

ACTA MUSICOLOGICA

Mitteilungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft
Bulletin de la Société Internationale de Musicologie

Anno MCMLIII

M. Jan.—M. Septbr.

Vol. XXV, Fasc. I-III

Die musikalische Behandlung der Versarten im Troubadourgesang der Notre Dame-Zeit

Heinrich Husmann (Hamburg)

Die rhythmische Seite des Troubadourgesanges ist uns bei weitem noch nicht mit der Sicherheit bekannt, die wir verlangen müssten, um auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit zwischen den verschiedenen Übertragungsmöglichkeiten entscheiden zu können. Bisher ist man dem Problem vor allem mit Theorien und Hypothesen zu Leibe gegangen; aber so gewiss beides fruchtbare Hilfsmittel sind, um zu Ergebnissen zu kommen, so bedürfen diese selbst doch stets einer einwandfreien philologischen oder stilkritischen Fundierung, ohne die sie immer hypothetisch bleiben. Während für das mittellateinische Lied sowohl einerseits notationskundliche Belege wie andererseits stilistische Eigenheiten reichlich vorhanden sind und ein recht detailliertes Bild seiner rhythmischen Faktoren geben¹⁾, ist dem nordfranzösischen Trouvèrelied²⁾ der Notre Dame — Zeit³⁾

¹⁾ Vgl. neuestens meinen Aufsatz *Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes*, Arch. f. MW 9, 1952, S. 3 ff.

²⁾ Dazu jetzt meinen Beitrag *Zur Rhythmik des Trouvèregesanges*, Die Musikforschung 5, 1952, S. 110 ff.

³⁾ Der Ausdruck »Notre Dame Zeit« ist eine, wie ich glaube, durchaus nützliche und passende Charakterisierung der Epoche der modalen Rhythmik, also etwa der Zeit von 1180 bis 1250. Auch mit einem Ausdruck wie »Notre Dame — Organa« soll natürlich keineswegs behauptet werden, dass diese Stücke sämtlich in Notre Dame zu Paris benutzt oder gar komponiert wurden (ich habe ja gerade selbst Zeugnisse dafür beigebracht, dass auch spätere Kompositionen in den »Notre Dame — Handschriften« stehen), sondern nur, dass die Pariser Notre Dame — Schule für diese Epoche das massgebende Vorbild war. Ebenso spricht man ja auch von »italienischer« Oper und »Wiener« Klassik. Die von Y. Rokseth, *La polyphonie parisienne du treizième siècle*, Les Cahiers techniques de l'art 1, 2, 1947, S. 33 ff. auf S. 34 geübte Kritik an diesem längst eingeführten Ausdruck erscheint mir daher nicht berechtigt. Auch die von ihr gerügte, durch Ludwig vorgenommene Einführung des Plurals »Organa«, den sie als praktisch selbst übernimmt und auch bereits vorher verwendet hat, erscheint mir nicht so problematisch. Wenn auch dieser Plural in der Notre Dame-Zeit vermieden wird, so wird *organum* als »Organumoberstimme« und im allgemeinen Sinn eines mehrstimmigen Stückes das ganze Mittelalter hindurch gebraucht und ist so sicher auch eines Plurals fähig, selbst wenn dieser zufällig nicht in den Theoretikern zu belegen ist. Vgl. jetzt nochmals dazu J. Handschin, *Réflexions sur la terminologie (à propos d'une rectification)*, Revue belge de musicol. 6, 1952, S. 7 ff.

schon nur auf eine indirekte Weise beizukommen: Da die Rhythmik der mensuralen *ars antiqua*⁴⁾ nicht ohne weiteres auf eine ein bis zwei Generationen zurückliegende Epoche übertragen werden kann in einer Zeit, in der sich gerade die rhythmischen Dinge innerhalb eines Jahrhunderts ständig entscheidend ändern, die Handschriften des Trouvèregesanges selbst aber keine Hinweise rhythmischer Natur geben — wie es in den mittellateinischen Handschriften oft der Fall ist —, bleibt hier nur der Weg, die wenigen Melodien zu untersuchen, die für lateinische und französische Texte gemeinsame Verwendung gefunden haben. Im Fall des Troubadourgesanges aber liegen die Dinge noch ungünstiger. Er existiert bereits einige Menschenalter vor dem Einbruch der modalen Rhythmik. Für die Melodien dieser vorangehenden Epoche gibt es aber weder notationstechnische Andeutungen noch wurden sie in der Notre Dame — Zeit zu lateinischen Kontrafakturen benutzt. Hier helfen also allein stilistische Kriterien weiter, — und sie zeigen, dass in dieser frühen Epoche des Troubadourgesanges die rhythmische Faktur von der der modalen Zeit wesentlich verschieden war⁵⁾. Es ist also zunächst vollkommen fraglich, wie weit die einfachere Rhythmik des 12. Jhdts. noch in der Notre Dame — Zeit weiterbenutzt wird und ebenso ungewiss, welche der rhythmischen Eigenheiten der *ars antiqua* (aus der uns eine ganze Anzahl mensural aufgezeichneter Troubadourmelodien überliefert sind) noch auf die Notre Dame — Epoche zurückgehen. Zwischen diesen drei Epochen des Troubadourgesanges ist von vornherein (zumindest zunächst methodisch) scharf zu unterscheiden und jegliche Übertragung von in einer Epoche gewonnenen Ergebnissen auf eine andere ist entschieden abzulehnen, solange aus dieser zweiten Epoche dasselbe Ergebnis nicht selbständig abgeleitet worden ist. Wir wissen aus der wohlbekannten Entwicklung der mehrstimmigen Musik des 12. und 13. Jhdts., wie verschieden diese in den einzelnen Epochen, ja in jeder Generation aussah,

4) Ich pflichte hier H. Bessler bei, der MGG 1, Sp. 679 ff. *ars antiqua* nach dem Vorgang von J. Wolf auf die mensurale Zeit beschränkt, also etwa die Zeit von 1250 bis 1320. Doch wird im *Speculum musicae* zweifellos die Notre Dame-Epoche darunter miteinbegriffen, da ja gerade auch die *cantus antiquos* (!) *organicos* und die *conductus* gefeiert und als Theoretiker Franko und Aristoteles zitiert werden, die noch durchaus auf der Notre Dame-Zeit basieren (Couss Scipt 2, 394, ein Zitat daraus auch bei H. Bessler, a. a. O., Sp. 679). Trotzdem erscheint mir diese Begriffsbildung glücklich: Das zentrale Mittelalter löst sich damit für die Musikwissenschaft in vier Teilperioden, St. Martial-Epoche, Notre Dame-Epoche, *ars antiqua* und *ars nova* auf, von denen die drei ersten sogar gleiche Länge (etwa 70 Jahre bzw. zwei Generationen) besitzen, die letzte etwa ein Jahrhundert bzw. drei Generationen umfasst.

5) Den Nachweis eines betonungsunabhängigen 5. Modus in der ersten Phase des Troubadourgesanges und die weitere Verfolgung dieses also *nichtmodalen* Verses durch das ganze 13. Jhd. gebe ich in einer weiteren Studie *Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters*, Die Musikforschung 6, 1953, H. 1. Zusatz bei der Korrektur: Endlich soll als Zusammenfassung der vier das lateinische und französische Lied behandelnden Studien ein Aufsatz. *Das System der modalen Rhythmik*, voraussichtlich in A. f. MW. 10, 1953, H. 2, folgen. Dort gehe ich dann auf den baldig in den *Acta* erscheinenden Aufsatz des Kollegen Handschin ein, dessen Korrekturen mir der Herausgeber liebenswürdigerweise zuleitet.

und es ist äusserst unwahrscheinlich, dass der gleichzeitige Liedgesang diese Wandlungen nicht mitgemacht hätte, sondern in einer einzigen (vielleicht noch wieder anderen) Gestalt durch die beiden Jahrhunderte hindurch unverändert gelebt hätte. Von dieser Vermutung aus ist die unterschiedslose Anwendung sowohl einer Hebigkeitstheorie wie der modalen Schematik oder gar der mensuralen Rhythmik auf den gesamten Troubadourgesang von vornherein wenig Vertrauen erweckend. So will ich mich in dieser Studie auf den Troubadourgesang der Notre Dame-Zeit beschränken und damit die noch fehlende Ergänzung zu den beiden zitierten, das mittellateinische Lied und die Trouvèrerhythmik dieser Epoche behandelnden Aufsätzen liefern.

