

Einige unbekannte Weisen zu den Carmina Burana aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts

WALTHER LIPPHARDT, FRANKFURT a. M.

DER Codex Buranus der Münchener Staatsbibliothek, clm 4660, ist schon verschiedentlich das Thema musikwissenschaftlicher Untersuchungen gewesen, seit Friedrich Ludwig¹ auf die musikgeschichtliche Bedeutung hingewiesen hatte²; unter dem Titel *Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana* veröffentlichte der Verfasser³ Untersuchungen zu zehn Weisen der ältesten, aus dem Umkreis von St. Martial stammenden Lieder. Die folgende Untersuchung erfaßt Lieder der zweiten Schicht, nämlich aus der eigentlichen Blütezeit der mittellateinischen Lyrik, die in den Carmina Burana mit Dichtern wie Hugo Primas von Orleans (1139–1170)⁴, dem Archipoeta (1140–1165 nachweisbar)⁵, Walther von Châtillon (1135–1182 nachweisbar)⁶, Peter von Blois (etwa 1130–1200)⁷ vertreten sind. Zu den Gesängen der beiden ersten überliefern weder clm 4660 (B) noch andere Handschriften Melodieaufzeichnungen. Für Walther von Châtillon und Peter von Blois ergibt sich jedoch nach Otto Schumanns stilkritischen Untersuchungen der Texte zu CB 3, 8, 19, 29–31, 41, 42, 63, 123 eine Reihe wichtiger Melodieaufzeichnungen in B (mit linienlosen Neumen) selbst, zum Teil in anderen Quellen, von denen die meisten in den Bereich von Notre Dame gehören, einige jedoch schon früher sind. Eine besondere Bedeutung kommt hier der jüngeren Cambridger Liederhandschrift (Ca)⁸ zu, die allein in fünf Fällen Konkordanzen zu den Carmina Burana liefert, davon vier unter lesbaren kursiven Neumen auf Linien. Sie ist nach Jacques Handschin⁹ englischer Herkunft und wurde von Friedrich Ludwig¹⁰, Schumann¹¹ und Handschin¹² dem frühen 13. Jahrhundert, von Heinrich Besseler¹³ und Dom Anselm Hughes¹⁴ dem ausgehenden 12. Jahrhundert zugerechnet. Für das letztere sprechen Gründe des Repertoires — im Mittelpunkt stehen Werke des Walther von Châtillon — und vor allem der Duktus der Notation. Hughes hat gezeigt, daß der kursive Charakter der Notenschrift bezeichnend ist für eine kleine Zahl von Quellen des 12. Jahrhunderts und so später in der Zeit der Quadratnotenschrift von Notre Dame nicht mehr gefunden wird. Es sind genau zehn Gesänge, die wir auf diese Weise aus den CB mit Sicherheit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zuschreiben können. Sie sind nicht nur wichtig im Hinblick auf das musikalische Repertoire unserer wichtigsten weltlichen Liederhandschrift mit lateinischen Texten, sondern auch für die noch kaum untersuchte Vorgeschichte der Notre-Dame-Epoche.

Repertorium der Weisen zu Gesängen aus der Zeit zwischen 1170 und 1190

CB	Titel	Quellen	Form	Verfasser	Datierung
5	<i>Ecce torpet</i>	Ca	dreizellige Vagantenstrophe mit Refrain	W. v. Châtillon	um 1170
8	<i>Licet eger</i>	E	Balladenstrophe in 15-Silblern	ders.	um 1170
19	<i>Fas et nefas</i>	B, F, I	Balladenstrophe in Vagantenzeilen	ders.	um 1170
30	<i>Dum iuventus</i>	B	Tanzliedtypus	P. v. Blois	um 1180

CB	Titel	Quellen	Form	Verfasser	Datierung
31	<i>Vite perditæ</i>	B, F, A, P, T	Laiausschnitt	ders.	um 1180
37	<i>In Gedeonis arca</i>	R	vierzeilige Strophe in 15-Silblern	unbek.	1187/88
47	<i>Crucifigat omnes</i>	F, I, S, W ¹ , W ² , W ³ , H	Conductus	unbek.	zw. 1187 u. 1189
48	<i>Quod spiritu David B</i>		Rundkanzone mit Refrain	unbek.	um 1187
63	<i>Olim sudor Herculis</i>	Ca, F	weltliche Sequenz	P. v. Blois (?)	um 1180
108	<i>Vacillantis trutine</i>	B, Ca	weltliche Sequenz	unbek.	um 1190

Zu den Quellen:

B = Codex buranus cdm 4660 (13. Jh.). Neumierte sind aus vorstehender Tabelle nur CB 19, 50, 51, 48, 108. Zu den Melodien von CB 30 und 48 gibt es keine Parallelüberlieferung.

Es wurden jeweils sämtliche Strophen neumierte, und zwar von n¹: 108, von n²: 19–48.

Ca = Cambridge Univ. Bibl. Pp I, 17 (12. Jh.) fol. 1–4 und 297–300. (Friedrich Ludwig, *Repertorium* . . ., Bd. I, S. 326 ff.; Otto Schumann, *Studi medievali* XVI): CB 5, 8 (ohne Notation), 63, 108.

R = Barcelona, Arxiu de la Corona d'Arago, Hs. Ripoll 116 (12. Jh.), fol. 101^r–101^v: CB 37 (Faks. bei Higinio Anglès, *La Musica a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1955, S. 141, Übertr. S. 256). Aquitanische Punktneumen mit Schlüsselvorzeichnung um 1200.

A = Mailand, Ambrosiana R 71 Sup. fol. 46^r: CB 31, mit provenzalischem Text zu einem Lied des Troubadours Peirol (Friedrich Gennrich, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle 1932, S. 210 f.).

P = Paris, Bibl. nat. ms. f. 84^d, fol. 81^d: CB 31 zu einem französischen Lied des Trouvère Hue de St. Quentin (Friedrich Gennrich, *Lateinische Liedkontrafaktur*, I, 10).

T = Paris, Bibl. nat., s. fr. 12615, fol. 43^r (Gennrich, *Lateinische Liedkontrafaktur* I, 10): CB 31, zu dem gleichen Lied des Hue de St. Quentin.

S = Stuttgart, LB ms. H. B. I, 95 (15. Jh.), aus Weingarten, fol. 35^r: CB 47, linienlose Neumen.

E = Evreux ms. 2 (15. Jh.), aus der Abtei Lyre fol. 4^v–5^r: CB 8, einstimmig in Quadratnotation über Str. 1 und 4. (Friedrich Gennrich, *Aus der Formenwelt des Mittelalters*, Darmstadt 1955, S. 23).

F = Florenz, Laurenziana Plut. 29, 1 (15. Jh.), fol. 225^v: CB 19, mit dreistimmigem Satz in Quadratnotation über der 1. Str.;

ebd., fol. 356^r: CB 31, zweistg. Satz in Quadratnotation über der 1. Str. (Gennrich, *Lateinische Liedkontrafaktur* II, 13);

ebd., fol. 231^v–232^r: CB 47, dreistg. Satz über der 1. Str.

ebd., fol. 417^{r/v}: CB 63, einstg. in Quadratnotation über Str. 1a, 2a usw.;

W¹ = Wolfenbüttel, LB ms. Helmstedt 628 (14. Jh.), aus St. Andrew, Schottland, fol. 78^v–79^r: CB 47, mit dreistg. Satz über der 1. Str.

W² = Wolfenbüttel, LB ms. Helmst. 1099 (14. Jh.), frz. Herkunft, fol. 46^v: CB 47, dreistg. Satz mit Quadratnotation über der 1. Str.;

ebd., fol. 138^v–139^r: CB 47, zweistg. Satz mit Quadratnotation über der 1. Str.

H = Hs. Las Huelgas (14. Jh.), aus Katalanien, fol. 97^{r/v}: CB 47, zweistg. in Mensuralnotation (Faks. u. Übertr. bei Higinio Anglès, *El Codex musical de Las Huelgas*, Barcelona 1951).

