

Freie Referate 8

Mittelalter / Renaissance

Gunilla Björkvall / Andreas Haug

Musik und lateinischer Vers im frühen Mittelalter

Das Verhältnis zwischen lateinischen Texten in Versform und den Melodien, auf die sie gesungen worden sind, ist ein komplexer Sonderfall der Relation von Text und Musik im Mittelalter, dessen Untersuchung aus musik-historischer und aus mittellateinischer Sicht gleichermaßen aufschlußreich und deshalb am sinnvollsten und aussichtsreichsten in interdisziplinärer Zusammenarbeit in Angriff zu nehmen ist.¹ Denn einerseits sind Versvertonungen als ein Spezialfall von Textvertonung Thema des Musikhistorikers, andererseits sind sie als Dokumente der lateinischen Versgeschichte Thema des mittellateinischen Philologen.

Als ein Fall von Textvertonung gewähren Vertonungen von Versen Einblick in das textdarstellerische Potential frühmittelalterlicher Einstimmigkeit², und zwar unter Umständen bei weitem differenziertere Einblicke als Vertonungen von Texten in Prosaform. Bei Vertonungen von Texten in Prosaform vermag eine Analyse ihrer Melodien zu zeigen, ob und inwiefern diese Syntax und Sinn der Texte sinnvoll gliedernd, betonend und Bezüge stiftend zur Geltung bringen. Bei Texten in Versform kann eine Analyse ihrer Vertonungen darüber hinaus erkennen lassen, mit welchen Mitteln melodischer Gliederung, Gewichtung und Zuordnung die Musik sich einerseits zur Versform des Textes, andererseits zu dessen Satzbau und Sinngliederung verhält: welche Aspekte der Versform melodisch zur Geltung gebracht werden und welche nicht. Dabei kann die Wiedergabe des Textes durch die Musik von der völligen Indifferenz gegenüber seinem Vershabitus bis zu einer differenzierten Vermittlung zwischen Syntax und Versbau reichen.

Die idiomatischen Voraussetzungen frühmittelalterlicher Versvertonungen wird man erstens im etablierten Grundbestand des Chorals zu suchen haben, einem Bestand von Melodien zu Texten in biblischer Prosa, zweitens im Corpus der Hymnen, einem Corpus von Melodien zu Texten in Versform. In diesen beiden Bereichen dürfte sich sowohl eine Differenzierung und Hierarchisierung der Mittel melodischer Textdarstellung herausgebildet haben, als auch ein Sensorium für die vielschichtigen und vieldeutigen Interferenzen zwischen gesprochenem und gesungenem Wort.

Daß die Melodien, auf die im frühen Mittelalter lateinische Verse vorgetragen wurden, in linienlosen Neumenschriften überliefert sind, ist bei ihrer Analyse kein unüberwindliches Hindernis: Gerade die für das Verhältnis von Vers und Musik relevanten Momente sind aus der Notation vielfach auch dann erkennbar, wenn diese diastematisch nicht eindeutig lesbar ist.³

Als Dokumente der Versgeschichte sind Versvertonungen aufschlußreich aus mittellateinischer Sicht. Betrachtet man den gesungenen Vortrag eines Textes als Sonderfall seiner Lesung, dann vermag eine Analyse der

