daß das mittellateinische Lied mit seiner Verwendung reichster musikalischer Mittel – Mehrstimmigkeit, große melismatische Partien, kompositionstechnische Feinheiten wie Stimmtausch, Kanon usw. – die höchste Blüte der mittelalterlichen Liedkunst darstellt, der gegenüber die fast ausschließlich einstimmige weltliche Lyrik sich auf die Ausnutzung formaler melodischer Beziehungen beschränkt. So darf man vermuten, daß auch in rhythmischer Hinsicht das mittellateinische Lied alle Möglichkeiten ausnutzt, so daß die Analyse seiner musikalisch-rhythmischen Gestaltung zugleich die

¹ Die musikalischen Beziehungen zwischen mittellateinischem Lied und Trouvèrekunst untersuche ich in einem gleichzeitig in der *Musikforschung*, Jg. V, 1952, 2/3, erscheinenden Beitrag *Zur Rhythmik des Trouvèresanges*.

vollständige musikalische Rhythmik des Mittelalters ergibt, während man im Gegensatz dazu auf dem Gebiet der einfachen nationalsprachigen Liedkulturen nicht von vornherein mit einer ebensolchen Reichhaltigkeit rhythmischer Gestaltung rechnen wird. Das hat zur Folge, daß man hier stets erneut in jedem Einzelfall eines rhythmischen Schemas seine Existenz in der betreffenden nationalen Lyrik erst zu beweisen hat. Weder ist von vornherein anzunehmen, daß etwa das nordfranzösische Lied über alle musikalisch-rhythmischen Möglichkeiten des mittellateinischen verfügt, noch ist zu erwarten, daß etwa der nordfranzösische und der mittelhochdeutsche Minnesang aus der rhythmischen Fülle des mittellateinischen Liedes ausgerechnet dieselbe Auswahl besitzen sollten. Nur umgekehrt läßt sich vermuten, daß sie keine Rhythmen besitzen werden, die nicht auch im mittellateinischen Lied vorkommen¹.

Nun handelt es sich freilich nicht darum, alle überhaupt verwendeten Rhythmen festzustellen, sondern Ziel ist nur, diejenigen zu erfassen, die der Deklamation des Textes in den „syllabischen“ Partien eines Stückes dienen. Die in den großen Melismen vorkommenden, noch wieder sehr viel komplizierteren rhythmischen Bildungen, häufig nur aus der mehrstimmigen Faktur des Satzes zu erklären, sind eine Angelegenheit der Kompositionskunst einer anderen Ebene, die hier beiseite bleiben kann. Rein methodisch dagegen ist gerade die Rhythmik der Melismen die Basis der Untersuchungen. Denn diese oft weitausladenden Koloraturen der mittelalterlichen mehrstimmigen Kompositionen sind in der modalen Notation geschrieben, deren Lesung im großen und ganzen heute als gesichert betrachtet werden darf. Die hier durch die Verbindung der Einzelnoten zu Ligaturen hergestellte Andeutung des Rhythmus wird nun aber sofort verlassen, wenn eine Ligatur sich auf die folgende Silbe herüber erstrecken müßte. An der Silbengrenze zerfällt jede Ligatur daher in zwei Teile². Deklamiert das Stück aber (wie häufig in der weltlichen Lyrik) so, daß auf jede Silbe überhaupt nur eine Note entfällt, dann steht über jeder Textsilbe – da der Unterschied langer und kurzer Einzelnoten noch nicht wie in der Mensuralnotation angedeutet werden kann – nur je eine im allgemeinen stets gleich aussehende Einzelnote: nur an den Ligaturen ist der Rhythmus zu erkennen, sie sind bis in ihre kleinsten Einzelteile aufgelöst, der Rhythmus der Partie ist damit notationstechnisch unerkennbar geworden. Es ist anzunehmen, daß der Rhythmus dieser Stellen daher im Mittelalter durch andere Prinzipien festgelegt war, – etwa Silbenzahl und Betonungsordnung des Verses. Daraus läßt sich heute viel konstruieren, und so sind die mannigfaltigsten Rhythmisierungen für die Lieder des Mittelalters vorgeschlagen worden¹. Indessen ist die Angelegenheit keines-

¹ Ich möchte also vor allem davor warnen, die sich im folgenden ergebenden reichen rhythmischen Möglichkeiten des mittellateinischen Liedes als ein Generalrezept auch zur Behandlung des weltlichen Liedrepertoires anzusehen.

² Das hat FR. LUDWIG, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Bd. I, Abt. 1, Halle 1910, S. 49, bereits grundsätzlich klargestellt.

wegs hoffnungslos. Es soll hier gezeigt werden, zu welchen Ergebnissen man kommen kann und welche Sicherheit ihnen jeweils zuzuschreiben ist.

Um zu unanfechtbaren Resultaten zu gelangen, gibt es sogar mehrere Methoden, deren Handhabung freilich mit großer Vorsicht zu geschehen hat, die bisher häufig versäumt worden ist. Am nächsten liegt es, sich die Rhythmik der nächstfolgenden Musikepoche, also der „ars antiqua“ (etwa 1250–1320), anzusehen und daraus Rückschlüsse auf die vorangehende Blütezeit des mittelalterlichen Liedes, die Notre Dame-Epoche (etwa 1180–1250), zu ziehen. Dieses Verfahren ist als Grundlage der Untersuchung absolut ungeeignet; denn sicherlich hat die mensurale Zeit, die nunmehr jeden Rhythmus einwandfrei schreiben kann, bereits kompliziertere, durch die neue Darstellbarkeit jetzt möglich gewordene Rhythmen benutzt, – welche Rhythmen in mensuraler Zeit neu entstanden und welche noch aus der modalen Epoche stammen, läßt sich aber nicht immer ohne weiteres angeben und ist in jedem Fall erst durch eine einwandfreie Methode vorher zu beweisen. Durch diese methodische Unsauberkeit sind immer wieder mensurale Rhythmen in die modale Zeit hineingedeutet worden.

Eine zweite Methode² ist verlässlicher, freilich auch nur mit Vorsicht zu verwenden. Wir besitzen eine größere Anzahl von aus der Notre Dame-Zeit stammenden Kompositionen noch aus Handschriften späterer Zeit in mensuraler Notation. Diese Tatsache könnte als der Schlüssel zur Lösung des Problems erscheinen, – und ist es tatsächlich auch, wenn man einige Einschränkungen macht. Denn es ist zu bedenken, daß nunmehr zwischen der mensuralen Niederschrift und der Komposition des Stückes eine große Zeitspanne, oft von über hundert Jahren, liegt. Wir sind aber nicht sicher, wann die Umschrift des Stük-

¹ Eine Diskussion früherer Thesen soll hier, wo es nur auf eine positive Grundlegung ankommt, nicht unternommen werden. Es sei nur angedeutet, daß sich auch die Konzeptionen H. RIEMANNNS im großen und ganzen durchaus bestätigen.

² Auf die Methode des Vergleichs modaler und mensuraler Fassungen ist bereits von FR. LUDWIG in seinen frühesten Veröffentlichungen hingewiesen worden, etwa *Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter I*, SIMG IV, 1902, S. 25; *II*, SIMG V, 1904, S. 186/7, u. ö. Gleichzeitig mit ihm hat auch JOH. WOLF, *Geschichte der Mensuralnotation von 1250–1460*, Leipzig 1904, nicht nur auf diese Methode verwiesen und etwa ebda. Bd. I, S. 46, verschiedene Stücke von Fauv in F nachgewiesen, sondern ebda. S. 50 ff. die Methode bereits zu notationstechnischen Untersuchungen betr. Pliken und Konjunkturen mit großem Glück verwandt. In großem Umfang habe ich die Methode dann in meiner Berliner Dissertation 1932, *Die dreistimmigen Organa der Notre Dame-Schule mit besonderer Berücksichtigung der Handschriften Wolfenbüttel und Montpellier*, zur Untersuchung der modalen Notation der Organa herangezogen. Die in der anschließend vorgenommenen Erweiterung auf das Gebiet der Konduktus und der weltlichen Lyrik erzielten Ergebnisse nahm 1940 die Sächsische Akademie der Wissenschaften zur Veröffentlichung an. Nach der Vernichtung dieser Pläne teile ich nunmehr hier in verkürzter Form die die mittellateinischen Lieder betreffenden Untersuchungen mit, die sich auf die Trouvèrekunst beziehenden im auf S. 3, Anm. 1, zitierten Beitrag. Großen Dank schulde ich Herrn Prof. Dr. JACQUES HANDSCHIN, der mir neben vielem, was er mir in seiner steten Hilfsbereitschaft zukommen ließ, vor allem durch seine eingehende Diskussion meiner Promotionsschrift reiche Anregungen gegeben hat.