I = Cambridge, Jesus College ms. 18 (15. Jh.), fly-leaf 1^v: CB 19, dreistg. Satz in Quadratnotation über der 1. Str. (Vorhandensein mus. Notation von Schumann in seiner Ausgabe der CB nicht erwähnt);

ebd., fly-leaf 5^{r/v}: CB, 47, dreistg. Satz in Quadratnotation.

1

1 (s. Abb. 5 u. 6)

CB 3

Ec - ce tor - pet pro - bi - tas, vir - tus se - pe - li - tur;

fit iam par - ca lar - gi - tas, par - ci - tas lar - gi - tur;

ve - rum di - cit fal - si - tas, ve - ri - tas men - ti - tur.

Ref. Om - nes iu - ra le - dunt

et ad res il - li - ci - tas li - ci - te re - ce - dunt.

Nach Ca fol. 1^v/298^r. Rügelied Walthers von Châtillon. Text Strophe 1 bis 5 nach 5 Handschriften. CB I, S. 3ff., Nr. 3, dazu Kommentar CB II, S. 4. Ca besitzt die einzige Melodieaufzeichnung (auf 5 Linien einer Strophe 1). Refrain 1. System c-Schlüssel vor der 2. Linie. Auf fol. 298^r 1. Zeile ist der Schlüssel zwar nicht mehr zu erkennen, es besteht aber kein Grund, eine Schlüsselversetzung anzunehmen; diese tritt erst zu Beginn des Refrains mitten in der Zeile auf: der c-Schlüssel steht hier vor der 1. Linie, so auch noch zu Beginn der nächsten Zeile. Hinter der Finalis des Refrains steht ein kleines Melisma: a G a h a G a, dessen Bedeutung nicht klar ist (vielleicht Hinweis auf ein instrumentales Zwischenspiel). — Die Strophe besteht aus 3 Vagantenzeilen $a_7 + b_6$, der Refrain ebenfalls aus Bestandteilen der Vagantenzeile $C_6 A_7 C_6$.¹⁵ Die musikalische Textkritik läßt ursprüngliche Gleichheit der Glieder γ_1 und γ_2 , vermutlich auch der Refrainzeilen ζ_1 , ζ_2 und ζ_3 fordern, wobei ζ_2 maßgebend zu sein scheint für die ursprüngliche Fassung.

Aufbau der Melodie:

$$\begin{array}{cccccc|ccc} a_7 & b_6 & a_7 & b_6 & a_7 & b_6 & C_6 & A_7 & C_6 \\ \alpha & \beta & \gamma_1 & \delta & \gamma_2 & \varepsilon & \zeta_1 & \zeta_2 & \zeta_3 \end{array}$$

2 (s. Abb. 7)

CB 8

a b c d e f g h i k l m n o p q r s

1. Li - cet e - ger cum e - gro - tis et ig - no - tus cum ig - no - tis,
2. fun - gar ta - men vi - ce co - tis, jus u - sur - pans sa - cer - do - tis.

3. Fle - te, Si - on fi - li - e! pre - si - des ec - cle - si - e

4. i - mi - tan - tur ho - di - e Chri - stum a re - mo - tis.

Nach E, fol. 4^v–5^r; auch in Ca war über der 1. Strophe Raum gelassen für die Einzeichnung der Melodie, aber es wurde nicht einmal das Liniensystem eingetragen. So ist E die einzige Quelle. Ebenfalls Rügelied Walthers von Châtillon. Text nach 10 Handschriften, CB I, S. 10ff., Nr. 8. In der Handschrift finden sich zwei Melodien, die eine über Strophe 1, die andere über Strophe 4, dazwischen stehen immer 2 Strophen ohne Melodie. Beide Strophenmelodien unterscheiden sich voneinander nur durch unwesentliche Varianten (siehe die Lesarten zur 2. Strophengruppe). Die

Melodien stehen auf Systemen mit 4 Linien und c-Schlüssel auf der obersten Linie. — Der kunstvollen Strophenform mit vierfach und dreifach gleichem Reim und der Umklammerung durch den a-Reim am Schluß entspricht die Ordnung der Melodie in Art eines Balladenverses, jedoch ohne Refrain.

Aufbau der Melodie:

$$\begin{array}{c|c} a_8 & a_8 \\ a_1 & \beta_1 \end{array} \left| \begin{array}{c} b_7 & b_7 & b_7 \end{array} \right| a_6 \\ \hline a_8 & a_8 \\ a_1 & \beta_2 \end{array} \left| \begin{array}{c} \gamma & \delta & a_2 \end{array} \right| \varepsilon$$

5

CB 19 a b c d e f g h i k l m n o p q r s

1 *Fas et ne - fas am - bu - lant / pe - ne pas - su pa - ri;*

2

3

4 *pro - di - gus non re - di - mit / vi - ti - um a - va - ri;*

5

6

7

8

9 *vir - tustem - pe - ran - ti - a / qua - dam sin - gu - la - ri / de - bet me - di - um*

10

11

12 *ad u - trum - que vi - ti - um / cau - te con - tem - pla - ri.*

Der dreistimmige Satz nach F, fol. 225^v; ebenfalls ein Rügelied Walthers von Châtillon. Text Strophe 1 bis 5, CB I, S. 37, Nr. 19 (nach 7 Handschriften). Wir geben zu dem mehrstimmigen Satz noch die Lesarten von I. Die Unterstimme dieses mehrstimmigen Conductus diente in B als Grundlage der Neumierung für alle fünf Strophen.¹⁶ Alle fünf Strophen haben die gleiche Melodie, in linienlosen Neumen von n² aufgezeichnet. Die oberste Reihe der Neumen ist von dem unteren Rand des Fortunabildes so überdeckt, daß sie kaum noch lesbar sind. Auch die übrigen Neumen der fol. 1^r sind so abgegriffen und verblaßt, daß kaum noch mit Sicherheit zu entscheiden ist, welche Zeichen der Schreiber gemeint hat. Dagegen ist die Neumierung auf fol. 1^v in guter Schärfe erhalten, so daß von Strophe 3 bis 5 wichtige Anhaltspunkte für eine Entzifferung dieser Melodie gegeben sind.

4 (s. Abb. 8 u. 9)

a b c d e f g h i k l m n o p q r s

1 8 Fas et ne-fas am-bu-lant pe-nu-pas-su pa-ri;

2 8 pro-di-gus non re-di-mit vi-ti-um a-va-ri;

3 8 vir-tus tem-pe-ran-ti-a qua-dam sin-gu-la-ri de-bet me-di-um

4 8 ad-u-trum-que vi-ti-um cau-te con-tem-pla-ri.

Unsere Entzifferung der Melodie von B wird in den Kadenzten hauptsächlich durch die Neumenform der Virga strata bestimmt, die wir schon in früheren Übertragungen als Zeichen für den Halbtonschritt deuten konnten.¹⁷ Die Melodie hat sich in der einstimmigen Fassung so verändert, daß sie im mehrstimmigen Verband des Conductus in dieser Form nicht zu verwenden war.

Die Rhythmik ergibt sich aus der Vagantenstrophe, die hier viermal mit gleichem Reim erscheint; jedoch wird vor der 4. Langzeile ein mit der folgenden ersten Vershälfte der 4. Vagantenzeile reimender steigender Siebensilber eingefügt. Wenn Spanke als den Schöpfer dieser Strophe den provenzalischen Spielmann Raimon de Tolosa nennt, so hat die Feststellung Schreibers, daß es sich um ein Gedicht Walthers von Châtillon handelt, und die Schumanns, daß es sicher vor 1195 entstanden ist, die Priorität der lateinischen Strophe zur Folge. Der Sorgfältigkeit des Strophenbaus entspricht eine ebenso sorgfältig gebaute Melodie in Kanzonenform (Rundkanzone?).

Aufbau der Melodie:

$$\begin{array}{c|c} x_7 + a_0 & \\ \alpha & \beta \\ x_7 + a_0 & \beta_1 \\ \alpha_1 & \beta_1 \end{array} \left| \begin{array}{c} x_7 + a_0 \\ \gamma \\ \delta \end{array} \right| \begin{array}{c} b_8 \\ \epsilon_1 \\ \alpha_2 \\ \epsilon_2 \end{array} \left| \begin{array}{c} b_7 + a_6 \\ \epsilon_2 \end{array} \right.$$

5 (s. Abb. 10)

CB 30 a b c d e f g h i k l m n o //...

