

**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:** 7 (1983)

**Heft:** [1]

**Rubrik:** [Improvisation in der Musik des Mittelalters und der Renaissance]

### **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:** 02.04.2026

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

# FORM IN DER ORGANALEN IMPROVISATION

VON CHRISTOPHER SCHMIDT

Die folgenden Seiten beschäftigen sich mit formalen Aspekten der organalen Melodik, vor allem im Hinblick auf ihre improvisatorische Wiedererweckung. Wie einer früheren Veröffentlichung<sup>1</sup>, liegt auch dieser Untersuchung der sogenannte Vatikanische Organumtraktat zugrunde.<sup>2</sup> In diesem Traktat, welcher die Organumpraxis des 12. Jahrhunderts widerspiegelt, findet sich eine größere Anzahl kürzerer oder längerer Melodien, welche zwei Ecktöne verbinden, die ihrerseits so mit einer vorgegebenen cantus-Stimme verkoppelt sind, daß sie mit ihr im Einklang, in der Quint oder der Oktav konsonieren. In meinem früheren Aufsatz standen modale und melodische Eigenschaften dieser Beispiele im Vordergrund. Ein merkwürdiges Wechselspiel modalen und nichtmodalen Elemente erschien als ein wesentliches Merkmal ihrer Melodik. Modale Elemente von Melodien sind dadurch gekennzeichnet, daß einzelne Töne durch andere Töne ihrer Umgebung in besonderer Weise charakterisiert werden. So wird etwa D als modal tragender Ton durch die ihm folgenden Töne a h (bzw. b) a charakterisiert, E durch die Töne G a c usw.<sup>3</sup> Würde man diese Tonfolgen bei Wahrung der übergeordneten Diatonik vertauschen, also D F G b und E h c h singen, so hätte man die ursprüngliche modale Ordnung verletzt. Diese Ordnung, wie sie besonders im Gregorianischen Choral und dort am sinnfälligsten in den Antiphonen in Erscheinung tritt, liegt aller mittelalterlichen Melodik zugrunde. Auch die Beispiele des Vatikanischen Traktates stehen in der Tradition modalen Melodik. Allerdings tritt hier neben das streng Modale etwas Neues: melodische Wendungen werden auf verschiedene Stufen des diatonischen Systems versetzt; diese Versetzungen bewirken eine Verschleierung der eigentlichen Modalität.

Das „Spiel mit dem Modus“, wie es in den Beispielen des Vatikanischen Traktates zutage tritt, ist aber nur eine Phase eines noch umfassenderen Spieles. Ihr voran geht eine Phase, die sich noch ganz im modalen Bereich bewegt und deren Elemente verschiedene Manifestationen modalen Grundmuster sind. Der Modus umspannt hier noch das Ganze, er ist nicht, wie im Vatikanischen Traktat, selber zum Spielelement geworden. Er kann sozusagen noch nicht von außen betrachtet werden, wie es dann der Fall ist, wenn nichtmodale Wendungen eigentlich modalen gegenüber treten, denn das Allumfassende kann nicht gesehen werden.

<sup>1</sup> Chr. Schmidt, „Spiel mit dem Modus“, *Alte Musik – Praxis und Reflexion* = Sonderband der Reihe *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis, Winterthur 1983, 158–175.

<sup>2</sup> Fr. Zamminer, *Der Vatikanische Organum-Traktat* = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 2, Tutzing 1959

<sup>3</sup> Die Tonbezeichnungen erfolgen in der für diese Zeit üblichen, von der modernen abweichenden Weise. Dabei findet der Oktavwechsel zwischen G und a statt.

Beispiel 1: a) Rom, Bibl. Vat. basilic. B 79

1 Ha-bi-ta-re fra-tres in u-num

2 A-ver-tet Do-mi-nus cap-ti-vi-ta-tem ple-bis su-ae.

3 Et in-vo-ca-bi-mus no-men tu-um Do-mi-ne

4 Ym-num can-ta-te no-bis de can-ti-cis Si-on

5 Non con-fun-de-tur dum lo-que-tur in-i-mi-cis su-is in por-ta

Was das Wesen modaler Melodik eigentlich ausmacht, kann also vom Hörer erst erfaßt werden, wo Modales durch Nichtmodales begrenzt wird; der Reichtum modaler Charaktere jedoch, also alles, was der Modus in der konkreten Melodie sein kann, ist dort zu finden, wo der Modus alles umspannt. In diesem Bereich verläßt uns leicht das beschreibende Wort. Es ist nicht schwer, das Wechselspiel modaler und nichtmodaler Elemente zu beschreiben und damit eine Beschreibung des Wesens des Modus zu geben; es ist aber beinahe unmöglich, die Entfaltung eines modalen Grundmusters in einer klingenden Melodie in Worte zu fassen. Die Grundmuster selber, seien es verschiedene „Modi“ wie etwa der D- oder E-Modus, oder einer ihrer Untertypen, sind zwar leicht zu benennen, das Wesentliche ist damit aber noch nicht gesagt. Denn jede erklingende Melodie ist sozusagen eine neue Inkarnation des modus; ohne diese Inkarnation existiert der Modus gar nicht. Der sich inkarnierende Modus wird nicht nur von Initium und Repercussio, sondern von der ganzen Tonfolge einer Melodie bestimmt. Erst wenn die Melodie verklungen ist, hat sich diese oder jene Inkarnation, das heißt dieser oder jener modale Charakter vollendet, so wie sich im Calderonschen Welttheater der „Modus“ eines Menschenlebens erst im Tode vollendet. —

Doch wie kann aus einem Spiel *innerhalb* des Modus ein Spiel *mit* dem Modus entstehen? Wie kann sich modale Inkarnation als ein Spiel mit modalen Grundmustern in ein Spiel des Modalen mit dem Nichtmodalen verwandeln? Eine solche Verwandlung setzt voraus, daß sich die Spielelemente selber verwandeln. Wir betrachten einige Antiphonen aus dem altrömischen Choral<sup>4</sup>:

(Beispiel 1 oben)

<sup>4</sup> Aus: P. F. Cutter, „The old Roman tradition: oral or written?“, *JAMS* 20 (1967) 167.

b) London, Br. Mus. Add. 299 88

8 Ha - bi - ta - re fra - tres in u - num

8 A - ver - tet Do - mi - nus cap - ti - vi - ta - tem ple - bis su - ae

8 Et in - vo - ca - bi - mus no - men tu - um Do - mi - ne

8 Ym - num can - ta - te no - bis de can - ti - cis Si - on

8 Non con - fun - de - tur in - i - mi - cis su - is in por - ta

Alle fünf Antiphonen stehen im plagalen G-Modus, jede von ihnen ist hier nach zwei verschiedenen Handschriften gegeben. Die Initien der Melodien stimmen, abgesehen von Mel. 5a, überein, alle Melodien gehören also zur selben Untergruppe des plagalen G-Modus. Untersucht man die Abweichungen der Melodien voneinander, so kann man zwischen textlich und melodisch motivierten Abweichungen unterscheiden. In unserem Zusammenhang sind die Abweichungen der zweiten Art interessanter, denn in ihnen äußern sich rein modal-melodische, nicht von der Textierung verursachte Spielarten. Wir werden dennoch auch auf die textbedingten Abweichungen eingehen, schon deshalb, weil sich nicht immer ganz klar sagen läßt, ob nicht auch modal-melodische Abweichungen mit im Spiele sind. Zudem sind rein textbedingte Abweichungen auch in unserm Zusammenhang interessant, weil sie ihrerseits den Reichtum modaler Inkarnationen erweitern und damit der Phantasie des Sängers neuen Stoff geben. Besonders große Abweichungen fallen beim Vergleich entsprechender Stücke der beiden Handschriften auf. Wir vergleichen aber zuerst die Melodien *einer* Gruppe, und zwar zuerst der Gruppe a (Handschrift Rom). Auf den ersten Blick ergibt sich, daß außer der Mel. 5a alle Melodien dieser Gruppe dasselbe Initium F a h c haben. Durch Silbenzuwachs erhält dieses Initium einen Vorton a (Mel. 2a) oder eine Vortongruppe a h a G (Mel. 3a). Weshalb ist die hinzutretende Silbe in beiden Fällen verschieden vertont? Das hinweisende Wort „et“ erhält eine ganze Figur statt eines Tones, damit es wie beim sinngemäßen Lesen auch beim Singen sein rhetorisches Gewicht erhalte. Die Vortongruppe a G F anstatt a F in Mel. 4a ist wohl auf das Gewicht der ersten Silbe von „ymnum“ zurückzuführen. In Mel. 5a fehlt der Aufstieg F a h c, die Melodie beginnt auf dem Dominantton des plagalen G-Modus, ein Ausnahmeverfahren, für welches sicher das emphatische „non“ verantwortlich ist. Doch auch in anderer Hinsicht fällt diese Melodie aus dem Rahmen, wie wir noch sehen werden.

Betrachten wir die Anfangsteile der Gruppe b (Handschrift London), so ergibt sich dasselbe Bild: auch hier haben Textabweichungen zu melodischen Abweichungen geführt. So erhält in 2b, 3b und 4b die unbetonte Vorsilbe ebenfalls den Vorton a; hier schlägt sich allerdings leichtere oder schwerere Sprechweise nicht in einer Differenzierung von Vorton und Vortongruppe nieder. Interessant ist auch, daß das Initium F a c nur mit dem Vorton a erscheint; ohne Vorton steht G a c (Mel. 1b), das heißt, das Initium des hypomixolydischen Modus, in dem ja die Antiphonen stehen, für das Initium des lydischen Modus. Der erste Teil der Mel. 4b entspricht ziemlich genau dem ersten Teil von Mel. 4a, wobei hier, wie überhaupt bei den Melodien der Gruppe b, größere Knappheit in der Melodieführung zu beobachten ist. In einer weiteren Hinsicht unterscheiden sich die Anfangsteile der beiden Gruppen: diejenigen der Gruppe a schließen deutlich ab (eine Ausnahme bildet auch hier wieder Mel. 5a), wogegen die Anfangsteile der Gruppe b vor dem zweiten Teil nicht eigentlich abschließen.

Noch deutlicher werden die Unterschiede der Melodien der beiden Gruppen, wenn wir ihre Schlußteile miteinander vergleichen. Im Schlußteil einer Melodie wie hier der Antiphon herrscht ja, wenn wir diese einzelnen Melodien als immer neue „Rekonstruktionen“ eines modalen Grundmusters ansehen, eine ganz andere Situation vor als in ihrem Eröffnungsteil. In diesem wird der Modus sozusagen beim Namen genannt (Initium), in jenem ist er hingegen klar etabliert; jetzt besteht die Aufgabe des Sängers lediglich darin, den Weg zur Finalis zu finden. So herrscht im Schlußteil größere Freiheit als je zuvor – viele Wege führen nach Rom. Die Melodien der Gruppe a bilden allerdings in ihren Schlußteilen ein geschlosseneres Bild als diejenigen der Gruppe b. Sie rekapitulieren nämlich den Anfangsteil in der Art einer Variation und nähern sich damit einem ouvert-clos-Schema (vergleiche besonders Mel. 4a). Dieses Verfahren hängt mit der erwähnten Vorliebe der Gruppe a zusammen, den ersten Teil melodisch abzurunden. Die Schlußteile der Gruppe b hingegen bieten ein viel weniger einheitliches Bild. Von der modalen Inkarnation her gesehen sind sie faszinierender, sie grenzen das Spiel modaler Charaktere weniger ein als die Melodien der Gruppe a, die ihrerseits nach einem formal-melodischen Muster zu streben scheinen und damit der Entfaltung des Modus weniger Spielraum gestatten. Zwar besteht auch in den Schlußteilen der Gruppe b die Möglichkeit des Rekapitulierens, so bei Mel. 4b, die ja Mel. 4a sehr nahe kommt, daneben führen aber andere Wege zu der Finalis G, so in Mel. 1b und 2b über die Terz G–h, in Mel. 3b über die Terz a–F.

Im Schlußteil einer antiphonalen Melodie kann sich also das Spiel modaler Charaktere besonders entfalten. Das heißt aber auch, daß gerade hier, wo die Freiheit der Erfindung am größten ist, am ehesten die Grenzen rein modaler Melodik erreicht werden können. Wenn überhaupt, dann können hier die Elemente einer sich innerhalb reiner Modalität bewegendem Spielphase in die Elemente einer Spielphase verwandelt werden, die modale und nichtmodale Elemente einander gegenüberstellt. Wir betrachten die Melodien 5a und 5b: Beide Melodien intonieren, wie gesagt, das emphatische „non“ auf c, dem Dominantton des plagalen G-Modus. Während aber in Mel. 5b dieser Ton den Anfang einer zum Initium F a c absteigenden großen

Vortongruppe bildet und im Schlußteil noch einmal als Spitzenton einer rekapitulierenden Tongruppe erscheint, steht er in Mel. 5a vor einem Abstieg, dem kein Initium folgt, sondern eine längere Rezitation auf dem Tone a. Und diese Rezitation geht dann in eine Figur über, die schon jenseits rein modaler Melodik steht: zwar scheint hier nichts wesentlich Neues zu geschehen, wenn wir die vorkommenden Töne als solche mit den Tönen der anderen Schlußteile der Gruppe a vergleichen, aber das Bekannte erscheint neu geordnet, nämlich so, daß drei fallende Terzen entstehen: c—a h—G a—G—F. Mit der Versetzung einer Terz auf zwei weitere diatonische Stufen zeichnet sich, wenn auch erst ganz zart, ein neues Spiel ab, ein Spiel mit Motiven, das heißt mit bestimmten melodischen Figuren, die ihre Gestalt nicht verändern, wohl aber ihre modale Funktion. Damit ist die Einheit des Modalen, die Einheit von Gestalt und Funktion, gesprengt.

In den Beispielen des Vatikanischen Traktates werden motivisch versetzte Abstiege, wie wir sie in der Antiphon 5a *in nuce* beobachten, zu bewußt gehandhabten Spiel-elementen entwickelt<sup>5</sup>:

Beispiel 2:

Man vergleiche mit solchen Folgen andere Melodien derselben Beispielsammlung, die entschieden modalen Charakter haben:

Beispiel 3:

<sup>5</sup> Die Nummern über den Beispielen beziehen sich auf die Nummern in der Beispielsammlung des Vatikanischen Traktates.

In jeder dieser vier Melodien wird ein Ton oder werden mehrere Töne modal charakterisiert, E in Nr. 72, a und D in Nr. 234, d, c (und etwas f) in Nr. 38, G—c und d—f (eine typisch mixolydische Kombination) in Nr. 48. Die gegebenen Beispiele zeigen Modales wie Nichtmodales in ausgeprägter Form. Das nichtmodale Element teilt sich am unmittelbarsten in melodischer Abwärtsbewegung mit, sei es nach einer Initialwendung wie in Nr. 78 von Beisp. 2 oder auf dem Hochtone beginnend, wie in den folgenden Nummern desselben Beispiels. Bei Aufwärtsbewegung sind direkte Versetzungen seltener. Hier eines der wenigen Beispiele:

Beispiel 4:



Im allgemeinen wirkt das Nichtmodale bei melodischer Aufwärtsbewegung mehr im Hintergrund als steigend-fallende Tendenz der Melodie, die im einzelnen durch modalen Einfluß immer wieder neu gestaltet wird und damit weniger „mechanisch“ verläuft als die Abwärtsbewegung.<sup>6</sup>

Die versetzten Melodiewendungen solcher Abwärtsbewegungen erzeugen dadurch, daß eine Wendung die ihr folgende Versetzung präjudiziert, ein Gefühl von Sicherheit und Entspannung. Wie anders wirken spezifisch modale Melodien! In ihnen wird Ton gegen Ton ausgewogen, die ganze Aufmerksamkeit des Sängers richtet sich auf die Darstellung des modalen Charakters eines Tones oder einer Verbindung von Tönen. Modale Melodien sind in ihrer Entfaltung nicht vorauszu bestimmen, sie entwickeln sich mit Vorliebe in variierenden Tonkombinationen, einfache Wiederholung oder Versetzung würden formale Schwerpunkte schaffen und damit vom eigentlichen Geschäft modaler Entwicklung ablenken. Dadurch aber, daß in der modalen Melodik die Erfindung des Sängers wie auch die Erwartung des Hörers immer auf das Nächstfolgende angespannt bleibt, wogegen sie sich im Wiederholen und Versetzen spielerische Entspannung gönnen darf, wird das Spiel des Modalen mit dem Nichtmodalen zu einem *Spiel kontrastierender Gesten*. Der fühlbarste Unterschied modaler und nichtmodaler Elemente liegt also in ihrem verschiedenen gestischen Charakter. Man kann zwar jede Melodie mit einer Geste oder Folge von Gesten vergleichen, aber nicht in jeder Melodik entstehen gestisch kontrastierende Charaktere, das heißt, nicht in jeder Melodik kann es zu einem Spiel der Gesten kommen. Erst die im Gestischen so verschiedene Natur modaler und nichtmodaler Elemente ermöglicht dieses Spiel.

Doch dieses Spiel kann erst in größeren *Formen* hörbar werden. Die Beispiele des Vatikanischen Traktates bieten zwar seine Voraussetzung, seine Verwirklichung jedoch ist erst in den Organumstücken, die im Anhang des Traktates aufgezeichnet sind, gegeben. Wir betrachten den Allelujaausschnitt des Organums über das Alleluja „Hic Martinus“ (fol. 49r):

<sup>6</sup> Vgl. Chr. Schmidt, a. a. O., 166 ff.

Beispiel 5:

1 2 3 4 5

Al -

6 7 8

- le -

9 10 11

12 13 14

- lu -

15 16 (b?)

- ya.

Die Zahlen über der Oberstimme deuten eine Einteilung in 16 Melodieabschnitte an, wobei abgesehen von Anfang und Schluß des Stückes auf jeden Melodieabschnitt ein Ton des cantus fällt. — Vergleicht man die Oberstimme des Alleluja mit den Melodien der Beispielsammlung, so hat man nicht den Eindruck großer melodischer Gemeinsamkeit. Zunächst fällt nur auf, daß an einigen Stellen der Oberstimme typische Initialwendungen der Beispielsammlung auftauchen (sie sind mit eckigen Klammern gekennzeichnet). Im übrigen finden sich nur hie und da Anklänge an die Melodien der Beispielsammlung — zwei der hervorragendsten sind mit gestrichelten eckigen Klammern bezeichnet. Über solche direkten Korrespondenzen hinaus sind jedoch melodische *Prinzipien* der Beispielsammlung in der Allelujakomposition aufgegriffen und fortgeführt. Es sind dies die Prinzipien der *Wiederholung* und *Versetzung* (das heißt der Wiederholung auf anderen Tonstufen), sowie das Prinzip der *Variation*, die hier zur Bildung größerer melodischer Teile führen. In der folgenden Betrachtung der Oberstimme gehen wir zunächst ihrer modal-melodischen und motivisch-melodischen Entwicklung nach, dann versuchen wir mit Hilfe des cantus ein Bild von der Form des Ganzen zu gewinnen. Von der Form her können wir zuletzt die Frage nach ihrer Gestik stellen.

Wir beginnen mit den Abschnitten 1–7, die sich vom ersten zum zweiten cantus-Ton bewegen: Nach der Umspielung von c folgt ein Abstieg nach G (Abschn. 1–3), von G bewegt sich die Melodie nach a, dann über F wieder nach G (Abschn. 4–6). Abschnitt 7 bildet eine Art von Nachsatz mit Überleitung zu h als Quint über dem cantus-Ton E. In diesen bisherigen Abschnitten folgen sich die Kerntöne c G a F G h; lassen wir den ersten und letzten Ton weg, nämlich c und h als die beiden an den cantus gebundenen Ecktöne, so erhalten wir in den Tönen G a F G eine Folge von Kerntönen, wie sie irgendeiner Antiphon im G-Modus zugrunde liegen könnte. Der alte Modus lebt also noch in den Schwerpunkten der Melodie und damit in ihrer Gliederung. Eigentlich melodiebildend sind jedoch die modalen Elemente, welche aus der Beispielsammlung des Traktates stammen, nämlich die Initialwendungen. Einem heutigen Musiker mag es als Zufall erscheinen, daß Abschnitt 4 mit dem Terzsprung G–h beginnt, nachdem G die ersten drei Abschnitte abgeschlossen hat. Wer aber die Melodien der Beispielsammlung im Ohr hat, hört G–h als modales „signum“ von G, denn dieser Terzsprung charakterisiert G als modal tragenden Ton, das heißt hier als Initialton; andere große Terzen, etwa F–a, können keine modal signifikante Rolle spielen.<sup>7</sup> Auch die kleine Terz a–c, die in Abschnitt 5 folgt, hat in der Beispielsammlung keinen modal tragenden Charakter, sie ist also als von G–h abgeleitete Versetzung zu verstehen. Damit ordnen wir Abschnitt 5 Abschnitt 4 unter, Abschnitt 6 variiert Abschnitt 5 mit versetztem Schluß, nämlich h a G für a G F. Abschnitt 7 variiert dann noch einmal das Vorige, und zwar wird der F-Abstieg von Abschnitt 5 mit dem G-Schluß von Abschnitt 6 kombiniert. Im zweiten Teil von Abschnitt 7 wird dann a h c h in G a c h verwandelt und damit der Schlußton h vorbereitet – h ist ja in der Modalität des Vatikanischen Traktates besonders stark an G gebunden.

Diese Beschreibung motivisch-melodischer Zusammenhänge der ersten sieben Abschnitte ist aber nicht erschöpfend. Auf andere Bezüge sei nur kurz hingewiesen: h a G (Abschn. 3) und a G f (Abschn. 5), c h a und h a G (Abschn. 6), h c (Abschn. 2) und c d (Abschn. 5,6), h c (Abschn. 1) und a h (Abschn. 7 am Ende). Es liegt am Sänger, wieweit er solche Bezüge hörbar machen kann und will. Für den Betrachter entsteht der Eindruck großer Dichte und Folgerichtigkeit. Man könnte diese ersten sieben Abschnitte als zusammenhängenden Teil bezeichnen, dessen Kern allerdings erst mit Abschnitt 4 beginnt, denn der Abstieg von c nach G (Abschnitt 1–3) bereitet das Initium G–h im Abschnitt 4 erst vor. In ähnlicher Weise werden übrigens, um das vorwegzunehmen, die beiden folgenden Initialwendungen in den Abschnitten 10 und 13 vorbereitet, am stärksten wohl diejenige von Abschnitt 13, die man geradezu als Versetzung der ihr vorangehenden Wendung hören könnte. – Abschnitt 8 steht noch im Banne von Abschnitt 7: nach Umspielung des gerade erreichten Schlußtones h wird der letzte Aufstieg von Abschnitt 7 noch einmal variierend aufgegriffen. Abschnitt 9 verwandelt dann seinerseits diesen Aufstieg G a c in a b c (vergleiche dazu Abschnitt 7, wo die Folge G a c umgekehrt a h c von Abschnitt 6 beantwortet); damit kommt die F-Seite der Modalität ins Spiel (hervor-

<sup>7</sup> Vgl. Chr. Schmidt, a. a. O., 160.

gerufen durch den cantus-Ton F), deren Initium dann auch in Abschnitt 10 folgt. Der folgende cantus-Ton E erzwingt eine Rückwendung zu dem ihm verwandten G-Bereich (vgl. Aufstieg von G nach c in Abschnitt 11). Ohne Berücksichtigung des Initiums in Abschnitt 10, das heißt vom rein motivischen Zusammenhang her gesehen, könnte man die Abschnitte 7 bis 11 zu einer Einheit zusammenfassen, und zwar so, daß die Abschnitte 7–9 eine Überleitung nach F bildeten (Abschn. 7 knüpft an Abschn. 6 an, Abschn. 8 variiert Abschn. 7, Abschn. 9 variiert Abschn. 8 und leitet gleichzeitig das Initium von Abschn. 10 ein), während die Abschnitte 10 und 11 die nach c tendierende Motivilik, die mit Abschnitt 7 beginnt, fortsetzen und abschließen. Andererseits könnte man mit dem Initium in Abschnitt 10 einen neuen Teil beginnen, der sich allerdings ganz anders entfaltet als die an das erste Initium anknüpfende Melodie: die Melodie nach dem F-Initium führt ziemlich unmittelbar nach h, den in modaler Hinsicht fremdesten Ton zu F. Auf dem cantus-Ton E, welcher das h der Oberstimme „herbeizwang“, folgt dann eine das F-Initium variiierende G-Wendung, die über c auf a schließt, entsprechend dem neuen cantus-Ton D. Aber damit hat die melodische Entwicklung nicht ihren Ruhepunkt, sondern im Gegenteil erst ihren Kulminationspunkt gefunden: nachdem h über cantus-Ton E in Abschnitt 10 nicht ohne eine gewisse Abruptheit erreicht wurde, besteht jetzt, am Ende von Abschnitt 11 das Bedürfnis nach Ausgleich, das heißt nach einer Rückwende zu der in Abschnitt 10 so überraschend eingeführten E-Seite der Modalität. Melodisch gesprochen heißt das: auf dem cantus-Ton D, der zu einem ausgleichenden E zurückstrebt, wird eine sich entspannende Tonfolge gesungen, die vom Oktavton des liegenden D im cantus ausgeht. Ihren spielerisch vorandrängenden Charakter verdankt diese Tonfolge dem Vorwissen der Lösung auf E. Mit einem Bilde, das der gesprochenen Rede entlehnt ist, könnte man sagen: Der Zusammenklang a–D in Abschnitt 11 bedeutet nicht Punkt, sondern Doppelpunkt. Das eigentliche Wort ist noch nicht gefallen, aber gerade in der Gewißheit seines Erscheinens läßt man sich Zeit, man läßt im wahren Sinne des Wortes einen „Spielraum“ frei, man macht einer spielerischen Geste Raum, welche ihre Freiheit umso mehr genießt, als die eigentliche Lösung, das entscheidende Wort, erst in Sicht und noch nicht gefallen ist.

In den Abschnitten 13 und 14 wird das Spiel der Abschnitte 10 und 11 dann noch einmal aufgenommen: ein typisches E-Initium (bei leichter Tonvertauschung mit den E-Initien der Beispielsammlung identisch) eröffnet einen neuen Teil, ihm folgt seine Versetzung auf D (Abschn. 14), und dann wieder, nach der entstandenen Spannung, hervorgerufen durch zwei Abschnitte über cantus-Tönen im Sekundgang abwärts, eine große sich entspannende Tirade (Abschn. 15), die nun noch deutlicher die Merkmale nichtmodaler Versetzung trägt, als der ihr formal entsprechende Abstieg in Abschnitt 12. Zweiter und dritter Teil, ausgehend von den Initien in Abschnitt 10 und 13, sind also in Charakter und Form eng verwandt, die ganze Oberstimme kann man (sehr vereinfacht) mit der Form  $ab b'$  bezeichnen. Es ist formal auch ganz folgerichtig, daß der entspannende Abschnitt des dritten Teils noch großartiger ausgesungen wird als der ihm entsprechende Abschnitt des zweiten Teils. Auf die Wendung am Schluß des dritten Teils, die sich auch in der Beispielsammlung findet, werden wir noch zurückkommen.

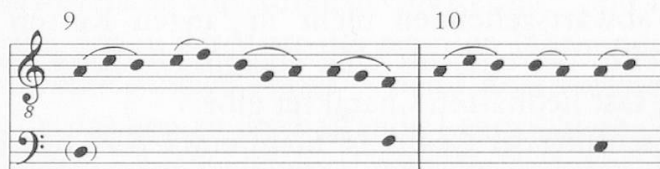
In unserer bisherigen Betrachtung waren wir uns über die Abschnitte 7–11 nicht ganz im klaren. Von ihrer Motivik her gesehen möchten wir sie gerne zusammenfassen, das Initium in Abschnitt 10 deutet andererseits auf einen Neuanfang hin. Haben wir die Rolle dieses Initiums und der Initien überhaupt vielleicht zu hoch bewertet? Sind durch die motivischen Entsprechungen der Oberstimme nicht viel weitreichendere Verknüpfungen gegeben, die vor den Initien nicht haltmachen? Um hier mehr Klarheit zu gewinnen, wenden wir uns zu den cantus-Tönen und betrachten ihr Verhältnis zur Oberstimme. Wie schon gesagt, bilden Einklang, Quint und Oktav die einzigen Zusammenklänge zwischen einem cantus-Ton und dem ihm zugeordneten Ton der Oberstimme. Wir wissen auch schon, daß die einem cantus-Ton zugeordneten Töne Gliederungstöne der Oberstimme sind, denn auf ihnen beruht ja der Aufbau der einzelnen melodischen Abschnitte als Glieder der melodischen Teile. Es bleibt also nur noch übrig, zwischen diesen Gliederungstönen zu differenzieren. Dabei liegt es auf der Hand, daß die gliedernde Kraft von Ecktönen der Oberstimme dann am größten ist, wenn sie mit ihrem cantus-Ton im *Einklang* zusammentreffen. Somit unterstützt der Einklang in Abschnitt 9 wirklich einen Neuanfang in Abschnitt 10, das heißt er bekräftigt die formale Bedeutung des Initiums auf F. Ebenso markiert der Einklang am Ende von Abschnitt 12 einen deutlichen Absatz vor dem folgenden Initium auf E, obwohl, wie wir sahen, rein melodisch gesehen, sich dieses Initium aus der Schlußwendung von Abschnitt 12 entwickelt. Doch diese melodischen Verflechtungen, die ja in großer Dichte über die ganze Oberstimme hinweg auftreten, können trotz allem den formalen Aufbau, wie wir ihn aus den Initialwendungen entwickelten und jetzt im Zusammenklang von cantus und Oberstimme bestätigt finden, nicht beeinträchtigen. Berücksichtigen wir noch die Einklänge im Anfangsteil, so zeigt sich allerdings eine komplexere Lage. Am deutlichsten faßbar ist die formale Funktion des Einklanges in Abschnitt 6: er schließt den ersten Teil eigentlich ab; die folgenden Abschnitte führen diesen Teil zwar motivisch weiter, haben aber doch eher den Charakter von Nachklang und Überleitung. Wie steht es aber mit dem Einklang in Abschnitt 5? Man kann ihn als Ausdruck eines sehr starken Halbschlusses, bezogen auf den Ganzschluß in Abschnitt 6, verstehen. —

Unter den drei Initien wird allein das erste Initium nicht durch Einklang mit dem cantus bekräftigt. Das ist zu erklären aus der modalen Situation des Anfangs des Allelujastückes. Wir haben diese Situation schon zu Beginn der Betrachtung des Alleluja „Hic Martinus“ berührt: Das Initium in Abschnitt 4 entspringt dem Willen, einen cantus, der eigentlich im D-Modus steht, soweit wie möglich nach G zu interpretieren (beachte, daß Einklang auf D erst am Schluß des ganzen Stückes eintritt). Wir stellten schon fest, wie in der Interpretation durch den Sänger der Oberstimme ein deutlich hypomixolydischer Ablauf zwischen die cantus-Töne C und E mit ihren korrespondierenden Oberstimmentönen c und h geschoben wird. Dabei wird die Wende nach der G-Tonart vor allem durch das Initium in Abschnitt 4 erzwungen, das über dem noch liegenden C des cantus angestimmt wird und in seinem zweiten Ton stark mit diesem dissoniert. Auch im weiteren Verlauf der Oberstimme ist die Hinwendung zu G auffallend. Von dieser Tatsache her läßt sich vielleicht die fast

ostentative D-Wendung in Abschnitt 16 verstehen: diese Formel, die genau so in der Beispielsammlung zu finden ist, bekräftigt kurz vor dem Ende des Ganzen, spät, aber nicht zu spät, in welchem Modus der cantus steht. Im Verlauf des Stückes war das nicht immer so deutlich.

