

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 1 (1977)

Rubrik: Bericht über ein Basler Symposium zur Aufführungspraxis des mittelalterlichen Liedes, unter besonderer Berücksichtigung der Arbeit des "Studio der frühen Musik" sowie der "andalusischen Praxis" Nordafrikas

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

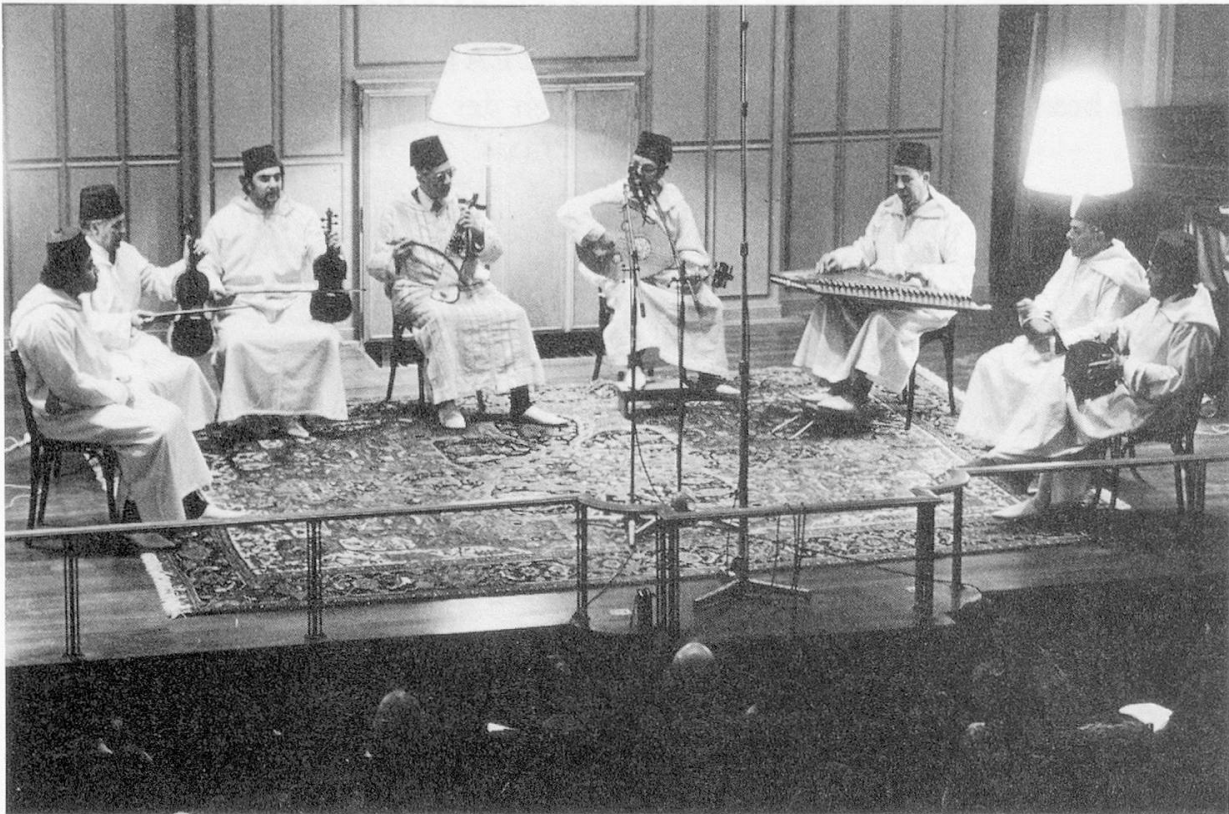
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 01.04.2026

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



Das Ensemble aus Fez (Marokko) bei seinem Konzert am 2. Februar 1977 im Großen Saal der Musik-Akademie der Stadt Basel (von links nach rechts): Muhammad Bajdub (Gesang), Sidi Samlali (Violine), Muhammad Ben Hajjun (Violine), Haj Abdelkarim Rais (Rabāb und Leitung), Haj Mohammad Buzuba (‘ūd), Saleh Cherki (Qānūn), Haj Mohammad Tasi (Tarr), Haj Abdelahad Amri (Darbuka).

Wissenschaftliche und musikalische Beratung: El Haj Driss Bengelloun (Casablanca, Marokko)

EINFÜHRUNG

VON WULF ARLT

Das Stichwort der „Aufführungspraxis“ führt beim Lied des Mittelalters und zumal beim weiten Bereich der nicht-liturgischen Einstimmigkeit vor Probleme, die oft bestenfalls als Frage formuliert und noch kaum bearbeitet sind. Das ist aus der Überlieferung verständlich. Denn der Schritt von den wenigen Angaben der Aufzeichnung zur klanglichen Verlebendigung ist hier in vieler Hinsicht größer und schwerwiegender als bei jedem anderen Bereich der älteren Musik. Was die Quellen des einstimmigen Liedes bis ins späte Mittelalter hinein bieten, ist in der Regel nicht mehr als die Information über die (relative) Höhe der Töne und ihre Zuordnung zum Text einer Liedstrophe. Alles andere, von der Adaptation der Melodie an die weiteren Strophen über den Rhythmus bis hin zur denkbaren Mitwirkung von Instrumenten ist zu ergänzen. Das betrifft so viele und wesentliche Aspekte der Realisierung, daß gegebenenfalls das Ergänzte die Wirkung des Liedes weit stärker bestimmt als das Überlieferte. Textzuordnung mit oder ohne Elision, Modifizierung der Melodie im Rahmen und nach Maßen der Varianten, Ergänzung von Floskeln und Zwischentönen im Sinne einer bestimmten Gesangspraxis, Phrasierung und freie Agogik, Rhythmus und Instrumentalbegleitung mit Vor-, Zwischen- und Nachspiel können aufgrund desselben Materials der Überlieferung zu Realisierungen führen, bei deren Vergleich das Unterscheidende weit stärker ins Gewicht fällt als das Gemeinsame. Das allein freilich macht die Zurückhaltung – zwar auch der Praxis, vor allem aber – der Wissenschaft gegenüber der Auseinandersetzung mit diesen Fragen noch nicht verständlich. So findet sich ja ein ähnliches Verhältnis zwischen Vorgegebenem und Ergänztem auch in anderen Bereichen der älteren Musik und später insbesondere dort, wo ein ursprünglich (zumindest teilweise) für eine vokale Ausführung bestimmter Satz aus den Voraussetzungen eines und zumal eines einzigen Instruments neu formuliert wird: so etwa im ausgehenden Mittelalter bei den Bearbeitungen des Kodex Faenza und dann vor allem seit dem späten 15. Jahrhundert bei Intavolierungen. Der Vergleich führt aber auch auf einen entscheidenden Unterschied. Denn hier fand ja – wie bei anderen Formen der organistischen und lautenistischen Praxis, oder auch bei der einstimmigen vokalen und instrumentalen Diminution – eine zunächst schriftlose und noch für lange Zeit nicht notwendig an die Schrift gebundene Praxis in der Aufzeichnung ihren Niederschlag. Und das Nebeneinander von ad hoc-Realisierung und schriftlicher Ausarbeitung sowie die allmähliche Verlagerung zugunsten letzterer bieten eine sichere Basis für die Rekonstruktion der schriftlosen Praxis. Diese Möglichkeit aber entfällt beim einstimmigen Lied weitestgehend. Denn selbst wenn in diesem Bereich alle entsprechenden Fragen formuliert und die Indizien der vornehmlich indirekten Quellen zur „Aufführungspraxis“ ausgewertet sein sollten, wird zwar der Spielraum der Realisierung weiter eingegrenzt, diese selbst jedoch im einzelnen stets durch historisch nicht abzusichernde Aspekte bestimmt sein.

Die Probleme der „Aufführungspraxis“ fallen hier umso stärker ins Gewicht, als das einstimmige Lied im Vulgärsprachlichen den ganzen Bereich des „Europäischen Minnegesangs“ umfaßt: von den provenzalischen Anfängen im frühen 12. Jahrhundert bis hin zur deutschen Spätzeit; mithin ein Repertoire, das nicht nur die Praxis vom Inhalt seiner Texte her in besonderer Weise zum Brückenschlag in die Gegenwart lockt, sondern auch die Wissenschaft immer wieder auf die Realisierung führt, sofern von der Grundfrage nach dem Verhältnis zwischen Musik und Sprache die Rede ist. Und das ist ja ein Problem, das den Literaturwissenschaftler nicht weniger beschäftigt als den Musikhistoriker. Sicher ist auch hier zunächst am Überlieferungsbefund noch viel zu tun. Was fehlt, sind vor allem differenzierende Untersuchungen an einem bestimmten Bestand, die es nicht bei den Fragestellungen belassen, die lange im Vordergrund standen: die notorische Frage nach dem Rhythmus mit der lange Zeit undifferenzierten Anwendung einzelner Modelle der mehrstimmigen Musik oder auch des Chorals bei der weltlichen Einstimmigkeit, die musikalische Textkritik nach dem Muster der klassischen Philologie wie nach den Fragestellungen der komponierten Mehrstimmigkeit, oder auch formale Untersuchungen, die es bei Beobachtungen zum Aufbau aus einem Vergleich zwischen Reimstruktur und musikalischer Wiederholung belassen und oft durch die Projektion von Vorstellungen bestimmt sind, die erst mit den „formes fixes“ des 14. und 15. Jahrhunderts entstanden. Was hier an Ergebnissen zu erwarten ist, haben in den letzten Jahren Arbeiten aus ganz verschiedenen Voraussetzungen gezeigt, so – um nur einige Autoren zu nennen – von Leo Treitler, Bruno Stäblein oder seitens der Germanistik von Helmut Lomnitzer, Karl Heinrich Bertau und Christoph Petzsch. Nur stellt sich gerade bei dem, was eine differenzierende Untersuchung am Material aufdecken kann, die Frage nach dem Stellenwert des Beobachteten im Rahmen einer Realisierung und damit für das Zusammenwirken von Musik und Sprache im Lied jener Dichter-Sänger. Und da ist nicht zu übersehen, daß die aktive Gestaltung eines Sängers oder gar die Mitwirkung eines Instruments gerade hinsichtlich des Zusammenspiels von Musik und Sprache Möglichkeiten bieten, die weit über das hinausgehen, was vom Überlieferungsbefund aus zu erfassen ist, und vor allem: daß sie das dort Erfassbare erheblich differenzieren können.

Unter diesen Umständen erhält das Experiment der Praxis seinen besonderen Stellenwert. Ein Experiment, das insofern einen Grenzbereich „historischer Praxis“ darstellt, als eben der Anteil des Nicht-Verifizierbaren bei ihm unverhältnismäßig stark ins Gewicht fällt. Zumal dann, wenn es die Aufführung nicht bei der Demonstration der Möglichkeiten und Probleme beläßt, sondern sich auch hier im Künstlerischen am Anspruch ihrer Gegenwart orientiert. Das Experiment kann keine historischen Kenntnisse ersetzen, nicht eine verlorengegangene schriftlose Tradition „rekonstruieren“. Aber es kann im Brückenschlag zur Gegenwart – über das Erlebnis eines Textes und einer Melodie der Vergangenheit hinaus – bewußt machen, was alles an Möglichkeiten mit jener schriftlosen Praxis verlorengegangen sein könnte. Es stellt Erfahrungen für die Praxis bereit, regt zur Nachahmung an, oder auch zur Formulierung von Alternativen, und bietet der Wissenschaft Anregungen für ihre Auseinandersetzung mit dem überlieferten Material wie für die Frage nach

einschlägigen Indizien außerhalb der bisher berücksichtigten Quellen. Schließlich zeigt das Experiment – vor allem dann, wenn es über eine längere Zeit hinweg verfolgt wird – Möglichkeiten und Grenzen einer solchen Auseinandersetzung mit der Musik der Vergangenheit in unserer Zeit.

Die Arbeit des „Studio der frühen Musik“ bietet das Beispiel eines solchen Experiments. Hier wurde, zunächst mit Sitz in München und in den letzten Jahren an der Schola Cantorum Basiliensis, von 1960 bis 1977 in einem weitgehend gleichbleibenden Kreis an Fragen der Aufführungspraxis des mittelalterlichen Liedes gearbeitet. Das Ergebnis ist in zahlreichen Aufnahmen festgehalten. Ein besonderer Aspekt der Arbeit dieses Ensembles liegt in der Auseinandersetzung mit schriftlosen Praktiken, vor allem des Mittelmeerraumes. Sie gaben Anregungen für den weiten Bereich des zu Ergänzenden und insbesondere für die Frage nach der Rolle und dem Anteil des Instruments. Als noch heute lebendige Praxis dienten sie in mancher Hinsicht bei der Interpretation des Überlieferungsbefundes gleichsam als Katalysator. Das gilt insbesondere für die „andalusische Tradition“, wie sie im Nordwesten Afrikas in verschiedenen Spielarten erhalten ist. Dabei spielte mit, daß es sich um eine Praxis handelt, bei der zumindest nicht auszuschließen ist, daß sie noch heute Eigenheiten aufweist, wie sie im Mittelalter in einem Gebiet praktiziert wurden, in dem es zu zahlreichen Berührungen zwischen der christlichen und der islamischen Kultur kam – auch wenn sich im Musikalischen konkrete Übernahmen bis heute nicht nachweisen ließen und vielleicht nie werden nachweisen lassen.

Die Aufführungen des „Studio der frühen Musik“ fanden ein starkes Echo. Sie gaben Anregungen, wurden begeistert begrüßt, aber auch skeptisch beurteilt, jedoch außerhalb der unmittelbar Beteiligten und des Basler Kreises kaum je auf ihre Voraussetzungen, Ergebnisse und die im Laufe der Jahre gewonnenen Erfahrungen hin befragt. Hier einen Anfang zu machen, war das Ziel der Basler „Woche der Begegnung“ und insbesondere des Symposiums zur Arbeit dieses Ensembles.

Das Gespräch hatte es mit einem Experiment zu tun, war aber auch selber ein Experiment. Das beginnt mit der Verbindung unterschiedlichster Fragestellungen in einem weit gefächerten Bereich – vom Choral über die Begegnung zwischen islamischer und christlicher Kultur im Mittelalter bis zur Auseinandersetzung mit heutigen Vertretern der „andalusischen Tradition“ –, betrifft sodann die speziellen Probleme einer Beschäftigung mit den Ergebnissen der „historischen Praxis“ unter den Gesichtspunkten und aus den Fragen des Praktikers wie des Historikers und gilt nicht zuletzt für die Tatsache, daß der Gesprächskreis verschiedene und teilweise recht entgegengesetzte Haltungen und Denkweisen zusammenführte: diejenige des Ethnomusikologen unterschiedlicher Herkunft und Prägung, des Musikhistorikers, des Choralfachmanns und schließlich des Praktikers. – Das weite Spektrum der Fragestellungen und Haltungen entsprach dem Gegenstand sowie dem Ziel einer ersten Auseinandersetzung mit dem vorgelegten Material. Es versprach vielfältige Anregungen, bestimmte aber auch die Grenzen, die dem Gespräch von vornherein gesetzt waren. Im Vordergrund standen: eine möglichst breit gefächerte, kritische Bestandaufnahme, die die Frage nach den verschiedenen Voraussetzungen einschloß, welche das vorgelegte Ergebnis bestimmten; dann aber auch der Hin-

weis auf Alternativen – so aus der Sicht des Chorals, der neuen liturgischen Lieder des 11. und 12. Jahrhunderts, oder auch einer anders gehaltenen Auseinandersetzung mit schriftlosen Praktiken, vor allem des Mittelmeerraumes. Die Präsenz der „andalusischen Praxis“, aber auch die Tatsache, daß diese bis heute erst ansatzweise untersucht ist, gaben weitere Fragen auf, so die nach grundsätzlichen Unterschieden zwischen den verschiedenen Kulturen im Verständnis der Musik wie im Umgang mit ihr. Mehr beiläufig ging es um allgemeine Probleme, wie sie durch den Versuch gegeben sind, heute das Äquivalent einer verlorengegangenen schriftlosen Praxis zu etablieren, oder auch durch die Tatsache, daß das mehr andeutungsweise überlieferte Lied des Mittelalters im heutigen Musikleben weithin gleichsam als „Strandgut“ der Geschichte erscheint, als herrenlos beziehungsweise vogelfrei, da aus seinem Zusammenhang gelöst und damit dem beliebigen Zugriff offen. Der Bemächtigung durch den Musiker offen wie durch den Hörer, durch den, der sich das „Strandgut“ aus seiner Welt zu eigen macht, wie den, der aus der aktualisierten Geschichte eine Bemächtigung assoziiert – also etwa eine melodische Wendung des Mittelalters oder auch einen durch die Beschaffenheit und Stimmung des Instruments provozierten Zusammenklang aus der ihm vertrauten Musik späterer Zeiten in ganz anderer Weise hört und einordnet, als es der Intention des Interpreten entsprach. – Ausdrücklich ausgeklammert waren einige grundsätzliche Fragen, die zwar aufs engste mit dem Gegenstand verbunden, aber im vorliegenden Kreis nicht sinnvoll anzugehen waren. Das betrifft vor allem drei Punkte: die vieldiskutierten Ursprungsfragen des europäischen Minnesangs, die damit verbundene historische Verifizierbarkeit einer Begegnung zwischen der islamischen und der christlichen Kultur, insbesondere in Spanien und im Südwesten Frankreichs und schließlich die Probleme, die sich aus einer Aufarbeitung aller indirekten wie der wenigen direkten Quellen zur Beteiligung der Instrumente beim Liedvortrag des Mittelalters ergeben.

Um der Diskussion trotz des weiten Spektrums der Fragen wie der unterschiedlichen Haltungen einen Rahmen und gewisse Leitlinien zu geben, standen den Teilnehmern der engeren Gesprächsrunde wie auch des weiteren Kreises verschiedene Unterlagen zur Verfügung. So zunächst der im folgenden ohne wesentliche Änderungen wiedergegebene Text von Thomas Binkley, gleichsam als Bericht aus der Werkstatt, sowie die Stellungnahmen der Ethnomusikologen aus der Sicht der vorderorientalischen und nordafrikanischen Musik in dem ebenfalls nur geringfügig revidierten Papier von Joseph Kuckertz und der erweiterten Stellungnahme von Habib Hassan Touma. Im weiteren waren von Thomas Binkley und dem Gesprächsleiter fünf Stücke ausgewählt worden. Sie lagen teilweise in mehreren Aufnahmen vor und standen einschließlich erreichbarer Wiedergaben der Quellen, einiger auführungspraktischer Materialien des „Studio der frühen Musik“ sowie knappen Hinweisen von Thomas Binkley allen Teilnehmern zur Verfügung:

- 1 — A madre de Deus
 Quelle: Escorial, Biblioteca, Codex j. b. 2, fol. 172
 (Nr. 184 der Ausgabe von Higino Anglès, *La Música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio*, Barcelona 1943.)
 Aufnahme: „Camino de Santiago II“, *Reflexe* 1C063-30108
 Aufführungsmaterialien: 5 Blätter

- 2 — Reis glorios von Giraut de Borneil (Pillet-Carstens 242. 64)
 Quelle: Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 22543, fol. 8
 Aufnahme: „Musica e instrumentos en Europa medieval y renacentista“, *Tacuabé* 32991/73
 (in Uruquay ediert)
 Aufführungsmaterialien: —

- 3 — Chanterai por mon corage (Raynaud-Spanke 21)
 Quellen: Paris, Bibliothèque Nationale, nouvelles acquisitions françaises 1050, fol. 248 [X]
 Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 846, fol. 28 [O]
 Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 844, fol. 174' [M]
 Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5198, fol. 385 [K]
 Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 12615, fol. 128' [T]
 Aufnahmen: (a) „Chansons der Trouvères“, *Das Alte Werk* 641275 AW (SAWT 9630)
 (b) Bandmitschnitt eines Pariser Konzerts von 1975
 Aufführungsmaterialien: 2 Blätter

- 4 — Planctus cigni
 Quelle: Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 887, fol. 117'–118 („de cisno“).
 Aufnahmen: „Planctus“, *Reflexe* 1C063-30129
 Aufführungsmaterialien: 2 Blätter mit Notizen

- 5 — Hie bevorn do wir kynder waren von Meister Alexander
 Quelle: Jena, Universitätsbibliothek, Ms. ohne Sig., fol. 24'–25 (Jenaer Liederhandschrift)
 Aufnahmen: (a) „Weltliche Musik um 1300“, *Das Alte Werk* SAWT 9504
 (b) Band einer noch nicht erschienenen Schallplatte
 Aufführungsmaterialien: 1 Blatt

„Pillet-Carstens“, im weiteren mit „P.-C.“ und „Raynaud-Spanke“, mit „R.“ abgekürzt, beziehen sich auf die folgenden Quellenverzeichnisse zum mittelalterlichen einstimmigen Lied:

Pillet, Alfred, *Bibliographie der Troubadours*, erg., weitergeführt und hrsg. von Henry Carstens, Halle 1933 (*Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft*, Sonderreihe 3).
 Raynaud, Gustave, *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearb. und erg. von Hans Spanke, 1. Teil, Leiden 1955.

Vollständige Übertragungen von *A madre de Deus* finden sich in den Beiträgen von Joseph Kuckertz (96) und Wulf Arlt (121), von *Reis glorios* gleichfalls bei Wulf Arlt (123), von *Chanterai* bei Thomas Binkley (39–40).

Hier folgen zunächst ein Faksimile des im Zusammenhang mit Fragen zum Rhythmus wichtigen *A Madre de Deus* und anschließend Übertragung des verschiedentlich zur Sprache kommenden Liedes *Hie bevorn do wir kynder waren*.

Esta e como santa Ma-
ria huou de morte un
Senynno que usia no
uentre da madre a que te-
tin hua Cuirelada pelo
Costado. — . . . — .

ma-
re te-
tanta en si gran uernite
per que aos seus adere
da saude. re tal m
zon com esta un mira
gre muu fremoso. uos
dnei que fes a uirgen

ma-
re de rei poretoso. en
terra de santiago en un
logar montannoso. hua
moller morana que era
prennamente. madre

re teo tanta en si gran.
De seu manto mausela
 pelas suas peadillas
 qntos les nuca naas
 assi fillos come fillas
 todos ue morria logo
 maus das las mirauillas
 mostrou santa maria
 que sobre los se uante
A madre de Deus.
 la con pauor daqsto
 e de que era pnnata
 encomedou aa uirge
 a madre de to onrada
 que eli q a guarda sse
 que non fosse auoada
 pizento tume meu fillo

Meister Alexander: *Hie bevorn do wir kynder waren*

Hie bevorn do wir kyn - der wa - ren, Und die tzeit was in den ia - ren,
Daz wir lie - fen of die we - sen, Von ie - nen her wi - der tzu de - sen,
Da wir un - der stun - den fi - ol vun - den, Da sicht man nu ryn - der besen.

Das erste Stück war als Beispiel einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit der „andalusischen Tradition“ ausgewählt, das zweite im Blick auf die Anwendung von Instrumentalmusik als Zwischenspiel, sowie eine wechselnde Begleitung mit Rücksicht auf den Inhalt. Die Interpretation des dritten Stücks wurde von Thomas Binkley unter dem Gesichtspunkt einer Begegnung von Ost und West aus der Distanz des Trouvère-Bereichs konzipiert. Die beiden übrigen Stücke dienten dem Vergleich: der Planctus als Versuch, eine Art Begleitung zu finden, die gleichsam vor der Begegnung mit der arabischen Musik liegen würde, und das deutsche Lied als Beispiel der Liedbegleitung eines anderen Bereichs.

ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS DER EINSTIMMIGEN
MUSIK DES MITTELALTERS
– EIN WERKSTATTBERICHT –

VON THOMAS BINKLEY

Teil I: Rückblick

Teil II: Aspekte

Die Aufzeichnung

Rhythmus

Tonhöhe

Instrumente

Der Gebrauch der Instrumente

Die ästhetische Frage

Teil III: Vom Vorspiel zum Nachspiel: Realisationen

Möglichkeiten des Vorspiels

Zwischenspiele

Nachspiele

Begleitung

Schlußbemerkung

Wie der Titel zu verstehen gibt, geht es im folgenden um die Probleme der heutigen Aufführungspraxis eines umfangreichen Repertoires. Es handelt sich um einen Bericht über Gedanken, die während mehrerer Jahre aufgetaucht sind. Sie sind so niedergeschrieben, wie ein Gespräch ablaufen würde: ohne weitere Hilfsmittel zu befragen und ohne endgültige Lösungen zu den vielen Problemen dieses Repertoires vorzuschlagen. Vielleicht werden einige dieser Ideen weitere Diskussionen veranlassen, die mehr Klarheit schaffen werden – in diesem Geiste sei das Folgende dargeboten.

I. RÜCKBLICK*

Vor etwa siebzehn Jahren wurde das „Studio der frühen Musik“ gegründet. Die Zielsetzung dieses Ensembles war es, dem riesigen Repertoire, welches chronologisch vor dem Barockzeitalter liegt, professionelle Aufmerksamkeit zu widmen. Die gemeinsame Schulung der Ensemble-Mitglieder betraf sowohl den wissenschaftlichen als auch den künstlerischen Bereich; es war die Absicht, den ersteren voll einzubringen, um den letzteren verwirklichen zu können.

Ich möchte betonen, daß damals die unterschiedlichsten Kräfte die historische Aufführungspraxis beeinflussten, Kräfte, welche teilweise auch heute noch wirksam sind.

* Ein Verzeichnis der im folgenden erwähnten wie weiterer Aufnahmen des „Studio der frühen Musik“ findet sich im Anhang, unten, S. 76.

Sehr allgemein gesprochen verfügten die Interpreten zu jenem Zeitpunkt selten über genügend Wissen von der Musik, das heißt, sie waren nicht entsprechend als Spezialisten geschult. Auch standen ihnen keine entsprechenden Lernmöglichkeiten offen. Quellenkundliches Wissen kam aus zweiter Hand, von Wissenschaftlern, welche Freude daran hatten, einige Aspekte ihrer Arbeit in einer Aufführung wiederzugeben zu finden. Der dokumentarische Aspekt der aufgeführten Musik war derart überbewertet, daß ästhetische Fragen nicht oder zumindest nicht in qualifizierter Weise zur Sprache kamen. So wurde unter „Stil“ gelegentlich kaum mehr verstanden als Regeln des Kontrapunkts.

Instrumentenbauer boten oft ohne Sachkenntnis Kopien von alten Instrumenten an. Die meisten derartigen Instrumente erwiesen sich bei näherer Betrachtung nicht als Kopien, sondern als annähernde Nachahmungen. Blasinstrumente wurden nach den Abbildungen im *Syntagma musicum* des Michael Praetorius gebaut, als ob diese aus dem 16. Jahrhundert stammten. Es wurde kaum ein Versuch unternommen, zwischen einzelnen Ländern und Perioden zu unterscheiden; es gab Barock und es gab Vor-Barock. Bis zum heutigen Tage kann man professionellen Interpreten begegnen, welche historisch „unmögliche“ Instrumente verwenden und sich auf die merkwürdigsten Spekulationen über historische Instrumente einlassen – die Verwendung der Viola da gamba für die Aufführung von Chansons aus dem frühen 15. Jahrhundert bildet ein solches Beispiel, die des Dulzian in der Musik des frühen 16. Jahrhunderts ein anderes.

Konzertorganisationen betrachteten die frühe Musik als Novität und förderten deren Aufführung, da sie gegenüber dem allzugewohnten Bild der Streichquartette, Trios, Pianofortes und Violinen eine kuriose Abwechslung bot. Es gab wenige Interpreten der frühen Musik, welche für sich weltweites Ansehen als Künstler beanspruchen konnten.

Die Schallplattenindustrie erblickte in diesem Repertoire eine Möglichkeit, das potentielle Interesse des Sammlers zu wecken. Dabei spielte gelegentlich die Qualität der Aufführung eine weitaus kleinere Rolle als das Repertoire, welches gespielt wurde. Die erste Firma, welche sich in größerem Maße um die frühe Musik kümmerte, war die „Archiv-Produktion“ der „Deutschen Grammophon Gesellschaft“. Es ist dies nicht der Ort, die Geschichte dieses nutzbringenden und einzigartigen Unternehmens zu würdigen; es genügt zu unterstreichen, daß es sich um eine nicht auf Gewinn ausgerichtete Sparte innerhalb des mächtigen Siemens-Konzerns handelt, die ins Leben gerufen worden war, um die abendländische Musikgeschichte auf Schallplatten zu dokumentieren. Alles was aufgenommen wurde, mußte in einen der „Forschungsbereiche“ passen, welche bei der Konzipierung des „Archiv“-Programmes festgelegt worden waren. Die Einteilung der „Archiv-Produktion“ spiegelt die Auffassung von Musikgeschichte zu jener Zeit, sowohl in dem, was sie berücksichtigt als auch in dem, was sie ausschließt.

Aber selbst wenn alle Kräfte zusammenwirkten – das Einstudieren der Musiker, die Herstellung der Instrumente, die Unterstützung durch Konzertorganisatoren und durch Fachleute, sowie die Möglichkeit, Schallplatten aufzunehmen –, trug das noch nichts zu einer Ausbildung von Kriterien der Klangästhetik bei, ja es förderte

die Tendenz, das ausgefallene Repertoire höher einzustufen als die Ausführung. So war es um 1960, und sicherlich war dies kein günstiges Klima zur Lösung von Aufführungsproblemen in einem Gebiet, welches damals sehr im Hintergrund stand: die einstimmige weltliche Musik.

Es fällt aus diesen Voraussetzungen nicht schwer, zu verstehen, daß eine ziemlich naive Frage von Andrea von Ramm einen noch naiveren Enthusiasmus auslösen konnte: Sie schlug vor, daß wir die originalen Lieder aufnehmen sollten, welche Carl Orff in seinen sehr populären *Carmina Burana* verwendet hatte. Wir fanden dies eine gute Idee, nahmen Kontakt auf mit einer Plattenfirma und einigten uns auf einen Aufnahmetermin. Kurz darauf verreisten wir auf eine lange Konzerttournee nach Südostasien. Ich hatte nicht die Möglichkeit, die Handschrift einzusehen, auch wurde meinem Antrag auf Verfilmung des ganzen Codex seitens der Handschriften-Abteilung der Bayerischen Staatsbibliothek nicht entsprochen. Es wurde mir lediglich zugestanden, von den von mir bezeichneten Seiten, welche linienlose Neumen enthielten, Kopien anfertigen zu lassen.

Es war mir eine große Hilfe, daß sowohl zur Übertragung linienloser Neumen als auch zur Aufführung der außerliturgischen lateinischen Einstimmigkeit so wenig Arbeiten vorlagen. Es war ebenfalls eine große Hilfe, daß namhafte Philologen an diesem Repertoire so viel ausgezeichnete Arbeit geleistet hatten. Ich konnte zu den Aufführungs-Möglichkeiten die verschiedensten Ideen entwickeln, daneben aber für eine solide literaturwissenschaftliche Basis mich auf die erwähnten Werke der Gelehrten stützen. Nie zuvor hatte ich die Bedeutung der Notation in ihrem Zusammenhang mit der Wiedergabe hinterfragt. Ich mußte nun fragen, welcher Teil der Wiedergabe hier notiert worden war und woraus der übrige Teil einer Aufführung bestand? Warum ist die Aufzeichnung unvollständig?

Ich betrachte die Neumen selbstverständlich nicht als eine primitive Aufzeichnung, sondern als einen Hinweis auf Ausdruck von Nuancen, wobei Tonhöhe und Rhythmus nicht besonders ins Gewicht fielen. Der Stil der Aufführung, so schien es mir, sollte so beschaffen sein, daß der festgelegten Tonhöhe wie dem Rhythmus keine zentrale Bedeutung zukamen. Offenbar wurde mit der Notation nicht versucht, eine Aufführung zu fixieren, da das Klangbild Änderungen erleiden konnte. Um das Klangbild zu rekonstruieren, mußte ich – über die Aufzeichnung hinaus – nach Belegen für die Instrumente suchen.

Wir waren soeben aus Indien zurückgekehrt, wo wir viel klassische Musik aus dem Norden und dem Süden sowie Volksmusik gehört hatten. Diese Musik hatte mich beeindruckt. Es war nicht meine Absicht, sie nachzuahmen, aber ich hatte sie aufgenommen und behielt sie im Gedächtnis. Ich hatte in Persien, in der Türkei und in arabischen Ländern Konzerte gehört – ganz abgesehen von der exotischen Musik Indochinas und der benachbarten Länder. Aber die klassische indische Musik bot die reinste Alternative zu der mir geläufigen Art, Musik zu machen. (In meinen Gedanken geisterte Ziryāb herum, welcher im 8. Jahrhundert möglicherweise eine Art griechisch-persische Musik in al-Andalus eingeführt hat.) Wenn Pannalal Ghosh auf seiner Flöte einen Raga spielt und Ali Akbar Khan auf dem Sarod denselben

Raga spielt, ist dies keineswegs dasselbe Stück. Es sind – neben anderen Dingen – die Eigenheiten des Instruments, welche den Unterschied ausmachen.

Dies wurde dann zu meinem Leitgedanken: Das Instrument und die Instrumentaltechnik, die zu einem Gedicht hinzutreten, verleihen ihm Charakteristik, ebenso sehr im Gesamt-Klangbild wie auch in der Melodie selbst. Rückblickend, glaube ich, bestimmten folgende Ideen mein Denken:

1. Musik ist bis zu einem bestimmten Grad improvisiert, sowohl was die Noten betrifft als auch die Artikulation oder irgendeinen anderen Aspekt. Es gibt keine strikte Wiederholung.
2. Die Eigenheiten eines Instrumentes bestimmen, was darauf gespielt werden kann. Um herauszufinden, was man alles auf einem Instrument spielen kann, muß man seine Spieltechnik studieren.
3. Welches auch immer die Elemente sind, aus denen Musik gefügt ist, eine ist nie einer anderen gleich. Mittelalterliche Musik ist nicht wie indische Musik, französische nicht wie deutsche, meine Musik nicht wie deine. Wenn das jemand beschreiben will, richtet er sein Augenmerk auf die Unterschiede, die für die einzelnen Bereiche bestimmend sind.
4. Rhythmus kann letztlich nicht notiert werden.
5. Jede Notation zielt auf ein anderes Element der Musik. Um eine Notation zu verstehen, muß man erkennen, weshalb dieses und nicht jenes Element als zur Aufzeichnung notwendig erachtet wurde. Das ist weder evolutionär noch kausal zu verstehen.
6. Das Wichtigste, was beim Einarbeiten in eine ungewohnte Musik getan werden muß, ist, Kriterien zu finden, mit deren Hilfe ästhetische Urteile begründet werden können.

Die Begleitung zu den Liedern der *Carmina Burana* vermied jegliches Einbeziehen von mittelalterlichem Kontrapunkt. Jede Strophe erhielt eine andere Begleitung. Die Charakteristik des jeweiligen Instrumentes wurde hervorgehoben, einerlei wie sie beschaffen war, ob Bourdon- oder Rhythmus-, ob Tonhöhen- oder Farbenorientiert. Das war 1964.

Später in diesem Jahr, vielleicht auch im folgenden, reiste das Ensemble nach Marokko, mit der ausdrücklichen Absicht, die sogenannte andalusische Musik zu hören, eine Musik, von der ich damals dachte, sie könnte als Quelle zur Aufführungspraxis der abendländischen einstimmigen Musik des Mittelalters dienen. Marokko, als letzter der nordafrikanischen Staaten kolonialisiert, bot sich als das nächstliegende Land an, in welchem unsere Forschungen beginnen sollten. Wir überschritten das Atlas-Gebirge, um die Musik der Berber und anderer Wüstenvölker zu hören. Es schien uns notwendig, die einzelnen traditionellen Musikpraktiken voneinander unterscheiden zu können: was war Musik der Berber, was klassisch-arabisch, was populär-arabisch und was andalusisch? Wir hörten zu, spielten für Musiker und mit Musikern und fanden unsere Reise höchst lohnend: die verschiedenen musikalischen Stile sind klar voneinander abgrenzbar. Die traditionellen Lieder und Tänze der Wüstenbewohner haben keine Verbindungen zur westlichen Musik. Sie sind soziologisch vollständig integriert. Die Musik der Gnaue könnte in Europa gehört

worden sein, hat aber keine Verwandtschaft mit der einstimmigen Musik des Mittelalters. Ihre Musik – auf großen Trommeln werden Schrittfolgen geschlagen für athletische Tänzer, die ständig mit ihren Qaraqabs klappern – scheint, wie das Volk selbst, aus dem Sudan zu stammen, und könnte viel später in einer Art maurischem Tanze nach Europa gelangt sein. Ihre Musik ist weder andalusisch noch trägt sie zur Rekonstruktion der mittelalterlichen Praxis bei.

Die klassische arabische Musik folgt einer Tradition, welche der persischen und indischen verwandt ist. Sie ist eine raffinierte Sache. Es wäre geradezu unverantwortlich, zu behaupten, daß diese Tradition in der weltlichen Musik des Mittelalters Eingang gefunden hätte. Die populäre Musik wird zumindest in bescheidenem Maße durch den Rundfunk verbreitet – wo immer Radioapparate vorhanden sind – und ist nicht leicht mit der klassischen Musik zu verwechseln. Die andalusische Musik hingegen ist ganz anders, und in ihr fand ich die Elemente, welche meines Erachtens auch für die Musikpraxis des Westens von Bedeutung sind: über die neun Nūba's und fünf Rhythmen hinaus handelt es sich um Vorspiel, Heterophonie, Zwischenspiel, Begleitung, Struktur, Skala und Stimmung, außerdem um Instrumentation und Sprache, sowie um poetische Struktur.

Ich schreibe nicht als Historiker, deshalb werde ich diese Musik nur in ihren Grundzügen beschreiben, so wie ich es meine verstanden zu haben, ihre Vielfalt, ihre Geschichte und ihren Ursprung ignorierend. In Rabat liegt die einzige (?) aus dem 17. Jahrhundert stammende Handschrift von al-Hā'ik, welche – wie man mir sagte – das gesamte poetische Material der Nūba's enthält, zusammen mit einem bedeutsamen Kommentar. Das Repertoire beschränkt sich auf die neun erhaltenen Stücke, von denen man annimmt, sie hätten aus der alten Tradition von Ziryāb überlebt. Normalerweise wird die Musik in einer bestimmten Abfolge aufgeführt, bestehend aus fünf Abschnitten in vorgeschriebenen Rhythmen, einem Vorspiel und Zwischenspielen. Die Texte werden teils von allen Musikern, teils von einem einzelnen Solisten gesungen. Der Begleitungsstil ist eine organisierte Heterophonie, wobei die Details nie ganz festgelegt sind, wohl aber die Großform. Die zentrale Koordination liegt beim Duff (Tambourin)-Spieler. Dieser bestimmt das Tempo eines jeden Abschnittes – der fünf Hauptabschnitte, einiger kleiner oder innerer Abschnitte sowie der Zwischenspiele –, des weiteren den unentbehrlichen steigernden Aufbau eines Tempos über eine längere Zeitspanne. Der durchdringende Schlag von Tambourin und Darabukka zwingt dazu, eine musikalische Phrase abrupt zu enden und gibt der Musik etwas Unflexibles, Eckiges. Das trifft, glaube ich, für keine andere arabische Musik zu. Die Gedichte entstammen dem Muwaššah oder eher dem mundartlich gefärbten Zağal. Es war für mich schwierig, zu verfolgen, welchen beträchtlichen Umfang ein strophisches Phänomen annehmen kann, denn beim erstmaligen Zuhören war es schwierig, schon nur das Wiederauftauchen der Melodie in den verschiedenen Abschnitten zu erkennen, erschwert durch die stets anderen Tempi ..., und zudem gibt es ja überhaupt nur ein erstmaliges Hören. Die Anlage der Strophen innerhalb einer Großform – ihre durchschnittliche Länge würde ich mit 40 Minuten angeben – ist von großem Interesse, wenn wir in Betracht ziehen, daß das abendländische Repertoire größtenteils strophisch ist.

Nachdem ich andalusische Musik gehört hatte, entwickelte ich folgende Ideen:

1. Rhythmus ist nicht beschränkt auf die Wahl zwischen „zwei“ oder „drei“, sondern kann aus irgendeiner Kombination derselben bestehen.
2. Strophen können zu einem Gefüge individueller Teile werden, untereinander getrennt durch unabhängige Instrumentalstücke.
3. Die Tempo-Beziehungen innerhalb eines Stückes können so aufeinander abgestimmt werden, daß sie gesamthaft einen Eindruck von Fortschreitung hervorbringen.
4. Ein Lied erfordert eine ihm entsprechende Einleitung.
5. Ein strophisches Lied muß als so lang wie alle Strophen zusammen betrachtet werden, mit anderen Worten: ein Lied mit zehn Strophen ist ein größeres Werk als ein Lied mit drei Strophen, selbst dann, wenn die Musik für die jeweils erste Strophe gleich lang ist.
6. Gesungene Phrasen können mit Instrumenten fortgesetzt oder erweitert werden.

Es mögen noch mehr Gedanken gewesen sein, die mich beschäftigten; doch bin ich mir dessen nicht mehr sicher. Zu dieser Zeit kam mir in den Sinn, daß die „Tänze“ im *Chansonnier du roi* eher eine Sammlung von Zwischenspielen als echte Tänze darstellten. Und es war für mich keine Frage mehr, ob das Tambourin als Instrument ernst zu nehmen sei. Ich habe diese Gedanken bei der zweiten Aufnahme der *Carmina Burana* zu realisieren versucht, aber, wie es oft der Fall ist, wenn jemand zum ersten Mal Auto fährt, die Kurven zu eng genommen und mich im Timing verrechnet: ich war im neuen Aufführungsstil noch nicht restlos heimisch geworden.

Zu dieser Zeit interessierte ich mich stark für die Bedeutung des orientalischen Einflusses auf die Musik des Abendlandes. Ich hatte die Standard-Werke zu diesem Thema gelesen – Nykl, Gomez, Ribera, Farmer, Ursprung, Menéndez-Pidal, Briffault, Le Gentile und Lévi-Provençal, Stern, selbstredend Chottin und Barriuso – und ich fühlte mich zur Araber-These hingezogen. Dabei ging es mir weniger um die Frage nach den Ursprüngen als um Fragen der musikalischen Praxis. Hier gaben mir die Instrumente selbst einen Anhaltspunkt zur Festigung meiner Ansicht. Doch wird dies wohl nur für die Teile Europas zutreffen, die in engem Kontakt mit den Mauren standen. Die deutschen Lande hatten keine derartigen Beziehungen. Wie war denn deren Musik beschaffen?

Als wir 1966 an *Minnesang und Spruchdichtung* zu arbeiten anfangen, schien mir, daß, was auch immer dabei herauskäme, es von der Musik des Mittelmeerraumes unterschieden sein müsse. Sie sollte charakterisiert sein durch Einfachheit im Rhythmus, Klarheit in jedem Detail und Schlichtheit in den Mitteln. Mit anderen Worten, sie war alles, was nach meinem Gefühl die romanische Musik nicht war. Eine Spruchdichtung kann beliebig viele Strophen haben, in beliebiger Reihenfolge, ohne Zusammenhang untereinander: offensichtlich keine durchorganisierte Konstruktion, wie ich sie oben beschrieben habe. Hingegen findet man im eigentlichen Minnesang dieselbe Ordnung in der Großform. Von den zur Verfügung stehenden Instrumenten schien die Tristan-Harfe am geeignetsten, während die Chitarra sarra-

cenica völlig unangebracht war. Nicht nur die Instrumente, auch die Gesangstechnik mußte verschieden sein. Die andalusischen Sänger besaßen für ihre Gesangstechnik ein detailliertes Vokabular, das eine Vielfalt von Färbungen der Stimme umfaßte, die entsprechend dem Repertoire zur Anwendung kamen – Kopfstimme, gemischte Register, in die Höhe gepreßte Bruststimme, und für die Lamentationen des Propheten ausschließlich eine von der Violin-Kamanğa begleitete Frauenstimme. Das spiegelt eine lange Tradition innerhalb einer einheitlichen Kultur.

Aber was war dann deutsches Singen? Zunächst etwas anderes. Wie es aber heute oft geschieht, lag bei dieser Einspielung die Verantwortung für künstlerische Fragen nicht allein in unseren Händen; wir waren genötigt, mit dem Produzenten in gewissen Fragen Kompromisse einzugehen, weshalb das Resultat an Unausgeglichenheit leidet. Später hatten wir bei den Aufnahmen von Liedern Oswalds von Wolkenstein die Gelegenheit, den Minnesang besser darzustellen, so, wie wir uns die deutsche Stimmgebung vorstellten. Die Sprache gerade heraus – Dialekt – und das klar unterstützt durch ein Instrument. Keine getäuschten Erwartungen, keine verblüffenden Konflikte. Klarheit.

1970 widmeten wir den Trobadors eine Aufnahme, in der das oben erörterte einmal mehr überdacht wurde. Wir wollten uns damals nicht in Betrachtungen über *trobar leu-trobar clus* stürzen, sondern waren zufrieden, zwischen Instrument und Gesang den notwendigen Bezug herzustellen. Einige Vorspiele sind ziemlich anspruchsvoll geraten – nicht nur was die Spieltechnik betrifft, sondern auch in ihrer Beziehung zum Lied, so das Vorspiel zu *Baro, de mon dan covit*, das gewisse Züge dessen trägt, was dalmatinische Liricia-Spieler auf ihren Instrumenten spielen.

Ein Leitgedanke dieser Einspielung war, ein weites Spektrum von Aufführungsstilen vorzustellen, nicht nur in der Auswahl des Materials, sondern auch in der Gestaltung der Begleitung. Es war nicht meine Absicht – über eine sehr elementare Haltung gegenüber einem Instrument hinaus –, eine Art Nachahmung der arabischen Musik anzustreben. Dieser Haltung entspricht, daß ein Instrument seinen eigenen Willen besitzt, soweit es nicht durch den Willen des Komponisten eingeschränkt ist. Die Überzeugung von einem Einfluß der Spieltechnik zusammen mit der Stimmung, sowie die Ansicht, daß ein Stück nur mit Vorspiel, Zwischenspiel und Nachspiel vollständig ist und daß ein Stück unvollständig ist, wenn es nicht in seiner ganzen Länge gesungen wird, bildeten die Leitideen. Zu jener Zeit besaß ich keine konkrete Vorstellung dessen, was spezifisch okzitanisch war, ich war vielmehr zufrieden, eine Art logisch entwickelte Begleitung gefunden zu haben.

Heute würde ich viel sorgfältiger auf die Gattung des Liedes achten (*trobar leu* [plan], *rich* oder *clus*) sowie auf die regionale Herkunft – schließlich gab es okzitanische Trobadors von Treviso bis Kastilien –, aber damals besaß ich kein klares System, keine Matrix der Aufführungsstile, die dies erlaubt hätte.

Einige Zeit später – vielleicht 1972 – nahmen wir unter dem Titel *Camino de Santiago* eine Anzahl Cantigas auf, zusammen mit verschiedenen Conductus und anderen Kompositionen, vor allem aus den Codices *Calixtinus* und *Las Huelgas*. Hier versuchte ich zum ersten Male, die andalusische Praxis nachzuahmen und sie mit anderen Stilen zu vermengen. Die Tuxia-Bugia-Struktur des Vorspiels, die

suitenartige Anordnung der Strophen, verbunden mit einem allmählichen Anheben des Tempos, der durchdringende Rhythmus, das Anfügen instrumentaler Caudae zu den Gesangsphrasen, Unisonogesang, im lebhaften 6/8-Takt abzuschließen, dies sind alles Praktiken, die ich in Aufführungen andalusischer Musik aufnahm, denen ich beigewohnt hatte. Darbietungen mit komplizierten, zusammengesetzten Metren sowie freien Rhythmen, in zwei- und dreistimmigen Conductus, Trouvère-Liedern und lateinischen Liedern verschiedener Stile kontrastieren miteinander in bunter Reihenfolge. So schrieb Thibault, König von Navarra, in französisch, und sein Lied wird wie ein Trouvère-Lied begleitet, ergänzt durch instrumentale Zusätze, während der gelehrte französische Stil durch Conductus vertreten ist (*Nostra phalans, Congaudeant*); lateinische Lieder in vermischtem Stil (*Dum pater familias*), dargestellt unter der Annahme verschiedener Traditionen, um dem stilistisch uneinheitlichen Text zu entsprechen, Planctus in erhabenem Stil (*Quis dabit*) sowie in dem dem Volkslied entlehnten Stil (*Sol eclypsim*), schließlich Cantigas in andalusischem Stil – insgesamt sechs verschiedene Aufführungsweisen, um die sechs verschiedenen Stile zu vertreten, die dem „Camino frances“ entlang sicherlich gehört werden konnten. (Ob wir sie richtig getroffen haben, war für uns nicht so sehr von Bedeutung wie, daß sie sich voneinander unterschieden.)

Dem zufälligen Hörer mag vielleicht entgehen, was mir als großer Stilunterschied erschien. Solche Unterschiede können nicht groß genug sein. Doch ist es für einen Instrumentalisten schwierig, am selben Tag in mehr als einem Stil zu spielen. (Kürzlich fand ich zu meiner Bestürzung heraus, daß ich Elemente einer Liedbegleitung in einem anderen Lied, das am selben Tage aufgenommen worden war, verwendet hatte. Selbstverständlich war ich mir damals dessen nicht bewußt. Ich dachte, alles sei neu.)