1 Dum in-ven-tus flo-ru-it, / li-cu-it / et li-bu-it

a b c d e f g h i k l m n o

2 fa - ce - re, quod pla - cu - it, / iux - ta vo - lun - ta - tem

3 cur - re - re, per - a - ge - re / car - nis vo - lup - ta - tem.

Neumierung nur nach B fol. 4^r. Übertragung noch nicht gesichert. Text: CB I, Nr. 30 von Schumann dem Peter von Blois zugeschrieben. Die Grundform des Textes: $a_7 a_7 + b_6 a_7 + b_8$ steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Vagantenstrophe, jedenfalls sind die beiden ersten Zeilen nur vorbereitendes Präludium für die 2 Langverse der Vagantenzeile am Schluß. Durch kunstvolle Kleingliederung hat der Verfasser dem weltlichen Vorbild (der altfranzösischen Jongleurklage Raynaud 436) einen neuen Charakter gegeben.¹⁸ Die Melodie zeigt keine Wiederholungen, auch nicht die durch das Vorbild nahegelegte Rondeauform, sondern ist durchkomponiert mit stereotypen Seufzerfiguren in den Kadenzen, die dem Thema (Sündenklage) entsprechen.

Aufbau der Melodie:

$$\begin{array}{cccccccc} a_2 & a_3 & a_4 & a_7 & b_6 & d_3 & d_4 & b_8 \\ \alpha & \beta & \gamma_1 & \delta & \varepsilon & \zeta & \gamma_2 & \eta \end{array}$$

6a (s. Abb. 10 u. 11)

CB 31 a b c d e f g h i k l m

1 8 Vi - te per - di - te / me - le - gi / sub - di - de - ram,

2 8 mu - nus li - ci - te / dum fre - gi, / quod vo - ve - ram,

3 8 sed ad vi - te ve - spe - ram / cor - ri - gen - dum le - gi,

4 8 quic - quid an - te per - pe - ram / pu - c - ri - lis e - gi.

Nach dem zweistimmigen Satz in F (über der Unterstimme zum Vergleich die Neumen von B). Text nach drei Handschriften CB I Nr. 31, S. 51; Kommentar CB II, S. 44ff. Zur musikalischen Überlieferung: Gennrich, *Formenlehre*, S. 210 (Übertragung im 1. Modus); Heinrich Husmann, AMI XXV, 1953, S. 17ff. und Heinrich Husmann, *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, Köln o. J., S. 37 (beide Übertragungen im 1. Modus); Friedrich Gennrich, *Der musikalische Nachlaß der Troubadours*, Darmstadt 1958, S. 126 (Übertragung des Peirolliedes im 3. Modus); Hans Spanke, ZfMw XIII, 1951, S. 244.

Wenn die von Schumann stilistisch ermittelte Verfasserschaft des Peter v. Blois (1155 bis 1200) zutrifft, dann kommt den weltlichen Varianten dieses Liedes wohl kaum die Priorität zu, die man ihnen zugelegt hat, sowohl Peirol (1190 bis 1220) als Hue de St. Quentin haben dann die Conductusmelodie benutzt. Ausgangspunkt für die richtige rhythmische Übertragung ist daher die viel komplizierter gebaute Strophe des Conductus. Die Übertragungen Gennrichs und Husmanns jedoch nehmen das provenzalische bzw. das französische Lied zum Ausgang ihrer Rhythmisierung. In keiner Übertragung jedoch ist die für die Rhythmik besonders aufschlußreiche Neumierung von B berücksichtigt. So berücksichtigt Gennrich in seiner ersten Übertragung nicht die Zäsur bei »d'amor«, in F durch Zäsurstrich als Pause, in B durch Bistropa als Dehnung gekennzeichnet. Seine zweite Übertragung im 3. Modus berücksichtigt diese Zäsur noch weniger, trifft doch auf sie hier nur eine Viertelnote, dafür setzt er eine Zäsur hinter »veinha« (»legi«), die nach F, wie schon Husmann richtig festgestellt hat, unmöglich ist. Husmanns Übertragung läßt ebenfalls die erste Zäsur unberücksichtigt, setzt den Reim »legi« ans Taktende und kommt dadurch zu einer falschen Akzentuierung des »subdideram«. Erst die durch B und F nahegelegte Einhaltung der Zäsur bei »perdit« sowie die durch den Reim nahegelegte Dehnung bei »legi« ermöglicht eine einwandfreie Rhythmisierung der Strophe im 1. Modus.

Ganz erstaunlich ist, wie genau die Neumen in B der Originalmelodie in F entsprechen. Selbst bei Berücksichtigung der Abweichungen in der Neumierung der einzelnen Stimmen dürfte kaum eine wesentliche Änderung festzustellen sein. Wir fixieren zunächst die Melodie, wie sie sich nach den Neumen in B feststellen läßt, und geben dann die drei einstimmigen Fassungen A, P und T zum Vergleich:

6b

a b c d e f g h i k l m

F
 1. Vi - te per - di - te / me le - gi sub - di - de - ram,
 2. mi - nus li - ci - te dum fre - gi, quod vo - ve - ram;

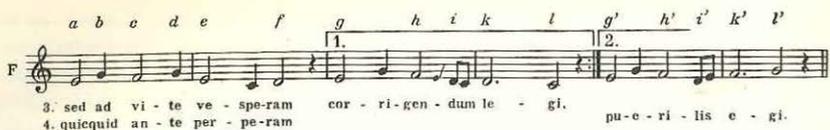
B
 1. Per dan qui d'a - mor m'a vein - ha non lais - se - rai
 2. que joi e chan no man - tein - ha, tan quan vi - urai;

A
 1. A l'en - trant del tans sal - va - ge qui vers s'en - clot
 2. que cist oi - seil - lon - sal - va - ge chan - tent et iot

P
 1. A l'en - trant del tans sal - va - ge qui vers s'en - clot
 2. que cist oi - seil - lon - sal - va - ge chan - tent et iot

T
 1. A l'en - trant del tans sal - va - ge qui vers s'en - clot
 2. que cist oi - seil - lon - sal - va - ge chan - tent et iot

a b c d e f g h i k l g' h' i' k' l'

F 

3. sed ad vi - te ve - spe-ram cor - ri - gen - dum le - gi. pu - e - ri - lis e - gi.
4. quicquid an - te per - pe-ram

B 

A 

3. E si n sui en tal es-mai no sai que m de- vein - ha vei qa-mar no m dein-ha.
4. quar cil, on mos cors s'a trai

P 

3. o - i tou - se qui chan-tot de - les u - ne trel - le
4. mout est bel - le si gor-do - it ca-bri-az qui brou - stel - le.

T 

Cabriaux qui brou-stel - le.

Als Doppelpersikel eines Laiausschnitts (Gennrich) stellt sich die Strophe nur in F, B und A dar. Hierher gehört auch T, wenn wir die Aufzeichnung der Wiederholung des 1. Versikels als fehlerhaft ansehen. Eine bewußte Veränderung der ursprünglichen Form bietet P, weil hier an Stelle der Versikelwiederholung jeweils ganz neue Melodien treten. Husmann nimmt an, daß die kunstvolle Reimfolge im Abgesang des Trouvèreliedes (stelle - belle) für die Binnenreime des Conductus eine Anregung gewesen seien. Das ist jedoch schon deshalb unmöglich, weil der Conductus diese Binnenreime an ganz anderer Stelle, nämlich in den beiden ersten Zeilen, bringt, außerdem die Form des Laiausschnitts viel strenger einhält als Hue de Quentin. Für die Neu-merierung in B kam nur die Melodie des Conductus in Frage, ob diese aber aus einer mehrstimmigen Fassung oder einer älteren einstimmigen stammt, läßt sich so leicht nicht entscheiden. Vielleicht läßt das Vorhandensein der Dreierligatur in B (1 1) und A (2 1) auf eine solche einstimmige Fassung als gemeinsame Quelle schließen.

