Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 10 (1964)

Artikel: Das Tempo in der Musik des XIII. und XIV. Jahrhunderts

Autor: Gullo, Salvatore

Kapitel: IV: Temposchwankungen und Tempowechsel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858883

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

IV. TEMPOSCHWANKUNGEN UND TEMPOWECHSEL

Im vorliegenden Abschnitt wird auf die Frage nach der Vortragsweise mehrstimmiger Choralbearbeitungen eingegangen. Sowohl die Möglichkeit eines rhythmisch freien Vortrags als auch die des Tempowechsels werden durch die angeführten Zeugnisse belegt.

1. Die Copula

Für den Vortrag mehrstimmiger Choralbearbeitungen ist die Copula von großer Bedeutung. Außer bei H. Riemann [1] hat sie aber bisher in der Literatur nur wenig Beachtung gefunden. Hier soll näher darauf eingegangen werden, und, vor der Behandlung der eigentlichen Tempofrage, auch der Begriff « copula » und die Setzart derselben erörtert werden.

a) Der Begriff « copula »

Der Begriff « copula » erscheint bereits in den « Regulae musicae rhythmicae » des Guido von Arezzo (ca. 1020).

Im Kapitel « De finalibus » ist von einer « constitutio aliquorum sonorum nominatur copula » [2] die Rede, von einer in sich geschlossenen Tongruppe, die in naher Beziehung zu der als « Neuma » oder « Pneuma » bezeichneten melismatischen Tonfolge steht. [3]

Ebenfalls als Tongruppe, nämlich als « quaedam congregatio notularum » bezeichnet noch um 1350 Theodor da Campo die « copula ». Er deutet allerdings den Begriff um und braucht ihn als Synonym für « ligatura » : « Est autem copula quaedam congregatio notularum

---

[1] Vgl. H. Riemann, « Musiktheorie », S. 201 f.

[2] GS II, S. 31.

[3] M. Apel, Die Terminologie in den mittelalterlichen Traktaten, Diss. Berlin 1935, S. 41.

insimul propter affinitatem ligaturarum cantanti per sui dispositionem suum valorem designans. »[1]

Eine Umdeutung erfährt der Begriff « copula » auch bei Simon Tunstede (ca. 1350). Er wird im Sinne von Verzierung gebraucht: « Copula est floritura ».[2]

Die Theoretiker der Ars antiqua dagegen bezeichnen mit «copula» eine rasche, kurze, überleitende Passage, die in den Choralbearbeitungen zwei Melodieabschnitte von ungleicher Setzart miteinander verbindet. Sie bildet die Brücke zwischen « organum » und « discantus».[3]

Johannes de Garlandia: « Unde copula dicitur esse id, quod est inter discantum et organum. »[4]

Franco: « Copula est velox discantus ad invicem copulatus. »[5]

Anonymus St. Emmeram: « Et est notandum, quod copula est illud medium quod inter discantum et organum speciale dicitur reperiri, unum ab altero subtiliter per hoc dividendo. »[6]

Daß es sich bei der « copula » nicht um eine eigentliche Gattung handelt, wie dies W. Apel anzunehmen scheint, wenn er von einer « separate species of polyphonic music, side by side with discantus and organum »[7] spricht, sondern bloß um einen bestimmten Kompositionsabschnitt innerhalb einer Choralbearbeitung, geht aus folgenden Stellen hervor:

Johannes de Garlandia: « Dicto de discantu, dicendum est de copula que multum valet ad discantum, quia discantus nunquam perfecte scitur, nisi mediante copula. »[8]

---

[1] CS III, S. 189a.

[2] CS IV, S. 295b.

[3] Mit « organum » und « discantus » werden in der Theorie des 13. Jh. Kompositionstechniken bezeichnet. « Organum » (auch « organum specialiter » oder « organum purum ») wird überwiegend gebraucht für die ältere Methode des Halteton-Satzes; « discantus » dagegen für die jüngere Methode, die die Melodietöne der Grundstimme dichter aufeinander folgen läßt. In Choralbearbeitungen (speziell des Notre Dame-Kreises) können beide Setzarten auftreten, so daß sie dann sowohl « organum » als auch « discantus » sind. Vgl. J. Handschin, Musikgeschichte im Überblick, S. 172.

[4] CS I, S. 114a.

[5] CS I, S. 133a. Vgl. Anonymus I, CS III, S. 362; Simon Tunstede, CS IV, S. 295.

[6] H. Sowa, « Anonymus », S. 125.