Auf dem Gebiet des Troubadourgesanges der 1. Hälfte des 13. Jhdts. ist die Situation dieselbe wie in der gleichzeitigen Trouvèrekunst. Auch hier zeigen die Handschriften (die zum Teil überhaupt dieselben sind, die uns die Trouvèrelieder überliefern) eine oft geradezu nachlässige Art der Aufzeichnung und insbesondere für die Rhythmik geben sie nicht den geringsten Anhalt. So bleibt auch hier nur eine Methode übrig, die uns wenigstens einige gesicherte Resultate verspricht, — die des Studiums der Kontrafakta. An sich sollte man denken, dass auch der Vergleich desselben Stückes in verschiedenen Handschriften schon zu fruchtbaren Ergebnissen führen würde. Aber dadurch ergibt sich nur ein — freilich besonders wichtiger — Punkt: eine einwandfreie Abteilung der Verse. Nicht einmal diese ist ja in den Handschriften immer in Ordnung, — sehr häufig wird in den Noten überhaupt keine Zeilenabsetzung geschrieben, sondern diese ist nur aus dem unterlegten Text (durch Punkte angedeutet) zu erschliessen! Aber das ist auch das einzige, was die Troubadourhandschriften verraten, — es ist damals sicher auch vollkommen hinreichend gewesen. Die mittellateinischen Notre Dame — Handschriften⁶⁾ dagegen pflegen

⁶⁾ Grundlegend Fr. Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili* I, 1, Halle 1910. Nachträge dazu Fr. Ludwig, *Über den Entstehungsort der grossen Notre Dame-Handschriften*, Festschrift für G. Adler 1930; H. Husmann, *Die dreistimmigen Organa der Notre Dame-Schule mit besonderer Berücksichtigung der Handschriften Wolfenbüttel und Montpellier*, Diss Berlin 1932; J. Handschin, *A monument of English mediaeval polyphony, the ms. Wolfenbüttel 677*, *The musical Times* Juni 1932 und Aug. 1933; H. Husmann, *Die Motetten der Madrider Handschrift und deren geschichtliche Stellung*, *Arch. f. Musikforsch.* 1927, S. 173 ff. und eine kurze Zusammenfassung auf S. XIII/XIV der Einleitung meiner Kritischen Gesamtausgabe *Die drei- und vierstimmigen Notre Dame-Organa*, PÄM XI, Leipzig 1940. Diese Ausgabe war wiederum der Anlass für Y. Rokseth, a. a. O., und R. v. Ficker, *Probleme der modalen Notation*, *Acta musicol.* XVIII/XIX, 1946/47, S. 2 ff., die Anschauungen der Ludwigschule, als deren reinste Vertreter Y. Rokseth H. Anglès und mich bezeichnet, einer mehr oder weniger tiefen Kritik zu unterziehen, — freilich unter einem sehr ungünstigen Stern, da beide, wie J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, 1948, S. 401, bereits bemerkte, meine in der Einleitung der Ausgabe angeführte Dissertation übersehen haben, in der ich eine eingehende Behandlung des ganzen Übertragungskomplexes gegeben hatte. So darf ich auch hier noch auf diese verweisen, so lange eine seit langem vorbereitete grössere Darstellung noch nicht erschienen ist. Auf einige Punkte bin ich schon in den in Anm. 1) und 2) angeführten Aufsätzen eingegangen. Hier soll nur ein, R. v. Ficker besonders am Herzen liegender Punkt kurz angedeutet werden, die Frage der Aufführungs-

kompliziertere Rhythmen durch einige kleine Hilfen zu verdeutlichen. Insbesondere zeigen sie gern dreiteilige Noten durch einen doppelt so breiten Notenkörper an, — sie benutzen zur Andeutung der perfekten Longa also das Schriftbild der Notenfigur, die in der mensuralen Notation den doppelt so langen Wert der Maxima anzeigte⁷⁾. Eine zweite Methode, die demselben Zweck dient, besteht darin, hinter die perfekte Longa einen Strich zu setzen, der an sich nur als »Abteilungsstrich« anzusehen ist, in der mensuralen Überlieferung (vor allem der Motetten) dann auch als Pausenstrich gedeutet wird⁸⁾. Um nun in den Genuss dieser verbesserten Aufzeichnung zu kommen, empfiehlt es sich also, die Troubadourstücke zu untersuchen, die mit lateinischem Text in ein-, besser aber mehrstimmiger Komposition in das Konduktusrepertoire übernommen worden sind. Ebenso bieten die mittellateinischen Kontrafakta einen zweiten Vorteil: Sie haben sich zum Teil bis in die mensurale ars antiqua erhalten und sind dadurch in mensuraler Übertragung auf uns gekommen. Freilich muss eine solche Umschrift nicht unbedingt die Meinung des modalen Originals wiedergeben; denn der tiefgreifende Wandel, der gerade in rhythmischen Dingen in der Mitte des 13. Jhdts. eintrat, hat den Zusammenhang mit der modalen Tradition stark erschüttert und von einer Handschrift, die wie die mit Musikeinlagen versehene Roman de Fauvel — Handschrift Paris Bibl. nat. f. fr. 146 bereits am Beginn der ars nova steht⁹⁾, kann man erst recht keine bis ins letzte einwandfreie Kenntnis der alten modalen Rhythmik mehr erwarten. Aber immerhin wird doch sicherlich auch einiges Wertvolle auf diese Weise zu gewinnen sein. Und endlich geben uns die Kontrafakta

praxis der Organa. Dass ich sie für solistisch und rein vokal halte, nimmt R. v. Ficker merkwürdigerweise mit Erstaunen auf. Aber soweit ich sehe, war das (von einigen Forschern, die die Orgel heranziehen wollten, abgesehen) die opinio communis der Musikwissenschaft. Grundlegend hat bereits E. Buhle, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters* I, Leipzig 1903, die Bedeutung der Musikszenen König Davids usw. erläutert. Fr. Ludwig wies dann im *Rep.* auf Miniaturen in den Notre Dame-Handschriften selbst hin, auf denen die rein solistische Besetzung erkennbar ist und brachte sehr detaillierte Besetzungsangaben anlässlich der (ebenfalls solistischen) Aufführung mittelalterlicher Musik in Karlsruhe in ZFMW 5, 1923, S. 439. Endlich hat (nunmehr nach dem Erscheinen der v. Fickerschen Instrumentierungen) der schon so oft erfolgreiche J. Handschin eine seiner zauberndsten Entdeckungen gemacht, die der Brüsseler Notre Dame-Prozessionarien. Sie enthalten — man vgl. Acta musicol. IV, 1932, S. 13 f. — genaueste Besetzungsangaben: zwei, vier oder sechs Kleriker (also keine Knaben, die im Chor mitwirkten), mithin einfache bis dreifache Besetzung (das zweistimm. R. *Advenit* wird a *sex clericis* gesungen). So hielt ich diese Frage für längst erledigt und glaubte, nicht mehr näher auf sie eingehen zu brauchen. Übrigens ist die Heranziehung von J. S. Bachs Orgelchorälen bei einem Problem mittelalterlicher Musik nicht gerade sehr zu empfehlen, abgesehen davon, dass auch diese die Anschauung R. v. Fickers nicht stützen; denn da sie nicht textiert sind (die Überschrift wäre als eine »Kennmarke« anzusehen), würde man sie nach philologischen Prinzipien zunächst sicher für eben nicht vokal halten.

⁷⁾ Eine nähere Diskussion dieses Verfahrens gab ich Die Musikforschung 5, S. 119 f.

⁸⁾ Die sich hierdurch in den verschiedenen Handschriften ergebenden Varianten habe ich in meiner Diss. als »Pausenvariante« zusammengefasst.

⁹⁾ Ein instruktives Beispiel dafür teile ich AfMW 9, S. 9/10 mit.

noch eine dritte Möglichkeit, gerade kompliziertere Rhythmen zu studieren. Der ursprüngliche Text mag vielleicht ganz regelmässige Verse gehabt haben, aber der Kontrafaktor zog Silben zusammen und erreichte so eine grössere rhythmische Abwechslung durch Einschleiben komplizierterer Zeilen. So konnten z. B. in einem normalen Siebensilber mit männlichem Schluss, wie er das Urbild des 1. Modus¹⁰⁾ darstellt, die beiden ersten Silben (Halbe und Viertel) zu einer einzigen Silbe (punktierte Halbe) zusammengefasst werden. Haben wir nun die ursprüngliche einfache Fassung ebenfalls zur Verfügung, so sehen wir sofort, dass der Sechssilber der zweiten Fassung in anormaler Weise mit einer dreizeitigen Länge beginnt, auch ohne dass wir etwa eine verdeutlichende Handschrift vor uns haben, die für die erste Silbe dann eine Maxima schreiben würde. So ist das Studium der Kontrafakturen also von einem besonderen Wert¹¹⁾. Ich will hier aber nur einige besonders deutliche Fälle herausgreifen, an denen sich die gesamte Problematik konzentriert zeigen lässt. Es ist zunächst von prinzipieller Bedeutung, dass es mehrere Stücke gibt, die sogar in allen drei Sprachen, mittellateinisch, provenzalisch und französisch, gesungen wurden. Von den beiden Stücken, die uns hier vor allem interessieren

¹⁰⁾ Ich benutze stets die nun einmal eingeführte Sechszählung der Modi. Dabei ist die Betonung massgebend, so dass z. B. ein auftaktiger 1. Modus von einem 2. Modus prinzipiell verschieden ist. Eine eingehendere Diskussion des auftaktigen 1. Modus gab ich AfMW 9, S. 17 f. Der auftaktige 2. Modus begegnet nur selten in Motetten und nur im Anschluss an vorhergehende volltaktig beginnende Partien. So ist er nur als eine moderne Konstruktion zur theoretischen Ergänzung des modalen Systems anzusehen. Merkwürdigerweise glaubt R. v. Ficker diesen Modus (er vertauscht bei auftaktigen Modi die Bezeichnungen 1. und 2. Modus, da er nach dem graphischen Bild geht; aber die übliche Bezeichnungsweise benutzt ein wesensgemässeres Bestimmungsmerkmal und ist dazu so eingebürgert, dass man sie nicht ändern sollte) als erster a. a. O., S. 9, Anm. ²⁶⁾, aufzustellen. Aber z. B. Fr. Gennrich wendet ihn schon seit Jahrzehnten an, Fr. Ludwig etwa in der letzten Zeile der Gruppe III von Veritas.

