

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)
Artikel:	Musik, Schrift und Interpretation : zwei Studien zum Umgang mit Aufzeichnungen ein- und mehrstimmiger Musik aus dem 14. und 15. Jahrhundert
Autor:	Arlt, Wulf
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-868831

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: 23.02.2026

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

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.¹ 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-

¹ 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 1976.² *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 entsprechend³ – 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. Higinus 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.⁴)

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.⁵

² 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*.

³ 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.

⁴ Zur Rubrik und zur (dann selbstverständlich gewordenen) Verwendung des Terminus „Conductus“ für dieses Repertoire von Stücken ganz unterschiedlicher Herkunft und Beschaffenheit: Higinus 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.

⁵ 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.⁶ 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.

⁶ 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.⁷ 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.⁸ 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

⁷ *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.

⁸ 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 ihnen⁹ –, 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.)

⁹ „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. $x \downarrow$) 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 \downarrow + Instr.)

2

3 Ca - stel - le glo - ri - a: (ca. 6 \downarrow + Instr.)

4 Al - le - fon - sus ra - pi - tur (ca. 6 \downarrow)

5 ad ce - li glo - ri - am. (ca. 6,5 \downarrow + Instr.)

$\text{♩} = \text{ca. } 60$

6

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

8 do - nan - di co - pi - a

9 pe - tit ce - le - sti - a

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

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

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: ¹Rex obiit ²et labitur a
2: ³Castelle 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 verliert¹⁰:

3: ⁴Allefonsus rapitur a
4: ⁵ad celi ⁶gloriam. 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:	⁷ Fons aret et moritur	a
6:	⁸ donandi copia,	b
7:	⁹ petit celestia	b
8:	¹⁰ a cuius manibus	c
9:	¹¹ fluxerunt omnibus	c
10:	¹² largitatis ¹³ maria.	b

¹⁰ 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 Anonymus 4 ihren Niederschlag fanden.¹¹ 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

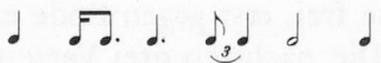
¹¹ Vgl. Reckow, *Der Musiktraktat*, a.a.O. 23–34 und 56–72.

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):

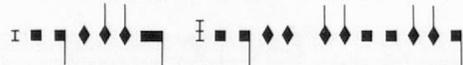


würde dann zu



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.

