

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: II: Tempo-Indikationen allgemeiner Art
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858883>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

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

II. TEMPO-INDIKATIONEN ALLGEMEINER ART

Eine erste Auskunft auf die oben gestellte Frage nach dem Tempo in der Musik des 13./14. Jahrhunderts gibt der Traktat « De musica » des Johannes de Grocheo.¹ Es sei vorausgeschickt, daß Grocheo sich in dieser Schrift von der traditionellen boethianischen Einteilung der Musik (*musica mundana, humana und instrumentalis*) lossagt zugunsten einer Darstellung, die, wenn auch nicht ganz frei von spekulativen Elementen, der Empirie allen Vorzug einräumt. Was für Grocheo zählt, ist in erster Linie die Praxis. Seine Klassifikation der Musik richtet sich denn auch nach dem, was zu seiner Zeit (um 1300) in Paris an klingender, dem Bedürfnis und dem geselligen Umgang der Bürger entsprechender Musik zu hören war (... *secundum quod homines Parisiis ea utentur et prout ad usum vel convictum civium necessaria.*).²

Zu hören war dreierlei Musik :

1. Einfache oder bürgerliche, volkstümlich genannte Musik (... *unum autem membrum dicimus de simplici musica vel civili, quam vulgarem appellamus...*) ;
2. zusammengesetzte oder geregelte oder kanonische Musik, welche auch mensurierte Musik heißt (... *aliud autem de musica composita vel regulari vel canonica quam appellant musicam mensuram...*) ;
3. geistliche Musik (... *tertium genus est ... quod ecclesiasticum dicitur.*).

Grocheo befaßt sich zuerst mit der volkstümlichen Musik. Ihr ist die Aufgabe zgedacht, das angeborene Unglück der Menschen zu

¹ J. Wolf, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo, SIMG I (1900), S. 65 ff.; E. Rohloff, Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo, Lpz. 1943.

² J. Wolf, a. a. O., S. 84.

lindern (... ut eis mediantibus mitigentur adversitate hominum innatae...). Unterschieden werden « cantus » und « cantilenae ». Zu den « cantus » zählt Grocheo den « cantus gestualis », den « cantus coronatus » und den « cantus versiculatus » ; zu den « cantilenae » dagegen werden gerechnet « cantilena rotunda » oder « rotundellus », « cantilena ductia », « cantilena excitata » und « stantipes ».

Im Beschreiben dieser Gattungen und Formen äußert sich Grocheo verschiedentlich auch über Vortragsweise und Tempo. Auf diese Stellen ist nun der Reihe nach einzugehen.

1. Das Tempo im « cantus coronatus »

Vom « cantus coronatus » berichtet Johannes de Grocheo : « Cantus coronatus ab aliquis simplex conductus dictus est. Qui enim propter bonitatem in dictamine et cantu a magistris et studentibus circa sonos coronatur, sicut gallice « Ausi com l'unicorne »¹ vel « Quant li roussignol »². Qui etiam a regibus et nobilibus solet componi et etiam coram regibus et principibus terrae decantari, ut eorum animos ad audaciam et fortitudinem, magnanimitatem et liberalitatem commoveat, quae omnia faciunt ad bonum regimen. Est enim cantus iste de delectabili materia et ardua, sicut de amicitia et caritate, et ex omnibus longis et perfectis efficitur. »³

Der « cantus coronatus » hat seinen Namen davon erhalten, daß er gern in verzierter Form (circa sonos coronatur) vorgetragen wurde⁴. Von einigen wurde er auch als « conductus simplex »⁵ bezeichnet. Der Charakter dieses einstimmigen Ziergesanges ist lyrisch und durchaus höfisch zu nennen, wird er doch nicht allein vor Königen und Landesfürsten gesungen, um deren Gemüter zu Kühnheit und Tapferkeit, Großmut und Freigebigkeit anzuregen, Eigenschaften, welche

¹ S. Notenbeilage I.

² S. Notenbeilage II.

³ Rohloff, « Traktat », S. 50.

⁴ J. Wolf, « Grocheo », S. 91, (mit Wolf auch G. Reaney, « Joh. de Grocheo », MGG VII) übersetzt den Passus « a magistris et studentibus circa sonos coronatur » mit « Ihm (dem « cantus coronatus ») wird von den Meistern der Tonkunst der Preis zuerkannt ». Diese Interpretation wäre allenfalls möglich, wenn das « circa sonos » fallen gelassen würde, wofür jedoch u. E. zwingende Gründe fehlen. Vgl. unten S. 10, Anm. 3.