kes erfolgt ist. Sei ein Stück etwa 1200 komponiert, so kann es 1260 in einer heute nicht mehr vorhandenen Handschrift mensural umgeschrieben worden sein, aus der es dann eine heute noch vorliegende Handschrift um 1320 abgeschrieben haben mag. Der mensurale Notator um 1260 hatte noch engen Kontakt mit der Notre Dame-Zeit, seine Umschrift verdient Vertrauen und daher ist die Abschrift dieser Umschrift ebenso wertvoll. Anders dagegen, wenn die Verhältnisse sich umkehren. Liegt die Abschrift des Stückes um 1260 und der zweite Notator versuchte um 1320 diese Abschrift mensural umzuschreiben, so ist sehr zweifelhaft, ob ein Notator der ars nova, der in einer noch wieder ganz anderen musikalischen Welt lebte, überhaupt die Voraussetzungen erfüllte, die zu einer solchen Umschrift nötig waren. Das muß nicht unbedingt verneint werden, denn noch bis ins 14. Jahrhundert hinein sind die alten Stücke auch in der ursprünglichen modalen Notation weiter tradiert worden; es ist anzunehmen, daß die Schreiber und Benutzer dieser späteren Abschriften die Bedeutung der Modalnotation noch voll verstanden. Aber auch in diesem Fall läßt sich – etwa an Hand der Handschrift F¹ – nachweisen, daß einzelne Phrasen ihren Rhythmus im Laufe des 13. Jahrhunderts verändert haben, was sich auch in entsprechend abgeänderter modaler Schreibung äußerte. Es ist aber der Fall nicht nur denkbar, sondern zu belegen, daß etwa die ursprüngliche Fassung den Rhythmus a hatte, der sich in modaler Zeit in b veränderte, welche Fassung der zweite Notator richtig mensural umschrieb. Wenn wir heute dann in unseren Handschriften nur die ursprüngliche modale Fassung mit dem Rhythmus a und die mensurale Umschrift mit dem Rhythmus b besitzen, führt das leicht zu dem Irrtum, für die modale Fassung a den mensuralen Rhythmus b als Lösung anzusehen. Ebenso ist aber auch denkbar, daß der die Umschrift besorgende Notator die Regeln der Modalnotation nicht mehr voll beherrschte und dabei für einen modalen Rhythmus a einen ursprünglich modalen Rhythmus b setzte, – dann ging es immerhin noch einigermaßen glimpflich ab –, oder aber sogar einen erst in mensuraler Zeit entstandenen Rhythmus c, – dann ist das Ergebnis genau so irreführend wie bei der ersten Methode der Heranziehung der in mensuraler Zeit entstandenen Kompositionen. Besitzen wir aber ein Stück in modaler und mensuraler Schrift, so haben wir immer noch den großen Vorteil, oft sofort erkennen zu können, daß die falsche mensurale Umschrift aus irgendwelchen Gründen mit der modalen Fassung unverträglich ist. Alles in allem kann das Studium der mensuralen Umschriften daher auch zu Irrtümern führen. Da wir aber die Regeln der Ligaturensatzung kennen, können wir – sofern die mensurale Umschrift Stücke mit Melismen enthält – an diesen die Güte der Umschrift feststellen und danach die Gewißheit der Umschrift der syllabischen Partien entsprechend ansetzen. Unter Beachtung dieser Vorsichtsmaßnahme werden wir daher brauch-

¹ Über die Notre Dame-Handschriften vgl. man FR. LUDWIGS *Repertorium*, Ergänzungen dazu in der Einleitung meiner Ausgabe der drei- und vierstimmigen Notre Dame-Organa, PÄM, XI. Jg., Leipzig 1940.

bare Resultate erwarten können, besonders wenn diese durch mehrere Handschriften gestützt werden.

Eine andere Methode¹ liefert in zwar schwierigerer Weise etwas gesichere Ergebnisse. Die modalen Handschriften pflegen einige verdeutlichende Zeichen zu benutzen, um bestimmte Lesungen sicherzustellen. So werden längere Pausen durch zwei Striche statt durch nur einen wie normal und längere Noten – mindestens dreizeitige – durch einen verbreiterten Notenkörper nach Art der mensuralen Maxima dargestellt. Diese Noten² und Pausen haben also noch keinen absoluten Wert wie in mensuraler Zeit, sondern geben nur ein Wertverhältnis zu benachbarten Noten an: folgt eine zwei- oder dreizeitige Note einer so verbreiterten, so gilt diese im allgemeinen drei Zeiten, so daß die nächste wieder auf schwerem Taktteil einsetzt; folgt eine dreizeitige oder steht sie allein, so gilt sie häufig sechs Zeiten, woraus sich die spätere Maxima entwickelt hat. Diese „Maximaschreibung“ wird auch sehr gern in syllabischen Partien angewandt und aus der Stellung dieser perfekten Noten läßt sich häufig entnehmen, was für die anderen Noten übrigbleibt. Das Verfahren ist etwas mühselig, liefert aber schöne Ergebnisse und hat den Vorzug, sich nur auf modale Gepflogenheiten zu stützen und damit bei weitem mehr Exaktheit zu besitzen, als die Heranziehung späterer mensuraler Quellen.

Eine letzte Methode³ endlich ist die bei weitem beste und läßt sich, auch abgesehen von den Ergebnissen, die sie selber liefert, vorzüglich zur Kontrolle der vorigen Methoden heranziehen. Da wir melismatische Partien lesen können, nicht dagegen syllabische, ist es eine uns außerordentlich entgegenkommende Tatsache, daß in vielen mittellateinischen Stücken syllabische Partien entweder sofort unmittelbar folgend oder an späterer Stelle als Melismen noch einmal auftreten. Dort sind sie dann für uns lesbar und damit haben wir auch für die entsprechende syllabische Partie eine gesicherte Übertragung gewonnen. Ja, ich habe fast das Gefühl, als ob man diesen Brauch der melismatischen Wieder-

¹ Eine eingehende Diskussion und Anwendung dieser Methode gebe ich in dem a. a. O. genannten Aufsatz.

² Es war ein Irrtum R. v. FICKERS, *Probleme der modalen Notation*, Acta musicologica, Vol. XVIII/XIX, 1946/47, S. 16, diese verbreiterten Noten buchstäblich für Maximae zu halten. Dagegen scheint er an einer anderen Stelle, a. a. O., S. 7, bei Heranziehung der „halbmensural“ geschriebenen Handschrift W₂ Maximae durchaus in meinem Sinn auch als Longae zu interpretieren.

³ Den ersten Fall der Identität syllabischer und melismatischer Partien in Konduktus stellte ich fest, als FR. GENNRICH, *Internationale mittelalterliche Melodien*, ZfMw, Jg. XI, 1928/29, auf S. 344 ein Faksimile des Konduktus *Ver pacis aperit* mitteilte, das den Schluß des Liedes *Sol sub nube latuit* mit einer solchen Gruppe enthält. Diesen Konduktus bespreche ich a. a. O., da seine Unterstimme mit zwei Trouvèreliedern übereinstimmt. Wie ich W. APEL, *The notation of polyphonic music 900–1600*, Cambridge/Mass. 1949, S. 264, entnehme, hat inzwischen auch M. BUKOFZER in der mir noch nicht zugänglichen Studie *Rhythm and metre in the Notre Dame-Conductus*, Bull. of the Amer. Music. Soc., 1948, S. 63, dieselbe Beobachtung gemacht, anscheinend aber nur für den 1. Modus, da W. APEL, a. a. O., S. 265/6, demgegenüber die „isochronische“ Lesung für die großen Konduktus verteidigt.

holung einer syllabischen Partie sogar gerade zu dem Zweck der Sicherstellung der richtigen Ausführung des Rhythmus der syllabischen Partie besonders gern gepflegt habe, zumindest dies entscheidenden Anteil daran hatte. An sich ist diese stilistische Eigenheit älter, sie findet sich schon bei Sequenzen und gregorianischen Alleluja, ja gehört auch ursprünglich zum Volkslied. In der Notre Dame-Zeit wird die Wiederholung auch gern mit Stimmtausch verbunden. Dieses Stilprinzip ist das ideale Hilfsmittel zur Enträtselung des Rhythmus des mittellateinischen Liedes, erlaubt es uns doch selbst durch spätere Umgestaltung hindurch zur Komposition in ihrer ursprünglichen Gestalt vorzudringen und so alle eventuellen nachträglichen rhythmischen Veränderungen auszuschalten. Eins allerdings ist auch hier zu beachten. Es ist denkbar und findet sich, wie ein Beispiel näher zeigen wird, tatsächlich, daß eine Gruppe mit schnellerem Rhythmus später in langsamerem Tempo, also sozusagen in Augmentation, wiederholt wird. Doch wird dieses Kunstmittel außerordentlich selten angewandt, – zumindest aber muß man darauf gefaßt sein.

