

GMTH Proceedings 2015  
herausgegeben von  
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

# Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress  
der Gesellschaft für Musiktheorie  
2015 Berlin

herausgegeben von  
Marcus Aydintan, Florian Edler,  
Roger Graybill und Laura Krämer

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2020  
(ISBN 978-3-487-15891-4)

OPEN  ACCESS

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

## »metra et numeri antiquorum«

### Zur Umsetzung sprachlicher Akzentmuster in Vertonungen lateinischer Dichtung

Der folgende Beitrag widmet sich Kompositionen, die einen bestimmten Aspekt lateinischer Poesie in Musik umsetzen, und zwar einen sprachlich-→formalen Aspekt. Gemeint ist die strenge Differenzierung von Silbendauern in ›Längen‹ und ›Kürzen‹. Aus dieser Differenzierung ergibt sich die »quantitierende«<sup>1</sup> Metrik, welche besonders für die Dichtung der klassischen und augusteischen Zeit charakteristisch ist. Vertonungen lateinischer Texte, die diese sprachlich-strukturelle Komponente berücksichtigen, bringen Phänomene hervor, die im Folgenden mit einem von Boris Blacher frei entlehnten Begriff als ›variable Metren‹<sup>2</sup> bezeichnet werden. Der Beitrag nimmt, nach einleitenden Hinweisen zur quantifizierenden Organisation lateinischer Poesie, zwei solche Vertonungen in den Blick.

Wie häufig bei interdisziplinären Studien ist auch im Schnittfeld von Altphilologie und Musiktheorie ein unterschiedlicher Gebrauch von Fachbegriffen zu beachten. Für meinen Beitrag gelten folgende Begriffsbestimmungen:

- Unter ›Rhythmus‹ wird eine Folge von mindestens zwei Zeitdauern in ihrer Relation zueinander verstanden. Das Adjektiv ›rhythmisch‹ bezieht sich auf die Eigenschaften sprachlicher Strukturen oder musikalischer Ereignisse, die zur Entstehung von Rhythmus führen, also etwa auf die Disposition von Silben- oder Tondauern.
- Den Begriff des ›Metrum‹ verwende ich ausschließlich in der Wendung ›variable Metren‹. Gemeint ist damit die unregelmäßige Akzentuierung von äquidistanten Einheiten eines regelmäßigen Pulses.
- Der Begriff ›Metrik‹ hingegen bezeichnet, anknüpfend an den philologischen Sprachgebrauch, »die Erfassung und Beschreibung von hörbaren Ordnungs-

1 Drexler 1967, S. 15.

2 Vgl. Blacher 1951a und 1951b. Zu »Voraussetzungen«, »Ausprägungen« und »Folgen« des Blacher'schen Konzepts der ›variablen Metren‹ vgl. Grafschmidt 1996.

prinzipien, mit denen eine regelmäßige Struktur von kunstvollen Texten, insbesondere Dichtungstexten, erzielt wird«. Das Adjektiv ›metrisch‹ bezieht sich dementsprechend innerhalb des folgenden Beitrags auf die Ordnung der »phonetischen Merkmale« gebundener Sprache.<sup>3</sup>

## 1. Metrische Aspekte lateinischer Poesie

Die gebundene Rede im Latein der klassischen und augusteischen Zeit ist nach gängiger Lehrmeinung quantitativ organisiert. Das heißt: Die formalen Ordnungsprinzipien von Dichtung orientieren sich an der unterschiedlichen Dauer der einzelnen Silben, dem Wechselspiel aus Längen und Kürzen.<sup>4</sup> Als Beispiel sei hier ein Ausschnitt aus Ovids Versepos *Metamorphosen* zitiert:

*Daedalus interea Creten longumque perosus  
 exsilium tactusque loci natalis amore  
 clausus erat pelago.  
 [Dædalus, dem die lange Verbannung und Creta verhasst sind,  
 den das Heimweh ergreift nach der Stadt, in der er geboren,  
 rings umschließt ihn das Meer.]<sup>5</sup>*

Die Abfolge der Silbendauern in diesen zweieinhalb Verszeilen lässt sich mit den üblichen Symbolen für Längen (–) und Kürzen (˘) wie folgt darstellen:

–	˘	˘	–	˘	˘	–	–	–	–	˘	˘	–	˘	
<i>Dae</i>	<i>da</i>	<i>lus</i>	<i>in</i>	<i>ter</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>Cre</i>	<i>ten</i>	<i>lon</i>	<i>gum</i>	<i>que</i>	<i>per</i>	<i>o</i>	<i>sus</i>
–	˘	˘	–	–	–	˘	˘	–	–	–	˘	˘	–	˘
<i>ex</i>	<i>si</i>	<i>li</i>	<i>um</i>	<i>tac</i>	<i>tus</i>	<i>que</i>	<i>lo</i>	<i>ci</i>	<i>na</i>	<i>ta</i>	<i>lis</i>	<i>a</i>	<i>mo</i>	<i>re</i>
–	˘	˘	–	˘	˘	–								
<i>clau</i>	<i>sus</i>	<i>e</i>	<i>rat</i>	<i>pe</i>	<i>la</i>	<i>go.</i>								

Die zugrunde liegende Versform ist der epische Hexameter (und damit die Gliederung einer Verszeile in sechs Versfüße). Die erste Hälfte jedes Versfußes (die sogenannte Hebung oder ›Arsis‹) wird stets von einer langen Silbe gebildet,

3 Zamminer/Leonhardt 2006.

4 Vgl. Crusius/Rubenbauer 1967, S. 1–4.

5 Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen* [*Metamorphoseon Libri*] VIII 183–185; Textwiedergabe und Hexameterübersetzung nach Rösch 1977, S. 284f.

während die zweite Hälfte (die sogenannte Senkung oder ›Thesis‹) variabler gestaltet ist.<sup>6</sup> Die Abfolge von Längen und Kürzen in den zitierten Verszeilen lässt sich folgendermaßen in moderne Notenschrift transkribieren (wobei eine Viertelnote einer metrischen Länge, eine Achtelnote einer metrischen Kürze entspricht):

Dae - da - lus in - ter - e - a Cre - ten lon - gum - que per - o - sus

ex - si - li - um tac - tus - que lo - ci na - ta - lis a - mo - re

clau - sus e - rat pe - la - go.

Abbildung 1: Ovid, *Metamorphosen* VIII, 183–185; rhythmische Transkription

Die hier berücksichtigte, in der klassischen Philologie übliche Annahme, dass eine lange Silbe genau doppelt so lang dauert wie eine kurze, stützt sich auf antike Quellen.<sup>7</sup> Für den Zusammenhang des vorliegenden Beitrags ist wichtig, dass einer heute einflussreichen Forschungsmeinung zufolge der Vortrag lateinischer Dichtung in klassischer Zeit nicht nur quantifizierend verfuhr, also nicht nur der Dauer der einzelnen Silben höchste Aufmerksamkeit schenkte, sondern zugleich auch den natürlichen Wortakzent berücksichtigte.<sup>8</sup> Der Wortakzent ist im Lateinischen streng festgelegt; er kann sowohl auf eine lange als auch auf eine kurze Silbe fallen.<sup>9</sup> Die Abfolge betonter und unbetonter Silben stellt sich in den oben zitierten Versen wie folgt dar:

6 Zum Begriffspaar ›Arsis‹/›Thesis‹ in der lateinischen Verslehre vgl. Stroth 1990, S. 94–112.

7 Vgl. Zgoll 2012, S. 22. Zu den Gesetzmäßigkeiten, nach denen Silben im Lateinischen als lang bzw. kurz gelten, vgl. z. B. Crusius/Rubenbauer 1967, S. 4–28; Boldrini 1999, S. 31–65; Zgoll 2012, S. 42–56.

8 Vgl. Zgoll 2012, S. 27–29. Abweichend z. B. Scherr 2014, S. 49.

9 Vgl. etwa Mignot 1994, S. 449–455; Boldrini 1999, S. 4 ff.; Zgoll 2012, S. 39 ff.

ḡ	x	x	x	ḡ	x	x	ḡ	x	x	ḡ	x	x	ḡ	x
<i>Dae</i>	<i>da</i>	<i>lus</i>	<i>in</i>	<i>ter</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>Cre</i>	<i>ten</i>	<i>lon</i>	<i>gum</i>	<i>que</i>	<i>per</i>	<i>o</i>	<i>sus</i>
x	ḡ	x	x	x	ḡ	x	ḡ	x	x	ḡ	x	x	ḡ	x
<i>ex</i>	<i>si</i>	<i>li</i>	<i>um</i>	<i>tac</i>	<i>tus</i>	<i>que</i>	<i>lo</i>	<i>ci</i>	<i>na</i>	<i>ta</i>	<i>lis</i>	<i>a</i>	<i>mo</i>	<i>re</i>
ḡ	x	ḡ	x	ḡ	x	x								
<i>clau</i>	<i>sus</i>	<i>e</i>	<i>rat</i>	<i>pe</i>	<i>la</i>	<i>go.</i>								

