

**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:** 4 (1980)

**Rubrik:** [Aspekte der Interpretation mittelalterlicher Musik]

#### 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:** 22.02.2026

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

INSTRUMENTENSYMBOLIK UND AUFFÜHRUNGSPRAXIS  
Zum Verhältnis von Symbolik und Realität  
in der mittelalterlichen Musikanschauung

von DAGMAR HOFFMANN-AXTHELM

## EINLEITUNG

Seit ihrer Wiederentdeckung durch die Musikwissenschaft wurde die Musik des Mittelalters immer wieder nach ihrem historischen Klangbild befragt. Welche Stücke wurden vokal, welche instrumental ausgeführt? Wie sahen die zeitgenössischen Instrumente aus und wie klangen sie? Welche Kombinationen waren möglich oder üblich?

Die musikalischen Primärquellen geben zwar über diese Dinge nur außerordentlich spärlichen Aufschluß; aber eine große Zahl von Zeugnissen unterschiedlicher Provenienz bietet eine Fülle von Information. Zeugnisse aus Malerei, Plastik und Literatur, musikbezogene Hinweise aus dem theologischen und literarischen Schrifttum sowie Archivalien wie Rechnungsbücher, Verordnungen und Beschlüsse geben ein Bild von Gestalt und Kombinationsmöglichkeiten der Musikinstrumente, vom gesellschaftlichen Rahmen, in dem sie erklangen, und den musikalischen Formen, die durch sie ihre Realisierung fanden.

Hier freilich beginnen die Schwierigkeiten. Denn die Auswertung jener Quellen erweist sich nur so lange als unproblematisch, wie die Besetzung weltlicher Musik zur Diskussion steht. Geht es jedoch um das Musizieren in der Kirche, um die Frage, welche Musik im kirchlichen Rahmen zu erklingen hat und insbesondere darum, ob lediglich Vokalmusik zugelassen ist, oder ob auch instrumental musiziert werden darf, dann ergeben sich Widersprüche, die sich aus dem reinen Quellenmaterial nicht schlüssig erklären lassen. Einerseits nämlich werden in Konzilsbeschlüssen und anderen kirchlichen Verordnungen sowie in Texten der Kirchenväter immer wieder Warnungen oder Verbote ausgesprochen, die sich gegen das Instrumentenspiel in der Kirche richten. Andererseits aber sind neben direkten Zeugnissen, die die Präsenz von Musikinstrumenten im sakralen Rahmen belegen, gerade jene Warnungen und ständig wiederholten Verbote ein deutlicher Hinweis auf die Mißachtung des kirchlicherseits vertretenen Anspruchs auf instrumentale Abstinenz.

Wie also wurde die im engeren oder weiteren Sinne liturgisch gebundene Mehrstimmigkeit des 13. und 14. Jahrhunderts – Organum, Conductus, Meß-Satz und Motette – musiziert? Rein vokal, rein instrumental, vokal-instrumental? Die Quellen scheinen alle Möglichkeiten zuzulassen.

Seit langem wird diese Frage in der Literatur diskutiert, wobei die meisten der älteren Autoren, die sich über Besetzungsfragen äußerten, dies eher am Rande taten; denn sie betrachteten als Schwerpunkt ihrer Arbeit die Edition bzw. Analyse der musikalischen Quellen sowie die Auseinandersetzung mit Problemen der Überlieferung, der Notation und der Satztechnik. Überlegungen zur Aufführungspraxis

fielen hierbei als Nebenprodukte gleichsam von selbst ab und hatten ihren Ausgangspunkt naturgemäß in der Struktur der überlieferten Musik sowie in ihrem paläographischen Befund. Die langen Haltetöne der Organa schienen instrumentale Ausführung ebenso nahezulegen wie die Textlosigkeit motettischer Tenor-Partien. Hier und dort wurden auch außermusikalische Quellenkreise herangezogen, die jedoch nicht systematisch nach ihrer aufführungspraktischen Relevanz befragt wurden. So kommt es, daß sich in der Literatur zwar eine Vielfalt von oft subjektiven, durch Einfühlung gewonnenen Theorien, Vermutungen und Meinungen zum Thema der Besetzungspraxis spiegelt, daß es aber über lange Zeit an einer verbindlichen Optik fehlte, die es gestattet hätte, die einzelnen Theorien einzuordnen und zu beurteilen.

Was die Besetzung der kirchenmusikalischen Formen Organum, Meß-Satz, Motette und Conductus betrifft, so sind in der Literatur alle vorhandenen Möglichkeiten vertreten: die vokale, die instrumentale und die vokal-instrumentale Ausführung. Friedrich Ludwig spricht zwar in Bezug auf das Organum von der „unzweifelhaft instrumentale(n) Anlage vieler Partien“, fährt dann aber fort: „Da ich aber keinerlei Grund sehen kann, die Oberstimmen der liturgischen Organa ganz im Widerspruch zu ihrer liturgischen Bestimmung für instrumental gedacht zu erachten – die bloße Melismatik ist kein genügender Grund, da der mittelalterliche Kirchensänger schon durch den Gregorianischen Gesang im Vortrag höchst ausgedehnter und verfeinert Melismatik durchaus geschult war –, so scheint es mir auch ohne jedes Bedenken zulässig zu sein und der Anschauung zunächst des 12. Jahrhunderts mehr zu entsprechen, auch die Conductus-Melismatik wenigstens im Prinzip als vokal gemeint anzusehen“.<sup>1</sup> Aus ähnlich pragmatischen Gründen tendiert Yvonne Rokseth zur Annahme einer vokal-instrumentalen Mischpraxis. Für den Halteton-Tenor des Organums nimmt sie auf Grund der sich für einen Einzelsänger ergebenden atemtechnischen Schwierigkeiten chorische Besetzung und gegebenenfalls die Unterstützung durch eine Portativ-Orgel an. Bezuglich der Oberstimmen hält sie die gelegentliche Verwendung von Instrumenten als Sängerhilfe für möglich.<sup>2</sup> René Clemencic neigt hinsichtlich der Besetzung des Conductus zur Vokal-These, möchte aber das Mitwirken von Instrumenten nicht generell ausschließen: „Diese hatten vielleicht die Stimme verdoppelnd mitgespielt, oder die Sänger haben die Unterstimme unisono vorgetragen, die Instrumente aber die Oberstimme allein realisiert“.<sup>3</sup> Leonard Ellinwood drückt sich ähnlich ambivalent aus. Zwar kann er sich die instrumentale Ausführung auch textierter Conductus-Partien vorstellen, aber festlegen möchte er sich nicht: „Of course, it is equally possible that the entire work was performed by singers and players together, or that it was all sung unaccompanied“.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Ludwig, „Die geistlich nichtliturgische, weltlich einstimmige und die mehrstimmige Musik“, 223.

<sup>2</sup> Rokseth, *Polyphonie du XIII<sup>e</sup> siècle* IV, 44.

<sup>3</sup> Clemencic, „Die Verwendung von Instrumenten zur Zeit Dantes“, 176.

<sup>4</sup> Ellinwood, „The Conductus“, 181.

Rein vokale Ausführung für Organum sowohl wie für Conductus nimmt demgegenüber Jacques Handschin an, der sich dabei auf einige Belege in den Rechnungsbüchern der Kirche Notre Dame de Paris beruft, die im Zusammenhang mit der Ausführung von Organa zwar Zahlungen an Organum-Sänger, nicht aber an Instrumentalisten aufweisen.<sup>5</sup> Die Vokal-Ausführung des Conductus versucht er durch zwei Miniaturen in der *Notre-Dame-Handschrift W<sub>2</sub>* nachzuweisen, die dort auf f. 31 den Faszikel mit dreistimmigen und auf f. 92 denjenigen mit zweistimmigen Conductus einleiten, und die im ersten Falle drei, im zweiten vier singende Kleriker darstellen.<sup>6</sup>

Schließlich wurde auch die These, Organum sowohl wie Conductus bedürfe rein instrumentaler Ausführung, vertreten. Walter Krüger hat in einem ausführlichen, nur der Instrumentations-Problematik gewidmeten Aufsatz den Nachweis zu erbringen versucht, daß nicht allein die Organa-Tenores instrumental auszuführen seien – dieser Meinung sind auch andere Autoren –, sondern daß dies auch für die Oberstimme gelte.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Handschin, „Zur Geschichte von Notre Dame“, 8.

<sup>6</sup> Handschin geht in der Übertragung der Bildinhalte auf die aufführungspraktische Situation noch einen Schritt weiter. Aus der Tatsache, daß im ersten Fall die Zahl der ausgeschriebenen Stimmen und die der dargestellten Sänger übereinstimmt, schließt er für beide Fälle auf vokal-solistische Ausführung. Die Diskrepanz, die sich im zweiten Fall ergibt und die nach Handschin, nach dessen Angaben nur drei Kleriker abgebildet sind, demnach um eine Nuance geringfügiger ist, versucht er als „versehentliche Übertragung“ zu deuten, wobei sich hier freilich die grundsätzliche Frage nach der Beweiskräftigkeit der Miniaturen für aufführungspraktische Belange stellt.

<sup>7</sup> Krüger, „Aufführungspraxis mittelalterlicher Mehrstimmigkeit“

Zur Stützung dieser These bedient sich Krüger vorwiegend theoretischer Quellen, wobei freilich sein Umgang mit diesen hinsichtlich der Ergebnisse zu Skepsis Anlaß gibt. So leitet er die Ansicht, der Organum-Tenor sei instrumental auszuführen, von daher ab, daß die einzelnen Tenor-Haltetöne in manchen Quellen *organici puncti* genannt werden. Dies ist nach Krüger ein aufführungspraktischer Hinweis der Art, daß jene Haltetöne auf der Orgel zu realisieren sind. Zur Stützung dieser Auffassung zieht er u.a. eine Stelle bei Anon. 4 heran, wo der im Organum duplum ausgehaltene Tenor-Ton mit einem Orgel-Bordun verglichen, entgegen Krügers Auffassung aber keinesfalls gleichgesetzt wird: „cuius [sc. organi puri] tenor est G continuandi et G in fine modo stabili, ut in burdone organorum“ (Reckow, *Der Musiktraktat des Anon. 4*, 80, 4). Ausgangspunkt für Krügers These, daß auch die Oberstimmen instrumental auszuführen sind, ist die Tatsache, daß diese nicht eigens textiert sind. So fragt der Autor, „was dazu berechtigt, dem in der Handschrift textlosen Duplum und – soweit vorhanden – Triplum und Quadruplum die Silben des Cantus prius factus zu unterlegen, ferner die textlosen Partien des Conductus als Melismen zu deuten“ (Mf 10, 401). Zur Beantwortung dieser Frage zieht er das Begriffspaar *cantus cum littera* und *cantus sine littera* heran, das er im Sinne von vokal (d.h. mit Text) bzw. instrumental (d.h. ohne Text) auszuführende Musik versteht. Diese These konfrontiert er mit einem Zitat aus dem Traktat des Johannes Odington, nach dem Ligaturen die Kontraktion mehrerer Einzelnotae sind, was man, wie Odington fortfährt, bei gewissen textlosen *cantus organicus* sehe, bei denen um einer kürzeren Schreibweise willen die *notae* zu Ligaturen zusammengezogen seien („Ligatura est plurimarum notarum contractus, ut quia quidam cantus organici sunt sine littera notis conjungunt propter brevitudinem ligaturarum.“ CS I, 242 a). Da für Krüger *organicus* die Bedeutung „instrumental“ hat,

Waren die bisher genannten Autoren bei ihren Deutungen von der überlieferten Musik ausgegangen, so wählt Arnold Schering mittelalterliche Musikdarstellungen als Ausgangspunkt für seine Theorien. Er folgt damit dem Beispiel Hugo Leichtentritts, der in seinem Aufsatz „Was lehren uns die Bildwerke des 14.–17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?“ Ensemble-Darstellungen auf die vorhandenen Kombinationen hin untersucht und versucht hatte, diese mit gewissen Erscheinungsformen des zeitgenössischen Musiklebens in Verbindung zu bringen. Allerdings hatte er hierbei – obgleich sein Bildmaterial fast ausschließlich Engelskonzerte darstellte – die weltliche Instrumentalmusik im Sinn. Schering dagegen bezieht sich auf Organum, Discantus und Motette, wenn er unter Hinweis auf „eine Reihe kostbarer Miniaturen in Psalterien und Gebetbüchern“, die „meist ... den König David im Kreise seiner Musiker“ darstellen, eine „hochentwickelte Kammermusik vom 8. Jahrhundert her an“ vermutet, die er sich, da die Zahl der Begleiter Davids in der Regel vier beträgt, als „Quintettmusik“ vorstellt.<sup>8</sup> Er schließt aus der Art der abgebildeten Instrumente auf ein „stilles“ Musizieren, das dennoch „nicht eines vibrierenden Reizes“ entbehrt. Als Begründung führt er an, daß „der Zusammenklang dieser Instrumente, die, wenn es irgend ging, den drei Kategorien der tensibilia, inflatibilia und percussibilia zugleich entnommen wurden, ... nicht auf Verschmelzung zu einer Einheit abgestimmt [war], sondern ... eine gewisse Zerspaltenheit [ergab]. Scharf und deutlich nämlich hoben sich Klangfarbe und Stimmzug des einen Instruments von denen der anderen ab.“ Dieser „Spaltklang“ paßt Scherings Meinung nach ausgezeichnet zur zeitgenössischen Musik, nämlich den „Organa, Diskanten und Motetten mit ihren rücksichtslosen Durchgängen und heterophonen Gewagtheiten“.<sup>9</sup>

*cantus organicus* mithin im Sinne von „Instrumentalmusik“ zu verstehen ist, folgt, daß Musik, die, wie die Organa, *sine littera* und in ligierter Form aufgeschrieben ist, instrumental auszuführen ist. Diese Ansicht lässt sich aus mehreren Gründen nicht aufrecht erhalten. Zum einen ist der Terminus *sine littera* nicht auf Instrumentalmusik beschränkt, denn er erscheint auch in Zusammenhang mit Musik, die zwar textlos ist, aber dennoch – in Vokalisen – gesungen wird (So schreibt Johannes de Grocheo: „Est autem ductia sonus illitteratus ... Dico autem illitteratus, quia licet in voce humana fieri possit et per figuras repraesentari, non tamen per litteras scribi potest, quia littera et dictamine caret.“ Rohloff, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, 52, 38–41). Zum zweiten basiert die *sine littera*-Notierung der Oberstimmen auf einer notationsimmanenter Notwendigkeit: diese der Modalnotation wesenseigene Schreibweise macht eine gezielte Zuordnung von Textsilben und Einzeltönen aus Platzgründen von vornherein unmöglich. Zum dritten geht die Zugehörigkeit des unter dem Tenor angeordneten Textes auch zu der bzw. den Oberstimmen aus der in manchen Handschriften durchgeführten Praxis hervor, nach der die den Tenor-Text gliedernden Silbenstriche auch im Notentext des Duplums bzw. Triplums erscheinen (Vgl. hierzu Flotzinger, *Der Diskantussatz im Magnus Liber*, 164f.).

Widersprechen diese Argumente auch nicht grundsätzlich der Mitwirkung von Instrumenten bei der Ausführung von Organum und Conductus, so machen sie doch deutlich, daß die Annahme rein instrumentaler Ausführung nicht aufrecht zu erhalten ist.

<sup>8</sup> Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*, 11.

<sup>9</sup> *Aufführungspraxis alter Musik*, 12.

Allerdings hatte schon im Jahre 1903 Edward Buhle davor gewarnt, gerade Bibelillustrationen uneingeschränkt auf aufführungspraktische Aspekte hin auszuwerten, indem er auf die Abhängigkeit der Darstellungen von den zu illustrierenden Texten hinwies.<sup>10</sup> Aber erst Reinhold Hammerstein hat sich in seinen Arbeiten – am nachdrücklichsten in seinem 1962 erschienen Buch *Die Musik der Engel* – mit der Frage auseinandergesetzt, welchen Stellenwert Muskinstrumente im Rahmen eines fixierten ikonographischen Bezugssystems haben. Damit hat er gleichzeitig einen Weg gewiesen, der es erlaubt, die Vielfalt der besetzungspraktischen Möglichkeiten unter einem verbindlichen Blickwinkel zu betrachten und zu beurteilen.

Dabei geht es Hammerstein allenfalls am Rande um Fragen der Aufführungspraxis. Ihn interessieren weder die spieltechnischen Möglichkeiten der dargestellten bzw. beschriebenen Instrumente noch auch Spekulationen über deren praktische Verwendbarkeit in der überlieferten Musik.

Seinen Ausgangspunkt bildet die mittelalterliche Musikanschauung mit ihren Wurzeln einerseits in der antiken, numerusbezogenen Denkweise, andererseits in der theologisch-liturgisch bestimmten Musikauffassung des christlichen Mittelalters, „die bestimmt ist von den Vorstellungen von der himmlischen Liturgie und ihrem Zusammenhang mit der irdischen Liturgie der Kirche“.<sup>11</sup> Hauptsächlich diese zweite Auffassung ist es, vor deren Hintergrund Hammerstein seine Untersuchungen vornimmt. Zusammenfassend ergibt sich danach, daß die Engel, wie die Bibel, die Schriften der Kirchenväter, Heiligen-Visionen und Legenden bezeugen, Träger des himmlischen Gotteslobes sind. Sie sind es, die im himmlischen Thronsaal rund um den Gottesthron den Gottesdienst organisieren und zelebrieren, wobei ihr Gesang so unermäßlich schön ist, daß er sich mit keinerlei menschlichen Vorstellungen vergleichen läßt. Aber ungeachtet dieser numinosen Erhöhung sind sie es auch, die den Menschen die irdische Liturgie bringen, sie die christlichen Gesänge lehren, auch selbst helfend mit ihrem Gesang eingreifen und damit den Menschen eine Vorstellung vom himmlischen Lobgesang geben. So sind die Engel zentrales Bindeglied zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und den Menschen. Auf der anderen Seite jedoch ist der herrschende Abstand offensichtlich: Die irdische Liturgie ist ein schwaches Abbild des himmlischen Gottesdienstes, diesem allenfalls im Äußeren, nicht aber in der Schönheit und Intensität der musikalischen Gestaltung vergleichbar. Innerhalb dieses Rahmens verfolgt Hammerstein die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten des Engelslobes, wie es in Gesang, Tanz und Prozession greifbar wird, und seine irdischen Spiegelungen, die sich – positiv – im Gottesdienst und – negativ – in Teufelsmusik und weltlichem Spielmannstum ausmachen lassen, in ihrer Kontinuität und ihren Wandlungen durch die Jahrhunderte.

Als Material für die Untersuchung der Engelsmusik dienen Hammerstein literarische Quellen und Zeugnisse aus Malerei und Plastik, in denen Instrumentenengel im Ensemble dargestellt oder beschrieben werden. Da er diesen Quellen hinsichtlich aufführungspraktischer Fragen nur einen sehr begrenzten Realitätswert zubilligt, folgt für die dargestellten Muskinstrumente, daß diese nicht als Spiegel für zeitgenössische Instrumentationsgewohnheiten herangezogen werden können.

Während dies Material Hugo Leichtentritt und anderen anschaulich die mittelalterliche Klangvorstellung zu spiegeln schien, ist es nach Hammerstein nur in sehr beschränktem Maße für die genannte Fragestellung nutzbar zu machen. Denn zwar gewinnen die Engel – dies gilt

<sup>10</sup> Buhle, *Die musikalischen Instrumente*, 3.

<sup>11</sup> *Musik der Engel*, 10.

naturgemäß primär für Zeugnisse aus dem Bereich der bildenden Kunst – im Laufe des Mittelalters zunehmend anthropomorphe Züge: sie erscheinen in menschlicher Gestalt und halten oder spielen Instrumente, deren Formgebung der zeitgenössischen Instrumentenwirklichkeit entspricht. Dennoch aber ist, wie Hammerstein meint, weder der einzelne Engel als Instrumentalist, noch eine Gruppe musizierender Engel als Ensemble zu verstehen. Denn Engelslob ist seinem Wesen nach nicht Instrumentalspiel, sondern Gesang. Daraus ergibt sich für die Instrumente, die den Engeln in die Hand gegeben sind, daß sie „bei aller Natürlichkeit und Richtigkeit der dargestellten Spielweise als anschaulich sichtbar gemachter Gesang“ zu verstehen sind. „Der Klang himmlischen Lobgesanges ist durch irdische Klangwerkzeuge, durch Musikinstrumente sichtbar gemacht.“<sup>12</sup> Indem damit nach Hammerstein die Instrumente in Engelshand nicht sich selbst bedeuten, sondern als Symbole für etwas letztlich Aussermusikalisches, nämlich für himmlisches, menschlichem Wahrnehmen sich entziehendes Gotteslob stehen, können auch Gruppen musizierender Engel nicht im Sinne eines Ensembles, d. h. als Spiegel einer zeitgenössischen Besetzungspraxis aufgefaßt werden, sondern sind „als Aneinanderfügung von Einzelgliedern“<sup>13</sup> zu verstehen. Hammerstein spricht von „Als-Ob-Ensembles“, denen „etwas Unwirkliches“ anhaftet. Denn: „Was man da auf den Bildern sieht, läßt sich nicht in einen bestimmten Klang umsetzen. Es handelt sich um ... eine tropierende Entfaltung, eine variierende Ausschmückung der himmlischen Liturgie, die ihrem Wesen nach Gesang ist.“<sup>14</sup> Eine Ausnahme von dieser Regel möchte Hammerstein allenfalls hinsichtlich solcher Engelsensembles machen, die nach Art irdischen Hofzeremoniells paarige Businen spielen oder Tanzmusik machen. Im zweiten Fall erscheint die Musik, wie er meint, „nicht für etwas anderes, sondern in der ganzen Wirklichkeit ihrer Funktion, nämlich den dargestellten Tanz zu begleiten, bzw. auszulösen“.<sup>15</sup>

Zu entsprechenden Ergebnissen kommt der Autor auch in seinem Buch *Diabolus in Musica*, in dem er die mittelalterliche Musikanschauung aus der Gegenposition, von der Musik der Teufel her, veranschaulicht. Auch diesem Buch liegt die Überzeugung zugrunde, daß sich die mittelalterliche Musikanschauung in einer „Kernvorstellung“ spiegelt, die „durch das ganze Mittelalter hindurch einen relativ invariablen Charakter“<sup>16</sup> hat. Für den Gegenpol des dem menschlichen Ohr inkommensurablen Engelsgesanges, die Höllenmusik, ist die irdisch-spielmännische Tanz- und Instrumentalmusik der adäquate Ausdruck. Speziell für die Musikinstrumente gilt seit den Kirchenvätern, daß sie als Erbstücke des Heidentums teuflischen Charakter haben und daher „von Anfang an rigoros vom christlichen Gottesdienst ausgeschlossen“<sup>17</sup> sind. Die allegorische Ausdeutung, die sie – ebenfalls durch die Kirchenväter – erfuhren, ist für Hammerstein nichts anderes als ein Ausweg aus dem Dilemma, daß „in der Bibel, vornehmlich in den Psalmen, sehr wohl Instrumente als Werkzeug des Gotteslobs genannt werden“<sup>18</sup>. Denn dadurch werden sie zum „Zeichen oder Symbol für Anderes, Aussermusikalisches. Diese allegorischen oder symbolischen Erklärungen werden durch das ganze Mittelalter tradiert und verwendet. Das aber bedeutet, daß ihnen nur höchst bedingt und differenziert eine volle Realität im Sinne zeitgenössischer Instrumentenwirklichkeit oder gar historicher Aufführungspraxis zugebilligt werden kann“<sup>19</sup>. Über die Bedingungen und Differenzierungen, die einen Realitätsbezug zuließen, finden sich im Verlauf des Buches einige Andeutungen. Grundsätzlich gilt, daß es nicht im eigentlichen Sinne gute und böse Instrumente gibt. Denn wiewohl sich einige typische Teufelinstrumente ausmachen lassen, wäre es ein „falscher

<sup>12</sup> *Musik der Engel*, 220.

<sup>13</sup> A. a. O.

<sup>14</sup> A. a. O., 237.

<sup>15</sup> A. a. O., 238.

<sup>16</sup> *Diabolus in Musica*, 16.

<sup>17</sup> A. a. O., 23.

<sup>18</sup> A. a. O.

<sup>19</sup> A. a. O.

Schluß, anzunehmen, daß bestimmte Instrumente in jedem Falle und wann immer sie auftreten, einen teuflischen Aspekt haben müßten. Dasselbe Instrument kann je nach Bildzusammenhang einen verschiedenen, sei es negativen, sei es wertneutralen, sei es positiven Sinn haben“.<sup>20</sup> Einen positiven Sinn hat es – seit dem 12.–13. Jahrhundert – vor allem dann, wenn es theorie- bzw. künstlerisch ist<sup>21</sup>, wenn es also die pythagoreischen Gesetzmäßigkeiten spiegelt und zur Ausführung geordneter, auf Maß und Zahl beruhender Musik imstande ist. Aus diesen Tendenzen heraus, meint Hammerstein, sei „das allmähliche Mündigwerden der Instrumentalmusik“ hervorgegangen, wobei er jedoch einschränkend hinzufügt, daß dies ein langer Prozeß gewesen sei, „der sich über Jahrhunderte erstreckt. Denn wie sehr die Verteufelung des Spielmanns im Laufe der Zeit auch eine gewisse Entschärfung erfahren mag und die Beurteilung seiner Musik differenzierter wird, so reicht das doch nicht aus, um ihn voll aufzuwerten. Im Raum kirchlicher Literatur und Kunst zumindest ändert sich auf weite Strecken nichts an der alten Wertung. Hier bleibt die topische Gleichung oder zumindest die Analogie vom Spielmann und Teufel bis zum Ende des Mittelalters voll in Geltung“.<sup>22</sup>

Hinsichtlich des Problems der Musikanstrumente in der Kirche ergibt sich auf der Grundlage von Hammersteins Forschungen damit folgendes: Die irdische Liturgie ist ein Abbild des himmlischen Gottesdienstes, der sich rein vokal, ohne Zuhilfenahme von Instrumenten vollzieht. Wenn auf Abbildungen in diesem Zusammenhang dennoch Musikanstrumente erscheinen, so soll dies lediglich den gegenüber menschlichen Möglichkeiten gesteigerten Ausdruck des Engelsgesanges charakterisieren. Da also die Engel ihren Gottesdienst rein vokal vollziehen, gilt dies für die irdische Liturgie ebenfalls. Erfolgt die Argumentation aus der entgegengesetzten Richtung, so führt sie zum selben Ergebnis: Musikanstrumente sind, bedingt durch den heidnischen Ursprung, von vorn herein mehr oder weniger Werkzeug des Teufels. Zwar werden sie allegorisch überhöht, stehen dann aber nicht mehr für sich selbst, sondern werden zum Symbol für etwas Außermusikalisches. Als reale Klangkörper haben sie folglich – die Orgel ausgenommen – in der Kirche nichts zu suchen.

Damit lassen sich Hammersteins Ergebnisse, bezogen auf die Aufführungspraxis von Kirchenmusik, in einen methodischen und einen sachbezogenen Gesichtspunkt unterteilen. Für die Methode ergibt sich, daß Darstellungen, die Engelmusik zeigen, für die Aufführungspraxis der Zeit nur hinsichtlich instrumentenkundlicher Fragestellungen nutzbar zu machen sind, nicht aber, oder nur „höchst bedingt und differenziert“, für Fragen der Ensemblebildung. Der sachliche Aspekt bezieht sich auf die Besetzung der Kirchenmusik: Wenn aus den genannten Gründen Musikanstrumente mit Ausnahme der Orgel in der Kirche nicht akzeptiert wurden, so ergibt sich, daß Kirchenmusik rein vokal, allenfalls mit Unterstützung durch die Orgel, ausgeführt wurde.

Freilich ist damit die Rolle, die die Musikanstrumente im sakralen Raum spielten, und das damit verbundene Problem der Besetzungspraxis liturgischer Mehrstimmigkeit nicht gelöst. Denn nach Aussagen der Quellen läßt sich weder der methodische noch der sachliche Aspekt uneingeschränkt aufrecht erhalten. Zum

<sup>20</sup> A. a. O., 24.

<sup>21</sup> A. a. O., 61.

<sup>22</sup> A. a. O., 61.

einen nämlich gibt es im Bereich des Geistlichen Spiels Quellen, in denen unzweideutig, auf realer Ebene, instrumentale Engelsensembles belegt sind<sup>23</sup>, und zum anderen ist bezeugt, daß neben der Orgel auch andere Instrumente im Gottesdienst erklangen.<sup>24</sup> Damit ergibt sich die Frage, ob es sich bei diesen Zeugnissen, die in offenkundigem Widerspruch zu Hammersteins Theorie stehen, um die sprichwörtlichen Ausnahmen von der Regel handelt, oder ob die umrissene Theorie zu eng gefaßt, zu streng durchkonstruiert ist, als daß der ganze Reichtum der Erscheinungsformen mittelalterlichen Musikgeschehens in ihr aufgehen könnte.

Es gibt einige Anhaltspunkte, die für die zweite der genannten Möglichkeiten sprechen. Hammersteins Ergebnisse sind nur auf der Basis der strikten Trennung von irdisch-real und himmlisch-symbolischer Ebene tragfähig. Nur wenn diese beiden Bereiche streng auseinandergehalten werden, kann die Realitätsnähe, die die Engelsmusik ausstrahlt, als scheinbar klassifiziert, nur dann kann sie als Symbol für etwas menschlichem Streben letztlich Unerreichbares verstanden werden.

Hier allerdings stellt sich die Frage, welche Konsequenzen sich für die Menschen ergeben hätten, deren Denken und Fühlen in einem derartigen System wurzelte. Ein Künstler etwa, der es im 13. oder 14. Jahrhundert unternahm, ein Engelskonzert zu malen, hätte ein kompliziertes Verfahren anwenden müssen. Die Instrumente, die er den Engeln in die Hand gab, hätte er nach realer Anschauung gestaltet. Hinsichtlich ihrer Auswahl und Zusammenstellung im Ensemble hätte er jedoch – seine eigene Erfahrung außer acht lassend – außermusikalische Gesichtspunkte walten lassen. Quer durch die Darstellung wäre somit ein unsichtbarer Riß verlaufen, der das Reale, Vordergründige vom Gemeinten, Numinosen getrennt hätte.

Warum aber bediente sich jener Künstler zur Darstellung eines jenseits der eigenen Realität liegenden Sachverhalts einer derart indirekten Ausdrucksweise? Warum führte er jene Dinge dem Betrachter nicht so vor Augen, daß diesem das Fremde, Andersartige unmittelbar anschaulich wurde, indem er die Instrumente so phantastisch, ersichtlich außerreal darstellte, wie dies das ganze Mittelalter hindurch z.B. mit den *Instrumenta Hieronymi* geschah, die durchgängig eine deutlich jenseits des alltäglichen Anschauungsbereiches liegende, das Numinose ihrer biblischen Herkunft ins Bild setzende Ausprägung erfuhren?

Wenn in den Darstellungen von Engelsmusik auf diese Möglichkeit verzichtet wird, wenn hier vielmehr mit im Laufe der Entwicklung stets zunehmender Perfektion dem instrumentenbaulichen Stand der Zeit entsprochen wird, so heißt das zunächst, daß zumindest in diesem Punkt die Musik der Engel von den Zeitgenossen nicht unter dem Blickwinkel des Irrealen, Inkommensurablen gesehen wird, sondern jeweils den aktuellen Stand einer lebendigen Instrumentenbau-Praxis spiegelt. Wie aber ist dies zu verstehen? Ist hier die greifbar werdende Realität ungeachtet der durch die *Instrumenta Hieronymi* gekennzeichneten Möglichkeiten im Sinne Hammersteins als Scheinrealität aufzufassen, oder hat sie doch einen tiefer in der menschlich-alltäglichen Wirklichkeit wurzelnden Sinn?

<sup>23</sup> Vgl. Kap. III, besonders 67–71.

<sup>24</sup> Vgl. Kap. II, 43f.

Im Mittelalter erscheint, und es war nicht zuletzt Hammerstein, der immer wieder eindringlich darauf hingewiesen hat, das Gezeigte nicht um seiner selbst willen, sondern als Hinweis auf ein dahinterstehendes Gemeintes, nämlich auf die Idee eines sinnvoll gelenkten Ganzen. Die Kunst ist dazu da, den „göttlichen Plan des Alls“ heraufzurufen. Sie läßt „eine Trennung von Auge und Hirn nicht gelten: sie kennt den Menschen als geistige Natur und erwartet von ihm ein denkendes Sehen“.<sup>25</sup> Dies gilt sowohl für das Ganze wie für das Einzelement, sowohl für den Gesamtbereich der Musik wie für das einzelne Musikinstrument. Beide, Musik und Musikinstrument, stehen für eine Idee, für etwas, was sich realer Ausdrucksmöglichkeit entzieht, beide werden zum Symbol, durch das sich jene Idee abbildhaft fassen läßt. Das heißt aber, daß im Sinne jener Einheit von Auge und Hirn die Realität gleichzeitig Symbol ist. Viella, Harfe, Orgel und all die anderen Instrumente bieten dem Betrachter bzw. Hörer in ihrer wirklichen Gestalt, ihrem realen Klang eine Möglichkeit, etwas von der Idee zu erfahren, sind ein Abbild, durch das hindurch die Wahrheit zu erahnen ist. Dem gläubigen mittelalterlichen Menschen sind Musikinstrumente so ein klingendes Zeichen für die Wahrhaftigkeit des christlichen Glaubens.

Unter diesem Blickwinkel betrachtet bedeutet die Tatsache, daß man im späten Mittelalter diese klingenden Zeichen den Engeln in die Hände gibt, einen Hinweis auf das Ganze der Idee, die sich bruchlos wie ein Bogen von der irdischen Abbildhaftigkeit bis zum Zentrum jener Wahrheit spannt. Dies auszudrücken ist der Instrumentenengel denkbar geeignet. Denn beide Sphären, die irdische sowohl wie die himmlische, werden in ihm sinnfällig. Der irdische Bereich drückt sich aus in der Menschengestalt des Engels, die ja auch ein Symbol, mikrokosmische Spiegelung des Makrokosmos ist, sowie im Instrument, durch das – in gleicher Weise wie durch die Menschengestalt – die Idee hindurchscheint. Die himmlische Sphäre findet ihren Ausdruck in der Erhebung jener Menschengestalt ins Numinose, in ihrer Identifizierung mit einem überirdischen Wesen. Die Perspektive freilich, aus der heraus diese Erhebung geschieht, bleibt naturgemäß stets die menschliche und ist als solche untauglich, die zentrale Idee adäquat auszudrücken. Diese muß, da sie sich verbalem und darstellerischem Ausdruck entzieht, ihrerseits ins Abbild gefaßt werden. Das Abbild aber entstammt menschlichen Vorstellungen, ist ein Teil menschlicher, ins Ideelle transponierter Realität. Wenn also Engel mit Musikinstrumenten dargestellt werden, so ist dies eine Steigerung gegenüber dem Bild musizierender Menschen, denn die Idee ist auf höherer Warte abgebildet, die Symbolhaftigkeit des Ganzen gewinnt an Intensität. Ihrer Qualität nach aber bleibt eine derartige Darstellung das, was sie auf irdischer Ebene auch schon war, Abbild, Symbol und damit gleichzeitig klingende mittelalterliche Realität.

Daß eine derartige Sichtweise andere Konsequenzen hinsichtlich des Problems der Musikinstrumente in der Kirche hat, als sie sich für Hammerstein ergeben, liegt auf der Hand. Denn sie gestattet nicht nur, Darstellungen von Himmelsmusik, soweit sie sich jenseits ikonographisch so festgelegter Typen wie der 24 cithara-

<sup>25</sup> Von den Steinen, *Homo Caelestis*, 8.

spielenden Alten oder der sieben tubablasenden Engel bewegen, für Fragen der Ensemblebildung heranzuziehen. Sie kennzeichnet auch die vielen Zeugnisse, die Musikinstrumente in der Kirche belegen, als Ausdruck einer Praxis, die ihre Motivation daraus gewinnt, daß sie himmlisches Musizieren abbildhaft verkörpert, so daß von hier aus aufs neue die Frage nach der Besetzung liturgisch gebundener Mehrstimmigkeit und der Rolle der Instrumentalmusik in der Kirche gestellt werden kann.

Damit ist das Ziel dieser Untersuchung umrissen. Hier soll es nicht um die Erörterung spezifisch aufführungspraktischer Probleme gehen, weder um Überlegungen zur Instrumentenkunde noch um solche zur Besetzung im engeren Sinne. Vielmehr soll, ausgelöst durch die bislang unaufgelöste Widersprüchlichkeit der Quellen, nochmals die Frage nach der Rolle der Musikinstrumente in der Kirche gestellt werden. Denn solange hier Unklarheiten des beschriebenen Ausmaßes bestehen, sind bezüglich der überlieferten Kirchenmusik detaillierte besetzungspraktische Schlüsse verfrüht.

Für die Gliederung der folgenden Ausführungen war die Überlegung maßgeblich, daß sich die Frage nach dem Realitätsgehalt der kosmischen Geschehen abbildenden Quellen am sinnvollsten in der Konfrontation mit solchen Zeugnissen bearbeiten läßt, die jenseits aller Ansprüche, außerirdische Wahrheiten auszudrücken, eine zeitgenössische Realität ins Bild bzw. Wort setzen. Entsprechend sollen in einem ersten Teil an Hand eines anschaulichen Beispiels aus der Buchmalerei die instrumentenbezogenen Elemente des himmlischen Gottesdienstes und der höllischen Gegenwelt, nämlich Musikinstrumente und Spielmannswesen sowie Instrumentalspiel und Tanz, zusammenfassend dargestellt werden. Dabei bin ich mir bewußt, daß diese Dinge vor allem durch die Forschungen Reinhold Hammersteins und Hugo Stegers eine vorzügliche Bearbeitung gefunden haben, der ich nichts prinzipiell Neues hinzuzufügen habe. Wenn ich diesen Komplex hier trotzdem nochmals zusammenfasse, dann deshalb, weil nur so die angesprochene Konfrontation mit den realitätsbezogenen Zeugnissen vonstatten gehen kann. Diese sollen im zweiten Teil dargestellt werden, wobei der Akzent auf der Frage liegt, ob und wie sich die Elemente himmlischen Musizierens in der irdisch-kirchlichen und irdisch-weltlichen Instrumental- und Tanzpraxis spiegeln. Im dritten Teil schließlich werde ich Quellen aus dem Bereich des geistlichen Spiels ins Zentrum stellen, die Aufschluß darüber geben, wie man im späten Mittelalter mit den Mitteln einer herkömmlichen Aufführungspraxis Engelsmusik realisiert hat. Diese Quellen, die bereits durch ihr bloßes Vorhandensein den Nachweis liefern, daß himmlisches Musizieren mit irdischen Mitteln veranschaulicht wurde, mögen dann zum Gradmesser dienen, wieweit Darstellungen von Engelsmusik zur Klärung aufführungspraktischer Fragen beitragen können.

## I. MUSIK UND SYMBOL

Auf der Basis von Hammersteins Forschungen lässt sich die mittelalterliche Musikanschauung als ein Denken umschreiben, das die Musik mit Gesang, Instrumentalspiel und Tanz wie alle auf Erden sich vollziehenden Abläufe als Abbild versteht; abgebildet werden Vorgänge, die sich außerhalb des menschlichen Wahrnehmungsbereiches, in der himmlischen bzw. teuflischen Hemisphäre vollziehen. Irdische Musik und irdischer Tanz gelten im Urteil der Zeit solange als gottgefällig, Musiker werden solange als Diener Gottes betrachtet, wie sie ein Abbild der Himmelsmusik darstellen bzw. verwirklichen. Erklingt Musik jedoch einzig zu irdisch-weltlicher Belustigung, dann gilt sie als Teufelswerk und die Musiker als Teufelsdiener.

Die folgenden Ausführungen zielen auf die Frage, welcher Mittel sich die Zeit bediente, die beiden Bereiche von Himmels- und Höllenmusik, die sich menschlicher Wahrnehmung ja prinzipiell entziehen, dem Betrachter dennoch in verständlicher Form vor Augen zu führen. Es soll hier also nicht nach der realen Gestalt und dem realen Klang von Musik und Muskinstrumenten gefragt werden, sondern danach, wie sich die benannten metaphysischen Bereiche auf realer, der Anschaulichkeit zugänglicher Ebene spiegeln.

### DIE HIMMELSMUSIK

#### *David als Musicus*

Als Ausgangspunkt für die Veranschaulichung von Himmelsmusik soll die bekannte Darstellung der „Sakralen und profanen Musik“ aus der Handschrift Cambridge, St. John’s College, Ms. B 18, f. 1, dienen, einem wohl aus Reims, St. Remy stammenden Psalter.<sup>1</sup>

Das zweigeteilte Bild zeigt in seiner oberen Hälfte König David im Kreise seiner Musiker: Der König ist, auf einem Thron sitzend und die Harfe spielend, ins Zentrum der Darstellung gerückt. Im linken oberen Feld sitzt ein Musiker, der ein Monochord auf den Knien hält. Oberhalb seiner Linken hängt ein Glockenspiel, das er mit einem Hammer bedient. Ebenfalls links von ihm befindet sich eine Orgel mit einer zweireihigen Anordnung von je sieben Pfeifen, deren zwei Bälge von je einem Kalkanten bedient werden. Rechts von David spielt ein Musiker auf einer aus sieben Pfeifen bestehenden Panflöte, ein weiterer ein Grifflochhorn. Ein vierter Musiker hält dem Betrachter ein Buch mit der Inschrift „Beatus vir qui non habuit in consilio impiorum“, „Wohl dem, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen“, entgegen, dem Anfang des 1. Psalms.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Steger, *David*, 138 ff. und Nr. 38, 213; Hammerstein, [Besprechung Steger], 91f.; Smits van Waesberghe, *Musikerziehung*, 52–53; Seebass, *Musikdarstellung II*, 111; Hammerstein, *Diabolus in Musica*, 58ff.

<sup>2</sup> Steger, *David*, 139.

Diese Darstellung eignet sich gut für den Zweck, Himmelsmusik in ihrer Beziehung zum irdisch-musikalischen Geschehen zu betrachten, weil in ihr die beiden zentralen Aspekte, die die Musikanschauung des Mittelalters bestimmen, greifbare Gestaltung gewonnen haben: der aus antiken Traditionen überlieferte Aspekt des numerusbezogenen Denkens sowohl wie die christlich-liturgische Musikanschauung. Beide finden ihre Spiegelung in der Gestalt Davids und den ihn umgebenden Musikinstrumenten. Denn der eine Traditionszweig ordnet den harfespielenden König den Musici zu, jenen also, die die Zahlhaftigkeit der *ars musica* durchschauen, während der andere in ihm den Cantor sieht, den Sänger, der jenseits wissenschaftlicher Ansprüche für den geregelten und würdigen Ablauf der Kultmusik sorgt.

Beide Typen, der Musicus sowohl wie der Cantor, haben im Laufe der Entwicklung ihre ikonographische Festlegung erfahren. Wird David als Musicus dargestellt<sup>3</sup>, so wird ihm, ebenso wie Pythagoras, Boethius und Guido als den drei weiteren wichtigen Autoritäten, denen die Erfindung bzw. Systematisierung der Musik zugesprochen wird, als Attribut eines jener Musikinstrumente in die Hand gegeben, die das numerusbezogene Denken in besonders deutlicher Weise sinnfällig machen: Monochord, Orgel oder Glockenspiel.<sup>4</sup> Die Gestalt dieser Instrumente bietet den visuellen, ihr Klang den akustischen Nachweis dafür, daß die der *musica instrumentalis* zugrundeliegenden Zahlenverhältnisse eine Spiegelung derjenigen Proportionen sind, die den Makrokosmos bestimmen, und entsprechend ist ihr Klang ein akustischer Nachweis für die Schönheit der Sphärenharmonie, deren irdischer Reflex er ist.<sup>5</sup> Denn indem die kosmischen Proportionen beim Monochord durch die Saitenlänge, bei der Orgel durch Mensur und Zahl der Pfeifen und bei den Glocken durch ihre Anzahl und ihr Gewicht repräsentiert sind, legen alle drei Instrumente in besonders anschaulicher Weise von einer Wahrheit Zeugnis ab, die in dem alttestamentlichen, hier freilich, wie Hammerstein es ausdrückt, besonders „griechischen“ Satz angesprochen ist: „Alles hast du nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet“ (Sap. 11.21).<sup>6</sup>

Die Darstellung Cambridge B 18 zeigt David mit keinem der drei pythagoreischen Instrumente, sondern bildet ihn als Cithara-Spieler ab. Insofern vertritt er hier nicht im eigentlichen Sinne den Typus des Musicus. Indem er als zentrale Figur, umgeben von einem vielfältigen Instrumentarium, erscheint, erweist er sich zunächst als Lenker der *musica instrumentalis*<sup>7</sup>, denn diese findet, wie es in zeitgenössischen Definitionen heißt, „auf dreierlei Art, nämlich durch Gesang, Blasen

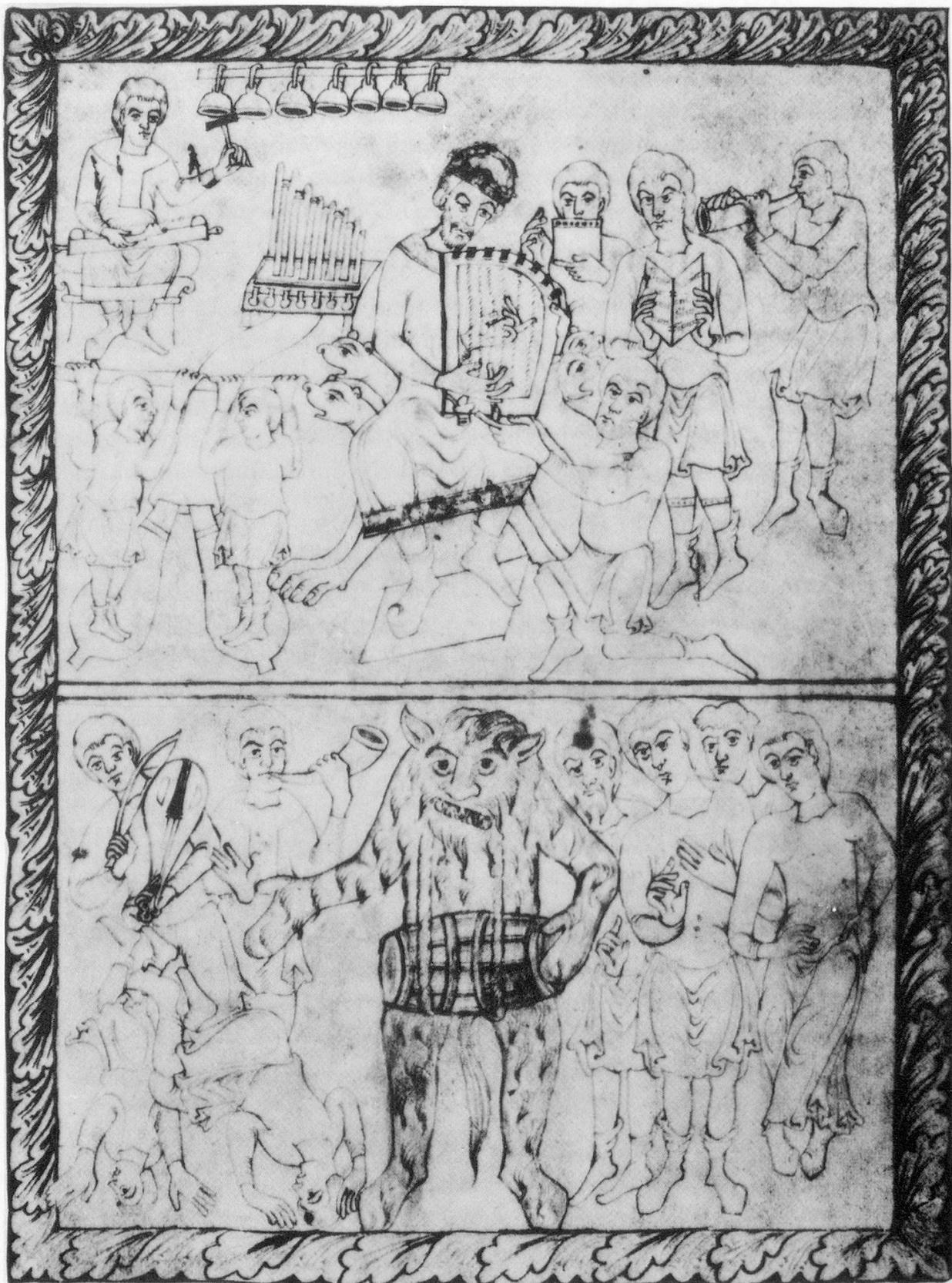
<sup>3</sup> Nachweise bei Hammerstein, „Die Musik am Freiburger Münster“, 213, Anm. 1–3.

<sup>4</sup> Vgl. dazu die Abbildungen David mit Monochord: Seebass, *Musikdarstellung* II, Tf. 80 und Steger, *David*, Tf. 16. David mit Orgel: Perrot, *The Organ*, Pl. XXVII und XXVIII. David mit Glocken: Smits van Waesberghe, *Cymbala*, Pl. 6.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu Gurlitt, „Zur Bedeutungsgeschichte von *musicus* und *cantor*“; Hammerstein, *Musik der Engel*, Kap. V; Meyer-Baer, *Music of the Spheres*.

<sup>6</sup> *Musik der Engel* 124.

<sup>7</sup> Hammerstein, [Besprechung H. Steger], 91.



Tafel 1: Cambridge, St. John's College, Ms.B 18, f. 1 (veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung der „Masters and Fellows of St. John's College, Cambridge“).

und Schlagen“<sup>8</sup> ihre Realisierung. Dieser Aussage entspricht das Instrumentarium der Psalter-Darstellung genau: Die menschliche Stimme ist durch jenen Musiker vertreten, der das Psalmbuch in den Händen hält, die Blasinstrumente durch Panflöte und Grifflochhorn<sup>9</sup> und diejenigen Instrumente, die nach mittelalterlicher Formulierung durch „Schlagen“ zum Schwingen gebracht werden, durch Monochord, Harfe, Glocken und Orgel.

Der Typus *David Musicus* findet freilich dennoch seine Ausprägung, indem zur Rechten des Königs mit Monochord, Glocken und Orgel das Instrumentarium des spekulativen Denkers angeordnet ist. Hierbei ist durch die Siebenzahl der Orgelpfeifen und der Glocken ein weiterer Akzent auf diesen Aspekt mittelalterlicher Musikanschauung gelegt; denn nach der Lehre des Pythagoras besteht die Oktave aus sieben aufeinanderfolgenden Tönen, die wiederum den sieben Planeten (Mond, Merkur, Venus, Mars, Jupiter, Saturn und Sonne) entsprechen, die im Kreisen um die Erde Sphärenharmonien erklingen lassen.<sup>10</sup> So gesehen sind Orgel, Monochord und Glocken das klingende Abbild der den Kosmos durchklingenden *musica mundana*, und David ist es, der die Zusammenhänge gleichsam in den Händen hält.

### *David als Cantor*

Nach christlich-liturgischer Auffassung ist die *musica instrumentalis* weniger ein Abbild des Makrokosmos; vielmehr dient sie – wie Honorius von Autun es formuliert – dazu, die Trinität zu preisen.<sup>11</sup> David als dem biblischen Psalmensänger ist es vorbehalten, für Musik und Gotteslob zu sorgen. Er ist der „Stifter und Ordner von Kult und Liturgie“.<sup>12</sup> Nicht der spekulativen Denker steht hier also im Vordergrund, sondern der Praktiker.

Dies prägt auch seine ikonographische Fixierung: Erscheint David in der Rolle des Cantors, so ist er mit der biblischen Cithara dargestellt, die meist in der Form einer Harfe, mitunter jedoch auch als Rotte, Drehleier, Lira oder Laute<sup>13</sup> wiedergegeben ist. Ferner ist er umgeben von „seinen“ Musikern, von vier Instrumentalisten, die mit vier der insgesamt sieben in der Bibel genannten Psalmendichtern identisch sind: mit Asaph, Eman, Ethan und Idithun. Deren Instrumentarium ist ikonographisch nicht festgelegt. Sie streichen, schlagen, zupfen oder blasen ein Instrument oder werden als Sänger dargestellt.

<sup>8</sup> Honorius von Autun: „Notandum quod musica fit tribus modis, voce, flatu, pulsu.“ „Expositiones in psalmos selectos“, PL 172, 307. Vgl. auch Hugo von St. Victor, in: Hickmann, *Musica instrumentalis* 71, Anm. 13.

<sup>9</sup> Daß das dargestellte Horn über eine Bohrung verfügt, läßt sich aus der Fingerhaltung des Spielers schließen.

<sup>10</sup> Smits van Waesberghe, *Musikerziehung*, 31.

<sup>11</sup> „Notandum quod musica fit tribus modis, voce, flatu, pulsu ... Quae tria genera in istis nuptiis resonant; vox in choro, flatus in tuba, pulsus in cithara: quae mentem, spiritum, corpus significant, quae Trinitatem semper laudibus concelebrant.“ PL 172, 307.

<sup>12</sup> Hammerstein, [Besprechung Steger], 91.

<sup>13</sup> Vgl. den Bildanhang bei Steger, *David*.

Ebensowenig wie der das Monochord teilende Musicus David um seiner selbst, sondern um des Verweises auf die kosmischen Proportionen willen erscheint, ebenso deutet der christliche Cantor und mit ihm die vier Musiker auf einen höheren Zusammenhang hin. Bereits der Typus der von vier Begleitern umgebenen zentralen Davidsgestalt weist eine ikonographische Verwandtschaft zu dem von den vier Evangelisten umgebenen Christus auf. Diese Verwandtschaft ist aus der Bibel heraus begründet, denn „David gehört der gens Jesse an, ist mit Christus verwandt: Er wird als Präfigura Christi gesehen. Von seinem Psalmenwerk wird gesagt ‚Psalmi omnes qui inscribuntur ipsi David ad Christi pertinent sacramentum quia David dictus est Christus‘“.<sup>14</sup>

Neben der Verbindung durch die Wurzel Jesse besteht auch dadurch eine Beziehung zwischen David und Jesus, daß beide Musiker sind. David ist als Psalmensänger, als citharaspielender Spielmann und als Tänzer bezeugt; es heißt von ihm, daß er zu seinem eigenen Gesang und zum Klang von Cithara, Cymbala, Tuba und Orgel einen Tanz ausführt.<sup>15</sup> Christus aber ist der *summus musicus*<sup>16</sup>, der alle diese Fähigkeiten in ihrer höchstmöglichen Steigerung beherrscht. Er ist der Spielmann, dessen wunderbar schönes Fidelspiel „die Seinen“ mit himmlischer Freude erfüllt<sup>17</sup> und er ist der Tänzer, der den Reigen der Seligen anführt und nach dessen Schritten sich alle zu richten haben.<sup>18</sup>

Wenn also David singend, tanzend oder spielend dargestellt wird, so verweist er über sich selbst hinaus auf den „höchsten“ Musiker, von dessen Tanz und Spiel er den Menschen eine Ahnung vermittelt. Dies tut er auch in der Miniatur aus der Cambridger Psalterhandschrift. Denn obwohl hier die Komponente des Musicus in

<sup>14</sup> „All diejenigen Psalmen, die David zugeschrieben werden, beziehen sich auf das Sakrament Christi, weil der genannte David Christus ist.“ Bruno Herbipolensis, zitiert nach Steger, *David*, 116 und Anm. 17.

<sup>15</sup> So heißt es auf einer von Steger publizierten Umschrift um eine Psalterillustration des beschriebenen David-Typus mit seinen Musikern: „Quattuor hos proceres psalmos dictare scientes rex David elegit. Vir s(an)c(tu)s strenuus armis: Histrio fit David sub causa religionis. Ipsem et ad cantu(m) saltabat more ciclopum: ad David cantum cytharae non cymbala desunt: – His armoniis non organa non tuba desit ...“. Steger, *David*, 199.

<sup>16</sup> So freilich erst im 15. Jahrhundert belegt bei Tinctoris, „Proportionale musices“, CS IV, 154a.

<sup>17</sup> In einem althochdeutschen Gedicht aus dem 14. Jahrhundert heißt es: „Jesus den sînen chan machen / Vil manich suzez lachen. / Heîa wi suzze er videlet / Swenne er in gesidelet. / Mit inguz sinen genaden trov. / Solich wunne gehord nie or. / Di saitten chan er ruren / Auz vreude in vraeudefuren / ...“ Haupt und Hoffmann, *Altdeutsche Blätter* II, 362, 105 ff.

<sup>18</sup> Philipp der Carthäuser schreibt: „Marjâ gedâht an daz gesanc/und an des suezen dônes klanc,/ daz die heiligen engel singent / dâ die sèle mit in springent / dâ Jêsus Christus vüert den tanz / und treit von bluomen einen kranz.“ Zit. nach Rückert, *Bruder Philipps des Carthäusers Marienleben* 235, 8674ff. Mechthild von Magdeburg hat eine Vision von einem „schönen Lobtanzen“, während dessen Verlauf sie Jesus bittet: „Ich mag nicht tanzen, Herre, du leitest mich denn. Willst du, daß ich sehre springe, so mußt du selber vorsingen. So springe ich in die Minne ...“ Zit. nach Pulver, „Jesu Reigen und Kreuzigung“, 151.

Das genannte altdeutsche Gedicht besingt Jesus als „der tanzer maister“, nach dessen Lehre alle tanzen. *Altdeutsche Blätter* II, 362, 115 ff.

aller Deutlichkeit repräsentiert ist, ist es doch die Sphäre des Cantors, die das Ganze letztlich bestimmt. Nicht der antike Denker, sondern der christliche Spielmann ist ins Zentrum der Darstellung gerückt, kein pythagoreisches Instrument ist ihm in die Hand gegeben, sondern die biblische Cithara. So kann die Darstellung als ein Zeugnis für die Verschmelzung der beiden Musikanschauungen betrachtet werden, eine Verschmelzung freilich, in der dem christlichen Gedankengut sichtlich die Priorität über die antike Tradition eingeräumt ist.

### *Die Instrumentensymbolik*

Mit dem Hinweis auf den Typus *David Cantor* ist jedoch der christlich-liturgisch begründete Gehalt der Darstellung noch nicht ausgeschöpft. Dieser erschließt sich erst voll, wenn nicht nur David und seine Begleiter, sondern auch die Musikanstrumente auf ihre ikonographische Bedeutung hin befragt werden.

In der Bibel ist David zu verschiedenen Malen als Citharaspieler oder auch als „Erfinder des Saitenspiels“<sup>19</sup> bezeugt. Die ihn begleitenden Musiker dagegen sind auf kein bestimmtes Instrument festgelegt. Von ihnen heißt es, daß sie Gott mit „Cymbala, Bucina, Psalterium, Cithara, Tuba“ oder auch „mit allen Musikanstrumenten“<sup>20</sup> loben. Sie entsprechen damit der im 150. Psalm erhobenen, den gesamten Psalter abschließenden Forderung: „Lobt den Herrn mit dem Klang der Tuba, lobt ihn mit Psalterium und Cithara, lobt ihn mit Tympanum und Chorus, lobt ihn mit Chordae und Organum. Alles, was atmet, soll den Herrn loben“.

\*

Die Musikanstrumente sind also nach dem Zeugnis der Bibel ein Mittel zum Gotteslob, so daß es nicht verwunderlich ist, daß sie in den Überlegungen der Kirchenväter eine wichtige Rolle spielen. In den Kommentaren zum 150. Psalm kommt immer wieder das Phänomen zur Sprache, daß Musikanstrumente gleichsam als verdinglichtes Gotteslob über die eigene reale Erscheinungsform hinaus auf etwas Höheres verweisen.

So steht für Augustin alle Musik, die „voce, flatu vel pulsu“ hervorgebracht wird, für die Macht und Freundlichkeit Gottes, die sich dem Menschen offenbart – dies allerdings nicht „per proprietatem“, durch ihre eigentliche Beschaffenheit, sondern „per similitudinem“, durch Ähnlichkeit: „Wir wollen das nicht außer Acht lassen, was die Musiker sagen und was unbestreitbar ist, daß es nämlich drei verschiedene Arten von Klangerzeugung gibt: Diejenige mit der Stimme, die mit dem Blasen und die mit dem Schlagen. Mit der Stimme geschieht die Klangerzeugung durch Hals und Luftröhre des Sängers, ohne Zuhilfenahme eines Musikanstruments, mit dem Blasen durch die Flöte und Ähnliches und mit dem Schlagen durch die Cithara und verwandte Instrumente. Keine Möglichkeit ist hier [d.h. im 150. Psalm] ausge-

<sup>19</sup> Vgl. die Nachweise bei Steger, *David*, 41, Anm. 3.

