

Das System der modalen Rhythmik

von

HEINRICH HUSMANN

INHALT

Einleitung: Zur Geschichte der Erforschung der modalen Rhythmik

I. Der 1. Modus

- a) der trochäische 1. Modus
- b) der iambische 1. Modus
- c) der daktylische 1. Modus
- d) der anapästische 1. Modus
- e) der trochäo-anapästische 1. Modus

II. Der 2. Modus

- a) der volltaktige 2. Modus
- b) der auftaktige 2. Modus
- c) der daktylische 2. Modus oder der 3. Modus
- d) der anapästische 2. Modus oder der auftaktige 3. Modus
- e) der iambo-anapästische 2. Modus oder der 4. Modus

III. Der 5. Modus

- a) der volltaktige 5. Modus
- b) der auftaktige 5. Modus
- c) der daktylische, auftaktig-daktylische und der aus dem 4. Modus augmentierte 5. Modus
- d) der unregelmäßige 5. Modus

Zur Geschichte der Erforschung der modalen Rhythmik

Die Rhythmik der Musik des ausgehenden 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts, der Blütezeit des Troubadour- und Trouvèregesanges und der Zeit des Wirkens von Perotin, dem in ganz Europa hochangesehenen Schöpfer des ersten vollgültigen mehrstimmigen Stils, ist eine Erscheinung, die so viele Komplikationen zeigt, daß seit 50 Jahren – seit man sich musikwissenschaftlich näher mit ihr beschäftigte – jede Meinung immer wieder erneut in Frage gestellt wurde, und, wenn man auch manche Fortschritte im einzelnen erzielte,

das Gesamtbild immer noch nicht mit der erforderlichen Sicherheit gezeichnet werden konnte. Und doch ist es unumgänglich, sich immer wieder von neuem um eine Gesamtübersicht zu bemühen, – die Kenntnis einzelner rhythmischer Gesetze nützt uns nichts, wenn wir nicht wissen, in welchen Fällen wir sie anzuwenden haben, in welchen anderen aber nicht.

Diese anzustrebende Gesamtschau des Problems läßt sich am leichtesten gewinnen, wenn man zuvor die Lösungen betrachtet, die bereits angeboten worden sind. Nach bekannten, immer wieder gemachten Erfahrungen pflegen wissenschaftliche Ansichten nie so falsch zu sein, wie ihre Gegner behaupten, und der Überzeugungsfanatismus des angriffsfreudigen Kritikers entstammt stets derselben Enge, die der ursprünglichen Ansicht anhaftete, wenn ihre Allgemeingültigkeit proklamiert werden sollte. Es kann daher immer nur darum zu tun sein, zu erkennen, auf welchem begrenzteren Felde jede der entgegengesetzten Ansichten gilt, – sicher wird es in beiden Extremen irgendwo einen Punkt geben, in dem jedes etwas richtiges bietet. Um das festzustellen, bedarf es freilich wieder neuer Erfahrungen, die geeignet sind, im Einzelfall eine Entscheidung herbeizuführen, welche der beiden Meinungen die zutreffende ist. Und häufig genug ist die Gewinnung neuer Tatsachen abhängig von einer Kritik der verwendeten Methoden.

Diese heuristischen Prinzipien allgemein wissenschaftlicher Arbeitstechnik bewähren sich auch – wie diese historische Einleitung zeigen soll –, wenn es darum geht, ein so umstrittenes Problem wie das der modalen Rhythmik zu durchschauen und auf eine tiefere Ebene zu transformieren, in der es unseren wissenschaftlichen Methoden zugänglich wird.

Schon die erste Phase ist denkbar unerquicklich, der Ehrenhandel Beck-Aubry, der tragische Tod Aubry's, die Emigration Beck's, – und alles um eine These, die – wie mir scheint – nicht einmal richtig war. Auch die zweite Periode von etwa 1910 bis 1927 ist nicht sonderlich sympathisch, – die Alleinherrschaft der Modaltheorie Fr. Ludwigs, vor allem in der sklavischen Form, in der sie von einigen ihrer Anhänger vertreten wird, insbesondere die in der Wissenschaft seltene Anmaßung, mit der von diesen die Allgemeingültigkeit des Prinzips verfochten wird. So verpuffte der totale Rückzug vollkommen, den J. Beck 1927 – wie es scheint, reichlich spät – bekanntgab, – nach dem Studium von Photokopien, die ihm Aubry noch zur Verfügung gestellt hatte, und dabei eigentlich zurück zur ursprünglichen Ansicht Aubry's, die dieser zugunsten der einseitigen These Beck-Ludwigs aufgegeben hatte. Selbst die Veröffentlichung der fraglichen Handschrift, des Kodex Las Huelgas, die H. Anglès 1931 mustergültig gab und die den Zugang eröffnete zu einer Fülle von Material, das die Musikwissenschaft in maßgebender Weise hätte anregen müssen, beginnt erst heute allmählich ihre Wirkung zu entfalten.

Es ist das Eigentümliche, daß die Erforschung der Modalnotation und der modalen Rhythmik kurz vor 1900 geradezu in der Luft lag und daß infolge-

dessen von verschiedenen Seiten aus Versuche unternommen wurden, die sich eröffnenden Aufgaben in Angriff zu nehmen. Nachdem L. Delisle 1885 die Florentiner Notre Dame-Handschrift untersucht hatte, entdeckte W. Meyer 1898 an ihr die Entstehung der Motette aus dem Organum, – damit war zugleich die Modalnotation der Motetten in ihrem Charakter erkannt und der an W. Meyer anknüpfende E. H. Woodridge übertrug 1901 in seinem Mittelalter-Band der Oxford History of Music die Motetten wenn auch in manchen Einzelheiten schwankend oder sogar falsch, so im Prinzip doch vollkommen richtig. Schon wenig vorher griff A. Restori das Problem der einstimmigen weltlichen Musik an und übertrug 1895/96 in der Riv. mus. ital. provenzalische Lieder. Im allgemeinen gab er jeder Textsilbe eine Viertelnote, aber er verwendete auch $\frac{3}{4}$ -Takt mit Halben und Vierteln abwechselnd, d. h. schon modale Lesung. Die Zehnsilbler las er bereits daktylisch, allerdings in $\frac{3}{4}$ -Takten, ebenso die männlichen Siebensilbler und weiblichen Achtsilbler, – er benutzte sogar Auftakt im daktylischen männlichen Achtsilbler. Iambische und trochäische Verse las er zumeist in $\frac{2}{4}$ - und $\frac{4}{4}$ -Takten. Auch hier machte er vom Auftakt vollkommen richtigen Gebrauch. Übertrug Woodridge die Motetten in modalen Takten, so gab er den Silben der Konduktus gleiche Länge (und zwar die einer dreizeitigen Perfektion), so daß er hier – wenn man von der Diminuirung absieht – mit Restori übereinstimmt. So besitzen beide Forscher sowohl das Prinzip gleicher Silbenlängen wie das modalen Rhythmen, – wobei das Prinzip gleicher Silbenlängen aber auch in der modalen Rhythmik als 5. Modus geführt wird. Damit steht am Anfang der Erforschung der modalen Rhythmik die Vermutung, daß alle Rhythmen anzuwenden seien. Die sich ergebende Aufgabe war logischerweise die, Regeln zu finden, nach denen sich beurteilen ließ, welcher der sechs üblichen Modi im konkreten Einzelfall vorliegt. Statt dessen sahen es die folgenden Forscher zumeist als ihre Aufgabe an, zu zeigen, daß mit einem der beiden Prinzipie allein auszukommen sei.

Als P. Aubry 1898 seine sich mit den altfranzösischen Liederhandschriften beschäftigende Thèse bei der École des Chartes einreichte, stand auch er etwa auf dem Standpunkt Restoris. Und doch besaß er diesem gegenüber eine festere Basis der Übertragung: er kannte die mensuralen einstimmigen Lieder, die in der bekannten Musik-Handschrift des Roman de Fauvel stehen. Das ist nun freilich bereits ars antiqua und ars nova, – von hier aus ist nicht so leicht ein Zugang zum 13. oder gar 12. Jahrhundert zu finden. Aber er erkannte auch die mensuralen Troubadour- und Trouvèreüberlieferungen, vor allem die der Handschriften Paris, Bibliothèque nationale, f. fr. 844, 846 und 22 543, in ihrem Wert für die Erforschung der mittelalterlichen Rhythmik ganz klar. So publizierte er 1904 die vier Melodien Marcabrus, – freilich hielt er die ganzen Gesänge für mensural (während der Schreiber nur die Anfänge einiger Zeilen mensuriert hatte) und erzielte so geradezu absonderliche Gebilde. Der Aufsatz „La chanson populaire dans les textes musicaux du moyen âge“ in der Revue musicale 1904

bietet dagegen ausgezeichnete Übertragungen, – merkwürdigerweise *A l'entree* nicht in punktierten Halben oder punktierten Vierteln als Grundwerten, sondern in normalen Vierteln, ganz à la Riemann, den er doch mit so scharfen Worten ablehnte, ja sogar mit dessen Dehnungen. So verfügte Aubry über mehr als Restori, – nämlich über eine methodische Basis, auch wenn er sie noch nicht ganz richtig handhabte.

Ebenso besaß Ludwig eine wesentlich systematischere Einstellung als Restori. Vom Studium der Organa, Klauseln und Motetten herkommend, tat er den von H. E. Wooldridge noch nicht vollzogenen Schritt und nahm die durch die Motetten gesicherte Übertragungspraxis der modalen Notation auch für die Konduktus und weltlichen Melodien in Anspruch. So schreibt er 1904 im Jan./März-Heft der SIMG in seiner zweiten „Studie über die mehrstimmige Musik im Mittelalter“ S. 184: „Ob es sich um lange oder kurze Töne handelte, zeigte nicht die Form der Noten, sondern für die syllabischen Partien das Metrum des Textes . . .“, und ebenda S. 186: „. . . ist alles in der alten Notation geschrieben, und für einstimmige französische Texte ist der ‚Roman de Fauvel‘ meines Wissens die erste Handschrift, die sie mensuraliter schreibt, obwohl nicht zu bezweifeln ist, daß auch sie im 12. und 13. Jahrhundert mensuriert gesungen sind“. Auch Aubry war 1904 auf die Motetten aufmerksam geworden, so daß der Standpunkt beider Forscher sich weitgehend einander angenähert hatte. Von der einstimmigen weltlichen Musik herkommend war Aubry in der Kenntnis der Handschriften und mit tatsächlichen Belegen im Vorteil, von den Motetten herkommend Ludwig dagegen methodisch weit voraus.

Wie Aubry sich den Standpunkt Ludwigs zu eigen machte, hat J. Chailley sehr schön Jg. X (1953), S. 213 ff. dieser Zeitschrift in seiner Studie „Quel est l'auteur de la ‚théorie modale‘ dite de Beck-Aubry?“ gezeigt. Aus dem dort mitgeteilten Brief Ludwigs geht hervor, daß dieser 1900 den Roman de Fauvel noch nicht kannte (aus der oben mitgeteilten Stelle übrigens, daß er 1904 auch noch nicht mehr kannte), während Aubry umgekehrt 1906/7 noch Motetten falsch übertrug.

So ist es verständlich, daß Ludwig für die endgültige Formulierung der Modaltheorie die Priorität für sich in Anspruch nehmen konnte. Er tat das 1910, S. 56 seines „Repertoriums“, in sehr vorsichtiger Form (unter zweimaligem Hinweis auf den inzwischen von J. Chailley mitgeteilten Brief). Er beansprucht die Priorität „für die prinzipielle Lösung der Frage der Übertragung auch großer Partien des französischen 1st. Repertoires des 12. und 13. Jahrhunderts im Sinn der ‚modalen Interpretation‘ und für die wichtigsten Grundzüge der Durchführung dieser Übertragungsart“. Aber trotzdem beläßt er ebenda S. 54 auch Aubry seine Verdienste, wenn er schreibt: „Daß 2 ebenso ‚modal‘ zu übertragende Motetten . . . von P. Aubry durchaus falsch übertragen sind, . . . bedeutet nur eine zeitweilige Verdunkelung der Erkenntnis der richtigen modalen Übertragung der alten Motetten durch den genannten Forscher . . .“ Betrachtet man die Übertragungen von Wooldridge 1901, Aubry 1904 und Ludwig 1910, so ist es keine Frage, daß Ludwig die Komplikationen

der modalen Notation bei weitem am genauesten erkannt hatte. Aber es ist ebensowenig in Abrede zu stellen, daß die beiden anderen Forscher die Basis der Methode zum großen Teil bereits vorher festgelegt hatten.

Aber noch eines anderen Gelehrten ist hier zu gedenken, ohne dessen grundlegende Publikationen die Modaltheorie vielleicht nicht so schnell auch auf die weltliche Musik angewandt worden wäre, H. Riemanns. Er hatte bereits 1897 das Prinzip der Modalnotation vollkommen richtig erfaßt. Er formulierte nämlich das ihr zugrunde liegende allgemeinere Prinzip durchaus richtig, – daß der Rhythmus der Melodie aus dem Metrum des Textes abzuleiten sei. Seine Ansicht war vor allem für J. Beck der Ausgangspunkt vieler Überlegungen. Aber es ist daran festzuhalten, daß auch bereits Restori nach diesem Prinzip übertrug. Was Riemann darüber hinaus leistete, war vor allem seine Herausarbeitung der symmetrischen Viertaktigkeit, insbesondere ihre Erzielung durch Dehnung in Versen mit weniger Silben. Sein Prinzip hat auch Ludwig durchaus anerkannt (vgl. den zitierten Brief, a. a. O., S. 221 unten) und es hat sich, wie mir scheint, auch weiterhin als Richtlinie in der Erforschung mancher Einzelheiten der modalen Rhythmik bewährt, insbesondere in der Herstellung von Symmetrien, die Ludwig (vgl. die Stelle a. a. O.) noch ablehnen zu können glaubte. Freilich beachtete Riemann die dreizeitige Teilung der Longa in der Musik des 13. Jahrhunderts nicht, so daß er an Stelle des richtigen $\frac{6}{4}$ -Taktes den $\frac{4}{4}$ -Takt benutzte. Damit stand er dann freilich wieder noch an der Seite Restoris. Aber grundsätzlich muß auch Riemanns Anteil an der Erkenntnis der mittelalterlichen Rhythmik als bedeutend bezeichnet werden.