Überblendet man nun die Abfolge der Silbendauern einerseits, der Silbenbetonungen andererseits, so zeigt sich, dass beide Ebenen nur selten miteinander synchronisiert sind:

ḡ	x	x	x	ḡ	x	x	ḡ	x	x	ḡ	x	x	ḡ	x
-	∪	∪	-	∪	∪	-	-	-	-	-	∪	∪	-	∪
<i>Dae</i>	<i>da</i>	<i>lus</i>	<i>in</i>	<i>ter</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>Cre</i>	<i>ten</i>	<i>lon</i>	<i>gum</i>	<i>que</i>	<i>per</i>	<i>o</i>	<i>sus</i>
x	ḡ	x	x	x	ḡ	x	ḡ	x	x	ḡ	x	x	ḡ	x
-	∪	∪	-	-	-	∪	∪	-	-	-	∪	∪	-	∪
<i>ex</i>	<i>si</i>	<i>li</i>	<i>um</i>	<i>tac</i>	<i>tus</i>	<i>que</i>	<i>lo</i>	<i>ci</i>	<i>na</i>	<i>ta</i>	<i>lis</i>	<i>a</i>	<i>mo</i>	<i>re</i>
ḡ	x	ḡ	x	ḡ	x	x								
-	∪	∪	-	∪	∪	-								
<i>clau</i>	<i>sus</i>	<i>e</i>	<i>rat</i>	<i>pe</i>	<i>la</i>	<i>go.</i>								

Die Verteilung der betonten und unbetonten Silben sorgt für eine andere Gliederung der Verszeile, als es die systematisch angeordneten Längen und Kürzen tun. Die Ebene der Silbenbetonungen tritt also zur Ebene der Silbendauern als eine eigene Kategorie hinzu. Man kann von einer simultanen Überlagerung zweier Ebenen sprechen.<sup>10</sup>

Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, wie der Wortakzent im klassischen Latein klanglich zu realisieren ist. Geht man, wie in der deutschsprachigen Altphilologie verbreitet,<sup>11</sup> von einem in erster Linie dynamischen Wortakzent aus, also einer Betonung durch punktuelle Erhöhung der Lautstärke (und nicht etwa der Tonhöhe), so lässt sich die oben gegebene Transkription in moderne Notenschrift wie folgt präzisieren.

<sup>10</sup> Vgl. Crusius/Rubenbauer 1967, S. 30f.

<sup>11</sup> Vgl. z. B. Zeleny 2008, S. 28f., 32–35, und Willms 2013, S. 252. Vgl. auch Crusius/Rubenbauer 1967, S. 31.

Dae - da - lus in - ter - e - a      Cre - ten lon - gum - que per - o - sus

ex - si - li - um tac - tus - que      lo - ci na - ta - lis a - mo - re

clau - sus      e - rat      pe - la - go.

Abbildung 2: Ovid, *Metamorphosen* VIII 183–185; Transkription in variablen Metren

Die Ebenenüberlagerung führt, wie ersichtlich, zur Entstehung variabler Metren. Es kommen sowohl binäre als auch ternäre Einheiten zum Einsatz; die Ebene der Zählzeiten wechselt zwischen Vierteln und Achteln. Selbstverständlich kann ein solches Notat nur schematische Annäherung an das sein, was man sich unter dem tatsächlichen Vortrag lateinischer Poesie in antiker Zeit vorzustellen hat, nicht zuletzt deshalb, weil das Notat die Setzung von Atempausen und Zäsuren nicht berücksichtigt. Dieses Thema einzubeziehen würde jedoch den vorliegenden Rahmen sprengen; für die Behandlung entsprechender Fragestellungen sei auf Forschungsliteratur verwiesen.<sup>12</sup>