<sup>20</sup> 1. Chr. 16, 5 und 42; 2. Chr. 5, 12.

lassen: Denn die Stimme wird im Chor erhoben, das Blasen vollzieht sich auf der Tuba und das Schlagen auf der Cithara. Stimme, Blasen und Schlagen entspricht Verstand, Atem und Körper, jedoch nicht im eigentlichen, sondern im analogen Sinne. Wenn es also heißt: „Laudate Dominum in sanctis eius“, wem gilt das, wenn nicht den Heiligen des Herrn? Und wen sonst sollen sie wie Gott loben, wenn nicht sich selbst? Denn er sagt, daß ihr Menschen seine Heiligen seid, seine Herrlichkeit, die er in euch geschaffen hat, und daß ihr seine Macht und das Maß und die Fülle seiner Größe seid, die er in euch hineingelegt hat und in euch zum Ausdruck bringt. Ihr seid Tuba, Psalterium, Cithara, Tympanum, Chorus, Chordae, Organum und die Cymbala des Jubels, die so schön klingen, weil sie zusammenklingen. Das alles seid ihr“.<sup>21</sup>

Aber nicht nur die *musica instrumentalis* als Ganzes wird als Abbild göttlicher Herrlichkeit verstanden, die sich im Menschen offenbart. Auch ihre Einzelemente, allem voran die Musikanstrumente, erfahren ihre je eigene Symbolisierung.<sup>22</sup> Hierbei ist es häufig die äußere Form, die den Ansatz für eine Versinnbildlichung bietet. So wird das *Psalterium*, da sein Resonanzkörper im oberen Teil des Instruments umfangreicher ist als im unteren, der himmlischen Sphäre zugeordnet. Sein Klang soll dazu ermahnen, daß „wir den oberen Dingen nachstreben und nicht durch die sinnliche Freude am Gesang in die Leidenschaften des Fleisches hinabgezogen werden“.<sup>23</sup> Der Resonator der *Cithara* befindet sich demgegenüber am unteren Teil des Instruments; folgerichtig symbolisiert die Cithara den irdischen Bereich.<sup>24</sup> So kommt es, daß der Psalmvers „Laudate eum in psalterio et cithara“ folgendermaßen interpretiert wird: „Lobt den Herrn mit dem von oben klingenden Psalterium und der von unten klingenden Cithara, lobt gleichsam vom Himmel und der Erde her jenen, der Himmel und Erde gemacht hat“.<sup>25</sup> Eine Erweiterung

<sup>21</sup> „Nec praetereundum existimo quod musici dicunt, et res ipsa manifesta est, tria esse genera sonorum, voce, flatu, pulsu: voce ut est per fauces et arterias, sine organo aliquo cantantis hominis; flatu, sicut per tibiam, vel quid ejusmodi; pulsu, sicut per citharam, vel quid ejusmodi. Nullum itaque genus hic praetermissum est: nam vox est in choro, flatus in tuba, pulsus in cithara; tanquam mens, spiritus, corpus; sed per similitudines, non per proprietates. Quod ergo proposit, Laudate Dominum in sanctis ejus, quibus hoc dixit, nisi eis ipsis? Et in quibus ut Deum laudent, nisi in seipsis? Vos enim sancti ejus, inquit, virtus ejus estis, sed quam fecit in vobis; et potentatus ejus, et multitudo magnitudinis eius quam fecit et ostendit in vobis. Vos estis tuba, psalterium, cithara, tympanum, chorus, chordae, et organum, et cymbala jubilationis bene sonantia, quia consonantia. Vos estis haec omnia, nihil hic vile, nihil hic transitorium, nihil ludicum cogitetur.“ *PL* 37, 1965f.

<sup>22</sup> Vgl. zum Folgenden auch die ausführlichen Darstellungen bei Abert, *Musikanschauung*, 212 ff. Steger, *Philologia Musica*, 32, 60, 98, 111, 115. Hammerstein, „Instrumenta Hieronymi“.

<sup>23</sup> Abert, *Musikanschauung*, 215.

<sup>24</sup> Zur äußeren Form des Instruments vgl. Abert, *Musikanschauung*, 216.

<sup>25</sup> „Laudate eum in psalterio desuper sonante er in cithara de infra sonante, de caelibus et terrestribus utpote illum, qui fecit caelum et terram“. Pez, *Thesaurus Anecdotorum* V, 2146. Notker der Deutsche: „Psalterium ... hábet óbenâ níder bûh. uuanda ouh corpus ... ist de terra ... bediu síngo ih dir in cythara. díu habet níder-lígentalen bûh ...“. Zit. nach Steger, *Philologia Musica*, 111.

Honorius von Autun: „Per psalterium, quod a superioribus sonat, superna praecepta [accipiuntur].“ Pez, *Thesaurus Anecdotorum* V, 1634.

erfährt diese Symbolisierung dadurch, daß das den „coelestibus“ angehörende Psalterium mit dem Leib und die den „terrestribus“ zugeordnete Cithara mit dem Kreuz Christi verbunden wird.<sup>26</sup> Schließlich wird die himmlische Zugehörigkeit des Psalteriums an seiner Zehnsaitigkeit aufgezeigt, denn die Zehnzahl der Saiten entspricht derjenigen der Gebote. So heißt es bei Augustin: „Wir sind dazu aufgefordert, mit dem zehnsaitigen Psalterium Psalmen zu singen ... denn die Zahl der Gebote beträgt zehn“.<sup>27</sup> Freilich sind Psalterium und Cithara nicht durchgängig so streng dem himmlischen bzw. irdischen Bereich zugeordnet. Honorius von Autun sieht in der Cithara ein Abbild des gesamten Universums, wenn er sagt: „Denn der größte Künstler hat das Universum gleichsam wie eine große Cithara angelegt, die er mit verschiedenen Saiten bespannt hat, damit sie in unterschiedlichen Tonhöhen erklingt. So hat er ja auch sein allumfassendes Werk in zwei einander gegensätzliche Elemente unterteilt. Der Geist und der Körper geben nämlich wie ein Knaben- und ein Männerchor einen hohen und einen tiefen Klang.“<sup>28</sup> Von den anderen in der Bibel genannten Instrumenten steht die *Tuba*, die von alters her im Krieg und bei festlichen Anlässen gebraucht wurde<sup>29</sup>, für den Sieg, den der Gläubige über den Teufel<sup>30</sup> oder Christus über die Welt errungen hat.<sup>31</sup> Die Klangstärke des Instruments führt dazu, daß in der Tuba das „Sinnbild des göttlichen Wortes, das die Seele der Hörer aufweckt“<sup>32</sup>, gesehen wird. Das *Tympanum*, ein Paukeninstrument<sup>34</sup>, steht für die Unanfechtbarkeit des Fleisches, denn: „Das Tympanum wird aus getrocknetem und gestärktem Fell gemacht, was das

<sup>26</sup> Vgl. hierzu Abert, *Musikanschauung*, 216 f. und Steger, *David*, 68 f.

<sup>27</sup> „[iubemur] psallere in psalterio decem chordarum ... praecepta enim legis decem sunt“. Abert, *Musikanschauung* 219, Anm. 1. Arnobius fügt den zehn Geboten die zehn ägyptischen Plagen hinzu: „In psalterio decem chordarum psallam tibi, decem praecepta legis suscipiens et decem plagis Aegyptum percussum fugiens“. Abert, a.a.O., 219, Anm. 3.

In einem anonymen Psalmenkommentar heißt es: „... decem vero chordae psalterii decem praecepta legis significant ...“. PL 21, 644.

<sup>28</sup> „Liber duodecim quaestionum et libellus octo quaestionum“: „Summus namque opifex universitatem quasi magnam citharam condidit, in qua veluti varias chordas ad multiplices sonos reddendos posuit: dum universum suum opus in duo, vel duo sibi contraria distinxit. Spiritus enim et corpus quasi virilis et puerilis chorus gravem et acutum sonum reddunt ...“. PL 172, 1179.

<sup>29</sup> Isidor von Sevilla:

„Adhibebatur autem non solum in proeliis sed in omnibus festis diebus propter laudis vel gaudii claritatem“. *Etym.* III, XXI, 3.

<sup>30</sup> Honorius von Autun: „Laudate eum in sono tubae: per tubam victoria accipitur, quia finito bello et fugatis hostibus solent victores tuba canere. Laudate ergo eum pro victoria, quia diabolum vicistis“. PL 172, 306.

<sup>31</sup> In diesem Sinne zieht Caesarius von Heisterbach eine Verbindung zwischen Laudes und Tuba: „Laudes de mane cantamus Deo, quia ... mane Christus a mortuis vitor surrexit ... Tuba pertinet ad laudes ...“. Hilka, *Wundergeschichten*, 13.

<sup>32</sup> Abert, *Musikanschauung*, 221.

<sup>33</sup> Weitere Symbolisierungen bei Abert, *Musikanschauung*, 221.

<sup>34</sup> Isidor von Sevilla: „Tympanum est pellis vel corium ligno ex una parte extentum ...“. *Etym.* III, XXII, 9.

unveränderliche, vor jeder Verderbnis sichere Fleisch symbolisiert. Lobt also Gott, daß er euer Fleisch, das früher unsicher und zerbrechlich war, mit solcher Festigkeit versehen hat, daß ihm keine Verpestung etwas anhaben kann“.<sup>35</sup> *Chorus* wird meist im Sinne der „*consensio cantantium*“, der Eintracht der Sänger, verstanden<sup>36</sup> und versinnbildlicht die Einmütigkeit der Gläubigen. Augustin führt aus, daß so, wie ein Chor nicht durch eine unreine Stimme gestört werden darf, auch in der christlichen Gemeinde jeder durch Häresie aufkommende Mißklang vermieden werden muß.<sup>37</sup> Die *Chordae*, die Saiten, gelten als Abbild der durch Fasten und Beten geläuterten Gedanken der Gläubigen.<sup>38</sup> Bei der *Orgel* wird die Eigenschaft hervorgehoben, daß ihre Pfeifen trotz unterschiedlicher Größe in konsonierendem Zusammenklang ertönen. Aus dieser Vorstellung heraus wird sie zum Sinnbild für die gesamte Kirche. „Man muß wissen“, schreibt Honorius von Autun, „daß wir aufgefordert sind, Gott mit Musikinstrumenten zu loben. Die Alten hielten sich in ihren Gottesdiensten daran, und auch wir haben von daher die Legitimation, im Gottesdienst die Orgel erklingen zu lassen. Die ganze Kirche ist eine Orgel Gottes, und die schön klingenden Pfeifen sind Gottes Auserwählte“.<sup>39</sup> Die *Cymbala* schließlich gelten als Sinnbild für den Gott lobenden Menschen, denn sie berühren nach Aussagen Augustins einander, „um zu erklingen. Daher sind sie von manchen Leuten mit unseren Lippen verglichen worden. Ich aber meine, daß wir den Sinn-

<sup>35</sup> Honorius von Autun: „Laudate eum in tympano et choro. Tympanum fit ex corio exsiccato et firmato, quod significat carnem immutatam, ab omni corruptione firmatam. Inde laudate Deum, quod carnem vestram, prius fragilem, tanta firmitate immutavit, quod ultra nulli corruptioni subjacebit“. *PL* 37, 1953.

Bei Pseudo-Hieronymus ist das Tympanum als kleines Blasinstrument „wie eine Tuba“ beschrieben. Seine Kleinheit wird als die geringe Weisheit des alten gegenüber dem neuen Bund ausgelegt; vgl. Hammerstein, „*Instrumenta Hieronymi*“, 130.

<sup>36</sup> Augustinus: „Laudent nomen ejus in choro. Et chorus quid significat? ... Chorus est consensio cantantium“. *PL* 37, 1953.

<sup>37</sup> Augustinus: „Si in choro cantamus, concorditer cantemus. In choro cantantium quisquis voce discrepuerit, offendit auditum, et perturbat chorom. Si vox inconvenienter cantantis disturbat concentum cantantium, quomodo disturbat haeresis dissonans concentum laudantium? Chorus Christi iam totus mundus est. Chorus Christi ab oriente in occidentem consonat“. *PL* 37, 1953.

Unter den *Instrumenta Hieronymi* erscheint der Chorus demgegenüber als dudelsackähnliches Instrument, ähnlich wie das Tympanum. Es symbolisiert „das Volk des alten Bundes, das das Gesetz mit engem Sinn empfing und durch kleinliche Auslegung nur unvollkommen verkündete“. Hammerstein, „*Instrumenta Hieronymi*“, 132.

<sup>38</sup> Honorius von Autun: „Chordae sunt intestina animalium exsiccata et attenuata, dulciter resonantia; et designant internas cogitationes justorum, virgiliis et jejuniis exsiccatas ..., dulcisimum melos purae conscientiae resonantes ... Laudate Dominum in chordis, i.e. pro sanctis cogitationibus, quae ut chordae dulciter resonant“. *PL* 172, 307.

<sup>39</sup> „Notandum quod musicis instrumentis iubemur Deum laudare. Antiqui enim solebant in sacrificiis his uti artibus: unde et nos in Divinis Officiis utimur organis. Tota Ecclesia est organum Dei, electi sunt fistulae dulcisonae ...“. Pez, *Thesaurus Anecdotorum* V, 1635.

Pseudo-Hieronymus sieht in der Orgel ein Sinnbild für „das Evangelium, das über die ganze Erde hallt“. Hammerstein, „*Instrumenta Hieronymi*“, 122.

gehalt der Cymbala besser verstehen, wenn wir in ihnen gleichsam Gott loben, indem wir unseren Nächsten ehren. Denn wenn sich die Menschen gegenseitig ehren, dann loben sie Gott“.<sup>40</sup>

\*

Auf der Psalterminiatur Cambridge B 18 scheinen einige der vom Psalmisten genannten Instrumente ins Bild gesetzt zu sein: Das Grifflochhorn könnte eine reale Entsprechung der Tuba, die Harfe eine solche der Cithara sein; die Chordae sind als Monochord, das Organum als Orgel und die Cymbala als Glocken dargestellt. Dies läßt, verbunden mit der Tatsache, daß das Bild als erstes Blatt einer Psalterhandschrift ohnehin eng mit der beschriebenen Thematik verbunden ist, folgende zusammenfassende Deutung zu: Indem David und seine Begleiter umgeben sind von den Elementen der *musica instrumentalis*, verweisen sie nicht nur auf die kosmische Harmonie, nicht nur auf den Erlöser Christus, sondern stehen mit allen Instrumenten „per similitudinem“ für die Wahrheit, daß der Mensch ein Musikinstrument ist, das Gott sich als Ausdruck seiner Macht und Herrlichkeit geschaffen hat, und daß der Umgang des Menschen mit dem Mitmenschen nichts anderes ist als jene *musica instrumentalis*, die, in „voce, flatu vel pulsu“ sich vollziehend, durch keinen Mißklang gestört werden soll.

#### DIE HÖLLENMUSIK

Die Tatsache, daß die Handschrift Cambridge B 18 ein Psalter ist, bildet auch die Brücke zu der im unteren Teil von f.1 ausgeführten Darstellung. Diese zeigt – als Antipoden zur zentralen Davidsgestalt im oberen Bildteil – ein aufrecht stehendes Tier, das mit seiner den gesamten Bildspiegel einnehmenden Größe, seinem Zottelfell und seinen gefletschten Zähnen sichtlich abschreckend wirken soll. Um den Hals hängt ihm, an zwei dicken Seilen befestigt, eine grobe Faßtrommel, die es mit beiden Tatzen schlägt. Ebenso wie David wird auch diese Tiergestalt von mehreren Begleitern umgeben. Wirkten Davids Begleiter jedoch still und in sich gekehrt, so scheinen diese voller ausgelassener Beweglichkeit zu sein. Zur rechten des Tieres erproben zwei auf dem Kopf stehende Gaukler und zwei Fidel bzw. Horn spielende Musiker ihr Können. Hinter ihm und zu seiner Linken führen vier Männer einen Tanz aus. Das Ganze verweist in den Bereich der Jongleur-Musik, könnte „durchaus ein Bild historischer Spielmannspraxis sein“.<sup>41</sup>

Der Bildinhalt beider Darstellungen ist damit durchaus gegensätzlich. Das „geistige Band“, das sie verbindet, ist, wie Hugo Steger gezeigt hat<sup>42</sup>, mit dem Text

<sup>40</sup> Augustinus: „Laudate eum in cymbalis bene sonantibus, laudate eum in cymbalis iubilatio-nis. Cymbala invicem tangunt ut sonent; ideo a quibusdam labiis nostris comparata sunt. Sed melius intelli-gi puto in cymbalis quodammodo laudare Deum, dum quisque honoratur a pro-ximo suo, non a seipso; et invicem honorantes dant laudem Deo“. PL 37, 1964f.

<sup>41</sup> Hammerstein, *Diabolus in Musica*, 60.

<sup>42</sup> Steger, *David*, 139f.

gegeben, den der Psalmsänger der oberen Bildhälfte dem Betrachter entgegenhält: „Wohl dem, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen“. Die Gegensätzlichkeit der Darstellung beruht auf dem Gegensatz, den die Verszeile ausdrückt: Der Weg des Frommen, des *beatus vir*, führt von der Welt zu Gott, derjenige der Gottlosen dagegen ins Nichts, in die Hölle. Die Gottlosen sind, wie es im Psalm weiter heißt, „wie Spreu, die der Wind verstreut. Darum bestehen die Gottlosen nicht im Gericht, noch die Sünder in der Gemeinde der Gerechten, aber der Gottlosen Weg vergeht“.

Übertragen auf unsere Darstellung heißt das: Der Weg Davids, des *beatus vir*, führt von der *musica instrumentalis* zur *musica mundana*, von der Welt zu Gott, derjenige der Jongleure, des *consilium impiorum*, dagegen von der Welt zu Hölle und Höllenmusik. Davids Weg ließ sich dadurch veranschaulichen, daß die dargestellten Personen und Instrumente, über ihr konkretes Erscheinungsbild hinausweisend, jeweils die Zielrichtung auf die himmlische Hemisphäre ausdrückten. Das *consilium impiorum*, nämlich Tiergestalt, Spieler, Tänzer und Instrumente weisen demgegenüber mit entsprechender Symbolisierung auf das entgegengesetzte Ziel: auf Hölle und Höllenmusik.

### *Teufel und Tier*

Die Deutung der Tiergestalt hat in der Literatur zu unterschiedlichen Ergebnissen geführt. Zwar sind sich alle Autoren, die sich mit der Psalterillustration beschäftigt haben, darüber einig, daß kein reales Tier, sondern ein in eine Tiermaske gehüllter Spielmann gemeint ist. Über die Identität des vorgetäuschten Tieres jedoch gehen die Meinungen auseinander. Nach Sachs handelt es sich um einen Tiger<sup>44</sup>, Smits van Waesberghe sieht in ihm einen Bären<sup>45</sup>, Hammerstein und Steger einen Wolf, eine Theorie, für die letzterer sogar einen Zoologen als Gewährsmann anführen kann.<sup>46</sup> Die Frage, was für ein Tier der Illuminator vor Augen hatte, ist jedoch zur Herstellung des Bezugs von der dargestellten Jongleur-Musik zur Höllenhemisphäre von sekundärer Bedeutung. Der ist bereits dadurch gegeben, daß überhaupt ein derart fratzenhaftes Tier das Ganze beherrscht. Denn zwischen Tier und Teufel bestehen hinsichtlich des durch sie wachgerufenen Vorstellungshintergrundes enge Beziehungen. So ist einer der Ahnen des christlichen Teufels der Satyr, jener Tiermensch, der der Antike als Inbegriff der Ausgelassenheit, Unzucht und Ausschweifung galt. Von ihm erbt der Teufel die Ziegenbock-Elemente: Hörner, Klauen und Zottelfell.<sup>47</sup> Außer vom Bock holt sich das Mittelalter „auch noch von anderen Tieren ikonographische Anregungen für Satans Bild“, da es glaubt, „daß dem Teufel niedere, grobsinnliche Tierheit zukommt“.<sup>48</sup> Da nach der Vorstellung der Zeit

<sup>43</sup> Vgl. zum Folgenden auch Steger, *David*, 139 f.; Seebass, *Musikdarstellung*, 139 f.; Hammerstein, [Besprechung Steger], 91 f.; ders., *Diabolus in Musica*, 59 f.

<sup>44</sup> *Handbuch*, 21930, 96.

<sup>45</sup> *Musikerziehung*, 52.

<sup>46</sup> *David*, 214.

<sup>47</sup> Erich, *Darstellungen*, 63.

<sup>48</sup> Erich, a. a. O., 64.

mit wenigen Ausnahmen (Taube, Lamm) allen Tieren etwas Bösartiges anhaftet, ist es folgerichtig, daß der Teufel in allen möglichen Tiergestalten erscheint: als Wolf, Hund, Fuchs, Affe oder Bär.<sup>49</sup> Wenn damit in der Handschrift Cambridge B 18 ein großes, abschreckendes Tier antipodisch zum König David, dem Lenker der *musica instrumentalis*, ins Zentrum gerückt ist, so scheint dies auf den Beherr-scher des „Rates der Gottlosen“, auf den Teufel zu verweisen.

### *Teufel und Spielleute*

Der Teufel ist im Gegensatz zu David und Christus nicht im eigentlichen Sinne Musiker. Tanz und Musik sind ihm nur Mittel zum Zweck, die Menschen vom Pfad der Tugend abzubringen und sie zur Sünde zu verleiten, ein Mittel im übrigen, das sich als außerordentlich wirksam erweist; denn mit fast unausweichlicher Konsequenz zieht Instrumentenspiel und Tanz den Gläubigen in den Abgrund. Da nun der Teufel einerseits nicht selbst musiziert, andererseits aber die Musik unentbehrlich ist zum Gelingen des zentralen Vorhabens, möglichst viele Seelen in die Hölle zu befördern, ist er auf dienstbare Geister angewiesen, die dies durch ihr Musizieren ermöglichen. Diese findet er in den Spielleuten, die folgerichtig von den Kirchenvätern als *ministri Satanae*, als Diener des Teufels<sup>50</sup> beschimpft und verfehmt werden.

Die ablehnende Haltung der Kirche gegenüber den Spielleuten hat alte Wurzeln. Schon seit den Anfängen des Christentums richten sich Angriffe kirchlicher Autoritäten gegen Flöten- und Cithara-Spieler, die nach heidnischer Sitte in den Häusern der Christen zum Gastmahl aufspielen. Instrumentalspiel wird als Götzenkult verstanden und die Spielleute als Verbündete vorchristlicher Götter oder auch christlicher Teufel angesehen. So spricht Hieronymus von Psalterium- und *fidelicina*-Spielerinnen als vom „Teufelschor“, der wie die „todbringenden Sirenengesänge“ aus dem Hause zu vertreiben ist.<sup>51</sup> Diese Einschätzung der Spielleute lässt sich von frühchristlicher Zeit bis zum Ende des Mittelalters verfolgen. Für Berthold von Regensburg sind die Musiker „des tiuvels blâsbelge“<sup>52</sup> und für den Verfasser einer Predigt aus dem 15. Jahrhundert allesamt Priesterinnen und Pfarrer des Teufels, vor denen sich der Christ zu hüten hat.<sup>53</sup>

Solche Warnungen werden nicht nur in der Literatur laut. Auch mit den Mitteln der bildenden Kunst werden sie ausgesprochen: Kapitell-, Archivolten- und Tympana-Plastiken zeigen als mahnendes Exempel immer wieder den Teufel, der in

<sup>49</sup> So heißt es bei Augustin: „Lupus enim diabolus est“. Schmidt, *Teufels- und Dämonenglaube*, 50. Caesarius von Heisterbach sagt, daß der Teufel neben vielen Tiergestalten auch diejenige des Bären annehmen kann. Schmidt, a.a.O., 58.

<sup>50</sup> So Honorius von Autun; vgl. Hammerstein, *Diabolus in Musica*, 50.

<sup>51</sup> Quasten, *Musik und Gesang*, 169.

<sup>52</sup> Hammerstein, *Diabolus in Musica*, 51.

<sup>53</sup> Hammerstein, a.a.O.

Gestalt eines Spielmanns oder eines Monsters die Menschen zur Sünde verführt<sup>54</sup>, und auch die Psalterillustration Cambridge B 18 bringt dieses Thema zum Ausdruck: Indem der Teufel in Tiergestalt, umgeben von seiner aus Gauklern und Musikern bestehenden Hausmacht, voll dem Betrachter zugewandt ist, dient er diesem zur Mahnung, sein Leben so einzurichten, daß ihm das *consilium impiorum* erspart bleibt.

### *Teufel und Musikinstrumente*

Weder in der Bibel noch in anderen Quellen findet sich ein Anhaltspunkt dafür, daß der beschriebenen Symbolisierung der Musikinstrumente auf die *musica mundana* hin eine solche auf Hölle und Höllenmusik entspricht. Dies ist durch das genannte Phänomen begründet, daß der Teufel – anders als Christus und David – kein Musiker ist, sondern ein Taktiker, der sich der Musikinstrumente nur leihweise bedient. Unter diesem Aspekt betrachtet sind Musikinstrumente Werkzeuge Satans und als solche zu bekämpfen.

Damit sind die Musikinstrumente sowohl einer positiven wie auch einer negativen Wertung unterworfen. Heißt das, daß, je nachdem, in welchem Kontext sie erscheinen, Musikinstrumente als Abbild himmlischen Wirkens zu begrüßen oder als Vorboten der Hölle zu verteufeln sind? Oder gibt es nach mittelalterlicher Auffassung spezifisch „gute“ und spezifisch „böse“ Instrumente, solche, die den Engeln, und solche, die dem Teufel bzw. den Spielleuten zugehören?

Die spiegelbildliche Anlage unserer Psalter-Miniatur, in deren oberen Feld die himmlischen und in deren unteren Feld die teuflischen Musiker agieren, spricht eher für die zweite Annahme. Hammerstein, dem sich bei seiner Interpretation des Bildes diese Frage ebenfalls stellt, nimmt ihr gegenüber eine etwas ambivalente Stellung ein. Einerseits beantwortet er sie auf der Basis der pythagoreischen Musikanschauung im zweitgenannten Sinn, indem er bei den im oberen Teil abgebildeten Instrumenten „Theorie- und Ars-Fähigkeit“<sup>55</sup> und damit Nähe zur Himmelsphäre ausmacht, während ihm die Instrumente im unteren Teil für volkstümlich improvisierte Musik stehen: Das Rebec ist bundlos, das Horn hat keine Grifflöcher und die Faßtrommel ist primitiv. Keines dieser Instrumente kann „Ars, Theorie und Reguliertheit“<sup>56</sup> ausdrücken, ihre Zuordnung zum Bereich des Bösen ist demgemäß folgerichtig. Auf der anderen Seite warnt der Autor – in anderem Zusammenhang – vor der Annahme, „daß bestimmte Instrumente in jedem Falle und wann immer sie auftreten einen teuflischen Aspekt haben müßten“<sup>57</sup> und weist

<sup>54</sup> Vgl. z.B. Meyer-Baer, *Music of the spheres*, 285: Auf einem romanischen Kapitell aus St. Madeleine in Vezelay ist ein Teufel dargestellt, der eine ihre Blöße nurdürftig verdeckende Frau hinter sich herzieht.

<sup>55</sup> *Diabolus in Musica*, 60.

<sup>56</sup> A.a.O.

<sup>57</sup> A.a.O., 24.

darauf hin, daß „dasselbe Instrument ... je nach Bildzusammenhang einen verschiedenen, sei es negativen, sei es wertneutralen oder sei es positiven Sinn haben kann“ und daß „entscheidend ... der Kontext ist, in dem es steht“.<sup>58</sup>

Diese Position wird gestützt durch die Quellen, die eine strikte Einteilung, nach der die „ars-fähigen“ Instrumente der himmlischen, die Spielmannsinstrumente der teuflischen Hemisphäre angehören, nicht zulassen. Denn es begegnen nicht nur differenzierte Instrumente in Händen von Teufeln und Dämonen, sondern umgekehrt auch anspruchslose Instrumente in denjenigen von Himmelsmusikanten. So spielt eine Sirene Grifflochhorn und ein Dämon die Harfe.<sup>60</sup> Das bundlose Rebec andererseits ist als Instrument Davids und seiner Begleiter<sup>61</sup> oder auch als Engels- oder Presbyter-Instrument belegt.<sup>62</sup>

Dennoch ist Hammerstein darin zuzustimmen, daß „immer dann, wenn Teufelstinstrumente gemeint sind, bestimmte Klangwerkzeuge bevorzugt werden“.<sup>63</sup> Es sind dies vor allem solche Instrumente, deren Bau und Handhabung größtmögliche Lärmentfaltung gestattet. Betrachtet man die Teufelstümmer der Cambridger Miniatur auf diesen Aspekt hin, so ergibt sich die Teufelsnähe von Fidel und Horn und ihre daraus resultierende Verwerflichkeit nur aus dem Kontext, während die von der Tierfratze geschlagene Trommel auch aus sich heraus Nähe zu diesem Bereich zeigt. Denn zwar ist das Tympanum ein biblisches Instrument, das im 150. Psalm als Werkzeug zum Gotteslob bezeugt ist; bei den Kirchenvätern aber erfährt es eine Symbolisierung, die es gleichwohl in engen Zusammenhang mit Tod und Hölle bringt: Das über den Holzrahmen gespannte Tierfell ist ein Bild für die Vergänglichkeit des Daseins und die Abtötung des Fleisches. Für Gregor den Großen versinnbildlicht das Trommelschlagen die Aufforderung, die einst Paulus an die Kolosser gerichtet hatte: „So tötet nun eure Glieder, die auf Erden sind, Hurerei, Unreinigkeit, schändliche Brunst, böse Lust und den Geiz, welcher ist Abgötterei, um welches willen kommt der Zorn Gottes über die Kinder des Unglaubens“.<sup>64</sup> Ist für Gregor damit die Trommel eher ein Mittel, das den teuflischen Bestrebungen entgegenwirken soll, ist also die Beziehung zwischen Teufel und Trommel hier anithetisch, so lassen sich auch direkte Bezüge zwischen Trommel und Jenseits ausmachen. Diese sind mit den Möglichkeiten des Instruments zu beträchtlicher Lärmentfaltung gegeben. In Quellen, die, wie Geistliche Spiele, Visionen und Legenden, Schilderungen von Hölle und Höllenmusik enthalten, wird als dominierendes Klangphänomen, das dem Sünder beim Eintritt in die Hölle entgegenschlägt, ein ohrenbetäubender Lärm hervorgehoben. Es kreischt, dröhnt, rasselt und bebt, Peitschen werden geknallt, Töpfe aneinandergeschlagen und Kuh-

<sup>58</sup> A. a. O.

<sup>59</sup> A. a. O., Abb. 133 a.

<sup>60</sup> A. a. O., 125.

<sup>61</sup> Steger, David, Tf. 11, 13, 14, 19, 22; Seebass, *Musikdarstellung II*, Tf. 23, 28.

<sup>62</sup> Hammerstein, *Musik der Engel*, Abb. 26, 31, 39, 40 et passim.

<sup>63</sup> *Diabolus in Musica*, 24.

<sup>64</sup> Kolosser 3, 5–6; PL 79, 291.

schellen geläutet. In ein solches Inferno paßt das dumpfe Dröhnen einer Faßtrommel, dieses groben, kunstlosen Stückes Holz, dessen Handhabung weder musikalische Vorbildung noch manuelles Geschick erfordert, recht gut.

Vielelleicht hat der Illuminator von Cambridge B 18 die Faßform des Instruments auch noch aus einem anderen Grunde gewählt. Das Faß nämlich ist ebenfalls als teuflisches Requisit belegt. So thront Luzifer, wenn in der Hölle ein Fest gefeiert wird, auf einem großen Faß, das von der Meute subordinierter Teufel in ausgelassenem Reigen umtanzt wird.<sup>65</sup> Möglicherweise paßt in diesen Traditionszusammenhang auch, daß Luzifer im Fronleichnamsspiel von Eger seinen Teufeln das Kompliment macht, ihr Gesang habe so wohl geklungen wie in einem alten Badekübel.<sup>66</sup> Unter Einbezug dieser freilich vagen Anhaltspunkte ist es nicht ausgeschlossen, daß es sich bei der Faßtrommel aus dem Cambridger Psalter doch um einen typischen, vom Illuminator bewußt als Teufelsinstrument eingesetzten Klangkörper handelt. Freilich sind alle Autoren, die sich mit dieser Faßtrommel beschäftigt haben, der Meinung, es handle sich um ein reales Instrument. Sachs sieht in ihr einen Nachfahren der römischen Symphonia, die bei Isidor beschrieben ist<sup>67</sup>, die allerdings im 12. Jahrhundert, der Entstehungszeit von Cambridge B 18, „längst veraltet und aus dem täglichen Leben geschieden war“.<sup>68</sup> Daß dieses Instrument in gegebenen Fall dennoch, und zudem an so exponierter Stelle, erscheint, erklärt sich Sachs damit, daß es sich bei unserer Darstellung um eine „Mummerei“ handelt und „allen Mummereien ... ein gewisses Archaisieren eigen“<sup>69</sup> ist. Stauder geht in seiner Interpretation gar auf die alten Ägypter zurück, indem er angibt, daß derartige Instrumente „schon seit dem Mittleren Reich in Ägypten als Negertrommeln dargestellt“<sup>70</sup> werden. Weitere mittelalterliche Beispiele scheinen ihm jedoch nicht bekannt zu sein. Blades wiederum sieht in dem Instrument einen Archetypus des 12. Jahrhunderts, ohne auf das Fehlen weiterer überlieferter Beispiele einzugehen.<sup>71</sup>

Musikinstrumente sind also aus sich heraus weder „gut“ noch „böse“. Um zu erkennen, welcher Sphäre sie zugehörig sind, bedarf es des entsprechenden Kontextes. Ungeachtet dessen gibt es eine Reihe von Instrumenten, die eher der einen oder der anderen Sphäre zugehören. Übertragen auf die Psalterminiatur Cambridge B 18 bedeutet dies, daß die im unteren Bildteil dargestellte Fidel und das Horn nicht per se schlecht sind, sondern diese Wertung nur dadurch erfahren, daß sie den *ministri Satanae* in die Hand gegeben sind. Während sie ebenso in den Händen Davids und seiner Begleiter vorstellbar wären, scheint es, daß es sich bei der Trommel um ein spezifisches Höllenwerkzeug handelt, das die negative Wertung bereits in sich trägt und infolgedessen auch nur in teuflischem Kontext vorstellbar ist.

<sup>65</sup> Hammerstein, *Musik der Engel*, 109.

<sup>66</sup> *Musik der Engel*, 104.

<sup>67</sup> „Symphonia vulgo appellatur lignum cavum ex utraque parte pelle extenta, quam virgulis hinc et inde musici feriunt, fitque in ea ex concordia gravis et acuti suavissimus cantus“. *Etym. III*, XXII, 14.

<sup>68</sup> *Handbuch*, 1930, 96.

<sup>69</sup> A. a. O.

<sup>70</sup> *Alte Musikinstrumente*, 155 und *MGG XIII*, Artikel „Trommeln und Pauken“, 744.

<sup>71</sup> „Percussion Instruments“, 12.

## *Teufel und Tanz*

Neben der Musik ist der Tanz ein Mittel, dessen sich der Teufel bedient, um die Seelen der Sterblichen zur Sünde anzustiften. Mehr noch als der rein rezeptive Musikgenuss eignet sich der Tanz dazu, die Menschen zu Unzucht und Laster zu verführen und sie damit dem Teufel in die Arme zu treiben. So ist es nicht verwunderlich, daß der Tanz zu den kirchlicherseits am heftigsten befehdeten Elementen weltlicher Lustbarkeit gehört. Bei Chrysostomos heißt es: „Wo Tanz ist, da ist der Teufel“<sup>72</sup>, und Ephrem sagt: „Wo Zitherspiel und Tänze und Händegeklatsch stattfinden, dort ist Verblendung der Männer und Verderbnis der Weiber und Trauer der Engel und ein Fest des Teufels. O des tückischen Sinnes des Teufels! Wie berückt er jeden!“<sup>73</sup> Wenn noch im 13. Jahrhundert Jacques de Vitry ganz in diesem Sinne formuliert: „Der Tanz ist ein Kreis, dessen Zentrum der Teufel ist“<sup>74</sup> und im 15. Jahrhundert ein deutscher Geistlicher predigt: „Der ummegende tantz ist ein ring oder circkel, des mittel der teufel ist“<sup>75</sup>, so scheint dies exakt die Vorstellung zu sein, die auch in der Psalterillustration ins Bild gerückt ist: Die antipodisch zum König David ins Zentrum gesetzte Tiergestalt ist umgeben von einem Kreis musizierender, tanzender und kopfstehender Gaukler: „Chorea enim circulus est, cuius centrum est diabolus“.

Damit weist die obere Bildhälfte der Psalterminiatur Cambridge, St. John's College Ms. B 18 sowohl dem Gesamttypus wie den Einzelementen nach auf ein Höheres, die *musica mundana*, die untere Bildhälfte auf ein Niederes, auf Teufel und Höllenmusik. Dabei sind die Phänomene, die die beiden Sphären musikalisch bestimmen, durchaus identisch: Hier wie dort gibt es Musikinstrumente, Spielende und Tanz. Während diese jedoch im ersten Fall dem Gotteslob dienen, gehören sie im zweiten dem „Rat der Gottlosen“ an, sie sind Teufelswerkzeug, das, wenn man es nicht meidet, unweigerlich ins Verderben führt.

Hier nun rückt wieder jene Frage ins Zentrum, die den Ausgangspunkt dieser Untersuchung bildete: Erschöpfen sich die Aufschlüsse, die sich an Hand einer Darstellung wie Cambridge B 18 gewinnen lassen, mit dem Aufzeigen der genannten symbolischen Hintergründe, oder lassen sich aus ihr auch Folgerungen für die musikalische Aufführungspraxis der Zeit gewinnen? Mit anderen Worten: Läßt sich eine solche Darstellung nur aus der Vorstellung zweier streng gegeneinander abgegrenzter Ebenen – einer symbolischen und einer realen – deuten, oder unterliegt sie einer Konzeption, die eine derartige Trennung nicht kennt, die vielmehr in der realen Anschauung das Symbol mitsieht und mitbegreift?

<sup>72</sup> Quasten, *Musik und Gesang*, 184.

<sup>73</sup> Quasten, a. a. O., 184f.

<sup>74</sup> „Chorea enim circulus est, cuius centrum est diabolus“; zit. nach Hammerstein, *Musik der Engel*, 113.

<sup>75</sup> Hammerstein, *Diabolus in Musica*, 47.

## II. MUSIK UND REALITÄT

In der besprochenen Psalterillustration sind drei Bereiche realer Musikausübung ins Bild gefaßt: im oberen Teil – repräsentiert durch den Psalmsänger – derjenige der Kirchenmusik, des Chorals und, vertreten durch die arsfähigen Instrumente, derjenige der artifiziellen Musik; im unteren Teil – dargestellt durch die Tiergestalt, die Tänzer und die Spielleute – der Bereich der improvisierten Instrumentalmusik.

Diese drei Bereiche sollen nun in Zeugnissen gespiegelt werden, die die Realität unmittelbar, ohne metaphysischen Hintergrund abbilden bzw. beschreiben, so daß eine Basis entstehen kann, auf der ein Vergleich zwischen der im ersten Teil in ihren Einzelementen dargestellten Symbolbene und der aufführungspraktischen Realität jener Zeit möglich wird.

Als Grundlage für die folgende Untersuchung dient das *Tacuinum Sanitatis in Medicina*, ein ärztliches Hausbuch, das um 1390 im Auftrage einer Veroneser Familie hergestellt wurde.<sup>1</sup> Diese Quelle eignet sich gut als Basis für den benannten Vergleich, weil an ihrem Realitätswert nicht zu zweifeln ist. Denn es liegt in der Natur der ärztlichen Hausbücher, daß diese nicht über sich selbst hinausweisen, sondern nur reale Gegebenheiten abbilden und vermitteln.

Die ärztlichen Hausbücher haben sich aus den arabischen Taquim (*Tacuinum* ist lediglich die Latinisierung dieses arabischen Wortes) entwickelt, tabellarischen Übersichten, die angeben, welchen gesundheitsfördernden Wert gewisse Naturprodukte wie Blumen, Früchte und Getreide, aber auch Genüsse, die jenseits der reinen Körperlichkeit liegen, wie Wohlgerüche, Sport und Musik, haben. Damit ist das Taquim „ein umfassendes Werk für alle Fragen der Gesundheit und einer gesunden Lebensführung“.<sup>2</sup> Dies kennzeichnet auch das christliche *Tacuinum*. Während aber das arabische Vorbild ausschließlich aus Text besteht, verlagert sich das Gewicht in den christlichen Fassungen auf bildliche Darstellung, die mit kurzen textlichen Extrakten erläutert wird. Diese Exakte sind nach einem festliegenden Schema gegliedert, das im Falle unserer Quelle den behandelten Gegenstand auf sieben Fragen hin untersucht:

1. Gehört der Gegenstand dem Bereich von trocken, feucht oder warm an? (Complexion oder Natur)
2. Welches Einzelement des behandelten Ganzen ist für den Gebrauch am geeignetsten? (Electio)
3. Welcher Nutzen ergibt sich für die Gesundheit? (Iuvamentum)
4. Welcher Schaden kann ihr daraus entstehen? (Nocumentum)
5. Durch welche Gegenmittel kann der Schaden verhütet werden? (Remotio nocumenti)
6. Wie reagiert der Körper des Menschen auf den besprochenen Gegenstand? (Quid generat?)
7. Wie zuträglich ist der besprochene Gegenstand dem Menschen unter Einbeziehung seiner Complexionen, seines Alters, der jeweils herrschenden Jahreszeit und der Örtlichkeit, in der er sich zur Zeit des Gebrauches befindet?

Entsprechend dem weitgestreuten Themenkreis der ärztlichen Hausbücher enthält auch das Hausbuch der Veroneser Familie Cerruti „nicht nur praktische Ratschläge

<sup>1</sup> Vgl. zum Folgenden *Tacuinum Sanitatis in Medicina. Codex Vindobonensis Series Nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek, Faksimile und Kommentar*, hg. von Fr. Unterkircher.

<sup>2</sup> Unterkircher, *Kommentar*, 5.

für die Gesundheit der Familie, sondern es ist auch ein Buch, in dem alle gern blättern, da sich so viele kurzweilige Szenen darin finden“.<sup>3</sup> Diese Szenen sind anspruchslos und unprätentiös, sie spiegeln tägliches Leben und vertraute Vorgänge, in denen der Rat oder Unterhaltung suchende Bürger sich selbst wiedererkennt: Man sieht Bauern, Krämer, Fleischer und Bäcker bei der Arbeit, Familien bei der Mahlzeit, Mägde beim Kochen, Brautpaare beim Flirt. Das ganze ist ein buntes Bilderbuch, in dem sich überall ein „frischer, kecker Realismus bemerkbar“<sup>4</sup> macht.

Von diesem Realismus sind auch die drei Szenen bestimmt, die Wert und Wirkung der Musik auf Gesundheit und Wohlergehen der Menschen untersuchen und illustrieren. Sie sind dem Bereich der Kirchenmusik, der weltlichen Mehrstimmigkeit und der instrumentalen Tanzmusik entnommen, stellen also ein realitätsbezogenes Gegenstück zur Psalterillustration Cambridge B 18 dar.

Allerdings könnte die Tatsache, daß zwischen den beiden Quellen ein Zeitraum von etwa 200 Jahren liegt, Zweifel an der Zulässigkeit eines solchen Vergleiches wecken. In der Tat wäre es günstiger, wenn zwei Zeugnisse miteinander konfrontiert werden könnten, die zeitlich näher beieinander liegen. Mir sind jedoch sonst keine Quellen bekannt, die wie diese beiden das geistliche und weltliche Element in einem Zusammenhang repräsentieren und sich zudem derart eindeutig der symbolischen bzw. der realen Ebene zuordnen lassen.

Unabhängig davon findet ein Vergleich dieser zeitlich so weit auseinanderliegenden Quellen dadurch seine Rechtfertigung, daß sich die Nachwirkungen der am Beispiel von Cambridge B 18 aufgezeigten Symbolik bis ins 15. Jahrhundert verfolgen lassen: Zwar hatte schon um 1300 Johannes de Grocheo die Irrelevanz der Sphärenharmonie für die musiktheoretische Betrachtungsweise konstatiert, indem er sagte: „Es ist nicht Sache des Musicus, über den Gesang der Engel zu handeln, wenn dieser nicht zufällig Theologe oder Prophet ist“.<sup>5</sup> Aber noch an der Schwelle zum 16. Jahrhundert malt der Theoretiker Adam von Fulda unter Berufung auf die Johannes-Apokalypse seinen Lesern aus, wie die Cherubim und Seraphim zum Lobe Gottes Sanctus, Sanctus, Sanctus singen<sup>6</sup> und wird damit zum späten Zeugen für die Präsenz der Idee von himmlischer und irdischer Liturgie, von musizierenden Engeln und kosmischem Lobgesang.

#### MUSIK IN DER KIRCHE

Auf f. 103 des *Tacuinum Sanitatis* ist unter der Überschrift „Cantus“ eine Szene abgebildet, wie sie sich täglich im Altarraum einer Veroneser Kirche abgespielt haben mag. Das Bild zeigt einen Kirchenaltar, vor dem zwei erwachsene Kleriker und zwei *pueri* stehen. Alle vier singen aus einem großen Chorbuch, das auf einem schweren Notenpult aufliegt. Fürsorglich liegt die Hand der Erwachsenen auf den Schultern der Kinder; offensichtlich wollen sie ihre Schutzbefohlenen sicher durch die Schwierigkeiten der Chormelodie begleiten.

<sup>3</sup> Unterkircher, *Kommentar*, 14.

<sup>4</sup> A. a. O., 12.

<sup>5</sup> „Nec etiam pertinet ad musicum de cantu angelorum tractare, nisi forte cum hic fuerit theologus aut propheta“. Rohloff, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, 47, 6–8.

<sup>6</sup> „Canticum enim est numerosa vox ad Dei gloriam ordinata, et offert quisque sua gratus munera regi, psallentisque dolor vertitur in meritum. Ideoque hanc extollere nos convenit, quae sola ante thronum Dei habitat, in quo sancti et electi Deo laudem decantant, ut testatur Johannes in Apocalypsi, ubi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant Sanctus, Sanctus, Sanctus ...“. GS III, 339 b.

. Cantus.



Cantus nā. coordari uoces ystrū. sonis quorū nō sunt usus. Electo qui allicit aīos audiētum. uiuam̄tum abeḡtudinib; N̄cūm̄tum qn̄ assūseit pp̄ delectatice. Reino nocti cui iacetetur. pp̄. uiuam̄tum ea. Conueit omnib; op̄lomib; etatib; et t̄p̄ib; et regioib;

Tafel 2: *Tacuinum Sanitatis in Medicina*, Cantus.

Der Text gibt hierzu folgende Erklärung: „Cantus. Seine Natur besteht darin, daß man die Stimme den Klängen von Instrumenten angleicht, die aber nicht benutzt werden. Vorzuziehen: Gesang, der die Aufmerksamkeit der Zuhörer anlockt. Nutzen: heilt von Erkrankungen. Schaden: wenn man sich wegen seines Wohlklangs zu sehr an ihn gewöhnt. Verhütung des Schadens: wenn man ihn meidet, um die nutzbringende Wirkung des Cantus nicht zu gefährden. Zuträglich für alle Complexionen, Lebensalter, Jahreszeiten und Gegenden“.<sup>7</sup>

„Cantus“ meint hier nicht jedes beliebige Singen, sondern speziell den liturgischen Gesang. Dies geht aus dem im Bild festgehaltenen sakralen Ambiente mit Altar und Chorbuch wie auch aus zwei Texthinweisen hervor, die besagen, daß der Cantus sich auf dem Niveau von Musikinstrumenten bewegen solle, ohne daß diese mit herangezogen werden, und darüber hinaus schön vorzutragen sei, damit die Gemeinde auch zuhört, aber wiederum nicht so schön, daß sie dadurch von der Andacht abgehalten werde.

Damit sind in dem textlich-bildlichen Zeugnis die beiden zentralen Forderungen zum Ausdruck gebracht, die hinsichtlich des Choralgesanges von kirchlicher Seite über Jahrhunderte hinweg stets aufs Neue erhoben wurden und die sich folgendermaßen präzisieren lassen: Reinheit und Schönheit des Choralgesanges sowie Vermeidung verweltlichender Tendenzen durch Mehrstimmigkeit, Musikinstrumente und Tanz.

Das Bild aus dem *Tacuinum Sanitatis* ist ein Nachweis dafür, daß diese Forderungen auch erfüllt wurden. Auf der anderen Seite belegen jedoch zahlreiche Quellen, daß man es nicht immer und überall so genau nahm mit den kirchlichen Vorstellungen vom musikalischen Gottesdienst; nicht nur das Niveau des Choralgesanges widersprach häufig den kirchlichen Vorschriften, sondern auch die Tatsache, daß der Kirchenraum Schauplatz für Mehrstimmigkeit, Instrumentalspiel und Tanz war. Kirchlicher Anspruch und gelebte Realität hielten sich also offenbar nicht durchweg die Waage.

### *Die Reinheit und Schönheit des Choralgesanges*

Als Vorbild für die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes wird der Gesang der Engel angesehen, den diese zum Lobe Gottes unablässig im himmlischen Thronsaal ausführen. Ist dieser in seiner Intensität und Schönheit menschlichem Verständnis auch inkommensurabel, so gilt doch das Bestreben, dem so weit nachzueifern, wie es die beschränkten Möglichkeiten zulassen.

<sup>7</sup> „Cantus: natura concordari ystromentorum sonis, quorum non sunt usus. Electio: qui allicit animos audientium. iuvamentum: ab egreditinibus. Nocumentum: quando assuescit propter delectationem. Remotio nocumenti: cum vitetur propter iuvamentum cantus. Convenit omnibus complexionibus, etatibus et temporibus et regionibus“. Unterkircher, a.a.O., 135.

Dies gilt für den formalen sowohl wie für den ästhetischen Bereich. Wie einst in der Weihnachtsnacht ein einzelner Engel das Gloria anstimmte und dann erst der Chor der himmlischen Heerscharen einfiel, so intoniert auch im irdischen Gottesdienst zunächst nur ein Priester, dem dann der Chor der Gläubigen folgt.<sup>8</sup> Und wie einst im Sanctus Himmel und Erde eins wurden, indem die Menschen aufgefordert waren, „mit allen Engeln und Erzengeln und dem ganzen himmlischen Heer einen gemeinsamen Lobeshymnus zu singen“<sup>9</sup>, so wird auf der Erde das Sanctus „mit lauter, erhöhter und schöner Stimme“<sup>10</sup> gesungen: Die, wenn auch unsichtbare, Präsenz der Engel verlangt, daß die Menschen ihrem Gesang das ihnen Mögliche an Feierlichkeit und Schönheit verleihen.

Die singenden Gläubigen befinden sich also in der Nachfolge der Engel. Indem sie, so gut sie können, Gott mit Gesang loben, deuten sie auf den in seiner Schönheit unbeschreiblichen Gesang hin, den die Menschen im Paradies werden hören dürfen. So wird die „irdisch-liturgische Musik ... Verheißung und Vorfreude auf die Engelmusik im Jenseits“.<sup>11</sup>

Freilich ist das Bewußtsein, dem Vorbild der Engel zu folgen, mit der Verpflichtung gekoppelt, den Gesang so schön und würdig wie möglich zu gestalten, woraus sich im Laufe der Jahrhunderte offenkundig stets von Neuem Schwierigkeiten ergeben haben. Denn die doppelte Forderung nach Schönheit und Würde konnte es mit sich bringen, daß das eine zugunsten des anderen vernachlässigt wurde. Leicht konnte über das Bestreben, die Herzen der Gläubigen durch Schönheit des Gesanges zugänglicher zu machen, dieser zum Tummelplatz sängerischer Eitelkeit werden und darüber die Würde seiner Aussage verlieren. Umgekehrt nützte das Bewußtsein der Würde wenig, wenn der Gesang durch schlechtes Stimmmaterial und falsche Töne entstellt wurde. Entsprechend lag es im Interesse der Kirche, zwischen diesen beiden Extremen einen befriedigenden Mittelweg zu finden und diesen den Verantwortlichen durch die Fixierung von Regeln, die das rechte Maß an Würde sowohl wie an Schönheit bestimmten, ans Herz zu legen. So gilt einerseits die Grundregel: „Deo non voce sed corde cantandum est“ — „Wir sollen Gott nicht mit dem Munde sondern mit dem Herzen loben“<sup>12</sup>, wir sollen also weniger auf eine schöne Stimme achten, als auf den Gehalt dessen, was wir singen. Auf der anderen Seite werden, da die schöne Stimme ein wesentliches Element des Choralgesanges ist, pädagogische Maßnahmen getroffen, um einen den ästhetischen Anforderungen genügenden sängerischen Nachwuchs zu erziehen.

Nach Thomas von Aquin sind für einen *bonus cantor* drei Dinge von Wichtigkeit:

1. Gutes Stimmmaterial, verbunden mit einem schleimfreien Rachen, freiem Brustkorb und feinen Ohren.
2. Eine Ausbildung in der *ars*, die den Sänger befähigt, die Stimme sowohl zu erheben wie auch zu senken und die jeweilige Tonhöhe zu halten (*concordare*).

<sup>8</sup> *Musik der Engel*, 38.

<sup>9</sup> A. a. O., 31.

<sup>10</sup> A. a. O., 36.

<sup>11</sup> A. a. O., 34.

<sup>12</sup> Müller-Heuser, *Vox humana*, 13.

3. Übung in der praktischen Ausführung, wozu häufiges, sorgfältiges und kräftiges Singen gehört.<sup>13</sup>

Wenn Thomas damit neben den im ersten Punkt genannten anlagebedingten Voraussetzungen vor allem solche Fähigkeiten nennt, die nur durch Unterricht und Praxis zu erwerben sind, so ist dies vor dem Hintergrund des mittelalterlichen Kloster- und Kathedralschul-Systems zu sehen, in dem der Choralgesang eines der Haupt-Unterrichtsfächer war. Hier lernten die *pueri* unter Anleitung des Kantors freilich nicht nur, ihre Stimme den kirchlichen Vorstellungen von Schönheit und Würde anzupassen; ein wesentlicher Teil des Unterrichts galt dem Kennen- und Auswendiglernen des gesamten Choral-Repertoires.

Vielleicht hatte der Illustrator des *Tacuinum Sanitatis* eine derartige Choral-Unterrichtsstunde vor Augen, in deren Verlauf die beiden *boni cantores* ihre Schüler sicher durch das Labyrinth einer schwierig zu lesenden und schwierig zu singenden Choralmelodie führen. Daß die freundliche Atmosphäre, die die Darstellung ausstrahlt, jedoch nicht unbedingt die Regel war, daß sich der Unterricht teils auch in einer der Würde des Gegenstandes nicht angemessenen Weise vollzog, geht aus anderen Quellen hervor. So gab es Kantoren, die aus Wut über die mangelnde Auffassungsgabe ihrer Zöglinge diese zu Krüppeln schlugen oder sie so mißhandelten, daß sie ihre Stimme verloren.<sup>14</sup>

Aber nicht nur im Bereich des Unterrichts lassen sich Verstöße gegen das Gebot ausmachen, den Choral in würdiger Weise zu handhaben. Auch im Gottesdienst kam es nach Aussage der Quellen vor, daß die Grundsätze von Schönheit und Würde außer Acht gelassen wurden. Hier gibt das *Regestrum visitationum* des Odon Rigaud, der um die Mitte des 13. Jahrhunderts Erzbischof von Rouen war, reichhaltigen Aufschluß. Dies Protokoll, das der Bischof über die Inspektionsreisen, die er in die Klöster seiner Diözese machte, ist voller Hinweise auf die Verwahrlosung des musikalischen Gottesdienstes bzw. die Unfähigkeit der Mönche und Nonnen, ihn angemessen auszuführen. Ein gewisser Gaufridus erweist sich anlässlich einer Prüfung als außerstande, Noten zu lesen oder zu solmisieren.<sup>15</sup> Von einem Guilelmus Presbyter heißt es, daß er überhaupt nicht singen könne<sup>16</sup>, und auch Nicholaus Quesnel „konnte nicht singen und sagte, daß er nichts über den Cantus wisse“.<sup>17</sup>

<sup>13</sup> „Sermo VII in festo SS. Innocentium: Circa primum notandum, quod bonos cantores faciunt tria: scilicet bonae vocis instrumentum, artis documentum, usus exercitamentum. Bonae vocis instrumentum tria faciunt: reumatis expurgatio, pectoris dilatatio, oris apertio ... Ad artis documentum sunt tria necessaria. Primo, ut scias vocem levare; secundo, deprimere; tertio, concordare ... Ad usus exercitium sunt tria necessaria, ut cantet frequenter, diligenter et fortiter“. Fretté 29, 290.

<sup>14</sup> Smits von Waesberghe, *Musikerziehung*, 29.

<sup>15</sup> Aubry, „La musique“, 344.

<sup>16</sup> Aubry, a.a.O., 455.

<sup>17</sup> Aubry, a.a.O., 456.

## Kirche und Mehrstimmigkeit

Lassen sich damit im Choralgesang Diskrepanzen feststellen zwischen Idee und Praxis, zwischen dem Anspruch auf Schönheit und Würde und der realen Ausführung, so sprengte offenkundig auch die Rolle, die die Mehrstimmigkeit im Gottesdienst einnahm, gelegentlich die kirchlich gesetzte Norm.

Ein klares Bild der kirchlichen Normvorstellungen bietet die berühmte Bulle *Docta Sanctorum Patrum*, mit der Papst Johannes XXII im Jahre 1324 versuchte, Ordnung in den offensichtlich verwilderten Ablauf des römischen Gottesdienstes zu bringen. Danach ist es oberstes Gebot, daß Messe und Offizium gemäß den Lehren der Kirchenväter, d.h. „*non ore sed chorde*“ gesungen werden sollen. Hierbei ist es der Geistlichkeit durchaus gestattet, mehrstimmige Musik in den Gottesdienst aufzunehmen, wenn zwei Voraussetzungen beachtet werden. Zum einen soll in der mehrstimmigen Musik die *integritas cantus*, die Reinheit der liturgischen Melodie, gewahrt werden, indem diese weder durch fremde Töne verunreinigt, noch – etwa durch Hoquetus- oder Discantus-Techniken – in kleine Notenwerte aufgesplittert, noch durch weltliche Triplum- und Quadruplum-Partien überlagert wird. Denn dadurch, führt der Verfasser aus, würde das Ganze nicht nur seiner ursprünglichen Sinngliederung beraubt, sondern auch in allzu große Nähe der *lascivitas* weltlichen Musizierens geraten, was wiederum der *devotio* abträglich sei.<sup>18</sup> Zum anderen soll Mehrstimmigkeit nur an Festtagen zur Erhöhung der Feierlichkeit des Gottesdienstes zugelassen sein.

Aus der Tatsache, daß es einer päpstlichen Bulle bedurfte, um die genannten weltlichen Elemente aus dem Gottesdienst zu verbannen, ist ersichtlich, daß sie im zeitgenössischen Gottesdienst eine nicht unerhebliche Rolle spielten. Dies geht im übrigen auch aus anderen Quellen hervor. So protokolliert Odon Rigaud in seinem *Regestrum visitationum*, die Nonnen des Klosters Montivilliers würden an Johanni, am Stephanstag und am Fest der unschuldigen Kindlein allzu lustige Lieder wie *Conductus* und *Motetten* singen<sup>19</sup>, und Guilelmus Durandus vermerkt: „Es ist eine Sache der Ehrenhaftigkeit, daß gottlose, unordentliche Gesänge wie *Motetten* und Ähnliches in der Kirche nicht gesungen werden“.<sup>20</sup> Im Jahre 1366 sieht sich die Prager Synode veranlaßt, das Singen von *runteli* und ausgelassenen Liedern mit Orgel- und sonstiger Instrumentalbegleitung in der Messe zu verbieten.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Vgl. hierzu Fellerer, „Kirchenmusikalische Vorschriften“, 5 f.

<sup>19</sup> „Intravimus capitulum monialium dicti loci [sc. monasterii Villare] et ibidem cum Dei adiutorio proposuimus verbum Dei ... Item in festo Sancti Johannis, Stephani et Innocentium nimia iocositate et scurillibus cantibus utebantur, utpote farsis, conductis, motulis: Precepimus quod honestius et cum maiori devotione alias se haberent.“ Aubry, „La musique“, 507.

<sup>20</sup> „Videtur valde honestum esse, quod cantus inde voti et inordinati motetorum et similium non fierent in Ecclesia“. Gerbert, *De Cantu* II, 96 f.