Ein Weg, sich in einem Stil zu verankern, schien mir, die traditionelle Singweise einer Gegend aufzunehmen, da sie in der Regel so lokalbezogen ist, daß sie nicht nachgeahmt werden kann. Ich orientierte mich an den traditionellen Sängern einer Gegend, die nichts von Musik des Mittelalters wissen und somit nichts Fremdes nachzuahmen versuchen.

In diese Richtung ging eine Aufnahme einstimmiger Musik von Machaut: für die Darbietung des *Lay de la fonteinne* arbeiteten wir mit einem Mädchenchor aus Marseille zusammen. Später erfolgte mit dem Sänger Claude Marti eine Zusammenarbeit für eine Aufnahme, die *L'agonie du Languedoc* genannt wurde und dem Albigenser Kreuzzug gewidmet ist. Die Präsenz dieser Experten in ihrer eigenen Musik ist von großer Wichtigkeit, produktiv und unnachahmbar.

Während wir die einstimmige Musik Machauts zur Aufnahme vorbereiteten, mußten wir uns fragen, weshalb Machaut diese Stücke einstimmig und nicht mehrstimmig verfertigt hatte. Worin kann für uns der Unterschied in einer Wiedergabe bestehen? Selbstverständlich versuchten wir nicht, mit unseren Begleitungen die mehrstimmigen Lieder zu imitieren – denn das würde bedeuten, daß Machaut zwischen den beiden Arten nicht differenzierte –, wir deuteten dennoch durch die Wahl der Töne an, daß der Spieler mit der Mehrstimmigkeit vertraut war, daß er die Kadenzwendungen sowie die Funktion der einzelnen Stimmen kannte. Die

Kadenzen entsprechen in beträchtlichem Maße der kodifizierten Denkweise von Musikern, die mit dem mehrstimmigen Lied vertraut sind, auch wenn die Begleitung nicht mehrstimmig ausgeführt wird. Es handelt sich um eine Zwischenphase der Liedbegleitung des 13. Jahrhunderts, wo das Instrument Meister ist, und des 14. Jahrhunderts, wo der Komponist Meister ist.

Guillaume de Machaut: Lai Nr. 1

The image shows a musical score for a medieval lai by Guillaume de Machaut. It consists of six systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a lute accompaniment (treble clef). The lyrics are in French. The score is in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lute part is marked 'Laute' and includes a '5' at the beginning of the first system, indicating the fifth fret. The lyrics are: 'Loy-au-té, que point ne de-lay, Wuet sans de-lay, Que face un lay; Et pour ce l'ay commencié seur ce qu'il me li-e En a-mours, dont si me na-vray Que mon vivre ay, Tant com vi-vray, Mis, sans os-ter, en sa bail li-e. Mais vos cuers point ne s'a-mol-li-e, Da-me jo-li-e, Eins contra-li-e A'chie-re li-e Le mien dont ja-mais je n'a-vray Joi-eu-se vi-e; Car mors m'en-vi-e, Dont je de-vi-e, S'en vo gen-til corpscuern'a-vray.'

Hier beschließt eine Doppel-Leitton-Kadenz einen Abschnitt, sie wird entsprechend vorbereitet.

Die *Complainte Tels rit* entspricht einem völlig anderen Melodie-Typus. So muß auch die Begleitung anders sein. Dabei hält sich der eine Instrumentalist zurück und wiederholt, wenn möglich, einige Motive, während der andere in kleinen Notenwerten einen Kommentar ausarbeitet. Es liegt hier sicherlich weder eine Ausarbeitung einer Liedbegleitung vor, auf die man im 13. Jahrhundert stoßen würde, noch erwarte ich, daß diesem eine dreistimmige Chanson von Machaut gleichkommt, noch handelt es sich um eine Motetten-Struktur. Doch entspricht es in etwa dem, was ein mit allen drei Erscheinungen vertrauter Instrumentalist spielen würde.

Guillaume de Machaut: *Complainte*

8 Tels rit au main qui au soir pleu - re, Et tels cui - de qu'A - mours la -
Et tels cui - de que joie a - queu - re, Pourli ai - dier, qu'el - le de -

8 beu - re. Pour son bien, qu'el - le li court seu - re Et mal l'a - tour - ne.
meu - re. Car For - tu - ne tout ce de - veu - re

8 Quant el - le tour - ne, Qui n'a - tent mi - e qu'il ad - jour - ne
Mest ce - lui qui gist mas en l'our - ne;

8 Pour tour - ner; qu'el - le ne se - jour - ne, Eins tour - ne, re - tourne,
Le sor - mon - té au bas re - tour - ne, Et le plus joi - eus

et bes - tour - ne, Tant qu'au des - seu - re
mat et mour - ne / Fait en po d'eu - re.

Das Problem, daß im Werk eines Komponisten Einstimmigkeit neben Mehrstimmigkeit steht, erscheint auch bei Oswald von Wolkenstein. Wie Machaut war er in erster Linie Dichter, und wie Machaut war er vielgereist und kannte er mehrstimmige Musik. Aber er hat nie einen Personalstil in mehrstimmiger Musikkomposition entwickelt, hat sich dieses Gebiet letztlich nie zu eigen gemacht. Seine mehrstimmigen Kontrafakten und Nachahmungen sind kurz, während seine einstimmigen epischen Dichtungen lang sind.

Dies scheint sich verallgemeinern zu lassen: Mit 36 Strophen ist das einstimmige *Tels rit* wahrscheinlich Machaut's längste Komposition. Es scheint, daß die Mehrstimmigkeit innerhalb einer strophischen Gliederung nicht genügend Variations-Spielraum bietet. Die spätere spanische Romanze stellt insofern einen Parallellfall dar, als die mehrstimmigen Sätze nicht die gesamte Länge des Textes berücksichtigen, während die Romanzen-Vorlagen von Salinas, zum Beispiel *Conde Claros*, unbeschränkte Variationsmöglichkeiten offenlassen.

Bei Wolkenstein steht die Begleitung im Hintergrund, sein Text im Vordergrund. Ob einfach oder ausgearbeitet, die Begleitung dient als Orientierungsbasis für den Sänger, zu nichts anderem.

Die Lieder des Martin Codax zeigen ein besonderes Problem. Sie bilden eine „Suite“, eine Sammlung von Refrain-Liedern, die inhaltlich verbunden sind. (Eines der Lieder ist bekanntlich ohne Melodie überliefert, daher schrieb ich eine Melodie, die mir im Stil übereinzustimmen scheint.) Ich weiß um die Abweichung der rhythmischen Interpretation, die ich vorziehe, von den anscheinend mensuralen Hinweisen in der Handschrift – „mensural“, wie ich glaube, im Sinne eines Versuchs, annähernd zu beschreiben, was man während eines nicht streng mensuralen Vortrages aufgenommen hatte. Ich persönlich messe dieser Frage wenig Bedeutung bei, aus Gründen, die im zweiten Abschnitt erwähnt werden. So gibt es keinen Schlag, sondern nur ein gelegentliches Durchscheinen eines zugrundeliegenden Metrums. Hätte Martin Codax außer mit Gallizien noch mit irgendeinem anderen Teil Spaniens Kontakt gehabt, hätte ich die Musik gewiß nach dem andalusischen Muster gespielt. Ich hätte den Grundrhythmus eines jeden Liedes im Sinne einer Steigerung abgelöst und so fort. So aber schien es mir notwendig, eine nicht-andalusische Begleitung zu finden: Die Instrumente dominieren, und es wird versucht, die hypnotisierende Wirkung der Wiederholung einfacher Melodien zu unterstreichen.

Zu der Zeit, in der wir damit beschäftigt waren, die *Chansons der Trouvères* aufzunehmen, hatten wir uns schon ein kleines Repertoire an einstimmigen Stilen angeeignet. Das Problem war, wie dasjenige Repertoire begleitet werden sollte, das

nicht okzitanisch war. Dies war mit Hilfe von Elementen aus Melodie und Text zu erreichen. Die Symbolsprache ist eindeutig, nicht verschleiert (*Chanterai, De la doloros*); eine textliche Komödie („mal marie“) findet im Musikalischen ihre Entsprechung – eingeschlossen den Gebrauch der Douçaine, eines Piffaro, als Straßeninstrument (*Trop est mes maris jalos*) –; Objektivität ist durch Gruppen-Begleitung charakterisiert (Rotrouenge). Das intellektuelle Niveau der Begleitung ist tief gehalten, um den entsprechenden Ansprüchen des Textes gerecht zu werden. Da es mir schien, daß Anklänge an Rezitationsmelodien vermieden waren (*Chanterai* bildet hier eine Ausnahme), setzte ich mein Interesse auf die Lyrik und versuchte sie zu unterstreichen.

Anschließend an die Trouvères-Einspielung richteten wir unser Interesse auf Petrus Abaelard, der ein Jahrhundert früher lebte. Dabei lasse ich die Frage der Authentizität der Musik Abaelards beiseite; sie ist hier von geringem Interesse. Hingegen dürfen wir einen faszinierenden Aspekt nicht ignorieren, nämlich die Langlebigkeit mindestens einiger Stücke. Die analytische Arbeit, die in der Einstimmigkeit des Mittelalters die melodischen Fragmente registriert, welche durch verschiedene Stücke wandern, bleibt noch zu tun. Im Falle des *Planctus David* aber haben wir es mit einem einzigen, sehr umfangreichen Stück zu tun, das noch mehr als ein Jahrhundert nachdem es komponiert wurde, im Repertoire der Sänger figurierte (neben der Transformation eines anderen Stückes). Aus einer derartigen Situation ergibt sich die interessante Gelegenheit, zwei verschiedene Aufführungsstile in der Musik desselben Komponisten anzuwenden. In der Folge nahmen wir zwei Planctus auf, den einen in einem Stil, der mir für ein Nonnenkloster des 12. Jahrhunderts adäquat erschien (Paraklet), den anderen im Stile eines in der Öffentlichkeit singenden Darstellers des 13. Jahrhunderts. Es wäre kühn, zu behaupten, daß 800 Jahre später diese Stile mit Zuverlässigkeit rekonstruiert werden könnten. Aber auch ohne Gewißheit über die tatsächliche Repräsentativität der betreffenden Stile bedeutet bereits der Versuch, zwei verschiedene Stile vorzustellen, eine interessante Herausforderung; umso mehr, wenn wir versuchen, diese Aufführungsstile wie auf einer Palette mit verschiedenen anderen europäischen Stilen zu präsentieren. *Jephta* wurde deshalb für eine Paraklet-Aufführung gewählt, weil ein paralleles Stück aus dem 13. Jahrhundert existiert, der *Lai des pucelles*, und dadurch die Übertragung der Musik erleichtert wurde. Das Nonnenkloster war, laut Abaelard, von Frauen unterschiedlichster geistiger Befähigung bewohnt, und ich neige zur Ansicht, auch verschiedenster musikalischer Begabung. Das ausübende Ensemble könnte aus einer kleinen Gruppe von Sängerinnen gebildet worden sein, mit einem einzelnen Instrument als Orientierungspunkt (einerseits für die Tonhöhe und andererseits für die Gliederung der Dichtung). Der Gesangsstil dürfte nicht demjenigen der ausgebildeten Sänger an Notre-Dame entsprochen haben, eher einem umgangsmäßigen Singen, nicht auf ein Publikum hin, sondern für den Kreis der Vortragenden. In diesem Fall wurden von den Sängerinnen keine großen technischen, ja überhaupt nicht vergleichbare Fertigkeiten erwartet, doch könnten sie eine gemeinsame Art des Singens entwickelt haben (Tonerzeugung, Artikulation und so fort). – Der *Planctus David* wurde für die 13. Jahrhundert-Aufführung gewählt, weil wir eine

gute Quelle mit Quadratnotation aus diesem Jahrhundert besitzen (Oxford, Bodleian Library, Bodl. 79). Hier erstrebten wir eine professionelle Darbietung, für ein Publikum gedacht, das durch die Aufführung überzeugt und bewegt werden kann. Daher erhalten die Instrumente eine größere Aufgabe. Sie trennen die Ereignisse voneinander und ermöglichen dadurch die Entwicklung einer Spannung, die auf die je andere seelische Verfassung Davids abzielt. Die Aufführung hat ein Vorspiel und eine differenzierte instrumentale Begleitung, desgleichen Zwischenspiele und Abwechslung in der Dramatik. Das Stück nimmt eine Länge an, die ein Blick auf die Handschrift nicht errahnen läßt.

Die Aufführungsweise kann nicht als Nachahmung der andalusischen Praxis bezeichnet werden, obschon einige Elemente dieser Musik übernommen sind. Ein Beispiel bietet der vokale Vorspann (Bitain), wenn er auch nicht so angewandt wird wie es in der andalusischen Musik die Regel wäre. Hier dient er zur Vervollständigung der Einführung der Elemente, der Instrumente, der Stimme, des tonalen Umkreises wie der Melodie. Ich dachte dabei auch an den Eröffnungsvers des Danielspiels aus Beauvais, welcher dem folgenden Werk gleichsam als Titel vorangeht:

„Ad honorem tui, Christe,
Danielis ludus iste
in Beluaco est inventus
et invenit hunc iuventus.“

Petrus Abaelard: Planctus David, Gesangspartie (Bitain) des Vorspiels:
der Titel des Werkes wird als Text verwendet.

(Bitain)

Planctus David

Super Saul et io - - - - na - - - - tha

(Beginn des Planctus)

Do - lo - - - - - etc.

Eine weitere Entlehnung aus der andalusischen Musikpraxis ist der Gebrauch eines eigenständigen Instrumentalstücks als Zwischenspiel, ohne innere Beziehung zur Komposition. Tatsächlich wählte ich hier ein andalusisches Instrumentalstück:



Entschieden nicht-andalusisch ist die responsorische Begleitungsart, bei der alternierend eine Phrase gesungen und in heterophoner Weise gespielt wird.

In letzter Zeit habe ich mich intensiver mit dem beschäftigt, was ich unter dem Begriff der ästhetischen Ebene der Musik fassen möchte. Ich frage mich nach dem Unterschied im ästhetischen Gehalt von Skalen und Modi, Intervallen und Instrumenten und ich frage mich, bis zu welchem Grade diese Elemente meine Wahl der Töne bestimmen sollen. Ich werde im dritten Teil dieses Textes kurz darauf zurückkommen.

Rückblickend scheint mir, daß gerade die lange pragmatische Auseinandersetzung mit der Aufführung einstimmiger Musik es erlaubte, Kontrastmöglichkeiten im Stilistischen zu entwickeln, die dazu dienen können, einerseits Differenzierungen nach Regionalismen vorzunehmen, andererseits ein umfassend strukturiertes Klangbild zu bieten.

An diesem Punkt angelangt, frage ich mich, was denn die heutige Situation hinsichtlich der Aufführung dieses Repertoires von derjenigen des Jahres 1960 unterscheidet. Sicher ist der Unterschied groß. Heute wird wesentlich mehr geleistet. Die Qualität der Aufführung überzeugt, wenn nicht auch durch die Einsicht der Interpreten, so doch zumindest durch ihre athletische Spielfertigkeit im Instrumentalen. Das Singen scheint – mit wenigen Ausnahmen – als letztes mündig werden zu können. – Vor allem aber fand eine Schwerpunktsverlagerung statt vom Repertoire zur Aufführung. (Die „Archiv-Produktion“ hat ihre Struktur völlig verändert, sogar ihren Namen, um mit dem beträchtlich erweiterten Repertoire und dem Angebot der Interpreten besser zurecht zu kommen.) Die Einstimmigkeit des Mittelalters tritt in neuer Weise ins Blickfeld. Sie wird von einem vor siebzehn Jahren nicht

vorhersehbaren Ausmaß von Musikern herangezogen und von Historikern studiert. Und, was ich nie erwartet hätte, frühe Musik, speziell das einstimmige Repertoire mit einer Beziehung zum Dialekt, wurde zum Gegenstand politischer Bewegungen und Identifikation. Was zunächst als Arbeitsbereich der internationalen Kenner und Liebhaber früher Musik betrachtet wurde, wird heute auch von nationalen Strömungen in Beschlag genommen. Die Identifikation erfolgt innerhalb der Volkskultur. Spanische, okzitanische, französische, italienische, englische und deutsche Exponenten hüten fast eifersüchtig ihr nationales Erbe, sind bestrebt, es vor Aneignung durch Ausländer zu bewahren. In gewisser Weise ist die nationale Komponente für den Bedarf an ästhetischen und stilistischen Kriterien eingetreten: mangels objektiver Kriterien traten Sprache und Nationalismus vor musikalisch-historische Gesichtspunkte.

II. ASPEKTE

Es findet sich immer wieder die Vorstellung, der Mangel an direkten Belegen in den Quellen stehe einer bestimmten Begleitungsweise der Einstimmigkeit entgegen. Ich nehme einen anderen Standpunkt ein und, indem ich ihn darlege, gehe ich nach einigen allgemeinen Bemerkungen von einzelnen Aspekten der Aufzeichnung des Rhythmus, der Instrumente, Tonhöhe und Ästhetik aus.

Wissenschaftler haben oft die Tendenz, sich Forschungsbereichen zuzuwenden, in denen präzises Wissen angewandt werden kann und gesichertes Erkenntnis möglich ist. Das ist verständlich; denn in diesem Fall können Fakten die Basis der Schlüsse bilden – Schlüsse, die über eine Interpretation der Fakten hinausführen –, und diese Schlüsse können wieder an den Fakten verifiziert werden. Wenn eine in diesem Sinne geschulte Person in ein Gebiet gerät, wo nur wenig Tatsachen gesichert sind, hat sie zwei Möglichkeiten: entweder nur sehr wenige Schlüsse zu ziehen, also sich auf das zu beschränken, was in den gesicherten Tatsachen begründet ist, oder aber sich Überlegungen hinzugeben, die nicht mehr entsprechend verifiziert werden können. Und in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der einstimmigen Musik des Mittelalters überwiegt eindeutig das erste.

Wir haben nicht viele Zeugnisse zur Aufführung einstimmiger Musik. So sind es nur wenige Handschriften, die Trobador-Melodien enthalten. Es entspricht der geschilderten Tendenz der Wissenschaft, daß sie zunächst von diesen Quellen ausgeht, wenn sie nach der in einer Aufführung erklingenden Musik fragt. Nur scheint es mir falsch, die Aufzeichnung als Ausdruck des Klanglichen zu interpretieren oder gar anzunehmen, sie sei gleichsam als Protokoll einer Aufführung entstanden. Das ist ein zentraler Punkt. Denn unsere Analyse der Musik wie die Folgerungen auf eine Kontinuität geschichtlicher Prozesse hin, sollten sich nach Maßen des Möglichen nicht an der Wiedergabe der Musik in den Dokumenten, sondern an der Wahrnehmung des Erklingenden orientieren. Beides ist nur partiell identisch.

Worin bestand dann aber die klangliche Realisierung eines Trobador-Liedes? Gehen wir den Weg vom Ergebnis einer hypothetischen Aufführung zurück zu ihrer Vorbereitung, so ist die Aufzeichnung das letzte, was wir erreichen. Die Aufzeich-

nung ist, so gesehen, das Element, das vom Erklingen am weitesten entfernt ist. Das, was niedergeschrieben wurde, spiegelt gewisse Aspekte der zukünftigen Aufführung, ist aber nicht identisch mit dem, was erklingt. Was die Aufzeichnung zum Inhalt hat, betrifft die unveränderlichen Elemente der Aufführung. Von dem auszugehen, was niedergeschrieben ist, heißt, den Entscheidungsspielraum hinsichtlich einer Aufführung einzuschränken – es ist dieses Stück und kein anderes, es ist diese Textfassung und keine andere, es ist diese Melodiefassung und keine andere –, vor allem darf dadurch nicht zu der Annahme verleitet werden, die primären Elemente der Aufführung seien damit gegeben. Die Zusammensetzung des spielenden Ensembles, zum Beispiel, ist ein veränderliches Moment, und sie ist in der Notation nicht enthalten, obwohl die Zusammensetzung und Ausstattung des Ensembles für die Determinierung der Dimension des Gesamt-Klangbildes von großer Wichtigkeit ist.

Wie beginnt eine Aufführung? Musikstücke entstehen aus einer bestimmten Situation heraus; sie sind vorbereitet, sie werden eingeleitet. Eine Möglichkeit, einen Gesang einzuleiten, bildet die Hinzunahme eines anderen Stückes – die Estampie der zwei Viella-Spieler im Razo zu *Kalenda maya* fällt mir dabei als Beispiel ein. Eine andere Art besteht darin, daß der Text rezitiert wird – es könnte in Ulrich von Lichtensteins *Frauendienst* (1255) oder auch einer anderen Quelle sein, daß drei junge Frauen in den Raum treten, die Texte der Lieder rezitieren und sie anschließend singen. Aber ein Lied kann auch durch ein Instrumentalvorspiel eingeleitet werden. Es gibt keine Regel wie ein Lied begonnen werden soll. Der Beginn ist flexibel, obwohl er für die gesamte klangliche Darstellung sehr wichtig ist.

Die überwiegende Mehrheit der außerliturgischen einstimmigen Musik des Mittelalters zeigt einen Strophenbau. Dabei ist das melodische Material im Verhältnis zur Länge des Gesangstextes kurz. Details der melodischen Konstruktion ändern sich nicht von Strophe zu Strophe. Sie sind unveränderlich; so werden sie notiert. Der Ausdruck, der in den Strophen wiedergegeben ist, unterliegt jedoch einem starken Wechsel – hier glücklich, dort traurig – und das führt zu einer Beziehung der Strophen untereinander. Hier liegt wieder ein veränderliches Moment vor, und es wird nicht niedergeschrieben. Die eine Möglichkeit, Strophen zu verbinden oder zu trennen, bietet ein Zwischenspiel. Das gleiche gilt gelegentlich für Refrainzeilen. Zwischenspiele können auch notwendig sein, um in langausgedehnten Liedern die immer wiederkehrende Folge von Text und Melodie aufzubrechen.

Lieder enden irgendwie. Grocheo erwähnt, daß von den Fidel-Spielern ein „Modus“, etwas wie ein „Neupma“ gespielt wird, um einen Cantus coronatus abzuschließen; im deutschen Repertoire finden wir Verse, die besagen, daß das Lied beendet werden muß, weil der Fidel-Spieler seinen Bogen zerbrochen habe. Lieder dienen verschiedenen Absichten – die Gunst einer Dame zu gewinnen, Begeisterung für einen Kreuzzug zu wecken, in Trauer zu versetzen beim Verlust eines Gönners, durch dichterisches Geschick zu brillieren und so fort. Das Ende des Liedes gibt dem Künstler die letzte Möglichkeit, seiner Absicht Ausdruck zu geben. Und hier liegt eine Funktion des Nachspiels.

Wir dürfen auch nicht von vornherein annehmen, daß die einzelnen Lieder als voneinander getrennt zu betrachten sind, daß jedes in sich eine vollständige Einheit

bildet. Wir können Lieder, die untereinander in Beziehung stehen, dahingehend interpretieren, daß sie eine Aufführung erfordern, welche diese Interdependenz berücksichtigt. Lieder können Teile einer Folge bilden (Martin Codax) oder können als Beitrag zu einer ausgedehnten Feier vorgesehen sein (so die *Bordesholmer Marienklage*). Der Rahmen, in dem eine Aufführung stattfindet, kann das Gesamtklangbild stark beeinflussen. Und auch das ist Veränderungen unterworfen und somit nicht notiert.

In diesem Sinne können drei oder vier Zeilen einer Handschrift auf ein weites Spektrum der Möglichkeiten hinweisen, vom Vortrag eines Sängers, der gerade das darbietet, was wir vorfinden, bis zur großangelegten Aufführung mit Hilfe vieler Personen und unter Hinzunahme von Musik – Begleitung, Vorspiel, Zwischenspiel und Nachspiel –, die neben dem eigentlichen Lied steht.

Ich kann hier nicht vermeiden, in allgemeiner Weise über die Einstimmigkeit des Mittelalters zu sprechen, anstatt im einzelnen über jedes Teilgebiet. Eigentlich wäre zunächst zu erarbeiten, was die Cantigas von den Trobador-Liedern unterscheidet, was von den Trouvère-Liedern, dem Minnesang und so weiter. Doch sind das Fragen, die hier im Hintergrund stehen. So konzentriere ich mich auf die allgemeinen Elemente, die in den verschiedenen Repertoires von unterschiedlicher Bedeutung sind.

DIE AUFZEICHNUNG

Wenn wir uns die Miniatur in Erinnerung rufen, die sich unmittelbar nach dem Prolog der Cantigas-Handschrift Escorial, Biblioteca Ms. j. b. 2, findet, so läßt sich das Schreiben einer Handschrift eher als der Versuch verstehen, Elemente einer stattfindenden Realisierung aufzuzeichnen, als eine Aufführung ins Leben zu rufen. Die Handschrift geht entweder auf das zurück, was der Schreiber hörte oder was in einer anderen Handschrift enthalten war. Es scheint mir einleuchtend, daß Handschriften, die auf dieselbe Aufführung zurückgehen, Varianten enthalten können. Wenn ich ein Lied rekonstruiere, interessiert mich in erster Linie die Rekonstruktion der Aufführungsweise, und entsprechend verhalte ich mich gegenüber den Informationen in der Handschrift. Dabei bietet die Überlieferung jedes Repertoires ihre eigenen Probleme – die eigentümlichen grammatikalischen Probleme der Cantigas, die Intransparenz der Trobador-Quellen, die Kontrafaktur beim deutschen Minnesang und so fort –, so daß unsere Arbeit an den Quellen mit entsprechenden kritischen Überlegungen Hand in Hand gehen muß. Haben wir einmal der Handschrift ein Maximum an Information entnommen – es wird selten mehr sein als die Melodie, der Text und die Herkunft – so beginnt erst die eigentliche Rekonstruktion.

Zahlreiche Handschriften geben uns eindeutige Information über die Tonhöhe und die Zuordnung der Noten zum Text. Der Text wurde in der Regel zuerst geschrieben; die Noten sind nachträglich darüber gesetzt. Weshalb aber finden wir so wenig Information zum Rhythmus? Wir wissen um die verschiedenen Theorien einer rhythmischen Interpretation, aber keine ist von derart zwingender Eindeutigkeit, daß sie den anderen vorgezogen werden könnte. Ich tendiere dazu, jedes Stück

für sich zu betrachten, dabei hier einen Schimmer von Garlandia zu entdecken, dort einen Ansatz modaler Rhythmik aufzusprühen, dann wieder einen Aspekt der Silbenzählung und so fort – Pirro, Ludwig, Beck, Gennrich, Husmann, Anglès, sie alle blinzeln zwischen den Folios hervor, und nicht zu vergessen Ribera, den keiner mehr nennt und der doch präsent ist.

Wir müssen das rhythmische Element in den Griff bekommen. Ein regelmäßig gemessener Rhythmus ist zumindest ansatzweise niederzuschreiben, während ein nicht regelmäßig gemessener nur schwer zu Papier gebracht werden kann. So beruht unser Verfahren, Rhythmus zu notieren, auf der Wiedergabe seiner Meßbarkeit. Falls ein Rhythmus unregelmäßig oder variabel war, können wir nicht erwarten, ihn notiert zu finden. Das bringt mich dazu, nach dem Rhythmus als einem nicht in der Aufzeichnung integrierten Element zu fragen.

RHYTHMUS

In der Volkssprache bildet der Text eine Hauptquelle für den Rhythmus. Sein Vortrag ist weder metrisch noch zeigt er Proportionen der Silbenlänge. Im Englischen kann das Wort „five“ (wie jedes andere Wort) nicht rhythmisch fixiert werden, da sein Rhythmus variabel ist. Unabhängig aber davon, welche Länge es hat, bildet das Wort eine in sich abgeschlossene Einheit, die (und das formuliere ich im Blick auf die Musik) nur aus einem Element besteht. „Fifty“ ist eine Einheit aus zwei Elementen, „five fifty-five“ besteht aus vier Elementen. Die Anzahl der Elemente – in der Regel die Anzahl der Silben – bildet eine Gruppierung, die für den Sprachvortrag von Bedeutung ist.

Ich betrachte den Rhythmus in diesem Sinne von der Gruppierung aus. Dabei spielt die relative Länge eine untergeordnete Rolle. Folgende Begriffe stehen mir für vier Klassen von Gruppierungen:

- 1 – Solitär: Ein Wort, beziehungsweise Ton, aus einem Element, für sich stehend, ohne Verbindung zu einem anderen Schlag, gefolgt von einer Pause, zum Beispiel: „yes!“
- 2 – Konsekutiv: Ein Wort, beziehungsweise eine Tongruppe, aus zwei oder mehr Elementen, denen eine Pause folgt oder eine weitere Gruppe, zum Beispiel: „going away“.
- 3 – Indeterminiert: Eine Einheit, die einer vorausgehenden Gruppe folgt, ohne nachfolgende Gruppe, in der Regel ein Abschluß.
- 4 – Stationär: Das Fehlen einer Gruppe zwischen zwei Gruppen, das Äquivalent einer Pause.

Ligaturen sind – mit Ausnahme der Finalis – vorzugsweise Konsekutive. Bei syllabischer Vertonung bestimmt die Sprache die Gruppierung von Konsekutiven, während die notierte Pause das Vorgehende entweder zum Indeterminierten oder Solitären macht, beziehungsweise selbst ein Stationäres bildet. Insofern bringe ich Rhythmus mit dem in Verbindung, was wir gewöhnlich Phrasierung nennen – ein wesentliches Element der Musik, das nicht schriftlich wiedergegeben werden kann.

(al-Kindī zeigt ein ähnliches Konzept, wenn er die Silben „ta“, „tan“ und „tanān“ einander entgegensetzt). Ein Lautenspieler bringt ohne Berücksichtigung der absoluten Länge der Noten einen Solitär hervor, wenn er das Plektrum hinunterzieht. Mit Hinunter- und Hinaufziehen erzielt er eine Konsekutive. Eine Reihe von Solitären würde durch eine Reihe von Plektrum-Bewegungen in dieselbe Richtung hervorgerufen werden. All das bezieht sich nur auf den Rhythmus, nicht auf die Länge.

Wichtig ist, festzuhalten, daß in allen Fällen der Charakter einer Gruppierung durch das Ende beziehungsweise das Folgende bestimmt wird, nicht durch den Beginn. In der Sprache bestimmt auf ähnliche Art die (der Interpunktion entsprechende) Interpretation unterschiedliche Charaktere: Nein! Nein! Nein! Nein! führt zu vier Solitären, während Nein? Nein! Nein? Nein! zwei Konsekutive darstellt. Betonung oder Akzent sind nicht das selbe wie Gruppierung. So kann eine Konsekutive mehr als eine betonte Note haben, oder auch keine.

Natürlich besteht bei fast allen Aufführungen eine Tendenz, entweder eine Phrase unter ein Metrum zu bringen, oder das Metrum fernzuhalten. Und da eben Musik letztlich in der Interpretation stets (mehr oder weniger) vom Notierten abweicht, beschränkt sich auch im Rhythmischen die Angabe in der Regel nur auf einige Hinweise. Es scheint mir klar, daß die Zeichen aus einer Tradition heraus und nie „buchstäblich“ interpretiert wurden. – Ventadorns *Pos mi pregatz* (P.-C. 70.36) könnte nach einer bestimmten Interpretation folgendermaßen aufgeschrieben werden:

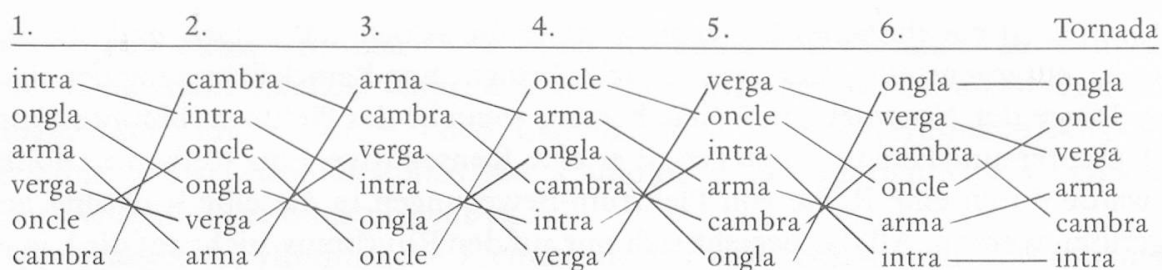


Diese Interpretation könnte aber durchaus auf der folgenden Aufzeichnung beruhen:



So bereitet mir eine starre Dichotomie Mühe, wie sie sich in den Aussagen zu erkennen gibt: „dieses Stück ist modal“ und jenes ist „nicht modal“, oder „dieses Stück ist mensural“ und so fort, wie wenn nicht das Modale, das Nicht-Modale oder das Mensurale im Vortrag frei verstanden worden sein könnten. Selbst im Falle der Instrumentalmusik, die in den erhaltenen Quellen nur mensural notiert ist, und wo ein Einfluß von der Sprache her ausgeschlossen werden kann, sollten wir, meiner ich, eher die Gruppierung als die Länge der Noten ins Auge fassen. Das Problem liegt meines Erachtens zu einem guten Teil darin, daß bisher kein Vokabular für Gruppierungen innerhalb eines metrischen Ablaufes entwickelt wurde. So wie man es offensichtlich nicht für notwendig erachtete, gemischte Metren zu verdeutlichen, wie sie sich aus unterschiedlichen Gruppierungen ergeben.

Ein strophisches Lied besitzt für alle Strophen dieselbe Melodie. So nehmen wir stillschweigend für jede Strophe denselben Rhythmus; doch könnten die Gruppierungen Verschiebungen im Rhythmus fordern. – Arnault Daniels *Sestina Lo ferm voler* (P.-C. 29.14) enthält die folgenden Reimwörter:



Wenn wir annehmen, der Dichter wolle unsere Aufmerksamkeit darauf lenken, wie er die sechs Reimworte in den sechs Strophen immer wieder anders gruppiert, so wird der Interpret auf einen ungefähr gleichen Zeitraum zwischen zwei Reimwörtern achten und in dieser Weise zu einer annähernd gleichen Gestaltung der Strophen gelangen. Im Unterschied dazu kann Peire Cardinals *Tartarassa ni voutor* (P.-C. 335.55) von Strophe zu Strophe vollständig anders gestaltet sein. Hier geht es nicht darum, die Aufmerksamkeit auf die poetische Struktur zu richten; im Vordergrund steht der Inhalt: die harte Kritik am Klerus, der sich wie Aasgeier von Toten ernähre, da er deren Besitz beschlagnahme. Im ersten Fall bestand eine formale Beziehung zwischen dem Wort und der Musik, im zweiten Fall handelt es sich um die Bedeutung des Wortes und ihre Beziehung zur Musik als Klangphänomen, die die Gruppierung innerhalb der Strophen beeinflusst.

Rhythmus bestimmt die Phrasierung, und umgekehrt. Beide werden durch den Text bedingt, durch Klang und Inhalt. Dazu kommt die Absicht der Darbietung: es soll jemand angeregt werden zum Lachen, Weinen, Nachdenken, Handeln. Ich lasse durch derartige Überlegungen die offensichtliche Rigidität der paläographischen Information aufweichen. Ich halte den Rhythmus eines bestimmten Gesanges für veränderbar und in den meisten Fällen als von relativ geringer Bedeutung.

TONHÖHE

(Ich gehe hier nicht auf Stimmungen ein; in der Regel verwende ich eine pythagoräische Stimmung und passe sie an für Instrumente mit Bündeln.)

Die Melodie kann zusätzlich zu ihrer Aufgabe als Textträger sowohl eine strukturelle als auch eine ausdrucksmäßige Funktion wahrnehmen; besondere Probleme aber ergeben sich dann, wenn entschieden werden soll, was nun eigentlich genau die Töne der Melodie sind. Die Neumen im „campo aperto“ sind unerfreulich unbestimmbar hinsichtlich der Tonhöhe, während die Quadratnotation diesbezüglich unerfreulich genau ist. Obwohl nicht alle Noten einer Melodie von gleicher Wichtigkeit sind, muß doch eine Logik die Wahl der Töne bestimmen. Es versteht sich, daß wir auf der Suche nach dieser Logik die Notation unserer Quellen kritisch untersuchen. Eine unbestimmte Notation, wie linienlose Neumen, zwingt uns intensiver nach dieser Logik der Tonverbindung zu fragen, als eine Notation mit feststehender Tonhöhe, bei der wir dennoch oft versucht sind, etwas zu ändern.

Hier sei ein Fall dargestellt, in dem ich bezeichnenderweise von allen Quellen abgewichen bin: *Chanterai por mon corage* (R. 21).

Paris BN
X nouv. acq. fr.
1050 fol. 248

Paris BN
O f. fr. 846
fol. 28

Paris BN
M f. fr. 844
fol. 174'

Paris Bibl. de
K l'Arsenal
Ms. 5198
fol. 385

Paris BN
T f. fr. 12615
fol. 128'

Fassung
Binkley

1. 2.

Chan - te - rai por mon co - ra - ge que ie vueil re - con - for - ter

3. 4. 5.

qua - vec - ques mon grant da - ma - ge ne quier mo - rir ne fo - ler quant de la ter - re

6. 7.

sau - va - ge ne voi mes nul re - tor - ner ou cil est qui ras - so - a - ge

8. mes maus quant gue oi par - ler dex quant cri - e - rons ou - tre - e sire ai - dies

9.

10.

11. au pe - le - rin par su - i es pau - en - te - e car fe - lon sont sa - ra - zin.

12.

Fünf verschiedenen Aufzeichnungen entsprechen die Melodien K, M, O, T und X. (Diese Siglen entsprechen jenen bei Raynaud-Spanke, Leiden 1955, 2–4.). Dabei sind drei Fassungen annähernd identisch (K, O und X), während zwei Quellen (M und T) gleiche oder einander ähnliche Melodieteile in anderer Reihenfolge bringen.

K O X: a a b a b a b c a a b c oder A B B C A C

M T: a a a a a b b a a (b) c oder A A A B A C

Die Schlußtöne scheinen mir von großer Wichtigkeit zu sein, weil bei ihnen die größten Abweichungen in den verschiedenen Fassungen vorliegen:

K O X: a a d a d a d g a a d g

M: a b a b a b e e a b f g

T: a a a a a b d a h b d g

Nur M bringt vor dem vorletzten Schluß ein *b*, was eine Kadenz nach *f* nahelegt. Ohne diesen Kadenzton wäre das *b* kaum da. Obwohl jede Version einen bestimmten Sinn in sich birgt, gibt es für mich in jeder etwas Verwirrendes. Die Wiederho-

lung des Abschnitts a mit dem gleichen Kadenzton bereitet mir Mühe, nicht die Abwechslung der Kadenztöne. So ziehe ich den Beginn in M allen anderen vor. In derselben Weise stören mich in M die wiederholten Abschnitte b mit identischen Kadenztönen, und ich würde eine der Alternativen vorziehen. Wegen meines Vorurteils gegen wiederholte Phrasen mit identischen Kadenztönen erscheint mir nur M als annehmbare Refrain-Version. Ich glaube nicht, daß man einfach einen Abschnitt aus K, O, X oder T nach M übernehmen kann, um eine passende Alternative für die b-Abschnitte in M zu haben, da die Logik der Kadenz in den verschiedenen Melodiefassungen nicht dieselbe ist. K, O und X verwenden die Kadenztöne *a d g*, während T *a b d g* und M *a b e f g* verwenden. In M schließen die Kadenzen auf einem Ton und seinem Nachbarton, *a-b* und *f-g*, mit Ausnahme der b-Abschnitte, wo die Kadenztöne wiederholt werden. Hier scheint mir eine Korrektur am Platz. Wären die Kadenzen dieser zwei Teile *f-e* anstelle von *e-e*, so könnte das Verhältnis Ton/Nachbarton beibehalten werden, und um dies zu erreichen, schlage ich vor, den vorletzten Abschnitt vor dem Refrain entsprechend zu transponieren. Dies gibt folgende Kadenztöne:

a-b a-b a-b f-e a-b f-g

Ich möchte betonen, daß dies eines der verhältnismäßig wenigen Trouvère-Lieder mit einem Refrain ist. Die letzten vier Zeilen beginnen im Text mit „Dex...“. Ich erwarte, daß der Refrain das unmittelbar vorangehende Material spiegelt; dies trifft in K, O und X zu, nicht aber in M oder T. In meiner abgeänderten Version von M jedoch findet sich dieser Zusammenhang.

Nur fühle ich zu wenig festen Boden unter meinen Füßen, um auf dieser Version zu beharren. Was sich ergibt, entspricht musikalisch dem späteren Rondeau unter Weglassung des Initialrefrains: A A A B (A B) A A A B (A B) etc.; aber selbstverständlich ist es nicht von dieser Form abgeleitet. Wäre ich gezwungen, mich auf eine der originalen Versionen zu beschränken, so würde ich zu O oder K tendieren.

Ich bringe dieses Beispiel, weil mir daran liegt, das Interesse für strukturelle Zusammenhänge zu wecken, für die wir – vielleicht trotz des gegenteiligen Gefühls – wenig bekräftigende Beweise besitzen, zumindest nicht aufgrund der Texte jener Tage.

Die Wahl der Töne erfordert, ähnlich wie Entscheidungen über Rhythmus, in meinen Augen die Verbindung wissenschaftlicher Distanz mit einer guten Portion kritischer Intuition. Bei der Melodie beschäftigt mich vor allem die Frage nach einer Logik, von der ich das Gefühl habe, daß sie zu Beginn immer vorhanden war, des öfteren aber während der Überlieferung verloren ging. Es scheint mir wichtig, hier unterschiedliche Stadien zu berücksichtigen. So vermute ich, daß zu einem Zeitpunkt, als die zum mehrstimmigen Lied tendierenden Kräfte in den Vordergrund traten, die Melodien weniger veränderlich waren, wie auch andere Elemente einer Aufführung zunehmend fixiert wurden. Die Logik der Melodie bildet eine der wichtigsten Grundlagen der Begleitung. Es scheint mir fast unmöglich, ein Lied zu begleiten, ohne diese Gesetzmäßigkeit zu beachten, selbst wenn sie sich, wie es mir manchmal ergangen ist, hinterher als „falsch“ erweist.

Auf dem Weg zur Realisierung eines bestimmten Liedes gehen wir von den Quellen aus, die den Text liefern; erst in zweiter Linie wird Melodie und Rhythmus einbezogen. Jetzt geht es um die veränderlichen Faktoren, für die wir in den Quellen keine Hinweise finden können, die aber für das definitive Klangbild der Aufführung von größter Wichtigkeit sind.

INSTRUMENTE

Der erste Eindruck für Auge und Ohr beim Erklingen eines Liedes wird von der Zusammensetzung des vortragenden Ensembles bestimmt. Hier gibt es – sofern sich überhaupt eine Begleitung findet – verschiedene Möglichkeiten: vor allem (1) eine große Zahl von Instrumentalisten spielen Streich-, Zupf- und Blasinstrumente und (2) es finden sich ein oder eventuell zwei Spieler, wobei die Eigenheit dieses Instruments oder auch der Instrumente die Begleitung prägt. Ich bin der Ansicht, jede dieser Möglichkeiten kann angebracht sein. Ich werde das im folgenden erläutern. Vorab aber möchte ich die gebräuchlichsten Instrumente in Erinnerung rufen und auf die Eigenheiten hinweisen, welche den Aufbau des Ensembles, aber auch die Auswahl der zu spielenden Noten beeinflussen. – Die folgenden Hinweise beruhen unter anderem auf einer Beschäftigung mit den verschiedensten Abbildungen und Beschreibungen. Sie sind aber nur ausnahmsweise auf eine konkrete Abbildung bezogen. Im Vordergrund steht die Absicht, auf einige Interpretationsmöglichkeiten hinzuweisen.

Flöten – Drei Arten von Flöten finden sich abgebildet oder beschrieben. Die *Ajabeba* ist die maurische, endgeblasene Flöte, die heutige *Nāy*. Die Spieler waren in der Regel Mauren, und ich weiß nichts über den Gebrauch dieser Flöten außerhalb Kastiliens, und vor allem von Aragon. Die seitlich angeblasene Flöte, welche in der genannten Handschrift Escorial auf Folio 208' abgebildet ist, mißt fast einen Meter. Es handelt sich um ein *Albogón*. Viel hängt von der Form des Mundlochs ab; es ist anzunehmen, daß sie drei Oktaven Umfang hatte, von *d* aus mit chromatischer Abstufung, und daß bei ihr Veränderungen in der Lautstärke, aber auch in der Höhe des Einzeltons möglich waren. In Spanien wurde dieses Instrument eine Zeitlang besonders mit jüdischen Musikern in Verbindung gebracht; doch wurde es sowohl an christlichen wie an moslemischen Höfen gespielt. Das *Flageolett* ist eine schmale Flöte, etwa halb so lang wie das *Albogón*. Dadurch ist sein tiefster Ton etwa eine Oktave höher, nämlich *d'*. Der Tonumfang scheint nicht größer gewesen zu sein als anderthalb Oktaven. Wie das *Albogón* besitzt sie sechs Löcher (möglicherweise war ein siebtes vorhanden, welches in der Miniatur nicht sichtbar ist). Es existieren zwei weitere Arten von Flöten, die Einhandflöte zur provenzalischen Trommel (*Tabor*), die für den Vortrag einstimmiger Gesänge kaum in Frage kommt, sowie die *Panflöte*. Wir wissen von den heutigen Interpreten aus Rumänien, was für Möglichkeiten die Panflöte bietet, nicht nur was Geläufigkeit betrifft, sondern auch im klanglichen Ausdruck. Der Tonumfang kann sehr verschieden sein.

Rohrblatt-Instrumente – Die akustischen Eigenschaften der Rohrblatt-Instrumente erlauben uns, aus Abbildungen einige Informationen abzuleiten, sofern diese

entscheidende Eigenschaften wie konische oder zylindrische Bohrung, Länge, Stellung des Rohrblattes oder des Mundstücks überhaupt erkennen lassen. Die *Albogue* ist eine Art Hornpipe, der jedoch des öfteren das „Horn“ fehlt. In die beiden dünnen Pfeifen ist je eine Aufschlagzunge eingeführt; die Pfeifen weisen verschiedene Anordnungen der Grifflöcher auf. Dabei handelt es sich um ein Instrument mit kontinuierlichem Klang. In Spanien zumindest wurde es als ländliches Volksinstrument betrachtet; doch hat die entsprechende Darstellung in der Cantigas-Handschrift nichts Bukolisches an sich. In der Regel ist ein Doppelrohrblatt-Instrument eigenständig. So dürfte es wohl nur selten zur Gesangsbegleitung verwendet worden sein. Dennoch scheinen einige der Schalmeeinstrumente Begleitfunktionen innegehabt zu haben. In derselben Handschrift ist auf Folio 350 ein ca. 30 cm langes Instrument abgebildet, das anscheinend zylindrische Bohrung aufweist und in einem abgerundeten Schallbecher endet, wie die späteren d'amore-Instrumente. Dies scheint mir eine weiche, leisere Schalmee (*Piffaro*) zu sein, mit einer Oktave Umfang in Diskantlage. Der Spieler macht keinen Gebrauch von einer Pirouette, sondern beläßt es – wie die heutigen Oboisten – bei einer Mundstellung, die eine Modulation des Tons erlaubt. Auf Folio 276' ist eine weitere Schalmee abgebildet, diesmal mit konischer Bohrung, was den Klang um eine Oktave erhöht und – unter Berücksichtigung des Überblasens – eine kontinuierliche Skala von etwa zwei Oktaven zur Verfügung stellt. Die Länge legt eine Stimmung um *d* nahe. Daß diese beiden Instrumente einen d'amore-artigen Schallbecher haben, läßt vermuten, es sei versucht worden, von einem lauten Instrument zu einem leiseren zu gelangen. Natürlich gibt es auch eine laute, kurze Schalmee mit dem üblichen, eher lang ausladenden Schalltrichter – sehr ähnlich der heutigen spanischen Dulzaina. Sie ist selbstverständlich für Musik im geschlossenen Raum ungeeignet.

Blasinstrumente mit Windkapsel bzw. Balg – Es existieren zwei Arten von *Platerspielen*: eines mit zwei Rohren und eines, dessen Rohr mit einem Dämpfer in Form einer länglichen Erweiterung unter dem zweiten Schalloch versehen ist, jedoch ohne Einfluß auf die Tonhöhe. Das Instrument, etwa mit einem Umfang von einer Oktave, könnte durch die Erweiterung sanfter geklungen haben. *Sackpfeifen* stehen verwendungsmäßig für sich. Nur eine Art ist nicht als eigenständiges Instrument brauchbar: die Sackpfeife ohne Bordun, mit einfacher oder doppelter Melodiepfeife. Im übrigen gab es Instrumente in fünf verschiedenen Größen und mit fünf verschiedenen Anordnungen der Bordunpfeife. Was hier vor allem in Betracht kommt, waren Instrumente mit Pfeifen im Umfang einer Oktave, wobei sich bei Unterschieden der Bohrung (konisch und zylindrisch) Unterschiede um eine Oktave ergeben. Das *Organetto* ist bekannt. Sowie ich es müßig finde, das *Anafil*, die maurische Trompete, zu erwähnen, ein langes, kupfernes Horn, das sicher nicht geeignet war, Lieder zu begleiten.