[7] W. Apel, « Notation », S. 234, beruft sich auf die Stelle bei Joh. de Garlandia (CS I, S. 175): « Sciendum ergo, quod ipsius organi generaliter accepte tres sunt species: discantus, copula, organum ... »; dabei übersieht Apel, daß es sich hier nicht um Gattungen handelt, sondern bloß um unterschiedliche Setzweisen.

[8] CS I, S. 114a.

Anonymus St. Emmeram : « ... in hoc loco de quadam ipsius specie sive membro que copula dicitur vult actor propositum declarare, dicens, quod vix aut nunquam sine copula perfecta discantus cognitio poterit perhiberi, eo quod in suo genere discantum reddit melicum et placentem, licet in hoc sue rectitudinis nil amittat. » [1] Die « copula » bildet also einen integrierenden Bestandteil der Choralbearbeitung, speziell des « discantus ». Ohne die « copula » ist der « discantus » kaum, bzw. nicht vollkommen. Sie macht ihn lyrisch (melicum) und gefällig (placentem).

Die Stelle, an der die « copula » in der Choralbearbeitung auftritt, beschreibt Odington : « ... semper apponitur in fine punctorum, nisi omnes decenter possunt pausare. » [2] Die « copula » wird also immer an das Ende eines Melodieabschnittes gesetzt, wenn nicht alle Stimmen gleichzeitig pausieren.

b) Setzart der « copula »

Die Setzart der « copula » zeigt eine Reihe charakteristischer Merkmale.

Johannes de Garlandia unterscheidet zwei verschieden gesetzte « copulae ». Die eine hält in ihrer Setzart die Mitte zwischen « organum » (Halteton-Satz) und « discantus » (mit bewegterer Grundstimme). Die zweite Art ist hoquetierend und wird auf Flöten vorgetragen. « Copula duplex est ; una quae est medium inter organum purum et discantum ; altera est quae fit in abscisione sonorum, aut sumendo tempus post tempus, et tempora post tempora. Et iste modus sumitur flaiolis ; et aliqui vocant hoquetum modum istum. » [3] Jacobus von Lüttich weist ganz allgemein darauf hin, daß der « discantus » in drei Setzarten geschieden, bzw. nach drei Arten gesungen werden kann, und zwar nach Art a) des Hoquetus, b) der Copula (oder des schnellen « discantus ») und c) des « normal », einfach vorgetragenen « discantus ». « Dividitur autem discantus simpliciter in discantum truncatum, qui hoquetus dicitur; in discantum copulatum, qui copula vel velox discantus dicitur ; in discantum simpliciter prolatum. » [4]

---

[1] H. Sowa, « Anonymus », S. 125.
[2] CS I, S. 248a.
[3] CS I, S. 116b.
[4] CS II, S. 395a.

Notationstechnische Einzelheiten finden sich bei Franco und Odington. Von beiden wird berichtet, daß die « copula » sowohl in ligierter als auch in nicht ligierter Form auftreten kann.

Franco : « Copula alia ligata, alia non ligata. » [1] Odington : «Ista vero species, sive ligata sive separata ... » [2] Die ligierte Form der « copula » bewegt sich in Binarien gleich dem zweiten rhythmischen Modus (Brevis, Longa), mit dem Unterschied allerdings, daß die « copula » mit einer einzelnen (Franco), bzw. mit einer immensurierten (Odington) Longa anhebt.

Franco : « Ligata copula est, que incipit a simplici longa, et prosequitur per binariam ligaturam cum proprietate et perfectione, ad similitudinem secundi modi. » [3]

Odington : « Estque alia species que procedit per binariam ligaturam, sicut secundus modus, ..., et longam immensuratam accipit in principio que copulatur ; dicitur nomen habens a re. » [4]

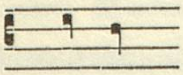
Die nicht ligierte Form der « copula » wird von Odington als im Prinzip gleich gesetzt beschrieben, nur daß sie sich eben nicht in Binarien, sondern in Einzelnoten fortbewegt. « Copula non ligata eodem modo fit, sed non ligatur. » [5] Dadurch gleicht sie nun nicht mehr dem zweiten, sondern dem sechsten Modus (Brevis, Brevis, Brevis). « Est alia copula que singulos habet punctus, per se morosior quam sextus modus, dicta per contrarium, quia non copulatur. » [6] Vom sechsten Modus aber läßt sie sich wiederum durch die Longa, mit der sie anhebt, unterscheiden. Auch Franco betont die Ähnlichkeit der nicht ligierten « copula » mit seinem fünften Modus, der in der gebräuchlichen Numerierung der Modi dem sechsten Modus entspricht, da er sich ebenfalls in lauter Breven bewegt. Er fügt aber hinzu, daß diese Form der « copula » sich vom fünften Modus auch insofern unterscheidet, als dieser, selbst wenn der Text fehlt, allenthalben in Ligaturen gesetzt werden könne, während die « copula » in untextierter Form nicht ligiert werde. « Copula non ligata ad similitudinem quinti modi fit. ... In notando differt a quinto modo,