In ihrer 2008 veröffentlichten Studie *Itali modi* legt Karin Zeleny ihre Auffassung dar, wonach die »Abfolge der natürlichen Wortakzente«<sup>13</sup> als für die lateinische Dichtung der klassischen und augusteischen Zeit »strukturbildend«<sup>14</sup> begriffen werden kann: Aus ihr ergeben sich die von Zeleny so genannten »Akzentrhythmen«<sup>15</sup>, also bestimmte »Gruppierung[en]«<sup>16</sup> der Wortakzente und der sie umgebenden nicht-akzentuierten Silben – gewissermaßen die »*andere*«<sup>17</sup> Versordnung neben der Regulierung der Dauernverhältnisse. Auf Ähnlichkeiten der Akzentrhythmen u. a. zu Phänomenen in der Kunstmusik der europäischen

12 Vgl. z. B. Crusius/Rubenbauer 1967, S. 35 ff. und 50; Boldrini 1999, S. 91–97; Zeleny 2008, S. 48 und 53–57; Zgoll 2012, S. 61–65.

13 Zeleny 2008, S. 31.

14 Ebd., S. 71, Anmerkung 165.

15 Zu Zelenys Rhythmusbegriff vgl. ebd., S. 16 f.

16 Ebd., S. 15.

17 Ebd. (Hervorhebung original).

Renaissance und der klassischen indischen Kultur sowie in der Folklore des Alpenraums (>Zweifache<) und Afrikas (>Timelines<) weist Zeleny hin.<sup>18</sup>

## 2. Metrisch gebundene Vertonungen lateinischer Poesie

Wenn Komponisten der Neuzeit lateinische Texte vertonen, schenken sie den autonomen Gesetzmäßigkeiten der quantifizierenden Metrik in der Regel keine Beachtung. Vereinzelt aber sind kompositorische Ansätze zu finden, deren ästhetische Zielsetzung die genaue Berücksichtigung autonomer Silbendauern unabhängig vom Wortakzent miteinschließt. Das Ergebnis ist die Entstehung variabler Metren in der oben demonstrierten Weise. Zwei herausragende Vertreter solch ›philologisch informierter‹ Textvertonung werden im Folgenden anhand jeweils repräsentativer Werkbeispiele vorgestellt und unter dem Aspekt der ›variablen Metren‹ untersucht. Sie gehören unterschiedlichen Epochen an, gehen von völlig unterschiedlichen musikalischen Stilvorgaben aus, verfolgen aber dieselbe ästhetische Intention: den durch die strikte Zuweisung langer oder kurzer Silbendauern festgelegten »Klangleib«<sup>19</sup> des lateinischen Worts zum Klingen zu bringen.

### 2.1 Petrus Tritonius (um 1470–1524/25)

Im Rahmen der humanistischen Bewegung, die am Beginn der Neuzeit das kulturelle Leben in weiten Teilen Mitteleuropas prägte, wurde die Forderung laut, bei der Vertonung lateinischer Dichtung müssten die Verhältnisse der Silbendauern exakt beachtet werden. Besonders radikal wurde diese Forderung von dem bedeutenden Universalgelehrten und ›Erzhumanisten‹<sup>20</sup> Conrad Celtes (1459–1508) vertreten; kompromisslos verwirklicht erschien sie in einer vokalmusikalischen »Gattung«<sup>21</sup>, die als die ›deutsche Humanistenode‹ in die Musikgeschichte eingegangen ist.<sup>22</sup> Musterhaft ausgeprägt<sup>23</sup> erschien diese Gattung den Zeitgenossen in einer Sammlung von Horaz-Vertonungen des Celtes-Schülers Petrus Tritonius, publiziert 1507 in Augsburg: *Melopoiã sive harmoniã tetracen-*

18 Vgl. ebd., S. 83–90 und S. 208–213. Vgl. auch Zgoll 2012, S. 20 f.

19 Georgiades 1954, S. 4.

20 Vgl. Brusniak 2000, Sp. 536.

21 Ebd., Sp. 537; Bobeth 2006, Sp. 1054.

22 Vgl. Pirker 1977.

23 Vgl. Hartmann 1976, S. 3 und 179.

*ticæ super xxii genera carminum heroicorum elegiacorum lyricorum & ecclesiasticorum hymnorum.*<sup>24</sup> Eine repräsentative Komposition zeigt Abbildung 3.

The image displays a musical score for a Latin hymn, 'Vides ut alta', by Petrus Tritonius. It consists of four systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The text is written in Latin and is distributed across the four systems. The first system contains the text: '1. Vi - des ut al - ta stet ni - ve can - di - dum'. The second system contains: 'So - rac - te nec iam sus - ti - ne - ant o - nus'. The third system contains: 'sil - vae la - bo - ran - tes ge - lu - que'. The fourth system contains: 'flu - mi - na con - sti - te - rint a - cu - to.' The music is written in a style characteristic of the 16th-century lute tablature tradition, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The vocal line is primarily composed of quarter and eighth notes, while the lute line features a mix of chords and single notes.