Zupfinstrumente – Zu jener Zeit waren fünf verschiedene *Psalterien* bekannt, jedes mit ausgeprägten Eigenheiten. Ein kleines, dreieckiges Instrument mit elf Saiten wird von beiden Händen mit Federkielen gespielt. Die Saiten sind ihrer Länge entsprechend angeordnet und ergeben eine möglicherweise diatonische Leiter von mehr als anderthalb Oktaven, im hohen Register. Dann ein kleines Psalterium

mit eingezogenen Seiten, doppelchörig bespannt, wobei verschiedene Saitenpaare dieselbe Länge aufweisen. Die linke Hand zupft die Saiten ohne Kiel, während die rechte mit einem Kiel die Melodiesaiten spielt. Weiter ein großes, viereckiges Psalterium mit fünf bis acht Chören zu je drei Saiten. Wieder zupft die eine Hand ohne Plektrum die tiefsten Saiten, während die andere die übrigen Saiten mit einem Federkiel spielt. Die Länge der Saiten läßt auf ein tiefes Register schließen, zudem mit beschränktem Umfang, entsprechend der einheitlichen Länge der Saiten. Ein weiteres großes Psalterium ist vierchörig angelegt, jeder Chor läuft über einen eigenen Steg. Möglicherweise ist jeder Chor in sich in Quinte und Oktave gestimmt. Wieder verwendet der Spieler beide Hände in der beschriebenen Weise. Das komplizierteste Psalterium ist ein harfenähnliches Instrument mit Saiten auf beiden Seiten des Resonanzkörpers. Es wird wie eine Harfe in aufrechter Stellung und mit beiden Händen gespielt. Auf jeder Seite befinden sich 18 bis 21 Saiten, welche mit Federkielen gezupft werden. — Von diesen Psalterien ist eines ein Melodieinstrument, eines eventuell eine Kombination mit einem Bordun, zwei sind eindeutig primär Borduninstrumente und eines ist ein solistisches Instrument, beachtlich nach Umfang und technischen Möglichkeiten.

Die *Harfe* besitzt weniger Saiten als die Psalterien und kürzere. Sie wird mit beiden Händen, je mit Daumen und zwei Fingern gespielt. Ihre elf bis fünfzehn Saiten lassen an ein mittleres bis hohes Register denken. Dies gilt für die maurische Harfe im Spanien des dreizehnten Jahrhunderts. Die keltische Harfe ist größer — mit etwa 30 Saiten — und nimmt in ihrer Kultur eine viel wichtigere Stellung ein als die maurische in Spanien. Es scheint, daß die Harfe und die gezupfte Rota in den nördlichen Ländern sehr prominente Instrumente waren, mit Eigenschaften, die genaue Nachforschungen rechtfertigten (so Saiten aus Pferdehaar, Steckwirbel, flache neben gewölbten Resonanzkörpern und so fort). Nur spielte eben die Harfe im Süden keine vergleichbare Rolle.

Die *Laute* besaß in der Regel vier doppelchörige Saiten, konnte aber auch mehr aufweisen. Es gab über „groß“ oder „klein“ hinaus keine Normierung der Größe. An Kielen wurden mindestens zwei Arten verwendet: harte und weiche. Die Eigenschaften der Kiele bestimmten in großem Umfang, was gespielt werden konnte und was nicht, ob kunstvolle, schnelle Läufe, oder gut akzentuierte einzelne Töne. Die Lauten, mit Saiten aus Seide oder Darm bespannt, waren meines Erachtens, was Klang und Ansprache betrifft, dem heutigen 'ūd ziemlich ähnlich, nicht aber in der Art, wie sie gespielt wurden. Ich komme darauf, weil die Funktion der Laute in einer Aufführung einstimmiger mittelalterlicher Musik von derjenigen in der arabischen klassischen Musik sehr verschieden ist. Es gibt Langhalslauten mit Metallsaiten, sowohl mit hautbespanntem als auch mit hölzernem Korpus. Das sind Vertreter der Chitarra sarracenica- oder der Mandora-Gruppe. Die Langhalslauten, die ich vorzugsweise als Chitarra sarracenica bezeichne, sind den türkischen Sāz oder Bagloma ähnlich, während mir von den kleineren Mandola-artigen Instrumenten keine Entsprechung bei den Volksinstrumenten bekannt ist, abgesehen von der aus Jugoslawien und Ungarn stammenden Tamborica.

Die kleineren Zupfinstrumente lassen sich in vier Gruppen einteilen, die, unabhängig von ihrer Geschichte, etwas über die Möglichkeiten des Instruments aussagen: Citolen mit flachem Boden, Mandoren mit gewölbtem Boden, „Gittern“ mit eingezogenen Zargen und Cistern mit gerundeten Zargen. Die Beziehungen dieser Instrumente zueinander und zu den Instrumenten des Mittleren Ostens sind sehr komplex. So erinnere ich an die Elfenbeinschnitzerei aus dem zwölften Jahrhundert im Staatsmuseum Berlin (DDR), eine abbasidische Arbeit aus Ägypten, deren Darstellung mit Ausnahme des gekrümmten Bodens weitgehend mit einer Gittern übereinstimmt, die in der oben genannten Cantigas-Handschrift abgebildet ist. (Die Elfenbeinschnitzerei ist in Henry George Farmer, *Islam*, Leipzig o. J., 47, Abb. 27 [Musikgeschichte in Bildern 3, 2. Lieferung] abgebildet.) Es gibt auch ein *gezupftes Rebec*. – Alle gezupften Instrumente gehören zu den leisen Instrumenten. Einige der gezupften Instrumente zeigen Bordun-Charakter und sind in ihrer Melodiefunktion eingeschränkt; andere sind primär Melodieinstrumente und für die Verwendung als Bordun ungeeignet.

Die Situation bei den *Streichinstrumenten* ist ähnlich komplex, trotzdem sind Gruppierungen möglich. Im Norden existiert die *gestrichene Rota* und die *Vielle* beziehungsweise Fidel. Im Süden gab es verschiedene mit Haut bespannte Instrumente, welche ich Juan Ruiz folgend *Rabel morisca* nenne. Zudem gibt es verschiedene Formen der *Lira*, mit zwei oder drei Saiten. Die Fidel wurde sowohl an der Schulter als auch auf dem Knie gespielt, oft mit einem langen, unelastischen Bogen. In der Vielfalt der abgebildeten Formen sehe ich fünf zugrundeliegende Instrumente: eine birnenförmige Lira, mit den Varianten Rabāb und Rebec, die Fidel, die langhalsige Lira, das gestrichene „Banjo“ mit Fellecke und schließlich die gestrichene Rota.

Des Weiteren gab es *Glocken* und *Schlaginstrumente*, eingeschlossen alle Arten von Geräuscherzeugern. Besonders erwähnen möchte ich das Timbrel und das Tambourin, die Klappern, die verschiedenen Trommeln einschließlich einer Trommel mit Schnarrsaiten, die Sanduhrtrommel und die Nakira, sowie verschiedene Zymbeln.

Die *Stimme*, als Instrument betrachtet, bezieht ihre Charakteristik aus der Sprache und der regionalen Tradition, und ist deshalb örtlich und zeitlich unterschiedlichen Einflüssen unterworfen.

Insgesamt über zwei Dutzend Instrumente gliedern sich ihrer Funktion nach in melodische, rhythmische oder als Bordun verwendete, in hohe und mittlere Register, in unabhängige und abhängige (so ist die Trommel mit Schnarrsaiten abhängig, die Fidel unabhängig) und so fort. Jedes Instrument hat seine besonderen Fähigkeiten, die seine Geschichte bestimmen. Diese Instrumente sind für Musik im geschlossenen Raum bestimmt und bieten eine große Vielfalt an Klangmöglichkeiten. Ein Instrument ist nichts ohne Musik. So kommt es darauf an, für jedes die richtigen Klänge zu suchen und ihre Anwendung zu finden. Gewiß war die Liedbegleitung nicht die einzige Aufgabe dieser Instrumente; doch stellte sie sicherlich einen wichtigen Wirkungskreis dar.

Ich bin seit langem davon überzeugt, daß die optimale Aufführung einstimmiger Lieder des Mittelalters eine instrumentale Begleitung erfordert. Es ist dies nicht der Ort, auf die Gründe einzugehen, die für eine Begleitung dieses Repertoires sprechen; doch wünschte ich, jemand würde dies einmal tun. Hier will ich mein Vorgehen und die für mich mit der Begleitung verbundenen Stile behandeln.

Ich sprach eingangs von drei Möglichkeiten: viele Instrumente begleiten einen oder mehrere Sänger, ein Instrument oder sehr wenige Instrumente begleiten einen oder mehrere Sänger, oder es findet sich gar keine Begleitung. Als ein Modell für die erste Möglichkeit kann das andalusische Orchester gelten. Es handelt sich um eine Möglichkeit, die in Darstellungen an den Portalen der Kathedralen von Santiago de Compostela, zu Lyon und an vielen anderen Orten eine lehrreiche Ergänzung findet. In der andalusischen Praxis kann jedes Instrument verwendet werden. Auch im Mittelalter erforderte sicher eine optimale Darbietung eine gut zusammengestellte Gruppe von Instrumenten, wie wir sie hier finden: ein Rabāb in der Tiefe für eine nicht-figurierte Stimme mit festem Ton, eine Nāy in der Höhe, gelegentlich mit zarten Arabesken und Motiven hervortretend, dann die Kamanġa's (üblicherweise mehrere), als das zentrale Instrument, die kontrastierende Laute und zwei Schlaginstrumente, die Sanduhrtrommel (Darabukka) und das Tambourin als der „Leader“. (Natürlich könnte ein von diesem Ensemble begleitetes Lied ohne weiteres mit einer einzelnen Laute begleitet werden; doch wäre dann eben die Darbietung nicht optimal.) Allgemein gesprochen folgt der Stil der Aufführung bei diesem Ensemble den Prinzipien der Heterophonie: jedes Instrument verarbeitet ein gemeinsames melodisches Material, entsprechend seinem Charakter. Damit die Textur genügend dicht wird, ist eine bestimmte Zahl von Musikern notwendig; anderenfalls würden die individuellen Linien hervortreten. Wenn nur eines oder wenige Instrumente die Begleitung spielen, herrscht eine direkte Beziehung zwischen Instrument und Gesamtklang vor, wobei die den Text vortragende Stimme durch ihre(n) Partner umkreist oder begleitet wird. Der Klang ist somit polarisiert; die Details der Begleitung werden sehr wichtig. Zwischen Sänger und andalusischem Orchester kann keine solche Partnerschaft bestehen, weil die Spieler in je anderer Weise tätig sind. Sie können dem Sänger nicht so entgegenkommen, wie es beim einfach begleiteten Gesang der Fall ist. Liedbegleitung mit einem oder nur wenigen Instrumenten kann zu einem Typus mit fixen Gegenmelodien führen. Das wird bei der großen Besetzung kaum der Fall sein. — Ohne instrumentale Begleitung wird der Gesang zum reinen Sprachvortrag. An die Stelle der Begleitung tritt die Ruhe zwischen den Gedanken. — Auch ist es unwahrscheinlich, daß es eine Begleitung gab, bei der viele gleiche Instrumente verwendet wurden, unter Ausschließung anderer, sofern nicht ein spezieller, lokaler Aufführungsstil ausgearbeitet wurde. Ich erinnere mich nur an eine Situation, wo dies eindeutig geschildert wird: in Wirnt von Gravenbergs *Wigalois* (erwähnt bei Walter Salmen, *Der fahrende Musiker*) finden wir sechs Fidelspieler, die zusammenwirken. Ich vermute, daß in diesen und möglicherweise auch in anderen Fällen der Stil der Aufführung nicht hetero-

phon war, sondern eine erweiterte Fassung der „Watch-an-do“-Technik darstellt, bei der im Fall von zwei Spielern der eine den anderen beobachtet und ihm dann antwortet. So würde der Razo von *Kalenda maya* für die einfache Form stehen und Wirnt von Gravenberg für die komplexe Form desselben Verfahrens. Auf's Ganze gesehen, lassen sich für die Begleitung zwei grundsätzlich verschiedene Systeme unterscheiden: beim einen streben die Musiker danach, ein heterophones Ganzes zu schaffen; beim anderen versuchen sie eine klare Alternative zum Gesang hervorzubringen. Dazu später mehr.

Ich glaube nicht, daß diese unterschiedlichen Begleitungsarten in einem bestimmten Repertoire beliebig austauschbar sind – immer ausgehend von einer optimalen Lösung. Es gibt meines Erachtens verschiedene Hinweise auf die jeweils angebrachte Disposition. Im Inhalt des Textes überschaubare und langsam fortschreitende Lieder sind eher für den heterophonen Stil einer großen Besetzung geeignet. Leichte Lieder, Lieder mit Refrain, trobar leu und Tanzlieder gehören hierher. Trobar clus, Lieder mit besonders komplizierten Melodien und Strukturen kommen weniger dafür in Frage. Für mich besteht ein Grund für die Wahl der orchestralen Heterophonie darin, daß anderenfalls die Struktur zu einfach wäre, der Informationsgehalt zu gering, um fesselnd zu wirken. Der Grund für die kargere Behandlung der komplizierteren Gesänge liegt in der gegenteiligen Überlegung: ein Maximum an Transparenz in der Polarisation der Stimmen führt zu einer besseren Verständlichkeit. (So wie im vierzehnten Jahrhundert nicht das einfache Virelai vierstimmig komponiert wurde, sondern die gewichtige Ballade.) Um es auf eine einfache Formel zu bringen: die orchestrale Heterophonie stellt die einfachste Art von Begleitung dar und eignet sich für das einfachste Liedmaterial, während der einzelne Instrumentalist eine höchst komplizierte Begleitung mit einem breiten Spektrum an Strukturen und Symbolen schaffen kann, das für ein anspruchsvolles Gesangsrepertoire geeignet ist. Natürlich sind auch hier regionale Unterschiede zu beachten.

Zwar kann im Grunde jedes Instrument für die Begleitung eines einstimmigen Liedes herangezogen werden, aber nicht jedes zu jedem Lied. Borduninstrumente sind hinsichtlich des Skalenspiels beschränkt, andere Instrumente im Umfang. Nur wenige Instrumente bieten großen Umfang, ein breites Angebot an Skalen und außerdem die Möglichkeit zum Bordun. Instrument und Lied sollten gut zueinander passen. Und auch wenn für ein einziges Lied eine große Zahl von geeigneten Instrumenten zur Verfügung steht, wird jedes eine Begleitung nach seiner Art bieten.

Einige Instrumente werden mit symbolischen Bedeutungen verbunden. Und wenn ich auch der Symbolisierung von Ereignissen im Text eines Liedes durch die Wahl des Instrumentes skeptisch gegenüber stehe, sehe ich die Notwendigkeit, den geographischen wie den soziologischen Standort eines Instruments zu berücksichtigen. So ist die Harfe das Instrument Tristans, während die Rabel morisca David ab Gwillem genauso fremd ist, wie Ibn Khaldun dessen Crwth. Auch sieht jeder mann Einhandflöte und Tabor zunächst in den Händen eines baskischen Musikers, wie es in der Cantigas-Handschrift abgebildet ist.

Ich hoffe, es werde jemandem gelingen, eine „Geographie der Instrumente“ des Mittelalters zu erarbeiten. Sie müßte mit sozialgeschichtlichen Fragen verbunden

sein. Das würde die Wahl eines Instruments für eine Aufführung einstimmiger Lieder hilfreich eingrenzen. Bis jedoch solche Informationen zur Verfügung stehen, müssen wir uns behelfen und zumindest die größten Unterscheidungen treffen, etwa in keltisch und mediterran, annehmend, daß beim Überschreiten einer Sprachgrenze die Vorliebe für gewisse Instrumente sich ändert.

Innerhalb der verhältnismäßig kleinen Zahl überall verwendeter Instrumente stellt die Stimmung einen regional differenzierbaren Aspekt dar. Ein Wechsel der Stimmung führt dazu, andere Töne zu verwenden. Für die südliche Schule kann ich arabische Lautenstimmungen wählen wie: *C D G a*, *A D G c*, oder *G E A D* (alle transponierbar) und wo eine fünfte Saite (die neunte) sich findet, erklingt sie eine Sekunde unter dem tiefsten Chor. Dann muß ich für den Norden andere Stimmungen finden. Dabei bin ich darauf bedacht, daß die Wahl der Grundtöne zu verschiedenen Stilen des Spiels führt. Ich wähle etwa *D A A g* oder *D d d g*. Aufs Ganze gesehen, lassen sich die Lautenstimmungen in zwei Gruppen gliedern, einerseits in diejenigen, die das Spiel im Bordunbereich und im Melodiebereich ermöglichen (etwa *D A d* plus *g*), andererseits in jene, die dem Tonumfang nach zum Spielen von Melodien geeignet sind (so *D A* plus *G d*, oder eine Stimmung mit erweitertem Umfang: *A D G c*, aufwärts sich erweiternd). Für relativ einfache Musik verwende ich die Stimmungen mit der Tonverdoppelung, etwa *D d d g* und bewahre mir die Stimmungen mit erweitertem Umfang für anspruchsvollere Musik auf – gleichsam ein Nebeneinander von Laienbruder und Professionalität.

Abgesehen von der Berkeley-Handschrift (University Library), die recht spät liegt und in einen eigenen Umkreis gehört, überliefert keine westliche Quelle Lautenstimmungen, obschon Moravia Lira- und Fidelstimmungen erwähnt. Ich sehe keinen Grund, diese nicht zu benützen. Freilich schweigt Moravia über einen Aspekt, der im Zusammenhang mit den Stimmungen von großem Interesse ist. Ich meine den Steg. Ein flacher Steg ist ein recht wirksames Ding: man kann entweder die höchste, die tiefste Saite, oder dann alle Saiten zusammen spielen. Man versuche einmal, mit einem gewölbten Steg alle Saiten zusammen zu spielen! Und wenn der Steg flach ist, muß auch das Griffbrett flach sein, und umgekehrt. Das führt zu einem Wechsel der Instrumente, nicht der Stege. Ich betrachte die Fidel mit flachem Steg als Instrument für leichtere Musik und Tanz, ein eigenständiges Instrument mit einer Einklang-Stimmung; nichts für ernste literarische Gesänge. Einklang-Stimmung mit einem gewölbten Steg bedeutet etwas ganz anderes. Sie gibt dem Instrument seinen besonderen Charakter. Ich gebe einige Beispiele, wie sich Stimmungen auf klangliche Muster auswirken können:

The image contains two musical staves. The first staff is labeled 'Stimmung' and shows a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It begins with a chord of G, A, and C, followed by a melodic line with a dotted rhythm. The second staff, labeled 'oder', shows a similar melodic line but with a different rhythmic pattern, illustrating how the same notes can sound different in different tunings.

The image displays five systems of musical notation for guitar. The first system, labeled 'Stimmung', shows a sequence of chords in a single staff. The second system, labeled 'oder', shows an alternative melodic line. The third system, labeled 'Stimmung', shows a sequence of chords, with a 'D' below the first chord. The fourth system is a single melodic line. The fifth system, labeled 'Stimmung', shows a sequence of chords with fingerings indicated by circled numbers 1, 2, 3, and 4.

Von der Länge des Halses hängt es ab, wie hoch man auf einer Saite greifen kann. Auf der Chitarra sarracena steht für jede Saite mehr als eine Oktave zur Verfügung, desgleichen auf der Rabel morisca. Das gilt für mehrere Instrumente, speziell aus dem Mittelmeerraum, im Gegensatz zu den Instrumenten aus dem Norden. Es erleichtert einen verzierten Stil; entsprechend wie Ekkehardt V. darauf hinwies, daß die Deutschen nicht im verzierten Stil der romanischen Sänger singen würden.

Saiteninstrumente, gestrichen oder gezupft, sind ideale Instrumente zur Liedbegleitung, weil auf ihnen, über das Spiel der Melodie hinaus, viel getan werden kann. Das ist bei Blasinstrumenten viel schwieriger. Sie sind von Natur aus zu Trägern der Melodie bestimmt und dazu auch entsprechend tauglich. So müssen wir die sehr speziellen Situationen finden, in denen ein Blasinstrument die einzige Begleitung für einen Sänger liefert. Im Stil der orchestralen Heterophonie können sie hingegen durchaus eine angemessen zentrale Stellung einnehmen; sie hängt von Umfang und Lautstärke ab. Die sanfte Schalmey mit zylindrischer Bohrung ist das ideale Instrument für diese Aufgabe. Sie könnte als Partner die sanfte, konisch gebohrte Schalmey haben, (ebenfalls mit d'amore-Schallbecher), die eine Oktave höher klingt und wegen des Registerwechsels vollständig anderer Verzierungen fähig ist. Beide Schalmeyen haben Rohrblätter, die mit den Lippen geblasen werden, um einen schmiegsamen und ausdrucksvollen Ton hervorzubringen. Die übrigen Rohrblatt-Instrumente mit Pirouette oder Kapsel, die Sackpfeifen, die Hornpipes, das Platerspiel sowie die laute Schalmey gehören in ein anderes Gebiet.

Wenn ich über Instrumente des dreizehnten Jahrhunderts nachdenke, so gehe ich nicht von den Namen und Formen der Instrumente aus, sondern von ihren Eigenschaften. Ich frage also nach folgenden Gesichtspunkten

Melodieinstrumente:

- eine einzige Melodie?
- gesamter zur Verfügung stehender melodischer Umfang?
- Bordun zusätzlich vorhanden?
- Tonballungen?
- Kann der Ton moduliert werden?
- Charakteristik der Klangfarbe?
- Artikulation?

Borduninstrumente:

- wie viele Bordune finden sich?
- ist der Bordun rhythmisch aktiv?
- kann der Bordun die Tonhöhe wechseln?
- hat der Bordun verschiedene Klangfarben?

In jeder Beziehung stehen viele Instrumente zur Verfügung, aber es gibt auch Lösungsmöglichkeiten und Antworten, die über die simplen Zuordnungen hinausgehen. Das Kombinieren dieser und weiterer Eigenschaften formt das Klangbild und bestimmt im wesentlichen, was für Töne gespielt werden. – Ist der Inhalt eines Liedes mit den Eigenschaften der entsprechenden Instrumente in Übereinstimmung gebracht, so besteht der nächste Schritt in einer Ausarbeitung anhand von Melodie und Text. Bevor ich dazu übergehe, möchte ich noch einen Fragenkreis berühren, der mir wichtig erscheint, obschon ich dazu – glücklicherweise – wenig zu sagen habe.

DIE ÄSTHETISCHE FRAGE

Ich gebe bei den Cantigas einer heterophonen Begleitung den Vorzug, wegen ihrer konsequenten Refrainstruktur und der unpersönlichen Beschaffenheit der Texte, ferner im Blick auf die andalusische Praxis. Die Lieder sind unterhaltsam und lehren in einem gewissen Sinn die Belohnung des Glaubens, aber sie berichten nicht von Gedanken und Erfahrungen der Sänger. Die Cantigas sind nicht die einzigen Lieder, die zu dieser Gruppe gehören. Im Gegenteil: es gibt viele lateinische und vulgärsprachliche Lieder, die hier zuzuordnen sind. Sogar einige zwei- und dreistimmige Conductus gehören dazu, wenn man sie als Lieder betrachtet (und das tue ich). Dennoch würde ich nie auf die Idee kommen, den Vortrag eines zwei- oder dreistimmigen Conductus mit Instrumenten zu unterstützen, so wenig wie ich zu einer Cantiga weitere Stimmen nach Art eines zwei- oder dreistimmigen Conductus setzen würde. Das verbietet sich, weil das Material verschiedenen Traditionen entstammt und ich bemühe mich, diesen Faktor der Tradition zu berücksichtigen.

Ich werde nicht nur durch Gedanken geleitet, die durch die historischen Kenntnisse bestimmt sind, sondern auch – und vielleicht überwiegend – durch die Notwendigkeit, mir Traditionen vorzustellen, um diese miteinander konfrontieren zu können. Die Vielfalt der Stile ist an sich schon wichtig, besonders wenn wir uns im Ungewissen befinden über die Elemente innerhalb eines Stils.

Im Gegensatz zu den Cantigas betrachte ich das Trobador-Repertoire als einen Bereich, dessen Lieder vorwiegend durch eine kleine Zahl von Musikern begleitet werden, die im Spielen spontan auf die Worte und Handlungen des Dichter-Sängers eingehen können. (Auch ein bezahlter Sänger, der einen übernommenen Text vorträgt, singt, wie wenn er selbst der Dichter wäre.) Es geht um Beziehungen zwischen diesen beiden und der Begleitung. Hinzu kommt der Sprachvortrag beziehungsweise der Gesangsstil.

Einen Kontrast dazu bildet der Minnesang im Nordosten. Auch hier bin ich der Ansicht, daß eine vielstimmige Begleitung eher die Ausnahme bildet. Und obwohl es klare Unterschiede zwischen den Generationen wie auch zwischen den einzelnen Dichtern gibt – der Gegensatz Frauenlob-Neidhart manifestiert sich für mich in unterschiedlichen Klangvorstellungen –, geschieht das doch alles in einer von Okzitanien entfernten Tradition. Der Gesangsstil ist so verschieden wie die Sprache, und das gleiche gilt für Details der Phrasierung und des Ausdrucks.

Ob aber Cantiga, lateinisches Lied, Canso der Trobadors oder deutscher Minnesang, stets finden sich Traurigkeit wie Freude. Und wie sollen sie zum Ausdruck kommen? Das ist eine Frage, die einerseits nicht übersehen werden darf, andererseits für mich nicht befriedigend zu beantworten ist.

Es muß einen allgemeinen Orientierungspunkt geben, bei dem sich der einzelne in subjektiver Verantwortung einbringen kann, wenn eine Aufführung geordnet verlaufen soll. Und es gibt im Zusammenhang mit dem Repertoire der weltlichen Einstimmigkeit verschiedene Begriffe und Wortgruppen, die eine Verbindung zu den ästhetischen Fragen bieten. Trobar plan, clus, ric, leu umschließt eine solche Gruppe. Chansonetta als Gegensatz zu Vers, Canso und anderen gehört hierher – ein Begriff, der (gleich anderen) auf eine gewisse Leichtigkeit verweist. Marrimen, doler, plang, plor sind Wörter eines entgegengesetzten Bereichs, Hinweis auf eine Verfassung, eine Haltung. Hoch und tief, Morgen und Abend sind Begriffe, die immer mit einem gefühlsmäßigen Kontext verbunden sind. Die Stunden des Tages, die Skalen in der Musik, Zahlen, Symbole – viele unterschiedliche Kategorien müssen da in Betracht gezogen werden.

Obschon ich nicht in der Lage bin, Nachweise dafür zu erbringen, daß die Aufführung mittelalterlicher Einstimmigkeit von einer allgemein vertrauten ästhetischen Basis getragen wurde, bin ich davon überzeugt, daß hier Grundlagen aufzudecken wären. Vielleicht gab es aber kein entsprechendes Vokabular – so wie eine Untersuchung emotionaler Qualitäten in allen relativ präzisen Sprachen nur schwer durchführbar ist.

In der meisten östlichen Musik bildet die Verbindung der Töne innerhalb eines bestimmten ästhetischen Feldes den Kern der Kunst. Das bietet dem Musiker eine Hilfe für sein Tun. Für unsere einstimmige Musik fehlt ein solches Hilfsmittel. Wir sind auf eine Melodie und einen Text angewiesen, die zusammen eine Vorlage bilden, die bewahrt werden soll. Unsere Anwendung der ästhetischen Disziplin ist durch die Grenzen der Struktur bestimmt. Wir improvisieren nicht im dorischen Modus, sondern wir spielen Stücke, indem wir Töne und Kadenzen dieses Modus verwenden. Die Melodien dieser Stücke sind bestimmten – und im übrigen erstaun-

lich wenigen – Typen zuzuordnen. Es scheint mir unwahrscheinlich, daß diese melodischen Typen Informationen über das ästhetische Niveau eines Liedes enthalten. Von Zeit zu Zeit mag eine eindeutige Beziehung zwischen einem Aspekt des Textes und der Gestalt der Melodie auftauchen; dennoch scheint mir, daß das ästhetische Niveau eines Liedes nicht durch seine Melodie selbst bestimmt wird, sondern durch die Behandlung, die diese Melodie erfährt. Dieselbe Melodie kann somit in ästhetisch sehr gegensätzlichen Situationen begegnen. Worin diese Behandlung bestand, bleibt Vermutung und ist an keiner Symbolkunde, keiner Charakterisierung abzulesen. Wenn ich im nächsten Abschnitt einige von mir befolgte Leitlinien erläutere, bei denen diese Probleme mitspielen, muß ich vorab betonen, daß es sich um rein subjektive Verfahren handelt, die auf meiner Erfahrung beruhen.

Zunächst aber möchte ich noch auf zwei Dinge hinweisen. Das eine betrifft die Tatsache, daß vieles von dem hier herangezogenen und dargebotenen musikalischen Material in größerem oder kleinerem Umfange aus Improvisationen hervorgegangen ist. Das Ergebnis macht auf dem Papier einen seltsamen Eindruck; es sieht aus, als wenn es auf einem gedanklichen Prozeß beruhen würde. Das andere betrifft die Tatsache, daß es in jedem Fall gewagt ist, solche Dinge zu Papier zu bringen und damit der Gefahr auszusetzen, unter dem Aspekt der Geschichte betrachtet zu werden. Nur geht es mir eben nicht so sehr um eine historische Wahrheit, als vielmehr darzulegen, wie ich mich vor diesen Problemen verhalte. Und als Musiker kann ich nicht bei den Quellen aufhören; ich bin gezwungen, im Nachvollzug über die Geschichte hinweg zu springen, in eine Realisierung der Musik. Vielleicht sind meine Töne falsch, jedoch meine Symbole richtig: Wenn ich in Zusammenhang mit Tragik eine kleine Terz verwende, so denke ich an eine milde Dissonanz zur Konsonanz (und selbstverständlich nicht an die kleine Terz der Dur-Moll-Tonalität); vielleicht hätte ich eine andere sanfte Dissonanz wählen sollen. Worauf es ankommt, ist die Dissonanz. Wenn ich eine Begleitung skizziere, kümmere ich mich nicht um die Frage, ob die Töne der Melodie tatsächlich richtig sind, oder sogar, ob sie richtig interpretiert werden; was mich beschäftigt ist die Frage, wie ich zur Realisierung einer Lösung komme, wenn das Problem formuliert ist.

III. VOM VORSPIEL ZUM NACHSPIEL: REALISATIONEN

Die Kriterien für Vorspiele, Begleitung, Zwischenspiele und Nachspiele bleiben, da sie nicht entsprechend durch Belege abgesichert werden können, subjektiv und auf die Intuition angewiesen; auch wenn ich der Meinung bin, daß die verschiedensten Belege – Berichte, Texte, Abbildungen und so fort – unter diesem Aspekt noch in anderer Weise auszuschöpfen wären, als es bisher geschah. In jedem Fall stellen sich, wenn wir die Abbildung eines Sängers mit einem Instrumentalisten vor Augen haben, Fragen wie die: Was singt dieser und was spielt jener? Ich skizziere im folgenden einige Möglichkeiten der Antwort.

MÖGLICHKEITEN DES VORSPIELS

Ich unterscheide vier oder fünf Arten von Vorspielen. Die erste und einfachste ist den Präludien ähnlich, die aus späteren Jahrhunderten überliefert sind, etwa in den Lautentabulaturen von Petrucci. Das Vorspiel kündigt die Aufführung eines Stückes an. Es gibt ein Signal, ist kurz und kann für beliebig viele verschiedene Stücke verwendet werden, solange die Tonart stimmt. Es ist durchaus möglich, daß sich der Sänger dabei selbst begleitet; was bei anderen Vorspielen unwahrscheinlich erscheint. Das folgende Beispiel für Laute könnte als Vorspiel für ein beliebiges Stück aus dem Machaut-Umkreis verwendet werden, sofern dieses auf *g* beginnt und die Töne *f*is und *b* enthält:



Ein weiteres Beispiel dieser Art, diesmal auf der Fidel und für ein Lied des deutschen Minnesangs gedacht, das im *d*-Modus steht und auf *a* beginnt:



Eine andere Art Vorspiel ist fest mit einem bestimmten Lied verbunden, weil es Elemente von dessen Melodie aufnimmt oder signifikante Eigenschaften der folgenden Begleitung. Das kann auf zwei Arten geschehen: Im folgenden Beispiel wird durch mehrere Spieler die Gestalt der dann erklingenden Melodie allmählich enthüllt:



Vorspiel für Harfe, Psalterium, Laute, Vielle, Lira und Flöte

(im Takt)

Das gleiche kann auch mit einem einzigen Instrument erreicht werden. Dennoch möchte ich annehmen, daß ein einzelner Instrumentalist es vorzieht, sein Vorspiel eher so zu gestalten, daß er wichtige Töne und andere einprägsame Elemente der Begleitung aufgreift, ohne damit den Eindruck eines unabhängigen Stückes zu erwecken:

Raimon de Miraval: A penas sai (P.-C. 406.7)

Melodie

A pe - nas sai don m'a - preing So q'uen chan - tan m'au zetz dir;
 Cumpieitz troc e plus m'a zir Miells e mon chan es de - veing;
 Gardatz, gand er girm n'enseing, S'i sabrai es de - ve - nir Ni ma bo-na dom-pna-m deing;

Vorspiel
Laute

der
Sänger
dazu

Aus dem Vorspiel geht klar hervor, wie die Begleitung beschaffen sein wird. Wir exponieren weder einen Modus noch bestimmte Gruppierungen von Tönen, sondern versuchen, die Melodie graduell erscheinen zu lassen.

Eine weitere Art von Vorspiel, das „Charakter“-Vorspiel, versucht das Lied durch eine Stimmung vorzubereiten oder auch die im Text gegebene dramatische Entwicklung. Der Instrumentalist hat hier noch mehr die Gelegenheit, seine Geschicklichkeit und seinen Einfallsreichtum zu zeigen, da seine Töne nicht der Melodie entnommen sind, sondern frei gewählt, natürlich unter Berücksichtigung der Tonart der Melodie. Sind mehrere Spieler vorhanden, werden sie entweder einem erlauben zu dominieren, oder aber es „spricht“ abwechslungsweise immer wieder ein anderer zu den übrigen. Ein Vorspiel dieser Art kann für alle Lieder Anwendung finden, die auf einer ähnlichen ästhetischen Ebene liegen – Grüße an die Auserwählte, Trauer über den Tod und so fort. Im folgenden Beispiel stellt die Flöte den „Boten der Liebe“ dar, der das Lied überbringt:

Guilebert de Berneville: De mois douloureux vos chant (R. 317)

Flöte
Vorspiel

Bordun:

Ein Fidelspieler würde etwas ganz anderes spielen, da er von der Technik seines Instruments ausgeht. So führt im folgenden Beispiel eine Fidel zu einem dramatischen Lied, dessen Melodie durch die Haupttöne *d* und *fis* bestimmt ist:

Vielle

The musical score for 'Vielle' is written in G major (one sharp) and consists of ten staves. The first six staves are in the treble clef, and the last four are in the bass clef. The piece is characterized by intricate melodic patterns, including frequent trills (tr), triplets (3), and runs of sixteenth notes. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some longer notes and rests. The overall texture is dense and rhythmic, typical of a dramatic folk song.

Wieder anders würde ein Lautenist seine Aufgabe anpacken, da er anders artikuliert und da sein Instrument über andere Tonhöhen verfügt. Das folgende Beispiel führt zu einer erzählenden *Cantiga Non e gran causa*.

Laute

The musical score for 'Laute' is written in D minor (two flats) and consists of two staves. The first staff is in the treble clef and begins with a prominent D chord (D4, F4, A4). The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the second staff. The overall texture is more rhythmic and melodic than the 'Vielle' piece, with a clear emphasis on the D note.

Die vierte Art arbeitet mit Begriffen und ihren Empfindungsfeldern („conceptual prelude“). Sie ist die abstrakteste. Auch hier versucht der Spieler nach und nach Elemente des Liedes vorzustellen. Enthält aber der Text Begriffe, die mit Empfindungen verbunden sind, wie Naivität, Trauer, das Böse und so fort, so werden diese dadurch einbezogen, daß sie assoziativ mit einer melodischen Figur, einem Intervall oder einer Tongruppe verbunden sind, die nicht der Liedmelodie entnommen sind. Solche Vorspiele können sehr lang werden, da die Identifikation und Entwicklung von Abstraktionen ihre Zeit braucht. Das Vorspiel wird ausschließlich improvisiert oder teilweise vorher fixiert sein, sicher aber nicht in allen Details. Das folgende Beispiel für Laute führt zu einem Planctus hin. Es enthält ein „Symbol“ für Schmerz (Finalität, Schlußbildung), das einem „Symbol“ für Umherschweifen (Nichtfinalität, keine Schlußbildung) gegenüber steht.

(Drama)

(Finalität) (obere Tongruppe) (Finalität)

(schweifend)

Nicht angebracht halte ich für die westliche Musikpraxis eine Art Vorspiel, die den Modus exponiert. Um Mißverständnisse zu vermeiden: Natürlich kann der Modus nicht ignoriert werden, ja er kann sogar die Anlage des Vorspiels mitbestimmen. Nur sehe ich keine Möglichkeit, auf einer ästhetischen Ebene zwischen den Modi zu unterscheiden, wenn wir nicht wissen, daß und welche unterschiedliche Eigenschaften den einzelnen Modi zugeordnet waren. Auch ist nicht immer eindeutig, welchem Modus eine Melodie angehört und oft erscheinen mehrere Modi miteinander verbunden. So scheint es mir sinnvoller, von Tongruppen und Melodietypen als von Modi zu sprechen. Auch wenn ich solche Vorspiele nicht verwende, gebe ich ein Beispiel, gleichsam als Alternative zu meinem eigenen Standpunkt:

Entwicklung des Modus

Eine letzte Art des Vorspiels ist im Grunde den anderen zuzuordnen. Es handelt sich um einen Spezialfall, bei dem ich nicht annehme, daß er außerhalb hochstehender musikalischer Institutionen, wie etwa im Spanien des dreizehnten Jahrhunderts oder in Verbindung mit dem Sequenz- oder Lai-Repertoire, verbreitet war. Dieses Vorspiel ist zweiteilig, der erste Teil ist in freiem Rhythmus gehalten, der zweite metrisch. Der freie Teil geht von einer Figur aus, die entwickelt und ständig verändert wird, eine Art endlose Melodie. Der metrische Teil führt den Rhythmus des nachfolgenden Liedes ein. Außer Tonart und Metrum verbindet nichts dieses Vorspiel mit einem Stück. Es gibt dem Instrumentalisten die Möglichkeit, sein Können zu zeigen, ohne dem nachfolgenden Lied Rechnung zu tragen, noch sich

auf Vorangegangenes beziehen zu müssen. Meines Erachtens ist dies jedoch für die abendländische Praxis in der Regel nicht angebracht, da hier die Melodien kurz sind und wiederholt wurden. So sind sie entschieden auf eine konzentrierte Einstimmung durch ein verdeutlichendes Vorspiel angewiesen – eine Ausnahme bildet eben das Sequenzen- und Lai-Repertoire. Wo diese Art von Vorspielen in der östlichen Praxis erscheint, steht sie in der Tradition der modalen Improvisation, nicht in Zusammenhang mit strophischen Liedern.

Vorspiel für Lira (modale Improvisation)

(metrisch)

Außer in der ersten Art von Vorspielen, bei der es sich eigentlich um eine vorbereitende Kadenz handelt, ist allen gemeinsam, daß sie aus wenigen Noten etwas entstehen lassen, das langsam Form und Sinn annimmt, und somit den Eintritt des Gesanges als letzten Schritt der nun vollzogenen Form- und Sinngebung erscheinen läßt.

Funktion und Stellung des Zwischenspiels sind von derjenigen der Vorspiele grundlegend unterschieden. Durch die Zuordnung von Zwischenspielen wird die Form der Musik beeinflusst: eine Refrain-Form A bba A bba kann entweder zu A bba A-Zwischenspiel-bb A-Zwischenspiel ... oder zu A bba-Zwischenspiel-A bba-Zwischenspiel ... werden, mit dem gewichtigen Unterschied, daß im ersten Fall durch das Zwischenspiel neues Material vorbereitet wird, während im zweiten, zugegebenermaßen unwahrscheinlicheren Fall, das Material, welches dem Zwischenspiel folgt, immer dasselbe bleibt. Das Zwischenspiel tangiert die Großform und den Rhythmus des strophischen Ablaufes.

Einen besonderen Liedtyp des deutschen Minnesangs bietet die Spruchdichtung, bei der jede Strophe einen abgeschlossenen Inhalt hat, in sich vollständig ist. Die Funktion des Zwischenspiels kann dementsprechend hier nur darin bestehen, die Strophen voneinander zu trennen und in eine neue Situation einzuführen, wenn möglich auf unterschiedlichen ästhetischen Ebenen. Der typische Canso der Trobadors hingegen besteht aus einer Einleitungsstrophe, der weitere Strophen folgen, in denen das Thema der Dame durch den Trobador entwickelt wird. Sie werden durch eine oder mehrere Tornadas abgeschlossen, die normalerweise eine Widmung sowie die Bitte um Überbringung des Liedes einschließen. Ein Zwischenspiel innerhalb eines derartigen Ablaufs unterhält den Zuhörer und erleichtert ihm zugleich den Wiedereintritt in das Geschehen des Liedes. Es weitet das Lied aus, ohne es zu beeinträchtigen. Unmittelbar vor der Tornada würde das Zwischenspiel eine andere Funktion haben, nämlich die Ankündigung des Schlusses; mir scheint jedoch ein Zwischenspiel an dieser Stelle überflüssig zu sein, weil gerade bei der Tornada, und nur dort, der Sänger an einer anderen Stelle Melodie beginnt, was mir Signal genug zu sein scheint.

Das einfachste Zwischenspiel könnte als „Brücke“ bezeichnet werden. Hier wird mehr oder weniger harmloses Material aus der Begleitung dazu verwendet, die Strophen voneinander abzusetzen. Ein Beispiel dazu erübrigt sich. Verwandt damit wäre eine kurze Brücke, die an die Melodie anschließt, vor allem aber den Rhythmus weiterführt und auf diese Weise die Spannung über eine Reihe von Strophen hinweg weiterreicht bis zu einer Climax.

Cantiga: A Madre Deus
Refrain (Singstimme begleitet) *Zwischenspiel*

A ma - dre de Deus . . . a - cor - re et dá sa - - - u - - - - de.
 Mudanza (Singstimme begleitet)
 E de tal ra - zon . . .

Eine andere Art Zwischenspiel gewinnt ihr Material aus der Melodie. Sie wird ganz oder teilweise gespielt, beziehungsweise modifiziert. Die Strophen gehen im

steten Fluß ineinander über. Diese Art empfiehlt sich meines Erachtens für Refrain-Formen, um die Mudanza vorzubereiten.

Cantiga: Quen a Virgen
Refrain

Quen a vir - gen ben ser - vi - ra a pa - ra - y - so i - ra.

Mudanza

E d'a quest' un gran mi - ra (-gre)

Das Zwischenspiel kann auch als kurzes Vorspiel zur nächsten Handlung erscheinen, etwa in der Spruchdichtung oder in Liedern mit Strophen auf verschiedenen ästhetischen Ebenen:

Neidhart von Reuenthal: Winder wo ist nu dein Kraft (Berlin 779)

1. Zwischenspiel (langsam)

Cister

2. Zwischenspiel (schnell)

Psalterium

Ein Zwischenspiel sollte meines Erachtens in der Regel nicht wiederholt werden. Es sei denn, das Zwischenspiel würde als integraler Teil der Form verwendet, erwartet, wie der Teil einer Melodie. In der Regel aber werden Zwischenspiele zwar ein gleichbleibendes Signal bieten, im übrigen aber je anders gehalten sein.

Arnaut Daniel: Lo ferm voler (P.-C. 29.14)

1. Zwischenspiel

Chitarra sarracena

2. Zwischenspiel

wie oben

3. Zwischenspiel

wie oben

In einem inhaltsreichen Repertoire kann das Zwischenspiel mittels Assoziationen von Gedanken, Erinnerungen oder Symbolen aus dem Vorspiel hervorgehen. Figuren des Vorspiels können allmählich erweitert werden, wodurch sie im Rückblick bedeutsam werden. Das setzt voraus, daß sie im richtigen Lied an der richtigen Stelle erscheinen. In jedem Fall wird das Zwischenspiel neben diesen Figuren noch weiteres Material umfassen; das Auftauchen dieser Figuren im neuen Kontext bestimmt den Sinngehalt, setzt sie zum Text in Beziehung. Ein Beispiel: Nachdem der Zuhörer die Erzählung der beim Beerenpflücken von der Schlange gebissenen Kinder vernommen hat, wird ihm in der letzten Strophe mitgeteilt, daß es sich dabei um eine biblische Allegorie handle. Die Weltlichkeit des ersten Bildes könnte durch aktive, rhythmische Bewegung dargestellt werden, die zu der Strophe führt, in der der Schlangenbiß sich ereignet. Hier könnte das Zwischenspiel in ein Symbol des Tragischen übergehen (etwa die fallende kleine Terz), und gleichzeitig das Symbol der Unschuld und Richtungslosigkeit (zwei verminderte Quinten) aus dem Vorspiel erscheinen lassen. (Die Beschreibung klingt melodramatischer als beabsichtigt, da die Worte gegenüber solcher Art „Symbolen“ nur bedingt greifen!)

Meister Alexander: Hie bevorn (Erdbeerlied)
 Elemente (Vorspiel): Unschuld, Richtungslosigkeit

Tragik

A D A D

Falls das aufzuführende Werk lang ist und die Umstände eine breitangelegte Aufführung erlauben, können Zwischenspiele verwendet werden, die in sich geschlossene Stücke darstellen. Ein solches Zwischenspiel entschärft die angestaute Spannung und bereitet den Hörer unterhaltend auf die Wiederkehr des strophischen Gesanges vor. Ich erwähnte oben, daß die *Estampie real* aus dem *Chansonnier du roi* und andere vollständige Instrumentalstücke diesen Zwecken gedient haben könnten. Solche Stücke können erfunden oder übernommen werden (etwa im Sinne des Beispiels, oben, S. 31).

Die bisher besprochenen Zwischenspiele sind auf strophische Lieder zugeschnitten. Sequenz und Lai, als große, stetig vorwärts sich entwickelnde Formen, geben andere Probleme auf. Häufig sind sie in Abschnitte gegliedert. Das gilt auch für Abaelards Planctus. Hier bieten die Abschnittsgrenzen Gelegenheit für Zwischenspiele. In diesem Fall muß das Zwischenspiel eine eindeutige Funktion haben, da ja die Fülle des musikalischen Materials mit dem Fortgang des Stücks zunimmt und weiteres Material sich erübrigen könnte. Eine Funktion scheint gegeben, wenn ein klarer Wechsel in der Stimmung vorliegt. Nach einer Reihe von dramatischen Klagen sagt David, seine Stimme lasse nach und er könne nicht mehr länger die Saiten schlagen. Das ist der Inhalt des letzten, sechsten Abschnitts dieses Planctus. Hier kann es meines Erachtens angebracht sein, den Abschnitt von den vorangegangenen durch einen Wechsel der Ebene zu trennen. Das begleitende Instrument kann die zunehmende Erschöpfung aufnehmen, indem es nicht mit den erwarteten Grundtönen beginnt:

Petrus Abaelard: Planctus David
Laute

The musical score consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the lute accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal line includes the following lyrics: "Do qui-e - tem fi - di - bus. Vel - lem ut et plancti - Le - sis pul - su . . . bus sic pos - sem et fle - ti - bus." The lute accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests, including several five-measure rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

NACHSPIELE

Ein Lied kann nicht einfach aufhören, es muß zu einem Ende geführt werden. Und indirekt gilt das ja auch für den oft zitierten Satz deutscher Leich-Texte: „Hie brach dem Fidler sein Bogen entzwei“. Eine Feststellung, die im übrigen auf eine recht lebendige Begleitung hinweist — mag sie auch wenig Raum für ein Nachspiel lassen. — Grocheo erwähnt das „Neupma“ in Verbindung mit liturgischem Gesang, bemerkt aber, daß es demjenigen entspreche, mit denen der Fidelspieler den Cantus coronatus oder die Stantipes abschließe. Er führt einige Beispiele auf. Mir scheint ihre Funktion darin zu bestehen, eine Aufführung auf unpersönliche, gleichsam objektive Art abzuschließen, um den Gesamteindruck der Aufführung zu belassen. Nachspiele im Sinne von Grocheo und anderen bestehen einfach aus modusbezoge-

nen, ausgedehnten Kadenzen. (Dazu die Beispiele bei Grocheo, 160–161, in der Edition von Ernst Rohloff, Leipzig [1967].)

Das könnte eine Art Nachspiel sein, nicht metrisch und unpräzise. Eine andere besteht aus einem unabhängigen – oder beinahe unabhängigen Instrumentalstück, welches an das Lied angehängt wird, um zu einem klaren Schluß zu führen. Im andalusischen Aufführungsstil wäre dieses ein kurzes Stück in schneller Dreizeitigkeit mit Wechsel von 2×3 und 3×2 :



Wo das Vorspiel und die Zwischenspiele von der Assoziationstechnik Gebrauch machen, kann das im Stück verwendete Material auch in den Schluß aufgenommen werden, wie es im Beispiel oben, S. 57 unten, der Fall ist.

So kann ein Lied auf vier Weisen beschlos­sen werden: mit seinem eigenen Material in einem neutralen und unpersönlichen „Neupma“, durch ein Instrumentalstück und schließlich in Erinnerung an die mit Symbolen verbundenen Wendungen.