¹¹⁾ Schon Fr. Ludwig hat im Anschluss an die Literaturwissenschaft in *Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter* III, SIMG 7, 1906, S. 523 f. die Bedeutung der Kontrafakturen betont. Nach den Studien Ludwigs über die Motettenkontrafakturen legte Fr. Gennrich in *Musikwissenschaft und romanische Philologie*, Halle 1918, dann den Grund zur Erforschung der Kontrafakturen im französischen Lied, dazu zahlreiche Nachträge, vor allem *Lateinische Kontrafakta altfranzösischer Lieder* in *Z. f. rom. Phil.* 50, 1930, S. 187 ff. und *Internationale mittelalterliche Melodien* in *ZfMW* 11, 1928/29, S. 259 ff. und S. 321 ff. Vor allem aber hat er Spanke es unternommen, systematisch alle Kontrafakturen insbesondere auch zwischen verschiedensprachigen Stücken festzustellen und in bewundernswürdiger aufopfernder Arbeit das ganze Material planmässig untersucht. Nach seinen Aufsätzen, vor allem *Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik*, *Z. f. frz. Spr. u. Lit.* 51, 1928, S. 73 ff. und *Studien zur Geschichte des altfranzösischen Liedes*, *Arch. f. d. Studium d. neueren Spr. u. Lit.* 156, 1929, S. 66 ff. und S. 215 ff., erschien eine erste Zusammenfassung als *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik* in *Abh. d. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, Phil.-hist. Kl.*, 3. F., Nr. 18, Berlin 1936. Dazu wieder Nachträge vor allem in *Der Chansonnier du Roi*, *Rom. Forsch.* 57, 1943, S. 43 ff. Den Schlussstein sollte seine seit langem vorbereitete Neubearbeitung der Raynaudschen Bibliographie bilden.

sollen¹²⁾, ist das erste der provenzalische *Lai Markiol*, überliefert in den beiden Handschriften Paris Bibl. nat. f. fr. 844 und 12615 (Chansonnier du Roi und Chansonnier de Noailles)¹³⁾ und benutzt in einer französischen Nachdichtung *Uns lais de nostre dame contre le lai Markiol* der Handschrift 12615 und in der lateinischen Schöpfung *Veritas equitas* des Pariser Kanzlers Philipp¹⁴⁾. Die lateinische Fassung ist darüber hinaus besonders interessant, da sie in Lo B in einer ganz normalen Notation vorliegt, in der Handschrift F dagegen mit verdeutlichenden Hinweisen versehen ist und in der schon erwähnten Fauvel-Handschrift vollends mensural umgeschrieben wurde. So sind an diesem Stück alle nur möglichen Methoden anwendbar. Das zweite hierhergehörige Stück ist das Lied Peirols *Que dan que d'amor*, das zu einer französischen Nachdichtung von Hue de St. Quentin (wieder in 844 und 12615) und in einem zweistimmigen lateinischen Konduktus *Vite perdit*¹⁵⁾ benutzt wurde. Schon ganz allgemein wird aus diesem Tatbestand sichtbar, dass, wenn derartig dieselbe Melodie im mittellateinischen ebenso wie im nord- und südfranzösischen Lied auftaucht, in dieser mittleren Epoche des Troubadourgesanges die rhythmische Grundhaltung auf allen drei Gebieten gewiss dieselbe gewesen ist. Mit anderen Worten: die modale Rhythmik gilt nicht nur für die lateinischen Konduktus (für die sie allein schon die Ligaturenschreibung in den grossen Melismen als verbindlich erweist), sondern ebenso für den Trouvère- und Troubadourgesang. Damit ist aber noch nicht gesagt, dass die gesamte Vielfalt der modalen Möglichkeiten in jeder der drei Gattungen angewandt würde, sondern nur, dass gewisse Bildungen ihnen gemeinsam sind, — ob auch alle, bleibt erst zu untersuchen. Dieselbe Anschauung von der grundsätzlich gleichen rhythmischen Struktur der drei Liedgattungen wird weiter dadurch nahegelegt, dass wir Kontrafakturen zwischen ihnen in allen möglichen paarweisen Kombinationen nachweisen können: Es gibt lateinische Kontrafakturen auf Trouvèrelieder, aber ebenso Fälle, in denen eine provenzalische Melodie entweder mit einer französischen oder mit einer lateinischen übereinstimmt. Das zweite ist bei der berühmten Estampie *Kalenda*

12) Ein drittes Stück, *Quisquis cordis*, gab Fr. Gennrich, a. a. O., S. 322—324 bereits heraus. Aber die nur einstimmige lateinische Fassung scheint schon reichlich zersungen zu sein und erlaubt so keine exakten Feststellungen.

13) Die Bezeichnungen der Handschriften durch Siglen ist gerade auf dem Gebiet des mittelalterlichen Liedes reichlich unübersichtlich. Vier verschiedene romanistische Bezeichnungenweisen (Laborde, Raynaud, Schwan und Bartsch) und eine musikwissenschaftliche (Ludwig) sind nicht zu vertreten. So verwende ich für die Liederhandschriften die Handschriftennummern, und zwar, sofern kein Missverständnis möglich ist, ohne die Zitierung der Bibliothek oder des Ortes, — für die Handschriften mit mehrstimmiger Musik die Ludwigschen Bezeichnungen.

14) Zur Überlieferung vgl. man Fr. Ludwig, *Rep.*, S. 257.

15) Die Feststellung der Kontrafaktur verdanken wir H. Spanke, vgl. seine *Beziehungen ...*, S. 96 und S. 149.

maya¹⁶⁾ der Fall, das letzte bei dem ebenso bekannten Tanzlied *A l'entree del tens clar*¹⁷⁾.

1. Der Lai Markiol.

Diese grosse und bedeutende Komposition ist bereits von Fr. Ludwig¹⁸⁾ gewürdigt worden. Ebenso teilte er auch schon einen kurzen Auszug aus dem Stück mit. Bereits an diesen wenigen Doppel- und Tripelversikeln wird sofort die Problematik der Quellen und unserer Übertragungen deutlich. Die Melodie der drei Anfangsstrophen kehrt als Schlusstrophe wieder. Aber die Handschrift Fauvel notiert die ersten drei Strophen im 5. Modus, die letzte dagegen im 1. Modus, so wie Ludwig es veröffentlicht hat. Eine kleine Unebenheit fällt sofort auf: In der Anfangszeile und allen ihr entsprechenden Zeilen der drei Anfangsstrophen ist je dreifacher Binnenreim angewandt. In der Schlusstrophe dagegen entfällt der dritte Binnenreim. Und gerade an dieser Stelle der Zeile hat die Melodie in der jeweils zweiten Zeile eine dreitönige Verzierungsfigur, die im Rhythmus der Schlusstrophe (in drei gleichen Vierteln) überaus verbreitet ist. Aber in den ersten Strophen ist eine weiterverbindende Ligatur an den durch den Reim hergestellten Zäsuren in dieser Breite vorgetragen nicht üblich. Der Aufbau der Melodie spricht also mehr für die zweite Fassung¹⁹⁾. Ebenso darf man auf eine ganz allgemeine Feststellung verweisen. Bei der Weiterüberlieferung der Melodien werden diese im Laufe der Zeit vor allem am Anfang verändert. Zeigen z. B. in einem Lied die Stollen Abweichungen, so erweist sich immer wieder erneut, dass dann zumeist der zweite Stollen in Ordnung ist und der erste die falsche Variante angenommen hat. Auch das spricht hier für die Lesart der Schlusstrophe. Aus den modalen Handschriften ist zur Klärung der Stelle nichts zu entnehmen. So ist eine einwandfreie Bestimmung des anzuwendenden Modus nicht möglich, — wenn auch der 1. Modus einen gewissen Vorteil zu besitzen scheint.

¹⁶⁾ Auch hier ist H. Spanke der glückliche Entdecker der Kontrafaktur, vgl. *Das öftere Auftreten...*, S. 105.

¹⁷⁾ Zur Kontrafaktur vgl. unten im Text.