Abbildung 3: Petrus Tritonius, *Vides ut alta* (Text: Horaz, Carmen I,9)<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Tritonius 1507.

<sup>25</sup> Vgl. Tritonius 1507 [Quarta facies]; Wiedergabe nach der Transkription bei Draheim/Wille 1985, S. 16.



Es handelt sich bei Humanistenoden nach dem Muster Tritonius' um mehrstimmig-homophone Sätze, die den Silbendauern des Textes in allen Stimmen gleichermaßen »schematisch«<sup>26</sup> die Notenwerte Brevis und Semibrevis zuordnen (im vorliegenden Notat zu ganzen und halben Noten diminuiert). Das Quantitätenverhältnis 2:1 zwischen Längen und Kürzen wird streng beachtet. Eine der wichtigsten Funktionen dieses Verfahrens ist didaktischer Natur: Der klingende Vortrag der Musik soll das Erlernen des der jeweiligen Dichtung zugrundeliegenden metrischen Schemas erleichtern; in genau dieser Funktion fand die Humanistenode Verwendung im Lateinunterricht.<sup>27</sup> Das hier vertonte Gedicht von Horaz folgt in der Anordnung von Längen und Kürzen dem metrischen Schema der sogenannten »alkäischen Ode«. <sup>28</sup> Da dieses Schema in allen Strophen nahezu unverändert bleibt, kann dieselbe Musik für alle sechs Strophen des Gedichts verwendet werden.

Im heutigen Musikschritttum wird der künstlerische Wert der Humanistenoden eher gering eingeschätzt. Die Rede ist von einer »anspruchlosen Kompositionsgattung«, die der musikalischen Gestaltung wenig Entfaltungsmöglichkeiten biete;<sup>29</sup> die Aufführung sämtlicher Strophen einer Ode führe unweigerlich zu »Monotonie«. <sup>30</sup> Diese Argumentation ist nachvollziehbar, solange allein die Abfolge der Notendauern berücksichtigt wird, die ja in allen Strophen gleichbleibt. Bezieht man jedoch die natürlichen Wortakzente mit ein, ist nicht Monotonie, sondern farbiger Variantenreichtum das Ergebnis, und zwar gerade bei einer Aufführung mehrerer oder sämtlicher Strophen. Abbildung 4 gibt die jeweils ersten Verse der Strophen 1, 3 und 4 in einer Taktordnung wieder, die den natürlichen Wortakzent berücksichtigt.

26 Hartmann 1976, S. 32; vgl. ebd., S. 180.

27 Vgl. ebd., S. 182; Haar 1996, Sp. 449f.; Schmidt-Beste 1997, Sp. 565; Schubert 2004, S. 334.

28 Vgl. Crusius/Rubenbauer 1967, S. 107–110 und 122.

29 Schmidt-Beste 1997, Sp. 565; vgl. auch Bobeth 2006, Sp. 1054.

30 Schubert 2004, S. 334. Vgl. Hartmann 1976, S. 3 und 169.

1. Vi-des ut al-ta stet ni-ve can-di-dum

3. Per-mit-te di-vis ce-te-ra, qui si-mul

4. Quid sit fu-tu-rum cras, fu-ge quae-re-r(e) et

Abbildung 4: Petrus Tritonius, *Vides ut alta*, Strophen 1, 3 und 4 (jeweils Beginn);  
Transkription in variablen Metren

Wie ersichtlich, ergibt das von Tritonius gewählte Prinzip der Textvertonung – bei Berücksichtigung der Wortakzente – eine bunte Abfolge von Akzentmustern. Vier verschiedene Taktvorzeichnungen lassen sich den gegebenen Ausschnitten zuordnen, zwei davon sind binär (2/1- und 2/2-Takt), zwei ternär (3/1- und 3/2-Takt). Die Abfolge der Akzentmuster variiert von Strophe zu Strophe, denn im Gegensatz zum Schema der Silbendauern ist die Verteilung der Wortakzente jedes Mal eine andere. Es ergeben sich Muster sehr unterschiedlicher Ausprägung: Während z. B. zu Beginn der ersten und dritten Strophe auf kürzestem Raum ein jeweils dreimaliger Wechsel stattfindet, kann zu Beginn der vierten Strophe eine einzige Taktvorzeichnung beibehalten werden.