Der Aufbau der Melodie des Conductus ist folgender:

a_5	b_2	c_4	c_7	b_6
a	β	γ	δ	ϵ
a_5	b_2	c_4	c_7	b_6
a	β	γ	δ	ϵ

CB 37

a b c d e f g h

1. In Ge - de - o - nis a - ro - a /

2. et de - mo - li - tur ti - ne - a /

3. su - per ha - bun - dat pa - le - a, /

5. nec. ro - dit bos ad hor - re - a, /

i k l m n o p

1. vel - lus a - ret ex - ten - tum,

2. re - ga - le ve - sti - men - tum,

3. que se - pe - lit fru - men - tum,

4. et lo - qui - tur iu - men - tum,

5. sed se - qui - tur car - pen - tum.

Nach der Hs. Ripoll (R). Faksimile und (äqualistische) Übertragung bei Anglès. Text: CB Nr. 37, S. 60; Komm. S. 59–64.

Wie Schumann mit Recht vermutet hat, ist »In Gedeonis area« in R ein nachträglicher Eintrag von einer Hand des ausgehenden 12. oder beginnenden 15. Jahrhunderts. Die Notation zeigt aquitanische Punktneumen mit Schlüsselvorzeichnung (a und b, später c). Die Linien sind nur geritzt, daher im Faksimile nicht erkennbar.

Das Gedicht, welches in den Streit um den Grandmonteser Orden bei Limoges eingreift, ist um 1188 entstanden. In einer Anzahl von Wendungen berührt es sich mit Dichtungen des Peter von Blois (s. CB II, S. 60). Die jambischen Fünfzehnsilbler haben durchgehenden Binnen- und Endreim, nur nach der 3. Langzeile ein einzelner Siebensilbler. Die melismatische Schreibweise der Melodie erfordert für dieses Lied den 5. Modus, wenn man es nicht wie Anglès äqualistisch deuten will.

Aufbau der Melodie:

$$a_8 + b_7 \quad a_8 + b_7 \quad a_8 + b_7 \quad b_7 \quad a_8 + b_7 \\ a \quad \beta_1 \quad \gamma_1 \quad \delta_1 \quad \varepsilon \quad \delta_2 \quad \beta_2 \quad \gamma_2 \quad \delta_1$$

Demnach entsprechen sich vor allem die 2. Hälfte von Vers 1 und der alleinstehende Kurzvers 4 (β), sowie die 2. Hälfte der Verse 2, 3 und 5 (δ).

CB 47 *a b c d e (f) g (h) i k l m n o p*

1 Cru-ci-fi-gat om-nes / Do-mi-ni crux al-te-ra.

2

3

4 no-va Chri-sti vul-ne-ra! / ar-hor sa-lu-ti-fe-ra

5

6

7 per-di-tur; se-pul-chrum / gens e-ver-tit ex-te-ra

8

9

10 vi-o-len-te; ple-na gen-te / so-la se-det ci-vi-tas;

11 ag-ni-fe-dus ra-pit-he-dus; / plo-rat do-tes per-di-tas

12

13

14

15

16

17

18 Spon-sa Si-on; im-mo-la-tur

19 *a b c d e f g h i (k) l*
 (25)
 20
 21
 22
 23
 24
 A - na - ni - as; in - cur - va - tur
 ab in - iu - stis ab - di - ca - tur,
 cor - nu Da - vid; fla - gel - la - tur / mun - dus;
 per quem iu - ste iu - di - ca - tur / mun - dus.

Wir geben den dreistimmigen Satz nach F und W₁, dazu auch die Varianten der 2. und 3. Stimme in den zweistimmigen Sätzen von W₂ und Hu. Die Mensuralnotation in Hu (letzteres von Schumann noch nicht verwertet) gibt die gleiche Rhythmik, wie sie Gennrich, *Formenlehre*, S. 180, für die Fassung in F (nicht mensuriert) vorschlug. Außer den zwei- und dreistimmigen Fassungen existierte auch eine einstimmige, die sich in linienloser Neumierung in S findet. Die Übertragung dieser Neumen ergibt nur geringe Abweichungen von der Melodie der übrigen Fassungen. Die Neumierung erstreckt sich dort auf die 1. Strophe von CB 47 und die 2. Strophe von 47a:

»Si quis in hoc.«

Wir geben die einstimmige Fassung von CB 47, Strophe 1 aus S, die Varianten der Strophe 2 von CB 47a nach der gleichen Quelle.

9

Cru-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 he-dus / plo-rat do-tes per-di-tas
 Spon-sa Si-on; im-mo-la-tur

A - na - ni - as; in - cur - va - tur
Cor - nu Da - vid; fla - gel - la - tur mun - dus

ab in - ju - stis ab - di - ca - tur,
per quem iu - ste iu - di - ca - tur mun - dus

Die dreistimmige Fassung von I hat die beiden Unterstimmen gemeinsam, jedoch hat die Oberstimme eine andere Melodie.

Text nach neun Quellen (wozu Hu noch als zehnte tritt) in CB 47, S. 92, Komm. S. 97 ff. Die sehr kunstvolle Strophe dieses berühmten Kreuzzugsliedes zum erstenmal bei Schumann richtig ge-
deutet.

Der Aufbau der Melodie (nach Gennrich, *Formenlehre*, S. 180):

a_6	b_7	b_7	c_6	b_7	d_4	d_4	e_7	g_8	g_8	g_8	h_2
a_1	a_2	$1.\beta$	$2.\beta$	γ	e_1	δ	e_2	ζ	ζ	η	
					f_4	f_4	e_7	g_8	g_8	h_2	
					e_2	δ		ζ	ζ	η	

Dieser Strophenlai wurde von Gennrich folgendermaßen beschrieben: »Der Aufbau des Liedes weist einen nicht wiederholten Eingang I, mit den aus dem Lai bekannten musikalischen Merkmalen — vert und clos in den Tonreihen a_1 und a_2 , Sequenzenbildung in $1.\beta$ und $2.\beta$ — auf, an den sich zwei durch einen kurzen Vers getrennte Doppelpersikel anschließen.«

10 (s. Abb. 12 u. 13)

CB 48 a_1 a_2 β

1. Quod spi - ri - tu / Da - vid pre - ci - nu - it, / nunc ex - po - su - it
3. Sa - ra - ce - nus / se - pul - chrum pol - lu - it, / quo re - cu - bu - it,

2. no - bis De - us, / et sic in - no - tu - it, /
4. qui pro no - bis / cru - ci - fi - xus fu - it, /
5. quan - tum no - bis / in hoc con - do - lu - it,

a_2 β

6. quan - tum no - bis / pro - pi - ti - us fu - it, / dum sic vo - lu - it

$\overset{a}{\frown}$ $\overset{b}{\frown}$ $\overset{c}{\frown}$ $\overset{d}{\frown}$ $\overset{e}{\frown}$ $\overset{f}{\frown}$ $\overset{g}{\frown}$ $\overset{h}{\frown}$ $\overset{i}{\frown}$ $\overset{k}{\frown}$

 7. mor - tem pa - ti / cru - ce nec me - ru - it.

Refl. $\overset{i}{\frown}$ $\overset{m}{\frown}$ $\overset{n}{\frown}$ $\overset{o}{\frown}$ $\overset{p}{\frown}$

 Ex - sur - gat De - us!

Text: nur nach B: CB I, Nr. 48, S. 95; Komm. S. 100ff. Das bestimmende Versmaß ist nach Schumann der jambische Zehnsilbler, jedoch ist fraglich, ob die ersten vier Silben wirklich im jambischen Rhythmus stehen, da bei weitem die Mehrzahl aller Fälle trochäisch zu lesen ist (27 gegen 9), das bedeutet rhythmisch eine Verstärkung der Zäsur vor dem jambisch zu Ende geführten Sechssilblerschluß. Ebenso sind die trochäisch beginnenden Fünfsilbler nach der 1., 3. und 6. Langzeile durch rhythmische Zäsur von der vorausgehenden Zeile getrennt, so daß trochäischer Rhythmus für die ganze Strophe anzunehmen ist.