<sup>21</sup> „... item quod runteli vel cantilene dissolute in missis et trophi in jubilis per clericos in organis minime vel etiam in alliis instrumentis decantentur“. Zit. nach Spanke, „Tanzmusik“, 160.

Vereinzelt erheben sich auch Stimmen, wenn schon nicht zur Verteidigung, dann doch wenigstens zur Duldung der Mehrstimmigkeit. So ist nach den Worten des hl. Antonius der Cantus von den Kirchenvätern zur Feier des Gottesdienstes eingerichtet worden, während er – Antonius – nicht wisse, wer den Discantus erfunden habe. Dieser scheine ihm im übrigen eher Ohrenkitzel als Andacht auszulösen. Dennoch wolle er nicht in Abrede stellen, daß einer frommen Seele auch daraus noch Gewinn erwachsen könne.<sup>22</sup>

### *Kirche und Spielleute*

Eine weit ärgerliche Gefährdung christlicher Andacht wird jedoch von Seiten der Kirche aus den Reihen der Spielleute befürchtet. Da diese als Diener des Teufels angesehen werden, die nichts anderes im Sinn haben, als die Menschen ins Verderben zu stürzen, werden immer wieder Verbote formuliert, die das Eindringen von Instrumentalspiel und spielmännischem Wesen in Kirchen- und Klostermauern verhindern sollen.

Einzig die Orgel ist von diesem strengen Verbot ausgenommen. Sie, die in ihrer Schwerfälligkeit und Behäbigkeit für spielmännischen Gebrauch ohnehin nicht konzipiert ist, spielt eine nicht unumstrittene, im ganzen aber wohl akzeptierte Rolle in der mittelalterlichen Kirche. Im 12. Jahrhundert rügt zwar der Zisterzienserabt Aelred von Rievaulx „die vielen Orgeln und die vielen Glocken in der Kirche“ und fragt: „Wozu dieser scheckliche Wind der Blasebälge, der eher dem Krachen eines Donners gleicht, als daß er die Süße einer Stimme ausdrücken würde?“<sup>23</sup> Um die gleiche Zeit aber führt Honorius von Autun aus, daß, entsprechend der von den Alten überlieferten Tradition, den Gottesdienst mit Instrumentalspiel zu schmücken, auch heute zur Erhöhung der Festlichkeit die Orgel erklinge, ein Phänomen, daß er darüber hinaus auch noch durch den Symbolcharakter der Orgel rechtfertigt: „Die ganze Kirche ist eine Orgel, auf der der Herr spielt“.<sup>24</sup> Daß die Orgel als Kircheninstrument nicht umstritten war, letztlich aber – wohl auf Grund ihres von Honorius angesprochenen Symbolcharakters – akzeptiert wurde, wird auch aus einer Stelle in den *Annales Ordinis S. Benedicti* deutlich. Dort bekennt der Autor, daß ihm selbst nicht viel am Orgelspiel liege. Er läßt aber keinen Zweifel daran, daß es in diesem Punkt nicht um persönliche Vorlieben gehen könne. Denn das entscheidende Motiv für die Präsenz der Orgel in der Kirche sei ihre Vorbildhaftigkeit, die aus ihrem Symbolgehalt hervorgehe: So wie die Pfeifen der Orgel, wiewohl nach Gewicht und Größe unterschiedlich, sich zu einer Melodie vereinten, so sollten auch die Menschen, inspiriert vom Heiligen Geist, in einer Gesinnung zusammenkommen.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> „Cantus quidem firmus in divinis officiis a sanctis Doctoribus institutus est, ut Gregorio Magno, Ambrosio et aliis. Biscantus autem in officiis ecclesiasticis quis adinvenerit, ignoro; pruritui aurium videtur magis deservire, quam devotioni, quamvis pia mens etiam in his fructum referat audiendo“. Gerbert, *De Cantu* II, 97.

<sup>23</sup> Fellerer, „Kirchenmusikalische Vorschriften“, 4, Anm. 31.

<sup>24</sup> „Antiqui enim solebant in sacrificiis his uti artibus: unde et nos in Divinis officiis utimur organis. Tota ecclesia est organum Dei ...“. Pez, *Thesaurus Anecdotorum* V, 1635.

<sup>25</sup> „Non igitur aberramus, si tantorum patrum vestigia, ut possumus, imitamur ... Ego siquidem in modulationibus organicis non multum delector: sed per hoc ad intelligendum excitor, quod sicut multimodae fistulae varii ponderis et diversae magnitudinis in unam agitae convenient cantilenam: ita homines in unam debent convenire sententiam, a spirito sancto inspirati, et in unum convenire voluntatem“. Gerbert, *De Cantu* II, 144.

Allerdings erklangen neben der Orgel auch andere Musikinstrumente in der Kirche. Denn wiederum sind die vielen Verordnungen und Verbote hinsichtlich des Gebrauchs von Instrumenten ein deutlicher Hinweis für die Überschreitung dessen, was sie beinhalteten. So betätigten sich nach Aussage der Quellen manche Kleriker gern auch als *ioculatores*<sup>26</sup>, die tanzten und Instrumentalmusik machten<sup>27</sup>, und die sich am Hauptaltar mit Würfelspiel vergnügten.<sup>28</sup> Andere Klagen gehen dahin, daß sich Mönche während der Mahlzeit, statt der Lectio zuzuhören, von Spielleuten Tafelmusik machen lassen oder ihren Schauspielereien zuschauen.<sup>29</sup> Vom Abt von Jumièges heißt es, daß er eine Reihe von Spielleuten in seinen Diensten habe und sich zudem mit allen möglichen Frauen umgebe.<sup>30</sup> Wie wenig willkommen die Spielleute der offiziellen Kirche waren, wie sehr diese ihren schlechten Einfluß fürchtete, geht schließlich daraus hervor, daß man ihnen das Abendmahl verweigerte.<sup>31</sup>

Neben diesen Quellen, die dem Spielmannswesen gegenüber eine feindliche Haltung belegen, begegnen wir vereinzelt auch Zeugnissen, die emotionslos von Spielleuten in der Kirche als von etwas Selbstverständlichem sprechen. So ist in einem Vermerk, der ins 23. Jahr der Regierung Eduards I. von England (1272–1307) datiert ist, von Spielleuten die Rede, die am Altarbild der heiligen Jungfrau in der Kirche *menestralciam suam* ausgeführt hätten.<sup>32</sup> Aus der Chronik der Mönche der Abtei St. Alban in der Nähe von London geht hervor, daß man im 13. Jahrhundert bei Abtwahlen den Charakter des Gottesdienstes dadurch feierlicher gestaltete, daß man Musikinstrumente erklingen ließ.

Die Quelle gibt eine recht detaillierte Beschreibung dieser Zeremonie. Der zum Abt Erwählte schreitet mit den anderen kirchlichen Würdenträgern in feierlicher Prozession zum Hochaltar, um dort dem heiligen Alban, dem Namenspatron der Kirche, vorgestellt zu werden. Während dessen erklingen Trompeten und Schalmeien, die Kerzen am Altar sind entzündet, der Heiligenenschrein ist enthüllt. Der zukünftige Abt streckt sich lang vor den Altar hin und bittet, sei-

<sup>26</sup> Synod. Cahors, Rodez und Toul: „Item praecipimus, quod clerici non sint ioculatores, goliardi seu bufones etc. ...“. Bechthum, *Beweggründe*, 176.

<sup>27</sup> Synod. Arezzo: „De poena Clericorum coherizantium vel sonantium Instrumenta“. Mansi, *Collectio nova XXVI*, 214.

<sup>28</sup> „Et quod est dictu horribile factoque nefandius, in ipsis ecclesiis, dum divina celebrare deberent officia, etiam super sacris altaribus, ubi corpus et sanguis redemptoris nostri per sacerdotum mysterium consecratur, non sine nota haereticae pravitatis ad taxillos ludere non verentur, nomen creatoris ipsius et virginis gloriosae et aliorum Sanctorum domini ... blasphemantes“. Bechthum, *Beweggründe*, 173, Anm. 455.

<sup>29</sup> Synod. Paris: „Ut in mensa eorum fiat sacra lectio. Statuimus etiam, ut in mensa, saltem in principio et in fine, coram eis sacra lectio recitetur; et ne in mensa histriones vel mimos vel eorum audiant instrumenta“. Salmen, *Der fabrende Musiker*, 64, Anm. 92.

<sup>30</sup> Odon Rigaud: „Monuimus eum ... quod historiones ab officio suo arceret ... item quod consortia mulierum quarumque penitus evitaret“. Aubry, „La musique“, 508.

<sup>31</sup> Corpus iuris canonici: „Ystrionibus sacra non committantur mysteria“.

<sup>32</sup> „Johanni simphonistae seniori et Johanni simphonistae juniori menestrallis cantuar. facientibus menestralciam suam coram ymagine beate marie in ... (unleserlich)“. Nagel, *Geschichte der Musik*, 107.

nes Amtes für würdig befunden zu werden. Anschließend beten alle das *Pater noster*, dann folgt *Oratio*, Segen und schließlich das *Benedicamus Domino*.<sup>33</sup>

Aus der Tatsache aber, daß Spielleute in Kirchen und Klöstern ein- und ausgingen, daß sie am Altar sowohl wie im Refektorium ihre Dienste verrichteten und daß sie bei besonderen Anlässen sogar einen Platz im Gottesdienst einnahmen, wird deutlich, daß sie nicht gleichzeitig durchweg als *ministri Satanae* verteufelt werden konnten. Es muß also gewisse Unterschiede in der Bewertung dieses Berufsstandes gegeben haben. Neben jenen, die als Teufelsdiener angesehen wurden, gab es offensichtlich Musiker, die sich nach kirchlicher Beurteilung stets ihrer Abhängigkeit von der Gnade des Himmels bewußt blieben, so daß ihr Spiel im Dienste dieser Überzeugung gesehen und akzeptiert werden konnte.

Auch aus einem anderen Grunde ist es unwahrscheinlich, daß die Spielleute generell verteufelt wurden. Denn dieser Stand setzte sich aus Angehörigen unterschiedlicher sozialer Schichten zusammen, die – sei es aus Vergnügen, sei es aus Not – musizierend und vagierend durchs Land zogen.

Die recht- und ehrlosen Gaukler, die, von Stadt zu Stadt ziehend, ihr Publikum mit Kopfstand, Messerwerfen und dem Vortrag lasziver Liedchen unterhielten, waren nur ein Element im Erscheinungsbild mittelalterlichen Spielmannswesens. Daneben gab es Bürger, die mit ihren Gesängen darauf abzielten, ihre Zuhörer moralisch zu stützen. Thomas von Chabham (ca. 1220) teilt in diesem Sinne die Spielleute in drei Kategorien ein: „Einige verbiegen und verändern ihre Körperformen durch törichte Sprünge und Bewegungen, oder sie entblößen sich auf die albernste Weise, oder sie verkleiden sich mit abschreckenden Masken ... Andere, die diese Direktheiten zwar unterlassen, benehmen sich dennoch verbrecherisch, indem sie Beschämendes und Schändliches über Abwesende sagen, nur um irgendwelchen Leuten zu gefallen ... Eine dritte Kategorie von Spielleuten hat Musikinstrumente, um den Menschen Freude zu machen. Von denen gibt es wiederum zwei Arten: Manche singen ihre Lieder nur, um die Leute zum Leichtsinn zu verführen. Andere dagegen besingen Taten von Herrschern und Heiligen und bereiten den Menschen auf diese Weise Vergnügen“.<sup>34</sup> Noch 1417 belegt Nikolaus von Cosei

<sup>33</sup> „... et ducatur modeste et ordinate (assistente Priore ei in uno latere, Suppriori in alio, cum aliis dignioribus ecclesiae personis propinquius) in ecclesiam; et praesentetur Deo et Sancto Martyri Albano, ad majus altare, pulsato classico, sonantibus chalamis (quos ‚burdones‘ appellamus) cum horologio, accensisque cereis circa altare, et discooperto feretro. Et toto corpore prostratus, electus oret breviter, sed praecordialiter, ut dignus tanto honore habeatur. Et tacta nola, cui ‚muta‘ vel ‚scilla‘ est nomen, terminetur sonitus ille, et totus tumultus, dicaturque ab omnibus ‚Pater noster‘. Et Prior ‚Et ne nos‘ Versiculus ‚Salvum fac servum tuum, Deus meus. Mitte ei, Domine, auxilium de sancto, et de Spiritu tuere eum. Dominus vobiscum et caetera.‘ Oratio ‚omnipotens sempiterne Deus, dirige hunc famulum tuum in viam salutis aeternae, ut, te donante, tibi placita cupiat, et tota virtute perficiat, per Dominum nostrum Jhesum Christum, Filium tuum, qui tecum vivit‘. Et respondeat inv. ss. d. per ‚Dominus vobiscum‘ et ‚Benedicamus Domino Deo‘“. *Gesta Abbatum*, 520f.

<sup>34</sup> „Quidam transformant et transfigurant corpora sua per turpes saltus et per turpes gestus, vel denudando se turpiter, vel induendo horribiles larvas ... alii qui nihil operantur sed criminose agunt, ... dicunt opprobria et ignominias de absentibus ut placeant aliis ... tertium genus

eine entsprechende Klassifizierung, auf deren Basis er entscheidet, welchen Spielleuten das Abendmahl zu gewähren bzw. zu verweigern ist: „Hierzu ist zu sagen, daß manche Spielleute ständig dummes Zeug reden und sich ihren Herren gegenüber boshaft und schlecht benehmen. Die sollen vom Abendmahl ausgeschlossen werden. Von den anderen, die Musikinstrumente spielen, gibt es zwei Sorten: Die einen treiben sich in Wirtschaften herum, und es ist ihnen gänzlich gleichgültig, ob sie Gutes oder Schlechtes bewirken. Die sind ebenfalls auszuschließen. Die anderen sind an Königs- oder Fürstenhöfen angestellt und dienen jenen zur Entspannung und zu ihrem Ansehen. Die sollen sowohl das Abendmahl als auch Lohn für ihre Arbeit bekommen“.<sup>35</sup>

Damit ist eine Unterscheidung in „gute“ und „böse“ Musiker bereits bei den Spielleuten im engeren Sinne belegt, bei Menschen also, deren ureigenes Tun das Musizieren ist. Eine solche Differenzierung muß aber auch für diejenigen Musikanten gegolten haben, die zwar nicht im strengen Sinne dem Spielmannsstand angehörten, die aber gleichwohl in offenbar hellen Scharen die Szene belebten, die vagierenden Kleriker.

Ein vornehmer Vertreter dieser Gruppe dürfte der Lütticher Bischof Albrecht gewesen sein, der, als er sich Ende des 12. Jahrhunderts auf einer Romreise befand, als Spielmann verkleidet, mit seinem Harfenspiel eine Hochzeitsgesellschaft unterhielt.<sup>36</sup> Was ihm zur Unterhaltung gedient haben mag, entsprang für viele seiner Standesgenossen wirtschaftlicher Notwendigkeit. Studenten oder Theologen, die nach abgeschlossenem Studium keine Pfründe gefunden hatten und die sich ihren Lebensunterhalt auch nicht durch den Eintritt in ein Kloster sichern mochten, zogen singend und musizierend von Kloster zu Kloster, von Stadtkirche zu Stadtkirche, boten ihre Dienste an und erhielten dafür Nahrung und Unterkunft. Worin im Einzelnen ihre Dienstmöglichkeit bzw. -willigkeit bestand, wissen wir nicht. Da es sich aber um mehr oder weniger gebildete Leute handelte, die nicht nur lesen und schreiben, sondern auch Latein konnten und die Liturgie beherrschten, werden sie in vielen Bereichen Aufgaben übernommen haben. Vielleicht waren sie es, die mit ihrer Vagantenpoesie den Mönchen musikalische Tafelfreuden vermittelten. Vielleicht halfen sie im musikalischen Gottesdienst, sei es mit Gesang, sei es mit Instrumentalspiel. Vielleicht auch sorgten sie bei Prozessionen und geistlichen Spielen für die musikalische Ausgestaltung. Da sie abhängig waren vom Wohlwollen ihrer

histrionum qui habent instrumenta musica ad delectandum et talium sunt duo genera: Quidam ... cantant ... diversas cantilenas ut moveant homines ad lasciviam ... alii ... qui cantant gesta principum et vitam sanctorum et faciunt solatia hominibus“. Wareman, *Spielmannsdichtung*, 73.

<sup>35</sup> „Dicendum est, quod quidam sunt histriones, qui semper loquuntur turpia verba et vicia dominorum et malicias exercent. Illi sunt deponentes et illis denegandum est corpus Christi. Alii histriones, qui ludunt in musicis instrumentis, et illi sunt duplices. Quidam sunt, qui currunt per thabernas non curantes, utrum bene vel male faciunt et talibus eciam est dene- gandum corpus Christi. Alii sunt circa curias regum vel principum et honestorum civium et serviunt eis ad refrigerium capitis et facierum eorum, et illis est dandum corpus Christi et labor illorum est solvendus.“ Salmen, *Der fahrende Musiker*, 69.

<sup>36</sup> Bechthum, *Beweggründe*, 97.

jeweiligen Brotgeber, werden sie diese Dienste in der Regel auch in angemessener Weise ausgeführt haben. Wenn dennoch in den Konzilsbeschlüssen, von denen die oben zitierten nur eine kleine Auswahl bilden, von allen möglichen Ausschreitungen der *clericī vagantes* bis hin zum Würfelspiel auf dem Altar die Rede ist, so ist darin wohl weniger ein charakteristisches Element spielmännischen Wesens in der Kirche zu sehen; vielmehr scheint es sich hier um Auswüchse eines ehedem wenn nicht akzeptierten, so doch offensichtlich geduldeten Phänomens zu handeln, um ein Zeugnis für eine der kirchlichen Kontrolle entglittene Entwicklung. Eine Bestätigung dieser Sichtweise ist mit einer Bemerkung des Aegidius von Zamora gegeben, nach der alle Musikinstrumente wegen des Mißbrauches, den die Spielleute mit ihnen betrieben hätten, vom Gebrauch in der Kirche ausgeschlossen worden seien, und nur noch die Orgel zur Ausführung von „*diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis et in hymnis*“<sup>37</sup> herangezogen werde. Und auch eine Textstelle bei Bertold von Regensburg deutet in diese Richtung. Dort heißt es, daß der Herr alle Musikinstrumente zu seiner eigenen Ehre und zur Erholung der Menschen geschaffen habe, und daß es die Kirche gewesen sei, die sie zum Lobe Gottes im Rahmen der *scientia theatrica* eingerichtet habe. Nun aber würden sie die Spielleute zum Teufeldienst mißbrauchen.<sup>38</sup>

Nicht das Instrumentalspiel schlechthin also erregte Anstoß, sondern der Mißbrauch, der mit ihm getrieben wurde; und die Spielleute galten nicht schlechthin als *ministri Satanae*, sondern nur dann, wenn sie aus einer dem christlichen Gedankengut widersprechenden Gesinnung heraus musizierten.

Wenn ihnen damit trotz aller Einschränkungen eine gewisse Bedeutung im Rahmen des kirchlichen Lebens zukam, so ist zu fragen, wie diese sich konkret auswirkte. Hierüber geben die Quellen nur kümmerliche Aufschlüsse. Aegidius Zamoensis nennt Prosen, Sequenzen und Hymnen als diejenigen Formen, die nach dem Ausschluß der übrigen Musikinstrumente nun auf der Orgel gespielt würden und legt damit die Vermutung nahe, daß sie vorher auch auf anderen Instrumenten ausgeführt wurden. In dem genannten Prager Synodalbeschuß ist von instrumental begleiteten „*runteli*“ die Rede, wohl ein- oder mehrstimmigen Reigenliedern in Rondeau-Form.<sup>39</sup> Auch der Beleg aus den *Gesta Abbatum Monasterii St. Albani* läßt, obgleich Angaben über das ausgeführte Repertoire fehlen, diesbezüglich einige Schlüsse zu. Wenn es dort heißt, der Abt „*praesentetur Deo et Sancto Martyri Albano, ad majus altare, pulsato classico, sonantibus chalamis (quos ,burdones‘ appellamus) ...*“ dann läßt das für die Musik drei Möglichkeiten zu:

<sup>37</sup> „Et hoc solo musico instrumento [sc. organo] utitur ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis, et in hymnis, propter abusionem histriorum electis aliis communiter instrumentis“. GS II, 388b.

<sup>38</sup> „Septima theatrica .i. sciencia representans ludos musicorum instrumentorum, que omnia instituit ecclesia, primum ad laudem Dei, sed nunc convertuntur ad sevicium dyaboli ... cum tamen omnia Dominus instrumenta musica, .i. fiellas, cytharas, tympanum, fistulam, tybiam et hujusmodi excogitavit ad hominum recreationem et suum honorem“. Schönbach, „Studien“, 56.

<sup>39</sup> Vgl. Spanke, „Tanzmusik“, 160.

1. Die Schalmei könnte eine Melodie gespielt haben, zu der die Trompete eine Bordun- oder Ostinato-Begleitung ausgeführt hätte.

Beide Instrumente gehören den *Haut instruments* an<sup>40</sup>, die hauptsächlich im Rahmen repräsentativer Veranstaltungen Verwendung finden. Ihre Einsatzmöglichkeiten sind aber unterschiedlich. Während die Schalmei ein melodiefähiges Instrument ist, dessen Tonvorrat etwa eine Oktave beträgt, liegt die Leistungsfähigkeit einer mittelalterlichen Geradtrompete nicht in ihrem Tonumfang, – dieser umfaßt nur 3 bis 5 Töne – sondern in ihrer Lautstärke. Ihre Verwendbarkeit ist dementsprechend eingeschränkt. Zum einen kann sie als Soloinstrument zum Schmettern einfacher strukturierter Fanfare dienen, zum anderen im Ensemble eine Bordun- oder Ostinato-Begleitung ausführen.

2. Schalmei und Trompete könnten unisono eine einfache, fanfarenartige Melodie geblasen haben.
3. Die Instrumente könnten nicht simultan, sondern in unmittelbarer Aufeinanderfolge erklingen sein.

Damit kann über die Rolle von Spielleuten und Instrumentalmusik in der Kirche zusammenfassend gesagt werden, daß Spielleute nicht generell vom kirchlich-gottesdienstlichen Bereich ausgeschlossen waren, und daß auch Instrumentalmusik einen Anteil am gottesdienstlichen Geschehen haben konnte. Wie allerdings im Detail diese Instrumentalmusik aussah, läßt sich nur vermuten. Und gänzlich unklar bleibt, ob Instrumente in der uns überlieferten kirchlich-mehrstimmigen Musik eine Rolle gespielt haben, da die Quellen hierüber keine Auskunft geben.

### *Kirche und Tanz*

Schließlich ist neben Mehrstimmigkeit und Instrumentalspiel als drittes Phänomen, das geeignet war, die kirchlichen Normen zu sprengen, der Tanz zu nennen. Hier liegen die Dinge entsprechend wie im Falle der Spielleute und ihrer Musikinstrumente. Nicht der Tanz schlechthin kollidiert mit den kirchlichen Vorstellungen, sondern nur gewisse Ausprägungen und Auswüchse.

Das ganze Mittelalter hindurch versucht die Kirche mittels Ermahnungen und Verbitten, die Tanzlust von Klerikern und Gemeindemitgliedern zu bändigen, offensichtlich jedoch ohne nachhaltigen Erfolg. Immer wieder ist in den Konzils- und Synodal-Akten die Rede vom Tanz auf Friedhöfen und im Kircheninnern, immer wieder werden die Verantwortlichen aufgefordert, die Tänzer zu bestrafen, wobei als Strafmaß einmal eine einfache Ermahnung, ein anderes mal die Exkommunikation angegeben wird.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Auf die Kategorien *Haut* und *Bas* werde ich im Zusammenhang mit der weltlichen Instrumentalmusik eingehen. Vgl. Kapitel II, 59–63.

<sup>41</sup> Conc. Budense: „Prohibeant etiam sacerdotes sub poena excommunicationis chorae in coemeteriis vel in ecclesiis duci, quia, ut ait Augustinus, melius est festivis diebus fodere vel arare, quam choreas ducere“. Vgl. hierzu auch die bei Gougaud, „La Danse dans les Eglises“ und bei Fellerer, „Kirchenmusikalische Vorschriften“ angeführten Quellen.

Was sich hinter dieser aus heutiger Sicht eher undurchsichtigen Tanzlust verbirgt, hat Curt Sachs deutlich gemacht. Beschreibungen wie diejenige des Giraldus Cambrensis, nach der „Männer und Frauen bald in der Kirche, bald auf dem Kirchhof, bald im Singereigen um den Kirchhof herum plötzlich zu Boden stürzen und zuerst gleichsam in Ekstase hingerissen und ruhig, dann aber wie in Raserei aufspringen und Handwerke, die an Festtagen nicht erlaubt sind, mit Händen und Füßen darstellen ...“<sup>42</sup>, sind ihm nicht Zeugnisse für die Existenz eines „heidnischen Restes“ im christianisierten Mittelalter; vielmehr sieht er darin „ein Stück ekstatischen Seelenlebens, das seit der Steinzeit durch unzählige Rassenzuströme und Kulturbildungen verstellt und zugedeckt, aber nicht ersticken werden konnte und im günstigen Moment über alle Hemmungen hinweg ausbrechen mußte“.<sup>43</sup> Der Tanz als unmittelbarer Gefühlsausdruck wird zum Ventil, wann immer der Druck durch persönliches (Krankheit, Tod, Armut etc.) oder kollektives Unglück (Pestseuchen, Kriege, Ausbeutung) so groß wird, daß er sich anderweitig keinen Raum mehr schaffen kann.

Jedoch unterlagen nicht alle Erscheinungsformen des Tanzes einer strikten Verurteilung durch die Kirche. Manchen Möglichkeiten tänzerischen Ausdrucks gegenüber, die nicht nur von Laien, sondern auch von Geistlichen ausgeübt wurden, nahm diese offenbar eine ambivalente, wenn nicht positive Haltung ein. Die Quellen spiegeln Ablehnung sowohl wie emotionsloses Akzeptieren und Förderung. So klagt 1263 Odon Rigaud in seinem Visitations-Protokoll, die Mönche des Klosters St. Yldevert würden sich zügellos benehmen, indem sie durch die Dörfer tanzten und dabei *le vireli* aufführten.<sup>44</sup> Demgegenüber werden gegen die Gewohnheit der Mönche von Chalon-sur-Saône, zu Pfingsten nach dem Completorium einen Tanz auf der Wiese zu tanzen, keine Bedenken erhoben. Es wird lediglich ausgeführt, der Dekan solle das *Veni Sancte Spiritus* anstimmen, und auch die anderen sollten, wenn es ihnen danach wäre, „cantilenas suas“ singen – dies freilich auf lateinisch.<sup>45</sup> Johannes Decanus, ein deutscher Kleriker des 14. Jahrhunderts, dichtete für das Fest der Unschuldigen Kindlein eigens passende Tanzlieder.<sup>46</sup>

Daß gerade dies Fest, an dem die im Kloster aufwachsenden Kinder aus ihren Reihen einen Bischof wählen durften, der mit unumschränkter Vollmacht einen Tag lang das Geschehen bestimmte, bisweilen den kirchlichen Toleranzrahmen sprengte, zeigt eine andere Quelle. Das Konzil von Cognac bedroht diejenigen, die am *Festum Innocentium* Tänze und die Wahl eines Kinderbischofs zulassen, mit dem Kirchenbann, wobei sich der Zorn aber nicht gegen den Tanz an sich, sondern die Unsitte zu richten scheint, den Gottesdienst an diesem Tage durch lautes Gelächter, Streitereien und allgemeine Unordnung zu stören.<sup>47</sup>

<sup>42</sup> Sachs, *Weltgeschichte des Tanzes*, 171.

<sup>43</sup> Sachs, a.a.O.

<sup>44</sup> „Item clerici vicarii ac etiam capellani in festivitatibus quibusdam ... dissolute et scurriliter se habebant, ducendo choreas per vicos et faciendo le vireli“. Aubry, „La Musique“, 507.

<sup>45</sup> „Post completorium fit chorus in prato. Decanus cantionem primam *Veni Sancte Spiritus*, caeteri suas dicant, qui voluerint, latine tamen“. Gerbert, *De Cantu* II, 104.

<sup>46</sup> Spanke, „Tanzmusik“, 148.

<sup>47</sup> „Rursus cum in balleatione, quae in festo sanctorum Innocentium in quibusdam ecclesiis fieri inolevit multae rixae, contentiones et turbationes, tam in divinis officiis quam aliis consueverint provenire, praedictas balleationes ulterius sub intimatione anathematis fieri prohibemus necnon et episcopos in praedicto festo creari, cum hoc in ecclesia Dei ridiculum existat, et hoc dignitatis episcopalnis ludibrio fiat“. Gougaud, „La Danse dans les Eglises“, 13.

Damit läßt sich zusammenfassen, daß Musik in der Kirche primär die würdige und schöne Ausführung des Chorals, das Singen *non voce sed corde* ist. Dies geht aus den Äußerungen kirchlicher Autoritäten hervor, und dies ist auch die Vorstellung, die der *Cantus* überschriebenen Darstellung im *Tacuinum Sanitatis* zugrunde liegt, die – als ein Beleg für reale, alltägliche Aufführungspraxis – unseren Ausgangspunkt bildete.

Jenseits dessen gibt es in der mittelalterlichen Kirche mit Mehrstimmigkeit, Instrumentalspiel und Tanz jedoch musikalische Erscheinungen, die das Ideal des „Aus dem Herzen Singens“ gefährden können. Zwar sind die drei genannten Phänomene nicht aus sich heraus schlecht und verdammenswert. Mehrstimmigkeit ist willkommen, wenn die Integrität des *Cantus* gewahrt bleibt, die Spielleute sind solange keine *ministri Satanae*, wie sie ihre Instrumente zum Lobe Gottes einzusetzen, und Tanz wird als Ausdruck frommer Gefühle gewertet, wenn sich die dabei frei werdenden Emotionen im Rahmen halten. Auf der anderen Seite aber ist jenen drei Erscheinungen die Tendenz zum verweltlichenden Auswuchs immanent, zu einer Entwicklung, die leicht aus den Fugen geraten kann, und die infolgedessen von Zeit zu Zeit einer energischen Korrektur bedarf. So gesehen richten sich die zitierten Verbotszeugnisse nicht gegen Mehrstimmigkeit, Spielmannswesen und Tanz an sich, sondern, wie Aegidius Zamorensis sagt, gegen die *abusio* dieser musikalischen Aktivitäten.

Neben der Kirchenmusik wird im *Tacuinum Sanitatis* auch die weltliche Musik in ihrer für die Menschen wohltätigen Funktion dargestellt. Zwei Abbildungen zeigen je eine Erscheinungsform weltlich-musikalischen Geschehens: Die artifizielle, vokal-instrumentale Mehrstimmigkeit einerseits und die rein instrumentale, aus dem Stegreif ausgeführte Tanzmusik andererseits.

### *Die artifizielle Mehrstimmigkeit*

Auf f. 103' der Handschrift findet sich unter der Überschrift „Organare cantum vel sonare“ die Darstellung einer aus einem Sänger, einem Portativ- und einem Fidel-Spieler bestehenden Musiker-Gruppe. Der Sänger ist deutlich ins Zentrum gerückt, während die beiden Instrumentalisten, rechts und links von ihm plaziert und in der Haltung auf ihn bezogen, leicht in den Hintergrund verwiesen sind. Offenbar soll der Sänger als zentrale Figur des musikalischen Geschehens erkennbar sein.

Der unter dem Bild angeordnete Text gibt gemäß der oben erläuterten Struktur der ärztlichen Hausbücher Auskunft über Natur, Nutzen und Schaden der Musik für die Gesundheit sowie über die Vermeidung des Schadens und über ihre Bekömmlichkeit: „Einen Cantus proportionsgerecht singen bzw. spielen: Die Natur des Gesanges ist irgendwie rauh und der Gesang gewaltsam. Vorzuziehen: wenn das Spiel die Stimme in konsonierenden Verhältnissen begleitet. Nutzen: verursacht Wohlgefallen, wenn man angenehm singt. Schaden: verursacht Abscheu, wenn man verborgen und mißtönend singt. Verhütung des Schadens: Wenn der Gesang mit der Melodie wieder in Einklang gebracht wird. Zuträglich für alle Lebensalter, Complexionen, Jahreszeiten und Gegenden.“<sup>48</sup>

Die Frage, wie die Überschrift „Organare cantum vel sonare“ zu übersetzen ist, bedarf einer ausführlicheren Erörterung. Unterkirchers Vorschlag „Gesang mit Orgelbegleitung oder Saitenspiel“ scheint mir den gegebenen Sachverhalt nicht genau zu treffen.

Grundsätzlich erlaubt die Vokabel *organare* mehrere Übersetzungen:

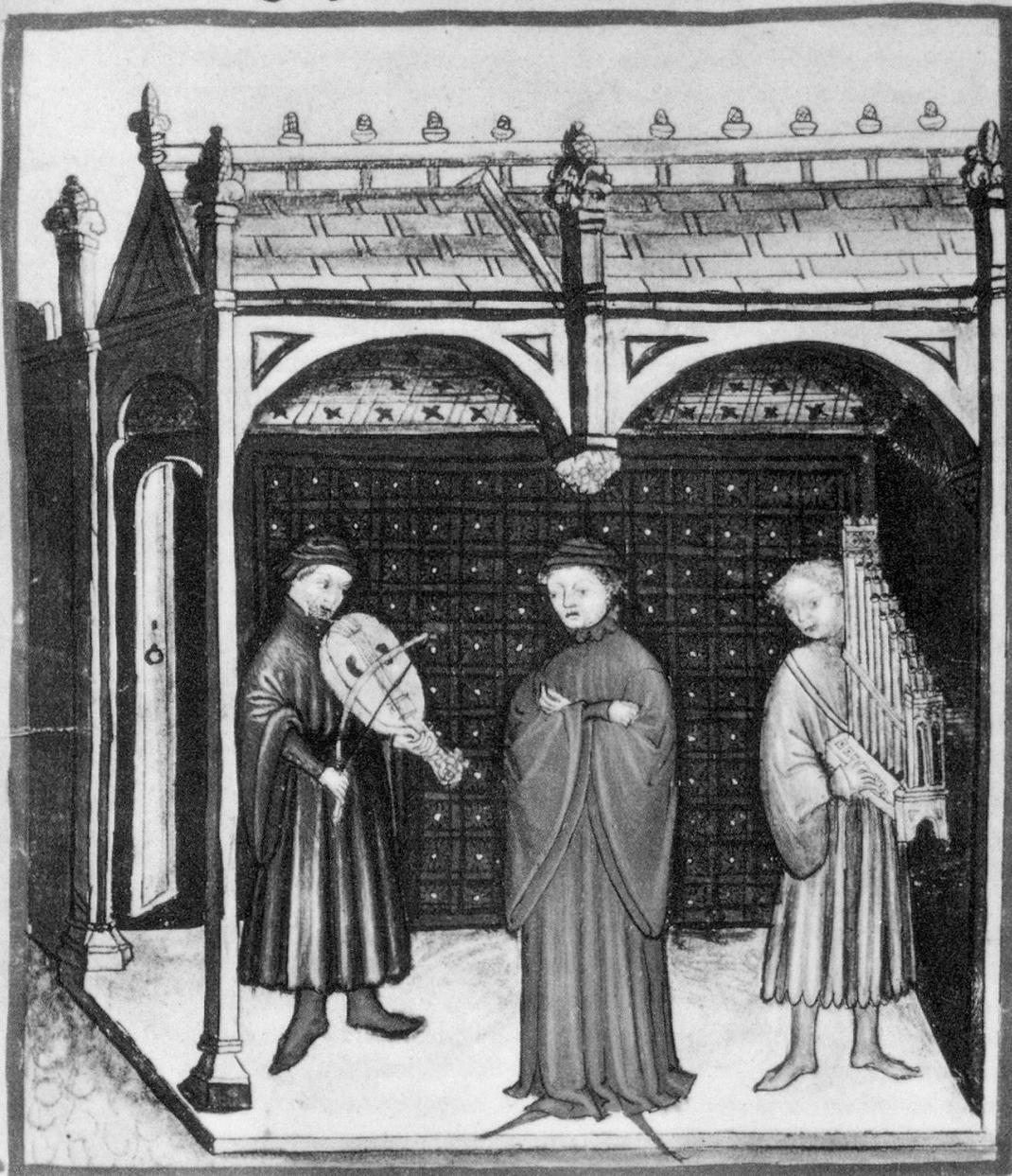
1. Orgel spielen
2. Die *vox organis* zum *Cantus* musizieren
3. Nach den pythagoreischen Intervallproportionen musizieren

Die unter 3. genannte Bedeutung begegnet wiederum in zweierlei Zusammenhang: Zum einen erscheint sie in Verbindung mit *instrumentum*. In diesem Fall ist das Wort solchen Instrumenten als kennzeichnendes Adjektiv beigegeben, deren Bauweise die Demonstration der pythagoreischen Proportionen zuläßt, wie Orgel, Monochord und Glocken. Zum anderen begegnet das Wort in Zusammenhang mit *vox*. *Vox organica* zielt – entsprechend wie *instrumentum organicum* – auf das Singen in sauberen Proportionen, kann daneben aber auch den Aspekt des stimmlichen Wohlklangs meinen.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> „Organare cantum vel sonare: Natura est quaedam rauca et cantus violentus. Electio: Quod est proportionatus concorditer voci. iuvamentum: inducit delectationem, quando cantat suavit. Nocumentum: inducit fastidium quando oculte et discorditer cantant. Remotio nocimenti: si reducatur ad concordiam melodie. convenit omnibus etatibus, complexionibus, temporibus et regionibus“. Unterkircher, a.a.O., 136.

<sup>49</sup> Vgl. hierzu Reckow, Artikel „Organum“ in *HmT*.

# Organare cantū vel sonare.



Organare cantum vel sonare. Si a ē q̄dam raucha 7 cant' uolent. Electo q̄ ē proportionat' uocis. uocis. uiuam. inducit delectatione; qn cantat suavit. Sicutum. inducit fastidium; qn celeste 7 discordie cantat. Remō nocti si reducas ad cœcordias; melodie scouenit oīb; et atib; et ploib; t̄prib; 7 regioib;

Tafel 3: *Tacuinum Sanitatis in Medicina*, Organare cantum vel sonare.

Im gegebenen Zusammenhang ist die Formulierung *organare cantum* wohl im letztgenannten Sinn zu verstehen. Die unter 1. genannte Bedeutung hätte die Übersetzung „Einen Cantus auf der Orgel spielen oder erklingen lassen“ zur Folge. Sie würde also nur einen der drei Musiker berücksichtigen, was für eine Überschrift, die ja ein Ganzes in eine Kurzform bringen soll, unbefriedigend wäre. Die zweitgenannte Bedeutung würde die Vorstellung wachrufen, es handle sich um die Ausführung eines Organums, womit sich der weltliche Rahmen des Ganzes schlecht verträgt. Einzig die dritte Bedeutung, nach der ein wohlklingendes, in reinen Intervallproportionen sich vollziehendes Musizieren gemeint wäre, stimmt mit den Erläuterungen im Textabschnitt zusammen. Denn dort wird ebenfalls – in der *Electio* – der Aspekt des proportionsgerechten Singens angesprochen, indem darauf hingewiesen wird, daß Stimme und Instrumente in konsonierenden Verhältnissen verlaufen sollen. Und der Aspekt des stimmlichen Wohlklanges bzw. seiner Negation, des Mißklangs, wird ebenfalls – im *Iuvamentum* und *Nocumentum* – als Folge des Vorhandenseins bzw. Ausbleibens der *concordantia* aufgeführt. Aus der Gegenüberstellung von *organare* und *sonare* scheint schließlich hervorzugehen, daß mit *organare* im gegebenen Fall nicht die instrumentale, sondern die vokale Bedeutungskomponente des Wortes angesprochen wird und damit die Aktivität des Sängers gemeint ist, während sich *sonare* auf die beiden Instrumentalisten bezieht.

Damit geht es in der beschriebenen Darstellung um die Ausführung einer Musik, bei der es sowohl auf die Beachtung der Regeln der *ars musica*, als auch auf klangliche Schönheit ankommt. Der erläuternde Text präzisiert dies vor allem hinsichtlich des Gesanges. Was hier gezeigt und gemeint ist, ist nicht die *natura cantus*, die ja rauh und grob ist, sondern eine arsgerechte und wohlklingende Selektion aus dem Gesamtmaterial stimmlicher Erscheinungsmöglichkeiten.

Die doppelte Forderung nach proportionsgerechtem und wohlklingendem Musizieren – ein primär theoretisches und ein primär praktisches Postulat – spiegelt sich auch in den dargestellten Instrumenten. Denn Portativ sowohl wie Fidel werden diesem Anspruch gerecht.

Das Portativ ist nicht nur ein beliebtes Demonstrationsobjekt für die pythagoreischen Intervallproportionen; auch im Bereich der musikalischen Praxis gehört es zu den angesehensten und kostbarsten Instrumenten. Anschaulich belegt dies Filippo Villani, der in seinem Nachruf auf Francesco Landini folgende Beschreibung des Portatis als des von Landini bevorzugten Instruments gibt: „Die Orgel ist aus ziemlich vielen Pfeifen zusammengesetzt, innen mit großer Kunst gebaut und den mannigfachsten Zwecken angepaßt infolge aufrecht gestellter, außerordentlich zarter Röhren, die schon bei allerleisester Berührung verletzt werden können; ferner infolge der hohlen Eingeweide des Körpers, dessen aufrecht stehender Teil, wenn man ihn auch nur um Haaresbreite verrückt, sofort verdorben wird und dann – nachdem man durch die Blasebälge Wind hineingeschickt hat – die brausenden Stimmen in Dissonanzen zusammentreibt. Wird aber alles, was zum Gefüge und zur Ordnung gehört, an seinen richtigen Ort gestellt, so klingt das Instrument gemäßigt, und der Ton bleibt zufolge der vom Spieler erzeugten Konsonanzen einwandfrei, weil alles vermieden ist, was vorher dissonanten Lärm verursachte.“<sup>50</sup>

<sup>50</sup> „Musicum instrumentum organum tantis compositum fistulis, tantis interius contextum artificiis, tamque dissimilibus proportionatum servitiis, expositis tenuissimis cannulis, quae facile etiam contactu perminimo laeduntur; et extenteratis visceribus instrumenti, quorum stilus, si locis dimovetur suis per lineae spatium, corruptitur, et intromissum follibus spiritum stridulis compellit vocibus dissonare; omnibus remotis, quae ad compagem eius et ordinem pertinerent, temperatum et consonantiis modulantum restituat in integrum, emendatis quae dissonantiam obstrepebant“. Text und Übersetzung bei Schering, *Studien*, 57.

Wenn Villani damit die Orgel als ein anfälliges Instrument mit einem komplizierten Mechanismus bezeugt, so läßt dies auch Schlüsse auf ihren gesellschaftlichen Ort zu. Während die Herstellung und Pflege anderer Instrumente, wie Fidel, Flöte und Schalmei, keine allzu großen Anforderungen stellte und es daher zum Metier des Spielmanns gehörte, sein Instrument selbst zu bauen, war der Orgelbau mit der Herstellung der metallenen Orgelpfeifen, des komplizierten Mechanismus und des schwierigen Einstimmverfahrens Sache des Fachmannes. Der aber wollte bezahlt sein, was wiederum über die Möglichkeiten armer, bei Tanzereien und sonstigen Lustbarkeiten spielender Musiker hinausgegangen sein dürfte. So ist es wahrscheinlich, daß die Portativorgel ihren Platz bei den Mitgliedern des Bürgertums und des Adels hatte, bei den *litterati*, die sowohl das Geld wie auch den Geschmack hatten, sich an der *subtilitas* des Instruments erfreuen zu können.

Dies wird durch weitere Quellen bestätigt. Wenn Villani in seinem zitierten Nachruf berichtet, daß der blinde Landini es vermochte, „die Orgel mit größerer Kunst und Süße zu spielen, und zwar mit so überaus schneller Hand – wobei er jedoch immer den Takt einhielt –, daß er alle Organisten, deren man sich hätte erinnern können, ohne Zweifel bei weitem übertraf“<sup>51</sup>, so geht aus einer anderen Quelle hervor, daß er dies mit Vorliebe in der Gesellschaft der besagten *litterati* tat. Bei dieser Quelle handelt es sich um das 1389 von Giovanni da Prato verfaßte *Paradiso degli Alberti*, eine Beschreibung abendlicher Zusammenkünfte im *Paradiso*, einer florentiner Villa, die von der Familie Alberti bewohnt wurde. Dort heißt es, daß ein häufiger Gast dieser Soireen, zu denen sich im übrigen vornehmlich Philosophen und sonstige Gelehrte einfanden und die weitgehend mit der Diskussion philosophischer Themen ausgefüllt waren, Francesco Landini war. Von ihm wird berichtet, daß er sich nicht nur an den Gesprächen beteiligte, sondern zu gegebener Zeit den Gästen auch auf seinem Organetto vorspielte. Hier nun kann sich Giovanni da Prato – ähnlich wie Villani – nicht genug tun, Landinis Können und die Schönheit seines Spiels zu loben: seine lieblichen Gesänge seien von einer Süße gewesen, wie sie keiner der Anwesenden je zuvor gehört habe; alle hätten gemeint, das Herz müsse ihnen in der Brust zerspringen.<sup>52</sup> So groß sei die Schönheit seines Gesanges, daß er damit nicht nur seine menschlichen Zuhörer zu Tränen röhre; auch die Vögel stimmten, nachdem sie zunächst schweigend zugehört hätten, ein und sängen „so laut wie nie zuvor“.

Daß die Orgel ein außergewöhnliches, höchsten künstlerischen Ansprüchen genügendes Instrument ist, läßt sich auch dem *Roman de la Rose* entnehmen, wo es an einer Stelle heißt, daß Orgel und Gesang zur Ausführung von Motetus, Triplum und Tenor herangezogen werden:

Orgues i n'a bien maniables  
a une sole main portables  
ou il meisme soufle et touche.  
Et chante avec à pleine bouche  
motets ou trebles ou teneures.<sup>53</sup>

Motetten aber gehörten zu denjenigen Kunstgenüssen, die nicht fürs breite Volk bestimmt waren. Nach einem berühmten Wort des Johannes de Grogeo ist es unsinnig, den *vulgares*, den einfachen Leuten, eine Motette vorzuspielen. Dies sei den *litterati* vorbehalten, Men-

<sup>51</sup> „... manuque adeo velocissima, quae tamen mensurate tempora observaret, organa tangere coepit, arte tanta tantaque dulcedine, ut incomparabiliter organistas omnes, quorum memoria haberi posset, sine dubio superaret“. Text und Übersetzung bei Schering, a. a. O.

<sup>52</sup> „Posto a sedere: valenti nomini, Francesco, che lietissimo era, chiese il suo organetto e cominciò sì dolcemente a sonare suoi amorosi canti, che nessuno qui vi si era che per dolcezza della ermonia nolli paresse 'l cuore per soprabondante letizia del petto uscire gli volesse“. Wesselowsky, *Scelta* III, 11.

<sup>53</sup> Zit. nach Brücker, *Blasinstrumente*, 60.

schen, die die Regeln der *ars* kannten und somit imstande seien, die Feinheiten der Faktur wahrzunehmen und sich daran zu erfreuen.<sup>54</sup>

Wenn damit die Orgel gut geeignet ist zur Ausführung anspruchsvoller Musik, so gilt dasselbe auch für die Fidel. Wiederum ist es Johannes de Grocheo, der dies eindrücklich belegt. Johannes beschreibt die Viella als dasjenige Instrument, das seinen technischen Möglichkeiten nach alle anderen Saiteninstrumente in sich enthält und fügt hinzu, daß manche Instrumente die Gemüter der Menschen zwar mehr zu bewegen vermögen, daß aber kein anderes Instrument die einzelnen musikalischen Formen so differenziert weitergeben kann wie die Fidel.<sup>55</sup> Elias Salomo bestätigt die subtilen Möglichkeiten des Instruments, wenn er sagt, daß ein unausbildeter Sänger nicht in der Lage sei, mit einem Viellaspieler zusammen zu musizieren.<sup>56</sup> Damit gibt er gleichzeitig den Hinweis dafür, wie die Qualität des Sängers auf unserer Darstellung zu bewerten ist. Dessen stille, in sich gekehrte Haltung läßt auf ein konzentriertes, auf ein Zusammenstimmen mit Viella und Portativ gerichtetes Musizieren schließen und damit auf einen im Sinne des Elias Salomo ausgebildeten Musiker.

Mit der Darstellung „Organare cantum vel sonare“ ist also die Ausführung einer differenzierten mehrstimmigen Musik angesprochen, wie sie von den Kennern verstanden und ästimiert wird. Konkret könnte es sich dabei um einen Motettensatz oder, was auf Grund der italienischen Provenienz des *Tacuinum Sanitatis* wahrscheinlicher ist, um einen Trecento-Liedsatz, sei es eine Ballata oder ein Madrigal, handeln.

### *Die instrumentale Tanzmusik*

Auf f. 104 des *Tacuinum Sanitatis* findet sich, direkt im Anschluß an das besprochene Bild, unter der Überschrift „Sonare et Balare“ die dritte musikbezogene Darstellung der Handschrift. Im linken Bildfeld sind drei Musiker in einer Reihe angeordnet, von denen die beiden vorderen auf einer Schalmei blasen, während der hintere auf einem Dudelsack musiziert. Das Zentrum des Bildes wird von einem tanzenden Paar ausgefüllt.

Der Text kommentiert die Szene folgendermaßen: „Musizieren und Tanzen. Seine Natur besteht darin, die Füße und die ganze Person im richtigen Verhältnis zur Musik zu bewegen. Vorzuziehen: im rechten Verhältnis zur Musik und zur

<sup>54</sup> „Cantus autem iste sc. motetus non debet coram vulgaribus propinari, eo quod eius subtilitatem non animadvertiscunt nec in eius auditu delectantur, sed coram litteratis et illis, qui subtilitates artium sunt quaerentes“. Rohloff, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, 56, 31–34.

<sup>55</sup> „Et adhuc inter omnia instrumenta chordosa, visa a nobis, viella videtur praevalere. Quemadmodum enim anima intellectiva alias formas naturales in se virtualiter includit et tetragonum trigonum et maior numerus minorem, ita viella in se virtualiter alia continet instrumenta. Licet enim aliqua instrumenta suo sono magis moveant animos hominum, puta in festis, hastiludiis et torneamentis tympanum et tuba, in viella tamen omnes formae musicales subtilius discernuntur“. Rohloff, a.a.O., 52, 24–30.

<sup>56</sup> „Et hoc contingit in pluribus, quia ignorans cantor ignorat scientiae naturam, quam potest videre in palma, et habilitare vocem suam ad cantandum cantum, qui cum instrumento ligatio, cum viella optime cantaretur“. GS III, 61b.

# Sonare. et balare.



Sonare et ballare. si mouē petes. et psonā pportio alī ad sonum. Electo pportio ale ad catus. et psōe motū. uiuāntur. picipatio uidei et audiēdi. itelecattio et sonatia. Necunitur fastidui facit. cui receditur ac sonatia notariū. Remō nocti reditus ad consonantias. Connecit plib; omnib; et atib; n̄ pūs omnib; tpiib; et regioib;

Tafel 4: *Tacuinum Sanitatis in Medicina*, Sonare et balare.

Bewegung der Person. Nutzen: Die Teilnahme des Sehens und Hörens am Vergnügen des Wohlklanges. Schaden: er verursacht Abscheu, wenn man vom Zusammenklingen der Noten abweicht. Verhütung des Schadens: die Rückkehr zum Wohlklang. Zuträglich für die meisten Complexionen, für alle Lebensalter außer für Kinder, zu allen Jahreszeiten und in allen Gegenden“.<sup>57</sup>

Lag das Gewicht im Falle der Darstellung „Organare cantum vel sonare“ auf dem konsonierenden Zusammenklang der drei Stimmen, so wird hier die Übereinstimmung von Körperbewegung und Musik akzentuiert. Während also im ersten Fall „concordantia“ innerhalb nur eines Mediums gefordert wird, sind es hier zwei selbständige Einheiten, deren Verbindung angestrebt wird. Bereits von daher lässt sich schließen, daß die im zweiten Falle gemeinte Tanzmusik weniger kompliziert, weniger differenziert ist, als der mit Orgel, Portativ und Gesang ausgeführte Cantus. Deutlicher noch wird dies durch die Beschaffenheit der dargestellten Instrumente. Denn das Dudelsack-Schalmei-Ensemble weist auf den ländlich-volkstümlichen Bereich, auf Spielmanns-Musik, die nicht nach den Regeln der *ars musica*, sondern nach eigenen Gesetzen aus dem Stegreif ausgeführt wurde.

Das entscheidende klangliche Charakteristikum des Dudelsacks ist seine Bordunharmonik, die die musikalische Aktivität des Instruments in spezifischer Weise einschränkt. Nicht die nach den Regeln der *ars* verlaufende Mehrstimmigkeit ist sein Feld, sondern die im Prinzip einstimmige Instrumentalmusik, der er mittels seiner tiefklingenden Bordunpfeife ein klanglich statisches Fundament zu unterlegen vermag.

Entsprechend begegnet der Dudelsack nach Aussagen der Quellen vorwiegend in ländlichem Milieu. In der altfranzösischen Romanzen- und Pastourellen-Dichtung wird er als Instrument genannt, das bei Dorffesten und sonstigem ländlichen Zeitvertreib erklingt. Oft wird dabei das stereotype Baß-Gebrumm mit sprachlichen Mitteln nachgeahmt:

s'ont le museour mande.  
et Thieris son bordon a destoupé,  
ke disoit bon, bon, bon, bon, bon.<sup>58</sup>

Chascuns chante de Thieris et de son bordon  
[ ... ]  
bon bon bon va burelidon.<sup>59</sup>

car aveuc aus estoit Guis  
qui leur cante et kalemele  
en la muse au grant bourdon  
endure endure enduron  
endure, cuer Marion.<sup>60</sup>

<sup>57</sup> „Sonare et ballare: Natura: movere pedes et personam proportionabiliter ad sonum. Electio: proportionale ad cantum et persone motus. iuvamentum: participatio videndi et audiendi in delectatione consonantie. Nocumentum: fastidium facit, cum receditur a consonantia notarum. Remotio nocumenti: reditus ad consonantiam. Convenit pluribus, omnibus etatibus nisi pueris, omnibus temporibus et regionibus“. Unterkircher, a.a.O., 136.

<sup>58</sup> Bartsch, *Romanzen und Pastourellen* II, 41, 8.

<sup>59</sup> Gennrich, *Rondeaux, Virelais und Balladen*, 153.

<sup>60</sup> Bartsch, a.a.O. III, 27, 7.

Die Schalmei erklingt ebenfalls häufig im ländlichen Rahmen. Froissart berichtet, daß man während eines ländlichen Festes nach dem Spiel einer Schalmei tanzte:

La avoit en la compagnie  
mainte faitice pastourelle,  
dont au son d'une canemelle  
cascuns et cascune dansoit.<sup>61</sup>

Als Instrument der Tanzmusik wird die Schalmei zusammen mit dem Dudelsack und anderen *haulz instrumens* in den *Echecs Amoureux* genannt:

On sonoit les haulz instrumens,  
que mieulx au dansez plaisoient  
le peuist on oir briefment  
sonner moult de renoisement  
pour la grande noise qu'ilz faisient.  
Trompez, tabours, tymbrez, naquaires,  
cymballes (dont il n'est mes guaires)  
Cornemusez et chalemelles  
et cornes de fachon moult belles.<sup>62</sup>

Die Kombination von Dudelsack und Schalmei begegnet auch auf einer Miniatur aus einer italienischen Boethius-Handschrift des 14. Jahrhunderts, die eine von einer König-David-Vignette gekrönte und von Spielleuten eingerahmte Frau Musica zeigt. Zwei der Spielleute, die, eng aneinandergerückt, offensichtlich eine musikalische Einheit darstellen, spielen Schalmei und Dudelsack.<sup>63</sup>

Warum Schalmei und Dudelsack gern kombiniert wurden, läßt sich allerdings nur vermuten. Beides sind Rohrblattinstrumente, beide entsprechen einander auch hinsichtlich des Ambitus. Da durch den *grant bourdon* auch für ein Baß-Fundament gesorgt ist, mögen sie als in sich geschlossenes, Melodie und Begleitung vereinendes Ensemble gegolten und als solches Verwendung gefunden haben.

Hier freilich ergibt sich das alte Problem: Da diese Musik auf Grund ihres kunstlosen Charakters für das spekulative Interesse der Kenner gegenstandslos war, fand sie keine schriftliche Fixierung, so daß das Bild, das wir von der mittelalterlichen Tanzmusik haben, außerordentlich lückenhaft ist. Daß wir überhaupt eine Vorstellung von dieser Musik haben, ist den wenigen Stücken zu verdanken, die ungeachtet dieser Situation eine Niederschrift erfuhren, sowie Bildzeugnissen wie demjenigen aus dem *Tacuinum Sanitatis* und literarischen Quellen.<sup>64</sup>

Die drei genannten Quellenkreise führen zu der Einsicht, daß meist drei bis fünf, in vielen Fällen auch mehr Musiker an der Ausführung von Tanzmusik beteiligt sind. Das verwendete Instrumentarium verrät, so unterschiedlich es im Einzelfall auch sein kann, die „ständige Wiederholung desselben latenten Aufbauprinzips“.<sup>65</sup> Ein oder zwei melodiefähige Instrumente werden mit einem oder mehreren Instrumenten kombiniert, die einen Bordun oder Wechselbordun ausführen können, oder deren Tonskala wenige Töne umfaßt, wie etwa Trompete oder

<sup>61</sup> Zit. nach Brücker, *Blasinstrumente*, 46.

<sup>62</sup> Bowles, „Haut and Bas“, 120.

<sup>63</sup> Vgl. Buchner, *Musikinstrumente von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Abb. 78.

<sup>64</sup> Vgl. zum Folgenden Heyde, „Polyphonales Musizieren im späten europäischen Mittelalter“.

<sup>65</sup> Heyde, a.a.O., 186.

Glockenspiel. Diese Kombinationen lassen hinsichtlich der Struktur der ausgeführten Tanzmusik folgende Schlüsse zu: Da das Ganze aus dem Stegreif ausgeführt wird, kann nur eines der beteiligten Instrumente völlig selbstständig die tragende Melodie spielen. Alle anderen wirken mehr oder weniger, – je nachdem, wieweit es ihre technischen Möglichkeiten erlauben – als Begleitstimmen, deren Verlauf von der Hauptstimme abhängig ist. Das bedeutet, daß jeder Stimme „ein besonderer Funktionsbereich zugewiesen wird“, der in der Regel durch die spieltechnischen Voraussetzungen der beteiligten Instrumente schon zu einem Teil vorgegeben ist. Voraussetzung für ein erfolgreiches Musizieren ist hierbei, daß „die einzelnen Mitspieler ... die Spielbereiche, die spieltechnischen Besonderheiten, instrumentengebundenen Spielfiguren und dergleichen der anderen Instrumente genau kennen. Je mehr Stimmen beteiligt sind, um so präziser muß jeder einzelne Spielbereich abgegrenzt sein.“<sup>66</sup> Praktisch läuft das auf eine Instrumentenhierarchie hinaus: Je mehr spieltechnische Möglichkeiten ein Instrument hat, desto enger kann es auf die Hauptstimme bezogen werden und diese mit Umspielungen, gegenläufigen Bewegungen oder Verdoppelung ausschmücken. Instrumenten wie Geradtrompete, Glocken oder Schlagzeug, die vergleichsweise nur geringfügige Bewegungsfreiheit haben, bleibt demgegenüber nur der „sekundäre Funktionsbereich“<sup>67</sup>, die Ausführung von Bordun-, Wechselbordun- oder Ostinato-Begleitung.