---

[1] CS I, S. 133a.
[2] CS I, S. 248a.
[3] CS I, S. 133a.
[4] CS I, S. 245b.
[5] CS I, S. 248a.
[6] CS I, S. 246a. Auf diesen Passus wird unten S. 39 noch näher eingegangen.

quia quintus sine littera ubique ligabilis est, sed copula ista numquam super litteram accipiatur, et tamen non ligatur. »[1]

Von Odington ist über die Setzart der « copula » noch zu erfahren :

a) ist die vorangesetzte Longa perfekt-dreizeitig, dann handelt es sich nicht um die « copula, sondern um den zweiten Modus (bzw. sechsten Modus). « Sed si longa precedens notam habuerit perfectionis, sic  et tunc est de secundo modo. »[2]

b) die ligierte « copula » und wohl auch die nicht ligierte, da sie im Prinzip gleich wie die ligierte gesetzt ist, kann sowohl über einem (Halte-)Ton als auch über mehreren (Tenor-)Tönen ausgesetzt werden, gleich dem « organum ». « Copula ligata facienda est super unum punctum vel plures sicut organum. »[3]

c) manchmal ist die « copula » dreistimmig. « Verum aliquando triplex est. »[4]

c) *Zusammenfassung*

Faßt man die wesentlichen Punkte aus dem eben Dargelegten zusammen, dann ergibt sich von der « copula » folgendes Bild : In Choralbearbeitungen können jeweils am Ende eines Melodieabschnittes (« punctus ») in sich geschlossene Tongruppen auftreten, und zwar dort, wo von einem freieren « organum »-Satz (Halteton-Satz) übergegangen wird zu einem streng mensurierten, in der Grundstimme bewegteren « discantus »-Satz. Die kurzen Tongruppen bilden Verbindungs- oder Überleitungspassagen mit der Funktion, die beiden verschiedenartigen Setzweisen miteinander zu kopulieren. Daher der Name « copula ». Die « copula » kann in zweistimmiger oder dreistimmiger Form auftreten, kann über einem einzigen Halte-Ton oder über mehreren Tenor-Tönen stehen, wird aber in der Regel inbezug auf die Bewegtheit ihrer Grundstimme ungefähr die Mitte halten zwischen « organum » und « discantus ». Außerdem kann die « copula » sowohl in ligierter Form (und zwar in Binarien) als auch in nicht ligierter Form auftreten. Im Notenbild unterscheidet sich die ligierte

---

[1] CS I, S. 133b.
[2] CS I, S. 247b f.
[3] Ebenda.
[4] Ebenda.

Form der « copula » vom zweiten Modus (bzw. die nicht ligierte Form vom sechsten Modus) immer durch eine vorangesetzte zweizeitige oder auch immensurierte Longa. Ist diese Longa aber perfekt-dreizeitig, dann handelt es sich nicht um die « copula », sondern um den entsprechenden Modus.

d) Vortrag und Tempo der « copula »

Über die Vortragsweise der « copula » im allgemeinen berichtet der Glossator des Anonymus St. Emmeram : « Hic vult actor assignare differentiam inter copulam et discantum, dicens quod copula delicatiore modo et subtiliore voce quam discantus precipue provulgatur, licet in figuris et rectitudine temporum sint eadem. Et ex hoc resultat quod inter discantum et organum speciale sit copula mediatrix. Comitatur namque cum discantu in figuris et in recta proportione temporum et mensura, tamen organo speciali in prolatione vocum melicoso sonitu redimita. » [1]

Im Notenbild unterscheidet sich die « copula » nicht wesentlich vom « discantus ». Vortragsmäßig dagegen hat sie mehr Ähnlichkeit mit dem « organum ». Außerdem zwingt sie den Sänger zu gestalten. Sie lenkt ihn so gewissermaßen vom Notenblatt ab und verhilft ihm zu leichterem Memorieren, zu geschmeidigerem, besserem und sichererem Vortrag. « ... facit cantores dociles, id est habiles ad doctrinam memoriter retinendam, et meliores id est meliori modo se habentes et etiam firmiori. » [2]

Über das Tempo in der « copula » berichtet erstmals Franco : « Copula est velox discantus ad invicem copulatus. » [3] Ohne näher zu präzisieren, weist Franco damit bereits auf das schnelle Tempo der « copula » hin. Die genaue Umschreibung erfolgt dann in folgenden zwei Stellen :

1. « In proferendo etiam differt copula ⟨ligata⟩ a secundo modo, quod secundus profertur ex recta brevi et longa imperfecta ; sed copula ista velociter profertur, quasi semibrevis et brevis usque ad finem. » [4]

---

[1] H. Sowa, « Anonymus », S. 126.