Wenn auch die Neumen nicht mit voller Sicherheit in ihrer Tonhöhe gegeben werden können — die häufige Verwendung von Schlüsselneumen wie *Virga strata*, *strophicus*, *Quilisma* läßt diese Neumen wenigstens annähernd bestimmen —, so ist jedoch eine sichere Angabe über die musikalische Form erlaubt. Schon Spanke hat darin die Form einer Kanzone mit Refrain gesehen.¹⁸ Da am Schluß die Coda der Stollen wieder aufgenommen wird, kann man das Ganze als Rundkanzone bezeichnen. Hier die Aufbauformel der Melodie:

$$\begin{array}{cccccccc}
 a_{10} & a_5 & a_{10} & & & & & \\
 \frac{a}{a_{10}} & \frac{\beta}{a_5} & \frac{\gamma}{a_{10}} & a_{10} & a_{10} & a_5 & a_{10} & R \\
 \frac{a_{10}}{a} & \frac{a_5}{\beta} & \frac{a_{10}}{\gamma} & \delta & \epsilon & \beta & \gamma & \zeta
 \end{array}$$

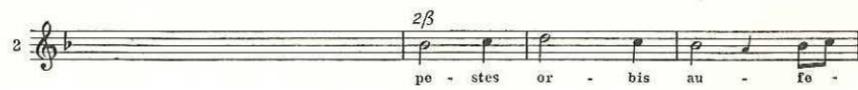
Da auch das deutsche Tagelied CB 48a weitgehend durch dieses Schema bestimmt ist, ist es möglich, auch dessen Melodie als *Contrafactum* aus CB 48 zu entwickeln, bei der Seltenheit früher deutscher Minnesangweisen eine wertvolle Bereicherung des Repertoires, die z. B. in der kritischen Bestandaufnahme der Melodien zum frühen deutschen Minnesang von Ursula Aarburg²⁰ noch nicht genannt ist. Es bleibt noch zu untersuchen, ob hier das deutsche weltliche Lied die Grundlage für das lateinische Kreuzzugslied abgegeben hat oder umgekehrt. Da sich die lateinische Fassung nur in einer deutschen Quelle findet, ist das letztere durchaus möglich.

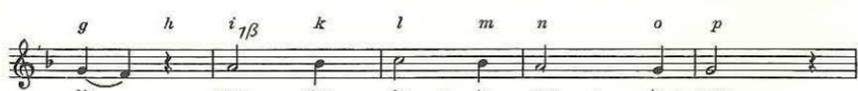
11 (s. Abb. 14)

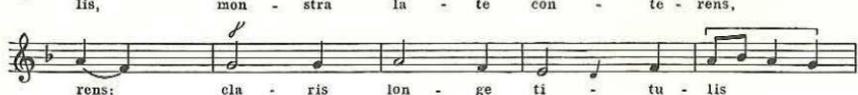
CB 63

$\overset{a}{\alpha}$ $\overset{b}{\frown}$ $\overset{c}{\frown}$ $\overset{d}{\frown}$ $\overset{e}{\frown}$ $\overset{f}{\frown}$

 1. Ia. O - - - - - lim su - dor Her - cu -

$\overset{2\beta}{\frown}$

 2. pe - stes or - bis au - to -

$\overset{g}{\frown}$ $\overset{h}{\frown}$ $\overset{i}{\gamma}$ $\overset{k}{\frown}$ $\overset{l}{\frown}$ $\overset{m}{\frown}$ $\overset{n}{\frown}$ $\overset{o}{\frown}$ $\overset{p}{\frown}$

 lis, mon - stra la - te con - te - rens,


 rens; cla - ris lon - ge ti - tu - lis

3 *a* *δ* *b* *c* *d* *e* *f*
e - ni - tu -

4 *2ε*
fa - ma pri - us ce - le -

5 I - o - les il - le - ce -

6 *Refl.* *α1*
A - mor fa - me me - ri -

7 *α2*
a - mans tem - pus per - di -

8 *δ* *7ε*
sed te - me - re / dif - flu - e -

9 *1α*
2a. Ca - co tri - stis ha - li -

g *h* *i 7ε* *k* *l* *m* *n* *o* *p*
it; sed tan - dem de - flo - ru - it

1β
bris, ce - cis clau - sa te - ne - bris,

bris Ai - ci - de cap - ti - va - to.

1β
tum de - flo - rat.

l
tum non plo - rat,

2ε *g*
re sub Ve - ne - re la - bo - rat.

2α
tus et flam - ma - rum vo - mi - tus

10 *β* *a b c d e f*
 vel fu - ga nes - so du - pli -

11 *δ₁*
 Ge - ry - on He - spe - ri -

12 *ε*
 u - ter - que for - ma trip - li -

13 *α*
 quem cap - ti - vum te - nu -

14 *δ₁*
 Sa. An - - te - i Li - by -

15 *ε*
 ca - - sus so - phi - sti -

16
 ca - de - re dum ve - tu -

g h i δ₁ k l m n o p
 ci non pro - fu - - it

δ₂
 us ia - ni - tor - que Sty - gi - us,

δ₂
 ci non ter - ru - - it,

β
 it ri - su pu - el - la sim - pli - ci.

δ
 ci lue - - tam su - sti - nu - it,

ci frau - - des co - hi - bu - it,

it sed qui sio ex - pli - eu - it

a b c d e f

17

18
vin - ci - tur et vin - ci -

19
mag - na Io vis so - bo -

20
4a. Sed Al - ci - de for - ti -

21
pug - nam con - tra Ve - ne -

22
hanc, fu - - - gi - - -

23
fu - gi - en - do for - ti -

g h i k l m n o p

luc - te no - do - sos ne - - xus

tur, dum la - - bi - - tur

les ad I - o - les am - ple - - xus,

or ag - - gre - - di - - or

rem. ut su - - pe - - rem

o; in hoc e - nim pre - li - o

us et me - li - us / pug - na - - tur,

24

sic - que Ve - nus vin - ci -

tur: dum fu - gi - tur, / fu - ga - tur.

Nach Ca. Text nach fünf Handschriften: CB II, Nr. 65, S. 25ff. In Ca stehen je 2 Versikel unter einer Melodiezeile (nur der Refrain ist einzeilig geschrieben). Die Neumen in Ca sind fast Quadratnoten auf vier Linien (nur im letzten System fünf Linien) mit b-Schlüssel vor dem obersten Zwischenraum (im letzten System vor dem 2. Zwischenraum). Die Aufzeichnung in F ist fortlaufend, ohne Unterbrechung. Es werden nur die ungeraden Verse mit Musik versehen, und zwar durchgehend auf fünf Linien in sorgfältig geschriebenen Quadratnoten. Der b-Schlüssel erscheint erst ab fol. 416V in Strophe 2a als dauernde Vorzeichnung. Es ist eine weltliche Sequenz, deren enge Verbindung mit der Dichtung des Peter von Blois im ganzen und in Einzelheiten Schumann schon nachgewiesen hat (CB Komm. S. 43ff.). Der Form nach handelt es sich um eine Sequenz mit Refrain, in der Spanke schon die »reife Klassik des Notre-Dame-Conductus« verwirklicht findet. In Versikel 1 herrschen die trochäischen Siebensilbler vor (acht Verse), nur nach dem 4. Vers kommt ein viersilbiger Einschub, und die 8. Zeile wird durch einen steigenden weiblichen Siebensilbler zur Vagantenzeile ergänzt. Strophe 2 bringt die viersilbigen Einschübe zweimal (nach der 3. und 7. Zeile) und schließt mit jambischen Achtsilblern. Strophe 3 beginnt mit vier Sechssilblern. Von den folgenden trochäischen Siebensilblern gehen der zweite und letzte wieder eine Verbindung mit dem nächsten Vers zur Vagantenzeile ein. Auch hier steht ein viersilbiger Einschub, nämlich V. 9 »dum labitur«. In Strophe 4 halten die Viersilbler den Siebensilblern fast die Waage (V. 2, 4, 5), während der Schluß trotz der Binnenreime aus zwei Vagantentropfen besteht. Unsere Übertragung wählt den 1. Modus als Grundlage, mit dem sich auch die Sechssilbler von Strophe 3 am besten wiedergeben lassen. Alle Viersilbler entsprechen in ihrer rhythmischen Proportion genau dem Siebensilbler, müssen also auf zwei Takte verteilt werden; diese Lösung wird vor allem durch die Füllung der Takte 3a-g, 6i-n, 12l-o, 18i-o nahegelegt. Da die Melodie der einzelnen Versikel sehr differenziert ist und die häufigen Wiederholungen in Art der älteren Sequenzen²¹ nicht mehr vorkommen, erübrigt sich eine Aufbauformel der Sequenz.