BEGLEITUNG

Wie es verschiedene Arten von Vorspiel, Zwischenspiel und Nachspiel gibt, so auch der Begleitung. Da die Instrumente untereinander so verschieden sind und überdies erhebliche Unterschiede nach regionalen Stilen zu berücksichtigen wären, scheint es sinnvoller, von Begleitungs-„Techniken“ und nicht von Arten der Begleitung zu sprechen.

Das Instrument kann gleichwertiger oder untergeordneter Partner sein. So kann ein Instrument versuchen, den Klang der gesungenen Worte wiederzugeben, als eine Antwort auf den Sänger oder gleichzeitig mit ihm. Jedes Instrument muß dies auf seine Weise tun. Der Spieler kann sich fragen, wie er seine Artikulation dazu bringt, den Konsonanten der Sprache zu entsprechen. Wenn der Instrumentalist den Sänger nachahmt, ist er diesem untergeordnet; er erweitert lediglich das Klangbild, ohne wirklich zu begleiten. Andererseits kann der Instrumentalist mit dem Sänger in einen Dialog eintreten, indem er ganze Abschnitte oder Liedzeilen beantwortet. In diesem Falle orientiert er sich an der geschriebenen oder vorgestellten Interpunktion: Fragezeichen, Komma, Ausrufzeichen, Punkt. Er versucht, die Reaktionen des Sängers zu beeinflussen. Hier sind sie ebenbürtige Partner. In beiden Fällen kommt es vor allem auf die Artikulation an und weniger auf die Wahl der Töne. In einem anderen Begleitungsstil spielt die Wahl der Töne eine größere Rolle als die Artikulation. Eine dieser Techniken besteht darin, dem Sänger eine Bezugsebene in Form eines Borduns zu bieten. Er kann einen einfachen klanglichen Hintergrund bilden, kann aber auch minutiös ausgearbeitete Details enthalten, wie ein kunstvoll gewobener Teppich, aber ohne hervortretende Melodie, dem Sänger einen Rah-

men bietend für Text und Melodie. Je komplizierter die tonale Anlage der Melodie ist, desto unangemessener scheint diese Technik. Sie eignet sich vor allem für Melodien mit einer sehr beschränkten Anzahl von Kadenztönen. Anderenfalls müßte der Bordun, um den Sinn der Kadenz zu wahren, die Stufen sehr oft wechseln – was nichts anderes heißt, als daß der Bordun kein Bordun mehr ist –, oder aber er bleibt konstant und der Sänger beschließt die Kadenz mit einer Dissonanz zum Halteton, was zu einer Aufhebung der Kadenz führt, so im Planctus *Quis dabit* (Codex las Huelgas):

Quis dabit ca piti meo aquam .

The manuscript shows a large decorated initial 'Q' for 'Quis'. The text is written in Gothic script. Below the manuscript is a modern transcription on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The transcription shows the notes for 'Quis dabit ca piti meo aquam'.

oculis meis fontem lacrimarum ut

The manuscript shows the text 'oculis meis fontem lacrimarum ut'. Below it is a modern transcription on a single staff with a treble clef and a common time signature (C).

plorem die ac nocte intra nos

The manuscript shows two snippets of text: 'plorem die ac nocte' and 'intra nos'. Below them is a modern transcription on a single staff with a treble clef and a common time signature (C).

Alhe w puli me

The manuscript shows the text 'Alhe w puli me'. Below it is a modern transcription on a single staff with a treble clef and a common time signature (C).

Die Sänger des Haltetons im späteren Pariser Organum wechseln die Töne, aber sie stehen eindeutig im Hintergrund, während im Organum des frühen zwölften Jahrhunderts die Stimmen ebenbürtig sind. Um einen Hintergrund zu bilden, braucht der Bordun nicht auf eine einzige Tonhöhe beschränkt zu sein. Er kann (zumindest gelegentlich) wechseln, oder auch durch andere Töne erweitert werden. Nur muß er darauf achten, „Hintergrund“ zu bleiben, ohne melodische Information zu bieten. Das folgende Beispiel zeigt eine Hintergrunds-Begleitung, bei der das fließende Hervortreten der Kadenztöne keinen Konflikt provoziert, sondern dazu dient, ein sanftes Chaos zu kreieren, das immer wieder auf den einfachen Bordun bezogen und zurückgeführt werden kann:

8 Ez gruonet wol diu bei - de, mit gruonem lou - be stat der walt, der win - ter kalt twang sie se - re

8 bei - de, diu zît hat sich ver - wan - de - let mîn sein, diu nôt mant michan diu guo - ten,

8 von der ich un - sanf - ter schei - de.

oder eine sanfte, zylindrisch gebohrte Schalmel spielen, so würde ich meine Begleitung melodisch halten, etwa folgendermaßen:

Singstimme

Rassa tan creis . . .
Douçaine

Mit einer Laute in den Händen würde ich die Begleitung anders konzipieren. In diesem Fall würde ich den Anfangston *c* als dissonante Vorbereitungsnote betrachten und die ganze Phrase auf *d* beziehen. Die Begleitung würde keine melodische Substanz enthalten. Ich neige dazu, jede Phrase des Sängers mit der Laute zu beantworten, die Phrasen voneinander trennend, um den Bordun zu gliedern.

Singstimme

Rassa tan creis

Laute

g
d
a
D

a
D

a
D

a
D

a
D

folgt Zwischenspiel

Selbstverständlich würde ich diese Begleitung in anderen Strophen nicht genau gleich wiederholen, sondern nur ähnlich, die Tendenz ausschöpfend, daß der Ton *c*

nach *a* oder *d* führt und mit je anderen Lösungen als Vorbereitung zur *c*-Kadenz. (Dabei müssen wir uns immer vor Augen halten, daß in den verschiedenen Quellen abweichende Melodien überliefert sind. Ich habe diese Fassung zufällig ausgewählt und will nicht voraussetzen, daß die Melodie korrekt ist. Ich beschreibe nur, wie ich sie behandeln würde, wenn sie es wäre.)

Einige Lieder, wie die *Planctus* oder *Planh*, bieten, über Details von Text und Melodie hinaus, gewichtige Aussagen. Hier kann die Begleitung, wie in Vorspiel und Zwischenspiel, ihre eigenen „Symbole“ einbringen, emotionale Zustände oder Eigenschaften andeuten. Die Dissonanz zur Andeutung des Konflikts bildet in diesem Fall ein wichtiges Element; doch soll sie aus der Stimmung und Spieltechnik des Instruments hervorgehen, nicht auf gleichsam kompositorischen Überlegungen beruhen. Im folgenden Beispiel ist der Versuch unternommen, im Kontext des *Planh Ples de tristor* (P.-C. 248.63) eine tragische Situation ohne Ausweg zu verdeutlichen. Die melodische Auflösung der Dissonanz *c* gegen *d* geschieht gleichzeitig mit der Auflösung einer Dissonanz in der Lautenstimme in eine mildere, nämlich die kleine Terz:



Wäre der glückliche Ausgang der tragischen Situation darzustellen, so müßte ich mit einer Konsonanz enden, etwa folgendermaßen:



Es bedeutet für den Sänger eine Erleichterung in der Darstellung der ästhetischen Ebene wie des Textes, wenn die Begleitung als fast unabhängiges musikalisches Element behandelt wird. Wie in Vorspiel und Zwischenspiel werden „Symbole“ durch Tongruppen dargestellt, die gedankliche Assoziation provozieren. Im folgenden Beispiel wird der *Canso Ara m conseillatz seignor* (P.-C. 70.6) mit seinem Kontrafaktum *Tartarassa ni voutor* (P.-C. 355.55) verglichen. Das Lied Ventadorns ist ein Liebeslied, das Kontrafakt Cardinals hingegen ein Schmählied auf den Klerus. Die versonnene Begleitung des Originals wird durch Ton-Cluster in einen häßlichen Klang geändert (immer aus der spezifischen Technik des Instruments entspringend), der ständig wiederkehrt und den Antagonismus des Textes unterstreicht.

Melodie

Canso

Sirvantes

Viele Liebeslieder sind einfach gestaltet und ohne Überraschung im Text. Sie enthalten keine Schwierigkeiten und bieten keine Gelegenheit für raffinierte „Symbolik“. Der Begleiter ist weithin ein Mitläufer, wie im folgenden:

Gāce Brulé: Biaus m'est estez (R. 1006)

Biaus m'est es - tez quant re - ten - tist la bruil - le, Que

Laute

li oi - sel chan - tent per le bos - cha - ge ...

Die Laute folgt der Melodie, verläßt sie gelegentlich, um sie in Kadenzen oder auf langen Noten wieder zu treffen. Die Kadenzformeln entsprechen nicht den Kontrapunktregeln, sondern sind durch die Stimmung des Instruments bestimmt, wie die folgenden Beispiele aus demselben Stück zeigen:

(a -)mour vail que mes cuers s'es - voille ...

per le bos - cha - ge

Das scheint mir auch eine geeignete Methode zur Begleitung nicht-strophischer Formen, bei denen jede musikalische Zeile neues oder verändertes melodisches Material aufweist.

Häufig jedoch erfordern längere nicht-strophische Lieder in hohem Maße eine Wiederverwendung des Materials; nicht der melodischen Abschnitte, sondern der Elemente und Wendungen, einschließlich der Kadenzformeln. Die Elemente können ganz einfach sein, wie im folgenden Planctus aus dem Codex Las Huelgas. Die dissonante Sekunde wird zur Konsonanz aufgelöst.

B er obijt et labitur castelle gloria allefonlus

mptur ad cel

gloria

font ave et mortur dnan

di copia pter celestia a cuius manibz fluxerunt

omnibz largiant

maria

Eine Begleitung mit einer eigenen melodischen Linie ist nach meiner Ansicht nur beschränkt anwendbar. Dieses Verfahren findet sich in einer experimentellen Phase am Ende des hier betrachteten Zeitraums, wo kurze Refrain-Lieder in Conductus-

De mon doulz a - mi Qu'il ha toute a - mour guer-pi Et son cuer a tou-tes ve - - - -
 Plus que je ne di, Qui mon cuer ha si ra - vi Qu'onques mais en - a - mou-re - - - -

- - - - e Pour l'a - mour de mi. 2. Si que bon - ne A - mour gra - ci Cent mil-le fois, qui
 - - - - e Fa - me ne fu sy. 3. Que j'aïm la fleur et le tri De ce monde cy,

Mas itres bien as - ce - ne - - - - e
 Sans part et sans de - ce - vre - - - - e.

Am schwersten zu fassen ist eine Begleitung, welche durch anregende Assoziationen von Gedanken und durch eine Wahl der Töne auf Grund von „Symbolen“ bestimmt ist. Obgleich ich die verschiedensten Beispiele anführen könnte — der *Planctus cigni* gehört hierher oder das *Erdbeerlied* —, habe ich Mühe, das Verfahren in allgemeiner Weise zu beschreiben, also über die sehr elementare Feststellung hinaus, daß dabei ein Gedanke in Klang umgesetzt wird. Es genügt nicht, daß der Spieler sich vorstellt, ein bestimmter Klang sei der Träger eines Gedankens; der Gedanke muß umgesetzt werden. Um das zu können, ist es für uns notwendig, eine entsprechende Basis zu haben. Konflikt läßt sich durch Dissonanz darstellen, seine Aufhebung durch Konsonanz und so fort. Worte wie Reinheit, Unschuld, Umherschweifen, Tumult, Gewalt, Trauer, Sorglosigkeit, Glück — die Liste ist endlos — können eine musikalische Behandlung provozieren, die selbst einem wenig geschul-

ten Ohr eine Identifikation ermöglicht. Wenn sich schon der Dichter-Komponist Gedanken machte über die Wahl der Tonart, den Zeitpunkt der Kadenz, über Wortmalerei, kurz, über eine Entsprechung in Charakter zwischen Gedicht und Musik, dann sollte wohl auch der Interpret darauf aus sein, sie zu berücksichtigen. Natürlich kann eine Begleitung mittels „Symbolen“ leicht zu Täuschungen führen. Denn Symbole erfordern eine Übereinstimmung in gemeinsamer Erfahrung, etwas was wir aus der Ästhetik des Mittelalters nicht in dieser Weise kennen.

SCHLUSSBEMERKUNG

Die schwer faßbaren Elemente des einstimmigen Gesanges waren Gegenstand dieses Berichts. Solange es für uns nicht möglich ist, stilistische Unterschiede der verschiedenen Regionen des Westens klar voneinander abzugrenzen, müssen wir sie, meines Erachtens, nach Maß des Möglichen rekonstruieren, um in der Aufführung zu einem Äquivalent zu kommen. Es scheint mir, daß es eine südliche Welt, eine nördliche und vielleicht noch eine östliche gab. Die Verteilung der Instrumente – im Süden von den Arabern entlehnt, im Norden von den Kelten – bildet einen der Faktoren, die dabei hilfreich sind; der Gegensatz zwischen dem Bestreben zur Klarheit (im Norden) und der täuschenden Maskierung oder Verschleierung des eigentlichen Sinnes (im Süden) einen weiteren. Die Unterscheidung im Ornament und seinem Verhältnis zum Ornamentierten öffnet der Differenzierung ein weites Feld.

Quellen sind ein Bereich, lebendige Traditionen ein anderer. In der simplen Nachahmung von Volksmusik oder außereuropäischer Musik liegt kaum ein erfolgversprechender Weg, da zwischen dem kunstvollen Lied des Mittelalters und der Volksmusik oder „exotischer“ Musik sicher große Unterschiede bestehen. Was ich aber übernehmen würde, sind allgemeine Auffassungen und Techniken. Im Norden gebraucht man zur Stimmgebung eine andere Resonanzlage als im Süden; um diese verschiedenen Arten der Stimmgebung zu studieren, können wir uns an traditionelle Sänger der verschiedenen Gegenden wenden. Die heutige Spieltechnik der von den Arabern übernommenen Instrumente des Nahen Ostens dürfte von der des mittelalterlichen Abendlandes abweichen, erstens weil die nachträgliche Einführung von Kleinstintervallen in die arabische Musik sicher die Spieltechnik änderte und zweitens, weil die Musik anscheinend verschiedene Ziele verfolgte. Der allgemeine Charakter der Instrumente hingegen dürfte sich nicht groß verändert haben, so daß man beispielsweise aus der heutigen Praxis lernen kann, wie ein tief klingendes Instrument in einer Heterophonie Anwendung findet, oder was gezupfte Borduninstrumente in der Begleitung erreichen können. Hinzu kommt die oft sehr virtuose Technik traditioneller Spieler, weit über das hinausgehend, was wir uns beim Lesen auch neuerer musikgeschichtlicher Darstellungen über Instrumentalmusik des Mittelalters vorstellen können. Ich denke, auch damals verfügte man über solche technische Virtuosität.

Falls wir dieses Repertoire aufführen wollen, müssen wir darüber nachdenken. Es handelt sich weder um Volksmusik noch um Komposition im engeren Sinne. Wir dürfen diese Musik also nicht auf eine dieser beiden Möglichkeiten fixieren, wenn wir sie in adäquater Weise in unser musikalisches Erbe einbringen wollen. Wir müssen Melodie und Text mit dem Beitrag des Interpreten ins Gleichgewicht bringen. Beim Studium der Musik sollten wir immer das Klangbild vor Augen haben, nicht die dürftige Notation der Melodie. Und wir müssen uns in ästhetische Fragen vertiefen.

Ich habe nichts über Alternativen geschrieben. Ich bin sicher, daß es deren viele gibt, auch solche, die gerade das Gegenteil dessen bieten, was ich geschildert habe. Vielleicht war, wie oft vermutet wurde, der musikalische Gehalt dieses Repertoires tatsächlich bescheiden und ohne schwerwiegende Konsequenzen. Und vielleicht sollte man – auch das wurde versucht – einfache Begleitstimmen für die Fidel schreiben, die den Regeln des Diskants und des Kontrapunkts entsprechen. Zwar lehne ich diese Alternativen ab, sowie ich den „One-world“-Ansatz für dieses Repertoire zurückweise. Nur handelt es sich eben um sehr hypothetische Fragen, für die es kaum möglich ist, eine einwandfreie und überzeugende Beweisführung auf Grund der Quellen zu bieten.

Nachweise zur im Text genannten Literatur

Ein Verzeichnis der im Text genannten Literatur sowie neuerer Arbeiten bis 1975, die sich mit den arabischen Einflüssen im Abendland auseinandersetzen, geben die Literaturverzeichnisse von Eva Ruth Perkuhn, *Die Theorien zum arabischen Einfluß auf die europäische Musik des Mittelalters*, Walldorf-Hessen 1976 (*Beiträge zur Sprach- und Kulturgeschichte des Orients*), und Henry George Farmer, *Islam*, Leipzig o. J. (*Musikgeschichte in Bildern* 3, 2. Lieferung).

Praetorius, Michael, *Syntagma musicum 2. De organographia*, Wolfenbüttel 1619. Faks.-Ndr., ed.

Wilibald Gurlitt, Kassel etc. 1958 (*Documenta musicologica* I/14).

Salmen, Walter, *Der fabrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960 (*Musik im alten und neuen Europa* 4).

ANHANG

Schallplattenaufnahmen mit einstimmiger mittelalterlicher Musik

Die folgenden Schallplatten enthalten Einspielungen einstimmiger mittelalterlicher Musik, ausgeführt vom „Studio der frühen Musik“. Sie sind hier summarisch nach (1) Komponisten oder Quellen, (2) nach Gattungen oder (3) nach dem Schallplattentitel zusammengestellt, je in Übereinstimmung mit dem Schallplattentitel.

1 — Komponisten oder Quellen

Petrus Abaelard	Reflexe 1C063-30123	(1974)*
Carmina Burana I	Das Alte Werk SAWT 9455	(1964)
Carmina Burana II	Das Alte Werk SAWT 9522	(1967)
Martin Codax und Bernart de Ventadorn	Reflexe 1C063-30118	(1973)
Guillaume de Machaut: Chansons I	Reflexe 1C063-30106	(1972)
Oswald von Wolkenstein	Reflexe 1C063-30101	(1972)
Roman de Fauvel	Reflexe 1C063-30103	(1972)

2 — Gattungen

Estampie (Instrumentale Musik des Mittelalters)	Reflexe 1C063-30122	(1974)
Planctus	Reflexe 1C063-30129	(1976)

3 — Schallplattentitel

L'Agonie du Languedoc	Reflexe 1C063-30132	(1976)
Camino de Santiago I: Pilger- straße Navarra-Castilla	Reflexe 1C063-30107	(1973)
Camino de Santiago II: Pilger- straße Leon-Galicia	Reflexe 1C063-30108	(1973)
Chansons der Troubadours, Lieder und Spielmusik aus dem 12. Jahrhundert	Das Alte Werk SAWT 9567	(1970)
Chansons der Trouvères, Lieder des 13. Jahrhunderts	Das Alte Werk SAWT 9630 (6.41275 AW)	(1974)
Frühe Musik in England, Flandern, Deutschland, Spanien	Das Alte Werk SAWT 9432	(1962)
Frühe Musik in Italien, Frankreich, Burgund	Das Alte Werk SAWT 9466	(1963)
Heiteres Mittelalter 1300-1600	Teldec SMT 1244	(1968)
Minnesang und Spruchdichtung um 1200-1300	Das Alte Werk SAWT 9487	(1966)
Musica Iberica	Das Alte Werk SAWT 9620 Das Alte Werk SAWT 9621	(1968)
Musik der Spielleute	Das Alte Werk 6.41928 AW	(1975)
Weltliche Musik um 1300 (Robin et Marion, Llibre Vermell)	Das Alte Werk SAWT 9504	(1966)

* Die in Klammern gesetzte Jahreszahl verweist auf das Entstehungsjahr der Aufnahme.

„WAS HÄTTE ZIRYĀB ZUR HEUTIGEN AUFFÜHRUNGSPRAXIS
MITTELALTERLICHER GESÄNGE GESAGT...“¹

VON HABIB HASSAN TOUMA

Wer ist Ziryāb, dessen Rat wir hier suchen? Ziryāb war – den Berichten zufolge – ein großer arabischer Musiker und Sänger des Hofes Hārūn al-Rašīds. Er verließ Bagdad im 9. Jahrhundert nach einer Auseinandersetzung mit seinem Lehrer Iṣḥāq al-Mauṣilī und wanderte nach Andalusien aus, wo er in Córdoba eine Musikschule gründete und die Musiktradition der klassischen arabischen Schule einführte. Er befreite die traditionelle altarabische Musik von ihrem Klassizismus und schuf die Form der Nūba in ihren neuen Zügen. Der Text der Nūba bestand zu seiner Zeit aus mehreren Verszeilen mit verschiedenen Endreimen, die zur Begleitung unterschiedlicher rhythmischer Formeln (Wazn genannt) der Trommel gesungen wurden. Die Aufführung einer Nūba erfolgte in einer einzigen Maqām-Reihe (dazu später mehr). Ziryābs Anweisungen entsprechend, mußte der Sänger eine bestimmte Reihenfolge der Lieder und ihr Tempo einhalten. Der Einfluß der Ziryāb-Schule in Córdoba war so groß, daß seine Lehre nicht nur in Sevilla, Toledo, Valencia und Granada richtungsweisend war, wo neue Musikschulen seine Neuerungen einführten, sondern bis heute im nordafrikanischen Raum tradiert wird, wo wir der andalusischen Nūba in der Form begegnen, wie man sie zu Ziryābs Zeiten beschrieben hat. Auch soll Ziryāb den vier Saiten des ‘ūd, die nach den vier Körpersäften in der antiken Medizin benannt waren und entsprechend die vier Temperamente des Menschen darstellten, eine fünfte Saite hinzugefügt haben. Außerdem färbte er die höchste Saite (Zīr) gelb, als Symbol für Galle, die zweite Saite von oben (Maṭnā) rot (Blut), die dritte Saite von oben (Maṭlat) weiß (Phlegma) und die tiefste (Bamm) schwarz (schwarze Galle). Ziryāb fügte eine fünfte Saite, die Seele, hinzu, da ohne Seele die vier Körpersäfte nicht existieren können. Ziryāb riß die Saiten des ‘ūd statt mit dem bisher üblichen Holzplektrum mit dem Kiel einer Adlerfeder an, der bis heute in der gesamten arabischen Welt gebraucht wird. Schon im Mittelalter fand der ‘ūd über Spanien und Byzanz sowie durch die Kreuzfahrer seinen Weg nach Europa. Die Troubadours, Trouvères und wandernden Musikanten griffen zu diesem Instrument, um ihre Gesänge zu begleiten. Die Bezeichnungen der verschiedenen europäischen Sprachen, *Laute*, *alaude*, *laúd*, *luth*, *liuto* oder *lute* gehen auf das arabische *al-‘ūd* zurück und erinnern noch heute an das Goldene Zeitalter, das dieses Instrument in Europa erlebte.

¹ Der Titel des Beitrages nimmt eine Anregung von Thomas Binkley auf. Der Text bietet eine erweiterte Fassung des vorbereitenden Papiers. Er verbindet Antworten auf Fragen nach der arabischen und insbesondere der andalusischen Musik, wie sie während des Gesprächs immer wieder begegneten, mit Bemerkungen zu zwei der ausgewählten Aufnahmen. Die arabischen Beispiele sind im Blick auf die Tonalität der berücksichtigten Aufnahmen des „Studio der frühen Musik“ ausgewählt.

Was hätte nun der große Ziryāb zur heutigen Aufführungspraxis der Gesänge des 12. und 13. Jahrhunderts gesagt? Er hätte mit Sicherheit folgende Fragen aufgeworfen:

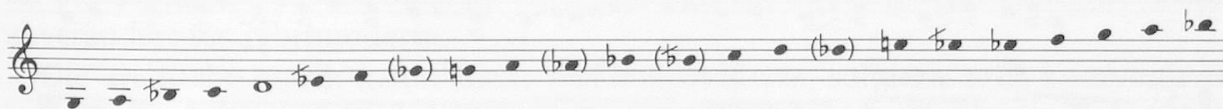
- 1 – Stimmt es mit dem Tonsystem und mit den Intonationen?
- 2 – Wozu soll die Notenschrift dienen, wer hat sie erfunden und warum?
- 3 – Achtet Ihr auf die modalen Eigenschaften der Musik und deren Gefühlsgehalt?

Mit diesen drei Fragen will ich mich im folgenden beschäftigen, wobei zu betonen ist, daß die drei Komplexe voneinander nicht zu trennen sind: eine modale Struktur im arabischen Sinne setzt eine mit dem Gefühlsgehalt verbundene Hierarchie der Töne voraus, der Gefühlsgehalt der modalen Struktur wiederum ein nicht-temperiertes Tonsystem. Die Darstellung einer modalen Struktur geschieht durch eine improvisierte melodische Linie, die, auf dem nicht-temperierten System basierend, die Hierarchie der Tonstufen in dem zu realisierenden Gefühlsgehalt beachten muß. In der arabischen Musik heißt dieses Phänomen schlicht und einfach: Maqām.

Ein Maqām ist eine durch die Improvisation realisierte vokale oder instrumentale Musikform, die einen Gefühlsgehalt darstellt. Charakteristisch für den Maqām ist seine feste tonräumliche und seine freie rhythmisch-zeitliche Organisation. Das bedeutet, daß sich die melodische Entfaltung auf bestimmte Töne konzentriert und damit für jeden Maqām charakteristische Tonebenen entstehen läßt, ohne daß die zeitlich-rhythmische Gestaltung einer bestimmten, bereits festgelegten Organisation unterliegt. Ein Maqām ist also ein Improvisationsverfahren, in dessen Ablauf der Improvisator die lineare Entwicklung derart in den Vordergrund stellt, daß sie zum entscheidenden Faktor der gesamten musikalischen Gestaltung wird – im Gegensatz zum zeitlichen Moment, das in der Maqām-Darstellung keiner bestimmten Organisationsform unterworfen wird. Noch einmal anders formuliert, liegt das Merkmal des Maqām in einer freien Organisation des Rhythmisch-Zeitlichen und in einer verbindlichen Organisation des Tonräumlichen. So gibt es hier weder feststehende, regelmäßig wiederkehrende Taktschemata noch ein gleichbleibendes Metrum. Der Rhythmus kennzeichnet zwar den Stil des Ausführenden und hängt von dessen Spielweise und Spiel- beziehungsweise Gesangstechnik ab, aber er ist für den Maqām als solchen nicht charakteristisch. Dies ist einer der Gründe dafür, daß man – aus europäischem Blickwinkel – den Maqām gelegentlich als eine formlos improvisierte Musik ansieht, vor allem, weil klare, festumrissene „Themen“ sowie deren Verarbeitung und Variierung fehlen, und nicht zuletzt auch, weil der arabische Improvisator den Maqām natürlich ohne Partitur vorträgt. Deshalb hätte Ziryāb nach der Notenschrift und deren Schreiber gefragt; denn dieses Improvisationsverfahren kann nicht genau in Noten aufgezeichnet werden. Versucht man es dennoch, so kann man nur einen Teil davon, ein Skelett beziehungsweise ein Gerüst niederschreiben.

Der Maqām ist also eine Musikform, die durch eine der jeweiligen Maqām-Reihe eigene, festliegende tonräumliche Organisation dargestellt wird. Der Begriff Modus existiert nicht in der arabischen Musik; er wurde von den Europäern am Anfang

des 20. Jahrhunderts in ihren ersten Abhandlungen über die arabische, türkische, indische, iranische Musik benutzt, von den Arabern übernommen, und paradoxerweise erwartet neuerdings der Europäer vom Araber eine Erläuterung zum Begriff Modus in der arabischen Musik. Da der arabische Musikwissenschaftler seinem europäischen Kollegen eine Antwort nicht schuldig bleiben will, spricht er von der Maqām-Reihe oder vom Modus des Maqām, d. h. von jenen Tönen, die während einer Maqām-Darstellung vorkommen. Eine echte Maqām-Reihe beziehungsweise der „Modus“ des Maqām enthält innerhalb der Oktave mehr als acht Stufen; die Oberoktave im Maqām Ṣabā ist um einen Halbton tiefer als die erste Stufe der Unteroktave. Infolgedessen ist ein „Modus“ in der arabischen Musik mehr als eine Reihe von acht Tönen; er existiert für sich allein gar nicht, und die ausübenden Musiker werden ihn niemals Stufe für Stufe spielen, auch nicht, um ihn zu demonstrieren. Für die Musiker, gemeint sind natürlich die guten Musiker, ist der Maqām eine improvisierte Darstellung eines Gefühlsgehalts. Als ein Musiker gefragt wurde, was ein Maqām ist, antwortete er, daß er seinem Meister einmal diese Frage gestellt hätte, worauf dieser erwiderte, daß er selbst der Maqām sei. Wichtig ist die Feststellung, daß die Maqāmform nicht durch Motive und deren Verarbeitung, Variierung oder Durchführung, sondern durch eine Reihe von Melodiezügen verschiedener Länge gestaltet wird, die je eine oder mehrere Tonebenen und damit die verschiedenen Phasen in der Entwicklung eines Maqām entstehen lassen. Er beruht somit in erster Linie auf einer systematischen Realisierung der Tonebenen, die sich allmählich von den tieferen zu den höheren Lagen fortentwickeln, bis der Höhepunkt erreicht und damit die Form abgeschlossen ist. Sind alle Möglichkeiten einer Tonebene ausgeschöpft, so ist eine weitere Phase – mit dem für sie typischen Zentralton – im Aufbau des Maqām abgeschlossen. Die Maqām-Reihe beziehungsweise der Maqām-„Modus“ des Bayātī könnte man auf folgende Stufen reduzieren (das Zeichen ♭ zeigt die Erniedrigung um einen Viertelton an):



Ihre Realisierung sei durch einige Beispiele verdeutlicht. Zunächst zwei Realisierungen der ersten Phase: die eine (a) aus einer Koranrezitation² und die andere (b) aus einem Taqsim³, also dem instrumental dargestellten Maqām.

² Union Records U 32, Kairo mit dem Koranleser Abdulbasit Abdulsamad. Vgl. vollständige Transkription und Analyse dieser 67. Sure, „Das Reich“ genannt, in: H. H. Touma, „Die Koranrezitation: Eine Form der religiösen Musik der Araber“, *Beiträge zur Musik des Vorderen Orients und seinen Einflußbereichen*, Kurt Reinhard zum 60. Geburtstag, Berlin 1975 (*Baessler-Archiv, Neue Folge* 23).

³ Aus einer eigenen Tonbandaufnahme eines ‘ūd-Spielers aus dem Jahre 1967 in Nazareth. Vgl. vollständige Transkription in: H. H. Touma: *Der Maqam Bayati im arabischen Taqsim*, Hamburg ²1976 (*Beiträge zur Ethnomusikologie* 3).

(a)

(b)

Die zweite Phase lautet in beiden Beispielen folgendermaßen:

(a)

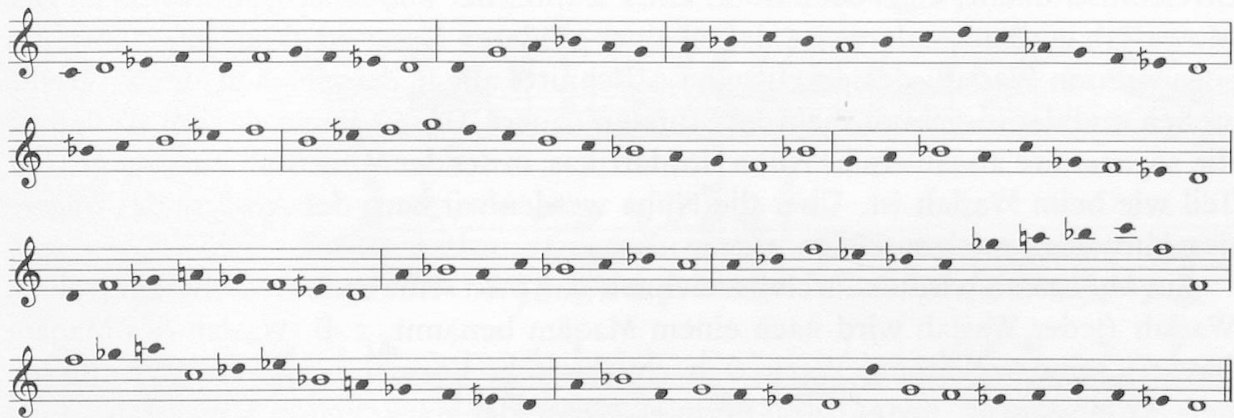
(b)

Ein Beispiel für die erste Phase des Maqām Bayātī, realisiert von mehreren Musikern zu verschiedenen Zeiten und auf verschiedenen Instrumenten, ist in meiner Schrift *Der Maqām Bayati im arabischen Taqsim*⁴ enthalten.

Diese Beispiele zeigen, daß die erste Phase des Maqām Bayātī auf der Hervorhebung des Tones *d* beruht (Dūkāh genannt), während die 2. Phase den Ton *f* und

⁴ Aus eigenen Tonbandaufnahmen aus dem Jahre 1965 in Nazareth und Akko. Vgl. H. H. Touma: *Der Maqām Bayati im arabischen Taqsim*, op. cit., 49, Tabelle 4.

zugleich den Tonraum $d-f$ betont. Die Dauer einer Phase und die Art und Weise, eine Phase zu entwickeln, hängt in erster Linie von der Originalität und der musikalischen Qualität des Ausführenden ab. Der eine benötigt unter Umständen nur 7, der andere vielleicht 40 Sekunden. Das Ganze der Phasen macht die Form des Maqām aus, der somit durch die Reihenfolge der Zentraltöne bestimmt wird. Das anschließende Beispiel⁵ zeigt diese Reihenfolge der Zentraltöne einer Maqām-Darstellung des Bayātī, wie sie von einem irakischen Qānūn-Spieler realisiert wird (Qānūn ist eine arabische Zupfzither). Jede Phase beziehungsweise jeder Melodiezug läßt sich auf einen oder zwei Zentraltöne reduzieren, je nach der Anzahl der in dem Melodiezug dargestellten Phasen:



So sind die Töne: $d f g a d' f' g' d' b g f d$ die Gerüsttöne der Maqām-Darstellung und die Struktur $d-f-g$ wird in jeder Maqām-Darstellung des Bayātī von jedem arabischen Musiker, der die traditionelle Musik kennt und beherrscht, realisiert. — Eine Aufzeichnung dieser Darstellung in Noten widerspricht dem Sinn dieser Art Improvisation. Deshalb haben die Araber niemals daran gedacht, diese Musik visuell zu fixieren, und deshalb blieb sie auch dynamisch, lebendig und, möglicherweise, unverändert für Jahrhunderte.

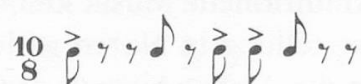
Die arabische Musik kennt nicht nur improvisierte, sondern auch komponierte Formen. Sowohl die improvisierten als auch die komponierten Formen sind mündlich überliefert. Erst nach der Berührung mit den Europäern versuchte man die Komposition in europäischen Noten aufzuzeichnen. Die komponierten Musikformen beruhen auf einer festen rhythmisch-zeitlichen Organisation, ihre Form wird durch klare, kompakte und regelmäßig wiederkehrende Tongruppierungen gestaltet, die eine begreifbare organisierte Zerlegung der Zeit darstellen. Musik dieser Art wird von einem Ensemble aufgeführt und weist auf einen Komponisten hin, der sie geschaffen hat; dazu gehört eine begleitete rhythmische Formel, die von einem Schlaginstrument ausgeführt wird. Die Struktur einer rhythmischen Formel stimmt größtenteils mit jener der Tongruppierungen der zu begleitenden Komposition überein.

⁵ Aus eigenen Tonbandaufnahmen aus dem Jahre 1965 in Jaffa. Das Klangbeispiel ist auf der Begleitschallplatte zur Dissertation *Der Maqām Bayātī im arabischen Taqsim*, Berlin 1968, (Freie Universität) zu hören.

Aus der Gattung der komponierten Musikformen wählen wir als Beispiel eine der wichtigsten Vokalformen der klassischen Kunstmusik der Araber, nämlich den Muwaššah. Seine Ursprünge reichen bis ins 9. Jahrhundert zurück und sind im damaligen Andalusien zu suchen. Daher bezeichnet man ihn heute überall im Vorderen Orient und in Nordafrika als den andalusischen Muwaššah. Von Spanien aus verbreitete er sich bis nach Ägypten, Syrien und dem Irak, wo er sich besonderer Beliebtheit erfreut. Er wird von einem Männerchor auf Texte aus der klassischen arabischen Dichtung einstimmig gesungen. Die Texte beschreiben Liebe, Gastfreundschaft, Geselligkeit; sie sind teils traurigen, teils mystisch-ekstatischen Inhalts. Zu den Sängern gesellt sich ein Instrumental-Ensemble mit einer Kurzhalslaute, einem Streichinstrument, einer Holzflöte, einer Zupfzither und einer Handtrommel. Der Muwaššah wird normalerweise als Teil eines größeren Gesangszyklus aufgeführt, des sogenannten Wašlah, dessen einzelne Abschnitte alle in der gleichen Maqām-Reihe stehen und der insgesamt mehrere Stunden dauert. Das Gegenstück zum Wašlah ist die sogenannte andalusische Nūba Nordafrikas, in der der Muwaššah ein organischer Teil wie beim Wašlah ist. Über die Nūba werden wir nach der Analyse des folgenden Muwaššah noch sprechen müssen.

Ein Muwaššah wird dadurch bezeichnet, daß man seine erste Gedichtzeile, seinen Wašlah (jeder Wašlah wird nach einem Maqām benannt, z. B. Wašlah des Maqām Bayātī), seine begleitende Wazn, d. h. rhythmische Formel, seinen Dichter und seinen Komponisten nennt. Ein Beispiel bietet der umstehende Muwaššah „Imlā lī-l'aqdāḥa širfan“.⁶ (Seiten 83–85)

Er gehört zu einem Wašlah des Maqām Bayātī, hat den Wazn Samā'ī Taqīl:



Dichter und Komponist sind beide anonym, auf arabisch qadīm, was alt bedeutet. Seine Form ist A B A, wobei A, Dōr genannt, 10 Takte, richtiger 10 Perioden des Samā'ī Taqīl und B, Ḥānāt genannt, 7 enthält. Die Maqām-Reihe des Muwaššah ist



⁶ Aus der Sammlung „Al-Muwaššahāt al-Andalusiyya“, aufgezeichnet von Salim Hillou, *Publikationen des Dar Maktabat al-Hayat*, Beyrouth (Libanon) 1965. Zum Vergleich derselbe Muwaššah aus der Sammlung „Min Kunūzina (al-Muwaššahāt al-Andalusiyya)“, aufgezeichnet von Nadim ad-Darwiš, Aleppo 1953.

Übersetzung des Textes:

Fülle mir die Gläser mit echtem Wein
 Und laß mich sie bis zur Dämmerung leeren,
 Wie das Morgenlicht ist die Farbe des Weins,
 Ah, dieser alte Wein, der die Kranken heilt ...
 Derjenige, der ihn trinkt, ist mein Gefährte
 bis zum nächsten Tag.

الشعر: قديم
اللحن: قديم

تابع وصلة مقام البياتي
موشح إملالي الأقداح صرفاً

الإيقاع
السماعي ثقيل

♩ = 144

إيقاع السماعي ثقيل

تزدوم دم تزو دم

- دور ١ : إملالي الأقداح صرفاً واستقياها للصباح
- ٢ : شربها نيباً وعجياً نورها كالقجر لآخ
- خانة : آه من خمرة قديمه شربها يبري السقا
- طالعي فيها سعيد
- قفلة : كل من قد هام نيباً هو نديمي للصباح

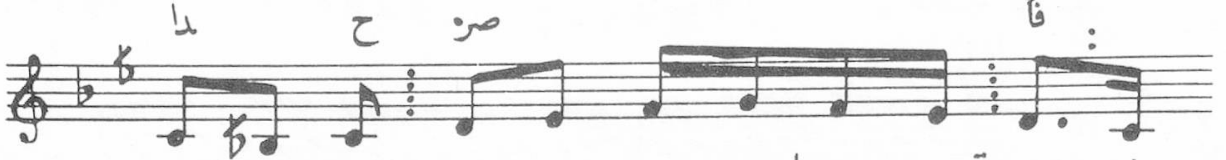
الشعر: قديم

الألحان: قديم
أق

تابع وصلة البياتي
موشح املاي الأقداح صرفاً

الإيقاع
سماعي ثقيل

14 4 4 ام لا لي



تابع موشح املاي الاقداح صرفا

The musical score consists of ten staves of music in a single system, written in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are written in Arabic script above the notes. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs. The lyrics are: ح يا صَدِّ لِّلصَّ ها موسيقا لدخول الحانة من آ يد ق ر خَمَّ ليه يا مه شر : موسيقا ن ها ب قيه سَ رِي السَّ يد ما طي : موسيقا : فَيَا ها سد عي د

In ihr werden die Töne *d*, *f*, *g*, *a* und *d'* besonders hervorgehoben; alle anderen dienen dazu, die für den Bayātī strukturell wichtigen Töne zu betonen. In der Analyse des Maqām Bayātī haben wir festgestellt, daß die Betonung des Dūkāh, Ġahārkāh und Nawā (d. h. der 1., 3. und 4. Stufe der Maqām-Reihe des Bayātī, oder *d*, *f* und *g*) und die Hervorhebung der Tonräume *d–f*, *f–d*, *d–g* und *g–d* bzw. *g–b* und *b–g* für den Maqām Bayātī charakteristisch sind. Eine Komposition, die einem Maqām angehört, stellt ein „Problem“ dar, das ein Komponist nur einmal zu lösen braucht; deshalb geschieht es auch selten, daß ein Komponist mehr als einen Muwaššah im selben Maqām komponiert. In den meisten Fällen, in denen ein Komponist mehr als einen Muwaššah desselben Maqām komponierte, erwiesen sich seine weiteren Kompositionen als schwach und unbedeutend. Offensichtlich gelingt einem Komponisten nur eine einzige originale Lösung, in der er die Charakteristika eines Maqām in einer komponierten Form wiedergeben kann. Dagegen hat der arabische Musiker in den Improvisationsformen fast unbegrenzte Möglichkeiten, das Charakteristische des Maqām zum Ausdruck zu bringen, wobei er als Schöpfer und Interpret zugleich fungiert.

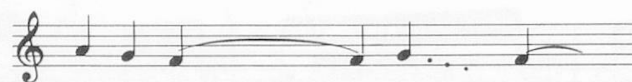
Und nun im einzelnen zum obigen Beispiel: Die ersten zwei Takte verdeutlichen ein wichtiges Merkmal der gewählten Maqām-Reihe, hier des Bayātī. In ihnen wird das charakteristische Intervall *d–f* am Anfang des ersten und am Ende des zweiten Taktes durch einen Sprung beziehungsweise eine Ausfüllung des Tonraumes *d–f* hervorgehoben. Die beiden Takte können wir zur Verdeutlichung folgendermaßen reduzieren:



Die Figur *c–b_♭–a–g–c* hebt letztlich den Ton *c* hervor, der selbst den Anfangston *d* von unten umspielt. Der 3. Takt hebt einen weiteren Ton des Bayātī hervor, nämlich *g* (4. Ton), und der 4. Takt befestigt den bereits hervorgehobenen Tonraum *f–d*.



Die Takte 5, 6, 7 und 8 reduzieren wir folgendermaßen:



Daraus ist zu ersehen, daß hier vor allem der Ton *f* hervorgehoben wird. Die Takte 9 und 10 sind Wiederholungen der Takte 3 und 4. Demzufolge beruht der Dōr, der A-Teil dieses Muwaššah auf dem folgenden strukturellen Gerüst, das die fundamentalen Tonstufen des Bayātī enthält:



Der Ḥānāt, B-Teil, bringt zunächst eine Quint-Transposition des A-Teils. In den Takten 11, 12 und 13 sind das *a* und das *c'* hervorgehoben, wobei der Tonraum *a–c'*

durch das $b\frac{5}{4}$ halbiert wird. (Vgl. mit dem Tonraum $d-f$, der auch durch das $e\frac{5}{4}$ halbiert wird.) Der Takt 14 betont das d' und mündet in das g' , um wieder die Kerntöne $g-f-d$ hervorzuheben. Das strukturelle Gerüst des Hānāt-Teils B ist:



Ich sagte, daß die Form dieses Muwaššah A B A sei. Genauer gesagt, beruht die Form auf mosaikartigen Teilen, die ausgestaltete Tonräume, Tonzentren beziehungsweise Tonstufen der Maqām-Reihe, ihrer Hierarchie entsprechend, hervorheben. Es wäre unmöglich, diesen Muwaššah ohne eine Kenntnis der modalen Struktur des Maqām Bayātī, zu dem dieser Muwaššah gehört, zu analysieren. Der Unterschied zwischen einer Maqām-Darstellung und einer Komposition desselben Maqām liegt darin, daß bei der Darstellung das Ton-Gerüst des Maqām systematisch und vollständig, anhand einer freien rhythmisch-zeitlichen Organisation der Melodielinie realisiert wird, während eine Komposition desselben Maqām anhand einer feststehenden rhythmisch-zeitlichen Gruppierung der Melodie die charakteristischen Tonstufen des Maqām hervorhebt, oft aber nur die wichtigsten.

Der Muwaššah ist auch ein feststehender Bestandteil der andalusischen Nūba. Die Nūba ist das Erbe jener Musiktradition, die im 9. Jahrhundert durch Ziryāb von Bagdad nach Córdoba und Granada kam und danach, im 13., 15. und 17. Jahrhundert nach Nordafrika zurückwanderte. Die andalusische Nūba (Hocharabisch Nauba) stellt in der heutigen Musiktradition der Araber eine bedeutungsvolle authentische Musikform der weltlichen Kunstmusik Marokkos, Algeriens und Tunesiens dar. Ihre musikalische Form besteht aus einer Anzahl von Vokal- und Instrumentalstücken – die Vokalteile überwiegen –, die einem einzigen Maqām angehören. (Der Begriff Maqām wird in Nordafrika auch Ṭab‘ genannt.) Jeder Teil der Nūba wird von einer bestimmten rhythmischen Formel begleitet, deren Tempo während der Aufführung in jedem Teil bis auf das Doppelte gesteigert wird. Die Teile werden nach der Struktur der begleitenden rhythmischen Formel benannt. Die Marokkanische Nūba, beispielsweise, besteht aus den folgenden 5 Teilen:

1. Baṣīt
2. Qa'im wa nuṣf
3. Baṭa' ihī
4. Darġ
5. Quddām

Die fünf Wörter bezeichnen jeweils die in einem Teil herrschende rhythmische Struktur.

In jedem Teil wird die rhythmische Struktur in drei Phasen entwickelt: Muwašša' (langsam, „ausgebreitete“), Maḥzūz (mittlere Geschwindigkeit, „eingengt“), Inṣirāf (schnell, „Abgang“). Diese Entwicklung beziehungsweise die Ausführung eines Teils dauert mindestens 20 Minuten. Sie hängt von der Anzahl der gesungenen Ṣan'a's (Unterteilungen) in jedem Hauptteil ab. Unter Umständen kann die Aufführung des Baṣīt länger als eine Stunde dauern. So besteht der Baṣīt-Teil der Nūba des

Māya-Ṭab', also im Māya-Maqām (nach den Angaben Bengelloun's in Basel) aus einer Buḡyah und 9 San'a's. Die Buḡyah ist ein taktfreies Instrumentalstück, das vom Ensemble gespielt wird. Es folgen neun Vokalteile, die durch kurze zwischen-spielartige Instrumentalpassagen getrennt sind. Jeder der neun Vokalteile wird mit San'a bezeichnet und nach Gedichtform, Gattung oder Versfuß benannt: Muwaššah oder Tawših, Zaḡal, Ramal. Aus diesen 9 San'a's wählt ein Ensemble dem Anlaß entsprechend einige aus. Der Quddām-Teil der Nūba des Ṭab' Māya, der auch 9 San'a's enthält, beginnt mit einer Buḡyah, danach folgt ein Instrumentalstück, Tūšiyi genannt, dessen Form AR BR CR DR ist. Manche Lieder der Nūba sind dem Sologesang, Inšād genannt, gewidmet. Der Gefühlsgehalt des Māya-Ṭab' der Nūba drückt die Stimmung des Abends und des Sonnenuntergangs aus.

Versucht man, die hier besprochene „modale“ Struktur in Noten niederzuschreiben, so ist man gezwungen auf das Wesentliche dieser Struktur zu verzichten, nämlich auf die rhythmisch-zeitlich frei organisierte melodische Linie und deren Gefühlsgehalt. Die europäischen Noten mit der ihnen eigenen Zeitzerlegung sind nicht geeignet, diese Musik aufzuzeichnen. Die europäische Notenschrift entstand für eine andere Art Musik; sie dient seit dem hohen Mittelalter dem Komponisten dazu, dem Interpreten vorzuschreiben, was gespielt werden soll.

In der arabischen Musik hingegen sind der Komponist und der Interpret seit dem Mittelalter ein und dieselbe Person. Will man aber trotzdem diese „modale“, nicht-temperierte Musik in Noten festhalten, gleichviel ob es sich dabei um den Maqām selbst oder um die Komposition eines Maqām handelt, so muß man einen Kompromiß suchen und die Gesamtheit der Musik auf ein strukturelles Gerüst reduzieren. Denn eine Phase in der Darstellung eines Maqām beruht auf ein und derselben Tonebene beziehungsweise einem Tonraum, der nicht etwa wiederholt, variiert oder mit Varianten geschmückt, sondern paraphrasiert wird.