- 1 Das Referat berichtet — thesenhaft, auf symptomatische Details fokussierend und ohne eingehende Begründungen — über Prämissen, Kriterien und erste Resultate eines von den beiden Autoren gemeinsam in Angriff genommenen Forschungsvorhabens. Siehe bereits Gunilla Björkvall und Andreas Haug, «Primus in Stephanus. Eine Sankt Galler Prudentius-Vertonung aus dem zehnten Jahrhundert», in: *AfM* 48 (1992), S. 57-78; und dieselben, «Tropentypen in Sankt Gallen», in: *Recherches nouvelles sur les tropes liturgiques (Studia Latina Stockholmiensia XXXVI)*, hrsg. von Wulf Arlt und Gunilla Björkvall, Stockholm 1993, S. 119-174, insbesondere S. 130-140 über Tropen in Hymnenstrophenform; sowie Andreas Haug, «Neue Ansätze im 9. Jahrhundert», in: *Die Musik des europäischen Mittelalters (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 2)*, hrsg. von Hartmut Möller und Rudolf Stephan, Laaber 1991, S. 94-128, über das Verhältnis von Musik und Vers S. 123-126.
- 2 Zur Frage des Bezugs der musikalischen Formulierung auf formale und semantische Aspekte des Textes bereits seit dem frühen Mittelalter: Ritva Jonsson und Leo Treitler, «Medieval Music and Language: A Reconsideration of the Relationship», in: *Studies in the History of Music* 1 (1983), S. 1-23, und Wulf Arlt, «Musik und Text», in: *Mf* 37 (1984), S. 272-280; sowie Fritz Reckow, «Zwischen Ontologie und Rhetorik. Die Idee des *«movere animos»* und der Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit in der Musikgeschichte», in: *Traditionswandel und Traditionsverhalten (Fortuna vitrea 5)*, hrsg. von Walter Haug und Burghard Wachinger, Tübingen 1991, S. 145-178.
- 3 Grundlegend dazu: Wulf Arlt, «Anschaulichkeit und analytischer Charakter. Kriterien der Beschreibung und Analyse früher Neumenschriften», in: *Musikologie médiévale*, hrsg. von Michel Huglo, Paris 1987, S. 29-55.

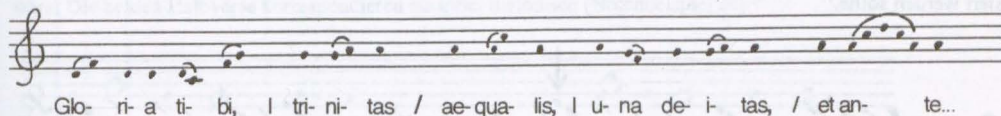
Melodien und ihrer Notation Hinweise zu geben darauf, wie die Verse gelesen worden sind, wie bestimmte Aspekte der Versform wahrgenommen und beim Vortrag zur Wirkung gebracht wurden.⁴ Das Verhältnis zwischen lateinischem Vers, Musik und Notation ist für das Frühmittelalter noch nicht systematisch untersucht worden.⁵ Dabei läge hier ein teilweise bereits erschlossenes, aber noch unausgewertetes Material aus dem Bereich liturgischer wie auch profaner Dichtung bereit.

Texte in poetisch gebundener Form sind zwar kein primäres Merkmal der neuen liturgischen Gesangsgattungen des neunten und zehnten Jahrhunderts; doch gelangten durch Tropen, Versoffizien und Prozessionsgesänge vermehrt quantifizierend wie akzentuierend gebaute Verse in den Ritus und dadurch zur Musik. Die ältesten Beispiele für eine individuelle Vertonung einzelner Verse begegnen im Bereich der Versoffizien und Tropen; denn die Singweisen der Hymnen dienen jeweils als melodische (Gehäuse) mehrerer Textstrophen, deren gemeinsame Versform sie konkretisieren, ohne sich der individuellen Textstruktur einer einzelnen Strophe unterzuordnen.

Von der profanen Musik des frühen Mittelalters haben sich zwar nur versprengte Reste erhalten, meist ohnedies nur die Texte, selten die wohl nur ausnahmsweise aufgezeichneten Melodien, weit seltener noch in einer diastematisch lesbaren Notation⁶; doch geben die erhaltenen Aufzeichnungen lateinischer Rhythmen, Versus und Lieder ebenfalls Einblick in das Verhältnis von Vers, Musik und Notation, ebenso wie das Corpus notierter Aufzeichnungen antiker Versdichtungen in mittelalterlichen Handschriften.⁷ Eine interdisziplinäre Annäherung an die skizzierte Thematik kann zum einen über von der Fragestellung her offene Analysen einzelner Fälle erfolgen; zum anderen über eine an forschungsgeschichtlich vorgegebenen Fragen beider involvierter Disziplinen orientierte Untersuchung, die solche Fallstudien übergreift und reflektiert. Die methodischen Chancen einer solchen Untersuchung wollen wir am Beispiel von fünf aus philologischer Sicht formulierten Fragen demonstrieren.