Soweit Herbert Heydes Theorie das Umspielen des Cantus mit einem zweiten, gegebenenfalls auch dritten melodiefähigen Instrument betrifft, ist sie rein hypothetisch. Denn jene dem „primären Funktionsbereich“ zugehörigen Begleitstimmen sind „unbekannte Größen“, deren „Funktionsbereiche zwar in abstrakter Form umrissen, aber nicht in ihrem konkreten formalen Ablauf erfaßt“ werden können.<sup>68</sup> Soweit sie aber die Verbindung des Cantus mit dem „sekundären Funktionsbereich“ betrifft, vermag Heyde sie auch an Hand praktischer Denkmäler zu stützen. Indem er einstimmigen Instrumentalsätzen des 13. und 14. Jahrhunderts einen Bordun unterlegt, kommt er zu folgendem Ergebnis: „Nach entsprechender Prüfung der erhaltenen Spielmannsstücke, deren Zahl kaum 25 übersteigt, kann festgestellt werden, daß bei einem Teil ein das ganze Stück hindurch tönender Bordun völlig zwanglos unterlegt werden kann, während bei einem anderen Teil eine Bordunwechseltechnik zwischen zwei Tönen erforderlich ist“.<sup>69</sup> Bei einem dritten Teil des Repertoires lässt sich weder Bordun noch Wechselbordun unterlegen, was Heyde zum einen auf möglicherweise falsche Überlieferung, zum anderen auf die Möglichkeit zurückführt, daß man im Bereich der Volksmusik weniger auf die Vermeidung von Dissonanzen sensibilisiert gewesen sein mag, als in dem der *ars*.<sup>70</sup> Wie auch immer die Technik gewesen sein mag, ob nicht auch mehrere Möglichkeiten nebeneinander Bestand hatten, eines scheint deutlich: Das bordun- bzw. wechselbordunbegleitete Musizieren war ein Hauptbestandteil mittelalterlicher volksnaher Tanzmusik.

<sup>66</sup> Heyde, a.a.O., 186.

<sup>67</sup> Heyde, a.a.O., 187.

<sup>68</sup> Heyde, a.a.O., 191.

<sup>69</sup> Heyde, a.a.O., 191.

<sup>70</sup> Eine weitere Möglichkeit wäre damit gegeben, daß der Bordun nur dann zum Klingen gebracht wird, wenn der melodische Ablauf der Oberstimme einen konsonierenden Zusammenklang gestattet, im übrigen aber pausiert. Hieronymus de Moravia belegt diese Praxis, wenn er als besonders kunstvolle und wohlklingende Variante des bordunbegleitenden Viella-Spiels die Technik beschreibt, den Bordun nur dann erklingen zu lassen, wenn dadurch mit der Melodie eine der drei Primär-Konsonanzen entsteht: „Finaliter tamen est notandum hoc quod in hac

Angewandt auf die Instrumente im *Tacuinum Sanitatis*, die zum einen der ländlichen Sphäre angehören und zum zweiten Melodie- und Bordunelemente miteinander vereinen, heißt das, daß hier eine Musik den Vorstellungshintergrund bietet, die dem besprochenen Bereich zuzuordnen ist. Zwar lassen sich aus den angeführten Gründen über den Stimmverlauf im Einzelnen keine exakten Angaben machen. Aus der Beschaffenheit der drei abgebildeten Instrumente kann jedoch geschlossen werden, daß die Tanzmusik, die dem Illuminator während der Arbeit an jenem Bild im Ohr klang, derart strukturiert war, daß auf der klanglichen Basis des Sackpfeifen-Borduns eines der drei Instrumente den Cantus ausführte, und die beiden anderen ihn umspielend begleiteten.

### *Haut und Bas*

Für die Darstellungen weltlicher Musik im *Tacuinum Sanitatis* läßt sich damit zusammenfassend sagen: Sie markieren, indem sie im einen Fall *ars-fähige*, im anderen volkstümliche Instrumente zeigen, zwei unterschiedliche Bereiche mittelalterlicher Musikausübung und belegen damit einen Zusammenhang zwischen Repertoire und Instrumentation. Daraus ergibt sich die Frage, ob diesem Zusammenhang über den engen Bereich des *Tacuinum Sanitatis* hinaus grundsätzliche Bedeutung zukommt, ob also dort, wo die Quellen *ars-fähige* Instrumente belegen, von vorn herein auf die Ausführung artifizieller Mehrstimmigkeit geschlossen werden kann, während im Falle volkstümlicher Instrumente weniger anpruchsvolle Stegreif-Musik der beschriebenen Struktur anzunehmen ist.

Ein Hinweis, der eine in diese Richtung gehende Deutung zuläßt, ist mit einigen Verszeilen aus den *Echecs Amoureux* gegeben, in denen es heißt, daß bei Tanz und „großer Belustigung laute Instrumente, die großen Lärm machen“, erklangen, während dann, „wenn weniger Lärm erwünscht war“, leise Instrumente benutzt wurden. Aus der anschließenden Aufzählung der *hauts* bzw. *bas instruments* ergibt sich, daß keines der „lauten“ Instrumente, nämlich Trompete, Trommel, Schellen, Dudelsack, Schalmei und Horn *ars-fähig* im genannten Sinne ist.<sup>71</sup> Umgekehrt sind alle genannten *Bas*-Instrumente, nämlich Viella, Harfe, Psalterium, Gitarre, Rebec, Rotte, Orgel, Citole, Drehleier, Monochord und verschiedene Flötenformen ihren spieltechnischen Möglichkeiten nach in der artifiziellen Mehrstim-

facultate est difficilis et solemnius meliusque ut scilicet sciatur, unicuique sono ex quibus unaquaeque melodia contexitur, cum bordunis primis consonantiis respondere ...“ Eine Glossé fügt hinzu: „Quod bordonus non debet tangi pollice vel arcu, nisi cum cetere corde arcu vel tactu faciunt sonos cum quibus bordonus facit aliquam predictarum consonantiarum.“ CS I, 153b.

<sup>71</sup> „Et quand il vouloient danser / Et faire grans esbattemens / On sonnoit lez haulz instrumens / Qui mieulx aux dansez plaisoient. / Pour la grant noise qu'ilz faissoient / La peuist on oir briefment / Sonner moult de renuoissement / Trompez, tabours, tymbrez, naquaires / Cymballes (dont il n'est mes guaires) / Cornemusez et chalemelles / Et cornes de fachon moult belles“. Abert, „Die Musikästhetik“, 355.

migkeit einsatzfähig.<sup>72</sup> Dieser Befund deckt sich mit demjenigen im *Tacuinum Sanitatis*, wo ja auch volkstümliche Musik auf *Haut-*, artifizielle Musik auf *Bas-* Instrumenten ausgeführt wird.

Sind demnach die Kategorien von *Haut* und *Bas* nicht nur im Sinne einer Instrumenten-Klassifizierung zu verstehen, sondern implizieren sie bereits die Vorstellung eines bestimmten musikalischen Repertoires? Die Einbeziehung weiterer Quellen<sup>73</sup> zeigt, daß dies in der Tat insoweit zutrifft, als *Haut*-Ensembles für die Ausführung einfach strukturierter Musik disponiert sind. Dies geht zum einen aus der instrumentalen Zusammensetzung der *Haut*-Ensembles und zum anderen aus dem Aufgabenbereich hervor, der ihnen zugewiesen wird. Was die Instrumentenkombination betrifft, so verfügen alle *Haut*-Ensembles mit Trompete, Dudelsack oder Schlaginstrumenten über ein Bordun- oder Wechselbordun-Element. Ein Bordun ist aber nur in der Volksmusik einsatzfähig, während er in der Mehrstimmigkeit „jede Wirkung eines ausgearbeiteten und berechneten Kontrapunktes sowohl kompositionstechnisch als auch klanglich im Keime“<sup>74</sup> ersticken würde. Hinsichtlich der sozialen Funktion zeigt sich, daß *Haut*-Ensembles einerseits aus repräsentativem Anlaß, sei es beim Turnier, bei Aufzügen oder bei Prozessionen, andererseits auf dem Kriegsschauplatz begegnen. In keinem der Fälle ist eine Musik zum „Zuhören“, sondern eine solche zum „Hören“ erforderlich, kurze Fanfaren oder Signale, die Veranstaltungen gliedern, Neues ankündigen oder Tapferkeit und Mut vermitteln sollen. Nicht die Musik ist hier am Platze, die den Kenner fasziniert, sondern diejenige, die auf direktem Wege den Zugang zum Informationsbedürfnis bzw. der Emotionsfähigkeit der einzelnen Festteilnehmer oder Kämpfer findet.

Wenn damit *Haut*-Ensembles primär für einfach strukturierte Musik disponiert sind, so läßt sich die Gegenthese, nach der *Bas*-Instrumente in erster Linie für komponierte Musik bestimmt sind, weniger eindeutig vertreten. Die Tatsache, daß diese Instrumente gegenüber den *Hauts instrumens* umfangreichere spieltechnische Voraussetzungen haben, läßt hinsichtlich unserer Fragestellung beide Möglichkeiten offen: Sie sind zwar im Bereich der artifiziellen Musik einsatzfähig, aber eine zwingende Beschränkung auf das umschriebene Repertoire ergibt sich daraus keineswegs. Ebensogut sind sie im Bereich der volkstümlichen Spielmannsmusik vorstellbar.

Ein instruktives Beispiel für die Verwendbarkeit eines *Bas*-Instruments im volkstümlichen sowohl wie im artifiziellen Bereich ist mit der Viella gegeben. Johannes de Grocheo röhmt an ihr, daß sie unter allen Streichinstrumenten die einzelnen musikalischen Formen am differen-

<sup>72</sup> „La ouist on sonner vielles / Et harpes excellentement / Et psalterions ensement / Ghisternez, rebeblez et rotez, / Qui faisoient moult doulez nottez, / Leus qui sont de plus grant ton, / Orguez en main y oist on / Et citoles meismement / Qui sonnoient moult doulement, / Chyffonyes et monocordes / Et maint autre instrument de cordes / Telz c'on ne scevist mieulx penser. / ... / Et puis aultrefois repronoient, / Quant mendre noise demandoient, / Flasoz, fleutez et douchaines, / Qui sont moult doulices et moult saines / Et telz autrez instrumens bas / Dont moult est plaisans li esbas“. Abert, a.a.O., 354f.

<sup>73</sup> Es handelt sich um Quellen, die in den tabellarischen Übersichten ausgewertet sind, die den Arbeiten Brückers und Treders angefügt sind.

<sup>74</sup> Hickmann, *Das Portativ*, 204.

ziertesten darstellen kann und legt Wert auf die Feststellung, daß ein guter Spieler „omnem cantum et cantilenam et omnem formam musicalem“<sup>75</sup> auf seiner Viella einleitet. Während Johannes damit eine nahezu universale Verwendbarkeit der Viella belegt, weist Hieronymus de Moravia dadurch, daß er ausführlich auf die Bordunfähigkeit des Instruments eingeht, auf dessen Einsatzfähigkeit im Bereich der Stegreif-Musik hin (vgl. Anm. 70).

Auch lassen sich die Gelegenheiten, anlässlich derer mit *Bas*-Instrumenten musiziert wird, weniger klar umreißen als im Falle der *Haut*-Instrumente. *Bas*-Ensembles begegnen bei Aufzügen, Hochzeits- und sonstigen festlichen Essen, bei der Totenwacht, aber auch bei einem Turnier.<sup>76</sup> Aus dieser Vielfalt der Verwendungsmöglichkeiten läßt sich wiederum nur ableiten, daß die leisen Instrumente offenbar zur klanglichen Realisierung beider Repertoire-Schichten herangezogen wurden.

Dennoch kann auch hier eine gewisse Differenzierung vorgenommen werden. In den Quellen erscheinen reine *Bas*-Ensembles vergleichsweise selten. In weitaus überwiegendem Maße sind solche Ensembles überliefert, die aus *Haut*- und *Bas*-Instrumenten zusammengesetzt sind. Hierbei begegnet auffallend häufig die Kombination eines oder mehrerer *Bas*-Instrumente mit einem *Haut*-Instrument, wobei letzteres meist ein Trommel- oder Trompeten-Instrument ist, ein Klangkörper also, der vielfach Bordun- oder Ostinato-Funktion hat. So finden sich in mittelhochdeutschen Epen die Kombinationen tambûr—seitspil, tambûr—floite—seitspil, tam-buire—floiten—videl und tambur—floiten—busûne—seitspil.<sup>77</sup>

Dies deckt sich mit den Ergebnissen Hans Hickmanns, die dieser hinsichtlich der Frage nach der Rolle des Portativs im Ensemble erzielt hat.<sup>78</sup> Hickmann stellt zunächst fest, daß das Portativ, sofern es mit nur einem Instrument zusammen erscheint, fast ausnahmslos mit einem Saiteninstrument kombiniert wird, und zwar meistens mit Laute, Harfe oder Fidel. Aus dieser „Vorliebe des Portatives, sich zu einem der geläufigen Saiteninstrumente“<sup>79</sup> zu gesellen, leitet Hickmann seine Stammgruppentheorie ab, nach der Kombinationen wie die beschriebenen ensemblebildende Wirkung haben. Sie bilden Stammgruppen, die dann durch das Hinzutreten anderer Instrumente wie Flöte, Dudelsack oder Schalmei erweitert werden können. Im einzelnen unterscheidet Hickmann drei derartige Stammgruppen: „Ensembles, bestehend aus dem Portativ und einem anderen Instrument, Ensembles mit Portativ und zwei Instrumenten beziehungsweise diese drei als ‚Stammgruppe‘ eines sich darum kristallisierenden größeren Ensembles und Portative mit drei weiteren Stamminstrumenten, die als Vierergruppe isoliert dastehen oder wieder als Stamm für ein größeres Ensemble dienen“.<sup>80</sup> In der ersten Gruppe — Portativ und ein Zusatzinstrument — begegnet das Portativ mit Fidel, Harfe, Laute sowie — seltener — mit Psalterium, Mandola und Rebec. Blasinstrumente erscheinen in dieser Gruppe fast nie. Sie können jedoch zur Stammgruppe hinzutreten, wodurch ein größeres Ensemble entsteht. Der Kern der zweiten Stammgruppe besteht aus Portativ und zweien der genannten Saiteninstrumente, die wiederum mit Blas- und vereinzelt auch mit Schlaginstrumenten angereichert werden können. Die Stammgruppe der dritten Ensemblekombination schließlich besteht aus drei Saiteninstrumenten. Ihr werden Blasinstrumente oder auch in der Stammgruppe bereits vertretene Saiteninstrumente hinzugesellt. In allen Gruppen wird nach

<sup>75</sup> Rohloff, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, 52, 32f.

<sup>76</sup> Ich beziehe mich wieder auf die Aufstellungen von Brücker und Treder.

<sup>77</sup> Vgl. Treder, *Musikinstrumente* 43f.

<sup>78</sup> Vgl. zum Folgenden Hickmann, *Das Portativ*, 200ff.

<sup>79</sup> A. a. O., 203.

<sup>80</sup> A. a. O., 203.

Hickmann der bordunierende Charakter vieler der den Stammgruppen hinzugefügten Instrumente deutlich: Neben dem sehr häufig hinzugezogenen Schlagzeug begegnen oft Dudelsack, Trumscheit, Drehleier und Trompete. Daraus folgert der Autor zumindest für die mittels der ersten Stammgruppe reproduzierten Musik, daß diese nur einstimmig gewesen sein kann, da sich bordunierendes Spiel und komponierte Mehrstimmigkeit nicht miteinander vertragen.

Auf die beschriebene Problematik angewandt bedeutet dies, daß das Vorhandensein bzw. Fehlen eines Bordun- oder Ostinato-Instruments einen Hinweis darauf gibt, welche Art von Musik ein *Bas*-Ensemble ausführt. Ist ein Borduinstrument vorhanden, so kann auf Stegreif-Musik geschlossen werden. Ist dies nicht der Fall und gehören die dargestellten bzw. genannten Instrumente nicht der bukolischen Sphäre der *Hauts*, sondern dem *ars*-fähigen Bereich der *Bas instrumens* an, dann deutet dies auf die Ausführung einer Musik, die für Kenner bestimmt ist. Zwingend ist diese Schlußfolgerung allerdings auch nicht; denn wie etwa die englische Sight-Praxis oder die mitteleuropäische Praxis des Quintierens zeigt, gab es genug Möglichkeiten, Stegreif-Musik auch ohne Mitwirkung eines Bordun auszuführen.<sup>81</sup> Sicherheit hinsichtlich des Repertoires bieten nur solche Quellen, die, wie das *Tacuinum Sanitatis*, genau umschreiben, welche Art von Musik gemeint ist.

Dennoch kann trotz aller genannten Einschränkungen gesagt werden, daß *Haut* und *Bas* nicht nur äußerliche Klassifikationsschemen sind, sondern in einem im Einzelfall freilich nicht immer sicher zu bestimmenden Rahmen für ein bestimmtes musikalisches Repertoire stehen.

Für weltliche Musik, so wie sie uns aus den beiden Darstellungen im *Tacuinum Sanitatis* faßbar wird, gilt demnach: Sie erscheint in zweierlei Form und richtet sich an zwei unterschiedliche Kreise: Zum einen begegnet sie als artifizielle, komponierte Musik, die nur vom Kenner verstanden wird, zum anderen als improvisierte Spielmannsmusik, die breiteren Kreisen zugänglich ist. Beide Bereiche haben – mit gewissen Einschränkungen – auf Grund der Erfordernisse des ihnen zugehörigen Repertoires ein spezifisches Instrumentarium. Die komponierte Musik findet ihre Realisierung eher mit *Bas*-, die Volksmusik die ihre primär mit *Haut*-Instrumenten.

Darüber hinaus wird deutlich, daß artifizielle Mehrstimmigkeit sowohl wie aus dem Steigreif ausgeführte Musik eng verflochten sind mit dem dritten besprochenen Bereich realer Musikausübung, mit der Kirchenmusik. Alle genannten Elemente weltlichen Musizierens begegnen auch im kirchlichen Rahmen. *Haut*- (Schalmei, Trompete) und *Bas*-Instrumente (Orgel) weisen ebenso wie Motetten und Rondeaux auf der einen, Instrumental- und Tanzmusik auf der anderen Seite auf das Nebeneinander artifizieller und volkstümlicher weltlicher Elemente im kirchlichen Bereich hin. Erhebt sich somit bereits hier die Frage, wieweit es für das Mittelalter legitim ist, streng zwischen kirchlichem und weltlichem Bereich zu trennen, so gewinnt diese Frage noch an Bedeutung angesichts eines Phänomens wie des Kirchen- und Friedhofstanzes, der, mit der Gewalt eines Naturereignisses die kirch-

<sup>81</sup> Vgl. etwa Bachmann, „Die Verbreitung des Quintierens“ und Bukofzer, *Geschichte des Englischen Diskants*.

lich-klösterliche Ordnung überrollend, die Kategorien von „geistlich“ und „weltlich“ glänzlich fortspült.

Daß eine Trennung zwischen beiden Bereichen gesehen wurde, braucht nicht eigens hervorgehoben zu werden. Die Konzils- und Synodalbeschlüsse legen Zeugnis von dem Bemühen ab, diese Grenze gezogen und respektiert zu wissen. Auf der anderen Seite ist es evident, daß diese Bemühungen stets von Neuem scheiterten. Offensichtlich also konnte sich die Kirche in diesem Punkt den Betroffenen gegenüber nicht verständlich machen. Warum dies so war, läßt sich freilich nicht exakt bestimmen. Auf Grund der besprochenen Quellen scheint aber die Annahme berechtigt, daß Kleriker, Spielleute, Vaganten und Gemeindemitglieder die genannten Elemente weltlichen Musizierens dadurch, daß sie im kirchlichen Bereich, d.h. in gottgefälligen Kontext erschienen, ihrerseits als gottgefällig empfanden. Wenn dementsprechend für sie eine Abgrenzung weniger nach den Kategorien „geistlich“ und „weltlich“ als nach der Unterscheidung „gott-“ bzw. „teufelsbezogen“ stattfand, so war es nur konsequent, Phänomene wie Mehrstimmigkeit, Instrumentalspiel und Tanz einen Platz in der Kirche einzuräumen.

\*

Dies führt zurück zu der hier zentralen Frage nach dem Verhältnis von Symbolik und Realität. Ein Vergleich der im ersten Teil besprochenen Elemente der Himmelsmusik mit denjenigen der im zweiten Teil umrissenen Realitätsebene zeigt, daß die himmlisch-musikalischen Aktivitäten mit Choral, artifizieller und spielmännischer Musik sowie mit Tanz sämtlich im irdisch-musikalischen Geschehen – und hier sowohl im kirchlichen wie im weltlichen Bereich – ihre Entsprechung haben. Ist damit eine Bestätigung gegeben, daß die geistliche Musik von der weltlichen hinsichtlich ihrer Verwendbarkeit im kirchlichen Rahmen nicht streng unterschieden wird, so wird darüber hinaus deutlich, daß die Vorstellungen, durch die die Himmelsmusik geprägt ist, ihre Wurzeln in der realen Musikerfahrung haben.

Die aufgezeigten Parallelitäten, nach denen der symbolische wie der reale Musikbereich eine himmlische und eine teuflische Sphäre umfaßt, nach denen ferner in beiden Bereichen die Elemente, die diese Sphäre ausfüllen, übereinstimmen und schließlich hier wie dort ihre Zuordnung zur einen oder zur anderen Sphäre nicht auf Grund einer immanenten Wertigkeit, sondern aus dem Zusammenhang heraus erfolgt, erlauben den Schluß, daß es keine Trennung gibt zwischen symbolischem und realem Musikbereich. Denn die Vorstellung, aus der heraus die beschriebene Musikanschauung ihre Gestaltung gefunden hat, ist gewonnen aus einer Weltsicht, nach der jedes Ding auf der Erde – und somit auch die Musik – Abbild einer Wirklichkeit ist, die sich anders nicht fassen läßt. Entsprechend ist die irdische, alltägliche Musik, sei sie nun geistlich oder weltlich, ein mit menschlichen Mitteln geschaffenes, menschlichem Wahrnehmungsvermögen zugängliches Symbol für die eigentliche Wahrheit. Und ebenso ist es mit der Himmelsmusik. Auch sie ist nicht die Idee an sich, sondern nur ein Abbild, das gestaltet ist aus realer Musikerfahrung. Zwar gewinnt, wenn die Engelsmusik als unvorstellbar schön, Christus als der größte Spielmann und Tänzer geschildert wird, dies Abbild an Intensität und Tiefe. Die

Perspektive jedoch, aus der heraus die Transposition ins Numinose erfolgt, ist naturgemäß die menschliche und als solche darauf beschränkt, das Unsagbare im Symbol auszudrücken, in einer Qualität also, die der eigenen irdischen Anschauung zugehört. So gesehen ist es nur konsequent, daß in der Himmelsmusik die eigene irdische Praxis kopiert wird. Diese, selbst bereits transparent für die Idee, wird, indem sie in himmelsbezogenem Kontext erscheint, zwar numinos erhöht und rückt damit der eigentlichen Wahrheit näher. An ihrer Abbildhaftigkeit ändert sich dadurch jedoch nichts.

Wenn sich somit Symbol und Realität als zwei Dimensionen ein und derselben Sache darstellen, so bringt dies die Frage mit sich, ob sich daraus Aufschlüsse für die aufführungspraktische Fragestellung ergeben. Läßt sich aus der beschriebenen Abhängigkeit der Himmelsmusik von realen musikalischen Vorstellungen ableiten, daß auf die außerirdische Musik bezogene Darstellungen wie z.B. Cambridge B 18 alltägliche musikalische Praxis – wenn auch symbolisch überhöht – abbilden, so daß sie als Quellen für Fragen der Instrumentation und Ensemblebildung herangezogen werden können?

Hier muß eine weitere Differenzierung vorgenommen werden. Die Psalterillustration Cambridge B 18 hat den Charakter eines Demonstrationsobjektes. In zusammenfassender Darstellung werden Elemente aus dem Gesamtbereich theoretisch sowohl wie praktisch musikalischen Geschehens gezeigt, die zwar alle unter dem Oberbegriff Musik vereinbar sind, die aber – je einzeln genommen – in unterschiedlichen Traditionszusammenhängen wurzeln. Keine reale Aufführungspraxis steht hinter diesem Bild, sondern eine reale Musikanschauung in all ihrer Vielfalt. Demgegenüber begegnen unter den Darstellungen musizierender Engel und anderer überirdischer Wesen zwar auch in reicher Zahl Quellen, die von vorn herein für aufführungspraktische Fragen ausscheiden. Die 24 kitharaspielenden Alten oder die sieben tubblasenden Engel haben ihre ikonographischen Wurzeln in den Schilderungen der Johannes-Apokalypse. Sie sind präformiert durch den biblischen Text, so daß für die Einbeziehung zeitgenössischer Praxis allenfalls im Bereich der Instrumentendarstellung Raum bleibt. Anders ist es mit Darstellungen, die nur den Topos des musizierenden Engels als ikonographischen Hintergrund haben. Wenn etwa ein irischer Psalter aus dem späten 13. Jahrhundert durch eine Miniatur geschmückt wird, die in ihrem oberen Teil die Krönung der Maria, im unteren vier musizierende Engel zeigt, die Harfe, Drehleier, Psalterium und Fidel spielen<sup>82</sup>, so dürfte dies einem zeitgenössischen *Bas-Ensemble* entsprechen, wie es auch in literarischen Quellen belegt ist.<sup>83</sup> Denn zwar hat auch diese Darstellung einen ikonographischen Hintergrund, der mit der Forderung aus dem 150. Psalm gegeben ist, Gott mit allen Musikinstrumenten zu loben. Dies aber legt den ausführenden Illuminator nur insoweit fest, als er Musikanten darzustellen hat. Wie er hierbei im Einzelnen vorgeht, welche Instrumente er wählt, ob er Instrumentalisten darstellt, die ihre Instrumente

<sup>82</sup> Vgl. die Abbildung bei Buchner, *Musikinstrumente*, Tf. 79.

<sup>83</sup> Vgl. etwa Treder, *Musikinstrumente*, 43, 4 und Dick, *Bezeichnungen*, 21f., wo vor allem Harfe und Viella als beliebte Kombination belegt ist.

als Attribut tragen oder spielen, d.h. musikalisch nicht aufeinander bezogen sind, oder ob er Ensembles abbildet, die der Realität einer zeitgenössischen Praxis entsprechen, ist ihm überlassen. So kann es geschehen, daß bei gleichen ikonographischen Wurzeln einmal eine Miniatur wie Cambridge B 18, ein anderes Mal eine wie die aus der genannten irischen Handschrift den Psalter einleitet.

Hierbei ist nicht auszuschließen, daß auch im Bereich des Engelskonzertes Darstellungen begegnen, die auf einer überrealen, Vorgänge des Alltags ins Numinose erhebenden Vorstellungsweise beruhen. Derartige Quellen lassen sich dadurch auf ihren Realitätswert hin befragen, daß sie mit solchen Zeugnissen verglichen werden, deren Realitätsbezug außer Frage steht, bzw. daß sie auf die Elemente hin geprüft werden, die sich als strukturbildend fürs mittelalterliche Ensemble herausgestellt haben: Auf das Vorhandensein eines oder zweier melodiefähiger Instrumente als Stammgruppe, um die sich eine variable Anzahl untergeordneter Klangkörper – vor allem Schlag- und Borduninstrumente – herumgruppieren.

Damit, daß gewisse Engelsensembles realen zeitgenössischen Musiziergruppen gleichen, ist jedoch noch nichts über die Musik ausgesagt, die von ihnen ausgeführt wird. Wenn die These, nach der die irdische Musik aus den gleichen Quellen schöpft wie die Himmelsmusik, stimmt, dann müßte auch eine reale Vorstellung vom himmlischen Musizieren bestanden haben. Daß diese in der Tat vorhanden war, soll im folgenden gezeigt werden.

### III. DIE SYMBOLHAFTIGKEIT DER MUSIKALISCHEN REALITÄT

Im mittelalterlichen kirchlichen Leben ist mit dem geistlichen Spiel ein Bereich gegeben, in dem Symbol und Realität für jedermann sichtbar verschmelzen. Denn das geistliche Spiel gewinnt, soweit es der Veranschaulichung außerirdischer Räume und Vorgänge dient, seine Lebensfähigkeit erst daraus, daß für die Darstellung des Numinosen reale, nachvollziehbare Formen gefunden werden. So ist bereits mit der bloßen Existenz des geistlichen Spiels ein Nachweis für das Ineinanderwirken von Symbolik und Realität gegeben.

Für die Frage nach dem Realitätswert symbolbezogener Musikdarstellungen ist das geistliche Spiel dadurch von Wichtigkeit, daß in den Quellen manche Hinweise auf die musikalische Ausgestaltung der Spiele enthalten sind, so daß sich von daher die Möglichkeit zu Einblicken in die reale Praxis von Engels- und Teufels-Musik ergibt.

Darüber hinaus erweist sich das geistliche Spiel auch dadurch als eine gute Ausgangsbasis für die zur Diskussion stehende Frage, daß hier eine vergleichweise günstige Überlieferungssituation gegeben ist. Neben einigen Chronisten-Beschreibungen liegt eine detaillierte und zudem edierte, d.h. leicht zugängliche Anweisung für die Ausführung eines Spieles und dessen Integration in den Gottesdienst vor, die, da sie hinsichtlich der Gewichtigkeit der musikbezogenen Aussagen singulär ist, als Grundlage für die folgende Untersuchung dienen soll.

Es handelt sich um einen Bericht, den der französische Adelige Philippe de Mézière (1326–1405) im späten 14. Jahrhundert über den Ablauf des Spiels von der *Darbringung der heiligen Jungfrau im Tempel* verfaßt hat.<sup>1</sup> Motiviert war diese ausführliche Darstellung durch die Bemühungen de Mézières, dem *Festum præsentationis Beatae Mariae Virginis*, das in der Ostkirche jeweils am 21. November gefeiert wurde, auch in Westeuropa einen Platz im Kirchenjahr zu verschaffen.

Daß diese Bemühungen Erfolg hatten, belegt die Tatsache, daß am 21. November 1372 das Fest mit einem Spiel von der Darbringung der kleinen Maria im Tempel und einem anschließenden liturgischen Gottesdienst in der Minoritenkirche in Avignon gefeiert wurde.

Der Ablauf des Stücks, wie er sich aus dem Bericht de Mézières ergibt, ist durchaus undramatisch. Zu Beginn führt eine Prozession des Klerus und der Spieler, die Maria, zwei Begleiterinnen, Joachim, Anna, Gabriel, Raphael, Michael, neun weitere Engel, zwei Musiker, Ecclesia, Synagoge und Luzifer darstellen, vom Kapitelhaus durch den Kreuzgang ins Kirchenschiff und auf die größere von zwei dort errichteten Bühnen. Das eigentliche Spiel beginnt damit, daß, nachdem alle ihren Platz gefunden haben, jeder der neun Engel vor die kleine Maria hintritt, sich verbeugt und mit erhobener Stimme einen Lobvers singt. Dem Lobgesang der Engel folgt derjenige von Anna, Joachim und Ecclesia. Synagoge, die ebenfalls ihre Huldigung darbringen möchte, wird von Gabriel und Raphael daran gehindert, die sie unter dem lauten Gelächter der Gemeinde von der Bühne herabstoßen. Dann besteigt Michael die Bühne, gefolgt von Luzifer, den er an einer Kette führt. Anschließend wird auch er unter lautem Geheul und Kettengerassel die Bühnentreppe hinuntergestürzt.

<sup>1</sup> Vgl. zum Folgenden Young, *The drama of the medieval church II*, 227–245.

Darauf folgt die eigentliche Darbietung. Die Hauptpersonen bilden nochmals eine Prozession, die diesmal zum Hauptaltar führt. Dort wird Maria von ihren Eltern dem Bischof übergeben. Anschließend wird sie von Gabriel und Raphael zur kleineren Bühnen geleitet, von wo aus sie die nun folgende Messe mitfeiert.

Der Bericht, mit dem Philippe de Mézière diese Ereignisse festhält, ist für die umrissene Fragestellung deswegen von so großem Wert, weil er das Zusammenwirken von Symbolik und Realität unter verschiedenen Aspekten belegt. So gibt er ein Bild vom Verhalten realer und überirdischer Personen. Ferner belegt er die Verwendung von Musikinstrumenten im Bereich der Engelsmusik und lässt Schlüsse auf die verwendeten Instrumente zu. Schließlich enthält er Aussagen über die Form der von den Engeln vorgetragenen Musik und wirft ein Licht auf die Rolle der Musikinstrumente im liturgischen Gottesdienst.

### *Die Gestaltung außerirdischer Personen und Räume*

Der Schauplatz, an dem sich das Spiel von der heiligen Jungfrau abspielt, ist der Tempel, in den Maria als Dreijährige von ihren Eltern gebracht wird und den sie bis zu ihrer Heirat mit Josef nicht mehr verlassen wird. Die auftretenden Personen gehören teils der irdischen, teils der außerirdischen Sphäre an: Neben den Erdenbürgern Maria, den beiden begleitenden Jungfrauen, Anna, Joachim, dem Klerus und einigen auserwählten Laien erscheinen neun Engel, deren jeder einen der Engelschöre repräsentiert, die Erzengel Gabriel, Raphael und Michael, Ecclesia, Synagoge, zwei Musiker und Luzifer, der von Michael an einer Kette geführt wird.

Mit Sorgfalt ist beschrieben, wie die einzelnen Schauspieler kostümiert sind. Die Auserwähltheit der kleinen Maria wird durch ein weißes Kleid, einen weißen Mantel, der „in der Art eines Brautmantels“<sup>2</sup> geschnitten ist, und einen Goldreif mit einer kleinen Krone hervorgehoben. Sie trägt nichts an sich „als Weiß und Gold, was die Keuschheit, Jungfräulichkeit und Klarheit der Liebe demonstriert“.<sup>3</sup> Die beiden Begleiterinnen sind in blaue bzw. grüne Gewänder gehüllt, Symbole für Treue, Hoffnung und Demut der Maria. Auch sie tragen einen Goldreif, aber keine Krone. Joachim, Marias Vater, ist mit Alba und Stola gekleidet wie ein Priester, während Anna, die Mutter, „nach Art einer altehrwürdigen Matrone“<sup>4</sup> in weißes Leinen gehüllt ist. Die Erzengel Gabriel und Raphael tragen weiße Mäntel, Stolen und mitraartige Kopfbedeckungen aus weißer Seide. Sie haben Flügel und tragen einen roten Stab in der Hand. Die neun weiteren Engel sind entsprechend wie der Erzengel kostümiert. Nur haben die Seraphim als der ranghöchste der Engelschöre rote, die drei des mittleren Engelschores blaue und die drei des niederen weiße Kopfbedeckungen. Alle tragen Lilien in den Händen. Ecclesia wird durch einen schönen Jüngling von etwa 20 Jahren dargestellt, der ganz in Gold gekleidet ist

<sup>2</sup> „... secundum formam mantelli sponsorum ...“, Young, a.a.O., 228.

<sup>3</sup> „... nec aliquid aliud super se habebit nisi album et aureum, puritatem et virginitatem Marie demonstrans et caritatis claritatem ipsius“. Young, a.a.O., 229.

<sup>4</sup> „Anna vero induetur de lino albo, tam in corpore quam in capite ad modum antique honeste matrone“. Young, a.a.O., 229.

und eine lilien- und edelsteingeschmückte Krone auf dem weiblich frisierten Haar trägt. An der Brust ist ihm ein silberner Becher befestigt, der das Neue Testament symbolisiert. In der Linken trägt er ein großes, schmuckloses Kreuz, in der Rechten eine vergoldete Frucht, Sinnbild für die alleinige Herrschaft der Kirche. Synagoge gleicht einer Alten aus früheren Zeiten: Sie ist in einfache, dunkle Kleidung gehüllt und mit einem Tuch von undefinierbarer Farbe verschleiert. In der Rechten trägt sie eine römische Fahne, in der Linken das in Stein gehauene Gesetz Mosis. Die beiden Musiker sind gekleidet wie die Engel. Sie tragen weiße Gewänder und mitraartige Kopfbedeckungen. Sie haben aber weder Stola noch Flügel. Michael ist von Kopf bis Fuß in eine strahlende Rüstung gekleidet. Er trägt „im Zeichen des siegreichen Soldaten und des triumphierenden Christus“<sup>5</sup> über dem Helm eine goldene Krone. In der Rechten hält er ein glänzendes Schwert, in der Linken eine eiserne Kette, an der er Luzifer hinter sich herzieht. Dieser soll möglichst töricht und unmenschlich aussehen. Philippe de Mézière sieht daher für ihn Hörner, Raffzähne und eine abschreckende Fratze vor und gibt ihm einen eisernen Schürhaken in die Hand.

Aus dieser Beschreibung wird das Bestreben deutlich, bereits durch die Kostümierung die Himmelsbewohner von den Erdenbürgern abzusetzen. Die Engel, Ecclesia, Maria als die zukünftige Himmelskönigin, und die Musiker sind in den Glanz von Weiß und Gold gehüllt, während die Kleidung der anderen Personen je nach Charakterisierung bescheiden, schmucklos oder auch abschreckend ist.

Eine Trennung zwischen den beiden Personengruppen findet jedoch auch noch auf anderer Ebene statt. Zu keiner der zahlreichen Gelegenheiten, anlässlich derer im Stück gesungen und gespielt wird, vereinen sich die Himmels- und Erdenbewohner zu gemeinsamem Musizieren; entweder musiziert der irdische Klerus, oder Engel, Musiker und Ecclesia tun dies. So beschreibt de Mézière, daß während der Eingangsprozession einer der Engel, begleitet von den Instrumentalisten, *alta voce* ein Lied anstimmt, und fährt fort: „Und alle Engel mit Ecclesia, Gabriel, Raphael und den Instrumentalisten antworten. Der Klerus aber, der vorher das *Salve Regina* gesungen hatte, schweigt, wenn er die Engel singen hört ...“<sup>6</sup>.

Damit ist gleichzeitig die Frage nach der Identität der Musiker angesprochen. Sollen sie Engelsmusiker oder irdische Spielleute vorstellen? Im Text werden sie lediglich als „duo iuvenes, qui pulsabunt instrumenta“ bezeichnet, als die beiden Jünglinge, die Musikinstrumente spielen. Die beiden als Abgrenzungskriterien benannten Phänomene, die Kostümierung und die Trennung zwischen Engels- und Erdenmusik, machen jedoch ihre Zugehörigkeit zur Engelssphäre deutlich: Wie die Engel tragen sie weiße Gewänder und mitraartige Kopfbedeckungen, und wie diese musizieren sie nie mit dem Klerus; ihre Instrumente erklingen entweder allein oder als Begleitung zum Engelsgesang.

<sup>5</sup> „... et super galeam seu bachelinetum seu barbutam habebit quandam coronam deauratam in signum militis victoriosi et in signum Christi triumphantis“. Young, a.a.O., 230.

<sup>6</sup> „Et omnes angeli cum Ecclesia, Gabrieli et Raphaeли et Pulsatoribus respondebunt. Clerus vero qui ante cantabat *Salve Regina* quando audiet Angelum cantantem tacebit ...“. Young, a.a.O., 233.

Wenn damit im Spiel von der heiligen Jungfrau das Symbol insoweit zur Realität wird, als außerirdische Wesen eine konkrete Gestaltung finden, so bezeugen andere Quellen, daß auch außerirdische Räume ins Konkrete umgesetzt werden. So berichtet der Chorist Froissart, daß beim Einzug der Königin Isabella in Paris im Jahre 1389 ein Mysterienspiel vor den Toren von St. Denis aufgeführt wurde. Die Szenerie war so ausgestaltet, daß Gott Vater, Sohn und Heiliger Geist im Zentrum thronten und umgeben waren von teils singenden, teils auf Musikinstrumenten spielenden Engeln.<sup>7</sup> Ist bereits hier eine Anordnung gegeben, die deutlich auf das Vorbild des himmlischen Thronsaales verweist, wie er in der Johannes-Apokalypse beschrieben ist, so werden spätere Beschreibungen diesbezüglich noch deutlicher: Bei einem 1485 in Rouen aufgeführten Mysterienspiel thront Gott Vater auf der obersten von drei Sitzreihen. Auf der mittleren steht das Lamm Gottes und auf der unteren sitzen die vierundzwanzig Alten und spielen ihre Instrumente.<sup>8</sup>

Aber nicht nur die optische, auch die akustische Komponente der Vorstellungen vom himmlischen Thronsaal erfährt ihre Realisierung. Denn entweder spielen die Musikengel und die Presbyter ihre Instrumente selber, oder sie täuschen dies vor, während die eigentliche Kangerzeugung durch Musiker geschieht, die hinter den Schauspielern verborgen sind.

### *Die Engels- und Teufels-Instrumente*

Philippe de Mézière gibt zwar jeweils genau an, zu welchem Zeitpunkt die beiden Jünglinge ihre Instrumente spielen sollen, schreibt aber nicht, um was für Instrumente es sich handelt. Immerhin finden sich im Text eine Reihe von Anhaltspunkten, die auf ihre Gestalt schließen lassen. Zum einen nämlich werden die Instrumente als „dulcia“, als süß klingend, bezeichnet. Sie gehören also offenbar der Gruppe der lieblich klingenden *Bas-Instrumente* an.<sup>9</sup> Zum zweiten werden sie „geschlagen“. Es muß sich also, da diese Formulierung nur bei Zupf-, Schlag- und Orgelinstrumenten begegnet, um eines dieser Instrumente handeln.<sup>10</sup> Zum dritten sind sie tragbar, da sie in der Prozession mitgeführt werden.<sup>11</sup> Wenn eine Orgel

<sup>7</sup> Bowles, „Musical instruments in Medieval sacred drama“, 74.

<sup>8</sup> Bowels, a.a.O., 80.

<sup>9</sup> Vgl. hierzu die *Echecs Amoureux*, in denen die *Bas-Instrumente* ausdrücklich als „doulces“ bezeichnet werden: „Flasoz, fleutez, et douchaines, qui son moult doulces et saines, et telz autres instrumens bas ...“. Abert, „Die Musikästhetik“, 354.

<sup>10</sup> Für Psalterium und Cithara ist diese Formulierung u.a. bei Johannes Gerson belegt: „Laudate eum in psalterium et cithara. Differunt haec a tuba, vel buccina, quoniam pulsu seu tactu non flatu sunt“. Ellies du Pin III, 626.

Vgl. auch Aimeric de Peyrat: „Quidam harpam alte pulsabant, prolixas virgulas sic gerentes“. Gerbert, *De Cantu* II, 154. Für Orgel und Glocken findet sich ein entsprechender Beleg in den *Acta Capituli Generalis Ord. Praed. Ferrariae* (1290): „Ne in conventibus nostris organa aut dueae campanae simul ad horas pulsentur ...“. Gerbert, *De Cantu* II, 101.

<sup>11</sup> „Post Ecclesiam immediate sequuntur duo iuvenes Pulsatores, gradientes insimul et pulsantes instrumenta“. Young, a.a.O., 232.

gespielt worden wäre, könnte es sich somit nur um ein Portativ gehandelt haben. Schließlich werden sie primär zur Ausführung reiner Instrumentalmusik (Prozessionsmusik, Zwischenstücke) herangezogen. Demnach dürfte zumindest eines der beiden von den Jünglingen „geschlagenen“ Instrumente melodiefähig gewesen sein, wenn nicht gar beide. Aufgrund dieser Anhaltspunkte ergeben sich für das von de Mézière genannte Ensemble zwei Möglichkeiten. Entweder wurde auf zwei Instrumenten der Gruppe Cister, Orgel, Harfe, Psalterium und Lauteninstrumenten musiziert. In diesem Fall hätte es sich also um ein reines *Bas*-Ensemble gehandelt. Oder ein *Bas*-Melodie-Instrument wurde kombiniert mit einem Schlaginstrument – etwa einer Handtrommel –, die, zumal bei der Prozession, deutlich einen Schreitrythmus hätte akzentuieren können.

Für beide Kombinationen finden sich Belege. Eine von *Bas*-Instrumenten begleitete Prozession ist in der Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 757 dargestellt, einem Stundenbuch aus der Zeit um 1380. Dort werden die Bußpsalmen mit einer Miniatur eingeleitet, die den Transport der Bundeslade zeigt:<sup>12</sup> Zwei Clericuli, die große Wachskerzen tragen, werden gefolgt von vier erwachsenen Mönchen, die auf den Schultern die Bundeslade tragen. Ihnen folgen mehrere Personen, darunter drei Musiker: ein harfespielender Kleriker, ein psalterionspielender König und ein fidelspielender Jude.

In der Bibel von König Wenzel IV – ebenfalls aus dem späten 14. Jahrhundert – wird eine Prozession von Musikern mit *Bas*-Instrumenten und einem Schlaginstrument angeführt: Eine Psalteriumharfe und ein Psalterium sind mit einer Handtrommel und – als weitere Klangbereicherung – einer Geradtrompete kombiniert.<sup>13</sup>

Die Höllenmusik ist im Stück von der heiligen Jungfrau nur durch das schreckliche Geheul und laute Kettenrasseln Luzifers repräsentiert, durch undifferenzierteren Lärm also, der im gegebenen Zusammenhang die ohnmächtige Wut des Teufels gegenüber dem himmlischen Wesen der Engel ausdrückt.

Wenn es damit scheint, daß im Spiel von der heiligen Jungfrau zur Charakterisierung der himmlischen Sphäre ein oder zwei *Bas*-Instrumente bestimmend sind, während die Hölle ihre akustische Gestaltung durch amorphes Getöse findet, so spiegelt sich diese Zuordnung auch in anderen Quellen aus dem Bereich des geistlichen Spiels. Himmelsmusik wird auch dort bevorzugt auf den lieblichen *Bas*-Instrumenten gemacht: Wenn Jesus spricht, erklingen Saiteninstrumente wie Psalterium und Cithara, was angesichts der Symbolisierung dieser Instrumente als „*forma corporis*“ bzw. „*forma crucis Christi*“ nicht verwunderlich ist.<sup>14</sup> Wenn die Engel im Chor singen oder ein Heiliger das Wort hat, erklingt die Orgel.<sup>15</sup> Auch dies hat wohl seine Wurzeln in der symbolischen Ausdeutung des Instruments, nach der die unterschiedlichen Pfeifen mit dem Leben und den Taten der verschiedenen Heiligen in Zusammenhang gebracht werden. Denn es heißt, daß so wie jede der Orgelpfeifen gegenüber den anderen einen unterschiedlichen Ton ergebe, so sich auch die einzelnen Heiligen-Vitae voneinander unterschieden: Einer würde freudig

<sup>12</sup> Leroquais, *Les Livres d'Heures I*, 5.

<sup>13</sup> Buchner, *Musikinstrumente*, 62.

<sup>14</sup> Bowles, „The role of instruments“, 76.

<sup>15</sup> Bowles, a.a.O., 75.

beten, ein zweiter unermüdlich klagen, ein dritter fasten und ein vierter die Nächte durchwachen. Und ebenso wie die Pfeifen im Zusammenspiel bei aller Verschiedenheit einen guten Klang ergäben, so seien die Heiligen trotz ihres unterschiedlichen Handelns in hingebender Liebe vereint.<sup>16</sup>

Daß *Bas-Musik* die Tore zum Paradies öffnet, belegt – in anderem Zusammenhang als dem bisher besprochenen – Philippe de Mézière. Im *Songe du vieil pèlerin*, einem vorsichtigen Ermahnungsschreiben an Karl VI, seinen musikalischen Luxus etwas einzudämmen, billigt er dem König ein *Bas-Ensemble* zur Entspannung nach den anstrengenden Staatsgeschäften zu, bittet ihn aber, sich dabei weniger vordergründiger Klangsinnlichkeit hinzugeben, als „die wahre Melodie der Spielleute im Paradies“<sup>17</sup> in der Vorstellung zu behalten.

Höllenmusik ist demgegenüber im Geistlichen Spiel stets mit Lärm verbunden, der häufig gänzlich unartikuliert ist: Trommeln und Trompeten, mit Steinen gefüllte Fässer<sup>18</sup>, „Erdbeben, Donner, Sturmgeheul, Kettenrasseln, Peitschenknallen, Schmiedegedröhnen, Weinen, Heulen, Zähneknirsche, Wehklagen, Hohngelächter“<sup>19</sup> bestimmen die akustische Szene, wie dies nach dem oben beschriebenen Kontrastcharakter zur Himmelsmusik nur folgerichtig ist.

### *Die Himmelsmusik*

Nach Hammerstein vertritt der musizierende Engel auch im geistlichen Spiel den „liturgisch-sakralen Kern“, der für die „überzeitliche Sphäre“<sup>20</sup> steht. Auf der Bühne wird dies dadurch sinnfällig gemacht, daß die Engel stets die lateinische Sprache verwenden. Dies steht nach den Ausführungen Hammersteins im Gegensatz zu anderen Tendenzen des geistlichen Spiels, die darauf zielen, das Geschehen möglichst lebensnah zu gestalten. Die Szenen und Figuren werden darauf angelegt, daß sie „die Spiegelung im rein Menschlichen bringen und zu realistischer Ausmalung drängen“, daß „diese volkstümliche, realistische Sphäre ... gegenüber der liturgischen immer dominierender“ wird und daß spielmännische Elemente eindringen.<sup>21</sup>

Demgegenüber zeigt sich im Spiel von der heiligen Jungfrau einmal mehr, daß eine Trennungslinie zwischen Symbolik und Realität, zwischen Numinosem und

<sup>16</sup> „Sicut enim diversae fistulae vel variae chortae [sic] sunt in cantu quasi dissonae, et tamen omnes in convenientia consonae: ita vitae Sanctorum quasi inter se dissonant, dum hic libenter orat, alter assidue plorat, ille jejunat, ille magis vigilat, sed omnes in una charitate consonant“. Pez, *Thesaurus Anecdotorum* V, 1635.

<sup>17</sup> „Encore est chose convenable que tu aies des ménestreux à bas instrumens, pour aucune recréation, faisant digestion de ta personne royale après les conseils et travaux de la royale majesté. Desquels doux instrumens, beau fils, tu dois prendre le son sobrement et non pas charnellement ... et aucune fois te doit souvenir de la vraie mélodie des ménestreux de paradis, en reconnaissant ta fragilité et les grâces que Dieu t'a faites“. Pirro, *La musique à Paris*, 14f.

<sup>18</sup> Bowles, „The role of instruments“, 78.

<sup>19</sup> Hammerstein, *Musik der Engel*, 103.

<sup>20</sup> Hammerstein, a.a.O., 76.

<sup>21</sup> A.a.O.

Iridischem, in dieser Strenge nicht gezogen werden kann. Zwar erweisen sich die musizierenden Engel auch hier als vom irdischen Dasein losgelöste Wesen. Andererseits aber bezeugt ihr Auftreten sowohl irdisch-geistliche, als auch weltlich-spielmännische Praxis. Diese Nähe zum menschlichen Bereich prägt sich im eigentlichen Vorgang des Musizierens aus. Hier bedienen sie sich derjenigen Mittel, die aus der kirchenmusikalischen wie aus der spielmännischen Sphäre einer zeitgenössischen Musikwirklichkeit stammen.

Iridisch-kirchenmusikalische Mittel werden eingesetzt, wenn die Engel – jeder einzeln – „alta voce, quasi cantando“, mit erhobener Stimme, gleichsam singend, der kleinen Maria ihre Huldigung darbringen, oder wenn sie den Hymnus *Veni Creator Spiritus* in der Weise musizieren, daß „zwei Engel *alta voce* anfangen, und alle anderen mit dem ganzen Versus *Mentes tuorum visita* antworten ...“.<sup>22</sup> Dem Vorbild irdisch-weltlicher Praxis dagegen folgen sie, wenn sie die heilige Jungfrau mit einem Tanzlied preisen. Dies geschieht während der Eingangsprozession, die vom Kapitelhaus zur Bühne im Mittelschiff führt. De Mézière schildert diesen Ablauf folgendermaßen: „... einer der Engel tritt im Prozessionsschritt zwischen die beiden Instrumentalisten und beginnt *alta voce* ein Lied auf die heilige Jungfrau in Form eines Rondellus zu singen, während die Instrumentalisten spielen. Der Text des Liedes wird vulgärsprachlich (in vulgari) gesungen, damit die Gemeinde zur Andacht angehalten wird. Und alle Engel mit Ecclesia, Gabriel, Raphael und den Instrumentalisten antworten. Der Klerus aber, der vorher das *Salve Regina* gesungen hatte, schweigt, sobald er den Engelsgesang hört und alle anderen schweigen auch, mit Ausnahme der Engel, die immer weiter den besagten Rondellus singen, indem einer anfängt und die anderen antworten; in dieser Weise schreitet die Prozession bis zur Bühne, die in der Mitte der Kirche aufgebaut ist.“<sup>23</sup>

Die Aufschlüsse, die diese Stelle bietet, lassen sich in mehrere Einzelaspekte gliedern.

### 1. Die Engel singen einen *Rondellus*.

Das Rondeau ist die bevorzugte musikalische Form, nach der im Mittelalter innerhalb und außerhalb der Kirche, von Klerikern sowohl wie von Laien, getanzt wird.<sup>24</sup> Bevorzugt wird es, weil es, wie Spanke sagt, eine „einfache Form“ hat, „die einem tanz- und sanglustigem Publikum“ aktive Teilnahme abverlangt, diese Teilnahme aber auch leicht macht. Denn das „tanzlustige Publikum“ braucht sich nur an den Händen zu fassen und die Schritte nachzutanzen, die ihm der Vortän-

<sup>22</sup> „... subito duo de Angelis alta voce incipiunt: *Veni Creator Spiritus*. Et omnes Angeli respondebunt *Mentes tuorum visita* ...“. Young, a.a.O., 239.

<sup>23</sup> „... subito unus de Angelis ponet se inter duos Pulsatores eundo processionaliter et alta voce inchoabit quandam cantilenam per modum rondelli instrumentis pulsantibus de Beatissima Virgine, et hec in vulgari ad excitandum populum ad devotionem. Et omnes Angeli cum Ecclesia, Gabrieli et Raphaeли et Pulsatoribus respondebunt. Clerus vero, qui ante cantabat *Salve Regina* quando audiet Angelum cantantem, tacebit, et omnes tacebunt exceptis Angelis qui continue dictum rondellum cantabunt, uno inchoante et aliis respondentibus processionaliter eundo usque ad solarium in medio ecclesie constructum“. Young, a.a.O., 233.

<sup>24</sup> Zur Verbreitung des Rondeau vgl. Spanke, „Tanzmusik“, 161.

zer vormacht. Das Singen gestaltet sich noch einfacher: Hier überläßt man den Vortrag der Strophen dem Vortänzer und beschränkt sich aufs Refrain-Singen.<sup>25</sup>

Dieser Praxis läßt sich die Schilderung Philosophes de Mézière gut integrieren: Ein Engel schreitet mit den Instrumentalisten voran und beginnt den *Rondellus* zu singen „... und alle Engel mit Ecclesia, Gabriel, Raphael und den Instrumentalisten antworten“. Vorsänger und Chor teilen sich also, wie es die Praxis des Rondeau-Singens verlangt, die Aufgaben; dieser singt die Textstrophen, jene den Refrain. Das geht so lange, bis der Zug die Bühne erreicht hat.

Tanzen sie auch dazu? De Mézière macht hierüber keine Angaben. Er spricht lediglich vom „prozessionsmäßigen Schreiten“ des Vorsängers, das wohl nicht nur für diesen, sondern für den gesamten Zug gilt. Da der Bericht sehr detailliert ist, hätte Philippe de Mézière im Falle, daß getanzt worden wäre, dies aufführungspraktisch wichtige Detail sicher mit erwähnt. So wird man sich vorstellen können, daß die Prozession in langsam feierlichem Schritt unter solistisch-chorischem Absingen des *Rondellus* durchs Mittelschiff zur Bühne sich bewegte.

## 2. Der Text des *Rondellus* wird vulgärsprachlich vorgetragen.

Die Engel singen den *Rondellus* nicht in dem nur den Gebildeten verständlichen Latein, sondern auf Französisch. Für dies auf den ersten Blick befremdlich wirkende Phänomen gibt de Mézière am Schluß seines Berichtes eine Begründung, indem er empfiehlt: „Es ist anzumerken, daß die Lobgesänge auf die Jungfrau Maria, die von den Engeln und den anderen genannten Personen gesungen oder gesprochen werden, vor allem diejenigen Gläubigen zur Andacht anhalten, ja, vor Gottergebenheit geradezu zu Tränen röhren, die den lateinischen Text verstehen. Weil aber das Volk kein Latein kann, können die besagten Lieder, wenn es förderlich erscheint und wenn dadurch unsere allerliebenswerteste Maria in den Herzen der ihr Ergebenen durch ihre Huld wirkt, auch in die Vulgärsprache übersetzt und auf entsprechende Weise vorgetragen werden.“<sup>26</sup>

Nach Auffassung de Mézières besteht also kein Zweifel daran, daß die dem Gegenstand und – wie wir annehmen können – den ausführenden Engeln angemessene Äußerungsart das Lateinische ist. Insoweit finden Hammersteins Ergebnisse hier eine Bestätigung. Da aber de Mézières Bemühungen aufs Missionarisch-Praktische gerichtet sind, da es ihm darum geht, einer bereitwilligen aber unge-

<sup>25</sup> Spanke nimmt an, daß der Refrain nicht nur von den Tänzern, sondern auch vom Volk, im Kirchenraum also von der Gemeinde, gesungen wurde, „ähnlich wie überhaupt in einstimmigen Refrainliedern. Sicher ist die Absicht, dem Volk („plebs fidelis, concio, ecclesia“) bzw. einer großen Anzahl von Personen, die den fortlaufenden Text nicht mitsangen, die Teilnahme am fröhlichsten Liede (fast alle Rondeaux sind auf Jubel gestimmt) zu ermöglichen, der Grund gewesen, daß man hier ... durch den in allen Strophen gleichbleibenden Kehrreim die Repetition ausführen ließ“. Spanke, „Das lateinische Rondeau“, 130.

<sup>26</sup> „Et notandum quod carmina de Laudibus Virginis suprascripta, que per Angelos et personas alias suprascriptas alta voce cantabuntur seu proferentur, devotissima sunt ac certe lacrimabilia pre devotionemaxime fidelibus gramaticam intelligentibus; sed quia vulgaris populus grammaticam non intelligit, si videbitur expediens et nostra Maria dulcissima in cordibus devotorum suorum per gratiam inspiraverit, translatari poterunt sepetacta carmina in vulgari dicamine et vulgariter simili modo dictari poterunt“. Young, a.a.O., 242.

bildeten Gemeinde wichtige Glaubensinhalte zu vermitteln, macht es ihm nichts aus, überkommene Traditionen zugunsten realer Gegebenheiten und Bedürfnisse zu modifizieren. Damit wird er einmal mehr zum Zeugen dafür, daß außerirdische Vorgänge nicht nur auf einer nur wenigen Eingeweihten zugänglichen Ebene, sondern in realen, jedermann nachvollziehbaren Formen symbolisiert werden.

### 3. Der *Rondellus*-Text hat den Lobpreis der Jungfrau Maria zum Inhalt.

Marien-Lyrik in Rondeau-Form ist auch aus anderem Zusammenhang bekannt. Unter den Rondeaux, die im 11. Faszikel der Handschrift Florenz, Bibl. Lauren-tiana, Plut. XXIX, 1 und im Codex Tours, Bibliothèque Universitaire, Ms. 927 zusammengestellt sind<sup>27</sup>, finden sich eine ganze Reihe Marienlieder<sup>28</sup>, einstimmige Stücke, deren lateinische Strophen nach dem charakteristischen Formprinzip von Anfangs-, Binnen- und Schluß-Refrain strukturiert sind.

Auch hier also findet sich eine Verbindung zur Praxis und damit ein Hinweis auf die reale Verwurzelung der dargestellten Symbolik.

### 4. Der *Rondellus* wird instrumental begleitet.

Die Engel singen nicht nur ein Tanzlied in irdisch-weltlicher Sprache, sie werden auch von Engelsmusikern auf Instrumenten begleitet. Das Hinzuziehen dieses Spielmanns-Momentes, einer jedem Gemeindemitglied vertrauten Erscheinung, wird derselben undogmatischen Tendenz entsprechen, die auch die Vulgärsprache zuließ. Den Gläubigen soll die wichtige Botschaft so ausgerichtet werden, daß sie sie verstehen. Sie soll sie in einer Form erreichen, die ihnen zwar vertraut ist, sie aber auch ihre eigenen Grenzen spüren läßt: Die Engel, die, Lilien in den Händen haltend, in weißen Gewändern auf der Bühne im Mittelschiff *Rondelli* singen und spielen, erscheinen gleichermaßen numinos entrückt und doch auch vertraut. Sie vermenschlichen mit verständlichem, in vertrauter Form dargebrachtem Lobgesang himmlisches Geschehen, ohne doch den Charakter des Symbolhaften zu verlieren, genau wie jene Engel, die, die göttliche Allmacht mit Gesang und Instrumenten preisend, auf so vielen Altären der Zeit dargestellt sind.

Hier sei noch an einen zweiten Zusammenhang erinnert, in dem die Idee vom himmlischen Spielmannswesen irdische Greifbarkeit erfährt. Wenn die Franziskaner sich als „Spielleute des Herrn“ verstehen, wenn sie die Frage stellen, „was ... die Diener Gottes anderes sind, wenn nicht gleichsam Spielleute, die die Herzen der Menschen erheben und zu geistlicher Fröhlichkeit führen sollen“<sup>29</sup>, so stellen sie sich damit in die Nachfolge Christi als des höchsten Musikers, nach dessen Spiel alle Gläubigen singen und tanzen. Sie rufen die Vorstellung wach von einem Paradies voller Freude und Musik, zu dem sie die Menschen hinführen wollen und agieren damit offensichtlich aus derselben Geisteshaltung heraus wie Philippe de Mézière.