Während die letzten beiden Methoden immer nur für kürzere Partien – wenn auch gerade für die hier besonders interessierenden syllabischen – einwandfreie Lesungen ergeben, liefert das Studium der mensuralen Umschriften ganze mittellateinische Lieder in richtigem Rhythmus, vorausgesetzt, daß es sich um eine zuverlässige Handschrift handelt. Es ist also das bequemste Verfahren, mit dem man zugleich auf schnellstem Wege die größte Anzahl Resultate erhält, die mensuralen Umschriften durch die beiden anderen Methoden zu kontrollieren und bei positivem Ergebnis dieser Prüfung dem folgenden zugrunde zu legen. Am längsten bekannt sind hier die mensural geschriebenen Musikeinlagen einer Handschrift des Roman de Fauvel¹, unter denen sich eine ganze Reihe Notre Dame-Konduktus befinden, deren Wert für derartige Untersuchungen schon immer betont wurde. Leider sind diese mensural umgeschriebenen älteren Stücke in außerordentlich ungleichmäßigem Zustand. Man kann etwa drei Qualitätsgruppen unterscheiden, eine sehr gute, eine mittelmäßige und eine hoffnungslos verdorbene. Aus der ersten Gruppe hat Fr. Ludwig² ein Stück ausgewählt, Philipp de Grèves Sequenz *Veritas equitas*, und einige Strophen daraus mitgeteilt. Die Melodie ist übrigens von einem provenzalischen Lai genommen³, – H. Spanke formuliert das Verhältnis umgekehrt⁴. Zur Notation sei nur angemerkt, daß Fauv die melodisch gleichen ersten und letzten Strophengruppen im Anfang im 5. Modus, am Schluß im 1. Modus bringt, worin Fr. Ludwig eine

¹ Über ihn vgl. man vor allem JOH. WOLF, a. a. O., Bd. I, S. 40 ff., und FR. LUDWIG, *Die Quellen der Motetten ältesten Stils*, AfMw, V. Jg., 1923, S. 278 ff.

² Vgl. seinen Beitrag *Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts* in G. ADLERS *Handbuch der Musikgeschichte*, Frankfurt a. M. 1924, S. 155.

³ So schon FR. LUDWIG, *Repertorium*, S. 257.

⁴ H. SPANKE, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Abh. der Ges. der Wiss. zu Göttingen, Phil.-hist. Klasse, 3. Folge, Nr. 18, Berlin 1936, S. 86.

„rhythmisch sehr wirkungsvolle Steigerung“ sieht. Da Schlußsteigerungen auch im Mittelalter aber vor allem durch verlangsamende Augmentation ausgedrückt werden, scheint mir doch vielleicht eine Störung der Überlieferung vorzuliegen, und am Anfang der 1. Modus, der sich in der letzten Zeile auch in den Strophen des Anfangs findet, ursprünglich gemeint zu sein. Zu den im Stil gleichen und ebenso gut überlieferten Liedern gehört desselben Pariser Kanzlers *Inter membra singula* und *O mens cogita*. Endlich sind einige ursprünglich zweistimmige Stücke, *Nulli beneficium* mit dem in Fauv gesondert stehenden zweiten Teil *Cui magis committitur*, *Redit etas aurea* (hier als *Floret fex favellea*) und *Virtus moritur* sowie das ursprünglich dreistimmige *In precio precium* in relativ einwandfreier Weise aufgezeichnet. In den beiden anderen Gruppen zeigen die gekürzten und unregelmäßig und unlogisch umgeschriebenen Melismen, in der schlechtesten Gruppe auch die verwahrloste Schreibung der syllabischen Partien, daß die Handschrift kein enges Verhältnis mehr zu diesen Werken besitzt. Die Spitzengruppe aber enthüllt sich als diejenige, die vorwiegend syllabisch komponierte Stücke enthält, also im Stil prägnantere und einfachere Werke. In den schlechter überlieferten Kompositionen erkennt man leicht die Hilflosigkeit des Schreibers; er hat einfach die modalen Einzelnoten, diese nach Belieben als Longae oder Breves, und Ligaturen in ihrer ursprünglichen Form übernommen, so daß sich nur zufällig da etwas Richtiges ergibt, wo die modale Ligatur dieselbe rhythmische Bedeutung besitzt wie dieselbe mensurale. Die ganze Aufzeichnung ist also vollkommen wertlos und konnte auch damals kein richtiges Bild des ursprünglichen Rhythmus mehr ergeben. Bei dieser Lage der Dinge wird man auch der Spitzengruppe mit Mißtrauen begegnen. Tatsächlich zeigt sie bei näherem Zusehen starke Unregelmäßigkeiten, z.T. sogar Unmöglichkeiten, die selbst in mensuraler Schrift ausgeschlossen sind. Als Beispiel sei die siebente Strophengruppe von *Inter membra singula* mitgeteilt. Die erste Strophe lautet in Fauv:

Er - go re - stat u - num con - si - li - um sus - pen - da - mus
om - nes of - fi - ci - um qui - es - ca - mus a la - bo - re

Dagegen lautet die melodisch gleiche zweite Strophe dieser Gruppe:

La - bor no - ster no - bis est ste - ri - lis con - temp - ne - tur
fi - cus in - u - ti - lis mo - ri - a - tur cum do - lo - re

Aus diesen beiden Fassungen kann man eine resultierende Lesart konstruieren:

Er - go re - stat u - num con - si - li - um sus - pen - da - mus
om - nes of - fi - ci - um qui - es - ca - mus a la - bo - re

Aber das ist eine Konjektur, die in jedem Takt gleich mehrere Änderungen erfordert. Eine derart verbesserungsbedürftige Überlieferung läßt sich aber nicht zu grundlegenden Erörterungen verwenden.

Aber nicht nur die Einzelheiten der Fauv-Überlieferung sind unzuverlässig, auch wesentliche Dinge, die das Gesamtbild eines Stückes bedingen, sind nicht in Ordnung. Daß das Pausenwesen vollkommen willkürlich gehandhabt wird, nimmt noch nicht einmal Wunder, denn das wird auch in anderen mensuralen Handschriften zuweilen ungenügend beachtet. Entscheidender ist, daß anscheinend sogar der Grundrhythmus der Lieder nicht immer richtig wiedergegeben ist. An einem Beispiel, in dem die modalen Handschriften entsprechende Hilfsmittel an die Hand geben, läßt sich das nachweisen. Den Konduktus *Nulli beneficium* überträgt Fauv, von einigen Fehlern abgesehen, durchgehend im 5. Modus. Die beiden letzten Zeilen lauten in Fauv:

la - vat cu - i con - tri - ti - o de - ne - ga - tur

Hier ist die melodische Linie der ersten Zeile stark vereinfacht, das Melisma der zweiten gekürzt. In den Handschriften F¹ und W₁ dagegen ergibt sich ein ganz anderes Bild:

la - vat cui con - tri - ti - o de - ne - ga -
- tur

Die im Melisma zweimal vorkommende von g nach d herunterlaufende Figur tritt ebenso über *-tritio* auf, womit dessen – und damit dieser Zeile – Lesung im 1. Modus nahegelegt wird. Dem wieder entsprechend wird man auch die Silben *de-ne-* im 1. Modus übertragen, womit die Bewegung flüssiger wird und die Parallelität der zweiten Zeile zur ersten sich vergrößert. So kommt man unter Berücksichtigung weiterer melodischer Gemeinsamkeiten mit vorhergehenden

Zeilen dazu, für den ganzen Konduktus 1. Modus anzunehmen, im Gegensatz zum 5. Modus von Fauv¹.

So erscheint die Zuverlässigkeit der Fauv-Überlieferung, von wenigen Stücken abgesehen, in keinem günstigen Licht. Dagegen macht die Handschrift von Las Huelgas² einen wesentlich besseren Eindruck. Zwar ist sie noch wieder später entstanden, aber die Tradition der Notre Dame-Werke blieb in Spanien – wie übrigens auch in England – besonders lange gut erhalten; auch die modal geschriebene Handschrift Ma zeigt neben Spättem oft ausgezeichnete Lesarten³ und gibt uns in manchen Fällen die richtige Lösung einer Stelle an die Hand. Besonders günstig ist, daß wir die Güte der Handschrift Hu aufs genaueste kontrollieren können, da sie mehrere Stücke enthält, in denen syllabische Partien melismatisch wiederkehren. In den meisten dieser Fälle erweist sich die Handschrift Hu als zuverlässig. Dagegen macht sie in vielen anderen Dingen, vor allem notationstechnischer Art, einen korrumpierten Eindruck, und hier ist es unmöglich, sie als Beweismittel zu verwenden. Ihre mehr oder weniger große rhythmische Exaktheit wird sich im folgenden genau zeigen.