1. Diskrepanz zwischen Satzbau und Versbau

Wie verfährt die Vertonung im Falle von Diskrepanzen zwischen Versbau und Satzbau? Bringt sie die Versform überhaupt zur Geltung, oder verhält sie sich indifferent zum Vershabitus des Textes, liest sie diesen, als ob er Prosa wäre?



Notenbeispiel 1a: Bamberg, Staatsbibliothek, msc. lit. 25, fol. 71

Die Antiphon «Gloria tibi trinitas»⁸ aus dem Trinitäts-Offizium Stephans von Lüttich (Notenbeispiel 1a) hat die Form rhythmischer iambischer Dimeter (8pp).⁹ Sinnabschnitte (|) und Verszeilen (/) treten gleich zu Beginn auseinander. Gegliedert nach Syntax und Sinn wäre zu lesen: «Gloria tibi, | trinitas / aequalis, | una deitas». Das Ende der ersten Verszeile fällt nach «trinitas» und trennt das Nomen von seinem Attribut. Die melodischen Einschnittstellen entsprechen den Einschnitten im Bau der Verse und nicht der Gliederung nach Syntax und Sinn: Am Ende der Verszeilen erklingen gleichlautende gliedernde Wendungen.

Die Antiphon «Gloria laudis resonet in ore omnium»¹⁰ (Notenbeispiel 1b) besteht aus einer sapphischen Strophe (3x[5p+6p]+5p). Verszeilen und Sinneinheiten treten auch hier fast durchgehend auseinander. Die ersten

4 Zum Problem der Verslesung Dag Norberg, *Les vers latins iambiques et trochaïques au Moyen Age et leurs répliques rythmiques* (*Filologiskt arkiv* 35), Stockholm 1988, S. 131-74; und zuletzt Paul Klopsch, «Der Übergang von quantifizierender zu akzentuierender lateinischer Dichtung», in: *Metrik und Medienwechsel* (*ScriptOralia* 35), hrsg. von Hildegard L.C. Tristram, Tübingen 1991, S. 95-106, insbesondere S. 104-106; mit Aufschlüssen aus einer Analyse der Melodien rechnet Dag Norberg, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale* (*Studia Latina Stockholmiensia* V), Stockholm 1958, S. 136-160.

5 Vgl. etwa Ewald Jammers, «Rhythmen und Hymnen in einer St. Galler Handschrift des 9. Jahrhunderts», in: *Festschrift Bruno Stäblein*, hrsg. von Martin Ruhnke, Kassel u.a. 1967, S. 134-142 und sein Kapitel «Aufzeichnungsweisen der einstimmigen außerliturgischen Musik des Mittelalters», in: *Die Palaeographie der Musik* I, hrsg. von Wulf Arlt, Köln 1979, S. 4.1.-4.176, besonders 4.21-4.30.

6 Die wichtigsten Quellen mit Notation nennen Friedrich Ludwig in: *Handbuch der Musikgeschichte* I, hrsg. von Guido Adler, Leipzig 1930, S. 160-163 und Jammers, «Aufzeichnungsweisen», S. 4.1-4.20.

7 Vgl. Yves-François Riou, «Codicologie et notation neumatique», in: *Cahiers de Civilisation Médiévale Xe-XIIe Siècles* 33 (1990), S. 255-280 und 381-369, und «Chronologie et Provenance des manuscrits classiques latins neumés», in: *Revue d'Histoire des Textes* 21 (1991), S. 77-113.

8 René-Jean Hesbert, *Corpus Antiphonalium Officii* (CAO), Rom 1963, Nr. 2948; vgl. Ritva Jonsson, *Historia. Études sur la genèse des offices versifiés* (*Studia Latina Stockholmiensia* XV), Stockholm 1968, S. 164-176.

9 Zur Terminologie vgl. Norberg, *Introduction*, S. 6 und 87-94 und Paul Klopsch, *Einführung in die mittellateinische Verslehre*, Darmstadt 1972, S. 15 Anm. 9.