⁵ J. Wolf, « Grocheo », S. 91, gibt die Lesart « ab aliquis simpliciter conductus dictus est » (von einigen wird er schlechthin « conductus » genannt).

alle einer guten Regierung dienlich sind, sondern von Königen und Edelleuten auch selber verfaßt. ¹ Seinen Inhalt bilden schöne und erhabene Stoffe, wie Freundschaft und Liebe. ² Interessant an dieser Beschreibung ist die Bemerkung, der « *cantus coronatus* » werde in lauter perfekten Longen gesetzt.

Das « *ex omnibus longis et perfectis* » interpretiert Rohloff als « *proportio tripla* » ³, was insofern mißverständlich ist, als dieser Terminus, falls er wie hier auf das Mensurtechnische angewandt wird, mit der Proportionenlehre des 15. Jahrhunderts ⁴ in Verbindung gebracht werden kann. Er wäre dann so zu verstehen, daß die Notenwerte auf ein Drittel ihres ursprünglichen Wertes reduziert würden, bzw. eine dreifache Verschnellerung des Tempos stattfinden würde. Einleuchtender scheint uns, hier die Beziehung zu Grocheo's sechstem Modus hervorzuheben, der ebenfalls aus lauter perfekten Longen zusammengesetzt ist. « *Sed sextum < modum >, cum perfectio in eodem tono eadem figura designatur et ei perfectio continuatur in eodem tono vel alia figura consimili designata* ». ⁵

Dagegen wird man Rohloff zustimmen, wenn er den Passus als eine Art Vortragsbestimmung bezeichnet, speziell als Hinweis auf ein langsames Tempo auffaßt, und damit Bessler widerspricht, der die Stelle ohne erkennbaren Grund « nur auf die Aufzeichnung in Quadratnoten », also bloß auf das Notationstechnische bezogen wissen möchte. ⁶

Sowohl die ethische als auch die soziologische Komponente in dieser Beschreibung des « *cantus coronatus* » lassen annehmen, daß diesem

¹ Die Frage muß offen bleiben, wie sich dies mit dem « bürgerlichen » Charakter der « *musica vulgaris* » verträgt. Vgl. H. Bessler, Die Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle, ZfMW VII, S. 51.

² E. Rohloff, « Studien », S. 78 f., interpretiert das « *amicitia et caritate* » als « Liebschaft und wahre Liebe ».

³ E. Rohloff, « Studien », S. 80, Anm. 5.

⁴ Erstmals mit der Proportionenlehre des Prosdocimus de Beldemandis 1408. Vgl. CS III, S. 258 ff.

⁵ J. Wolf, « Grocheo », S. 102. Es ist zu bemerken, daß Grocheo die traditionelle Nummerierung der rhythmischen Modi, wie sie seit Joh. de Garlandia (CS I, S. 97^b) üblich wurde, insofern abändert, als bei ihm der fünfte zum sechsten und der sechste zum fünften wird. Die Reihe sieht bei Grocheo also wie folgt aus: I = L-B; II = B-L; III = L-B-B; IV = B-B-L; V = B-B-B; VI = L-L-L.

⁶ H. Bessler, Die Musik des Mittelalters in der Hamburger Musikhalle, ZfMW VII, S. 51, Anm. 7.

Gesang eine feierliche, getragene, majestätische und deshalb wohl auch eine ruhige Vortragsweise zukam.

Grocheo selber hebt die langsame Vortragsart an zwei weiteren Stellen unmißverständlich hervor. So sagt er von der «cantilena rotunda»: «Et longo tractu cantatur velut cantus coronatus»¹; dann auch vom Kyrie und Gloria: «Isti autem cantus cantantur tractim et ex longis et perfectis ad modum cantus coronati»². «Longo tractu» und «tractim» (hier überdies ebenfalls in Verbindung mit «ex longis et perfectis»), beide Formulierungen weisen deutlich auf die ruhige Vortragsart der betreffenden Gesänge hin, pflegt man doch einerseits dem «tractus» die Bedeutung von «Verzögerung», des «sich Hinziehens» und, speziell bezogen auf die Rede (tractus orationis), auch die der ruhigen Haltung beizumessen, andererseits dem «tractim» diejenige von «sachte» und von «langgezogen».