Die Veränderungen des rhythmisch-zeitlich organisierten melodischen Aufbaus einer Melodiegestalt (a) kann beispielsweise folgendermaßen dargestellt werden⁷:

The image shows four musical staves, each representing a variation of a melodic phrase. The first staff is labeled 'a'. The second staff is labeled 'a1' and has the word 'oder' written above it. The third staff is labeled 'a2'. The fourth staff is labeled 'oder' and has the word 'oder' written above it. All staves are in a key with one flat and a 10/8 time signature. The melodic lines are written in a style that suggests a continuous, flowing rhythm, typical of the 'Buḡyah' mentioned in the text.

⁷ Das a stammt aus dem ersten Takt des sogenannten Taslim, d. h. Refrains des Samai (ein Samai ist eine Form der Instrumentalmusik A R B R C R D R, wobei A, B, C und R Gruppierungen von zehn und D sechs oder neun Zählheiten aufweisen) von dem Ägypter Ibrahim al-Aryan; zu hören auf der Schallplatte: *Taqsim und Layali: Kairoer Tradition*, Philips 6586010 (*Unesco Collection Musical Sources*).



a—a stellt eine identische Wiederholung dar, was in der traditionellen arabischen Musik selten vorkommt.

a—a₁ stellt eine Wiederholung mit wenigen qualitativen und quantitativen Änderungen dar. Hier spricht man von Varianten.

a—a₂ stellt eine Wiederholung der Melodiegestalt dar, jedoch im Gegensatz zu a₁ mit vielen Tonhöhen- und Tondauerveränderungen; die Melodie ist variiert.

a—a₃ stellt eine völlig neue Melodiegestalt von a dar; wir bezeichnen a₃ als eine Paraphrasierung von a. Melodisch im europäischen Sinne ist a₃ anders als a, dennoch besitzen a und a₃ ein gemeinsames Element, und zwar betonen beide den Tonraum *b—f* und können als eine Tonebene, Phase oder Tonraum innerhalb der Realisation eines Maqām, also einer modalen Struktur, fungieren.

Wenn wir davon ausgehen, daß die Musik Europas vom 9. bis zum 13. Jahrhundert modal war und ähnliche Züge besaß wie die heute noch lebendige arabische Musik, ist unsere, beziehungsweise Ziryābs Frage nach den in Noten aufgezeichneten Stücken dieser Periode verständlich und berechtigt.

Aus dieser Frage interessiert vor allem folgendes: Warum hat man die Musik niedergeschrieben? Wer hat das getan? Wäre es damals möglich gewesen, alle Details der modalen Struktur niederzuschreiben, oder hat man die Musik auf ein strukturelles Gerüst reduziert, das als Gedächtnisstütze dienen sollte? Sollte die Musik keinen bestimmten Gefühlsgehalt ausdrücken, oder hat man den Gefühlsgehalt der modalen Musik stillschweigend eliminiert, weil man ihn in der Notenschrift nicht hat wiedergeben können?

*

Und nun zu zwei Beispielen: Zunächst die Cantiga *A madre de Deus*. Für die Rekonstruktion dieser Cantiga standen die handschriftliche Quelle sowie die Übertragung von Higinio Anglès zur Verfügung. Bevor ich aber auf die Aufnahme selbst eingehe, stellt sich eben die Frage nach der Aufzeichnung: Wer zeichnete das Stück auf, beziehungsweise kopierte es für die Sammlung? Für wen wurde diese angefertigt und warum?

Dabei interessiert vor allem die Frage, warum man überhaupt, und in dieser Notation, aufgezeichnet hat. In der Regel schreibt man das nieder, was man bewahren oder ändern (exakt) weitergeben will. Hat man also die Cantigas in allen Details geschrieben, um die Notation als Vorlage für weitere Aufführungen zu verwenden, oder wurde nur das Skelett der Melodie aufgezeichnet, als Anhaltspunkt und Gedächtnisstütze für den Musiker bei späteren Aufführungen? War der Schreiber

der Musiker selbst oder ein Sammler? Da die Sammlung der Cantigas für den Hof Alfonso IX. entstand, handelt es sich um eine Art Kunstmusik, nicht Volksmusik. Sie setzt eine solide musikalische Ausbildung, Kenntnisse der Musiktheorie und des Komponierens voraus, was auch die Aufzeichnung in Noten erklären dürfte. Aus den Miniaturen und Traktaten dieser Epoche geht nicht hervor, daß die Musiker ihre Musik vom Blatt aufführten. Daher nehme ich an, daß die Musiker die Aufzeichnung als Gedächtnisstütze benützten, also nicht Ton für Ton so wiedergaben, wie es die Aufzeichnung bietet. Wie ja auch die Varianten der altprovenzalischen Lyrik nahelegen, im Text eines Gedichtes nur eine mögliche Formulierung zu sehen. Überdies handelt es sich hier um eine verbale Kommunikation, bei den Noten zu den Gedichten hingegen um die Fixierung einer nonverbalen Kommunikation. Das könnte noch mehr Freiheit für die Interpretation des Notentextes einräumen, besser gesagt, bei unseren Versuchen, die Musik wiederzubeleben. Dabei stellt sich die Frage, wieweit die Notationsmethode der Lieder mit denen der Musik der damaligen Zeit übereinstimmt; ob nicht gelehrte Schreiber am Hofe eine geläufige Notationsweise den Melodien anpaßten oder auch umgekehrt: die Aufzeichnung vom Notationssystem bestimmen ließen. Solche Fragen können einen Freiraum für die Rekonstruktion beziehungsweise Verlebendigung der Musik des 12. und 13. Jahrhunderts schaffen. Ein Freiraum, wie er ja auch für die neu zu komponierenden Zwischenpassagen beziehungsweise -spiele oder einleitenden Improvisationen gilt, solange keine dieser Musik fremden Elemente in die Rekonstruktion einfließen, wie etwa harmonische oder kontrapunktische Stimmführung, Zusammenklänge aus späteren Jahrhunderten und nicht zuletzt auch temperierte Intervalle.

Und nun zur Aufnahme selbst. Was mir beim Hören der Cantiga als erstes auffiel, war die chorische Ausführung des Textes, obschon doch der Text eindeutig in der ersten Person singular berichtet: „Und deshalb werde ich euch ein herrliches Wunder erzählen ...“ Allerdings widerspricht die Tatsache, daß der Refrain von einer Sänger-Gruppe gesungen wird, nicht dem weiteren Inhalt. Auch wenn die Cantiga, wie im Manuskript, mit dem Refrain anfängt, müßte man meines Erachtens die Ausführung mit der ersten Strophe „E de tal com'esta ...“ beginnen, und zwar aus einem inhaltlichen und einem musikalischen Grund: Inhaltlich, weil der Dichter/Sänger sein Gedicht solistisch vorträgt und der Beginn „Und deshalb werde ich euch ein herrliches Wunder erzählen“ unmittelbar an die gegebenenfalls auch rezitierte „Einführung“ anschließt: „Esta é como Santa Maria ...“ Von der musikalischen Struktur der Cantiga her, weil sich der melodische Aufbau des Refrains in der oberen Quinte bewegt, dann den höchsten Ton überhaupt erreicht und mit dem Schlußton des Modus endet; im Gegensatz zum melodischen Bau der Strophe, die mit dem Anfangs- und Schlußton des Modus beginnt bzw. endet und selbst einen Höhepunkt erreicht. In der Aufnahme wird zweimal mit Text und Musik der Strophe angefangen, und zwar dann, wenn instrumentale Partien in den Text interpoliert werden. Die musikalische Form dieser Cantiga ähnelt der des andalusisch-arabischen Muwaššah insofern, als beide das Schema A B A haben, wobei im Muwaššah der A-Teil keinen Refrain darstellt, sondern einen integrierten Teil der musikalischen Struktur. Die

Parallele in der Struktur zwischen Muwaššah und Cantiga besteht unabhängig davon, ob man mit dem Refrain oder der Strophe anfängt:

(A) B A B A ...
und A B A B A ...

Sowohl in der Cantiga als auch im Muwaššah sind A und B jeweils mosaikartig aus kleineren melodischen Elementen aufgebaut, wovon einige in A und B auftreten. Der B-Teil unterscheidet sich vom A-Teil durch die „Modulation“, wobei der höchste Ton des Modus erreicht wird und ein neues Element als Kontrast auftritt, das im A-Teil nicht erscheint. Die mosaikartige Struktur des Muwaššah zeigen die vier Klammern über dem A-Teil des folgenden Beispiels⁸: A = a b c d.

Muwaššah Lamma Bada – Text und Melodie: anonym – Wazn: Samā'ī Taqīl



Sie finden im B-Teil Entsprechungen, zu denen zwei weitere Elemente hinzutreten: B = a e f e' f' c' d a', insgesamt also sechs Elemente. – Die mosaikartige strukturelle Form des Muwaššah findet man auch in anderen arabischen Musikformen der Kunstmusik, vor allem in den Vokalteilen der andalusischen Nūba, also den Muwaššah's. Anglès verdeutlicht diese mosaikartige Struktur für die Cantiga (ohne es so zu nennen) in einem Schema, das er seiner Ausgabe voranstellt. Das gibt für die Musik im Refrain: a b c d und in der Strophe: e d e d e' f c' d. Insgesamt bestehen auch hier sechs Elemente, die wir mit denen des Muwaššah vergleichen können:

Cantiga: Refrain: a b c d	Muwaššah: A-Teil: a b c d
Strophe: e d e d e' f c' d	B-Teil: a e f e' f' c' d a'

Gerade aus diesen Überlegungen überzeugt mich die Aufnahme. Glücklicherweise finde ich insbesondere: (1) Die Interpolation von Instrumentalpassagen innerhalb der Aufführung. (2) Die ausgezeichneten Zwischenspiele zwischen den Strophen und dem Refrain. (3) Die Intensivierung des Tempos. (4) Den Taktwechsel zu 4/4. (5) Die Heterophonie. (6) Die rhythmische Begleitung mit Darabukka und Duff; auch wenn mich weniger überzeugt, daß sie eine Gruppierung von drei Zählzeiten bietet, während die melodische Struktur sechs Zählzeiten enthält; ferner könnte die rhythmische Begleitung zyklisch und freier verlaufen. (7) Die Anwendung von Musikinstrumenten, deren Klang denen des 13. Jahrhunderts am nächsten ist. Es bleibt aber offen, ob das in der Aufnahme angewandte Tonsystem dem des 13. Jahrhunderts gleicht.

⁸ Stammt aus denjenigen Sammlungen, die unter Anmerkung 6 aufgeführt wurden. Eine vollständige Übertragung bietet H. H. Touma, *Die Musik der Araber*, Wilhelmshaven 1975, 90–91 (*Taschenbücher zur Musikwissenschaft* 37).

Weniger überzeugend hingegen ist für mich die notengetreue Wiedergabe, wie sie der Übertragung von Anglès entspricht, aber auch das Tonsystem, in dem gesungen wird.

Ein weiteres Beispiel bietet *Reis glorios*. – Auffallend bei dieser Aufnahme ist die freie Interpretation der aufgezeichneten Noten. Die Sängerin befreit sich hier von einer notengetreuen Interpretation, wie sie die Transkription des „Wissenschaftlers“ bietet; doch meine ich, sie hätte noch mehr improvisieren können, nämlich indem sie einige wichtige Worte des Textes durch Wiederholung hervorheben würde. In diesem Sinne könnte „bel companho“ oder „no dormatz plus“ zwei- oder dreimal in der Weise wiederholt werden, daß bei jeder Wiederholung eine melodische Struktur entsteht, die zwischen einer bereits erklangenen, also bekannten, und einer neuen Struktur schwebt. Solche Wiederholungen können – im Sinne der obigen Überlegung – entweder Motive und ihre Variierung bieten, oder auch eine freie Paraphrasierung. So wären beim Anfangs-Quintsprung folgende Möglichkeiten denkbar:

Wiederholung: 

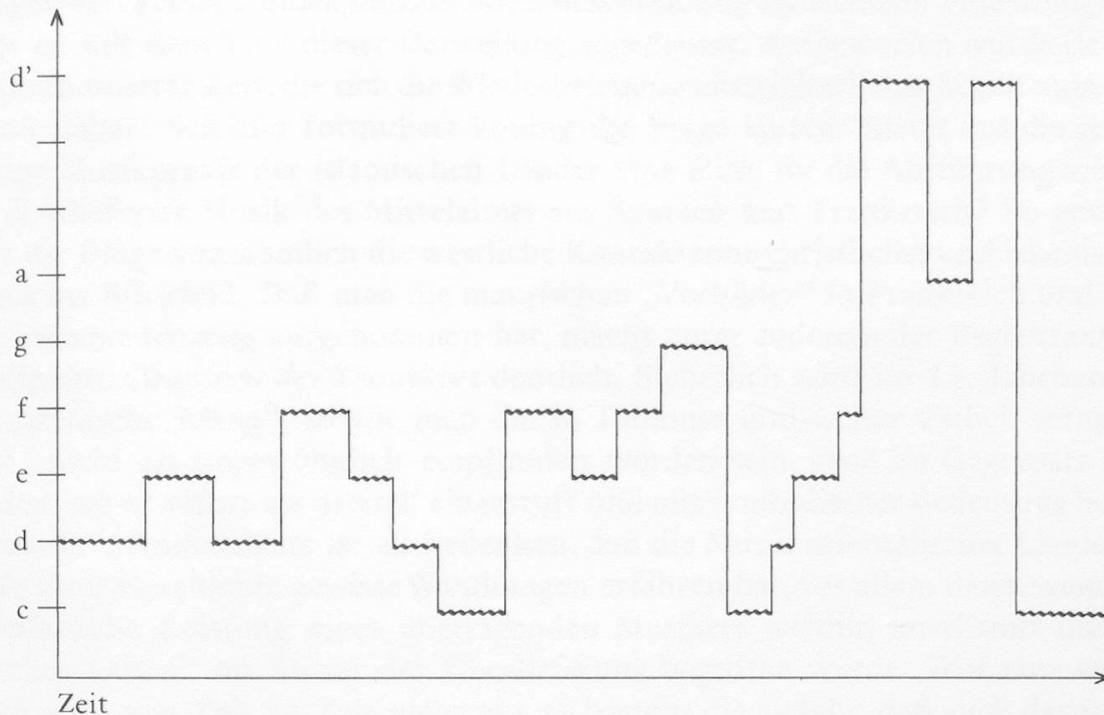
Variante: 

Variation: 

Paraphrasierung: 

Eine Improvisation, ein Taq̄sīm also, die einem Lied vorangeht, fungiert als eine vorbereitende Einleitung, die den Gefühlsgehalt des Maq̄ām zum Ausdruck bringt. Die Aufführung einer solchen improvisierten Einleitung scheint mir in der modalen Musik umso notwendiger, als sie auf einem nicht-temperierten Tonsystem beruht. Die Realisierung von Gefühlsgehalten und Stimmungen ist am ehesten in der nicht-temperierten Musik zu verwirklichen; dabei wird die Gefühlsstimmung eines Maq̄ām allmählich entwickelt. In der Aufnahme von *Reis glorios* hingegen scheint mir die einleitende Improvisation ohne eine entsprechende Disposition zu verlaufen, ohne daß eine bestimmte Gefühlsstimmung klanglich aufgebaut würde. Das heißt nicht, daß die Improvisation eine Variation des Liedes bieten soll, denn das Lied selbst soll, nachdem ihm durch die vorangegangene Improvisation eine Gefühlsstimmung verliehen worden ist, neu, brilliant und im Mittelpunkt erscheinen. Dadurch kann ein ästhetischer Kontrast zwischen der Improvisation und dem anschließend gesungenen Text erzielt werden. Dieser Kontrast ist dann am stärksten, wenn die Struktur der Improvisation der des Liedes so fern wie möglich liegt, auch dann, wenn beide Strukturen derselben Maq̄ām-Reihe und der gleichen Gefühlsstimmung angehören. Von der arabischen Musik her gedacht, hätte die Improvisation in der vorliegenden

Aufnahme den Anfangston des Modus, die 2., 3. und 4. Stufe zuerst darstellen müssen, vor dem Erklingen der 5. Stufe und der Oberoktave des Anfangstons. Die Oberoktave hätte der Höhepunkt der Improvisation sein müssen, womit die Improvisation auch beendet gewesen wäre. Die Entwicklung der Improvisation könnte man in einer graphischen Darstellung folgendermaßen verdeutlichen. (Da der Ton *a* hier eine dominierende Stellung einnimmt, ist es ratsam, ihn in der Improvisation nicht besonders hervorzuheben.)



Um nun diese graphische Darstellung klanglich zu realisieren und eine Gefühlsstimmung zu erlangen, darf die Improvisation weder regelmäßig wiederkehrende Tongruppierungen und Motive noch regelmäßig rhythmisch wiederholte Figuration aufweisen, sie muß sogar den Puls der Musik verwischen. Die zeitlich-rhythmische Organisation muß frei verlaufen, während die tonräumliche Organisation einer vorher geplanten Struktur unterliegt.

*

Der Versuch einer möglichst authentischen Rekonstruktion der Gesänge des 12. und 13. Jahrhunderts darf nicht die hochartistische Musikform der andalusischen Nūba mit all ihren Details außer acht lassen, vor allem die des Muwaššah.⁹

Geht man dagegen davon aus, daß die europäische Musik des 12. und 13. Jahrhunderts nichts mit der andalusischen Musik zu tun habe, so sieht man jene Musik

⁹ Doch darf die arabische Musik nicht pauschal herangezogen werden. So scheint mir die Einbeziehung des ägyptischen Mawwāl im Beitrag von Kuckertz schon deshalb fehl am Platz, weil das aus den 30er Jahren stammende Klangbeispiel nicht vollständig ist: Schallplatten mit 78 Umdrehungen pro Minute können 3–4 Minuten Musik aufnehmen; ein vollständiger Mawwāl kann 15–20 Minuten dauern. Das verzerrt den Eindruck.

als Teil einer kontinuierlich sich entwickelnden europäischen Kultur. Auch der Weg zurück über eine Kontinuität der europäischen Musik kann Anregungen zur Aufführungspraxis dieser Musik geben. Aber gab es diese Kontinuität überhaupt? In jedem Fall war die Musik des 12. und 13. Jahrhunderts in Europa modal konzipiert – was immer das im Vergleich mit der arabischen Musik bedeuten mag – und ihre modale Struktur muß auch heute beachtet werden.

STRUKTUR UND AUFFÜHRUNG
MITTELALTERLICHER GESÄNGE AUS DER PERSPEKTIVE
VORDERORIENTALISCHER MUSIK

VON JOSEPH KUCKERTZ

Weniger der Versuch einer umfassenden Beschreibung als vielmehr eine drängende Frage ist mit dem Titel dieser Darstellung angedeutet. Aufgeworfen wurde sie von Musikern unserer Zeit, die sich die Wiederbelebung mittelalterlicher Musik zum Ziel gesetzt haben. Schärfer formuliert könnte die Frage lauten: Bietet uns die gegenwärtige Musikpraxis der islamischen Länder eine Hilfe für die Aufführung schriftlich überlieferter Musik des Mittelalters aus Spanien und Frankreich? So gestellt, rückt die Frage vornehmlich die westliche Kontaktzone christlicher und islamischer Kultur ins Blickfeld. Daß man die maurischen „Vorbilder“ in Frankreich und Spanien verschiedenartig aufgenommen hat, macht unter anderem der Begleittext zur Schallplatte *Chansons der Trouvères* deutlich. Sicherlich wird im 13. Jahrhundert der „arabische Klang“, so wie man ihn in Toulouse und weiter südlich vernahm, wohl „nicht als ungewöhnlich empfunden worden sein, ganz im Gegensatz zum Norden, wo er sofort als ‚fremd‘ eingestuft und mit symbolischer Bedeutung behaftet wurde“. Andererseits ist zu bedenken, daß die Musik orientalischer Länder im Laufe ihrer Geschichte gewisse Wandlungen erfahren hat, vor allem dann, wenn die schöpferische Leistung eines überragenden Musikers weithin anerkannt und als „frisches Leben“ im Strom der Überlieferung begriffen wurde. Tritt eine solche Renovation von Zeit zu Zeit nicht ein, so besteht die Gefahr, daß auch das streng Überlieferte langsam verfällt. Ein Schicksal dieser Art wird für die hispano-arabische Musik in Marokko, Algerien und Tunesien befürchtet.¹ Trotz der Wandlungen und Verluste wird man von der Annahme ausgehen dürfen, daß die Grundlagen der Musik in den vorderorientalischen Ländern über die Jahrhunderte hinweg unverändert geblieben sind. Ist dies richtig, dann müßten mittelalterliche Melodien westlicher Herkunft Parallelen zur vorderorientalischen Musik noch heute erkennen lassen, und das Spiel der begleitenden Instrumente dort gäbe uns Anregungen zu ihrer Begleitung. Wie weit der Musiker unserer Zeit bei der Wiederbelebung mittelalterlicher Gesänge den vorderorientalischen Vorbildern folgt, ist letztlich seinem Einfühlungsvermögen überlassen. Aufgabe des Musikwissenschaftlers kann nur der Hinweis auf die Schichtungen sein, die sich aus Kulturkontakten ergeben haben oder ergeben könnten. Folglich werden ihn die Schriftquellen genau so interessieren wie die „neuzeitlichen“ Klanggebilde. —

Fünf Gesänge hatten die Musiker und die Organisatoren dieser Begegnung ausgewählt, und an den Anfang stellten sie den Gesang *A madre de Deus* aus den *Cantigas de Santa Maria*, die der Zeit König Alfonso IX. von Kastilien (1252–1284) angehören. Die auf der Schallplatte *Camino de Santiago II* eingespielte Klangfas-

¹ cf. Rodolphe d'Erlanger, *La Musique Arabe* 5, Paris 1949, 340–341.

sung entspricht der Übertragung von Higinò Anglès, und seiner Analyse folgend habe ich die korrespondierenden Partien der Melodie einmal untereinandergeschrieben (dazu Notenbeispiel 1). Danach ist das Stück in drei größere Abschnitte gegliedert, von welchen der erste den ganzen Refrain und jeder der beiden übrigen die Hälfte einer Strophe umfaßt. Auffallend ist die fast vollendete „Quadratur“ der Melodie, obschon der Refrain zu Anfang um drei Viertelnoten kürzer ist als die Strophenabschnitte und die von Anglès vorgenommene Taktgliederung im 2. Teil des

Notenbeispiel 1: *A madre de Deus*

Im Anschluß an die Übertragung und Analyse von Higinò Anglès (vgl. oben 15).

The musical score is written in 6/4 time and consists of three systems of music. Each system has three staves. The lyrics are written below the notes. Structural markers A through F are placed above the notes to indicate specific phrases or sections. Arrows point from markers A and B to the first system, E and D to the second, and E' and F to the third. The lyrics are:
 System 1: A Ma-dre de Deus tant' á en ssi gran ver-tu-de
 System 2: E de tal ra-zon com' es-ta un mi-ra-gre mui fre-mo-so
 System 3: en ter-ra de San-ti-a-go, en un lo-gar monta-nno-so
 System 4: per que a-os seus a-cor-re et dá sa-u-de.
 System 5: vos di-rei, que fez a Vir-gen Ma-dre do Rei po-de-ro-so
 System 6: hu bũ-a mo-ller mo-ra-va que e-ra prenn'a-me u-de

Refrains (bei Buchstabe C) den korrespondierenden Stellen der Strophe zuwiderlaufen. Doch die äußere Symmetrie der Abschnitte verdeckt nicht deren verschiedene Innengliederung: Abschnitt 2 besteht aus zwei völlig gleich gebauten Phrasenpaaren ($2 \times E + D$), während die Abschnitte 1 und 3 je zwei verschiedene Phrasenpaare einschließen, deren Schlußtöne übereinstimmen: Der Ton *a* steht am Ende von A + B und von E' und F; der Ton *g* am Ende von C + D und von C' + D. Diese „kreuzende“ Übereinstimmung der Abschnitte 1 und 3 gesellt sich zu jenen Gleichheiten, die Anglès mit den griechischen Buchstaben angedeutet hatte; evident werden sie vor allem in der letzten Phrase jeden Abschnitts (bei Buchstabe D). Noch einen Schritt weiter geht das Spiel mit den melodischen Wendungen, dessen Zweck man im 3. Abschnitt erkennt: Dieser beginnt wie Abschnitt 2, doch indem Phrase E'

an ihrem Schluß auf *d* verharnt, bereitet sie Phrase F vor, die den Abstieg aus Phrase B des 1. Abschnitts in verbreiteter Fassung wiedergibt (siehe die Pfeile). Die 2. Hälfte des 3. Abschnitts beginnt nach Anglès' Bezeichnung mit einer Variante der Phrase C aus Abschnitt 1. Unverkennbar ist aber – wie die Pfeile andeuten – daß hier die Melodielinie der Phrase C aus dem 2. Abschnitt hineinspielt, ja in der Schlußwendung dominiert. So erweist sich der 3. Abschnitt als Zusammenfassung der Abschnitte 1 und 2, und die melodische Verklammerung ist Gegenstück des Reimschemas: Endreim haben in allen Strophen der 2., 4. und 6. Vers, während der 8. Strophenvers mit dem 2. und 4. Refrainvers reimt.

Der Aufbau dieser Melodie ist also nicht das Ergebnis motivischer Arbeit, so wie sie uns aus zahlreichen anderen Gesängen westlicher Provenienz geläufig ist, sondern das Resultat der Reihung voneinander verschiedener Phrasen zu größeren Melodieabschnitten. Gewisse Wendungen können aus einer Phrase in eine andere übernommen werden, ja es ist möglich, zwei Phrasen zur Zusammenfassung ineinanderzuschieben, wie die aus C + E gebildete Phrase C' gezeigt hat. Die Kompositionstechnik mit fest umrissenen, doch in der Gestaltung ihrer Linie flexiblen Melodiefiguren ist in Europa nicht überall verbreitet. Zudem kann man sie an Melodien sehr verschiedener Prägung beobachten, so daß sie als Kriterium für deren Herkunft nur bedingt herangezogen werden kann. Das gilt auch für die Liedkunst Spaniens im 13. Jahrhundert, die nach Higinio Anglès im Lande selbst ihren Ursprung hat.² Die Kompositionstechnik ist es jedoch, für die wir in der hispano-arabischen Musik Parallelen finden, wie ein Beispiel aus Tunesien deutlich machen wird (siehe Notenbeispiel 2).

Das Beispiel ist eine einzelne, recht ausgedehnte und komplizierte Gesangs-Periode aus einem Stück, das vermutlich zur Gattung *Zağal* gehört. Ausgewogen sind die einzelnen Abschnitte der Periode auch hier. Daß sie nicht eine so vollendete „Quadratur“ erzielen wie in der spanischen *Cantiga* soll nicht überbewertet werden, da man diese bei anderen tunesischen Stücken durchaus beobachten kann. Ferner sind mehrere Melodiefiguren miteinander verwandt: *a'* ist Variante und zugleich Beantwortung von *a*, während *b* die Linie von *a* in einem anderen Modus und von einem tieferen Punkt aus nachzeichnet. Die Entsprechung der beiden Figuren wird nicht zuletzt durch den akzentuierten Spitzenton *d''* herausgestellt. Einen gewissen Gleichlauf bieten auch die Figuren *a'* und *b*₁, während *b*₂ als selbständige Schlußfigur erscheint. Insgesamt bilden die Figuren *b* + *b*₁ + *b*₂ einen Abschnitt, der zum Schluß der Periode – doch mit der 1. Hälfte von *c* anstelle der Figur *b* – wiederholt wird. Die Figur *c* faßt die wichtigsten bisher gebotenen Wendungen zusammen und variiert sie zugleich: Ihr erster Takt, vom 1. bis 3. Viertel mit Unterstützung des Männerchors gesungen, hat den aus Figur *a* und *b* bekannten Akzent auf der „4“, diesmal mit dem Ton *b'* statt mit *d''*. Durch den Akzent wird die vorhergehende Linie als Variante des Aufstiegs in den Figuren *a* und *b* kenntlich gemacht. Ebenso korrespondiert der Abstieg in allen drei Figuren, nur ist er im 2. Takt der Figur *c* zu *d'* statt zu *g'* geführt. Damit wird auf den Schluß der Figur *b*₂ verwiesen,

² cf. Higinio Anglès, „Cantigas de Santa Maria“, *MGG* 2 (1952), 772.

Notenbeispiel 2: *El abmar irba*

Gesungen von Zaineb Housni, begleitet von Männerchor, Qānūn, Klavier.

daraus: 1. vollständige Gesangs-Periode

Tunesien (von Schallplatte Polyphon V 45679)

The musical score consists of five systems of staves. The first system (1) shows a vocal line with notes labeled 'a' and 'a'' and a triplet. The second system (2) continues the vocal line. The third system (3) shows a vocal line with notes labeled 'b' and 'b1'. The fourth system (4) is labeled '2. Hälfte von c' and shows a vocal line with notes labeled 'c' and 'c', with a triplet and a fermata. Below the staff are the instructions '+M.-Chor 8va...:' and '+M.-Chor 8va.....:'. The fifth system (5) is labeled '1. Hälfte von c' and shows a vocal line with notes labeled 'c' and 'b1', with a fermata and a triplet. Below the staff is the instruction '+M.-Chor 8va...:'. The bottom section of the score shows five systems of staves (1-5) with instrumental parts, including a triplet and a fermata.

dies um so mehr, als der 2. Takt der Figur c erstmals im Anschluß an b_2 allein erklingt (vgl. Ende Zeile 3 mit Anfang Zeile 4 der Transkription).

Solche Parallelen in der Kompositionstechnik spanischer Gesänge und hispano-arabischer Gesangspartien dürften Übernahmen von einem Repertoire in das andere durchaus ermöglicht haben. Ob sie wirklich stattfanden, beweist dieser Vergleich noch nicht; denn drei tiefgreifende Unterschiede bleiben bestehen: (1) die Modalrhythmik des spanischen Gesangs gegenüber der „Taktrhythmik“, sonst auf Trommelmodi beruhend, in den tunesischen Stücken; (2) die Melodie aus „ebenen“ Tönen in der Cantiga gegenüber den zahlreichen Verzierungen in der hispano-arabischen Musik; (3) die recht gleichmäßige Verteilung von Auf- und Abstiegen im Verlauf der ganzen spanischen Melodie gegenüber der Bindung an einen oberen Struk-

turton (d'') zu Anfang und den allmählichen Abstieg auf den unteren Strukturton (a') im tunesischen Beispiel.

Sicher ist es ratsam, die Kluft gegenüber der hispano-arabischen Musikkunst beim Vortrag der spanischen Cantigas und bei der Anlage ihrer Begleitung nicht aus dem Auge zu verlieren. Solche Vorsicht schließt indessen den Versuch nicht aus, einmal eine Cantiga im hispano-arabischen Stil aufzuführen, wie ihn Thomas Binkley mit seiner Gruppe unternommen hat. Der „andalusischen Musik aus Marokko“ lehne sich die Aufführung des Strophenlieds *A madre de Deus* an, so schreibt der Musiker selbst, und als Charakteristika nennt er den chorischen Gesang, (steigenden) Tempowechsel und das Weiterführen des Rhythmus über die Kadenzen beziehungsweise Phrasen-Enden hinaus. Leider ist mir sein unmittelbares Vorbild nicht bekannt, ein detaillierter Vergleich daher nicht möglich. Allgemeinere Beobachtungen liegen meinen Bemerkungen zugrunde; letztere seien als Fragen formuliert, wo mir eine Rückbeziehung nicht mehr gelingt.

Ausgehend von den Angaben Thomas Binkleys erfordern drei Faktoren der Klangfassung besondere Aufmerksamkeit: die Melodie, das Spiel der melodiefähigen Begleitinstrumente und der Trommelrhythmus.

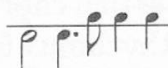
1 – Gleich wie in der Übertragung von Higinò Anglès notiert, hat das Ensemble Binkley die Melodie einstimmig, genauer: in Oktaven tiefer und hoher Stimmen vorgetragen. Zusammen mit den parallel geführten oder engräumig umspielenden Melodieinstrumenten ist das Klangergebnis in der Tat nicht weit vom Klang hispano-arabischer Musik entfernt. Die Frage ist nur, ob ständiges Chorsingen jenem Stil entspricht. Eher würde man dort eine Verteilung Solo/Chor vorgenommen, bei *A madre de Deus* also etwa die Verse dem Solisten, den Refrain dem Chor zugewiesen haben. Von hierher wäre es nur ein kleiner Schritt zu der beliebten Praxis nordafrikanischer Sänger, allein die Chormelodie – die meist einem Abschnitt der Solomelodie entspricht – bei instrumentalen Ritornellen zu wiederholen, sie dabei engräumig zu umspielen und in engen Grenzen abzuwandeln. Gemäß dieser Praxis wäre dann vermutlich die 4. Strophe der Klangfassung nicht durch Zwischenspiele in zweimal E + D, gefolgt von E' – D zerlegt worden, sondern als Partie des Solisten zusammengeblieben.

Doch warum sollten unsere Musiker gezwungen sein, das Verfahren hispano-arabischer Musiker sklavisch zu kopieren? Gesagt sei nur, daß die Klangrealisation offenbar von anderen Formvorstellungen ausgegangen ist, letztlich vielleicht, weil die Komposition selbst einer anderen als der hispano-arabischen Tradition angehört.

2 – Neben der Parallelführung und den engräumigen Umspielungen der Gesangsstimmen entsprechen die Ritornelle der Melodieinstrumente in hohem Maße den Gepflogenheiten hispano-arabischer Musik. Abweichungen wären nur gegeben, wenn man die Nebenstimmen im Zwischenspiel nach der 4. Strophe als „Gegenstimmen“ begreift; Ansätze hierzu sind ja vernehmbar. Nicht in das hispano-arabische Konzept scheint jedoch der Wechsel zum doppelten Tempo in diesem Zwischenspiel zu passen. Entspricht er wohl einer genuin westlichen Praxis?

3 – Trommelbegleitung ist bei metrisierten Partien vorderorientalischer Musik nahezu unerlässlich. Aber die Trommel markiert das Metrum und begleitet die Melo-

die durch Akzente und füllende Zwischenschläge, trägt also – anders als etwa in der indischen Musik – nie überlappende Gegenrhythmen vor. Dies hat man ihr beim Vortrag der Cantiga *A madre de Deus* jedoch zur Aufgabe gemacht. Grundlage des Melodierhythmus sind hier Gruppen von drei Viertelwerten, und ihnen wäre der Trommelrhythmus nach hispano-arabischer Praxis angemessen. Ein Beispiel dafür bietet die in der Transkription mitgeteilte Gesangsperiode samt nachfolgendem ‘ūd-Ritornell aus einem marokkanischen Musikstück (siehe Notenbeispiel 3). Die Anregung zur Begleitung der Cantiga-Melodie mit dem „Trommelmodus“



der eindeutig aus 2 + 2 + 2 (statt 3 + 3) Vierteln besteht, dürfte den Musikern mit- hin aus einer anderen Quelle geflossen sein. Oder entspricht sie einem ganz moder- nen Bedürfnis zur Polyrhythmik?

Notenbeispiel 3: *Medbat sisi yabia*

Gesungen von Mohammed El-Anka, begleitet von Männerchor, ‘ūd, Trommel (= Darabukka?)

daraus: 1. Gesangs-Periode mit nachfolgendem ‘ūd-Ritornell.
Marokko (von Schallplatte Polyphon V 45778)

Trotz der hier gestellten Fragen wäre es nicht gerechtfertigt, die von Thomas Binkley erarbeitete Klangfassung als abwegig zu betrachten. Vielmehr läßt sie uns ahnen, was an den Brennpunkten islamisch-christlichen Kulturkontaktes in Spanien wohl möglich war, als arabische Musiker christlichen Fürsten dienten und orientali- sche Musikinstrumente häufig erklangen. Fernab von den Begegnungsorten mögen die abendländischen Gesänge im Mittelalter andere – und nicht immer gleiche – Klanggestalten angenommen haben. Wie könnte man hiervon eine Vorstellung

gewinnen? Etwa anhand der rezenten Volksmusik einzelner Landstriche? Vielleicht wäre es nicht ohne Reiz, der Möglichkeit solcher Regionalfassungen nachzuspüren.

Der zweite Gang der Auswahl, *Reis glorios* von Giraut de Borneil (Übertragung s. u., 123), wird kaum jemanden zu einem Vergleich mit vorderorientalischer Melodik einladen. Zu klar ist seine Melodie dem Muster des gregorianischen d-Modus nachgebildet und von modaler Rhythmik geprägt, obschon letztere nicht eindeutig zu bestimmen ist.³ Heinrich Bessler hatte das Stück bereits als Beispiel für eine der musikalischen Hauptformen provenzalischer Gesangkunst angeführt; er nannte sie „Kanzone“ und bemerkte, sie bestehe „aus zwei gleichen Stollen und einem Abgesang, der zum Schluß gern wieder in das Stollenende einmündet“.⁴ Die Form der Melodie, die sich auf die Anlage der Gedichtsstrophe stützt, ist in der Klangfassung vor allem vernehmbar gemacht. Mittel dazu ist das rechte Verweilen bei Haltetönen und Pausen, zudem gelegentlich die Stützung der Töne *d*, *c* und *e* am Anfang oder Ende einzelner Phrasen durch deren tiefe Oktav auf dem ‘Ūd. Dagegen hält die Sängerin sich kaum an die modale Rhythmik, und das wohl nicht allein, weil diese bis heute vielfach rätselhaft geblieben ist, sondern mehr noch, weil sich die Melodie – gleich wie bei Melismen – „nur widerstrebend in die vom spielmännisch-instrumentalen Geist geprägte Ordnung modaler Rhythmik“ einfügt und „zum mindesten einen freien Rubatovortrag“ verlangt.⁵ An Stellen dichter Bewegung in der sehr „freirhythmisch“ gestalteten Gesangsmelodie könnte man vermuten, der Sängerin hätten Ornamentfiguren hispano-arabischen Ursprungs vor Augen gestanden, so fremd diesem Stil feste „melodische Grundlinien“ auch sind.⁶ Instrumentale Zwischenspiele wären in orientalischen Stücken jedoch dem allgemeinen Lauf der Gesangslinien gefolgt und hätten sie dabei durch zahlreiche kleine Varianten zu einem schmalen Melodieband ausgeweitet; unsere Klangfassung aber verfährt nicht so.

In seiner Anmerkung zu *Reis glorios* hat Thomas Binkley nur auf die Zwischenspiele hingewiesen. So ist zu vermuten, daß nur für sie Anregung in der vorderorientalischen Musik gesucht worden ist. Eingeschlossen ist gewiß das Vorspiel, ein ‘Ūd-Solo, das entfernt an einen Taqṣīm erinnert. Es steht im d-Modus, gleich wie der Gesang, und zuweilen treten kurze Tongruppen aus dem Klangstrom hervor, die auf die Liedmelodie hindeuten ohne ihre Linienzüge zu enthüllen. In ausgedehnteren orientalischen Stücken, die von größeren Ensembles dargeboten werden, erklingt oft ein Taqṣīm im Anschluß an die Einleitung. Ob dem ‘Ūd-Spieler hierzu auch bei der Begleitung eines einzelnen Sängers Gelegenheit geboten wird, steht dahin.

Die Zwischenspiele, nach der 2., 4. und 6. Strophe eingefügt, sind in ihrer Melodik Varianten der Einleitung. Dem Part des ‘Ūd ist jedoch ein 6/8-Rhythmus unter-

³ cf. Gustave Reese, *Music in the Middle Ages*, London 1940, 215.

⁴ Heinrich Bessler, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, 107.

⁵ ibd., 106–107.

⁶ Vergleiche etwa den ägyptischen Mawwāl; ein transkribiertes Beispiel bietet Joseph Kuckertz, *Form und Melodiebildung der karnatischen Musik Südindiens*, Wiesbaden 1970, in Band 2 unter „Ägypten 1“.

legt, der von der Trommel und von kleinen Becken (oder Glöckchen) ausgeführt wird. Man könnte ihn notieren:



Darüber bildet die Melodie Gruppen aus 3 + 3 oder 2 + 2 + 2 Achteln. Damit neigt das Stück zu einer Polyrhythmik, wie sie in der spanischen Cantiga vollends durchgeführt ist. Einer Rückbeziehung auf die vorderorientalische Musik stehen mit der Polyrhythmik und der vom Gesang weit abweichenden 'Ūd-Melodie also schon zwei Schwierigkeiten entgegen. Hinzu kommt, daß bei nicht-metrisierten Gesangspartien die Ritornelle ebenfalls ohne festes Metrum, und folglich ohne Trommelbegleitung bleiben, so daß man hinsichtlich der hier vorliegenden Arrangements vom orientalischen Musiker womöglich die Bemerkungen zu erwarten hätte, Gesang und Zwischenspiele seien zwar im gleichen Modus, doch sonst einander fremd. Mildern würde sich sein Urteil vielleicht, wenn er auf die 'Ūd-Begleitung während des Gesangs achtet, die bei aller Freiheit die Haltetöne gut ornamentiert und die Pausen passend überbrückt.

Demnach werden wir uns die Einsicht zu eigen machen müssen, daß westliche und orientalische Musiker nicht nur von verschiedenen Melodiekonzepten, Klangidealen und Rhythusempfindungen, sondern auch von anderen Formvorstellungen, vor allem hinsichtlich der Bindung der einzelnen Formteile ausgehen. Berührungen der Stilphären und Übernahmen von Details sind damit keineswegs ausgeschlossen; letztere können sogar zur Bereicherung des eigenen Klangvorrats beitragen. Die Grenzen solcher Übernahmen sind dort erreicht, wo sich die Intuition, die Absicht, der Wille des Musikers in bezug auf sein eigenes Werk gegen Fremdes wehrt. Als geheime Lehrerin gilt hierbei die eigene Tradition, und diese läßt sich nicht zum Schweigen bringen, ja der „kosmopolitische Musiker“ wäre sogar zum Scheitern verurteilt, da die Verschmelzung der Musikstile, die er anstreben müßte, bei Unvereinbarkeit eher deren Tod als eine höhere Einheit zur Folge hätte. —

Unter dem Aspekt der Traditionsgebundenheit sei als Gegenbild zu *Reis glorios* sowie zu *Chanterai par mon corage* und zum *Planctus cigni* an dieser Stelle ein ägyptischer Mawwāl eingeblendet, dessen sonst übliche „freirhythmische“ Melodie durch die gleichmäßigen Qānūn-Schläge eine gewisse Metrisierung erfährt.⁷ (Notenbeispiel 4) Bietet die Halbmetrisierung, wohl auch die eine oder andere Tonkombination, ja sogar die Kompositionstechnik gewisse Parallelen zu den mittelalterlichen Gesängen, so enthüllt die Form des Stücks sowie seine Melodiestructur — neben der „typischen“ Ornamentierung der Melodie und der Klangfarbe der Gesangsstimme — seine Herkunft aus einem gänzlich anderen Stilbereich.

Die Transkription des Stücks ist so angelegt, daß jede Zeile (außer der ersten) mit einem Gesangssolo beginnt und mit einem Violinsolo endet. Kürzere, teils imitierende Einwüfe der Violine bald nach Beginn oder in der Mitte der Zeilen 7–10

⁷ Die Schallplatteneinspielung stammt aus den Dreißigerjahren, doch ist es offen, ob die Art der Melodiebehandlung über den Anfang unseres Jahrhunderts zurückreicht.

sind als Überbrückungen der Gesangspausen aufgefaßt und als solche mit den Notenhälsen nach oben eingetragen. Offenbar gibt Zeile 2 der Transkription bereits das Muster wieder, dem alle folgenden Zeilen verpflichtet sind. Sie enthält zu Anfang eine Figur, die um den Ton e'' zentriert ist. Von dort steigt ihre Linie sogleich zum g'' hinauf, dann über Zwischenstufen zum d'' hinab (siehe Buchstabe a). Man könnte die Figur im Sinne westlicher Musikterminologie als „Frage“ betrachten. Nach ihrem Schlußton d'' setzt eine weit gestreckte Phrase ein, die mehrfach zwischen e'' und b' oder c'' hin und her pendelt. Wir mögen sie als „Antwort“ bezeichnen. Auf c'' , dem Finalton des Stücks beruhend, ist sie durch die gleiche Tonkombination bei den Zeichen b und b_1 (d. i. $e'' d'' e'' d''$) klar in zwei Teile gegliedert, wobei



die Melodiefigur b_1 nur aus diesen Tönen besteht, während Figur b ihre Linie durch einen Abstieg auf b' und Wiederanstieg zu $e''-d''$ vollendet. In jedem der beiden Teile b und b_1 befindet sich eine zweite Melodiefigur, die mit b' und b'_1 markiert ist. Ihre Linie hat die Ecktöne $c''-e''-b'-d''$, und dem d'' folgt nach Figur b' das e'' zu Anfang von b_1 , nach Figur b'_1 der Schlußton c'' . Im weiteren Verlauf der Melodie können diese Figuren wie Synonyme einander vertreten. Das Violinsolo am Schluß der Zeile ist ähnlich gestaltet. Auch dort folgt einer Figur mit dem Zentrum e'' (markiert als Va) eine zweite mit dem Abstieg $e''-c''$ (siehe Vb).

In den folgenden Zeilen beobachtet man eine ganz ähnliche Kombination der Melodiefiguren, wenn auch deren Linien im Detail zahlreichen Veränderungen unterworfen sind. Stets sind die Figuren nach dem Schema a–b gereiht, wobei die Sukzession zweimal gegeben sein kann (wie in Zeile 10) und mehrmals von der Violine nachgeahmt wird (wie in den Zeilen 2, 6 und 9). Einige Sonderfälle sind zu vermerken: (1) Während der Ambitus der Figur a bis zum hohen a'' ausgeweitet werden kann (siehe Anfang der Zeilen 7 und 8), erreicht eine andere Figur nur das f'' . Da auch bei ihr das e'' Zentralton ist, wird sie als stärkere Variante von a betrachtet und erhält das Zeichen a' (Zeile 3 und 5, Anfang). (2) In den Zeilen 3 und 5 folgt auf Figur b eine Wendung mit den Tönen $e''-g''-e''-d''-c''$. Sie ist entweder als kürzestmögliche Zusammenfassung der Figuren a und b zu verstehen, oder sie gehört zwischen beide; daher ihre Signatur x. (3) Zuweilen werden zwei Figuren ineinandergeschoben, so $a' + b$ in Zeile 8, $a' + x$ in Zeile 7 und 9. Die a–b Sukzession der Figuren wird durch solche Kombinationen nicht durchbrochen. (4) Mehrfach spielt die Violine nur den Finalton mit kurzen „Ausläufern“ zum a' darunter, so am Ende der Zeilen 3, 4 und 7 (bei Zeichen Vc). In Zeile 5 findet sich die Folge Finalton/Figur a in der Violinstimme (siehe Vc–Va), doch bleibt Figur a nicht „in der Luft hängen“, sondern wird mit dem abschließenden Sprung zum tiefen c' gestützt. (5) Erwähnt sei schließlich die Einleitung der Violine in Zeile 1. Auch sie ist an das Schema a–b gebunden, das sie allerdings mit den Figuren $a'-b$ erfüllt. Daß der Modus der Violine hier und an anderen Stellen vom Modus des Gesangs ein wenig abweicht, wird in der Heimat des Stücks offensichtlich nicht als wirkliche Änderung registriert.

Da alle Zeilen dasselbe Kombinationsmuster aufweisen, ist es angebracht, den melodischen Inhalt einer jenen Zeile – trotz der ungleichen Längen – als eine Peri-

aus Ägypten
 Sänger: Ahmed el Mahellawi
 (von Schallplatte Odeon X 47 861, Seite A)

Oktaven in Sechzehntel-Bewegung.

13
 e - - - ni

10

Qanūn
 accel rit.!

5 = 2, 1

13 (Va) 3 5

13 (Vb) 3 14 3 3

14 12 (Vc) 12 8

→ ā - - la - - (i) - ya

13 (a'+b) (Vb) 10

win ga- ni habi- bi an- di

12 (b₁) 13 3 3 13 3 3 13 3 3 13

se- lim wi-ko-li se- - lim a- le bint bekr wa- fa- lou le- - li le- li le- li ya ai- - ni

(Va) 3 13 (Vb) 5

12 (a₁) (b₁) 12 13 3 3 13 3 3 13 3 3 13

winbeni se- lim wi-ko-li se- lim a- le bint bekr wa- fa- lou leli leli leli ya ai - - - - - ne

ode zu bezeichnen. Auch wir spüren beim Abhören den gleichen Melodiekern oder „Melodieträger“ hinter allen mit demselben Zeichen markierten Figuren, so verschieden die Ausprägungen sich präsentieren. Das Kreisen um ein Unveränderliches ohne es doch jemals bloßzustellen sowie die in jeder Periode vollzogene Heimkehr der Melodie von einem hochspannenden Anfang zu einem Ruhe gewährenden Schluß kann als das Wesentliche solcher Melodie- und Formbildung betrachtet werden. Es ist für den Instrumentalisten ebenso verbindlich wie für den Sänger. Zu fragen wäre, ob die mittelalterlichen Gesänge etwas vom „inneren Leben“ dieser Kunst übernommen haben, so daß man jene nicht ohne Rücksicht auf sie wiederbeleben kann. Die Kanzone *Reis glorios* ist mit ihren gleichmäßig verteilten Melodiebögen, ihrem Ansatz zu motivischer Arbeit und der Offenlegung ihrer melodischen Grundlinie sicher nicht der orientalischen Kunst nachempfunden. Läßt sich schon nicht die Schöpfung eines südfranzösischen Troubadours auf diese Quelle zurückführen, um wieviel selbständiger sind dann wohl die Gesänge der nordfranzösischen Trouvères konzipiert, wie etwa die Chanson *Chanterai par mon corage* von Guios de Dijon?