Demgegenüber scheint J. Becks Verdienst immer fragwürdiger zu werden. Aber die Schärfe, mit der Beck später seine Priorität verteidigte, war ihm von Anfang an nicht zu eigen, und es scheint, als ob sie ihm erst von seinen Gegnern aufgedrängt worden ist. Er nimmt Riemanns und Aubrys Publikationen zum Ausgangspunkt seiner Arbeiten, auch Anregungen Ludwigs erkennt er dankbar an, der Anstoß zur ganzen Arbeit stammt überhaupt von seinem Lehrer G. Gröber. Seine Verpflichtungen anderen gegenüber sind damit offen anerkannt. Aber trotzdem fällt auch ihm ein Verdienst zu. Seine Absicht war es, durch philologisch einwandfreie Methoden eine Lösung zu gewinnen, die zwischen den so entgegengesetzten Ansichten entscheiden konnte. Auch das ist zweifelsohne ein wissenschaftliches Verdienst. Er beanspruchte nicht, eine dieser Methoden erfunden zu haben, aber er konnte mit Recht behaupten, eine Klärung herbeigeführt zu haben. Er arbeitete freilich mit denselben teilmensuralen Handschriften, die Aubry zuerst ans Licht gezogen hatte (aber irrtümlich für vollständig mensural hielt), er berücksichtigte die Dehnungen Riemanns (ohne dessen falsche Zweiteilung der Longa), – daß er sich Ludwig am allerwenigsten verpflichtet fühlte, ist verständlich, hatte dieser doch nur das allgemeine Prinzip angegeben, während er das System in allen Einzelheiten konsequent entwickelte.

Aber noch ein anderer Forscher ist hier zu nennen, den man gewöhnlich übersieht, P. Runge. Er nahm („Die Lieder Hugos von Montfort“, 1906, S.11–13) auf eine Veröffentlichung Aubrys Bezug, der 1905 im *Mercure musical* den Konduktus *Clavus clavo retunditur* in seiner irrigen mensuralen Auffassung übertragen hatte, wobei einerseits die Melismen aus dem Takt heraustraten, andererseits auch die Metrik des Textes zu unregelmäßigen Takten führte. Runge zeigte, daß Riemanns Übertragungssystem wesentlich bessere Resultate ergab. Auch das war ein grundlegender Fortschritt, insbesondere auf dem Gebiet der sonst so vernachlässigten Konduktus doppelt anerkennenswert, und es ist zu bedauern, daß er so unbeachtet blieb.

Als J. Beck 1927 die Revision seiner Ansichten im Übertragungsband seiner Ausgabe des Chansonnier Cangé mitteilte, besaß er bereits seit 1910 Abzüge der Photokopien Aubrys der Handschrift Las Huelgas (Cangé II, S. [45], Anm. 17). Die Einsicht in die Lesarten dieser Handschrift hatte ihm gezeigt, daß auch das Prinzip der gleichen Silbenlängen, das im Grunde das Restoris, Riemanns und Runges war, tatsächliche Bedeutung besaß. Aber da er merkwürdigerweise auch die Zerteilung der Longa zu beweisen trachtete, teilte er demnach für den 5. Modus vollkommen den Standpunkt Riemanns. Da er die modale Übertragung fast nur noch für die Gesänge durchführte, für die sie mensural bezeugt war, näherte er sich andererseits wieder in fatalster Weise der ursprünglichen Mensuraltheorie Aubrys. Da er auch durch die Übernahme der $\frac{4}{4}$ -Takt-Notation Riemanns einen unheilbaren Bruch in sein Übertragungssystem brachte, konnte er kaum auf größere Wirkung hoffen. Prinzipiell gesehen bedeutet die Wiederaufnahme des 5. Modus aber nicht mehr und nicht weniger als die Entscheidung gegen die Modaltheorie im engeren Sinn, für die er auch weiterhin übrigens die Priorität beanspruchte.

So blieb es denn H. Anglès 1931 vorbehalten, die restlose Gesamtlösung zu finden, indem er – von der mensural notierten Handschrift Las Huelgas geleitet – einerseits modal übertrug, andererseits nach dem Prinzip gleicher Silbenlängen verfuhr, hier aber der Silbendauer den richtigen Wert der perfekten dreizeitigen Longa gab. Freilich ist damit nun der Forschung eine schwer zu lösende Aufgabe gestellt: Richtlinien zu finden, die, wenn keine mensurale, sondern nur eine modale Notierung zur Verfügung steht, eine Entscheidung erlauben, welches der beiden Prinzipie im konkreten Einzelfall anzuwenden ist. Die Handschrift Huelgas überliefert aber – abgesehen von ihrem sonstigen, hier nicht interessierenden Inhalt – nur lateinische Konduktus. Es ist daher eine weitere Aufgabe, zu untersuchen, ob beide Prinzipien auch ebenso gleichmäßig in der weltlichen Musik herrschen.

Das war die Lage, als H. Spanke 1936 eine Zusammenfassung seiner seit 1928 erscheinenden Studien gab, die gezeigt hatten, daß ein Teil der mittellateinischen Konduktus melodieggleich war mit Troubadour- und Trouvèreliedern. Diese Arbeiten Spankes waren für mich der Anlaß, die von Spanke

nachgewiesenen Kontrafakturen zum Ausgangspunkt eines Lösungsversuches der eben gekennzeichneten Problematik zu machen. Die Idee bot sich von selbst an: Die Rhythmik der Konduktus konnte als geklärt gelten, die Behandlung der in Frage kommenden Konduktus mußte für die mit ihren Unterstimmen identischen weltlichen Stücke gültige Resultate ergeben. So mußte sich eine mittelalterliche Rhythmik entwickeln lassen, die mittellateinische, altfranzösische und provenzalische Dichtung erfaßte.

Nachdem ich meine Resultate in einer Serie von Aufsätzen mitgeteilt habe, da der Krieg die geplante Veröffentlichung in Buchform vereitelt hatte, soll hier nunmehr eine geschlossene Darstellung des ganzen Systems erfolgen. Die ursprüngliche Publikation wurde 1940 von der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zur Veröffentlichung angenommen. Nach dem Kriege habe ich dann die Behandlung der Konduktus dargestellt in „Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes“, Jg. X, S. 3 ff. dieser Zeitschrift, die des Troubadourgesanges in „Die musikalische Behandlung der Versarten im Troubadourgesang der Notre Dame-Zeit“, Acta mus. XXV, S. 1 ff., die des Trouvèresanges in „Zur Rhythmik des Trouvèresanges“, Mf V, S. 110 ff., endlich die Probleme der meiner Ansicht nach vormodalen, rein silbenzählenden Stufe in „Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters“, Mf VI, S. 8 ff. Die vorliegende Abhandlung beschäftigt sich nur mit der modalen Rhythmik, eine noch weitergehende Übersicht über die mittelalterliche Rhythmik überhaupt bringt meine demnächst erscheinende Studie „Troubadourlyrik und Motettenstil“.

I. Der 1. Modus

Die Theoretiker des Mittelalters bevorzugten ein rhythmisches System, das sie in Analogie zu den Grundversmaßen der antiken Metrik setzen und das im allgemeinen eine Sechszahl von Modi festlegt. Der 1. Modus, aus abwechselnden zweizeitigen Längen und einzeitigen Kürzen bestehend, entspricht dem Trochäus, der 2. Modus bringt Kürzen und Längen abwechselnd, dem 1. Modus entgegengesetzt aber die Kürze auf dem schweren Taktteil. Er wird als Iambus erklärt. Der 3. Modus entspricht dem Daktylus, aber in der ternären Form des Mittelalters $\underline{\text{J}} \cdot \underline{\text{J}} \underline{\text{J}} \mid \underline{\text{J}} \cdot \underline{\text{J}} \underline{\text{J}} \mid \dots$, während der „anapästische“ 4. Modus $\underline{\text{J}} \underline{\text{J}} \underline{\text{J}} \mid \underline{\text{J}} \underline{\text{J}} \underline{\text{J}} \mid \dots$ lautet. Der 5. Modus, mit dem Spondeus verglichen, verkörpert das Prinzip gleicher Silbenlängen, wobei jede Silbe – wieder im ternären System des Mittelalters – die Dauer einer perfekten Longa beansprucht.

Ich spreche von einem 5. Modus aber nur dann, wenn die Voraussetzung erfüllt ist, daß seine gleichbleibenden Längen sich nach Hebung und Senkung unterscheiden, wenn also ein Schema $\underline{\text{J}} \underline{\text{J}} \underline{\text{J}} \mid \underline{\text{J}} \underline{\text{J}} \underline{\text{J}} \mid \dots$ entsteht. Das ist faktisch ein zweizeitiger Rhythmus, – oder wenn man nochmals zwei Takte zusammenfassen will, ein vierzeitiger Rhythmus, der, wenn man ihn auf ein Drittel reduziert, das Aussehen der Riemannschen Übertragungen annimmt, woraus die Bedeutung der Riemannschen Leistung klar hervorgeht. Besteht keine Unterscheidung von Hebung und Senkung, so spreche ich von „silbenzählender“ Rhythmik, die hier also aus dem Spiel bleiben soll.

Der 6. Modus, dem Tribrachys ähnlich, besteht aus lauter Kürzen in $\frac{3}{4}$ -Takten.

Diese bis heute üblichen Zählungen sind zwar praktisch, geben aber nicht die wirkliche Systematik der modalen Rhythmik. Zudem sind die Vergleiche mit der antiken Rhythmik nicht in Ordnung. Das tatsächliche System läßt sich am besten in der Terminologie der antiken Rhythmik beschreiben, verbunden mit der Formulierung dreier Grundmodi, die in der üblichen Zählung als 1., 2. und 5. Modus rangieren.

Zunächst ist zu bedenken, daß das Mittelalter über auftaktige Rhythmen verfügt. Der 1. Modus wird auf weite Strecken in auftaktiger Form benutzt, der 2. und 3. Modus nur in selteneren Fällen. Die Einbeziehung der auftaktigen Modi allein macht es schon nötig, die gesamte Terminologie zu präzisieren, – ganz abgesehen von der Existenz einer ganzen Menge anderer Schemata, die die Theoretiker nicht erfaßt haben.

Die griechische Rhythmik ist uns nicht so fragmentarisch überliefert, wie gern behauptet wird. Etwa Aristides Quintilianus gibt ihr System, wie mir scheint, vollständig, wenn auch sehr knapp. So läßt sich mit ihren Begriffen durchaus einwandfrei arbeiten. Eines ist allerdings zu bedenken. Man darf nicht fortwährend die Begriffe Metrik und Rhythmik neu definieren und die in der Musikwissenschaft auf diesem Gebiet herrschende Konfusion noch weiter vergrößern. Ich gehe hier wieder auf den antiken Gebrauch zurück, der unter Metrik die Wissenschaft der Erscheinungen versteht, die sich aus dem Text ergeben, die mit Buchstaben beginnt und über Silben und Versmaße zum Strophenbau usw. fortschreitet. Rhythmik ist demgegenüber die Wissenschaft von Zeiteinteilungen („rhythmischen Geschlechtern“), die sich nach Arsis und Thesis gliedern. Da das Dazwischenkommen sprachmelodischer Beziehungen – auf der betonten Silbe wird die Melodielinie „gehoben“ und umgekehrt – die Begriffe Hebung und Senkung im umgekehrten Sinn in Verwendung gebracht hat, soll hier entweder von schweren und leichten Taktteilen gesprochen werden oder es sollen Arsis und Thesis im ursprünglichen griechischen Sinn gebraucht werden. Thesis bezeichnet dann den Herunterschlag oder schweren Taktteil, Arsis die Aufwärtsbewegung auf dem leichten Taktteil. „Schwer“ und „leicht“ sind dabei nicht grob aufzufassen, – die Aufwärtsbewegung hat aber stets eine gewisse relative Leichtigkeit, während der Herunterschlag etwas Schweres hat. Außerdem gestatte man mir, von einem Auftakt zu reden, wenn ein rhythmisches Schema mit einer leichten Zeit beginnt, – Definitionen sind nun einmal notwendig.

Wendet man die griechische Terminologie nun auf die mittelalterliche Rhythmik an, so ergibt sich für den normalen 1. Modus folgendes. Während der iambische Versfuß rein metrisch die Aufeinanderfolge von kurzen und langen Silben ist, sagen die griechischen Rhythmiker übereinstimmend aus, daß die Kürze auf die Arsis fällt, die Länge auf die Thesis. Aber auch im Trochäus, der metrisch die umgekehrte Reihenfolge bedeutet, steht rhythmisch ebenfalls die Länge auf der Thesis, die Kürze auf der Arsis. Wenn wir die Thesis also als die hinter dem Taktstrich stehende Zeit in der üblichen Weise notieren, so beginnt ein trochäischer Rhythmus volltaktig, ein iambischer auftaktig. Demnach ist der 1. Modus also der trochäische Rhythmus, der auftaktige 1. Modus der iambische Rhythmus, – nicht aber der 2. Modus, dessen Kürze auf der Thesis steht.

Eine weitere Eigenheit der modalen Rhythmik, die Zusammenfassung je zweier Takte des 1. und 2. Modus zu Doppeltakten, läßt sich ebenfalls bereits

aus der Antike belegen: in Iamben und Trochäen werden stets zwei Versfüße zu „Metren“ oder „Dipodien“ zusammengefaßt, – ein iambischer Dimeter etwa besteht bekanntlich nicht aus zwei, sondern aus vier Versfüßen. Das griechische Analogon zum 2. Modus (vgl. weiter unten) ist sogar seiner Entstehung nach doppeltaktig.

Der trochäische 1. Modus ist die Normalform des 1. Modus, des ersten Grundrhythmus des Mittelalters. Um seine einzelnen Versmaße an einem konkreten Beispiel aufzuzeigen, wähle ich den Konduktus *Crucifigat omnes*, – der zugleich eine Zeile im 5. Modus enthält.

Um zu einer endgültigen Entscheidung in rhythmischen Fragen zu kommen, ist eine methodische Besinnung nötig, die ich AfMw IX durchgeführt habe. Ich hatte entdeckt, daß in den Konduktus häufig syllabische – d. h. über deklamierendem Text errichtete – Partien Melodiephrasen zeigen, die unmittelbar darauf in einem Melisma – einer mehr oder weniger weit ausgestalteten Koloratur oder Vokalise aller Stimmen – wiederholt werden. Da die Notation der Melismen in den Theoretikern genau beschrieben ist, sind diese einwandfrei in moderne Notation übertragbar, und damit ist zugleich der Rhythmus der syllabischen Partie erkannt.