10 CAO Nr. 2947; der Text entstammt Alcuins «Hymnus de sancto Vedasto» *Christe salvator hominis* (*Monumenta Germaniae Historica* [MGH], *Poetae* I, S. 313).

Glo-ri-a lau-dis re-so-net in o-re / om-ni-um,
 pa-tri ge-ni-tae-que pro-li, / spi-ri-tu-i san-cto pa-ri-ter

Notenbeispiel 1b: Bamberg, Staatsbibliothek, msc. lit. 25, fol. 71

beiden Zeilen wären nach Satzteilen und Sinnabschnitten wie folgt zu gliedern: «Gloria laudis resonet in ore / omnium | patri genitaeque proli». Das Ende der Verszeile fällt zwischen «ore» und «omnium». Die Grenze zwischen den ersten beiden Verszeilen ist nicht durch eine melodische Kadenz markiert. Die gliedernde Formulierung am Einschnitt nach «omnium», am Ende einer Sinneinheit, bestätigt, daß diese Vertonung die Verse behandelt, als ob sie Prosa wären. Der melodische Parallelismus zwischen «Gloria laus [...] omnium» und «genitaeque [...] pariter» entspricht den Hauptsinnabschnitten des Textes und nicht den Verszeilen. Der melodische Bau durchkreuzt das Versgefüge.

Die älteste erhaltene Aufzeichnung dieser Antiphon zeigt zwei signifikante Details (Notenbeispiel 1c): Der Zusatzbuchstabe «c» oberhalb der clivis bei «ore» bedeutet «celeriter» und soll allem Anschein nach den Sängern von einem Retardieren oder einer Pause am Ende der Verszeile abhalten. Das Wort «patri» erscheint mit großem Anfangsbuchstaben, wohl ein weiterer Hinweis darauf, daß nach «omnium» (dem Ende der Sinneinheit) eine Pause zu machen ist, und nicht nach «ore» (dem Ende der Verszeile). Das würde bedeuten, daß dem Schreiber die Tatsache, daß es sich um einen Text in Versform handelt, ebenso bewußt war wie der Umstand, daß die Versform beim Singen nicht auf Kosten von Syntax und Sinn zur Geltung gebracht, sondern gleichsam neutralisiert werden sollte.¹¹

A Gloria laudis resonet in ore omnium patri genitaeque proli spiritu sancto pariter

Notenbeispiel 1c: Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Codex 390/391, pag. 101

2. Melodische Konkretisierung der Versform

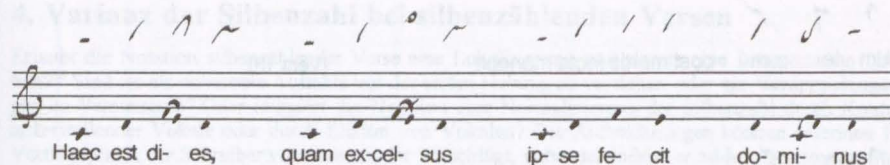
Welche Auffassung traditioneller Versformen setzt die Vertonung voraus? Welche Teile der Versform — Langzeilen, Halbzeilen, durch Binnenzäsuren getrennte Zeilenteile — werden als melodische Formteile von einander abgegrenzt oder aufeinander bezogen? Die Einsicht, daß es sich bei der Vertonung von Versen nicht um deren schlichte Wiedergabe mit melodischen Mitteln handelt, sondern um eine vielschichtige, sogar vieldeutige melodische Umsetzung der sprachlichen Form, die von deren Spiegelung bis zu deren Brechung reichen kann, darf nicht verdrängt werden durch den Wunsch, nachzuweisen, daß frühmittelalterliche Melodien überhaupt auf ihre Texte Bezug nehmen. Inwiefern die individuelle Vertonung eines Verses eine spezifische Interpretation seiner Form impliziert, zeigt sich, wenn man verschiedene Melodien zu verschiedenen Texten derselben Versform miteinander vergleicht.