Seiner Anlage nach gehört das Stück dem Litaneitypus an.⁸ Es besteht aus zwölf Phrasen, und jeder Phrase ist ein Vers zugewiesen. Aus dem Verhältnis von Strophe und Refrain erklärt sich die Gliederung des Gesangs in 8 + 4 Phrasen, die bei allen vorgelegten Schriftfassungen erkennbar ist. Hinsichtlich der Melodien selbst sind jedoch zwei Versionen zu unterscheiden. Die eine, von Pierre Aubry aus dem Codex Paris BN f. fr. 844 (M) übertragen, findet sich noch einmal in der Handschrift Paris BN f. fr. 12615 (T). Sie erscheint strenger litaneiartig, da jede Phrase – wie beim Choral – aus steigendem Initium, längerer Reperkussion und kurzer Kadenz besteht. Die drei übrigen Fassungen haben eine biegsamere Melodik, da einige ihrer Phrasen den Initialton und die Reperkussa umspielen, die anderen gleich nach Erreichen des Spitzentons kontinuierlich dem Tiefton – bis zu einer Quart unterhalb der Finalis – zustreben. Dabei kann vor allem für die Fassung aus dem Codex Paris BN f. fr. 846 (O) ein Modalrhythmus angenommen werden. (Die Übertragungen aus fünf verschiedenen Quellen finden sich oben, S. 39f.) So ist in den beiden, hier zur Diskussion stehenden Fassungen O und X (Paris, BN nouv. acq. fr. 1050) das Wechselspiel zwischen den hochliegenden und den auf einen Tiefton orientierten Phrasen gleich. Auf dem Hintergrund des ägyptischen Mawwāl müßte man letztere als Schlüsse betrachten, und dann würde der Gesang die folgende Gliederung bieten: Phrase 1–3, 4–5, 6–7, 8; 9–11, 12. Indessen enden die Phrasen 8 und 12, denen der Schlußvers der Strophe beziehungsweise des Refrains zugewiesen ist, gerade nicht auf dem Tiefton, sondern auf dem eine Quart höheren Grundton; hierfür bietet der Mawwāl kein Gegenstück. Weitgehend gleich sind zudem die aus den Phrasen 1–3 und 9–11 gebildeten Partien, ja es ist offensichtlich, daß der Refrain als Ganzes (Phrasen 9–12) die Phrasen 1–3 und 8 der Strophe, also deren Anfang und Ende zusammenfügt. Dem Mawwāl ist solch ein kompositorisches Verfahren durchaus nicht fremd, doch die Fügung Strophe/Refrain, erst recht die Korrespondenz

⁸ cf. Friedrich Gennrich, „Troubadours, Trouvères“, *MGG* 13 (1966), 833.

eines Refrains mit Teilen einer Strophe liegen außerhalb seines Formschemas. Übrig bleiben die Phrasen-, „Paare“ 4 + 5 und 6 + 7, die der Phrasenfolge 2 + 3 – zumindest in der Version O – fast Note für Note entsprechen. Dem Reimschema, damit der Textanlage laufen sie zuwider, was nicht sein dürfte, wenn der Mawwāl dem vorliegenden Gesang als Muster gedient hätte. So hindern uns die genannten Argumente geradezu, im Mawwāl den Ursprung des Trouvère-Chansons zu suchen. Gleichwohl ist es nicht ausgeschlossen, daß die „verzierte“ Melodiefassung unter dem Eindruck orientalischer Gesangkunst geprägt wurde.

Die von Pierre Aubry edierte Fassung ist einfacher in ihrer Melodik, und daß sich ihre Phrasenfolge der Textgliederung anpaßt, ist leicht ersichtlich. So stimmen die Phrasenpaare 1 + 2, 3 + 4, 5 + 6 und 9 + 10 weitgehend überein, während der Schluß der Strophe und des Refrains zwar gleich beginnt (vgl. Phrase 7 und 11), aber jeweils verschiedene Ziele anstrebt: bei der Strophe zweimal das *e* als Zwischen-Finalis (in Phrase 7 und 8), beim Refrain die Subfinalis *f* (in Phrase 11), und zuletzt die Finalis *g* (in Phrase 12). Der Finalis *g* in Phrase 12 geht die Repetition des Tons *b* voraus, teils wohl um die Wirkung der Subfinalis und ihres Quarttons *b* in Phrase 11 auszugleichen. Die Zwischen-Finalis *e* in Phrase 8 dagegen wird nach einem Abstieg erreicht, der jenem in den Phrasen 3, 5, 7 und 11 der vorher besprochenen Fassung ähnlich ist. Ausgehend von diesem Befund erscheint es ratsam, die Tieflage nicht als intendiertes Ende aufzufassen – womit der Mawwāl, ebenso wie etwa hispano-arabische Stücke, als Maß für die Form der Chanson völlig ausscheiden. Der Befund veranlaßt uns, auf die vorher besprochene Fassung O samt ihren „Varianten“ zurückzublicken und festzustellen, daß sie ebenso dem Textaufbau verpflichtet ist wie die von Aubry herausgegebene Version. Der Unterschied besteht darin, daß erstere neben dem Zwischen-Finalton *a* (in Phrase 1, 2, 4, 6 und 10) das *d* (in Phrase 3, 5, 7 und 11) als eine untergeordnete Zwischen-Finalis benutzt. Die Finalis *g* steht hier am Ende der Strophe und des Refrains, während in der Handschrift M die Strophe den Halbschluß *e* und nur der Refrain den Vollschluß *g* erreicht.

Allein die letztgenannte Schriftversion liegt den beiden gegebenen Klangfassungen des Ensembles Thomas Binkley zugrunde. In beiden sind die Schlüsse der Phrasen 1, 3 und 5 geringfügig vereinfacht (*a* statt des Climacus *c–b–a*), und an Stelle der 7. ist die 11. Phrase eingefügt, so daß die Subfinalis auch vor dem Halbschluß zu Ende der Strophe erklingt. Die Sängerin ist im höchsten Maße auf den Ausdruck des Textes bedacht. Ihre Gedanken sind, wie Thomas Binkley erläutert, „auf das Outre mer gerichtet, wo der Liebhaber in einem arabischen Kerker sitzt“. Dem ausdrucksstarken Textvortrag entspricht das Rubato sowie der Verzicht auf zusätzliche Verzierungen in der klingenden Melodie. Während des Gesangs halten die Melodieinstrumente, also Laute, Rabel und Fidel, meist einen Bordunton durch oder repetieren ihn in schnellen Folgen. So entsteht ein Klangfundament, wie man es in zahlreichen Musikstücken des Vorderen Orients antrifft. Dem kundigen Hörer scheint es, als werde damit die westliche Litanei-Melodie in arabisches Kolorit getaucht. Zu den Instrumentalsätzen bemerkte Thomas Binkley, daß sich in ihnen Ost und West – vorgestellt durch Rabel und Laute – begegnen. Im Hinblick auf die

Laute kann man die Bemerkung wörtlich nehmen; denn der 'ūd umspielt die „westliche“ Melodie, und wo die Sängerin schweigt, fährt die Laute mit Variationen über Motive aus der Melodie fort oder wechselt über zu großräumigen Passagen, vorwiegend lückenlosen D-Dur-Skalen und Figuren aus Akkordbrechungen. Durch fast ständiges Rubato und die Ausnutzung aller verfügbaren Lautstärke- und Intensitätsgrade ist der Lautenpart hinreißend expressiv gestaltet; nahtlos verbindet er sich mit dem Gesang. Daß dies gelingt, ist nicht zuletzt dem für beide Parteien unveränderten Bordunton zuzuschreiben. Demgegenüber wird der Bordunklang um 1/2 Ton (oder etwas mehr) abgesenkt, wenn die Rabel ihre Soli spielt, die ja das orientalische Land jenseits des Meeres charakterisieren sollen. Im Vorspiel beginnt ihr Solo mit einigen „typischen“ Intervallen, so *gis-f-e*, und läßt darauf Passagen folgen, in welchen kleine und übermäßige Sekunden, stellenweise im Klang leicht geschärft oder gemildert, eine wichtige Rolle spielen. Der ganze Part erweckt den Eindruck, die arabische Musik sei als ferner, ja bedrückender Klang vom Westen aus vernommen und repräsentiere die Vorstellung der Sprecherin von jener Welt, in welcher ihr Liebhaber gefangen gehalten wird. Dies paßt sehr gut zur Interpretation des Gedichtes, enthüllt jedoch nicht die Eigenart der orientalischen Musik, so wie sie in den einzelnen Maqāmen, ihrem Stimmungsgehalt und ihrer Darbietungsweise zum Ausdruck kommt. Reizvoll, aber ohne Vorbild in der arabischen Musik, ist die gleitende Auflösung des tiefen Borduntons zur Zeit der Rabel-Soli in den hohen Stütztton für Lautenpart und Gesang, der die Änderung der Blickrichtung von Ost nach West symbolisiert. Unter diesem Aspekt kann man das D-Dur der Laute über dem Bordunton *cis* im Zwischenspiel nach der 2. Strophe als Ausdruck der Gleichzeitigkeit von Ost und West betrachten. Die hierbei entstehenden Reibelänge beleuchten abermals den Sinngehalt des Gedichts.

Demzufolge ist es nicht von der Hand zu weisen, daß sowohl in der Komposition aus dem 13. Jahrhundert als auch in der Klangfassung unserer Zeit, das westliche Musikempfinden vollends dominiert. Es erschließt sich der fremden Welt nur aufgrund seiner eigenen Voraussetzungen, wechselt also nicht in deren Umgang mit dem Klang hinüber. Das Nicht-Eigene bleibt „exotisch“, selbst wenn es unserer Einsicht gelingt, das Fremde in hohem Maße zu begreifen.

Während die erste Fassung nur mittelalterliche und vorderorientalische Klänge vorzustellen sucht, ist die zweite um ein Element bereichert, das gewiß der späteren westlichen Musik angehört. Es ist die „ruckartige Verschiebung der Tonzentren“, durch welche „die Instabilität der Situation symbolisiert wird“. Diese Worte Thomas Binkleys bringen seine Intention klar zum Ausdruck. Doch die Rückungen ereignen sich nirgends in den reinen Instrumentalpartien, sondern nur während des Gesangs, und hier vor allem in den beiden letzten Phrasen der Strophe und des Refrains. Sie betonen die Subfinalis in Phrase 7 und 11, die Zwischen-Finalis in Phrase 8 sowie die Finalis in Phrase 12. Da der Bordun sie mitvollzieht, verleiht ihre Sukzession der ganzen Melodie ein harmonisches Gerüst. Gemäß der Wahl des Tons *a* als Reperkussa bietet es folgendes Bild: Phrase 1–6 *fis*-Moll; bei der Quart der Subfinalis in Phrase 7 *G*-Dur; dann bis Phrase 10 zurück zu *fis*-Moll; am Ende der Phrase 11 wiederum *G*-Dur, und in Phrase 12 vom Eintritt des *gis* ab *E*-Dur. Beim 2. Ton der

jeweils nächsten Strophe ist erneut fis-Moll erreicht, und nach der letzten Strophe bleibt E-Dur bis zum Schluß des Lautenparts der tragende Klang.

Das moderne Harmoniegerüst ist nicht als Sinnbild einer neuen Bindung verstanden, sondern die Rückungen sind – nach der Absicht der Musiker – Ausdruck der Instabilität. Aber welcher Zeit entstammt der Mangel an Festigkeit, dem Mittelalter oder unserer Gegenwart? Oder gibt es da eher graduelle als prinzipielle Unterschiede? Und wenn ja, was stände dann einer weitgreifenden Modernisierung mittelalterlicher Gesänge im Wege? Solche Fragen stellen sich dem Betrachter trotz aller Forderungen zur Stiltreue gegenüber der alten Musik unseres Kulturkreises. Wie wird man sie beantworten, und wer wird Richter sein?

Richten wird weder der Wissenschaftler noch der Musiker, doch Antworten suchen beide, wenn auch aus verschiedenen Positionen. Deutung durch Melodie und Klang ist vornehmlich die Aufgabe des Musikers, und wie er sich diese für das nächste Stück, den *Planctus cigni* vorstellt, hat Thomas Binkley in seiner „Ergänzung der Unterlagen“ genauer dargelegt. Ehe wir uns der Klangfassung zuwenden, sei ein Blick auf die überlieferte Melodie geworfen, die von Bruno Stäblein ediert und eingehend besprochen worden ist.⁹ Hier interessiert uns die Frage, ob nicht wenigstens bei diesem Stück stärkere arabische Einflüsse zu verzeichnen sind. Man sollte es annehmen, wie drei Kriterien nahelegen: Erstens sind die einzelnen, je mit einem Textteil (ob Vers, Doppervers, kurzer Aufruf am Anfang und Schluß) versehene Melodieabschnitte häufig verschieden lang. Das erinnert an den weiter oben eingblendeten ägyptischen Mawwāl, obwohl dessen Melodie umfangreiche Melismata, nur selten syllabische Tonzuweisungen enthält. Zweitens stellte B. Stäblein im *Planctus* die Tendenz fest, „die einzelnen Worte (aber auch Wortgruppen) als geschlossene melodische Einheit zu behandeln“. Zudem sei Rhythmisierung, wie er sagt, „bei verschiedenen Textierungen ein und derselben Melodie verschieden“ (497). Auch dazu bietet der Mawwāl Gegenbeispiele genug. Drittens fallen zahlreiche Melodielinien von einem Hochtönen auf einen tieferen Schlußton oder „Vor-Schlußton“ hinab. Hinzu kommt das von B. Stäblein vermerkte „Spiel mit den immer wiederholten kleinen Melodie-Partikeln“ (495), die nicht als Motive im Sinne abendländischer Verarbeitungstechnik betrachtet werden können. Diesen Verfahren widerspricht der Mawwāl nur insofern, als er auf den Wiederanstieg nach einem „Vor-Schlußton“ und auf genaue Wiederholung einmal gebotener Figuren verzichtet. Gerade dies erzwingt abermals unsere Vorsicht: Nicht das Wesentliche vorderorientalischer Musik hat im *Planctus*-Gesang Gestalt gewonnen, sondern parallele Techniken liegen vor. Eine Reihe weiterer Belege wären erforderlich, wenn man die Ableitung der *Planctus*-Melodie aus nichtmetrisierten orientalischen Musikstücken zu beweisen hätte. Vielleicht ist es aufgrund der aufgewiesenen Parallelen zum Mawwāl jedoch nicht abwegig, dort Anregung für die Begleitung der *Planctus*-Melodie zu suchen, gewinne man sie auch aus Äußerem.

Die vorliegende Klangfassung hat solche Einflüsse offensichtlich nicht aufgenommen. „Ausschließlich monophon“ ist die Begleitung der Laute, und ihre Melodie,

⁹ Bruno Stäblein, „Die Schwanenklage. Zum Problem Lai-*Planctus*-Sequenz“, *Festschrift Karl Gustav Fellerer zum 60. Geburtstag*, Regensburg 1962, 491–502.

die nur zur Einleitung, dann nach einigen der ersten Verse, nach der 8. Periode und vor dem „Amen“ solo erklingt, illustriert während des Gesangs die Textaussage mit frei erfundenen symbolhaften Tonfiguren. Sie durchmißt dabei den Raum bis zu einer None, häufig in von der Gesangslinie unabhängigen Bewegungszügen. Bei der Zeichnung der Meeresstrudel in Periode 4 bis 7 verselbständigt sich der Lautenpart so sehr, daß man kaum noch eine Beziehung zum Gesang vernimmt, während zu Anfang der Zeile 9 (bei „dulcimodo cantitans“) punctus contra punctum gesetzt ist. Würde man sich bei einer neuerlichen Darbietung des Stücks in gleicher Besetzung ein wenig von der Melodiebildung im ägyptischen Mawwāl leiten lassen, dann wäre die Begleitstimme engräumig um die Gesangsmelodie zu winden, hätte ferner deren Zeitwerte entweder mit kürzeren Werten aufzufüllen oder streckenweise über Haltetöne zusammenzufassen, und vor allem den einzelnen Perioden ein formgliederndes Nachspiel anzufügen. Einer Illustration wie in der vorhandenen Klangfassung wäre damit Abbruch getan. Sollte sie erhalten bleiben, so müßten statt der großräumigen Klangsymbole, wie der absteigenden Quarte für den Schwan, kleinräumige Symbolträger – angelehnt vielleicht an Tongruppen der überlieferten Melodie – erfunden werden. Doch dies ist nur ein Vorschlag.

Zu einem ganz anderen Stilbereich als der Planctus-Gesang gehört das letzte Stück unserer Auswahl, das Lied *Hie bevorn do wir kynder waren* des Meisters Alexander (Übertragung s. o., 17). Kaum mehr läßt es sich mit den Schöpfungen der Troubadours, noch weniger mit den spanischen Cantigas vergleichen; der islamisch-christlichen Kontaktzone ist es gänzlich entrückt, und daher unter dem Aspekt meines Themas nicht mehr zu fassen. Es sei mir gleichwohl eine Bemerkung erlaubt. Hier stimmen die Phrasen zu Vers 2 und 5 + 6 mit denjenigen zu Vers 3 und 7 überein, und die abweichenden Phrasen 1 und 4 bilden zueinander und zu den übrigen Phrasen starke Gegensätze. Die Überschneidung der Verspaare (wobei 5 + 6 und 7 musikalisch wie ein Verspaar behandelt wird) durch die Gliederung der Melodie in zwei Hälften (mit Vers 1–3 und 4–7) hat Gegenstücke zwar im westlich-weltlichen Liedgut des Mittelalters, doch nicht in der Musik des Orients. Dieser entspricht auch nicht – wie mehrfach erläutert – die Stabilität der Melodie und die Genauigkeit bei Wiederholungen, ganz abgesehen vom Verlauf der Melodiebögen selbst. Instrumentalpartien orientalischer Musikstücke als Muster heranzuziehen, wäre daher nicht angebracht, es sei denn, Klänge von dort würden zum Zweck eines Verfremdungseffektes eingesetzt.

Rückblickend ist festzuhalten, daß man wohl kaum jemals orientalisches Musik-erleben in Stücken westlicher Herkunft antreffen wird. Äußere Erscheinungen jener Kunst dagegen mögen während des Mittelalters in Spanien und Frankreich zu Nachahmungen angeregt haben. Wo wir Einflüsse in den schriftlich überlieferten Musikstücken beobachten, kann die orientalische Musik unserer Zeit eine Hilfe zur Ausarbeitung der Begleitung, ja sogar für die Aufführungsweise der Melodien bieten. Das schließt Zitate orientalischer Klänge auch bei Gesängen rein westlichen Stils nicht aus, wenn damit bestimmte Effekte angestrebt werden. Behutsamkeit ist in solchen Fällen empfehlenswert, doch wird letztlich der Musiker sich fragen müssen, was seine Darbietungen aussagen sollen.

Auch im Kreuzfahrerlied *Chanterai por mon corage* (siehe oben, S. 39f.) lassen sich Beziehungen zum Choral feststellen, wenn auch nicht im Sinne eines speziellen Zitates. Doch in einem weiteren Sinne könnte man auch den Anfang dieses Liedes als Zitat bezeichnen, nicht eines Fragmentes aus einem bestimmten Gesang, aber doch einer Tonfolge, die einer bestimmten Gruppe von Gesängen eigen ist. Der Aufstieg $G-a-c$ zu Anfang des Liedes klingt nämlich wie ein Initium der antiphonalen Psalmodie im 3. (oder ähnlich im 8.) Modus. Es wäre denkbar, daß der Sänger sein Lied von der Kreuzfahrt mit dem Anstimmen dieses Initiums in den größeren, gütigeren Raum des alten Psalmengesangs stellen wollte. — Doch läßt uns der Anfang von *Chanterai* nicht nur solche textlich-geistigen Bezogenheiten ahnen, er führt uns auch zu einem konkret-musikalischen Zusammenhang zwischen Lied und Choral. Modal verstanden ruft ja ein psalmodisches Initium ganz bestimmte Erwartungen hervor, sowohl als eigentliches Initium, wie auch in seiner freien Verwendung als Anfang der zu einem bestimmten Psalm gehörenden Antiphon. Verglichen mit der antiphonalen Psalmodie des 3. und 8. Modus fällt in *Chanterai* auf, daß nicht wie dort c der tragende Ton bleibt, sondern daß die Melodie immer wieder nach a abfällt, dadurch kommt die Terz $c-a$ dem Hörer besonders stark zum Bewußtsein. Bereits in *Reis glorios* (und in gewissem Sinne im *Kyrie Cunctipotens Genitor*) fand sie sich, und zwar wie in *Chanterai* an hervorragenden Stellen, nämlich bei Zeilenschlüssen. Nun ist diese Terz dem 3./8. Modus durchaus nicht fremd, doch übernimmt sie bei sehr auffälliger Verwendung eine Rolle, die in der alten modalen Ordnung eigentlich nur der Terz $F-D$ zukommt, der berühmten „Pendel-terz“ des 2. (hypodorischen) Modus. Man könnte sie also als „hochhypodorisch“, d. h. a-hypodorisch deuten und in diesem Zusammenhang könnte man auch den Anfang $G-a-c$ als ein in die Oberquinte versetztes hypodorisches Initium $C-D-F$ hören. Es ist wohl möglich, daß für den mittelalterlichen Sänger und Hörer in *Chanterai* ein auf a stehender zweiter Modus zu Anfang mitschwingt. Daß Intervalle und melodische Wendungen im Quintabstand in gleicher oder ähnlicher Weise verwendet werden können, drückt sich ja in der mittelalterlichen Hexachordlehre aus.

Über das rein Psalmodische hinaus weist der Anfang von *Chanterai* auf die Antiphon. Für den modalen Aufbau der Antiphon, oder besser gesagt, für die Entfaltung des Modus im Rahmen einer Antiphon spielen die Schlußtöne der einzelnen Abschnitte eine große Rolle. In ihrer Folge sind diese Schlußtöne aufeinander bezogen. Wir nennen diese Folge der Kürze halber den „modalen Ablauf“. Es besteht kein festes Schema für den modalen Ablauf eines bestimmten Modus; es wäre zu weitläufig, hier alle möglichen Varianten aufzuführen, aber man kann eindeutig sagen, welche Folgen von Binnenschlußtönen nicht in Frage kommen und auch welche Fortführung des modalen Ablaufs nach bestimmten Binnenschlußtönen gegeben ist. Im 3. und 8. Modus, den beiden Modi, welche hier vom Liedanfang her vorliegen, muß zum Beispiel auf den Binnenschlußton F ein Binnenschlußton G folgen, sei es als Schlußton der folgenden Abschnitte oder verzögert durch neutrale Schlüsse. F weist also auf G hin, läßt keinen Zweifel darüber, daß G kommen muß. D kann ebenfalls auf G hindeuten, aber es kann auch E folgen.

Dem antiphonalen Abschnitt entspricht im Lied die Liedzeile. Die Liedzeilenschlüsse können also wie die Schlußtöne antiphonaler Abschnitte einen modalen Ablauf bilden. Allerdings besteht hier ein wesentlicher Unterschied zwischen Lied und Antiphon: Die Antiphon kennt im allgemeinen keine Wiederholung von Abschnitten, während im Lied die Wiederholung ganzer Liedzeilen allgemein üblich ist. Dadurch wird der modale Ablauf im Lied besonders modifiziert, nicht aufgehoben, aber wohl verlangsamt oder verzögert.

Die fünf vorliegenden Fassungen von *Chanterai* fügen sich zu zwei Gruppen: 1) X, O, K, 2) M, T (die einzelnen Fassungen siehe oben, S. 39f.). X, O und K sind sich so ähnlich, daß wir uns auf eine der drei Fassungen, und zwar auf O beschränken können. Die Fassungen M und T haben zwar viel Gemeinsames, sind aber doch so verschieden voneinander, daß sie gesondert besprochen werden müssen.

Der modale Ablauf von O heißt *a-D-G*. *D* muß, wie gesagt, nicht unbedingt auf *G* hinweisen, es könnte auch *E* folgen; in O wird der Hörer bis zum Schluß im unklaren gelassen, ob er sich im 3. oder 8. Modus befindet.

Nicht so einfach in ihrem modalen Ablauf ist Fassung M. In ihr findet sich eine Art von gemischtem Modus, und zwar nicht im Sinne von Moduserweiterung, so wie sich im Choral etwa der 1. Modus aufsteigend zum 5. Modus erweitern kann, sondern im Sinne einer Gegenüberstellung. Es sind die Modi 3 und 8, die sich hier gegenüberstehen. Moduserweiterung ist trotz Verwandtschaft der beiden Modi dann nicht möglich, wenn der Binnenschluß *E* vor dem Schluß *G* steht, wie es hier der Fall ist, und zwar, weil *E* nicht in einem auf *G* zielenden modalen Ablauf stehen kann, wogegen *G* vor *E* als Binnenschluß vorkommt (vgl. etwa die Introiten „Ego clamavi“, „Liberator meus“, „Repleatur os meum“). Steht *E* vor *G*, wie es in Fassung M von *Chanterai* der Fall ist, so heißt das, daß wir von einem Modus zum andern wechseln. Es gibt seltene Fälle, wo sich diese Folge auch in der Antiphon findet, z. B. im Introitus „Victricem manum tuam“, auch hier ist der Eindruck eines Wechsels vom 3. Modus, der seine Bestätigung im Schlußton *E* findet, zu einem G-Modus sehr deutlich. Die Wende zum G-Modus vollzieht sich in M besonders dramatisch: Nachdem die 7. und 8. Zeile auf *E* geschlossen haben, nimmt die Zeile 9 den Anfang des Liedes wieder auf. Der Hörer erwartet eine Art Nachsatz in dem bereits erreichten 3. Modus. Doch Liedzeile 11 zerstört diese Erwartung durch einen *F*-Schluß. Jeder Hörer weiß, daß jetzt, in allerletzter Minute, ein *G*-Schluß folgen muß. Nur *F* kann den endgültigen Schluß auf *G* herbeizwingen und den *E*-Schluß in Zeile 8 vergessen lassen, mit einem *D*-Schluß in Zeile 11 wäre die Wahl zwischen 3. und 8. Modus offen, und der Hörer würde nach dem, was vorausging, einen Abschluß der ganzen Strophe im 3. Modus erwarten.

Besonders schwierig ist Fassung T. Ebenso wie in M sind hier 3. und 8. Modus vermischt, aber in viel komplizierterer Weise. Liedzeile 1–6 bleiben auch in dieser Fassung auf der Initialzeile stehen, so daß wir hier wie in M ein anschauliches Beispiel jenes liedeigenen Prinzips der Wiederholung ganzer Zeilen haben. Die Wiederholung wird in T noch dadurch erhöht, daß nicht wie in M zwischen *a*- und *b*-Schlüssen differenziert wird; ein *b*-Schluß kommt in T nur einmal, in Zeile 6, vor. In Liedzeile 7 erfolgt wie in M ein Abstieg nach *E*, aber dieser *E*-Schluß wird in Zeile 8

nicht wiederholt, sondern es folgt *F*. Das durch *F* angekündigte *G* findet sich aber erst am Schluß der Strophe. Die dazwischenliegenden Liedzeilen könnte man als einen „Einschub“ deuten; ob jedoch der Sänger dieser Fassung an solch eine raffinierte Variante eines althergebrachten modalen Ablaufs gedacht hat, ist schwer zu sagen.

Thomas Binkley hat zu den fünf vorliegenden Fassungen von *Chanterai* eine sechste gefügt. Sie schließt sich ziemlich eng an *M* an, allerdings mit einem einschneidenden Unterschied: Bei Binkley schließt bereits die 7. Zeile auf *F*, was bedeutet, daß Liedzeile 11 der Fassung *M* um vier Zeilen nach vorne gerückt wird. Wir wissen, daß mit *F* *G* angekündigt wird, statt dessen folgt aber *E*. Die Folge *F–E* ist jedoch in einem modalen Ablauf, wie er in der Antiphon gegeben ist und auch in den fünf Fassungen von *Chanterai* befolgt wird, ausgeschlossen. Durch diese Folge entsteht der Eindruck einer „Versetzung“, das heißt, daß eine Tonfolge auf einer anderen Tonhöhe nachgebildet wird. Versetzungen wirken besonders stark, wenn gleiche oder ähnliche Tonfolgen im Sekundabstand stehen und zwar deshalb, weil sich hier gleiche oder ähnliche Melodien in einem Intervallabstand folgen, dessen entsprechende Töne sehr verschiedene modale Funktionen haben. Im Abstand einer Quinte etwa (und auch weitgehend einer Quart) läßt der Modus hingegen, wie wir sahen, gleiche Melodiegestalt weitgehend zu. Absteigende Tonketten im Sekundabstand versetzt finden sich zwar häufig im Hochmittelalter, etwa im Organum, doch in einem modal so streng gebauten Lied wie *Chanterai* ist jedoch schon ein Hauch von Versetzung zu viel, denn gerade hier verträgt es der Hörer schlecht, wenn eine melodische Wendung eine kleine Sekunde tiefer nachgebildet wird, das heißt in einem Intervallabstand, bei dem vom Modus her melodische Gleichheit oder Ähnlichkeit nicht erwartet wird. Der anscheinend so einfache Liedzeilentausch in Binkleys Fassung zerstört also nicht nur den modalen Ablauf als solchen, er belastet den Hörer auch noch mit einer unwillkommenen Assoziation.

*

An letzter Stelle werfen wir noch einen Blick auf das Lied *Hie bevorn do wir kynder waren* (siehe oben, S. 17). Es steht in einem gemischten Modus, der sich aus dem ersten und zweiten Modus zusammensetzt. Die Elemente der beiden Modi, die Tonverbindung *A–C–D*, die im 2. Modus als Initium und allgemeines melodisches Element, und die Töne *a* und *b*, die im 1. Modus als Rezitationston mit seinem oberen Wechselton auftreten, sind allbekannt. Interessant ist die Verbindung dieser beiden Elemente in dem Liede. Sie treten sich unmittelbar gegenüber, ohne vermittelnde Zwischenstufen. Die Spannung, die das Lied dadurch erhält, wird nur demjenigen bewußt, der die ersten beiden Modi in ihrer ursprünglichen Gestalt kennt. Nur er kann die Schärfe wahrnehmen, die der Erfinder des Liedes dem Rezitationston *a* dadurch verleiht, daß er ihn nicht vom Dorischen her angeht, sondern ganz unvermittelt von der tiefsten Region des Hypodorischen her ergreift.

In der Bearbeitung des „Studio der frühen Musik“ ist zwar am Notentext nichts verändert worden, höchstens insofern, als das Lied um eine Quart nach oben trans-

poniert ist. Durch die Begleitung hingegen wird die Melodie in einen ganz neuen Zusammenhang gestellt. Über dem D der transponierten Fassung wird nämlich in der Begleitung eine Quint angeschlagen, das heißt, das D der Transposition, der tiefe Grenzton des 2. Modus, wird als Grundton eines untransponierten 1. Modus verstanden, während der eigentliche Grundton der transponierten Fassung G ist. Damit fügt die Begleitung zu der Quartquintordnung eine Quintquartordnung auf derselben Tonhöhe hinzu. Dem transponierten Hypodorisch wird ein untransponiertes

Dorisch an die Seite gestellt: $\left. \begin{array}{c} d \\ G \\ D \end{array} \right\} \left(\text{transponiert von } \left. \begin{array}{c} a \\ D \\ A \end{array} \right\} \right) \text{ tritt zu } \left. \begin{array}{c} d \\ a \\ D \end{array} \right\}.$

Der eigentliche Grundton des gesungenen Liedes wird damit durch die Begleitung völlig entwertet, ferner verliert der Rezitationston d (transponiert von a) seinen Charakter durch den Entzug seiner Unterquint, er wird zum oberen Grenzton einer untransponierten dorischen Oktavgattung $D-d$. Die Oktav $D-d$ selber verliert ihre alte Spannung, ihre beiden Töne ergänzen sich, statt sich wie bei ihrer eigentlichen Quart-Quintteilung gegenüberzustehen. In einem Satz: aus einem transponierten Modus ist g-Moll geworden. Das Nebeneinander zwei verschiedener Strukturen auf derselben Tonhöhe mag von modernen Ohren als „reizvoll schwebend“ empfunden werden, dem Hörer jedoch, der sich an der melodischen Kraft der alten Lieder erlabt (Handschin über Glarean), fällt es nicht leicht, mit solchen Metamorphosen Schritt zu halten.

ZUR INTERPRETATION ZWEIER LIEDER:
A MADRE DE DEUS
UND
REIS GLORIOS

VON WULF ARLT

Sowohl in den vorbereitenden Papieren als auch im Basler Gespräch selber war vom Text der Lieder sowie vom Zusammenhang zwischen Musik und Sprache verhältnismäßig wenig die Rede – ja letztlich weniger als in der traditionellen Diskussion um den Rhythmus des Textvortrages, die über Jahrzehnte hinweg die Beiträge der Musikgeschichtsschreibung zur Interpretation des einstimmigen Liedes prägte. Denn dort wurde ja – zumindest in den differenzierenden Arbeiten von Ewald Jammers und anderen – neben der Versgestaltung mit Reim und Zäsur auch die Melodiebildung in ihrem Zusammenhang mit dem Text berücksichtigt. Daß diese Fragen in den vorbereitenden Papieren kaum zur Sprache kamen, entspricht zunächst der heute weithin und sicher zu Recht akzeptierten Einsicht in die Problematik der traditionellen Rhythmus-Diskussion. Sie erwies sich zumal dort als unfruchtbar, wo sie nach allgemein verbindlichen Lösungen suchte oder durch die Übertragung von Vorstellungen und Modellen bestimmt war, die dem Bereich der mehrstimmigen Musik angehören; und beides kam ja in der leidigen Diskussion über die „Modalinterpretation“ zusammen. – Ausschlaggebend für die Akzentverlagerung auf andere Fragen aber waren im Gespräch vor allem zwei Momente: zum einen, daß Thomas Binkley, seiner Arbeit im „Studio der frühen Musik“ entsprechend, Aspekte in den Vordergrund rückte, die bisher kaum berücksichtigt worden waren, zum anderen der Vergleich mit der arabischen Musik aus den Fragestellungen und der Aufsicht ethnomusikologischer Arbeit. So erscheinen bei den Aufführungen des „Studio“ die Gesichtspunkte, unter denen die Rhythmusfrage bisher diskutiert wurde, relativiert und im Blick auf das Ganze der klanglichen Realisierung letztlich vielfach als sekundär. Entsprechend verhält es sich mit der abwechslungsreichen, artifiziellen, freien und oft dramatischen Deklamation der Sänger. Beides führt dazu, daß der Text hier vor allem unter drei Aspekten die Aufführung bestimmt und zum Gegenstand der Überlegung wird: von der Aussprache her, im Inhalt und in der größeren formalen Anlage. Hinzu kommt, daß durch die Arbeit mit den Instrumenten musikalische Gesichtspunkte in den Vordergrund treten. Und das traf sich in Basel mit den entsprechenden Fragen der Ethnomusikologen aus dem Vergleich mit der arabischen Musik. So wird etwa die musikalische Gestaltung der Cantiga *A madre de Deus* in den Beiträgen von Habib Hassan Touma und Joseph Kuckertz als etwas analysiert, das zwar mit dem Text zu tun hat, aber doch mehr im Sinne einer Zuordnung, bei der der musikalische Ablauf weithin eigenständig ist – im einzelnen wie im Aufbau des ganzen durch musikalische Gesetzmäßigkeiten bestimmt – und entsprechend zur Sprache gebracht werden kann. In diesem Sinne beschreibt Kuckertz die Melodiebildung der Cantiga als „Spiel mit ... melo-

dischen Wendungen“, deren „Reihung ... zu größeren Melodieabschnitten“ führt, schildert er, wie „Wendungen aus einer Phrase in eine andere übernommen“ oder auch „zwei Phrasen zur Zusammenfassung ineinandergeschoben“ werden können (S. 96f.). Diese „Kompositionstechnik mit fest umrissenen, doch in der Gestaltung ihrer Linie flexiblen Melodiefiguren“ findet dann „ihre Parallelen“ in der „hispano-arabischen Musik“ und erlaubt einen Vergleich. (Entsprechend etwa Touma, S. 91: „Sowohl in der Cantiga als auch im Muwaššah sind A und B jeweils mosaikartig aus kleineren melodischen Elementen aufgebaut“.)

Nun läßt sich die Cantiga durchaus so beschreiben. Doch scheint mir eine Beschreibung, die sich in dieser Weise auf die Musik konzentriert und überdies die Vorstellung einer weithin „autochthonen“ Melodiegestaltung provoziert, gerade dann problematisch, wenn es um den Vergleich mit der hispano-arabischen Musik geht.¹ Denn als ein Grundzug der einstimmigen lateinischen wie der vulgärsprachlichen Lieder des hohen Mittelalters und vor allem des 12. Jahrhunderts muß nach meinen Beobachtungen gelten, daß bei ihnen der musikalische Ablauf weithin und in vielfältiger Weise als durch den Text geprägt erscheint. Das betrifft nicht nur die formale Berücksichtigung des Verses mit Reim, Zäsur und Wortgliederung oder auch der Strophe, sondern reicht bis zu Zusammenhängen mit dem Inhalt, die auf den ersten Blick als zufällig erscheinen könnten, systematisch untersucht jedoch keineswegs isoliert sind, wie etwa die auffallende dorische Intonation in Jaufré Rudels *No sap chantar* auf die Worte „(mas lo mieus chans) comens'aissi“ (P.-C. 262.3; Musik nach der einzigen Handschrift: R, fol. 63; der Text nach der Ausgabe Alfred Jeanroys, *Les chansons de Jaufré Rudel*, ²Paris 1924, 16):

1/3. 1 2 3 4 5 6 7 8 2/4. 1 2 3 4 5 6 7 8

No sap chan - tar qui so non di, ni vers tro - bar qui motz no fa,
ni co - nois de ri - ma co's va si ra - zo non en - ten en si.

5.
Mas lo mieus chans co - mens'ais - si

6.
com plus lau - zi - retz, mais val - ra, a.

Die Intonation ist umso auffällender, wenn man das Lied, wie ich an anderer Stelle zeigen möchte, mit den weiteren Liedern des Jaufré Rudel und anderen Liedern der provenzalischen Frühzeit vergleicht. Sie wird durch die starke Berücksichtigung der Gliederung des Achtsilblers im fünften Vers unterstrichen. (Der Gliederung entspricht die Assonanz bei den für den Inhalt des Liedes – es nimmt, wie es auch in anderer Hinsicht für Jaufré gilt, mit der Frage nach der Qualität des „Vers“ ein Thema Wilhelms von Aquitanien auf – zentralen Begriffen „chantar“- „trobar“ in den Versen eins und zwei).

Wenn aber beim Lied des Mittelalters mit einem so engen Zusammenhang zwischen Melodiebildung und Text gerechnet werden kann, so ist die Frage nach dem Ver-

¹ Die *autochthone Melodie* nannte bekanntlich Friedrich Gennrich sein *Übungsmaterial zur musikalischen Textkritik*, Langen 1963 (*Musikwissenschaftliche Studienbibliothek* 21).

hältnis zwischen Musik und Sprache beim Vergleich mit der arabischen Musik einzubeziehen. Das betrifft sowohl die Analyse des Materials als auch Überlegungen zur Aufführungspraxis, also etwa auch die von Habib Hassan Touma aufgeworfene Frage nach Wortwiederholungen und nach der Bandbreite dabei möglicher Unterschiede der musikalischen Formulierung. – Schließlich kann die Beschäftigung mit dem Verhältnis zwischen Musik und Sprache in den hier vorgelegten Materialien und insbesondere der Vergleich mit dem lateinischen Lied der Liturgie Anregungen für die Formulierung von Alternativen der Interpretation bieten. Das trifft sich mit der von Christopher Schmidt aufgeworfenen Frage nach einer Interpretation, die die musikalische Erfahrung aus der Liturgie in Rechnung stellt, wie sie bei den Sängern beziehungsweise Dichter-Komponisten jener Zeit in der Regel und zum Teil nachweislich vorausgesetzt werden darf. Schließlich kann das liturgische Lied – wenn nicht als Prüfstein, so doch – als Anhaltspunkt für die Frage nach dem Wandel der musikalischen Vorstellungen und insbesondere der Modalität im hohen Mittelalter dienen. In diesem Sinn bieten die folgenden Beobachtungen Materialien zu zwei Liedern, die dazu beitragen können, einige weiterführende Fragen zu explorieren.

Die Beobachtungen zu *A madre de Deus* beschränken sich im wesentlichen auf das mündlich Skizzierte, diejenigen zu *Reis glorios* sind wesentlich erweitert.

*

Untersuchungen zum Verhältnis zwischen Musik und Sprache in den Cantigas, die über Beobachtungen zum formalen Aufbau hinausgehen, fehlen bis heute. Doch umfaßt dieses umfangreiche Repertoire, wie schon Higinio Anglès in seinen verschiedenen Studien zur Cantiga betonte, im Sprachlichen wie im Musikalischen sehr unterschiedliche Gestaltungen.² Daß dasselbe für das Verhältnis zwischen Musik und Sprache gilt, ergibt sich schon aus den – allerdings wenigen – Nachweisen einer Beziehung zwischen diesem Repertoire und anderen Bereichen der Musik jener Tage; denn diese reichen vom Anklang an ein Kyrie und die Übereinstimmung mit einer „Prosula“, der Textierung eines Offertoriumsmelismas, bis zur weitgehenden Übereinstimmung mit einem der „Tanzlieder“ im 11. Faszikel der Pariser Handschrift F.³ Damit stellt sich zunächst die Aufgabe, am einzelnen Lied zu prüfen, wie es um den Zusammenhang zwischen Musik und Sprache steht, und das heißt zunächst: welche Aspekte des Textes sind in der Musik aufgenommen? Und weiter: wie entspricht die Musik dem Text, und wo kommt es aus einer ersten Reaktion auf die Gegebenheiten des Textes zu einer primär musikalisch bedingten Gestaltung?

² Zuletzt in „Die Cantigas de Santa Maria König Alfons' des Weisen“, *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade* 1, Bern/München 1973, 346–364, mit Nennung der weiteren Arbeiten.

³ Vergleiche im 3. Band den Kommentar zu den Nummern 216 (I, 313), Anhang I. 11 (372–373) und Hauptbestand 290 (337) der Ausgabe von Higinio Anglès: *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio* 1–3, Barcelona 1943 bis 1964; auf den Zusammenhang mit dem Tanzlied wies Hans Spanke in der dort veröffentlichten Studie über „Die Metrik der Cantigas“ hin (3. I, 215).

Der Zusammenhang zwischen Text und Musik ist bei *A madre* vor allem im Formalen greifbar, wie es durch Vers und Strophe gegeben ist:

[R] A madre de deus	5 a	E de tal razon com'esta	8—
tant'à en ssi gran vertude,	8 b	un miragre mui fremoso	8 c
per que aos seus	5 a	vos dirai, que fez a virgen	8—
acorre et dá saude.	8 b	madre do rei poderoso	8 c
		en terra de Santiago,	8—
		en un logar montannoso,	8 c
		hu hũa moller morava	8—
		que era prenn'ameude.	8 b

Die Strophe mit Achtsilblern in der eigentlichen Strophe und einem Wechsel von Fünf- und Achtsilblern im Refrain bringt einen regelmäßigen Akzentfall nur am Versende, und zwar männlich bei den Fünfsilblern, sonst weiblich. Der Reim verknüpft den Refrain mit dem Strophenende, bindet aber in der Strophe nur jeden zweiten Achtsilbler und führt zu einem Langvers aus je zwei Versen. Diese Gegebenheiten finden im Musikalischen ihre Entsprechung, und zwar sowohl im Rhythmischen als auch im Melodischen.

Allgemeine Fragen der Notation in den Cantigas-Handschriften lasse ich hier unberücksichtigt. Die Interpretation der Cantiga *A madre de Deus* von Anglès scheint mir nicht nur hinsichtlich der Tonlängen plausibel. Gegen eine Interpretation mit dem Zusammenfall von musikalischer Länge und Betonung (was immer das in der Praxis bedeuten mag) spricht die Textdeklamation der Strophe. Allerdings würde sie nur zu kleineren Änderungen führen, die für die folgenden Beobachtungen nicht ins Gewicht fallen. Entsprechend verhält es sich mit Freiheiten am Versende. Wie ja bei Anglès und zumal im zweiten Band (der dritte bringt in einigen Fällen freiere Übertragungen) die explizite Bezugnahme auf modale Vorstellungen eine große Rolle spielt. Wieweit das modale Denken die Aufzeichnungen der Cantigas bestimmt, wäre aber noch zu untersuchen. — Ein Beitrag zur Cantigas-Notation am Basler Gespräch von Karin Paulsmeier wird an anderer Stelle veröffentlicht werden.

Die rhythmische Disposition ist vom Reim bestimmt: Nur an den reimgebundenen Versenden ist der regelmäßige Wechsel von Kürze und Länge (als Einzelnote oder Ligatur) unterbrochen, und zwar mit ♩ ♩ ♩ beziehungsweise ♩ ♩ ♩ für die männlichen und ♩ ♩ ♩ für die weiblichen Schlüsse. Das führt dazu, daß die acht Verse der Strophe im rhythmischen Ablauf zu vier Langversen gruppiert sind. — Dem einfachen rhythmischen Ablauf aus der Silbenfolge Kürze/Länge mit unterschiedlicher Schlußbildung nach dem Akzentfall der reimgebundenen Versenden entspricht eine ebenso einfache melodische Anlage. Sie läßt sich auf drei Elemente zurückführen, die in der Quint-Quart-Struktur des authentischen g-Modus hochmittelalterlicher Prägung verankert sind und durch diese Struktur modifiziert werden: (1) der stufenweise Anstieg zum rezitationsartig betonten oder auch explizit behandelten Strukturton *g* oder *d*, (2) der stufenweise Abstieg vom Strukturton nach *d* beziehungsweise zum (ouvert-)Schlußton *a* und (3) eine Schlußgruppe mit dem finalen (clos-) Schlußton *g*. Die Abfolge der drei Elemente entspricht der durch den Reim gege-

benen Disposition: einerseits in der Gliederung in Langverse und andererseits mit der Entsprechung zwischen dem Schluß des Refrains und der Strophe. Daß die Entsprechung zwischen größeren Abschnitten im Schlußreim im Musikalischen auf mehrere Verse ausgedehnt ist, läßt sich im Lied des hohen Mittelalters immer wieder beobachten. Hier führt ihre Ausdehnung auf die ganze Länge des Refrains zu einer Zweiteilung der eigentlichen Strophe. Dabei findet die Wiederholung des Reims (cc) im ersten Teil der Strophe in der musikalischen Wiederholung ihre Entsprechung:

A Ma-dre de Deus tant' á en ssi gran ver - tu - de,
per que a - os seus a - cor - re et dá sa - u - de.
E de tal ra - zon com' es - ta un mi - ra - gre mui fre - mo - so
vos di - rei, que fez a Vir - gen Ma - dre do Rei po - de - ro - so
en ter - ra de San - ti - a - go
en un lo - gar mon - tan - no - so,
bu bú - a mol - ler mo - ra - va que e - ra prenn' a - me - u - de.

Innerhalb jedes Teils entspricht die Gliederung in zwei, im Refrain auch reimgebundene Langverse beziehungsweise Verse den ouvert-clos-Schlüssen. Die Aussage des Refrains gliedert den Ablauf des langen Liedes mit seinen zahlreichen Strophen — zwar ohne die unmittelbare Anrufung, aber doch im Inhalt („... per que aos seus acorre et dá saude“) — litaneiartig und ist auch im Musikalischen durch den Einsatz in der Quinte hervorgehoben. Die zwei Teile der Strophe beginnen jeweils mit dem Grundton, so daß die Entsprechung im Reim zwischen den drei ersten Langversen der Strophe in einer musikalischen Übereinstimmung der Anfänge zum Ausdruck kommt.

Auch das findet sich ja oft in Liedern des hohen Mittelalters und zumal bei mehrfacher Wiederholung des gleichen Reims, dessen unmittelbare Entsprechung im Musikalischen zu einer steten Wiederholung der gleichen (gegebenenfalls sogar finalen) Schlußwendung führen würde. So bilden Übereinstimmung am Beginn und Differenzierung am Schluß häufig das Äquivalent der sprachlichen Übereinstimmung im Endreim.

