

**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)

**Artikel:** Zur Aufführungspraxis der einstimmigen Musik des Mittelalters : ein Werkstattbericht

**Autor:** Binkley, Thomas

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-868836>

### **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:** 16.01.2026

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

# 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 Konzert-tournée 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 Qaraqebs 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 Muwašṣaḥ 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 (*Soleclysism*), 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

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 vogen - til corps cuern'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*

*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, Pour li ai - dier, qu'el - le de -*

*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*

*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;*

*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*





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 Parallelfall 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. *Jephtha* 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:

1.

2.



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 Erklängen 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 Vorangehende 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, meine 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:



1.	2.	3.	4.	5.	6.	Tornada
intra	cambra	arma	oncle	verga	ongla	ongla
ongla	intra	cambra	arma	oncle	verga	oncle
arma	oncle	verga	ongla	intra	cambra	verga
verga	ongla	intra	cambra	arma	oncle	arma
oncle	verga	ongla	intra	cambra	arma	cambra
cambra	arma	oncle	verga	ongla	intra	intra

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 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 *Flageolet* 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 das 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 Baglama 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 Staatmuseum 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 Felldecke 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 Klappen, 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 Polarisierung 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*. Auf's 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:





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

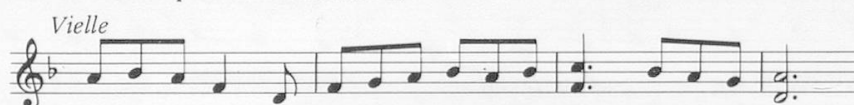
Ich unterscheide vier oder fünf Arten von Vorspielen. Die erste und einfachste ist den Präludien ähnlich, die aus späteren Jahrhunderten überliefert sind, etwa in den Lautentabulaturen von Petrucci. Das Vorspiel kündigt die Aufführung eines Stückes an. Es gibt ein Signal, ist kurz und kann für beliebig 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 *fis* und *b* enthält:

Kurzes Vorspiel im Stil des 14. Jahrhunderts



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:

Kurzes Vorspiel im deutschen Stil



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:

*Jaque de Cambrai*: Retrowange novella (R. 602) Melodie



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

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, gander girm n'enseing, S'i sabrai es de - ve - nir Ni ma bo-na dom-pna-m deing;

Vorspiel  
Laute



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“ abwechselungsweise 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  
Bordun: 

Vorspiel



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 melody is highly ornate, featuring numerous trills (marked 'tr'), mordents, and grace notes. The piece is characterized by a constant presence of the notes D and F# (fis), which define its dramatic character. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

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 major (two sharps) and consists of two staves. The melody is much simpler and more direct than the 'Vielle' piece. It begins with a prominent D note, which is marked with a 'D' below it. The piece is characterized by a constant presence of the notes D and A, which define its narrative character. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a final cadence on the second staff.



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.





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:



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)



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



*Mudanza*



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.

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

1. Zwischenspiel

*Chitarra sarracénica*



2. Zwischenspiel



3. Zwischenspiel





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



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

Do qui-e - tem fi - di - bus.  
Le - sis pul - su . . . Vel - lem ut et plancti -  
bus sic pos-sem et fle - ti - bus.

Neuma

# 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  $2 \times 3$  und  $3 \times 2$ :



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.

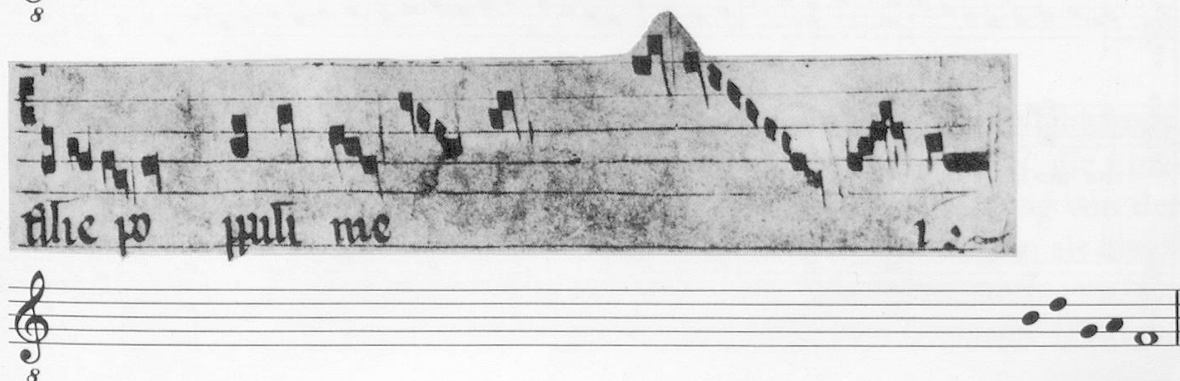
#### BEGLEITUNG

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):