Auch Grocheo's Bemerkung, der «cantus coronatus» werde von Meistern und Schülern «um die Töne herum bekränzt» («circa sonos coronatur»)³ darf schließlich als Beleg für eine langsame Vortragsart gelten, rufen doch im allgemeinen langsame Stücke eher einer Auszierung als rasche.⁴

2. Das Tempo in der «cantilena rotunda»

Der Vergleich, den Grocheo hinsichtlich des Tempos zwischen «cantus coronatus» und «cantilena rotunda», bzw. zwischen «cantus coronatus» und «Kyrie» und «Gloria» anstellt, gestattet einen Rückschluß auf das Tempo dieser Gesänge. Dabei muß vorweggenommen werden, daß die Fixierung des Tempos liturgischer Gesänge wie Kyrie und Gloria als wenig verbindlich aufgefaßt werden darf; weiß man doch, daß gerade hier die Vortragsweise insofern recht variabel war, als sie sich nach der «Höhe» des jeweiligen Kirchenfestes zu richten hatte und zwar so, daß an hohen Festtagen langsam und getragen ge-

¹ E. Rohloff, «Traktat», S. 51.

² E. Rohloff, «Traktat», S. 64 f.

³ Vgl. oben, S. 8, Anm. 4. Auch G. Reaney, Joh. de Grocheo, MGG VII, S. 97, versucht die Stelle im Sinne von J. Wolf zu deuten: «... der cantus coronatus ist zweifellos eine Gattung, die für festliche Wettbewerbe bestimmt war, bei denen der Sieger dann gekrönt wurde; Grocheo hat offenbar «coronatus» im Sinne einer königlichen Bestimmung verstanden.»

⁴ E. Férand, Die Improvisation in der Musik, Zürich 1938, S. 294.

sungen wurde, an Sonntagen und einfachen Festtagen mittelschnell und an Ferialtagen rasch.¹ Was dagegen das Tempo in der «cantilena rotunda» betrifft, so haben wir keinen Anlaß, Grocheo's Aussage in Zweifel zu ziehen. Man wird aber darauf achten müssen, den Begriff «cantilena rotunda» bzw. «rotundellus» im besonderen Sinn Grocheo's zu verstehen. Im Gegensatz zur Meinung mehrerer Leute, so sagt Grocheo, welche jede Kantilene «rotunda» oder «rotundellus» nennen, sofern sie sich nach Art des Kreises in sich selbst zurückbeugt und auf gleiche Weise beginnt und schließt² («eo quod ad modum circuli in se ipsam reflectitur et incipit et terminatur in eodem»), nenne er nur diejenige «rotunda» oder «rotundellus», deren (Melodie-) Abschnitte nicht verschieden seien von der Melodie des Refrains («nos autem solum illam rotundam vel rotundellus dicimus, cuius partes non habent diversum cantum a cantu responsorii vel refractus»).³

Was damit gemeint ist wird klar, wenn wir das von Grocheo angeführte Beispiel «Toute sole passerai le vert boschage»⁴ betrachten.

Vers : Melodie-Abschn. :

1	a	Toute sole passerai le vert boschage
2	b	Puis que compaignie n'ai ;
3	a	Se j'ai perdue mon ami par mon outrage
4=1	a	Toute sole passerai le vert boschage
5	a	Je li ferai a savoir par un mesage
6	b	Que je li amenderai.
1	a	Toute sole passerai le vert boschage
2	b	Puis que compaignie n'ai.

Das Stück ist ein klassisches Rondeau. Es beginnt und schließt, so wie Grocheo dies postuliert, mit dem Refrain (Vers 1+2), über welchen die Melodieabschnitte a (6 Longa-Takte) und b (4 Longa-Takte) gesetzt sind. Der Mittelteil (Vers 3 – 6) benützt dann die gleichen

¹ Vgl. a) Scholien zur Musica enchiriadis (2. Hälfte 9. Jh.), GS I, S. 183 ; b) Constitutiones Lichfeldenses (1193), Gerbert, De cantu ... I, S. 304, Anm. a/b ; c) Instituta patrum de modo psallendi, GS I, S. 6 ; d) Conrad von Zabern, De modo bene cantandi choralem cantum, Mainz 1474.

² Also Refrain-Charakter hat.

³ E. Rohloff, «Traktat», S. 50 f.

⁴ S. Notenbeilage III.

Melodieabschnitte und zwar in der Reihenfolge a-a-a-b. Offenbar wurden aber auch Formen, die im Mittelteil von a und b verschiedene Melodieabschnitte aufwiesen, bisweilen als « *cantilenae rotundae* » bezeichnet. Für Grocheo fallen sie aber nicht unter diesen Begriff, so daß sie auch hier außer Betracht zu stellen sind.