[2] Ebenda, S. 125.

[3] CS I, S. 133a. Der Passus findet sich wörtlich übernommen Ende 13. Jh. bei Anonymus I (CS III, S. 362), und um 1350 bei Simon Tunstede (CS IV, S. 295b). Jacobus von Lüttich spricht von « copula vel velox discantus » (CS II, S. 395a).

[4] CS I, S. 133b.

2. « In proferendo etiam differt ⟨copula non ligata⟩ a quinto ⟨modo⟩ quod quintus ex rectis brevibus profert, copula vero velocius proferendo copulatur. » [1]

Die ligierte Form der « copula » unterscheidet sich also vom zweiten rhythmischen Modus nicht allein durch die ihr vorangesetzte Longa [2], sondern auch durch ihr rascheres Vortragstempo. Sie ist zwar gleich dem zweiten Modus in Brevis- und Longawerten notiert, wird aber fast so gesungen, als wäre sie in Semibrevis- und Breviswerten notiert, also ungefähr dreimal schneller. Analog hiezu bezeichnet Franco auch die nicht ligierte Form der « copula » als schneller denn der fünfte Modus (bzw. sechste Modus), ohne allerdings zu sagen, um wie viel schneller. Da beide Formen der « copula » den gleichen Zweck zu erfüllen haben, nämlich eine verbindende und überleitende Passage zu bilden, darf aber angenommen werden, daß die nicht ligierte « copula » gleich der ligierten ungefähr dreimal rascher vorzutragen ist, als es ihrer tatsächlichen Notierung entsprechen würde.

Franco's Aussagen scheinen uns für die Aufführungspraxis von Interesse zu sein. Leider fanden sie u. W. bisher noch keine Berücksichtigung, ebensowenig wie diejenigen Odingtons, die teilweise in die gleiche Richtung weisen. Odington berichtet von der ligierten Form der « copula », daß sie sich in Binarien bewege wie der zweite Modus, aber schneller vorzutragen sei als dieser. » ... copula ligata procedit per binariam ligaturam, sicut secundus modus, sed velocior est ... » [3] Die nicht ligierte « copula » dagegen bezeichnet er, abweichend von Franco, als langsamer denn der sechste Modus, da diese nicht verbindenden [4] Charakter habe. « Est alia copula que singulos habet punctus, per se morosior quam sextus modus, dicta per contrarium, quia non copulatur. » [5]

Faßt man die nicht ligierte « copula » mit H. Riemann als Schlußkadenz oder Coda auf, dann läßt sich das langsame Tempo in plausibler Weise als eine Art Schluß-Allargando erklären.

---

[1] CS I, S. 134a.

[2] Vgl. oben, S. 36.

[3] CS I, S. 245b.

[4] Möglicherweise aber kadenzierenden Charakter. Vgl. H. Riemann, « Musiktheorie », S. 201.

[5] CS I, S. 246a.

Wie sind nun diese Tempoänderungen in der « copula » zu werten ? Handelt es sich dabei um eigentliche Tempowechsel oder bloß um Temposchwankungen, bedingt durch einen « tempo rubato »-Vortrag?

Für letztgenanntes spricht der Umstand, daß sich die « copula », abgesehen von der vorangesetzten charakteristischen Longa notationsmäßig nicht vom zweiten Modus (bzw. sechsten Modus) unterscheidet, für die « copula » also nicht speziell kürzere oder längere Notenwerte gesetzt werden. Dafür spricht aber auch die verhältnismäßige Kürze der « copula ». Die von Franco und Odington angeführten Notenbeispiele [1] weisen kaum ein halbes Dutzend Longa-Takte auf. Vergegenwärtigt man sich diese kurzen Abschnitte im Zusammenhang mit den zum Teil recht langen Choralbearbeitungen, dann gelangt man leicht zur Auffassung, daß es sich bei der « copula » weniger um einen eigentlichen Tempowechsel, als vielmehr um eine Temposchwankung, um eine Art « tempo rubato » handeln muß. Dies umso mehr, als Temposchwankungen innerhalb von Choralbearbeitungen auch von anderer Seite bezeugt werden. [2]

Es bleibt festzuhalten, daß für die ligierte Form der « copula » Franco und Odington übereinstimmend ein rascheres Tempo fordern, als es dem entsprechenden rhythmischen Modus auf Grund der Notierung zukommen würde ; für die nicht ligierte Form der « copula » dagegen fordert Franco ein rascheres, Odington ein langsameres Tempo.