Freilich stellt sich die Frage, ob zeitgenössische Aufführungen der Tritonischen Oden tatsächlich den natürlichen Wortakzent berücksichtigt haben. Aufgrund der vorhandenen Forschungsliteratur kann eine solche Praxis zwar nicht schlichtweg angenommen, doch auch nicht kategorisch ausgeschlossen werden.<sup>31</sup>

## 2.2 Jan Novák (1921–1984)

Der im 20. Jahrhundert wirkende tschechoslowakische Komponist Jan Novák, über seinen Lehrer Vilém Petrželka ein Enkelschüler Leoš Janáček's, hat in seinem Œuvre der Vertonung lateinischer Texte einen zentralen Stellenwert eingeräumt und dabei auf die quantifizierende Dimension der lateinischen Sprache besonderen Wert gelegt.<sup>32</sup> Seine Abhandlung *De versibus latinis modulandis* [Über die Vertonung lateinischer Verse]<sup>33</sup> gibt Auskunft über seinen eigenen kompositorischen Umgang mit der metrischen Struktur antiker Poesie; darüber hinaus bietet sie aufschlussreiche Beobachtungen zur Behandlung der lateinischen Sprache bei anderen Komponisten. Abbildung 5 gibt den Beginn der Komposition *Surge iam linquens* wieder, die in einer Sammlung Novákscher Lieder für Gesang und Klavier mit dem Titel *Cantica latina* als Nr. XXXI erscheint.

Sur - ge iam lin - quens tha - la - mum te - pen - tem, ve - ni, quid hae - res, lux me - a?

Abbildung 5: *Surge iam linquens* (Text: Iohannes Campanus Vodnianus), Takte 1–7<sup>34</sup>

Die Textvorlage von Jan Campanus Vodňanský (Iohannes Campanus Vodnianus; 1572–1622) folgt dem metrischen Schema eines Wechsels von ›Sapphischen Elfsilblern‹<sup>35</sup> mit ›iambischen Dimetern‹<sup>36</sup>. Die entsprechende Ordnung der Silbendauern bleibt in allen Strophen gleich; ähnlich wie Tritonius vertont Novák nur die erste Strophe des Gedichts. Die Notenwerte im Gesang sind, den

31 Vgl. Hartmann 1976, S. 32 und 181; Seidel 1998, Sp. 281.

32 Vgl. Bach 1989, S. 43; Stroh 2003.

33 Novák 2001.

34 Das Notat folgt der zitierten Quelle. Gesangsstimme und rechte Hand des Klavierparts sind identisch.

35 Vgl. Crusius/Rubenbauer 1967, S. 106f.

36 Vgl. ebd., S. 71f.

Silbenquantitäten entsprechend, streng auf Viertel- und Achtelnoten festgelegt. In Verbindung mit dem zugrundeliegenden metrischen Schema des Gedichts ergibt sich ein Muster aus variablen Metren, das mithilfe von Taktartangaben (auf die Novák verzichtet) wie folgt angegeben werden könnte:<sup>37</sup>

Taktnummer	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
›Taktart‹	5/8	4/8	5/8	4/8	4/8	4/8	4/4	5/8	4/8	5/8	4/8	4/8	4/8	4/8

Wie schon bei Tritonius liegt ein Wechsel aus geradzahligen und ungeradzahligen Metren vor. Den Taktstrichen folgt in der ersten Strophe stets ein natürlicher Wortakzent. Singt man die übrigen Strophen zur selben Melodie, so ergeben sich, ähnlich wie bei Tritonius, teilweise neue Anordnungen variabler Metren. Charakteristisch für Nováks Stil ist übrigens der simultane Ablauf unterschiedlicher musikalischer Akzentmuster, ein Merkmal, das im vorliegenden Beispiel deutlich ausgeprägt erscheint: Im unteren System des Klavierparts läuft eine kreisende Achtelbewegung ab; die ostinatoartig wiederholte Figur weist eine Dauer von sechs Achtelnoten auf, womit sich eine von den variablen Metren des Gesangsparts unabhängige Ebene etabliert.