<sup>27</sup> Spanke, „Das lateinische Rondeau“, 114–127.

<sup>28</sup> Vgl. die Nummern 3, 47, 48, 52, 56 (F) und 1, 2, 3, 13, 25 (Tours) bei Spanke.

<sup>29</sup> „Nos sumus ioculatores Domini ... Quid enim sunt servi Dei, nisi quidam ioculatores eius, qui corda hominum erigere debent et movere ad laetitiam spiritualem?“ Zit. nach Salmen, *Der fahrende Musiker*, 71.

## *Musikinstrumente und Liturgie*

Die *iuvenes pulsatores* sind maßgeblich am Spielablauf beteiligt. Von der an die *Praesentatio* sich anschließende Messe sind sie aber ausgeschlossen; bevor diese beginnt, haben sie sich schon zusammen mit Joachim, Anna, Ecclesia und Michael „*instrumentis pulsantibus*“ in feierlicher Prozession zurückgezogen, nicht ohne sich vorher nochmals tief vor Maria verneigt zu haben.<sup>30</sup>

Dies stimmt gut zusammen mit den oben angeführten Quellen, deren Mehrzahl Musikinstrumente zwar in der Kirche, nicht aber während der Messe belegt. Obwohl das schmale Belegmaterial keine zuverlässigen Schlüsse zuläßt, ist damit ein weiterer Hinweis gegeben, daß es nicht die Regel war, im Gottesdienst Instrumente erklingen zu lassen. Daß es gleichwohl geschah und daß bei diesem Geschehen nicht zwangsläufig der Teufel seine Hände im Spiel haben mußte, sollte darüber jedoch nicht vergessen werden.

Philippe de Mézières Bericht von Spielablauf der *Repraesentatio beatae Mariae virginis* zeigt, daß die Vorstellungen, die im späteren Mittelalter über die Musik der Engel bestehen, vermittelt sind durch die zeitgenössische Musikpraxis. Nach menschlichem Muster musizieren die Engel vokal und instrumental, wobei sie, wenn sie auf Musikinstrumenten spielen, das „süße“ *Bas-Instrumentarium* bevorzugen. Das von ihnen ausgeführte Repertoire umfaßt den liturgischen wie auch den an weltlichen Musikformen orientierten außerliturgischen Bereich. In ihrem verbalen Ausdruck sind die Engel nicht aufs Lateinische beschränkt, sondern verwenden auch die Volkssprache. Daß ihr überirdisches Wesen sie trotz allem von den Menschen trennt, wird durch ihre Kleidung und die Tatsache hervorgehoben, daß sie getrennt von den Menschen der kleinen Maria mit Gesang und Instrumentalspiel huldigen.

Damit bestätigt sich, daß das Mittelalter keine strenge Trennungslinie zieht zwischen geistlichem und weltlichem Bereich, sondern daß, je nachdem, in welchem Zusammenhang und zu welchem Ziel Musik gemacht wird, diese als gottgefällig oder als gottlos gewertet wird. Und weiter bestätigt sich, daß die Musik der Engel trotz ihrer übermenschlichen Wesenheit kein reines Numen ist und die in ihren Händen dargestellten Musikinstrumente nicht den Stellenwert von Attributen haben bzw. Symbole sind für die unermeßliche Schönheit himmlischen Gesanges, sondern daß sie eine gelebte, nachvollziehbare Realität verkörpern.

Beides ist vor dem Hintergrund einer Denkweise, die in jedem irdischen Element, sei dies ein Mensch, ein Musikstück, eine Plastik oder ein Gemälde, das Abbild der eigentlichen Wahrheit sieht, nur konsequent. Denn das Ziel ist es ja, die Dinge des Alltags, gleichviel, ob sie nach äußeren Maßstäben eher dem geistlichen oder dem

<sup>30</sup> „Et notandum quod quando Maria erit super istud solarium parvum, Joachim, Anna, Ecclesia, Michael, IX Angeli, Pulsatoribus pulsantibus, quilibet in gradu suo Angeli primi, Ecclesia, Pulsatoribus, Joachim et Anna et Michaele retrogradientibus inclinati capitibus coram Episcopo et altari et postea profunde coram Maria, recedent processionaliter, instrumentis pulsantibus, et ibunt ad locum ubi paraverant se et deponent vestimenta sua et ornamenta, que omnia ornamenta sollicite custodiantur pro representatione anni futuri“. Young, a.a.O., 241.

weltlichen Bereich angehören, so zu handhaben, daß kein Bruch entsteht zwischen der Idee und ihrem Abbild, daß dieses vielmehr stets transparent bleibt für die hinter ihm stehende Wahrheit.

Unter diesem Aspekt betrachtet ist die Tatsache, daß in Philippe de Mézières *Repraesentatio* die Engel einen französisch textierten *Rondellus* mit Instrumentalbegleitung singen, ein Beispiel für die konkreten Auswirkungen dieser Denkweise: Egal, ob ein Musikstück seiner Struktur oder seinem Inhalt nach geistlich oder weltlich, vokal oder instrumental ist, ob es von Menschen oder von Engeln ausgeführt wird: Wenn es im richtigen Kontext erscheint, ist es ein gültiges Abbild außerirdischer Wahrheit.

Wenn sich damit gezeigt hat, daß der Vorstellung von der Engelsmusik im Mittelalter reale Anschauung zugrunde liegt, bedeutet dies dann, daß alle Quellen, die außerirdische Musikausübung darstellen bzw. schildern, im Sinne einer realen Aufführungspraxis zu werten sind? Wäre demnach etwa Schering zuzustimmen, der die Darstellung Davids und seiner vier Musiker im Sinne eines Instrumentalquintetts deutet?<sup>31</sup>

Dies ginge sicher zu weit. Wie bereits ausgeführt wurde, muß jede Quelle, bevor sie für aufführungspraktische Fragestellungen herangezogen werden kann, zunächst auf ihren ikonographischen Hintergrund hin befragt werden. Da z.B. der Ausbildung des genannten David-Typus das Bestreben zugrunde lag, den König als *Praefigura Christi* in möglichst enger Anlehnung an den Bildtypus Christus und die vier Evangelisten zu gestalten, da also die ikonographischen Wurzeln im außermusikalischen Bereich lagen, ist die Annahme, es handle sich beim Dargestellten um Ensemble-Musik, unwahrscheinlich. Ähnliches gilt für Szenen wie die sieben tubablasenden Engel oder die 24 Alten mit ihren Citharae, obgleich, wie die angeführten Quellen aus dem Bereich des Mysterienspiels zeigen, hier ein aufführungspraktischer Hintergrund nicht generell auszuschließen ist.

Relevant für die aufführungspraktische Fragestellung sind demgegenüber Beispiele aus dem nahezu unerschöpflichen Quellenbereich des Engelskonzertes. Denn hier ist Raum für den Intuitions- und Erfahrungsbereich der jeweils ausführenden Künstler.

\*

Wenn im Mittelalter nicht streng zwischen geistlichem und weltlichem Musikbereich unterschieden wird, wenn vielmehr ein „weltliches“ Element wie das Instrumentalspiel in der Kirche akzeptiert ist, sofern es dem Kontext entspricht, so liegt die Folgerung nahe, daß „geistliche“ Musikformen wie Organum, Conductus und die lateinische Motette dann, wenn es die Verhältnisse nahelegten, nicht nur vokal, sondern auch instrumental besetzt wurden.

Bekanntlich geben hier weder die theoretischen noch die praktischen Quellen befriedigenden Aufschluß. Einzig hinsichtlich zweier Sonderfälle motettischer Kompositionen gibt es eine Handhabe, die wenigstens eine Entscheidung über die Verwendung vokaler bzw. instrumentaler Mittel bei der Ausführung der betroffenen Musik erlaubt. Im einen Fall handelt es sich

<sup>31</sup> Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*, 11.

um die beiden Bearbeitungen der Vitry-Motetten *Tribum / Merito / Quoniam* und *Adesto / Firmissime / Alleluia* aus dem Robertsbridge-Codex.<sup>32</sup> Diese gelten als früheste Beispiele einer Orgel-Tabulatur. Während nämlich die Oberstimme in herkömmlicher Weise mensural notiert ist, erscheint die Unterstimme – auf demselben System angeordnet – in Buchstabennotation. Es war vor allem Leo Schrade, der auf die aufführungspraktischen Aufschlüsse hingewiesen hat, die diese besondere Schreibweise bietet. Nach Schrade nämlich erklärt sich das Ineinanderwobensein der Stimmkomplexe aus dem Bedürfnis, jene mehrstimmig vokale Musik instrumental, und zwar auf nur einem Instrument, d.h. für einen Spieler überschaubar, auszuführen: „Eine so gedrängte Verschmelzung der Stimmen durch die Aufzeichnung zu bekunden, kann nur den Sinn haben, wenn man schon dem originären Schaffensbewußtsein den Sinn zuschreibt, die Notation in uneingeschränkter Abhängigkeit von dem isolierten Klangereger, von der Orgel, zu konzipieren. Denn es hätten ganz andere und oft erprobte Wege offengestanden, wenn man überhaupt nur eine Mehrstimmigkeit ausdrücken wollte. Der nicht-vokale Klangereger spielt also hierbei die entscheidende Rolle.“<sup>33</sup>

So einleuchtend Schrades Argumentation ist, so geht er doch nicht auf die Frage nach der Funktion des Triplum-Textes ein, der in beiden Motetten-Aufzeichnungen fortlaufend und vollständig der musikalischen Aufzeichnung unterlegt ist. Dient der Text nur der leichteren Identifizierung der Umarbeitungen? Dann hätte auch eine kurze Textmarkierung genügt. Wahrscheinlicher ist es, daß der vollständig unterlegte Text eher einen Hinweis auf die Konzeption einer vokal-instrumentalen Mischpraxis gibt, wobei die Aufzeichnung zweierlei Ausführungsmöglichkeiten zuläßt: Zum einen könnte ein Organist entsprechend Schrades Annahme den vollständigen Satz auf dem Instrument gespielt und die Oberstimme vokal verdoppelt haben bzw. dies durch einen Sänger haben besorgen lassen. Zum anderen wäre denkbar, daß die spezifische Aufzeichnung im Blick auf einen Musiker erfolgte, der die Unterstimme instrumental – vielleicht mit einem Portativ – und die Oberstimme vokal ausführte. Der zweite Fall motettischer Überlieferung, der in diesem Zusammenhang zu nennen ist, sind die fünf textlosen *In Seculum* – Motetten im Anhang des Codex Bamberg. Die Textlosigkeit sowie der Zusatz zum zweiten der fünf Stücke *In seculum viellatoris* lassen ihre instrumentale Ausführung als angebracht erscheinen. In der Literatur wird – primär im Hinblick auf das *In seculum viellatoris* – offengelassen, ob dies nun originär instrumental oder vokal konzipiert ist. Handschin sieht die Ausführung durch die „Violen“ wenn schon nicht für „beglaubigt“<sup>34</sup>, so doch auch für den Fall als wahrscheinlich an, daß sich der Hinweis nur auf die Autorschaft eines Viella-Spielers bezieht.<sup>35</sup> Entsprechend äußern sich Reese<sup>36</sup> und Rokseth.<sup>37</sup>

Im Zusammenhang mit dem Versuch, die Ergebnisse dieser Untersuchung auf die Frage der Besetzungspraxis anzuwenden, scheint die Tatsache von Bedeutung, daß die *Bas*-Instrumente – vor allem Orgel- und Saiteninstrumente (Psalterium und Cithara) – in enger Verbindung zur Himmelsmusik stehen, einer Verbindung, die nicht nur ikonographisch, sondern auch, wie die von Philippe de Mézière beschriebene Aufführungspraxis des *Rondellus* zeigt, musikalisch-praktisch wirksam wird.

Hieraus lassen sich für das besetzungspraktische Vorgehen gewisse Hinweise ableiten: Man kann nicht gänzlich fehlgehen, wenn man geistliche Lieder wie Rondeaux und Hymnen, die den Lobpreis der Maria zum Inhalt haben, mit *Bas*-Instru-

<sup>32</sup> London, BM Add. 28550 (1. Hälfte 14. Jahrhundert).

Vgl. Das Faksimile bei Wooldridge, *Early English harmony I*, London 1892, TF 43f.

<sup>33</sup> Schrade, *Die handschriftlichen Überlieferungen*, 84.

<sup>34</sup> So in „Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen Musikgeschichte“, 41.

<sup>35</sup> „Über die Laude“, 29, Anm. 19.

<sup>36</sup> *Music in the Middle Ages*, 325.

<sup>37</sup> „The instrumental music in the Middle Ages and early sixteenth century“, 410.

menten und solche Stücke, deren Texte von Jesus oder den Heiligen handeln, mit einer Orgelbegleitung versieht oder verdoppelt.

Wie aber steht es mit den großen mehrstimmigen Formen, die nach Aussage der Bulle *Docta Sanctorum* an hohen Festtagen im Gottesdienst musiziert wurden, und die durch ihre auf perfekten Konsonanzen basierende Intervallstruktur und ihren ternären Rhythmus ihrerseits den sinnlich wahrnehmbaren Nachweis dafür bieten, daß Gott alles „nach Maß, Zahl und Gewicht“ geordnet hat und insofern ihrerseits als klingendes Abbild göttlicher Allmacht verstanden werden?

Unter Einbeziehung der Tatsache, daß viele der größeren Kirchen über Orgel und Glockenspiel verfügten, über zwei derjenigen Instrumente also, die wegen ihrer Theoriefähigkeit, d.h. wegen ihres Charakters als Demonstrationsobjekte für die pythagoräischen Zusammenhänge, in hohem Ansehen standen, erscheint es als naheliegend, daß man zur Ausführung eines Organums, einer Klausel oder eines Conductus Orgel und Glocken mit heranzog. Vor dem besprochenen Hintergrund wäre es zudem folgerichtig, daß nicht nur diese „pythagoräischen“, sondern auch *Bas*-Instrumente wie Psalterium und Cithara, die in ihrer Symbolisierung als *Corpus* bzw. *Crux Christi* dem kirchlich-liturgischen Bereich eng verbunden sind, sei es als Sängerhilfe, sei es zur Klangbereicherung, mit hinzugezogen wurden. Denn nichts anderes wäre dies gewesen, als die Erfüllung der biblischen Forderung *Laudate eum in psalterio et cithara*, „lobt den mit Psalterium und Cithara, der die Musikinstrumente zu seiner eigenen Ehre und zur Freude der Menschen geschaffen hat.“

Wenn die Mönche von St.Alban gemäß einem freilich erst um die Mitte des 15.Jahrhunderts datierten Beleg den Beschuß fassen, eine Orgel zu erbauen, „damit die jungen Männer und die Mädchen und zusammen mit ihnen auch die Alten die Möglichkeit haben, den Herrn des Himmels, wenn auch nicht mit Tympanum und Chorus, so doch mit Saiteninstrumenten und der Orgel, mit Orgelpfeifen und mit Glocken, zu loben“<sup>38</sup>, dann deuten die genannten Instrumente darauf hin, daß die Aufforderung des Psalmsängers trotz aller Polemiken gegen Musik und Musikinstrumente nicht vergessen war, sondern real gelebt wurde. Und der Hinweis auf das gemeinsame Gotteslob aller Gemeindemitglieder, seien diese nun jung oder alt, zeigt die Lebendigkeit eines Gedankens, den einst Augustin als den eigentlichen, tiefen Sinn des Instrumentalspiels formuliert hatte und der wie kein anderer die bruchlose Verbindung aufzeigt zwischen der Idee und ihrem Abbild: daß nämlich so, wie die Glocken, um zu erklingen, einander berührten, so auch die Menschen Gott lobten, indem jeder seinen Nächsten ehrt.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> ... ut haberent tam juvenes quam virgines, quam senes etiam, simul cum junioribus, etsi non in tympano et choro, in chordis tamen, et organo, in organorumque fistulis, velut in cymbalis bene sonantibus, laudare Dominum de coelis ... *Registrum Abbatiae Johannis Wethamstede*, 431f.

<sup>39</sup> Vgl. oben 27f.

## BIBLIOGRAPHIE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS MITTELALTERLICHER MUSIK

- Abert, Heinrich: „Die Musikästhetik der Echecs Amoureux“, *SIMG* 6 (1904/05) 346–355
- Abert, Heinrich: *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle 1905
- Albrecht, Hans: „Die Aufführungspraxis der italienischen Musik des 14. Jahrhunderts“ = *Jahrbuch der Dissertationen der phil. Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, Dekanatsjahr 1924/25*, Berlin 1926, 30–33
- Anglès, Higinus: „Cantors und Ministrers in den Diensten der Könige von Katalonien-Aragonien im 14. Jahrhundert“, *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924*, Leipzig 1925, 56–66
- Anglès, Higinus: „Sakraler Gesang und Musik in den Schriften Gregors des Großen“, *Essays presented to Egon Wellesz*, hg. von J. A. Westrup, Oxford 1966, 33–42
- Aubry, Pierre: „Les abus de la musique de l'église au XIIe et au XIIIe siècle“, *Tribune de St. Gervais* 9 (1903) 57–62
- Aubry, Pierre: *Cent Motets du XIIIe siècle*, Paris 1908
- Aubry, Pierre: *Estantpies et danses royales*, Paris 1907
- Aubry, Pierre: „La musique et les musiciens de l'église en Normandie au XIIIe siècle“, *Mercure Musical* 2, 1 (1906) 337–347, 455–462, 505–512, 556–568, 2,2 (1906) 17–26, 58–63
- Baines, Anthony: *Woodwind instruments and their history*, London 1962
- Bachmann, Werner: *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, Leipzig 1964
- Bachmann, Werner: „Bilddarstellungen der Musik im Rahmen der artes liberales“, *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956*, Kassel etc. 1957, 46–55
- Bachmann, Werner: „Die Verbreitung des Quintierens im europäischen Volks-  
sang des späten Mittelalters“, *Festschrift Max Schneider*, hg. von W. Vetter, Leipzig 1955, 25–29
- Beccherini, Bianca: „L'ars nova italiana del Trecento. Strumenti ed espressione musicale“, *L'ars nova italiana. Primo Convegno Internazionale 1959*, Certaldo 1962, 40–56
- Bechthum, Martin: *Beweggründe und Bedeutung des Vagantentums in der lateinischen Kirche des Mittelalters* = Beiträge zur mittelalterlichen, neueren und allgemeinen Geschichte 14, Jena 1941
- Bergmann-Müller Rosemarie: *Musikdarstellungen in der venezianischen Malerei von 1350–1600 und ihre Bedeutung für die Auffassung des Bildgegenstandes*, Diss. Marburg 1951 (maschr.)
- Bessaraboff, Nicholas: *Ancient European musical instruments*, Boston 1940
- Besseler, Heinrich: „Musik des Mittelalters in der Hamburger Kunsthalle“, *ZfMw* 7 (1924/25) 42–54
- Binkley, Thomas: „Zur Aufführungspraxis der einstimmigen Musik des Mittelalters. Ein Werkstattbericht“, *BJbHM* 1 (1977) 19–76

- Blades, James: „Percussion instruments of the Middle Ages and the Renaissance“, *Early Music* 1 (1973) 11–18
- Bormann, Karl: *Die gotische Orgel zu Halberstadt*, Berlin 1966
- Bowles, Edmund A.: „Haut and Bas: The grouping of musical instruments in the Middle Ages“, *MD* 8 (1954) 115–140
- Bowles, Edmund A.: „Instruments at the court of Burgundy (1363–1467)“, *GSJ* 6 (1953) 41–48
- Bowles, Edmund A.: „La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe féodale“, *RML* 42 (1958) 155–169
- Bowles, Edmund A.: „Musical instruments at the medieval banquet“, *RBM* 12 (1958) 41–51
- Bowles, Edmund A.: „Musical instruments in the medieval Corpus Christi procession“, *JAMS* 17 (1964) 251–260
- Bowles, Edmund A.: „The role of instruments in medieval sacred drama“, *MQ* 45 (1959) 67–84
- Bowles, Edmund A.: „Were musical instruments used in the liturgical service during the Middle Ages?“, *GSJ* 10 (1957) 40–56
- Bowles, Edmund A.: „The organ in the medieval liturgical service“, *RBM* 16 (1962) 13–29
- Bowles, Edmund A.: „The symbolism of the organ in the Middle Ages“, *Aspects of medieval and Renaissance Music. A birthday offering to Gustave Reese*, hg. von J. La Rue, New York 1966, 27–39
- Bowles, Edmund A.: „Unterscheidung der Instrumente Buisine, Cor, Trompe und Trompette“, *AfMw* 18 (1961) 52–72
- Bridgman, Nanie: „La musique dans la société française au temps de l'Ars nova“, *L'ars nova italiana del Trecento, Primo Convegno Internazionale 1959*, Certaldo 1962, 83–96
- Brücker, Fritz: *Die Blasinstrumente in der altfranzösischen Literatur = Gießener Beiträge zur romanischen Philologie* 19, Gießen 1926
- Buchner, Alexander: *Die Musikinstrumente von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Prag 1972
- Buhle, Edward: *Die Blasinstrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, Leipzig 1903
- Caldwell, John A.: „The organ in the medieval latin liturgy“, *Proceedings of the Royal Musical Association* 93 (1966–67) 11–24
- Chailley, Jacques: „Un document nouveau sur la danse ecclesiastique“, *AMl* 21 (1949) 18–24
- Clemencic, René: „Die Verwendung von Instrumenten zur Zeit Dantes“, *Chigiana* 22, N.S. II (1965) 171–184
- Cosacchi, Stephan: „Musikinstrumente im mittelalterlichen Totentanz“, *Mf* 8 (1955) 1–19
- Crane, Frederick: *Extant medieval musical instruments: A provisional catalogue by types*, Iowa City 1972
- Cserba, Simon: „Über den Vortrag des gregorianischen Chorals im Mittelalter“, *KmJB* 29 (1934) 32–40

- Dart, Thurston: *Practica Musica. Vom Umgang mit alter Musik*, Bern und München 1959
- Devoto, Daniel: „La enumeracion de instrumentos musicales en la poesía medieval castellana“, *Miscelánea en homenaje a M. Higinio Anglés I*, Barcelona 1958, 211–222
- Dick, Friedrich: *Bezeichnungen für Saiten- und Schlaginstrumente in der altfranzösischen Literatur*= Gießener Beiträge zur romanischen Philologie 25, Gießen 1932
- Donington, Robert: „Musical instruments in the liturgical service in the Middle Ages“, *GSJ* 11 (1958) 85–87
- Droysen, Dagmar: „Die Darstellung von Saiteninstrumenten in der mittelalterlichen Buchmalerei und ihre Bedeutung für die Instrumentenkunde“, *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962*, Kassel etc. 1963, 302–305
- Droysen, Dagmar: *Die Saiteninstrumente des frühen und hohen Mittelalters*, Diss. Hamburg 1959 (maschr.)
- Droysen, Dagmar: „Zum Problem der Klassifizierung von Harfendarstellungen in der Buchmalerei des frühen und hohen Mittelalters“, *Jahrbuch des Staatl. Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1968, 87–98
- Dufourcq, Norbert: *Esquisse d'une histoire de l'orgue en France du XIII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1935
- Ellinwood, Leonard: „The Conductus“, *MQ* 27 (1941) 165–204
- Ellinwood, Leonard: *The works of Francesco Landini*, Cambridge 1939
- Erich, Oswald: *Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst* = Kunsthiss. Studien 8, Berlin 1931
- Feldmann, Fritz: „Numerorum mysteria“, *AfMw* 14 (1957) 102–129
- Fellerer, Karl Gustav: „Durantis Rationale als kirchenmusikalische Quelle“, *KmJb* 29 (1934) 46–49
- Fellerer, Karl Gustav: „Der gregorianische Gesang im deutschen Mittelalter“, *CVO* 67 (1936) 27–30
- Fellerer, Karl Gustav: „Kirche und Musik im frühen Mittelalter“, *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien 1956*, Graz und Köln 1958, 199–202
- Fellerer, Karl Gustav: „Kirchenmusikalische Vorschriften im Mittelalter“, *KmJb* 40 (1956) 1–11
- Fellerer, Karl Gustav: „Der liturgische Gesang des Mittelalters“, *SMZ* 78 (1938) 346–351
- v. Ficker, Rudolf: „Grundsätzliches zur mittelalterlichen Aufführungspraxis“, *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*, 5. Kongreß, Utrecht 3.–7. Juli 1952, *Kongreßbericht*, Amsterdam 1953, 33–43
- v. Ficker, Rudolf: *Perotinus, Organum Quadruplum Sederunt Principes*, Wien und Leipzig 1930
- Finlay, Jan F.: „Musical instruments in Gottfrid von Straßburg's ,Tristan und Isolde““, *GSJ* 5 (1952) 39–43
- Flotzinger, Rudolf: *Der Discantussatz im Magnus Liber und seine Nachfolge*, Wien etc. 1969

- Frei, Walter: „Zwei wenig beachtete Grundsätze bei der Verwendung von Instrumenten in mittelalterlicher Musik“, *Mf* 18 (1965) 271–281
- Frei, Walter: Schalmei und Pommer, *Mf* 14 (1961) 313–316
- Frotscher, Gotthold: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelimprovisation*, Berlin 1959
- Galpin, Francis: *Old English instruments of music*, hg. von Th. Dart, London 1965
- Galpin, Francis: *A textbook of European musical instruments. Their history and their character*, London 1937
- Geiringer, Karl: „Vorgeschichte und Geschichte der europäischen Laute bis zum Beginn der Neuzeit“, *ZfMw* 10 (1927–28) 560–603
- Gennrich, Friedrich: *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII. und dem ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien*, 2 Bde., Dresden 1921 und 1927
- Gennrich, Friedrich: „Zur Musikanstrumentenkunde der Machaut-Zeit“, *ZfMw* 9 (1926/26) 513–517
- Georgiades, Thrasyboulos: *Musik und Schrift*, München 1962
- Georgiades, Thrasyboulos: *Musik und Sprache*, Berlin etc. 1954
- Gerbert, Martin: *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, St. Blasien 1744
- Gérald, Théodore: *Histoire de la musique des origines à la fin du XIVe siècle*, Paris 1936
- Gérald, Théodore: *La musique au moyen âge*, Paris 1932
- Gérald, Théodore: „Les instruments de musique au moyen âge“, *Revue des Cours et Conférences* 29 (1928)
- Gérald, Théodore: *Les pères de l'église et la musique*, Paris 1931
- Ghisi, Federico: „An angel concert in a Trecento Sienese fresco“, *Aspects of medieval and Renaissance Music. A birthday offering to Gustave Reese*, hg. von J. La Rue, New York 1966, 308–313
- Giese, Wilhelm: „Maurische Musikanstrumente im mittelalterlichen Spanien“, *Iberica* 3 (1925) 55–62
- Giesel, Helmut: *Studien zur Symbolik der Musikanstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche (von den Anfängen bis zum 13. Jahrhundert)* = Kölner Beiträge zur Musikforschung 94, Regensburg 1978
- Glasenapp, Franzgeorg von: „Die ‚Drolerien‘ in den Musikdarstellungen des Mittelalters unter besonderer Berücksichtigung der Blasinstrumente“, *Brass Bulletin* 9 (1974) 19–32
- Godwin, Joscelyn: „Main divers acors‘: Some instrumental collections of the Ars Nova period“, *Early Music* 5 (1977) 148–159
- Gombosi, Otto: „About dance and dance music in the late Middle Ages“, *MQ* 27 (1941) 259–305
- Gougaud, L.: „La danse dans les églises“, *Revue d'histoire ecclésiastique* 15 (1914) 5–22 und 229–245
- Grossmann, Wilhelm: *Frühmittelalterliche Zeugnisse über Minstrels (ca. 1100–ca. 1400)*, Diss. Berlin 1906

- Gurlitt, Wilibald: „Die Bedeutungsgeschichte von *musicus* und *cantor* bei Isidor von Sevilla“, *Musikgeschichte und Gegenwart I* = BzAfMw I, Wiesbaden 1966, 18–30
- Gutmann, Hanns: „Der Decamerone des Boccaccio als musikgeschichtliche Quelle“, *ZfMw* 11 (1928/29) 397–401
- Haas, Robert: *Aufführungspraxis der Musik* = Handbuch der Musikwissenschaft, hg. von E. Bücken, Wildbad-Potsdam 1931
- Haberl, Franz Xaver: „Die römische ‚Schola Cantorum‘ und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts“, *VjMw* 3 (1887) 189–296
- Hammerstein, Reinhold: [Besprechung Hugo Steger, *David rex et propheta*] *Mf* 17 (1964) 90–92
- Hammerstein, Reinhold: *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie des Mittelalters* = Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 6, Bern und München 1974
- Hammerstein, Reinhold: „Instrumenta Hieronymi“, *AfMw* 16 (1959) 117–134
- Hammerstein, Reinhold: *Die Musik der Engel*, Bern und München 1962
- Hammerstein, Reinhold: „Die Musik am Freiburger Münster“, *AfMw* 9 (1952) 204–218
- Hammerstein, Reinhold: „Tuba intonet salutaris“, *AMl* 31 (1959) 109–129
- Hammerstein, Reinhold: „Über das gleichzeitige Erklingen mehrerer Texte“, *AfMw* 27 (1970) 257–286
- Handschin, Jacques: „Die mittelalterlichen Aufführungen in Zürich, Bern und Basel“, *ZfMw* 10 (1927/28) 8–22
- Handschin, Jacques: „Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen Musikgeschichte“, *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft* 5 (1931) 1–42
- Handschin, Jacques: „Über die Laude ,à propos d'un livre récent““, *AMl* 10 (1938) 14–31
- Handschin, Jacques: „Zur Geschichte von Notre Dame“, *AMl* 4 (1932) 5–17 und 49–55
- Harrison, Frank Lloyd: „Tradition and innovation in instrumental usage 1100–1450“, *Aspects of medieval and Renaissance Music. A birthday offering to Gustave Reese*, hg. von J. La Rue, New York 1966, 319–335
- Heyde, Herbert: „Die Muskinstrumentendarstellung auf dem Mindener Altar“, *BM* 1 (1964) 29–41
- Heyde, Herbert: „Polyphonales Musizieren im späten europäischen Mittelalter“, *BM* 7 (1965) 184–196
- Heyde, Herbert: *Trompete und Trompetenblasen im europäischen Mittelalter*, Diss. Leipzig 1965 (maschr.)
- Hibberd, Lloyd: „Estampie und Stantipes“, *Speculum* 19 (1944) 222–249
- Hibberd, Lloyd: „Musica ficta and instrumental music c. 1250–c. 1350“, *MQ* 28 (1942) 216–226
- Hibbert, Lloyd: „On ‚Instrumental Style‘ in early melody“, *MQ* 32 (1946) 107–130
- Hickmann, Ellen: *Musica instrumentalis. Studien zur Klassifizierung des Musikinstrumentariums im Mittelalter*, Baden-Baden 1971

- Hickmann, Hans: *Das Portativ*, Kassel 1936
- Husmann, Heinrich: *Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organa* = PÄM 11, Nachdruck der Ausgabe von 1940, Hildesheim 1967
- Husmann, Heinrich: „Kalenda Maya“, *AfMw* 10 (1953) 275–279
- Jammers, Ewald: „Interpretationsfragen mittelalterlicher Musik“, *AfMw* 14 (1957) 230–252
- Kinkeldey, Otto: „Kinnor, Nabel – Cithara, Psalterium“, *The Joshua Bloch memorial volume*, hg. von A. Berger, L. Marwick und I. Meyer, New York 1960, 40–53
- Klotz, Hans: *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock*, Kassel 1934
- Kos, Koraljka: „The reception of musical instruments in medieval Istrian novel paintings“, *Arti Musicas, Musical Yearbook*, Zagreb 1970, 77–95
- Krüger, Walter: „Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit“, *Mf* 9 (1956) 419–427; 10 (1957) 279–286, 397–403, 497–505; 11 (1958) 177–189
- Krüger, Walter: „Wort und Ton in den Notre-Dame-Organa“, *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Hamburg 1956*, Kassel etc. 1957, 135–140
- Lange, Helmut K.: „Ein Beitrag zur musikalischen Temperatur der Musikinstrumente vom Mittelalter bis zur Gegenwart“, *Mf* 21 (1968) 482–497
- Leichtentritt, Hugo: „Was lehren uns die Bildwerke des 14.–17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?“, *SIMG* 7 (1905/06) 314–364
- Leroquais, Victor: *Les Livres d'Heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale I*, Paris 1927
- Ludwig Friedrich: „Die geistlich nichtliturgische, weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts“, in: *Handbuch der Musikgeschichte*, hg. von G. Adler, Nachdruck der Ausgabe von 1929, Tutzing 1961, 157–295
- Ludwig Friedrich: „Musik des Mittelalters in der badischen Kunsthalle Karlsruhe“, *ZfMw* 5 (1922/23) 434–460
- Machabey, Armand: *Guillaume de Machaut*, Paris 1955
- Mahling, Helmut Chr.: „Das ‚Haus der Musikanten‘ in Reims. Versuch einer ikonographischen Deutung“, *Festschrift für Walter Wiora*, hg. von R. Finscher und H. Chr. Mahling, Kassel etc. 1967, 250–263
- McKinnon, James W.: „Musical instruments in medieval psalm commentaries and psalters“, *JAMS* 21 (1968) 3–20
- McKinnon, James W.: „Representations of the mass in medieval and Renaissance art“, *JAMS* 31 (1978) 21–52
- McKinnon, James W.: „The meaning of the patristic polemic against musical instruments“, *Current Musicology* 1 (1965) 69–82
- Marquardt, Paul: *Der Gesang und seine Erscheinungsformen im Mittelalter*, Diss. Berlin 1936
- Menendez Pidal, Ramón: *Poesia juglaresca*, Madrid 1957

- Meyer, Ernst H.: *Die Kammermusik Alt-Englands*, Leipzig 1958
- Meyer, Kathi: *Der chorische Gesang der Frauen*, Leipzig 1917
- Meyer-Baer, Kathi: *Music of the spheres and the dance of death. Studies in musical iconology*, Princeton 1970
- Meyer-Hermann, Ernst: „Beitrag zur kirchenmusikalischen Praxis im Ausgang des Mittelalters“, *ZfMw* 12 (1929/30) 381–383
- Montgomery, Franz: „The musical instruments in the ‚Canterbury Tales‘“, *MQ* 18 (1931) 439–448
- Moser, Hans-Joachim: *Die Musikgenossenschaften im deutschen Mittelalter*, Diss. Rostock 1910
- Moser, Hans-Joachim: „Das Streichinstrumentenspiel im Mittelalter“, in: Moser, Andreas, *Geschichte des Violinspiels*, Berlin 1923
- de la Motte-Haber, Helga: „Eine Methode zur Klassifizierung mittelalterlicher Harfendarstellungen?“ *Mf* 22 (1969) 202–206
- Müller, Hermann: „Der Musiktraktat in dem Werke des Bartholomaeus Anglicus De proprietate rerum“, *Riemann-Festschrift*, Leipzig 1909, 241–255
- Müller-Heuser, Franz: *Vox humana. Ein Beitrag zur Untersuchung der Stimmästhetik des Mittelalters*, Regensburg 1963
- Müller-Minervo, Otto: „Das italienische Musiktheater im Mittelalter“, *SMZ* 98 (1958) 277–278
- Nagel, Wilibald: *Geschichte der Musik in England*, Straßburg 1894
- Nathan, Hans: „The function of text in French 13th century motets“, *MQ* 28 (1942) 445–462
- Olson, Clair C.: „Chaucer and the music of the fourteenth century“, *Speculum* 16 (1941) 64–91
- Page, Christopher: „Machaut’s ‚pupil‘ Deschamps on the performance of music. Voices or instruments in the 14th-century chanson“, *Early Music* 5 (1977) 484–491
- Panum, Hortense: „Harfe und Lyra im alten Nordeuropa“, *SIMG* 7 (1905/06) 1–40
- Panum, Hortense: *The stringed instruments in the Middle Ages*, hg. von J. Pulver, London 1940
- Perrot, Jean: *The organ from its invention to the end of the thirteenth century*, London 1971
- Pečman, Rudolf (Hg.): *Musiqua antiqua. Colloquium Brno 1967. Zur Interpretation der alten Musik*, Brno 1968
- Pietzsch, Gerhard: „Der Wandel des Klangideals in der Musik“, *AMl* 4 (1932) 55–67
- Pietzsch, Gerhard: *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto = Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter* 1, Halle 1929
- Pirro, André: *Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe*, Paris 1940
- Pirro, André: *La musique à Paris sous la Régne de Charles VI 1380–1422*, Baden-Baden 1971

- Pirro, André: „Remarques sur l'exécution musicale de la fin du 14e au milieu du 15e siècle“, *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*, 1. Kongreß Lüttich 1.–6. September 1930, Kongreßbericht, o.O., o.J., 55–65
- Polk, Keith: *Improvisation and instrumental music of the late Middle Ages*, Diss. Berkeley 1968 (maschr.)
- Puccianti, Anna: *La descrizione della viella e della rubeba in Girolamo di Moravia*, Collectanea Historiae Musicae 4 = Historiae Musicae Cultores 22
- Pulver, Max: „Jesu Reigen und Kreuzigung nach den Johannes-Akten“, *Eranos-Jahrbuch* 1942, 140–177
- Quasten, Johannes: „Musik und Gesang in den Kulen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit“ = *Liturgische Quellen und Forschungen* 25, Münster 1930
- Quoika, Rudolf: *Das Positiv in Geschichte und Gegenwart*, Kassel etc. 1957
- Quoika, Rudolf: *Vom Blockwerk zur Registerorgel*, Kassel etc. 1966
- Rastall, Richard: „Some English consort-groupings of the late Middle Ages“, *ML* 55 (1974) 179–202
- Rastall, Richard: „The minstrels of the English royal households“, *Royal Musical Association Research Chronicle* 4 (1964) 1–41
- Reaney, Gilbert: „The performance of medieval music“, *Aspects of medieval and Renaissance music. A birthday offering to Gustave Reese*, hg. von J. La Rue, New York 1966, 704–722
- Reaney, Gilbert: „Voices and instruments in the music of Guillaume de Machaut“ *RBM* 10 (1956) 3–17
- Reese, Gustave: *Music in the Middle Ages*, London 1941
- Reiss, Josef: „Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica“, *ZfMw* 7 (1924) 259–264
- Remnant, Mary: „Rebec, fiddle and crowd in England“, *PRMA* 95 (1968/69) 15–28
- Remnant, Mary: „The gittern in English medieval art“, *GSJ* 18 (1965) 104–109
- Remnant, Mary: „The use of frets on rebeccs and medieval fiddles“, *GSJ* 21 (1968) 146–151
- Rentsch, Rosemary: *The harp*, London 1969
- Reuter, Evelyn: *Les représentations de la musique dans la sculpture romane en France*, Paris 1938
- Riemann, Hugo: *Handbuch der Musikgeschichte I, 2*, Leipzig 1905
- Riemann, Hugo: „Das Kunstlied im 14.–15. Jahrhundert“, *SIMG* 7 (1905/06) 529–550
- Rimmer, Joan: „The morphology of the Irish harp“, *GSJ* 17 (1964) 39–49
- Robbin Bittemann, Helen: „The organ in the early Middle Ages“, *Speculum* 4 (1929) 390–410
- Rokseth, Yvonne: „Du rôle de l'orgue dans l'execution de la musique polyphonique du XIIIe siècle“, in: *Les amis de l'orgue. Dix années au service de l'orgue français* (1927–37), Paris 1937
- Rokseth, Yvonne: „The instrumental music of the Middle Ages and early sixteenth century“, *New Oxford History of Music III: Ars Nova and the Renaissance 1300–1540*, hg. von A. Hughes and G. Abraham, London 1960, 406–465

- Rokseth, Yvonne: „Dances cléricales du XIII<sup>e</sup> siècle“, *Publications de la faculté des lettres de l’Université de Strasbourg, Mélanges 1945 III, Etudes historiques*, Paris 1947, 93–126
- Rokseth, Yvonne: „Les femmes musiciennes du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle“, *Romania* 61 (1935) 464–480
- Rockseth, Yvonne: *Polyphonie du XIII<sup>e</sup> siècle Bd. IV*, Paris 1948
- Round table: „Die Musikinstrumente vom 9.–11. Jahrhundert“, *Bericht über den neunten Internationalen Kongreß Salzburg 1964*, Kassel etc. 1966, 176–187
- Sachs, Curt: *Handbuch der Musikinstrumente*, Leipzig 1920
- Sachs, Curt: „Die Instrumente der Minneregeln“, *SIMG 14 (1912/13)* 484–486
- Sachs, Curt: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933
- Sachs, Curt: *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin 1913
- Salmen, Walter: „Bemerkungen zum mehrstimmigen Musizieren der Spielleute im Mittelalter“, *RBM* 11 (1957) 17–26
- Salmen, Walter: „Die Beteiligung Englands am internationalen Musikantenverkehr des Mittelalters“, *Mf* 11 (1958) 315–320
- Salmen, Walter: *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter = Die Musik im alten und neuen Europa* 4, Kassel 1960
- Salmen, Walter: „Iberische Hofmusikanten des späten Mittelalters auf Auslandsreisen“, *AM* 9 (1956) 53–57
- Salmen, Walter: „Die internationale Wirkungsweise fahrender Musiker im Dienste der Herzöge von Österreich“, *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien 1956*, Graz und Köln 1958, 544–547
- Salmen, Walter: „Zur Geschichte der herzoglich-braunschweigischen Hofmusiker 14.–Anfang 16. Jahrhundert“, *Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 30 (1958) 237–240
- Salmen, Walter: „Zur Geschichte der Minstrels im Dienste geistlicher Herren des Mittelalters“, *Miscelánea en homenaje a M. Higinio Anglés II*, Barcelona 1961, 811–819
- Schad, Gustav: *Musik und Musikausdrücke in der mittelenglischen Literatur*, Frankfurt/M. 1911
- Schering, Arnold: *Aufführungspraxis alter Musik = Musikpädagogische Bibliothek* 10, Leipzig 1931
- Schering, Arnold: „Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento“, *SIMG 13 (1911)* 172–204
- Schering, Arnold: „Musikhören im Mittelalter“, *JbP* 28 (1921) 41–56
- Schering, Arnold: *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance = Studien zur Musikgeschichte* 2, Leipzig 1914
- Schmidt, Philipp: *Der Teufels- und Dämonenglaube in den Erzählungen des Caesar von Heisterbach*, Basel 1926
- Schönach, Ludwig: „Urkundliches über die Spielleute in Tirol I. Von der Mitte des XIII. bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts“, *Zeitschrift für dt. Altertum und dt. Literatur* 31 (1887) 171–185
- Schrade, Leo: *Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik als Beitrag zu einer Geschichte der Toccata*, Diss. Leipzig 1928

- Schrade, Leo: *Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik*, Tutzing 1968
- Schuberth, Dietrich: *Die Einbeziehung von Musikinstrumenten, insbesondere der Orgel, in den frühmittelalterlichen Gottesdienst*, Göttingen 1968
- Schünemann, Georg: „Die Musikanstrumente der 24 Alten“, *AfMf* 1 (1936) 42–58
- Schuler, Ernst, A.: *Die Musik der Osterfeiern, Osterspiele und Passionen des Mittelalters*, Kassel etc. 1951
- Seebaß, Tilman: „Etwas über die sakrale und profane Bedeutung der Musikanstrumente im frühen Mittelalter“, *Gesellschaft für Musikforschung, Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970*, Kassel etc. 1971, 564–570
- Seebaß, Tilman: *Musikdarstellung und Psalterillustration im frühen Mittelalter*, Bern 1973
- Sievers, Heinrich: „Mittelalterliche Instrumente in geistlichen Spielen“, *Das Musikleben* 1 (1948) 254–257
- Smits van Waesberghe, Joseph: *Cymbala* = Musicological Studies and Documents 1, Rom 1951
- Smits van Waesberghe, Joseph: *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter* = Musikgeschichte in Bildern III, 3, Leipzig 1969
- Smoldon, William L.: „The music of the medieval church drama“, *MQ* 48 (1962) 476–497
- Sorensen, Margot J.: *Musik und Gesang im mittelhochdeutschen Epos*, Diss. Philadelphia 1939
- Spanke, Hans: „Das lateinische Rondeau“, *Zeitschrift für französische Sprache und Litteratur* 53 (1930) 113–148
- Spanke, Hans: „Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters“, *Neuphilologische Mitteilungen* 31 (1930) 143–170
- Spanke, Hans: „Zum Thema ‚Mittelalterliche Tanzlieder‘“, *Neuphilologische Mitteilungen* 33 (1932) 1–22
- Springer, Hermann: „Der Anteil der Instrumentalmusik an der Literatur des 14.–16. Jahrhunderts“, *ZIMG* 13 (1911/12) 265–269
- Stauder, Wilhelm: *Alte Musikanstrumente in ihrer viertausendjährigen Geschichte*, Braunschweig 1973
- Steger, Hugo: *David Rex et Propheta*, Nürnberg 1961
- Steger, Hugo: *Philologia Musica. Sprachzeichen, Bild und Sprache im literarisch-musikalischen Leben des Mittelalters: Lire, Harfe, Rotte und Fidel* = Münstersche Mittelalterschriften 2, München 1971
- von den Steinen, Wolfram: *Homo Caelestis*, Bern und München 1965
- Stephan, Rudolf: „Lied, Tropus und Tanz im Mittelalter“, *Zeitschrift für dt. Altertum und dt. Literatur* 87 (1956/57) 147–162
- Stevens, John: „Music in the medieval drama“, *PRMA* 84 (1957/58) 81–95
- Sutkowsky, Adam: „Das mittelalterliche Instrumentarium in den Miniaturdarstellungen der polnischen illuminierten Handschriften“, *Muzyka* 5 (1960)

- Tatnell, Roland St.: „Falsetto Practice: A brief survey“, *The Consort* 22 (1965) 31–35
- Thibault, Geneviève: „L’ornamentation dans la musique profane au Moyen Age“, *International Musicological Society, Report of the eighth Congress New York 1961*, Kassel etc. 1961, 450–463
- Tischler, Hans: „How were Notre Dame clausulae performed?“ *ML* 50 (1969) 273–277
- Treder, Dorothea: *Die Musikinstrumente in den höfischen Epen der Blütezeit*, Diss. Greifswald 1933
- Ulland, Wolfgang: *Jouer d’un instrument und die altfranzösischen Bezeichnungen des Instrumentenspiels* = Romanische Versuche und Vorarbeiten 35, Bonn 1970
- von Ramm, Andrea: „Singing early music“, *Early Music* 4 (1976) 12–15
- Wareman, Piet: *Spielmannsdichtung. Versuch einer Begriffsbestimmung*, Diss. Amsterdam 1951
- White, John R.: „Performing fourteenth century music“, in: *College Music Symposium* 9 (1969) 85–90
- Winternitz, Emanuel: *Musical instruments and their symbolism in Western art*, New York 1967
- Winternitz, Emanuel: „Secular musical practice in sacred art“, *Early Music* 3 (1975) 221–226
- Wiora, Walter und Salmen, Walter: „Die Tanzmusik im deutschen Mittelalter“, *Zeitschrift für Volkskunde* 50 (1953) 164–187
- Wolf, Johannes: „Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts“, *SIMG* 3 (1901/02) 599–646
- Wolf, Johannes: „Die Tänze des Mittelalters“, *AfMw* 1 (1918/19) 10–42
- Wolf, Johannes: „Über den Wert der Aufführungspraxis für die historische Erkenntnis“, *Bericht über den 1. Musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig vom 4.–8. Juni 1925*, Leipzig 1926, 199–202
- Zenck, Hermann: „Die Musik im Zeitalter Dantes“, *Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft* 17, NF 8 (1935) 1–19

#### *Verzeichnis der zitierten Quellen*

- Adam de la Hale: *Le jeu de Robin et de Marion*, hg. von Fr. Gennrich = Musikwissenschaftliche Studienbibliothek 20, Langen 1962
- [Anon. 4]: Reckow, Fritz: *Der Musiktraktat des Anonymus 4* = BzAfMw 4–5, Wiesbaden 1967
- S. Augustinus: „Enarratio in psalmum CL“, *Opera Omnia*, hg. von J.-P. Migne = Patrologiae Cursus Completus, Series Prima 37, Paris 1845, 1860–1866
- Bartsch, Karl [Hg.]: *Altfranzösische Romanzen und Pastourelle*n, Leipzig 1870
- [Berthold von Regensburg] Schönbach, Anton E.: „Studien zur Geschichte der altdutschen Predigt, zweites Stück“ = *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, Bd. 142, VII, Wien 1900, 1–156

- [Caesarius von Heisterbach] Hilka, Alfons: *Die Wundergeschichten des Caesarius von Heisterbach*, Bonn 1933
- Coussemaker, Edmond de: *Scriptorum de musica medii aevi nova series 1–4*, Nachdruck der Ausgabe von 1864–1876, Hildesheim 1963
- [de Mézière, Philippe] Young, Karl: *The drama of the medieval church II*, Nachdruck der Ausgabe von 1933, Oxford 1967, 227–242
- [Deschamps, Eustache] *Oeuvres complètes de Eustache Deschamps*, hg. von Queux des Saint Hilaire = Société des anciens textes français I, Paris 1878
- Gerbert, Martin: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum 1–3*, Nachdruck der Ausgabe von 1784, Hildesheim 1963
- Giovanni da Prato: *Il Paradiso degli Alberti*, hg. von A. Wesselowsky = Scelta di Curiosità litterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII, Bologna 1867
- S. Gregorius Magnus: „In librum primum regum qui et Samuelis dicitur, variarum expositionum libri sex“, *Opera Omnia*, hg. von J.-P. Migne = Patrologiae Cursus Completus, Series Latina 79, Paris 1862, 18–468
- Haupt, Moritz und Hoffmann, Heinrich: *Altdeutsche Blätter*, Leipzig 1836
- Honorius Augustodunensis: „De anima exsilio et patria“, *Opera Omnia*, hg. von J.-P. Migne = Patrologiae Cursus Compeltus, Series Latina 172 Paris 1895, 1242–1246
- Honorius Augustodunensis: „Expositio in psalmos selectos“, *PL* 172, 269–312
- Honorius Augustodunensis: „Liber duodecim quaestionum“, *PL* 172, 1177–1186
- Isidorus Hispalensis: *Etymologiarum sive originum libri XX*, hg. von W.M. Lindsay, Oxford 1971
- [Johannes de Grocheo] Rohloff, Ernst: *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo = Mediae Latinitatis Musica II*, Leipzig 1943
- Mansi, Johannes D.: *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, Florenz 1759 ff.
- Pez, Bernhard: *Thesaurus anecdotorum novissimus 1–5*, Augsburg 1721–1729
- [Philipp der Carthäuser] Rückert, Heinrich: *Bruder Philipp des Carthäusers Marienleben* = Bibliothek der deutschen Nationalliteratur 34, Quedlinburg und Leipzig 1853
- Riley, Henry Th. [Hg.]: *Chronica Monasterii S. Albani. Registrum Abbatiae Johannis Whethamstede, Abbatis Monasterii Sancti Albani*, Vol. I, = Rerum britannicarum medii aevi scriptores 28, London 1872
- Riley, Henry Th. [Hg.]: *Gesta Abbatum Monasterii Sancti Albani* Vol. I, = Rerum britannicarum medii aevi scriptores 28, London 1867
- Thomas von Aquino: *Ars Musica*, hg. von M. de Martino, Neapel 1933
- Thomas von Aquino: „Sermo VII In festo SS. Innocentium, ex Epistola“, in: *Opusculum IV. Sermones pro dominicis diebus et pro sanctorum solemnitatibus*, *Opera Omnia*, Bd. 29, hg. von St. E. Fretté, Paris 1876, 290
- Unterkircher, Franz [Hg.]: *Tacuinum Sanitatis in Medicina. Codex Vindobonensis Series nova 2644 der Österreichischen Nationalbibliothek*, Graz 1967, Kürzlich auch erschienen als *Das Hausbuch der Cerruti. Nach der Handschrift in der Österreichischen Nationalbibliothek übertragen aus dem Lateinischen und Nachwort von Franz Unterkircher* = Die bibliophilen Taschenbücher 130, Dortmund 1979

# MUSIK, SCHRIFT UND INTERPRETATION

Zwei Studien zum Umgang mit Aufzeichnungen ein- und mehrstimmiger Musik  
aus dem 14. und 15. Jahrhundert

von WULF ARLT

Tom, als ein Beitrag zum Gespräch.

Daß Wissenschaft und Praxis der Musik dort besonders eng ineinander greifen und aufeinander angewiesen sind, wo es um die Interpretation der musikalischen Quellen älterer Zeiten geht, scheint selbstverständlich; und zwar im Blick auf beide Aspekte, die gerade beim musikalischen Gegenstand gleichermaßen mit dem Stichwort der „Interpretation“ angesprochen sind, also einerseits die klangliche Realisierung und andererseits die verstehende Auseinandersetzung mit der Aufzeichnung aus der Frage nach dem, was diese meint (einst meinte und für uns heute meinen kann). So entziehen sich die Aufzeichnungsweisen älterer Zeiten in ihrer Andersartigkeit vielfach dem unmittelbaren Zugang, ist mithin zunächst zu klären, welcher Art Information sie für die klangliche Realisierung bieten. Daß es sich dabei durchwegs um mehr handelt, als um die Fixierung der Höhe, Dauer und Gruppierung der Töne, wie sie sich zumindest annähernd in der neueren Notenschrift wiedergeben läßt, bestimmt den Stellenwert der Schriftkunde für die Praxis (— und läßt die interessantesten Aufgaben einer Paläographie der Musik dort erst eigentlich beginnen, wo die traditionelle Notationskunde mit dem Erstellen einer Übertragung beziehungsweise einer Edition ihr Ziel erreicht sieht). Nur bleibt umgekehrt der Wissenschaft dann, wenn sie diese Aufgabe ernst nimmt, gar nichts anderes übrig, als sich weit auf Fragen einzulassen, die mit dem Schritt zur klanglichen Realisierung verbunden sind, mithin das Experiment der Praxis voraussetzen oder doch zumindest eine klare Vorstellung von den damit verbundenen Problemen.

Und doch bleiben Praxis und Wissenschaft in der täglichen Arbeit gerade an der älteren Musik in der Regel erstaunlich weit voneinander getrennt, erscheinen sie als zwei Bereiche, zwischen denen es nur selten zum ernsthaften Brückenschlag kommt. Selbst dort, wo sie im Rahmen der selben Institution oder gar in der gemeinsamen Arbeit an der selben Aufgabe einander zugeordnet sind, erschöpft sich die Auseinandersetzung des einen mit dem anderen weithin auf einige wenige Aspekte. Wissenschaft ist dem Praktiker — abgesehen von der Vermittlung eines „historischen Hintergrunds“ für sein Tun — vorab Auskunftsinstanz und damit Zulieferer an Quellen und bestenfalls noch Information, die er für eine bestimmte Aufgabe braucht beziehungsweise nutzen kann; Praxis bietet dem Wissenschaftler die klangliche Realisierung seines Gegenstandes, auf die er dann zurückgreift, wenn sie ihm zur Verdeutlichung seiner Beobachtungen und Überlegungen hilfreich ist, und auf die er sich in der Regel nur unter den Aspekten kritisch einläßt, die seine spezifischen Fragen betreffen. Ja oft kommt es nicht einmal dazu, steht das „Beispiel“ unverbunden neben den Ausführungen — sei es, um zumindest auf diese Weise die

Tatsache zu berücksichtigen, daß die klangliche Erscheinung einen wesentlichen Aspekt des musikalischen Gegenstandes ausmacht, oder gar um zu verdeutlichen, wie groß und problematisch der Sprung von den Fragen der Wissenschaft zur klanglichen Realisierung und den mit ihr verbundenen Momenten gerade für die älteren Zeiten ist.

Man mag diese Trennung bedauern oder auch um der Konzentration auf die besonderen Bedingungen eines jeden der Bereiche willen gutheißen beziehungsweise in Kauf nehmen, verständlich ist sie nicht nur aus historischen und institutionellen Gründen, sondern letztlich vor allem aus den tiefgreifenden Unterschieden der Haltung und des Interesses, die die Entscheidung des einzelnen für den einen oder den anderen Bereich als Wirkungsfeld bestimmen. Das wurde seit den Tagen Friedrich Spittas, also seit den Anfängen der neueren Wissenschaft von der Musik immer wieder, wenn auch mit je anderen Akzenten betont.<sup>1</sup> Auch ist nicht zu übersehen, daß die unkritische Vermischung der Bereiche und Aufgaben leicht zu Mißverständnissen und falschen Vorstellungen führt.

Das ist nicht zuletzt beim verständlichen und hilfreichen Versuch der Wissenschaft mit eigenen Realisierungen der Musik älterer Zeiten in Rechnung zu stellen und bestimmt unter anderem die Abgrenzung der hier vertretenen Position gegenüber den Überlegungen von Thrasybulos Georgiades und einigen ihrer Konsequenzen. Sicher verdankt die Wissenschaft Georgiades, der dabei Anregungen Rudolf von Fickers aufnahm, den nachdrücklichen Hinweis auf spezifische Zusammenhänge zwischen Musik und Schrift, auf deren Konsequenzen und damit auf die Bedeutung der klanglichen Realisierung für die „musikalische Interpretation“, von der einer seiner programmatischen Texte handelt (jetzt mit anderen zugänglich in dem Band *Kleine Schriften* = Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Tutzing 1977). Nur verkürzte er die Problematik in verschiedener Hinsicht. So blieb etwa bei seinen Überlegungen die Frage nach den professionellen Aspekten musikalischer Praxis außer Betracht. Und damit besteht bei einem entsprechenden Rekurs auf das Ergebnis eines aufführungspraktischen Versuchs der Wissenschaft die Gefahr, daß allein schon das Fehlen entsprechender vokaler, instrumentaler oder auch allgemein musikalischer Fähigkeiten und Fertigkeiten einen irreführenden Eindruck zur Folge hat. (Abgesehen von grundsätzlicheren Fragen und Problemen, wie sie der gelegentlich geradezu dogmatisch vertretene Rückgriff auf „originales“ Schriftbild und klangliche Realisierung in Anlehnung an die Überlegungen von Georgiades mit sich bringt und wie ich sie teilweise an anderer Stelle angesprochen habe: „Aspekte der musikalischen Paläographie“, *Paläographie der Musik* 1, Köln 1979, 1.20–25.) Es versteht sich, daß die Rückprojektion der Vorstellungen einer musikalischen Professionalität späterer Zeiten mit den entsprechenden Techniken nicht weniger Gefahren für ein Mißverständnis birgt. Wie ja jede Realisierung nur einen der möglichen Vermittlungsversuche zwischen Ver-

<sup>1</sup> Einige Beobachtungen und Überlegungen zu diesen Fragen aus den Erfahrungen der Arbeit im Basler „Lehr- und Forschungsinstitut für alte Musik“ und aus der Beschäftigung mit dessen Geschichte habe ich an anderer Stelle festgehalten, etwa „Musicology and the Practice of Music: Thoughts from the Work of the Schola Cantorum Basiliensis“, *current musicology* 14 (1972) 88–94 (dt. in *Musik-Akademie der Stadt Basel. 104. Jahresbericht 1970/71*, 51–60); „Abgrenzungen“, *Schriftenverzeichnis zum Arbeitsbereich historischer Musikpraxis 1974/1975*, Winterthur 1976, 6–9; „Zur Idee und Geschichte eines ‚Lehr- und Forschungsinstituts für alte Musik‘. Paul Sacher als Gründer und Direktor der Schola Cantorum Basiliensis wie der Musik-Akademie der Stadt Basel“, *Alte und neue Musik II. 50 Jahre Basler Kammerorchester*, Zürich 1977, 37–93.

gangenheit und Gegenwart bedeutet. Insofern ist die klangliche Realisierung – entgegen einem häufigen Mißverständnis – gerade im Bereich der „historischen Praxis“ in der Regel nicht mit der Vorstellung verbunden, das zu bieten, was einst war, sondern jeweils eine Lösung, bei der einerseits im künstlerischen Anspruch das Empfinden und Denken der Gegenwart eingebracht sind, sich andererseits aber der Interpret je nach Interesse und Haltung mehr oder weniger dem öffnet, was über die historischen Bedingungen bekannt ist, unter denen das Werk entstand und für die es bestimmt war.