Ich habe bereits a. a. O., S. 7, darauf hingewiesen, daß M. Bukofzer unabhängig von mir dieselbe Methodik entdeckt hat und veröffentlicht hat in einer mir seinerzeit nicht zugänglichen Studie „Rhythm and meter in the Notre-Dame Conductus“ im Bull. of the Amer. Musicol. Soc., Sept. 1948, S. 63. Durch die Liebenswürdigkeit Bukofzers konnte ich inzwischen ein Exemplar des Bulletin aus Amerika erhalten. Bukofzer hat darin nicht nur, wie den Formulierungen W. Apels zu entnehmen war, die Identität syllabischer und melismatischer Partien im 1. Modus behauptet, sondern auch im 2., 3. und 5. Modus. Er verweist aber nur auf ein Beispiel im 3. Modus aus *Veri solis*, das, wie er Ann. music. I mitteilt, mit *Mater patris* identisch ist, das ich unter meinen Beispielen führte. Auf dem Utrechter Kongreß 1952 und Ann. music. 1953 brachte er als zweites Beispiel *Soli nitorem* mit einer Partie im 1. Modus. Ich besitze mithin immer noch die Priorität für den 2. und 5. Modus, während unser beider Belege für den 1. Modus gleichzeitig erschienen.

Inzwischen hat nun J. Handschin in einem Aufsatz „Zur Frage der Conductus-Rhythmik“, Acta music. XXIV, S. 113 ff., behauptet, er habe das Prinzip der Identität melismatischer und syllabischer Partien bereits ZfMw X, 1927/28, S. 10 und S. 524 „vermerkt, aber erst teilweise fruktifiziert“, während das Prinzip von Bukofzer und mir „teilweise geradezu als das ‚Sesam eröffne dich‘ der Cd.-Rhythmik hingestellt worden“ sei. Damit ist wohl zugegeben, daß wir die methodische Bedeutung des Prinzips zuerst erkannt haben. Aber auch, was das Prinzip selbst anbelangt, liegt sein Anspruch nicht ganz klar. Es handelt sich ZfMw X, S. 10 (und in dem dort zitierten Beispiel Schweiz. Jb. I), um ein (ohnehin nicht aus dem hier betrachteten Notre Dame-Kreis stammendes) Melisma, das „in der Unterstimme (teils buchstäblich, teils figurierend) die Melodie der vorangegangenen Strophe wiederholt“, – also nicht um Identität, sondern um Figuration, und ZfMw X, S. 524, handelt es sich darum, daß „ein Melisma an die davorstehende syllabische Partie anknüpft“, in bezug auf das englische Beispiel spricht der verehrte Kollege von „Kräften melodischer Fortspinnung“, alles in bestem Zusammenhang mit dem Titel des (übrigens ausgezeichneten) Aufsatzes, der sich mit der „melodischen Paraphrasierung“ beschäftigt. Handschin hat daher auch vollkommen recht, wenn er keine weiteren methodischen Folgerungen gezogen hat, – diese lassen sich nur

aus melodischen Identitäten, nicht aber aus melodischer Paraphrasierung ziehen. Die haben aber eben erst Bukofzer und ich nachgewiesen.

Die Methode des Vergleichs melismatischer und syllabischer Partien besitzt den Vorzug, rein innerhalb der modalen Handschriften und der modalen Rhythmik beweiskräftig zu sein. Auch die zweite, von mir verwandte (von Ludwig und Wolf stammende) Methode ist ebenso gut, wenn sie mit der nötigen Umsicht gehandhabt wird.

Wenn J. Handschin a. a. O., S. 124, schreibt, daß ich „ihm in Bezug auf den oft experimentierenden Charakter dieser mensuralen Umschriften des 14. Jahrhunderts zugestimmt hätte“, so trifft das nicht meine Meinung. Um explizit zu formulieren: ich unterscheide gute und schlechte mensurale Überlieferung; zur schlechten rechne ich den Roman de Fauvel, zur guten die beiden mensuralen Stücke in F, weiter Da, ebenso auch Hu (!), endlich Cl, das ich in dieser Studie heranziehe. Daß selbst innerhalb einer Handschrift verschieden gute Überlieferungen stehen, habe ich a. a. O. am Beispiel des Roman de Fauvel gezeigt. Demgegenüber hat Handschin, ZfMw X, S. 11, Fauv aber als vollkommen beweiskräftig angesehen.

Da die von H. Anglès herausgegebene Handschrift Huelgas der Kronzeuge für den von der Modaltheorie geleugneten 5. Modus war, habe ich a. a. O. beide Methoden kombiniert zur Kontrolle der in Hu vorliegenden mensuralen Überlieferung verwandt. Es hat sich gezeigt, daß sie im großen und ganzen zuverlässig ist, in Einzelheiten oft sogar erstaunlich exakt, so daß es einwandfrei ist, sie auch in anderen Kompositionen als Beweisstück zu verwenden, – immer die nicht zu entbehrende Vorsicht vorausgesetzt, da die Handschrift in manchen Dingen wie alle mensuralen Umschriften unzuverlässig ist, etwa in der Pausensetzung und häufig in der Textunterlegung.

In der vorliegenden Studie will ich darüber hinaus noch eine weitere Methode anwenden, die noch eine Steigerung der Methode des Vergleichs syllabischer und melismatischer Partien ist. Während diese Identitäten nur kurze Stücke erfassen, zumeist nur eine einzige Verszeile, ist seit langem ein ganzer einstimmiger Konduktus, *Bulla fulminante*, bekannt, der nach Ludwigs Feststellung 1910 aus dem Schlußmelisma des dreistimmigen Konduktus *Dic christi veritas* stammt.

Dies wäre also eigentlich der überhaupt erste Fall von melismatischer und syllabischer Identität in Konduktus, freilich nicht innerhalb eines einzigen Konduktus.

Dies blieb aber bis jetzt der einzige Konduktus. Inzwischen habe ich aber zwei weitere Fälle gefunden: der dreistimmige Konduktus *Crucifigat omnes* ist in seinen beiden Unterstimmen entstanden aus dem Schlußmelisma des zweistimmigen Konduktus *Quod promisit ab eterno*, der dreiteilige einstimmige Konduktus *Anima iugi* ist in seinem ersten Teil und höchst eigenartig in den Anfangsmotiven des zweiten und dritten Teils entwickelt aus dem Schlußmelisma des zweistimmigen Konduktus *Clausus in testa*. Beide Fälle besitzen darüber hinaus aber noch besonderes Interesse. Den Konduktus *Crucifigat omnes* habe ich auf Grund der von mir entwickelten Übertragungsmethoden in AfMw IX, S. 13, diskutiert, vor allem eine isolierte Zeile im 5. Modus herausgearbeitet. Das Melisma erlaubt nun eine Kontrolle dieser Darlegungen und

damit meiner Methodik, – ich darf mit Befriedigung feststellen, daß sie sich bis in die Einzelheiten als richtig erweist, insbesondere ist auch die eingeschobene Zeile im 5. Modus in Ordnung. Der zweite Konduktus ist bemerkenswert, weil er in der kürzlich ans Licht gekommenen Handschrift ehemals La Clayette, jetzt Paris Bibl. nat. nouv. acq. fr. 13521 (vgl. den Bericht von A. Rosenthal in *Ann. music.* I, 1953), mensural überliefert ist (Rosenthal, a. a. O., S. 114/5) und so wieder ein Fall vorliegt, in dem die Kontrolle einer mensuralen Notierung möglich ist. Es zeigt sich, daß die Handschrift, von einigen Fehlern abgesehen, vorzüglich ist. Da der Konduktus weiter eine besonders komplizierte Rhythmik aufweist, die wir noch genauer zu diskutieren haben werden, besitzt dieses Beispiel somit darüber hinaus eine ausschlaggebende Bedeutung für die Erkenntnis der modalen Rhythmik.

Ich habe AfMw IX, S. 13, auf den estampie-ähnlichen Aufbau des Konduktus *Crucifigat omnes* hingewiesen und vermutet, daß ihm eine Tanzmelodie zugrunde liegt. (Ich ergänze noch, daß H. Spanke, *Archiv f. d. Stud. d. neueren Sprachen u. Lit.*, 1929, S. 221, das Lied bereits als Lai gekennzeichnet hat.) Sodann könnte der Konduktus – ohne Text – als Melisma in den Konduktus *Quod promisit* aufgenommen worden sein. Es kommt mir aber wahrscheinlicher vor, daß das Melisma in *Quod promisit* das ursprüngliche ist, einmal wegen der Zeile im 5. Modus, die im Melisma nicht weiter auffällt, da hier solch eingeschobene Partien im 5. Modus gang und gäbe sind, zweitens wegen des merkwürdigen Triplums, das im 1. Modus ganz ungewöhnlich nur leichte Taktzeiten auflöst und damit wie typischer 2. Modus aussieht (eine solche Übertragung würde zum Teil auch bessere Konsonanzen liefern), – der in anderer Ligierung dann tatsächlich (über *sponsa syon immolatur*) erscheint, so daß das Triplum auf größere Strecken falsch notiert wäre –, dessen spätere Hinzukomposition also ganz plausibel erscheinen würde. Dann ergeben sich zwei Möglichkeiten: entweder wurde das Melisma formal nach Analogie weltlicher Tanzformen gestaltet, oder aber es ist sogar über eine originale Tanzmelodie komponiert. Auch letztere Meinung erscheint mir nicht so kühn: wenn ganze Konduktus über weltliche Melodien gesetzt wurden, warum sollte nicht auch eine solche in einem sonst frei geschaffenen Konduktus im Schlußmelisma stehen, – fast als die letzte Krönung des Stückes? Daß Konduktusmelismen überhaupt fremde Melodien benutzen können, hat bereits Y. Rokseth (gregorianischer Choral) gezeigt.

Dieser Konduktus (s. Beisp. 1 u. 2 auf den folgenden Seiten) liefert mit einem Schlage den Rhythmus fast aller Versmaße des trochäischen 1. Modus. Beginnen wir beim kleinsten, dem weiblichen Zweisilbler, der zweimal als „Waise“ *mundus* erscheint. Er füllt einen Doppeltakt mit Dehnung der Penultima. Man kann sich ihn entstanden denken aus dem männlichen Dreisilbler, – der hier nicht vorkommt. Der weibliche Viersilbler z. B. *violente*, dehnt die Penultima nicht, so daß er wieder in einen Doppeltakt paßt. Umgekehrt dehnt der weibl. Sechssilbler, Beispiel etwa *Crucifigat omnes*, die vorletzte Silbe, so daß er zwei Doppeltakte füllt.

Dies ist besonders zu betonen, da die Handschrift Huelgas, die den Konduktus mensural überliefert (Faksimile der Stelle bei W. Apel, „The notation of polyphonic music“, 4/1949, S. 264), diese Dehnung nicht durchgeführt hat, sich hier also als nicht mehr ursprünglich erweist. Ich habe bereits (*Acta XXV*, S. 10 ff.) darauf hingewiesen, daß diese Abweichungen sich daraus erklären, daß zur Zeit der Niederschrift der mensuralen Notationen der doppeltaktige Rhythmus dem eintaktigen gewichen war, – in dem diese Dehnungen nicht mehr obligatorisch waren.

Quod promisit ab eterno: Melisma umbraculi

Beisp. 1



Der weibliche Sechssilbler läßt sich wieder auf den männlichen Siebensilbler zurückführen, den man etwa in *domini cruz altera* vor sich hat. Endlich begegnen weibliche Achtsilbler, z. B. *ananas incurvatur*, die wieder keine Dehnung anwenden, um sich in die Doppeltaktgliederung einzufügen.

Der Konduktus bringt kein Beispiel für den männlichen Fünfsilbler. Ich habe ihn Acta XXV, S. 11/12, näher diskutiert und vermutet, daß er auch auf die Länge zweier Doppeltakte zu dehnen ist, – und zwar durch Anfügung einer perfekten Pause oder durch Dehnung der Schlußsilbe auf einen ganzen Doppeltakt, wodurch er dem weiblichen Sechssilbler noch ähnlicher wird. Hierzu vgl. man weiter unten die Beispiele beim männlichen Sechssilbler und beim männlichen Fünfsilbler des 2. Modus.

Entsprechend kann man mit dem männlichen Einsilbler verfahren.

Damit ordnen sich die Versmaße des trochäischen 1. Modus folgendermaßen:

Crucifigat omnes

Beisp. 2

Cruc-ci-fi-gat om-nes do-mi-ni crux al-te-ra no-va chri-sti vul-ne-ra ar-bor sa-lu-ti-fe-ra

per-di-tur se-pul-chrum gens e-ver-tit ex-te-ra vi-o-len-te ple-na gen-te so-la se-det ci-vi-tas

ag-ni-fe-dus ra-pit be-dus plo-rat do-tes per-di-tas spon-sa sy-on im-mo-la-tur

na-ti-vi-tas in-cur-va-tur cor-ua da-vid fla-gel-la-tur mun-dus ab in-iu-stis ab-di-ca-tur per quem iu-ste fu-di-ca-tur mun-dus

Versmaße des trochäischen 1. Modus

weiblicher Achtsilbler	
männlicher Siebensilbler	
weiblicher Sechssilbler	
männlicher Fünfsilbler	
weiblicher Viersilbler	
männlicher Dreisilbler	
weiblicher Zweisilbler	
männlicher Einsilbler	

Der iambische 1. Modus ist (neben der Doppeltaktgliederung) die am meisten umstrittene Eigenheit der modalen Rhythmik. R. v. Ficker und Y. Rokseth haben sich gegen den Auftakt ausgesprochen, R. v. Ficker aber nur,

wenn es sich um den Anfang einer Komposition handelt. Dagegen haben W. Apel (vereinzelt in seiner „Notation of polyphonic music“) und M. Bukofzer (im Beisp. 10, S. 99, der Ann. music. I) den Auftakt in Konduktus wenigstens in einigen Fällen angewandt. So bin ich nicht ganz ohne Bundesgenossen.