Es bleibt noch zu sagen, daß die « *cantilena rotunda* » gern im Westen (von Paris), speziell in der Normandie von Mädchen und Jünglingen bei Festlichkeiten und großen Gelagen zu deren Zier gesungen wurde (« *solet decantari a puellis et juvenibus in festis et magnis conviviiis ad eorum decorationem* »).¹

Diese Form der « *cantilena rotunda* » wurde also gleich dem « *cantus coronatus* » im langsamen Tempo vorgetragen. « *Et longo tractu cantatur velut cantus coronatus* ».²

3. Das Tempo in der « *ductia* »

Eine weitere Form, über die sich Grocheo hinsichtlich ihres Tempos äußert, ist die « *ductia* ». Von ihr vermittelt er folgendes Bild: « *Ductia vero est cantilena levis et velox in ascensu et descensu, quae in choreis a iuvenibus et puellis decantatur, sicut gallice « Chi encor querez amoretas ». Haec enim ducit corda puellarum et iuvenum et a vanitate removet, et contra passionem, quae dicitur amor vel eros, valere dicitur.* »³

Von einer im Auf- und Abstieg leichten und schnellen Kantilene ist hier die Rede, die von Burschen und Mädchen im Chor (beim Tanz)⁴ gesungen wird. Sie leitet die Herzen der Mädchen und Jünglinge, hält sie ab von der Eitelkeit und gilt als gutes Mittel gegen die Leidenschaft, welche Liebe oder Eros heißt. Auf diese ethische Wirkung scheint Grocheo viel Gewicht zu legen, geht er doch soweit, zu fordern, daß die Meßgesänge Sequenz und Offertorium nach Art der « *ductia* » (bzw. « *ductia* » oder « *cantus coronatus* ») vorzutragen seien. Und zwar bei der Sequenz, um die Herzen der Hörer so zu leiten und zu erfreuen, daß diese die nachfolgenden Worte des heiligen Evangeli-

¹ E. Rohloff, « Traktat », S. 51.

² Vgl. oben, S. 10.

³ E. Rohloff, « Traktat », S. 51.

⁴ E. Rohloff, « Studien », S. 85; H. J. Moser, *Stantipes und Ductia*, ZfMW II (1920), S. 194 ff.; J. Wolf, *Die Tänze des Mittelalters*, AfMW I (1918/19), S. 10 ff.

ums richtig aufnehmen (« Sed sequentia cantatur ad modum ductiae, ut ea ducat et laetificet, ut recte recipiant verba novi testamenti, puta sacrum evangelium, quod statim postea decantatur »)¹; beim Offertorium, um die Herzen der Gläubigen zu bewegen, ihr Opfer in Demut darzubringen (« Et cantatur ad modum ductiae vel cantus coronati, ut corda fidelium excitet ad devote offerendum »)². Das Credo wird in diesem Zusammenhang als « cantus leviter ascendens et descendens ad modum ductiae »³ bezeichnet. Daß Grocheos Vergleiche zwischen Formen der volkstümlichen und der liturgischen Musik hinsichtlich des Tempos nicht als verbindlich aufzufassen sind, wurde bereits oben gesagt.⁴ Hier nun, im Falle des Offertoriums, liefert Grocheo selber einen weitem Beleg dazu, indem er nämlich sagt, das Offertorium werde « ad modum ductiae vel cantus coronati » gesungen. Vom « cantus coronatus » mußten wir annehmen, daß es sich um ein langsam vorzutragendes Stück handle, und von der « ductia » sagt Grocheo selbst, sie sei « levis et velox ».

Die Klärung des Begriffes « cantilena ductia » bietet Schwierigkeiten. Das von Grocheo angeführte Beispiel « Chi encor querez amorettes » bleibt unaufgefunden. Die etymologische Wurzel « ducere » läßt bloß Vermutungen zu: Rohloff einerseits möchte die Bezeichnung « ductia » herleiten von der « Moralität »⁵, die dem Verbum « ducere » innewohnt, indem nämlich laut Grocheos' Aussage dieses leichte, hurtige und frohe Gesellschaftslied die Mädchen und Burschen mitreißt und dadurch ihren in Liebesleidenschaft befangenen Gemütern Entspannung bietet; H. J. Moser andererseits erinnert an die aus dem 14. Jahrhundert stammenden bekannten Fresken des Tiroler Schlosses Runkelstein, auf denen u. a. ein Reigentanz dargestellt ist, der von einem Fiedler (choream ducendo) angeführt wird⁶. Grocheo selber äußert sich, in Ergänzung des bereits gesagten, nur noch an einer Stelle über die « cantilena ductia » und zwar dort, wo er über die Formteile der Gattungen « cantus » und « cantilena » spricht. Als formbestimmende Teile enumeriert er Vers (« versus »), Refrain (« refrac-

¹ E. Rohloff, « Traktat », S. 65.