¹⁸⁾ In seinem Beitrag *Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jhdts.*, G. Adlers Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt 1924, S. 127 ff., 2. Aufl. Berlin 1930, S. 155 ff., auf S. 154/55 bezw. S. 185/86. Zusatz bei der Korrektur: Inzwischen erhielt ich Studi medievali 15, 1942, H. 1/2, mit Fr. Gennrichs Aufsatz *Zwei altfranzösische Lais*, der sich u. a. mit der französischen Fassung des vorliegenden Lais beschäftigt, vor allem unter dankenswerter Mitteilung der Lesarten des *Fragments Wolf*. Die Übertragung lehnt sich rhythmisch eng an *Fauvel* an, sogar unter Beibehaltung der bereits von Ludwig beseitigten Unsymmetrien des Anfangs, dagegen mit Tilgung der Anfangsdehnungen der Gruppen II und XI.

¹⁹⁾ Im Lateinischen fehlt im ersten Vers auch der erste Reim, doch ist wenigstens eine Satzpause vorhanden. Der *Lai Markiol* aber besitzt in der Schlusstrophe genau die Reimordnung der Anfangsstrophen. Das französische Kontrafaktum dagegen lässt im zweiten Vers der Schlusstrophe den dritten Reim weg und tritt dadurch in nähere Verwandtschaft zum lateinischen Text. Zusatz: Dagegen stimmt das *Fragment Wolf* in der Reimordnung mit dem *Lai Markiol* überein.

Eine weitere Beobachtung bezieht sich auf den allgemeinen Zustand der Überlieferung. Fauvel schreibt nach dem ersten, zweiten und vierten Reim jeder Zeile nur Viertelpausen. Die besprochene dreitönige Ligatur hat auch in den ersten Strophen nur drei gleiche Viertel, ebenso das *e* über (*largi-*) *tas* nur eine Longa. Die Dehnungen sowohl der Pausen wie der Longa und der Ligatur in Ludwigs Übertragung sind von ihm selbst vorgenommen worden, — und zwar mit vollem Recht, denn nur so bilden die Anfangsstrophen eine genaue Augmentation der Schlusstrophe²⁰). Vergleicht man nun die Schlusstrophe, so sind in Fauvel die Pausen genau so notiert, was im 1. Modus nunmehr passt, aber die zweitönige Ligatur über (*u-*) *bi* in der ersten Zeile der Schlusstrophe und die dreitönige ihrer zweiten Zeile sind in augmentierter Fassung geschrieben, — die *Binaria* mithin in allen Strophen gleich, die *Ternaria* in den Anfangsstrophen so, wie es in der Schlusstrophe richtig wäre, in der Schlusstrophe so, wie es sich in den Anfangsstrophen gehört hätte. Ebenso kann man sagen, dass die Pausen der Anfangsstrophen nach Art der Schlusstrophen notiert sind. Alles in allem ist die in Fauvel herrschende Verwirrung recht unerquicklich, — besonders wenn man bedenkt, dass dieses Stück eins der bestüberlieferten der Handschrift ist²¹). Es ist also nicht angebracht, die Lesarten einer solchen Handschrift in sehr delikaten Einzelheiten als verbindlich ansehen zu wollen. Gewiss mag sie sogar gerade manche Einzelzüge sorgfältig bewahrt haben, — aber welche, vermögen wir im konkreten Fall eben nie zu sagen.

Die II. Strophengruppe besteht aus drei Strophen von je zwei auftaktigen Achtsilblern, zwei ebensolchen Viersilblern und nochmals zwei Achtsilblern. Alles verläuft im 1. Modus, nur die Anfangssilbe des 1. Verses ist zu einer Longa gedehnt. Und zwar schreibt Fauvel einwandfrei *Longae*, *F* normale *Simplizes* mit Abteilungsstrich. Weiter hat der lateinische Text unter diesem Auftakt in allen drei Strophen einsilbige Worte, *ius*, *vis*, *fraus*, also wenn auch keine reimenden Worte, so doch sehr ähnliche, die zudem alle auf denselben Konsonanten ausgehen. Zur Erklärung ergeben sich verschiedene Möglichkeiten, zwischen denen wieder schwer zu entscheiden ist. Entweder war der gedehnte Auftakt in der ursprünglichen Fassung vorhanden und deswegen wurden die einsilbigen Worte sehr sinnvoll unterlegt. Aber die provenzalische und die französische Fassung haben an den vorliegenden Stellen nur ganz belanglose Worte, *cil*, *son*, *qui*, alle unbetont und zu einem folgenden betonten Wort hinleitend. Da die Handschriften auch in keiner Weise Dehnung des Auftaktes andeuten, dürfte jeder, der sie damals benutzte, hier sicher nur einen normalen kurzen Auftakt gewählt haben. Betrachtet man die lateinische Fassung als die ursprüngliche, so wäre sie an sich sinnvoll, die provenzalische und französische Fassung hätten die Finesse des Anfangs dann

²⁰) Nur bei *viguit* hat Ludwig eine Dehnung nicht durchgeführt, die in Analogie zu den übrigen auch hätte vorgenommen werden sollen. Am besten ist hinter *viguit* eine Halbe Pause zu ergänzen.

²¹) Vgl. darüber AfMW 9, S. 8.

zunächst im Text nicht übernommen und dadurch wäre auch die musikalische Pointe verloren gegangen. Aber der umgekehrte Vorgang ist natürlicher: Die normal verlaufende provenzalisch-französische Form wäre bei der lateinischen Kontrafaktur mit der Feinheit der einsilbigen Wörter versehen worden und diese hätten dann die musikalische Auszeichnung nach sich gezogen. Dann müsste auch F eine recht späte Handschrift sein, — und das habe ich aus manchen anderen Gründen bereits früher geschlossen²²⁾.

Die nächste im I. Modus verlaufende Strophengruppe V bietet keine Besonderheiten. Sie hat Ludwig a. a. O. mitgeteilt. Im selben Aufbau verläuft auch die aus drei Strophen bestehende Gruppe VI²³⁾. Fauvel schreibt ganz normal I. Modus. Aber merkwürdigerweise bezeichnet F in allen drei Strophen beide Anfangssilben durch Abteilungsstriche als perfekte Longae. Weder der lateinische noch der provenzalische oder französische Text (die nur je zwei Strophen haben) legen hier durch Binnenreim o. ä. eine solche Fassung nahe. So schneidet F wieder schlecht ab und man wird umso mehr auch der Anfangsdehnung in der Strophengruppe II mit Misstrauen begegnen. Ebenfalls im selben Aufbau verläuft die X. Strophengruppe. Hier schreibt Fauvel in beiden Strophen an den weiblichen Schlüssen die erste, perfekte Longa nur als Brevis, eine Variante, die eine komplizierte modernere ars antiqua — Rhythmik in das alte Stück bringt.

Die XI. Gruppe beginnt wieder mit einer unsymmetrischen Dehnung. Da sie aber zum Schluss noch interessanter ist, sei sie hier mitgeteilt.



Die Dehnung des Anfangs ist in Fauvel in der ersten Note als Longa, in der zweiten als Brevis mit folgender nach oben plizierter Longa dargestellt. F schreibt die Anfangsnote normal, die zweite als ideell dreitönige Ligatur ccd, — das deutet gefühlsmässig auf eine Dehnung hin. Die dritte Handschrift, Lo B, hat aber nur eine zweitönige Ligatur cd, die provenzalische Fassung endlich überhaupt nur d. Im zweiten gleichlautenden Vers haben alle Handschriften übereinstimmend nur d. Textliche Besonderheiten bestehen in allen Fällen keine, — im Gegenteil weist z. B. das Lateinische Partikeln wie *sicut* an den Versanfängen auf und Binnenreim ist erst recht nicht zu beobachten. So sind auch die Anfangsdehnungen nicht sehr wahrscheinlich.

Fassen wir nunmehr die diesbezüglichen Resultate zusammen, so zeigen sich

²²⁾ Zuerst in *Die Offiziumsorgana der Notre Dame-Zeit*, Jahrb. d. Bibl. Peters 1935, S. 31 ff.

²³⁾ Meine Zählung unterscheidet sich irgendwo von der Ludwigs, da die Schlussstrophe bei mir als XIV rangiert. Zusatz: Von der Gennrichs unterscheidet sie sich dadurch, dass sie dessen Gruppen XII und XIII nur als eine Gruppe (XII) zählt.

in allen Fällen die Anfangsdehnungen wenig beglaubigt. Sie dürften daher nicht zum originalen Bestand der Melodie gehören, sondern eine später hinzugekommene Vortragsmanier sein, die von den Handschriften F und Fauvel in den Notentext mit aufgenommen wurde.