Daß die mittelalterliche Musik keinen Auftakt kennt, hat jüngst erst wieder A. Auda behauptet. Er glaubt, daß der Auftakt eine verhältnismäßig junge Erfindung sei, sehr selten in polyphonen Kompositionen vor dem 17. Jahrhundert („Les motets wallons“, Woluwe-St. Pierre, 1953, S. 78). Ich habe aber oben gezeigt, daß bereits die Antike den Iambus als auftaktigen Rhythmus aufgefaßt hat. Der Terminus *anakrousis* (Auda, a. a. O., S. 78) ist gewiß erst hellenistisch, aber der klassische Begriff der *arsis* bezeichnet genau dasselbe, wenn ein Versmaß mit ihr beginnt, was sowohl Iamben wie Anapäste tun.

So möchte ich denn an dieser Stelle einmal über die Notre Dame-Epoche hinausgreifen und den Auftakt auch in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nachweisen.

Da ist zunächst ein Beispiel, das alles Wünschenswerte mit unanfechtbarer Deutlichkeit vorweist. Die Musikeinlagen der schon mehrfach zitierten Handschrift des Roman de Fauvel (Paris, Bibl. nat., f. fr. 146) umfassen einerseits Stücke noch aus der Notre Dame-Zeit, die in vielem schon nicht mehr richtig verstanden werden und deren Überlieferung hier daher im allgemeinen bedauerlich schlecht ist (wenn auch in manchen Einzelheiten freilich noch recht gut), zweitens Werke aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, endlich zur Zeit der Niederschrift (erstes Viertel des 14. Jhs.) entstandene Kompositionen. Die beiden letzten Gruppen von Werken sind in dieser Prachthandschrift in einer auch musikalisch ausgezeichneten Mensuralnotation geschrieben, die sogar die üblichen Versehen (Auslassung von Divisionspunkten usw.) nur selten zeigt. In der zweiten Gruppe ragt hervor der französische Lai *En ce dous temps d'este*, eine ausgedehnte einstimmige Komposition, die auf f. 34 v. beginnt und bis f. 36 v. reicht. Sie verwendet noch nicht die Textdeklamation auf Semibreven, die gegen Ende des 13. Jahrhunderts in Mode kommt, sondern erst die auf Breven, die in der Motette gegen 1250 gebräuchlich wird. Weiter wechselt sie gern 1. mit 2. Modus, was etwa für das 3. Viertel des 13. Jahrhunderts kennzeichnend sein dürfte. In anderen Partien hält sie sich sogar noch konservativer an die modalen Schemata der 1. Hälfte des Jahrhunderts. Kaum zwanzig Jahre oder mehr dürfte daher dieser Lai später anzusetzen sein als die Notre Dame-Zeit selbst. Die Gruppe III des Lai wiederholt viermal dieselbe Melodie. Da es auch auf die jeweils verschiedene Textverteilung und musikalisch entsprechend verschiedene Ligierung ankommt, gebe ich sie wenigstens zweimal (Beisp. 3).

Die auftaktige Natur sämtlicher Zeilen, insbesondere der Anfangszeile ist vom Notator durch die eigens vor den Anfang des Stückes gesetzte Pause angezeigt. Diese Praxis vorangesetzter (meist mehrerer) Pausen findet sich bekanntlich später sehr häufig, um die Taktart des Stückes von vornherein eindeutig zu bestimmen. Hier ist es im Grunde derselbe Zweck.

Beisp. 3

Fauv f. 35

La tres no-ble mar-qui - se si a dou-ce - ment ris a - mou-rai-se la bei - le puis
 dist il m'est a - vis que vous a - vez du - ches - se un pe - ti - tet mes - pri.
 qui bonne a-mour a - vez si tres for - ment blas - me - e si en a - vez ou - vre com -
 me des - a - vi - se - e qu'on ne doit blas - mer cho - se qui ne lá es - prou - ve - e

Besonders instruktiv ist das Stück dadurch, daß es die Lesung des männlichen Sechssilblers angibt. Er füllt entweder drei Perfektionen und eine Longapause (die die doppeltaktige Symmetrie herstellt), z. B. *si a doucement ris*, oder aber die letzte Silbe ist entsprechend verlängert, *qui bonne amour avez*. Diese Melodiephrasen werden gleichzeitig für weibliche Siebensilbler benutzt, – *qui bonne amour avez* stimmt melodisch überein mit *la tres noble marquise*. Es ist dies die Parallele zu dem entsprechenden volltaktigen Vers, dem männlichen Fünfsilbler, der die Länge des weiblichen Sechssilblers einnimmt. Das vorliegende Stück arbeitet aber besonders raffiniert mit dieser Eigenheit. Da bei der dritten Wiederholung der Melodie die fünfte Melodiezeile männlichen Schluß besitzt, kommt im Verlauf des Ganzen jede Zeile unter derselben Melodie sowohl männlich wie weiblich vor. Am Schluß der letzten Wiederholung, mit weiblichem Reim *achetee*, ist kein Viertel mit Viertelpause gesetzt, sondern eine Longa, so daß hier eine Dehnung der Schlußnote vorliegt.

Ein ebenso bedeutender Lai desselben Stils der Jahrhundertmitte ist *Talant que i'ai d'obeir*, der in der Fauvel-Handschrift die Folien 17 bis 18 v. bedeckt. Dieser Lai enthält zwei auftaktige Gruppen. Die erste ist vollständig durchnotiert. Die Kommata habe ich als „Versstriche“ zugefügt, um dem Leser die Versabteilung augenfälliger zu zeigen. Obwohl der Versbau viermal dieselbe Gruppe aus drei Viersilblern und einem Achtsilbler enthält, ist das Stück durchkomponiert. Die letzte Zeile verwendet am Schluß wieder eine Dehnung.

Beisp. 4

Fauv f. 17v.

He diex com-ment au - rai bric-ment a - le - ge-ment de ce - le que iaim loi - au-ment
 qu'a coin - te-ment ni ai tour-ment en ai gric-ment me de - straint et si a - spre-ment
 qu'a pen - se-ment n'ai seu - le-ment tant cum - ble-ment li di - e que siens li - ge-ment
 sui vrai - e - ment de ce ne vient de - te - ne-ment ne pens se da - me dieu m'a-ment

Es steht den Verfechtern der ausnahmslosen Herrschaft des volltaktigen Beginns natürlich frei, dieses Stück volltaktig beginnend im 2. Modus zu schreiben (aber natürlich nicht das vorige, dessen Beweiskraft sie nichts entgegenzusetzen haben –, ein ebenso unanfechtbares Beispiel für 1. wie 3. Modus veröffentlichte ich demnächst gesondert). Sie müssen dafür aber das Grundprinzip der Lyrik des zentralen Mittelalters opfern, daß nämlich zwischen männlichen und weiblichen Versen ein Unterschied besteht. Denn sie würden die männlichen Viersilbler als weibliche behandeln. In diesem Augenblick aber verliert die taktmäßige Schreibung ihren Sinn, – denn es gibt nun keinen Unterschied zwischen schweren und leichten Taktteilen mehr (von der rein zählenden Funktion des Taktstriches, die er in rhythmisch kompliziert gruppierenden Kulturen – Orient, Isorhythmik usw. – übernimmt, sei hier abgesehen). Endlich hört auch die Unterscheidung der Modi auf und damit entzieht man dem modalen System selbst den Boden, – denn wenn die Modi nur sozusagen Zeitdauerschemata sind, in denen Längen und Kürzen ohne Unterschied der Schwere gleichmäßig verlaufen, dann ist der 1. Modus mit dem 2. identisch, ebenso der 3. mit dem 4. Denn, um beim Beispiel des 1. und 2. Modus zu bleiben, es ist in einer gleichmäßig abwechselnden Folge von Längen und Kürzen völlig gleichgültig, welcher dieser Werte einmal am Anfang gestanden hat (der Unterschied des 2. Modus gegen den 1. ist eben nicht der, daß der eine mit der Länge beginnt, der andere mit der Kürze, sondern der ganz andersartige, daß im einen Modus die Länge auf der Thesis steht, im anderen aber die Kürze).

Um nicht mißverstanden zu werden, weise ich ausdrücklich darauf hin, daß ich Mf VI, S. 8 ff., versucht habe, das Aufkommen und Ableben der modalen Rhythmik festzustellen, und dort gezeigt habe, daß die klassische Epoche des Troubadourgesanges um die Mitte des 12. Jahrhunderts (und ebenso die Überlieferung der älteren Kompositionen von der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts ab) keine Unterscheidung schwerer und leichter Zeiten kennen, so daß dort das andere Prinzip des reinen Silbenzählens herrscht.

Die zweite auftaktige Gruppe des Stückes wiederholt viermal nicht nur das Versmaß, sondern diesmal auch die Melodie. Auf drei männliche Viersilbler folgt jedesmal ein weiblicher Siebensilbler.

Beisp. 5 Fauv. f. 18

Liez ne se - rai et chan - te - rai et par - fe - rai mon lai ne la tri - tes - ce

Daß der Dichter eigens mitteilt, daß er seinen Lai nun vollenden will, entspricht der mittelalterlichen Gepflogenheit, in Lais, Estampien u. ä. Formen den Namen der Dichtungsform, oft sogar mehrmals anzugeben.

Dies ist auch in *Kalenda maya* der Fall, das ich im vorigen Heft dieser Zeitschrift mitgeteilt habe. Ich vermutete dort, daß sich die ganze berühmte Erzählung von der ursprünglichen Fiedlermelodie wahrscheinlich erst sekundär und zwar aus der Nennung des Namens „Estampe“ am Ende des Stückes entwickelt hat.

Im 2. Modus übertragen, würde die Melodie folgende Form annehmen.

Beisp. 6 [Fauv f. 10]

Liez ne se-rai et chan-te-rai et par-fe-rai mon lai ne la tri-tes-ce

Man sieht, wie der so charakteristische gedehnte weibliche Schluß männlich geworden ist, die männlichen Viersilbler umgekehrt nun weiblich. So sind musikalischer Rhythmus und textliche Metrik in dieser Übertragung genau gegeneinander gerichtet anstatt zusammenzufallen.

Diese Dinge lassen sich noch von einer weiteren Seite aus betrachten, wenn man mehrstimmige Kompositionen einbezieht, – für die ars antiqua der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts kommen da fast nur die Motetten in Frage. Es gibt nun auch tatsächlich auftaktige Motetten. Wieder die Roman de Fauvel-Handschrift überliefert die sehr schöne dreistimmige Motette *Zelus familie – Jhesu tu dator venie* – Tenor unbezeichnet. Die Motette im ruhigen 1. Modus mit fast nur in der Notre Dame-Rhythmik gebräuchlichen Abteilungen benutzt zahlreiche Melismen in den Oberstimmen abwechselnd, was in die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts weist. Motetten desselben Stils überliefert denn auch bereits die Motettenhandschrift Montpellier. Die erste Tenordurchführung der Motette lautet:

Beisp. 7 Fauv f. 44

Ze-lus fa-mi-li-e chri-sti me com-e-dit na-tos ec-cle-si-e do-lus cir-cum-de-dit

Ihe-su tu da-tor ve-ni-e me-ti-bi re-con-ci-li-a pa-reat tu-a

1. II.

Am Anfang von *Jhesu* setzt der Schreiber keine Pause, aber vor den Tenor. Man könnte versuchen, die gesamte Motette nun im 2. Modus zu lesen. Ich habe darauf hingewiesen, daß in solchen Fällen dann auf dem schweren Taktteil zumeist schlechte Zusammenklänge ständen, auf dem leichten aber die vollkommenen Konsonanzen Quinte und Oktave. Das zeigt diese Motette wieder sehr deutlich.

R. v. Ficker hat (*Acta XVIII/XIX*, S. 10) behauptet, diese merkwürdige Stellung der Konsonanzen sei gerade das wesentliche am 2. Modus (!) im Gegensatz zu „aller harmonischen Musik“(!), und Y. Rokseth hat auf Vorhalte hingewiesen. Aber die Theoretiker sagen eindeutig, daß die Perfektionen durch die Konsonanzen gebildet werden, – der Vorhalte bleiben dann immer noch genug übrig.

In unserm Fall gibt der Schreiber noch einige Hinweise:

Der Tenor steht in der linken der drei Spalten der Seite, so daß er zweimal auf eine neue Zeile übergehen muß. Dabei ist so verfahren, daß in den beiden ersten Zeilen je vier Tenorgruppen stehen (somit auch jedesmal eine Tenordurchführung), wobei die trennenden Pausen ans Ende der Zeile gesetzt sind. Nun lieben es die modalen und mensuralen Schreiber nicht, an den Zeilenenden unnötig inmitten zu-

sammengehöriger Einheiten, Perfektionen o. ä. zu wechseln und dadurch rhythmische Gruppen zu zerstören (bei textierten Motettenstimmen liegen andere Verhältnisse vor, da hier der Textschreiber zumeist den Text vorher schrieb). Abschließende Pausen setzen sie stets hinter die Noten, – ja, wenn die Noten die Zeile füllen, setzen sie die Pause sogar auf den nicht mehr linierten Rand. Wenn hier die Pausen hinter ihren Noten stehen, ist es ein Zeichen, daß der Schreiber sie als Abschluß der Noten betrachtete, nicht aber als Anfang der folgenden Gruppe.

Weiter ist vor *Jhesu* keine Pause gesetzt. Im 1. Modus ist verständlich, daß das – wie auch in Mo in ähnlichen Fällen – unterblieb; die Longen mußten eben stets zusammentreffen. Im 2. Modus wäre die Anfangspause aber schon wesentlich nötiger.

Das spräche hier auch wieder für 1. Modus.

Eine stilistische Überlegung kommt hinzu. Pausen auf schwerem Taktteil sind im Mittelalter kennzeichnend für einen bestimmten Stil, den des Hoketus. Er wird in der Notre Dame-Zeit aber fast nur in den Oberstimmen benutzt. Der Tenor bildet zumeist das ruhige Fundament oder beteiligt sich höchstens gemeinsam. Erst die ars nova des 14. Jahrhunderts schaltet auch hier mit dem Tenor freier. Notengruppen wie die hier vorliegenden sind daher am ehesten als auftaktige Gruppen des 1. Modus aufzufassen, – andernfalls würde die Komposition geradezu auf dem Kopf stehen.

Die Handschrift Mo enthält ebenfalls noch etliche Motetten, die auftaktig zu übertragen sind und von der Herausgeberin auch auftaktig übertragen worden sind.