Überhaupt gibt die Interpretation des cantus durch die Oberstimme zu einigen Gedanken Anlaß. So fällt auf, daß durch die Oberstimme die cantus-Töne der Abschnitte 7–10 eher „zerrissen“ erscheinen. Nach der starken Betonung des G-Modus in den ersten Abschnitten würde man eine Wende zum verwandten E-Modus erwarten, etwa mit abschließendem Einklang auf E in Abschnitt 10; statt dessen wird aber F zum modal zentralen Ton. Der Erfinder der Oberstimme trennt die cantus-Töne E und F, anstatt F behutsam G und dem ihm verwandten E anzupassen. Entscheidend ist hier Abschnitt 9, der eindeutig nach F weist. Eine Melodie, die F und E verbinden würde, statt sie zu trennen, könnte man aus der Verbindung der Abschnitte 5 und 7 gewinnen, die Abschnitte 9 und 10 würden dann so lauten:

Beispiel 6:



Die cantus-Töne wären in diesem Fall insofern glätter verbunden, als durch h in der Oberstimme von Abschnitt 9 und 10 der cantus-Ton E in Abschnitt 10 vorbereitet wäre. Noch einschneidendere melodische Veränderungen wären allerdings erforderlich, wenn wir in Abschnitt 10 einen Einklang auf E herstellen wollten, wir würden uns damit sehr weit von der gegebenen Oberstimme und ihrer Form entfernen. Dadurch, daß der Sänger den Einklang auf E erst in Abschnitt 12 bringt, hat er eine ganz besondere Form geschaffen: der zweite Teil beginnt mit dem cantus-Ton F, der dritte mit dem cantus-Ton E. Beide Teile ruhen auf derselben Tonfolge des cantus, im zweiten Teil auf F E D E, im dritten Teil auf seiner versetzten Form E D C D. Das nichtmodale Denken ist hier also auch in die Disposition des cantus, das heißt in den Aufbau der großen Form, gedrungen. Sie spiegelt sich melodisch in der formalen Ähnlichkeit von Teil 2 und 3 der Oberstimme.

\*

Am Schluß fragen wir uns, ob die Teile des Allelujastückes, wie wir sie in unserer Betrachtung feststellten, sich voneinander auch wirklich in ihrem melodischen Charakter unterscheiden, das heißt sich in ihrer Gestik deutlich voneinander abheben. Vereinen sie sich wirklich in ihrer Gesamtform zu einem „Spiel der Gesten“? Wenn wir nach im oben besprochenen Sinne eindeutigen Gesten Ausschau halten, so fällt unser Blick wohl am ehesten auf Abschnitt 15. Er bestimmt als Kernstück des dritten Teils dessen gesamten Charakter. Der dem dritten Teil verwandte zweite Teil ist schon weiter entfernt vom „mechanisch“ Spielerischen eigentlicher Versetzungsmelodik, schon etwas beeinflusst von modaler Nachdenklichkeit. Sein gestischer Habitus ist mehr in der Schweben, weniger eindeutig. Doch bereitet er in seiner Dreigliedrigkeit, wie wir sahen, den dritten Teil vor, er stimmt uns auf den Über-

mut der Gestik des dritten Teiles ein. Denn seinerseits löst der zweite Teil eine Geste ab, die in ihrem stark modalen Charakter einen sehr deutlichen Kontrast zum dritten Teil bildet. Der zweite Teil stellt damit sozusagen eine Brücke zwischen dem mit Abschnitt 7 beginnenden Nachsatz des Anfangsteils und dem dritten Teil dar. Der Nachsatz des ersten Teils ist in seinen auf c zielenden variierenden Wendungen ganz davon erfüllt, die Töne h und c gegeneinander auszuwägen, eine typisch modale Handlung, die keiner bestimmten Form unterworfen ist. Die Geste des ersten Teils vereinigt das Tastende echt modaler Melodik mit nichtmodaler Eindeutigkeit. Das Modale äußert sich hier vor allem darin, daß Abschnitt 6 die Melodie von Abschnitt 5 nicht einfach wiederholt, sondern variierend erweitert – damit bereitet er den extrem modalen Habitus der folgenden Abschnitte vor. Die nichtmodale Komponente des ersten Teils ist andererseits für seine straffe Form verantwortlich. Die Gestik des ersten Teils in seinen entschiedenen Abschnitten 4–6 ist von Versetzung und Wiederholung geprägt. Die aufwärtsgehende Versetzung, die im Gegensatz zur abwärtsgehenden nicht in langen Ketten verläuft<sup>8</sup>, erzeugt weniger eine verspielte, befreite, als eine energische Geste, die dem ersten Teil einen abgerundeten, fast liedhaften Charakter gibt.

Reichtum und Abstufung der Gestik ist nicht einfach zu beschreiben, der Sänger und der Hörer können sie am besten unmittelbar wahrnehmen als miteinander „redende“ Teile einer größeren Form. Doch die mühselige Detailbeschreibung hat ihren Sinn: sie soll zeigen, daß es sich bei Melodien wie dieser nicht um ein vages, unverbindliches Auf und Ab handelt. Das Wort „Geste“ soll uns dafür zum Bilde dienen, daß diese Melodien etwas ausdrücken, so wie sich in der Gestik eines Menschen etwas Wesentliches ausdrückt. Und wenn aus der Entdeckung gestischer Kontraste ein Spiel der Gesten entsteht, dürfen wir den Vergleich weiterführen und diese Melodien als eine Welt in ein gegenseitiges Wechselspiel tretender gestischer Charaktere verstehen. Die Kontraste dieser Charaktere sind lapidar genug, um sich auch im Stegreifsingen auszudrücken. Eine improvisierte „Rekonstruktion“ einer Melodie wie unserer Oberstimme würde vielleicht nicht die subtile Abstufung gestischer Charaktere erreichen wie die notierte Melodie, aber sie könnte sich ihr annähern, sobald das Ohr sich formalen Zusammenhängen öffnet und nicht mehr an den Tönen und ihrem undifferenzierten Steigen und Fallen hängenbleibt. Für uns heutige Musiker ist es also entscheidend, ob wir diese Melodie wirklich differenziert oder monochrom hören. Die Erkenntnis gestischer Charaktere ruft nach Abstufung der Tongebung, des Zeitmaßes und der Dynamik, zu der wir im Fall der mittelalterlichen Musik selten bereit sind. Man müßte wagen, im Verlauf einer Melodie wie unserer Oberstimme an gewissen Wendepunkten einen „neuen Ton anzuschlagen“, so etwa zu Beginn von Abschnitt 7, um den neuen gestischen Habitus nicht zu verpassen. Auch sollte die Freude, die aus Abschnitt 15 klingt, unmittelbar zu hören sein. Vor dieser Stelle hat einmal ein Sänger tief Atem geholt und wir sollten es ihm alle nachtun. Mehr läßt sich hier nicht sagen, dieser Aufsatz möchte ein *Anstoß* sein.

<sup>8</sup> Vgl. die Beispielsammlung im Traktat.

DER VATIKANISCHE ORGANUMTRAKTAT UND DAS  
ORGANUM VON NOTRE DAME DE PARIS:  
PERSPEKTIVEN DER ENTWICKLUNG EINER SCHRIFTLICHEN  
MUSIKKULTUR IN EUROPA

VON LEO TREITLER

Die Tradition der mittelalterlichen Musiklehre Europas reicht bis ins karolingische Zeitalter zurück. Sie entstand in einer Atmosphäre, die von dem Lehrauftrag Karls des Großen geprägt und von einer wahren Schreibwut bestimmt war. Es wurden Lehrbücher über die verschiedensten Themen geschrieben – vom Kochbuch bis zum Musiktraktat.<sup>1</sup>

Die frühesten musikalischen Lehrbücher, die uns aus dem Mittelalter überliefert sind, sind die *Musica disciplina* von Aurelian von Réôme<sup>2</sup> und die anonyme *Musica enchiridiadis*.<sup>3</sup> Beide wurden in der Mitte des neunten Jahrhunderts geschrieben, und beide zielten darauf, eine gängige Praxis – den Choralvortrag – in eine Norm zu fassen. Als Modell für das neu zu erschaffende Lehrgebäude der *Ars musica* diente die alte *Ars grammatica*; von ihr übernahmen die Autoren das Form und Inhalt gebende Konzept, nach dem die jeweilige Praxis durch Lehrsätze und Hinweise auf Grundsatz-Phänomene erläutert, kodifiziert und begründet wurde. Der *Ars grammatica* wurde auch das Prinzip entlehnt, nach dem die Lehrsätze durch Beispiele aus der behandelten Praxis illustriert wurden. Dies freilich schuf für die *Ars musica* die Voraussetzung einer Musikschrift, und so gehören die beiden erwähnten Traktate zu den ältesten Zeugen mittelalterlicher schriftlicher Musikpraxis.

Neben den beiden Lehrbüchern befinden sich unter den ältesten Denkmälern der Notationspraxis einige Neumierungen von Texten, die in mehr oder weniger enger Beziehung zum Gottesdienst stehen. Hier wird es mir zunächst um die Funktion der Notenschrift in den Lehrbüchern im Vergleich zu derjenigen in den praktischen Quellen gehen.<sup>4</sup>

Der wichtigste Unterschied besteht darin, daß die Notenschriften in den Lehrbüchern in erster Linie für die Bezeichnung der Tonhöhe gedacht sind, während diejenigen der ältesten praktischen Quellen als Hinweise auf Aspekte des Textvortrages dienten: auf Stimmqualität (Quilisma, Gutturalis, Tristropha), auf Textaussage (liqueszierende und nicht-liqueszierende Neumen), sowie auf die Anpassung

<sup>1</sup> Näheres hierzu findet sich in meinem Aufsatz „Reading and Singing: On the genesis of occidental music writing“, *Early Music History* 4 (1984); im Druck.

<sup>2</sup> Lawrence Gushee (Hg.), *Aureliani Reomensis Musica Disciplina* = Corpus Scriptorum de Musica 21, Rom 1975.

<sup>3</sup> Hans Schmid (Hg.), *Musica et Scolica enchiridiadis, una cum aliquibus tractatulis adiunctis. Recensio nova post Gerbertinam altera ad fidem omnium manuscriptorum* = Bayerische Akademie der Wissenschaften: Veröffentlichungen der musikhistorischen Kommission III, München 1981.

<sup>4</sup> Diese Frage wird ausführlich in meinem Aufsatz „Reading and Singing ...“ behandelt.

stereotyper melodischer Wendungen an die jeweiligen Textsilben. Hingegen war die genaue Fixierung der Tonfolgen nicht die Hauptaufgabe der ältesten Neumierungen der praktischen Quellen. Dieser Unterschied läßt sich daraus erklären, daß das melodische Gut im neunten Jahrhundert noch durch mündliche Tradition überliefert wurde, während die beiden Lehrschriften sich mit der Unterscheidung von Tönen und der Differenzierung von Tongestalten beschäftigten. Wenn den Autoren der Traktate Notenschriften überhaupt von Nutzen sein sollten, dann mußten es solche Notationen sein, die Tonunterschiede zum Ausdruck bringen konnten.

Aurelian beschäftigt sich mit der Aufgabe, Chormelodien nach Tonarten zu unterscheiden. Dabei geht er von den vollumfänglichen Melodien aus – konnte er sich doch darauf verlassen, daß die meisten der Sänger, an die sich sein Traktat richtete, das Repertoire auswendig im Kopf hatten. Deswegen konnte er sich, wollte er auf besondere Melodiewendungen hindeuten, mit einem Hinweis auf den betreffenden Textteil begnügen; neumierte Beispiele finden sich in seinem Traktat nur vereinzelt. Der Autor der *Musica enchiriadis* dagegen stand vor der Aufgabe, ein Tonsystem aufzubauen. Zu diesem Zweck erfand er eine präzise Notenschrift mit genauen Tonhöhe-Angaben, und in dieser Notenschrift gab er viele Beispiele, die er *descriptiones* nannte. Diese *descriptiones* dienen aber nicht nur als Beispiele im Sinne einer Veranschaulichung. Vielmehr nutzt der Autor sie auch als Argumente, indem er seine Erklärungen von den *descriptiones* abhängig macht.

Die Neumen der praktischen Quellen sind keineswegs als verbindliche Vorschriften anzusehen; sie dienen in einer an sich schriftlosen Tradition als Richtschnur für den Vortrag. Aber auch die Notenschrift der *Musica enchiriadis* ist bei aller Präzision ihrer Tonangaben nicht im Sinne einer Vorschrift zu verstehen. Offenbar war die Vorstellung, bei einer Notenschrift handele es sich um eine verbindliche Vorschrift, dem neunten Jahrhundert fremd. Erst gegen Ende des Jahrhunderts wird eine Tendenz spürbar, die in diese Richtung weist. Ein Hinweis hierfür findet sich bei Hucbald, der über die Untauglichkeit der „alten Noten“ für die Aufzeichnung von Melodien klagt und ihnen allenfalls einen gewissen Informationswert für bestimmte Aspekte des Vortrags einräumt.<sup>5</sup> Hucbald schlägt die Einführung einer Buchstabennotation vor, die die genaue Festlegung der Tonhöhen gestattet. Obwohl dieser Vorschlag zu keiner großen Verbreitung von Buchstabennotationen führte, hat das derartigen Notationen zugrunde liegende Prinzip mit dem Schreiben von Neumen auf Linien doch allgemeine Aufnahme gefunden. Indem die Linien hinsichtlich der Tonhöhe einen eindeutigen Aussagecharakter erhielten und damit die graphische Darstellung der Buchstaben überflüssig machten, wurde es möglich, die Vorteile beider Notations-Arten – der Buchstaben und der Neumen – miteinander zu vereinen.

<sup>5</sup> „... omne melum annotatum per notas musicas, etiam si ne docente, postquam semel cognitae fuerint, valeat decantari. Quod his notis, quas nunc usus tradidit, queque pro locorum varietate diversis nihilominus deformantur figuris, quamvis ad aliquid prosunt, remunerationis subsidium minime potest contingere: incerto enim semper videntem ducunt vestigio ...“, Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* I, St. Blasien 1784, 117a.

Diese Entwicklung erschloß die Möglichkeit, den Choral nicht mehr mit Hilfe eines Meisters, sondern aus dem Buch zu erlernen. Das ist freilich nur dann möglich, wenn die Notation im Sinne einer verbindlichen Vorschrift gewertet wird. Daß diese Wertung vollzogen wurde, zeigen uns bereits praktische Quellen des elften Jahrhunderts. In der Theorie begegnet uns dieser Vorschriften-Charakter der Notation erstmals im Vatikanischen Organum-Traktat – und dies macht das historisch Besondere dieser Lehrschrift aus. Damit ist eine neue Art Musiktraktat entstanden, und gleichzeitig präsentiert sich die Notenschrift im Rahmen der musikalischen Überlieferung in neuer Funktion. Die Notenschrift ist Vorschrift, und dies nicht nur insofern, als sie präzise lesbar ist – das leistete auch schon die Notenschrift in der *Musica enchiriadis* – sondern auch, indem sie veranschaulicht, wie in der Praxis vorzugehen ist. Dies paßt zur gesamten Ausrichtung des Traktats, der ja im Gegensatz zur *Musica disciplina* und *Musica enchiriadis* nicht eine beschreibende oder erklärende Lehre überliefert, sondern eine Unterweisung für praktizierende Sänger darstellt. Die Musikbeispiele sind jedoch nicht nur eine *descriptio* der verbal gefaßten Lehre. Sie gehen über das hinaus, was die Regeln an Informationen hinsichtlich der besprochenen Praxis bieten. Die Notenschrift selbst überliefert eine ihrer Herkunft nach vor-schriftliche Lehre. Da aber die praktischen Beispiele – wiederum im Gegensatz zu denjenigen des neunten Jahrhunderts – keinen festgelegten Instanzen-Charakter haben, sondern neu erfundene Konkretisierungen von Prinzipien sind, die zum Teil nicht einmal erklärt werden, ist der Traktat als eine Art Kompositionslehre anzusehen; die Beispiele sind als Kompositions-Modelle gedacht. Der Vatikanische Organumtraktat überliefert also die früheste uns bekannte Kompositionslehre der abendländischen Tradition.

Gegen diese Behauptung könnte der Einwand erhoben werden, daß es sich bei dem Traktat um eine Improvisationslehre, nicht um eine Kompositionslehre handle. Allerdings würde sich dieser Einwand zum einen auf eine falsche Dichotomie, zum anderen auf eine irrige Sichtweise stützen: daß nämlich Improvisation und Komposition einander ausschließende Vorgänge sind, und daß sich die eine mit mündlicher, die andere mit schriftlicher Äußerung deckt. Dieser Standpunkt läßt sich deswegen nicht aufrecht erhalten, weil wir bei der mittelalterlichen Musik über keine zuverlässigen Kriterien zur Differenzierung zwischen solchen Stücken verfügen, die zunächst mündlich konzipiert und später schriftlich aufgezeichnet wurden, und solchen, die gleich als festliegende Kompositionen aufgeschrieben wurden. Die genannten Voraussetzungen sind auch deswegen falsch, weil sie eine fundamentale und für die Überlieferung mittelalterlicher Musik charakteristische Tatsache außer acht lassen, daß nämlich das „schriftliche Komponieren“ in vielen Gattungen und Traditionen lange nichts weiter war, als das Aufzeichnen von Musik, die nach Prinzipien der mündlichen Tradition konzipiert war. So gesehen lebte die mittelalterliche Musikkultur noch lange nach der Einführung der Notenschrift im Grunde genommen als mündliche Kultur fort. Und so ist es viel sinnvoller, daß wir von „mündlicher“ und „schriftlicher“ Komposition, nicht aber von „Improvisation“ und „Komposition“ sprechen.

Der Vatikanische Organumtraktat ist uns in nur einer Fassung überliefert – auf fünf Blättern, die im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts geschrieben wurden. Diese Blätter sind in einem Codex enthalten, der daneben noch Material aus dem 11. bis 15. Jahrhundert überliefert. Auf Grund notationskundlicher Kriterien hat man eine nordfranzösische oder englische Provenienz vermutet.<sup>6</sup>

Frieder Zamminer, der den Traktat ediert und kommentiert hat, sah in den Beispielen einen Stil, der dem frühen Pariser Organum-Stil nahesteht.<sup>7</sup> Unter Bezugnahme auf die Entstehungszeit des Traktates wollte er daher die gesamte Chronologie der Notre Dame-Schule auf einen ein halbes Jahrhundert umfassenden späteren Zeitpunkt verschieben – auf die Zeit nach etwa 1225. Diese Idee erweckt die Vorstellung, als verlief Geschichte auf einer sehr schmalen Einbahnstraße. Daß der Traktat eine Art der Organum-Ausführung lehrt, die dem älteren Pariser Organum verwandt ist, ist unverkennbar. Hierfür können aber auch andere historische Zusammenhänge verantwortlich gemacht werden. So spricht vieles dafür, daß der Traktat eine Umgangkunst lehrt, die sich als Gegenstück zu der Tradition versteht, aus der die Pariser Komponisten einen raffinierten, hochspezialisierten Kompositionsstil schufen. Das besagt aber noch nichts über die Chronologie. Es gibt keinerlei Grund zu der Annahme, daß in dem Moment, in dem die Pariser Komponisten ihre Arbeit aufnahmen, die Umgangspraxis abstarb und niemand mehr dazu imstande war, sie in eine Lehre zu fassen. Wir sollten nicht einmal die Möglichkeit ausschließen, daß zu Perotins Zeiten – und auch darüber hinaus – in Pariser Kirchen Organa nach Art des Vatikanischen Traktates musiziert wurden.

Der Text des Traktates beginnt mit einer Definition des Organums, in der bereits Probleme der Ausführung aufgegriffen werden. Dieser Passus leitet auf eine Auseinandersetzung mit den Konsonanzen und den Schwierigkeiten über, die mit dem Gebrauch von b respective h verbunden sind. Darauf folgen 31 die Intervallfortschreitungen betreffende Regeln. Ein Beispiel: „Wenn der Cantus zwei Töne aufsteigt und das Organum in der Oktave beginnt, dann kann das Organum drei Töne hinabsteigen und wird dann eine Quinte bilden, wie hier gezeigt wird“.<sup>8</sup>

Der Traktat ist eine Discantus-Lehre. Er enthält 343 Beispiele, von denen 251 die Regeln direkt exemplifizieren, während 92 Beispiele als Nachtrag ohne direkten Bezug auf die Regeln angefügt sind. Am Schluß finden sich noch drei liturgische Organum-Sätze – ein Alleluja und zwei Responsorien. – Es handelt sich also um eine praktische Lehre, die sich gänzlich auf die Kompositionsprinzipien von Organum-Sätzen richtet und die hierzu in nur sehr beschränktem Umfang Erklärungen heranzieht. In den Beispielen werden die Intervalle der Oberstimme mit Durchgangstönen verbunden, mit Diminutionen, die nach eigenen melodischen Mustern fortschreiten. Bei den Organum-Sätzen ist diese Technik in noch weit umfänglicherem Maße angewandt. So kommt es, daß die Lehre über Intervallfortschreitungen

<sup>6</sup> Vgl. Frieder Zamminer, *Der Vatikanische Organum-Traktat* = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 2, Tutzing 1959, 22–24.

<sup>7</sup> A. a. O., 159–163.

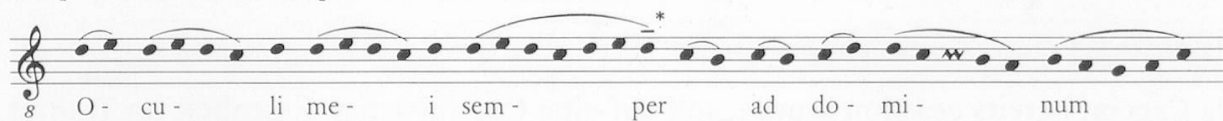
<sup>8</sup> „Si cantus ascenderit duas voces et organum incipiat in dupla, descendet organum 3 voces et erit in quinta, ut ...“; a. a. O., 42.

zu einer Lehre über das melismatische Organum wird. Aber über diese Lehre berichten die Regeln gar nichts. Wie gesagt, die Beispiele sind keine *descriptions* im Sinne der *Musica Enchiridis*.

Der Ausdruck „melismatisches Organum“ klassifiziert die Form der zweistimmigen mittelalterlichen Choralbearbeitung. Ein Element, das in jener Zeit von großer Wichtigkeit gewesen sein muß und auf das der Vatikanische Organumtraktat die Aufmerksamkeit richtet, bringt er freilich nicht zum Ausdruck. Ich möchte auf dieses Element zunächst im Bereich der einstimmigen Choralausführung eingehen.

In der altrömischen Choralrezitation wird der Text oft nicht auf einem einzigen Ton gesungen, wie dies in der fränkischen Überlieferung der Fall ist, sondern auf sich wiederholenden Floskeln von zwei oder drei Tönen.

Beispiel 1: Rom, Bibl. Apost. Vat., lat. 5319, f. 53



\* liqueszierende Neume

Dies bedingt eine unterschiedliche Qualität beider Überlieferungen des Gregorianischen Chorals, die auch mehrfach schon angesprochen worden ist: Die römische Überlieferung weist durchweg eine ornamentale Melismatik auf, während die fränkische Tradition durch eine verhältnismäßig straffe Melodik und eine übersichtliche, ebenmäßige Form charakterisiert ist.

Die Priorität des ornamentalen Moments in der römischen Überlieferung ist nicht nur im Sinne einer Vorliebe für einen dekorativen Stil zu verstehen; sie offenbart auch ein praxisbezogenes Moment – die Sängerfreude. Diese Hypothese wird durch zwei Details gestützt, die wir aus der Geschichte der fränkischen und römischen Überlieferung des Chorals kennen. Zum einen besitzen wir Zeugnisse, in denen über die Erfahrungen fränkischer Sänger berichtet wird, die zum Erlernen des römischen Chorals nach Rom geschickt worden waren; danach waren die Franken zu barbarisch, als daß sie die römische Art des Singens hätten lernen können. Zum anderen wissen wir, daß die römische Tradition mindestens ein Jahrhundert nach der fränkischen noch als mündliche Überlieferung lebte.<sup>9</sup>

Wenn wir die Lehre, wie sie sich in den Beispielen und besonders in den Organumsätzen des Vatikanischen Organum-Traktates offenbart, mit dem Pariser Organum vergleichen, dann rückt das Moment virtuoser Sängerkunst, das sie voraussetzen, in den Vordergrund. Gewisse Eigenarten, die gleich angesprochen werden sollen, lassen die Vermutung zu, daß der Komponist ein Sänger war. Die Beispiele und Sätze erwecken einen ähnlichen Eindruck wie die Stücke in Giulio Caccinis *Le nuove musiche*. (Da die Beispiele und Sätze weit über das hinausgehen, was die Regeln angeben, besteht die Möglichkeit, daß Beispiele und Regeln von unterschied-

<sup>9</sup> Vgl. mein Aufsatz „Homer and Gregory: The transmission of epic poetry and plainchant“, *MQ* 60 (1974) 333–372.

lichen Autoren stammen. Ich wüßte aber nicht, wie man diese Frage eindeutig entscheiden könnte, zumal sie für das vorliegende Problem von untergeordneter Bedeutung ist.)

Das angesprochene Moment virtuoser Sängerkunst möchte ich jetzt an Hand einiger Beispiele erläutern. Zunächst ein Gegenstück zur Rezitationstechnik im römischen Choral:

Beispiel 2:  
Vatikanischer  
Organumtraktat\*\*

The musical notation for Beispiel 2 consists of three staves labeled a, b, and c. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. Below the first staff (a) is a small '8' indicating eighth notes. Staff a shows a sequence of eighth notes with slurs, starting on a middle G and moving up to a higher G. Staff b shows a similar sequence, starting on a lower G and moving up to a higher G. Staff c shows a sequence starting on a middle G, moving up to a higher G, and then down to a lower G.

\*\* Beispiel 2–5 aus den Organum-Sätzen, f. 49–50'

Da Caccini bereits erwähnt wurde, soll auf eine Caccini-artige Eigenheit im Traktat hingewiesen werden. Sehr häufig wird ein Ton vier, fünf, sechs, ja bis zu acht mal nacheinander aufgezeichnet – wie der *trillo* bei Caccini. Dies begegnet in zweierlei Zusammenhang:

1. Als Intonation am Anfang eines Satzes oder Satzteiles. Dergleichen findet sich in den Pariser Organa – auch in den ältesten – nirgends. Eine solche Intonation beginnt entweder unmittelbar auf dem zu wiederholenden Ton

Beispiel 3:

Staff a of Beispiel 3 shows a sequence of eighth notes starting on a middle G, with slurs over groups of notes.

oder auf dem darunterliegenden Ton.

Staff b of Beispiel 3 shows a sequence of eighth notes starting on a lower G, with slurs over groups of notes.

Nur einmal beginnt eine Intonation auf dem darüberliegenden Ton.

Staff c of Beispiel 3 shows a sequence of eighth notes starting on a higher G, with slurs over groups of notes.

Nach der Wiederholung wird die Melodie als melismatische Umspielung geführt, die entweder zurück zum Anfangston

Staff d of Beispiel 3 shows a sequence of eighth notes starting on a middle G, with slurs over groups of notes.

oder zu einem neuen Ton zielt.

Staff e of Beispiel 3 shows a sequence of eighth notes starting on a middle G, with slurs over groups of notes.

Solche Intonationen erinnern an Psalmton-Intonationen – nur wird hier kein Text gesungen.