² Ebenda.

³ Ebenda.

⁴ S. oben, S. 10 f.

⁵ E. Rohloff, « Studien », S. 85.

⁶ H. J. Moser, Stantipes und Ductia, ZfMW II (1920), S. 195.

torium vel responsorium ») und Zusätze (« additamenta »).¹ Den Refrain bezeichnet er als denjenigen Teil, mit dem jede « cantilena »² anfangt und schließt. Die Zusätze dagegen seien im « rotundellus » verschieden von denen in « ductia » und « stantipes ». Im « rotundellus » nämlich herrsche Übereinstimmung in Reim und Ton mit dem Refrain, in « ductia » und « stantipes » dagegen seien einige Zusätze verschieden vom Refrain, andere wiederum übereinstimmend. Auch werde in « ductia » und « stantipes » der Refrain zusammen mit den Zusätzen als « versus » bezeichnet, wobei die Zahl der « versus » nicht festgesetzt sei, sondern sich nach dem Willen des Autors und der Länge des Textes richte. « Responsorium vero est, quo omnis cantilena incipit et terminatur. Additamenta vero differunt in rotundello, ductia et stantipede. In rotundello vero consonant et concordant in dictamine cum responsorio. In ductia vero et stantipede differunt quaedam, et alia consonant et concordant. In ductia etiam et stantipede responsorium cum additamentis versus appellatur, quorum numerus non est determinatus, sed secundum voluntatem compositoris et copiam sententiae augmentatur. »³

Die drei genannten Formen der Gattung « cantilena » lassen sich also einzig durch ihre Zusätze unterscheiden, durch die Verszeilen, die zwischen Anfangs- und Schlußrefrain stehen und zusammen mit diesen die Ganzstrophe, den « versus » bilden. Auffällig ist, daß Grocheo einen deutlichen Trennungsstrich zieht zwischen dem « rotundellus » einerseits, dessen Zusätze in Reim und Melodie mit dem Refrain übereinstimmen, und « ductia » und « stantipes » andererseits, deren Zusätze bloß teilweise übereinstimmen. Hinsichtlich der Form besteht also zwischen der « cantilena ductia » und der « cantilena stantipes » eine offensichtlich enge Verwandtschaft, sodaß nach dem Kriterium gefragt werden muß, das die beiden zu unterscheiden gestattet. Über die « cantilena ductia » spricht sich Grocheo nicht mehr weiter aus. Von der « cantilena stantipes » dagegen sagt er: « Cantilena, quae dicitur stantipes, est illa, in qua est diversitas in partibus et refractu tam in consonantia dictaminis quam in cantu, sicut gallice « A l'entrant d'amors » vel « Certes mie ne cuidoie ». Haec autem facit

¹ E. Rohloff, « Traktat », S. 51.

² Also auch die « cantilena ductia ».

³ E. Rohloff, « Traktat », S. 51.

animos iuvenum et puellarum propter sui difficultatem circa hanc stare et eos a prava cogitatione devertit. »¹

Was Grocheo hier über die Form der « cantilena stantipes » aussagt, unterscheidet sich vom bereits angeführten einzig darin, daß die Zusätze als durchwegs verschieden vom Refrain bezeichnet werden, während sie oben nur als teilweise verschieden erwähnt wurden. Auch das ethische Moment ähnelt hier stark demjenigen in der Beschreibung der « cantilena ductia » (welche gegen Eitelkeit und Liebesleidenschaft taugen soll), indem nämlich Burschen und Mädchen durch die « cantilena stantipes » von schlechten Gedanken abgelenkt werden sollen. Interessant ist aber, daß diese Wirkung in erster Linie der Schwierigkeit der « cantilena stantipes » zugeschrieben wird (« propter sui difficultatem »). Es ist folglich anzunehmen, daß die « cantilena stantipes » im Vergleich zur « cantilena ductia » ein schwieriger vorzutragendes Stück darstellt. Leider wird nichts darüber gesagt, worin speziell diese « difficultas » besteht, ob im Textlichen, im Melodischen, im Rhythmischen, oder, was immerhin auch möglich wäre, in einem sehr raschen Tempo. Da uns aber die von Grocheo angeführten Beispiele, die allenfalls den gewünschten Aufschluß hätten liefern können, fehlen, muß dies bloße Vermutung bleiben. Mit Bestimmtheit darf jedoch festgehalten werden, daß die « cantilena ductia », so wie wir sie aus der Charakterisierung des Grocheo kennen, ein leichtes und schnelles Gesellschaftslied repräsentiert.