CB 108

a *b* *c* *d* *e* *f*

C

B^x

I *a* Va - ca - lan - tis tru - ti -
 I *b* Me - va - ca - re stu - di -

C

B^x

II mens su - spen - sa fluc - tu -
 sed dum A - mor al - te -

C

B^x

III in tu - mul - tos an - xi -
 in di - ver - sa ra - pi -

C

B^x

IV mo - tus in con - tra - ri -
 di - mi - can - te cru - ci -

Refrain:

C

B^x

V o

C

B^x

VI - sam lan - guo - ris vi - de -

C

B^x

VII vens et pru - dens per - e -

g h i k l m n o p q

C

B^x

I me / li - bra - mi - - ne /
o / vult Ru - ti - - o. /

C

B^x

II at / et ae - stu - - at /
ram / vult o - pe - - ram. /

C

B^x

III os. / dum se ver - tit / et bi - per - tit
or. / Ra - ti - - o - ne / cum Di - o - ne

C

B^x

IV os.
or.

C

B^x

V lan - gue - - o / cau -

C

B^x

VI o / nec ca - ve - - o / vi -

C

B^x

VII o.

a b c d e f g

VIII *2a* Si - - cut in ar - bo - - re / frons
2b sub li - bra pon - de - - ro. / quid

IX lo - - vis in ae - quo - - re,
 me - - cum de - li - be - - ro.

X dum ca - ret an - co - - re / sub - -
 nunc men - ti re - fe - - ro / do - -

XI - tu con - cus - sa flu - i - - tat / sic
 me - a mi - chi Flo - ru - - la / det

h i k l m n o p

VIII tre - mu - la, / na - vi - cu - la /
 me - li - us, / et du - bi - us /

X si - di - o / con - tra - ri - - o / fla -
 li - ci - as / Ve - ne - ri - - as: que

XI a - gi - tat / sic
 os - cu - la / qui

XII tur - bi - ne sol - li - ci - - tat / me -
 ri - sus, que la - bel - lu - - - ta, / que

XIII A - mor in - de Ra - ti - - - o.
 na - ris aut ce - su - ri - - - es.

XII du - bi - - - o / hinc
 fa - ci - - - es, / frons,

Melodie nach Ca, wo Strophe 1a, 1b, 2b, 2a und Refrain vollständig mit Noten der Übergangsschrift zur Quadratnotation versehen sind. In B finden sich zu den Versen 1a, 1-4, 1b, 5-8, 2b, 2a und dem Refrain linienlose Neumen, die vielfach von der Neumierung in Ca abweichen (siehe Abb. 16). Trotzdem haben wir oben zu zeigen versucht, daß eine Übertragung im Anschluß an Ca möglich ist, wenn diese auch melodisch und rhythmisch sehr hypothetisch ist (= B*).

Text nach 5 Hsn. CB II, Nr. 108, S. 178. Es handelt sich auch hier um eine weltliche Sequenz mit Refrain. Ihr Strophenbau in Versikel 1 besteht aus zwei fallenden männlichen Siebensilblern mit steigenden männlichen Viersilblern, dann folgt noch ein fallender männlicher Siebensilbler, dem aber bei »dum se vertit« der Umschlag in einen doppelten fallenden weiblichen Viersilbler folgt. Den Abschluß bildet wiederum ein fallender männlicher Siebensilbler. Versikel 2 besitzt zwei Sechssilbler mit daktylischem Beginn (/ . . / . /) mit je zwei steigenden männlichen Viersilblern und einem dazwischengeschobenen daktylischen Sechssilbler. Dann kommen steigende männliche Achtsilbler verbunden mit ebenfalls steigenden männlichen Viersilblern. Ein steigender männlicher Achtsilbler bildet den Schluß.

$$\begin{aligned} \text{Vers 1: } & a_7 + a_4 \quad b_7 + b_1 \quad c_7 + c_4 \quad c_4 + c_7 \\ \text{Vers 2: } & a_6 + b_4 + b_4 / a_6 / a_6 + c_4 + c_4 / d_8 + e_4 \quad d_8 + e_4 \quad d_8 \end{aligned}$$

Der Refrain setzt sich zusammen aus zwei steigenden männlichen Viersilblern mit steigenden männlichen Achtsilblern: $A_4 + A_8 \quad A_4 + A_8$.

Zur Übertragung: Diese bietet nicht nur in B, sondern auch in Ca ungeahnte Schwierigkeiten. Sie ist somit weithin hypothetisch. In Ca ist auf fol. 1^r der Schlüssel nicht mehr zu erkennen, dagegen steht er auf 1^v deutlich vor der 2. Linie. Wegen der Wiederholung des Refrain-Beginns auf fol. 1^v hinter Versikel 2b läßt sich diese Schlüsselsetzung auch für die letzte Zeile von fol. 1^r nachweisen. Zu der Finalis G paßt wiederum die Reperkussionslage c für die 1. Zeile am besten, so daß auch hier der c-Schlüssel vor der 2. Linie am ehesten in Frage kommt. Das Anfangsmelisma ist in Ca nur noch schwer zu erkennen, in B besteht es aus *Scandicus mit Quilisma + Climacus*

subtripunktis, also offenbar aus sieben Noten. Die letzte Note des Melismas ist als Einzelnote geschrieben:

Die Häufung großer Melismen in B läßt eine Verbreiterung des Gesamtrhythmus und eine Zerstörung der modalen Rhythmik in B annehmen. Unsere rhythmische Übertragung von B hat nur den Zweck, den Unterschied gegenüber Ca deutlich herauszustellen. Zu dem 3. Versikel, der sich nur in der Arundelhandschrift (ohne Neumen) findet, fehlt jede musikalische Überlieferung.

ANMERKUNGEN

- ¹ Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Bd. I, Halle 1910, S. 321.
- ² Vgl. Hans Spanke, *Der Code Buranus als Liederbuch*, ZfMw XIII, 1951, S. 241ff. — Auch die Textausgabe von Alfons Hilka und Otto Schumann, *Carmina Burana*, Bd. I: Text, 1. *Die moralisch-satirischen Dichtungen*, Heidelberg 1930, 2. *Die Liebeslieder*, Heidelberg 1941, brachten schon viele Hinweise auf die musikalischen Quellen. — Wir zitieren diese Ausgabe mit CB.
- ³ AfMw XII, 1955, S. 122–142.
- ⁴ Von ihm stammt CB 194 (175a).
- ⁵ Von ihm stammen CB 191, 220.
- ⁶ Von ihm stammen CB 3, 8, 19, 41, 42, 125.
- ⁷ Nach Schumann sind diesem Dichter zuzurechnen CB 29–51, vermutlich auch CB 65.
- ⁸ Otto Schumann, *Die jüngere Cambriger Liedersammlung*, *Studi medievali* XVI, 1943–1950, Rom 1951, S. 48–85.
- ⁹ Jacques Handschin, *Conductus — Spicilegien*, AfMw IX, 1952, S. 114, Anm. 2. Handschin datiert die Hs. zwar ins frühe 13. Jahrhundert, stellt sie jedoch zeitlich zwischen St. Martial und Notre Dame.
- ¹⁰ A. a. O., S. 326–329.
- ¹¹ A. a. O., S. 50.
- ¹² A. a. O., S. 114.
- ¹³ Heinrich Besseler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Bücken Hdb., Potsdam 1951, S. 95.
- ¹⁴ Dom Anselm Hughes, *Music in the twelfth century*, *The New Oxford History of Music* II, London/New York/Toronto, 1954, S. 503.
- ¹⁵ Zur Vagantenzeile s. Lipphardt, AfMw XII, S. 126–129.
- ¹⁶ S. Abb. MGG II, 1952, Tafel 29.
- ¹⁷ AfMw XII, S. 156.
- ¹⁸ Spanke, a. a. O., S. 242.
- ¹⁹ A. a. O., S. 244.
- ²⁰ Zs. f. deutsches Altertum und deutsche Literatur, LXXXVII, 1956, S. 24ff.
- ²¹ S. unsere Analyse von *Axe Phoebus aureo* und *Clauso Cronos* in AfMw XII, S. 159ff.