Eines der bedeutendsten Notre Dame-Werke, der ursprünglich dreistimmige Konduktus *Ave maris stella*, dreistimmig auch in W₁ und F, zweistimmig auch in

me-di-a - trix ho - mi-num ut

a no-bis cri - mi-num

¹ Auch für ein zweites Stück, *Redit etas*, halte ich den in Fauv gewählten Modus, hier umgekehrt den 1. im Gegensatz zum 5., für möglicherweise falsch. Doch zeigen hier bereits die Notre Dame-Handschriften Varianten, so daß dieser Fall ohnehin komplizierter liegt.

² Veröffentlicht von H. ANGLÈS, *El códex musical de Las Huelgas*, 3 Bde., Barcelona 1931.

³ Daß R. v. FICKER sich in der Verteidigung seiner *Sederunt*-Ausgabe gegenüber meinen abweichenden Übertragungen, a. a. O., S. 6/7, immer auf die späteste Handschrift W₂ beruft, ist ungünstig. Übrigens hätte ihn sogar Ma hier unterstützt.

Ma überliefert, steht dreistimmig in Hu f. 145 ff. Er besitzt zwei schlagende Beispiele melodischer Gleichheit, die Phrasen *mediatrix hominum* und *ut a nobis criminum*.

In beiden Fällen wandert die die Melodie führende Unterstimme der syllabischen Partie bei der melismatischen Wiederholung in die Mittelstimme. Im zweiten Beispiel geht der syllabischen Gruppe noch ein zweitaktiges Melisma voraus, das bereits die Textsilbe *ut* bringt. Die syllabische Partie aber läßt für dieses *ut* die erste Silbe frei – am besten wird man hier *ut* nochmals aussprechen –, so daß die syllabische Partie genau so rhythmisiert ist, wie es geschehen würde, wenn kein Melisma vorherginge. Es ist die Textsilbe *ut* gleichsam nach rückwärts verlängert worden. In ganz entsprechender Weise wird – sinngemäß alles umzukehren – auch häufig mit der Schlußsilbe einer Textgruppe verfahren, wofür sich später ein Beispiel ergeben wird. Im vorliegenden Fall hat Hu diese ganz typische Eigenheit nicht beachtet, den Text *a nobis criminum* ohne *ut* unter die Gruppe verteilt und, damit es ausreichte, in den beiden Unterstimmen die ursprünglich über *nobis* stehenden Töne ligiert. Dadurch entsteht der Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, der für Sechssilbler ganz üblich ist. Hat Hu also auch falschen Rhythmus, so doch immerhin denselben, den auch die Notre Dame-Zeit für eine entsprechende Textverteilung gewählt haben würde. In der zweiten Gruppe hat Hu abweichend von dem Verfahren bei der ersten anstelle der richtigen Brevispausen Longapausen – zum Teil nur durch zwei Spatien – geschrieben, was die Symmetrie stören würde.

Neben dieser regulären Lesung der Siebensilbler als $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ verwendet derselbe Konduktus in der Zeile *virgo decus virginum* noch eine zweite, kunstvollere.

In dieser Gruppe geben die Notre Dame-Handschriften selbst bereits den Rhythmus eindeutig an: W_1 hat in I und III (die Stimmen von unten nach oben gezählt) auf *vir-* eine Maxima geschrieben, während F nach *-go* in II und III Striche setzt, die

die Gruppe *virgo* als für sich zu rhythmisierend vom folgenden absetzen sollen, – ein Verfahren, das sich öfter findet. So ist die gedehnte Lesung durch W_1 und F gesichert, und es ist erfreulich, daß Hu diese rhythmische Besonderheit genau angibt.

An der Seite der Siebensilbler verwendet dieser Konduktus auch Sechssilbler. Die Verse *Ave maris stella, ne nos pereamus* und, an diesen unmittelbar anschließend, *ad te suspiramus* (hierauf folgt die obige Partie *ut a nobis criminum*) sind in allen Stimmen in zwei oder drei Notenwerte zerlegt. Derart gleichmäßige Auflösung findet sich vorwiegend im 5. Modus und eben diesen hat auch Hu. So

dürfen wir aus diesen Stellen für den Sechssilbler den Rhythmus $\dot{\text{J}} \cdot \dot{\text{J}} \cdot | \dot{\text{J}} \cdot \dot{\text{J}} \cdot | \dot{\text{J}} \cdot \dot{\text{J}} \cdot |$ buchen. Aber ebenso wie beim Siebensilbler benutzt dieser meisterhaft gestaltete Konduktus auch für den Sechssilbler noch eine zweite Rhythmisierung.

Die beiden Verse *celi regis cella* und *procul sit procella* sind auf *ce-* und *pro-* reich zerlegt, auf *ce-* in F sind Maximae geschrieben, nach *-li* in II und III in W_1 steht wieder der trennende Strich, so daß hier wie beim Siebensilbler *virgo* eine Gruppe $\dot{\text{J}} \cdot \dot{\text{J}} \cdot |$ vorangeht. Auch der Schlußtakt lautet sicher $\dot{\text{J}} \cdot | \dot{\text{J}} \cdot \text{—} |$,



da die Silbe *cel-* des ersten Verses in I in F und W_1 Maxima ist, die des zweiten leitet in der oben beschriebenen Weise ins Melisma hinein, wobei am Schluß des ganzen Konduktus eine entsprechende Gruppe *fg* steht, unter der dann auf *g* die Schlußsilbe *-la* eintritt. Damit wird die ursprüngliche Zeile also wieder aufgenommen und nun regulär zu Ende geführt, so daß hier die *- melismatische -* Lesung $\dot{\text{J}} \cdot | \dot{\text{J}} \cdot \text{—} |$ ohnehin sicher ist, von F und W_1 aber durch Maximaschreibung der ersten perfekten Note in I und II noch deutlicher gemacht wird. So bleibt nur zu entscheiden, wie die beiden mittleren Silben zu lesen sind. Da sie im Gegensatz zu den sie umgebenden Silben nicht aufgelöst sind, was vielleicht auch auf eine absichtliche rhythmische Differenzierung hindeutet¹, und die Gruppe *bagf* in I auch vorher öfter auftritt, einmal sogar mit dem abschließenden *g*, wird die angegebene Übertragung, die so auch in Hu erscheint, ebenso von den Notre Dame-Handschriften gemeint gewesen sein. Auch die Longapausen stehen in Hu genau so da².

Ein besonders interessantes Stück ist der ursprünglich dreistimmige Konduktus *Crucifigat omnes*. Seine melodische Gliederung $A_1 A_2 B_1 B_2 C y D_1 y D_2 y E_1 E_2 F F z$, wobei *y* und *z* wie Refrains wirken, gibt das typische Bild einer Estampie, und so vermute ich, daß dem Stück eine mittelalterliche Tanzmelodie zugrundeliegt, — es tritt damit in Parallele zum a. a. O. ebenfalls näher von mir untersuchten *Parit preter morem*³. Als noch nicht behandelter Rhythmus erscheint hier zweimal der weibliche Sechssilbler in seiner Normalform $\dot{\text{J}} \dot{\text{J}} \dot{\text{J}} \dot{\text{J}} | \dot{\text{J}} \cdot \dot{\text{J}} \cdot |$. Die Siebensilbler sind ebenfalls regulär. Aber die Lesung der weiblichen Achtsilbler ist zu diskutieren. Hu hat sie alle, auch die Gruppe $E_1 + E_2$, gleichmäßig nach dem Schema $\dot{\text{J}} \dot{\text{J}} \dot{\text{J}} \dot{\text{J}} | \dot{\text{J}} \dot{\text{J}} \dot{\text{J}} \dot{\text{J}} |$ rhythmisiert, und der Herausgeber der Hand-

¹ Auch hieraus darf man aber keinesfalls ein Grundprinzip modaler Übertragung machen.