Andererseits erweist es sich immer wieder auch für die Wissenschaft als aufschlußreich, wenn sich Vertreter der „historischen Praxis“ über die (in der Regel gar nicht angesprochenen, aber oft weitreichenden) Voraussetzungen ihrer Interpretation äußern, oder auch über deren Konsequenzen für ein Verständnis der Struktur. Und es ist nicht einzusehen, warum die Wissenschaft nicht stärker den Versuch unternimmt, die Fülle der heute vorliegenden Aufnahmen zur älteren Musik (und das gilt für die Zeit vom Mittelalter bis um 1800) unter entsprechenden Fragen zum Gegenstand ihrer Untersuchung zu machen. Das bedeutet freilich, daß sie an die Aufnahmen nicht nur die Fragen richtet, die sie in einem ersten Zugang erarbeitet und für die sie der Praxis Materialien zur Verfügung gestellt hat – also etwa Fragen des Rhythmus, des Tempos, der Besetzung – und bei denen sie nun ein Resultat beurteilt. Was sich als Chance darbietet, ist vielmehr eine Auseinandersetzung, die die Aufnahmen gerade unter den Aspekten und auf die Aspekte hin befragt, die sich erst dadurch ergeben, daß der Interpret notwendigerweise den (kontrollierten) Sprung über die schmale, aber eben mehr oder weniger gesicherte Basis des Wißbaren hinaus in die Ganzheit einer klanglichen Realisierung unternehmen muß und unternommen hat. Das kann neue Fragestellungen erschließen, bestehende relativieren, Denkanstöße vermitteln, und bringt in jedem Fall jenes Moment der klanglichen Realisierung ins Spiel, zu dem die Wissenschaft für die älteren Zeiten aufgrund der vergleichsweise schmalen Basis einschlägiger Informationen nur mühsam vorstößt, das aber eben eine wesentliche Erscheinungsform ihres Gegenstandes betrifft. So scheint hier eine große und aufschlußreiche Aufgabe vorzuliegen. Auf sie hinzuweisen, ist das erste Ziel dieses Beitrags. Das geschieht in zwei Studien mit einem je anderen Gegenstand.

Die Studien sind in manchem (und wohl stärker, als es zum Ausdruck kommt) durch die Zusammenarbeit mit der Praxis geprägt und sie verstehen sich als ein Beitrag zum Gespräch mit ihr. Am Anfang stand jeweils eine klangliche Realisierung: zum einen diejenige eines „Planctus“ aus dem Kodex „Las Huelgas“ und zum anderen Aufnahmen mit Liedsätzen Dufays. Im ersten Fall gab die überraschende rhythmische Interpretation einer bis heute zwar unterschiedlich, aber eben nie in dieser Weise interpretierten Quelle den Anstoß, beim zweiten eine These des für die Interpretation Verantwortlichen zur rhythmischen Gruppierung innerhalb der Mensurgrenzen und über sie hinweg, eine These, mit der ich in der Arbeit der Schola Cantorum Basiliensis auch bei Liedsätzen des 14. Jahrhunderts konfrontiert wurde. In beiden Fällen war ich vom musikalischen Ergebnis überzeugt, widersprach dieses aber meinen Vorstellungen und gab so die Praxis die Anregung, nicht nur den Voraussetzungen dieser Vorstellungen nachzugehen, sondern auch das Gespräch mit

der Interpretation aufzunehmen. Die beiden Studien berichten über einige Überlegungen und Beobachtungen zu den aufgeworfenen Fragen. Sie sind keineswegs abschließend. Auch im einzelnen geht es mir vor allem um den Hinweis auf Möglichkeiten der Aufsicht, Probleme und offene Fragen. Im übrigen sind die Texte nicht nur ein Versuch zum Gespräch des Wissenschaftlers mit der Praxis in dem skizzierten Sinne, sondern tatsächlich Teil eines über die Jahre hin immer wieder aufgenommenen Gedankenaustauschs mit Thomas Binkley, als dem für jene Interpretationen Verantwortlichen. So war es mir auch möglich, in die im folgenden herangezogenen Aufführungsunterlagen Einblick zu nehmen. Umso mehr möchte ich betonen, daß ich hier nur die eine Seite vertrete, eben diejenige des Wissenschaftlers. Und in manchem bleibt mir die Frage, ob ich die oft impliziten Argumente der Praxis wirklich im intendierten Sinne aufgenommen und verstanden habe.

# 1 – REX OBIIT: EIN „PLANCTUS“ IN DER AUFZEICHNUNG DES KODEX „LAS HUELGAS“

Die Aufnahme, die den Anlaß für diese Studie bietet, findet sich auf einer „Planctus“ betitelten Schallplatte des „Studio der frühen Musik“ in der Reihe „Reflexe“. Sie erschien 1976.<sup>2</sup> *Rex obiit* ist einer der vier einstimmigen „Planctus“, die den Abschluß einer Folge einstimmiger Lieder gegen Ende dieser Handschrift bilden. Diese „Planctus“ sind in der Aufnahme – den Vorstellungen Thomas Binkleys entsprechend<sup>3</sup> – unter Mitwirkung von Instrumenten vorgetragen und durch „Vor“ beziehungsweise „Nachspiele“ zu einem Komplex zusammengefaßt. Die damit verbundenen Fragen und Probleme lasse ich – sofern sie nicht direkt meine Überlegungen betreffen – hier ebenso unberücksichtigt wie die Fragen der Bezeichnung dieser Lieder als „Conductus“ und „Planctus“. (In der Handschrift findet sich der Terminus „condutz“ nur einmal in einer ergänzenden Bemerkung zu einem mehrstimmigen Lied auf Folio 140verso. Higini Anglès betonte, daß er den Begriff nur „in sensu lato“ auf dieses Repertoire anwende, und die plausible Bezeichnung von Liedern entsprechenden Inhalts als „Planctus“ kann sich ja bei lateinischen Texten nur vergleichsweise selten auf eine entsprechende Rubrizierung stützen.<sup>4</sup>)

*Rex obiit* ist vor allem aus zwei Gründen aus diesem Komplex herausgegriffen: einerseits, weil gerade die Beschäftigung mit dieser Interpretation die Anregung zu den hier vorgelegten Beobachtungen und Überlegungen bot, andererseits, weil zwar die anderen Stücke zum Teil ähnliche Aspekte zeigen, das Verhältnis zwischen Aufzeichnung und klanglicher Realisierung bei *Rex obiit* jedoch für den Brückenschlag zu den Fragen der Wissenschaft im Umgang mit der Aufzeichnung besonders günstig ist. Ganz abgesehen davon, daß zwar die vier „Planctus“ auch in der Handschrift aufeinander folgen, es sich aber um Stücke recht unterschiedlicher Art handelt, bei deren Aufzeichnung offensichtlich verschiedene Text- und Notenschreiber mitwirkten und deren Texte überdies – sofern die Beobachtungen von Anglès hinsichtlich der Bezugspersonen zutreffen – auf Ereignisse der Zeit vom 12. bis frühen 14. Jahrhundert bezogen sind.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> EMI 1C 063–30129. Die Aufnahme entstand in den Jahren der Tätigkeit dieses Ensembles an der Schola Cantorum Basiliensis. Der engere Kreis des „Studio“ mit Andrea von Ramm, Sterling Jones und Richard Levitt ist hier um Benjamin Bagby erweitert, der 1977 bei Andrea von Ramm und Thomas Binkley seine Studien im Arbeitsbereich „Musik des Mittelalters und der Renaissance“ abschloß. Er singt das hier besprochene *Rex obiit*.

<sup>3</sup> Dazu sein Text: „Zur Aufführungspraxis der einstimmigen Musik des Mittelalters. Ein Werkstattbericht“, im „Bericht über ein Basler Symposium zur Aufführungspraxis des mittelalterlichen Liedes, unter besonderer Berücksichtigung der Arbeit des ‚Studio der frühen Musik‘ sowie der ‚andalusischen Praxis‘ Nordafrikas“, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 1 für 1977 (1978) 19–75.

<sup>4</sup> Zur Rubrik und zur (dann selbstverständlich gewordenen) Verwendung des Terminus „Conductus“ für dieses Repertoire von Stücken ganz unterschiedlicher Herkunft und Beschaffenheit: Higini Anglès, *El Còdex musical de Las Huelgas (Música a veus dels segles XIII–XIV)* 1 = Biblioteca de Catalunya. Publicacions del Departament de Música 6, Barcelona 1931, 325 und 336.

<sup>5</sup> Vgl. ebda., 354–360.

Dabei geht es mir zunächst darum, daß die rhythmische Gestaltung eine Lösung bringt, die mich hinsichtlich der melodischen Struktur wie des Verhältnisses zwischen Musik und Text weithin überzeugt, sich aber von allen in der Wissenschaft diskutierten Möglichkeiten der Interpretation einstimmiger Lieder unterscheidet: Sie ist weder „choralmäßig“ (im Sinne jener Vorstellungen vom Rhythmus des Chorals, die seit dem späten 19. Jahrhundert etabliert und auch in neueren Untersuchungen zu den „rhythmischen“ Neumenschriften und darauf beruhenden Aufführungsversuchen nur ein Stück weit modifiziert wurden) oder vom Wortakzent beziehungsweise einem Silbengleichwert ausgehend, noch „modal“ oder „mensural“. Ebensowenig läßt sie sich einem der verschiedenen Verfahren zuordnen, die etwa Higinus Anglès oder Ewald Jammers in der Modifizierung und Verbindung dieser Möglichkeiten vorschlugen, um im Einzelfall beziehungsweise bei einem bestimmten Repertoire entweder den Hinweisen der Aufzeichnung oder den melodischen und textlichen Gegebenheiten stärker gerecht zu werden, als es eine der zunächst in den Vordergrund gerückten Möglichkeiten erlaubt.<sup>6</sup> Auch die Charakterisierung als rhythmisch „frei“ trägt hier wenig zum Verständnis bei – abgesehen davon, daß es sich dabei ja in erster Linie um eine negative Bestimmung handelt („frei“ von den Gesetzmäßigkeiten, die in je anderer Weise für die genannten Verfahren gelten). Sicher finden sich in dieser Interpretation alle rhythmischen Werte, wie sie in der Hierarchie der neueren Notenschrift der Bandbreite zwischen dem Zweiunddreißigstel und der ganzen Note entsprechen (und bei Schlußtönen noch wesentlich längere Töne), wird diese Bandbreite noch dadurch erweitert und differenziert, daß das Tempo stark wechselt, und gibt es Partien, die tatsächlich so frei vorgetragen sind, daß die Fixierung dessen, was erklingt, erhebliche Probleme aufwirft. Auch läßt sich auf verschiedenen rhythmischen Ebenen ein Wechsel zwischen Zwei- und Dreizeitigkeit beobachten. Und das sind ja Merkmale, wie sie mit der Vorstellung von „freier“ Rhythmik verbunden waren. Das gleiche gilt für die Tatsache, daß sich die Realisierung unter anderem von den textlichen und musikalischen Gegebenheiten leiten läßt. Nur orientiert sich diese Interpretation – und das ist der zweite Aspekt, der mein Interesse an ihr bestimmt – an den rhythmischen Angaben der Handschrift und beruht sie auf einem speziellen Umschriftverfahren. Bei ihm sind die Angaben „langer“, „kurzer“ und „ganz kurzer“ sowie plizierter Töne berücksichtigt, wird jedoch davon abgesehen, das Verhältnis dieser nur vage angesprochenen Abgrenzungen in der Beziehung der Töne zueinander wie hinsichtlich rhythmischer Ebenen genauer zu bestimmen, geschweige denn (nach Maßen einer modalen oder mensuralen Aufzeichnung) proportional festzulegen.

<sup>6</sup> Beide sind immer wieder und mit immer wieder neuen Vorschlägen zur Modifizierung hervorgetreten, vielfach auch dort anregend, wo die Konsequenzen in der jeweiligen Realisierung problematisch sind. Ihre einschlägigen Arbeiten nennt die Bibliographie zur letzten zusammenfassenden Darstellung von Ewald Jammers: „Aufzeichnungsweisen der einstimmigen außerliturgischen Musik des Mittelalters“, *Paläographie der Musik* 1, Köln 1979, 4.128/129 bzw. 4.136/137 (der Beitrag erschien in der Faszikel-Auslieferung 1975). Die betreffenden Texte von Anglès liegen jetzt soweit es sich um Aufsätze handelt, in einer Abteilung seiner gesammelten Schriften vor: *Scripta musicologica* 1, hg. v. Joseph López-Calo = Storia e Letteratura 131, Rom 1975, 297–554.

Die Diskussion dieser Aspekte der klanglichen Realisierung des *Rex obiit* bringt dann weitere Fragen ins Spiel. Das betrifft etwa den Stellenwert einer mensuralen Interpretation bei diesem Material, oder auch die Probleme der (gegebenenfalls jüngeren) verändernden rhythmischen Fixierung einer (möglicherweise älteren) Vortragsweise, wie sie beispielhaft für die „organale“ Melismatik des „Notre Dame“-Repertoires von Fritz Reckow in den Vordergrund gerückt, mit den Stichworten „organum purum“ versus „copula“ diskutiert und als eine Fragestellung exponiert wurde, die die Forschung wie die Praxis noch lange beschäftigen wird.<sup>7</sup> Weiter geht es um die Möglichkeit einer pragmatischen rhythmischen Verdeutlichung mit einzelnen Techniken der Mensuralnotation, aber ohne die konsequente Bindung an die rhythmischen Proportionen, auf denen die modalen und die mensuralen Aufzeichnungsweisen dort beruhen, wo sie für uns sicher nachweisbar sind und auch von der Lehre entsprechend reflektiert wurden. Und damit treten Gesichtspunkte ins Blickfeld, die aufs Ganze gesehen und insbesondere in ihrem Zusammenhang beim Umgang der Praxis wie der Wissenschaft mit den Aufzeichnungsweisen der Musik des Mittelalters noch keineswegs die Beachtung gefunden haben, die sie verdienen.

Die Verdeutlichung dessen setzt bei der klanglichen Realisierung sowie den Fragen ihrer Transkription ein und ergänzt diese – im Blick auf das folgende – um einige Beobachtungen zum Befund. Sie nimmt sich dann das der Realisierung zugrundeliegende Umschriftverfahren vor und vergleicht das Resultat mit einer mensuralen Übertragung. Den Abschluß bildet der Hinweis auf einige Konsequenzen des Beobachteten für die weitere Arbeit an dieser und vergleichbaren Aufzeichnungen des Mittelalters.

### *Die klangliche Realisierung*

Daß die Diskussion der Aufnahme bei einer Umschrift der klanglichen Realisierung einsetzt, fordert schon die Verständigung, legt aber auch die Tatsache nahe, daß die Umschrift dazu zwingt, sich Rechenschaft über den Höreindruck abzulegen. Andererseits stellt sich die Frage, wie die Transkription in diesem Fall anzulegen und was in sie aufzunehmen sei. Maßgebend dafür ist, wie immer wieder betont wurde, einerseits die Beschaffenheit des zu transkribierenden Materials und andererseits, wie jetzt auch Doris Stockmann in ihrem einschlägigen Forschungsbericht unterstreicht, die jeweilige Zielsetzung.<sup>8</sup> Sie erlaubt es zunächst, die unbedeutenden Abweichungen in der Tonhöhe zu vernachlässigen, da es vorab ums Rhythmische geht. Und auch hier galt es, zunächst die Momente zu berücksichtigen, die für die Analyse sowie für den Vergleich mit der vermittelnden Umschrift, mit der

<sup>7</sup> *Der Musiktraktat des Anonymus 4. Teil II: Interpretation der organum purum-Lehre* = Beiträge zum AfMw 5, Wiesbaden 1967, vgl. *Die Copula. Über einige Zusammenhänge zwischen Setzweise, Formbildung, Rhythmus und Vortragsstil in der Mehrstimmigkeit von Notre Dame* = Abhandlungen der [Mainzer] Akademie der Wissenschaften und der Literatur, geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse 1972.13.

<sup>8</sup> D. Stockmann, „Die Transkription in der Musikethnologie: Geschichte, Probleme, Methoden“, *AMI* 51 (1979) 204–245; der Hinweis: 213.

Aufzeichnung in der Handschrift und mit einer mensuralen Übertragung von Interesse sind, und das heißt vor allem drei Momente: (1) die offensichtlich intendierte und im Verhältnis zu den benachbarten Tönen eindeutige Tondauer (unter Vernachlässigung leichter Verzögerung und Beschleunigung, wie sie die Betonung einer Silbe im Textvortrag zur Folge hat), (2) ein eindeutig sich konstituierender Iktus (gegenüber leichten Verschiebungen, wie sie beim Vortrag über einem Halteton ganz selbstverständlich sind) und (3) eine (hier mit durchbrochenen Taktstrichen verdeutlichte) Gruppierung, wie sie vor allem durch die Zusammenfassung der Töne über einer Silbe und die Betonung von deren Beginn bewirkt wird. Dabei stehen Taktstriche dort, wo als Ordnungsfaktoren „Puls“ und Gruppierung in einer klaren Gliederung zusammenwirken, und im Fall eines gleichmäßigen Iktus, der nicht zu übergeordneten Gruppen führt, kleine senkrechte Striche über den betreffenden Tönen. – Für große Teile der Interpretation ist trotz des Wechsels im Tempo ein Zusammenhang zwischen Tondauer und Pulsieren charakteristisch, der gerade im Blick auf die hier verfolgte Fragestellung von besonderem Interesse war. Der Versuch einer Vermittlung zwischen beiden Aspekten dort, wo sie für den Höreindruck wichtig sind, prägt das Notenbild der Umschrift, gab aber natürlich im einzelnen Fragen auf. Sie sind auch mit den Zusatzzeichen – für eine leichte Dehnung und  $\cup$  für eine leichte Verkürzung nur ein Stück weit zu lösen und verdeutlichen die Grenzen einer solchen Umschrift. – Nicht in die Transkription aufgenommen wurde die Instrumentalbegleitung, bei der es sich einerseits um Haltetöne handelt – die Aufführungsnotizen stimmen in dieser Hinsicht weitgehend mit den von Binkley als ein entsprechendes Beispiel veröffentlichten Angaben überein und der Instrumentalist orientiert sich an ihnen<sup>9</sup> –, andererseits um kürzere instrumentale Wendungen in der Verbindung der Verse beziehungsweise Versteile. Sie beschränken sich im wesentlichen auf die Verdeutlichung des Übergangs von einem zum anderen Halteton mit Unterstreichung der benachbarten Sekundschritte und auf kurze Einwürfe aus dem Material der Melodie. Nur summarisch angedeutet ist schließlich die Länge der Schlußtöne jedes Abschnitts. Am schwersten ins Gewicht fällt aber wohl letztlich der Verzicht auf eine Berücksichtigung der Dynamik, die gerade bei dieser Aufnahme die Hervorhebung einzelner Töne und damit die Interpretation der melodischen Struktur prägt.

Im Sinne dieser Überlegungen sind etwa im ersten Abschnitt die Töne über „Rex“ und „ob[iit]“ gleich lang als ganze Noten wiedergegeben, obschon der Sänger den ersten ein wenig verkürzt, und der zweite, offensichtlich in Zusammenhang mit der Betonung der Silbe, fast ein Achtel länger ist. Entsprechend ist die anschließende (in der vermittelnden Umschrift doppelpunktierte) Viertelnote im Vortrag etwas kürzer, so daß der Anfang der Schlußnote des Abschnitts wieder mit dem Puls korrespondiert.

Besondere Probleme hinsichtlich der Vermittlung zwischen Puls, Iktus und Tondauer in der Niederschrift gab der zweite Abschnitt auf. Die Umschrift orientiert sich hinsichtlich des Pulses an dem Einsatz der beiden ersten Töne und an der Korrespondenz der damit markierten Einheit mit dem Hochton *f*, dem Einsatz der letzten Silbe und dem Anfang des Schlußtons. (Komplex wird die Situation dann allerdings noch dadurch, daß der Sänger sowohl das zweite Viertel, als auch, und zwar noch stärker, das folgende *f* betont.)

<sup>9</sup> „Zur Aufführungspraxis ...“, a.a.O. 7.

Beim vierten Abschnitt ist neben dem Wortakzent die Verzögerung durch die nachschlagende Verzierungsnote in Rechnung zu stellen, und so fort.

Die Angabe für das Verhältnis zwischen den Abschnitten beschränkt sich am Anfang auf die mit einem Dehnungsstrich versehene Brevis als Schlußnote des ersten Abschnitts und auf die Wiedergabe des Auftakts beim zweiten. Genau genommen ist die punktierte Brevis fast eine Viertelnote länger und auch die Pause ein wenig gedehnt, so daß der Auftakt für den zweiten Abschnitt fast auf die 10. (und nicht auf die 9.) Halbe fällt. Da aber das Streichinstrument, das den ersten Abschnitt mit der Bordunoktave  $g$  begleitete, mit dessen Schlußton zur Bordunquinte  $g-d$  übergeht, mithin die vergleichsweise lange Dauer zwischen den Abschnitten nicht durch weitere deutliche Impulse gegliedert ist, fällt die Verzögerung wieder nicht ins Gewicht. – An anderen Stellen ist die Dauer der Schlußtöne nur ungefähr notiert (ca.  $x \frac{1}{2}$ ) und nur allgemein („+ Instr.“) auf weitere Töne des Instruments hingewiesen.

Einige ergänzende Hinweise zur Transkription bringt die folgende Besprechung des Materials. Die Transkription entstand in der hilfreichen Zusammenarbeit mit Herrn lic. phil. Dominique Muller, Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel. Ihm danke ich auch für Anregungen in der Analyse des klanglichen Befundes. Anregende Kritik am Ergebnis verdanke ich überdies weiteren Mitgliedern des Instituts.

$\text{♩} = \text{ca. } 70/74$

1 Rex ob - i - it et la - bi - tur  
(ca. 4,5  $\frac{1}{2}$  + Instr.)

2 Ca - stel - le glo - ri - a: (ca. 6  $\frac{1}{2}$  + Instr.)

3 Al - le - fon - sus ra - pi - tur (ca. 6  $\frac{1}{2}$ )

4 ad ce - li

5 glo - ri - am.  
(ca. 6,5  $\frac{1}{2}$  + Instr.)

$\text{♩} = \text{ca. } 60$

6 Fons a - ret et mo - ri - tur  
(+ Instr.)

7 do - nan - di co - pi - a

8 pe - tit ce - le - sti - a

9 a cu - ius ma - ni - [bus] (+ Instr.)

10 flu - xe - runt om-ni - bus  
(+ Instr.)

11

Die rhythmische Gestaltung gliedert diese Fassung des „Planctus“ in zwei Teile, wobei im zweiten die beiden letzten Abschnitte noch einmal abgehoben sind. Der erste Teil ist durch den „Puls“ auf der zweizeitigen Halben und deren Gruppierung zu einer übergeordneten Dreibeziehungsweise Zweizeitigkeit charakterisiert. Die Dreizeitigkeit wird für den Einsatz des Sängers noch dadurch unterstrichen, daß das „Vorspiel“ gegen Ende einige Gruppen im entsprechenden großen Dreier bringt und daß der Instrumentalist vor dem *f*-Auftakt des Sängers durch die Ergänzung des unteren *g* mit dem oberen zur Bordunoktave einen rhythmischen Ort markiert – auch wenn dieser eher zwei als eine Halbe vor dem Einsatz liegt. Der große Dreier geht beim zweiten Vers in einen Zweier über (die hochgestellten Zahlen im lateinischen Text entsprechen der Abschnittszählung im Beispiel):

- |    |   |
|----|---|
| 1: | <sup>1</sup> Rex obiit <sup>2</sup> et labitur    a |
| 2: | <sup>3</sup> Castelle gloria:    b                  |

Der Dreier wird am Anfang des zweiten Verspaars wieder sehr klar exponiert und geht dann abermals in einen Zweier über, der sich seinerseits gegen Ende dieses Verspaars verliert<sup>10</sup>:

- |    |   |
|----|---|
| 3: | <sup>4</sup> Allefonsus rapitur    a            |
| 4: | <sup>5</sup> ad celi <sup>6</sup> gloriam.    b |

Das ganze bei einer allmählichen Verlangsamung der Halben von ca. 70 beziehungsweise etwas mehr auf ca. 60.

Der zweite Teil bringt im Verhältnis der Abschnitte zur Versgliederung folgende Zuordnung:

- |     |  |
|-----|--|
| 5:  | <sup>7</sup> Fons aret et moritur    a             |
| 6:  | <sup>8</sup> donandi copia,    b                   |
| 7:  | <sup>9</sup> petit celestia    b                   |
| 8:  | <sup>10</sup> a cuius manibus    c                 |
| 9:  | <sup>11</sup> fluxerunt omnibus    c               |
| 10: | <sup>12</sup> largitatis <sup>13</sup> maria.    b |

<sup>10</sup> Die Handschrift bringt am Ende des vierten Verses „gloria“. Das entspricht dem zweiten Vers und den Reimen „copia“, „celestia“ und „maria“ der Verse 6, 7 und 10, ist aber grammatisch falsch und daher in der Aufnahme wie in der Ausgabe von Anglès in „gloriam“ geändert.

Er unterscheidet sich nicht nur im Tempo – er beginnt abermals weniger langsam mit ca. 50 für die Halbe –, sondern grundsätzlich auch in der rhythmischen Gestaltung, zeigt aber ebenfalls in sich Entsprechungen. Sie korrespondieren wieder mit der formalen Anlage des Textes und hier stärker als im ersten Teil auch mit Entsprechungen in der Melodie. So beginnt zwar der fünfte Vers mit einem klaren rhythmischen Impuls und ist die Dauer der Werte recht eindeutig, ihre Gruppierung jedoch vergleichsweise frei; erst gegen Ende ergibt sich eine Gruppierung in etwa gleich lange Halbe. Die nächsten drei Verse werden nicht durch längere Schlußtöne oder Pausen in der Gesangsstimme unterbrochen. Dabei sind wieder die beiden ersten, sich im Reim entsprechenden (6 und 7 als Abschnitt 8 und 9) zusammengefaßt: einerseits nehmen sie die Gliederung in Halbe auf, andererseits betonen sie diese und zunehmend (mit einem leichten Accelerando) die Viertel; überdies entsprechen sich Anfang und Ende der Verse auch in den Werten weitestgehend. Der Impuls der Halben ist dann in den nächsten beiden Versen aufgenommen (8 und 9 als Abschnitt 10 und 11), die wieder im Reim übereinstimmen, verliert sich aber gegen Ende des neunten Verses. Auch hier findet sich im Ende der Verse eine Entsprechung im melodischen beziehungsweise rhythmischen Verlauf:

Die beiden letzten Abschnitte als Teile des Schlußverses sind durch eine abermalige Verlangsamung abgehoben:  $\text{♩} = \text{ca. } 77$ , so daß sich gegenüber dem Anfang des „Planctus“ eine Verbreiterung etwa auf die Hälfte ergibt. Dabei nimmt der Anfang in langsamerer Form den rhythmischen Ablauf der Abschnitte 8/9 auf.

Nun ist bereits bei diesen ersten orientierenden Hinweisen zur Gestaltung dieses „Planctus“ zu bedenken, daß es sich ja beim Notentext nicht um eine Aufzeichnung zur Aufführung, sondern eben um die annähernde Transkription einer klanglichen Realisierung handelt, mithin um einen Befund, der alle Freiheiten des Vortrags einschließt, wie sie – obschon in wechselndem Ausmaß und mit unterschiedlichen Verfahren – zu allen Zeiten und ohne Zweifel auch bei der ein- und mehrstimmigen Musik des hohen Mittelalters die klangliche Realisierung des Notierten prägten und in anschaulicher Weise in der Besprechung der „modi irregulares“ des Anonymous 4 ihren Niederschlag fanden.<sup>11</sup> Das betrifft Verzögerung wie Raffung, Verkürzung kurzer und Dehnung langer Werte, Ergänzung von „Vorschlagsnoten“ im Ansatz einer Silbe, dazu in der Einstimmigkeit Dehnungen am Schluß eines

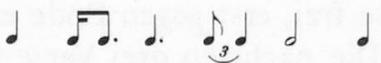
<sup>11</sup> Vgl. Reckow, *Der Musiktraktat*, a.a.O. 23–34 und 56–72.

Abschnitts und so fort. Auch fällt es nicht schwer, ganze Abschnitte dieser Realisierung — sofern man jene Eigenheiten in Rechnung stellt — auf einen modalen, oder auch auf einen mensural notierten Ablauf zurückzuführen.

So entspräche etwa der 12. Abschnitt einem dritten Modus:



würde im Vortrag zu



Entsprechend verhält es sich beim achten, sofern wir die Akzentuierung vernachlässigen und in der Unterteilung mit den Möglichkeiten des „älteren“ wie des „jüngeren“ dritten Modus rechnen (der eine in der Gruppierung des ersten und der andere in der Gruppierung des zweiten Modus):

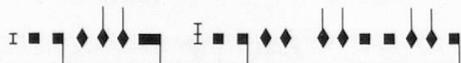


würde dann zu



Unter diesem Gesichtspunkt ließen sich die schnellen kurzen Werte als „Currentes“ verstehen, die ja, wie ein Vergleich zwischen der Lehre und den musikalischen Denkmälern zeigt, offensichtlich nur teilweise ins System modaler Rhythmik beziehungsweise mensuralen Denkens einzubringen waren beziehungsweise eingebracht wurden.

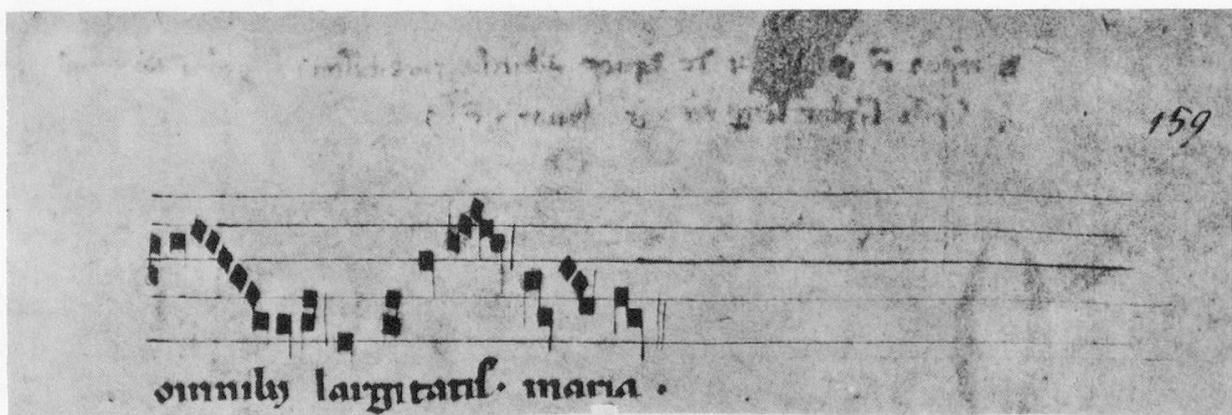
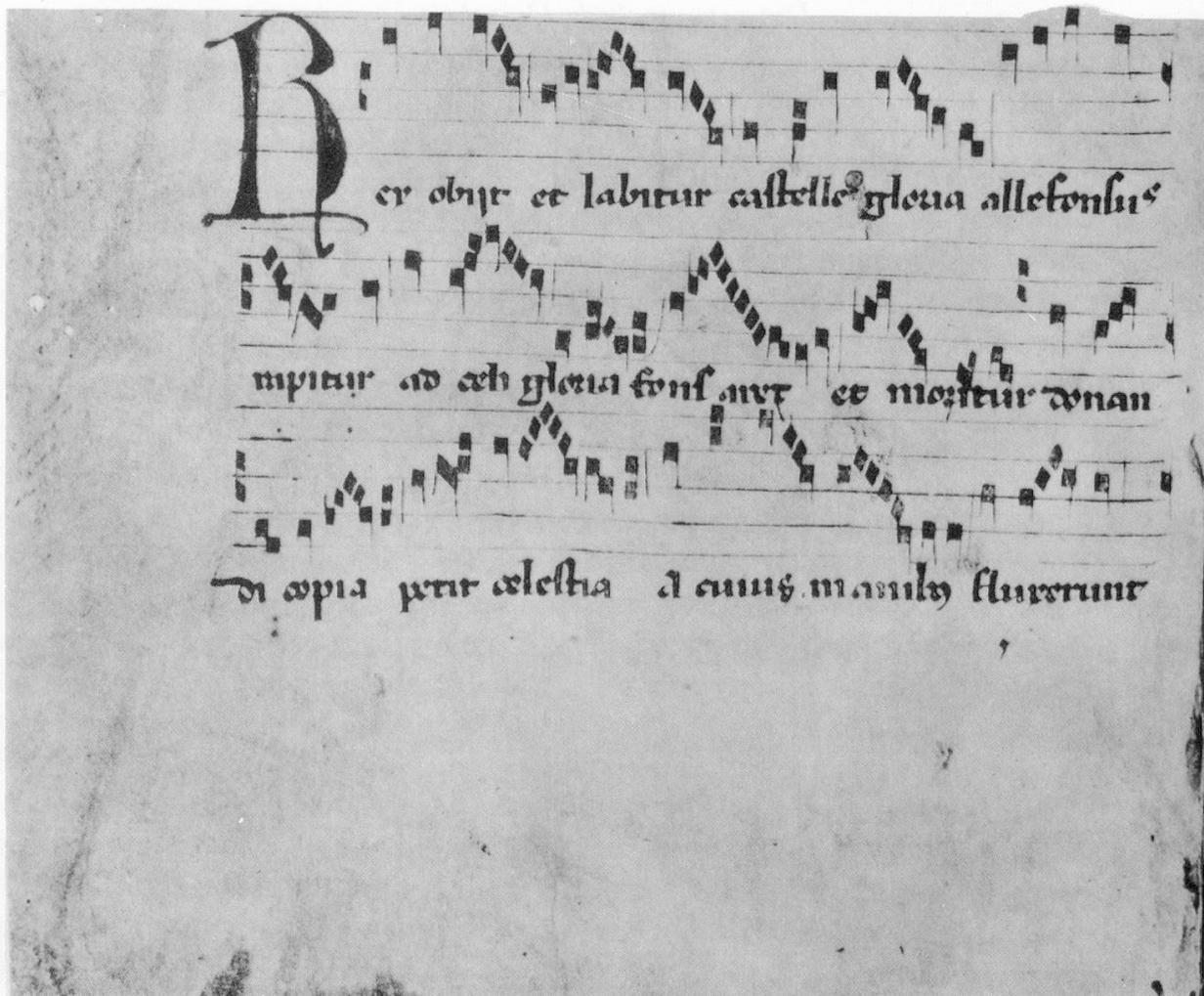
Auch ließe sich der Anfang — und die Aufzeichnung stammt ja aus dem 14. Jahrhundert — nicht nur (wenn auch in einem anderen Verhältnis der Werte) ebenfalls auf einen modalen Ablauf, sondern überdies auf eine mensurale Aufzeichnung zurückführen, die bei zweizeitiger Unterteilung der Brevis diese zu einem dreizeitigen Modus gruppieren, also etwa Abschnitt 1 und 2 als



und entsprechend die weiteren Abschnitte:



Andererseits ist die Mischung der Unterteilungen und Gruppierungen, wie sie etwa im siebten oder elften Abschnitt vorliegt, nicht sinnvoll auf einen der vertrauten modalen oder mensuralen Abläufe zurückzuführen; von der Verbindung der verschiedenen „Muster“ im gleichen Lied ganz zu schweigen. Auch hält es schwer, sich vorzustellen, daß eine der bis heute vorliegenden Übertragungen mensuraler oder modaler Musik bei einem Sänger das vorliegende Resultat zur Folge haben könnte. Das führt zur Frage nach der Vorlage des Sängers, also nach der zwischen Handschrift und klanglicher Realisierung vermittelnden Aufzeichnung Thomas Binkleys und nach deren Zusammenhang einerseits mit den rhythmischen Informationen der Handschrift und andererseits mit der Interpretation des Materials in der Aufführung.



Tafel 5: Burgos, Monestir de Las Huelgas, s.s., fol. 161v/159

### *Die vermittelnde Umschrift*

Binkley ging von einer Übertragung nach den Grundsätzen der verdeutlichten Modalnotation im Sinne Garlandias aus, war aber vom Resultat nicht überzeugt. (Das Unbehagen betraf offensichtlich sowohl den Zusammenhang zwischen melodischer Gestalt, Text und dem rhythmischen Ablauf, als auch die Diskrepanz zwischen seiner Vorstellung vom musikalischen Vortrag eines „Planctus“ dieser Art und dem Ergebnis der Übertragung.) Daraufhin entschloß er sich zu einem Umschriftverfahren, wie es auch bei der Vorbereitung anderer Aufnahmen des „Studio der frühen Musik“ Verwendung fand. Dabei wird, wie eingangs erwähnt, zwischen „langen“, „kurzen“, „ganz kurzen“ Tönen, plizierten Tönen und zusammengehörigen Gruppen „schneller“ Werte unterschieden, ohne daß deren Verhältnis zueinander festgelegt ist. Die verwendeten Zeichen sind vor allem , , , und , bei denen das Zusammenrücken der Töne Zusammengehörigkeit und kurze Dauer verdeutlicht. Dazu kommen Gliederungsstriche und gelegentliche Angaben wie für gleitende Übergänge; das letztere hier nur beim Instrument.

In diesem Sinne schrieb er die ersten sechs Abschnitte in folgender Weise um:

Rex o - bi - it    Et la - bi - tur    Ca - stel - le glo - ri - a  
Al - le - fon-sus ra - pi - tur ad ce - li glo - ri - a[m]

Der Abstand zwischen den Tönen ist sinngemäß beibehalten. – Den Vergleich mit der Handschrift erlaubt die Wiedergabe auf Seite 103. Ihr liegt die Faksimile-Wiedergabe im zweiten Band der Ausgabe von Anglès zugrunde.

Daß sich bei einigen Zeichen, so bei der wiederkehrenden Gruppe oder auch hinsichtlich der Plizierung meines Erachtens nach Garlandia eine andere Lösung aufdrängt, spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle. (Ganz abgesehen davon, daß Gordon A. Anderson, wie noch zu berücksichtigen ist, für seine neue Gesamtausgabe der Handschrift davon ausgeht, diese sei durchgehend frankonisch notiert.) Das gleiche gilt für die Entscheidungen Binkleys hinsichtlich der in der Quelle nicht immer eindeutigen Textzuordnung.

Dieses Resultat, das mit entsprechenden weiteren Angaben auch dem Instrumentalisten vorlag, war dann der Ausgangspunkt für den Sänger.

Wieweit dieser seine Entscheidungen alleine traf, darin von Binkley oder anderen Mitgliedern des Ensembles – so insbesondere auch von Andrea von Ramm – beeinflußt wurde, entzieht sich meiner Kenntnis, kann aber wieder vernachlässigt werden. Hinweise auf eine erneute Beschäftigung mit der Handschrift kann ich in der Realisierung nicht beobachten.

Dabei ist es zunächst bemerkenswert, daß es eben – wie die Erläuterungen zur Transkription zeigten – trotz der ausdrücklich nicht an eine Proportion gebundene

nen Abstufung der Werte in der Dauer weithin zu entsprechenden Gruppierungen kommt. Weiterhin läßt sich beobachten, wie wiederkehrende Gruppen fast gleich wiedergegeben werden. Das ist am deutlichsten bei  $\bullet \quad \text{d} \text{--}$ ; wobei hier (und entsprechend bei  $\bullet \bullet \bullet$  und  $\bullet \quad \bullet \bullet$ ) durchgehend eine einfache oder doppelte Punktierung erscheint. Und wie im Falle der Gruppen  $\bullet \quad \text{d} \text{--} \bullet \bullet \bullet$  und  $\bullet \bullet \bullet$  eine vergleichsweise einfache Umsetzung des Schriftbildes in die Realisierung zu beobachten ist, so etwa auch im fünften Abschnitt, wenn aus der Gruppe  $\bullet \quad \bullet \bullet$  über einer Silbe  $\text{d} \quad \underline{\text{d}} \text{--}$  wird.

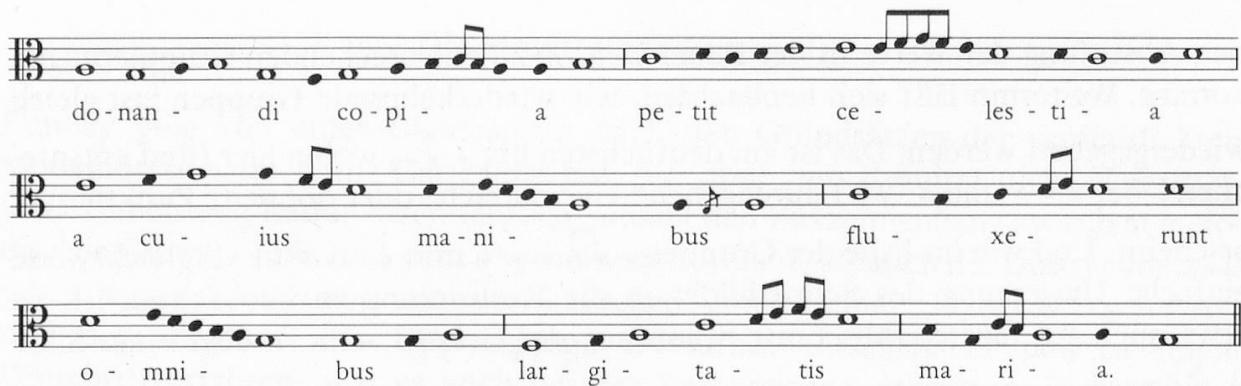
Dazu kommt die Rolle der Halbtöne im Instrument, mit denen Binkley seine Vorstellung von der Hierarchie der Töne im melodischen Verlauf ins Spiel brachte. Sie orientiert sich zunächst an der versetzten fallenden Quarte des ersten Verses:  $g-d$  und  $d-a$  als Rahmentöne, wobei die zweite Quarte im zweiten Vers beim Aufstieg aufgenommen und im Abstieg zur Finalis  $g$  zur Quinte erweitert wird. In diesem Sinne notierte er als Haltetöne: für den ersten Abschnitt  $g$ , von dessen Schluß an  $d$  und vom Schluß des zweiten Abschnitts an  $a$ , bis zum finalen  $g$  am Ende des dritten, das dann wieder den Halteton für den vierten Abschnitt bildet.<sup>12</sup> Damit werden dann im ersten Abschnitt einerseits die Töne  $g$  und  $d$  als Rahmenintervalle in den Vordergrund gerückt (entsprechend im zweiten  $d$  und  $a$  und für den dritten  $a$ ,  $d$  und  $g$ ), andererseits die Anfangstöne der beiden ersten Abschnitte zu Dissonanzen mit jener Sekundspannung vor der Konsonanz, wie sie aus „vormodalen“ Sätzen des 12. Jahrhunderts und im „Notre Dame“-Repertoire aus der „principium ante principium“-Gruppe vertraut ist. Und die Konsequenz ist eben in beiden Fällen Länge und für die Rahmentöne zudem Betonung aus dem Zusammenfallen der Länge mit dem Wortakzent.

Der Halteton ist dann wohl auch dafür verantwortlich, daß am Anfang des zweiten Teils zwei Abschnitte der Umschrift in der Realisierung zusammengefaßt sind: „Fons aret“ und „et moritur“, die bis zum Ende des zweiten dieser Abschnitte, also einschließlich des Schluß- $a$  auf „[a]ret“ über einem Halteton  $g$  vorgetragen werden. Erst auf den Schlußton des zweiten Abschnitts wechselt der Bordun zum  $f$ :



Nimmt man die nächsten Abschnitte hinzu, so wird ein weiteres Moment deutlich, das beim zweiten Teil für das Verhältnis zwischen vermittelnder Umschrift und klanglicher Realisierung charakteristisch ist. Es betrifft die Tatsache, daß und wie sich der Sänger hinsichtlich der Dauer und der Gruppierung zunehmend freier gegenüber den Angaben der Umschrift verhält, die ihrerseits nun gelegentlich stärker durch die Vorstellung von der melodischen Gestalt und der Hierarchie der Töne bestimmt ist, als von den Gegebenheiten der Notation in der Handschrift:

<sup>12</sup> „Zur Aufführungspraxis ...“, a.a.O. 71, dort allerdings nicht unter seiner Umschrift, sondern unter der faksimilierten Aufzeichnung der Handschrift.



Die Freiheit des Sängers zeigt sich etwa darin, daß er den längeren Wert auf „a[ret]“ vernachlässigt und entsprechend die Angabe der beiden Kürzen über „mo[ritur]“, dann in der Übertragung der rhythmischen Gruppierung aus dem Anfang des achten Abschnitts auf denjenigen des neunten, oder auch beim Vortrag des Anfangs im folgenden Abschnitt hinsichtlich der Tondauer wie der Textzuordnung. Die Vorstellung Binkleys von der Hierarchie der Töne und von der Melodiegestalt dürfte etwa für die Textzuordnung über „celestia“ und für die Vernachlässigung der rhythmischen Verdeutlichung bei der Pänultima des elften Abschnitts verantwortlich sein.

Die Interpretation der Ligatur als ••• über „et [moritur]“ entspräche einem im Bereich verdeutlichter Modalnotation mehrfach verbürgten Verfahren der Aufzeichnung „cum proprietate opposita“, auf das Fritz Reckow in einer von Binkley herangezogenen Studie hingewiesen hatte („Proprietas und perfectio. Zur Geschichte des Rhythmus, seiner Aufzeichnung und Terminologie im 13. Jahrhundert“, *AMI* 39 [1967] 115–143 – der Hinweis: 119); allerdings unter der Voraussetzung, daß der Schreiber die kaudierte und nach rechts gewandte Schlußnote hier mangels Platz als Grundform verwendet hätte.

Nur geht es ja auch hier wieder weniger darum, die Umschrift wie ihr Verhältnis zur klanglichen Realisierung im einzelnen nach den Vorstellungen Binkleys wie des für den Vortrag Verantwortlichen und insbesondere hinsichtlich des Zusammenhangs beider auszuwerten – das führte zu einer Untersuchung der kommunikativen Bedingungen in einer spezifischen Situation der Interpretation –, als vielmehr ums Grundsätzliche des Umschriftverfahrens und seines Zusammenhangs einerseits mit den Angaben der Handschrift und andererseits mit der klanglichen Realisierung. Und das bringt uns als nächstes zur Frage nach einer mensuralen Übertragung der Wissenschaft und zum Vergleich zwischen ihr und der Umschrift.

### *Der Vergleich mit der mensuralen Übertragung*

Daß auch die Aufzeichnung der „Conductus“ im Kodex „Las Huelgas“ in der starken Differenzierung der Einzelzeichen wie der mehrtönigen Gruppen allenthalben Hinweise auf eine rhythmische Interpretation gibt – mag diese nun entsprechend der Interpretation Binkleys gehalten, im Sinne einer verdeutlichten Modalnotation oder als eigentlich mensural zu qualifizieren sein (und von der Unterscheidung dieser Möglichkeiten ist im nächsten Abschnitt noch zu handeln) –, erkannte und

betonte schon Higinus Anglès. Andererseits sah er im Falle der einstimmigen Lieder von einer entsprechenden Interpretation ab. Maßgebend dafür war deren melodische Gestalt, insbesondere in den Melismen. Ihre Nähe zum Choral, vor allem zu Alleluia und Responsorium, ließ ihn an eine „freie“ Rhythmisierung denken – „frei“ im Sinne seiner Vorstellung vom Choralrhythmus.<sup>13</sup> So übertrug er die Gesänge entsprechend, und das heißt im Gleichwert von Achteln mit Schlußdehnungen in Viertelnoten.<sup>14</sup>

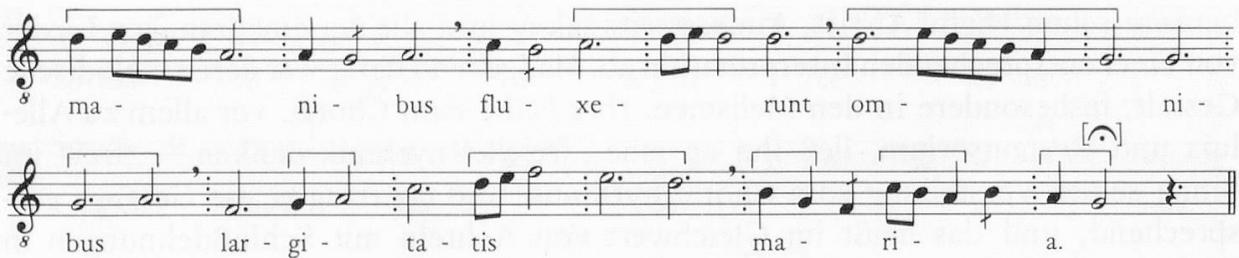
Demgegenüber bietet die neue Gesamtausgabe der Handschrift von Gordon A. Anderson, wie erwähnt, eine mensurale Übertragung auch dieser Lieder.<sup>15</sup> Verantwortlich dafür war die Feststellung, daß sich der ganze Bestand der Quelle konsequent im Sinne der Lehre Francos übertragen lasse.<sup>16</sup> Das würde etwa zu folgendem Ergebnis führen:

<sup>13</sup> Vgl. *El Codex musical*, a.a.O. 1, 328.

<sup>14</sup> Ebda. 2.

<sup>15</sup> Sie erscheint als Band 87 des *Corpus mensurabilis musicae*, lag mir aber beim Abschluß dieses Beitrags noch nicht vor.

<sup>16</sup> Vergleiche den Bericht zur Übertragung: G. A. Anderson, „The Notation of the Bamberg and Las Huelgas Manuscripts“. Er erscheint in *Musica Disciplina* und wurde mir von Gordon Anderson anlässlich hilfreicher und anregender Gespräche über die Aufzeichnungsweise der Handschrift in korrigierten Fahnen zur Einsicht überlassen. Auch dafür danke ich ihm herzlich.



Die Übertragung legt die Faksimileausgabe zugrunde, läßt also das Problem, wieweit Kauden von zweiter Hand hinzugefügt wurden, außer Acht. Bei rein lesemäßig fraglichen Stellen, wie sie in der Faksimileausgabe nicht selten sind (vergleiche die Wiedergabe auf Seite 103), habe ich mich jeweils für eine Lösung entschieden, ohne darauf im einzelnen hinzuweisen. Bei für mich nicht eindeutig zu interpretierenden Ligaturen orientiere ich mich an dem eingehenden Verzeichnis in der erwähnten Studie Andersons. Eine Ausnahme bildet offensichtlich die Gruppe

über „om[nium]“, die nach den Beispielen unter Andersons Nummer 119 von

ihm wohl als

gelesen wurde; mit entsprechender Verschiebung in den folgenden Werten und Pause vor dem nächsten Abschnitt. Allerdings habe ich mich zum besseren Vergleich mit der „Umschrift“ und der Transkription der klanglichen Realisierung für eine Reduktion entschieden, bei der die dreizeitige Longa nicht als punktiertes Viertel, sondern als punktierte Halbe erscheint. Im einzelnen ist die Unterteilung des „fünften“ beziehungsweise „dritten“ Modus als kurz–lang konsequent berücksichtigt und war für die Entscheidung zwischen Pause und Gliederungsstrich der Zusammenhang zwischen Schlußbildung, Textgliederung beziehungsweise -sinn und rhythmischem Ort maßgebend. Von einer durchgehenden Erläuterung sehe ich ab, da es hier wieder aufs Grundsätzliche ankommt.

Vergleicht man die mensurale Übertragung mit der Transkription der klanglichen Realisierung, so könnte beim ersten Blick der Eindruck entstehen, die Unterschiede seien letztlich gar nicht so groß und eben jenem erwähnten Spielraum des Sängers im Umgang mit dem Notierten zuzuschreiben.<sup>17</sup> Das gilt besonders für den ersten Teil. Entsprechend wären dann beim zweiten die größeren Abweichungen auf die Orientierung an unterschiedlichen Gesichtspunkten bei der Umschrift Binkleys und auf die erwähnte Freiheit des Sängers im Umgang mit dieser zurückzuführen. Auch ließen sich die Unterschiede noch dadurch verringern, daß die wiederkehrende Gruppe aus Longa, zwei Semibreven und Longa, wie sie sich am Ende der ersten Abschnitte findet, mit Imperfektion der ersten Longa, also als

gelesen würde.

Dagegen spricht im Sinne der systemgebundenen Übertragung die konsequente Unterteilung nach dem zweiten Modus und der gelegentlich deutlich (und vor allem deutlicher als beim ersten Auftreten) größere Abstand zwischen den Semibreven und der ersten Longa, wenn diese über der gleichen Silbe erscheinen (etwa bei „[a cui]us“). Das gleiche gilt für die Tatsache, daß die Folge aus zwei Semibreven und Longa bei vorangehender Longa auch allein über einer Silbe erscheint (so auf „et mo[ritur]“).

Zur Verdeutlichung ist die mensurale Fassung beim folgenden Vergleich in diesem Sinne modifiziert und sind die Abschnitte einander zugeordnet:

<sup>17</sup> Vgl. oben, 101.

Nun ist hinsichtlich der Übereinstimmung zunächst daran zu erinnern, daß sich ja die Umschrift Binkleys in der Unterscheidung „langer“, „kurzer“ und „sehr kurzer“ Töne an den Grundsätzen Garlandias orientiert und daß die Unterschiede einer Interpretation nach Garlandia beziehungsweise Franco bei diesem Lied vergleichweise wenig ins Gewicht fallen. Und beim näheren Zusehen treten dann eben doch gewichtige Unterschiede hervor, die über den Bereich einer Freiheit des Sängers im Umgang mit der Aufzeichnung hinausführen.

Das beginnt im Grunde schon bei der Dehnung der „Longa“ aufs doppelte ihres Wertes, wie sie am Anfang vorliegt, und gilt natürlich erst recht für die Zusammenfassung der Werte dreier „Longen“ auf das Äquivalent zweier, wie sie im fünften Abschnitt bei „[ad] celi“ zu beobachten ist. Denn da würde ja der Sänger die Gruppierung zu – grundsätzlich! – gleichen Longen preisgeben, die im Sinne der „perfectio“, als ein grundlegendes Moment der Lehre und Anschauung Francos auch hier die Übertragung bestimmt. Von der Tatsache ganz zu schweigen, daß eben die überwiegende Zweizeitigkeit in der Unterteilung der Longa keineswegs mehr als „frankonisch“ zu verstehen ist.

Als nächstes ist auf die Freiheit der Anfangs- und Schlußgestaltung zu verweisen, wie sie bei einer frankonischen Interpretation nur dann zum Tragen käme, wenn sie ausdrücklich und mit entsprechenden Zusätzen (Fermaten und dergleichen) vorgesehen würde. Nur bedeutete das den Verzicht auf einen über die Abschnittsgrenzen hinausgehenden rhythmischen Ablauf. Und es scheint bezeichnend, daß zwar eine entsprechende Längung der Pänultima im Sinne der Chorallehre im Kodex Montpellier vorkommt, aber eben nur am Ende der Stütze, nicht in deren Verlauf. Vor allem aber sind freie Gruppierungen, wie sie etwa im elften Abschnitt vorliegen, auf keine Weise mehr und selbst dann, wenn man die Unter-

schiede im Tonbestand sowie in seiner Interpretation in Rechnung stellt, als freier Vortrag einer mensuralen Übertragung denkbar:



Und auch hier berücksichtigt ja der Sänger die Hierarchie in verschiedenen lange Töne, die die Umschrift den Angaben des Kodex entnimmt. So stehen hier eben doch zwei Möglichkeiten des Umgangs mit der gleichen Aufzeichnung nebeneinander beziehungsweise sich gegenüber. Das führt zur Frage nach dem Stellenwert einer mensural frankonischen Übertragung wie der pragmatischen Umschrift (und deren Realisierung) für das Verständnis der Aufzeichnung und des Aufgezeichneten und damit auf die eingangs angedeuteten allgemeinen Fragen zurück.

### *Konsequenzen und Ausblick*

Daß die pragmatische Umschrift Binkleys – pragmatisch in der Unterscheidung der Töne nach Maßen einer Lehrmeinung des 13. Jahrhunderts, aber ohne deren Bindung an eine proportional geregelte Hierarchie der Tondauer und unter Berücksichtigung analytisch gewonnener Einsichten zur Melodiegestalt – neben der mensuralen Interpretation als eine zweite Möglichkeit herangezogen beziehungsweise ernstgenommen und damit als eine zu diskutierende Alternative akzeptiert wird, setzt freilich voraus, daß die mensurale Übertragung nicht von vornherein als ein Endpunkt der schriftkundlichen Auseinandersetzung mit dieser Aufzeichnung betrachtet wird; als ein Ergebnis, das nun die Grundlage für eine allenfalls modifizierende klangliche Realisierung bilden kann, im Grundsätzlichen aber die eine richtige Lösung bieten soll. Und das ist ja keineswegs selbstverständlich. Denn im Vordergrund der Auseinandersetzung mit den Aufzeichnungen des Mittelalters steht nach wie vor eine Dechiffrierung der Denkmäler nach Maßen eines Systems der Lehre. So wie die Quellen seit den Tagen Friedrich Ludwigs immer wieder nach Lehrsystemen der Notation gruppiert, klassifiziert und sogar datiert werden („modale“ Quellen, „nach Garlandia“, „frankonisch“, „Petrus de Cruce“, „Ars nova“ und so fort).

Entsprechende Mühe hat die Wissenschaft (und hat gelegentlich auch die Praxis) mit dem, was nicht, oder zumindest nicht eindeutig aus dieser Aufsicht zu erfassen ist. Es wird – sofern es überhaupt ins Blickfeld gerät – am Regelfall proportionaler Abläufe und systematischer Notation gemessen, dementsprechend interpretiert (als „Ausnahme“, „Inkonsequenz“ oder „Modifikation“) und wenn das nicht mehr möglich ist, eher im Sinne der negativen Bestimmung eines rhythmisch „freien“ Ablaufs ausgegrenzt als positiv beschrieben.

Bezeichnende Beispiele für diese Einengung des Blickfeldes bietet immer wieder die Diskussion zur weltlichen Einstimmigkeit des 13. Jahrhunderts. So kann es selbst heute, also nach einer mehr als hundertjährigen Beschäftigung mit den Interpretationsproblemen dieser Musik, und trotz der vielen Hinweise auf entsprechende Indizien in der musikalischen Struktur, in Eigenheiten der Aufzeichnung, im Verhältnis zwischen Musik und Text und so fort, vorkommen, daß „Die rhythmische Interpretation eines Trouvèreliedes“ in der Bestimmung der allgemeinen Voraussetzungen nur zwei Positionen kennt beziehungsweise berücksichtigt: „eine frei-rhythmische, deklamatorische Aufführungspraxis aller mittelalterlichen Lieder“ einerseits und andererseits „eine oder eine bestimmte Kombination jener gleichförmigen Grundrhythmen ..., die die polyphone Musik der Epoche beherrschen und die allgemein von den theoretischen Schriften her als die sechs Modi bekannt sind, die sämtlich dreiteilige Zeiteinheiten verwenden“ (so Hans Tischler: *Mf* 32 [1979] 20 beziehungsweise 17). – Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei betont, daß mir die von Tischler dann vorgelegte Interpretation als eine der möglichen durchaus plausibel erscheint.

Andererseits wurde in den letzten Jahrzehnten zunehmend deutlich, daß die skizzierte Position und die ihr zugrundeliegende Aufsicht nur die „eine Seite der Medaille“ betreffen, daß sie mithin um eine alternative Aufsicht zu ergänzen sind. Das führte mich an anderer Stelle dazu, der Frage von den Texten her diejenige von den Quellen aus gegenüberzustellen, und mit einigen Beispielen zu verdeutlichen, welchen Gewinn die – aus methodischen Gründen und zur Korrektur der älteren Ansätze notwendigerweise zunächst eher zu starke – Abgrenzung der Fragestellungen hinsichtlich beider Positionen und Frageweisen mit sich bringt.<sup>18</sup> Dabei treten für die Quellen zunächst Fragen der Schreib- und Schreibergewohnheiten wie der mehr oder weniger selbstverständlich gewordenen Konventionen in den Vordergrund, richtet sich der Blick auf Verabredungen, die nicht notwendig systematisch fundiert und gehandhabt sind und den Kontext als Faktor der Verständigung über das Gemeinte in der Regel stärker einbeziehen als es bei der Kodifizierung oder lehrmäßigen Darstellung einer Notationsweise der Fall ist. In diesem Sinne lassen sich (eher) pragmatische Aufzeichnungsweisen von (stärker) systematischen Notationen unterscheiden. Und das schärft den Blick für die pragmatischen Aspekte auch in weitgehend systemkonformen Niederschriften, wie sie weit übers 14. und 15. Jahrhundert hinaus, ja bis ins 17., bei der mensuralen Aufzeichnung mehrstimmiger Musik eine Rolle spielen und wie sie natürlich dort im Vordergrund stehen, wo es sich um sogenannte „periphere“ Quellen handelt.<sup>19</sup> Denn da kam es ja vielfach zur Begegnung zwischen unterschiedlichen Praktiken, trafen kunstvolle Techniken der Komposition und eines lehrmäßig reflektierten Notationssystems mit „älteren“ beziehungsweise einer schriftlosen Praxis angehörenden Satz- und Vortragsweisen zusammen, die sich offensichtlich teilweise, oder gar vom Ansatz her den Prinzipien jener Verfahren einer schriftlichen Fixierung ent-

<sup>18</sup> „Aspekte der musikalischen Paläographie“, a.a.O. 1.27–1.44; das folgende in Anlehnung an 1.31.