Die Schlussdehnung des lateinischen Textes der zuletzt behandelten Gruppe ist dagegen ganz anderer Natur. Sie entsteht dadurch aus der provenzalisch-französischen Fassung, dass sie vier Silben, die diese Fassung im vorletzten Takt besitzt, in eine zusammenfasst, ebenso nochmals die beiden ersten Silben des letzten Taktes. Das ist ein aussergewöhnlich merkwürdiges Verfahren. So hat denn auch Fauvel nur drei Breves ccd. F schreibt wieder c und nach oben pliziertes c, aber das c des letzten Taktes als Maxima gedehnt, was bei weiblichen Versschlüssen für eine Longa weder nötig noch üblich ist und daher wohl eine Maxima andeutet. Dass die Reimordnung der provenzalischen Fassung die sinnvollste ist, sei nur angemerkt. So spricht hier alles für die Originalität der provenzalischen Fassung.

Die bisherigen Gruppen zeigten normale Verse, männliche Siebensilbler, die ihnen gleichwertigen weiblichen Sechssilbler und auftaktige Achtsilbler. Aus den weiteren Strophen geht nun auch die Lesung der weiblichen Fünfsilbler hervor. Besonders anschaulich zeigt das die VIII. Gruppe in der provenzalischen Fassung, wo die 3. Strophe mit dem Vers *Dosne non destraigne* beginnt, einem normalen weiblichen Sechssilbler, die beiden ersten Strophen aber eine Silbe weniger besitzen, entstanden durch Zusammenziehung zweier Silben des ersten Taktes der 3. Strophe. Die provenzalische Fassung ist dabei sicher im 1. Modus zu übertragen, wie es bei gedehnten weiblichen Schlüssen in der Notre Dame - Zeit bei weitem überwiegt. Auch F deutet die Dehnung der Anfangsnote durch einen Abteilungsstrich an. Fauvel dagegen schreibt nur einfache Breves, was ein unsymmetrisches Taktbild ergibt, das um 1300 ja indessen nicht stört. Eine parallele Stelle zeigt die VII. Gruppe. Hier ist die Länge der ersten, zusammengezogenen Note noch durch eine zweitönige Ligatur besonders betont. Freilich führt Fauvel die dritte Note als perfekt, nicht die erste Silbe. Bei den Texten *avidi muti*, *luto polluti* und *questum secuti* sind beide Möglichkeiten gleich gut anwendbar, infall man nicht beide gleichzeitig anwenden will der natürlichen Betonung der Worte entsprechend.²⁴⁾

Die XII. Gruppe liefert uns die Messung eines weiteren Versmasses, des männlichen Sechssilblers. Besonders instruktiv ist ein Vergleich der drei Texte. Die provenzalische Fassung zeigt vier männliche Siebensilbler (mit Ausnahme des zweiten Verses, in dem falsche Ligierung zeigt, dass eine Unregelmässigkeit vorliegt). Der französische Text hat anstelle der ersten beiden männlichen Siebensilbler männliche Sechssilbler. Die lateinische Fassung endlich verwendet für alle vier Verse Sechssilbler, wobei klar wird, dass sie aus dem Sieben-

²⁴⁾ Ein schönes Beispiel für die beiden verschiedenen Rhythmisierungen des Fünfsilblers bildet die Gruppe *robori frondes, adiungo fili*, AfMW 9, S. 15, wo beide unmittelbar hintereinander stehen.

silbler der provenzalischen Fassung durch Zusammenziehung der dritten und vierten Silbe entstehen. Die Schreibung in Fauvel bestätigt das.

Damit sind die im 1. Modus stehenden Partien des Lai Markiol besprochen. Der übrige Teil steht im 2. bzw. 4. Modus. Die III. Strophengruppe hat Fr. Ludwig a. a. O. mitgeteilt. Die ersten drei Verse jeder der beiden Strophen sind männliche Fünfsilbler, der letzte Vers je ein Sechssilbler. Der Sechssilbler ist von Fr. Ludwig, wie ich glaube, nicht günstig konjiziert worden. Er ist nicht auftaktig, sondern volltaktig zu lesen. Zu diesem Zweck ist nach der dritten Zeile nur ein Divisionspunkt zu ergänzen. Ludwig dagegen muss die beiden ersten Noten, in der Handschrift Fauvel Brevis Longa, und die vorhergehende Schlusslonga der dritten Zeile in ihr Gegenteil verkehren, und das in beiden Strophen. Die dritte Zeile ist also den beiden ersten gleich zu lesen, die Schlusszeile dagegen im 4. Modus. Eine dritte, von Ludwig nicht mitgeteilte Strophe ersetzt in abweichender Ganzschlussbildung den Sechssilbler durch einen weiteren Fünfsilbler, auf den ein weiblicher Zwölfsilbler mit Binnenreim auf der fünften und neunten Silbe folgt. Dieser letzte ist in der provenzalisch-französischen Form aus einem Fünfsilbler und einem weiblichen Sechssilbler zusammengesetzt, doch ist die Notenverteilung der lateinischen Fassung gegenüber gerade entgegengesetzt. Textlich lässt sich die lateinische Fassung, da alle Texte nach der fünften Silbe Reim haben, durch Einschlebung einer Silbe nach dieser fünften Silbe aus der provenzalisch-französischen Fassung herleiten. Auch im 2. Modus begegnet Anfangsdehnung. Der dritte Vers hat nach der zweiten Silbe Binnenreim: *quia* / *propria*, *via* / *devia* und *tria* / *vitia*. Dementsprechend hat die lateinische Fassung die beiden Silben als eigenen Vers aufgefasst und auf die Länge eines Taktes gedehnt, in F in allen drei Strophen durch eine Strich nach dem g angezeigt, in Fauvel in der zweiten und dritten Strophe durch zwei Longae angegeben, nach deren zweiter in der dritten Strophe eine Brevispause als Nachfolgerin des Abteilungsstriches steht, während die erste Strophe die normale, auch von Ludwig gewählte Form zeigt. Der Binnenreim ist bemerkenswerterweise auch im französischen Text erhalten, dagegen nicht im provenzalischen (die provenzalische Fassung verbindet die dritte Zeile überhaupt mit der vierten zu einem längeren Vers). Der durch die Dehnung des Binnenreims geschaffene Rhythmus der lateinischen und französischen Fassung ist sehr sinnvoll: Der Fünfsilbler ist nunmehr auf die Länge zweier Takte gedehnt und zwar so, dass er in Parallele zum abschliessenden Sechssilbler tritt, aus dem er nun durch Zusammenziehung der beiden ersten Noten entsteht. Man könnte geradezu von einem Fünfsilbler im 4. Modus sprechen.

Aber auch die unsymmetrische Lesung der übrigen Fünfsilbler scheint mir fraglich. Gewiss überträgt Fauvel so und eine Handschrift des 14. Jhdts. stellt sich die Kunst des 13. Jhdts., so wie sie es im Ausgang des 13. Jahrhunderts tatsächlich war, in Longatakten vor. Der Fünfsilbler umfasst drei solcher Takte, eine Lesung, die um 1300 absolut regulär war. Ob das aber auch die ursprüngliche Messung dieses Versmasses ist, geht daraus noch nicht hervor. Auch der

auftaktige Fünfsilbler füllt um 1300 drei Longatakte und wird so in der VIII. Strophengruppe von Fauvel geschrieben, obwohl sich oben als originale Form eine gedehnte, in zwei Maximatakte passende Fassung ergeben hat. Tatsächlich legt eine Stelle des vorliegenden Lai eine andere Lesung auch des männlichen Fünfsilblers nahe. Ganz einwandfrei geht das aus der VIII. Gruppe hervor. Auf die schon besprochenen weiblichen Fünfsilbler im 1. Modus folgt ein Dreisilbler und ein Sechssilbler, letzterer im 4. Modus zu lesen. Auf ihn folgt ein männlicher Fünfsilbler und ein weiblicher Sechssilbler. Der männliche Fünfsilbler hat im Lateinischen den Text *cum ingluvie* bzw. *patientie* bzw. *cum pecunie*, alle mit lauter langen Endsilben. Aber im Provenzalischen und Französischen steht an seiner Stelle ein weiblicher Sechssilbler, musikalisch aus ihm herzuleiten durch Zerlegung der Schlussnote. In ihm aber würden normalerweise die beiden Schlussnoten zusammen einen ganzen Maximatakt ausfüllen und dasselbe müsste man von der Schlussnote des Fünfsilblers erwarten. Weiter kommt hinzu, dass der abschliessende weibliche Sechssilbler mit dem Fünfsilbler melodisch identisch ist. Die provenzalisch-französische Fassung hat also zwei melodisch gleiche weibliche Sechssilbler am Schluss, von denen die lateinische Fassung den vorletzten durch Zusammenfassung seiner beiden Schlussnoten in einen männlichen Fünfsilbler umgewandelt hat. Dass hierbei das taktische Gefüge verändert wurde, ist nicht anzunehmen. Derselbe Fünfsilbler steht dann nochmals als vorletzter Vers der folgenden Gruppe. Dieses Ergebnis liess die bekannte Erfahrung der romanischen Verslehre, dass männlicher und weiblicher Versschluss oft so gleichwertig sind, dass sie die überschüssige weibliche Silbe nicht einmal zählt, schon erwarten; denn es ist anzunehmen, dass beide Verse dann auch musikalisch dieselbe Länge besitzen müssen. Das trifft ebenfalls in dem zweiten weiteren Fall, dem der männlichen Zehnsilbler und weiblichen Elfsilbler, zu, die — im 3. Modus — beide die Länge von vier Maximatakten besitzen. Auch weitere stilistische Erwägungen führen zur selben Vermutung. Wenn Fünfsilbler im 2. Modus und Sechssilbler im 4. Modus wechselnd an einander anschliessen, wie es in den Strophengruppen III, VIII und IX der Fall ist, wobei noch einen einzigen Doppeltakt füllende Dreisilbler beliebig dazwischentreten, so liegt der Gedanke nahe, dass hier alle Verse auf einen Generalnenner zu bringen sind, — den des Doppeltaktes. So halte ich es für sehr wahrscheinlich, dass auch der Fünfsilbler des 2. Modus (und entsprechend der des 1. Modus) die Länge zweier Maximatakte besitzt.²⁵⁾