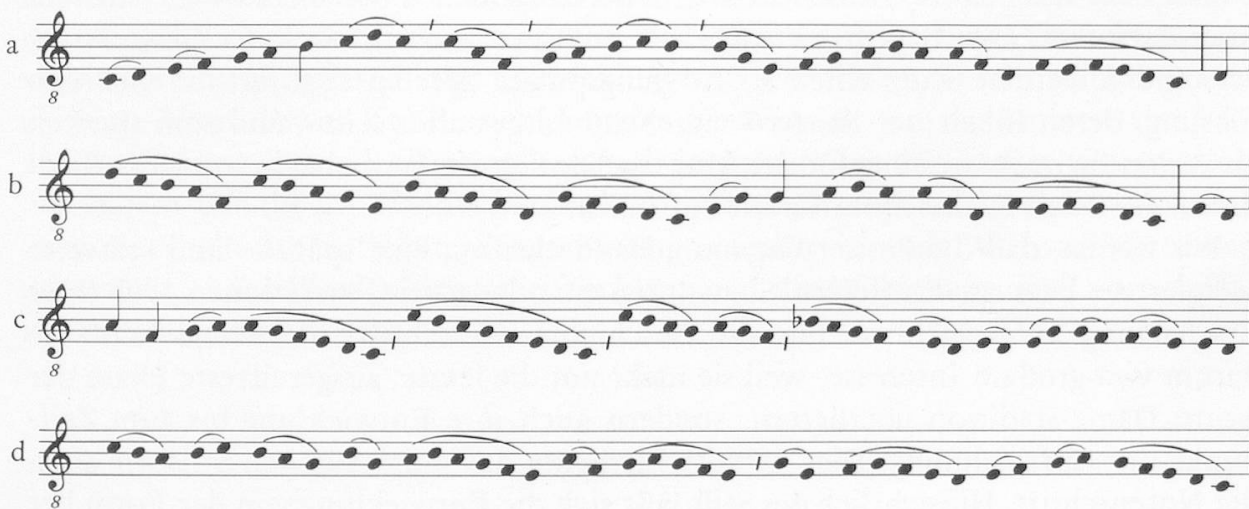
2. Tonwiederholungen begegnen, wenn der tiefste oder der höchste Ton innerhalb eines melismatischen Bogens mehrmals wiederholt wird.

Beispiel 4:



So ausgedehnt die Intonations-Phrasen auch sind – die Kadenz-Phrasen sind noch ausgedehnter. Bemerkenswert ist nicht nur ihre Länge, sondern auch ihr Tonumfang, die großen Sprünge und das kaskadenartige Herabfließen der Stimme.

Beispiel 5:



Sequenzierende Kadenzen begegnen auch im Pariser Organum, aber sie haben nicht diese Ausdehnung. Die Pariser Kadenzen sind selten länger als die Binnen-Melismen, während diejenigen des Vatikanischen Traktates viel länger sein können. Dahinter scheinen jeweils unterschiedliche Vorstellungen von Ausgewogenheit zu stehen.

Die langen Schluß-Sätze im Vatikanischen Traktat weisen in jeder Hinsicht mehr Nähe zur aquitanischen Melodik auf als zu den Pariser Organa. Dies verweist aber nicht unbedingt auf eine südliche Provenienz des Traktates. Eine ornamentale Melodik, verbunden mit der entsprechenden Sängerkunst, entsprach einem weit verbreiteten Umgangsstil, der sich etwa auch in einer normanno-sizilianischen Handschrift des zwölften Jahrhunderts findet.

Beispiel 6: Madrid, Bibl. Nac., Ms. 19421, f. 11



Der eingeschränkte Gebrauch dieser Melodik im Bereich der Pariser Organa ist als Eigenart einer hochkultivierten schriftgebundenen Kunst zu verstehen.

Frieder Zaminer macht hinsichtlich der Notation im Vatikanischen Traktat eine sehr interessante Beobachtung. Er zählt 110 verschiedene Notenzeichen, die aber nur 30 verschiedene melodische Figuren darstellen. Das heißt, daß jede melodische Figur durch durchschnittlich 3,66 verschiedene Notenzeichen darstellbar ist. Die gleichen 30 melodischen Figuren begegnen auch im Pariser Organum; hier aber werden erheblich weniger Zeichen für ihre Darstellung benötigt. Die Beziehung zwischen Schrift und Musik ist also im Pariser Organum sehr viel enger als in den Sätzen des Vatikanischen Traktates. Der Autor (oder Notator) des Traktates benutzte irgendeine Aufzeichnung, um die kompositorischen Möglichkeiten, die er lehren wollte, zu veranschaulichen. Der Leser sollte die in den Beispielen enthaltenen Prinzipien in sich aufnehmen und das konkret Aufgezeichnete anschließend vergessen. Die Schreiber der Pariser Handschriften brauchten demgegenüber – und dies gilt vor allem für die späteren Handschriften – eine Schrift, die logisch und konsequent war, da die Aufzeichnung den verbindlichen Schlüssel für die Ausführung darstellte. Der Begriff „Vorschrift“ muß demnach in zweierlei Gewichtung verstanden werden: Zum einen als Ausgangspunkt oder Sprungbrett für eine Ausführung, deren Inhalt der Sänger weitgehend mitgestalten kann, und zum anderen als verbindliche Anweisung für den Vortrag. Die Schrift dient also in je unterschiedlichem Maße als Richtschnur für die Ausführung.

Wir wissen, daß die Pariser Organum-Handschriften eine späte – und teilweise redigierte – Fassung überliefern. Sie wurden ein oder zwei Generationen nach ihrer Erschaffung aufgezeichnet. Für die Geschichte der schriftlichen Praxis sind sie darum von großem Interesse, weil sie nicht nur die letzte, ausgereifteste Phase der Notre Dame-Tradition überliefern, sondern auch ihre Entwicklung bis zum Zeitpunkt der Aufzeichnung. Dies betrifft Elemente des musikalischen Stils wie auch der Notenschrift. Hinsichtlich des Stils läßt sich die Entwicklung von der Form her beschreiben. Die jüngsten Organumsätze sind von kompositorischer Ökonomie geprägt und stehen damit im Gegensatz zur verhältnismäßig freizügigen, schweifenden Melismatik der älteren Sätze. Die Ökonomie wirkt sich in Richtung auf eine formale und tonale „Schärfung“ aus, was zur Folge hat, daß im ganzen Satz der Eindruck eines überschaubaren, nachvollziehbaren Gesamtkonzeptes spürbar wird. Diese Entwicklung ist mehrfach im Sinne eines Fortschrittes im Bereich der Komposition gedeutet worden. Man kann sie aber auch als ein Umdenken im Bereich der Musikauffassung oder des Interesses an Musik verstehen: von Musik als unwiederholbarem Ereignis zur Musik als fixierter Sache. In diesem Spektrum ist das Verhältnis zwischen dem Vatikanischen Organumtraktat und den Organa von Notre Dame zu verstehen.

Daß die zunehmende „Schärfung“, die in der Entwicklung des Pariser Organums zu beobachten ist, sowohl die Komposition wie auch die Schrift betrifft, ist kein Zufall; denn beide Phänomene sind eng miteinander verbunden. Dies wird auch durch die Tatsache bestätigt, daß die Handschriften die jüngeren Sätze verhältnismäßig einheitlich überliefern. Hier ist die Musik durch die Notation fixiert, während die älteren Sätze immer wieder anders geschrieben sind. Wie aber läßt sich diese Verbindung von kompositorischer und schriftlicher Entwicklung verstehen? Eine

naheliegende Erklärung ist damit gegeben, daß eine überschaubar geplante Komposition einer konsequenten Notenschrift bedarf, und daß diese Notwendigkeit dem Notator wahrscheinlich die Feder führte. Aber wir sollten auch in Betracht ziehen, daß das notationstechnische Element Einfluß auf die Komposition nahm, zumal das Gebiet „Notation“ einen zentralen Raum in der Musiklehre jener Zeit einnahm. Jedenfalls sind die Veränderungen innerhalb der Schrift im Zusammenhang zu sehen mit der sich verändernden Aufgabe, die die Notation zu erfüllen hat – einer Aufgabe, die sich aus der sich wandelnden Konstellation der Beziehungen zwischen Komposition, Schrift und Vortrag ergibt.

Der Vatikanische Organumtraktat bietet zu unserem Thema zwei wichtige Einsichten. Die erste betrifft den Dualismus schriftlose respective schriftliche Tradition. Dieser Dualismus ist eine unabdingbare Voraussetzung für das Verständnis mittelalterlicher Musikgeschichte. Daneben aber muß als weitere Dimension die Lust an der Ausführung genannt werden. Denn es ist gerade diese Dimension, die es uns verbietet, eine allzu geradlinige Entwicklung von schriftloser zu schriftlicher Praxis zu postulieren. Die zweite Einsicht betrifft den Wandel, dem das Moment der Veranschaulichung bzw. des Exemplifizierens innerhalb der Musiklehre unterworfen ist: Indem wir diesen Wandel beobachtet und hinterfragt haben, haben sich uns zwei innerhalb der mittelalterlichen Musikgeschichte zentrale Wachstumsprozesse dargestellt – das Werden der Schriftlichkeit und die Entstehung einer vor-schriftlichen Kompositionslehre.

INSTRUMENTALMUSIK IM MITTELALTER:  
FRAGEN DER REKONSTRUKTION EINER SCHRIFTLOSEN  
PRAXIS

*mit einem Anhang: „Wiedergefunden?“ – zum kunstvollen Spiel mit dem  
Formablauf in einer Estampie des Robertsbridge-Kodex*

VON WULF ARLT

Improvisation kann, wie uns diese Tage ins Bewußtsein rücken, sehr Unterschiedliches bedeuten. Sie kann das Ergänzen und Verändern einer (notierten) Komposition betreffen, wie es in der Diminutionspraxis vom 15. bis ins frühe 17. Jahrhundert der Fall ist, beim Generalbaßspiel oder auch bei den „willkürlichen Veränderungen“ des 18. Jahrhunderts. Sie kann im Singen und im Spielen über einer vorgegebenen Melodie nach bestimmten Regeln oder Beispielen bestehen, wie beim Organum, bei der mehrstimmigen Basse danse, im Orgelspiel der Alternatim-Messe älterer Zeiten, im Choralvorspiel der liturgischen Praxis oder auch noch im „Partimento“-Spiel des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Sie kann schließlich das freie Spiel ohne Vorlage meinen, das mit den Stichwörtern der „Toccata“, des „Prélude“ und der „freien Fantasie“ angesprochen ist. – So unterschiedlich diese Praktiken auch sind, eines haben sie gemeinsam: es gibt für sie „Modelle“, Anweisungen, Beispiele und vor allem die Möglichkeit zum Vergleich mit einem großen Repertoire notierter, komponierter Musik auf der gleichen Satzgrundlage und im gleichen Stil. Das schafft – bei allem Risiko und bei aller Freiheit, die den Reiz des Improvisierens ausmachen – eine gewisse Sicherheit, das erlaubt die Kontrolle (im Handwerklichen wie im Stilistischen) und das erleichtert die Verständigung über das klangliche Resultat.

Im Vergleich mit diesen Verfahren und ihren Voraussetzungen bedeutet die Rekonstruktion instrumentaler Praktiken des Mittelalters ein reines Abenteuer, da wir es hier mit dem Extremfall einer „schriftlosen Praxis“ zu tun haben, die für Jahrhunderte überhaupt keinen Niederschlag in einer Handwerkslehre und in der Aufzeichnung von Stücken fand. – Anweisungen für eine instrumentale Praxis sind erst seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erhalten und zunächst für rund hundert Jahre ausschließlich für die Orgel: zum mehrstimmigen Vortrag liturgischer Melodien, zum Präludieren (erstmalig in den „Praeambula“ des Adam Ileborgh aus dem Jahre 1448) und schließlich zur Intavolierung.<sup>1</sup> Nun läßt sich von den Quellen

<sup>1</sup> Die Texte zur Orgelspiellehre untersuchte Theodor Göllner in verschiedenen Beiträgen, insbesondere *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters* = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6, Tutzing 1961, und „Eine Spielanweisung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert“, *Essays in musicology. A birthday offering for Willi Apel*, Bloomington 1968, 69–81. – Zur Tabulatur des Adam Ileborgh jetzt die Untersuchung von Lukas Richter, „Praeambulae und Mensurae. Studien zur Orgeltabulatur des Adam Ileborgh“, *Beiträge zur Musikwissenschaft* 23 (1981) 265–303, und zu einer weiteren frühen Quelle der Beitrag von Klaus Hortschansky, „Eine unbekannte Tabulaturaufzeichnung aus dem 15. Jahrhundert“, *Renaissance-Studien. Helmut Osthoff zum 80. Geburtstag*, hg. von L. Finscher = Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 11, Tutzing 1979, 91–101.

für Tasteninstrumente in vieler Hinsicht auf andere Bereiche der instrumentalen Praxis schließen, da offensichtlich das Instrumentenspezifische weithin geringer war als es auf den ersten Blick hin und zumal dort erscheint, wo es sich um eine Griffschrift für Tasteninstrumente handelt. Symptomatisch für diese Offenheit gegenüber anderen Instrumenten könnte die Rubrik „In cytaris vel etiam in organis“ an einer Stelle des Buxheimer Orgelbuchs aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sein, auch wenn sie im einzelnen der Interpretation Probleme aufgibt. So fragt sich etwa, was für Saiteninstrumente hier gemeint sind, und vor allem: ob mit dieser einen Rubrik eine Selbstverständlichkeit oder eine Ausnahme angesprochen ist. Und die Tatsache, daß sich der betreffende Satz, *Je lay mors*, von anderen nicht grundsätzlich unterscheidet, macht die Antwort auf diese Fragen nicht leichter.<sup>2</sup> In jedem Fall aber stammen diese Quellen erst aus dem „Herbst des Mittelalters“ oder sogar aus der Zeit nach der Stilwende im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts, die auch fürs Instrumentale neue Voraussetzungen brachte.

Ein wenig weiter zurück führt der Reflex der schriftlosen Praxis im Notierten. So gibt es seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts einige Aufzeichnungen, die man mit mehr oder weniger guten Gründen als Instrumentalstücke angesprochen hat. Viel ist das freilich nicht. Im Grunde beschränkt sich der Bestand bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts auf vier Aufzeichnungen mit insgesamt rund zehn Seiten. Sie enthalten so Unterschiedliches, daß man sich ernsthaft fragen kann und fragen muß, was sie miteinander und mit einer schriftlosen Praxis zu tun haben.<sup>3</sup> Ganz abgesehen davon, daß eine Aufzeichnung in einer prinzipiell schriftlosen Praxis und Überlieferung stets (und durchaus auch im ursprünglichen Sinne des Wortes) ein „Kuriosum“ bedeutet: einen merkwürdigen Sonderfall, der zur Erklärung herausfordert und nicht zuletzt darin von Interesse ist, daß er als Ausnahme zumindest indirekt, und sei es *ex negativo*, Auskunft über den sonst nicht greifbaren Regelfall verspricht. — Schließlich sind es nur einige Aspekte der instrumentalen Praxis, die in diesen Beispielen ein Echo finden. Für andere fehlt jeder Niederschlag im Notierten. Das gilt vor allem für den weiten Bereich einer Mitwirkung des Instruments beim Liedvortrag vom 12. bis ins frühe 14. Jahrhundert, wie sie durch Abbildungen und Aussagen belegt ist.

Eine erste, ebenso simple wie in den Konsequenzen weitreichende Erklärung für das Fehlen der Aufzeichnungen liegt in der Entstehung und Anwendung der musikalischen Schrift. Mit ihr kommt der dritte der Gesichtspunkte ins Spiel, die in anderen Bereichen die Kontrolle und die Verständigung über das Improvisieren erleichtern:

<sup>2</sup> Dazu generell die Überlegungen von David Fallows: „15th century tablatures for plucked instruments: A summary, a revision and a suggestion“, *The Lute Society Journal* 19 (1977) 7–33; und im einzelnen die Beobachtungen von Vladimir Ivanoff, der in dem betreffenden sowie dem vorangehenden Satz — aus dem Vergleich mit den Intavolierungen Spinacinos und weiteren Quellen zum Lautenspiel im 15. Jahrhundert — Merkmale des Lautenduos nachweist: *Die Lauten-Duos in Spinacinos Intabulatura de Lauto (Venedig, 1507)*, Hausarbeit zur Erlangung des Magister-Grades, München 1983, 58–65 (Ms.).

<sup>3</sup> So Lawrence Gushee, „Minstrel“, *The new Grove dictionary of music and musicians* 12, London etc. 1980, 348.

die Möglichkeit zur Rückfrage an ein Repertoire der notierten, komponierten Musik. So wird ja Musik im Abendland, soweit es die Praxis betrifft – und das heißt: im Gegensatz zur Reflexion der Lehrschriften sowie zu Aufzeichnungen aus einem vergleichbaren theoretischen Interesse –, für Jahrhunderte nicht an sich, sondern als ein Aspekt des Textes aufgezeichnet. Notiert wurde zunächst ein Text und mit ihm das Musikalische nur insofern, wie es unmittelbar auf den Textvortrag bezogen war.<sup>4</sup> Das gilt für die Anfänge einer eigenen abendländischen Tonschrift in den Neumen, findet in der Anlage und in den Eigenheiten dieser Schrift seinen Niederschlag; und das bestimmte den Anwendungsbereich der Schrift auch dann noch, als diese immer neue Möglichkeiten zu einer spezifisch musikalischen, kompositorischen Gestaltung bot, erst mit dem Schritt auf die Linien und dann vor allem mit den neuen Verfahren einer modalen Rhythmuschrift seit dem späten 12. Jahrhundert und deren Fortführung im Mensuralen.<sup>5</sup> Ein bloß instrumentaler Vortrag fiel so wenig unter den Geltungsbereich der Schrift wie eine Mitwirkung von Instrumenten im Liedvortrag. Andererseits meint damit das Stichwort von der „vokalen“ Musik im hohen Mittelalter nicht mehr, als daß es sich um eine Aufzeichnung mit einem Text und zum Textvortrag handelt. Das schließt weder die Mitwirkung von Instrumenten aus, noch den Spezialfall einer allein instrumentalen Realisierung. Wie problematisch es bei der Musik älterer Zeiten ist, eine weitergehende Abgrenzung zwischen „vokal“ und „instrumental“ allein aufgrund der Textierung vorzunehmen, zeigen die aufführungspraktischen Informationen, wie sie fürs späte und ausgehende Mittelalter vorliegen. So wurden ja im 14. und 15. Jahrhundert nicht nur textierte Stimmen selbstverständlich vom Instrument übernommen, mit und ohne idiomatische Adaptierung, sondern ist auch umgekehrt und selbst beim Liedsatz dieser Zeit mit dem vokalen Vortrag nicht textierter Stimmen zu rechnen.<sup>6</sup> Für die Rückfrage ans Notierte folgt aus diesen Voraussetzungen, daß sich zwar einerseits kein bestimmtes Repertoire eingrenzen läßt, das bei der Rekonstruktion einer instrumentalen Praxis im Handwerklichen wie im Stilistischen als

<sup>4</sup> Den prinzipiellen Unterschied der Rolle und Beschaffenheit der Notation in den unmittelbar auf die Praxis bezogenen Denkmälern und den Texten einer expliziten Reflexion sowie die entsprechenden Konsequenzen für die musikalische Schriftkunde betonte vor allem Leo Schrade – vgl. W. Arlt, „Aspekte der musikalischen Paläographie“, *Paläographie der Musik I: Die einstimmige Musik des Mittelalters*, Köln 1979, 1.1–3 et alia.

<sup>5</sup> Zu dieser Funktion der Schrift jetzt die Überlegungen von Fritz Reckow „Zur Formung einer europäischen musikalischen Kultur im Mittelalter. Kriterien und Faktoren ihrer Geschichtlichkeit“, *Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Bayreuth 1981*, Kassel etc. 1983, 12–29, insbes. 26–28.

<sup>6</sup> Die Frage einer vokalen Besetzung untextierter Stimmen des 14. und 15. Jahrhunderts und ihrer Konsequenzen diskutierten etwa Howard M. Brown, „Instruments and voices in the fifteenth-century chanson“, *Current Thought in Musicology*, ed. J. W. Grubbs = Symposia in the Arts and Humanities 4, Austin 1976, 89–137, sowie zwei Beiträge an einer Konferenz zur Aufführungspraxis der Musik des späten Mittelalters, die 1981 vom „Center of Early Music“ der New York University veranstaltet wurde: Roger Bowers, „The performing ensemble for English church polyphony, c. 1320 – c. 1390“, *Studies in the performance of late mediaeval music*, ed. St. Boorman, Cambridge 1983, 161–187; David Fallows, „Specific information on the ensembles for composed polyphony, 1400–1474“, *ib.*, 109–159.

Kontrollinstanz dienen müßte, daß aber andererseits – und das scheint mir entscheidend – auch kein Bereich des Notierten von vornherein als Bezugspunkt ausgeschlossen werden kann.

Noch breiter wird das Spektrum der Orientierungsmöglichkeiten, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß die notierte und im engeren Sinne komponierte Musik nur einem Ausschnitt der musikalischen Praxis entspricht. Daneben gibt es bis weit übers Mittelalter hinaus eine Vielfalt schriftloser Praktiken des musikalischen Vortrags auch und gerade in der textgebundenen Musik. Sie sind in unterschiedlichem Maße belegt und untersucht. Gut erschlossen sind die sogenannten „peripheren“ Quellen einer liturgischen Mehrstimmigkeit des deutschen Sprachbereichs. Sie dokumentieren in Handschriften des späten Mittelalters und bis ins 16. Jahrhundert die Präsenz schriftloser Praktiken, wie sie bereits Jahrhunderte zuvor, wenn auch in verschiedener Weise, zu greifen sind: in Lehrschriften des älteren Organums beziehungsweise der neuen Lehre der Zeit um 1100, oder auch als eine der Voraussetzungen komponierter Mehrstimmigkeit des 12. und 13. Jahrhunderts.<sup>7</sup> Durch Arbeiten der letzten Jahrzehnte steht außer Frage, daß auch in anderen geographischen Bereichen solche „archaischen“ Verfahren in der liturgischen Praxis präsent waren oder sogar dominierten. Das gilt vor allem für Italien, aber auch für England und Frankreich.<sup>8</sup> Für unser Thema noch wichtiger, wenn auch bezeichnenderweise wieder spärlicher, sind die Hinweise auf solche Verfahren im Vulgärsprachlichen und außerhalb der Liturgie. Sie betreffen zunächst einzelne Techniken, wie das „Quintieren“ oder „quintoier“, das seit dem 13. Jahrhundert in Anweisungen der liturgischen Praxis gelehrt wird, bei lateinischen Texten schon in Aufzeichnungen des 12. Jahrhunderts seinen Niederschlag findet und zumindest fürs Frankreich des 13. und 14. Jahrhunderts auch im Vulgärsprachlichen belegt ist.<sup>9</sup> Dabei wurde das Grundgerüst einer Quintfortschreitung zwischen Oktaven nach Ausweis des Echos dieser Technik im Notierten in je anderer Weise und in beiden Stimmen durch formelhafte Wendungen erweitert. Mit dem Quintieren wird mehrfach auch die Fortschreitung in anderen Intervallen genannt, so vor allem das „terçoier“, eine

<sup>7</sup> Vgl. Arnold Geering, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert* = Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II.1, Bern 1952, sowie die Beobachtungen zur Satztechnik in diesen Handschriften von Theodor Göllner in *Formen früher Mehrstimmigkeit*.

<sup>8</sup> Die Quellen sind in den einschlägigen Bänden verzeichnet und beschrieben, die Kurt von Fischer und Max Lütolf im *Répertoire Internationale des Sources Musicales* vorlegten: *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts 1/2*, München-Duisburg 1972 (B iv<sup>3/4</sup>). Eine Zusammenstellung der Arbeiten zu den italienischen Quellen bietet Agostino Ziino, „Polifonia ‚arcaica‘ e ‚retrospettiva‘ in Italia centrale: nuove testimonianze“, *AMI* 50 (1978) 193–207 und insbes. Anm. 1. Für Frankreich bietet jetzt der Bestand mehrstimmiger Aufzeichnungen aus dem Le Puy des 16. Jahrhunderts einen aufschlußreichen Einblick in das Fortleben der älteren Praxis, dazu Wulf Arlt, „Einstimmige Lieder des 12. Jahrhunderts und Mehrstimmiges in französischen Handschriften des 16. Jahrhunderts aus Le Puy“, *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 3 (1978) 7–55; eine Ausgabe dieses Bestandes in den Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis ist in Arbeit (*Prattica musicale* 4).

<sup>9</sup> Dazu Sarah Fuller, „Discant and the theory of fifthing“, *AMI* 50 (1978) 241–275.

klangliche Erweiterung auf der Basis der Terz, die dann im späten 15. Jahrhundert bei Guilelmus Monachus in eines seiner Modelle der *ad hoc*-Mehrstimmigkeit eingeht.<sup>10</sup> Besonders aufschlußreich für die Rekonstruktion schriftloser Praktiken und für deren Schlüsselstellung zum Verständnis der „Brüche“ in der Geschichte der notierten Mehrstimmigkeit ist das Repertoire des frühen Trecento im Kodex Rossi. Denn hier fand eine schriftlose Praxis bzw. Überlieferung ihren Niederschlag in der Schrift, die einerseits, wie Louise Martinez-Göllner betonte, Übereinstimmungen mit den Beispielen der instrumentalen Praxis zeigt, und andererseits in den verblüffenden Entsprechungen der Satzgrundlage mit Aufzeichnungen einer älteren Mehrstimmigkeit des 12. Jahrhunderts auf eine gemeinsame Basis aus der kontinuierlichen Präsenz schriftloser Verfahren verweist.<sup>11</sup>

Daß solche Verfahren der schriftlosen *ad hoc*-Praxis mehrstimmigen Singens weit- hin nur indirekt belegt sind, entspricht der älteren Instrumentalmusik und fordert für die Interpretation des Notierten eine besondere Wachsamkeit.<sup>12</sup> Andererseits wird mit ihnen offenkundig, wie eng, einseitig und gegebenenfalls verzerrt unsere Vorstellungen von der älteren Musikgeschichte sind, so lange wir uns auf die notierte Praxis einer komponierten Mehrstimmigkeit im engeren Sinne konzentrieren. Symptomatisch für die Spannung und Interaktion zwischen notierter und schrift- loser Praxis sind zwei kleine Liedsätze einer italienischen Laudenhandschrift der Zeit um 1500 (Beispiel 1 und 2).<sup>13</sup> Sie sind in weißer Mensuralnotation notiert, doch beruht ihre Stimmverbindung auf einfachen Techniken, die durchgehend schon aus dem 11. und 12. Jahrhundert bzw. schon aus der Zeit davor belegt sind: auf einem Halteton – der hier, wie auch im frühen Trecento, der Deklamation dient –, auf Fortschreitungen in verschiedenen parallel geführten Intervallen, auf Zieltonabschnitten, die in Gegenbewegung von der Quinte über die Terz zum Ein- klang führen, und so fort. Daß dabei in den parallelen Fortschreitungen die Quinte und Oktave ebenso selbstverständlich begegnen wie die Terz und die Sexte und daß die Schlußbildungen neben dem Anklang ans Madrigal des frühen Trecento mehr- fach auf kadenzierende Wendungen im kontrapunktischen Satz jener Zeit verweisen, ist für die hier aufgeworfenen Fragen ebenso bemerkenswert wie die Tatsache, daß diese einfachen Satzgrundlagen in anderen Stücken dieser Handschrift zur kunst-

<sup>10</sup> Dazu der Beitrag von Klaus-Jürgen Sachs in diesem Band (unten, 166–183) sowie *Der Contra- punctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden 1974, 132–138; Manfred F. Bukofzer, „Gymel“, *MGG* 5 (1956) 1139–1146; Ernest H. Sanders, „Gymel“, *NGrove* 7 (1980) 862–864.

<sup>11</sup> Dazu Marie Louise Martinez-Göllner, *Die Musik des frühen Trecento* = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 9, Tutzing 1963, 117–137. – Den Zusammenhang mit den Satzgrundlagen der älteren Mehrstimmigkeit werde ich an anderer Stelle diskutieren.

<sup>12</sup> Symptomatisch für das oft unvermutete Echo der schriftlosen Praxis im Notierten ist etwa ein Abschnitt mit zwei Haltetönen, wie ihn die ältere Lehre beschreibt, in einem späten dreistim- migen Organum des Notre Dame-Kreises – dazu Wulf Arlt und Max Haas, „Pariser modale Mehrstimmigkeit in einem Fragment der Basler Universitätsbibliothek“, *Basler Studien zur Musikgeschichte* 1 = Forum Musicologicum 1, Bern 1975, 256–259.

<sup>13</sup> Nach der Ausgabe von Giulio Cattin, *Italian Laude & Latin Unica in MS Capetown, Grey 3.b.12* = Corpus Mensurabilis Musicae 76, Neuhausen-Stuttgart 1977, 29 und 31.

Beispiel 1:

Supra  
Me - men-to me - i, o sa - cra Vir - go pi - a,

Tenor  
Me - men-to me - i, o sa - cra Vir - go pi - a,

7  
8 me - men-to me - i, che non si - a in - ga - na - to de que - sto mi - se - ro mon - do

8 me - men-to me - i, che non si - a in - ga - na - to de que - sto mi - se - ro mon - do

16  
8 scon - so - la - to, pie - no de ac - cer - be pe - ne.

8 scon - so - la - to, pie - no de ac - cer - be pe - ne.

Beispiel 2:

Supra  
O Vir - gi - ne - ta bel - la, pie - na de

Tenor  
O Vir - gi - ne - ta bel - la, pie - na de

5  
8 cha - ri - ta - de, span - di la tu - a pi - e - ta - de

8 cha - ri - ta - de, span - di la tu - a pi - e - ta - de

10  
8 a chi tan - to t'a - pel - la: Vir - gi - ne bel - la.