Ähnlich wie bei Tritonius ist das Interesse der Musikwissenschaft an Nováks Kompositionen bislang eher verhalten geblieben. Unter harmonischem oder melodischem Gesichtspunkt freilich dürfte man Nováks *Cantica latina* weniger originell finden als hinsichtlich ihrer rhythmischen Komponente. So wird in der Forschung an Nováks Schaffen zwar der avancierte Umgang mit dem Parameter Rhythmik betont,<sup>38</sup> doch wird auch eingestanden, dass letztlich »die Altphilologie an seinem Schaffen ein größeres Interesse« zeige »als die Musikwelt«.<sup>39</sup>

### 3. Schlusswort

Worin besteht der spezifische Reiz einer Beschäftigung mit Kompositionen wie den Humanistenoden des Tritonius oder den *Cantica* Jan Nováks? Jenseits von Geschmacksfragen scheinen mir mindestens zwei Aspekte wesentlich, die beide mit interdisziplinärem Forschungsinteresse zusammenhängen. Zum einen brin-

37 Im Klaviernachspiel (Takte 15–19) treten 3/4-Takte hinzu.

38 Vgl. Schubert 2004, S. 329.

39 Bach 1989, S. 45.

gen Tritonius und Novák ›Akzentrhythmen‹ in lateinischer Dichtung, und damit einen aktuellen Forschungsgegenstand der klassischen Philologie zum Klingen. Zum anderen repräsentieren sie einen Sonderfall des ›Wort-Ton-Verhältnisses‹, eine Art der Textvertonung, bei der strukturelle Merkmale der Sprache auf ungewöhnlich direkte Weise in die Gestaltung der Musik eingehen: Es handelt sich, nach einem Wort Hans Elmar Bachs, um in hohem Maße »durch Sprachstrukturen initiierte Musik«. <sup>40</sup> So bilden die Kompositionen Tritonius' und Nováks einen exemplarischen Gegenstand für interdisziplinäre Forschung: An ihnen erweisen Kategorien, die zur Erfassung der metrischen Gesetze lateinischer Dichtung entwickelt wurden, ihre Eignung, musikalische Strukturmomente differenziert zu beschreiben und zu erklären.

## Literatur

- Bach, Hans E., »Metrik altrömischer Lyrik als strukturelle Grundlage einiger *Cantica latina* von Jan Novák«, in: *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*, hg. von Jobst P. Fricke, Regensburg 1989, S. 43–62.
- Blacher, Boris, *Ornamente für Klavier. Sieben Studien über variable Metren* op. 37, Berlin 1951 [= Blacher 1951a].
- Blacher, Boris, »Über variable Metrik«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 6 (1951), S. 219–222 [= Blacher 1951b].
- Bobeth, Gundela, Art. »Tritonius, Petrus, Beiname: *Athesinus*, eigtl. Athesinus, eigentl. Peter Treibenreif, *Traybenraiff*«, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 16, Kassel u. Stuttgart 2006, Sp. 1053f.
- Boldrini, Sandro, *Prosodie und Metrik der Römer*, übersetzt von Bruno W. Häuptli, Stuttgart 1999 [original: *La prosodia e la metrica dei Romani*, Rom 1992].
- Brusniak, Friedhelm, Art. »Celtis, *Celtes* (Latinisierung von Bickel, Pickel), Conrad(us); seit 1487 Beiname: Protucius (Gräzisierung von Pickel = Meißel, Vormeißel)«, in: *MGG* 2, Personenteil, Bd. 4, Kassel u. Stuttgart 2000, Sp. 536–540.
- Crusius, Friedrich, *Römische Metrik*, neu bearbeitet von Hans Rubenbauer, München <sup>8</sup>1967.
- Draheim, Joachim/Wille, Günther, *Horaz-Vertonungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Eine Anthologie* (Heuremata. Studien zu Literatur, Sprachen und Kultur der Antike 7a), Amsterdam 1985.
- Drexler, Hans, *Einführung in die römische Metrik*, Darmstadt 1967.
- Georgiades, Thrasylulos, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe* (Verständliche Wissenschaft 50), Berlin, Göttingen u. Heidelberg 1954.