Die melodische Form des Tropus «Haec est dies quam excelsus»¹² geht offensichtlich aus von einer Auffassung des trochäischen Septenars als eines vierteiligen Gebildes, eine Auffassung, die auf textlicher Ebene durch Zäsuren nach jeweils vier Silben zum Tragen kommen kann (Notenbeispiel 2a).¹³

11 Hierzu inzwischen: Gunilla Björkvall / Andreas Haug, «Text und Musik im Trinitätsoffizium Stephans von Lüttich. Beobachtungen aus mittellateinischer und musikhistorischer Sicht», in: *Offiziendichtung im frühen Mittelalter*, hrsg. von Walter Berschin und Angelus Häußling (im Druck).

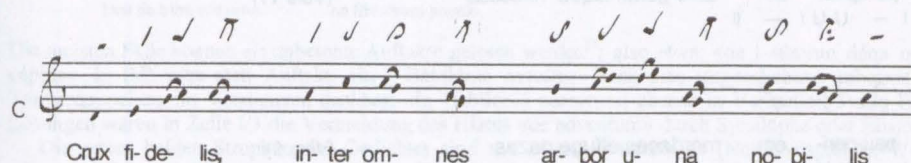
12 *Analecta hymnica (AH)* 49 [Leipzig 1906], Nr. 431.

13 Norberg, *Introduction*, S. 114-116 und *Les vers latins iambiques*, S. 98-101.



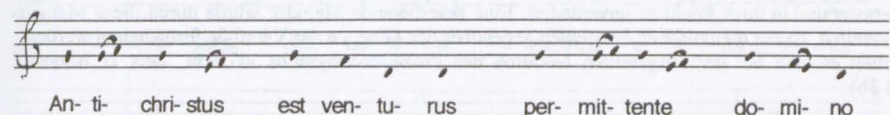
Notensteinbeispiel 2a: Kassel, Murhardsche Bibliothek, theol. lat. 4°25, fol. 115
Cividale del Friuli, Museo archeologico nazionale, ms. 56, fol. 131v

Dezenter und subtiler macht sich eine melodische Vierteilung der Form in «Crux fidelis»¹⁴ bemerkbar: Die vier Teile sind nicht analog gebaut und gleichsam «parataktisch» gereiht, sondern durch wiederkehrende Schlußwendungen zwar aufeinander bezogen, im übrigen aber durch unterschiedlichen Bau und unterschiedliche Lage im Tonraum einander gleichsam «hypotaktisch» untergeordnet (Notensteinbeispiel 2b).



Notensteinbeispiel 2b: Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Codex 359, pag. 100-103
Berlin, Staatsbibliothek, ms. lat. 4°664, fol. 69-70v

Eine zweiteilige Auffassung des trochäischen Septenars bringt die melodische Form von «Antichristus est venturus»¹⁵ zur Geltung, obwohl textlich auch hier in den meisten Fällen eine Unterteilung der Halbverse möglich wäre: Die beiden Halbverse korrespondieren einander melodisch (Notensteinbeispiel 2c).¹⁶



Notensteinbeispiel 2c: Rom, Biblioteca Vaticana, Codex Rossi 205, fol. 76

3. Versfuß, Verszäsur und melodische Struktur

Welche Art der Lesung metrischer Verse implizieren ihre Melodien beziehungsweise deren Notation: einen skandierenden Vortrag, bei dem der Versiktus melodisch markiert oder sogar die Silbenquantität durch Tondauer wiedergegeben würde, oder einen Vortrag des Verses mit Prosabetonung?¹⁷ Bei Hexametern und Disticha können die einzelnen Versfüße unterschiedlich gefüllt sein: An die Stelle der Daktylen können teilweise Spondeen treten. Dadurch schwankt die Silbenzahl innerhalb eines Verses (zwischen 13 und 17). Werden solche Verse in strophischer Form gesungen, trifft ein und dieselbe Melodiezeile auf Textzeilen mit unterschiedlicher Silbenzahl. Der nötige Ausgleich wird in der Regel durch die bedarfsweise Verdoppelung von Einzeltönen beziehungsweise durch Aufspaltung von Mehrtongruppen erzielt. Das Verfahren erlaubt Rückschlüsse auf die Kriterien des Versvortrages: Nimmt die Melodieadaption Rücksicht auf die Grenzen der Versfüße und die Position eventueller Verszäsuren oder nicht? Ein Verfahren, das sich über die Bauteile des Verses hinwegsetzt, hebt zwar nicht das Metrum auf, ist aber ein untrügliches Indiz dafür, daß der gesungene Vortrag keine skandierende Lesung des Verses impliziert.