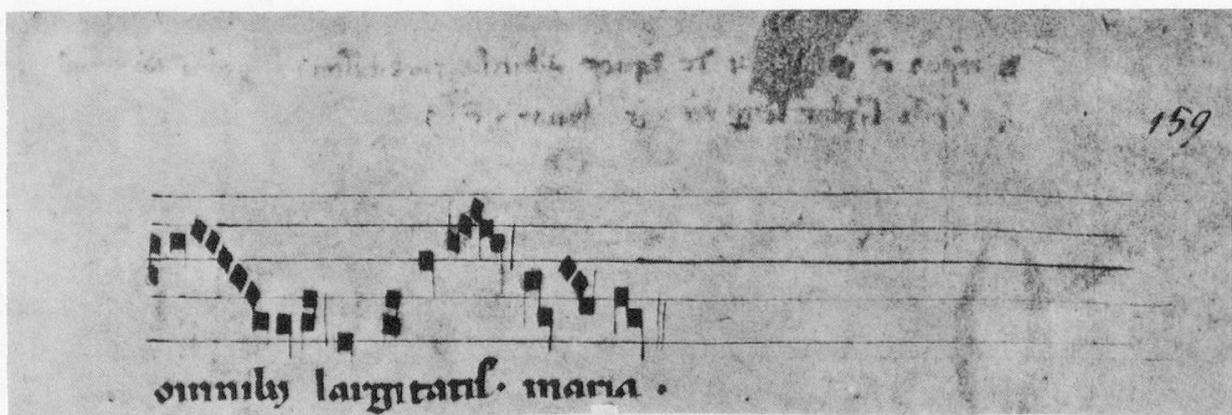
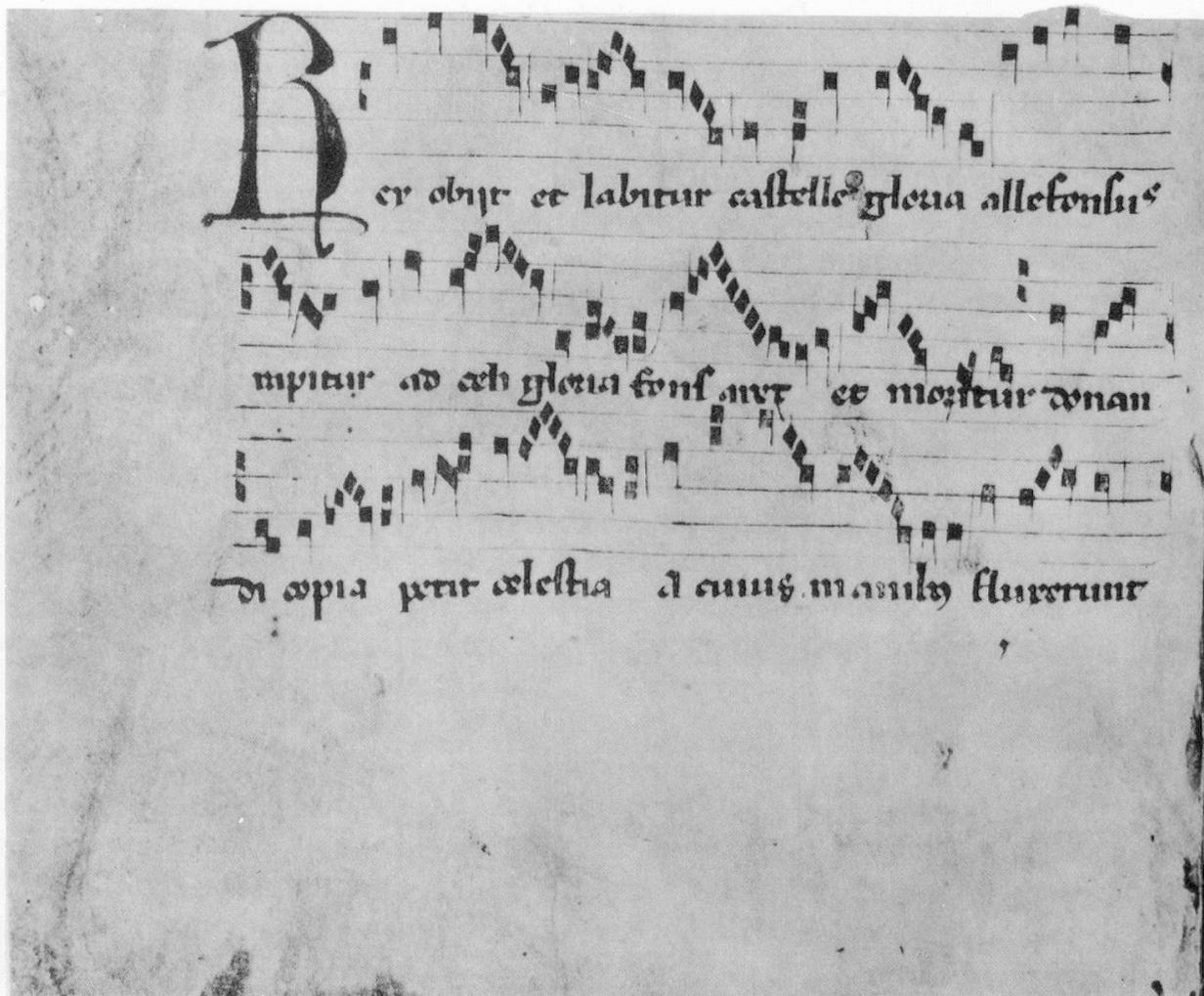
Auch ließe sich der Anfang — und die Aufzeichnung stammt ja aus dem 14. Jahrhundert — nicht nur (wenn auch in einem anderen Verhältnis der Werte) ebenfalls auf einen modalen Ablauf, sondern überdies auf eine mensurale Aufzeichnung zurückführen, die bei zweizeitiger Unterteilung der Brevis diese zu einem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



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 gebunde-

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 $\bullet \bullet$; wobei hier (und entsprechend bei $\bullet \bullet \bullet$ und $\bullet \bullet$) durchgehend eine einfache oder doppelte Punktierung erscheint. Und wie im Falle der Gruppen $\bullet \bullet \bullet \bullet$ 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 $\bullet \bullet \bullet$ über einer Silbe $\downarrow \downarrow \downarrow$ wird.