² H. ANGLÈS hat die Longapausen unnötigerweise in Brevispausen gekürzt und wendet infolgedessen unsymmetrische Taktsetzungen an: $\dot{\text{J}} \cdot \dot{\text{J}} \cdot \dot{\text{J}} \cdot | \dot{\text{J}} \cdot \dot{\text{J}} \cdot |$ (auftaktig in den vorigen Takt hinein) und $| \dot{\text{J}} \cdot \dot{\text{J}} \cdot \dot{\text{J}} \cdot | \dot{\text{J}} \cdot \dot{\text{J}} \cdot |$.

³ Beide Stücke gebe ich in meinem Heft *Die frühe Mehrstimmigkeit* in K. G. FELLERERS *Das Musikwerk* ungekürzt heraus.

schrift, H. Anglès hat auch die Notre Dame-Fassung in dieser Weise aufgefaßt. Für die Verse D_1 , D_2 und F ist das sicher richtig. Für die Verse E_1 und E_2 dagegen führt Hu auf eine falsche Lösung. So wie die Gruppe z gedehnt ist, was das erste Mal in W_1 , das zweite Mal in W_1 und F durch Maximaschreibung angedeutet ist, so ist auch die Gruppe E_1E_2 auf das doppelte Maß zu dehnen: über *spon* schreibt das zweistimmige W_2 in beiden Stimmen Maximae, über *sy*- W_2 und F , ebenso deuten die gehäuften Unisoni mit Pliken auf dreizeitige Lesung. Dann sieht die Gruppe so aus:

spon - sa sy - on im - mo - la - tur

pro - cul sit pro - cel -

Während der Text die Gruppe nur mit einem Vers versehen hat, zerfällt sie melodisch deutlich in zwei Teile, die die drei ersten Noten c , h und a gemeinsam haben und sich nur in der letzten unterscheiden, also in Halb- und Ganzschluß, vert und clos, gegliedert sind. Jede Gruppe mit nunmehr zwei Taktten aber hat dadurch dieselbe Länge wie die übrigen stets zweitaktigen Glieder der Melodie (ausgenommen das eintaktige z).

Für die musikalische Rhythmik ergebnisreich ist weiter der Konduktus *Ergo agnus veri dei*, der dritte Teil der großen Komposition *Sursum corda*, die in ihren drei Strophen Präfation, Sanctus und Agnus paraphrasiert. Durch eine melodische Beziehung ist hier die auch von Hu gewählte Übertragung im 5. Modus gesichert: der letzte Vers des ersten Stollens, *qui tollis peccata*, ist in II fast ganz, in I nur in den ersten drei Tönen identisch mit der Schlußgruppe des Anfangsmelismas des zweiten Stollens (der in I mit dem ersten übereinstimmt):

qui tol - lis pec - ca - ta

Damit ist die gedehnte Übertragung des weiblichen Sechssilblers gewonnen. Der weibliche Achtsilbler begegnet in zwei Formen. Die erste, $\dot{d} \cdot \dot{d} \cdot | \dot{d} \cdot \dot{d} \cdot | \dot{d} \cdot \dot{d} \cdot | \circ \cdot | \dot{d} \cdot \text{—} |$, ist auch durch Maximaschreibung in W_1 und Ma über dem ersten Vers gesichert, die zweite, $\dot{d} \cdot \dot{d} \cdot | \dot{d} \cdot \dot{d} \cdot | \dot{d} \cdot \dot{d} \cdot | \dot{d} \cdot \dot{d} \cdot |$, ist die normale und in Hu sicher ebenfalls richtig. Auch die genaue Unterscheidung der verschiedenen Pausen





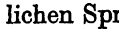
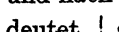
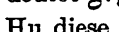
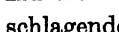
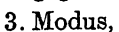
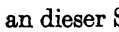
am Schluß beider Fälle ist in Hu im allgemeinen exakt¹. Die Verwendung der in der penultima gedehnten und der in ihr ungedehnten weiblichen Endung in einem und demselben Stück ist äußerst bemerkenswert. Der Schreiber hat übrigens am Anfang des zweiten Stollens den Text wieder eine Silbe zu früh untergelegt und dafür die Noten der vierten Silbe weggelassen, während der Anfang des ersten Stollens in Ordnung ist.

Die für unsere Untersuchungen interessantesten Lieder sind die beiden im Stil miteinander verwandten und in der Anlage und Gliederung sich außerordentlich ähnelnden Konduktus *Soli nitorem* und *Mater patris*, der erste auch in F, der zweite in Ma modal überliefert. Beide Konduktus sind mit einem ganzen Netz melodischer Beziehungen überzogen und erlauben die wichtigsten Feststellungen. Wir betrachten zuerst die viertaktige Gruppe *equori pugillum, addo laticis* und die etwas später stehende Gruppe *robori frondes, adiungo filicis*, – beide Gruppen in ihrer zweiten Hälfte (mit Stimmtausch) identisch:

Die hier gegebene Übertragung beider Stellen nach der Handschrift F ist vollkommen gesichert durch das sich an die zweite Gruppe anschließende Melisma, das in seinen ersten vier Takten mit der ersten, in den nächsten vier Takten mit der zweiten Gruppe übereinstimmt.

Die Ähnlichkeit ist in Hu noch größer, wo in I über *-bo-* fe steht. Während der weibliche Sechssilbler mit der Lesung $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ bereits belegt wurde, ist der männliche Fünfsilbler mit dem Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ neu. Die Stelle

¹ H. ANGLÈS hat auch hier wieder nur Viertelpausen gesetzt und dementsprechend unregelmäßige $\frac{3}{4}$ -Takte in die regelmäßigen $\frac{6}{4}$ -Takte eingeschoben. Y. ROKSETH irrt in ihrer Besprechung meines Organabandes, *La polyphonie parisienne du treizième siècle, Les cahiers techniques de l'art*, Tome I, fasc. 2, 1947, S. 43, also durchaus, wenn sie glaubt, H. ANGLÈS habe eines Prinzips halber keine Pausen verändert.

zeigt, daß auch der Fünfsilbler auf die Länge zweier Doppeltakte gedehnt werden konnte. Während Fauv in einfacheren Fällen, z. B. im Liede *Virtus moritur*,  schreibt, läßt doch auch dort Stilistisches die Lesung  in Betracht ziehen. Wie weit die doppeltaktige Lesung des Fünfsilblers zu verallgemeinern ist, bleibt fraglich, ihre Existenz aber ist hiermit einwandfrei bewiesen. Die beiden männlichen Fünfsilbler *robori frondes* und *adiungo fili* sind merkwürdigerweise verschieden rhythmisiert, der erste als , der zweite als . Das ist außerordentlich auffallend. Doch bald sieht man das Prinzip des jeweils verschiedenen Verfahrens: *robori* ist in der natürlichen Sprache *' /* betont, *adiungo* dagegen *' / .* *Robori* als  ist normal und nach Art der beiden Hälften eines Sechsilblers gemessen. In *adiungo* bedeutet  gedehnten Auftakt,  steht für . Es ist erstaunlich, daß Hu diese Feinheiten ebenfalls einwandfrei wiedergibt. Damit tritt an einem schlagenden Beispiel eine sich auch aus dem Studium der modalen Handschriften immer wieder ergebende Grundtatsache ans Licht: In den großen melismatischen mittellateinischen Kompositionen der Notre Dame-Zeit richtet sich die Rhythmisierung – vor allem unregelmäßiger Partien – nach der natürlichen Betonung der Worte. Demgegenüber lassen die einfachen Verse, die vor allem die rein syllabischen Konduktus beherrschen, mehr oder weniger viele Verstöße in dieser Hinsicht zu, wie sich sogleich bei der Betrachtung anderer Verse desselben Stückes zeigen wird. Als besondere Krönung des Ganzen tritt dieses Melisma (wie auch ein anderes, darauf folgendes) dann als Schluß des Konduktus in Augmentation auf. Ob hier die Ligaturen im 1. oder im 3. Modus zu lesen sind, ist aus der Notation nicht ersichtlich; ich habe den 1. Modus gewählt, der in ähnlich lapidaren Gruppen in Motetten zumeist der ursprüngliche ist, der 3. Modus dagegen oft erst spätere Modernisierung. Die Handschrift Hu schreibt diesmal 3. Modus, dazu recht viele falsche Ligaturen ( statt ) , so daß sie an dieser Stelle stark zu verbessern ist.