Das Hexametergedicht «O mortalis homo»¹⁸ bietet Beispiele für verschiedene Kombinationen von Spondeen und Daktylen. Durch welches Verfahren die Verszeilen den melodischen Zeilen angepaßt wurden, gibt die Notation zu erkennen (Notensteinbeispiel 3a).


14 Refrain des Hymnus *Pange lingua* von Venantius Fortunatus (MGH, *Auctores antiquissimi* IV, S. 27f.)

15 Strophe 2 des Rhythmus *Quique cupitis audire* (MGH, *Poetae* IV, S. 644-646).

16 Hierzu inzwischen: Gunilla Björkvall / Andreas Haug, «Formauffassung und Formvermittlung: Verstechnische und versgeschichtliche Voraussetzungen der melodischen Analyse lateinischer Hymnen», in: *Der lateinische Hymnus im Mittelalter. Überlieferungen — Ästhetik — Ausstrahlung*, hrsg. von Andreas Haug, Christoph März, Fritz Reckow und Lorenz Welker (*Monumenta monodica mediaevi. Subsidia* VI) [im Druck].


17 Siehe Norberg, *Les vers latins iambiques*, S. 13-16.

18 Eugenius von Toledo (7. Jahrhundert) zugeschrieben (MGH, *Auctores antiquissimi* XIV, S. 233-234).



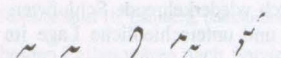
 ld so- lum te- cum post mortis facta manebit (Vers 13)

 - - | - - | - - ||



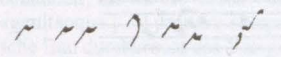
 Praecave, non fe- lix, ne te, dum nescis et audes (Vers 5)

 - U U | - - | - - ||



 Quamvis perspicu- us* auro gemmisque nitescas (Vers 11)

 - - | - U U | - - ||



 Di- lige pau- peri- em, mordaces effuge gazas (Vers 9)

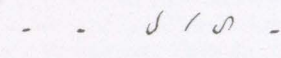
 - U U | - U U | - - ||

*normalerweise kurz gemessen

Notenbeispiel 3a: Bern, Burgerbibliothek, ms. 455, fol. 22

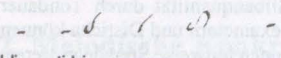
Geht man von Spondeen aus, wird bei Daktylus im ersten Fuß ein Ton aufgespalten, bei Daktylus im zweiten Fuß die Zweitongruppe in zwei Einzeltöne aufgeteilt. Die Tongruppen am Beginn des zweiten und dritten Fußes bleiben unangetastet und in ihrer Position unverändert. Eine skandierende Melodik würde durch diese Manipulationen nicht vereitelt, da die melodischen Positionen gegenüber den Grenzen der Versfüße festgehalten werden.

Anders verhält es sich bei der mitgeteilten Notation des Prozessionshymnus «Gloria, laus et honor»¹⁹ (Notenbeispiel 3b).



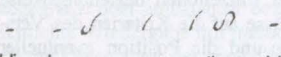
 Plebs He- bre a ti- bi cum palmis obvia venit (Vers 7)

 - - | - U U | - - ||



 Hi ti- bi pas- su- ro solvebant munia laudis (Vers 9)

 - U U | - - | - - ||



 Hi pla- cu- e- re ti- bi: placeat devotio nostra (Vers 11)

 - U U | - U U | - - ||

Notenbeispiel 3b: Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 121, pag. 381-382

Tritt an die Stelle des Spondeus im ersten Fuß ein Daktylus, an die Stelle des Daktylus im zweiten Fuß ein Spondeus, wird die ansteigende Zweitongruppe vom Beginn des zweiten Fußes sozusagen vorgezogen. Mechanisch wird diese Tongruppe mit unterschiedlichen Silbenquantitäten in unterschiedlichen metrischen Positionen verbunden. Ein solches Verfahren spricht gegen einen skandierenden Vortrag. Der einzige Aspekt der Versform, an dem die Melodie sich orientiert, ist die Binnenzäsur des Verses.