4. Das Tempo in der instrumentalen « ductia »

Es gilt noch zu erwähnen, daß Grocheo neben der vokalen « cantilena ductia » auch eine instrumentale « ductia » kennt. « Est autem ductia sonus illiteratus, cum decenti percussione mensuratus. Dico autem illiteratus, quia, licet in voce humana fieri possit et per figuras repraesentari, non tamen per litteras scribi potest, quia littera et dictamine caret. Sed cum recta percussione, eo quod ictus eam mensurant et motum facientis et excitant animum hominis ad ornate movendum secundum artem, quam ballare vocant, et eius motum mensurant in ductiis et choreis. »²

¹ E. Rohloff, « Traktat », S. 51.

² E. Rohloff, « Traktat », S. 52.

Textlos also ist diese « ductia », obwohl man sie auch mit der Singstimme vortragen kann.¹ Angemessene Taktschläge², « Ikten »³, regeln sowohl die melodische Bewegung als auch die Bewegungen der Ausführenden. Sie regen den Sinn des Menschen zur Tanzkunst an und ordnen seine Bewegungen in den Reigentänzen.⁴

Formal betrachtet setzt sich die instrumentale « ductia » zusammen aus « puncta », deren Teile « clos » und « ouvert » (clausum et apertum⁵) heißen. Das « punctum », wofür auch etwa der Ausdruck « punctus » auftritt⁶, entspricht also dem « versus » in der « cantilena ductia », es bildet die Ganzstrophe.

Die Zahl der « puncta » beträgt in der « ductia » normalerweise drei, in Ausnahmefällen (wie etwa im Stück « Pierron »⁷) vier. Sie ist bestimmend für die Unterscheidung der « ductia » von den ihr verwandten Instrumentalformen « nota », die vier « puncta » aufweist, und « stantipes », die ihrer sechs enthält.⁸

Auf Grund dieser Charakterisierung hat J. Wolf die drei zweistimmigen Sätze der Handschrift Brit. Mus. Harley 978⁹ als « stantipes », « nota » oder « ductia » und « stantipes imperfecta » indentifiziert.¹⁰ Die « ductia »¹¹ weist hier insofern eine vereinfachte Form auf, als das dritte und vierte « punctum » die Wiederholung des ersten und zweiten darstellt; allerdings transponiert in die Oberquint und versetzt vom « cantus inferior » in den « cantus superior » (Stimmtausch).¹²

Was die Vortragsart und speziell das Tempo der instrumentalen « ductia » betrifft, so sagt Grocheo darüber nichts aus. Es besteht jedoch kein Grund zur Annahme, die instrumentale « ductia » sei langsamer vorgetragen worden als die vokale « cantilena ductia », neigt

¹ Offenbar im Sinne eines « Mitträllerns ». Vgl. E. Rohloff, « Studien », S. 107.

² « Percussio » schlechthin mit « Takt » zu übersetzen, wie dies J. Wolf (« Grocheo », S. 97) und E. Rohloff (« Traktat », S. 82; « Studien », S. 107) tun, scheint uns mißverständlich.

³ C. Sachs, « Tempo », S. 176.

⁴ E. Rohloff, « Traktat », S. 83, Anm. 1.

⁵ Ebenda, S. 53.

⁶ J. Handschin, Estampie und Sequenz, ZfMW XII (1930), S. 4.

⁷ E. Rohloff, « Traktat », S. 53.

⁸ Ebenda.

⁹ Faksimiledruck s. H. E. Woolridge, Early English Harmony, London 1897, Tafeln 18 u. 19.

¹⁰ J. Wolf, Die Tänze des Mittelalters, AfMW I (1918/19), S. 12.

¹¹ Vgl. Notenbeilage IV.

¹² Vgl. W. Apel, « Notation », S. 238.

doch im allgemeinen der Instrumentalist eher zu rascher Temponahme als der Sänger. Ein Hinweis auf ein rasches Tempo, wie es für die « cantilena ductia » belegt ist, könnte allenfalls der Passus « excitant < ictus > animum hominis ad ornate movendum... »¹ sein, indem nämlich im Verbum « excitare » der Unterton von « mitreißend, rasch » stark anklingt.