<sup>19</sup> Zur Problematik dieser Kennzeichnung sei auf die Beiträge und die Diskussion im Symposiumsbericht „Peripherie“ und „Zentrum“ in der Geschichte der ein- und mehrstimmigen Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts verwiesen: *Gesellschaft für Musikforschung. Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974*, hg. von H. Kühn und P. Nitsche, Kassel usw. 1980, 13–170.

zogen. Das führte zu verändernden Umschriften, zur pragmatischen Verwendung einzelner Momente einer Notationstechnik und so fort.

Vielfältiger noch als in der mehrstimmigen Musik lassen sich diese Phänomene in der einstimmigen, liturgischen wie außerliturgischen Musik beobachten, bis hin zur mehr oder weniger konsequenten „mensuralen“ Aufzeichnung für den alten Bestand des Chorals wie für die neuen liturgischen Gesänge des Mittelalters. Und die Musikgeschichte Spaniens, als ein Bereich, in dem es zu den verschiedensten Begegnungen kam, bietet ja vom 13. bis ins frühe 15. Jahrhundert zahlreiche Quellen ein- und mehrstimmiger Musik, deren Aufzeichnungsweisen reiche Materialien zu diesen Fragen bringen: von den Cantigas-Handschriften über die Quellen liturgischer Musik bis hin zum „Llibre Vermell“. Insofern ist es kein Zufall, daß gerade Higini Anglès immer wieder auf solche Quellen und Aufzeichnungsweisen (aus Spanien, Frankreich oder Italien) hinwies, bei denen Momente mensuraler Notationstechniken in der Aufzeichnung zwei- wie dreizeitiger Gruppen und der Mischung Verwendung fanden, bei denen Zeichen und Differenzierungstechniken mit ungewohnten, weil in der Lehre nicht vorkommenden oder ihr auch widersprechenden Bedeutungen und in neuem Zusammenhang verwendet wurden und vieles mehr. Mag sich auch Anglès selber in der Auswertung des Befundes nach meinen Beobachtungen vielfach noch zu stark von systematischen Überlegungen haben leiten lassen.<sup>20</sup>

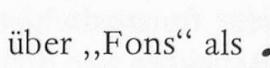
Fragen der Umschrift bei der Aufzeichnung von Sätzen und Liedern, die weder modal noch mensural konzipiert waren, aber auch einer modalen Aufzeichnung in eine mensurale und eben nicht zuletzt Fragen eines pragmatischen Umgangs mit mensuralen Techniken stellen sich beim Kodex „Las Huelgas“ umso mehr, als ja der hier aufgezeichnete Bestand im Ein- wie Mehrstimmigen ein breites Spektrum unterschiedlicher Gestaltungsweisen umfaßt, wie sie in Quellen des 12., 13. und 14. Jahrhunderts begegnen. Auch konnte schon Higini Anglès und kann jetzt Gordon A. Anderson anschauliche Beispiele für die vielfältigen Prozesse textlicher und musikalischer Redaktion im Bestand dieser Handschrift nachweisen.<sup>21</sup> Schließlich kommen die „Planctus“ für solche Fragen schon deswegen in Betracht, weil es sich um Unica handelt, die sich in der Machart nur teilweise mit dem decken, was in den „Notre Dame“-Handschriften überliefert ist (und auch dort im Falle der Einstimmigkeit zum Teil auf Übernahmen verweist), und die ihren Texten zufolge nach Spanien und zum Teil in eine ältere Zeit verweisen – so beim *Rex obiit* aufs zweite Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts.

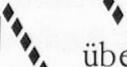
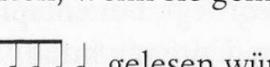
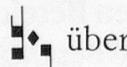
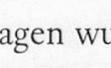
Nun spielt die Problematik der ändernden Einträge von anderer Hand, einer Umschrift oder auch der Modifikation des mensural Systematischen aus Gründen

<sup>20</sup> Ich sehe davon ab, einzelne Beispiele zu nennen, und verweise neben der erwähnten Aufzettlung *Scripta musicologica* vor allem auf die Darstellung zu den Cantigas: *La Musica de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio 1–3* = Biblioteca Central. Publicaciones de la Sección de Música 15, 18 und 19, Barcelona 1943–1964.

<sup>21</sup> Anglès im ersten Band der erwähnten Ausgabe; Anderson jetzt auch in der Studie „Texts and Music in 13th-Century Sacred Song“, *Miscellanea Musicologica* 10 (1979) 1–27, zu „Las Huelgas“: 16–27.

der Aufzeichnung eines älteren Materials beziehungsweise stilistisch „älterer“ Eigenheiten auch bei Anderson eine Rolle. Das betrifft etwa die Frage der „Currentes“. Bezeichnenderweise hält sich auch meine hier vorgelegte Übertragung in dieser Beziehung (und in Anlehnung an die Tabellen Andersons) nicht an das streng mensural interpretierte Notenbild, sondern an die Konventionen einer älteren Praxis.

Das gilt etwa für die Gruppe  über „Fons“ als  und würde ent-

sprechend für die Gruppe  über „om[nibus]“ gelten, wenn sie gemäß Andersons Beispielen (unter Nr. 119 seiner Tabelle) als  gelesen würde.<sup>22</sup> Und wenn Anderson für das, was er unter den Aspekten einer systematischen, proportional gehaltenen Notation in diesem Sinne überträgt, an eine ältere Aufführungspraxis erinnert – „... it is most probable that the older Notre-Dame practice was to perform the first group of notes quickly with slower notes towards the end of the group and a prolonge note as final. In any case, their performance must be flexible, according to context, and the transcriptions represent only a general guide“ –, wenn er mithin auf Konventionen einer Interpretation aus dem Kontext zugrückgreift und die Rolle der Übertragung auf eine sehr allgemeine Orientierung reduziert, so liegt der weitere Schritt, also die Preisgabe der rhythmischen Fixierung zumindest solcher Partien nicht weit. Zumal es hier (wie in den Tabellen Andersons) weitere Momente gibt, wo die Interpretation nach meinem Verständnis zumindest nicht mehr den expliziten Eigenheiten der frankonischen Notationsweise im engeren Sinne seiner Lehre entspricht. Dazu gehört etwa die Imperfektion der Longa durch eine Semibrevis in der Gruppe  über „[glo]ri[a]“, die (nach Andersons Nummern 108b und 77b) als  übertragen wurde.

Dabei geht es – wie in allen vergleichbaren Untersuchungen – nicht um die Frage nach „richtig“ oder „falsch“, sondern ausschließlich um den Stellenwert der Interpretation im Blick auf das Erkenntnisinteresse.

Das gilt ja entsprechend auch, und wie offensichtlich gelegentlich übersehen wird, für die ganze „organum purum“-Diskussion. Auch hier ist die Frage nicht die, ob eine modale Übertragung, wie sie in konsequenter Weise William G. Waite vorlegte (*The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony. Its Theory and Practice* = Yale Studies in the History of Music 2, New Haven 1954), „richtig“ oder „falsch“ ist. Schließlich ist es mühelos vorstellbar und nicht einmal unwahrscheinlich, daß eine ältere Haltetonpartie ohne jeden Hinweis auf modale Aspekte in der Melodiebildung um die Mitte des 13. Jahrhunderts gelegentlich mit all den Möglichkeiten der „fractio“ vorgetragen wurde, auf die Waite zurückgriff. Etwas anderes ist es, wenn diese Möglichkeit als die eine adäquate Lösung betrachtet würde und wenn sie ins 12. Jahrhundert zurückdatiert wird. Denn ohne Zweifel führt eine Interpretation entsprechender Partien, die sich an organalen Abschnitten südfranzösischer und anderer Handschriften des 12. Jahrhunderts orientiert, zu einem ganz anderen Ergebnis.

Und da ist allerdings die Diskussion dann, wenn es um die Einlösung einer bestimmten Theorie als Schlüssel für die Dechiffrierung einer Quelle geht, im Falle

<sup>22</sup> Vergleiche oben, 108.

der Handschrift „Las Huelgas“ damit beendet, daß sich fast alle Zeichen im Sinne eines auf Dreizeitigkeit beruhenden Notationssystems französischer Prägung erklären und auflösen lassen; dem Résumé entsprechend: „Almost all the forms in *Hu* have unequivocal rhythmic values without reference to context“.<sup>23</sup> Frage ich dagegen nach der möglicherweise verändernden Umschrift einer älteren Praxis mit Eigenheiten, die außerhalb der „französischen“ Dreizeitigkeit des 13. Jahrhunderts liegen, nach pragmatischen Aspekten der Aufzeichnungsweise und so fort, so wird eine umgreifende Untersuchung, wie sie Dank Anderson jetzt für den Kodex „Las Huelgas“ vorliegt, bei entsprechenden Stücken erst zum Ausgangspunkt der schriftkundlichen Untersuchung. Und dann kommt eben als Alternative ein Umschriftverfahren zum Tragen, wie es Thomas Binkley als Grundlage jener Interpretation verwendete, die den Anstoß zu dieser Studie gab. (So wie der Zusammenhang zwischen einer solchen Aufzeichnung und der auf ihr fußenden klanglichen Realisierung auf Faktoren aufmerksam macht, die bei der Umsetzung dieses Schriftbildes mitwirken.) Auch dieses Verfahren hat seine Grenzen, sicher indes bei einer pragmatischen Handhabung mensuraler Techniken erhebliche Vorteile gegenüber der Verwendung moderner Notenzeichen wie gegenüber der Übertragung in Notenköpfe ohne Hals mit Dehnungszeichen.

Eine Untersuchung, die die mensurale Interpretation nur als eine der möglichen Lösungen betrachtet (als Lösung unter einem bestimmten Aspekt und gegebenenfalls für eine bestimmte historische Situation), sie mit der Alternative einer pragmatischen Handhabung mensuraler Techniken konfrontiert und bei beiden mit der Möglichkeit der verändernden Aufzeichnung einer älteren Praxis beziehungsweise der Praxis eines anderen Bereichs rechnet, führt dann freilich weit über den Bereich des dechiffrierenden Übertragens hinaus. Sie muß Fragen aufnehmen und verfolgen, wie diejenige nach dem Zusammenhang zwischen Aufzeichnung, textlichen Gegebenheiten und musikalischer Struktur. Das betrifft im Falle des *Rex obiit* den Vergleich mit anderen Liedern des 13. und 14. Jahrhunderts und insbesondere mit anderen „Planctus“, betrifft die Frage nach der Herkunft und Verwendung jener Melodiebildung mit der versetzten Quartstruktur, mit den Sekundspannungen zu den „Gerüst“-Tönen und mit deren ornamental Erweiterung, wie sie in der klanglichen Realisierung so deutlich in den Vordergrund gerückt sind (– und wie sie die Interpretation für mich als Ganzes zu einem überzeugenden Erlebnis werden ließen, was ja die Kritik an einzelnen Partien vor allem des zweiten Teils nicht ausschließt).

Dem im einzelnen nachzugehen, würde nun allerdings den Rahmen dieser Studie sprengen, in der es ja, wie eingangs gesagt, vorab um den Hinweis auf eine Fragestellung, um Beobachtungen und Überlegungen zu verschiedenen Möglichkeiten der Interpretation einer Aufzeichnung und um die Skizze anstehender Aufgaben ging, wie sie die Begegnung mit der Praxis zur Folge hatte.

<sup>23</sup> So Anderson am Anfang der Besprechung der Zeichen nach der Tabelle und nach der Feststellung: „In the light of Franco's modifications to Garlandian theory these figures require little explanation and comment.“

## 2 – ZUR FRAGE NACH GRUPPIERUNG, MENSUR UND IKTUS IM FRANZÖSISCHEN LIEDSATZ DES 14. UND 15. JAHRHUNDERTS

Daß sich Interpreten im Rahmen der Texte zu eigenen Aufnahmen auf spezifische Fragen der musikalischen Interpretation einlassen, ist selten. Der Bereich der „historischen Praxis“, bei dem das Interesse an solchen Informationen verständlicher Weise besonders groß ist, bildet hier keine Ausnahme. Gegenstand der einschlägigen Beiträge sind die historischen Umstände, gegebenenfalls die vertonten Texte, wenn’s gut geht, finden sich Hinweise zu den Quellen und Angaben zu den Instrumenten und bestenfalls noch zur Besetzung. Außer Acht bleiben die vielen Fragen der musikalischen Gestaltung, bei denen jede klangliche Realisierung weitreichende Entscheidungen treffen muß: Fragen des Tempo, der Gesangsweise, der Bearbeitung und so fort. Das gilt auch für die Aufnahmen des „Studio der frühen Musik“.

Freilich gibt es Ausnahmen. Und zu ihnen gehört eine Auswahl von „Chansons und Motetten“ Guillaume Dufays, die 1974 und ebenfalls in der Reihe „Reflexe“ vorgelegt wurde.<sup>24</sup> Hier finden sich – bezeichnenderweise allerdings unter dem Stichwort von „Addenda“ zu allgemeineren Ausführungen im skizzierten Sinne und überdies erst durch Bemerkungen in der Schallplattenkritik provoziert – detaillierte Angaben zu Quellen, Hinweise zur Gesangstechnik, Gründe für die Besetzung und überdies ein Abschnitt zu „Rhythmus und Akzent“, in dem Thomas Binkley Überlegungen vorträgt (und am Beispiel erläutert), die bei dieser wie bei anderen Realisierungen des „Studio der frühen Musik“ die Interpretation bestimmen.

Der Text hat mich bei der ersten Lektüre verblüfft, und er hat meinen Widerspruch hervorgerufen. Denn von dem, was ich in einem solchen Fall und bei diesem Gegenstand erwartet hätte – Überlegungen, die von der Aufzeichnungsweise ausgehen, zum Verhältnis zwischen Mensur, Notengruppierung, Textierung, damit verbundenen Tempofragen und zu den Konsequenzen all dessen für Phrasierung und Artikulation –, fand ich hier nichts. Im Gegenteil: den Ausgangspunkt Binkleys bildet eine Analyse des rhythmischen Verlaufs, die von der Umschrift in die neuere Notenschrift ausgeht, und deren Befund (viel eher im Sinne „semiologischer“ beziehungsweise informationstheoretischer Fragestellungen als historischer) nach rhythmischen „Zellen“ gliedert. So heißt es dort provozierend und einschließlich der tabellarischen Analyse des Superius einer Chanson gemäß solchen „Zellen“<sup>25</sup>:

### *Rhythm and Accent*

The most striking and unstudied characteristic of this music is its rhythm. Instead of being bound to a meter, a regular beat, the rhythm is composed by means of rhythmic cells which are joined together in one of three ways. The rhythm of the superius of *Adieu m’amour*, for example involves only two cells:  $\text{J. J.}$  and  $\text{J. J. J. J.}$ . There are two sections of music with a

<sup>24</sup> EMI 1C 063–30124.

<sup>25</sup> Ich zitiere den ursprünglichen englischen Text. Die deutsche Fassung ist von anderer Hand und enthält Mißverständnisse.

total of five phrases. Each phrase begins with a preparatory phrase not composed of rhythms from the cells. All other notes are either one of the cells, are a variation of a cell ( $\text{J. J.} = \text{J. J.}$  or  $\text{J. J.} = \text{J. J. J. J.}$ ), are cadence formulas or (in the second part) are a standard hemiola cliché.

All notes are accounted for:

I Preparatory (6)

cell 1 cell 2 cell 1 cell 1 cell 1 cadence

II Preparatory (6)

cell 1 cell 1 cell 1 cell 1 cadence

III Preparatory (6)

cell 1 cell 2 cell 1 cell 1 cadence

IV Preparatory (3)

Hemiola, cell 1 cell 1 cell 1 cadence

V Preparatory (3)

Hemiola cell 1 cell 1 retrograde opening line cadence

Daß die Bemerkung wie die Analyse zunächst kaum nachzuvollziehen sind, hat verschiedene Gründe: die nur andeutende Formulierung der zugrundeliegenden Theorie (sie mag mit dem nur knappen Raum zusammenhängen), offensichtliche Versehen in den Angaben (wie sie aus der Entstehung und Drucklegung solcher Texte verständlich wären) und nicht zuletzt zusätzliche Fragen, wie sie sich dann ergeben, wenn man die Realisierung selber mit der Wiedergabe der Chanson im sechsten Band der Gesamtausgabe vergleicht – verständlich insofern, als Binkleys der Aufführung zugrundeliegende Übertragung in manchem andere Wege geht (auch die Varianten einer anderen Handschrift hat), und da die Sängerin beim Vortrag des Superius ihrerseits (und nicht zuletzt beeinflußt von jener Überlegung zur Rhythmik) den Text zum Teil abermals anders unterlegt.<sup>26</sup>

Nun geht es mir auch hier in erster Linie um die These, die hinter den Bemerkungen steht, um die ihr zugrundeliegende Problematik und um den mit beiden verbundenen provokativen Hinweis auf eine Fragestellung, die sich zwar mit einigen Beobachtungen der Wissenschaft deckt, als solche aber beim Umgang mit den Aufzeichnungsweisen der zweiten Hälfte des 14. und der ersten des 15. Jahrhunderts kaum berücksichtigt wird. Und auch hier sehe ich die Chance zur Ergänzung und Korrektur der etablierten Fragen. Das ließe sich verdeutlichen, ohne auf die Einzelheiten der Überlegungen Binkleys und deren Exemplifizierung einzugehen. Andererseits handelt es sich um eine Theorie, die in vieler Hinsicht die Aufnahmen des „Studio der frühen Musik“ prägt (und nicht zuletzt im Stilistischen vielfach zum artistischen Charakter der Interpretation beiträgt) und die Dank der Lehrtätigkeit dieses Ensembles wie einzelner seiner Mitglieder inzwischen auch bei anderen Interpreten und Gruppen begegnet. Ganz abgesehen davon, daß der Rekurs auf eine solche Theorie wie die Tendenz zu deren Verabsolutierung – eine Ten-

<sup>26</sup> Die Wiedergabe in der Gesamtausgabe Heinrich Besslers (*Opera omnia 6: Cantiones* = CMM 1.6, Rom 1964, 91) legt die Handschrift Porto (Biblioteca Municipal, 714) zugrunde; Binkleys Fassung stimmt weitgehend mit der von der Handschrift Montecassino (Archivio della Badia, Cod. 871) ausgehenden älteren Übertragung Besslers überein: *Guillaume Dufay, Zwölf geistliche und weltliche Werke* = Das Chorwerk 19, Wolfenbüttel 1932, 22–23.

denz, die offensichtlich durch die Bedingungen der klanglichen Realisierung gefördert wird — für eine Haltung in der heutigen Auseinandersetzung mit der Musik älterer Zeiten charakteristisch sind. Insofern mag es in diesem Rahmen von Interesse sein, vorab kurz auch jene Bemerkung Binkleys und deren Konsequenzen fürs klangliche Resultat etwas verständlicher zu machen.

Die Verdeutlichung des Gemeinten, die die anderen Ortes vorgelegten einschlägigen Hinweise berücksichtigt (und ein offensichtliches Versehen im Text korrigiert) führt für den rhythmischen Ablauf der ersten beiden „Phrasen“ zu folgendem Ergebnis<sup>27</sup>:

„Preparatory“ : Zellen : Schlußbildung

I:  $\text{J. } \begin{smallmatrix} 1 \\ \text{J. J. J.} \end{smallmatrix}$  :  $\begin{smallmatrix} 1 \\ \text{J. J. J.} \end{smallmatrix} \mid \begin{smallmatrix} 2 \\ \text{J. J. J.} \end{smallmatrix}$  :  $\begin{smallmatrix} 1 \\ \text{J. J. J.} \end{smallmatrix} \mid \begin{smallmatrix} 2 \\ \text{J. J. J.} \end{smallmatrix}$  :  $\begin{smallmatrix} 1 \\ \text{J. J. J.} \end{smallmatrix} \mid \begin{smallmatrix} 1 \\ \text{J. J. J.} \end{smallmatrix}$  : Schlußbildung

II:  $\begin{smallmatrix} 1 \\ \text{J. J. J. J. J.} \end{smallmatrix}$  :  $\begin{smallmatrix} 1 \\ \text{J. J. J.} \end{smallmatrix} \mid \begin{smallmatrix} 1 \\ \text{J. J. J.} \end{smallmatrix}$  :  $\begin{smallmatrix} 1 \\ \text{J. J. J.} \end{smallmatrix} \mid \begin{smallmatrix} 1 \\ \text{J. J. J.} \end{smallmatrix}$  : Schlußbildung

Maßgebend für die Abgrenzung der Gruppen ist immer das Verhältnis zum Folgenden und ausschlaggebend für ihre Unterscheidung die Kombination von „Länge“ (L) und „Kürze“ (K). Zelle 1 besteht aus L–K ( $\text{J. J.}$  oder  $\text{J. J.}$ ), Zelle 2 aus L–KK ( $\text{J. J. J.}$  oder  $\text{J. J. J.}$ ). Die Abgrenzung ergibt sich aus der anschließenden Länge. (Insofern ist  $\text{J. J. J.}$  eine „Variation“ von Zelle 2!) Nach der dritten Zelle der ersten Phrase und nach der zweiten der zweiten steht eine längere Note, der eine gleich lange beziehungsweise längere folgen. Sie bildet eine der im Plattentext nur vage angesprochenen drei Möglichkeiten der Verbindung von Gruppen und wird an anderer Stelle als „Solitär“ bezeichnet.

Mißverständlich sind die Angaben für die Länge des „Preparatory“, da sie einmal (wie bei II) Notenzahlen und ein andermal die Dauer betreffen (sechs Viertel in I).

Da nur die relative Länge zählt, kann dann die Gruppe aus drei Halben in der fünften Phrase als „Hemiole“ bezeichnet werden und eben der Ablauf der Zellen dieser Phrase nach der Pause als „Umkehrung“ der Folge aus der ersten erscheinen:

„Preparatory“ : „Hemiola“ :

v:  $\begin{smallmatrix} 1 \\ \text{J. J. J. J. J.} \end{smallmatrix}$  :  $\begin{smallmatrix} 1 \\ \text{J. J. J.} \end{smallmatrix}$  :  $\begin{smallmatrix} 1 \\ \text{J. J. J.} \end{smallmatrix}$  :  $\begin{smallmatrix} 2 \\ \text{J. J. J.} \end{smallmatrix}$  :  $\begin{smallmatrix} 2 \\ \text{J. J. J.} \end{smallmatrix}$  :  $\begin{smallmatrix} 1 \\ \text{J. J. J.} \end{smallmatrix}$  : Schlußbildung

(Die Angabe „3“ für „Preparatory“ bezieht sich hier offensichtlich wieder auf die Dauer von drei Halben, während es sich in der vierten „Phrase“ um drei Viertel handelt.)

So fremdartig Verfahren und Resultat auf den ersten Blick hin — zumal bei diesem Gegenstand und als Erklärung aufführungspraktischer Prinzipien — anmuten, so wenig sind beim näheren Zusehen die Berührungspunkte zu übersehen, die dieses Vorgehen mit der breiten (heute allerdings etwas in den Hintergrund getretenen) Auseinandersetzung über den Rhythmus in der sogenannten „klassischen Vokalpolyphonie“ des 16. Jahrhunderts (beziehungsweise der „Chorpolyphonie des späten 15. und 16. Jahrhunderts) und über dessen adäquate Wiedergabe verbinden. Hier wie dort geht es um das Verständnis beziehungsweise die klangliche Realisie-

<sup>27</sup> Die einschlägigen Hinweise: „Zur Aufführungspraxis ...“, a. a. O. 36–37, dort auch die Zitate, sofern sie nicht aus dem angeführten Plattentext stammen; das offensichtliche Versehen betrifft die dritte „Zelle“ der ersten „Phrase“: wie die Bemerkung zur Korrespondenz mit der fünften „Phrase“ bestätigt, muß es für diese Zelle „2“ und nicht „1“ heißen.

rung eines rhythmischen Ablaufs, der nicht an regelmäßige Schwereakzente im Sinne der Taktgewichte späterer Zeiten gebunden ist, sondern aus der je anderen Kombination unterschiedlich langer und unterschiedlich zusammengesetzter Notengruppen besteht: um einen „fließenden“ Rhythmus, wie ihn Heinrich Besseler als Merkmal eines „Klangstroms“ beschrieb und unter die Kategorie einer „Prosamelodik“ faßte (im Gegensatz zur „Korrespondenzmelodik“); eine rhythmische Gestaltung, die Leo Schrade als eine „individuelle“ von „typischen“ Erscheinungsformen des musikalischen Rhythmus abhob – um nur an zwei der einschlägigen Bestimmungsversuche zu erinnern.<sup>28</sup>

So sieht zwar Binkley den Ablauf der „Phrasen“, die jeweils mit einer Verszeile übereinstimmen, zwischen Eröffnungs- und Schlußgruppe beziehungsweise Anfangs- und Schlußgestaltung vorab durch die zwei „Zellen“ der Zusammensetzung L–K und L–KK geprägt; doch zielt dieses Moment der Analyse, wie der Hinweis auf Korrespondenzen zwischen den „Phrasen“, aber auch die anschließende Gegenüberstellung mit dem Anfang einer Motette zeigen, mehr auf die Verdeutlichung der kunstvollen Gestaltung dieser einen Chanson. Bei der allgemeinen Problemstellung, die diesen Bemerkungen zugrundeliegt, geht es um die Kriterien, nach denen der Sänger bei einem „fließenden“ (eben nicht an regelmäßige Taktschwerpunkte gebundenen) rhythmischen Ablauf die Tonfolge sinngliedernd gruppiert. Und da sich durch die verschiedenen Möglichkeiten der Verbindung von „Zellen“, mit denen Binkley operiert, zwischen den Anfängen der Zellen unterschiedliche Abstände ergeben, läuft das Verfahren der Orientierung an den langen Notenwerten letztlich auf einen Gesichtspunkt hinaus, der in der Analyse jener sogenannten „klassischen Vokalpolyphonie“ entsprechend angewendet wurde.

In diesem Sinne nannte etwa Hans Ulrich Lehmann in seinen „Untersuchungen zum Palestri-nastil“ – neben Silbenwechsel und Markierung durch einen Sprung – die relative Länge als ein Kriterium der Abgrenzung im Verlauf „unregelmäßiger Gruppenbildung“: Hervorgehoben sind solche Noten (Lehmann formuliert „einen ‚Akzent‘ erhalten Noten“) „2. die länger dauern als die vorausgehenden und nachfolgenden Töne, z.B.  $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ .“ (*Musik-Akademie der Stadt Basel. 105. Jahresbericht 1971/72, 51–68*; das Zitat 61/62).

Schließlich kommt auch die Trennung der Gruppen durch Orientierungsstriche der wechselnden und für die einzelnen Stimmen unterschiedlichen Taktstrichsetzung nahe, mit der Hugo Leichtentritt und andere zu Anfang unseres Jahrhunderts die Musik des 16. Jahrhunderts für eine Interpretation aufzubereiten suchten.

Daß ein solches Verfahren der „tactus“-Musik des späten 15. und des 16. Jahrhunderts bei Kompositionen aus der ersten Hälfte des 15. kaum angewendet wurde,

<sup>28</sup> Heinrich Besseler ist mehrfach auf diese Charakterisierung zurückgekommen, zusammenfassend in dem Vortrag „Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik“ (erstmals 1953, jetzt in *Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, hg. von Peter Gülke, Leipzig 1978 = Reclam Universal Bibliothek 740, 80–103); die Charakterisierung Leo Schrades nach „Über die Natur des Barockrhythmus“ (erstmals 1954; dt. in *De Scientia Musicae Studia atque Orationes*, hg. von Ernst Lichtenhahn, Bern/Stuttgart 1967, 360–384); zur Einordnung des Begriffs „Prosamelodik“: Hermann Danuser, „Musikalische Prosa“, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (1978).

ist daraus zu erklären, daß sich in der Musik dieser Zeit weithin noch ein Zusammenhang der Melodiebildung mit formelhaften rhythmischen Gruppen beobachten läßt, die in je anderer Weise für die unterschiedlichen Masuren charakteristisch sind – ein Moment, das seit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mit der Nivellierung der Unterschiede im musikalischen Ablauf je nach Matur und mit der Reduktion der normalerweise verwendeten Masuren eine immer geringere Rolle spielt. Insofern ist eben für die erste Hälfte des Jahrhunderts eher jener Zusammenhang zwischen Gruppierung und Matur – und nicht der von Binkley betonte Gesichtspunkt – Gegenstand der (in diesem Bereich zugegebenermaßen spärlichen) Untersuchungen zu Melodiebildung und Rhythmus.

Nur lassen sich ja, wie bezeichnenderweise ebenfalls Heinrich Besseler immer wieder betonte, vom dritten und insbesondere vom vierten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts an in Rhythmus und Melodiebildung Merkmale des Wandels zum neuen „Stromrhythmus“ hin nachweisen. Das gilt, wie schon Dufays als Beispiel immer wieder herangezogene *Vergene bella* zeigt, auch für den Bereich des Liedsatzes und hier vor allem für die in jener Zeit entstandenen Werke der Italienfahrer aus dem Norden.<sup>29</sup> Und eben zu diesen Sätzen gehört ja Dufays *Adieu m'amour*, als eine erstmals in der offensichtlich kurz vor 1450 für Ferrara geschriebenen Handschrift Porto überlieferte Komposition, die dann auch Besselers spätere Übertragung für die Gesamtausgabe bezeichnenderweise mit „Mensurstrichen“ notiert.<sup>30</sup> – Insofern trifft sich der Ansatz Binkleys im Falle dieser Chanson mit Beobachtungen der Wissenschaft, rückt er eine Fragestellung in den Vordergrund, die für den Umgang der Praxis wie der Wissenschaft mit der Musik dieser Zeit eine größere Rolle spielen könnte, ja müßte, als es heute in der Regel der Fall ist, und die nicht zuletzt im Blick auf Stilschichten und Stilwandel der Chanson jener Tage von besonderem Interesse ist.

Andererseits führt diese Einordnung des Vorgehens zu Fragen. Das betrifft den Vergleich mit der Diskussion über den Rhythmus der sogenannten „klassischen Vokalpolyphonie“ des 16. Jahrhunderts wie den Hinweis auf die Übergangssituation im Liedsatz der ersten Hälfte des 15. und wird durch die absolute Formulierung Binkleys verstärkt, aber auch durch die Beschränkung auf die Tondauer als maßgebenden Aspekt. So ist das Moment einer weitgehend, wenn nicht gar weitestgehend akzentfreien Gruppierung in jenem späteren Bereich auf einen „tactus“ bezogen, entspricht es einem wesentlichen Merkmal der Satzweise und wird das Kriterium der Dauer dort mit anderen Gesichtspunkten verbunden, wie Textzuordnung, Melodiesprung und so fort. Das sind Gesichtspunkte, die gleichermaßen für

<sup>29</sup> Zur Beurteilung der *Vergene bella* wie zu anderen Liedsätzen der Italienfahrer jener Tage: Wulf Arlt, „Musik und Text im Liedsatz franko-flämischer Italienfahrer der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts“, *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 5, Bern/Stuttgart 1981.

<sup>30</sup> Entstehung und Datierung der Handschrift Porto nach Lewis Lockwood, „Dufay and Ferrara“, *Papers read at the Dufay Quincentenary Conference, Brooklyn College December 6–7 1974*, New York 1976, 1–25, vor allem 6–8; nach Charles E. Hamm gehört *Adieu m'amour* zur Gruppe der auf „1435–ca. 1460“ zu datierenden Werke (*A chronology of the works of Guillaume Dufay based on a study of mensural practice* = Princeton Studies in Music 1, Princeton 1964, 174); zur Gesamtausgabe: oben Anm. 26.

die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zu diskutieren sind, hier aber noch durch weitere ergänzt werden müssen, so vor allem hinsichtlich der Ligaturschreibung und der Rolle charakteristischer Gruppierungen der Mensur. Und da bleiben mir im Falle der analytischen Bemerkungen zu *Adieu m'amour* wie der klanglichen Realisierung dieser Chanson Fragen offen. Auch sie verweisen auf anstehende Untersuchungen.

Ich verdeutliche das anhand der angeführten „Phrasen“ der Analyse Binkleys unter den drei Aspekten (1) der Ligaturschreibung, (2) der Gruppierung nach Masuren sowie (3) der Textzuordnung.

1 – Die Orientierung an der „längerer“ Note sieht von der Ligaturschreibung ab. Das wäre nur dann sinnvoll, wenn diese bereits bei dieser Aufzeichnung des 15. Jahrhunderts jeden Zusammenhang mit der Sinngliederung verloren hätte (– wie es sich nach der Mitte des 16. Jahrhunderts gelegentlich beobachten lässt). Eben ein solcher Zusammenhang liegt aber, wie sich immer wieder beobachten lässt und wie verschiedentlich betont wurde, vielfach auch noch Aufzeichnungen dieser Zeit zugrunde. Das ist umso verständlicher, als (1) die Gruppierung durch Ligaturen im Choral ein wesentliches Moment der Sinngliederung darstellt („coupure neumatique“, deren Stellenwert fürs hohe und späte Mittelalter allerdings noch zu untersuchen ist), als (2) der Choral in der musikalischen Erziehung und Praxis übers 15. Jahrhundert hinaus eine zentrale Stellung einnimmt und als (3) die Sinngliederung durch Ligaturen in den Anfängen der Fixierung eines Rhythmus bei mehrstimmiger Musik, also in der Modalnotation des 12. und 13. Jahrhunderts ein konstituierendes Moment darstellt, das im Mensuralen offensichtlich nur allmählich an Bedeutung verlor.

Dabei tritt – sofern es um die Frage der Orientierung des Interpreten im Notierten geht – in der Aufzeichnungsweise jener Tage eine *cum opposita proprietate*-(im folgenden c. o. p.-) Ligatur schon dadurch in den Vordergrund, daß es sich im Bild um ein (gegenüber der Semibrevis als Einzelton) wichtiges Zeichen handelt. Geht man davon aus, daß diesem Moment ein Informationswert für die Sinngliederung zukommt, dann würde etwa die mit einer sol-

chen Ligatur beginnende Gruppierung |  | nach der dritten „Zelle“ der ersten „Phrase“ eine K–L-Gruppe repräsentieren, mithin etwas, was es nach dem Verfahren Binkleys nicht gibt, da ja nur die Länge als Hinweis auf einen Gruppenanfang berücksichtigt ist. Die Einschränkung beruht auf der radikalen Ausklammerung jeder Art von „Betonung“ (wie stark beziehungsweise gering sie auch immer beschaffen sein mag) und sie gilt nur solange, wie ich mich von der Vorstellung eines weitestgehend akzentfreien Ablaufs leiten lasse. Nur scheint mir, daß sich diese Ausschließlichkeit gerade für diese Übergangszeit kaum rechtfertigen läßt. So wäre im einzelnen auszutragen, wieweit nicht die Ligaturschreibung die Gruppen L–K und L–KK um die Gruppe K–L ergänzt.

Die Berücksichtigung der Ligaturschreibung würde die Analyse Binkleys auch an anderer Stelle relativieren, so in der fünften „Phrase“, wo die Noten zweier „Zellen“ unterschiedlichen Ligaturen angehören. Ich verdeutliche das, indem ich die Tonfolge über den Noten nach Mensur und Ligaturen gruppiere und unter den Noten nach den „Zellen“ Binkleys:



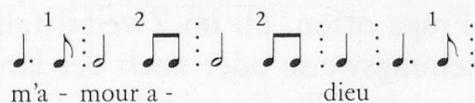
2 – Offen ist sodann sicher die Frage, ob die Gruppierung nach der Mensur damals bereits jede Bedeutung verloren hatte. So scheint mir zwar die Verschiebung einer Gruppe um eine Semibrevis plausibel, weniger eindeutig hingegen, ob die Gruppe  tatsächlich als  gelesen werden soll (wie es im übrigen an einer anderen Stelle [Takt 19 der Gesamtausgabe] die Textzuordnung nahelegen könnte), oder ob sie (im Sinne der Synkopierung) als  zu interpretieren ist, mithin zurückzuführen auf eine Aufteilung der

zweiten von drei Semibreven, die zusammen für eine Brevis stehen. Und während im Falle der fünften „Phrase“ diese zweite Möglichkeit durch die Melodiebildung gestützt werden kann (Reduktion der Folge



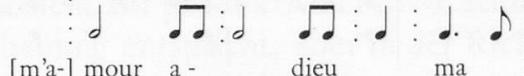
auf die Sekundschritte f–e–f), lassen sich eben in anderen Fällen Melodiebildung beziehungsweise Satz auch zur Stützung einer Gruppierung im Sinne Binkleys heranziehen. Das gilt etwa für das Ende der zweiten „Phrase“, wo die zugrundeliegende Mensur schon dadurch relativiert wird, daß die Gruppierung nach dem vorgezeichneten Tempus imperfectum diminutum eben hier bei Taktstrichsetzung zur Einfügung eines 3/2-Taktes zwingt (der Mensurstrich im Sinne der Taktstrichsetzung in den Aufführungsunterlagen Binkleys, dessen „Zellen“ durch | über dem System gekennzeichnet sind):

3 – Offen bleibt schließlich das Verhältnis zwischen Text und Gruppierung. Binkley geht anscheinend von einer Unabhängigkeit beider Momente aus. So überschneiden sie sich etwa am Anfang der ersten „Phrase“ nach seiner Übertragung folgendermaßen:



Demgegenüber besteht nach meinen Beobachtungen (dazu auch die in Anmerkung 29 erwähnte Studie) gerade bei den Liedsätzen der Italienfahrer dieser Zeit (wie ja im übrigen auch bei der sogenannten „klassischen Vokalpolyphonie“ des 16. Jahrhunderts) ein enger Zusammenhang zwischen Textdeklamation und Melodiegestalt. Wobei hier die beiden „Zellen 2“ Binkleys gerade durch eine Textdeklamation unterstrichen würden, die die entsprechenden Konventionen der Zeit in Rechnung stellt (dazu jetzt Leeman L. Perkins, „Towards a rational approach to text placement in the secular music of Dufay's time“, im erwähnten Bericht zur *Dufay Quincentenary Conference* [siehe oben Anm. 30], 102–114, 152–163): Binkley lässt die erste Silbe von „adieu“ mit Besslers erster Übertragung auf die beiden Minimen fallen. Maßgebend dafür war offensichtlich der Wunsch, die parallele Textdeklamation der Vokalstimmen bei „m'amour“ weiterzuführen. Den Konventionen gemäß müßten aber die Silben „[m'a]mour“ und „[a]dieu“ (der Gesamtausgabe entsprechend) jeweils auf den Anfang der „Zellen“ fallen. Und das scheint hier schon deswegen richtig, weil es dann zu einer Quintimitation der beiden Stimmen aufs Wort „adieu“ kommt.

Dazu kommen dann gerade in dieser Hinsicht die Freiheiten beziehungsweise Entscheidungen der Sängerin hinsichtlich der Textzuordnung. Das führt für den soeben besprochenen Abschnitt zu folgendem Ergebnis:



Und das widerspricht den Konventionen der Zeit, ist aber insofern durch die Gruppierung nach „Zellen“ bestimmt, als die Zuordnung bei der zweiten den Zusammenhang zwischen Kürzen und Silbe aus der ersten aufnimmt und als die letzte Silbe auf den Anfang einer „Zelle“ fällt.

Modifiziert man allerdings die Interpretation Binkleys in dem skizzierten Sinne unter Berücksichtigung der Ligaturschreibung, die dann auch zu einer Gruppe K–L führen würde, der Konventionen der Textzuordnung, wie sie für diese Zeit weitgehend gesichert sind, und so fort, so nähert sich das Resultat gelegentlich der Gruppierung, wie sie die Gesamtausgabe in der Übertragung mit den „Mensurstrichen“ nahelegt, durch die Besseler dem „Stromrhythmus“ des „Tempus imperfectum (recentioris stili)“ dieser Werkgruppe gerecht zu werden suchte.

Ich verdeutliche das, indem ich die erste Zeile in der Fassung der Gesamtausgabe wiedergebe und sie unter A um die Gliederung Binkleys und unter B um das Resultat einer entsprechenden Modifizierung ergänze:

In anderen Fällen freilich ist die Differenz größer. Vor allem aber läßt ja die Edition mit „Mensurstrichen“ durch die Berücksichtigung sowohl der Mensuranfänge als auch der (von der Mensur in der Darstellung nicht betroffenen) Dauer des einzelnen Notenwertes die Frage offen, ob im Zweifelsfall der kürzere Wert auf dem Mensuranfang oder, beziehungsweise oder auch der längere gegen die Mensur für die Sinngliederung ins Gewicht fällt. So wie diese Übertragung hinsichtlich einer Betonung (der Mensurgrenze wie der Gruppenanfänge) zumindest keine explizite Entscheidung trifft. Offen bleiben bei ihr mithin eben jene Fragen, bei denen es, wie die provokative Formulierung Binkleys unterstreicht, in der Praxis und (zumindest ein Stück weit auch) bei der Melodieanalyse zu Entscheidungen kommen muß.

Die analytischen Bemerkungen zur individuellen Gruppierung im Triplum der Motette *Magnanima gentis* erweitern das Bild, tragen aber nichts grundsätzlich Neues bei.

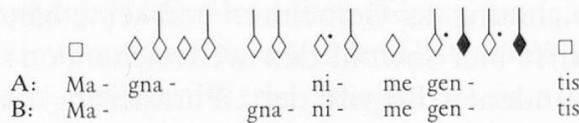
Die einschlägigen Ausführungen Binkleys lauten:

"In the motets the rhythmic element is employed to generate the sense of separate functions of the parts ... Thus the motet *Magnanimae* offers the following typical combination at the opening: (Bars added for clarity)

A musical score page showing measures 1 through 10. The music is written in common time with a key signature of one sharp. It consists of two staves. The top staff uses a soprano C-clef, and the bottom staff uses an alto F-clef. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). Measures 1-3 begin with a dotted half note followed by eighth-note pairs. Measures 4-6 start with a dotted quarter note followed by eighth-note pairs. Measures 7-9 begin with a dotted eighth note followed by sixteenth-note patterns. Measure 10 concludes with a single eighth note.

The rhythmic flow carries the singers through odd groupings of notes — in this case one stays simply in 3/4 while the other employs groupings of 4, 5 and 6, arriving together on a long note with the end of the phrase. The more complex the rhythm the less songlike the lines, and the less likely a listener can focus on a single part.“

Abgesehen davon, daß die Prinzipien der Gruppierung in diesem Fall offen bleiben, werden die Fragen bei diesem Motettenanfang vor allem dadurch verstärkt, daß es sich im Rahmen eines Modus imperfectus um ein Tempus perfectum cum prolatione minori handelt, mithin um eine Mensur, die offensichtlich länger als die rein zweizeitige Unterteilung mit charakteristischen rhythmischen Gruppierungen verbunden blieb. Und das entspräche bei dieser Motette der alternativen Gruppierung im Sinne des alten zweiten Modus (Textzuordnung bei A nach Maßen der erwähnten Konventionen unter Berücksichtigung der Aufzeichnung in der einzigen Handschrift [Modena, Biblioteca Estense, a.X.1.11 (lat. 471), fol. 63' / 64] und bei B nach der Gesamtausgabe [a.a.O. 1, 76]):



Bezeichnenderweise trifft sich die Textzuordnung unter A (nach den erschlossenen beziehungsweise verbürgten Konventionen) mit der Gruppierung nach der Mensur.

Auch hier kommt es letztlich wohl auf eine entsprechende Differenzierung an. So scheint mir die Trennung im rhythmischen Verlauf der beiden Stimmen für den angeführten Beginn eher gesucht, ist aber nicht zu übersehen, daß Dufay im Laufe der Motette vielfach unterschiedliche Gruppen einander gegenüberstellt. So wenn in den Takten 11 ff. der Ausgabe, noch vor Einsatz des Tenor, die beiden Stimmen in einem Melisma bei partieller Imitation verschiedenste Gruppen einer 2.3- und einer 3.2-Unterteilung mischen:



Nur geht es ja Binkley bei dieser Fragestellung nicht nur um die Interpretation der Musik aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, soweit sie die Merkmale eines neuen „Stromrhythmus“ aufweist; mag auch das Verfahren gerade hier zu besonders eindrücklichen klanglichen Realisierungen geführt haben (wie sie für mich insbesondere bei *Se la face ay pale* und *Helas mon dueil, a ce cop sui ie mort* vorliegen). Die Bemerkungen zum „Rhythmus“ in dem erwähnten Werkstattbericht „Zur Aufführungspraxis des einstimmigen Liedes im Mittelalter“ verdeutlichen, daß Binkley in dieser Fragestellung einen Ansatz sieht, der (wenn nicht für alle, so doch) für viele Bereiche der älteren Musik dem Interpreten einen Anhaltspunkt für das bietet, „was wir gewöhnlich Phrasierung nennen“.<sup>31</sup> Und wenn ein erläuternder Nachsatz – sicher aus der Absicht zur produktiven Provokation absoluter formuliert als es der eigenen Handhabung entspricht, aber in der Richtung eindeutig – festhält, es handle sich dabei um „ein wesentliches Element der Musik, das nicht schriftlich wiedergegeben werden kann“, so steht dahinter die Vorstellung, daß

<sup>31</sup> A.a.O. 36.

auch im Falle der älteren Mensuralmusik die Information aus der Aufzeichnungsweise bei der klanglichen Realisierung entsprechend zu ergänzen sei. In diesem Sinne kam es dann in Basel unter anderem bei Sätzen Machauts und insbesondere der sogenannten „ars subtilior“ zu Aufführungen, die solche Gruppierungsverfahren berücksichtigten.

Der generelle Hinweis auf Entscheidungen, die mit dem Augenblick der klanglichen Realisierung akut werden, wie die Verdeutlichung eines solchen Aspekts, der für weite Bereiche nicht im Blickfeld der Wissenschaft liegt, ist selbst dann von Interesse, wenn die Bezeichnung des Gemeinten und seine nähere Bestimmung Fragen offen lässt. Das betrifft hier sowohl den weitreichenden und mit verschiedensten Vorstellungen verbundenen Begriff der „Phrasierung“ als auch die im Titel dieser zweiten Studie angesprochene Frage nach dem Verhältnis der Gruppierung zum „Iktus“. Und sie stellt sich ja schon deswegen, weil die Phrasierungslehre als Frage nach Momenten der musikalischen Sinngliederung, wie sie vor allem in der klanglichen Realisierung zum Ausdruck kommen, seit ihren Anfängen im 18. Jahrhundert und insbesondere durchs 19. und die Lehre Hugo Riemanns aufs engste mit der Frage nach Takt und Taktschwerpunkt verhängt ist.<sup>32</sup> Nur handelt es sich eben gerade beim Iktus um ein Phänomen, das bei der Musik älterer Zeiten schon deswegen Probleme aufgibt, weil es sich aufgrund der Aufzeichnung vielfach kaum und auch bei einer Analyse des Aufgezeichneten oft nur schwer fassen lässt, zudem in Texten über Musik so gut wie nicht und im Zweifelsfall nicht eindeutig angesprochen ist.

Daß Binkley sein Gruppierungsverfahren in dem angeführten Text so stark von „meter“ und „regular beat“ abhebt, entspricht seiner generellen Zurückhaltung gegenüber dem akzentuierenden Moment eines regelmäßigen Iktus in der Arbeit mit weiten Bereichen der älteren Musik – bis hin zur Modalmusik des „Notre Dame“-Repertoires. Auch das bedeutet (und wohl vor allem für die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts) eine produktive Korrektur gegenüber einer verallgemeinerten Vorstellung vom engen Zusammenhang zwischen Iktus und Gruppierung in der Musik jener Zeit. Doch wird auch hier sicher stärker zu differenzieren sein. So scheint mir der regelmäßige Iktus (wie stark er im einzelnen auch gewesen sein mag) zum Verständnis der eigentlichen Modalmusik und deren erster mensuraler Verdeutlichungen unentbehrlich – mag auch die Auseinandersetzung mit diesem Problem noch manche Fragen offen lassen (ein knappes Résumé zur Diskussion der Forschung bieten die erwähnten „Aspekte der musikalischen Paläographie“ a.a.O., 1.42–44). Das Beispiel eines weitestgehenden Zurücktretens des Iktus dürften etwa Motetten mit einer weitreichenden Unterteilung der Semibrevis im Sinne der Lehre des Petrus de Cruce bieten. Bei Machaut scheint auch in dieser Beziehung einiges auf einen Wandel mit zurücktretendem Iktus von den „frühen“ zu den „späten“ Werken hinzudeuten. Und in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts zeigt allein schon der Liedsatz auf französische Texte in dieser Hinsicht so unterschiedliche Indizien, daß mit den unterschiedlichsten und in Bezug auf den Iktus durchaus gegensätzlichen Aufführungsweisen zu rechnen ist. – In jedem Fall aber handelt es sich hier um einen Problemkreis, der eingehenderer Untersuchungen bedarf als sie bis heute vorliegen.

<sup>32</sup> Dazu die eingehende Zusammenfassung von Helmut Haack, „Phrasierung“, <sup>12</sup>Riemann Musik Lexikon. Sachteil, Mainz 1967, 727–732.

Unabhängig freilich davon, wie es sich nun im einzelnen mit einem regelmäßigen „Iktus“ beziehungsweise mit einem Zusammenhang zwischen „Iktus“ und Gruppierung verhalten haben mag, setzt die Annahme, Interpreten mensuraler Aufzeichnungen des 14. Jahrhunderts hätten sich bei der klanglichen Realisierung von Notenkonstellationen im Sinne der erwähnten rhythmischen „Zellen“ leiten lassen, voraus, daß die Töne damals für eine solche Gruppierung überhaupt zur Disposition standen. Und da ist beim Liedsatz des 14. Jahrhunderts nach Zeit und Bereich zu differenzieren, und das heißt insbesondere zu unterscheiden zwischen der ersten und der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, beziehungsweise zwischen der Zeit bis ins sechste Jahrzehnt und dem letzten Drittel des Jahrhunderts.

So sehe ich bei dem „frühen“ Werke Machauts kaum eine Möglichkeit für eine Entscheidung des Interpreten im skizzierten Sinne.<sup>33</sup> Mag die Formelhaftigkeit im rhythmischen Ablauf der frühen Virelais mit einer Tanzliedfunktion zusammenhängen (die natürlich ihrerseits die Möglichkeit für solche Aspekte des Vortrags einschränkt), so lässt sich doch auch in den frühen Balladen, die nichts mit dem alten Tanzlied gleichen Namens zu tun haben, ein so enger Zusammenhang zwischen Notengruppierung, Textzuordnung und Satzweise mit der je anderen Konstellation einer der vier Grundmensuren auf der Ebene des Tempus und der Prolation (sowie gegebenenfalls eines Modus) beobachten, daß es schwer hält, den Spielraum für eine von diesen Gegebenheiten abweichende „Phrasierung“ auszumachen.<sup>34</sup> Nicht anders verhält es sich bei den (allerdings nur annähernd datierbaren) Liedsätzen der Komponisten neben Machaut bis um die Mitte des Jahrhunderts.<sup>35</sup>

Andererseits ist auch bei Machaut zu beobachten, wie von den „mittleren“ Werken an – und mit zunehmender Verwendung der Synkopierung auch über die Mensurgrenze hinaus – jener klare Zusammenhang der Textdeklamation, Melodiegestalt und Satzweise mit den (vom Tempus perfectum cum prolatione maiori abgesehen) vergleichsweise wenigen und für die Mensuren charakteristischen Gruppierungen gelockert wird, wie (durch Textzuordnung und Klangfortschreitung bekräftigt) Gruppen der einen auch in der anderen Mensur erscheinen und wie es vor allem bei den Balladen im Rhythmus (und nicht anders als bei den übrigen Aspekten des Satzes) zu vergleichsweise komplexen und vielfältigen Gestaltungen kommt. Das stellt zwar den Grundcharakter der Mensur so gut wie nie in Frage, führt aber gelegentlich vor die Entscheidung, wieweit sich die klangliche Realisierung an den

<sup>33</sup> Zur Datierung der Werke Machauts jetzt die Untersuchungen von Elizabeth A. Keitel, *A chronology of the compositions of Guillaume de Machaut based on a study of fascicle-manuscript structure in the larger manuscripts*, Diss. Cornell University 1976 (University Microfilms International Ann Arbor 1979: 76–15. 885).

<sup>34</sup> Das Urteil stützt sich auf eingehendere Untersuchungen zu diesen Aspekten der frühen Virelais und Balladen, von denen mein Beitrag zum Bericht über ein Basler Mittelalter-Kolloquium 1975 handelt: „Aspekte des Stilwandels im 14. Jahrhundert“, Druck in Vorbereitung für *Forum musicologicum* 3.

<sup>35</sup> Zur Abgrenzung dieses Repertoires die Untersuchungen von Margaret P. Hasselmann, *The french chanson in the fourteenth century*, Diss. University of California at Berkeley 1970 (University Microfilms International Ann Arbor 1971: 71–9830).

für die jeweilige Mensur charakteristischen Unterteilungen und wieweit an den Gegebenheiten der Melodie (in der Tonfolge wie in der Verbindung von Länge und Kürze) orientieren soll. Das gleiche gilt für die Frage, wieweit und wie stark gegebenenfalls jene Unterteilungen beziehungsweise andere Gruppierungen im Vortrag zu markieren sind, und das betrifft dann schließlich auch den Anfang der Brevis beziehungsweise Longa, vorausgesetzt, daß keine Synkopierung über die Mensurgrenze hinaus vorliegt.

Unter diesem Gesichtspunkt ist ein („spätes“) Rondeau von besonderem Interesse (Nr. 19: *Quant ma dame*), auf das Ursula Günther im Rahmen ihrer verschiedenen Untersuchungen zu Notation und Stilwandel bei Machaut und anderen Komponisten des 14. Jahrhunderts näher einging und das sie teilweise mit paralleler Wiedergabe der Notenzeichen aus den Handschriften versah („Die Mensuralnotation der Ars nova in Theorie und Praxis“, *AfMw* 19/20 [1962/63] 18–21; zu Machaut vor allem: „Chronologie und Stil der Kompositionen Guillaume de Machauts“, *AMI* 35 [1963] 96–114 – im übrigen arbeite ich im folgenden mit Abkürzungen für die Mensurangaben: t[empus] und pr[olatio], p[erfectum] und i[mperfectum], ma[ior] und mi[nor]).

Denn hier ist ein t.i.pr.ma. im Cantus mit einem komplementären t.p.pr.mi. in den Unterstimmen verbunden. Dabei vertreten über weite Partien hinweg der Cantus und je eine der Unterstimmen klar die komplementären Mensuren und hat Machaut die dritte Stimme so eingesetzt, daß gleichsam durch ihre Vermittlung – von wenigen Takten abgesehen – in der Beziehung der Stimmen wie im Satz beide Mensuren präsent sind, und das heißt eben zugleich auch: sich ein gutes Stück weit aufheben.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und vor allem in dessen letztem Drittel lassen sich dann beim Liedsatz auf französische Texte hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen Mensur, Melodiebildung und Satzweise durchaus entgegengesetzte Tendenzen beobachten. Sie greifen in den komplexeren Werken dieser von Ursula Günther als „ars subtilior“ bezeichneten Spätkunst ineinander.<sup>36</sup>

Eine dieser Tendenzen bestätigt, daß die Masuren nach wie vor mit ihren charakteristischen Gruppierungen verbunden sind und daß diese schon deswegen für den Vortrag relevant gewesen sein müssen, weil vielfach auch solche Partien als Angabe der komplementären Mensur koloriert geschrieben sind, bei denen die Tondauer auch unter Beibehaltung der Ausgangsmensur zu notieren war. Das beginnt bei einer Folge von sechs Minimen der Ausgangsmensur t.i.pr.ma. mit der Bezeichnenden Melodiegestalt



<sup>36</sup> Zur Bezeichnung: U. Günther, „Das Ende der ars nova“, *Mf* 16 (1963), 105–120. Die folgenden Bemerkungen stützen sich auf die noch unveröffentlichte Basler Habilitationsschrift, die ich 1969 mit dem Titel *Praxis und Lehre der „ars subtilior“*. *Studien zur Geschichte der Notation im Spätmittelalter* vorlegte. Ihr Druck in erweiterter Form ist für die Publikationsreihe *Forum musicologicum* vorgesehen.

also ganz im Sinne der Gruppierung der Minimen nach den drei Semibreven des t.p.pr.mi., und das läßt sich für ganze Abschnitte beobachten, zu denen der folgende Ausschnitt gehört<sup>37</sup>:



Hier hat der Color nur dann einen Sinn, wenn er im ersten der Takte gegenüber der Gruppierung |  $\overline{\text{J} \text{ J}}$  :  $\text{J} \text{ J}$  | (entsprechend zwei dreizeitigen Semibreven der Ausgangsmensur) die Gruppierung |  $\text{J}$ , :  $\text{J} \text{ J}$   $\text{J}$  | (entsprechend  $\text{J} \text{ J}$  beziehungsweise  $\text{J} : \text{J} \text{ J}$ ) der Komplementärmensur mit drei zweizeitigen Semibreven anzeigen soll, und entsprechend im folgenden Takt eine Synkopierung, bei der die zweite und die dritte der Semibreven in die aufgeteilte erste eingeschoben sind, also  $\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$  anstelle der beiden Gruppen  $\text{J} \text{ J} : \text{J} \text{ J}$  der Ausgangsmensur. Und dem entspricht ja im dritten der drei Takte wieder deutlich die Melodiebildung (eben  $\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$  statt  $\text{J} \text{ J} \text{ J} \text{ J}$ ).

Es liegt ganz auf dieser Linie, daß in einer Ballade mit dem programmatischen Text *Plus ne puet musique son secret taire*, bei der Abschnitte in allen vier Grundmensuren unter Minimaäquivalenz aufeinanderfolgen (im ersten Teil mit je sechs Breven des t.i.pr.mi., t.i.pr.ma. und t.p.pr.mi sowie – ohne Schlußlonga gerechnet – vier des t.p.pr.ma. und auch im zweiten Teil mit einer klaren Disposition), sich jeweils mit der neuen Mensur Melodie und Satz im Sinne der je anderen charakteristischen Unterteilungen ändern.<sup>38</sup> Und wie hier der Zusammenhang zwischen Gruppierung und Mensur dem Interpreten kaum einen Spielraum zur „Phrasierung“ nach anderen Gesichtspunkten gelassen haben dürfte, so orientiert sich bezeichnenderweise auch die lehrmäßige Auseinandersetzung mit den Problemen der Bezeichnung, die dann die komplexen Konfliktrhythmen komplizierterer Sätze mit sich brachten, an den Aufteilungen der „quatre prolacions“ und an der Einheit der Mensur.<sup>39</sup>

Nur gibt es eben auch die entgegengesetzte Tendenz. Sie nimmt gleichsam die für die späteren Werke Machauts skizzierte Situation auf, geht aber in jeder Beziehung erheblich über das bei Machaut Vorliegende hinaus. Sicher spielte dabei die

<sup>37</sup> Beide Beispiele nach der Handschrift Chantilly, Musée Condé, 564 (olim 1047): das erste aus dem Rondeau *Robin muse, muse* (fol. 25‘), das zweite aus dem Rondeau *En atendant d'avoir* von Johannes Galot (fol. 40), beide jetzt in der Veröffentlichung Willi Apels greifbar: *French secular compositions of the fourteenth century 1–3 = CMM 53*, o. O. 1970–1972: 3, 130/131 beziehungsweise 1, 60/61.

<sup>38</sup> Chantilly fol. 33 – vgl. ebd., 2, 85–86.

<sup>39</sup> Zur Bezeichnung und Überlieferung dieses vorläufig in der Ausgabe Coussemakers (CS III, 118–24) nur in einer problematischen Fassung greifbaren Traktats: Wulf Arlt, „Der Tractatus figurarum – ein Beitrag zur Musiklehre der ‚ars subtilior‘“, *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 1 (1972), 35–53.

immer weiter reichende und immer raffiniertere Verwendung der Synkopierung eine zentrale Rolle. Doch ist das nur ein Moment unter vielen anderen. Zu ihnen gehört die Einfügung einzelner (kolorierter oder mit besonderen Figuren wiedergegebener) Noten einer anderen Mensur, von Werten also, die nicht mehr eindeutig als Teil einer bestimmten Einheit zu erkennen sind beziehungsweise wahrgenommen werden und damit vielfach die Gruppierung in der Ausgangsmensur verunklaren. Und dazu gehört nicht zuletzt der Vorstoß zu immer neuartigeren rhythmischen Bildungen. Das Ergebnis zeigt eine größere Vielfalt rhythmischer Gestaltung in den einzelnen Mensuren, aber auch (und teils damit zusammenhängend) eine Verwischung hinsichtlich der charakteristischen Merkmale der Mensuren. Das betrifft nicht nur deren Unterscheidung, die ja bis über die Jahrhundertmitte hinaus (und in entsprechend notierten Sätzen auch weiterhin) aufgrund einfacher und eindeutiger Indizien der Zeichenkonstellation absolut problemlos war (und ist), sondern selbst die Gruppierung zu übergeordneten Einheiten, vor allem der Brevis, aber auch der Longa.