¹⁹ MGH, Poetae I, S. 558-559 und AH 50, S. 160-162.

4. Varianz der Silbenzahl bei silbenzählenden Versen

Erlaubt die Notation silbenzählender Verse eine Lokalisierung und damit eine Interpretation überzähliger Silben?²⁰ Sind sie als unbetonte Auftakte vor der ersten Hebung zu verstehen oder als Verdoppelungen auf Senkungen im Versinneren? Oder indiziert die Notation eine Normalisierung der Silbenzahl durch Kontraktion aufeinanderstoßender Vokale oder durch Elision von Vokalen? Die Aufzeichnungen können erkennen lassen, welche Vortragspraxis der Schreiber voraussetzt oder vorschlägt, entweder indem er ad-hoc bestimmte Strategien findet und erprobt oder indem er als Repräsentant einer Tradition eine bestimmte Verfahrensweise exemplifiziert.

Der karolingische Rhythmus «*Quique cupitis audire*»²¹ ist ein Text in Strophenform, bei dem die Silbenzahl zwischen den einzelnen Verszeilen auffallend oft schwankt. Die ersten zwei Strophen lauten²²:

I	Quique cupitis audire De summo deo nunc audite Et de adventum Antichristi	ex meo ore carmina, gloriosa famina in extremo tempore.
II	Antichristus est venturus In Babilonia nascetur Dan de tribu erit ortus	permitente domino, conceptus de diabolo, ex Ebreorum populo.

Die meisten Fälle können als unbetonte Auftakte gelesen werden²³; also etwa: «de | súmmo deo» oder «con- | céptus». In II/2 wäre statt Auftakt: «In | Babilónià nascétur» auch eine eingeschobene unbetonte Silbe auf Tonverdoppelung im Versinneren denkbar: «In Babilónià nascétur»; ebenso in Verszeile I/3 und II/3. Weitere Lösungen wären in Zeile I/3 die Vermeidung des Hiatus «de adventum» durch Synalöphe oder Elision.

Die ersten beiden Strophen des Gedichtes sind mit Notation überliefert (Notenbeispiel 4). Wie diese zu erkennen gibt, sind die meisten überzähligen Silben in der Tat als Auftakte behandelt. Keinen Auftakt indiziert die Notation im zweiten Halbvers von I/1: Verdoppelt wird hier offensichtlich nicht der erste Ton am Versbeginn, sondern der Ton auf der dritten Silbenposition bei «meo ore». Entweder sollte der Ton tatsächlich verdoppelt werden, oder der Schreiber wollte eine Elision anzeigen: «ex me(o) ore».

1 Qui-que cu-pi-tis au-di-re ex meo o-re car-mi-na, (8p+8pp)

2 De | súm-mo de-o nunc au-di-te glo-ri-o-sa fa-mi-na (9p+7pp)

3 Et | dé ad-ven-tum An-ti-chri-sti in ex-tre-mo tem-po-re. (9p+7pp)

' = Hauptakzent ^ = Nebenakzent | = Taktstrich bei unbetontem Auftakt

Notenbeispiel 4: Rom, Biblioteca Vaticana, Codex Rossi 205, fol. 76

5. Konflikt zwischen Versiktus und Wortakzent

Bietet die Notation der Melodien bei vom Betonungsschema des Verses abweichenden Wortbetonungen Indizien für einen Vortrag der betreffenden Worte mit Prosaakzent, was eine Art «Taktwechsel»²⁴ zur Folge hätte, oder für eine «Tonbeugung», also für eine Beugung oder Schwächung des Wortakzents unter dem sich durchsetzenden Versiktus, was eine «schwebende Betonung» einzelner Worte zur Folge hätte? Die Frage ist umstritten.²⁵

20 Norberg, *Introduction*, S. 142-145 und *Les vers latins iambiques*, S. 106, Anm. 36.

21 MGH, *Poetae* IV, S. 644-646.

22 In Strophe II/3 hat die einzige Handschrift (Biblioteca Vaticana Rossi 205) statt des Emendationsvorschlages «Dan de tribu» die Lesart «De tribu Dan».