40 Ebd., S. 44.

- Grafschmidt, Christopher, *Boris Blachers variable Metrik und ihre Ableitungen. Voraussetzungen – Ausprägungen – Folgen* (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart 33), Frankfurt a. M. 1996.
- Haar, James, Art. »Humanismus«, übersetzt von Thomas Christian Schmidt, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 4, Kassel u. Stuttgart 1996, Sp. 440–454.
- Hartmann, Karl-Günther, *Die humanistische Odenkomposition in Deutschland. Vorgeschichte und Voraussetzungen* (Erlanger Studien 15), Erlangen 1976.
- Mignot, Xavier, »Description de l’accent du mot latin et phonologie métrique«, in: *Mélanges François Kerlouégan*, hg. von Danièle Conso, Nicole Fick u. Bruno Poulle, Paris 1994, S. 447–463.
- Novák, Jan, *Musica poetica latina. De versibus latinis modulandis*, hg. und übersetzt von Wilfried Stroh, München 2001.
- Pirker, Renatus, »Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der vierstimmigen Humanistenode«, in: *Musicologica Austriaca* 1 (1977), S. 136–153.
- Rösch, Erich (Hg./Übers.), *Publius Ovidius Naso. Metamorphosen*, München <sup>7</sup>1977.
- Scherr, Vera, *Aufführungspraxis Vokalmusik. Handbuch der lateinischen Aussprache. Klassisch – Italienisch – Deutsch – Französisch*, Kassel <sup>4</sup>2014.
- Schmidt-Beste, Thomas, »Die humanistische Ode« (= Art. »Ode II«), in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 7, Kassel u. Stuttgart 1997, Sp. 562–567.
- Schubert, Werner, »Antike Metrik und moderne Musik. Zu Jan Nováks Vertonungen lateinischer Texte«, in: *Studia humanitatis ac litterarum trifolio Heidelbergensi dedicata. Festschrift für Eckhard Christmann, Wilfried Edelmaier und Rudolf Kettmann*, hg. von Angela Hornung, Christian Jäkel u. Werner Schubert, Frankfurt a. M. 2004, S. 329–342.
- Seidel, Wilhelm, Art. »Rhythmus, Metrum, Takt«, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 8, Kassel u. Stuttgart 1998, Sp. 257–317.
- Stroh, Wilfried, »Arsis und Thesis, oder: Wie hat man lateinische Verse gesprochen?«, in: *Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge. Viktor Pöschl zum 80. Geburtstag gewidmet*, hg. von Michael von Albrecht u. Werner Schubert, Frankfurt a. M. 1990, S. 87–116.
- Stroh, Wilfried, »De Iano Novák musico et poeta«, in: *Germania latina. Latinitas teutonica. Politik, Wissenschaft, humanistische Kultur vom späten Mittelalter bis in unsere Zeit*, Bd. 1, hg. von Eckhard Keßler u. Heinrich C. Kuhn, München 2003, S. 195–216.
- Tritonius, Petrus, *Melopoiaë sive harmoniaë tetracenticaë super xxii genera carminum heroicorum elegiacorum lyricorum & ecclesiasticorum hymnorum*, Augsburg 1507, [http://imslp.org/wiki/Melopoi%C3%A6\\_\(Tritonius%2C\\_Petrus\)](http://imslp.org/wiki/Melopoi%C3%A6_(Tritonius%2C_Petrus)) (abgerufen am 19.3.2019).
- Willms, Lothar, *Klassische Philologie und Sprachwissenschaft*, Göttingen 2013.
- Zaminer, Frieder/Leonhardt, Jürgen, Art. »Metrik I. Vorbemerkung«, in: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider u. Manfred Landfester, Brill Online 2006, <http://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly/metrik-e802890> (abgerufen am 13.12.19).
- Zeleny, Karin, *Itali Modi. Akzentrhythmen in der lateinischen Dichtung der augusteischen Zeit* (Wiener Studien, Beiheft 32), Wien 2008.
- Zgoll, Christian, *Römische Prosodie und Metrik. Ein Studienbuch mit Audiodateien*, Darmstadt 2012.

© 2020 Kilian Sprau (k.sprau@udk-berlin.de)

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Sprau, Kilian (2020), »metra et numeri antiquorum«. Zur Umsetzung sprachlicher Akzentmuster in Vertonungen lateinischer Dichtung« [<sup>a</sup>metra et numeri antiquorum<sup>?</sup>: The realization of linguistic accent patterns in settings of Latin poetry], in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, 458–470.  
<https://doi.org/10.31751/p.203>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: accent rhythms; Akzentrhythmen; Humanistenode; humanistic ode; Jan Novák; lateinische Metrik; latin metrics; Petrus Tritonius; variable Metren; variable metres

eingereicht / submitted: 20/07/2018

angenommen / accepted: 20/07/2020

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 28/09/2020

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 04/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 27/11/2022