Innerhalb dieses Zusammenhangs zwischen Musik und Text findet sich für Langvers beziehungsweise Vers jeweils die Folge der genannten Elemente 1 und 2 sowie gegebenenfalls mit anschließender Schlußgruppe 3. (Die einzige Ausnahme mit zweimal erstem vor zweitem Element im dritten Langvers der Strophe resultiert aus dem doppelten Zusammenhang einerseits mit den vorangehenden Langversen und andererseits mit dem Refrain). Auf ein einfaches Schema gebracht läßt sich der musikalische Ablauf folgendermaßen darstellen:

The image displays five systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation is minimalist, using whole notes and stems with flags to indicate rhythmic values. The systems are labeled as follows:

- System 1: Labeled A_1 on the first staff. The second staff contains a note with a flag and the text "+ Schlußgruppe".
- System 2: Labeled A_2 on the second staff. The first staff contains a note with a flag and a circled pair of notes. The second staff contains a note with a flag and the text "+ Schlußgruppe".
- System 3: Labeled A_3 on the first staff. The first staff contains a note with a flag and a circled pair of notes. The second staff contains a note with a flag and the text "+ Schlußgruppe".
- System 4: Labeled A_3 on the first staff. The first staff contains a note with a flag and a circled pair of notes. The second staff contains a note with a flag and the text "+ Schlußgruppe".
- System 5: Labeled $A_2 (+<A_1)$ on the second staff. The first staff contains a note with a flag and a circled pair of notes. The second staff contains a note with a flag and the text "+ Schlußgruppe".

Bemerkenswert am Zusammenwirken der rhythmischen und der melodischen Komponente scheint mir, daß hier ein – vom modalen Denken her gesehen – „moderner“ Ablauf (entsprechend dem zweiten rhythmischen Modus mit Schlußdehnung) mit einer sehr einfachen Melodiebildung verbunden ist, wie sie vor allem im nicht-modalen Lied zu beobachten ist, mithin nicht eine Verbindung zwischen Rhythmus und Melodiebildung vorliegt, wie sie für die Pariser Mehr- und (zum Teil wenigstens auch) Einstimmigkeit des 13. Jahrhunderts bezeichnend ist.

Anglès klassiert die Aufzeichnungen der Cantigas nach den Kriterien der Modalrhythmik. Doch wäre erst noch zu untersuchen, wieweit die in der Aufzeichnung angedeutete regelmäßige Folge bestimmter Kombinationen von Länge und Kürze auf eine vormodale Rhythmik zurückgeht, wieweit sie die Begegnung mit der (Pariser) Modalrhythmik voraussetzt. Und selbst beim zweiten Fall hängt die Frage nach der „Modernität“ des zweiten rhythmischen Modus wesentlich davon ab, ob die rhythmische Aufzeichnung der Cantigas im späten 13. Jahrhundert oder gar um 1300 eine ältere erste Formulierung der Lieder wiedergibt.

Dieses lockere Verhältnis zwischen Melodiebildung und rhythmischem Ablauf läßt sich aber in den Cantigas auch sonst beobachten.

Der skizzierte Zusammenhang zwischen Text und Musik hebt zwar die analytischen Beobachtungen in den Beiträgen von Kuckertz und Touma nicht auf, setzt aber andere Akzente und läßt andere Zusammenhänge in den Vordergrund treten. So führt er das von Kuckertz skizzierte beziehungsreiche „Spiel mit ... melodischen Wendungen“ beziehungsweise eine „Kompositionstechnik mit fest umrissenen, doch in der Gestaltung ihrer Linie flexiblen Melodiefiguren“ (vgl. oben, S. 118) auf eine einfache, am Modell der Rezitation orientierte Gestaltung zurück, deren „Flexibilität“ auf Unterschieden der Quint-Quart-Räume, auf dem Zusammenhang mit dem Text und dem ebenfalls textabhängigen einfachen rhythmischen Ablauf beruht.

Aus dieser Aufsicht, die vermutlich dem Hörer jener Zeit näher stand als ein Denken aus dem Ansatz einer „Kompositionstechnik“, die mit musikalischen Wendungen „spielt“ (um es pointiert zu sagen), ist etwa der Zusammenhang zwischen A und E' der Kuckertz'schen Abschnitte (oben, S. 96) enger als zwischen E und E', bringt F gerafft die Folge von A/B etc.

Vor allem aber wäre der von Kuckertz und Touma unternommene Vergleich mit der arabischen Musik um die Frage zu ergänzen, wie es dort um das Verhältnis zwischen Musik und Sprache steht.

*

Der formale Zusammenhang zwischen Text und Musik im Lied des Giraut de Borneil aus dem späten 12. Jahrhundert ist wesentlich einfacher. Es lautet nach der einen Handschrift (R, fol. 8'):

1/2. 1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
 Rei glo - ri - os ve - ray lums e clar - tatz
 totz po - de - ros sen - ber si a vos platz

3. 1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10 11
 al meu com - paynb si - ac fi - zels a - iu - da

4. 1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10 11
 quien non lo vi pus la nuech fo ven - gu - da

R 1 2 3 4 | 5 6 7
 et ad - es se - ra l'al - ba.

Die Strophe der oft behandelten „Alba“ besteht aus zwei Zehnsilblern mit männlicher und zwei Elfsilblern mit weiblicher Endung, beide jeweils im Reim gebunden, sowie dem Siebensilbler des Refrains mit weiblichem Reim.⁴ Die Verse der Strophe haben eine Zäsur nach der vierten Silbe, die in der ersten Strophe durch die Assonanz „glorios“/„poderos“ unterstrichen wird. Die beiden Zehnsilbler haben die gleiche Melodie, die Elfsilbler stimmen in den Silben 3.1–4 und 4.5–8 überein, der vierte Vers mit ouvert-Schluß beginnt gleich wie der Refrain mit clos-Schluß, so daß der Refrain musikalisch in die Strophe integriert ist.

Touma hat bei diesem Lied aus der Sicht arabischer Musik die Wiederholung einzelner Worte mit einer melodischen Erweiterung vorgeschlagen, Christopher Schmidt vom Choral her auf die Verwandtschaft mit dem *Kyrie Cunctipotens genitor* aufmerksam gemacht (oben, Seite 111). Ob sich zwischen beiden Positionen vermitteln läßt, scheint mir fraglich. Denn wenn der Anruf „Reis glorios, verais lums e clartatz“ im Musikalischen aus der – bewußten oder unbewußten – Präsenz des Kyrie-Rufs formuliert wurde, so ist der Schritt zu den von Touma erwähnten Praktiken und dem ihnen zugrundeliegenden Verhältnis zwischen Musik und Sprache zumindest recht groß. – Nun wurde die Frage nach Vergleichsmaterial zur Alba seit langem und immer wieder aufgeworfen, wenn auch im Blick auf ein anderes Repertoire. So sah Bruno Stäblein in der Alba die Neugestaltung einer Hymnen-

⁴ Die ältere Literatur nennt die Ausgabe von Erhard Lommatzsch: *Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours* 1, München ²1972, 75. Zur Gattung der „Alba“ und zu neueren Arbeiten jetzt Dietmar Rieger, *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadorlyrik*, Tübingen 1976, 7–13 et alia (*Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie* 148).

melodie des 12. Jahrhunderts zu *Ave maris stella*, die er im provenzalischen Lied *O Maria deu maire* der Zeit um 1100 aus der Handschrift 1139 des fonds latin der Pariser Bibliothèque Nationale ins Vulgärsprachliche übertragen fand.⁵ Friedrich Gennrich hingegen führte diese und weitere jüngere lateinische wie vulgärsprachliche Lieder, aber auch die Anfänge verschiedener Sequenzen aus dem Umkreis des Adam von Saint Victor auf eine – von ihm aus den Übereinstimmungen annähernd – erschlossene „Vorlage“ zurück.⁶

Wenn im folgenden die Frage nach dem Verhältnis der Alba zu diesem weitgestreuten Material aufgenommen wird, so aus zwei Gründen und mit den entsprechenden Einschränkungen: zum einen, weil das von Christopher Schmidt herangezogene Kyrie und seine Argumentation neues Licht auf die Frage nach den verschiedenen Zusammenhängen werfen, und zum anderen, weil sich damit – und zumal durch die Melodieaufzeichnung der 1139 – Anregungen für die im Basler Gespräch aufgeworfene Frage nach Kriterien der Aneignung eines Liedes ergeben. – Wie Bruno Stäblein betonte, bietet die 1139 die früheste Liedaufzeichnung dieses Komplexes.⁷ Sie findet sich im ältesten Bestand der Handschrift und geht damit – entgegen der Bemerkung Stäbleins – sicher in die Zeit um 1100 zurück. Die einschlägige Hymnenmelodie ist bestenfalls indirekt in das erste Drittel des Jahrhunderts zurückzuverfolgen. Daß sie Vorlage des provenzalischen Liedes sei, ist nicht ausgeschlossen, aber nicht sicher. So bringe ich das Material mit folgenden Fragen zur Sprache: (1) was läßt sich der ältesten Lied-Aufzeichnung dieses Materialkomplexes in der 1139 für die hier aufgeworfenen Fragen entnehmen; (2) wie verhält sie sich zu der entsprechenden Melodiefassung der Hymne, aber auch zu den Sequenzmelodien des Victorianer-Repertoires; (3) wie steht es um das Verhältnis zwischen diesen Materialien, dem Kyrie und der Alba.

1 – Das Lied umfaßt zwölf Strophen aus je vier Versen, mit paarigem Reim beziehungsweise Assonanz. Die Verse haben in der Regel sechs Silben mit männlichem Schluß, in den ersten beiden Versen der ersten Strophe sieben mit weiblichem, und das gegen Ende (Strophe 9–11) auch im dritten und vierten Vers. (Die Bestimmung der Silbenzahl wird durch die Notation abgesichert). – Die verschiedenen Veröffentlichungen der Melodie des Liedes nach der 1139 geben insofern ein falsches Bild, als sie aus den Varianten der 12 Strophen eine einzige Fassung gewinnen. Läßt sich ein solches Vorgehen dort noch rechtfertigen, wo es sich um kleinere Abweichungen handelt – wie es bei den meisten Liedern des frühen 12. Jahrhunderts aus den normanno-sizilianischen Handschriften der Fall ist, die ebenfalls für jede Strophe die vollständige Melodie wiedergeben⁸ –, so sind die Abweichungen hier beträchtlich:

⁵ „Eine Hymnenmelodie als Vorlage einer provenzalischen Alba“, *Miscelánea en homenaje a Mons. Higinio Anglés* 2, Barcelona 1958–61, 889–894.

⁶ *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen 1965, 140–143 (*Summa musicae medii aevi* 12).

⁷ *Monumenta Monodica Medii Aevi* 1: *Hymnen* (1), Kassel/Basel 1956, 519.

⁸ Eine erste Untersuchung dieses Repertoires habe ich an anderer Stelle vorgelegt: *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, Köln 1970, Darstellungsband, 174–190, 206–215.

Die folgende Wiedergabe nach den Folien 49–50 der Handschrift ist (mit dem entsprechenden Unsicherheitsfaktor) aufgrund eines Films erstellt. Doch scheint sie mir – nicht zuletzt aufgrund der vielen Parallelstellen beziehungsweise Varianten – als recht gesichert. Die grundsätzliche Frage nach dem Charakter der Aufzeichnungsweise in der 1139 und deren Probleme für eine Übertragung kann hier unberücksichtigt bleiben, da es sich um eine verhältnismäßig eindeutige Aufzeichnung handelt. Die Übertragung bietet die drei ersten Strophen vollständig und für die weiteren nur die Varianten. Keine Angabe bedeutet, daß sich an der betreffenden Stelle die nächste darüberstehende Fassung findet. – Eine kommentierte Ausgabe des Textes findet sich bei Lucien-Paul Thomas, *Le „Sponsus“ (Mystère des vièrges sages et des vièrges folles) suivi des trois poèmes Limousins et farcis*, Paris 1951, 199–200 (*Université libre de Bruxelles. Travaux de la faculté de philosophie et lettres* 12).

1.1 2 3 4 5 6 7 2.1 2 3 4 5 6 7 3.1 2 3 4 5 6 4.1 2 3 4 5 6

1— O Ma - ri - a deu mai - re, deu t'ès e fils e pai - re. Dom - na pre - ia per nos to fil lo glo - ri - os.

2—(1) E lo pair' ais - sa - men (2) pre - ia per to - ta ien,
(3) e c'el no nos so - cor, (4) tor - nat nos es a plor.

1.1 2 3 4 5 6 2.1 2 3 4 5 6 3.1 2 3 4 5 6 (7) 4.1 2 3 4 5 6 (7)

3— E - va cre - et ser - pen un a - gel re - splan - den, per so nos en vai gen: deus nes om ve - ra - men.

4— a ah d dc

5— a ah cd g efd ed

6— aa ga c

7— g ah

8— aah d de

9— a ah c ed f ge d d

10— ga c dcd g e

11— aah g a dc g dec e

12— aa ah dcd dec e d

Die kleineren Unterschiede lassen sich plausibel als Hinweise auf den Spielraum in der musikalischen Formulierung der gleichen Melodie interpretieren.

Daß es sich nicht um Fehler gegenüber einer „richtigen“ Fassung handelt, scheint mir aus dem Variantengrad im Lied jener Zeit eindeutig; auch wenn die Frage nach der Überlieferungsqualität der 1139 einige Probleme aufgibt. — Zum Verständnis solcher Varianten als Konsequenz einer zumindest teilweise mündlichen Tradition sowie eines durch die mündliche Überlieferung geprägten Verhältnisses zur Schrift verweise ich auf die verschiedenen Arbeiten Leo Treitlers der letzten Jahre, so vor allem die Beiträge am Mittelalter-Symposium des Berliner Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung 1974 mit der anschließenden Diskussion und am Basler Mittelalter-Symposium des folgenden Jahres (beide Berichte im Druck), desgleichen „Centonate“-Chant: *Übles Flickwerk* or *E pluribus unus?*“, *Journal of the American Musicological Society* 28 (1975), 1–23, mit Nennung weiterer Arbeiten.

In diesem Sinne zeigen sie, was für diese eine Formulierung des Liedes in der 1139 variabel war und was nicht. So stand offensichtlich für den Beginn fest, daß die Silben 1.1–3 die Töne *d–a–g* erhielten, so wie sich für 1.5 nur *d* findet. Variabel aber waren nicht nur die weiteren Töne in 2 und 3, sondern vor allem der „Weg“ von 2 zu 5, bei dem für 1.3/4 zwei Möglichkeiten bestanden: *ga/c* und *g/ab* beziehungsweise *g/a*. Dabei läßt sich beobachten, wie sich über zwei oder mehr Strophen hinweg bestimmte Fassungen „einpendeln“.

Andererseits fällt auf, daß sich in wesentlichen Punkten erst ab der dritten Strophe eine gleiche Fassung findet. Das betrifft etwa den Schluß des ersten Verses auf *g* und den des zweiten auf *d*, aber auch eine Gruppe wie 1.6. Daß diese Unterschiede nicht nur auf die unterschiedliche Silbenzahl der ersten Verse in der ersten Strophe zurückzuführen sind (mit der entsprechenden Auswirkung auf den dritten Vers), legt die auffallende Formulierung der zweiten Strophe nahe. Denn sie beschränkt sich ja nicht nur auf die Melodieabschnitte 3 und 4, sondern steht überdies bei diesen Abschnitten vermittelnd zwischen den Fassungen der Strophen 1 und 3. Das betrifft einerseits die Schlußbildung auf *c* in 3.6 vor der Folge *e/g* in 4.1/2; andererseits aber auch das Zurücktreten des Abstieges *g–e(f)–d* zu Gunsten von *(f–)g–d(ec)* beziehungsweise von *f–e–d* in den Schlußwendungen der Verse 2 bis 4.

In der ersten Strophe findet sich *g–ef–dcd* in 2.4–6 und in 3.4–6 *f–g–efd*. Der direkte Abstieg *g–d(ec)* steht erstmals am Schluß des ersten Teils der zweiten Strophe, während hier der zweite die Folge *f–ge–d* bringt. Ab der dritten Strophe ist der Schluß des dritten Verses in der Fassung der zweiten beibehalten, während der Schluß des vierten auf die Formulierung der ersten Strophe zurückgreift. Die Fassung der zweiten Strophe kommt nur dort wieder zum Zuge, wo es sich um sieben Silben handelt.

Diese Unterschiede aber gehen über den skizzierten Spielraum in der Formulierung des gleichen Materials hinaus und verweisen auf die (bewußte oder unbewußte) Vermittlung zwischen einer bestimmten Textstruktur und einem mehr oder weniger präzise umrissenen vorgegebenen Material. Ein Material, das für die Formulierung der Liedstrophe kritische Stellen enthielt, so am Anfang des zweiten Verses einen unvermittelten Quint-Fall ohne Rückkehr zum Ausgangston, der in den lateinischen Liedern der Zeit um 1100 durchaus isoliert ist. Und die Auseinandersetzung mit bestehendem Material bei der Formulierung der frühesten erhaltenen Aufzeich-

nung provenzalischer Lieder mit Musik findet sich ja auch beim zweiten Lied dieser Handschrift mit vulgärsprachlichen Strophen, die hier freilich mit lateinischen abwechseln: *In hoc anni – Mei amic e mei fiel*. Seine nur lateinische Überlieferung im normanno-sizilianischen Repertoire bestätigt die Kontrafaktur der provenzalischen Fassung.⁹ Das führt zum Vergleich mit der Hymnenmelodie und den Sequenzen.

2 – Die einschlägige Melodie zur Hymne *Ave, maris stella* findet sich nach den Untersuchungen Bruno Stäbleins erstmals im Zisterzienser Hymnar, dessen älteste erhaltene Aufzeichnung die Kolmarer Handschrift 442 aus den Jahren zwischen 1139 und 1173 bietet. Auf die Zisterzienser Handschriften beschränkt sich auch die Überlieferung bis ins frühe 13. Jahrhundert.¹⁰ Sie bringt die Melodie in folgender Gestalt¹¹:

8 1. A - ve ma - ris stel - la De - i ma - ter al - ma At - que sem - per vir - go Fe - lix coe - li por - ta.

Die minimalen Varianten der Überlieferung bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts lassen sich mit der angenommenen Kopie von dem verlorenen Hymnar des Zisterzienser-Normalkodex erklären. Cîteaux wurde 1098 gegründet. Die Liturgiereform erstreckte sich bis in die Vierzigerjahre, doch ist offen, wieweit das Hymnar vor diese Zeit zurückreicht. Auch ist nicht ausgeschlossen, daß die Zisterzienser hier, wie bei anderen Hymnen, eine bestehende Melodie übernahmen.¹² Daß aber direkt oder indirekt – aufgrund der bestehenden Hymnenmelodie oder auch, wie schon Stäblein für möglich hielt¹³, über eine dritte Formulierung – ein Zusammenhang zwischen den beiden Fassungen besteht, legen Varianten der 1139 nahe. Denn in den wesentlichen Unterschieden zwischen der Formulierung der ersten und der dritten Strophe stimmt die Hymnenmelodie mit der zweiten überein. Und gerade die dort als „kritisch“ auffallenden Stellen, wie 2.1–3, wären aus der „Präsenz“ einer Fassung mit wiederholtem *a* verständlich. – Andererseits handelt es sich bei *O Maria Deu maire* (entgegen der immer wieder vertretenen Ansicht) weder um eine Übersetzung noch um eine Nachdichtung der Hymne, sondern um ein frei entworfenes Marienlied, dessen Bilder durchaus denjenigen der zahlreichen lateinischen Marienlieder der Zeit um 1100 entsprechen. Und im Musikalischen fällt auf, daß diese „Präsenz“ zwar die Varianten der Verse 1, 2 und 4 und den Schluß von 3

⁹ Zur Überlieferung: Arlt, *Festoffizium*, 207; eine Textedition der Fassung aus der 1139 bringt Thomas, op. cit., 196–198.

¹⁰ Stäblein, *Hymnen*, 512–515 und 519/20.

¹¹ Die Fassung folgt der kolmarer Handschrift nach Carl Weinmann, *Hymnarium Parisiense. Das Hymnar der Zisterzienser-Abtei Pairis im Elsaß*, Regensburg 1905, 54 (*Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg [Schweiz]* 2); sie stimmt mit der Aufzeichnung aus Heiligenkreuz um 1200 überein (Stäblein, *Hymnen*, 40).

¹² Zur Liturgiereform der Zisterzienser neben der Darstellung Stäbleins zu den Hymnen: Solutor R. Marosszéki, *Les origines du chant cistercien. Recherches sur les réformes du plain-chant cistercien au XII^e siècle*, Rom 1952 (*Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis* 8).

¹³ *Hymnen*, 520: „Vielleicht sind beide zwei Fassungen eines älteren (weltlichen?) Liedes?“.

verständlich macht, der übrige Verlauf von 3 aber die meisten Unterschiede aufweist. Das bringt die Victorianer-Sequenzen ins Spiel. Denn obschon ihre Texte im Pariser Repertoire kaum weit vor die Mitte des Jahrhunderts zurückreichen dürften und die entsprechenden Melodien erst in Handschriften der Zeit um 1200 erhalten sind, beschränkt sich bei ihren, von Pierre Aubry gruppierten „Themen“ der Zusammenhang ebenfalls nur auf die Partien der Verse 1, 2 und 4. Dazu zwei Beispiele¹⁴:

The image shows two musical staves in G-clef, 8-measure units. The first staff has three phrases: '1. 1 2 3 4 5 6 7 8', '2. 1 2 3 4 5 6 7 8', and '3. 1 2 3 4 5 6 7'. The lyrics are: '1. A - ve, vir - go sin - gu - la - ris, por - ta vi - te, stel - la ma - ris, a - ve, de - cus vir - gi - num'. The second staff has three phrases: '1. 1 2 3 4 5 6 7', '2. 1 2 3 4 5 6 7', and '3. 1 2 3 4'. The lyrics are: '1. Sex - ta pas - sus fe - ri - a, di - e Chri - stus ter - ci - a re - sur - re - xit'.

Nur fußen ja die „Themen“ dieser Sequenzen weithin auf älterem Material und ist diese Abhängigkeit im einzelnen und vor allem hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Nord- und Südfrankreich in der Frühzeit der „neuen“ Sequenz noch zu untersuchen. Und da fällt auf, daß die Formulierung der ersten Strophe des provenzalischen Liedes beim zweiten Vers im Schluß auf *c* mit den Abschnitten der Sequenzen übereinstimmt; wobei der *c*-Schluß hier nach Ausweis des zweiten und weiterer Beispiele nicht vom Akzentfall abhängig ist. Überdies zeigt das zweite Beispiel ein Versende des ersten Abschnitts auf *a*. So wäre es denkbar, daß auch weitere Untersuchungen zur Frühzeit der neuen Sequenz zur Frage nach dem Material beitragen, das bei der Formulierung des provenzalischen Liedes im Hintergrund stand.

3 – Die Grundzüge des Melodieverlaufs, wie er dem provenzalischen Lied, der Hymne und den Sequenzanfängen gemeinsam ist, lassen sich unter Berücksichtigung der Versordnung in folgender Weise fassen:

The image shows a single musical staff in G-clef with a sequence of notes. Above the staff are numbered annotations: '1. 1 2 3 4 5 6/7', '2. 1 2 3 4 5 - 7 ...', and '4. 1 2 3 4 5 6'. The notes correspond to these numbers, showing a specific melodic contour.

Die Hauptmerkmale sind neben der Übereinstimmung im dritten beziehungsweise vierten Abschnitt folgende: beim ersten nach Quintsprung und Sekundabstieg der Aufstieg zur Oberoktave und im zweiten der unvermittelte Quintfall mit dem anschließenden Aufstieg zum *g* in der Quartstruktur *d–e–g*. Und gerade diese Punkte sind für den Vergleich mit dem Kyrie sowie der Alba von Interesse. Denn der dorische Quintanfang ist, wie schon Christopher Schmidt betonte, etwas so allgemeines, daß er für den Vergleich zweier Stücke nicht ins Gewicht fällt. Anders steht es um den weiteren Verlauf, und zwar in zwei Punkten: einmal hinsichtlich

¹⁴ Nach der Ausgabe von Eugène Misset und Pierre Aubry: *Les proses d'Adam de Saint-Victor*, Paris 1900, 292 und 254 (*Mélanges de musicologie critique* 2). Weitere Melodien lasse ich unberücksichtigt. Zum Repertoire und zu den Handschriften: Heinrich Husmann, „Notre Dame und Saint-Victor“, *Acta Musicologica* 36 (1964), 98–123, 191–221, sowie die betreffenden Abschnitte des RISM-Bandes (B V¹): *Tropen- und Sequenzenhandschriften*, München/Duisburg 1964.

des Spitzentons *d* oder *c* und zum anderen in bezug auf die Folge und die Rolle der Töne im zweiten Vers. Daß im Kyrie und zumal in dem von Schmidt in den Vordergrund gerückten letzten Anruf das *c* in Verband mit dem *a* im Vordergrund steht und zugleich den Spitzenton bildet, entspricht den Haupttönen des authentischen Dorisch im Choral, mit Finalis und Rezitationston sowie der diesem zugeordneten Oberterz (und dann natürlich auch der Unterterz *f* des plagalen Rezitationstons). Die neuen Lieder des zwölften Jahrhunderts hingegen rücken – wie erstmals Leo Treitler in seinen Untersuchungen zur Melodiebildung des einstimmigen Bestandes der 1139 betonte¹⁵ – neben der Terzschichtung die Quint-Quart-Struktur *d–a–d* in den Vordergrund und geben damit dem *d* eine zentrale Rolle. Steht hier die Alba dem Kyrie näher als dem übrigen Material, so gilt das gleiche für die Fortsetzung. Denn der unvermittelte Quintfall fehlt im Lied: der Quintfall im Wechsel vom ersten zum zweiten Vers der Alba ist nicht mit dem Quintfall des skizzierten Melodieverlaufs im Hymnenkomplex zu vergleichen, da er Ende und Anfang eines Verses betrifft. (Auch wenn Jeppesens Begriff des „toten Intervalls“ nicht sehr glücklich ist, da ja die Verbindung zwischen zwei Versen für den Liedablauf eine wichtige Rolle spielt, ist die Funktion des Intervalls hier eine andere als im Inneren des Verses.) Wenn sich in *Reis glorios* bei 3.7/8 der Quintfall findet, so geht ihm – und auch darauf wies Christopher Schmidt hin – wie im Kyrie der Abstieg von *a* zu *e* und die Rückkehr über das *g* voraus, steht mithin hier die Quartstruktur (*a*) *e–g–a* im Vordergrund und nicht *d–e–g* wie im Hymnen-Komplex. Diese Vermittlung zwischen der Quinte und der Finalis zeigt anschaulich auch der erste Anruf des Kyrie:



Es ist damit zu rechnen, daß weitere Untersuchungen zum Lied des 12. Jahrhunderts und insbesondere zur Melodiebildung aus dem Vergleich mit dem Choral, den Zusammenhang zwischen Kyrie und Alba, aber auch weiterem Material differenzieren werden.

So steht ja der Anfang der Zisterziensermelodie zu *Optatus votis omnium* Kyrie und Alba weit näher als die Melodie zu *Ave maris stella* (nach Weinmann, op. cit., 48):



Aber auch so bestätigt der Vergleich mit dem Hymnen-Komplex die Nähe der Alba zum Choral des Mittelalters. Daß der Anruf „*Reis glorios*“ den (bewußten oder unbewußten) Anstoß zum Aufnehmen des Kyrie-Rufs gab, wie Christopher Schmidt andeutet, scheint mir im Blick auf das eingangs skizzierte Lied des Jaufre Rudel, aber auch die offenkundige Rolle assoziativer Prozesse in der Formulierung der

¹⁵ Leo Treitler, *The Aquitanian Repertories of Sacred Monody in the Eleventh and Twelfth Centuries* 1–3, Diss. Princeton University 1967 (Ms.).

Tropen plausibel.¹⁶ Umso bemerkenswerter ist es, daß dem „Reis glorios“ in den weiteren Strophen der Anruf des Gefährten entspricht: „Bel companho“ in den Strophen zwei bis sechs und „Bel dous companh“ in der siebten. Denn aus solchen Beobachtungen zum Wechselspiel zwischen Musik und Sprache wäre seitens der Musikgeschichtsschreibung die lange Diskussion der Romanistik und Germanistik zur Frage nach dem Verhältnis des Liedes zur Liturgie aufzunehmen und zu ergänzen.¹⁷

*

Christopher Schmidt ergänzte die Diskussion um Fragen aus dem Choral und damit aus einer Aufsicht, die auch Bruno Stäbleins aufschlußreiche und anregende Beobachtungen „Zur Stilistik der Troubadourmelodien“ bestimmt.¹⁸ Die hier vorgelegten Beobachtungen sind aus dem Eindruck formuliert, daß die seinerzeit vor allem von Hans Spanke betonte Frage nach dem Verhältnis zwischen dem lateinischen liturgischen Lied des späten 11. und des 12. Jahrhunderts einerseits und dem provenzalischen wie altfranzösischen Lied andererseits noch manche entsprechende Anregungen bringen werden. Das betrifft auch die Aufführungspraxis. So scheint eine freie Wiederholung einzelner Wörter, wie sie Habib Hassan Touma aus dem Blickwinkel der arabischen Musik anregte, gerade im Vergleich mit dem liturgischen Lied unwahrscheinlich, dürfte der Grad der Variierung in der Adaptation einzelner Strophen eher dem entsprochen haben, was sich an *O Maria, Deu maire* beobachten läßt. Vor allem aber rücken die Fragen vom Choral her wie vom Lied aus Aspekte des Verhältnisses zwischen Musik und Sprache sowie der Melodiebildung in den Vordergrund, die gegenüber der – durch die Arbeit des „Studio der frühen Musik“ – betonten Rolle des Instruments und den durch sie geprägten Vorstellungen als Ergänzung wie Korrektur dienen können.

¹⁶ Zu den Tropen jetzt mein Beitrag im Bericht über das erwähnte Basler Mittelalter-Symposium 1975, *Forum musicologicum* 2 (im Druck).

¹⁷ Ich nenne aus der großen einschlägigen Literatur nur die Arbeit von Raimond Gay-Crosier, *Religious Elements in the Secular Lyrics of the Troubadours*, Chapel Hill 1971 (*University of North Carolina. Studies in the Romance Languages and Literatures* 111), mit einem eingehenden Verzeichnis der älteren Arbeiten.

¹⁸ *Acta Musicologica* 38 (1966), 27–46.

ZWEI WELTEN – ERSTE GEDANKEN UND FRAGEN
NACH DER BEGEGNUNG MIT ANDALUSISCHER MUSIK
AUS MAROKKO

VON HANS OESCH

Bei der Begegnung mit den Musikern aus Marokko ist wohl deutlich geworden, in welchem hohem Maße sich westeuropäische (auch historisch-westeuropäische) und in Marokko tradierte andalusische Musik durch je verschiedenes Musikdenken, durch spezifische Hörvorstellungen und Hörerwartungen, voneinander unterscheiden. Das Trennende beruht auf fundamentalen Faktoren. Während sich in der abendländischen Musik die Melodiebildung nach einem Modus, nach einer theoretischen Abstraktion, ausrichtet, so ist in der andalusischen Musik der Maqām, ein dem Modus übergeordnetes Prinzip, bestimmend für die melodische Gestaltung. Auch die in andalusischer Musik lebendige Art der „Improvisation“ deckt sich keineswegs mit der uns angestammten Vorstellung spontanen Musizierens, ist viel eher mit asiatischen Methoden der Melodiebildung (Rāga in Indien, Patet in Java) zu vergleichen. Modulation, sodann, ist hier und dort nicht dasselbe: in der andalusischen Musik ereignet sich etwas unserer Modulation Entsprechendes durch vorübergehende „tonale Anleihen“¹ bei verwandten Tonarten, ein im Vergleich zu unserem Tonartenwechsel weit komplizierteres Phänomen! Und vor allem befinden wir uns in der andalusischen Musik bezüglich des Zusammenwirkens der Parameter Tonhöhe (Melodie) und Zeit (Metrum, Rhythmus) auf gänzlich anderem Boden – so anders, daß das gemeinsame Musizieren des „Studio für frühe Musik“ mit den Marokkanern ohne weitergehende Absprache und Einübung nicht gelingen konnte. Ein Maqām ist als solcher keiner zeitlichen Organisation unterworfen, das rhythmisch-zeitliche Maß (Wazn) als solches nicht an Melodie gebunden. Letzteres tritt indes, vor allem in den Muwaššah's zur Verdeutlichung der musikalischen Aussage, die Melodie begleitend, hinzu. Dabei sind verschiedene Ausprägungen des Verhältnisses von Freiheit und Bindung innerhalb der musikalischen Organisation zu unterscheiden: sie bewegen sich zwischen den Extremen fester rhythmisch-zeitlicher Gestaltung mit organisierter, planmäßiger Proportionierung der Zeit und freier rhythmisch-zeitlicher Organisation ohne einfache rationale Struktur und selbst ohne festen Puls. Wie unabhängig ein Maqām an sich vom Parameter Zeit auch ist, lebendig läßt er sich nur in bezug auf eine zeitliche Struktur zur Geltung bringen.

*

Wenn man davon ausgeht, daß die arabische Musik in Granada und Valencia diese von der europäischen Art des Musizierens so grundverschiedenen Strukturprinzipien bereits im 9. bis 12./13. Jahrhundert besessen hätte und daß sie dann, zwischen

¹ So Marius Schneider (et alii), *Die tunesische Nuba ed Dhil*, Regensburg 1970, 7 (*Studien zur Mittelmeermusik* 1).

dem 13. und dem 17. Jahrhundert, mit dem Rückfluß der Araber aus Spanien nach Marokko gelangt wären, muß man sich wohl noch vertiefend fragen, (a) ob wir wirklich die Art des Musizierens in den heutigen nordafrikanischen Rückzugsgebieten andalusischer Musik so ohne weiteres mit der ehemals in Andalusien geübten Praxis gleichsetzen können, (b) ob ferner im hohen Mittelalter eine wie auch immer geartete Musizierform der Araber in Andalusien die autochthone Musik Iberiens beeinflußt, beziehungsweise sich selber unter dem Einfluß westeuropäischer Musizierpraktiken gewandelt hat.

(a) Die Quellen lassen uns weitgehend im Ungewissen. Unbestritten ist freilich, daß sich in der Nūba, dieser für die weltliche Kunstmusik Nordafrikas zentralen Musikform, andalusisches Erbe erhalten hat. Das zeigt sich bereits etwa in der Benennung der klassisch-algerischen *naubât gharnâṭah*, der „aus Granada stammenden“ Nūba. Zudem scheint die heute gebräuchliche Form der Nūba mit den Beschreibungen aus der Zeit des Ziryāb (1. Hälfte des 9. Jahrhunderts) übereinzustimmen. Dieses Faktum vermag ich allerdings nur der Sekundärliteratur zu entnehmen. Es scheint mir geboten, die – wie Touma² meint – „weniger originellen“ Musiktraktate aus Andalusien genauestens zu studieren: die des al-Mağrīṭī (1007), Abu'l-Salt Umayya (1134), Ibn Quzmān (1160) und al-Qurtubī (1258). Die Art des Gesanges und des Instrumentalspiels (Qānūn!) der marokkanischen Musiker legten mir die Vermutung nahe, daß die andalusische Musik Marokkos erst vor kurzer Zeit – nachdem sie die Türkenherrschaft und das Kolonialregime überstanden hatte – re-arabisiert worden ist. Die moderne Violine gleich in doppelter Besetzung dem Instrumentalensemble einzuverleiben, spricht für die Bereitschaft der Marokkaner von heute, überkommene ästhetische Prinzipien aufzugeben, nachdem sie der nach dem Ersten Weltkrieg einsetzenden Entartung der authentischen arabischen Musik noch erfolgreich standzuhalten vermochten. Es wird gewiß niemand auf den Gedanken kommen, das heutige Klangbild der andalusischen Musik *tale quale* für die Musik Granadas und Valencias im 12./13. Jahrhundert zu halten. Die Frage ist vielmehr, welche arabischen Elemente seinerzeit nach Spanien gebracht und dort weiterentwickelt worden sind, und welche Elemente erst in Nordafrika dazugekommen sind.

(b) Ziryāb muß ums Jahr 822 in Córdoba vom Omayyaden-Sultan 'Abd al-Raḥmān dem Zweiten (822–852) freundlich aufgenommen worden sein. Aus Bagdad brachte er die altarabische Musiktradition nach Andalusien, die in seiner Interpretation fraglos zur Basis der andalusischen Musikschulen wurde. Nach allgemeiner Annahme befreite sich die Musik indes bald von der Tradition der Schule des Ostens und bildete sich das heraus, was später (und noch heute?) als andalusische Musik bezeichnet wurde. Fand dieser Wandel aufgrund des Kontakts mit autochthon-spanischer Musik statt, oder ist er als eigendynamische Entwicklung zu verstehen? Diese Frage ist bis heute nicht beantwortet worden. Für Kontakte mit spanischer Musik haben wir keine direkten Beweise; für die eigendynamische Ent-

² Habib Hassan Touma, *Die Musik der Araber*, Wilhelmshaven 1975, 25 (*Taschenbücher der Musikwissenschaft* 37).

wicklung spricht die Tatsache, daß Ziryāb mit seinem Lehrer al-Mauṣilī ja in Konflikt geraten war und den Hof des Hārūn al-Raṣīd gewissermaßen als Kultur-Opponent verließ. In Córdoba fand er das neue Feld zur Entfaltung seiner musikalischen Ideen. Das Studium der politischen und sozialen Verhältnisse bei den hier residierenden Omayyaden könnte möglicherweise die Frage klären, ob an den Musikschulen von Córdoba, Sevilla, Toledo, Valencia und Granada ein Kulturaustausch mit westeuropäischer Musik stattfand oder nicht. Und zwar ein Kulturaustausch nach beiden Richtungen! Es stellen sich die Fragen: Ist die andalusische Musik das Resultat der Begegnung arabischer Traditionen mit westeuropäischen? — Hat die arabisch/andalusische Musik Spuren in der mittelalterlichen Musik Westeuropas hinterlassen? Weiter geht es darum, das Ausmaß des Kulturwandels zu ergründen. Ein verhältnismäßig oberflächlicher Kulturkontakt offenbart sich gemeinhin in Übernahmen bloß partieller und mehr nur akzidentieller Elemente; weitergehende Akkulturation führt zu Veränderungen an der Basis. Ersterer könnte beispielsweise dazu geführt haben, daß die Art der Stimmgebung hüben und/oder drüben beeinflusst worden wäre, letztere hätte das Musikdenken zumindest teilweise verändert. Eine Veränderung des Musikdenkens unter arabisch-andalusischem Einfluß würde zum Beispiel vorliegen, wenn die getrennte Betrachtung von Melodie und Metrum/Rhythmus sowie ihre Dialektik im Stimmverband in traditionell-abendländische Musik eingedrungen wäre. Im Zusammenhang mit der Isorhythmie des Mittelalters, deren Anfänge bereits im 13. Jahrhundert liegen, hat man mehrfach das alte Indien als Anreger ins Spiel gebracht, ohne daß je ein Beweis für einen ursächlichen Zusammenhang erbracht werden konnte (Color/Talea als Entsprechung zu Rāga/Tāla). Vielleicht ist es nicht abwegig, noch einmal auf die Ursprungsfrage der abendländischen Isorhythmie zurückzukommen und zu prüfen, ob ein Zusammenhang zwischen dem Notre-Dame-Repertoire und der Ars nova mit andalusischer Musik nachgewiesen werden kann (Granada ist erst im 15. Jahrhundert untergegangen!), ob die „mass“ (Wazn)-gebenden rhythmischen Formeln der arabisch-andalusischen Musik irgend etwas mit der Entstehung von Talea (Zuschnitt, Form)-Perioden zu tun haben könnten.

*

Es war ursprünglich gedacht, in diesem Bericht erste Beobachtungen zu einer von den Marokkanern gespielten Nūba zu veröffentlichen, was umso lohnender zu sein schien, als das vorliegende Aufnahmematerial den Vergleich gleicher Stücke in verschiedener Wiedergabe erlaubt. Diese Studien sorgfältig durchzuführen, reichte aber die Zeit nicht aus. In bezug auf Melodie und Rhythmus erbrachten die ersten vergleichenden Übertragungen keine Resultate, die prinzipiell weiterführten als das von Marius Schneider und seinem Team an einer tunesischen Nūba (siehe Anmerkung 1) Beobachtete; sie bestätigen das Prinzip der Variantentechnik: die sukzessive Präsentation von melodischen Modellen in immer wechselnder Gestalt und unterschiedlicher rhythmischer Bindung. Was Schneiders Analyse ergänzen könnte, wäre eine minutiöse — für das Verständnis einer Nūba zentrale und von Schneider vernachlässigte — Untersuchung des Musik/Sprache-Verhältnisses, und zwar sowohl

im großen hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen Strophenform und musikalischer Form als auch im Detail zwischen sprachlicher Diktion und melodisch-rhythmischer Formulierung der gesungenen (und der instrumentalen?) Teile einer Suite. Eine solche Arbeit setzt freilich das Zusammengehen mit einem Arabisten voraus (altarabische Literatursprache, andalusischer Dialekt). Weiter war intendiert, die unterschiedlichen Grade von Freiheit und Bindung zu untersuchen, in unserer Terminologie: von musikalischer *res facta* und Improvisation. Doch hier scheinen die ersten Übertragungsversuche aufgrund der aufgenommenen Stücke zu ergeben, daß die marokkanischen Musiker bei wiederholter instrumentaler Darstellung eines Maqām, beim Taqām, kaum wirklich freie rhythmisch-zeitliche, sondern weitgehend fixierte individuelle Formulierungen in Wiederholung vortrugen, so daß sich die Variationsbreite des Taqām kaum erlauben läßt.

Mangelnde Sprachkenntnisse erlaubten mir auch nicht, einer Frage weiter nachzugehen, die den Mediävisten interessieren kann. Was bedeuten in gesungenen Teilen einer Nūba jene offenbar sinnleeren Silben, die in den gemessenen Sprachtext interpoliert sind? Ein kurzer Ausschnitt aus einem frei-rhythmischen Gesang in der Übertragung durch Barriuso³ demonstriert diese Silbenfolgen (in Klammern gesetzt):

Bitain *remel maia*



Handelt es sich dabei wirklich um sinnleere Vokale (zum Teil mit vorgestelltem Konsonant) als Klangstütze in Melismen, wie man sie in mehreren Musikkulturen kennt, in der byzantinischen Musik ebenso wie etwa im Schamanengesang der Yao⁴ Indochinas? Oder versteckt sich hinter dieser Praxis eine Verwandtschaft mit den im Mittelalter unverstandenen griechischen Tonartensilben no-a-no-e-a-ne, no-e-agis etc., wie sie nach der Überlieferung der Traktate von Aurelian, Hucbald, Regino von Prüm, Berno und anderer zur Charakterisierung der acht Kirchentonarten verwendet wurden?

*

Der Zyklus einer Nūba, der ein einziger Maqām, aber wechselnde Wazn zugrundeliegen, ist nach dem Prinzip zunehmender Geschwindigkeit gestaltet und stellt – unschwer nachweisbar – ein einheitliches Gebilde dar. Die verschiedenen Grade bezüglich Freiheit und Bindung, die unterschiedlichen Positionen im Spannungsfeld rhythmisch freier und gebundener Abschnitte, lassen sich in den Nūba-Teilen

³ P. Patrocinio Garcia Barriuso, *La Musica hispano-musulmana en Marruecos*, Madrid 1950, 41 (Conferencia pronunciada en el instituto de estudios africanos, del consejo superior de investigaciones científicas, el 20 de Abril de 1949).

⁴ Hans Oesch, „Ethnomusikologische Arbeit bei den Bergstämmen Thailands“, *Musik fremder Kulturen*, Mainz 1977, 61–63 (*Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt* 17).

Ibid., 9–24, findet sich auch eine „Einführung in die arabische Musik“ von Habib Hassan Touma, in der abermals (ohne Neues zu bringen) von andalusischer Musik die Rede ist.

wohl erkennen. Man stellt improvisierte Wiederholungen, Variierungen, Paraphrasierungen und sogar musikalische Metamorphosen fest. Der Übergang von einer fixierten zu einer freieren Gestalt – das kennen wir auch aus der indischen Kunstmusik – bewirkt Spannung. Nicht im Materiellen, dem in Übertragungen Nachweisbaren, liegt indes der Sinn so gestalteter Musik, sondern nur in dem, was sie bei den Hörern bewirkt. Diesen Sinn zu stiften obliegt in erster Linie dem Sänger. So setzt das Verständnis einer Nūba zum einen also das Verständnis des Worts und seiner provozierten Assoziationen voraus, zum andern aber auch, den Gefühlsgehalt eines Maqām intuitiv zu erfassen. Welche Gefühlsstimmung ein Maqām verkörpert und provoziert, müssen wir uns von den Arabern sagen lassen. Eine Maqām-Analyse, welche optimal auf die Struktur der Kernzelle und die Tonfolge ausgerichtet ist, kann für uns bloß zu einer Beschreibung des Gefäßes führen, dem Musik entströmt. Anleihen bei einem anderen, verwandten Maqām („Modulation“) vermögen wir wohl statistisch festzustellen, nicht aber nachzuempfinden. So bleibt uns im Grunde aber auch verschlossen, worin der wechselnde Charakter der Teile einer Nūba begründet ist, der sich selbst dem ungeschulten Araber mit Leichtigkeit erschließt. Er benötigt auch keine lange Erklärung für den Zusammenhang von Maqām und Tageszeiten, weil er ihn spontan erfaßt.

Jede wirkliche Begegnung zwischen andalusischer und abendländischer Musik – und das war im 9. bis 13. Jahrhundert wohl genau so – setzt gegenseitige Einfühlung, gefühlsmäßige Affinität voraus. Beides ist lernbar; dahin führt aber ein weiter Weg. Bis wir nur wieder gelernt haben, den Ausdrucksreichtum nicht-temperierter Musik zu erfassen, können Jahre vergehen – Jahre der Langeweile! Da uns Assimilation nur in den seltensten Fällen möglich ist und unser Zweifeln nicht zu einem Verzweifeln werden soll, bleibt der Ethnomusikologie – und bleibt uns auch gegenüber andalusischer Musik – nur der Weg, zusammen mit Repräsentanten fremder Kulturen den Sinn fremder Musik zu ergründen und dabei den Europazentrismus aufzugeben. Spielweisen außereuropäischer Musiker zu studieren, als Anregung für das eigene Tun, ist gewiß legitim, kann uns – wie bei den ernsthaften Bemühungen des „Studio der frühen Musik“ um die andalusische Musizierpraxis – auch weiterhelfen. Nur ist bei solchem Nehmen die kolonialistische Mentalität noch nicht abgestreift. Wenn uns das Verständnis der Musik fremder Kulturen nicht zum Selbstverständnis wird, dann bleibt es dabei: Zwei Welten.

BEGEGNUNG MIT „ANDALUSISCHER“ PRAXIS

VON ERNST LICHTENHAHN

Es war zunächst die Absicht des vorliegenden Beitrags, vom dritten Nachmittag der Basler „Woche der Begegnung“, an welchem zwei Mittelalter-Spezialisten mit zwei marokkanischen Musikern der „andalusischen“ Tradition musikalischen Kontakt suchten und auch fanden, erste Eindrücke festzuhalten und dazu ein paar vorläufige Überlegungen anzustellen. Dies auch noch nachträglich, anhand der Tonbandaufzeichnung, mit einer gewissen naiven Unmittelbarkeit tun zu können, schien umso eher möglich, als der Nachmittag selber mehr auf das unmittelbare Musizieren als auf irgendwelche Überprüfungen und Bestätigungen von Theorien oder auf Beweisführungen zum Zusammenhang von mittelalterlichem Lied und „andalusischer“ Praxis hin angelegt war. Die Gründe, aus denen überhaupt „andalusische“ Musiker an einer Veranstaltung mitwirkten, die der kritischen Durchleuchtung der Arbeit des „Studios der frühen Musik“ galt, schienen hier offen dazuliegen. Denn Thomas Binkley hatte sich, wie es auch sein Beitrag zu diesem Bande zeigt, zwar auf der Grundlage historisch wahrscheinlicher Zusammenhänge mit „andalusischer“ Praxis auseinandergesetzt, dabei aber der Auffindung überzeugender Gestaltungsmöglichkeiten mittelalterlicher Musik größere Bedeutung zugemessen als der Beweisbarkeit der gemachten Anleihen.

Wenn es sich bei der Sichtung des Materials und den dabei angestellten Überlegungen in der Folge aber zeigte, daß sich die Eindrücke nicht mehr mit der beabsichtigten Unmittelbarkeit festhalten ließen, so sind daran vor allem zwei Umstände schuld. Einmal zeigte sich immer deutlicher, daß die Vorgänge des Nachmittags durch die Konstellation der ganzen Woche, besonders durch die vorausgegangenen Diskussionen, das heißt durch einen Kontext verschiedenartiger Problematisierungen bedingt, um nicht zu sagen: verstellt waren. Im Raum stand – so jedenfalls empfand es der Berichtende –, selbst wenn primär Musik gemacht wurde, zwar unausgesprochen, aber unausweichlich die Frage nach den „wirklichen“ oder „ursprünglichen“ Zusammenhängen zwischen mittelalterlicher und „andalusischer“ Musik; die Musiker schienen unwillkürlich – und wohl auch im Gegensatz zu ihrer Absicht – zu „Vertretern“ von etwas, zu einer Art „Beweisstücken“ in einer Kette von Theorien und Argumenten zu werden. Zum andern drängte sich dem Ethnomusikologen mehr und mehr die Frage auf, in welcher Weise das Musikmachen zweier „andalusischer“ Musiker in Basel, in einem Raum voller barocker Instrumente, Gegenstand seiner Untersuchungen sei oder überhaupt sein könne. Die Forderung Alan P. Merriams, der Ethnomusikologe habe „music in culture“ zu erforschen, schien sich hier, bei völlig aus ihrem Lebensbereich herausgelösten Musikern, kaum erfüllen zu lassen, und ebensowenig war die Voraussetzung der „Theorielosigkeit“ gegeben, die nach Max P. Baumann den ethnomusikologischen Forschungsgegenstand vom musikwissenschaftlichen abgrenzen soll.¹

¹ Alan P. Merriam, „Ethnomusicology. Discussion and definition of the field“, *Ethnomusicology* 4 (1960), 107–114; M. P. Baumann, *Musikfolklore und Musikfolklorismus*, Winterthur 1976, 20.