Anonymus I, Jacobus von Lüttich und Simon Tunstede bezeichnen die « copula », ohne zwischen ligierter und nicht ligierter Notierung zu unterscheiden, als « velox discantus ».

2. Der rhythmisch freie Vortrag in Choralbearbeitungen

Auf die Möglichkeit, Choralbearbeitungen rhythmisch frei vorzutragen, weist Anonymus St. Emmeram hin. Vom « organum duplex » [3] sprechend sagt er :

---

[1] Franco, CS I, S. 133[a] f. ; Odington, CS I, S. 247[b] f.

[2] Vgl. nächstfolgendes Kapitel.

[3] Organum duplex = organum speciale = organum purum = Choralbearbeitung im Halteton-Stil. Als Gegensatz dazu verwendet der Autor den Begriff « organum generale sive discantus » für die Bezeichnung von Choralbearbeitungen mit bewegterer Grundstimme. Vgl. H. Sowa, « Anonymus », S. XXVII.

« Nam sonus aptatur per scemata voxque vagatur :
Nunc ibi prolixe, cito nunc, scemate vixe
Tollitur, inde modum rectum negat, hoc quoque nodum. » [1]

Dazu bemerkt der Glossator : « Nunc ibi prolixe, id est cum multa mora, cito nunc, hoc est celeriter descendendo. » [2] Wir schließen daraus, daß es an bestimmten Stellen des « organum duplex » Passagen geben muß, die mit großer Verlangsamung des Tempos (cum multa mora) vorgetragen, andere wiederum, die mit beschleunigtem Tempo gesungen werden. Da die Tempobeschleunigung in der melodischen Abwärtsbewegung stattfindet (descendendo), darf vermutet werden, daß die Verlangsamung des Tempos im Melodieaufstieg eintritt. Nicht präzisiert ist, ob die Tempoveränderung bei jedem melodischen Auf- bzw. Abstieg zu erfolgen hat, oder nur an ganz bestimmten Stellen. Auch das Notenbild vermag diese Temposchwankungen nicht anzuzeigen. Deshalb muß angenommen werden, daß es weitgehend dem guten Geschmack des Sängers anheimgestellt blieb, dort rhythmisch frei vorzutragen, wo er es für angebracht hielt. Dabei konnte eine sorgfältige « consideratio in mente », eine vorausgehende geistige Erwägung des Textes die Richtung weisen [3]. Jacobus von Lüttich empfiehlt dem Sänger, seinen Vortrag so zu gestalten, daß er dort, wo der Text ernst sei (in adversis rebus), die Stimme senke (deprimatur) und naturgemäß auch etwas verlangsame ; dort wo der Text dagegen froh sei (in prosperis rebus) sie hebe und dementsprechend auch etwas beschleunige (exaltatur), was indessen nicht immer nötig sei, da die Gesänge, die den Rhythmus beachten, lobenswerter seien. « Providendum est musico ut si cantum temperet, ut in adversis rebus deprimatur, in prosperis exaltatur. Hoc non tamen ideo dicimus quia necessarium sit fieri. Si qui tamen cantus tactas observant proprietas, laudabiliores sunt. » [4]

Da der rhythmisch freie Vortrag ein Heraustreten aus dem Normaltempo im Sinne sowohl der Verlangsamung als auch der Beschleunigung erfordert, ergeben sich auch hier, schematisch betrachtet, für ein und dieselbe Notierungsart die drei Tempograde « prolixe »

---

[1] H. Sowa, « Anonymus », S. 130.
[2] Ebenda.
[3] Ebenda, S. XXVIII.
[4] CS II, S. 312a.

(morosus) – « mediocriter » – « celeriter » (cito, velociter), denen, wie gezeigt worden ist, in der Theorie der Ars antiqua über den Bereich der Temposchwankungen hinaus eine generelle Geltung zukommt.

3. Das Triplum « Alleluya - Posui adjutorium »

Daß in Choralbearbeitungen über den rhythmisch freien Vortrag hinaus auch Tempowechsel im engern Sinn auftreten können, bezeugt Anonymus IV :

« Tertia diversitas triplicitatis est, quando in principio habet punctum delectabilem sive placentem, tardo modo sumptum, et primo modo in secundo puncto modum velocem, non ita tantum secundum aliquem modum discantus, et postmodum in tertio aliquem modum diversum et extraneum ab ipsis, ut supra dictum est. Queomnia ponuntur in «Alleluya – Posui adjutorium », magno triplo; et in multis aliis.» [1] Stücke wie beispielsweise das genannte «Alleluya-Posui » [2] beginnen also mit einem in langsamem Tempo vorgetragenen Melodieabschnitt, dem ein zweiter Abschnitt in schnellem Tempo folgt, und münden dann in einen dritten, von den beiden vorangegangenen verschiedenen (mittelschnellen) Abschnitt ein ; so daß im gleichen Stück abschnittweise drei Tempostufen auftreten.