8 a chi tan - to t'a - pel - la: Vir - gi - ne bel - la.

vollen Textvertonung dienen. Und daß diese Aufzeichnungen aus Italien stammen, ist kaum ein Zufall; denn die Geschichte der italienischen Musik vom hohen Mittelalter bis ins frühe 17. Jahrhundert ist ganz wesentlich und stärker als die Musikgeschichte anderer Länder durch eine Wechselwirkung zwischen notierter und nicht notierter Praxis geprägt.<sup>14</sup>

Das Fehlen einer schriftlichen Überlieferung steht in schroffem Gegensatz zur selbstverständlichen Präsenz des Instruments in der musikalischen Praxis jener Zeit. Auch im Mittelalter war das Klangbild der Musik allenthalben vom Instrument bestimmt. Abbildungen, Erzählungen, Verordnungen, Rechnungen und nicht zuletzt die Texte der Dichtung lassen keinen Zweifel daran aufkommen, daß das Instrument überall dabei war: auf der Straße, an der Tafel und beim Fest, beim Liedvortrag, beim Epos wie beim Tanz, zur Begleitung einer Handlung wie in der Darbietung als Konzert – auch in der Kirche, obschon mit Einschränkungen hinsichtlich der Liturgie. Das Portal der Kathedrale bedeutete eine Schwelle, aber keine Grenze.<sup>15</sup> – Der Vielfalt der Funktionen entspricht die Tatsache, daß diejenigen, die die Instrumente spielten, allen Schichten angehörten und damit über ganz unterschiedliche Bildungsvoraussetzungen sowie musikalische Erfahrungen verfügten: vom fahrenden Gaukler über den *clerc*, der lesen und schreiben konnte, bis zum Harfenisten Senleches, als einem der kunstvollsten Komponisten der französisch-italienischen Spätkunst der Zeit um 1400; vom *menstrel* im Dienst des Adels über das Mitglied einer Zunft der Musiker in der Stadt (mit festen Regeln für die Ausbildung, die Bezahlung und nicht zuletzt zur Steuerung der Konkurrenz-Problematik) bis zum Musiker am päpstlichen Hof und mit diplomatischer Funktion: vom Bürger über den hohen Adel bis zu den Damen des Königshofs, die das standesgemäße Harfenspiel ausübten.

Insofern dürfte die Rolle des Instruments kaum zu überschätzen sein. Ebenso klar ist damit, daß sich Aussagen über die instrumentale Praxis jeder Verallgemeinerung entziehen. Wer lesen bzw. schreiben kann und mit der liturgischen Praxis der

<sup>14</sup> Das betonte insbesondere Nino Pirrotta in mehreren Studien, etwa „Novelty and renewal in Italy: 1300–1600“, *Studien zur Tradition in der Musik. Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag*, ed. H. H. Eggebrecht und M. Lütolf, München 1973, 49–63.

<sup>15</sup> Dazu die Beobachtungen und Überlegungen von Dagmar Hoffmann-Axthelm, „Instrumentensymbolik und Aufführungspraxis. Zum Verhältnis von Symbolik und Realität in der mittelalterlichen Musikanschauung“, *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 4 (1980) 9–78, insbesondere 42–49. Die „Bibliographie zur Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik“ im Anhang zu dieser Studie (79–90) bietet ein eingehendes Verzeichnis der einschlägigen Literatur, aus der ich besonders das lebendige Bild des Musiklebens hervorheben möchte, das André Péro in seiner *Histoire de la musique de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe* entwirft (Paris 1940). Ergänzend verweise ich auf die nach wie vor grundlegende Arbeit von Edmond Faral, *Les jongleurs en France au moyen âge* = Bibliothèque de l'École des hautes études, Sciences hist. et phil., Paris 1910, 127, sowie auf eine neue Arbeit zur Stellung und Abgrenzung der „Spielleute“: Wolfgang Hartung, *Die Spielleute. Eine Randgruppe in der Gesellschaft des Mittelalters*, = Beihefte der Vierteljahrsschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 72, Wiesbaden 1982, und auf einen übergreifenden Aufsatz von Michel Huglo: „Organologie et iconographie médiévales“, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie* 3 (1981) 97–113.

Ein- und Mehrstimmigkeit vertraut ist, macht andere Musik als ein fahrender „Spielmann“ ohne diese Voraussetzungen, der, von Land zu Land ziehend, seine Erfahrungen und Eindrücke sammelt – bis hin zur Begegnung mit anderen Kulturen auf dem Kreuzzug oder auch im Nebeneinander der Völker, der Sprachen und sicher auch der Musiken im Spanien des 13. Jahrhunderts. So hat die instrumentale Praxis bestimmt ganz Verschiedenes umfaßt, wird sie immer wieder anders gewesen sein.

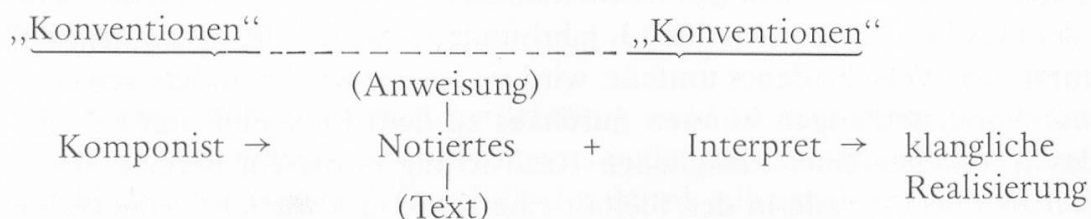
Diese Voraussetzungen können durchaus zu dem Entschluß führen, sich nicht auf das Abenteuer einer klanglichen Realisierung in diesem Bereich einzulassen. Andererseits liegt gerade in der Vielfalt eine große und wie ich meine verlockende Chance; denn sie erlaubt es, sich irgendwo „anzusiedeln“: sich etwa in die Rolle eines Musikers zu begeben, dessen Vorstellungen durch den „Modus“ der liturgischen Einstimmigkeit wie durch die Melodien des vulgärsprachlichen Bereichs geprägt sind, und der über die Erfahrungen aus den verschiedenen Praktiken einer schriftlosen Mehrstimmigkeit verfügt; diesen Hintergrund mit dem zu verbinden und gegen das auszuspielen, was das Instrument will und kann – und darin besteht ja eines der faszinierenden Erlebnisse jeder „historischen Praxis“ –; sich in einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort und in einer bestimmten Funktion zu verankern, und so fort. Hier kann und wird jeder aufgrund seiner Interessen andere Akzente setzen. Umso wichtiger ist es, daß bei diesem Experiment zwei Voraussetzungen so weit wie möglich erfüllt sind. Die erste betrifft die kritische Distanz gegenüber den Vorstellungen und Erfahrungen, die uns durch die Herkunft aus einer Praxis zugewachsen sind, die in extremer Weise an die Schrift gebunden ist und die unsere Mentalität, unsere ästhetischen wie handwerklichen Vorstellungen und damit unseren Umgang mit der Musik in einem Ausmaß prägt, das schwer zu überschätzen ist. Die zweite liegt in dem Versuch, die Bedingungen einer schriftlosen Praxis und Überlieferung mit allen Konsequenzen ernst zu nehmen, von der damit verbundenen Haltung bis zu den konkreten Aspekten des Lernprozesses, einer „Rekonstruktion“ der Konventionen, auf denen die Realisierung beruht, und nicht zuletzt der Spielregeln der Kommunikation, die hier eine zentrale Rolle spielen.

Ein Stück weit gelten diese Forderungen für viele Formen der Improvisation, die in diesen Tagen präsent sind; doch fallen sie aus den skizzierten Voraussetzungen bei der Instrumentalmusik des Mittelalters besonders schwer ins Gewicht. So mag es sinnvoll sein, den Unterschied zwischen den je anderen Bedingungen einer schriftgebundenen und einer schriftlosen Praxis mit zwei einfachen Modellen zu veranschaulichen, die gerade in der dabei notwendigen Vereinfachung – und damit Verkürzung der Problematik – zur Provokation dienen können.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Die Gegenüberstellung diente erstmals bei einer „Forum“-Veranstaltung der Schola Cantorum Basiliensis im Studienjahr 1980/81 zur Verdeutlichung der Arbeit an der Instrumentalmusik des Mittelalters. Sie wurde im Herbst 1981 an einer Tagung des „Center of Early Music“ der New York University zur Aufführungspraxis der Musik des späten Mittelalters diskutiert, in der das Experiment der Schola zur Sprache kam. Insofern berührt sich jener Bericht in manchem mit den hier vorgetragenen Überlegungen – vgl. Wulf Arlt, „The ‚reconstruction‘ of instrumental music: the interpretation of the earliest practical sources“, *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, 75–100.

Das erste Modell entspricht der musikalischen Praxis, in der wir aufgewachsen sind:

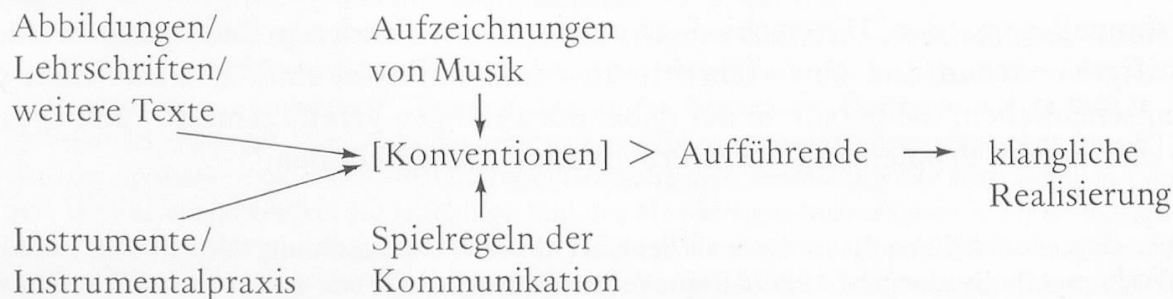
MODELL A



Im Zentrum dieses Modells steht die vermittelnde Funktion des Interpreten. Seine Grundlage ist in dieser Verkürzung zunächst das Notierte, das – als Text wie Anweisung – auf einen Komponisten zurückgeht. Der Pfeil der linken Seite steht zugleich für die „Differenz“ zwischen den Intentionen des Komponisten und den Möglichkeiten der Aufzeichnung. Mit dem Pfeil der rechten Seite ist die Überbrückung der „Differenz“ zwischen dem Notierten und der klanglichen Realisierung im Anteil des Interpreten angesprochen. Unberücksichtigt bleibt die Rezeption durch den Hörer. – Das Stichwort der „Konventionen“ kann in diesem Zusammenhang vergleichsweise vage bleiben. Es entspricht sowohl beim Komponisten als auch beim Interpreten dem ganzen Bereich der musikalischen Voraussetzungen, die zunächst den Schritt in die Schrift erlauben und dann wieder eine klangliche Realisierung des so gewonnenen Textes: vom Handwerklichen über die musikalischen Vorstellungen, Denkformen wie Hörgewohnheiten, bis hin zu Eigenheiten des „Stils“. Aufs Ganze gesehen decken sich die „Konventionen“ auf der Seite des Komponisten und des Interpreten umso mehr, je näher Entstehung und Interpretation eines Textes beieinander liegen. Damit entzieht sich diese Übereinstimmung umso stärker der Kontrolle, je weiter wir in die Geschichte zurückgehen.

Das Modell der schriftlosen Praxis ist bereits auf die besondere Situation einer Auseinandersetzung mit der Instrumentalmusik des Mittelalters hin formuliert:

MODELL B



Der wichtigste Unterschied zwischen den Modellen besteht darin, daß hier das Notierte als Vorlage der Realisierung entfällt. Die Grundlage der Praxis bilden „Konventionen“, die auf breitester Basis zu erarbeiten sind. Die Anhaltspunkte dafür sind sehr unterschiedlich. Im Anschluß an das eingangs Skizzierte hebe ich vier

Bereiche hervor: (1) Aufzeichnungen von Musik – als unmittelbarer Niederschlag einer schriftlosen Praxis, als mittelbarer Reflex, oder auch als eine Instanz der Kontrolle im Handwerklichen wie im Stilistischen mit einem Repertoire der an die Schrift gebundenen Praxis –; (2) indirekte Zeugnisse, wie sie in Lehrschriften, Abbildungen oder erzählenden Texten als Quellengruppen vorliegen, die eine Vielzahl von Informationen bieten: von der Orientierung im Handwerklichen und Ästhetischen über die Ensemblegröße und die Kombination der Instrumente bis zu den Konsequenzen einer bestimmten Funktion; dann als einen der wichtigsten Bereiche (3) das Instrument und insbesondere die Erfahrung aus der Spielpraxis mit der Spannung zwischen einerseits den Anforderungen, die das Instrument stellt, und andererseits den Möglichkeiten, die es erlaubt; und schließlich, sofern mehr als ein Musiker beteiligt ist, (4) die Spielregeln der Verständigung ohne die Schrift. Auch hier steht am Ende eine klangliche Realisierung, aber eben nicht auf der Grundlage einer Aufzeichnung, sondern aufgrund der Konventionen einer musikalischen Praxis, die sich die Aufführenden erschlossen haben. – Die Gegenüberstellung zielt auf den Extremfall einer *ad hoc*-Realisierung ohne weitergehende Absprachen und nicht auf der Grundlage bestimmter Melodien. Es ist klar, daß der Unterschied zwischen den Modellen desto geringer wird, je stärker auch bei der schriftlosen Praxis das Material beziehungsweise der Ablauf der Realisierung fixiert ist. Und das kann ja durchaus bis zum Extrem eines – erspielten beziehungsweise übernommenen – „Stückes“ gehen, dessen Realisierung im Zweifelsfall der *ad hoc*-Entscheidung weniger Spielraum läßt als die Interpretation einer Aufzeichnung.

Das Modell A ist nicht nur die Grundlage der modernen Praxis. Auch bei der Instrumentalmusik des Mittelalters einschließlich der Liedbegleitung gehen die meisten Realisierungen nach wie vor auf eine notierte Vorlage zurück – unabhängig davon, wo sie zwischen den beiden Extremen angesiedelt sind, die in diesem Bereich zu beobachten sind: Auf der einen Seite die eher asketischen (und gelegentlich asthenischen) Interpretationen, die sich auf einzelne Instrumente und möglichst weit auf den Vortrag des Erhaltenen beschränken, auf Instrumentalstücke und Liedmelodien, gegebenenfalls mit Verdoppelung der Stimmen und geringfügigen Erweiterungen im Melodischen, mit einem harmlosen Bordun, dem einfachen Rhythmus einer kleinen Trommel oder auch dem unschuldigen Ding-Dong eines Triangels. Und auf der anderen Seite die kunstvollen – teils überzeugenden und teils überzogenen – großen Arrangements mit vielen Instrumenten, ausgebauten Vor-, Zwischen- und Nachspielen, einem häufigen Wechsel zwischen Instrumenten beziehungsweise zwischen Stimme und Instrument, reichen Begleitungen, deren komplexe Rhythmen oft den Gesamteindruck bestimmen, und so fort. Dabei wäre es müßig, die Positionen gegeneinander auszuspielen. Beide Extreme sind aus je anderen Voraussetzungen verständlich – wie denn einer der interessantesten Zugänge zur „historischen Praxis“ für alle Bereiche in der Reflexion ihrer Geschichte besteht –: der einen Position liegt (ausgesprochenermaßen oder stillschweigend) die auf das Geschichtsbild der Aufklärung zurückgehende Vorstellung vom Mittelalter als einer Zeit der Kindheit in der Geschichte des Menschen zugrunde; die andere, bezeichnenderweise jüngere und nicht zuletzt in Opposition zur ersten formulierte, konzidiert dem

Mittelalter einen ästhetischen Anspruch und einen Standard an Virtuosität, wie sie, um eines der beliebtesten Argumente aufzunehmen, „gute Musiker“ zu allen Zeiten und in allen Kulturen auszeichneten.

Wenn diesen Zugängen ein Experiment gegenübergestellt wird, das sich an dem Modell B orientiert und damit von vornherein gegenüber all' dem besonders aufgeschlossen ist, was sich aus der Begegnung mit lebendigen schriftlosen Praktiken verschiedener Bereiche und Kulturen fürs Mittelalter lernen läßt, so ist dem Mißverständnis vorzubeugen, daß damit einem raschen und vergleichsweise unkomplizierten Zugriff das Wort geredet wäre. Das betrifft zunächst die zwar oft mühsamen, beim näheren Zusehen jedoch rasch *ad acta* zu legenden Ergebnisse einer blühenden Phantasie, die in den letzten Jahren zu wilden Aufnahmen führte, deren geradezu exotische und oft chaotische Mischung der Stilelemente und gewollter Barbarismen eine Vorstellung vom „finsternen“ Mittelalter evoziert, die im schroffen Gegensatz zu dem steht, was wir von der Kultur jener Tage wissen – es sei denn, man sähe in solchen Aufnahmen den Ausdruck einer Gegenwelt, einer Teufelmusik, die auch heute noch das Gruseln lehren kann. Da ist selbst der unmittelbare Rückgriff auf eine mehr oder weniger ungebrochene Folklore und die musikalischen Praktiken anderer Kulturen ernster zu nehmen. Aber auch dafür bietet das Modell B keinen Freipaß. Ganz abgesehen davon, daß die Adaptierung einer solchen Praxis stets unproblematisch ist, sind es eben – was oft vergessen wird – zwei Paar Stiefel, ob eine an einen bestimmten Kontext gebundene Praxis unmittelbar aufs Mittelalter übertragen wird, oder ob die Auseinandersetzung mit ihr Anregungen für die „Rekonstruktion“ einer verlorenen schriftlosen Praxis bietet.<sup>17</sup>

Das Programm, das mit dem Modell B zur Diskussion steht, versteht sich voll und ganz als ein Beitrag zur „historischen Praxis“ unter den extremen Voraussetzungen, die dafür bei der Instrumentalmusik des Mittelalters in Rechnung zu stellen sind.<sup>18</sup> Und hier gibt es in meinen Augen letztlich nur die Alternative, entweder ganz auf die Auseinandersetzung mit einem weiten Bereich der Musik jener Tage zu verzichten, oder eben, sich auf das Abenteuer einer „Rekonstruktion“ einzulassen, die einerseits Mut, Phantasie und hohen Einsatz im Künstlerischen verlangt und andererseits – wie schon die Stichworte vom „Modus“, von der „Melodiegestaltung im weltlichen Lied“ oder auch von den spezifischen Verfahren mehrstimmigen Singens und Spielens verdeutlichen – eine enorme Spezialisierung im Historischen. Wie mühsam das ist und wieviel Zeit das fordert, haben die ersten Schritte in diese Richtung gezeigt, die mit diesem Bericht und mit den Konzerten und Werkstattveranstaltungen der kommenden Tage zur Diskussion stehen.

<sup>17</sup> Der zweite Weg bestimmte die Arbeit des „Studio der frühen Musik“ unter der Leitung von Thomas Binkley, dazu sein Beitrag „Zur Aufführungspraxis der einstimmigen Musik des Mittelalters – ein Werkstattbericht“, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 1 (1977) 19–75.

<sup>18</sup> Zum Stichwort der „historischen Praxis“ jetzt auch die Überlegungen meines Beitrags „Vom Umgang mit theoretischen Quellen zur Aufführungspraxis“ oder „Warum die Begegnung nicht stattfand“, *Kongreßbericht Bayreuth 1981*, 221–232.

Einer der Ansatzpunkte für eine Rekonstruktion der instrumentalen Praxis aus den hier aufgenommenen Fragen liegt natürlich in der Auseinandersetzung mit jenem bereits kurz erwähnten Bestand der ältesten Denkmäler der Instrumentalmusik, denen Leo Schrade eine grundlegende Untersuchung widmete.<sup>19</sup> Sie haben, neben vielen anderen, in unserer Arbeit eine große Rolle gespielt, sie kommen in diesen Tagen des Jubiläums in verschiedener Weise zu Wort und sie boten mir immer wieder aufs Neue die faszinierende Chance zur Arbeit des Historikers im Spannungsfeld zwischen Reflexion und Praxis. So möchte ich im folgenden an einigen Beobachtungen verdeutlichen, welche Konsequenzen sich aus den skizzierten Fragen für die Interpretation jener Quellen ergeben. Das ist einerseits ein Bericht aus der Praxis und für die Praxis, der dem Experiment und allen daran Beteiligten mehr verdankt als es auf den ersten Blick hin scheinen mag; und das gibt mir andererseits die Möglichkeit, einige Perspektiven zu skizzieren, die für die weitere Arbeit in diesem Bereich hilfreich sein könnten. – In den Mittelpunkt stelle ich die Interpretation der Aufzeichnung in der Handschrift Oxford, Bodleian Library, Douce 139, als eines der in dieser Hinsicht besonders aufschlußreichen Beispiele unter den ältesten Reflexen des Instrumentalen in der Schrift. Vorangeht ein kurzer Überblick zum ganzen Bestand aus den Fragen einer „Rekonstruktion“ nach dem Modell B.

Das Verblüffendste an den Aufzeichnungen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ist wohl der frappierende Gegensatz zwischen den beiden Aufzeichnungen von einer beziehungsweise knapp anderthalb Seiten.<sup>20</sup>

A – London, British Library, Harley 978, fol. 8'9

Faks.: Harry E. Wooldridge, *Early English harmony from the 10th to the 15th century*, London 1897, pl. 18/19

Ed.: Ernest H. Sanders, *Polyphonic music of the fourteenth century XIV: English music of the thirteenth and early fourteenth century*, Monaco 1979, 24–26

B – Oxford, Bodleian Library, Douce 139, fol. 5'

Faks.: John Stainer, *Early Bodleian Music I*, London/New York 1901, pl. vii (und infra, 51)

Ed.: Ernest H. Sanders, „Duple rhythm and alternative third mode in the 13th century“, *JAMS* 15 (1962) 288–291

Die Sätze der Londoner Handschrift (A) sind mehrstimmig und fügen sich im Schriftbild wie in einzelnen Aspekten der Machart mühelos in den Kontext der komponierten, an einen Text gebundenen Praxis ein: von der modalen Aufzeichnungsweise bis zu den handwerklichen Grundlagen des Satzes im Zusammenklang, in der Stimmverbindung, in der Abschnittbildung und so fort. Für die Oxforder Handschrift gilt das Gegenteil. Bei ihr dominieren schon auf den ersten Blick in der Anlage der Seite wie im einzelnen des Schriftbildes die Indizien der „Irregularität“. Ganz ungewöhnlich sind: die Verbindung des Einstimmigen mit dem Mehrstimmigen in der gleichen Niederschrift, die Einmischung des mehrstimmigen Abschnitts

<sup>19</sup> *Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik*, Lahr 1931, Tutzing <sup>2</sup>1968, ed. H. J. Marx.

<sup>20</sup> Die folgenden Angaben nennen als erste Einführung jeweils eine gut erreichbare Faksimile-Ausgabe sowie eine Übertragung, bei der in der Regel die älteren Editionen verzeichnet sind.

und dessen merkwürdiger „Halteton“ in der Oberstimme, dann der Wechsel in der Notation vom modalen Beginn über die Differenzierung in Longen und Breven beziehungsweise Semibreven bis zur Rhombus-Folge vor der Mehrstimmigkeit, und nicht zuletzt die vielen Korrekturen. Da ich diese Seite für den unmittelbarsten Niederschlag der schriftlosen Praxis im Notierten halte, kommt sie im folgenden eingehender zu Wort. — Für die Londoner Aufzeichnung gibt es verschiedene Erklärungsmöglichkeiten. Als Niederschrift aus einer an sich schriftlosen Praxis würde sie eine weitgehende Übereinstimmung mit der komponierten und an einen Text gebundenen Musik der Zeit belegen. Sie könnte aber auch als Reaktion eines Komponisten auf schriftlose Praxis entstanden sein. Und unter diesem Gesichtspunkt ist die Anlage der Stücke im einzelnen wie als Zyklus bemerkenswert, da sie ein planmäßiges Ausschöpfen der verschiedensten kompositorischen Möglichkeiten und Verfahren innerhalb der immer wieder anders gehandhabten Wiederholungsstruktur gleich langer Abschnitte mit *ouvert* und *clos* erkennen läßt.<sup>21</sup> Das führt zu einer dritten Erklärungsmöglichkeit, die ich für die plausibelste halte. Sie geht von der Beobachtung aus, daß sich diese Sätze, wie Christoph Hohler erkannte, in einem „didaktischen“ Kontext unterschiedlicher, aber auch musikalischer Materialien finden.<sup>22</sup> Damit ist es denkbar, daß diese Seiten (als Lehrbeispiele beziehungsweise Blick in die kompositorische Werkstatt) die Verdeutlichung einiger Techniken des modalen Diskants mit einem „Cantus superior“ und einem „Cantus inferior“ bieten (so Stimmtausch oder *Variatio*). Offen aber bleibt, wieweit der Rückgriff auf die Organisationsprinzipien und möglicherweise auch auf einige weitere Eigenheiten des Instrumentalen die vielfältigen Möglichkeiten einer *ouvert-clos*-Gestaltung verdeutlichen sollen und wieweit sie auch daraus zu erklären sind, daß diese textlosen *exempla* auf die Bearbeitung eines Choralabschnitts als eines der konstituierenden Merkmale des Discantus verzichten.<sup>23</sup> In jedem Fall aber sind diese Sätze so stark aus dem kompositorischen Kontext der Modalmusik formuliert, daß sich die wenigen Informationen für eine Praxis anderer Art bestenfalls auf absteigende Gänge und andere formelhafte Wendungen als Grundlage des Spiels, auf die Erweiterung eines einfachen Gerüsts mit Umschreitungen und auf eine umgangsmäßige Mehrstimmigkeit in Quintparallelen beschränken.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Dazu und zum folgenden im einzelnen die Analysen in meinem Text über „The ‚reconstruction‘“ (82–87): zur Wiederholungsstruktur jetzt auch die analytischen Beobachtungen von Patricia W. Cummins, „Le problème de la musique et de la poésie dans l’estampie“, *Romania* 103 (1982) 259–277, insbes. 247/275.

<sup>22</sup> „Reflections on some manuscripts containing 13th-century polyphony“, *Journal of the Plain-song and Mediaeval Society* 1 (1978) 2–19, insbes. 6/7.

<sup>23</sup> In diesem Sinne möchte ich meine erste Interpretation des Befundes in „The ‚reconstruction‘“ modifizieren.

<sup>24</sup> Auf die Möglichkeit einer solchen *Ostinato*-Praxis und deren denkbare Konsequenzen wies vor allem Lawrence Gushee mehrfach hin: „Two Central Places: Paris and the French court in the early fourteenth century“, *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974*, ed. H. Kühn und P. Nitsche, Kassel etc. 1980, 147/8, und „Analytical method and compositional process in some thirteenth and fourteenth-century music“, *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung. Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975*, = Forum Musicologicum 3, Winterthur 1982, 167f.

Die beiden einzigen Quellen, die sicher dem 14. Jahrhundert angehören, sind mit jeweils vier Seiten etwas umfangreicher. Überdies handelt es sich bei der zweiten um ein Fragment, das keinen Rückschluß auf den ursprünglichen Umfang der Quelle erlaubt. Auch hier finden wir einen erstaunlichen Gegensatz in der Aufzeichnungsweise und im Bestand; doch spiegelt sich in beiden Quellen jeweils ein klar umrissener Aspekt der spezifisch instrumentalen Praxis. So wie es sich in beiden Fällen um sehr sorgfältige Niederschriften von erheblicher kompositorischer Dichte und mit einem bemerkenswerten Raffinement handelt.

C – Paris, Bibliothèque Nationale, fonds franç. 844, fol. 5 und 103'–104'

Faks.: Pierre Aubry, *Estampies et danses Royales. Les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen âge*, Paris 1907

Ed.: ib.

D – London, British Library, Add. 28550, fol. 43–44'

Faks.: Wooldridge, *Early English harmony*, pl. 42–45'

Ed.: Willi Apel, *Keyboard music of the fourteenth and fifteenth centuries* = Corpus of Early Keyboard Music 1, Rom 1963, 83–89; dazu die Rezension von Dean Brown: *JAMS* 18 (1965) 83–89

Die Pariser Handschrift (C) bietet in Nachträgen zu einem Chansonnier drei „Dances“ und acht „Estampies royales“ in mensuraler Melodiegestalt. Sie zeigen in vieler Hinsicht eine planmäßige Disposition im einzelnen wie als Ganzes: vom Materialgebrauch über die tonale Gestaltung und das unterschiedliche Spiel mit den *pattern* der formalen Disposition bis hin zur Reihung der acht Estampies als Zyklus (auch wenn die letzte Seite mit den Nummern 5 bis 8 von anderer Hand geschrieben ist). Keines dieser Merkmale ist notwendigerweise an die Schrift gebunden. Der spezifische Beitrag dieser Quelle für unser Experiment liegt darin, daß sie dazu provoziert, entsprechende Sätze zu entwerfen bzw. im Spiel *ad hoc* zu formulieren. – Ganz anders verhält es sich beim sogenannten „Robertsbridge Kodex“ (D). Hier liegt die erste mehrstimmige Aufzeichnung in einer besonderen Notation des Instrumentalen vor, die im Grundzug der älteren deutschen Orgeltabulatur entspricht. Der Bestand des Fragments zeigt zwei verschiedene Aspekte: drei Estampies sowie die ersten Arrangements textgebundener Sätze, wie sie um 1360 auch im Briefwechsel zwischen Machaut und Peronne des *Livre du Voir Dit* bezeugt sind, darunter zwei Motetten von Philippe de Vitry aus dem zweiten Jahrzehnt.<sup>25</sup> Für die „Rekonstruktion“ einer schriftlosen Praxis sind vor allem die Estampies von Interesse, und zwar unter zwei Gesichtspunkten: fürs eine in ihrer uneigentlichen Mehrstimmigkeit mit paralleler Führung und formelhafter Umspielung in einer oder auch in beiden Stimmen, mit unterschiedlichsten Intervallen im Satzgerüst und mit dem weitestgehenden Verzicht auf die Organisation des Ablaufs aus der neuen Klanglichkeit des „contrapunctus“; zum anderen im raffinierten Spiel mit der Form. Von beiden wird noch zu reden sein.