Die Anfangszeile *Soli nitorem* (ohne das Anfangsmelisma) und die damit reichende Zeile *limphis humorem*, beides weibliche Fünfsilbler, sind melodisch identisch; der zweite zeigt in I interessante Kolorierung, die Oberstimme weist „zersungene“ Verschiedenheiten auf.

li - ni - to - rem

lim - phis hu - - - mo - rem

Hier hat Hu die Anfangsnoten auf das doppelte gedehnt, in der ersten Gruppe auch die zweite Takthälfte. Damit ist die Symmetrie verloren gegangen. Falsche Textunterlegung bei der ersten Gruppe schafft weitere Verwirrung. Die melodische Identität der beiden Gruppen erweist aber die obige Übertragung als die richtige Rhythmisierung. Der Rhythmus $\text{♩} \cdot \text{♩} \mid \text{♩} \cdot \text{♩} \mid \text{♩} \cdot \text{♩} \mid$ ist zudem sehr plausibel; er ist die einfache Augmentation des für den Fünfsilbler normalen $\text{♩} \cdot \text{♩} \mid \text{♩} \cdot \text{♩} \mid$, das eben noch begegnete.

Nach diesen für die verschiedenen Formen des 1. und 5. Modus grundlegenden Beispielen bleibt nun noch eine der heikelsten Fragen, die des auftaktigen 1. Modus zu behandeln. Terminologisch ist es am richtigsten, die betonte Stelle im Takt als maßgebend anzusehen: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \mid \text{♩}$ usw. ist ein „1. Modus“, $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \mid \text{♩}$ usw. dagegen „2. Modus“; $\text{♩} \mid \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \mid \text{♩}$ usw. hat zwar in der modalen Schrift dieselbe Ligierung wie der 2. Modus, ist aber als „auftaktiger 1. Modus“ richtiger bezeichnet, und entsprechend ist $\text{♩} \mid \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \mid \text{♩}$ usw. das Schema des „auftaktigen 2. Modus“. Das hat schon Fr. Ludwig¹ eindringlich betont, und darüber sollte man heute eigentlich nicht mehr zu diskutieren brauchen². Die immer je zwei Noten zusammenfassende Ligierung bedeutet nicht nur den 2. Modus, sondern, wie ich glaube, ebenso den auftaktigen 1. Modus, regelt also nur die Abwechslung der Längen und Kürzen, sagt aber nichts über deren Stellung im Takt aus³. In den melismatischen Partien ist nun die Frage, wie die gleiche Ligaturenfolge, wenn sie schon beides bedeuten kann, jeweils zu übertragen ist, nicht in jedem Falle gleich leicht zu beantworten. In den syllabischen Partien dagegen sieht es auf den ersten Blick hoffnungsvoller aus: die natürliche Betonung der Worte bietet sich hier von selbst an. Verse wie *dum presuli, qui seculi*

¹ *Repertorium*, S. 50 f., vor allem S. 51, Anm. 1.

² Die von R. v. FICKER gegen FR. LUDWIG und mich, a. a. O., S. 9 f., gerichtete Polemik stützt sich nur auf Theoretikerzitate, deren hier unklare Aussagen gegen die praktischen Tatsachen nicht nur nichts auszurichten vermögen, sondern erst aus ihnen gedeutet werden müssen.

³ Auch Y. ROKSETH, a. a. O., S. 38 f., teilt diese Meinung nicht. Doch bringt sie überhaupt keine genaueren Gründe bei, sondern stützt sich mehr auf die allgemeine Meinung.

des vorliegenden Kondukts verlangen eindeutig eine auftaktige Lesung. Aber gerade diese einfachen Verse, vor allem die auftaktigen männlichen Achtsilbler, zeigen häufiger Betonungsanomalien, „Taktwechsel“ (Tw) in der Sprache der mittellateinischen Philologie. Aus derselben Gruppe des vorliegenden Kondukts weisen die Zeilen *claro virtutum sydere* und *laudis pre summo titulo* im Anfang einen Verstoß, die Zeile *nostris noctem illuminat* im Anfang zwei Verstöße auf. Der Schluß ist stets einwandfrei und muß es bleiben, da an ihm die Natur des ganzen Verses, weiblich oder männlich, erkannt wird. Trotzdem finden sich auch hier ab und zu Unregelmäßigkeiten. Die Existenz auftaktiger Lesung syllabischer Partien ganz einwandfrei zu beweisen, ist nicht einfach. Wenn man auf alle Hebigkeitstheorien o. ä. verzichtet, ferner die mensuralen Umschriften als eventuell gerade an der fraglichen Stelle irrend ablehnt (die Stellung im Takt geben sie ja ohnehin in syllabischen Partien nicht an), aber auch melismatische auftaktige Partien nicht anerkennt (da ja meine Auffassung dieser Partien als auftaktig bestritten wurde), so bleibt nur eine Möglichkeit übrig: eine auftaktige syllabische Partie auf eine gesicherte volltaktige zurückzuführen. Das ist offenbar auf den ersten Blick eine Unmöglichkeit, aber der Konduktus *Soli nitorem* liefert ein entsprechendes Beispiel, wenn auch nur für die bescheidene Länge eines Taktes. Ich gebe zunächst das Anfangsmelisma des Liedes.



Es ist zunächst kompositorisch interessant, da es acht Takte lang einen Kanon im Abstand eines Taktes durchführt, wodurch es auf die unregelmäßige Ausdehnung von neun Takten kommt. Dabei sind – mit Stimmtausch – die drei letzten Takte den drei ersten gleich. Weiter bietet das Melisma in der Mitte eine notationstechnische Besonderheit, eine siebentönige Ligatur, – über die Hu denn auch prompt gestolpert ist. Daß die vorgeschlagene Übertragung die richtige ist, sieht man daraus, daß die Gruppe *cbag* auch am Anfang des Melismas den Rhythmus ♩ ♩ ♩ hat. Der sechste Takt des Melismas, in II mit der Septenaria, ist nun melodisch im Vers *claro virtutum sydere* benutzt, und damit sich dieselbe Stellung der Figur im Takt ergibt, muß diese Zeile auftaktig gelesen werden.



Mit dieser Zeile ist in I die Schlußzeile der ganzen Gruppe melodisch verwandt. Sie spart die Schlußsilbe *-lum* bis zum Ende des Konduktus auf, so daß die beiden auf *-tu-* entfallenden Noten zu einer zweitönigen Ligatur hätten zusammengefaßt werden müssen. F schreibt in solchen Fällen auch sonst gern Simplizes, hier freilich irrig sogar mit Verbreiterung der ersten Note. Das bedeutet also nicht etwa $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{—}$, sondern die Handschrift schreibt so, als ob die Textsilbe doch unter der letzten Note der syllabischen Partie stände.



Unregelmäßigen Aufbau zeigen die beiden ersten Zeilen der in Frage stehenden Gruppe:



Die Schlußsilbe der ersten Zeile ist verlängert, ebenso der Auftakt der zweiten Zeile gedehnt, wobei *bcba* am Ende der ersten Zeile in I eine Terz höher in II die zweite Zeile beginnt. Das hat Hu versehen, wo sich am Ende der ersten Zeile statt $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ die kürzere Form $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ findet. Übrigens ist der Anfang *nostri* – volltaktig! – nochmals identisch mit der oben angeführten Gruppe des Anfangsmelismas und der Silben (*cla-*)*ro virtu-(tum)*.

Die Brücke von den auftaktigen syllabischen Partien zu den auftaktigen melismatischen schlägt der zweite Konduktus, *Mater patris et filia*. In ihm steht in der Mitte eine auftaktige Textpartie von sechs Takten Länge, die im großen und ganzen mit dem auf sie folgenden um einen Takt verlängerten Melisma identisch ist:



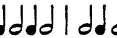
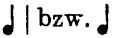
In I sind die ersten sechs Takte des Melismas – von kleinen Abweichungen abgesehen – gleich der Unterstimme der Textpartie, in II ist die sechste Gruppe der Textpartie für die siebente, hinzugefügte, des Melismas benutzt, die ersten fünf sind vor allem in der ersten, vierten und fünften Gruppe identisch. Die Handschrift Hu schreibt unter die Textgruppe *manera francesca*, unter das Melisma *manera hespanona*, was H. Anglès wohl richtig als *hespanola* gedeutet hat. Abgesehen davon, daß Hu ebenso wie die Roman de Fauvel-Handschrift bei auftaktigen Partien des 1. Modus eine – überflüssige – Brevispause hinter die Schlußnote jeweils der Zeilen setzt (vermutlich aus den alten modalen Abteilungsstrichen mißdeutet), an die Fauv noch einen Divisionspunkt anfügt, stimmt die Schreibung von Hu mit meiner Übertragung überein. Man wird also, da auch in Hu die beiden Partien tatsächlich zum größten Teil identisch sind, nur eine Bedeutung für diese beiden Bezeichnungen finden können: „französische Manier“ bezeichnet die syllabische, „spanische Manier“ die melismatische Partie einer aus zwei derartigen, melodisch gleichen Gruppen zusammengesetzten größeren Gruppe. Das wird bestätigt durch die im selben Konduktus noch einmal auftretende Verwendung der Bezeichnung „französische Manier“ unter der Textpartie *mater misericordie* usw., die ebenfalls als melismatische Partie später wiederholt wird, – unter der dann freilich „spanische Manier“ einzutragen vergessen wurde¹. Aber wie es zu diesen Bezeichnungen kommt, ist rätselhaft.