5. Das Tempo im « hoquetus »

Die letzte Form, über die sich Grocheo hinsichtlich des Tempos äußert, ist der « hoquetus ». Als musikalische Form und nicht bloß als Setzmanier verstanden², zählt er zusammen mit dem « motetus » und dem « organum » zur « musica mensurata ». Seine Beschreibung lautet so: « Hoquetus est cantus abscisus, ex duobus vel pluribus compositus. Dico autem « ex pluribus compositus », quia, licet abscisio vel truncatio sit sufficiens inter duos, possunt tamen esse plures, ut cum truncatione consonantia perfecta sit. Cantus autem iste cholericis et iuvenibus appetibilis est propter sui mobilitatem et velocitatem. Simili enim sibi simile quaerit et in suo simili delectatur. »³

Ein zwei- oder mehrstimmiger, unterbrochener und zerschnittener Gesang⁴ also ist der « hoquetus », der bei den « cholericis »⁵ und bei der Jugend wegen seiner Beweglichkeit und Schnelligkeit beliebt war, da gleich und gleich sich gern gesellt.

Ferner erwähnt Grocheo, daß von den einzelnen Stimmen diejenige als « primus » bezeichnet werde, die zuerst mit dem Zerschneiden der melodischen Linie beginne, als « secundus » die, welche mit dem Zerschneiden fortfahre, und als « duplum » jene, die über dem « tenor »⁶

¹ E. Rohloff, « Traktat », S. 52.

² Vgl. M. Schneider, Der Hoquetus, ZfMW XI (1929), S. 395 f.

³ E. Rohloff, « Traktat », S. 57.

⁴ So zerschnitten, daß die melodische Hauptlinie in ihrer Fortschreitung auf die verschiedenen Stimmen zu liegen kommt, wobei der Tenor nicht unbedingt am Hoquetieren teilzunehmen hat.

⁵ J. Wolf, « Grocheo », S. 107, gibt die Lesart « coloneis » (Bauern), was die Interpretation sinnvoller gestaltet. Es sei denn, man sehe von der wörtlichen Übersetzung des Wortes « cholericus » (= Leute, die an Durchfall leiden) ab, und fasse es ins Psychologische übertragen auf, im Sinne also von « cholericus » (= leidenschaftlich, temperamentvoll).

⁶ An anderer Stelle (E. Rohloff, « Traktat », S. 57) wird gesagt, die Stimme über dem Tenor heiße « motetus », im « hoquetus » dagegen werde er von einigen « magistrans » genannt, wie etwa im « hoquetus » « Echo montis ».

nur kleine Unterbrechungen vornehme (*qui supra tenorem minutam facit abscisionem*) und bisweilen im Quint- oder Oktavverhältnis mit diesem zusammenklinge.¹

Vom zweistimmigen² « *hoquetus* » wird schließlich noch berichtet, daß, wer einen solchen aus « *primus* » und « *secundus* » zusammensetzen wolle, den « *cantus* » oder die « *cantilena* », die dem « *hoquetus* » zugrunde liege, aufteilen und jeder Stimme ihren Teil zuweisen müsse. Dabei könne die eigentliche Melodie auch mit kleinen und passenden Zufügungen (*additiones*) versehen werden, wofern diese die rechte Mensur beobachteten.³

Im wesentlichen deckt sich diese Beschreibung mit denen bei Franco (CS I, S. 134)⁴, Odington (CS I, S. 248 f.), Lambertus (CS I, S. 281) und Anonymus St. Emmeram (Sowa, « *Anonymus* », S. 97 ff.). Neu, aber typisch für den Praktiker Grocheo, ist einzig das soziologische Moment und der Hinweis auf das Tempo (« *cholericis et iuvenibus appetibilis est propter sui mobilitatem et velocitatem* »). Daß dem « *hoquetus* » ein schnelles Tempo zukomme, bestätigen Petrus le Viser, Robert de Handlo und Jacobus von Lüttich.