<sup>25</sup> Vgl. Wulf Arlt, „Zwischen ‚Improvisation‘ und ‚Komposition‘“, in Richard Erig und Veronika Gutmann, *Italienische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze* = *Prattica Musicale* 1, Zürich 1979, 17.

Das also ist alles, was sicher ins 13. und 14. Jahrhundert gehört. Um 1400 beziehungsweise im frühen 15. Jahrhundert finden sich die ersten Indizien eines Übergangs zur neuen Situation des 15. Jahrhunderts, in der das Mehrstimmige dominiert, mit den Schwerpunkten des Orgelspiels, der Ensembleimprovisation über einem Tenor und so fort. Auch jetzt bleibt das Instrumentale weithin schriftlose Praxis<sup>26</sup>; doch besteht immer stärker die Möglichkeit zur Kontrolle aus der Rückfrage an Notierte. — In diesen Übergang fallen — sofern wir die eine Seite aus dem „Codex Reina“ mit Landinis *Questa fanciulla* vernachlässigen — noch zwei Quellen, die verständlicherweise immer wieder als Repräsentanten der Instrumentalmusik des Mittelalters herangezogen wurden, auch wenn sie erst aus dem frühen 15. Jahrhundert stammen.<sup>27</sup>

E — London, British Library, Add. 29987, fol. 55'–58 und 59'–63'

Faks.: ed. Gilbert Reaney 1965 als *Musicological Studies and Documents* 13

Ed.: Jan ten Bokum. *De Dansen van het Trecento* = Scripta Musicologica Ultrajectina 1, Utrecht <sup>2</sup>1976

F — Faenza, Biblioteca Comunale, 117, *passim*

Faks.: ed. Armen Carapetyan 1961 als *Musicological Studies and Documents* 10

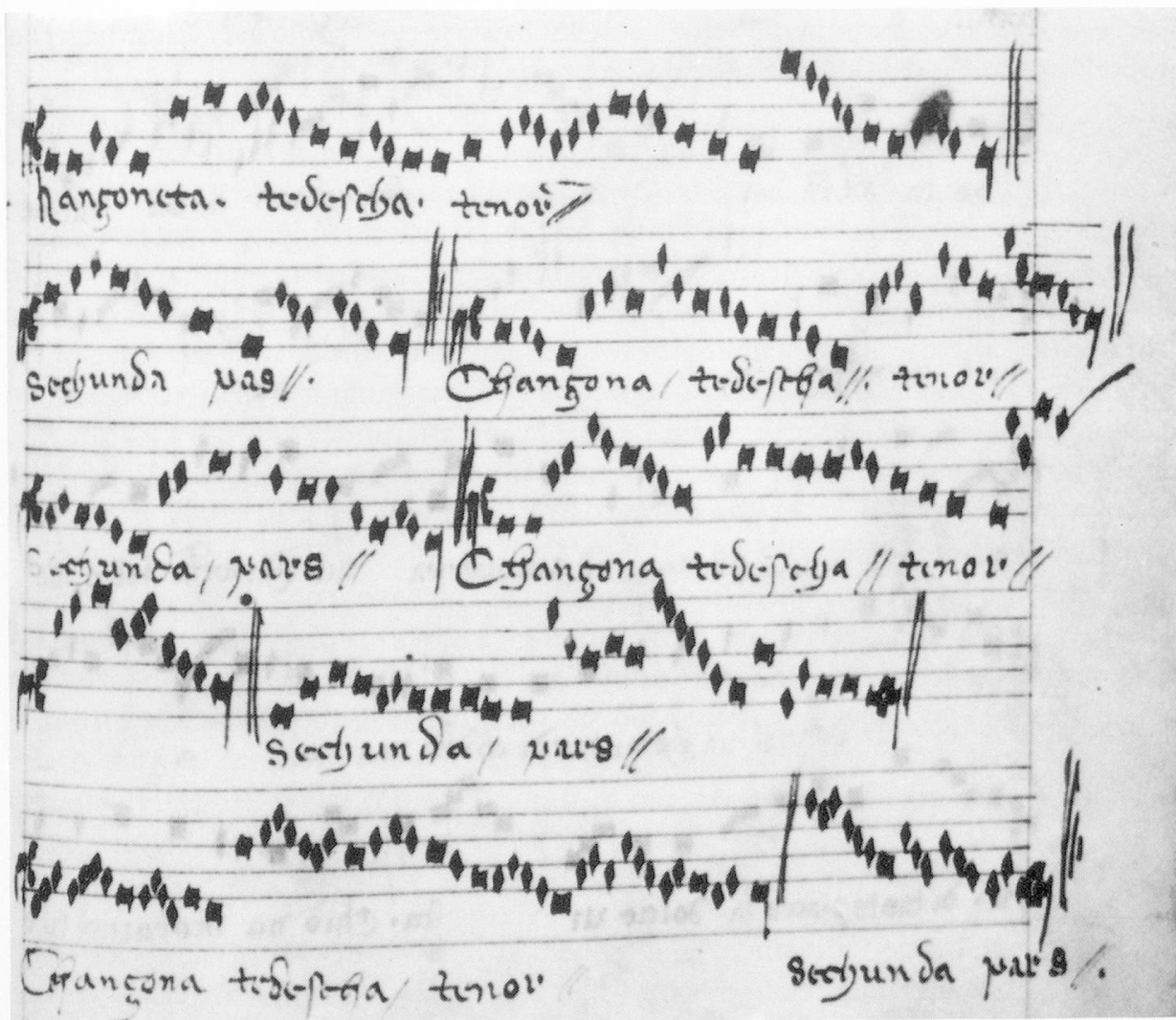
Ed.: Dragan Plamenac, *Keyboard Music of the Late Middle Ages in Codex Faenza 117* = Corpus Mensurabilis Musicae 57, s. 1. 1972

Als letzte und umfangreichste Sammlung instrumentaler Einstimmigkeit prägt die Londoner Handschrift die allgemeine Vorstellung vom instrumentalen Mittelalter. Das gilt vor allem für ihre acht großen „Istanpitte“ — ein Randvermerk auf Folio 58 bestätigt, daß die Gattungsbezeichnung nicht nur für das erste Stück gilt und weist zugleich auf die Herkunft der betreffenden Blätter aus einer sehr viel umfangreicheren Handschrift hin<sup>28</sup> — mit ihren klangreichen, aber bis heute ungeklärten Namen

<sup>26</sup> Dazu Keith Polk, *Flemish wind bands in the late Middle Ages: A study of improvisatory instrumental practices*, Diss. Univ. of California at Berkeley 1968 (Ann Arbor Microfilms 69–3674), sowie zur Laute der oben (33, Anm. 2) erwähnte Beitrag von David Fallows über „15th Century Tablatures“.

<sup>27</sup> Eine Wiedergabe der Seite mit Landinis *Questa fanciulla* bietet Carl Parrish, *The notation of the medieval music*, New York 1957, pl. 60. — An weiteren Beispielen der Zeit um 1400, die das hier skizzierte Bild unter je anderen Gesichtspunkten abrunden, nenne ich: (1) die beiden „instrumentalen“ Bearbeitungen von Molins *Amis tout dous* im ehemaligen Strasburger Codex 222 C.22 — ed. Willi Apel, *French secular compositions of the fourteenth century* I = Corpus Mensurabilis Musicae 53.1, s.1. 1970, 161–164; (2) das Fragment einer Gloria-Bearbeitung auf dem Deckblatt der Handschrift Padova, Archivio di stato, S. Giustina 553 — cf. Giulio Cattin, „Ricerche sulla musica a S. Giustina di Padova all'inizio del I quattrocento“, *Ann. Mus.* 7 (1964–1977) 17–41, insbes. 31–33 und die Faksimilewiedergabe auf Tav. VI; (3) eine Aufzeichnung in der Handschrift 187 der Biblioteca Comunale von Assisi, bei der sich der Prozeß der Ausarbeitung in der Niederschrift spiegelt — cf. Agostino Ziino, „Un antico ‚Kyrie‘ a due voci per strumento a tastiera“, *nRMI* 15 (1981), 628–633 mit Faksimilewiedergabe und Übertragung.

<sup>28</sup> Er betrifft die Fortsetzung der „Belicha“ und beginnt mit den Worten „Lavanço di questa istanpita ...“. Die Herkunft aus einer umfangreicheren Handschrift ergibt sich daraus, daß Folio 59' der Zählung in der Faksimileausgabe hier mit einer dreistelligen Zahl bezeichnet ist (wohl 156).



Tafel A: London, British Library, Ms. Add. 29 987, f. 74 (Ausschnitt)

(„Ghaetta“, „Chominciamento di gioia“, „Isabella“, „Tre fontane“ und so fort), aber auch für die kürzeren Sätze, die teils explizit in der Bezeichnung als Tanz („Saltarello“) und teils in der Vor- und Nachsatz-Gestaltung (so bei der „Manfredina“ und der „Rotta della Manfredina“) auf eine bestimmte Funktion verweisen. Sie tragen zwar im einzelnen viel, im grundsätzlichen aber nichts Neues zum Fragenkreis der „Rekonstruktion“ bei. Es entspricht der neuen Situation um 1400, daß es sich nunmehr um einen Eintrag in einer Sammelhandschrift mehrstimmiger Musik mit einem Text handelt und daß diese Quelle mit den drei als „Chançona“ beziehungsweise „Chançoneta tedescha“ rubrizierten Einträgen auf Folio 74 offensichtlich zugleich die ältesten „tenores“ zum Überspielen enthält (Tafel A). – Der Kodex Faenza schließlich bietet auf mehr als 100 Seiten ein großes Repertoire, in dem Liedsätze des 14. Jahrhunderts sowie der Zeit um 1400 bearbeitet sind, aber auch liturgische und weltliche Tenores.<sup>29</sup> Und das ist ein so umfangreicher Bestand,

<sup>29</sup> Zu den erst teilweise identifizierten weltlichen Tenores jetzt auch die Beobachtung von W. Thomas Marocco, „The derivation of another Bassadanza“, *AMI* 51 (1979) 137–139.

daß er trotz der stilistischen Vielfalt vergleichsweise problemlos als Grundlage für die Rekonstruktion einer instrumentalen Praxis dienen kann.<sup>30</sup>

Seite 51 bietet eine Wiedergabe der textlosen Aufzeichnung aus der Oxforder Handschrift Douce 139.<sup>31</sup> Aus dem Ansatz und mit den Fragestellungen unseres Modells A der schriftgebundenen Praxis bringt die Auseinandersetzung mit dieser Niederschrift drei Aufgaben: die „Übertragung“, die Bearbeitung und den Vortrag des hier enthaltenen „Stücks“, einer „Dance-Tune“ (Wooldridge) beziehungsweise „Estampie“, wie die Aufzeichnung deswegen genannt wurde, weil sie Abschnitte mit Halb- und Ganzschluß reiht.<sup>32</sup> – Bei der Übertragung hat man verschiedene Wege eingeschlagen. Jedem liegt die Beobachtung zugrunde, daß die Ligaturfolge der ersten Systeme auf eine rhythmische Gruppierung nach Maßen des dritten Modus hinweist (1 + 3 + 3 + 3 als Longa Brevis-Brevis-Longa Brevis-Brevis-Longa etc.): Andererseits finden sich im weiteren Verlauf und vor allem gegen Ende zahlreiche Vierergruppen und überdies ein (im übrigen nicht sehr regelmäßiger) Wechsel zwischen Longa und Brevis. Das führt bei allen bis heute vorgelegten Lösungsvorschlägen dazu, daß sie der Aufzeichnung, aus dem Versuch einer systematischen Dechiffrierung, im einzelnen Tort antun. So vernachlässigt die einfachste Interpretation in einem zweizeitigen Ablauf (Beispiel 3) die Differenzierungen in der Zeichenform ab dem Ende des dritten Systems.<sup>33</sup> Und die von Ernest H. Sanders

Beispiel 3:



vorgeschlagene Lösung mit einem „englischen“ dritten Modus (Beispiel 4) kann sich zwar auf Eigenheiten der Zeichenformen und auf die Herkunft aus England berufen und sich überdies zugute halten, daß sie der Notation weniger Zwang antut als andere; doch zeigt sich beim näheren Zusehen, daß es sich dabei nur um einen graduellen und keinen prinzipiellen Unterschied handelt.

Beispiel 4:



<sup>30</sup> Die Literatur zu dieser Quelle ist in der Studie von Michael Kugler verzeichnet: *Die Tastenmusik im Codex Faenza* = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 21, Tutzing 1972; ergänzend: Robert Huestis, „Scribal errors in the Faenza Codex“, *Studies in Music* 10 (1976) 52–61.

<sup>31</sup> Vgl. oben, 43.

<sup>32</sup> Die übliche Einordnung dieser Seite ist in einer Notiz von B.C. Barker-Benfield und John Caldwell für die „Bodleian Exhibition of Medieval Music“ des Jahres 1976 zusammengefaßt: „Dance Music. Second half of the 13th century. The absence of words suggests that this is a dance or *estampie* to be played by instruments. The piece is made up of ten sections (*puncti*), each of which is repeated ... Some part of the volume, and probably the whole of it, originated at the Benedictine priory of Coventry cathedral. It includes (fol. Iv) the only known record of the death of the priory's foundress, Lady Godiva“ (Bodleian Library, Department of Western Manuscripts, REFS XLI. 13).

<sup>33</sup> So etwa bei Archibald T. Davison und Willi Apel, *Historical Anthology of Music* 1, Cambridge/Mass. 1950, 43.

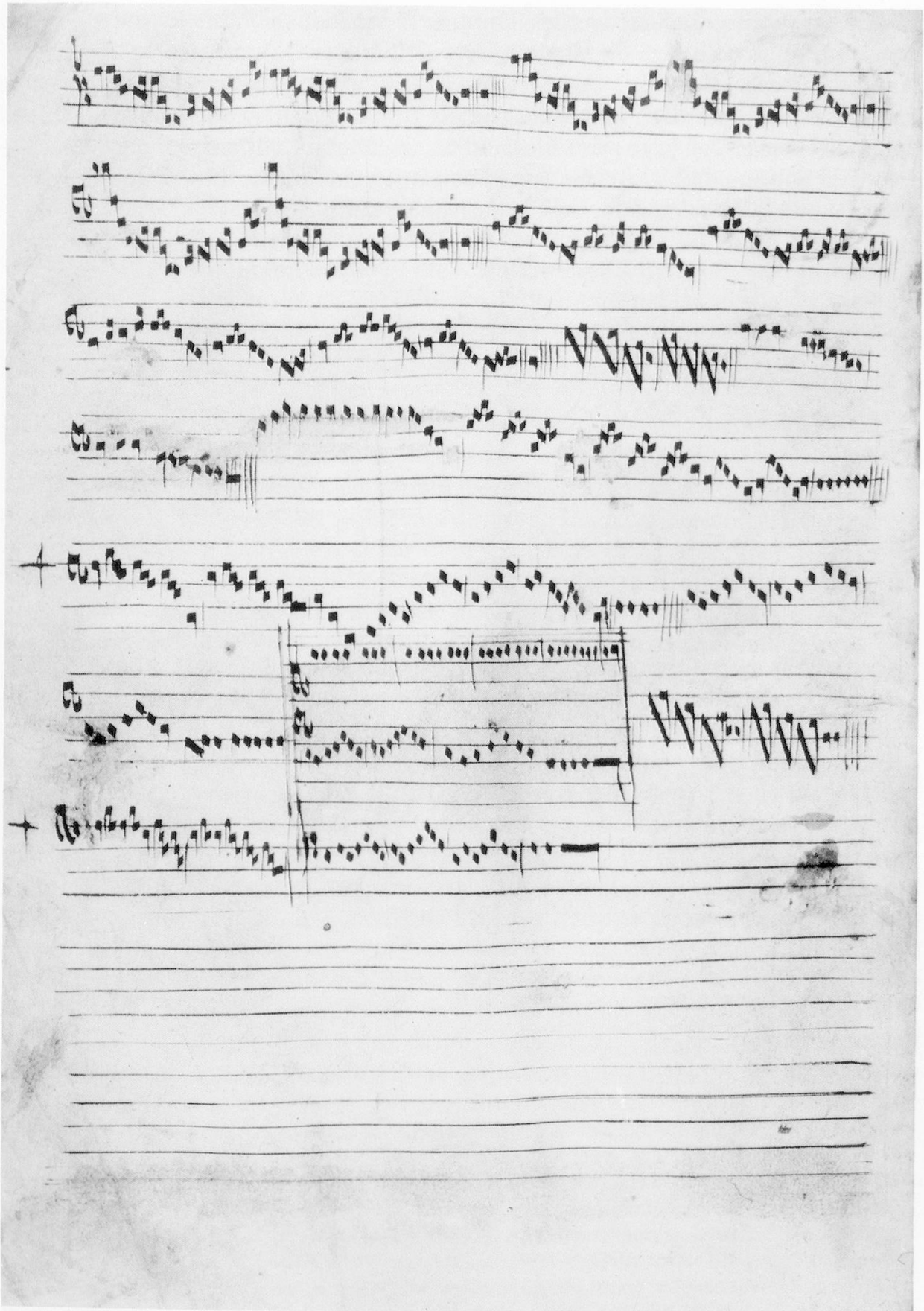


Mit der Übertragung in die moderne Notenschrift sind die Unstimmigkeiten und viele der Irregularitäten zugunsten einer Grundvorstellung vom melodischen wie rhythmischen Verlauf und von der Phrasenbildung beseitigt, die sich an den Merkmalen des modalen, komponierten Repertoires orientiert. Die Dechiffrierung bildet dann die Voraussetzung dafür, daß das Notierte (als Text und Anweisung) um jene aufführungspraktischen Angaben ergänzt wird, die in der Aufzeichnung fehlen, und das heißt insbesondere zur Besetzung. Die „Instrumentierungen“ dieses „Stücks“ entsprechen dem oben skizzierten Spektrum von einer einfachen Besetzung bis zum farbigen Wechsel zwischen den Instrumenten und Instrumentengruppen, der offensichtlich einer Monotonie vorbeugen soll. – Und da dieses „Stück“, als eine der ältesten Aufzeichnungen des Instrumentalen, immer wieder interpretiert wurde, spiegelt der Vergleich der Aufnahmen anschaulich den Gang der aufführungspraktischen Diskussion. Eine der aufschlußreichsten und für die Geschichte der „historischen Praxis“ in diesem Bereich interessantesten Einspielungen stammt aus dem Jahre 1962. Hier ist die Aufzeichnung als ein geschlossenes Stück mit einem zweizeitigen Rhythmus verstanden und in einer Instrumentierung vorgetragen, die eine große Steigerung bietet: vom einfachen Beginn mit Flöte und leisem Schlagwerk über eine allmähliche Erweiterung in der Zahl der Instrumente wie hinsichtlich der Klangfarbe zu einer Schluß-Koda mit Wiederholung des mehrstimmigen Abschnitts. Wenn ich diese Aufnahme als ein Beispiel für den älteren Zugang erwähne, so auch deswegen, weil sie eine der ersten Aufnahmen des „Studio der frühen Musik“ darstellt und damit zugleich den Wandel in der Arbeit dieses Ensembles dokumentiert, das in den letzten zwanzig Jahren und nicht zuletzt in seiner Tätigkeit an der Schola Cantorum Basiliensis den heutigen Versuchen mit entscheidenden Anregungen die Bahn bereitete.<sup>34</sup>

Dem älteren Zugang stelle ich eine Interpretation dieser Aufzeichnung aus den Fragen des alternativen Modells B gegenüber. Auch sie betrifft die beiden Aspekte einer Analyse der Aufzeichnung und einer klanglichen Realisierung. Nur steht hier eben die Niederschrift nicht als Vorlage einer Interpretation zur Debatte, für die es einer Übertragung bedürfte – die bei dieser Aufzeichnung ja auch nur sehr bedingt möglich ist –, sondern aus der Frage nach Anhaltspunkten für die Rekonstruktion einer schriftlosen Praxis. So wie es bei der klanglichen Realisierung nicht und zumindest nicht von vornherein um den im wesentlichen immer gleichen Vortrag eines Stücks geht.

Eine Analyse dieser Aufzeichnung, die eine möglichst adäquate Interpretation des Befundes bieten will, muß von den bereits kurz erwähnten Aspekten des „Irregulären“ und insbesondere von den zahlreichen Korrekturen ausgehen, die zum Teil auf der Wiedergabe Stainers aus dem Jahre 1901 noch wesentlich besser zu lesen sind als heute mit bloßem Auge am Manuskript, mit technischen Lesehilfen

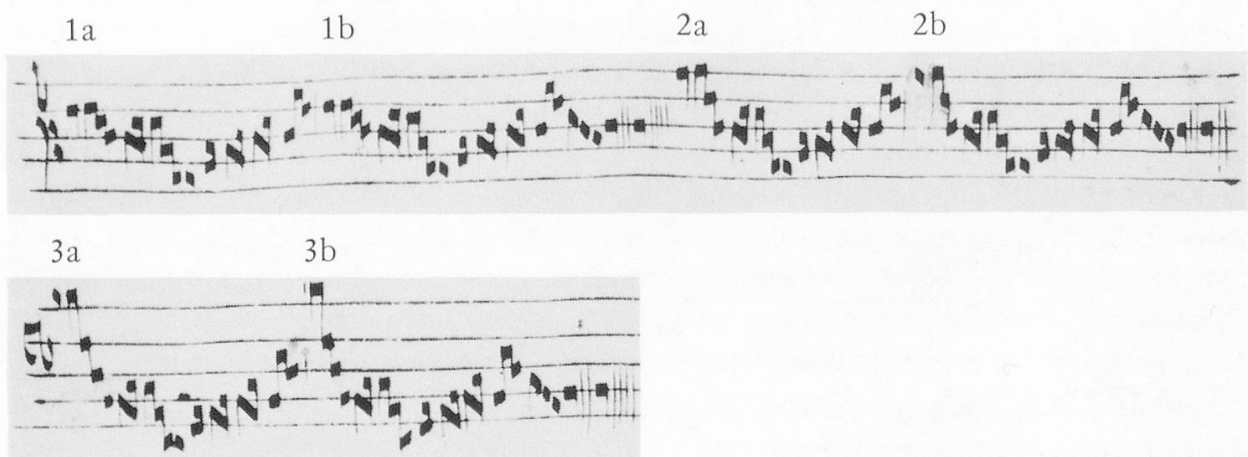
<sup>34</sup> *Frühe Musik in England, Flandern, Deutschland und Spanien*, Das Alte Werk SAWT 9432-B (1962). – Eine weitere Aufnahme mit Instrumentalmusik, die aus der Arbeit dieser Gruppe an der Schola Cantorum Basiliensis hervorgegangen ist, liegt in der Reihe *Reflexe* vor: *Estampie (Instrumentale Musik des Mittelalters)* 1 C 063-30122. Sie stammt aus dem Jahre 1974.



Tafel B: Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 139, f. 5'

jedoch einwandfrei geklärt werden konnten.<sup>35</sup> Sie kann sich im weiteren auf die Beobachtung stützen, daß die Niederschrift die Tendenz erkennen läßt, „Lösungen“ auszuprobieren und dann beizubehalten. Symptomatisch für den damit möglichen Einblick in die Formulierung ist zunächst der Beginn der drei ersten Abschnitte, bei denen die gleiche Tonfolge mit Halb- und Ganzschluß jeweils am Anfang verändert wird (die Wiedergabe der beiden ersten Systeme verdeutlicht diese Gliederung mit einer Zählung und a und b für ouvert beziehungsweise clos):

Beispiel 9:



Im ersten Abschnitt beginnen sowohl ouvert als auch clos mit einer Longa und einer Ternaria. Das gleiche gilt, wenn auch mit anderen Tönen, für den ouvert des zweiten (2a). Am Anfang des clos findet sich die erste Korrektur (2b): der Schreiber hatte, wie der Rest einer Kauda unter dem Korrekturfeld zeigt, zunächst tiefer angefangen, und als er auf der Rasurfläche neu begann, schrieb er statt der ersten Longa ein eher rhombusförmiges Zeichen. Diese Form ist dann am Anfang des dritten Abschnitts (3a) in die erste Niederschrift eingegangen, stellte aber noch nicht den Schluß des Formulierens dar; denn beim clos dieses Abschnitts (3a) findet sich an der Stelle dieser Zeichen ein kleiner Strich, den man (für sich genommen) nie als Longa lesen würde (und der sich einer systematischen Interpretation entzieht). Zwar gibt es noch weitere Korrekturen auf diesem zweiten System – so handelte es sich bei der ersten Ligatur des dritten Abschnitts in beiden Fällen zunächst um eine Quaternaria, die nachträglich durch die Entfernung des letzten Verbindungsstrichs zur Folge Ternaria-Simplex umfunktioniert wurde –; entscheidend

<sup>35</sup> Vergleiche den Nachweis auf Seite 43. Der folgende Bericht bietet eine Zusammenfassung der wichtigsten Ergebnisse aus einer mehrjährigen Beschäftigung mit dieser Seite. Er verdankt manche Anregungen dem Experiment an der Schola Cantorum Basiliensis, insbesondere Jason Paras, Kenneth Zuckerman und Randall Cook. Eine wesentliche Vertiefung brachte die Diskussion meines Beitrags zur New Yorker Tagung des Jahres 1981, vor allem in den kritischen Fragen Edward Roesners. Anfang 1982 konnte ich das Original mit der großzügigen Unterstützung der Mitarbeiter der Bodleian Library in Oxford untersuchen und mit der älteren wie der neueren Aufnahme vergleichen. Einen detaillierten Bericht über die Ergebnisse dieser Untersuchung bietet die Studie über „The reconstruction“, mit der sich das folgende in manchem berührt.

bei der Modifikation der Anfänge aber ist, daß hier eben der Schreiber im Formulieren von einer ersten Lösung abging und in einem allmählichen Prozeß zu einer neuen fand. Entsprechend verhält es sich bei dem oben (49) diskutierten Abschnitt aus dem Anfang des dritten Systems, der den Schreiber auch darin am Werk zeigt, daß er nach der zweiten Simplex zunächst die Fortsetzung der Formulierung mit Ganzschluß notierte. Daß diese Fortsetzung nur sehr großzügig korrigiert ist und daß die ersten Problemlösungen, soweit es nicht die Tonhöhe betrifft, jeweils stehen blieben, verdeutlicht die pragmatische Grundhaltung des Notators.

Von besonderem Interesse aber ist die Korrektur am Anfang des vierten Systems. Denn hier läßt sich aus einer detaillierten Bestandsaufnahme des noch Lesbaren ohne Zweifel erschließen, daß der Schreiber zunächst die zweite Hälfte des Abschnitts notiert hatte, den er später am Anfang des fünften Systems eintrug. So wie am Ende des dritten Systems zunächst die erste Hälfte dieses Abschnitts stand! Und daß diese Seite tatsächlich vom Beginn bis zum Schluß einen Einblick in den Prozeß der Niederschrift erlaubt, bestätigt die merkwürdige „Einmüttung“ des Mehrstimmigen und dessen „Umrahmung“. Hier hatte der Notator zunächst bis zu den wiederholten Tönen des sechsten Systems geschrieben. Dann entfernte er dieses System in der Länge, die er für die Mehrstimmigkeit brauchte, brachte neue Systeme an und trug auf ihnen die beiden oberen Stimmen der merkwürdigen Mehrstimmigkeit ein. Schließlich bestätigen die Abschnitte am Ende des sechsten und vor allem am Anfang des siebten Systems, die bezeichnenderweise jeweils eine Variation bereits notierter Abschnitte bieten, die nachträgliche Formulierung auch darin, daß der Notentext entsprechend zusammengedrängt werden mußte.

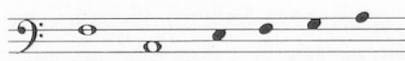
So bietet diese Aufzeichnung allenthalben einen Einblick in die Werkstatt, der einen Schreiber beim Vorgang zeigt, etwas zu formulieren, in die Schrift zu bringen, ausprobierend, ändernd, ergänzend und so fort.

Es versteht sich, daß solche Einblicke gerade bei einer weit entfernten Zeit von besonderem Interesse sind. Und es gibt aus dem Mittelalter mehr von ihnen als man meinen könnte. Das gilt etwa für die von Theodor Göllner herangezogenen „Notationsfragmente aus einer Organistenwerkstatt des 15. Jahrhunderts“ (*AfMw* 24 [1967] 170–177), oder für den von Lawrence Gushee aufgefundenen Tenor, den sich Johannes de Muris notierte („New sources for the biography of Johannes de Muris“, *JAMS* 22 [1969] 26 und Plate II). Der Kodex Las Huelgas bietet, wie ich an anderer Stelle diskutieren werde, gleich eine Reihe solcher Aufzeichnungen (ein Beispiel dazu in „Aspekte der musikalischen Paläographie“, 1.39–42 sowie Tafel 1). Im Mehrstimmigen des 13. Jahrhunderts ist aus diesen Fragen die Aufzeichnung des Conductus *Naturas deus regulis* in der Handschrift *W<sub>1</sub>* von besonderem Interesse, da sie den Versuch zeigt, die Unterstimmen einer raschen Fassung im ersten Modus mit der dritten Stimme der langsameren Fassung im fünften zu verbinden und dabei auf die verschiedenste Weise zwischen den Fassungen zu vermitteln. (Über dieses Ergebnis eines Gastseminars in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel im Frühjahr 1982 mit Dozenten und Studenten der Universitäten Basel, Hamburg und Kiel werden wir an anderer Stelle berichten.)