Die Anlage des angeführten «Alleluya-Posui» läßt u. E. leicht erkennen, wo die Tempowechsel einzutreten haben. Das im Halteton-Stil gesetzte «Alleluya» denken wir uns im langsamen Tempo (möglicherweise mit kleinen rhythmischen Freiheiten), der nachfolgende « Posui »-Teil, soweit er als « discantus » gesetzt ist, im schnellen Tempo. Der abschließende, wieder im Halteton-Stil gesetzte Teil, wäre dann im mittelschnellen Tempo vorzutragen.

Man kann sich fragen, ob der über zwei Haltetöne gesetzte Beginn des « Posui »-Teiles langsam oder schnell vorzutragen ist. Der « copula »-ähnliche Charakter dieser Passage weist eher auf ein schnelles Tempo hin. Denkbar wäre indessen auch ein « accelerando »-Vortrag, der die Brücke zwischen dem langsamen ersten und dem schnellen zweiten Abschnitt bilden würde.

---

[1] CS I, S. 361a.

[2] W. G. Waite, « Rhythm », S. 237. Vgl. Notenbeilage V.

4. Der Hoquetus « A l'entrade d'avril »

Im 33. Kapitel des 7. Buches des « Speculum musice » [1] setzt sich Jacobus von Lüttich mit der Notierungspraxis der Ars nova auseinander. Als Notenbeispiel führt er das Hoquetus-Stück « A l'entrade d'avril » an und bemerkt einleitend dazu, daß für das Zeitintervall, das modern durch eine Semibrevis major (bzw. Semibrevis minor) ausgedrückt werde, die « Alten » eine imperfekte Longa (bzw. eine Brevis), und für beide zusammen eine perfekte Longa im schnellen Tempo zu setzen pflegten. « Adhuc potest hic dici quod cum antiqui illam temporis morulam que per majorem importatur semibrevem proferre volebant, illi que per minorem in cita mensura pro majori semibrevi longam ponebant imperfectam, pro minori brevem, pro utraque longam perfectam ut in sequenti patet hoqueto duplici ... » [2] (Folgt das Notenbeispiel) [3]. Nach dem Notenbeispiel fügt Jacobus dann bei, die moderne Notierungspraxis verwende an Stelle der perfekten Longa die Semibrevis major (Parva) ; an Stelle der imperfekten Longa die Semibrevis minor; an Stelle der Brevis die Minima und an Stelle der Semibrevis die Semiminima. « Cum autem in posito cantu quatuor sint notarum species, scilicet longa perfecta, longa imperfecta, brevis recta et semibrevis ; si quis ipsum notare velit secundum modernum notandi modum, pro longa perfecta semibrevem ponat quam vocant parvam ; pro longa imperfecta semibrevem quam dicunt minorem ; pro brevi recta semibrevem minimam ; pro semibrevi ipsi posita semiminimam. » [4]

Dort wo die Ars antiqua mit längern Noten im schnellen Tempo operierte, brauchte also der Ars nova-Musiker entsprechend kürzere Noten und vermittelte so die rasche Bewegung direkt durch das Notenbild.

Die beiden angeführten Stellen scheinen sich aber zu widersprechen. Zuerst sagt nämlich Jacobus, im schnellen Tempo entspreche die alte Brevis (um bloß den zentralen Notenwert herauszugreifen)

---

[1] CS II, S. 416 ff.

[2] CS II, S. 417b.

[3] Vgl. die Übertragung von H. Husmann, AfMW XI, 1954, S. 297 ff. (s. Notenbeilage VI).

[4] CS II, S. 419a.

der modernen Semibrevis minor; in der zweiten Stelle heißt es dann, die alte Brevis entspreche der modernen Minima. Wie erklärt sich dieser Widerspruch ?