Es ist schwer zu verstehen, daß sich gerade Y. Rokseth gegen die Existenz des auftaktigen 1. Modus in den Organa gewandt hat, wo sie selbst ihn in den Motetten ganz richtig benutzt. Denn die Verwandtschaft dieser Formen ist eine ganz besonders enge, – die Motette ist entstanden überhaupt nur durch Textunterlegung unter eine Partie eines Organums, war im Anfang musikalisch also überhaupt nichts anderes als der Teil eines Organums.

Es handelt sich hier um die Motetten Mo 64, 84, 94, 131, 153, 157, 162, 228, 267 und 295. Bei 153 setzt der Motetus auftaktig, das Triplum volltaktig ein, der Tenor fehlt in der Handschrift. Ebenso geht das Duplum voran in 162, wo Triplum und Tenor volltaktig folgen, und 157, wo Triplum und Tenor erst später zu verschiedenen Zeiten (volltaktig) einsetzen. Der Fall der Fauvel-Motette ist also nicht vertreten, in der das Triplum auftaktig beginnt und Motetus und Tenor volltaktig nachfolgen. In den Motetten 64, 84 und 131 setzen beide Oberstimmen zugleich auftaktig ein, der Tenor folgt unmittelbar. Hier läßt sich auch die Motette 228 anreihen, die nur zweistimmig ist, und in der der Motetus auftaktig vor dem Tenor beginnt. Besonders interessant sind die Motetten 94, 267 und 295, in denen alle drei Stimmen zugleich auftaktig beginnen. Während 267 und 295 Unika in Mo sind, steht 94 auch in Ba (42) und Tu (4). P. Aubry, der Herausgeber der Bamberger Handschrift, hat sie ebenfalls auftaktig übertragen und ausdrücklich auf den bemerkenswerten Fall hingewiesen. Nur der Herausgeber des Turiner Kodex, A. Auda, hat seine Hypothese von der Auftaktlosigkeit der mittelalterlichen Musik auch an dieser Motette durchgeführt. So mag diese Motette als Paradebeispiel durchdiskutiert werden.

Daß im 2. Modus wieder ständig hoketierende Unterstimmen entstehen, während im 1. Modus alles glatt verläuft, ist zunächst schon nicht sehr empfindlich. Zudem handelt es sich diesmal um einen vielbenutzten Notre Dame-Tenor, *Flos filius eius*, der nur in den textdeklamierenden Anfangsilben auf-taktig beginnt, hinterher aber in der regulären Notre Dame-Gruppierung $\dot{\dot{\dot{\dot{}}}} | \dot{\dot{\dot{}}} |$ verläuft. Die Umstülpung in 2. Modus als $\dot{\dot{\dot{\dot{}}}} | \dot{\dot{\dot{}}} |$ wirkt hier geradezu als Persiflage. Daß die Konsonanzen im 1. Modus wieder auf dem schweren Taktteil stehen, während wir sonst ein fast nur Vorhaltakkorde auf dem schweren Taktteil zeigendes Stück erhalten, hat A. Auda ebenfalls wenig beeindruckt. Aber das Stück zeigt eine Besonderheit: der Tenorrhythmus ist diesmal so kompliziert, daß er sich, wie man sieht, verschiebt (die beiden Longae vertauschen ihre Werte entsprechend den bekannten Imperfektionsgesetzen), während das gegenseitige Verhältnis der Oberstimmen ungeändert bleibt. Man kann nun vergleichen, wie der Tenor in beiden Fällen zu den Oberstimmen paßt. So haben etwa Takt 10–13 nach der Lesart Tu im 1. Modus die Form

Beisp. 8 Tu f. 5v.

Kén - prise out si grant pieche at en sos - pi - rant se - cri - at
- lur sens sor - lur m'at mis a tort biaux sem-blans sens cuer

Die entsprechende Stelle sieht im 2. Modus so aus:

Beisp. 9 [Tu f. 5v.]

Kén prise out si grant pieche at en so - spi - rant se - cri - at
- lur sens sor - lur m'at nus a tort biaux sem-blans sens cuer

Der Vergleich fällt, so scheint mir, sehr wenig günstig für die Gegner des Anfangsauftaktes aus. Die Verschiebung im Tenor bewirkt, daß die zweite Longa stets ein Viertel früher unter die Oberstimmen kommt. Sie steht dann unter den Dissonanzen des vorhergehenden (vorher leichten) Taktteils, so daß sich an fast allen diesen Stellen starke Dissonanzen bilden, wo im 1. Modus fehlerfreie Konsonanzen standen. Dafür, daß der eine Auftakt am Anfang des Stückes verschwunden ist, fangen aber nun alle Phrasen im Innern des Stückes auf-taktig an. So hat etwa die Oberstimme im 1. Modus einen einzigen Auftakt, allerdings gerade am Anfang des Stückes, im Innern überhaupt keinen. Nun-

mehr beginnt sie zwar mit vollem Takt, aber alle folgenden Phrasen besitzen Auftakt, – ähnlich im Motetus. Hier scheint der Teufel mit Beelzebub ausgetrieben worden zu sein. Und noch ein weiteres Übel hat sich eingestellt. Die dreizeitigen Noten im Motetus in den Takten $9\frac{1}{2}$ bzw. $12\frac{1}{2}$ haben sich in Synkopen verwandelt. Eine der Stelle T. 9/10 ähnliche steht etwa im Motetus von Mo 323 (T. 9/10) oder im Motetus von Mo 333 (T. 57/58, diesmal nach aufwärts gerichtet). Aber derart gibt es nur wenige Stellen. Bei der Methode der Vermeidung des Anfangsaufaktes aber entstehen fortwährend ähnliche Bildungen oder wieder rhythmische Verschiebungen an allen diesen Stellen, die im 1. Modus die diesem so natürliche dreizeitige Länge auf schwerem Taktteil enthalten.

Gehen wir von der von A. Auda selbst übertragenen Motette nun weiter zu den in Mo noch enthaltenen auftaktigen Motetten, so stellt sich noch eine weitere entscheidende Konsequenz heraus. So hat die Motette Mo 131 die Eigenschaft, daß sie mehrmals (acht mal!) alle drei Stimmen auf dem leichten Taktteil pausieren läßt. In einer Übertragung, die den Auftakt am Anfang vermeidet, entstehen hier im 2. Modus an allen diesen Stellen den drei Stimmen gemeinsame Auftakte, freilich in der Mitte des Stückes. Das zeige Takt 3/4 aus Mo 131.

Beisp. 10

Mo 131

[Mo 131]

ver - du - re des chans Et d'y-ver neist par na -
a - mer a gas Ce - lui qui si

Auch die an Mo 94 schon diskutierte Tenorverschiebung mit entsprechendem dissonanten Zusammenklang findet sich hier wieder. Die acht dreistimmigen Auftakte im Innern der Motette aber scheinen mir zu beweisen, daß das Prinzip, Auftakte zu vermeiden, sich hier selbst aufgehoben hat.

Alles das zeigt, daß der Auftakt in der Mitte und in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts sowohl in der einstimmigen Liedkunst wie in der mehrstimmigen Motette im 1. Modus seinen Platz hat.

Um zur Notre Dame-Epoche von hier aus zu gelangen, könnte man die in Fauv vorliegende Überlieferung von Stücken dieser Zeit heranzuziehen suchen. Es zeigt sich aber, daß der Schreiber von Fauv – obwohl er die späteren auftaktigen Stücke einwandfrei notierte – hier den Traditionszusammenhang nicht mehr besaß. Es kommt seit der Mitte des 13. Jahrhunderts häufig vor, daß 1. und 2. Modus unmittelbar aufeinander folgen. Diese künstlerische Forderung war es vor allem, die die Entwicklung der Mensuralnotation notwendig machte. Ein kurzer, in Fauv überlieferter Refrain mag ein solches Beispiel zeigen.

Beisp. 11 Fauv f. 36v.

Nous fe - rons des pre - laz gor - piz et des lar - rons me - stres

Der 1. Takt steht im 2. (bzw. 4.) Modus, der 2. und 3. Takt im 1. Modus. Damit der 4. Takt wieder im 2. Modus beginnt, muß seine Anfangsbrevis als zu ihm gehörig gekennzeichnet werden. Das geschieht durch den Divisionspunkt. Auf g Longa folgt also die Brevispause, die die Longa imperfiziert, sodann der Divisionspunkt, endlich die Brevis a, die die folgende Longa g von vorn imperfiziert. Diese Kombination von Brevispause und Divisionspunkt, die hier ihre volle Berechtigung hat, benutzt der Schreiber von Fauv nun ebenfalls an den Zeilenenden der auftaktigen Kompositionen der Notre Dame-Epoche. Das ergibt eine Unmöglichkeit. Der Divisionspunkt vor einer Zeile kennzeichnet sie als im 2. Modus stehend, die ihr folgende Pause mit dem nächsten Divisionspunkt läßt sie aber als im 1. Modus komponiert erscheinen, – denn die Zeile selbst enthält stets nur abwechselnd Breven und Longen, mit einer Brevis beginnend, mit einer Longa schließend. Als Beispiel möge der Anfang von *Cui magis committitur* folgen, – in den Notre Dame-Handschriften als 2. Teil von *Nulli beneficium* geführt.

Beisp. 12 Fauv f. 7v.

Cu - i ma - gis com - mit - ti - tur ab e - o plus ex - i - gi - tur quid

Aus diesem Dilemma ist also nicht herauszukommen.

Als Beispiel eines auftaktigen Notre Dame-Stückes mag nun der einstimmige Konduktus *Beata nobis gaudia*, F f 433 v., betrachtet werden (Beisp. 13).

Auf die recht mißlungene Übertragung, die L. Schrade von diesem Stück *Ann. music. I*, S. 56, veröffentlicht hat, komme ich beim auftaktigen 5. Modus zu sprechen.

Die Ligierung des Anfangsmelismas läßt auch andere Möglichkeiten, daktylischen 1. und 2. Modus zu. Der 6. Modus wird gern in Verbindung mit so stark aufgelöstem 1. Modus gebraucht, so daß er sich hier am meisten empfiehlt. Die syllabischen Partien zeigen nun so ausgesprochen Melismen auf den schweren Taktteilen, daß der 1. Modus selten deutlich ist. Nur die drei letzten Zeilen zeigen Besonderheiten. Auf eine Schlußdehnung wurde schon beim Stück *En ce dous temps d'este* hingewiesen. Über Auftakt- und Schlußdehnungen habe ich bereits eingehend *Acta XXV*, S. 8 ff., gesprochen. Auf *tu(-a)* ist das Auftaktviertel auf einen ganzen Takt gedehnt, – schon fast ein kleines Anfangsmelisma. Die Zeile läuft dann normal weiter. *Aspirare* ist durch einen Strich abgeteilt und damit als gesondert zu behandelnd bezeichnet, – der weibliche Schluß erfordert also eine Dehnung auf *ra-*, die außerdem noch durch einen verbreiterten Notenkörper des *b* angezeigt ist. Aber auch das *c* auf *spi-* ist verbreitert. So ergibt sich die Lesung im 5. Modus, – entstanden als besonders weitgehende

Beisp. 13

F f. 433 v.

Be-
 - a - ta no - bis gau - di - a re - du - xit pro - les re - gi - a
 phi - lip - pi pri - mo - ge - ni - tus qui pa - tris a - ctis in - cli - tus
 nec lau - de ca - rens pro - pri - a post tot la - bo - rum te - di - a
 post tot fe - li - ces ex - i - tus ti - bi de - be - tur gal - li - a
 reg - ni cu - ius in - i - ci - a
 tu - - - a de - i tu di - gi - tus
 a - spi - ra - re cle - men - ti - a
 ve - ni cre - a - tor spi - ri - tus

Anfangsdehnung. Die Dehnung von (*cle-*)*men-(tia)* geht aus dem Melisma hervor. Da der Schluß männlich enden muß, darf *men-* nur 5 Taktzeiten dauern. Diese merkwürdige Dehnung kann ich indes sogar mit einem Beispiel syllabischer und melismatischer Identität belegen. Im zweistimmigen Konduktus *O levis auricula* (F f. 355v.) geht die Lesung der Zeile *mors extrema* aus dem nachfolgenden (um einen Ton höher transponierten, übrigens zweimal gebrachten) Melisma hervor, wobei sogar auch die Oberstimmen im ersten Takt identisch sind.

Beisp. 14

F f. 356

mors ex - tre - ma

Die letzte Zeile von *Beata nobis gaudia* benutzt endlich eine sehr häufige Dehnung des Schlusses. Übrigens zeigt der zweistimmige Konduktus *Veni creator spiritus* (F f. 360) denselben stark aufgelösten auftaktigen 1. Modus wie dieses Stück, – eine erhoffte melodische Gleichheit zeigte sich aber nicht; höch-

stens die Figur f-e-d von (*ve-*)ni kommt dort häufig vor, ebenso ist die dorische Tonart auch jenem Konduktus eigen.

Betrachtet man kurz nochmals die oben mitgeteilten weltlichen Lieder, so besitzt man fast schon alle vorkommenden Versmaße des iambischen 1. Modus. Sie lassen sich in folgender Weise ordnen.

Versmaße des iambischen 1. Modus

männlicher Achtsilbler	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
weiblicher Siebensilbler	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ . ♩
männlicher Sechssilbler	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ . —
weiblicher Fünfsilbler	—
männlicher Viersilbler	♩ ♩ ♩
weiblicher Dreisilbler	♩ ♩ .
männlicher Zweisilbler	♩ ♩ . —

Der weibliche Fünfsilbler ist mir im iambischen Maß nicht begegnet, – er wird daktylisch gestaltet.

Ich vermute, daß damit die Reihe der iambischen Maße des 1. Modus aber noch nicht erschöpft ist. Es scheint mir, daß auch der Zehn- und Elfsilbler – die an sich die Standardmaße des 3. Modus sind – in iambischer Form vorkommen. Sie müßten sich dann so darstellen:

weiblicher Elfsilbler	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ . ♩
männlicher Zehnsilbler	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ . —

Das kann ich freilich nicht mit mathematischer Stringenz beweisen, aber ich gebe ein Beispiel, das sich so am besten interpretieren läßt, den einstimmigen Konduktus *Vitam duxi iocundam sub amore*, F f. 429 v.

Beisp. 15 F f. 429 v.