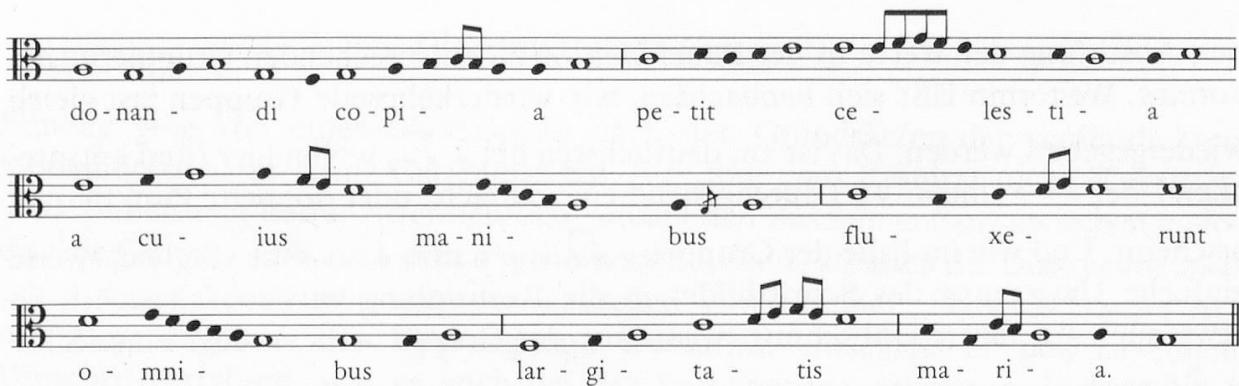
Dazu kommt die Rolle der Halbtöne im Instrument, mit denen Binkley seine Vorstellung von der Hierarchie der Töne im melodischen Verlauf ins Spiel brachte. Sie orientiert sich zunächst an der versetzten fallenden Quarte des ersten Verses: $g-d$ und $d-a$ als Rahmentöne, wobei die zweite Quarte im zweiten 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.¹² 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:

¹² „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.¹³ So übertrug er die Gesänge entsprechend, und das heißt im Gleichwert von Achteln mit Schlußdehnungen in Viertelnoten.¹⁴

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

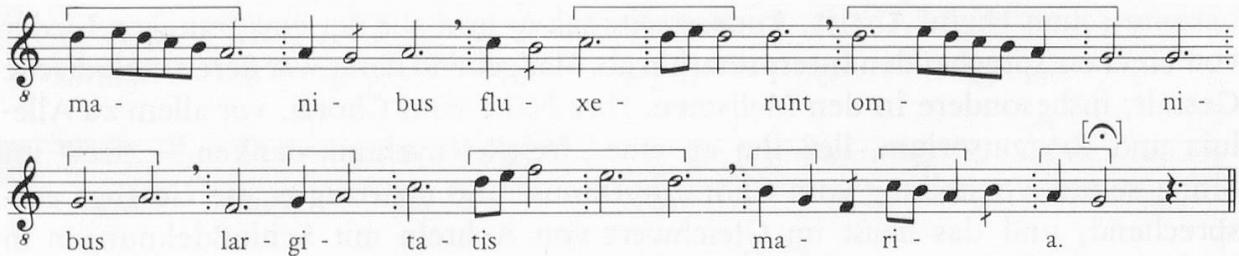
The image shows three staves of musical notation in G clef, representing three different Gregorian chant melodies. The notation is mensural, using vertical stems, horizontal strokes, and brackets to indicate note values and rhythms according to the Franco-Roman system. The first melody (Rex ob-i-it) has a soprano vocal line with a basso continuo line below. The second melody (Alle-lalon-sus) has a soprano vocal line with a basso continuo line below. The third melody (Fons) has a soprano vocal line with a basso continuo line below.