Petrus le Viser, vom schnellen Tempo « *more lascivo* » sprechend⁵, fügt in einer Zwischenbemerkung ein, die Verwendung der « *hoqueti* » entspringe der raschen (Brevis-) Semibrevis-Bewegung. « *Ex his itaque semibrevis proveniunt hoqueti lascivi quam plures in hoc more < lascivo >...* »⁶

In engem Zusammenhang mit dieser Aussage steht diejenige R. de Handlo's, der von der gleichen Brevis-Semibrevis-Bewegung sprechend sagt: « *Ab hoc siquidem modo proveniunt hoqueti omnes, rondelli, ballade, coree, cantifRACTUS, estampete, floriture et universe note brevium et semibrevium que sub celo sunt...* »⁷

Jacobus von Lüttich schließlich, der vier Tempograde unterscheidet (*mensuratio morosa, media, cita und citissima*)⁸, verlangt für den

¹ E. Rohloff, « *Traktat* », S. 57.

² Eigentlich einstimmig, aber verteilt auf zwei Stimmen.

³ E. Rohloff, « *Traktat* », S. 57.

⁴ Parallelstelle: Simone Tunstede, CS IV, S. 296.

⁵ S. unten, S. 22 ff.

⁶ CS I, S. 388^b.

⁷ CS I, S. 402^b. Vgl. unten, S. 20.

⁸ S. unten, S. 31.

Vortrag des « hoquetus » und gewisser anderer mensurierter Gesänge¹ nicht bloß ein schnelles, sondern sogar ein sehr schnelles Tempo, weil in diesen Stücken die Brevis dermaßen kurz gemessen werde, daß ihre Unterteilung in drei Semibreven nicht gut möglich sei. « ... si de hoquetis loquimus et aliis quibusdam mensuratis cantibus brevis perfecta ita citam, secundum antiquos, habet mensuram, ut non bene vel leviter pro ea tres semibreves dici possunt. Unde, quantum ad longas et breves per quas tales cantus notabantur, non iam ibi locum habere videtur cita mensuratio, sed citissima... »²

Auf Grund dieser Zeugnisse wird man das schnelle Tempo im « hoquetus » als gegeben betrachten dürfen. Die Auffassung Sowa's, der sich in der Einleitung zu dem von ihm edierten Traktat des Anonymus St. Emmeram³ für einen schnellen Vortrag des « hoquetus » ausgesprochen hat, findet sich hier bestätigt, obschon sie sich aus dem Traktat selber nicht hätte begründen lassen, da der Anonymus zwar eingehend die Theorie des « hoquetus » behandelt, über dessen Vortrag jedoch nichts berichtet.

6. Zusammenfassung

Die angeführten theoretischen Zeugnisse, speziell der Traktat des Johannes de Grocheo, vermochten bereits einigen Aufschluß über das Tempo in verschiedenen Formen ein- und mehrstimmiger Gattungen zu erteilen, wenn auch bloß in erster Näherung.

Vom « cantus coronatus » darf angenommen werden, daß er feierlich, getragen, ruhig vorgetragen wurde. Hinsichtlich des Tempos sind ihm vergleichbar die « cantilena rotunda » (« rotundellus ») und, unter Berücksichtigung der angebrachten Vorbehalte, die Ordinariumssätze Kyrie und Gloria. Ein leichtes und schnelles Gesellschaftslied ist in der « cantilena ductia » zu erblicken. Ihr ähnlich im Vortrag sind, ebenfalls unter Vorbehalt, Sequenz und Offertorium. Von der instrumentalen « ductia » darf vermutet werden, daß sie, gleich der vokalen Form, leicht und schnell vorgetragen wurde. Der « hoquetus » schließlich war wegen seiner Beweglichkeit und Schnelligkeit vorab

¹ Vermutlich Stücke ähnlich denen, die R. de Handlo aufzählt.

² CS II, S. 401^a.

³ H. Sowa, « Anonymus », S. xxvi.

bei der Jugend beliebt. Nach R. de Handlo zu schließen, sollen aber auch Rondelli, Balladen, Coreen, CantifRACTUS, Estampeten und Florituren in gleicher Weise wie der « hoquetus » vorgetragen worden sein.

Wenn nun diese Angaben auch « cum grano salis » aufzufassen sind, so gestatten sie doch, die eingangs gestellte Frage, ob dem Musiker des 13. Jahrhunderts die Möglichkeit gegeben war, trotz fehlender Tempobezeichnungen im modernen Sinn, aus dem Notenbild heraus Anhaltspunkte für die Wahl des Tempos zu gewinnen, zu bejahen. Außer dem Willen, beim Zuhörer einen bestimmten Effekt zu erzielen, wie dies beispielsweise Hieronymus de Moravia postuliert, vermochten Gattung und Form des vorzutragenden Stückes den Weg zum richtigen Tempo zu weisen.