Vi - tam du - xi io - cun - dam sub a - mo - re plus li - bi - tum quam li - ci - tum at - ten - dens
 sed a vi - ta re - si - pis - co pri - o - re plus stu - di - is quam se - ri - is con - ten - dens
 ut que cau - sa com - pel - lor u - ni - ca
 ne me fa - ma su - o pri - vet fa - vo - re
 dum sub vi - ta vi - vo fil - ar - gi - ca.

Die iambische Lesung des Konduktus wird nahegelegt vor allem durch die Binnenreime, die in vielen Zeilen männliche Viersilbler abteilen. In den männlichen Zehnsilblern wird man hier am Schluß nicht die Form Longa, Longapause

wählen, sondern wieder die gedehnte. Man bemerkt nämlich, daß das weibliche Ende der 2. Zeile mit dem männlichen der 5. Zeile identisch ist. Ebenso stimmen die beiden letzten, weiblich endenden Takte der 4. Zeile mit den beiden letzten, männlich endenden der Schlußzeile überein. – Die weiblichen Neunsilbler passen wieder nicht in das Doppeltaktschema, ebensowenig wie die weiblichen Fünfsilbler. So fallen sie verständlicherweise aus.

Der daktylische 1. Modus entsteht, wenn die beiden Anfangsnoten eines Taktes zu einer perfekten Longa zusammengezogen werden.

Der epische Hexameter der Antike verwendet einen vierzeitigen Daktylus, der die zweizeitige Länge auf der Thesis, die beiden je einzeitigen Kürzen auf der Arsis hat. Auch im Anapäst sind die Verhältnisse – abgesehen von der umgekehrten Reihenfolge – dieselben, so daß der griechische Anapäst ein Daktylus mit doppeltem Auftakt ist. Die griechische Rhythmik kennt aber auch „gemischte Rhythmen“, die auf Thesis und Arsis nicht Längen und Kürzen (also „Zeiten“) haben, sondern ganze Versfüße. Diese sechszeitigen Füße nennt sie ebenfalls Daktylen. Thesis und Arsis sind in ihnen je dreizeitig und können beliebig aus Iamben, Trochäen oder dreizeitigen Längen bestehen. Das ergibt folgende Möglichkeiten: $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Man kann sie sehr schön am Seikilos-Lied studieren. In diesen Maßen ist (mit Ausnahme des iambischen 1. Modus) tatsächlich die gesamte modale Rhythmik des 2., 3., 4. und 5. Modus enthalten.


Ich stelle die rhythmischen Schemata des daktylischen 1. Modus nunmehr zusammen.


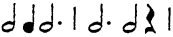
Versmaße des daktylischen 1. Modus

weiblicher Elfsilbler	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} $
männlicher Zehnsilbler	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} $
weiblicher Achtsilbler	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} $
männlicher Siebensilbler	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} $
weiblicher Fünfsilbler	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} $
männlicher Viersilbler	$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} $

Diese Rhythmen kommen in der mehrstimmigen Musik der Notre Dame-Zeit recht häufig vor. Sie sind lange Zeit unbeachtet geblieben, bis ich mir 1932 Mühe gegeben habe, ihre Existenz exakt zu beweisen. In den melismatischen Partien ist die Ligierung dieser Stellen dieselbe wie die des 3. Modus, so daß hier oft die Unterscheidung schwer ist. In den syllabischen Partien liegen die Verhältnisse naturgemäß ebenso. Dagegen läßt sich die mensurale Überlieferung der Motetten heranziehen, aus der dann das Bestehen der daktylischen Rhythmen im 1. Modus einwandfrei hervorgeht. Ob sie aber auch als Versmaße der weltlichen Lyrik zu betrachten sind, ist für die drei- und viertaktigen Rhythmen schwer zu entscheiden, – diese scheinen vielmehr alle im daktyli-

schen 2. Modus zu stehen. Die Vier- und Fünfsilbler im daktylischen 1. Modus dagegen halte ich für gesichert. Über sie habe ich AfMw IX, S. 15, und Acta XXV, S. 10 und 17/18, gehandelt. Ein Beispiel ist das im vorigen Heft dieser Zeitschrift veröffentlichte *Kalenda maya*.

Der anapästische 1. Modus läßt die theoretische Konstruktion ähnlicher Versmaße durch Wiederholung von  . . . als auftaktiger daktylischer 1. Modus zu. Sie sind aber nur in den Motetten anzutreffen, in der einstimmigen Lyrik wie in den Konduktus spielen sie keine primäre Rolle.

Der trochäo-anapästische 1. Modus, wie ich die im 1. Modus gebildete Analogieform zum 4. Modus nennen will, ist dagegen wieder wichtig. Er setzt mehrere Takte des Rhythmus  | aneinander, wobei auch weibliche Schlüsse möglich sind. Als Versmaß der Konduktus besitzt nur der weibliche Fünfsilbler Bedeutung: 

Für ihn habe ich S. 15 von Jg. IX dieser Zeitschrift ein Beispiel beigebracht, das sowohl mensural in Hu wie durch Identität mit einer melismatischen Partie gesichert ist.

J. Handschin hat Acta XXIV, S. 124, gemeint, daß der Benutzer einer Handschrift solche und ähnliche komplizierte Rhythmen nicht unterscheiden könne, wenn sie nicht mensural geschrieben wären. Ich habe aber darauf hingewiesen, daß in den herangezogenen Beispielen die natürliche Sprachbetonung eine Rolle spielt. Sie ist überhaupt ein außerordentlich wichtiges Prinzip bei der Gestaltung der mittelalterlichen Rhythmik. So sehr in den weltlichen Gattungen die normale Betonung im Versinnern außer Betracht bleibt, so sehr spielt sie umgekehrt in den Motetten die Hauptrolle. In den Konduktus ist sie in den großen melismatischen Konduktus das gestaltende Prinzip. Auf diese Dinge komme ich in dem zitierten Aufsatz demnächst näher zu sprechen. Im übrigen kann man dem erbrachten Beweis, daß zwei Dinge existieren, nicht entgegenhalten, daß sie in der Praxis nicht zu unterscheiden seien (was sie in diesen Fällen übrigens häufig genug sind). Daß eine laue Praxis nicht immer alle Feinheiten beachten wird, ist noch wieder etwas anderes.

II. Der 2. Modus

Der volltaktige 2. Modus ist der Prototyp dieses zweiten rhythmischen Geschlechtes. Es ist das Kennzeichnende für ihn, daß hier – im Gegensatz zum 1. Modus – die Kürze die Thesis bildet. Das gibt ihm seinen pointierten, etwas gewaltsamen Charakter, – natürlicherweise ist die Thesis das schwerere, gewichtigere, damit auch langsamere, während der Rücklauf und das Ansetzen zur neuen Bewegung das leichtere und damit schnellere ist.

Der 2. Modus ist entsprechend diesem seinem stärker präzisierten Charakter auch in seinen Möglichkeiten enger. Sein bei weitem überwiegendes Versmaß ist der Siebensilbler. Mit ihm wird gern der weibliche Achtsilbler kombiniert. Für diesen habe ich Jg. IX, S. 22, dieser Zeitschrift ein durch Identität syllabischer und melismatischer Partien gesichertes Beispiel gegeben. Der weibliche

Sechssilbler mit Dehnung der Penultima (inmitten von Siebensilblern) kommt daneben vor, – als Beispiel verweise ich etwa auf die ganz richtige Übertragung Becks der Nr. 24 der Handschrift Paris 846 hin. Die Viersilbler und Dreisilbler ergeben sich leicht als die parallelen, aber nur einen Takt füllenden Formen. Einen Zweisilbler habe ich nicht zur Verfügung, – er fügt sich leicht in das Schema ein. Daß der Fünfsilbler ebenfalls doppeltaktig zu lesen ist, habe ich Acta XXV, S. 11/12, auseinandergesetzt. Hier noch ein Beispiel aus dem schnell erreichbaren 846 (Nr. 74):



Weitere Stellen findet man weiter unten im einstimmigen Konduktus *Anima iugi*.

So ergibt sich folgende Zusammenstellung:

Versmaße des volltaktigen 2. Modus

weiblicher Achtsilbler	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
männlicher Siebensilbler	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
weiblicher Sechssilbler	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
männlicher Fünfsilbler	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
weiblicher Viersilbler	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
männlicher Dreisilbler	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
weiblicher Zweisilbler	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Demgegenüber tritt der auftaktige 2. Modus ganz zurück. Man könnte versucht sein, in moderner Ästhetik zu denken, daß ein langer Anhub zu einem kurzen Schlag unnatürlich sei, – aber heutiges Empfinden sollte man aus philologisch zu entscheidenden Dingen heraushalten. Dann ist zu sagen, daß die mensurale Rhythmik auch diesen Modus verwendet, aber nur in den Motetten, und nur im Anschluß an volltaktig beginnende Phrasen, also nicht am Anfang eines Stückes. Als Beispiel verweise ich etwa auf Ba 16 = Mo 149, wo im Motetus die 5. Zeile *Ce poise moi* auftaktig ist, ebenso im selben Rhythmus die Schlußzeile *cele que i'aim*. Betrachtet man nur die rein musikalische Rhythmik, so tritt der Modus auch in einem Melisma auf, das zwar noch in der Notre Dame-Handschrift F steht, aber so komplizierten hoketierenden Stil aufweist, daß ich es für sicher halte, daß es sich hier um eine sehr moderne Komposition handelt, die vielleicht sogar erst in mensuraler Zeit entstanden ist und in F in modale Notation zurücktransponiert wurde. Dafür spricht, daß die Notation außerordentlich unregelmäßig ist, – so unregelmäßig, daß nur die Konsonanzen es erlauben, die Stimmen übereinander zu bringen, da die Ligaturen zu viel-

deutig sind. Es handelt sich um die Klausel Nr. 5 meiner Ausgabe, *In seculum*, F f. 13. Im selben Stil ist auch Nr. 11, *Eius*, F f. 11v., komponiert, aber doch wesentlich einfacher und ohne Hoketus. Dieses *In seculum* bietet im Triplum T. 16/17 einen quasi Siebensilbler, dessen erste Silbe durch die Pause ersetzt ist, also einen auftaktigen Sechssilbler, weiter ebenda in T. 23–25 einen auftaktigen Achtsilbler, im Duplum T. 16/17 denselben Sechssilbler, in T. 13 einen auftaktigen Zweisilbler, und endlich in T. 9 und 15 auch einzelne isolierte Längen auf schlechtem Taktteil, also „auftaktige Einsilbler“.

Wieder im hoketierenden Stil gibt es auch die dem Auftakt entgegengesetzte Erscheinung: das Fehlen der perfekten Schlußsilbe. Das gilt für die ersten vier Modi. Ein solcher Modus heißt bei den mittelalterlichen Theoretikern „imperfekt“. Ludwig hat den „Schematismus“ der Theoretiker sehr gern kritisiert. Man braucht aber nur einmal die verschiedenen Hoketuspartien der Organa, Klauseln und Konduktus näher ansehen, um festzustellen, daß alle die verschiedenen Ordines der imperfekten Modi vorkommen. So hat die betrachtete Klausel *In seculum* T. 15 im Duplum einen 1. Ordo (Brevis-Longa) des imperfekten 2. Modus, T. 15 im Triplum einen 2. Ordo (Brevis, Longa, Brevis, Longa), T. 7/8 im Duplum einen 4. Ordo, T. 20–23 des Triplums einen 7. Ordo. Auch die Kombination von Auftakt und imperfektem Schluß kann vorkommen, also auftaktiger imperfekter Modus.

Hoketierende Partien im 1. Modus finden sich nicht in den drei- und vierstimmigen Organa. So mag hier als Beispiel das Schlußmelisma des dreistimmigen Konduktus *Ave salus hominum* folgen.

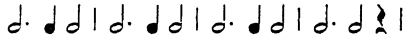
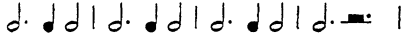
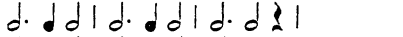
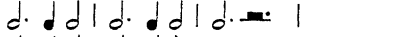
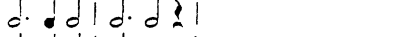

Beisp. 17 F f. 218

[steil]

Auftaktiger 1. Modus steht hier als 2. Ordo (T. 14/15, Triplum), 3. Ordo (T. 14/15 Duplum), 4. Ordo (T. 8–10 Duplum und T. 19–21 Tenor) – T. 8–10 ist in Duplum und Tenor mit T. 14/15 identisch – und endlich ein 6. Ordo (T. 6–9 im Tenor). Imperfekter 1. Modus findet sich als 2. Ordo (T. 12/13 im Duplum), 4. Ordo (T. 16–18 im Tenor) und 5. Ordo (T. 11–13 im Triplum). Auftaktiger imperfekter 1. Modus tritt als Einzelnote auf (T. 13, Duplum und Triplum, und öfter), und, um zwei Einheiten länger, in T. 7/8 im Duplum, – hier könnte man von einem 2. Ordo sprechen, da man die Schlußnote nicht rechnen wird in Analogie zum perfekten Modus, in dem die Anfangsnote nicht mitgezählt wird, so daß die Zahl der Ligaturen zugleich die Zahl der Ordines ist, – die Anfangsnote wird ja mit der ersten Binaria zumeist zu einer Ternaria zusammengeschrieben.

Der 3. Modus ist nichts anderes als der daktylische 2. Modus. Er ist ein Hauptrhythmus der Notre Dame-Epoche, ja er ist geradezu ihr Charakteristikum, da er den neuen Stil Perotins kennzeichnet. Die Versschemata des 3. Modus entsprechen denen des daktylischen 1. Modus und seien wieder vorangestellt.

Versmaße des 3. Modus

weiblicher Elfsilbler	
männlicher Zehnsilbler	
weiblicher Achtsilbler	
männlicher Siebensilbler	
weiblicher Fünfsilbler	
männlicher Viersilbler	

Da ich für die Metrik des 3. Modus schon AfMw IX, S. 24, ein Beispiel gegeben habe und die Übertragungen von Aubry, Wolf, Ludwig, Gennrich u. a. ihn in der Troubadour- und Trouvèrelyrik mit Recht benutzen, will ich hier sofort weitergehen.