¹³ Vgl. *El Codex musical*, a. a. O. 1, 328.

¹⁴ Ebda. 2.

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

¹⁶ 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 Fahnens 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.¹⁷ 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:

¹⁷ 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.¹⁸ 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.¹⁹ Denn da kam es ja vielfach zur Begegnung zwischen unterschiedlichen Praktiken, trafen kunstvolle Techniken der Komposition und eines lehrmäßig reflektierten Notationsystems 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-

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

¹⁹ 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.²⁰

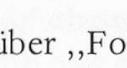
Fragen der Umschrift bei der Aufzeichnung von Sätzen und Liedern, die weder modal noch mensural konzipiert waren, aber auch einer modalen Aufzeichnung in eine mensurale und eben nicht zuletzt Fragen eines pragmatischen Umgangs mit mensuralen Techniken stellen sich beim Kodex „*Las Huelgas*“ umso mehr, 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.²¹ 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.

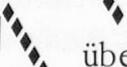
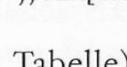
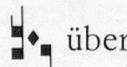
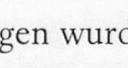
Nun spielt die Problematik der ändernden Einträge von anderer Hand, einer Umschrift oder auch der Modifikation des mensural Systematischen aus Gründen

²⁰ Ich sehe davon ab, einzelne Beispiele zu nennen, und verweise neben der erwähnten Aufzettungssammlung *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.

²¹ 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.²² 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 prolongs 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

²² 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“.²³ 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.

²³ 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.²⁴ 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“²⁵:

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: J. J. and J. J. J. J. . There are two sections of music with a

²⁴ EMI 1C 063–30124.

²⁵ 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 (♩. ♪ = ♩ ♩ or ♩ ♪ = ♩. ♪ ♪), 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 Rhythmisierung) den Text zum Teil abermals anders unterlegt.²⁶

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-

²⁶ Die Wiedergabe in der Gesamtausgabe Heinrich Besseler's (*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 Besseler's 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 Ergebnis²⁷:

„Preparatory“ : Zellen : Schlußbildung

I: $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$: $\begin{array}{c} 1 \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} 2 \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} 2 \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} 1 \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} 1 \\ \text{.} \end{array}$: $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$

II: $\begin{array}{c} \{ \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$: $\begin{array}{c} 1 \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} 1 \\ \text{.} \end{array}$: $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$

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 ($\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$ oder $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$), Zelle 2 aus L–KK ($\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$ oder $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$). Die Abgrenzung ergibt sich aus der anschließenden Länge. (Insofern ist $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$ 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 „Hemiola“ bezeichnet werden und eben der Ablauf der Zellen dieser Phrase nach der Pause als „Umkehrung“ der Folge aus der ersten erscheinen:

„Preparatory“ : „Hemiola“

v: $\begin{array}{c} \{ \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$: $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} 1 \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} 1 \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} 1 \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} 2 \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} 2 \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} 1 \\ \text{.} \end{array}$: $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$ $\begin{array}{c} \text{.} \\ \text{.} \end{array}$

(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-

²⁷ 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.

nung 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.²⁸

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 gruppier. 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 \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,

²⁸ 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.²⁹ 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.³⁰ – 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

²⁹ 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.

³⁰ 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.

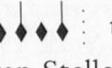
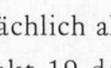
Ich verdeutliche das anhand der angeführten „Phrasen“ der Analyse Binkleys unter den drei Aspekten (1) der Ligaturschreibung, (2) der Gruppierung nach Mensuren sowie (3) der Textzuordnung.