²⁵⁾ Die Gliederung der Musik der Notre Dame-Epoche in Doppeltakte ist übrigens kein Dogma der Ludwigschule, wie Y. Rokseth (a. a. O., S. 43) und R. v. Ficker (a. a. O., S. 13) annehmen. Denn weder hat Ludwig ausschliesslich Doppeltakte benutzt (das zeigt etwa ein Blick auf das hier zur Diskussion stehende Stück oder auf das im Adler-Handbuch als nächstes von ihm mitgeteilte *Beata viscera*) noch H. Anglès (der $\frac{3}{4}$ -Takte einschleibt), — und ich selbst habe ganze Partien, die mir in freiem, »gregorianischem« Rhythmus zu stehen scheinen, Kopulae, »Schlussgruppen«, »Anfangsgruppe«, usw., überhaupt nicht taktisch gegliedert. Hier ist Y. Rokseth umgekehrt rigoroser als ich, — sie bringt diese Gruppen in Takte,

Endlich erlaubt unser Lai noch wichtige Feststellungen über den Wechsel der Modi. Zunächst ist bedeutungsvoll, dass die einzelnen Strophengruppen nicht denselben Modus besitzen brauchen. Nun zeigen auch die grossen melismatischen Konduktus Moduswechsel innerhalb eines Stückes und in weit grösserem Masse die Organa. Aber das sind melismatische Werke, in denen alle Kunstmittel im Übermass angewandt werden. Dass in syllabischen einstimmigen Kompositionen ein so fortwährender rhythmischer Wechsel herrscht, war in keiner Weise vorauszusehen und muss als etwas Auffälliges bezeichnet werden. Vollends ungewöhnlich ist die Art, wie hier selbst innerhalb einer Strophe das rhythmische Schema wechselt. So zeigte die VIII. Strophengruppe zwei Fünf- bzw. Sechssilbler und einen Dreisilbler im 1. Modus, darauf einen Sechssilbler im 4. Modus und einen Fünfsilbler und einen Sechssilbler im 2. Modus. Noch merkwürdiger ist der Wechsel in der IV. Gruppe, wo auf zwei Fünfsilbler im 2. Modus ein auftaktiger weiblicher Siebensilbler im 1. Modus folgt. Die eigentümliche Stelle soll deshalb hier noch mitgeteilt werden.



So kommt man auf die Idee, dass vielleicht nicht nur beim 5. Modus der Anfangsstrophen, sondern auch beim 2. Modus eine spätere Veränderung vorliegt. Aber (man nehme gleich das eben gebrachte Beispiel) die für die Modi so charakteristische Stellung der Ligaturen ist peinlich bewahrt: alle Stellen, in denen die Ligaturen auf leichtem Taktteil stehen, sind in 2. Modus gebracht, — mit Ausnahme der Anfangs- und Endgruppe, in der Fauvel an den entsprechenden Stellen aber auch nur (unpassende) Dehnungen einsetzte. So wird man einen 1. Modus für diese Gruppen sicher nicht in Frage ziehen und den 2. Modus von Fauvel zunächst als beglaubigt ansehen. Der 5. Modus der Anfangsgruppe gewinnt im Verein mit den Dehnungen der Endgruppe freilich nach dieser Erörterung wieder an Bedeutung, — das Beispiel der Ballade *A l'entree del tens clar* könnte sogar noch zur Unterstützung herangezogen werden.

freilich nicht unbedingt $\frac{6}{4}$ -Takte. Die Stellungnahme R. v. Fickers endlich ist schwer verständlich, — finden sich in seiner eigenen Sederunt — Übertragung doch überhaupt nur Doppeltakte (die $\frac{3}{4}$ -Takte des 3. Modus ebenfalls hinzugerechnet, — sie sind noch wieder eine ganz andere Sache). Im übrigen lassen sich solche Fragen keinesfalls mit durch das moderne Gefühl bestimmten ästhetischen Kategorien wie »störende Unterbrechung des Periodenflusses« (R. v. Ficker) und »Verkürzung der Kadenz« (Y. Rokseth) behandeln. Es kommt m. A. nur darauf an, einwandfreie Belege dafür zu gewinnen, in welchen Teilen einer Komposition strikt doppeltaktige Gliederung herrscht, in welchen anderen dagegen freier Rhythmus. Was die hier behandelte Rhythmik der Liedkunst der Notre Dame-Zeit anbelangt, so glaube ich, dass die nach der in dieser Epoche neuen modalen Rhythmik gebauten Stücke reine Doppeltaktgliederung zeigen und dass der Übergang zum Longatakt ein Kennzeichen des Stilumbruchs zur *ars antiqua* ist (in Verbindung mit dem nunmehr einsetzenden selbständigen 6. Modus, der mir eintaktig zu sein scheint). In der der Notre Dame-Epoche vorangehenden Zeit und in den noch im 13. Jhd. nach dem älteren Vorbild gestalteten Werken dagegen scheint mir ein freier Rhythmus vorzuliegen, — darüber vgl. den Anm. 5) zitierten Aufsatz.

2. *A l'entradre del tens clar.*

Dies hübsche Liedchen ist, wie Fr. Gennrich²⁶⁾ bemerkte, in der Handschrift F f. 228 v. in dreistimmiger Komposition mit dem Text *Veris ad imperia* notiert worden. Es ist aber weiter in einer sehr merkwürdig umgearbeiteten Form ebenfalls die Grundlage einer weiteren dreistimmigen Komposition von F, des Konduktus *Legis in volumine* F f. 234.²⁷⁾ Die doppelte Überlieferung in dieser Handschrift lässt wieder einige Resultate erhoffen und tatsächlich ergibt dieses Stück eine sehr wertvolle Ergänzung der beim *Lai Markiol* gewonnenen Ergebnisse.

Der Konduktus *Veris ad imperia* ist sowohl von Fr. Gennrich wie von J. Chailley im 1. Modus übertragen worden. Aber es zeigt sich, dass dann in beiden Oberstimmen sämtliche Ligaturen (von den Dehnungen abgesehen) auf leichtem Taktteil stehen. Gewiss gibt es Beispiele dafür, dass auch im 1. Modus die Hebung unaufgelöst bleibt, während die Senkungen zerlegt werden.²⁸⁾ Aber konsequent für ein ganzes Stück durchgeführt wäre das als eine besondere Eigenart anzusehen, die mit mensuralen Mitteln geschrieben werden müsste, in modaler Form aber sofort als 2. Modus aufgefasst werden würde. Ebenso haben wir heute uns an derartiges »Gewohnheitsrecht« zu halten: Eine Übertragung im 1. Modus ist äusserst unwahrscheinlich, ja fast unmöglich. So würde man, wenn man allein den Konduktus *Veris ad imperia* vor sich hat, sowohl für diesen wie für das provenzalische Lied den 2. Modus wählen. Das ergibt tatsächlich ein sehr befriedigendes Bild. Aber der Konduktus *Legis in volumine* spricht gegen diese, an sich nicht zu tadelnde Übertragung. Dieses Stück benutzt die im provenzalischen Lied (und dem mit ihm im Aufbau fast genau übereinstimmenden Konduktus *Veris ad imperia*) viermal gebrachte Anfangszeile nur einmal, wobei es vor den *eya*-Ruf noch zwei weitere Noten schiebt, um so einen regulären Fünfsilbler zu bilden. Daraus wird dann ein grosser Mittelteil neu gestaltet. Danach dient der zweite Teil des Liedes als Abschluss des Konduktus, wobei durch vier angefügte Takte eine andersartige Symmetrie erzielt wird. Vor allem der Mittelteil dieser Komposition zeigt nun eine in zwei- und dreistimmigen Konduktus viel verwendete Eigentümlichkeit: die Senkungen sind vorwiegend aufgelöst, aber nicht in den einzelnen Stimmen abwechselnd wie im Konduktus *Veris ad imperia*, sondern bevorzugt in allen Stimmen gleichzeitig. Diese stilistische Eigenart ist nun keineswegs für den 2. Modus kennzeichnend. Wie zahlreiche Beispiele zeigen, haben wir es in diesen Fällen mit einer typischen Bildung des 5. Modus zu tun. Ich gebe als Beleg die beiden Schlusszeilen des zweistimmigen Konduktus *Redit etas*

²⁶⁾ *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle 1932, S. 85 ff. Damit übereinstimmend neuerdings wieder abgedruckt in seinem Heft *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistersang* in K. G. Fellerers Beispielsammlung *Das Musikwerk*, Köln 1951, S. 22.