LESARTEN UND VARIANTEN

Varianten zu Beispiel 2

1. Strophengruppe

2 g—h: a
 2 l: ohne Plica
 1 m: Bivirga
 2 m: Punctum + Virga
 2 n: F
 2 q—r: G

1 m/2 m: aG
 1 n/2 n: ED
 3 i: FED
 5 m: D
 5 o: a
 3 p—q: Ga F
 4 n: aG

Lesarten zu Beispiel 5

2. Strophengruppe

1 b/2 b: c
 1 c—d/2 c—d: ha GF
 1 f/2 f: c ohne Plica
 1 l/2 l: G ohne Plica

1 a—g, m—n und 2 a—d sind in I mit dem oberen Rand abgeschnitten
 in I
 2 b—c: ch a
 3 l: f

- 5 d: a
 6 l: e
 7 i: fd
 7 q-r: cde
 8 k: Plica
 8 q: aG
 9 a-e: d e f g f e
 9 l: f
 10 f: ec
 10 m: eef
 11 g: hc (in F: h)
 12 d-f: e d c a

Lesarten zu Beispiel 4

- 1 g-n in Str. I nicht zu erkennen
 2 b fehlt in Str. I, in Str. V: Virga
 2 f in Str. III: Virga
 2 g in Str. III: Cephalicus
 2 h in Str. III: Virga
 2 l in Str. II: Virga
 3 b fehlt in Str. I
 3 f in Str. III: Virga
 5 l in Str. II und V: Virga
 5 m in Str. I: Virga mit Episem
 5 r in Str. III: Virga
 5 s in Str. I: Virga
 4 c in Str. II: Punctum
 4 e in Str. II und III: Punctum
 4 g in Str. II und III: Virga
 4 i in Str. I: Virga
 4 k in Str. I: Punctum
 4 l in Str. II: Virga

Abweichende Lesarten

der anderen Strophen von Beispiel 5

- 1 a in Str. III und IV: Pes quassus
 1 g in Str. IV: Punctum
 1 i in Str. III: Punctum
 1 k in Str. II und IV: Punctum, in Str. III: Virga
 1 o nur in der Str. I nach der Bivirga 3 Punkte
 abwärts, sonst 2 Punkte
 2 a/b in Str. III und IV: Punctum, Virga
 2 c in Str. II: 2 Punkte nebeneinander (in B Zeichen für das Semitonium)
 2 g in Str. II fehlt die Schlußnote der Gruppe
 3 a nur in Str. I: Cephalicus, sonst Virga
 3 b in Str. II: Virga
 3 c in Str. III: Flexa
 3 d in Str. IV: Virga
 3 f in Str. IV: Punctum
 5 k in Str. II, III, IV: Scandicus: *Gab* (?)

Lesarten zu Beispiel 6a

Abweichungen

der Neumierung in den einzelnen Strophen von B:

- 1 a in Str. IV, VI, VIII: Virga
 1 b in Str. IV, VI: Virga; in Str. VIII Punctum + Virga

- 1 g in Str. V: 2 Virgen auf Di-a(--nc)
 1 h in Str. I: Virga strata (hc); in Str. II, III, V: Flexa; in Str. VII: Lücke
 1 i in Str. VI: Flexa
 1 k in Str. V-VII, IX: Virga
 1 m in Str. IV-VI: Virga; in Str. VIII: Flexa
 2 a in Str. I-IV: Virga
 2 b in Str. III, IV, VI: Virga
 2 g in Str. I: Virga strata (?)
 2 h in Str. II: Virga strata (hc); in Str. V, VI: Flexa; in Str. IX: Pes korr. in Virga
 2 i in Str. IV: Punctum
 2 k in Str. VI: Virga mit Episem am oberen Ende
 2 l in Str. VII: Prossus (r)
 2 m in Str. II, III, VIII, IX: Virga
 5 a in Str. V: Virga
 3 b in Str. VIII: Punctum
 5 c in Str. V, VII, VIII, IX: Punctum
 5 e in Str. IX: Punctum
 3 f in Str. I, IV: Virga
 5 g in Str. I: Virga
 3 h in Str. II, VIII: Virga strata (EF); Str. VII und IX: Punctum
 5 i in Str. I: Punctum; in Str. II, V, VI, IX: Flexa; in Str. III, VI, VII, VIII: Cephalicus
 5 k in Str. VI: urspr. Virga strata, dann in Flexa korrigiert
 3 l in Str. III: Virga
 4 a in Str. II, IV: Virga
 4 c in Str. IV, VII, VIII*: Flexa
 4 d in Str. I: Virga strata
 4 e₁ in Str. III: Punctum
 4 e₂ in Str. I: Virga
 4 f in Str. I, II: Virga
 4 g₁ in Str. IV, VII, VIII: Virga
 4 g₂ in Str. VIII: Punctum
 4 h in Str. V: Cephalicus; in Str. VI, IX: Flexa
 4 i in Str. I, IV, IX: Flexa
 Hier hat das Flexazeichen eine von der runden Form abweichende rechtwinklige Gestalt (Zeichen für das Semitonium FE?).

Varianten zu Beispiel 7

- 2 i-m im Original: e f g

Varianten zu Beispiel 8 von W₁, W₂ und Hu

- 1 a am Anfang in F: = # vor der Zeile durch Rasur getilgt, so daß erst bei 1 p das erste # steht; ab 2 e steht # regelmäßig vor den Zeilen des Triplums. In W₁ fehlt jedes Vorzeichen, desgleichen in I; jedoch hat dieses im Triplum eine andere Melodie, beginnend mit d c e f g g
 2 b in Hu: FG
 2 d in Hu: ha
 2 g in Hu: Ga
 2 k in Hu: FG
 2 l-m in Hu: a ha

- 5 d in Hu: fe
 5 g in Hu: de
 3 l in W₁: d, in Hu: ed
 5 m in W₂ und Hu: h
 4 a-g (ebenso 5 und 6) fehlen in W₁
 5 d in Hu: ch
 5 e in Hu: aG
 6 f in Hu: de
 6 i in Hu: hc
 6 o in Hu: de
 8 a-e in Hu: d ed e f g
 8 k in F: h, offensichtlicher Fehler, der nach 11,14 und allen anderen Hsn. verbessert werden konnte
 8 n in Hu: hc
 8 e-g und 9 e-g in Hu: ■■ statt ■■
 9 b in Hu: ch
 9 m in W₂: a
 9 l in Hu: FG
 10 c in W₁: ag
 10 f in W₁: gf
 11 a (ebenso 14 a) in Hu: g
 11 i in Hu: hc
 11 c in W₂ und Hu: ed
 12 c (ebenso in 15 c) in Hu: ha
 12 l in Hu: FG
 12 i (ebenso in 15 i) in W₁: ha
 14 c in W₁, W₂: ed
 15 b in Hu: ch
 16 a-h in W₁: g f
 16 c in W₁: ed
 17 c in W₁, W₂: ed; in Hu: ed
 17 d-h in Hu: c c d e f
 17 g W₂: ah
 18 g in W₁, W₂: aG, in Hu: aG
 20 a-h in Hu: d c c c e d e c
 26 a-h in Hu: d d ha G a c h c
 21 f in Hu: Ga (ebenso in 24 f)
 23 a-d in Hu: d ed ch G
 23 i in Hu: aha
 24 c in Hu: ha
 24 f-h in W₂: h a a G
 27 f-h in W₂: h a G F
 30 f-h in W₂: h a G G

Varianten zu Beispiel 9

In CB 47a

1. Im Vers »Si quise« hat δ in dieser Zeile auf der dritten und vierten Silbe ebenfalls eine Virga
2. In Strophe 2 wird in der letzten Zeile durch die Neumierung ein anderer Schluß verlangt:



Varianten zu Beispiel 10

Die Übertragung ist nicht gesichert, da sie sich nur nach der linienlosen Neumierung in B richtet. Da diese sich auf alle 5 Strophen erstreckt, geben wir hier die Abweichungen von der ersten Strophe: Dabei sehen wir von Str. II ab, da hier durch einen Fehler des Textschreibers auch die Neumierung von der 2. Zeile (unserer Zählung) in Unordnung geraten ist.