23 Dag Norberg, *La poésie latine rythmique du haut Moyen Age (Studia Latina Holmiensia II)*, Stockholm 1954, S. 27-28.

24 *Gesammelte Abhandlungen zur Mittellateinischen Rythmik I*, Berlin 1905, S. 183-187.

25 Zuletz P Klopsch in Auseinandersetzung mit Meyer und Norberg, «Der Übergang», S. 99-100.

Das Carmen Cantabrigiense «Iam dulcis amica venito»²⁶ ist außer in der Cambridger Handschrift, wo es ohne Notation erscheint, mit deutschen Neumen und mit aquitanischer Notation überliefert (Notenbeispiel 5).

1 lam dúl- cis a- mí- ca ve- ní- to (9p)

3 Est í- bi mén- sa ap- pó- si- ta (9pp)

Notenbeispiel 5: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 116, fol. 157v
Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 1118, fol. 247v

Die Mehrzahl der Verszeilen hat neun Silben und endet paroxytonisch, also mit betonter Paenultima, eine Form, die als rhythmische Imitation eines quantifizierenden katalektischen anapästischen Dimeters gedeutet worden ist.²⁷ Die Wortakzente in der regulär gebauten ersten Verszeile werden durch die melodische Kontur hervorgehoben: Die ersten beiden betonten Silben fallen auf relativ höhere Töne: «Iam dulcis amica»; die betonte Paenultima fällt auf eine Zweitongruppe: «venito». Dagegegen fallen in zahlreichen irregulär gebauten Verszeilen des Liedes unbetonte Silben auf melodisch hervorgehobene Töne. Solche Divergenzen wurden offensichtlich als problematisch empfunden, wo der abweichende Wortakzent das betonungsempfindliche Versende betrifft. Die Anfangszeile der dritten Strophe endet mit dem proparoxytonischen — auf der Antepaenultima betonten — Wort «apposita»: «Est fbi ménsa appósita». Analog zur ersten Verszeile vorgetragen ergäbe sich unter dem Einfluß der Melodie die schwerlich akzeptable Wortbetonung: «Est fbi ménsa appósita». Der Notationsbefund bietet ein klares Indiz dafür, daß hier beim Singen die Wortakzente nicht «gebeugt» wurden, daß keine «schwebende Betonung» eintrat. Der Text wurde sozusagen gegenüber der Melodie verschoben, und zwar so, daß die betonte erste Silbe von «ménsa» wieder mit einem Hochtton zusammenfällt, die betonte zweite Silbe von «appósita» mit der betonungstragenden Zweitongruppe. Die am Ende übrigbleibende unbetonte Silbe wird auf eine Tonwiederholung gesungen. Die Verschiebung wird dadurch bewerkstelligt, daß auf «i-bi» zwei sonst separate Töne zu einer Zweitongruppe zusammengezogen sind. Bemerkenswerterweise verfahren die Schreiber beider Handschriften, der im deutschsprachigen Raum wie der im südfranzösischen Bereich entstandenen, genau gleich. Es scheint sich also nicht um eine ad-hoc-Lösung zu handeln, sondern um eine etablierte, oder zumindest in beiden Regionen bekannte Vortragsstrategie.²⁸

(Stockholms Universitet, Institutionen för franska och italienska /
Universität Erlangen-Nürnberg)

26 Die *Cambridger Lieder* (MGH, *Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi* 40), hrsg. von Karl Strecker, Berlin 1955, S. 69-73 und *The Cambridge Songs*, hrsg. und übersetzt von Jan M. Ziolkowski, New York und London 1994, S. 92-95.

27 Norberg, *Introduction*, S. 131.

28 Hierzu inzwischen: Gunilla Björkvall / Andreas Haug, «Form und Vortrag des Carmen Cantabrigiense 27», in: *Filologia mediolatina* 3(1996), S. 155-191.