²⁷⁾ Dass die Anfangszeilen identisch sind, stellte bereits fest J. Chailley, *Notes sur la transcription de la ballette de la reine d'avril*, *Revue belge de musicol.* 1, 1946/47, S. 109 f.

²⁸⁾ Ein einwandfreies Beispiel hierfür in dem Siebensilbler *mediatrix hominum*, AfMW 9, S. 11, wo nur eine Zerlegung, diese aber auf leichtem Taktteil, vorkommt.

*aurea*²⁹⁾ und ihren Übergang in das Schlussmelisma. Die Schreibung der Schlussilbe *gan-* mit drei Einzelnoten und die Viertaktigkeit der Periode zeigt eindeutig an, dass die Verszeilen selbst im 5. Modus verlaufen, während das Schlussmelisma in 1. Modus umschlägt.

3
sce-lus da-tur. fu-ne - ri scan-da - la fu - gan -

Nach diesem Muster lassen sich alle Zeilen des Liedes übertragen, — mit Ausnahme der Zeile *K'ele est si amoureuse*. Diese ist nicht nur von Fr. Genrich, sondern ebenso schon von Aubry und Gérard auftaktig angesetzt worden. Bereits Chailley weist aber auf die sich damit ergebende falsche Betonung von *querula* hin und die Tatsache, dass der Konduktus *Veris ad imperia* hinter *querula* eine Pause setzt. Der Konduktus *Legis in volumine* gibt auch in dieser Frage die Lösung. Er hat vor diese Zeile einen Takt gefügt und sie damit auf die gleiche Länge wie die folgende sechstaktige Gruppe gebracht. Der in allen Stimmen, vor allem in der Mittelstimme, gleiche Beginn beider Gruppen gibt den Rhythmus ganz sicher an.

4
O vir - go ge - ne - ro - - sa

8
se - re - na et ple - na gra - ti - a

Der Handschrift F gemäss, die z. B. über (*celi-*)*tus* die Ligierung Binaria + Ternaria setzt, habe ich hier den 5. Modus in seinen Auflösungen als 3. Modus behandelt. Das ist für die Handschrift F ebenso wie für die mensuralen Kon-

²⁹⁾ Die Überlieferung vgl. man in E. Gröninger, *Repertoire-Untersuchungen zum mehrstimmigen Notre Dame-Conductus*, Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 2, Regensburg 1939, S. 118/19.

duktusüberlieferungen³⁰⁾ zutreffend, — aber, wie ich glaube, nicht das Ursprüngliche. Im Gegenteil ist diese Rhythmik erst aus einer anderen entstanden, die den 5. Modus im 1. Modus auflöst. Im Einzelfall lässt sich eine genauere Entscheidung, ob man eine Auflösung im 3. Modus in eine im 1. Modus zurückverwandeln soll, im allgemeinen nicht vornehmen. Da sowohl *Veris ad imperia* wie *Legis in volumine* Unika von F sind, wird man die in dieser Handschrift übliche Unterteilung im 3. Modus besser beibehalten. Transponiert man noch die zweite Hälfte des Liedes nach dem Vorbild beider Konduktus einen Ton höher,³¹⁾ so nimmt die provenzalische Ballade nunmehr folgende Form an.

5

8 A l'en-tra-de del tens clar e-y-a pir ioi e re-
e pir ia-lous ir-ri tar e-y-a vol la re-gi-

1. 2. [o.]

8 co-men-çar e-y-a k'ele est si a-mo-rou-
ne mo-strar

8 se a la-vi a la-vi-e ia-lous las-saz

8 nos las-saz nos bal-lar en-tre nos en-tre nos.

Eine Einzelheit ist noch zu bemerken. Die Handschrift Paris 20050 hat *a la vi* (g, g, ge), *a la vie* (f, f, fed, e), — aber das letztere ist offenbar nach Analogie des vorigen Taktes (*amoureuse*) eine spätere Veränderung; so habe ich hier die Notre Dame - Lesart eingesetzt. Weiter muss *ialous* volltaktig beginnen, — dies ist derselbe textmässige Einschub, der mit *ballar* nochmals kommt. Damit wird auch der Aufbau des Gedichtes symmetrisch. Die Zeileinteilungen lauten nunmehr:

a la vi! a la vie!
ialous!
lassaz nos, lassaz nos,
ballar
entre nos, entre nos!

³⁰⁾ Als Beispiel nehme man etwa den dreistimmigen Konduktus *Si membrana*, den ich in meinem Heft *Die frühe Mehrstimmigkeit* in K. G. Fellerers *Musikwerk* herausgeben werde.

³¹⁾ Dieselbe Berichtigung hat auch schon J. Chailley vorgenommen, während Fr. Gennrich, obwohl er 1932 beide Fassungen übereinander druckte, den Sachverhalt nicht bemerkte und noch 1951 die falsche Fassung wiedergibt.

3. *Peirol. Per dan que d'amor m'avegna.*

Dieses Lied wurde einerseits von Hue de St. Quentin, andererseits in dem zweistimmigen Notre Dame - Konduktus *Vite perditte me legi*³²⁾ verwandt. Zunächst zeigt der Vergleich der drei Texte, dass die Binnenreime des Konduktus³³⁾ nur hier vorhanden sind. Aber der französische Text hat in der 7. Zeile einen sich auf den Endreim des 6. Verses zurückbeziehenden Binnenreim (in der Handschrift 844 auch durch den einen Reim andeutenden Punkt gekennzeichnet).

Dieser Binnenreim Hues de St. Quentin dürfte daher vielleicht die Anregung zu den konsequent durchgeführten Binnenreimen des Konduktus gegeben haben. Damit wäre wahrscheinlich, dass Peirols Lied die originale Komposition gewesen ist, von der sich das französische Kontrafaktum Hues ableitet, das wiederum das Vorbild des Konduktus war.

Der Konduktus steuert (durch Maximaschreibung) zur Übertragung bei, dass die vorletzte Note des Stückes perfekt ist. Er teilt weiter die Binnenreime des ersten und dritten Verses durch Abteilungsstriche ab, während er den unmittelbar folgenden Versschluss mit dem Anfang des nächsten Verses ohne Absatz verbindet. Daraus darf man folgern, dass zwischen beiden Versen keine Pause zu setzen ist. Das ist aber auch alles, was wir F entnehmen können. Für die Bestimmung des Modus muss also die Stellung der Ligaturen herangezogen werden. Die drei Ligaturen in den Oberstimmen der beiden Siebensilbler stehen nur auf dem schweren Taktteil, — das spricht stark für 1. Modus. In den übrigen Zeilen sind sie aber gleichmässiger verteilt, so dass man fast an 5. Modus denken möchte. Bleibt man beim 1. Modus, so sind die Siebensilbler normal zu messen, die weiblichen Achtsilbler in der Penultima aber nicht zu dehnen, damit sie pausenlos in die ihnen folgenden Verse überleiten. Diese, Viersilbler, führe ich durch Dehnung der ersten Silbe auf Fünfsilbler zurück. Durch Zusammenziehen der ersten beiden Silben des Fünfsilblers erhält man ja einen Viersilbler, der sich nur noch durch die Vertauschung von Länge und Kürze der zweiten und dritten Silbe von der Anfangsfigur des 3. Modus unterscheidet.

Dieser zwei Takte des 1. Modus füllende Viersilbler findet sich häufig in den frühen Motetten der Notre Dame - Zeit, ja durch Anfügung parallel gebauter Takte entstehen in ihnen (und in den ihnen zugrunde liegenden Klauseln,³⁴⁾ ebenso überhaupt in den Organa) rhythmische Figuren im 1. Modus nach Analogie des 3. Modus. Diese Folgen, $\text{♩. ♩ ♩ | ♩. ♩ ♩ | ♩. ♩ ♩ | ♩. ♩. |}$ in ihrer viertaktigen Standardform, werden ebenso wie der 3. Modus als Sim-

32) Zur Überlieferung wieder E. Gröninger, a. a. O., S. 132/33.

33) Auch diesen Konduktus gebe ich in dem in Anm. 30) genannten Heft heraus.

34) Beispiele hierfür bereits in meiner Diss.

plizes mit drei folgenden Ternariae geschrieben.³⁵⁾ Unter Benutzung dieser Viersilbler sieht das Stück dann folgendermassen aus.³⁶⁾

6

8 A l'en-trant del tans sal-va-ge qu'i-ver s'es-clot
que cist oi-seil-lon sal-va-ge chan-tent et ioc

1. 2.

8 o-i tou-se qui chan-tot de-les u-ne trel-le
mout ert be-le si gar-doit ca-briaus qui brou-stel-le.