Es sei zunächst daran erinnert, daß Jacobus berichtet, der Hoquetus werde nicht im schnellen, sondern im schnellsten Tempo vorgetragen, so daß die Dauer der Brevis der einer modernen Minima entspreche (« ... ut non plus teneatur ibi brevis perfecta quam nunc semibrevis minima ... ») [1]. Wenn also Jacobus in einer eventuellen Umschrift des Stückes an Stelle der Brevis die Minima fordert, setzt er wohl voraus, dieses Stück habe im schnellsten Tempo vorgetragen zu werden. Im Falle des angeführten « A l'entrade d'avril » trifft dies insofern zu, als Jacobus das Stück als Hoquetus bezeichnet. Es bleibt aber abzuklären, wieso er in der ersten Stelle von der «cita mensuratio » spricht, in der zweiten aber auf die « citissima mensuratio » anspielt, da sich doch beide Stellen auf das gleiche Stück beziehen.

Wir vermuten, Jacobus habe stillschweigend einen Tempowechsel innerhalb des Stückes vorausgesetzt und die beiden Passus auf verschiedene Teile des gebotenen Notenbeispiels bezogen.

Die Anlage des Stückes kann diese These stützen : Es liegt die Form A-B-A'-B vor, in der sich der B-Teil deutlich von den A-Teilen abhebt. Der erste Teil («A l'entrade») bewegt sich in Breven und imperfekten Longen, die man nach Jacobus modern als Folge von Semibreves minores und Semibreves majores notieren würde. Der dritte Teil A' (« Plaignant ») weist den umgekehrten Rhythmus, Semibrevis major – Semibrevis minor auf. Sonst aber ist er identisch mit dem ersten Teil A. Für beide Teile gilt das Notationsverhältnis alt : modern = Brevis : Semibrevis minor, was auf die « cita mensuratio » schließen läßt.

Die B-Teile stehen zu den A-Teilen insofern im Gegensatz, als sie a) nicht textiert sind, möglicherweise also instrumental vorzutragen sind, b) teilweise isorhythmische Perioden aufweisen (Takt 32-40 = Takt 41-49) und c) als Hoqueti gesetzt sind.

Die hoquetierende Setzweise läßt uns vermuten, daß die B-Teile die A-Teile auch im Tempo kontrastieren, und nicht wie die A-Teile im schnellen, sondern im schnellsten Tempo vorzutragen sind.

---

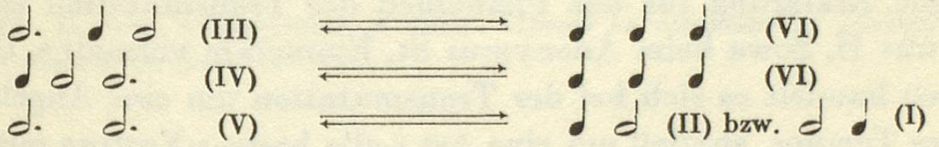
[1] CS II, S. 401a. Vgl. oben S. 18 f.

Wir hätten dann einen Teil A (31 Takte) im schnellen Tempo, einen Teil B (61 Takte) im schnellsten Tempo, einen Teil A' (31 Takte) wieder im schnellen Tempo und einen Teil B (61 Takte) wieder im schnellsten Tempo vorzutragen. Dieser Vorschlag mag eine kleine Ergänzung bilden zum Artikel von H. Husmann, der auf die Tempofrage nicht eingegangen ist.

5. Die Transmutation der rhythmischen Modi

Robert de Handlo fordert eine Transmutation der rhythmischen Modi III und IV, falls sie im schnellen Tempo, « more lascivo » vorgetragen werden sollen. « Tertius et quartus modus transmutari debent, si more lascivo per vocem exprimentur ... ». [1]

Die Theorie von der Transmutation der rhythmischen Modi [2] verlangte die Umwandlung der « übertaktigen » Modi III, IV und V (« modi per ultra mensuram ») in die « taktigen » Modi I, II und VI (« modi per recta mensuram »). Dabei ging man schematisch vor. Die Modi III und IV wurden in den Modus VI verwandelt, der Modus V dagegen in einen Modus II (ausnahmsweise auch in einen Modus I). In Notenwerten ausgedrückt also :



Von der Transmutation unberührt blieb die Intervallfolge. Eine Veränderung erfuhren lediglich die rhythmischen Werte und zwar so, daß die perfekten dreizeitigen Longen und alterierten zweizeitigen Breven des Modus III und IV zu einzeitigen Breven, und die perfekten Longen des Modus V zu einzeitigen Breven und imperfekten Longen verkürzt wurden. Allfällige Semibreven blieben unverändert, die Pausen wurden den Notenwerten entsprechend behandelt. Daß der Vorgang reversibel war, deutet oben der Doppelpfeil an. [3]

---

[1] CS I, S. 402a.

[2] H. Sowa, « Anonymus », S. XIX ff.; ders., Zur Weiterentwicklung der modalen Rhythmik, ZfMW XV (1933), S. 426 ff.