Insofern scheint es mir symptomatisch, daß der Anonymus V, als einer der zum Verständnis dieser Fragen aufschlußreichsten Texte des späten 14. Jahrhunderts, bei einer Bemerkung zur „mutatio qualitatis“, die er traditionellerweise am Wechsel zwischen t.i.pr.ma. und t.p.pr.mi. verdeutlicht, einerseits festhält „Quod quandoque ponuntur sex pro sex minimis, sed tunc mutatur qualitas cantus“, daß er aber andererseits bei dem als Beispiel herangezogenen, vergleichsweise einfachen Satz *Rose sans per*, der sich erstmals schon in der Handschrift Ivrea findet (Biblioteca capitolare, s.s., fol. 12), die Mensur einer Stimme anders bestimmt, als es die Notenkonstellation in den Handschriften, aber auch in den leicht abweichenden Fassungen der Lehrhandschrift erwarten läßt. (Vergleiche CS III, 394b/395a mit zahlreichen Ungenauigkeiten im Beispiel; der zitierte Text hier nach den Handschriften korrigiert, die, abgesehen von Wortumstellungen, übereinstimmen – eine eingehende Besprechung der einschlägigen Kapitel des Anonymus V und vor allem der Beispiele ist für die Drucklegung der erwähnten Arbeit zur Aufzeichnungsweise des späten 14. Jahrhunderts vorbereitet; zur „mutatio qualitatis“ im und seit dem *Libellus* [CS III, 50a]: Ulrich Michels, *Die Musiktraktate des Johannes de Muris* = Beihefte zum AfMw 8, Wiesbaden 1970, 36).

Cantus und Tenor des Satzes stehen nach Zeichenkonstellation und Melodiegestalt eindeutig im t.p.pr.mi. beziehungsweise t.i.pr.ma. Der Contratenor hat für den rhythmischen Ablauf sowie für den Satz eine ähnlich „vermittelnde“ Funktion, wie in dem erwähnten Rondeau Machauts (oben, 126). Seine ersten Gruppen lassen sich auch dort, wo die Handschriften untereinander und die Lehrhandschrift ihnen gegenüber abweichen, nach Notenkonstellation und Melodiegestalt im t.i.pr.mi. wie im t.p.pr.mi. lesen. Der Anonymus sieht in der Stimme ein t.i.pr.mi., obschon eine Verbindung der drei Stimmen keinen Zweifel daran aufkommen läßt, daß die zweite Semibrevis der c.o.p.-Ligatur am Ende seines Beispiels zu alterieren ist. Und das entspricht weiteren Hinweisen auf ein t.p.pr.mi. dieser Stimme im Verlauf der Komposition (so auch die Edition Willi Apels: *French Secular Compositions* a.a.O. 3, 132/133).

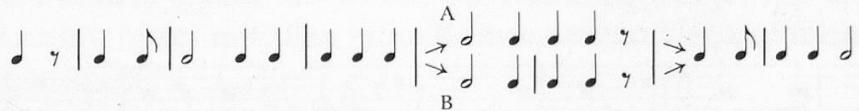
Zu den bemerkenswertesten Beispielen einer unregelmäßigen Gruppierung sowie der Aufzeichnung der gleichen Tonfolge in unterschiedlichen Mensuren gehört ein Abschnitt der Ballade *Ung lion say* aus der Handschrift Chantilly. Hier ist die gleiche Tonfolge des Tenors im ersten Teil im t.i.pr.mi. notiert (mit einer im Vorangehenden einzuschließenden Einheit von drei Semibreven!), beim „Rücklauf“ im Refrain hingegen – also bei gleicher Oberstimmengruppierung – mit einem expli-

ziten Wechsel zum t.p.pr.mi. und einer Vierergruppe vor dem Schluß (die folgende Wiedergabe vermerkt die Ligaturschreibung und gibt Orientierungsstriche für die Masuren, und zwar unter A für den clos des ersten Teils und unter B für den Refrain):



Chantilly, Musée Condé, 564 (olim 1047), fol 28<sup>r</sup>. – Daß unter B ein t.p.pr.mi. vorliegt, zeigt das Zeichen ① am Anfang des Abschnitts, und daß das Tempus hier weiterhin dreizeitig gemeint ist, bestätigt ein Punkt nach der ersten Semibrevis der folgenden c.o.p.-Ligatur, der die Imperfektion der Brevis sicherstellt.

Willi Apel, der den Satz zweimal edierte, gab die Stelle das erste Mal mit unterschiedlicher Taktstrichsetzung und beim zweiten Mal unter Angleichung des Refrains an den ersten Teil.<sup>40</sup> Nur fragt sich angesichts der Identität der Tonfolge, der unregelmäßigen Gruppen vorher beziehungsweise hinterher und der Tatsache, daß es in beiden Fällen Mensurgrenzen überschreitende Ligaturen beziehungsweise Einzelnoten gibt, ob nicht die Aufzeichnung hier primär die Dauer angibt; wobei die Unterschiede jeweils einem anderen Versuch entsprechen, die resultierende Gruppierung zu verdeutlichen. Denn wenn sich der Interpret beim Vortrag an die Konstellation aufgrund der Tondauer und der Ligaturen hielte, so käme es in beiden Fällen – mit einer unerheblichen Abweichung gegen Schluß – zu gleichen Gruppen:



Und damit wird deutlich, wie diese zweite Tendenz eben zu jenen Fragen führt, die Thomas Binkleys provozierend formulierte These als ein Problem in den Vordergrund rückte, das sich auch bei der Mensuralnotation älterer Zeiten dann stellt, wenn der Umgang mit der Schrift nicht bei der dechiffrierenden Übertragung stehenbleibt.

Entsprechend verhält es sich selbst dort, wo die Wissenschaft den Problemen aus einem Bedeutungsverlust der Mensurgrenze, beziehungsweise der für die Masuren charakteristischen Gruppen, mit wechselnder Taktstrichsetzung zu begegnen suchte, wie es vor allem Ursula Günther in verschiedenen Übertragungen unternahm und Willi Apel in seiner älteren Ausgabe mit Stichnoten über dem System andeutet. Denn abgesehen davon, daß solche Entscheidungen in einem Satz mit drei Stimmen individueller Gruppierung und vielschichtigem rhythmischen Ablauf vielfach vor Alternativen führen, bei denen es eine Ermessensfrage ist, welchem Kriterium man den Vorrang gibt – und auch das kann ja, sofern es nicht um die eine „richtige“

<sup>40</sup> Die beiden Ausgaben Willi Apels: *French secular music of the late fourteenth century* = The Mediaeval Academy of America. Publication 55, Cambridge 1950, 102/103; *French secular compositions* a.a.O. 2, 101–103.

Lösung geht, zum sehr produktiven Hinweis auf anstehende Fragen werden –, hat das Ergebnis der abgrenzenden Taktstrichsetzung oft nur sehr bedingt etwas mit den Gruppierungen des Vortrags zu tun.

So übertrug etwa Ursula Günther den Anfang einer noch vergleichsweise einfachen Ballade des Egidius in Chantilly aufgrund der von ihr angenommenen wechselnden Tempus-Gruppierung bei durchlaufender pr.ma. folgendermaßen<sup>41</sup>:

Sicher trifft sich die wechselnde Taktstrichsetzung im Cantus beim Schlußton des ersten Abschnitts und beim Neueinsatz nach der Zäsur („ay vue“) mit der Gruppierung im Vortrag. Anders verhält es sich schon beim ersten „Taktwechsel“ im Contratenor, wo die 9/8-Gruppe offensichtlich erst aus der Parallelität zweier 6/8-Gruppen zu erklären ist, die sich in diesem Fall fürs folgende ergeben. Doch spricht der regelmäßige Ablauf in der Anlage dieser Stimme bis zu dieser Stelle – jede zweite Breviseinheit bringt die für die Mensur charakteristische Gruppierung  $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$  mit anschließender  $\downarrow$ . auf dem Beginn der nächsten Einheit – dafür, daß die Gruppierung zunächst fortgesetzt wird und erst im folgenden und in jedem Fall vor Takt 10 zu einer Dreiereinheit führt. Entsprechend verhält es sich mit den beiden eingeschobenen Dreiergruppen im Tenor (Takt 5/6). So wie ja auch im Cantus

<sup>41</sup> Zehn datierbare Kompositionen der *ars nova* = Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg 2, Hamburg 1959, 18–20, dazu die Analyse: „Datierbare Balladen des späten 14. Jahrhunderts 2“, *MD* 16 (1962), 151–154; die gleiche Komposition in der Ausgabe Willi Apels: *French secular compositions* a.a.O. 1, 45–47.

der Abschnitt am Ende des ersten Verses sich mit den Gruppierungen der durchlaufenden Ausgangsmensur als |  $\text{d} \quad \text{d}, \text{d}$  | hinsichtlich des Vortrags sinnvoller wiedergegeben ist.<sup>42</sup> – Im übrigen ließe sich hier der Zusammenhang des Notenbildes mit den (wahrscheinlichen) Gegebenheiten des Vortrags durch die von Willi Apel vorgeschlagene Verdeutlichung der Synkope sehr plausibel intensivieren. Das führte etwa für den Anfang des Cantus (A) und für den Contratenor ab „[ay] vue“ (B) zu folgendem Ergebnis:

Nur ist es eben bei all' diesen Verfahren wechselnder Taktstrichsetzung so, daß die verschiedensten Gesichtspunkte ineinandergreifen und sich überschneiden: Momente der Aufzeichnungsweise wie des Dechiffrierens, der Textzuordnung, Melodiegestalt, Satzanlage, der Überlegungen zum Vortrag und so fort, und das heißt fürs Resultat oft (und notwendigerweise), daß ein einzelner Gesichtspunkt durch so eine Neuordnung eher verunklart wird. Das führt auf die Grenzen jeder Umschrift und macht zugleich deutlich, wie es gerade beim Umgang mit den Aufzeichnungsweisen älterer Zeiten darauf ankommt, die Richtung des jeweils zugrundeliegenden Erkenntnisinteresses mit allen ihren Konsequenzen klar zu formulieren und im Auge zu behalten.

Die Trennung der Fragen und Aspekte betrifft nicht zuletzt das Verhältnis zwischen den spezifischen Gegebenheiten der klanglichen Realisierung und dem, was eine dechiffrierende Umschrift zu leisten vermag. Hier liegt die Chance der von Thomas Binkley in den Vordergrund gerückten Fragestellung für den Umgang mit der älteren Mensuralnotation und insbesondere mit der Musik des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts. Daß sie so provozierend einseitig formuliert ist, entspricht gewiß auch einer Haltung des Interpreten. So wie es dem Wissenschaftler überlassen bleibt, jene Fragestellung so lange zu differenzieren, bis das Resultat zwar seinem Interesse und seiner Haltung entspricht, für den Praktiker aber kaum mehr im Sinne einer eindeutigen Anleitung zur Interpretation brauchbar ist.

Diese differenzierende Arbeit im Umgang der Wissenschaft mit den Aufzeichnungsweisen des 14. Jahrhunderts ist freilich auch bei diesem Aspekt erst noch zu

<sup>42</sup> Der Abschnitt ist in der einen Handschrift (Chantilly, Musée Condé, 564, fol. 22) nicht eindeutig notiert: Da es sich bei der Pause vor dieser Stelle offensichtlich um eine Minima handelt, muß entweder hier eine Korrektur vorgenommen werden, oder aber (mit Apel) die zweite Semibrevis nach der Zäsur des ersten Verses im Sinne einer Synkope dreizeitig gelesen werden, obgleich ihr kein Punkt folgt. Auch im langen synkopierten Abschnitt ab Takt 2 ist am Ende eine in der Handschrift eindeutige Minima offensichtlich in eine Semibrevis zu ändern.

leisten. Denn auch hier ging es zunächst nur darum, eine Fragestellung zu exponieren, die in der Begegnung zwischen Wissenschaft und Praxis aktuell wurde, Aufgaben und Konsequenzen zu skizzieren und damit zu dem beizutragen, worin ich nicht nur eine Aufgabe, sondern auch eine Chance sehe, die dank der breiten Aktualisierung älterer Musik in unserer Zeit und vor allem durch die „historische Praxis“ geboten ist: ein Gespräch zwischen Praxis und Wissenschaft, bei dem jeder zu seiner eigenen Haltung und Aufgabe steht, sich zugleich aber soweit wie möglich gegenüber den Fragen, Interessen und Ergebnissen des anderen öffnet. Wie weit diese Studie zu einem solchen Gespräch beitragen kann, wird vielleicht eines Tages die Antwort in Form einer klanglichen Interpretation zeigen. — Bleibt anzumerken, daß Aufführungen der Musik des späten 14. Jahrhunderts, die (und zwar durchaus in extremer Weise) von jenen Theorien Thomas Binkleys bestimmt waren, im klanglichen Resultat einen Aspekt der „suavitas“ in den Vordergrund treten ließen, der die Konzentration der Wissenschaft auf die „subtilitas“ dieser Musik in wohltuender Weise ergänzte und korrigierte.

VOKALE UND GESANGSTECHNIK:  
DAS STIMMIDEAL DER AQUITANISCHEN POLYPHONIE

VON BARBARA THORNTON

Die Musik des Mittelalters ist Vokalmusik, ob es sich um Gregorianischen Choral, um Motetten oder um die Lieder der Troubadours handet. Viele der uns bekannten Komponisten jener Zeit waren Sänger, aufgewachsen in der strengen Zucht der Kloster- oder Kathedralschulen. Manche von ihnen waren auch die Interpreten ihrer eigenen weltlichen Komposition; ein mittelalterliches Lied oder ein Conduc-tus ist nicht unbedingt das Werk eines „Komponisten“ in unserem Sinne, sondern eine Melodie, die ein Sänger für den eigenen Bedarf erfand, ohne daß es eines Vermittlers zwischen ihm und seinem Werk bedurfte.

So ist es nicht verwunderlich, daß die mittelalterlichen Melodien eine detaillierte Kenntnis der menschlichen Stimme verraten, was sich besonders rein in manchen liturgischen Stücken zeigt. Unter „rein“ wird hier die unbeschränkte Entfaltung der Melodie in freien Vokalisen verstanden, die annähernde oder gänzliche Loslösung der Stimme vom Wort, so wie es z.B. im Iubilus des Alleluia der Fall ist.

Ein Repertoire, das einerseits besonders reich an reinen Vokalisen ist, das aber andererseits dem Bestreben, seine Klang- und Aufführungsprobleme zu meistern, besondere Widerstände entgegengesetzt, ist mit der Vokalpolyphonie der aquitanischen Schule des 12. Jahrhunderts gegeben, das auch unter der Bezeichnung „St. Martial-Schule“ bekannt ist.<sup>1</sup> Als Beispiel für die folgende Untersuchung habe ich das Stück *Per partum virginis* (vgl. Bsp. 1) aus der Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale, fonds lat. 3719, f. 64–67 gewählt.

<sup>1</sup> Die umfassendste Monographie über die aquitanische Polyphonie liegt mit dem Buch von Sarah A. Fuller, *Aquitania polyphony of the eleventh and twelfth centuries*, Diss. phil. University of California at Berkeley 1969, vor. Hier werden auch die vier Quellen ihrer chronologischen Reihenfolge nach aufgeführt und diskutiert:

Paris, BN, fonds lat. 1139 (um 1100);  
Paris, BN, fonds lat. 3719 (um 1140);  
Paris, BN, fonds lat. 3549 (um 1140);  
London, BM, Additional Ms. 36881 (um 1150).

64

Hof cruce sociat geen  
ne nesciat post carnis  
abitum athen

## *debitum*

5

5  
c. 2 m - 2 m 3 3 ~ 2 1 2 m - 2 3 3 ~

P

**P**er-pactus-virginis-dei

5 + 21 - 3 = 23

21-24-

~~ex- he - manus~~ ~~sunt~~ ~~ad~~

*— menu — menu — menu —*

Tafel 6: Paris, Bibliothèque Nationale, fonds lat., f. 64, *Per partum virginis.*

Beispiel 1: Übertragung von *Per partum virginis*<sup>2</sup>.

The musical score consists of eight staves, each with a soprano clef (G-clef) and a common time signature. The lyrics are written below each staff, corresponding to the neume patterns. The lyrics are:

- Per par - tum vir - gi - nis
- De - i et ho - mi - nis
- Sunt vic - ta fe - de - ra
- vi - ta tri - bu - i - tur
- Cul - pa di - lu - i - tur
- Que clau - sit he - de - ra
- Ver - bum lu - men de - i pa - tris
- Su - pra car - ne al - vo ma - tris

<sup>2</sup> Text nach Fuller, a.a.O. 212–213. In der Umschrift bedeutet ♩ = Plica.

Three staves of musical notation in G clef, common time. The lyrics are:

In hac di - e cla - ru - it

Three staves of musical notation in G clef, common time. The lyrics are:

Ve - rus de - us ve - rus ho - mo

Three staves of musical notation in G clef, common time. The lyrics are:

Est de Jes - se na - tus do - mo

Three staves of musical notation in G clef, common time. The lyrics are:

Ut pro -phe -ta do - cu - it

Three staves of musical notation in G clef, common time. The lyrics are:

Sub car - nis teg - mi - ne

Three staves of musical notation in G clef, common time. The lyrics are:

Ho - mo pro no - mi - ne

Three staves of musical notation in G clef, common time. The lyrics are:

Sol ve - rus la - tu - it

Three staves of musical notation in G clef, common time. The lyrics are:

Fe - lic pu - er - pe - ra

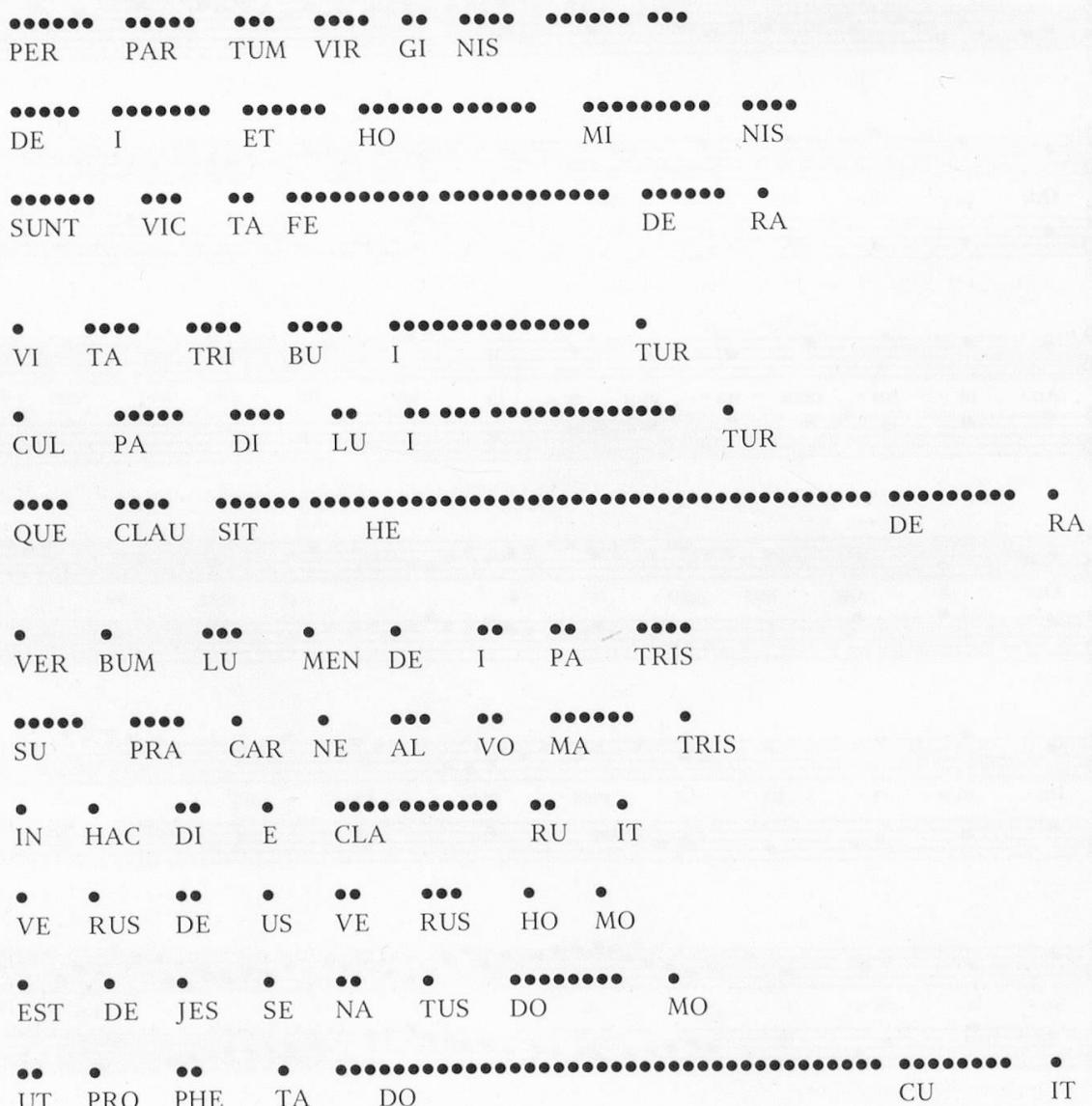
Three staves of musical notation in G clef, common time. The lyrics are:

Que nos et su - pe - ra

U - ni - re po - tu - it  
 Quam mir - an - da quem lau - dan - da  
 Quam di - tan - da ce - le - bran - da  
 De - i est cle - men - ci - a  
 Qui pro no - bis fit mor - ta - lis  
 An - te ma - nens im - mor - ta - lis  
 Om - ni dig - nus glo - ri - a  
 Im - mor - ta - lis fit mor - ta - lis  
 So - la de - i gra - ci - a

Man kann bei einem Stück wie diesem sehr unterschiedliche analytische Zugänge wählen, um etwas über die zugrundeliegenden Prinzipien von Bau und Klanglichkeit herauszufinden. Hier möchte ich mich auf ein sehr augenfälliges Merkmal von *Per partum virginis* beschränken, nämlich auf die vielen melismatischen Partien in der Unter- und, vermehrt noch, in der Oberstimme. Betrachten wir das Verhältnis zwischen der Anzahl der Silben und derjenigen der Töne (vgl. Bsp. 2), so finden wir, daß die Oberstimme auf die ersten zehn Silben 146 Töne zu singen hat. Die Gesamtstruktur der ersten beiden strophischen Abschnitte zeigt, daß diese jeweils durch lange, untextierte, melismatische Passagen gebildet werden. Auf diese Weise erhält das zweistimmige Vokalisieren eine deutlich akzentuierte Gliederung.

Beispiel 2: Verhältnis von Silben und Melismen in der Oberstimme von *Per partum virginis*.



Das Singen von Melismen auf Vokalen, das Vokalisen-Singen, ist in der Gesangspädagogik von zentraler Bedeutung. Schnelle Noten auf Vokalen zu singen, stellt die *Tour de force* der Gesangstechnik dar. Hinsichtlich der aquitanischen Polyphonie können wir daraus folgern, daß sie für – und vielleicht auch durch – Sänger geschaffen wurde, deren Kenntnisse über die Möglichkeiten der Stimme sicher nicht hinter denen unserer heutigen Schulen zurückstanden, wenn sie diese nicht noch übertrafen. Ein Stück wie *Per partum virginis* muß mit seinen Schwierigkeiten hinsichtlich *passaggi*, Ambitus, Stimmregister sowie hinsichtlich der zweistimmigen Ausführung – den Klang der perfekten Intervalle, die richtigen rhythmischen Relationen – von Sängern ausgeführt worden sein, die eine umfassende musikalische bzw. gesangskundliche Ausbildung hinter sich hatten.

Die Ausbildung eines Musikers in einem bestimmten Stil bzw. in einer gegebenen Tradition mit dem hypothetischen Ziel, alle theoretischen, technischen und ausdrucksmäßigen Probleme zu meistern, ist gleichbedeutend mit dem Vorgehen, ihn in eine musikalische Schule einzuführen. Heute kennen wir z.B. die russische Schule des Klavierspiels oder die französische Gesangsschule. Wie bereits aus dem Namen dieser Schulen deutlich wird, wird die Qualität, die es ermöglicht, die Schulen voneinander abzugrenzen, in den nationalen Eigenheiten verschiedener musikbezogener Lebensräume gesehen. Der Ausdruck „Aquitaneische Polyphonie“ verdankt seine Entstehung der Annahme, daß die handschriftlichen Quellen für diese Musik aus Aquitanien stammen.<sup>3</sup> Wenn wir die These von der regionalen Prägung von Musik übernehmen wollen, dann können wir annehmen, daß da, wo es eine Tradition der Aufzeichnung gab, auch eine aquitanische Gesangsschule existierte, eine Tradition, in der es um die Verwirklichung eines bestimmten Gesangsideals ging. Nach dem Gesangsideal der aquitanischen Schule zu fragen ist das Anliegen dieser Untersuchung.

In den darstellenden Künsten werden Stileigenheiten dem Körper buchstäblich aufgesetzt. Bei einem Tänzer vermag allein die Haltung oder die Neigung des Kopfes anzugeben, in welchen stilistischen Bereich der Tanz gehört, und bei einem Sänger kann die erste Phrase oder gar nur das erste Atemholen einen Hinweis darauf geben, welchen Vokalstil er vertritt. Die spezifische Art der Muskelkoordination und der Atemführung wird ihn als Mitglied dieser oder jener Gesangsschule ausweisen.

Aus außereuropäischen Musikkulturen kennen wir Beispiele für eine musikalische Ausbildung, bei der der Interpret seine Stilkennnis „stillschweigend“ erwirbt, indem er sich einen Lehrer sucht, diesem zuhört und genau das imitiert, was jener

<sup>3</sup> In der älteren Literatur erscheint das aquitanische Repertoire unter der Bezeichnung „St. Martial-Schule“, weil alle bekannten Handschriften aus der Abtei St. Martial de Limoges stammen. Daraus schloß man, daß auch die Praxis hier ihren Ursprung habe. Aus den Forschungen von Sarah Fuller ergibt sich demgegenüber, daß die den Quellen zugrunde liegende musikalische Tradition weiter verbreitet gewesen sein muß; denn bei allen Manuskripten handelt es sich um Sammelhandschriften, die ihrerseits auf unterschiedliche Ursprungsorte deuten. Deswegen schlägt sie für den gesamten Handschriftenbestand die Bezeichnung „aquitanisches Repertoire“ vor. Im übrigen legt die in allen Quellen zu beobachtende Einheitlichkeit der Notation die Hypothese nahe, daß es sich um eine eigene Tradition bzw. Schule handelt.

tut. In einem solchen Traditionszusammenhang singt ein Sänger nur das, was er kennt und wird so zum Zeugen seiner eigenen künstlerischen Herkunft. Er versucht nicht zu singen, was er nicht kennt, etwa die Musik, die in einen anderen Traditionszusammenhang gehört. So wurde auch die mittelalterliche Musik solange in einer entsprechend umgrenzten kulturellen Atmosphäre gelehrt und gespielt, bis das Leben offener für Einflüsse weiter entlegener Kulturbereiche wurde.<sup>4</sup>

Da wir nun aber nicht im Mittelalter, sondern in der heutigen Welt leben, wird Musik nicht nach mittelalterlichen, sondern nach zeitgenössischen Vorstellungen gelehrt, komponiert und ausgeführt. Unsere musikalischen Traditionen sind, wenn sie noch nicht zerbrochen sind, so doch bis zum Bersten strapaziert. Wie können wir unter diesen Umständen die Stileigenheiten von so alter Musik in befriedigender Weise ausführen? Der schöpferischen Vorstellungskraft öffnet sich eine Fülle von Material – relevante Informationen können der Analyse der Musik, den Erkenntnissen von Musikwissenschaft und anderen wissenschaftlichen und außerwissenschaftlichen Bereichen (z.B. Religion, Literatur, Geschichte) sowie der Ikonographie entnommen werden. Aber was kann uns helfen, unsere Muskeln abseits der erlernten zeitgenössischen Muster, im Sinne des alten Stils zu gebrauchen?

Eine Konstante gibt es innerhalb der Geschichte des Singens: es sind die physiologischen Gesetze, auf denen die Stimmgebung basiert, seien diese dem Sänger nun bewußt oder unbewußt. Diese Faktoren, die mit den physiologischen Ursprüngen des Gesangstones, mit Stimmumfang, Registern, Muskeln und den durch das jeweilige Geschlecht des Sängers bestimmten Charakteristika gegeben sind, bleiben konstant. Und wenn wir vom reinen Vokalisten-Singen sprechen, dann benennen wir einen weiteren physiologisch-akustischen Faktor, der gleich bleibt wie ein Gesetz: die Vokale. Singen heißt Vokale erzeugen. Man könnte Vokalisation und Vokale als das vom Atem getragene Aushalten eines gleichbleibenden akustischen Spektrums definieren.<sup>5</sup> Zum Verständnis der Vorstellungen, die hinter dem Stimmideal einer Gesangsschule stehen, ist es notwendig, die akustischen Ursprünge der Vokalerzeugung und die in diesem Zusammenhang wirksamen Mechanismen des Singens zu verstehen. Das Verhältnis zwischen Vokalen und Gesangsideal ergibt sich aus den Eigenschaften der Vokale im allgemeinen und aus denjenigen jedes einzelnen im besonderen sowie aus dem ihnen von den einzelnen Schulen zugeschriebenen pädagogischen Wert. Mit dieser Einstellung dem Charakter der einzelnen Vokale gegenüber können wir zu einigen allgemeinen Einsichten darüber gelangen, wie der Gesangsmechanismus während der Vokalerzeugung arbeitet. Wir werden sehen, daß es sowohl für das Mittelalter wie auch für die modernen nationalen Schulen das Zusammenwirken von Vokalen und Gesangsmechanismus ist, das bestimmte, für unterschiedliche Traditionen typische klangliche Präferenzen be-

<sup>4</sup> Zur Stellung der Musik im mittelalterlichen Geistesleben vgl. Joseph Smits van Waesberghe, *Musikerziehung = Musikgeschichte in Bildern III*, 3, Leipzig 1969.

<sup>5</sup> Dieser Sachverhalt schlägt sich auch in der Sprache nieder. In vielen Sprachen ist die Bezeichnung für „Stimme“ bzw. für „stimmlich“ identisch mit derjenigen für „Vokal“. Im Französischen und Italienischen heißt es „vocale“, im Spanischen und Englischen „vocal“, im Deutschen „Vokal“ bzw. „vokal“.

wirkt. Es ist das Ziel dieser Analyse von Vokalqualitäten, dem Sänger Einblick in die technischen und stilistischen Gegebenheiten des aquitanischen Repertoires zu bieten und damit einige allgemeine Anhaltspunkte für die Frage zu geben, in welcher Weise sich dieser Gesangsstil von den meisten modernen unterscheidet.

### *Der bevorzugte Vokal in der aquitanischen Polyphonie*

Eine der entscheidendsten stilistischen Beschränkungen in jeder Gesangsschule ist die auf einen „bevorzugten Vokal“. Es sind dies einer oder zwei der fünf Vokale, die als Modell für Mund-, Kiefer- und Kehlkopf-Stellung sowie für die Tonerzeugung dienen. Gewöhnlich ist A der bevorzugte Vokal, auf dem Vokalisen ausgeführt werden, die dem Ziel dienen, bei Läufen mit Registerwechsel eine stabile Stimmposition zu erwerben. Da die musikalische Sprache des aquitanischen Repertoires außerordentlich melismatisch ist, liegt die Annahme nahe, daß, wenn in melismatischen Passagen ein Vokal signifikant häufiger erscheint als die anderen, dieser hinsichtlich seiner Klangqualität und der Position, die er erfordert, in gewisser Weise exemplarisch für das Stimmideal als Ganzes ist. Im aquitanischen Repertoire ist der überwiegend verwandte und deswegen als bevorzugt zu betrachtende Vokal das I.

Diese Feststellung basiert auf der Untersuchung von 27 Versus, zwei doppelt textierten *Benedicamus Domino*, drei *Benedicamus Domino*-Versikeln, vierzehn Prosen und neun anderen Stücken. Bei diesen Stücken wurden diejenigen Oberstimmenmelismen, die mehr als sieben Töne umfassen, auf die Häufigkeit der dem Melisma zugrundeliegenden Vokale hin untersucht. Dabei ergab sich bei einem Total von 3715 Tönen prozentual folgende Verteilung:

I	= 38%
O	= 22%
U	= 8%
A	= 15%
E	= 17%

Es sind also seine natürlichen Eigenarten, auf die wir in besonderem Maße achten müssen, um zu ergründen, warum gerade dieser Vokal dazu ausersehen war, als Modell für das Erlangen seiner „schönen Stimme“ zu dienen.

Unter allen Vokalen hat das I eine ganz spezifische Bedeutsamkeit. Bei den modernen Gesangspädagogen ist es nicht beliebt; der Gesangsstudent wird angewiesen, den Vokal I entweder zu meiden oder die Intensität seines Ausdrucks zu mildern, sofern dies möglich ist. Diese abfällige Haltung dem I gegenüber ist im übrigen nicht auf unsere heutige Zeit beschränkt; sie begegnet bereits seit dem 16. Jahrhundert. Einige Zitate mögen dies belegen:

Giovanni Camillo Maffei, *Delle lettere ... libri due*:

„... i, portando co'l passaggio, rappresenta a un' animaletto  
che si vada lagnando per haver ismarrita sua madre.“ (28)<sup>6</sup>

<sup>6</sup> „... das I ist im Zusammenhang mit *passaggi* einem Tierkind vergleichbar, das wehklagend herumirrt, weil es seine Mutter verloren hat.“ Zitiert nach Nanie Bridgman, „Giovanni Camillo Maffei et sa lettre sur la chant“, *RML* 38 (1956) 3–34.

Antonio Brunelli, *Varii esercitii ... per il cantare con passaggi*:  
„In principio de' primi e secondi esercitii, ho messo tre  
vocali, e quelle due piu si usono [A, E, O], perchè l'altre,  
dua [I, U] non son buone ne i passagi, come chi intende sà.“<sup>7</sup>

Pierfrancesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni*:  
„Ogni maestro sa, che sulla terza, e quinta vocale [I, U] i  
passaggi sono di pessimo gusto ...“ (34)<sup>8</sup>

Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß das I keineswegs beispielhaft für schönes Singen ist, sondern daß seine Verwendung viel eher von schlechtem musikalischem Geschmack zeugt, was im deutlichen Gegensatz zum Gesangsideal der aquitanischen Schule steht, soweit wir dies aus den Quellen ableiten können.

### *Die Akustik der Vokale*

Ein Ton entsteht bekanntlich dadurch, daß ein Körper in Schwingung versetzt und dadurch gleichzeitig die ihn umgebende Luft in Bewegung gebracht wird. Wahrnehmbar wird er jedoch erst, wenn diese Luftbewegungen über das Ohr zum Bewußtsein weitergeleitet werden, um dann vor dem Hintergrund unseres Erfahrungsspektrum verarbeitet zu werden. Ein schwingender Körper kann gleichzeitig unterschiedliche Schwingungen hervorbringen: schwingt das Ganze, etwa bei einer Saite, so handelt es sich um Grundschwingungen, schwingen gleichzeitig auch Teile des Ganzen, zum Beispiel die Hälfte, ein Drittel oder ein Viertel, so entstehen Obertöne. Was wir als einen einzigen Ton wahrnehmen, ist physikalisch ein Klang, der aus dem komplexen Zusammenwirken von dominierenden und untergeordneten Obertönen – abhängig vom Schwingungskörper und von der Verstärkung bestimmter, ausgewählter Obertöne – resultiert und dem Ton sein spezifisches Timbre verleiht.

Die Verstärkung jener Schwingungen, die zur Auswahl bestimmter Obertöne führt, die Resonanz, geschieht durch Resonatoren. Sie entsteht dadurch, daß diejenigen Frequenzen, die der Eigenfrequenz des jeweiligen Resonators entsprechen, verstärkt werden. Im menschlichen Stimm-Mechanismus bewirkt eine unterschiedliche Berücksichtigung der Resonanzräume dominierende bzw. untergeordnete Obertöne.

Die Höhlen im Bereich von Mund und Nase sowie Rachen und Luftröhre funktionieren als Resonatoren für die durch die Stimmlippen erzeugten Schwingungen. Variabel sind in diesem System die Wände der Mundhöhle und des Rachens mit

<sup>7</sup> Zitiert nach der Quelle:

„Zu Beginn des ersten und zweiten Übungsbeispiels habe ich drei Vokale gesetzt, und zwar diejenigen, die man am meisten braucht [A, E, O], da sich die beiden anderen [I, U] für *passaggi* nicht gut eignen, wie jeder weiß.“

<sup>8</sup> Zitiert nach dem Faksimile-Nachdruck New York 1968: „Jeder Lehrer weiß, daß *passaggi* auf dem dritten und fünften Vokal [I, U] von schlechtem Geschmack zeugen.“

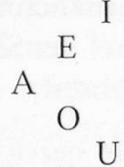
dem Gaumensegel – diese insofern, als sich ihre Dichte durch Spannung verändern lässt –, im weiteren die Zunge, die eine wichtige Rolle in der Veränderbarkeit der Größe der Mundhöhle spielt, sowie der Kiefer. Die Lippen erfüllen eine sehr wichtige Funktion, indem sie den Typus der Öffnung bestimmen, während die Nasenhöhle praktisch nicht verändert werden kann. Alle diese veränderbaren Faktoren und die Fähigkeit, sie in unterschiedlicher Weise einzusetzen, ermöglichen es uns, verschiedene Klangfarben zu erzeugen und somit auch verschiedene Vokale.

Der Selektionsvorgang bei Resonanz-Höhlen wurde erstmals von Hermann Helmholtz erforscht.<sup>9</sup> Mittels eines von ihm konstruierten Resonators (daher „Helmholtz-Resonator“) machte er zahlreiche Versuche, die zur Erkenntnis bestimmter Resonanz-Regeln führten. Zu diesem Zweck zog er die Größe des Hohlraums und der Hohlraumöffnung, die Länge der den Luftstrom leitenden Röhre und die Beschaffenheit der Hohlraumwände ins Kalkül. Die Anwendbarkeit dieser Regeln auf die menschliche Stimmphysiologie liegt dabei auf der Hand.

Innerhalb dieser „Klangkomplexe“, der Vokale, herrschen relativ konstante Tonverhältnisse, unabhängig davon, ob sie von einem Mann, einer Frau oder einem Kind erzeugt werden: Hinsichtlich der Tonhöhen der einzelnen Vokale ist U am tiefsten, gefolgt von O, A, E und I. Wie bei einem Musikinstrument finden wir auch bei der menschlichen Stimme die resonanzbedingte Verstärkung gewisser Obertonbereiche: die Formanten. Der Stimmtrakt verfügt über vier oder fünf wichtige Formanten, wobei nach allgemeiner Ansicht zwei Hauptformanten ausreichen, um einen Vokal deutlich erkennen zu können. (Ein dritter Formant wird für ein herausragendes Timbre notwendig. Je nach Frequenz sind den Formanten bestimmte Ziffern zugeordnet: derjenige mit der niedrigsten Frequenz wird mi 1 oder F 1 bezeichnet.)

„Vokale sind musikalische Klänge, die in erster Linie durch die Frequenz ihrer zwei tiefsten Formanten charakterisiert werden, F 1 und F 2 ... Grob gesagt hat F 1 die Frequenz der hinteren, F 2 die der vorderen Mundhöhle ... Form und Größe dieser beiden Höhlen sind bei jedem Vokal verschieden, und infolgedessen klingen die Töne auch unterschiedlich.“<sup>10</sup>

Helmholtz hat die fünf reinen Vokale entsprechend ihren Formanten in Beziehung zueinander gesetzt<sup>11</sup>:



Von diesen fünf Vokalen hat A die engste Verbindung zum „Ur-Vokal“, einem Knacklaut, den man in der Sprache nicht finden, den man sich aber als ein tiefes U vorstellen kann. Bei

<sup>9</sup> Vgl. hierzu Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1896.

<sup>10</sup> „Vowels are musical chords, mainly characterized by the frequency (note) of their two lowest formants, F<sub>1</sub> and F<sub>2</sub> ... Roughly, we can think of F<sub>1</sub> as having the frequency of the back cavity (mouth) ... The shape and size of those two cavities are different for each vowel, and as a result, the musical chords are also different.“ Pierre de Lattre, *Comparing the phonetic features of German, English and French*, Heidelberg 1965, 47.

<sup>11</sup> A.a.O., 172.

diesem Laut werden die tiefen bzw. die nicht selektiven Resonatoren aktiviert. Da diese allgemein zur Verstärkung des Klangvolumens benutzt werden, ist der Vokal A der lauteste.

- Die tieferen Formanten ergeben die Vokale U und O. Dabei werden der Kehlkopf gesenkt und die Zunge hinuntergedrückt. Diese Position ist einer Flasche ohne Hals mit einer schmalen Öffnung vergleichbar, wobei die beiden Haupt-Resonatoren zu einer einzigen großen Höhle zusammegeschlossen sind. Die Vergrößerung der Rachenhöhle bewirkt eine Erniedrigung von F 2.
- Die höheren Formanten ergeben die Vokale E und I. Die Verengung des Bereiches zwischen Gaumen und Zunge und das gleichzeitige Anheben des Kehlkopfes ist einer Flasche mit einem engen Hals vergleichbar, wobei der Hals der Vorderhöhle und der Flaschenkörper dem Kehlkopf entspricht. Dadurch sind die beiden Resonatoren nicht miteinander verbunden: ein hoher Formant ergibt sich aus der Resonanz des Flaschenhalses, ein tiefer aus jener des Flaschenkörpers.

Während A der lauteste ohne Anstrengung erzeugte Vokal ist, ist I der durchdringenste.

### *Formanten und Timbre oder Stimmqualität*

Die Vorwärtsbewegung der Zunge bewirkt stets eine Verkleinerung der vorderen und eine Vergrößerung der hinteren Mundhöhle. So ist beim Vokal I die Zunge ganz vorn, wodurch eine kleine Vorderhöhle entsteht und dadurch ein Ton mit dem höchsten ersten Formanten. Die Hinterhöhle, die bei dieser Position ihren größten Umfang erreicht hat, lässt den tiefsten zweiten Formanten entstehen. Die Frequenz des ersten I-Formanten liegt bei 2800 Hertz und entspricht der Eigenfrequenz des Außenohres. Allgemein gilt, daß der Vokal I, unabhängig davon, wie er produziert wird, strahlend und durchdringend klingt. Dies ist dadurch zu erklären, daß das Außenohr eine Verstärkung der Obertöne bis zu der Frequenz von etwa 2800 Hz zuläßt. In Phonogrammen der gesungenen Stimme, nicht jedoch der gesprochenen, erscheint bis zu einem gewissen Grade bei allen Vokalen ein mit 2800 Hz schwingender Oberton, der manchmal auch als „der dritte Formant“ bezeichnet wird. Der I-Formant spielt bei der Singstimme eine entscheidende Rolle bei der Gestaltung eines tragenden Timbres.

Er ist für das verantwortlich, was als „Klang“ bezeichnet und weithin als das wichtigste Kennzeichen einer guten Stimme angesehen wird. Daraus hat sich die gesangspädagogische Grundregel „halte den Ton vorn“ entwickelt. Für italienische Gesangslehrer ist das I der akustisch vollkommene Vokal.

Das Vokal-Timbre ist also nichts Individuelles; es entsteht vielmehr aus dem Zusammenwirken verschiedener akustischer Phänomene. Das Mischungsverhältnis zwischen Grundton und Obertönen bestimmt die Klangqualität, sei diese nun „voll“, „dünn“ oder „dumpf“. Freilich hat der Sänger hier weitreichende Einflußmöglichkeiten. Da der menschliche Stimmapparat in vielen seiner Funktionen variabel ist, erlaubt dies, bestimmte Partialtöne durch Positionswechsel zu verstärken oder abzuschwächen. Wenn ein Sänger die Möglichkeiten des Lagenwechsels

beherrscht, dann kann er, wenn er beispielsweise eine eher schrille Stimme hat, diese tiefer erklingen lassen, indem er die tieferen Partialtöne verstärkt. Entsprechend kann eine von Natur aus dumpfe Stimme stärkere Resonanz bekommen, wenn die Frontal-Höhlen verstärkt ins Spiel gebracht werden.

### *Timbre und nationale Schulen*

Da jede winzige Änderung im Stimm-Mechanismus ein unterschiedliches Timbre zur Folge haben kann, erhebt sich die Frage, was man sich unter der sogenannten korrekten Position vorstellen soll. Die Antwort hängt von der Klangfarbe ab, die die Vorstellung des Gesangslehrers und letztlich auch die des Sängers prägt. Aus solchen Vorstellungen sind die regionalen Schulen erwachsen; die Methoden, die in jeder dieser Schulen gelehrt werden, sind auf der Basis eines je unterschiedlichen kollektiven Stimmideals erwachsen, das wiederum ein ganz bestimmtes Funktionieren des Stimmapparates präjudiziert.

Bevor im 19. Jahrhundert das Bedürfnis erwachte, national geprägte Opern- und Gesangsschulen zu erschaffen, basierte der Kunstgesang in der Form, wie er fast überall in Europa gepflegt wurde, vor allem auf den Methoden der italienischen Schule.<sup>12</sup> Die für Westeuropa typische Tendenz, sich hinsichtlich vokaler Belange am Mittelmeerraum zu orientieren, sitzt tief und ist zu komplex, als daß sie hier angesprochen werden könnte.<sup>13</sup> Wichtiger ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß, obgleich im Verlauf der Geschichte des Kunstgesanges alle Völker versuchten, sich die italienische Tradition anzueignen, sie in den germanischen Ländern letztlich doch nie das eigene Stimmideal ersetzen konnte. Es ist – mit den Worten H. H. Egenolfs – so, als seien nördliche und südliche Kehlen von allem Anfang her unterschiedlich konstruiert.<sup>14</sup>

Ein guter Weg, die Unterschiedlichkeit des nördlichen und des südlichen Gesangs-ideals darzustellen und zu beschreiben, eröffnet sich mit einem Blick auf mittel-alterliche Texte, in denen über das Gesangsideal berichtet wird. Es erscheint im übrigen auch deswegen sinnvoll, diesen Weg einzuschlagen, weil er uns unserem eigentlichen Ziel, etwas über das zu erfahren, was dem Mittelalter als eine „schöne Stimme“ erschien, näherbringt. Vielleicht gewinnen wir ein klareres Bild der technischen Voraussetzungen, die zu diesem Stimm-Ideal-„Konflikt“ führten, wenn wir auch nur einige wenige exakte Informationen über Stimm-Timbre im allgemeinen haben.

<sup>12</sup> Vgl. hierzu Richard Miller, *English, French, German and Italian vocal techniques of singing: A study in national tonal preferences and how they relate to functional efficiency*, Metuchen, N. J. 1977.

<sup>13</sup> Zur Entstehung des romanischen Klangideals und zu seiner Entwicklung im Mittelalter vgl. Franz Müller-Heuser, *Vox humana: Ein Beitrag zur Untersuchung der Stimmästhetik des Mittelalters* = Kölner Beiträge zur Musikforschung 26, Regensburg 1963.

<sup>14</sup> H. Egenolf, *Die menschliche Stimme*, Stuttgart 1958, 193.

*Mittelalterliche Schriftsteller über gesangliche Schönheit:*

In der folgenden Übersicht sind einige Termini aufgeführt, die im Mittelalter die unterschiedlichen Stimmqualitäten bezeichnet haben. Diese Termini finden sich in zahlreichen Quellen von Augustin und Quintilian bis hin zu jenen Theoretikern, die etwa in der Zeit lebten, in der auch das aquitanische Repertoire entstand.<sup>15</sup>

Quintilian	<i>Institutio Oratoria XI</i>	Vox canora	leicht
		Vox magna	groß
		Vox firma	fest
		Vox dulcis	süß, melodisch
		Vox durabilis	laut
		Vox clara	hell
		Vox obtusa	schwach
		Vox pura	rein
		Secans aera	die Luft durchschneidend
		Auribus sedens	in die Ohren dringend
		Vox candida	hell
		Vox fusca	dunkel
		Vox plena	voll
		Vox exilis	kraftlos
		Vox lenis	leicht
		Vox asper	rauh
		Vox contracta	eng
		Vox fusa	breit
		Vox dura	starr
		Vox flexibilis	beweglich
S. Aurelius Augustinus	<i>Confessiones,</i> X, 33	Vox melica	melodisch
		Vox suavis	glatt und weich
		Vox artificiosa	stimmtechnisch beherrscht
		Vox flexibilis	koloraturfähig
Isidorus von Sevilla	<i>Etymologiarum sive originum</i> <i>Liber III,</i> XV–XXV	suavitas vocis	Schönheit der Stimme
		Vox clara	klar
		Vox subtilis	fein
		Vox acuta	hoch
		Vox spissa	dicht
		Vox pinguis	laut, männlich
		Vox perspicua	durchsichtig, mit großer Tragfähigkeit
		Vox vinnola	leicht, weich, beweglich
		Vox dura	heftig
		Vox caeca	dumpf, klanglos

<sup>15</sup> Die Angaben sind der zitierten Arbeit von Müller-Heuser, Kapitel 5, 45–117, entnommen.

Anonymous	<i>Instituta patrum de modo psallendi</i>	Vox rotunda Vox virilis	rund männlich
Johannes Affligemensis	<i>De Musica cum Tonario</i>	Vox dura	unbeweglich

Die folgende Quellenzusammenstellung gestattet einen Überblick über die grund-sätzlich auftretenden Einstellungen dem Klangideal gegenüber. Zunächst werden einige der südlichen Schule zugehörige Quellen zitiert.

Isidor von Sevilla, *Etymologiarum sive originum liber III, XV–XXV: De musica*<sup>16</sup>

„Euphonia est suavitas vocis.“ (XX, 4)

„Suaves voces sunt subtile et spissae, clarae atque acutae.“ (XX, 10)

„Subtile voces sunt, quibus non est spiritus, qualis est infantium, vel mulie-  
rum, vel aegrotantium, sicut in nervis.“ (XX, 11)

„Perspicuae voces sunt, quae longius protrahuntur, ita ut omnem impleant  
continuo locum, sicut clangor tubarum.“ (XX, 10)

„Vinnola est vox mollis atque flexibilis. Et vinnola dicta a vinno, id est cincinno  
molliter flexo.“ (XX, 13)

„Pingues sunt voces quando spiritus simul multus egreditur, sicut virorum.“  
(XX, 12)

„Dura vox est quae violenter emittit sonos, sicut tonitruum, sicut incudis  
sonus, quotiens in durum malleus percutitur ferrum.“ (XX, 12)<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Zitiert nach W.M. Lindsay, *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum Libri XX*, Oxford 1911.

<sup>17</sup> Hierzu die „freie“ Übersetzung von Müller-Heuser, a.a.O., 68–69:

„Schöne Stimmen sind ... fein, dicht, klar und scharf ...“

„Subtile voces sind Stimmen, die ohne großen Aufwand an Atem erzeugt werden, wie bei Kindern, Frauen und Kranken. [Vergleichbar] mit feinen Saiten, die zarte Töne her-  
vorbringen ...“

„Perspicuae voces [sind die,] die nicht durch Lautheit wirken, aber eine große Tragfähig-  
keit haben und durch großen Obertongehalt in der Lage sind, jeden Raum zu füllen, wie  
der Klang der Trompete ...“

„Vinnola vox [koloraturfähig] ... ist weich, leicht und beweglich ...“

„Pingues voces [sind] starke, laute Stimmen, wie sie die Männer besitzen, hervorgebracht  
durch das starke Ausströmen des Atems ...“

„Dura vox ist eine Stimme mit heftigem, brüllendem Klang, in ihrer Rohheit vergleichbar  
mit dem Rollen des Donners oder dem Schlagen des Hammers auf dem Amboß.“

Der germanische Stil erscheint dem romanischen gegenüber häufig als gegensätzlich.

Einhard, *Annales*

„Et omnes Franciae cantores didicerunt notam Romanam quam nunc vocant notam Franciscam, excepto quod tremulas vel vinnolas, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces potius quam exprimentes.“<sup>18</sup>

*Instituta patrum de modo psallendi*

„Omni tempore aestate vel hyeme, nocte ac die solemni sive privato, psalmodia semper pari voce, aequa lance, non nimis protrahatur; sed mediocri voce, non nimis velociter, sed rotunda, virili, viva et succincta voce psallatur.“<sup>19</sup>

Aibo Scholasticus, *De Musica*

„Illi enim spissiori, nos rariori cantu delectamur.“<sup>20</sup>

Johannes Affligemensis, *De Musica*

„Iam vero manifestum est quod durae hominum voces et incompositae semitonia quam maxime devitant; qui autem flexibles habent voces, semitonii plurimum gaudent.“<sup>21</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Zitate können wir das südländische Stimmideal folgendermaßen skizzieren: Hier handelt es sich um eine Stimmqualität, die durchdringend, biegsam und geschmeidig ist, die ohne große Anstrengung hervorgebracht wird und die im höheren Bereich des der menschlichen Stimme erreichbaren Klangspektrums liegt, so daß ein strahlender, heller, wiederhallender Ton erklingt.

Demgegenüber verkörpert das nördliche Klangideal einen anderen „Archetypus“ gesanglicher Schönheit und setzt einen unterschiedlichen Gebrauch des Stimmapparates voraus. Es lässt sich als rund oder voll im Ton, als reich und männlich

<sup>18</sup> Zitiert nach Müller-Heuser, a.a.O., 88, Anmerkung 130: „Alle Sänger des Frankenlandes lernten die romanische Gesangsweise, die sie nun die fränkische Gesangsweise nennen, ausgenommen die *vox tremula* oder *vinnola* bzw. die zusammenstoßenden und die abzutrennenden Tongruppen. Diese konnten die Franken nicht adäquat nachahmen, weil sie mit ihren barbarischen Naturstimmen die Töne, statt sie herauszubringen, eher in der Gurgel brachen.“

<sup>19</sup> Zitiert nach Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum I*, Nachdruck Hildesheim 1963, 6a: „Zu allen Zeiten, Sommer und Winter, Tag und Nacht, soll der Gesang mit ausgeglichener Stimme vollführt werden. Weder zu langsam, noch zu schnell, mit mäßiger Stimme von runder, männlicher, lebhafter und bestimmter Tongebung.“ (Vgl. Müller-Heuser, a.a.O., 93).

<sup>20</sup> Zitiert nach Joseph Smits van Waesberghe, *Aribonis De musica* = CSM 2, Rom 1951, 55: „Jene [die Romanen] lieben den stufenhaften Gesang, wir dagegen den abgetrennten.“

<sup>21</sup> Zitiert nach Joseph Smits van Waesberghe, *Johannis Affligemensis De Musica cum tonario* = CSM 1, Rom 1950, 137:

„Es ist deutlich, daß die Leute, die eine starre und plumpe Stimme haben, die Halbtöne nach Möglichkeit vermeiden. Die aber, die eine geschmeidige Stimme haben, singen Halbtöne sehr gern.“

beschreiben. Da die niedrigeren Frequenzen besonders betont werden, entsteht ein lauter, starker, gesunder, stabiler Ton, der – im Gegensatz zum romanischen Ideal – sich weniger gut für schnelle Bewegungen eignet und den man als kehlig charakterisieren kann, da sein Timbre durch die Rachenhöhlen-Resonanzen gefärbt wird.

Die reichliche Verwendung von Melismen, wie sie sich im aquitanischen Repertoire findet, setzt eine Stimmflexibilität voraus, wie sie für die romanische Schule charakteristisch ist. Vom Blickwinkel der Gesangstechnik her betrachtet zeigt die für das Melismen-Singen erforderliche Fähigkeit, die Vokale beim Durchlaufen der verschiedenen Register rein halten zu können, ein hohes Maß an Kontrolle über die Stimmerzeugung an. Die Quellen der aquitanischen Schule deuten darauf hin, daß dies hohe Niveau dort erreicht war.

Freilich läßt sich bereits seit dem Mittelalter die Tendenz beobachten, die Grenzen zwischen nördlichem und südlichem Gesangsideal zu lockern. Damals begannen sich die zuvor deutlich gegeneinander abgegrenzten Regionalstile auf Grund des zunehmenden kulturellen Kontaktes zwischen den einzelnen Ländern zu einem „internationalen“ Stil-Gemisch zu verbinden.<sup>22</sup>

Möglicherweise hat diese Tendenz in unserem Jahrhundert einen Höhepunkt erreicht. Niemals zuvor wohl war der Zug zum Internationalismus so ausgeprägt wie heute. Im Bereich der Gesangsschulen war bereits um die Jahrhundertwende bei den Italienern in Blick auf die Oper vom *verismo* sowie von der Preisgabe des sogenannten strengen italienischen Stils zugunsten ausländischer Einflüsse die Rede. Mit diesen „ausländischen Einflüssen“ ist immer die deutsche Schule gemeint, von der man glaubt, daß sie dem Stimmvolumen dienlicher sei. Dies mag sich aus der Ausstrahlungskraft der Wagner-Opern erklären, die einen immensen Einfluß auf die Entwicklung der Gesangspädagogik hatten. Hier ging es nicht primär um die Fähigkeit, ein schönes Legato zu singen; vielmehr mußten noch nie dagewesene Sprünge und musikalische Konfigurationen technisch und musikalisch gemeistert werden.

Heute ist es üblich, daß ein Sänger, der in einer bestimmten Schule ausgebildet worden ist, sich auch Charakteristika anderer Schulen aneignet, um die Möglichkeiten seiner Stimme auszuformen. So mag sich ein in der deutschen Schule ausgebildeter Sänger, der sich etwas von der Linearität des italienischen Gesanges aneignen möchte, um die Fähigkeit des Legato-Singens bemühen, das streng genommen in der deutschen Schule keine so wichtige Rolle spielt. Andererseits wünscht ein italienischer Sänger vielleicht, seinem Klangrepertoire die Kopfstimme im *pianissimo* beizufügen, oder ein französischer Sänger strebt mehr deutsche Rundheit an, weil er sich davon ein größeres Klangvolumen verspricht.

Ein weiterer, für das Thema dieser Untersuchung zentraler Punkt ist mit der heutigen Tendenz gegeben, nicht nur alle regionalen Stile zu einem Ganzen zu verschmelzen, sondern ebenso mit den verschiedenen historisch verwurzelten Repertoires zu verfahren. Das Standard-Repertoire eines Sängers reicht von den elisabethanischen Lautenliedern bis zu Berio, und man erwartet vom kompetenten Sänger, daß er den stilistischen und technischen Anforderungen aller dieser verschiedenen Epochen gerecht wird.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu Müller-Heuser, a.a.O., 93–105.

### *Das Gesangsideal der aquitanischen Schule*

Wie die obigen Ausführungen gezeigt haben, verfügt der Vokal I über einen spezifischen Klangcharakter, gegen den derjenige der anderen Vokale kontrastierend abgehoben werden kann, und dies sowohl in physiologischer wie in akustischer Hinsicht. Daraus läßt sich hinsichtlich der Frage nach dem Gesangsideal der aquitanischen Schule folgendes ableiten:

1. Die Sprache des aquitanischen Repertoires ist Latein. Unter der Voraussetzung, daß es sich dabei um reine Vokale handelt, gelten die Bemerkungen, die über die fünf reinen Vokale gemacht worden sind, auch für die Erzeugung der Vokale im aquitanischen Repertoire.
2. Im aquitanischen Repertoire wird die Mehrzahl der Melismen auf I gesungen. Dies ermöglicht, das Repertoire im Umkreis des Erbes alter romanischer Tradition zu lokalisieren.
3. Die bevorzugte Verwendung des Vokals I präjudiziert eine spezifische Nutzung des Stimmapparates, die zu einem als „hoch“, „hell“, „durchdringend“ und „tragend“ umschreibbaren Timbre führt.

So erlaubt uns die Würdigung dieser Faktoren und die Herstellung von Parallelen zu heutigen Gesangsschulen, die auf dem Vokal I basieren und von daher eine gewisse Nähe zum aquitanischen Repertoire vermuten lassen, den Versuch zu machen, das in die Praxis umzusetzen, was das Mittelalter nach Aussagen zeitgenössischer Quellen unter gesanglicher Schönheit verstand.