Eine weitere, diesmal nur modal überlieferte Partie aus dem zweistimmigen Konduktus *Rege mentem et ordina*, F f. 319, möge nochmals melodische Gleichheit in syllabischen und melismatischen auftaktigen Partien des 1. Modus veranschaulichen.

¹ H. ANGLÈS hat diese zweite, gleich noch näher zu besprechende Stelle zugrunde gelegt und *manera francesca* als „binären 3. Modus“ aufgefaßt, was durch die erste, im auftaktigen 1. Modus stehende Stelle unmöglich gemacht wird. Danach hat er nun auch trotz der vollkommen klaren Notation der Handschrift andere Stellen umrhythmisiert, – Veränderungen, die man erst recht nicht in einen diplomatischen Text aufnehmen darf. Diese Partie hat er in auftaktigen $\frac{4}{4}$ -Takt umgeschrieben, während seine Übertragung von Ma im auftaktigen 1. Modus einwandfrei ist. Tatsächlich haben aber beide Handschriften 1. Modus. Das mit der syllabischen Partie identische Melisma dagegen hat er in Hu und Ma nach der älteren Meinung im 2. Modus notiert.



Die Anfangstöne *gf* von I der Textpartie stehen im Schlußmelisma des Konduktus als Anfang von II eine Terz tiefer, die Noten von I über *mentem* erscheinen im Melisma nun in I, die von *et ordina* dagegen wieder in II, zwei Takte später wieder in I, vier Takte später nochmals nur mit ihrem Kopfmotiv. So läuft die Melodie zwischen den beiden Stimmen hin und her, ein Spiel mit den Motivteilen der ersten Melodiezeile.

Eine andere Gruppe des Liedes *Mater patris et filia* leitet nun zum 2. Modus über. Die beiden Zeilen *bone fili prece matris*, ein weiblicher Achtsilbler, für den sich schon verschiedene Lesungen ergeben haben, und *perduc nos ad regna patris*, ebenfalls ein solcher Achtsilbler, dessen Schlußsilbe aber erst am Ende des Stückes eintritt, stehen in Hu ganz einwandfrei¹ im 2. Modus, nur die beiden letzten Takte im 5. Modus:  bzw. . Auch stilistisch spricht manches für diese Lesung. Von der ersten Zeile sind die zweite Silbe in I und II, die sechste in II und die achte in I in kleinere Notenwerte aufgelöst; die Auflösung der unbetonten Silben aber findet sich vorwiegend im 2. Modus. Hat die Handschrift also eine durchaus vertretenswerte Lesart, so ist sie nichtsdestoweniger im Irrtum. Die richtige Lösung lautet:



Das ergibt sich aus dem diesen acht Takten vorhergehenden Melisma, das mit der zweiten der beiden Zeilen melodisch übereinstimmt, aber nur in der folgenden Übertragung möglich ist:

¹ H. ANGLÈS ändert die klare Schreibung der Handschrift in auftaktigen $\frac{1}{4}$ -Takt um, Ma aber überträgt er in auftaktigem 1. Modus. In beiden Fällen ergibt sich dadurch falsche Betonung sämtlicher Silben.



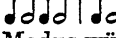
Dieses sehr lehrreiche Beispiel zeigt, daß der 5. Modus nicht nur als die Augmentation des 1. Modus aufgefaßt werden kann, sondern auch als die des 2. Modus auftritt. Die für beide Modi geltenden Auflösungsregeln sind also keine hinreichenden Bedingungen.

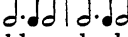
Ein aber tatsächlich den 2. Modus für Textpartien beweisendes Beispiel soll dessen Eigenheiten deutlich zeigen. Der Konduktus *Ut non ponam os in celum*, F f. 350, besteht aus weiblichen Achtsilblern und männlichen Siebensilblern. Die Lesung der beiden Anfangszeilen ergibt sich sofort aus der zweiten Gruppe des Schlußmelismas des Liedes.



Ut non po-nam os in ce-lum in in-cer-tum mit-to te-lum



Die beiden Anfangsnoten des Konduktus in I beginnen auch die Gruppe des Melismas in I, die ganze weitere Partie von (*po-*)*nam* bis *mitte* bildet die Oberstimme der melismatischen Gruppe. Beachtenswert ist, daß die langen Schlußsilben der drei Achtsilbler: *celum*, *telum*, *zelum*, nicht gedehnt werden, sondern die lange Silbe auf die rhythmische Kürze fällt. Die Betonung geschieht – ebenso wie auch in den folgenden Siebensilblern, für die sich analog die Übertragung  ergibt – ohne Verstöße, – bei der pointierten Rhythmik dieses Modus würden Betonungsfehler stärker auffallen als im geebneten Lauf etwa des 1. Modus.

Als Nachweis für den 3. Modus benutzen wir nun eine weitere Handschrift. Schon in Fauv steht das Lied *O varium fortune lubricum*, in F zweistimmig modal überliefert, im 3. Modus . Auch im 3. Modus sind auffälligerweise Betonungsfehler erlaubt, wie gleich die eben zitierte Zeile auf *fortune* zeigt. Neben den Handschriften Fauv und Hu besitzen wir aber noch eine dritte Quelle, die mensurale Werke überliefert, die modale Handschrift F

selbst. Es sind allerdings nur zwei Stücke, aber die verwendete Mensuralnotation ist erstklassig, und die beiden Stücke stellen die qualitativ beste Überlieferung dieser Art dar. Doch sind auch hier einige Schönheitsfehler vorhanden. Die beiden Stücke stehen unmittelbar hintereinander, und beim zweiten Stück hat der Schreiber von der vorletzten Akkolade gerade das oberste System geschrieben, – beide Stücke sind dreistimmig –, die mittlere und untere Stimme zeichnete er nicht mehr auf, ebensowenig die letzte Akkolade. Weiter ist er nicht mehr dazu gekommen, den Text unter beide Stücke zu schreiben, ein Zeichen, daß hier die Musik zuerst geschrieben wurde, während in anderen Handschriften, z. B. Ma, der Text zuerst notiert wurde. Nun hat Fr. Ludwig¹ das zweite Stück bereits identifizieren können: es ist das Lied *Si membrana esset celum*, das auch in den Darmstädter Fragmenten² steht. In Da ist die Notation ebenfalls mensural und ebenso hervorragend, ja z. T. noch peinlicher, da hier sogar in den syllabischen Partien die Divisionspunkte stehen, was im allgemeinen nicht üblich ist. Auf alle Fälle sind beide Stücke, soweit wir heute sehen, nur mensural überliefert, daher eventuell erst der mensuralen Zeit zugehörig. Übrigens ist umgekehrt nicht gesagt, daß alle modal überlieferten Stücke noch aus der Notre Dame-Epoche stammen; von manchen rhythmisch komplizierten, nur eben noch in älterer Weise modal aufgezeichneten Werken glaube ich im Gegenteil, daß sie erst in mensuraler Zeit entstanden. In jedem Fall haben die Besitzer der Handschrift F diese beiden Stücke damals für wert gehalten, in die modale Handschrift F nachgetragen zu werden, und so dürften sie sich im Stil nicht von den modal notierten Stücken unterscheiden. Demnach lassen sie sich auch für unsere Zwecke verwenden.