[3] Vgl. unten S. 46 ff.

Für den von Robert de Handlo angeführten Fall bedeutet die Transmutation also eine Überführung der Modi III und IV in den Modus VI. Auf ein Notenbeispiel angewandt ergibt sich daraus folgendes Bild : s. Notenbeilage VII (Motette « Psallat chorus – Eximie Pater »).

Welche Bedeutung der Transmutationstheorie in der Praxis zukam, bleibt schwer abzuschätzen, da für ihre Anwendung eine Umschrift der Repertoires (wie sich dies Anonymus St. Emmeram wünscht) [1] nicht unbedingt erforderlich war, und vom geübten Sänger leicht improvisierend vollzogen werden konnte. Im Prinzip war die Transmutation auf alle modal rhythmisierten Stücke anwendbar [2]. Umso interessanter ist es deshalb festzustellen, daß die einzigen bisher aufgefundenen Konkordanz-Stücke, die sowohl in der « langen », nicht transmutierten, wie auch in der « kurzen » transmutierten Fassung überliefert sind, drei Varianten des verbreiteten Hoquetus « In seculum » darstellen [3]. Interessant ist die Feststellung deshalb, weil einerseits bereits von anderer Seite bezeugt worden ist, die Hoqueti seien « more lascivo » vorzutragen [4], anderseits von Handlo die Transmutation der Modi dort gefordert wird, wo « more lascivo » vorgetragen werden soll. Dadurch wird nicht nur ein weiterer Beleg für das rasche Tempo im Hoquetus geliefert, sondern auch noch eine plausible Erklärung für das Phänomen der Transmutation ermöglicht, was H. Sowa beim Anonymus St. Emmeram vermißt [5]. Offensichtlich handelt es sich bei der Transmutation um eine Angelegenheit des Tempos, speziell um eine Art « alla breve »-Vortrag mit veränderter Rhythmik. Dies geht deutlich aus dem angeführten Notenbeispiel hervor, wo die Verkürzung der Notenwerte streng genommen eine Verdoppelung des Tempos bedingt [6]. Es ergibt sich aber auch aus der erwähnten Aussage Robert de Handlo's, wonach das Tempover-

---

[1] Vgl. H. Sowa, « Anonymus », S. XX.

[2] « ... omne genus cantuum possit et artificialiter de uno modo transmutari in alium utputa de longo in brevem et etiam e converso ... » (H. Sowa, « Anonymus », S. 106).

[3] S. Notenbeilage VIII. Vgl. H. Sowa, Zur Weiterentwicklung der modalen Rhythmik, ZfMW XV (1933), S. 426. Desgl. L. Dittmer, « In seculum », MGG VI.

[4] Vgl. oben, S. 18 f.

[5] Vgl. H. Sowa, « Anonymus », S. XXIII : « Der Grund für die erstaunliche Tatsache, daß gerade die Modi per ultra mensuram, also die Modi III, IV u. V aus der Motettenpraxis ganz verbannt werden sollen, wird vom Autor nicht angegeben. »

[6] S. oben Anm. 3.

hältnis zwischen nicht transmutierter Fassung und transmutierter Fassung gleichgesetzt werden darf dem Verhältnis « more mediocri » zu « more lascivo », was allerdings nur fast einer Verdoppelung des Tempos entsprechen würde, nämlich ungefähr 5 : 3. [1]

Aus dieser Sicht betrachtet scheint uns denn auch, im Gegensatz zu H. Sowa [2], der Passus « e converso » [3], mit dem sich Anonymus St. Emmeram für die Reversibilität der Transmutation ausspricht, durchaus verständlich. Wollte man das Stück im normalen Tempo vortragen, unterblieb die Transmutation, wollte man es schnell vortragen, wurde eben transmutiert.

Lag aber der Transmutation primär der Wille zu schnellerem Vortrag zu Grunde, dann erklärt sich auch der Verzicht auf die im raschen Tempo wenig bequemen « modi per ultra mensuram » und die Beschränkung des Systems auf die drei « kurzen » Modi I, II u. VI. Sowohl die Glättung des Rhythmus, die durch die Transmutation der Modi III u. IV in den Modus VI entstand, als auch die Belebung des an sich eher monotonen Modus V durch seine Überführung in den Modus II (bzw. Modus I) konnten einer raschen Vortragsweise zugute kommen.

---

[1] S. oben S. 25.

[2] Vgl. H. Sowa, « Anonymus », S. XXVII: « Dieses « e converso » ist unverständlich! »

[3] S. oben, S. 46, Anm. 2.