Melodie α a-h in Zeile 1 und 2

- 1 c in IV fehlt hier eine Neume
 1 e in III: Punctum
 1 f in II: Virga strata
 1 g in III: Punctum
 3 g desgl.
 1 h in III: Virga
 1 i in I ist der Climacus mit einer strophischen Neume versehen, offenbar um a als Anfangston festzulegen: agFF am Schluß der Neume
 1 k in I sind nur 2 Punkte zu erkennen, denen eine höhere Virga folgt; in Zeile 2 k derselben Strophe handelt es sich bei dem letzten Zeichen um eine strophische Hakenneume in gleicher Höhe wie der letzte Punkt. In Str. II, Z. 1 sind es drei absinkende Punkte, desgl. in III, Z. 1 und 2; desgl. in IV, Z. 1 und 2; während in V. offenbar aus Nachlässigkeit des Neumators n^{2a} nur 2 Punkte stehen

Melodie β 1-p in Zeile 1, 2 und 4

- 1 m in Str. II, III, IV, V: Punctum
 5 m in Str. II, III, V: Punctum
 6 m in Str. V: Punctum
 1 o in Str. V: Punctum
 3 o in Str. V: Punctum
 6 o in Str. VI: Punctum

Daß m und o bald als Punctum, bald als Virga auftreten, läßt sich nur dadurch erklären, daß sie melodische Mittelwerte darstellen (siehe unsere Übertragung).

Melodie γ (Zeile 5, 4 und 7)

- 2 a in Str. II: Flexa oder Porrectus
 2 b in Str. III: Punctum
 4 b in Str. III: Virga
 2 c in Str. III: Virga strata (EF), desgl. in IV
 4 c in Str. I: 2 aufsteigende Punkte (EF)
 4 d in Str. I: Climacus (FED?)
 2 lf in Str. III: Rasurstelle, Punctum fehlt
 4 g in Str. IV: Virga strata (EF)
 2 h in Str. III: Flexa
 4 h in Str. III und IV: Flexa
 7 h in Str. III: Flexa
 2 k in Str. I Punctum + Pes + Virga = C DE F, das Punctum am Anfang steht an Stelle der sonst überall vorhandenen Flexa. In Str. III, IV und

V wird das Quilisma der Schlußfigur nur als Pes im Anschluß an die Flexa

- 4 k in Str. III und V: Virga + Quilisma
 7 k in Str. III, IV und V: Flexa + Pes; in Str. I: Punctum + Pes. Das in unserer Übertragung benutzte Quilisma findet sich also in Str. I nur auf 2 z und in Str. II auf 1 z sowie in III und V auf 2 z. Ihm kommt jedoch in der Übertragung eine Schlüsselbedeutung zu. Es sichert die Finalis auf F und damit die Zugehörigkeit unseres Gesanges zum Hypolydius

Melodie δ = Zeile 5

- 5 e in Str. III: Virga + Torculus; in Str. IV: Flexa + Torculus strophicus + Flexa; in Str. V: Virga + Climacus resupinus + Torculus
 5 f in Str. IV: statt der Flexa zwei abfallende Punkte; in Str. V: ein Punctum
 5 g in Str. I: Virga + Flexa (?) + Torculus
 5 h in Str. I: Virga strata (EF)
 5 i in Str. V: Flexa

Melodie α_2 = Zeile 6

- 6 a in Str. V: Virga
 6 d in Str. IV: Flexa + Torculus + Flexa
 6 e in Str. III: Virga + Pes pressus; in Str. V: Torculus + Porrectus
 6 f in Str. IV: Punctum; in Str. V: Virga
 6 g in Str. V: Punctum
 Der Refr. steht nur einmal (nach Str. 1) unter Neumen

Varianten zu Beispiel 11

Im folgenden geben wir die Abweichungen der Hs. F von Ca (Pliken werden durch einen unter die Buchstaben gesetzten Punkt bezeichnet).

- Zeile 1: a) Das Melisma nach F da in Ca z. gr. Teil unleserlich e) aaG ■ g) f' o m) a o n) bbG
 Zeile 2: e) bba ■ g) aaG ■ l) aG n) p ■ = ED p) Ga
 Zeile 5: c) aG p) GGa
 Zeile 4: g) FFG o k-p) a Gf' G aG F EEF
 Zeile 5: a) G o c) FE o f) FED o i) FPE o k) F o m) Gah n) chha
 Zeile 6: a) FFE i) h l) aaG
 Zeile 7: a) E e-g) GG F l) aaF
 Zeile 8: x) baGaab e) cb g) G n) aGabba
 Zeile 9: d) ah k) a l) GFE n) G o) FED
 Zeile 10: e) h g) a l) h n) b p) a
 Zeile 11: c) ba d) F f) G g) F
 Zeile 12: c) h e-g) a a GF l-p) h G a

- Zeile 15: d-e) F Ga i-l) ch a ba n) p ■ = aG
 Zeile 15: m-o) G aba F
 Zeile 16: c-g) h b aG b a h-l) h b a o) G
 Zeile 17: a) b c) ba c) GF.FF
 Zeile 18: a) dde d-g) b ecb a G i-p) G a G GF
 Zeile 19: a) G c) aG f-g) a c i-n) a G a aaG
 Zeile 20: g) ebba i) b p) ebbe
 Zeile 21: a) d c) b i-p) ddc c b aG
 Zeile 22: c) c m) b m) cd p) bba
 Zeile 25: d) c m) c n) hcbG
 Zeile 24: c) aG d) F f-g) a b h-o) c ba ecb aG aGGF

Lesarten zu 12

In Ca bringt die Wiederholung des Refrains auf fol 1v zu V f-h: F'Ga Gah
 In B erscheinen die Zeilen VIII-XIII doppelt (A und B) mit folgenden Varianten:

- VIII b-c A: Punctum + Virga
 k A: Flexa
 IX b A: Virga
 X e A: Virga
 f A: quilismatischer Torculus
 X i A: Climacus + Pressus
 k A: Virga
 o A: Virga
 XI d A: Torculus
 XII a A: Cephalicus + Virga
 b A: Punctum
 d A: Pes
 XIII a A: Flexa subbipunctis + Strophicus
 d A: Bivirga subbipunctis (= Virga + Climacus + Apostroph)
 e A: Quilisma + Pes + Climacus subtripunctis + Strophicus
 B: Virga + Punctum
 B: Punctum
 B: Punctum
 B: Punctum
 B: Flexa
 B: Flexa + Pes pressus
 B: Punctum
 B: Punctum
 B: Punctum
 B: Flexa
 B: Virga + Punctum
 B: Cephalicus
 B: Cephalicus
 B: Climacus
 B: Bistropa + Quilisma + Pes + Climacus
 B: Punctum

Danach scheint in XIII, d-e im 2. Versikel von B eine Dislokation des Textes vorzuliegen.

FESTSCHRIFT HEINRICH BESSELER

ZUM SECHZIGSTEN GEBURTSTAG

HERAUSGEGEBEN VOM
INSTITUT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
DER KARL-MARX-UNIVERSITÄT

Leipzig. Universität.

1961

VEB DEUTSCHER VERLAG FÜR MUSIK LEIPZIG