Der erste Konduktus steht nun bis auf eine mittlere Partie ganz im 3. Modus. Da in den Textpartien die zu den einzelnen Silben gehörenden Noten stets durch Zwischenräume, „Silbenlücken“, getrennt werden, läßt sich auch ohne den Text doch sehr genau angeben, wo neue Silben einsetzen und wie der Text deklamiert wurde. Auch in diesem Stück gibt es melodisch übereinstimmende syllabische und melismatische Partien, die die Güte der Überlieferung zu kontrollieren erlauben: die Aufzeichnung ist einwandfrei. Folgende rhythmischen Schemata lassen sich gewinnen. Fünf Zeilen sind Zehnsilbler in der für diesen Vers normalen Deklamation $\text{♩} \cdot \text{♩} \text{♩} \mid \text{♩} \cdot \text{♩} \text{♩} \mid \text{♩} \cdot \text{♩} \text{♩} \mid \text{♩} \cdot \text{♩} \text{♩} \mid$. Eine zweimal in gleicher Form begehende syllabische Gruppe zeigt für den Viersilbler die Gliederung $\text{♩} \cdot \mid \text{♩} \cdot \mid \text{♩} \cdot \mid$ $\text{♩} \cdot \text{♩} \mid$. Für den männlichen Fünfsilbler ergibt eine Zeile die Deklamation $\text{♩} \cdot \mid \text{♩} \cdot \mid \text{♩} \cdot \mid$ $\text{♩} \text{♩} \mid \text{♩} \cdot \text{♩} \text{♩} \mid$. Den Sechssilbler verwenden zwei verschiedene Zeilen in der Rhythmisierung $\text{♩} \cdot \mid \text{♩} \cdot \mid \text{♩} \cdot \text{♩} \text{♩} \mid \text{♩} \cdot \text{♩} \text{♩} \mid$.

Eine schöne Ergänzung dieser Schemata gibt der schon herangezogene Konduktus *Mater patris*. Er bingt in der Mitte eine aus fünf Zeilen bestehende große

¹ *Repertorium* S. 100 und *AfMw*, a. a. O., S. 187, Anm. 2 und S. 203.

² Dazu FR. LUDWIG, a. a. O., S. 203. Auch dieses Stück gebe ich in meinem Heft in K. G. FELLERERS *Musikwerk* heraus.

syllabische Partie, die am Schluß des Liedes nach der mitgeteilten Doppelzeile *bone fili* . . . zweimal melismatisch auftritt, das zweite Mal mit Stimmtausch. So ist die Übertragung dieser Partie wieder gesichert. Die Gruppe sei hier mitgeteilt, da sie außerordentlich merkwürdig deklamiert:

ma - ter mi - se - ri - cor - di - e in hac val - le mi - se - ri -
 e sis no - bis por - ta ve - ni - e per tu -
 um vir - go fi - li - um con - fer no - bis re - me - di - um

Hu hat unter dieser Gruppe wieder *manera francesca* stehen und die Gruppe sowohl bei ihrem syllabischen wie bei ihrem melismatischen Auftreten in den binären 3. Modus transponiert, $\frac{4}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ | anstatt $\frac{3}{4}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ |. Dabei hat diese sich auch noch häßlich deformiert. Alle fünf Zeilen der Gruppe sind männliche Achtsilbler. Ihre Rhythmisierung im 1., 2. und 5. Vers als $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ | leitet sich ganz logisch aus der Form der eben besprochenen Fünf- und Sechsilbler ab, was andererseits gleichfalls dafür spricht, daß deren rhythmische Schemata also keine mensurale Besonderheit waren. Im dritten Vers ist die Schlußsilbe auf zwei Takte gedehnt worden, wodurch der gleichmäßige Gang der für den 3. Modus so kennzeichnenden Viertaktgliederung gestört wird. Der vierte Vers endlich besitzt die ganz anormale Form $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ |, - die Maxima ist durch Doppelschreibung verdeutlicht. Ohne die Identität dieser syllabischen Partie mit dem großen Schlußmelisma hätte sich kaum die richtige Form herstellen lassen¹.

Eine Spezialform des 3. Modus ist der 4. Modus, der Rhythmus $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ | usf. Er wird neben $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ | sehr gern für den Sechsilbler verwandt. Das möge ein modal aufgezeichnetes, aber mit entsprechenden Hinweisen versehenes Stück, der Konduktus *Si mundus viveret*, zeigen. Ich wähle gerade ihn, weil

¹ H. ANGLÈS überträgt in Ma das Melisma richtig im 3. Modus, die damit identische syllabische Gruppe aber im auftaktigen 1. Modus.

er aus der Handschrift F, f. 226 v., im Faksimile besonders leicht zugänglich ist¹. Hier in F sind auf den dritten Silben der ersten, zweiten, dritten, vierten, sechsten und letzten Zeile Doppelnoten geschrieben, die die Wertverlängerung gegenüber den sie umgebenden einfachen Noten angeben. Dann bleibt freilich noch die Wahl zwischen $\text{♩} \cdot \text{♩}$ | $\text{♩} \cdot$ |, $\text{♩} \text{♩} \cdot$ | und $\text{♩} \text{♩} \cdot$ | für den halben Sechssilbler. Da die ersten und vierten Silben jeder Zeile durch das ganze Stück hindurch nicht aufgelöst sind, die zweiten und fünften dagegen häufig, wird man die dritte Möglichkeit wählen. Durch solche Überlegungen erzielt man auch in anderen Fällen bei nur modaler Überlieferung im allgemeinen richtige Resultate, – oft sind sie auch die einzige Möglichkeit, überhaupt zu einer Übertragung zu kommen. Nach dem Gesagten nehmen jetzt die beiden Stollen des Stückes folgende Form an:

Si mun-dus vi-ve-ret mundus pe-cu-ni-a
reg-na-ret in-ter nos pax et con-cor-di-a

Die Formen des 5. Modus haben wir bereits als Augmentation des 1. und 2. Modus gekennzeichnet. Der zweite mensurale Konduktus der Handschrift F bemißt seine drei weiblichen Achtsilbler $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot$ | $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot$ | $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot$ | $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot$ |, wobei F auch die richtigen Brevispausen setzt, Da dagegen falsche Longapausen. Während der Konduktus sonst im 1. Modus steht, sind die syllabischen Partien des 5. Modus im 3. Modus untergegliedert. Daß das nicht einwandfrei ist, zeigt der Vergleich des Endes vom großen, im 1. Modus stehenden Anfangsmelisma mit der zweiten syllabischen Gruppe, deren letzte zwei Takte beidemale melodisch gleich sind. Offenbar ist die Lesung im 1. Modus auch für die syllabische Partie die ursprünglich beabsichtigte Fassung, dagegen nicht der von F und Da notierte – auch in der Motettenentwicklung häufig als später nachzuweisende – Umschlag in den 3. Modus. Gegenüber dem 5. Modus der Achtsilbler ist der einzige Siebensilbler der Strophe in beiden Handschriften übereinstimmend im 1. Modus $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \cdot$ | $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \cdot$ | rhythmisiert. Das ist außerordentlich wichtig festzuhalten: Es brauchen nicht einmal die syllabischen Partien eines Stückes unter sich gleichen Modus aufzuweisen, – die Melismen benutzen ohnehin gern anderen Modus, im vorliegenden Konduktus zum Beispiel den 2. Modus.

Da bis heute trotz meines bereits früheren entschiedenen Eintretens noch immer die Bedeutung des 5. Modus nicht allgemein erkannt ist², soll noch ein

¹ Bei FR. GENNRICH, a. a. O., S. 335.

² Vgl. den Schluß der Anm. 2, S. 7.

besonders schlagendes Beispiel in rein modaler Form gegeben werden. Das zweistimmige Lied *A deserto veniens*, Ff. 316 v., zeigt folgende syllabische Gruppe, die vorletzte Zeile der Strophe, die mit der ersten melismatischen Silbe der letzten Zeile melodisch gleich ist, so daß dadurch die Bemessung des männlichen Siebensilblers als $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot | \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot | \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot | \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot |$ einwandfrei festgestellt wird:

pu - er pe - dem re - tu - lit qui

Hat man daraufhin das gesamte Konduktusrepertoire durchgearbeitet, so erweist sich, daß 1. Modus und 5. Modus zu gleichen Teilen das Feld beherrschen. Es ist unmöglich, einen der beiden Modi zum alleinigen Rhythmus des mittellateinischen Liedes zu machen, ganz abgesehen davon, daß auch der 2., 3. und 4. Modus einen wenn auch bescheideneren Anteil an der musikalischen Rhythmik des Konduktus haben.

Damit soll die Parade eindrucksvoller Stellen aus in ihrer Übertragung gesicherten mittellateinischen Liedern abgeschlossen werden. Vor allem unter Heranziehung der in den modalen Handschriften angebrachten zahllosen pseudomensuralen Hinweise ließe sich noch eine große Anzahl komplizierterer rhythmischer Schemata aufzeigen. Doch leiten diese bereits in die freiere Rhythmik der melismatischen Partien über, so daß sie selbst im Bereich des Mittellateinischen nur für die großen, repräsentativen Kompositionen charakteristisch sind. Das geht aber über den Rahmen der vorliegenden Studie hinaus, die nur die gesicherte Grundlegung der mittellateinischen Rhythmik geben, nicht mehr aber auch ihre zahlreichen Feinheiten und Komplizierungen entwickeln wollte.