Schließlich bietet eine der ersten Aufzeichnungen eines provenzalischen Textes mit Musik in der ältesten der aquitanischen Handschriften, die über das Kloster St. Martial erhalten sind, ein Beispiel, das auch fürs Vokale – in der Adaptierung einer Melodie bzw. eines Melodiemodells – einen Schritt in die Schrift zeigt, der in vielem mit dem Befund der Douce 139 zu vergleichen ist – dazu W. Arlt, „Zur Interpretation zweier Lieder: *A madre de Deus* und *Reis glorios*“, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 1 (1977) 124–129.

Es liegt nahe, diesen Befund als unmittelbaren Ausdruck der Probleme und Fragen zu interpretieren, die der Schritt von der schriftlosen Praxis zur Aufzeichnung mit sich brachte. Dabei kann dem Notator durchaus vorgeschwebt haben, die unterschiedlichen Verfahren und Abschnitte zu einem Ganzen zusammenzufügen, bei dessen Interpretation als „Stück“ die verschiedenen Indizien für eine Rücklauf-Disposition von besonderem Interesse wären: vom marginalen Kreuzzeichen bis zu der Tatsache, daß sowohl vom sechsten als auch vom siebten System aus ein Übergang in die Mehrstimmigkeit möglich ist. In jedem Fall aber bietet diese Seite eine aufschlußreiche Sammlung von Techniken und Verfahren, die sich aus den Fragen des Modells B in die Rekonstruktion der „Konventionen“ einbringen und zur Grundlage eines Spiels machen lassen. Das betrifft in den ersten drei Abschnitten die Wiederholung mit Anfangsdifferenzierung und *ouvert-clos* in einer weiteren Repetition, auf die jeweils die *Simplices* nach den beiden Strichen vor 2a und 3a in Beispiel 9 verweisen, aber auch die Interpretation der Melodie dieser Abschnitte als Erweiterung der einfachen Folge

Beispiel 10:



Das gilt in den weiteren Abschnitten für die Reihung unterschiedlicher Materialien und insbesondere für die je andere „Variatio“ absteigender Sekundgänge im Quart-raum, deren Versetzung im Klanglichen mit *ouvert-clos*-Bildungen übereingeht und die möglicherweise als einfachste Grundlagen eines *ostinato*-Spiels zu interpretieren sind.<sup>36</sup> Das führt auf die Erweiterung des Materials vom Ende des dritten und Anfang des vierten Systems in den beiden Abschnitten mit marginalem Kreuzzeichen zurück und nicht zuletzt auf die „usuelle“ Mehrstimmigkeit mit dem „Halteton“ in der Oberstimme und Terzen in den Unterstimmen.

Und ein Aspekt unseres Experiments bestand dann eben im Winter 1980/81 darin, diese Seite als Ausgangspunkt des gemeinsamen Spiels zu wählen, sowohl im größeren Ensemble als auch mit zwei oder drei Musikern: im ersten Fall mit etwas mehr Absprachen und im zweiten auch als ein *ad hoc*-Spiel mit diesem Material. Damit entstanden aufgrund einer „Pièce“ von zwei bis drei Minuten Aufnahmen, die zwischen 10 und 15 Minuten dauerten.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Vgl. oben 44 und Anm. 24.

<sup>37</sup> Der Vortrag wurde an dieser Stelle durch Ausschnitte aus diesen unveröffentlichten Aufnahmen ergänzt, die Herr lic. phil. Oskar Giger vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel freundlicherweise anfertigte. An den Aufnahmen waren unter der Leitung von Jason Paras (Rebec und Fiedel), Kenneth Zuckerman (Laute) und Randall Cook (Schalmei und Fiedel) folgende weitere Musiker beteiligt: Jorge Espinach (Organetto), Sylvie Moquet (Fiedel), Joseph Pelrine (Laute) und Heidrun Rosenzweig (Harfe).

Dieser Teil unseres Experiments ist inzwischen freilich auch schon wieder ein Stück Geschichte. Die Arbeit im Basler Kreis ging weiter, und zwar in die verschiedensten Richtungen, die auf einer Schallplatte vor allem mit zwei Momenten vertreten sind: erstens in der Auseinandersetzung mit anderen Denkmälern der Instrumentalmusik und zweitens in der Beschäftigung mit dem Satz und mit dem Stil der notierten „vokalen“ Praxis und deren Adaptierung aufs Instrument.<sup>38</sup> Die weiteren „Denkmäler“, die nun in dem skizzierten Sinne als „Modelle“ dienten, waren vor allem die einfachsten „Danses“ des Pariser Chansonniers (oben 45: C) und das umfangreiche Repertoire der Londoner Handschrift aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts (oben 46: E). Die Beschäftigung mit dem Satz und Stil der „vokalen“ Praxis betraf ein noch weiteres Spektrum: vom Organum des späten 12. Jahrhunderts (und einer intensiven Auseinandersetzung mit dem sog. Vatikanischen Organum-Traktat) über die Klausel bis zum „contrapunctus“ des 14. Jahrhunderts.

Daß der Bogen so weit gespannt wurde, entsprach dem Wunsch der Beteiligten, möglichst viele Verfahren kennenzulernen und in einem ersten Vorstoß zu erproben: vom spielerischen Reagieren in der einfachsten „Danse“ bis zur Auseinandersetzung mit komplexen Satzphänomenen. Dabei wurde uns gerade in der Ausweitung der Materialien nicht nur bewußt, wie viel in diesen Gebieten noch zu leisten ist und welche Schwierigkeiten dabei zu überwinden sind, sondern zugleich, daß mit diesem ersten Versuch ein Weg erschlossen ist, der sich in vieler Hinsicht zur systematischen Vertiefung anbietet und reichen Gewinn für Praxis wie Wissenschaft verspricht.

In dieser offenen Situation möchte ich offen schließen und als Résumé im „Zwischenhalt“ – des Experiments wie des Jubiläums –, als Ausblick und nicht zuletzt für unser Gespräch einige Gesichtspunkte, an denen mir besonders liegt, herausgreifen und eher thesenartig in fünf Punkten zur Diskussion stellen:

1 – Die Vorstellung, daß sich das Instrumentale in grundsätzlicher Weise vom Vokalen unterscheiden würde, ist zwar aus der Tatsache verständlich, daß Musik ohne Text zunächst nicht notiert wurde; doch trifft sie offensichtlich auf weite Bereiche der älteren Musik nicht zu. Es gibt sehr viel mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede zwischen dem Vokalen und dem Instrumentalen. Sicher hat jedes Instrument – einschließlich der menschlichen Stimme – andere Voraussetzungen, die seine Grenzen und Möglichkeiten bestimmen. Das fällt für die Anwendung der Gestaltungsmittel ins Gewicht. Die Verfahren der Praxis hingegen sind bei entsprechender Funktion vielfach die gleichen – im Mittelalter und weit darüber hinaus.

Das klingt auch in dem anschaulichen Bericht des Salimbene aus der Mitte des 13. Jahrhunderts an, der von einem Kreis der „puelle et pueri“ berichtet, die in einem Hof in Pisa mit Instrumenten und Stimmen eine ebenso ungewöhnliche wie schöne „canto“ musizierten: In den Worten wie in der Verschiedenheit der Stimmen und der Art des Singens so schön, daß es den Berichtenden über alle Maßen traf, dem bezeichnenderweise noch beides, die Stimme wie

<sup>38</sup> Den Mitschnitt eines Konzerts aus dieser Arbeit bietet die Aufnahme *Improvisation in der Instrumentalmusik des Mittelalters*, Schola Cantorum Basiliensis – Documenta, harmonia mundi LC 0761.

das Instrument, ganz selbstverständlich unter das Verb „cantare“ zu fassen waren: „Et cantio, quam cantabant, inusitata erat et pulcra et quantum ad verba et quantum ad vocum varietatem et modum cantandi usque adeo, ut cor iocundum redderetur supra modum. Nichil nobis dixerunt, sed et nos nichil diximus eis. Cantare non cessaverunt, quousque fuimus ibi, tam voce quam musicis instrumentis.“ (nach Marie-Luise Martinez Göller, *Die Musik des frühen Trecento*, 136/137).

2 – Die einfachen Verfahren einer usuellen Mehrstimmigkeit im Instrumentalen mit umspielten Einklangsfortschreitungen oder Parallelen, einem Halteton in der Oberstimme und so fort, sind nur dann ungewöhnlich, wenn sie mit der notierten, komponierten Praxis verglichen werden. Sobald die ganze Vielfalt der unterschiedlichen Verfahren einer schriftlosen Praxis auch im „Vokalen“ in den Blick gerät, fällt der Unterschied weitestgehend dahin.

3 – Nichts spricht dafür, der instrumentalen Praxis einen künstlerischen Anspruch abzuspochen, wie er der an einem Text gebundenen Praxis der komponierten Tradition selbstverständlich zuerkannt wird. Doch ist sorgfältig zu prüfen, worin hier der Kunstcharakter liegt. Und das Beispiel einer Aufzeichnung im Robertsbridge-Kodex zeigt bei einem „Retrove“ genannten Stück im Spiel mit dem Formablauf der Estampie anschaulich, mit welchen Möglichkeiten einer spezifischen Kunstgestaltung der Instrumentalmusik wir rechnen können und müssen (dazu im einzelnen jetzt der Anhang zu diesem Vortrag: „Wiedergefunden? – zum kunstvollen Spiel mit dem Formablauf in einer Estampie des Robertsbridge-Kodex“ [unten, 57–64]).

4 – Was am Extremfall des Instrumentalen an Fragestellungen und Ergebnissen für die Rekonstruktion einer schriftlosen Praxis gewonnen ist, verweist auf neue Aufgaben auch im Bereich der „vokalen“ Praxis. In diesem Sinne läge etwa bei der Musik des frühen Trecento, die ja allenthalben auf die Niederschrift aus einer schriftlosen Überlieferung verweist, eine Aufgabe der „historischen Praxis“ darin, aus der intensiven Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Ornament und melodischem Grundzug des Zieltonsatzes im Textvortrag, eine eigene und gegebenenfalls je andere Formulierung zu gewinnen.

5 – Daß die Möglichkeit zur Rückfrage an die Geschichte bei der Rekonstruktion schriftloser Verfahren älterer Zeiten und insbesondere beim Grenzfall der Instrumentalmusik des Mittelalters wesentlich geringer ist als bei anderen Aufgaben der „historischen Praxis“, fordert besondere Wachsamkeit gegenüber den generellen Problemen dieses Arbeitsbereichs. Das gilt nicht zuletzt für das anspruchsvolle und zugegebenermaßen oft mühsame Aufspüren des eigenen Weges und des eigenen Standorts als Voraussetzung der eigenen Formulierung im Spannungsfeld zwischen geschichtlichem Wissen und künstlerischer Verantwortung. Dieser Schritt ist dort umgangen, wo es zur selbstverständlichen Anlehnung an ein erprobtes (und das meint vielfach besonders wirkungsvolles) Vorbild beziehungsweise Modell kommt; wie denn das nicht mehr reflektierte „Nachspielen“ inzwischen auch in diesem Bereich des Konzertlebens erstaunliche Dimensionen angenommen hat. Das faszinierende Abenteuer der historischen Praxis beginnt freilich erst dort, wo das Gespräch mit der Geschichte ernsthaft aufgenommen wird. Wenn ich recht sehe,

dann besteht der Preis für den enormen Aufschwung der historischen Praxis in den letzten fünfzehn Jahren und für ihre heute selbstverständliche Präsenz im Musikleben nicht zuletzt darin, daß das mutige Experiment im Spannungsfeld zwischen historischem Wissen und ästhetischer Erfahrung, bei dem beide Pole zu ihrem Recht kommen, sehr viel seltener geworden ist. So möchte ich den Hinweis auf die Vielfalt noch kaum erschlossener Aufgaben im weiten Feld schriftloser Praktiken älterer Zeiten mit dem Wunsch verbinden, dieser Arbeitsbereich möge noch lange der mühsamen, nicht ungefährlichen, aber dann eben auch ertragreichen Reise in ein fernes Land gleichen und vom Rückzug auf anscheinend gesicherte Lösungen verschont bleiben.

ANHANG: „WIEDERGEFUNDEN“? – ZUM KUNSTVOLLEN SPIEL MIT  
DEM FORMABLAUF IN EINER ESTAMPIE DES ROBERTSBRIDGE-KODEX

Die eigentümliche Faszination, die vom Formablauf der Estampie ausgeht, beruht vor allem darauf, daß die unterschiedlichen Teile immer wieder in den gleichen Schluß beziehungsweise in die gleichen Schlüsse zurückfinden. Die Rückkehr kann auf verschiedenste Weise erfolgen: überraschend oder als selbstverständliche Konsequenz aus dem Materialgebrauch; in gleich langen neuen Abschnitten vor dem Halb- und Ganzschluß oder mit einer Erweiterung des Umfangs; mit völlig neuer Formulierung, oder auch so, daß der neue Abschnitt in einen vorangehenden zurückführt – bis hin zur Wiederholung dieses Spiels mit einer systematischen Erweiterung, die dem jeweils Vorangehenden einen neuen Beginn voranstellt. Daß der neue Abschnitt zum Schluß des ersten zurückkehrt, versteht sich aus dem Formablauf, ist dessen Grundlage; in den immer wieder anderen Lösungen liegt die Pointe der Kunstform – mit dem zusätzlichen Aspekt, daß das, was im ersten Vortrag eines Teils (mit Halbschluß) neu war, bei der bestätigenden Wiederholung vertraut ist und im Ganzschluß die Voraussetzung für die nächste Erweiterung darstellt.

Aus diesen Voraussetzungen ist jeweils die Gestaltung der „Schaltstellen“ in diesem Ablauf von besonderem Interesse. Das betrifft im wiederholten Schlußteil neben dessen Beginn vor allem die eigentlichen Abschlüsse im Ouvert und Clos. Beide haben die doppelte Funktion, einerseits zu schließen und andererseits zu öffnen: im Ouvert für die Wiederholung des Punctus und im Clos zum Neubeginn. Das erklärt die oft überraschenden tonalen Wendungen und die meist vielschichtige klangliche Disposition – etwa mit einem Beginn im plagalen g-dorisch, das im Halbschluß auf die Unterquarte führt und im Ganzschluß auf c als der Unterquinte des Anfangs endet.

So in der viel diskutierten *prima pars* der „Isabella“ aus der Londoner Handschrift (vgl. oben 46: E), die im folgenden in einer analytischen Umschrift wiedergegeben ist, bei der die Gruppierung sowie das Verhältnis zwischen den Stichnoten und den Werten in normaler Größe zugleich eine Interpretation des vielschichtigen Zusammenhangs zwischen Ornament und melo-

dischem Grundzug zur Diskussion stellen – auf die Reduktionsproblematik, wie sie zuletzt Lawrence Gushee für diesen Abschnitt diskutierte („Analytical method and compositional process ...“, 180–187, mit einer Wiedergabe der Handschrift auf Seite 183), gehe ich hier nicht weiter ein:

Beispiel 11:

The musical score for Example 11 consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a single melodic line. The first staff has a measure number '8' below it. The second staff has a measure number '5' below it. The third staff has a measure number '9' below it. The fourth staff has a measure number '13' below it. The fifth staff has a measure number '17' below it. The sixth staff has a measure number '21' below it. The seventh staff has a measure number '26' below it. The eighth staff is marked 'vertto' and has a sharp sign (#) above it. The ninth staff is marked 'chiusso'. The music features a variety of rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often in beamed groups. There are also rests and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score ends with a double bar line.

Symptomatisch für die Doppelschichtigkeit der tonalen Disposition ist der Wechsel der Orientierung auf den Schluß des Abschnitts hin und vor allem bei der dritten der Stellen, die durch Verweiszeichen für einen Rücklauf markiert sind (ihnen entsprechen die Pfeile am linken Rand): Bis zur Mensur 20 inklusive steht das plagale g-dorisch außer Frage. Selbst dann, wenn man in 13 cis liest, wie es der Stellung des  $\sharp$  entspricht. Nur stehen die Akzidentien in dieser Quelle oft etwas zu hoch, so daß ich aufgrund des folgenden  $\flat$  das  $\sharp$  als Hinweis auf ein h interpretiere. (Im übrigen bedarf die Frage der Akzidenz-Setzung in dieser Quelle einer detaillierten Untersuchung, die die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten, wie die Veränderung einzelner Töne oder auch den Hinweis auf einen Wechsel im Hexachord, in Rechnung stellt und damit einer umgreifenderen Untersuchung der Klanglichkeit dieser Stücke den Weg bereitet.) In 21–23 wird mit dem Abstieg g–fis–e–d–c erstmals die Unterquinte exponiert, 26–28 intensivieren dieses Moment durch die Dehnung des fis bei der Wiederholung des Abstiegs. Das bestimmt das Schillern der klanglichen Orientierung im Ouvert: einerseits ist das (durch das cis betonte) d vom Anfang her und entsprechend den Mensuren 19/20 Rahmenton einer d-Klanglichkeit, der die vorangehende Betonung der Untersekunde c nicht entgegensteht; andererseits eröffnet gerade der Abstieg zum c die Möglichkeit, daß das d als ouvert-Schluß in der Obersekunde gehört wird. Und daß das c der Finalis in die Quarte c–d–f eingebunden ist, die gleichsam als „Versetzung“ der Quarte d–e–g erscheint, ist charakteristisch für die in diesen Stücken immer wieder zu beobachtende Strukturbildung aus versetzten Quartan und Quinten.

Im Gegensatz zu den oft mehrdeutigen Schlüssen, entsprechend der vielschichtigen Funktion dieser Schaltstellen im Ganzen des Ablaufs, sind die Anfänge des „Rücklaufs“ in der Regel mit deutlicher Information sehr klar markiert.

Der Kunstgriff der zweiten vollständig erhaltenen Estampie im Robertsbridge-Kodex besteht nun – wie ich im folgenden mit einigen analytischen Beobachtungen verdeutlichen möchte – darin, daß die Grundlage des Ablauf selber und damit die Orientierung im Ganzen ins pointenreiche Spiel einbezogen wird. – Da es mir hier ums Grundsätzliche des Ablaufs geht, verzichte ich auf eine Diskussion der zahlreichen Übertragungsprobleme und lege (auch aus Umfangsgründen) den Notentext der Ausgabe Willi Apels zugrunde (mit ergänzten Mensurzahlen für die Abschnitte). Die Tafel auf Seite 61 bietet eine Wiedergabe des betreffenden Folio 43 verso.

Offen ist etwa die Bedeutung der kleinen Kreise, die sich bei einzelnen Breven und Semibreven finden, und die Jacques Handschin (mit den hohlen Breven) als Hinweis auf ein Ornament interpretierte: „Über Estampie und Sequenz I“, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12 (1929–30) 16–18. Ein weiteres Problem der Übertragung betrifft die Gruppierung im Modus. Daß Apel den perfekten Modus so weit wie möglich beibehält, entspricht offensichtlich der Vorstellung von einem vergleichsweise raschen Ablauf. Doch verweisen die subtile klangliche Gestaltung, die kleinen Werte sowie die komplexe Anlage des Ganzen eher auf einen ruhigeren Vortrag, der dann durchaus einen häufigeren Wechsel zum imperfekten Modus denkbar macht, wie ihn die Übertragung Handschins vorschlägt.

Symptomatisch für die besondere Gestaltung dieser Komposition ist zunächst, daß ihr erster Abschnitt – im Gegensatz zur voranstehenden Estampie – bis in die Schlüsse aus einer losen Reihung ungleicher Abschnitte besteht, die im Klanglichen, im rhythmischen Ablauf sowie in der Gruppierung immer wieder andere Informationen bieten:

Beispiel 12:

*Primus punctus*

Das beginnt in den ersten beiden Mensuren mit dem rhythmischen Impuls des Hoketus, der in der dritten Mensur von der Quinte  $a-e'$  zur Gegenquinte  $g-(h-d)$  führt. In 4 ist dieser Wechsel der sekundversetzten Quinten in rascherer Folge aufgenommen und im Aufstieg zunächst zur Quinte  $c'-g'$  geführt und dann noch eine Sekunde weiter zu  $d'-a'$  (6/7). Die nächsten Mensuren (8/9) bestätigen die Orientierung dieser Quinte auf das  $a$  des Anfangs hin und damit  $a-e'$  und  $d'-a'$  als Rahmenintervalle dieser ersten Mensuren – ein Rahmen freilich, der aufgrund der Sekundspannung  $d'-e'$ , der Rolle der Gegenklänge  $g-d'$  und  $c'-g'$  und vor allem des dominierenden Eindrucks der Quintenfolge beim analytischen Zugriff sehr viel stärker ins Gewicht fällt als im Höreindruck. – Nach dieser ersten Gruppe aus neun dreizeitigen Longen folgt ein neuer rhythmischer Impuls mit einem zweiten, wenn auch kürzeren hoketierenden Wechsel. Er bringt einen weiteren Aufstieg und mit der Quinte  $f'-c''$  den Spitzenton des Stückes (10). Der Sekundabstieg führt rasch wieder auf die Quinte  $d'-a'$  (11 mit dem bisher kürzesten Werten im Ornament). Unter Vermittlung der Oktave  $a-a'$  folgt der Wechsel zu  $a-e'$ , als der zweiten der auf  $a$  bezogenen Quinten (12). 13 bietet noch einmal den Abstieg zu dieser Quinte, aber diesmal von dem Gegenklang  $c'-g'$  aus (und mit dem Sekundgang  $c-h-a$  nach dem – hier kürzeren – Aufstieg  $a-h$  der Oberstimme in 10 jetzt in der Unterstimme). Die beiden folgenden Mensuren führen die Terzverbindung der Quinten  $c'-g'$  und  $a-e'$  weiter: 14 bringt für die drei Breven die Quinte  $f-c'$  und 15 (statt  $d-a$  aus der Weiterführung) über eine Longa die Oktave  $d-d'$  als zweiten Ruhepunkt nach der Quinte in 9. – Die Schlußbildung im Overt entspricht mit  $g-d'$ , als



der Unterquinte der Oktave aus 15, der Quinte d'-a' in 9 (mit der in der Oberstimme umspielten Oktave in 7); wie ja 16 und 18 mit dem gleichen Rhythmus den Sekundgang c''-h'-a' bzw. f'-e'-d' aus 10 in der Quintversetzung f'-e'-d' bzw. b-a-g bringen, die durch das hier vorangehende *mi-fa* (h-c' bzw. e-f) noch unterstrichen wird. Der Clos führt dann den Abstieg mit einem weiteren Sekundschrift bis zum Klang f-c'-f'; wobei die Schlußwirkung nicht zuletzt auf der asymmetrischen Gruppierung aus (3 + 1) + 3 + 2 + (3 + 3) Breven beruht, die auch hier mit einer Wiederholung im Material übereingeht (20.zweite Hälfte und 21 sind in 22/23 aufgenommen).

Die Klangverbindungen dieses ersten Abschnitts lassen sich über das Skizzierte hinaus systematisieren oder sogar auf die Sekundschriftfolge a-g-f mit Oberquinte, Oktave und Unterquinte der Oktave „zurückführen“. Entscheidend aber ist, daß der rasche Wechsel der Information einer Orientierung eher entgegensteht. Und das ist dann die Grundlage eines geradezu systematischen Verwirrspiels in den weiteren Teilen.

So öffnet der zweite Abschnitt mit der Dezime a' über dem Schluß-f zur Klanglichkeit des ersten Teils, der ja bereits in der fünften Mensur unversehens wieder erreicht ist:

Beispiel 13:

*Secundus punctus*

folgt R2

Damit ist der zweite Punctus – von den ersten vier Mensuren abgesehen – mit dem ersten identisch. Das legt es nahe, fürs weitere den größten Teil des ersten als Rücklauf zu erwarten. Nur wird diese Erwartung schon im dritten Punctus *ad absurdum* geführt:

Beispiel 14:

*Tercius punctus*

Ms: a e a e  
ret<sup>n</sup>  
folgt R3



9

16

folgt R4

Erst der letzte Abschnitt – dessen rascher Quintabstieg zu Beginn gleichsam das Gegenstück zum langen Quintgang im vierten Punctus darstellt – bestätigt das Vexierspiel dadurch, daß er nach neun Mensuren (und einem ersten Verweilen auf der Oktave f–f'!) die neunte Mensur des ersten Punctus bringt und damit die Rückkehr in die zweite Hälfte vorbereitet. Und da die zehnte Mensur des ersten Punctus im Aufstieg zur Quinte f'–c'', im Hoketus wie im Ansatz zum Sekundgang c''–h'–a eines der deutlichsten Signale des Stückes enthält, ist damit wenigstens *post festum* klar, wo – um es pointiert auszudrücken – eigentlich der Rücklauf gewesen wäre:

Beispiel 17:

*Quintus punctus*

6

folgt R5

Die bestätigende Wiederholung dieses Punctus zum Ganzschluß rundet das Spiel.

Daß sich ausgerechnet in einem Denkmal der Instrumentalmusik des 14. Jahrhunderts eine so geistreiche und kunstvolle Gestaltung findet, die wohl nicht zufällig vor den sorgfältigen Intavolierungen der kunstreichen Motetten Vitrys steht, läßt noch manche Überraschungen erwarten. Auch wenn in diesem Fall schon der Titel des Stückes das raffinierte Spiel mit dem Formablauf ankündigt: „Retrové“!

Auf einen möglichen Zusammenhang zwischen dem komplexen Formablauf und der Bezeichnung dieser Komposition wies erstmals schon Jacques Handschin in seiner erwähnten Studie „Über Estampie und Sequenz“ hin (9). Dabei las er den Titel im Sinne der Aufforderung „finde wieder!“.

# IMPROVISATION IN DER MITTELALTERLICHEN MUSIK – EINE SUCHE NACH LERNMODELLEN\*

VON KENNETH ZUCKERMAN

Die folgende Untersuchung befaßt sich mit einem Thema, das kaum zu handhaben ist, wenn man es nur von einer Seite angeht. Denn es umfaßt zwei Aspekte – die analytische Untersuchung der musikalischen Quellen und eine mehr subjektive Auseinandersetzung mit dem schwer zu bestimmenden Phänomen „Improvisation“. Und eben jene Auseinandersetzung mit dem sehr persönlichen Aspekt des Musikmachens ist es, die eine vom Objektiv-Analytischen ziemlich abweichende Betrachtungsweise notwendig macht. Mit anderen Worten: Ich kann in dieser Untersuchung meine eigenen Erfahrungen, wie ich sie während der letzten 20 Jahre auf dem Gebiet der Improvisation gemacht habe, nicht ausklammern. Zwar gibt es hier Bereiche, die sich in einer mehr oder weniger objektiven Art abhandeln lassen; im großen und ganzen handelt es sich jedoch um ein Geschehen, dessen Wirkungsweise sich letztlich einer exakten Rationalisierung entzieht. Damit möchte ich nicht behaupten, bei der Aufführung schriftlich fixierter Musik sei der Spieler nicht auch mit Problemen konfrontiert, die subjektiv zu lösen und dementsprechend schwer theoretisch zu fassen sind. Es soll hier nur eine freundliche Warnung ausgesprochen werden: Der Versuch, ein möglichst reichhaltiges Bild von diesem vielschichtigen Gebiet zu geben, bringt die Notwendigkeit mit sich, sowohl den Gegenstand an sich wie auch meine persönlichen Erfahrungen in gelegentlich recht abstrakte Formulierungen zu fassen.

Obgleich viele westliche Musiker Erfahrungen mit dem Improvisieren haben – und diese als sehr wertvoll einschätzen – figuriert es in der abendländischen Musik-Ausbildung und -Ausübung eher am Rande. Dies ist angesichts des geringen Stellenwertes, den das Improvisieren im Repertoire vor allem des klassisch ausgebildeten Musikers einnimmt, unmittelbar einsichtig. Aber im Bereich der frühen Musik, in dem bekanntlich die Improvisation eine viel größere Rolle gespielt hat, ist der Mangel an Aufmerksamkeit, der diesem Phänomen gewidmet wird, sehr viel deutlicher spürbar. Und so erhebt sich die Frage: Wie sah das Improvisieren in früheren Zeiten aus? Wie wurden die Musiker in dieser Kunst ausgebildet? Und: Können wir

\* All denen, die mir bei der Erarbeitung dieses Aufsatzes geholfen haben, möchte ich meinen herzlichen Dank sagen. Zunächst gilt mein Dank Dr. Peter Reidemeister, ohne dessen Ermutigung dieser Aufsatz nie entstanden wäre. Dank und Anerkennung gilt auch den Mitarbeitern der Arbeitsgruppe an der SCB: Dr. Wulf Arlt, Randall Cook und dem verstorbenen Jason Paras. Ihre verlässliche Freundschaft, ihre Ratschläge, ihre Kritik und schließlich ihr Humor waren eine unschätzbare Hilfe. Besonders dankbar bin ich auch den Studenten des Mittelalter-Programms, deren Begeisterung und Bereitwilligkeit bei der Übernahme der Rolle von „Versuchskaninchen“ es ermöglicht hat, daß das Folgende eher zu einer praxisorientierten Auseinandersetzung als zu einer individuellen Darstellung meiner eigenen Erfahrungen geworden ist. Und last but not least möchte ich Dr. Dagmar Hoffmann-Axthelm und Lorenz Welker für Redaktion und Übersetzung dieses Textes danken.

hoffen, diese „spontane“ Praxis in unsere „Rekonstruktionen“ von früher Musik zu integrieren?