1 – Die Orientierung an der „längerem“ 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) gewichtiges Zeichen handelt. Geht man davon aus, daß diesem Moment ein Informationswert für die Sinngliederung zukommt, dann würde etwa die mit einer solchen 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:



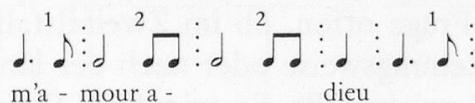
2 – Offen ist sodann sicher die Frage, ob die Gruppierung nach der Mensur damals bereits jede Bedeutung verloren hatte. So scheint mir zwar die Verschiebung einer Gruppe um eine Semibrevis plausibel, weniger eindeutig hingegen, ob die Gruppe |  | tatsächlich als |  | gelesen werden soll (wie es im übrigen 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



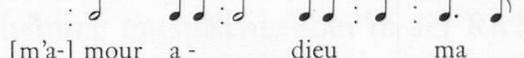
auf die Sekundschritte f–e–f), lassen sich eben in anderen Fällen Melodiebildung beziehungsweise Satz auch zur Stützung einer Gruppierung im Sinne Binkleys heranziehen. Das gilt etwa für das Ende der zweiten „Phrase“, wo die zugrundeliegende Mensur schon dadurch relativiert wird, daß die Gruppierung 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[deiu]“ (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.

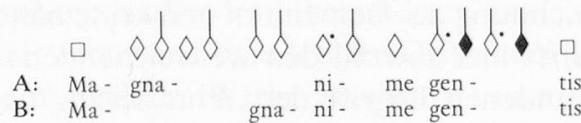
Die einschlägigen Ausführungen Binkleys lauten:

"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 for 'The Star-Spangled Banner' in G major, 2/4 time. The score consists of two staves of four measures each. The top staff uses a soprano C-clef, and the bottom staff uses an alto F-clef. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some quarter notes and rests. The vocal line includes the lyrics 'O say can you see' and 'by the dawn's early light'.

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“.³¹ 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

³¹ 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.³² 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.

³² Dazu die eingehende Zusammenfassung von Helmut Haack, „Phrasierung“, ¹²Riemann 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.³³ 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.³⁴ Nicht anders verhält es sich bei den (allerdings nur annähernd datierbaren) Liedsätzen der Komponisten neben Machaut bis um die Mitte des Jahrhunderts.³⁵

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

³³ 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).

³⁴ 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.

³⁵ 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.³⁶

Eine dieser Tendenzen bestätigt, daß die Mensuren 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



³⁶ 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 gehört³⁷:



Hier hat der Color nur dann einen Sinn, wenn er im ersten der Takte gegenüber der Gruppierung | BB : B B | (entsprechend zwei dreizeitigen Semibreven der Ausgangsmensur) die Gruppierung | B : B B | (entsprechend B B beziehungsweise $\text{B} : \text{B}$) 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 B B B B anstelle der beiden Gruppen B B : B B der Ausgangsmensur. Und dem entspricht ja im dritten der drei Takte wieder deutlich die Melodiebildung (eben B B B statt B B B).

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.³⁸ 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.³⁹

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

³⁷ Beide Beispiele nach der Handschrift Chantilly, Musée Condé, 564 (olim 1047): das erste aus dem Rondeau *Robin muse, muse* (fol. 25^c), das zweite aus dem Rondeau *En attendant d'avoir* von Johannes Galiot (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.

³⁸ Chantilly fol. 33 — vgl. ebd., 2, 85—86.

³⁹ 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).

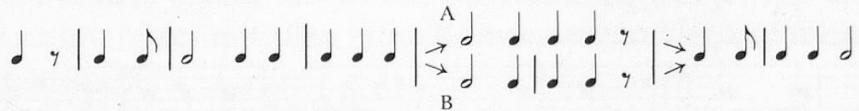
Zu den bemerkenswertesten Beispielen einer unregelmäßigen Gruppierung sowie der Aufzeichnung der gleichen Tonfolge in unterschiedlichen Mensuren gehört ein Abschnitt der Ballade *Ung lion say* aus der Handschrift Chantilly. Hier ist die gleiche Tonfolge des Tenors im ersten Teil im t.i.pr.mi. notiert (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^r. – 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.⁴⁰ 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“

⁴⁰ 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. folgendermaßen⁴¹:

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 $\downarrow \uparrow \downarrow \downarrow$ 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

⁴¹ 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  hinsichtlich des Vortrags sinnvoller wiedergegeben ist.⁴² – 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

⁴² 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.