Erwähnen will ich nur, daß ich auch den von J. Handschin, Acta XXV, S. 129, in unsymmetrischen Dehnungen übertragenen Konduktus *O Maria virgine* im 3. Modus lese:







Der imperfekte 3. Modus kommt sehr selten vor, wie überhaupt der 3. Modus selten hoketiert. Dafür bietet er freilich ein desto berühmteres Beispiel, den Hoketus *In seculum* (Nr. 6 der Klauseln meiner Organa-Ausgabe), der in Ma f. 122 v., Ba 104 und Mo 73 überliefert ist und in textierter Form als Motette Mo 137 usw. steht. Er enthält mehrmals das Motiv der schrittweise fallenden Quint, – beinahe „ostinat“. Als 1. imperfekter Ordo steht es T. 6, Duplum, und

T. 16, Duplum, nur als Quart, ebenso als 1. imperfekter Ordo T. 34 im Duplum, endlich mit zwei vorgesetzten Longae als 2. imperfekter Ordo T. 38/39 im Duplum, dazu noch öfter mit angehängtem perfektem Schluß.

Der 3. Modus wird gern im melismatischen und motettischen Gebrauch durch verschiedene Mittel modifiziert. So spaltet sich seine Longa gern in zwei Breves, so daß er sich dem 2. Modus annähert. Umgekehrt werden seine beiden Kürzen oft zu einer Länge zusammengefaßt, – dann wird er auf kürzere oder längere Strecken zum 5. Modus. Tritt beides zugleich ein, so kehrt er sich zum 4. Modus um. Wenn syllabische Partien dieser komplizierten Rhythmik dann nur modal geschrieben sind, so ist die Übertragung naturgemäß recht unsicher. Das a. a. O., S. 24, mitgeteilte Beispiel zeigt diesen Typ des 3. Modus deutlich. Dort war die Lesung durch die identische melismatische Partie gesichert.

Hier sei nun ein weiteres, außerordentlich instruktives Beispiel mitgeteilt, der einstimmige Konduktus *Anima iugi*, F f. 433 v. Er ist weiter (mit Umstellung der 2. und 3. Strophe) mensural überliefert Cl f. 370 v. Überdies fand ich, daß er aus dem Schlußmelisma *complanatur* des zweistimmigen Konduktus *Clausus in testa* entstand, der in F f. 287 v. mit dem Hinweis steht, daß er zum dreistimmigen Konduktus *Relegentur ab area* gehört, und in W_1 sich f. 97 v. an diesen anschließt. Während *Anima iugi* in Cl im 3. Modus steht, verläuft das Melisma in F im 1. und 5. Modus, in W_1 diminuiert im 6. und 1. Modus. *Anima iugi* benutzt in F mehrmals doppelt so breite Noten („Maximaschreibung“), wo es unnötig ist, so bei *iugi, caro, pium*. Bei derart weiblichen Silbenschlüssen ist die gedehnte Schreibung aber nicht üblich, da die Penultimadehnung sich hier von selbst versteht. Das ergibt also ein Übergewicht für die Meinung, daß es sich um wirkliche Maximae handelt. Dann würde also auch *Anima iugi* in F eine gedehnte Fassung zeigen. Dann steht aber W_1 allein mit seinem aufgelösten 1. Modus. So dürfte diese Lesart sekundär sein und erst durch Diminution aus der langsamen Fassung der übrigen drei Überlieferungen entstanden sein, – kein günstiges Ergebnis für die Handschrift W_1 , die man seit Ludwig gern für die älteste und beste Überlieferung hält, was sie in manchem zweifellos auch ist. Ich gebe nun das Melisma nach beiden Handschriften, sodann den einstimmigen Konduktus *Anima iugi* in der mensuralen Fassung von Cl.

Die Handschrift Cl weist einige Fehler auf: T. 3 des 2. Teils steht auf *tu* eine Maxima, die nach Analogie der Stelle *salutis* korrigiert wurde (der Fehler ist aus der ähnlichen Stelle *metus* verständlich); *penitencie* Hs. 1. Modus statt 2. Modus; die penultima *vi(-a)* hat eine Maxima statt einer Longa; im 3. Teil steht T. 3 auf *sub* eine Brevis (der Fehler ist aus T. 8/9 verständlich); *-ta revertere* Hs.  statt . und die anschließende Pause fehlt. Die Pausensetzung der Handschrift habe ich unberührt gelassen bis auf zwei Stellen, in denen ich (nach *culture* und *dies* im 3. Teil)  statt  konjizierte.

Zunächst ist die Art sehr interessant, wie der einstimmige Konduktus aus dem Melisma abgeleitet ist. Die Unterstimme des Melismas ergibt die Melodie des ersten Teils des Konduktus. Sein zweiter und dritter Teil dagegen sind ganz

Beisp. 19

Complanatur F

F f. 288 v.

Musical score for 'Complanatur F' in F major, 4/4 time. The score consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music is in a simple, homophonic style. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 are indicated above the staff. A 'P.c.' (Piano) marking is present in the first staff. A vocal line with the syllable '[na-]' is written below the first staff.

Complanatur W₁W₁ f. 98

Musical score for 'Complanatur W₁' in W₁ major, 4/4 time. The score consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music is in a simple, homophonic style. Measure numbers 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, and 90 are indicated above the staff. A vocal line with the syllable '[na-]' is written below the first staff.

Anima iugi CI

CI f. 370

Musical score for 'Anima iugi CI' in C major, 4/4 time. The score consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music is in a simple, homophonic style. The lyrics are written below the first staff.

A - ni - ma iu - gi la - cri - mas dif - flu - e di - lu - e
 sau - ci - e sor - tes con - sci - en - ti - e fac ti - bi tu - tum lu - te - um
 vas ex - u - e lu - tum su - bi - tus ex - i - tus pi - um ne pro - po - si -
 tum per - i - mat me - ri - tum re - di - mat vi - te damp - na per - di - te.
 His hec ra - ti - o tu - o iu - di - ci - o fi - nem sub - e - at co - hi - be - at
 car - nis im - pe - tus iu - sti lu - di - cis me - tus ex - pi - e - tur a - ni - ma

car-nis vic-ti-ma li-be-re ser-vi-tu-tis o-pe-re spe-sa-lu-tis
 tis vi-ge-at pe-ni-ten-ci-e gra-ci-a pa-te-at pa-tri-e vi-a
 Ca-ro spi-ri-tu-i quid sub-de-ris quid te-nu-i fla-tum sus-pen-de-ris ad so-li-
 ta re-ver-te-re vi-ta tri-ta cur-ri-tur li-be-re stes le-gis di-vi-tum ve-ti-
 tum li-ci-tum pu-tes ad li-bi-tum de-vi-a cur-res non de-pa-tri-a na-tu-re
 nec i-ta cul-tu-re le-tos a-ge di-es le-ve-re-qui-es cu-re te-di-um sit quod vi-vat pi-um

locker aus der Oberstimme des Melismas entwickelt. Der Anfang des zweiten Teils (T. 1–3) stammt aus dem Anfang der Oberstimme, T. 5/6 aus T. 9/10 oder 12/13, die Partie *expietur anima* ist T. 5–28, um einen Ton höher transponiert. Der dritte Teil bezieht seinen Anfang T. 1–5 aus T. 7–11 der Oberstimme, die zweite Gruppe ist nur eine leicht veränderte Wiederholung von T. 2–5, ebenso die dritte Gruppe, die (in der von mir konjizierten Dehnung) T. 8–11 des Melismas entspricht, – mit verändertem Schluß (ein Ton höher) in der typischen Manier eines *clos* gegenüber einem *ouvert*.

Die Rhythmik dieses Stückes ist außerordentlich kompliziert und aus der Metrik des Textes nicht mit einer ausreichenden Sicherheit ableitbar. Infolgedessen hat die Handschrift F zu einem weiteren Hilfsmittel gegriffen, das wenigstens in manchem Abhilfe schafft: sie schreibt alle *Maximae* mit doppeltem Notenkörper. Ausreichend ist das aber immer noch nicht. So schleichen sich denn manche Fehler ein: Daß z. B. *carnis victima* ebenfalls im 2. Modus zu lesen ist, nicht im 5. Modus des Schreibers von Cl, scheint mir sicher zu sein.

Vergleicht man nochmal die Fassung des Melismas in W_1 , so sieht man, daß – wenn man hier den Text unterlegt – der schnelle Rhythmus ein stilistisch unbefriedigendes Bild ergibt. Das wäre die Deklamation eines Motettentriplicums (das aber unter sich einen ruhigen Unterbau besitzen muß), – keineswegs die eines Konduktus. Man beachte auch, daß durch Diminution des zweiten und dritten Teils Semibrevisrhythmus herauskommt. So erweist sich ebenfalls wieder die Fassung W_1 als sekundär.

Für die Übertragung des Stückes würde das übrigens auch nichts nützen. Denn die Unregelmäßigkeiten bleiben auch in dem schnellen Tempo bestehen.

Man wird sich also damit abfinden müssen, daß es Konduktus gibt, die eine Rhythmik besitzen, deren Unregelmäßigkeit die Grenzen des der Modalnotation Darstellbaren überschreitet. In den beiden bisher bewiesenen Fällen handelt es sich dabei um Textierung eines schon vorher bestehenden Melismas, – so

daß die Unregelmäßigkeiten von hier aus verständlich werden. Es ist also dasselbe Verfahren, das von der Organumklausel zur Motette führt, – und hier haben wir ja ebenfalls dieselben Übertragungsschwierigkeiten.

Freilich hat Aubry von den modal notierten Motetten ja seinerzeit ebenso angenommen, daß sie im gleichmäßigen 5. Modus stehen, wie Handschin noch jetzt (a. a. O., S. 130) annimmt, daß „die Aufeinanderfolge der Silben in Längen den ursprünglichen Cd.-Rhythmus darstellt“, was meiner Ansicht nach wohl für St. Martial, nicht mehr aber für Notre Dame gilt, wo auch in die großen melismatischen und typischen Konduktus bereits syllabische Partien im 1. Modus eingefügt sind.

Endlich sei noch darauf hingewiesen, daß wohl der Konduktus in Cl im 3. Modus steht, nicht aber das Melisma, das einen, dem 3. Modus ähnlichen, unregelmäßigen 1. Modus aufweist. Der Wechsel der beiden modalen Grundrhythmen, 1. gegen 2. Modus, ist auch aus manchen anderen Beispielen bekannt und bereits von Ludwig behandelt worden.

Daraus entsteht nun die Frage, wie die modale Fassung des Konduktus in F zu lesen ist. Es ist nach diesem Tatbestand durchaus möglich, daß der modale Schreiber von F sich 1. Modus vorstellte, der erst in mensuraler Zeit zum 3. Modus geschärft wurde und in diesem zweiten Stadium so in Cl aufgezeichnet wurde. Nun ist der Konduktus fast rein syllabisch; eine Entscheidung zwischen 1. und 2. (bzw. 3.) Modus läßt sich aber nur auf Grund der Melismen treffen, – diese stehen verständlicherweise immer überwiegend auf der langen Silbe, im 1. Modus also auf dem schweren Taktteil, im 2. Modus dagegen auf dem leichten. Wenn, wie hier, fast überhaupt keine Melismen vorhanden sind, läßt sich daher auch nichts gültiges in dieser Frage aussagen. An sich liegt in diesen unentscheidbaren Fällen im allgemeinen der 1. Modus vor, aber F ist eine Handschrift, die die Änderungen des 1. Modus in 2. Modus gerade typisch durchführt, so daß aus diesem Grund für F wieder der 2. Modus an Wahrscheinlichkeit gewinnt, wenn man weiß, daß das Stück in einer anderen Handschrift bereits in diesem Rhythmus steht. Aber ursprünglich hat auch der einstimmige Konduktus naturgemäß im unregelmäßigen 1. Modus gestanden, den das Melisma ja noch in F zeigt.

Da dieser Wechsel in F typisch ist (vgl. unten nochmals), so auch bei den hier vorkommenden Fünfsilblern, die in den Organa und Konduktus gern als „Schlußgruppen“ verwandt werden, ist man berechtigt, auch da, wo keine Handschrift zur Verfügung steht, die die ursprüngliche Lesart des 1. Modus noch aufweist, trotzdem auf eine ursprüngliche Fassung im 1. Modus zu schließen. Dies als genauere Erklärung für meine Bemerkungen zum Konduktus *Si membrana* (vgl. J. Handschin, a. a. O., S. 123, Nachtrag).

Diskutiert sei endlich noch ein weiteres Mittel, das in diesen Beispielen noch nicht vorgekommen ist, mit dem die modalen Handschriften die Erkenntnis komplizierter Rhythmen erleichtern: die Setzung von überzähligen Strichen. Sie bedeuten aber keine Pausen, sondern teilen die gesamte Verszeile in kleinere Abschnitte, deren Rhythmus sich aus der Wortbetonung dann leicht ergibt. In Verbindung mit der Doppelschreibung und Maximaschreibung perfekter

Längen ist so auch ein komplizierter Rhythmus häufig vollkommen klar erkennbar. Für diese Setzung von „Rhythmusstrichen“, wie man sie nennen könnte, soll hier doch noch ein Beispiel gegeben werden, – und zwar diesmal im unregelmäßigen I. Modus.

Beisp. 20

F f. 317v.

De-
bet scir-cum-spi-ce-re da-tor in dan-do mu-ne-re quis quid cu-i det et qua-li-ter
ut cunc-tis li-be-ra-li-ter fi-at sed mod-is va-ri-is plus i-stis mi-nus a-li-is per me-ri-to-rum
pon-de-re sit e-quus in-e-qua-li-ter in dan-dis be-ne-fi-ci-is ni-chil a-gens pre-po-ste-ris

Dieses Stück, in F f. 317v. und W₁ f. 116v. überliefert, besteht nur aus derartigen unregelmäßigen Rhythmen. Aber überall zeigen Melismen, Doppelschreibung und Maximaschreibung den Rhythmus sicher an. In der letzten Verszeile setzt W₁ noch hinter *nichil* im Tenor einen Strich, was aber an sich unnötig gewesen wäre.

Der Fall *nichil* illustriert ein Prinzip sehr gut, das ich auch Mf V, S. 121, herangezogen habe. Wenn nämlich eine Maxima auf dem schweren Taktteil eine perfekte Longa anzeigt, die übernächste Silbe aber trochäisch beginnt, so muß auch die dazwischenstehende Silbe noch gelangt werden, damit die taktischen Verhältnisse nicht gestört werden. Das ist bei *nichil* in W₁ durch die Strichsetzung noch weiter verdeutlicht.