Die folgende Untersuchung besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil beginnt mit einer allgemeinen Einleitung, in der die Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Instrumentalmusik beschrieben wird, wie sie vor einigen Jahren an der Schola Cantorum begonnen hat; ferner wird die Idee eines „Improvisations-Modells“ vorgestellt, das als pädagogisches Hilfsmittel für an diesem Bereich interessierte Musikstudenten dienen könnte. Der zweite Teil dieser Untersuchung enthält Musikbeispiele und Kommentare, die zeigen, wie die im ersten Teil ausgeführten Ideen in die Praxis umgesetzt wurden. Dieser Teil enthält auch Ausschnitte aus Aufführungen und Diskussionen, die während der Improvisationswoche stattfanden, mit der die SCB im Mai 1983 ihr 50. Jubiläum feierte.

#### TEIL I

Seit etlichen Jahren beschäftigt sich das Mittelalter-Ensemble der Schola Cantorum Basiliensis nun schon mit dem Thema „Improvisation in der mittelalterlichen Instrumentalmusik“. Dabei haben wir von Anfang an zwei Wege verfolgt: den des musikwissenschaftlichen Erforschens und den des praktischen Ausprobierens. Was den ersten Weg betrifft, so wurden detaillierte Analysen der überlieferten Quellen – und zwar nicht nur die sogenannte Instrumentalmusik (Paris, BN, f. frç. 844; London, BL, Add. Ms. 29987; Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 139; London, BL, Add. Ms. 28550 [Robertsbridge-Fragment] etc.), sondern auch Traktate und Musikbeispiele aus der Vokaltradition (Gregorianischer Choral, Organum-Traktate etc.) – in die Arbeit einbezogen. Unser Ziel war es, möglichst verschiedenartige Stilarten mittelalterlicher Instrumentalpraxis zu rekonstruieren, und so setzten wir uns mit Themen wie Modalität, Verzierungen, Satzstruktur und Rhythmus auseinander. Wir studierten diese Zeugnisse nicht nur als Ergebnisse einer niedergeschriebenen, komponierten Praxis, sondern achteten auch auf Elemente, die möglicherweise eher einer schriftlosen, improvisierten Tradition zugehören. Was den zweiten der verfolgten Wege betrifft, so experimentierten wir in dreierlei Richtung: Zum einen spielten wir das überlieferte Repertoire, indem wir verschiedene Arrangements und Instrumentationen ausprobierten; daneben improvisierten wir über dem tradierten Material und schließlich komponierten wir selbst Stücke auf der Basis der in unseren Analysen gefundenen Kriterien.

Die Ergebnisse dieser einleitenden Forschungsarbeiten haben uns ermutigt und uns Schritt für Schritt an die eigentliche Frage herangeführt: Wie mag ein mittelalterlicher Musiker die Kunst des Improvisierens erlernt haben? Um uns dieser Frage auf einer realistischen Grundlage zu nähern, müssen zunächst einige Einschränkungen gemacht werden. Zunächst haben wir es mit einer Musik zu tun, von der uns nicht nur ein großer Zeitraum trennt, sondern auch ein totaler Bruch der Tradition. Einschränkungen ergeben sich auch daraus, daß wir mit einer weithin schriftlosen Tradition konfrontiert sind. Es ist nicht nur so, daß wir sehr wenige Quellen mittelalterlicher Instrumentalmusik haben; vielmehr stammen die wenigen, die wir haben, möglicherweise auch in dem Sinne aus zweiter Hand, daß sie eine Stufe unter dem

Niveau des in der Kunst bewanderten Praktikers bleiben. Vielleicht am wichtigsten ist die Einschränkung, die sich daraus ergibt, daß unsere heutige Musikausbildung uns ein Musikdenken anezogen hat, das unsere Fähigkeit, uns der mittelalterlichen Mentalität anzunähern, nicht eben förderte. Dieses Problem soll unten im Detail besprochen werden.

Es scheint mir jetzt der geeignete Moment zu sein, mich und meine persönlichen Erfahrungen vorzustellen, Erfahrungen, die jetzt, wo es um die Fortführung unseres Experimentes, d.h. konkret um die Suche nach einem pädagogischen Improvisationsmodell geht, relevant werden. Mein musikalischer Werdegang war insofern etwas ungewöhnlich, als ich, bevor ich etwas von mittelalterlicher Musik gehört oder auch nur irgendeinen tiefergehenden Unterricht in westlicher Musik erhalten hatte, das Studium einer östlichen Tradition aufnahm. Es handelte sich um eine sehr komplexe Spezies modaler improvisierter Musik, die ich in direktem Kontakt mit einem Meister erlernte. Erst jetzt beginne ich, die Bedeutung zu erkennen, die dieser Werdegang auf meine gesamte Einstellung der westlichen Musik gegenüber hatte. Zunächst empfand ich, daß östliche und westliche Musik an entgegengesetzten Polen angesiedelt seien; aber im Laufe der Jahre gewann ich langsam die Überzeugung, daß die Musik des Ostens und die alte – vor allem die mittelalterliche – Musik des Westens viele Gemeinsamkeiten haben.

So erschien es angesichts der beschriebenen Problemlage als naheliegend, die Tatsache zu nutzen, daß manche Ausprägungen östlicher Musik – in meinem Fall die klassische Musik Indiens – nicht solchen gewaltigen Stilentwicklungen unterworfen waren, wie wir sie in der westlichen Musik kennen. Vielmehr können wir diese heute noch lebendigen Traditionen in ihrem aktuellen Stadium betrachten; und von ihnen können wir brauchbare Modelle für gewisse Aspekte von Ausbildung und Aufführungspraxis ableiten, deren Verständnis auf der Basis reiner Erforschung der schriftlich überlieferten Quellen außerordentlich erschwert ist. Natürlich berichten Musikwissenschaftler seit vielen Jahren in ähnlicher Weise über Entdeckungen, die Verwandtschaften zwischen östlicher und früher westlicher Musik betreffen. Aber der Vorschlag, den wir hier machen, besteht darin, einige dieser Entdeckungen ins Klassenzimmer mitzubringen – in die aktuelle Lernsituation, in der musikalische Kenntnisse entwickelt werden. Die besondere Hypothese, die hier aufgestellt wird, lautet folgendermaßen: Die Ausbildung eines mittelalterlichen Musikers hatte mehr wesentliche Gemeinsamkeiten mit dem, was wir heute noch in einigen alten Traditionen des Ostens finden, als mit der Musikausbildung, die die meisten von uns westlichen Musikern erhalten haben. Auf diesem gemeinsamen Boden finden sich zwei zentrale Wörter: „schriftlos“ und „improvisiert“.

Um das, was hier vorgeschlagen wird, beurteilen zu können, müssen wir zunächst die Bedingungen untersuchen, die das Musik-Klassenzimmer des Ostens beherrschen. Dann werden wir imstande sein, zum einen zu fragen, ob eine Verwandtschaft mit den mittelalterlichen Verhältnissen besteht, und zum anderen aufzuspüren, was einander in der östlichen Praxis und der heutigen Unterrichtssituation gegebenenfalls entspricht.

Das erste, was wir über das „Klassenzimmer des Ostens“ zu vermerken haben, ist gleichzeitig auch das wichtigste – der Lehrer. Die Übermittlung von Musik in schriftloser Tradition kann sich nur im Rahmen einer vertrauten Beziehung zwischen Lehrer und Schüler vollziehen. Dies vermittelt dem Schüler nicht nur die Fähigkeit zu vertrauen und sich inspirieren zu lassen; es zwingt ihn auch, das Material für eine lange Zeit im Gedächtnis zu behalten – vielleicht sein ganzes Leben lang. Damit kommen wir zum größten Problem, was die Musik des Mittelalters betrifft. Denn zum einen haben wir keine wirklichen Autoritäten oder Lehrer, die auf einer lebendigen Tradition fußen, und zum anderen haben wir die Gewohnheit angenommen, uns mit unserem ganzen Gewicht auf beschriebenes Papier abzustützen, wenn wir ein Musikstück studieren oder ausführen – eine Gewohnheit, die wahrscheinlich wenig mit der Art zu tun hat, in der sich ein mittelalterlicher Musiker mit Musik auseinandersetzte. Was den Musikstudenten des Ostens betrifft, so hat er in seinem Klassenzimmer alles, was ein angehender Musiker braucht: Sein Lehrer ist Historiker, Musikwissenschaftler, Komponist und ausführender Musiker in einer Person. Aufgabe des Studenten ist es, aufmerksam und mit Respekt zuzuhören und beim Spielen die Anweisungen des Lehrers zu befolgen. Er wird auch nicht aufgefordert, während der ersten Jahre der Ausbildung viele Fragen zu stellen. Aber dies erfolgt nicht aus der Intention, blinden Gehorsam zu züchten oder leeren Ritualen zu genügen. Im Gegenteil, diese Haltung basiert auf der Einsicht, daß das intellektuelle Verständnis des Studenten nicht schneller wachsen soll als die anderen Teile seines musikalischen Bewußtseins. Und was *ist* das „musikalische Bewußtsein“? Das muß jeder für sich selbst entscheiden. Für mich sind damit neben dem Aspekt der Technik die Fähigkeit zu hören, emotionales und intellektuelles Verstehen, ein breites Repertoire und eine tiefe, innere Zufriedenheit angesprochen. Die Fähigkeit, feine stilistische Unterschiede zu erspüren, kann nur aus einer tiefen, komplexen Erfahrung heraus erwachsen; der Grad des intellektuell-emotionalen Durchdringens von Musik bestimmt das Niveau der Ausführung.

Das Dilemma des Mittelalter-Studenten ist es, daß er keinen Lehrer hat, mit dem er in einer vertrauensvollen Beziehung verbunden ist. Er selbst muß ständig die Rolle des Historikers und Musikwissenschaftlers übernehmen, um Anhaltspunkte dafür zu gewinnen, wie er sich bei der Interpretation der Musik inspirieren und helfen lassen kann. Naturgemäß gewichtet dies stärker den analytisch-intellektuellen Bereich des musikalischen Bewußtseins, eine Einsicht, die man nicht außer acht lassen sollte, wenn es darum geht, das, was uns von dieser Musik überliefert ist, zu internalisieren und auszuführen. Denn hier besteht immer die Gefahr, daß die Interpretation unsicher und theoretisch gerät, da der Boden, aus dem diese Musik erwachsen ist, so unsicher ist.

Ein weiterer Aspekt des „Klassenzimmers des Ostens“ hat mit dem Phänomen Zeit und mit dem zu tun, was ich einen Sensus für Geduld hinsichtlich des musikalischen Entwicklungsprozesses nennen möchte. Die Natur schriftloser Praxis erfordert eine lange Ausbildung im Kontakt mit dem Lehrer. So ist es in Indien nichts Ungewöhnliches, wenn ein Schüler für den Zeitraum von 20 Jahren bei einem Meister studiert. Und was meine eigene, nun zehnjährige Ausbildung bei Ali Akbar

Khan betrifft, so realisiere ich, daß ich mich noch auf den Anfangsstufen zu einem reiferen Verstehen befinde – vielleicht bin ich die Hälfte meines Ausbildungsweges gegangen. Ich möchte damit nicht sagen, daß dies beim Studium mittelalterlicher Musik ebenso sein müßte, aber wir können hieraus eine andere Perspektive für die einzelnen Entwicklungsstufen gewinnen. Ich sehe z.B. jetzt, daß es gute Gründe waren, mit denen mir während der ersten Jahre meiner Ausbildung die intensive Beschäftigung mit gewissen Aspekten des Spiels verwehrt wurde.

Obgleich die Fragen von Zeit und Entwicklung in der heutigen Musikausbildung eine große Rolle spielen, sind sie im Zusammenhang mit der Musik des Mittelalters noch nicht ausreichend erörtert worden. Dafür gibt es viele Gründe, auf die ich hier nicht eingehen möchte; denn hier geht es darum, die Notwendigkeit einer klareren Richtung aufzuzeigen. Aus der bisherigen Diskussion schriftloser Praxis ergeben sich einige wichtige Fragen:

1. Wie können wir im Zeitalter riesiger Musik-Bibliotheken und des Xerox-Kopierers die verlorene Kunst wiederfinden, Musik mit dem Ohr aufzunehmen und sie im Gedächtnis zu bewahren?
2. Können wir angesichts der Notwendigkeit kontinuierlicher Forschungsarbeit im Bereich mittelalterlicher Musik ein Gleichgewicht zwischen unseren verschiedenen Rollen als Musikwissenschaftler einerseits und ausübende Musiker andererseits herstellen?
3. Können wir zum Erlernen der mittelalterlichen Musik ein Ausbildungs-Curriculum entwickeln, das den langen Zeitraum mit einbezieht, dessen es für ein ernsthaftes Studium bedarf?

Im Gegensatz zu den eher einfachen Vorstellungen, die der Begriff „schriftlose Praxis“ hervorruft (entweder man sieht etwas, oder nicht ...) hat das Wort „Improvisation“ wahrscheinlich etwa so viele Bedeutungen wie es Menschen gibt, die es zu erklären suchen. Vielleicht ist es eines jener Wörter, bei denen der Versuch, sie zu definieren, zu einem Beispiel gerade des Prozesses gerät, den sie beschreiben sollen – dem einer ständigen Veränderung. Aber so schwierig es auch sein mag, wir müssen es versuchen, ist Improvisation doch einer der Schlüssel zum Verständnis mittelalterlicher Musik. Also, was ist Improvisation? Auf einer Ebene verweist das Wort auf Musik, die im Augenblick ausgeführt wird und die insofern „neu“ ist, als sie nie zuvor in genau derselben Art erklingen ist. Hier gibt es natürlich ein großes Spektrum der Möglichkeiten, von einfachen Verzierungen, die bei einer Komposition hinzuimprovisiert werden, bis zu gänzlich frei gestaltetem Material, das auf keiner vorher festgelegten Struktur basiert. Was mein eigenes Verständnis von Improvisation betrifft, so möchte ich die Frage nicht quantitativ angehen, indem ich etwa zu unterscheiden versuche, welche musikalischen Geschehnisse als Improvisation bezeichnet werden können und welche nicht. Vielmehr möchte ich mich wiederum auf meine persönliche Erfahrung beziehen und damit eher einen qualitativen Aspekt ansprechen: Woher kommt die Improvisation, wie beginnt sie, wie fühlt man sich beim Improvisieren und – als wichtigstes – wie kann man es erlernen? Wenn ich

versuche, Improvisation auf diese Art zu beschreiben, scheint mir die Situation zunächst paradox: Einerseits sagt mir die Erfahrung, daß es sich nicht einfach um einen überzeugenden oder entbehrlichen Ausbruch musikalischer Inspiration im hier und jetzt handelt, sondern um eine musikalische Fähigkeit, deren Entwicklung viele Jahre in Anspruch genommen hat. Auf der anderen Seite muß ich zugeben, daß ich das Improvisieren manchmal tatsächlich als eine Art Ausbruch neuer musikalischer Ideen erlebe und daß in anderen Fällen nichts dergleichen passiert. Es geschieht, daß ich es als einen meiner bewußten Kontrolle unterworfenen Prozeß erlebe, und dann wieder erfahre ich es als ein völliges Rätsel, bei dem ich weder sagen kann, wie ich dazu gekommen bin, noch, wie ich es wiederholen könnte. In manchen Momenten fühle ich, wie ich mich sammle, um mit dem Improvisieren zu beginnen; zu anderen Zeiten würde ich das, was in mir vorgeht, eher als ein Loslassen oder Entspannen beschreiben. Mit anderen Worten, es geht um eine Erfahrung, die zwar jeweils wiedererkennbar ist, die aber doch immer etwas von einem Geheimnis behält.

Angesichts solcher Unwägbarkeiten wie Ausbruch der Inspiration, Gefühl, Geheimnis und Entspannung mag man einwenden, die ganze Angelegenheit sei hoffnungslos vage. Aber tatsächlich sind es ja in erster Linie eben diese Erfahrungen und Gefühle, die die Musik für uns alle so anziehend machen. Und hinsichtlich der Improvisation ist es gerade ihre Verbindung mit dem Geheimnisvollen, die sie tiefer Achtung und ebenso tiefer Auseinandersetzung als würdig erscheinen läßt. Ich glaube also nicht, daß man alle bei der Improvisation mitspielenden Elemente mit dem Bewußtsein handhaben kann; dennoch gibt es einige äußere Bedingungen, die dazu beitragen, daß der Improvisations-Prozeß zustandekommen und wachsen kann. Und so wollen wir nochmals in das „Klassenzimmer des Ostens“ schauen und hier die Bedingungen untersuchen, die die Frage erhellen: Wie erlernt man die Kunst der Improvisation?

Das erste, was hier auffällt, ist die Nachahmung, eine Praxis, die für die gesamte östliche Musikausbildung wichtig ist. Der Lehrer singt oder spielt, und der Schüler tut sein Bestes, das Gehörte so genau wie möglich zu wiederholen. Dies gilt auch für den Fall, daß der Lehrer improvisiert. Hier darf der Schüler mitmachen, indem er die Richtung beobachtet, die die Improvisation nimmt, indem er Phrasen wiederholt und gegebenenfalls, indem er die nächste Klangzeile bereits vorwegnimmt. Auf einer höheren Ausbildungsstufe beginnt der Schüler selbst zu improvisieren; wann immer ein falscher Ton erklingt, unterbricht ihn der Lehrer und zeigt ihm bessere Lösungsmöglichkeiten.

Aber welches sind die Elemente, die die Basis der Improvisation bilden? Dies führt uns zu den Fragen nach Stil, musikalischen Konventionen und Struktur – oder einfacher gesagt: Was ist festgelegt und was ist frei? Im zweiten Teil dieses Aufsatzes werde ich einige Beispiele geben, die einen kurzen Einblick in die Anfangsgründe der Kunst geben, eine „Raga“ gegen eine andere abzuheben.

Eine mit dem bereits Gesagten eng verbundene Frage zielt auf die Beziehung zwischen Improvisation, Komposition und dem Akt des Komponierens aus dem

Stegreif. Wiederum könnten wir viel Zeit darauf verwenden, diese Termini gegeneinander abzugrenzen; aber darauf wollen wir verzichten. Während der Musikausbildung wird hier ein recht klarer Weg beschritten. Der Prozeß beginnt mit dem Erlernen fixierter Kompositionen des Lehrers sowie mit Übungen, die die den Kompositionen zugrunde liegenden Prinzipien veranschaulichen. Dann wird der Schüler dazu angeregt, nach dem gegebenen Muster selbst Kompositionen zu versuchen. So kann er beispielsweise die komponierten rhythmischen Figurationen übernehmen und die Melodien variieren. Nachdem er sich auf diese Art viele Stücke erarbeitet hat, mag ihn sein Lehrer auffordern, innerhalb einer der größeren Formen freier zu improvisieren. Am Ende des Weges steht dann eine Ausführung, bei der alle erlernten Techniken nach Wunsch miteinander kombinierbar sind – früher fixierte Kompositionen, aus dem Stegreif entstandene Kompositionen und Improvisationen. Wiederum ist Geduld erforderlich, denn von den ersten Versuchen bis zum Stadium einer reifen Darbietung bedarf es einer langen, hohe Anforderungen stellenden Ausbildung. Das ist besonders für diejenigen Studenten schwer zu akzeptieren, die Improvisation studieren, nachdem sie bereits ein intensives Studium westlicher Musik absolviert haben.

Ein weiterer wichtiger Aspekt dieser Musikausbildung ist das Erlernen der Musik nach dem Gehör und die Notwendigkeit, das gesamte Repertoire im Gedächtnis zu behalten. Dies ist für uns, die wir aus einer Tradition kommen, in der wir ein Stück auch nach zahlreichen Wiederaufführungen oft noch nicht auswendig kennen, besonders schwierig. Darüber hinaus haben wir damit ein gutes Beispiel für eine Praxis, die man ohne eigenes Ausprobieren schlechterdings nicht verstehen kann. Viele westliche Musiker, die indische Musik studieren, beharren darauf, peinlich genaue Transkriptionen anzufertigen und kennen nicht die Hälfte der Kompositionen auswendig, mit denen sie zu tun hatten. Ali Akbar Khan verbietet das Anfertigen von Transkriptionen nicht ausdrücklich, aber er warnt vor den Konsequenzen: „Sehr gut! Nach nunmehr zehn Jahren sind deine Notenhefte voll mit tausenden von Kompositionen, die ich dir gegeben habe. Aber was weißt du wirklich? Denke daran, du kannst nicht alle deine Notenbücher aufs Konzertpodium mitnehmen.“ Ich habe erfahren, wie wahr diese Bemerkung ist und habe daraus die Überzeugung gewonnen, daß man in die Irre geht, wenn man meint, man könne die Fähigkeit des intelligenten und spontanen Improvisierens erlernen, ohne daß man sich ein Repertoire auf die beschriebene Art erobert.

Von besonderem Interesse ist es, daß der Lehrer während der Ausbildung beim Schüler viele Unklarheiten bestehen läßt. Dafür gibt es viele Gründe, so etwa die traditionsgebundene Sicht, nach der das Musikstudium ein religiöser Weg ist. Daneben liegen die beiden folgenden Erklärungen auf der Hand: Zum einen können sich Anfänger eine tiefgreifende Kritik noch nicht zunutze machen, und zum anderen wächst das Bedürfnis des Schülers, genau hinzuhören, wenn viele Fragen offen bleiben. Wenn ich auf einen Fehler hingewiesen wurde, war die erste Frage, die mir in den Sinn kam: „Bitte sag mir, was nicht richtig war. Wo genau lag der Fehler?“ Meistens kam dann als Antwort: „Höre nur auf mich!“ Es ist die Entwicklung der Fähigkeit, aktiv zuzuhören, die das Herzstück des Unterrichts ausmacht. – Eines

der schwierigsten Probleme, denen sich ein westlicher Musikstudent, der Musik auf diese Art erlernen möchte, ausgesetzt sieht, ist sein Unwille, die Grenzen zu akzeptieren, die in dieser Ausbildung dem Denken gesetzt sind. Dies soll nicht besagen, daß ein reifer Spieler beim Improvisieren nicht denken würde. Vielmehr nimmt das aktive Denken einen wichtigen Platz ein. Andererseits neigen westliche Musiker dazu, aus den oben angesprochenen Gründen zu viel Gewicht auf die Analyse zu legen und Dinge mit dem Kopf verstehen zu wollen, die zunächst auf einer anderen Ebene verstanden werden müssen – etwa mit dem Körper oder den Gefühlen. Mein Lehrer hat sich jahrelang mit dieser Eigenart seiner Studenten – mich eingeschlossen – herumgeschlagen. Einmal sagte er in der für ihn typischen Art, Analogien zu „improvisieren“: „Dabei ist es so einfach! Reden? Es hat nichts mit reden zu tun. Es ist wie ... wenn ihr schlaft, dann schlaft ihr. Wenn ihr eßt, dann eßt ihr. Und wenn ihr Musik lernt, dann lernt ihr eben Musik. Warum also reden?“

Da sich unsere heutige Musikpädagogik fast ausschließlich mit schriftlich fixierter Musik, kaum jedoch mit der Improvisation auseinandersetzt, gibt es hier wenig Vergleichsmöglichkeiten mit dem östlichen Modell. Wenn man von einigen wenigen Traditionen, wie etwa dem Jazz, absieht, kann lediglich gesagt werden, daß wir viel von einem intensiven Studium der Improvisations-Ausbildung lernen können, wie sie sich in anderen Disziplinen findet. Wenn wir auf Grund der Handvoll Quellen mit aufführungspraktischen Hinweisen (der Vatikanische Organum-Traktat, die Traktate über das Quintieren) Vermutungen darüber anstellen wollen, wie im Mittelalter Improvisation unterrichtet wurde, so erleben wir es als schwierig, zu Folgerungen zu gelangen; denn die besagten Hinweise sind mager und unsicher, sowohl, was ihren Ursprung, als auch, was ihren Stellenwert in der mittelalterlichen Gesellschaft jeder Versuch als unbedingt erfolgreich in ästhetischer Hinsicht gewertet

Nach dieser allgemeinen Erörterung von schriftloser Praxis und Improvisation wollen wir uns nochmals vor Augen führen, was wir von der Untersuchung eines spezifischen „Modells“ erwarten. Es soll hier nicht suggeriert werden, die Musik des Mittelalters habe irgendwie ähnlich wie die indische oder sonst eine Musik geklungen. Es ist vielmehr der Schaffensprozeß und die damit verbundene Mentalität, die für uns von Interesse sind. Damit soll freilich nicht gesagt werden, es gäbe keine Gemeinsamkeiten. Besonders im Bereich mittelalterlicher Einstimmigkeit finden wir viel Ähnliches, so etwa Modalität, Tetrachord- und Pentachord-Strukturen, Oktavreihungen als musikalisches Bauprinzip, die Interaktion unterschiedlich gewichtiger Melodiebildungen (vom Satzgerüst abgeleitete Melodien vs. Ornamentationen vs. im Satzgerüst verankerte Ornamentationen), rhythmische Figurationen, Zeit-Zyklen etc. Dies wurde während der „Improvisations-Woche“ in Vorlesungen und Workshops an Beispielen mittelalterlicher und indischer Musik demonstriert und wird im hier folgenden zweiten Teil aufgegriffen werden.

Zweck dieser Einleitung war es, die Einführung eines Improvisationsmodells in das Studium der mittelalterlichen Musik vorzuschlagen. Nach einem Blick auf unsere Anfangsstudien im Bereich mittelalterlicher Instrumentalmusik habe ich versucht, die Notwendigkeit aufzuzeigen, im Bereich schriftloser Praxis und Improvi-

sation eine neue Richtung einzuschlagen. Ich habe dann, gestützt auf meine Erfahrungen mit einer traditionsgebundenen schriftlosen Praxis des Ostens, meine Überzeugung zum Ausdruck gebracht, daß wir viel aus einer intensiven Auseinandersetzung mit Pädagogik und Geist solcher Traditionen gewinnen können. Auf unterschiedlichen Ebenen sind diese Modelle lebendige Beispiele dessen, was viele von uns im Bereich der frühen Musik berührt. Denn sie zeigen uns eine Tradition, in der historische Aufführungspraxis und spontanes Musizieren zusammengehören als Ausdruck *einer* musikalischen Vorstellung.

## TEIL II

Die Aktivitäten in Zusammenhang mit dem 50jährigen Jubiläum der SCB boten eine ausgezeichnete Gelegenheit, einige der Ideen, die im 1. Teil dieses Artikels vorgestellt wurden, praktisch zu erproben. Was nun folgt, ist sozusagen ein „Blick ins Unterrichtszimmer“, sowohl was die Musikbeispiele anbelangt, die unserer Arbeit und unseren Aufführungen entstammen, als auch hinsichtlich der Überlegungen zu unseren Experimenten. Das Material hierfür kommt aus drei Bereichen unserer Arbeit:

1. Modus
2. Istampita (Italienische Instrumentalmusik des 14. Jahrhunderts)
3. Clausula (zweistimmige Kompositionen des 12./13. Jahrhunderts)

### *Modus – Kunst der Melodie*

Der erste Bereich, auf den wir uns konzentrieren werden, wurde von uns „Modus“ genannt. Der selbstverständliche Umgang mit dem Modus ist wahrscheinlich die wichtigste musikalische Fähigkeit des Musikers des Mittelalters, die uns heute abhandengekommen ist. Gerade in diesem Bereich kann uns eine musikalische Tradition wie die indische sehr viel weiter helfen.

In einem Teil der Arbeit am Modus befaßten wir uns mit einer Reihe von Stücken im 4. Modus. Als Quelle wählten wir eine Anzahl von „Allelujas“ aus dem reichen Repertoire des gregorianischen Chorals. Als Grundlage diente das Graduale Triplex, Solesmes 1973. Wir mußten feststellen, daß es innerhalb des 4. Modus viele verschiedene Melodietypen gibt, von denen jeder für sich schon fast wieder einen eigenen Modus darstellt. Um nun einen Eindruck zu bekommen von der Möglichkeit weitergehender Differenzierung bei Stücken, die demselben Modus zugerechnet werden, lenkten wir unser Augenmerk auf eine Familie indischer Ragas, die ebenfalls demselben Modus zugehören.

Im indischen System werden manchmal bis zu dreißig Ragas unter demselben Hauptmodus zusammengefaßt; daher sind die Unterschiede zwischen zwei Ragas oft nur gering, aber nichtsdestoweniger feststellbar und bedeutsam für die Improvisationsregeln. Im Notenbeispiel I habe ich einige der ersten Schritte angedeutet, die zur Unterscheidung einer speziellen Raga von ihrer „Mutter“-Skala nötig sind. Einmal ist hier die Hauptskala wiedergegeben (in diesem Fall der phrygische Modus oder die „Bhairavi Skala“), sodann zeigt eine zweite Skala die Charakteristika auf-

steigender und absteigender Bewegung. Im vorliegenden Beispiel, der Raga „Kaushi Bhairavi“, fehlen die Noten F und H in der aufsteigenden Reihe und erscheinen bei absteigender Bewegung nur in einem bestimmten Muster. Dann gibt es eine Art Hierarchie wichtiger Noten. Zunächst sind da zwei „Hauptnoten“ (Vadi und Samvadi), in diesem Fall E und A, dann eine eher „schwache“ Note, F, und schließlich die „Gegennote“ (Vivadi) H. Danach erscheint das „Herz“ der Raga: eine oder mehrere Phrasen, die einen besonders starken Eindruck von der Raga hervorrufen. All diese Angaben gelten nicht absolut, sondern sollen einen ersten Eindruck von der Struktur der Raga vermitteln. Es werden auch Übungen in Form von einfachen Abwandlungen der Mutterskala gegeben, entsprechend den Regeln der Raga. Dies hilft dem Schüler ebenfalls, eine Raga von der anderen zu unterscheiden. Schließlich werden fertige Kompositionen mitgeteilt, die die Regeln (mit ihren Ausnahmen) in einem lebendigen Zusammenhang erscheinen lassen. Erst nach dem Erlernen vieler solcher fertiger Stücke erhält man einen wirklichen Eindruck einer Raga.