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:

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

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

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

Bernart de Ventadorn: Pois preyat me, senhor (P.-C. 70.36)

Bordun: F — — — — — — — — — —

Pois pre - yat me, sen - bor, Qu'eu chan, eu chan - ta - rai, Greu vei - retz  
E can cuit chan - tar, plor A l'o - ra c'o es - sai. Vai me doncs

Im zweiten Beispiel findet ein Wechsel zwischen Rezitationstönen mit entsprechend langen melodischen Kadenzen statt:

Nur ist hier der tonale Rahmen nicht klar. Es gibt mehrere Deutungsmöglichkeiten. Wir haben zwei Rezitationstöne, *c* und *a* mit Kadenzen auf *a*, *g*, *e* und *d*; die Finalis ist *g*. Eine Möglichkeit besteht darin, den Beginn als eine Bewegung von der Melodienote *c* zur Melodienote *a* zu betrachten, eine andere, den Beginn als dissonanten Auftakt zum kadenzierenden *a* zu verstehen. Das hängt stark von der Beschaffenheit der Begleitung ab. Würde ich beispielsweise eine Douçaine (Piffaro)





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 Kadenzten 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.

The image displays three stanzas of a Planctus from the Codex Las Huelgas. Each stanza consists of a melodic fragment (a series of square notes on a four-line staff) and a corresponding line of text in Gothic script. Below each fragment is a full staff with a treble clef and a 'C' time signature, showing the melodic line in a simplified, stepwise manner.

Stanza 1: **B**er obyr et labitur castelle gleua allefonlu

Stanza 2: mptur ad cel gleua fons aue et mortur dnan

Stanza 3: di opia pter celestia a cuius manibz fluxerunt omni bz 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-

artige Kompositionen umgewandelt wurden (Adam de la Halle, L'Escurel). Derartige Zweitstimmen sind eher von Komponisten als von Instrumentalisten zu erwarten. Wo aber eine Tradition des polyphonen Liedes bereits besteht, wie im vierzehnten Jahrhundert, kann der Instrumentalist versuchen, diese Tradition nachzuahmen und dabei trotzdem die charakteristischen Klänge seines Instruments beizubehalten. Machaut's Lai Nr. 1 bietet dazu ein Beispiel (vgl. oben, S. 27). — Ich sollte noch ergänzen, daß nicht-strophische Kompositionen wie die lateinischen Planctus-Sequenzen oder die vulgärsprachlichen Lais responsoriale Begleitung erfordern könnten. Sie besteht lediglich aus einer instrumentalen, heterophonen Neuformulierung der vorangehenden gesungenen Phrase.

*Petrus Abaelard: Planctus David (Beginn)*

Do - lor - um so - la - - ti - um      la - bo - rum re - me - di - um

Zum Vergleich skizziere ich, wie derselbe Lautenspieler Machaut's kontrapunktische Linie zum Virelai *Moult sui* spielen würde: die Ausführung der Tenor-Melodie würde durch die Eigenheiten des Instruments und seiner Technik geprägt, ohne entstellt zu werden. (Die Übertragung entspricht Überlegungen zum Rhythmus, wie ich sie oben angedeutet habe — vgl. S. ■■■.)

*Guillaume de Machaut: Moult sui (Virelai)*

R 1. 5. Moult sui      de bonne heu-re ne - e      Quant je sui si bien a me - e  
4. Pour sa      bonne re - nom-me - e      Qu'est cent fois de tous lo - e - e

De mon doulza - mi Qu'il ba toute a - mour guer-pi Et son cuer a tou-tes ve - - - -  
 Plus que je ne di, Qui mon cuer ba 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 fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960 (*Musik im alten und neuen Europa* 4).

## 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.