Besonders sei hingewiesen auf die Art, wie das Anfangsmelisma am Schluß wieder erscheint. Es ist hier in der Mitte um eine dritte Tenordurchführung erweitert, in der der Tenor anders rhythmisiert ist. Das ist typische Motettenpraxis. Ob es sich bei dem Tenor sogar tatsächlich um einen gregorianischen Tenor, wie in dem von Y. Rokseth beigebrachten Fall handelt, konnte ich noch nicht feststellen.

Die Versschemata des anapästischen 2. Modus, also des auftaktigen 3. Modus, sind mit denen des 3. Modus verwandt. Im Hocketus kommt auch, nach Art des 2. Modus, nur einfacher Auftakt vor. Auch imperfekt begegnet er. Beispiele findet man für alle Spielarten wieder im Hocketus *In seculum*.

Den 4. Modus, für den man auch den Ausdruck iambo-anapästischer 2. Modus benutzen könnte, habe ich eingehend *Mf V*, S. 123–129, behandelt und dort zum ersten Male als tatsächlich existierenden Modus nachgewiesen, nachdem man ihn bisher nur als dem Systematisierungseifer der Theoretiker entsprungen ansah. Sein Hauptschema ist: ♩ ♩ . | ♩ ♩ . | . An sich kann er beliebige Taktzahlen bilden. Da die beiden Hälften eines Doppeltaktes ziemlich gleich schwer sind (eine Eigenschaft, die der ähnlich konstruierte $\frac{4}{4}$ -Takt noch in Barock und Klassik besitzt), sind auftaktiger 3. Modus und 4. Modus in der Praxis weitgehend identisch.

III. Der 5. Modus

Der 5. Modus ist, wie ich in der Einleitung auseinandergesetzt habe, das Problem der mittelalterlichen Musikforschung seit 50 Jahren. P. Aubry besaß ihn von Anfang an, – allerdings auf Grund einer falschen Annahme, nämlich der, daß die Troubadour- und Trouvèrelieder mensural zu lesen wären. Als sich die tatsächliche Existenz der modalen Notation zeigte, mußte er diese Basis fallen lassen. Aber trotzdem war die Konsequenz falsch, – denn auch unter der Modalnotation war der 5. Modus verborgen, auch wenn die Vertreter der Modaltheorie nur die dreiteiligen Modi gelten lassen wollten.

Nachdem ich *AfMw IX*, S. 26, nun auch noch ein Beispiel veröffentlicht habe, das durch die Identität melismatischer und syllabischer Melodik gesichert ist, – und das nicht augmentiert ist aus einem 1. Modus, denn damit wäre es immer noch angreifbar –, glaube ich, daß man den 5. Modus nun doch als einen vollgültigen Modus anerkennen sollte. Neben den beiden dreiteiligen Grundrhythmen des 1. und des diesem entgegengesetzten 2. Modus ist er die mittelalterliche Formulierung des zweiteiligen Rhythmus. Schon die Beispiele des unregelmäßigen 1. und 3. Modus haben gezeigt, wie diese Modi immer wieder den 5. Modus einmischen. Hier soll ein weiteres Beispiel zeigen, wie sich dieser Modus, metrisch 5. Modus, musikalisch sowohl als 1. wie als 3. Modus auswirkt. Auch melismatische und syllabische Identitäten geben dem Stück eine beson-

dere Beweiskraft. Es handelt sich um den 1. Abschnitt des Konduktus *Presul nostri temporis*, der den normalen volltaktigen 5. Modus in allen seinen Schattierungen zeigt.

Beisp. 21 Wi. f. 72

Pre-
sul no - stri tem - po -
ris pa - tri - e pre - si - di - um
e - mu - lan - di de - co - ris et vir - tu - tis pre - ti - um

Das Stück ist kompositorisch höchst interessant. Der Beginn der 2. Stimme erscheint T. 3 im Triplum, T. 6 im Tenor, nachdem hier das Kopfmotiv bereits T. 4 angedeutet wurde. Die Form des Duplums zeigt nochmals eine echoartige Wiederholung seiner letzten zwei Takte in variiert Form. Im Triplum ist der Schluß etwas anders, und diese Form tritt T. 9 ins Duplum. T. 19 beginnt dann die syllabische Partie, und sie bringt im Tenor das Kopfmotiv, – so daß wenig-

stens für zwei Takte melismatische und syllabische Partie identisch sind. Das Kopfmotiv erscheint – in Quintenparallelen – gleichzeitig im Triplum. Endlich benutzt das Duplum der syllabischen Partie den Anfang des Triplums der melismatischen Partie. Darauf wird der Tenor des zweiten Verses als Thema der weiteren Verarbeitung genommen. Er wird zunächst melismatisch wiederholt – ein erstklassiges Beispiel für melismatische und syllabische Identität –, und nach zwei Takten, T. 29/30, die erste Hälfte im Duplum noch darübergeschachtelt. Damit noch nicht genug tritt das Motiv T. 39 und T. 43 im nächsten Melisma nochmals im Duplum auf, jedesmal mit leicht geändertem Schluß, und endlich bemerkt man, daß es in gestraffter Form bereits T. 14–16 im Tenor des Anfangsmelismas verwendet worden war.

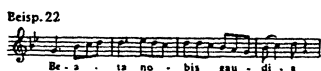
Das Stück ist auch philologisch interessant, weil es wieder das für diese Rhythmik so charakteristische Schwanken der Überlieferung zwischen 1. und 3. Modus zeigt. W_1 bringt das Stück ganz im 1. Modus, den ich hier ebenfalls für die Edition der Komposition gewählt habe, mit Ausnahme der Takte 13/14 im Tenor, die (im Gegensatz zum 1. Modus des Duplums) im 2. Modus ligiert sind. Lo A bringt das Anfangsmelisma ganz im 1. Modus, wobei es auch den Fehler von W_1 vermeidet. Aber das mittlere und das Schlußmelisma verlaufen im 2. Modus, – was sich daher verstehen läßt, daß dies zugleich die Ligierung der vorhergehenden syllabischen Partie ist. Ausnahmen findet man T. 39/40 = T. 45/46, wo 1. Modus steht. Daß es nicht beabsichtigt ist, daß im Schlußmelisma das Triplum im 1. Modus, die beiden Unterstimmen im 2. Modus verlaufen, versteht sich wohl von selbst. F bringt das ganze Stück konsequent im 2. Modus, – aber der 1. Modus findet sich T. 6/7 Duplum = T. 11/12 Tenor und T. 50, wo hc als Binaria abgeteilt ist; das ergäbe im 1. Modus für den Takt aber einen anderen Rhythmus ($\underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}}$), so daß es sich möglicherweise nur um ein graphisches Versehen handelt (was sich aus dem Verhalten des 2. Modus erklären läßt, in dem anstelle der Ternaria auch die Folge Binaria Simplex treten kann, wobei freilich Doppeldeutigkeiten wie hier vermieden bleiben müssen). Die Handschriften Ma und W_2 lassen die Oberstimme fort. Ma hat wieder das Anfangsmelisma im 1. Modus, die beiden anderen im 2. Modus, während W_2 auch T. 13/14 Tenor und Duplum im 2. Modus bringt. Würde man rein nach der Anzahl gehen, so würde für das 2. und 3. Melisma W_1 mit dem 1. Modus allein stehen, so daß man sich für den 2. Modus entscheiden würde. Aber in F sind auch im Schlußmelisma Phrasen im 1. Modus gleichsam „stehen geblieben“. Ferner ist der 2. Modus in W_1 , F und W_2 zu mehr oder weniger großen Teilen auch ins Anfangsmelisma eingedrungen, wo er sicher falsch ist. Weiter ist das Thema der beiden Melismen bereits im Anfangsmelisma gebracht worden, – es müßte also seinen Modus gewechselt haben, was äußerst unwahrscheinlich ist. Endlich erklärt sich der 2. Modus – wie eben angedeutet – leicht aus der vorangehenden syllabischen Ligierung, die auch in anderen mensuralen Quellen mit Vorliebe für 2. Modus gehalten wird. So scheint mir der 1. Modus

auch für die anderen beiden Melismen der ursprüngliche Modus zu sein, – die Überlieferung in diesem Punkt ist also in W_1 die beste. Dies Ergebnis stellt sich immer wieder in ähnlichen Fällen ein, so daß ich geneigt bin, den 1. Modus als die ursprüngliche Form dieser komplizierten Rhythmik anzusehen, den 2. (bzw. 3.) Modus als spätere Bearbeitung. Darnach zeigten alle großen, melismatischen Konduktus lediglich 1. Modus oder 5. Modus. Tatsächlich glaube ich, daß die Konduktus im 2., 3. (etwa *O varium fortune lubricum*) und 4. Modus entweder überhaupt Kontrafakta weltlicher Stücke sind (wie es für einige bereits bewiesen ist), oder aber zumindest nach dem Vorbild der weltlichen Lyrik gebaut sind, – sie weichen ja auch im überwiegend syllabischen Stil mit seinen deutlich abgegrenzten Melismen (wenn diese überhaupt vorhanden sind) stark von dem Hauptkorpus der Konduktus ab.

Einen unangreifbaren Beweis für den auftaktigen 5. Modus könnte man wieder nur im Hoketus finden. Daß es Hoketus auch im 5. Modus gibt, zeigt das vorige Beispiel in T. 47/48, das in T. 27/28 Hoketus im 1. Modus anwendet. Während die Konduktus Hoketus im 1. Modus sehr gern verwenden, lohnt hier ein Blick in die Organa. Die drei- und vierstimmigen Organa kennen nur selten Hoketus, die zweistimmigen Organa und Klauseln wieder öfter. In den dreistimmigen Organa stehen imposante hoketierende Partien im 5. Modus im Gr. *Exiit* (S. 42 meiner Ausgabe) und im 2. *Benedicamus domino* (ebda. S. 124).

So wäre gegen den auftaktigen 5. Modus wohl nichts einzuwenden. Syllabisch ist das zu beachtende Grundprinzip stets, daß die männliche Silbe des Reimes auf die schwere Taktzeit zu stehen kommt. Wo, wie in der vormodalen Zeit, kein Unterschied zwischen schwerer und leichter Zeit gemacht wird und dementsprechend männliche und weibliche Versenden auf dieselbe Melodie treffen können (vgl. MfVI, S. 8ff.), ist dann jede Silbe gleich schwer. In diesem Fall hat man entweder gleichmäßige $\frac{3}{4}$ -Takte zu schreiben, wie es die Übertragungen von Musik aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts tun, oder man verzichtet ganz auf Taktstriche – wie ich es a. a. O. gemacht habe –, um anzudeuten, daß überhaupt kein der späteren Zeit entsprechender Taktbegriff vorhanden ist.

Gegen diese Grundprinzipien der Taktstrichsetzung wird immer wieder verstoßen. Es entstehen dann Übertragungen, in denen die metrischen und rhythmischen Verhältnisse vollkommen verkehrt werden. Kürzlich erst hat L. Schrade in den *Ann. music. I*, S. 56ff., Übertragungen veröffentlicht, die diese grundlegenden Dinge nicht beachten. Eine Taktstrichsetzung, wie die von Schrade z. B. für den oben behandelten Konduktus *Beata nobis gaudia* vorgeschlagene,



widerspricht diesen Grundtatsachen. Im übrigen scheint mir hier, wie auseinandergesetzt, überhaupt kein 5. Modus vorzuliegen.

Wie im auftaktigen 1. Modus kann auch im auftaktigen 5. Modus der Auftakt gedehnt werden; dies ist hier sogar häufig. Es führt hier ja auch zu keiner

Unsymmetrie in den Taktverhältnissen, – während Dehnung des Auftakts im 1. Modus eine Störung des Durchlaufens der Doppeltaktigkeit mit sich bringt (vgl. oben das Beispiel *Debet se circumspicere*). Diese unsymmetrische Anfangsdehnung zeigt, daß man in der Notre Dame-Epoche die einzelnen Verszeilen offenbar noch als für sich abgeschlossene Gebilde ansah.

Diese Abweichungen von der Doppeltaktigkeit hat bereits H. Anglès vollkommen richtig durchgeführt. Es gibt auch genau entsprechende unsymmetrische Schlußdehnungen der Form $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, in F z. B. im Konduktus *Gedeonis area*. Wie die starke Melismierung, etwa in *Gedeonis area*, zeigt, handelt es sich um ursprüngliche Dehnungen. Dagegen scheint mir J. Handschin mit unsymmetrischen Dehnungen allzu freigebig zu sein, etwa a. a. O., S. 120 oder S. 129.

Beim daktylischen, auftaktig daktylischen und bei dem aus dem 4. Modus augmentierten 5. Modus fallen die beiden letzten zusammen, da die einzelnen Doppeltakte ja gleiche Schwere besitzen, – es sei denn, daß man mit Riemann noch höhere Takteinheiten bilden wollte. Ein schönes Beispiel für syllabische und melismatische Identität im anapästischen 5. Modus steht im dreistimmigen Konduktus *Veni creator spiritus*.

Beisp. 23 F f. 208

pu-gil non me-tu-ens pro-pi-na-

Die einzelnen motivischen Beziehungen sind durch Klammern angedeutet.

Es können aber nun noch weitere unregelmäßige Dehnungen vorgenommen werden. Wie im 1. oder 3. Modus durch Einschubung von Longae ein „unregelmäßiger 1. bzw. 3. Modus“ entsteht, ergibt die Einschubung von Maximae einen unregelmäßigen 5. Modus. Er erfreut sich der größten Beliebtheit in den klassischen melismatischen Konduktus. Es versteht sich, daß die Handschriften zumeist versuchen, die Unregelmäßigkeiten durch Maximaschreibung oder Strichsetzung deutlich zu machen. Für diesen Modus habe ich AfMw IX, S. 17, bereits ein Beispiel gegeben, so daß ich hier nicht näher auf ihn eingehen brauche. Für seine Handhabung ist das Metrum des Textes wie die natürliche Sprachbetonung in weitestem Maße heranzuziehen.

Der 6. Modus tritt erst in den Motettentripla als eigener Modus auf. Er stellt gegenüber der hier behandelten Rhythmik eine spätere Entwicklungsstufe dar. Die Rhythmik der Notre Dame-Zeit notiert ihn entweder als aufgelösten 1. oder 2. Modus, oder als Diminution des 3. Modus. In den Schlußgruppen, Kopulae usw. ist er überhaupt nicht als Modus aufzufassen, sondern stellt den aequalen gregorianischen Rhythmus dar. So soll er hier nicht näher besprochen werden.