In dieser Fassung nehmen nunmehr alle Verse zwei Takte ein. Damit soll nicht eine äussere Symmetrie erreicht werden, sondern nur so wird erst der grundlegende die Konstruktion des Stückes bestimmende Gesichtspunkt deutlich. Die (in der Melodiestimme identischen) Verse 1 und 3 haben nämlich in der lateinischen Fassung den weiblichen Reim *-egi*, die Verse 2 und 4 aber den männlichen *-eram*. In der zweiten Hälfte des Stückes werden diese Reime vertauscht. Die vorliegende Übertragung aber belässt auch nach der Reimvertauschung den Versen noch immer ihre ursprüngliche Länge. Der Achtsilbler reduziert sich ohne weiteres auf den Siebensilbler, aber nur ein zweitaktiger Viersilbler kommt mit einem weiblichen Sechsilbler zusammen.³⁷⁾

4. *Kalenda maya*.

Dieses Lied ist schon so oft behandelt worden,³⁸⁾ dass ich nur einige kurze Andeutungen geben möchte. Von den verschiedenen Übertragungen ist augenblicklich die von Fr. Ludwig³⁹⁾ von verschiedenen Seiten als die beste bezeichnet und übernommen worden, — Fr. Gennrich hat sie 1932 in seiner Formenlehre⁴⁰⁾ und neuerdings wieder⁴¹⁾ unverändert abgedruckt, ebenso

³⁵⁾ Dieselbe Ligierung bedeutet also drei verschiedene Modi, 1., 3. und 6. Modus (also nicht nur 3. und 6. Modus, wie R. v. Ficker, a. a. O., S. 4/5, glaubt). Welche die ursprüngliche ist, lässt sich schwer sagen, — aber die des 6. Modus ist anscheinend die jüngste. Die Anschauung R. v. Fickers vom 3. Modus als eines punktierten Modus halte ich für nicht aussichtsreich.

³⁶⁾ Da der lateinische Konduktus a. a. O. (vgl. Anm. ³³⁾ erscheint, das provenzalische Lied bei Fr. Gennrich, *Formenlehre*, S. 210/11, gedruckt ist, sei hier die französische Fassung (die Melodie nach 12615) wiedergegeben.

³⁷⁾ Diese Verhältnisse hat Fr. Gennrich nicht erkannt und daher das gleich beschriebene, auch bei *Kalenda maya* angewandte Verfahren benutzt.

³⁸⁾ Eine Zusammenstellung bei H. Anglès, *La musica a Catalunya fins al sigle XIII*, Barcelona 1935, S. 393.

³⁹⁾ Adler-Handbuch, S. 159 bzw. S. 190 in der 2. Aufl. An der letzten Stelle ist auch das französische Kontrafaktum mitgeteilt.

⁴⁰⁾ S. 164.

⁴¹⁾ In seinem in Anm. ²⁶⁾ zitierten Heft S. 16.

H. Anglès.⁴²⁾ Diese Übertragung besitzt aber dieselbe Schwierigkeit, die bereits in der Gennrichschen Übertragung des vorigen Stückes auffiel, die sie auch mit der ältesten Übertragung, der Restoris, gemein hat, mit der sie in ihrem ersten Teil übrigens fast vollständig übereinstimmt. Das provenzalische Stück verwendet vorwiegend weibliche Fünfsilbler, also Verse, die auftaktig beginnen, aber weiblich enden. An der Verbindungsstelle zweier Verse ist daher bei der gedrängten Übertragung zu wenig Platz und der weibliche Schluss muss auf zwei Viertel zusammengedrängt werden, damit für den folgenden Auftakt Raum entsteht (diese Schwierigkeit vermeiden schon die Übertragungen von Aubry und Joh. Spanke durch Dehnung des weiblichen Schlusses, wobei sie die unsymmetrische Gesamtgliederung in Kauf nehmen). Damit wird aber die Rhythmik des selbständigen 6. Modus angewandt, die sich erst in der ars antiqua in den Liedgesang einführte, die zwar in der Notre Dame - Epoche schon in einigen wenigen Motettentripla sich zeigt, aber erst von hier aus in die frei komponierten Formen dringt.⁴³⁾ Wenn man die Fünfsilbler aber nach dem Vorbild des Lai Markiol überträgt (und ein Lai ist für eine Estampita das Nächstliegende, was überhaupt möglich ist), so fallen alle Schwierigkeiten weg. Das sei wenigstens an den Anfangszeilen kurz angedeutet.



Eine weitere Diskussion des Stückes sei hier nicht vorgenommen, da es nur in provenzalischer und französischer Fassung, nicht aber in lateinischer vorliegt. So sollte es nur als Anwendungsbeispiel der in den vorigen Stücken aufgezeigten Möglichkeiten dienen, — es selbst kann uns aber nichts Wesentliches hinzubringen.

Die hier untersuchten Stücke geben aber noch kein Gesamtbild von der Rhythmik des Troubadourgesanges der Notre Dame - Zeit. Das zeigt deutlich eine Untersuchung bereits allein der Texte der provenzalischen Lieder. Während in unseren Stücken nur der 1., 2., 4. und 5. Modus vorkamen, Modi, die im allgemeinen nur auf Verse mit höchstens acht Silben angewandt werden, weisen sie Zehn- und Elfsilbler in reicher Menge auf. Diese Versmasse aber sind in dieser Zeit typisch für den 3. Modus. Dass sich für ihn kein Beispiel auf dem Wege der Betrachtung von lateinischen Kontrafakturen erbringen liess, liegt daran, dass die lateinischen Lieder diesen Modus kaum verwenden. Infolgedessen lässt sich leicht vorstellen, dass sie auch kein grosses Interesse daran hatten, provenzalische oder französische Lieder in diesem Modus durch Kontrafaktur in ihr Repertoire hineinzunehmen. Ja, man darf vielleicht sogar

⁴²⁾ An der Anm. ³⁸⁾ zitierten Stelle.

⁴³⁾ Ebenso ist auch die oft benutzte Schreibung des Anfangs eines auftaktigen Achtsilblers mit volltaktigem, aus drei Breven bestehenden Anfangstakt eine mensurale Rhythmik, die gleichfalls nicht um eine ganze Epoche vorverlegt werden darf.

vermuten, dass der 3. Modus dem Konduktusrepertoire überhaupt ursprünglich fremd ist, dass also dort, wo ein ganzer Konduktus in diesem Modus steht, eine Übernahme aus dem nationalsprachigen Repertoire wahrscheinlich ist. Sicher aber handelt es sich in diesen Fällen um Nachahmungen eines aus dem Liedrepertoire stammenden Aufbauprinzips, — Organa wie Konduktus zeigen den 3. Modus sonst nur in Abwechslung mit dem 1. Modus, nicht aber für ein ganzes Stück. Wie weit dasselbe für den 4. Modus zutrifft, der weniger mit dem 3. Modus verwandt ist als vielmehr mit dem 2. (wie auch aus unserem ersten Beispiel hervorgeht), muss sich noch zeigen. Doch sind von H. Spanke bereits mehrere lateinische Konduktus des 4. Modus als Kontrafakta nachgewiesen worden.⁴⁴⁾

Mit der Einbeziehung des 3. Modus sind dann freilich auch alle rhythmischen Gestaltungen des Troubadourgesanges erfasst. Er verfügt damit über die ersten fünf Modi. Der 6. aber tritt auch in den mehrstimmigen Kompositionen (abgesehen von besonderen Erscheinungen, Schlussgruppen, Kopula, usw.) nicht als selbständiger Modus, sondern nur als Auflösung des 1. oder 2. Modus auf. Als solche aber ist er wiederum auch in den Troubadourliedern auf Schritt und Tritt anzutreffen. Damit ergibt sich für den Troubadourgesang genau dasselbe Gesamtbild, wie ich es für das Trouvèrelied gezeichnet habe.⁴⁵⁾ Beiden gegenüber steht das lateinische Lied, einesteils einfacher, andererseits wesentlich komplizierter, jedenfalls aber von einer ganz anderen Struktur.

Einheitliche Grundzüge musikalischer Formgebung

Ilmari Krohn (Helsinki)

So sehr die Meinungen über Wert und Berechtigung der neuesten Musik auseinandergehen, ist eines doch einmütig festzustellen: sie ist auf der Suche. Einerseits das Bestreben, die von den Klassikern ererbten und von den Romantikern weitergeführten, bez. entwickelten Formbildungen als veraltet und ausgelebt zu verwerfen; andererseits ein Wiederaufnehmen derselben, um völliger Formlosigkeit zu entgehen. Einerseits zunehmende Farbenpracht und Virtuosität der Instrumentation, als Ersatz für die vernachlässigste Proportion plastischer Linienführung; andererseits die »neuklassische« Abkehr zu harmonischer Askese, gespickt jedoch (als *contradictio in adjecto*) mit fortwäh-

⁴⁴⁾ Vgl. Die Musikforschung 5, S. 123 f. und S. 129 f.

⁴⁵⁾ Ebda., S. 130/31.