So erschien es als unerlässlich, wenigstens in groben Umrissen zunächst diejenigen Momente der vorausgegangenen Gespräche und im vorliegenden Band zusammengefaßten Statements zu skizzieren, die mit der Bedingtheit der Eindrücke und der Frage nach dem Standort des Beobachters etwas zu tun haben.

*

So wenig sich bezweifeln läßt, daß zwischen der „andalusischen“ Musik Nordafrikas und dem mittelalterlichen Lied aus dem Südwesten Europas Zusammenhänge bestehen, so schwierig scheint es doch zu sein, die Zusammenhänge genau zu bestimmen, ja, nur schon zu einem Einverständnis darüber zu gelangen, welche Gegenstände für eine vergleichende Untersuchung heranzuziehen und welche Methoden dabei anzuwenden wären. Ein Grund für diese Schwierigkeiten ist zunächst sicher darin zu sehen, daß die Realität einer einstigen Begegnung oder Einheit der beiden Bereiche als tönendes Ereignis verloren ist. Obwohl diese Feststellung für jede Musik der Vergangenheit gilt, hat sie für den vorliegenden Fall besonderes Gewicht, da die unmittelbaren Zeugnisse äußerst spärlich sind und da auch dort, wo es musikalische Aufzeichnung gibt, im Bereich des mittelalterlichen Liedes, die Überlieferung hinter jeder anzunehmenden Klangwirklichkeit weiter zurückbleibt als in andern Fällen.² Dafür existiert heute in Nordafrika in verschiedener, namentlich marokkanischer, tunesischer und algerischer Ausprägung eine Musik, die sich selber als „andalusisch“ bezeichnet und auf das Wirken des Ziryāb in Córdoba zurückführt.³ Gesteht man dieser „andalusischen“ Musik einen Quellenwert in bezug auf Musik und Musizierpraxis im mittelalterlichen Spanien zu, was sicher nicht völlig verfehlt ist, im einzelnen aber wohl noch diskutiert werden muß, so liegen mit der musikalischen Aufzeichnung des mittelalterlichen Liedes und der aktuellen „andalusischen“ Praxis zwei Quellenbereiche vor, die grundsätzlich voneinander verschieden sind: hier reales Erklängen, aber in großem zeitlichem Abstand, dort zeitgenössische Aufzeichnung, aber in weitgehender Abstraktion.

Entsprechend verschiedenartig sind die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit den beiden Quellenbereichen, steht doch der historisch orientierten Erforschung des mittelalterlichen Liedes eine Beschäftigung mit „andalusischer“ Musik gegenüber, die weitgehend dadurch gekennzeichnet ist, daß sie sich auf Repertorisierung des Materials und Transkription einzelner Stücke konzentriert⁴, ohne der zeitlichen Dimension, das heißt den mit Bestimmtheit anzunehmenden Veränderungen im Laufe der Jahrhunderte, etwa späteren arabischen und europäischen Beeinflussungen großes Gewicht beizumessen.⁵ Als Gemeinsamkeit der wissenschaftlichen Hal-tungen könnte der hier wie dort vorhandene musiktheoretische Ansatz erscheinen: vergleichbare Fragen und Untersuchungen, die für das konkrete oder zu konkreti-

² Vgl. den Beitrag von Wulf Arlt, oben 11ff.

³ Vgl. den Beitrag von Habib Hassan Touma, oben 77.

⁴ Als überzeugendes Beispiel der Aufzeichnung und Diskussion einer einzelnen (tunesischen) Nūba sei erwähnt: Marius Schneider u. a., *Die tunesische Nuba ed Dhil*, Regensburg 1970 (*Studien zur Mittelmeermusik* 1).

sierende Material – eine erklingende „andalusische“ Nūba oder ein aufgezeichnetes mittelalterliches Lied – aus jeweils sich anbietenden Systemen Aufschlüsse und Zuordnungen zu gewinnen suchen. Dies gilt etwa für die Bezugnahme auf Modus und Maqām und auf Kodifizierungen rhythmischer Formeln. Es ist jedoch fraglich, ob die Orientierung an solchen Theorien mehr als eine Gemeinsamkeit im methodischen Ansatz ist, ob das scheinbar erzielte Einverständnis nicht vielmehr zu Mißverständnissen führt, sowohl im gemeinsamen Gespräch als auch dem jeweiligen Gegenstand gegenüber. Denn selbst wenn man sich beispielsweise darüber im klaren ist – und das war in Basel durchaus der Fall –, daß der in beiden Bereichen verwendete Begriff des Modus hier und dort nicht dasselbe bedeutet, so ist es doch offenbar sehr schwierig, die Bedeutungsfelder genau zu bestimmen und folglich strikt genug auseinanderzuhalten.⁶ Und die Fragwürdigkeit der Anwendung einer Theorie auf ein bestimmtes Repertoire, wie sie sich etwa hinsichtlich der Interpretation mittelalterlicher weltlicher Einstimmigkeit von der Theorie der rhythmischen Modi her zeigt⁷, ist vermutlich über dieses Beispiel hinaus auch für andere Klassifizierungen in Betracht zu ziehen, etwa dort, wo Kategorien der klassischen arabischen Musik an die „andalusische“ Praxis herangetragen werden. – Noch schwerer wiegt in diesem Zusammenhang freilich das Problem, wie weit sich Theorien überhaupt, also auch dann, wenn sie zu einer bestimmten Praxis in Beziehung stehen und sich etwa aus ihr oder an ihr entwickelt haben, an jedes Musikmachen im Bereich dieser Praxis herantragen lassen. Baumanns Abgrenzungsversuch des ethnomusikologischen Forschungsgegenstandes fordert zu dieser Frage heraus: Obwohl – um an das hier gegebene Beispiel anzuknüpfen – die „andalusischen“ Musiker Stücke singen und spielen, die einem „theoriehaften“ Repertoire angehören, scheint es nicht ausgeschlossen, daß sie sich dabei im allgemeinen vielmehr so verhalten, als ob ihre Musik – in Baumanns Sinne – „theorielos“ wäre, daß sie sich nämlich in ihrer Praxis viel eher am handwerklich Erlernten und an selbstverständlich in ihrem Lebensbereich verwurzelten Traditionen orientieren als an irgendwelchen „rational erarbeiteten Kriterien“.⁸

⁵ Vgl. dazu die Beiträge von Joseph Kuckertz und H. H. Touma, oben 77ff. und 95ff. Bezeichnend ist wohl auch, daß Touma in einem der Sachlage im 19. Jahrhundert gewidmeten Aufsatz die Elemente der „andalusischen“ Musik so beschreibt, wie sie sich heute darstellen: „Die Musik der Araber im 19. Jahrhundert“, *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1973, 54 f. (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 31). Vielleicht wäre zu fragen, wie weit es der historischen Erschließung zuwiderläuft, daß die Gestalt des Ziryāb bis in neueste Literatur gleichsam mythische Züge eines Kulturstifters trägt, so bei Salah El Mahdi, *La musique arabe*, Paris 1972, 9 f.: „Ziriab avait appris avant son départ de Bagdad 10000 poèmes dans des différents modes; il étudia à Kairouan la musique tunisienne, puis il prit contact avec la musique populaire espagnole. Ses connaissances contribuèrent à faire de lui le grand compositeur que l'on connaît, dont les mélodies sont chantées jusqu'à nos jours dans la musique traditionnelle de l'Afrique du Nord. Il fut un artiste accompli, créa une mode de coiffure pour dames et pour hommes, de nouveaux parfums, une mode vestimentaire et aborda même l'art culinaire ...“

⁶ Vgl. Touma, oben 89, 93f.

⁷ Vgl. Arlt, oben 117.

⁸ Baumann, op. cit., 52.

Gerade unter diesem Aspekt scheint bei der theoriebezogenen Diskussion die Gefahr einer Einengung zu bestehen, so wenn – vielleicht um der leichteren Verständigung willen – das Maqām-Phänomen gleichsam auf das Rationalisierbare der melodischen Gestaltungen und sogar Skalen reduziert wird, dasjenige aber, was das Wesentliche daran sei, nämlich die Vermittlung eines „bestimmten Gefühlsgehaltes“, zwar geheimnisvoll angedeutet, nicht aber wirklich ins Gespräch miteinbezogen wird.⁹ Das Argument, solches lasse sich nicht zur Sprache bringen, gilt aber wohl nur so lange, als das Gespräch sich weitgehend auf verabsolutierte oder mittels Theorien aufeinander bezogene musikalische Sachverhalte beschränkt, die Kontextfragen, das heißt die Fragen nach geistigen und gesellschaftlichen Grundlagen, Funktionen und Wirkungsweisen der Musik jedoch ausklammert.

Freilich gibt hier die Tatsache zu denken, daß auch der in Basel anwesende marokkanische Experte der „andalusischen“ Musik, Haj Driss Bengelloun, in seinen Erörterungen an demselben Punkte halt machte und jede Frage nach dem bestimmten Gefühlsgehalt einer Nūba mit der Bemerkung abschnitt, Musik zu hören sei besser, als über sie zu sprechen. In dieser Haltung den Beweis zu sehen, daß die irrationale Seite eben wirklich nicht zur Sprache gebracht werden könne, ist aber wohl nur eine der möglichen Erklärungen. Eine andere Erklärung könnte darin liegen, daß selbst marokkanische Theoretiker des Nūba-Repertoires sich heute so weitgehend an europäische Denkweisen angeschlossen haben, daß sie – wie es bei Bengelloun der Fall zu sein scheint – nur diejenigen Dinge für erwähnenswert erachten, die sie sich mit europäischen Methoden, oft auch mit einer Ausbildung an europäischen Konservatorien erarbeitet haben. In zunehmendem Maße scheint die Aufzeichnung dasjenige Element der „andalusischen“ Musik zu werden, das sich wissenschaftlich erfassen und vermitteln läßt. So berichtet Salah El Mahdi von Bengelloun: „Il a eu l'avantage d'enregistrer huit des onze noubas connues au Maroc; il poursuit ses efforts pour terminer les trois autres et pour transcrire le tout en solfège.“¹⁰ Nach Bengellouns eigener Aussage liegt die vollbrachte Arbeit darin, daß er für jeden Vers der elf Nūba's Anfangs- und Schlußton in europäischer Notation oder Benennung aufgezeichnet habe. Salah Cherki, der Qānūn-Spieler des „Basler“ Ensembles, vertritt in einem seiner Bücher die Auffassung, die marokkanische und besonders die „andalusische“ Musik, die übrigens hier reiner erhalten sei als in Tunesien oder Algerien, müsse zwar ihre nationale Eigenart bewahren, zugleich aber abendländische Lernmethoden zu ihrer Vervollkommnung heranziehen: „C'est ainsi que la musique s'engage dans une orientation artistique moderne basée sur des données scientifiques et artistiques rationnellement étudiées. L'expérience a établi que la

⁹ Vom bestimmten „Gefühlsgehalt“ spricht Touma, oben 78f. Nicht zur Sprache kam in Basel die in gleiche Richtung weisende Zuordnung bestimmter Nūba's zu bestimmten Tages- und Nachtzeiten, wie sie etwa Jules Rouanet festhält („La musique arabe dans le Maghreb“, *Encyclopedie de la musique*, ed. Lavignac, Paris 1922, 1/V, 2883): „La maia n'est chanté que la nuit; le *stiblal* après le coucher du soleil; le *ressed dil* au milieu du jour; le *euch-chag*, le matin; le *ghribt* de trois à cinq heures de l'après-midi.“

¹⁰ Salah El Mahdi, op. cit., 73.

méthode de l'apprentissage par l'ouïe est devenue primitive de sorte qu'elle ne peut plus convenir à une génération autre que la nôtre."¹¹

Für die Frage nach dem bestimmten Gefühlsgehalt muß sich diese „wissenschaftliche“ und „rationale“ Neuorientierung als Erschwernis auswirken. Jedenfalls ist hier ein Punkt erreicht, über den zumindest eine „exterritoriale“, isolierte Begegnung mit „andalusischen“ Musikern nicht hinausführt. Die eigentlich ethnomusikologische Fragestellung, wie weit der bestimmte Gefühlsgehalt als Zentrum des Musikmachens und als kollektive Erlebnisweise Realität besitzt und wie er sich am musikalischen Sachverhalt festmachen läßt, kann höchstens an Ort und Stelle und im gesamten Kontext dieser Musizierpraxis zu Ergebnissen führen.

*

Zum Musizieren an dem Nachmittag, über den nun in einigen Ausschnitten berichtet werden soll, setzten sich die Sängerin Andrea von Ramm und Thomas Binkley als Lautenspieler mit dem Sänger Muhammad Bajdub und dem 'ūd-Spieler Haj Mohammad Buzuba zusammen. Buzuba ist Berufsmusiker mittleren Alters, Bajdub ein jüngerer Angestellter einer öffentlichen Verwaltung. Beide wirkten in Basel und wirken auch sonst im Ensemble des Haj Abdelkarim Rais mit, der als bester Schüler von El Brihi gilt, welcher seinerseits als „dernière personnalité qui ait transmis le patrimoine à la nouvelle génération“ bezeichnet wird.¹² Nach der gleichen Quelle gilt das Ensemble des Rabāb-Spielers Rais als das zur Zeit wichtigste Orchester in Fez. Üblicherweise besteht die Aufgabe des Ensembles darin, bei Feierlichkeiten und Einladungen, besonders bei Hochzeitsfesten, vor der Mahlzeit und nachher bis in die Nacht hinein die Gäste zu unterhalten, damit aber zugleich das Traditionsbewußtsein und den Reichtum des Gastgebers zu dokumentieren. Obwohl bei einer solchen Gelegenheit längst nicht alle Gäste der Musik wirklich zuhören, sondern nur diejenigen, die sich nahe zum Ensemble setzen und dann auch mit Bemerkungen – Lob, Kritik, Vergleich mit andern Ensembles – nicht sparen, ist die Präsenz „andalusischer“ Musiker äußerst wichtig. Ob ein Gast einer Einladung folgt, kann davon abhängen, ob und was für ein Ensemble angekündigt wird. Die „andalusische“ Musik soll derzeit so sehr in Mode stehen, daß zum Beispiel die Töchter einer Familie, die ein Fest vorbereitet, auf diesen Anlaß hin während einiger Wochen oder Monate bei „andalusischen“ Musikern Ausschnitte aus einer Nūba erlernen.¹³

¹¹ Salah Cherki, *Al-Moustadraf dans les règles de l'art et de la musique*, Rabat 1972, 10. Man könnte sich hier fragen, wie weit die oben gegenüber Baumann vertretene Auffassung eines nicht-theoriebezogenen praktischen Musizierens von Ansichten aus, wie sie Cherki äußert, zu korrigieren wäre. Es scheint jedoch, daß sich das Postulat der „Wissenschaftlichkeit“ und „Rationalität“ weitgehend auf das Lehren und Theoretisieren, und besonders die schriftliche Fixierung bezieht, das praktische Musikmachen aber wenig beeinflußt. Bezeichnend dürfte hierbei sein, daß derselbe Salah Cherki, der in seinem Buch die abstrakten Skalen verschiedener Modi mitteilt, in Basel, auf eine entsprechende Bitte hin, nicht in der Lage war, eine solche abstrakte Skala vorzuspielen, sondern trotz Insistierens nur die melodisch gestaltete Exposition einer Tonreihe zu realisieren wußte.

¹² Salah El Mahdi, op. cit., 73.

¹³ Diese Schilderung resümiert ein französisch geführtes Gespräch mit Muhammad Bajdub.

In dem völlig anders gearteten Kontext des Basler Nachmittags schien sich insbesondere der Sänger nicht recht wohl zu fühlen. Nach seiner eigenen Aussage wirkte die Anwesenheit so vieler „professeurs“ hemmend auf ihn, und es irritierte ihn begreiflicherweise auch, wenn das Auditorium in einer ihm nicht einsichtigen Weise in gewissen Momenten mit Lachen reagierte. Was bei den Zuhörern Ausdruck der Überraschung war – etwa wenn die „andalusischen“ Musiker plötzlich, als sei es für sie selbstverständlich, eine leichte Brücke von ihrer Musik zum vorgegebenen Troubadourlied fanden –, konnte vom Sänger begreiflicherweise als Mokerie mißverstanden werden. Dies führte dazu, daß er über weite Strecken – mindestens nach seiner Auffassung – nicht „richtig“, das heißt, nicht in der hohen Lage sang, sondern in die Unteroktav auswich. Der ‘Ūd-Spieler in seiner professionelleren, selbstsicheren Haltung schien sich weniger beeinflussen zu lassen und war dem Sänger wohl auch in dieser Beziehung eine Stütze.

Andrea von Ramm und Thomas Binkley führten zunächst ein Troubadourlied vor, das danach von den marokkanischen Musikern übernommen und auf eigene Weise dargestellt werden sollte. Die Einblicke, die sich dabei eröffneten, betrafen zunächst einmal die Auffassungsschwierigkeiten gegenüber bestimmten melodischen Abläufen, sowie den musikalischen Aneignungsprozeß. Im folgenden Beispiel sind die von Andrea von Ramm gesungene Melodie, die von Bajdub und Buzuba beim Üben gemachten hauptsächlichsten Abweichungen, schließlich die Fassung, auf die sich das Lied bei den Marokkanern einpendelte, übereinandergestellt.¹⁴

Die Abweichungen vom vorgegebenen Modell, die sich den marokkanischen Musikern im Verlauf der Aneignung ergaben, waren zahlreicher, als hier dargestellt wird, lassen sich aber im wesentlichen auf das Wiedergegebene zurückführen. Von

¹⁴ Das Troubadourlied mit dem Textincipit „A penas sai“, P.-C. 406.7, steht in den Handschriften G und R, hier in g, dort in a. Die im vorliegenden Beispiel gewählte Transposition nach d entspricht dem realen Erklingen des Liedes an dem Nachmittag. Grundlage war dabei die Handschrift G.

verschiedenen Abweichungen an derselben Stelle sind die weniger häufigen in Klammern gesetzt. Auffällig ist zunächst, daß – wohl unter dem Gesamteindruck der Melodiestruktur – die Quinte *d–a* schon in der ersten Melodiezeile gesucht wurde. Hier schien sich, wie es auch spätere Beispiele nahelegen, den Musikern ein Zusammenhang zwischen der fremden Melodie und einem ihnen vertrauten Modus, beziehungsweise dessen melodischen Erscheinungsformen aufzudrängen, denen zufolge der Aufstieg vom Grundton *d* sogleich bis in den konstituierenden Ton *a* zu führen wäre. Eine solche Vorstellung der Exposition eines Tonraums und seiner Strukturierung war wohl auch der Grund dafür, daß die Musiker mit dem ouvert-clos-Verhältnis der beiden ersten Zeilen anfänglich Mühe hatten. Mehrfach feststellbar war dabei nämlich die Tendenz, die Zeilenschlüsse auf *c* und *d* zu vertauschen, eine Abwandlung, die sich mit dem besseren Kennenlernen der Melodie verlor, immerhin aber in der Dehnung des *d* in der Schlußwendung der ersten Zeile bestehen blieb. Durch diese Vertauschung aber, wie durch die Hinzufügung des *a*, näherte sich die Melodie dem „Expositions“-Charakter einer Improvisation oder eines Vorspiels, etwa einer *Buğyah*, in welcher oft gleichfalls stufenweise von einem Grundton zu einem nächsten konstituierenden Ton fortgeschritten, dann aber zum Grundton zurückgekehrt wird, ehe in einem neuen Abschnitt oder „Anlauf“ der Tonraum Erweiterungen erfährt. Das stufenweise Fortschreiten ist aber nicht nur ein Charakteristikum des exponierenden Vorspiels „andalusischer“ Musik, sondern prägt diese gesamte Praxis, woraus sich leicht erklärt, daß die hauptsächlichsten Veränderungen der Melodie, die auch in der „Schlußfassung“ der Marokkaner beibehalten wurden, dort entstanden, wo das Modell Intervallsprünge aufweist. Zwar gilt dies nicht für die Quinte der dritten Zeile, die sich wohl als markantester Sprung, der offenbar auch für die „andalusischen“ Musiker konstitutiven Charakter hatte, leicht einprägen ließ, wohl aber für die Terzen der vierten Zeile. Insbesondere die Folge von zwei Sprüngen mußte dem Sänger als eine in seiner Musik kaum vorhandene Tonkonstellation fremd vorkommen.

Obwohl sich der marokkanische Sänger besonders beim Erlernen der Troubadour-Melodie nicht sehr wohl fühlte, zeigt doch der geschilderte Vorgang – dessen hier im einzelnen versuchte Interpretation an jenem Nachmittag freilich nicht zur Sprache kam –, daß die beiden Musiker nicht nur mit großer Aufmerksamkeit bei der Sache waren, sondern bereits bis zu diesem Punkt über die bloße Nachahmung hinaus sich das Fremde durch Eigenes zu vermitteln und dadurch anzueignen suchten. Vor allem das Umsingen der vierten Zeile kann kaum als Unfähigkeit, „richtig“ nachzusingen verstanden werden; vielmehr ist anzunehmen, daß es gerade die eigene, veränderte Fassung war, die den „andalusischen“ Musikern als besser und „richtiger“ erschien.

Einen Schritt näher zur „andalusischen“ Praxis führte Thomas Binkleys Frage an den ‘*ūd*-Spieler, der bisher meist tongetreu der Melodie gefolgt war, ob er das Stück auch anders begleiten könne. Die musikalische Antwort ging – wohl bezeichnenderweise, da freie Begleitungen nicht üblich sind – an der Frage vorbei, indem der Befragte zwar bejahte, daraufhin aber ein – jedenfalls für europäische Ohren – anderes Stück spielte. Dieses Stück nahm der Sänger dann in der Weise auf, daß sich

aus Vorspiel, erster Strophe, als Zwischenspiel wiederholtem Vorspiel und einer etwas veränderten zweiten Strophe ein zyklischer Ablauf ergab, an dessen Ende – wiederum für europäische Ohren unvermutet und unvermittelt – von neuem das Troubadourlied stand. Die folgende Aufzeichnung des Vorspiels, dem sich die erste Strophe eng anschloß, hat als Skizze zu gelten; ohne Häufe geschriebene Noten geben lediglich die Haupttöne von Abschnitten an, die durch kurze und zahlreiche Neben- und Durchgangstöne ausgeziert waren.



Bei näherem Hinhören zeigt es sich freilich, daß durchaus Beziehungen zwischen dieser Melodie und dem Troubadourlied bestehen, so besonders in der Zentrierung der beiden ersten Phrasen auf $a-d$ und $a-c$, wobei die Vertauschung wohl wiederum in der vorher geschilderten Weise bezeichnend ist. Daß in der Folge der Tonraum bis zur Oktav ausgeweitet wurde, könnte als eine Weiterführung der Ausweitung der Troubadour-Melodie zum b angesehen werden. Zudem erwies sich das b hier als ausgesprochen variable, in den verschiedenen Wiederholungen des Stücks auch verschieden intonierte Stufe, was übrigens gelegentlich auch für das b der Troubadour-Melodie in der „andalusischen“ Version galt.¹⁵

Was sich bereits an diesem Punkte vermuten ließ, daß nämlich eine Melodieverwandtschaft – vielleicht auch die Identität einer Melodie – für den „andalusischen“ Musiker weniger in feststehenden Intervallfolgen zu liegen scheint als vielmehr in einer bestimmten, aber variabel gestaltbaren Auswahl und Rangordnung von Tönen und zudem vielleicht in einem ungefähren Verlaufsschema, das zeigte sich noch deutlicher an dem folgenden Stück, das die Musiker auf die Bitte hin vortrugen, eine dem Troubadourlied ähnliche Melodie aus ihrem Repertoire zu wählen.



Mit diesem Stück war nach den bisher vorgeführten rhythmisch freien Stücken ein erstes Beispiel für eine Melodie gegeben, der ein feststehendes rhythmisches Modell zu Grunde liegt. Angesichts der primären Bedeutung, die der rhythmischen Formel auch im Lernprozeß des „andalusischen“ Musikers zukommt, ergab es sich an dieser Stelle, auf Fragen des musikalischen Lernens, insbesondere aus der Sicht des Sängers, einzugehen. Zunächst sei, so führte dieser aus, der Text zu lernen. Die-

¹⁵ Ohne daß irgend ein Zusammenhang konstruiert werden soll, sei doch darauf verwiesen, daß auch in der mittelalterlichen Überlieferung des Liedes diese Stufe unstabil zu sein scheint, steht doch die Fassung der Hs. R ohne Akzidentien in g . Eine Abweichung dieser Fassung gegenüber R ist merkwürdigerweise auch, daß am Schluß der vierten Melodiezeile die Terzen

vermieden werden:



sen könne er selber lesen, im Gegensatz zu Notentexten, da er ja kein Instrument spiele. Mit dieser zur Erlernung eines Liedes unerläßlichen Textgrundlage – auch für das Troubadourlied hatte er sich zunächst einen entsprechenden, in siebensilbige Verse gegliederten arabischen Text zurechtgelegt – gehe er nun zum Musiker, der ihm den Rhythmus beibringe. Das übrige ergebe sich dann von selbst.

In der Demonstration, die diesen Vorgang veranschaulichen sollte, übernahm der 'ūd-Spieler die Rolle des Lehrers, der Sänger die des Schülers. Die rhythmische Formel des gewählten Stückes, die im Ensemble von den Trommelinstrumenten Tarr und Darabukka ausgeführt wird, wurde zunächst für sich allein geklatscht, dann wurde der Text zeilenweise dazu gesungen und mehrfach wiederholt, wobei der 'ūd-Spieler einerseits mitsang, andererseits auf dem Instrument die Melodie vorgab. Daß der geklatschte Rhythmus, also die eigentlich getrommelte Formel, mit den rhythmischen Werten der Melodie nicht übereinzustimmen braucht, zeigt das von den beiden Musikern zunächst vorgeführte Beispiel (Bassit aus der Nūba Maya):

Der so geschilderte und an verschiedenen Nūba-Ausschnitten dokumentierte Lernvorgang führte zu Beispielen rhythmischer Gestaltung, die insofern besonderes Interesse beanspruchen können, als es sich dabei zeigte, daß die groben Schemata, wie sie sich in Überblicken über „andalusische“ Musik in der Literatur finden, vor allem auch die Reduzierungen auf „Taktarten“, der konkreten Musizierpraxis nur bedingt entsprechen. Bei den Aufzeichnungsversuchen des Gehörten wurde deutlich, daß die rhythmischen Werte sich oft nicht in einfache Verhältnisse bringen lassen und daß sich die Proportionen auch von einem „Takt“ zum andern verschieben können. Eine mit einfachen Mitteln vorgenommene Umsetzung der Zeitintervalle zwischen den geklatschten Schlägen auf eine Millimeterskala mag dies an einem Beispiel veranschaulichen. Mehrere „Takte“ sind dabei untereinandergesetzt:

108	112	112	66	74	103
99	116	95	73	69	110
97	107	100	65	74	100

Errechnet man einen Mittelwert, so ergibt sich etwa ♩ = 35 mm, was zu der folgenden Darstellung der Formel führt: ♩. ♩. ♩. ♩. ♩.

Wichtiger als eine solche Ausrechnung ist aber, daß die rhythmischen Werte sich in ihren Proportionen dem starren Schema entziehen, wobei die Erklärung nahe liegt, daß der jeweilige Text, beziehungsweise die jeweiligen Längen und Kürzen oder Akzente die reale Gestalt des Rhythmus wesentlich mitbestimmen.¹⁶ Beob-

¹⁶ Marius Schneider stellt in einem Beitrag zu diesem Problem fest: „obwohl das Schlagzeug deutliche Hinweise auf die Grundstruktur gibt, so wird dem Sänger in bezug auf die innere Struktur einer musikalischen Periode doch eine relativ große Gestaltungsfreiheit eingeräumt.“ („Zur Metrisierung einer arabischen Melodie“, *Baessler-Archiv* 23, 1975, 153.)

achtungen beim Musizieren des ganzen Ensembles lassen übrigens vermuten, daß die Trommelinstrumente den Rhythmus starrer durchhalten, woraus sich erklären könnte, daß mitunter über längere Strecken der Gesang und die ihm zugeordneten Instrumente gegenüber Tarr und Darabukka als verschoben erscheinen. Gerade diese Verschiebungen deuten darauf hin, daß die durch rhythmische Formeln gegebene Reihung von Zeiteinheiten vom Takt der abendländischen Musik weit entfernt ist.

Unterschiedliche Vorstellungen dieser Art mochten denn auch dazu beitragen, daß bei einer abschließenden Wiederaufnahme des Troubadourliedes, diesmal in rhythmisierter Form, die Meinungen darüber auseinandergingen, in welcher Weise die Melodie am besten auf den Rhythmus Darğ zu bringen sei. Thomas Binkleys erster Version stellten die „andalusischen“ Musiker eine zweite, ihnen passender erscheinende gegenüber.



Daß die mitgeteilten Beobachtungen zum Nachmittag des gemeinsamen Musizierens sich weit von dem anfänglichen Vorhaben einer Schilderung unmittelbarer Eindrücke entfernten und in vorläufige, oft spekulative Reflexionen im Blick auf zukünftige Analysen ausarteten, ist gewiß weder durch die eingangs skizzierte Bedingtheit der Basler Begegnung, noch durch das Fehlen des marokkanischen Kontextes restlos zu erklären. Letztlich verstärkten diese Umstände wohl nur den Eindruck, einem kaum jemals ganz erfaßbaren Fremden nur mittelbar gegenüberzustehen. Zwar war es den Musikern durchaus gelungen, ihren Kontakt herzustellen und besonders dem letzten, stropfenweise abwechselnden Vortrag des Troubadourliedes eine in ihrer Art überzeugende musikalische Gesamtgestalt zu geben. Auch war es möglich gewesen, mit dem Sänger, der die französische Sprache sehr gut beherrscht, ins Gespräch zu kommen. Sehr bald aber wurden – trotz einer Fülle aufnehmbarer Informationen und erklärbarer Details – immer wieder die Grenzen spürbar, die einem wirklichen Sich-Hineinversetzen in das Andersartige gesteckt waren, etwa hinsichtlich der Auffassung von Melodieverwandtschaft und -identität, in bezug auf das Lernen und die dort scheinbar fehlende Kategorie der Melodie, in der Frage nach rhythmischer Formel und Zeitordnung und schließlich wieder – obwohl auch dieser Nachmittag die Sprache nicht darauf brachte – gegenüber dem „bestimmten Gefühlsgehalt“. Daß ein analytischer Ansatz angesichts solcher Grenzen als einigermaßen hilflos erscheint, liegt auf der Hand; daß er – wenn er sich nicht verabsolutiert – dennoch fruchtbar sein könne, ist eine Hypothese, die jede Arbeit an einem solchen Gegenstand überhaupt erst ermöglicht.

AUSBLICK

VON WULF ARLT

Die hier vorgelegten Texte zeigen ein weites Spektrum der Aufsichten wie der ihnen zugrunde liegenden Haltungen, der Fragen wie der je anderen Fachlichkeit, aus der sie formuliert und zumindest teilweise auch beantwortet wurden. Und doch spiegeln sie nur einen Ausschnitt dessen, was in der Basler „Woche der Begegnung“ zusammenkam. Das betrifft einerseits die Konzerte und praktischen Demonstrationen, die in der Diskussion ein starkes Echo fanden, dann aber auch das Gespräch selber. So ist in dieser ersten Auswertung nur der engere Gesprächskreis vertreten, kommen die Gäste der „andalusischen“ Praxis nur mittelbar durch die Auseinandersetzung mit ihren Darbietungen im Rückblick zweier Teilnehmer zu Wort und fehlt ein eigentlicher Bericht über das Gespräch im engeren und weiteren Kreis. In ihm wurden einige der offenkundigen Widersprüche zwischen den Texten ausgeräumt, traten viele der Gegensätze noch stärker hervor, ohne daß eine Vermittlung möglich war, vor allem aber brachte jeder Tag neue Fragen und Probleme. Fragen an die „andalusische“ Praxis wie an die Aufführungen der Lieder des Mittelalters, Fragen zur Begegnung mit den Gästen wie mit der eigenen Vergangenheit und schließlich Fragen zu den Möglichkeiten und Grenzen der historischen Praxis wie des Versuchs einer Verständigung über diese Spielart im Musikleben der Gegenwart. Und das entsprach ja der eingangs skizzierten Aufgabe des Gesprächs wie der ganzen Woche.

Unter diesen Umständen wäre es wenig sinnvoll, im Ausblick Ergebnisse zusammenzutragen zu wollen. Und auch der Versuch einer zusammenfassenden Darstellung der Probleme und Fragen, die hier zur Sprache kamen, läuft Gefahr, zwischen Positionen und Haltungen zu vermitteln, deren Aufeinandertreffen nicht nur sehr unterschiedlich aufgenommen wurde, sondern überdies gerade in den oft unvereinbaren Gegensätzen fruchtbare Anregungen bot. Das spiegelt sich in Berichten über diese Woche¹, fordert aber zunächst eine Aufarbeitung an den unterschiedlichen Materialien, wie sie in den beiden Texten aus dem Rückblick von Hans Oesch und Ernst Lichtenhahn vor allem für die Begegnung mit der „andalusischen“ Praxis skizziert ist. So beschränken sich die folgenden Bemerkungen darauf, einige Aspekte und Fragen herauszugreifen, die aus der Sicht des Einladenden von besonderem Interesse sind. Sie nehmen eigene Diskussionsbeiträge, aber auch Voten anderer Teilnehmer (vor allem des letzten Gesprächstages) auf, ohne einen eigentlichen Bericht über die Schlußdiskussion zu bieten, und führen von der Begegnung mit der „andalusischen“ Praxis und ihren Konsequenzen für die Arbeit des Praktikers wie des Wissenschaftlers am Lied des Mittelalters zur Frage nach einer anstehenden Auswertung der Ergebnisse „historischer Praxis“ über die Musik des Mittelalters hinaus.

¹ So vor allem in dem eingehenden Text von Nancy van Deusen für *Current Musicology* 23 (1977), 20–22.

Die Begegnung mit den Musikern der „andalusischen“ Tradition rückte zunächst die Unterschiede gegenüber der Musik des Mittelalters in den Vordergrund, und zwar sowohl gegenüber dem, was sich der Überlieferung entnehmen läßt beziehungsweise ihr bis heute entnommen wurde, als auch gegenüber dem Experiment der „historischen Praxis“. Das reicht vom anderen Verhältnis zur Zeit über einzelne Aspekte der Machart – so die rein lineare Umspielungstechnik in den rhythmisch gebundenen Teilen – bis zur ganz anderen Haltung des Musikmachens und damit auch gegenüber dem Publikum. Eine Haltung, bei der die individuelle Virtuosität sowie das wache Reagieren auf den Gesang und das Spiel des Partners, aber auch der Kontakt mit dem Zuhörer von der sicheren Basis einer lebendigen Tradition getragen werden. Sie bietet – vom Handwerklichen bis zu den Fragen, die Thomas Binkley unter dem Stichwort der „Ästhetik“ anspricht – gerade dort selbstverständliche Grundlagen, wo das mehr oder weniger annähernde, wenn nicht gar nur vermeintliche Äquivalent einer verlorenen schriftlosen Praxis des Abendlandes in hohem Maße auf Rationalisierung und Hilfskonstruktionen angewiesen ist. Konstruktionen, die auf historischer Kenntnis, oder eben auch auf der Auseinandersetzung mit der schriftlosen Praxis eines anderen Bereichs beruhen und dann mit der künstlerischen Erfahrung, sowie anderen Aspekten der weit stärker auf Perfektion und Effekt bedachten Professionalität des westlichen Konzertbetriebes unserer Tage verbunden werden. – Andererseits gab es Vergleichbares, bis hin zur erstaunlichen Nähe der rhythmisch gebundenen Teile einer Nūba zu den frühesten notierten Instrumentalsätzen des Mittelalters. Umso stärker fällt ins Gewicht, daß die Fragen nach den Eigenheiten, der Herkunft sowie der Konstanz der „andalusischen“ Praxis bis heute offensichtlich weithin unbeantwortet sind. So steht eine vergleichende Untersuchung der unterschiedlichen Spielarten dieser Tradition in Tunesien, Algier sowie vor allem Marokko und dort wieder der einzelnen Schulen in Fez oder Rabat noch aus. Doch liegt auf der Hand, daß diese unter Einbeziehung älterer Aufnahmen sowie der theoretischen Quellen zur Frage nach den arabischen wie europäischen Einflüssen und damit zur Eingrenzung der möglicherweise bis ins Spanien des Mittelalters zurückreichenden Elemente dieser Tradition beitragen kann.

Es entspricht der von Ernst Lichtenhahn betonten Vielschichtigkeit des Materials wie der dabei zu berücksichtigenden Fragen, daß es beim Basler Konzert des Ensembles aus Marokko zur Anspielung auf die besondere Situation durch den Einbezug barocker Floskeln bei einem improvisatorischen Solo auf der als Kamanga gehandhabten, also in Kniehaltung gespielten Violine kam. Die nachträglich bestätigte Anspielung war umso leichter möglich, als der Spieler sein Instrument auch in Schulterhaltung und mit europäischem Repertoire beherrschte. Bezeichnenderweise frag er in Basel zunächst, wo er Bachs Solo-Sonaten kaufen könne. Der Vorfall verdeutlicht zugleich den Spielraum der individuellen Aktion wie der Reaktion des einzelnen aufs Publikum; zumindest in der besonderen Situation und im Rahmen dieses Ensembles. – Andererseits konnte Thomas Binkley die Musiker zur Aufnahme der Teile einer Nūba mit Fideln bewegen (was eine weit überzeugendere Balance unter den Instrumenten zur Folge hatte), als er ihnen berichtete, es handle sich um ein Instrument, wie man es im mittelalterlichen Spanien verwendet habe.

Die Auseinandersetzung mit der „andalusischen“ Praxis wurde in Basel zunächst von einer Verbindung musikalischer Interessen mit wissenschaftlicher Neugier getra-

gen. Zunehmend jedoch und zumal nach dem von Ernst Lichtenhahn untersuchten Nachmittag gemeinsamer Arbeit zwischen Sänger und Lautenist beider Bereiche trat im Gespräch die Frage nach den Möglichkeiten und nach der Funktion der Begegnung in den Vordergrund. Nicht zuletzt durch den kritischen Hinweis Christopher Schmidts auf die Gefahr einer „Anbiederung“ im naiven Zugriff, der die Grundlagen auf der Seite des Fragenden wie des Befragten außer Acht läßt. Der Hinweis war mit der Frage nach den eigenen Voraussetzungen verbunden und zielte vorab auf das, was als musikalische Erfahrung unterschiedlichster Art und oft unbewußt beim Hören wie bei der Interpretation der Musik vergangener Zeiten mitspielt. Im weiteren aber führte er zur Frage nach den Grundlagen des mittelalterlichen Liedes und damit nach dem Stellenwert der (als Möglichkeit nicht bestrittenen) instrumentalen Mitwirkung sowie ihrer Orientierung an der „andalusischen“ Tradition oder auch anderen schriftlosen Praktiken. Demgegenüber betonte Thomas Binkley die Erweiterung der musikalischen Erfahrung bei der Begegnung des westlichen Musikers unserer Tage mit einer schriftlosen Tradition, ja ihre Notwendigkeit, sofern man sich um das Äquivalent einer verlorengegangenen schriftlosen Praxis der eigenen Tradition bemühe. Dabei dürfe und könne es nicht darum gehen, die fremde Kultur zu imitieren; Ziel sei vielmehr die Integration der neuen Erfahrung aus den Voraussetzungen der eigenen Herkunft. – Die beiden Positionen standen sich im Gespräch gegenüber, schließen sich aber nicht aus. Sie setzen unterschiedliche Akzente, richten den Blick auf je andere, aber gleichermaßen zentrale Fragen der heutigen Aufführung nicht-liturgischer Lieder des Mittelalters. Ihre Verbindung erweist sich als hilfreich für die Kritik am Geleisteten, wie für die Gewinnung von Alternativen.

So kann, um einige Beispiele herauszugreifen, eine kritische Analyse des Geleisteten, die die Frage nach den Voraussetzungen einer Integration musikalischer Erfahrungen aus der Begegnung mit schriftlosen Praktiken in den Vordergrund rückt, bei so offenkundigen Beobachtungen ansetzen, wie der Prägung einer Liedinterpretation durch die Textur des romantischen und nachromantischen Liedes – ein Zusammenhang, der etwa für *Hie bevor do wir kynder waren* im Gespräch auch von den Interpreten betont wurde. Nicht so einfach verhält es sich mit Fragen der instrumentalen Virtuosität, oder auch des kunstvollen Gesanges. Denn hier ist miteinander auszutragen, was im Bereich einer schriftlosen Praxis, etwa der „andalusischen“ Tradition, die teilweise über die gleichen Instrumente verfügt, selbstverständlich und was – zumal in der Rolle, die der Virtuosität zugeordnet wird – der Interpretationshaltung unseres Konzertbetriebes verpflichtet ist. So wie die Auseinandersetzung mit den Konsequenzen der von Thomas Binkley in den Vordergrund gerückten, anregenden These von der Bedeutung instrumentaler Gegebenheiten und der damit zusammenhängenden Spielverfahren schon deswegen schwierig ist, weil sie mit den Fähigkeiten und musikalischen Erfahrungen des einzelnen Interpreten aufs engste verhängt ist.

Die Frage nach den spezifischen Grundlagen des Liedes im Abendland führt zunächst zum Choral sowie zum liturgischen Lied des 11. und 12. Jahrhunderts. Im Hintergrund blieb in Basel die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem liturgi-

schen und dem außerliturgischen Bereich und damit ein Problem, das in der Musikgeschichtsschreibung lange Zeit durch eine antithetische Betrachtungsweise verstellt war, bei der etwa Instrument und Mehrstimmigkeit als Ausdruck oder Einwirkung eines weltlichen, wenn nicht gar profanen Bereichs verstanden wurden.² Doch wäre vor allem im Blick auf Alternativen der Liedbegleitung zu untersuchen, wieweit sich zwischen den Gesichtspunkten einer vom Instrument und von den Spielverfahren abhängigen Liedgestaltung einerseits und andererseits der Klanglichkeit des liturgischen Gesanges vermitteln läßt. Das führt zu dem in Basel und nicht zuletzt aus der Begegnung mit der „andalusischen“ Musik immer wieder angesprochenen Verständnis der Tonart, insbesondere unter dem Aspekt des „Ethos“. Weiter fällt bei den spezifischen Grundlagen der abendländischen Musik als Voraussetzung einer Integration musikalischer Erfahrungen aus der Begegnung mit der schriftlosen Praxis anderer Bereiche die Schriftlichkeit ins Gewicht. Das betrifft vor allem ihre Rolle für die Überlieferung und für die Aufführung der Lieder und bringt die von Thomas Binkley akzentuierte Trennung zwischen „heterophoner“ Liedbegleitung und eigentlicher Mehrstimmigkeit ins Spiel. Daß sie hilfreich, ja vielleicht sogar notwendig war, um überhaupt eine Mitwirkung der Instrumente in den Vordergrund rücken zu lassen, die nicht durch die Gesichtspunkte des „organum“ im weitesten Sinne geprägt ist, ist nicht zu bezweifeln. Doch wäre wieder im Blick auf Alternativen zu fragen, wieweit sich nicht stärker zwischen beiden Möglichkeiten vermitteln ließe; und das schon deswegen, weil ja Bordinfragen bei Thomas Binkley eine große Rolle spielen.

Zwei weitere Gesichtspunkte, deren Bedeutung für die künftige Arbeit am Lied des Mittelalters kaum zu überschätzen ist, betreffen die Improvisation und die Lernprozesse. Daß die Arbeit des „Studios der frühen Musik“ in hohem Maße auf die Schrift zurückgriff, ist aus zwei Gründen verständlich: zum einen, weil die Auseinandersetzung mit schriftlosen Kulturen und die Integration der dabei gewonnenen Erfahrungen aus den Voraussetzungen der eigenen Herkunft und Schulung beim Sprung in eine neu zu etablierende Praxis die einigende Vorstellungskraft einer Persönlichkeit forderte, die in der Aufzeichnung ihren Niederschlag fand; zum anderen, weil es im praktischen Tun darauf ankam, eine sichernde Orientierung zu bieten, wie sie bei der schriftlosen Praxis durch die fraglose Selbstverständlichkeit der lebendigen Tradition gegeben ist. Doch wäre es denkbar, daß künftig und nicht zuletzt deswegen, weil ja die Erfahrungen des „Studio“ vorliegen, ein neuer Versuch zur Erarbeitung bestimmter Praktiken der Liedbegleitung von der kontinuierlichen gemeinsamen Improvisation eines stehenden Ensembles ausgehen kann. Er setzte freilich die Einigung über Normen voraus, wie sie etwa bei der „andalusischen“ Praxis den Spielraum der ad hoc-Entscheidung massiv einengen. — Von

² Dazu die Beobachtungen zur Forschungsgeschichte bei Fritz Reckow, „Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit, zugleich ein Beitrag zur Bedeutung des ‚Instrumentalen‘ in der spätantiken und mittelalterlichen Musiktheorie“, *Basler Studien zur Musikgeschichte* 1, Bern 1975, insbesondere 33 ff. (*Forum musicologicum* 1), sowie die einleitenden Bemerkungen bei Wulf Arlt, „Sakral und profan in der Geschichte der abendländischen Musik“, *Archiv für Liturgiewissenschaft* 10.2 (1968), 375 f.

besonderem Interesse aber war in Basel die Konfrontation mit dem Lernprozeß des marokkanischen Sängers, der sich in drei Phasen vollzieht: das Lernen des Textes, dann dessen Verbindung mit einem bestimmten rhythmischen Modell und schließlich die Erweiterung um die vom Instrument abgenommene beziehungsweise durchs Instrument verdeutlichte Melodie. Das hat offenkundige Konsequenzen für die Hierarchie der Parameter und bietet Anregungen für die Auseinandersetzung mit dem Lied des Mittelalters und seiner Aufzeichnung.

Die Frage nach Spielverfahren und Lernprozessen einer schriftlosen Praxis hat es mit Aspekten zu tun, welche die musikbezogene Mediävistik in den letzten Jahren in den Vordergrund rückte – etwa in den Überlegungen Leo Treitlers zu den Konsequenzen einer „oral tradition“ für die Interpretation der Überlieferung, oder in Nino Pirrottas wiederholtem Hinweis auf die Rolle schriftloser und damit in der Musikgeschichtsschreibung weithin außer Acht gelassener Praktiken, vor allem der italienischen Musik vom hohen Mittelalter bis in den Ausgang des 16. Jahrhunderts.³ Doch bietet ja das Experiment des „Studios der frühen Musik“ und insbesondere in den hier vorgelegten Überlegungen von Thomas Binkley auch sonst zahlreiche Anregungen für den Umgang der Wissenschaft mit dem Lied des Mittelalters. So in den mit viel Intuition formulierten Thesen und Fragen des Werkstattberichtes zur Rolle einzelner Instrumente im Mittelalter und zur entsprechenden Interpretation einschlägiger Abbildungen und Texte, oder auch in den Konsequenzen, die sich aus der Ergänzung der skizzierten, auf der Planctus-Platte in verschiedener Weise differenzierten Bordunbegleitung etwa des *Rex obiit et labitur* (oben, S. 71) für die Interpretation der Aufzeichnung und der Melodiebildung solcher Gesänge der Kodex Las Huelgas ergeben.

Die Interpretation des einstimmigen Liedes bildet, wie eingangs erläutert, einen Grenzfall „historischer Praxis“. Aber vielleicht zeigt sie gerade darin, welche Anregungen für den Historiker diese besondere Spielart im Musikleben der Gegenwart bieten kann. Und das auch für die etablierten Bereiche etwa der Musik des 16. oder des 17. Jahrhunderts. Nur setzt das voraus, daß die Wissenschaft dazu übergeht, der „historischen Praxis“ nicht nur – wie sich immer wieder beobachten läßt – jene Fragen zu stellen, die von vornherein in ihrem Arbeitsbereich liegen, ja oft zunächst von der Wissenschaft exponiert wurden. Anregend für die Wissenschaft ist die „historische Praxis“ vielmehr gerade dort, wo sie über das hinausgeht, was sich dem Zugriff des Historikers erschließt, wo die Wissenschaft den notwendigen, aber kontrollierten Sprung des Praktikers über die gesicherte Basis des Wißbaren hinaus in die Ganzheit der klanglichen Realisierung als Hinweis auf weitere Fragen wie einschlägige Quellen, aber auch als Denkanstoß ernst nimmt.

³ Vergleiche die oben (S. 126) genannten Arbeiten von Leo Treitler und Nino Pirrottas Überblick aufgrund älterer eigener Studien in „Novelty and Renewal in Italy: 1300–1600“, *Studien zur Tradition in der Musik*. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag, München 1973, 49–63.