Beispiel 1a: Raga „Kaushi Bhairavi“

Beispiel 1b: Raga „Bilaskhani Todi“

The musical notation is presented in a 4x2 grid. The columns represent the two ragas: Kaushi Bhairavi (left) and Bilaskhani Todi (right). The rows represent different musical elements:

- Row 1: Haupttonleiter** (Main scale). Shows the ascending and descending scales for both ragas.
- Row 2: Aufstieg und Abstieg der Raga** (Ascending and descending scale). Shows the specific ascending and descending patterns for both ragas.
- Row 3: Hauptnote, Nebennote, Gegennote** (Main note, Secondary note, Opposite note). Shows the primary notes and their relationships for both ragas.
- Row 4: Hauptphrase** (Main phrase). Shows the characteristic melodic phrases for both ragas.

Notenbeispiel II zeigt zwei Allelujas im 4. Modus. In Notenbeispiel III wurden sie einem Verfahren unterworfen, das sie, wie an den Ragas „Kaushi Bhairavi“ und „Bilaskhani Todi“ dargestellt, auf die Grundelemente reduzierte. Es sollte aber gleich klargestellt werden, daß dieses Verfahren, wie bei den Ragas, zu falschen Ergebnissen führen kann. Dies hängt nicht nur mit der Problematik des Versuchs, Musik auf Formeln zu reduzieren, zusammen, sondern auch damit, daß wir im Fall des immensen gregorianischen Repertoires keine erschöpfende Analyse zur Grundlage des Vorgehens machten. Es wurde vielmehr von dem bescheideneren Anspruch ausgegangen, die vielen verschiedenen musikalischen Strukturen aufzuzeigen, welche in zwei kleinen Stücken erkannt werden können, die gemeinhin demselben Modus zugerechnet werden.

Beim Vergleich solcher Parameter wie Tonumfang, Kadenzbildungen, Phrasenwiederholungen, Intervallsprünge, Sequenzen usw. zeigt es sich, daß beträchtliche Unterschiede auf fast allen Ebenen bestehen – mit Ausnahme der Tonart.

Beispiel 2a: Alleluia  $\Psi$  Laudate Deum

IV  
MRBCKS

**A** L-le-lú-ia.  $\Psi$  Laudá-te De-

um omnes ánge-li e-ius: laudá-te e-

um omnes virtú-tes e-

ius.

*Ps. 148, 2*

Detailed description: This musical score is for a four-part setting. It begins with a large 'A' time signature. The first line of music is the Alleluia, 'L-le-lú-ia', with a fermata over the final note. This is followed by the 'Laudate Deum' section, which consists of two lines of text: 'um omnes ánge-li e-ius: laudá-te e-' and 'um omnes virtú-tes e-ius.'. The music is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'M' (Moderato). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The reference 'Ps. 148, 2' is located in the upper right corner.

Beispiel 2b: Alleluia  $\Psi$  Oportebat pati Christum

IV

**A** L-lé-lú-ia.  $\Psi$  Opor-té-

bat pa-ti Chri-stum, et re-súrge-re á

mór-tu-is, et i-tá intra-re

in gló-ri-am sú-am.

*Lc. 24, 16*

Detailed description: This musical score is for a four-part setting. It begins with a large 'A' time signature. The first line of music is the Alleluia, 'L-lé-lú-ia', with a fermata over the final note. This is followed by the 'Oportebat pati Christum' section, which consists of three lines of text: 'bat pa-ti Chri-stum, et re-súrge-re á', 'mór-tu-is, et i-tá intra-re', and 'in gló-ri-am sú-am.'. The music is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'M' (Moderato). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The reference 'Lc. 24, 16' is located in the upper right corner.

Beispiel 3a: Alleluia  $\mathcal{W}$  Laudate Deum

b: Alleluia  $\mathcal{W}$  Oportebat pati Christum

Ambitus      Hauptnote      Wichtige Intervalle

Schlußformulierung

Charakteristische Phrasen

Notenbeispiel IV zeigt Transkriptionen von Improvisationen über die beiden Allelujas des vorhergehenden Notenbeispiels, welche während einer Demonstration an der SCB aufgenommen wurden. Zweck dieser Übung war, den Choral wie auch eine „reduzierte“ Fassung davon als Grundlage einer „freien“ Behandlung zu benutzen, unter Beibehaltung der wesentlichen Aspekte des Allujas, auch im Sinn von „Gefühl“ und „Stimmung“ (entsprechend der in der Musikgeschichte immer wiederkehrenden engen Beziehung zwischen Modus und Gefühlslage). Eine Imitation des Chorals war nicht beabsichtigt, sondern die Studenten wurden ermutigt, die Charakteristika des Modells an ihr jeweiliges Instrument anzupassen.

Beispiel 4a:  $\mathcal{W}$  Laudate Deum. Improvisation auf der Laute

etc.

Beispiel 4b:  $\mathcal{W}$  Oportebat pati Christum. Improvisierter Gesang

Al - le - lu - ia

$\mathcal{W}$  O - por - te - bat pa - ti Chris - tum

mor - tu - is et i - ta in - tra - re

etc.

etc.

etc.

Während der Diskussion, die auf die Vorführung folgte, bemerkte jemand, daß einige Improvisationen wenig mehr als verzierte Fassungen der vorgegebenen Melodie seien. Diese hilfreiche Kritik brachte einen wesentlichen Punkt zur Sprache, daß nämlich die ersten Schritte bei der Improvisation doch eher in Richtung Imitation als in Richtung Neuerfindung gehen sollten. Wie schon bei der Behandlung indischer Musik im ersten Abschnitt dargelegt wurde, ist die genaue Imitation des Lehrers ein sehr wichtiges Element der Ausbildung. Erst wenn auch kleinste Details getreu wiedergegeben werden können, ist der Schüler fähig, diesen eine neue Richtung zu geben. Im Fall der Improvisationen in Beispiel IV wurde der Lehrer durch das Alleluja selbst und unsere Analyse davon ersetzt, und viel Zeit wurde allein auf den Versuch verwendet, alle wesentlichen Elemente zu verinnerlichen. Erst danach wurde der vorsichtige Versuch unternommen, ein improvisiertes Stück auf diesen Strukturen aufzubauen.

### *Istampita*

Die unter dem Namen „Istampita“ bekannten einstimmigen Instrumentalstücke finden sich in der Handschrift London, BL, Add. 29987, die um 1400 in Italien entstand. Diese Kompositionen können als schriftlich fixierte Beispiele einer schriftlosen, improvisatorischen Tradition betrachtet werden. Einige Stücke wurden erlernt und in Hinblick auf Modalität, rhythmische und melodische Figuren, strukturelle und verzierte Melodien, bzw. strukturelle Verzierungen und die Verwendung des Tonumfangs innerhalb einer Oktave als kompositorisches Mittel analysiert.

Notenbeispiel V zeigt die Anfangsphrasen der Istampita „In Pro“. Beispiel VI zeigt verschiedene melodische und rhythmische Figuren, die daraus isoliert wurden und als Grundlage für sequenzartige Übungen dienten.

Beispiel 5: Istampita „In Pro“ (Anfang des ersten Punctus)

Aperto

Beispiel 6: Istampita „In Pro“ – Wichtige melodisch-rhythmische Phrasen

Auch hier ist ein Blick auf die indische Musikausbildung hilfreich. Während der ganzen Ausbildung wird dem Schüler eine große Anzahl von Übungen mit wachsendem Schwierigkeitsgrad vorgelegt, und vom Schüler wird auch regelmäßig verlangt, selbständig neue Muster zu erfinden. Diese Übungen sind nicht nur als Hilfsmittel zur Entwicklung von Technik gedacht, sondern auch, da der Schüler diese später in die melodischen Erfordernisse der Ragas einpassen muß, als Methode zur Vertiefung des Verständnisses jeder Raga und zum Erlernen der Fähigkeit, in ihr zu improvisieren. Es zeigte sich, daß eines der ernstesten Probleme auf die Tatsache zurückzuführen war, daß die rhythmischen und melodischen Grundbausteine noch nicht selbstverständlicher Bestandteil des musikalischen Bewußtseins waren. Wir merkten, daß all diese Bausteine selbstverständlich, sozusagen zur „zweiten Natur“ werden müßten. Wenn sich der Verstand mit jedem kleinen Detail beschäftigen muß, kann er nicht frei sein, zuzuhören und größere Strukturen zu entwickeln. Dieses Phänomen kann mit der Sprache verglichen werden: wenn wir versuchen, an jedes einzelne gesprochene Wort gesondert zu denken, sehen wir, wie schwer es wird, größere Sachverhalte klar im Sinn zu behalten. Wenn wir dann aber auch noch auf jeden Buchstaben jedes Wortes aufpassen müßten, wäre es praktisch unmöglich, einen Satz wiederzugeben, geschweige denn, eine ganze Geschichte aus dem Stegreif nachzuerzählen!

Notenbeispiel VII zeigt einige Improvisationen über den Anfangsteil von „In Pro“. Es wurde der Versuch unternommen, das Material, welches wesentlich für den Modus und bestimmend für den Stil ist, einzubringen, und zwar jedes Mal auf andere Weise, so als ob es sich um verschiedene Stücke handelte. Zu den wichtigsten Elementen des Stückanfangs gehört ein kraftvoller Beginn durch Quintsprünge, mit Festlegung des zunächst „zweideutigen“ Modus durch Erreichen der Note A (und später D und F), sowie bestimmte rhythmische und melodische Formeln, die kennzeichnend für den Rest des Stücks waren.

Beispiel 7: „In Pro“ – Improvisationen auf dem ersten Punctus

The image shows four staves of musical notation for an Istampita. The first staff begins with a treble clef and a series of eighth notes, ending with 'etc.'. The second staff starts with a '3' indicating a triplet and features a mix of eighth and sixteenth notes. The third and fourth staves continue the melodic and rhythmic development with various note values and ornaments.

Diese Art Übung wurde über jeden Abschnitt der Istampita gemacht, bis die Gruppe eine kleine Sammlung von „In Pro“-ähnlichen Improvisationen angelegt hatte, die sich alle zwischen strenger Imitation und freier Ausarbeitung bewegten. Wenn auch nicht jeder Versuch als unbedingt erfolgreich in ästhetischer Hinsicht gewertet werden konnte, so war doch jeder geeignet, die Fähigkeit zum Zuhören zu verbessern und eine Haltung herbeizuführen, die Freude am Experiment mit sich brachte.

Notenbeispiel VIII zeigt den Beginn der Istampita „Principio di virtù“. In diesem Stück sehen wir den extensiven Gebrauch von Figuren, die aus vier Noten zusammengesetzt sind. Es ist schwierig, diese Figuren von einer größeren, melodischen Struktureinheit zu trennen. Auf diese Notengruppen bezieht sich der Begriff der „strukturellen Verzierung“; die besondere Eigenart des Stücks beruht auf diesen Figuren. Sie sind nicht als Ornamente einer einfacheren Melodie zu verstehen, wie dies etwa in „In Pro“ der Fall ist, sondern als in sich geschlossene Einheiten in einem modalen und rhythmischen Gesamtzusammenhang. Zur weiteren Illustration zeigt Beispiel IX eine Raga, die in gleicher Weise eher auf sogenannten Ornamenten, als auf einfacheren melodischen Strukturen aufgebaut ist. Improvisation und Komposition werden mit Hilfe dieser Notengruppen aufgebaut – diese sind daher nicht als Verzierung einer Zentralnote aufzufassen.

Beispiel 8: Istampita „Principio di virtù“

The image shows two staves of musical notation for 'Beispiel 8: Istampita „Principio di virtù“'. The first staff starts with a treble clef and a series of eighth notes with sharp signs, ending with a quarter note. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and sharp signs, ending with 'etc.'.

Beispiel 9: Raga „Gaur Sarang“

The image shows two staves of musical notation for 'Beispiel 9: Raga „Gaur Sarang“'. The first staff starts with a treble clef and a series of quarter notes, ending with a quarter note. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and sharp signs, ending with 'etc.'.

Improvisation über ein Stück, das derart aufgebaut ist, ist schwierig. Obwohl die Anzahl der zu erlernenden Figuren gering ist, ist es ein Prüfstein für das Können des Musikers, ob er auch in der Lage ist, diese Figuren in einen neuen Zusammenhang zu versetzen. Auch in Indien sind Aufführungen selten, welche neue Elemente in diese Art von Ragas bringen. Nur ein meisterlicher Musiker kann bei der Aufführung einer Raga, deren Varianten wir schon alle zu kennen glauben, noch für Überraschung sorgen.

Notenbeispiel X zeigt den Anfang einer Neukomposition mit den Hauptfiguren von „Principio di virtù“ im gleichen Modus. Hier wurde darauf geachtet, einerseits die Möglichkeiten für das neue Stück zu beschränken, um größtmögliche Nähe zum Original zu gewährleisten, andererseits aber doch auch Neues einzubringen.

Beispiel 10: Istampita nach dem Modell von „Principio di virtù“



Nachdem eine Weile in dieser Richtung gearbeitet worden war, zeigte sich, daß neue Versuche, stilgerecht zu improvisieren, leichter fielen. Es scheint also, daß der langsamere, eher „kontemplative“ Prozeß, eine Komposition auf Imitationsbasis zu erarbeiten, dazu beiträgt, ein Bewußtsein aufzubauen, das bei spontaner Improvisation zum Tragen kommt.

### *Clausula*

„Clausulae“, zweistimmige Sätze aus dem frühen 13. Jahrhundert, bildeten die Basis der Mehrstimmigkeit des späteren Mittelalters. Die Unterstimme, der Tenor, wurde von einem Melisma des gregorianischen Chorals gebildet. Die Töne des Melismas wurden in verschiedenen typischen Rhythmen geordnet, und dazu eine zweite Stimme komponiert. Interessanterweise gibt es viele Beispiele von Sätzen, die auf demselben Tenor basieren. Wir sehen aber auch, daß die Komponisten damals viel experimentiert haben, und wir finden ein reiches Bild von Konsonanz und Dissonanz, von melodischen Figuren, Sequenzen und Rhythmen.

Unsere Arbeit mit diesem Repertoire fand in drei Phasen statt. Zuerst wurde eine Reihe von Stücken nur durch Zuhören auswendig gelernt – ohne die Verwendung schriftlicher Vorlagen. Als nächstes versuchte jeder imitative Neukompositionen, welche im Anschluß diskutiert wurden mit der Absicht, dem Stil näher zu kommen. Schließlich versuchten wir, über dem Tenor zu improvisieren, wobei die anderen Gruppenmitglieder zuhörten und jede Vorführung in Hinblick auf melodische, rhythmische und kontrapunktische Stilsicherheit kritisierten.

Viele Gesichtspunkte dieser Arbeit waren für uns interessant. So schien es, daß das Erlernen der Stücke über das Hören, ohne Analyse, jedem Teilnehmer eine Art intuitiven Verstehens wesentlicher Stilmerkmale nahebringen konnte. Weiterhin ergaben sich oftmals, wenn es an der Zeit war, den Kompositionen der anderen zuzuhören, sehr spontane Reaktionen auf Phrasen, die melodisch, rhythmisch oder kontrapunktisch problematisch waren. Wenn dann diese Abschnitte ihren zugrundeliegenden Modellen gegenübergestellt wurden, konnte die intuitive Kritik fast immer stichhaltig begründet werden. Auf diese Art ein Gefühl für den Stil zu entwickeln, erwies sich als besonders vorteilhaft für die „Clausulae“, da sich bei späterer Analyse fast ebensoviele Ausnahmen zu „Regeln“ finden ließen, wie Regeln selbst! So geschah es, daß immer dann, wenn an Stelle der erwarteten Konsonanz eine Dissonanz auftrat, das intuitiv geübte Ohr etwas Vertrautes wahrnahm und folglich nicht unangenehm überrascht war.

Notenbeispiel XI zeigt den Beginn einer Klausel über dem rhythmisierten Choralmelisma zum Wort „Latus“. Unter der großen Zahl von Intervallen überrascht zunächst am meisten die Dissonanz in Takt 7. Nach dem Studium weiterer Stücke jedoch sehen wir, daß offensichtlich eine Art Hierarchie herrscht, in der die Melodie mächtig genug ist, manchmal sogar Dissonanzen auf einer betonten Taktzeit zu erlauben. Beispiel XII zeigt den Anfang einer unserer Kompositionen über demselben Tenor „Latus“, in der die Dissonanz in ähnlicher Weise verwendet wird.

Beispiel 11: Clausula „Latus“ (Anfang)

Beispiel 12: Komposition nach dem Modell von „Latus“

Die Sequenz ist eine andere Kompositionstechnik, bei der die oben erwähnte Hierarchie alle möglichen, unerwarteten Intervalle erlaubt. In Beispiel XIII ist ein weiterer Abschnitt einer „Latus“-Klausel dargestellt, in dem dies illustriert wird. Beispiel XIV zeigt Ausschnitte aus weiteren Neukompositionen, bei denen dies in einem anderen Abschnitt auftritt.

Beispiel 13: Clausula „Latus“ (Sequenzen)

Beispiel 14: Komposition nach dem Modell von „Latus“

The image shows two systems of musical notation, each consisting of two staves. The first system has a treble staff with notes and a bass staff with notes and rests. The second system is similar but includes asterisks in the treble staff. Both systems end with 'etc.'

Natürlich kann diese Technik nicht wahllos angewandt werden. Offensichtlich müssen mehrere Faktoren in Betracht gezogen werden: die Länge der Sequenz, an welcher Stelle der Komposition sie auftritt, was unmittelbar vorausgeht und was folgt etc. Es gibt tatsächlich so viele Faktoren, daß es sinnlos wäre, einen Katalog mit Regeln für jeden Einzelfall aufzustellen. Im Gegenteil, sogar unsere sehr begrenzte Untersuchung hat gezeigt, daß es viel sinnvoller ist, gewissermaßen ein „intuitives“ Stilverständnis durch die gründliche Aneignung einer großen Anzahl von Stücken zu entwickeln. Erst dann können alle Tendenzen, Ausnahmen usw. im eigentlichen Zusammenhang eines Stücks verstanden werden.

Im Gegensatz zum Istampita-Repertoire, das wir als weitgehend improvisiert angenommen haben, gibt es für die Clausula keine Anzeichen für eine improvisatorische Ausführung. Wir wissen jedoch, daß die Komponisten ziemlich viel experimentierten, und es ist denkbar, daß wenigstens während des Kompositionsprozesses einige echte Improvisationen vorkamen. Mit dieser Möglichkeit im Sinn experimentierten wir mit Improvisationen über einem anderen, häufig gebrauchten Tenor, „Virgo“. Bei einem dieser Experimente wurde den Studenten ein Melodieskelett vorgegeben, über das sie ein Stück zu improvisieren hatten. Einen dieser Versuche zeigt Notenbeispiel XV. Erst danach wurden ihnen die Modelle gezeigt, aus denen die Melodievorlage extrahiert worden war (Notenbeispiel XVI). Es war interessant zu sehen, daß die Improvisationen die meisten charakteristischen Phrasen des Modells erkennen ließen. In weiteren Versuchen wurden die Studenten hingegen ermutigt, andere mögliche Strukturen als Grundlage für die Improvisation zu finden, und, in einigen Fällen, auch überhaupt nichts vor dem Spielen zu planen. Beispiel XVII zeigt einen dieser Versuche.

Beispiel 15: Improvisation nach dem Modell der Clausula „Virgo“

The image shows two systems of musical notation, each consisting of two staves. The first system has a treble staff with notes and a bass staff with notes and rests. The second system is similar but includes a flat in the bass staff. Both systems end with 'etc.'



Beispiel 16: Clausula „Virgo“



Beispiel 17: Freie Improvisation über dem Tenor von „Virgo“



Die Ergebnisse dieser Arbeit zeigen eine überraschende Vielfalt und eine im allgemeinen große Stilsicherheit, doch auch ein größeres Maß an Vorsicht, was die Grenzen des Verstehens offenbart. Alle waren jedoch davon überzeugt, daß das Erlernen von 20 oder 30 weiteren Stücken auf diese Art noch weit bessere Ergebnisse für Komposition und Improvisation bringen könnte.

Eigentlich gibt es keine Zusammenfassung zu diesem Artikel, da er eine Arbeit beschreibt, die sich noch in den ersten Stadien befindet. Ich hoffe nur, daß er bis zu einem gewissen Grad gezeigt hat, daß die im ersten Abschnitt vorgestellten Ideen auch eine praktische Anwendung im „Mittelalter-Unterrichtszimmer“ finden, und daß weitere Arbeit in dieser Richtung für jeden, der sich für Improvisation in der alten Musik interessiert, wertvoll sein kann.

# ZU IKONOGRAPHIE UND BEDEUTUNGSGESCHICHTE VON FLÖTE UND TROMMEL IN MITTELALTER UND RENAISSANCE

VON DAGMAR HOFFMANN-AXTHELM

Der folgende Beitrag ist einem Ensemble gewidmet, das im Bewußtsein der Musikwissenschaft bislang eher ein Schattendasein führt. Jedermann kennt die Bläseralta, jenen Abkömmling der mittelalterlichen Haute Musique, bestehend aus Zugtrompete oder Posaune, Schalmei und Pommer. Abbildungen von zu Alta-Musik tanzenden, tanzenden oder hochzeitenden Fürsten und Bürgern illustrieren musikgeschichtliche und instrumentenkundliche Fachbücher. Daneben aber gibt es ein reiches Bildmaterial, das bei gleichen Anlässen – also beim Tafeln, Tanzen, Hochzeiten, daneben auch beim Turnier und im Kriegsgeschehen – eine andere Instrumentenkombination zeigt, nämlich Flöte und Trommel.<sup>1</sup>



Abb. 1: Meister des Hausbuches (um 1480), Vorbereitung zum Turnier (Ausschnitt; nach dem Faksimile hg. von R. Gaul, Leipzig o. J., Tf. 14–15)

<sup>1</sup> An einschlägiger Literatur ist zu nennen: Walter Salmen, „Zur Verbreitung von Einhandflöte und Trommel im europäischen Mittelalter“, *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes* 6 (1957) 154–161 sowie Erich Stockmann, „Funktion und Bedeutung von Trommeln und Pfeifen im deutschen Bauernkrieg 1525/26“, *BM* 21 (1979) 105–122.

Dies Ensemble soll hier – vor allem an Hand von Bildmaterial – vorgestellt werden. Im Zentrum der Betrachtung stehen dabei zum einen die verschiedenen instrumentenbaulichen Formen, in denen das Ensemble erscheint, zum anderen sein sozialer Rahmen. Bei vielen der Belege wird deutlich, daß das Auftreten beider Instrumente im jeweiligen gesellschaftlichen Rahmen nicht zufällig oder aus äußeren Gründen erfolgt, sondern daß dabei alte Symbolbedeutungen mitschwingen, die mit der Flöte einerseits und mit der Trommel andererseits verbunden sind. Entsprechend soll versucht werden, auch diese Verbindungen aufzuzeigen. Und schließlich möchte ich mir einige Spekulationen über die Qualität erlauben, die beide Instrumente zu einer offenkundig außerordentlich tragfähigen Partnerschaft disponiert, einer Partnerschaft, die ja auch heute noch – beispielsweise in der Basler Fasnacht – ihre Lebensfähigkeit beweist.

Grundsätzlich begegnen Flöte und Trommel in zweierlei Form; zum einen als Einhandflöte und Kleintrommel – von nur einem Musiker gespielt (vgl. Abb. 1), zum anderen mit getrennten Funktionen: ein Spieler handhabt die Flöte, der andere die Trommel (vgl. Abb. 2). Bei der Flöte kann es sich um eine Längs- oder um eine Querflöte handeln, wobei die Querflöte erheblich häufiger auftritt. Deswegen möchte ich mich hier auf diese Instrumentenkombination beschränken.



Abb. 2: Hartmann, Schedel, *Weltchronik*, Nürnberg 1493, f. 187.

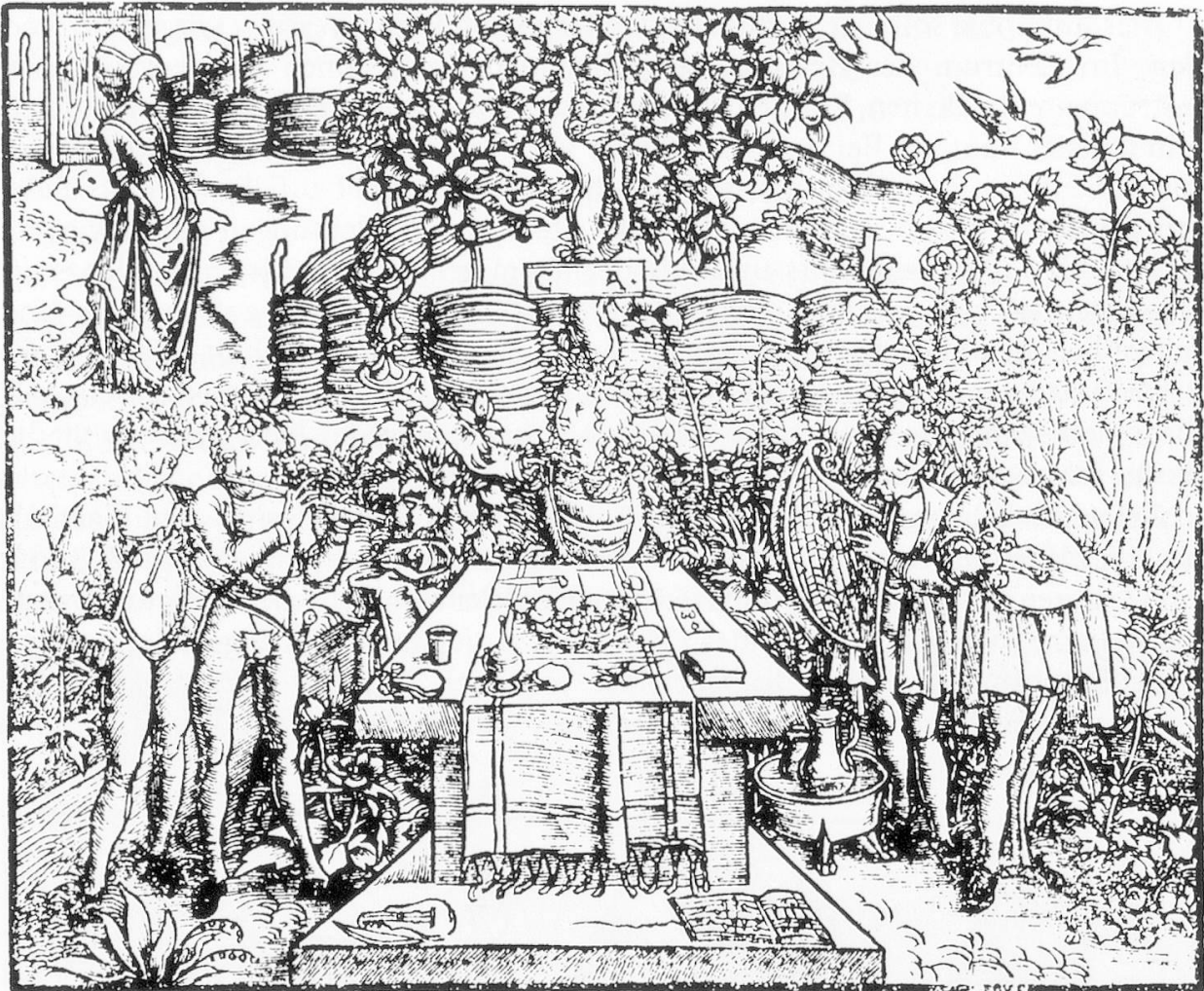


Abb. 3: Monogrammist C. A. (um 1500), Tafelmusik. (Coburg, Kunstsammlung der Veste Coburg)

#### I DAS ENSEMBLE QUERFLÖTE / TROMMEL

Querflöte und Trommel begegnen im 15. und vermehrt noch im 16. Jahrhundert in unterschiedlichem sozialem Rahmen; so beim Tanz (vgl. Abb. 2), bei der Tafel (vgl. Abb. 3), als Instrumentarium der Stadtpfeifer (vgl. Abb. 4) sowie beim Militär in den Händen der Landsknechte (vgl. Abb. 5). – Hier soll nur vom Flöte/Trommel-Ensemble als Instrumentarium der Landsknechte und als solches der Stadtpfeifer die Rede sein.

##### *Querflöte und Trommel als Ensemble der Landsknechte*

Die Verbindung von Trommel- und Pfeifenklang mit Militärmusik ist alt. Es scheint, daß bereits die mittelalterlichen Ritterheere u. a. mit Trommeln und Pfeifen in den Krieg gezogen sind.<sup>2</sup> Jedenfalls ist schon im *Willehalm* des Wolfram von Eschenbach von „vil pûken, vil tambûren, busînen und floytieren“<sup>3</sup> die Rede, was bereits an die

<sup>2</sup> Vgl. *Musik in Geschichte und Gegenwart* Bd. 9, Kassel etc. 1961, Sp. 310 (Artikel Militärmusik).

<sup>3</sup> Peter Panoff, *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 1938, 14.



Abb. 4: Georg Penz (um 1520), Die sieben Nürnberger Stadtpfeifer. (Nach H.-J. Moser, *Tönende Volkeraltertümer*, Berlin 1935, Tf. II)

später übliche Zuweisung von Pauken und Trompeten zum Reiterheer und Flöte und Trommel zum Fußvolk denken läßt.

Diese Zuweisung ist seit dem 15. Jahrhundert überall in Europa belegt. Schon im Mittelalter war zumindest der Trompetenklang Attribut von Rittern und Adel. Er war die obligatorische Begleitmusik bei Turnieren und ritterlicher Kriegsführung zu Pferde. Querpfeife und Trommel als Begleitinstrumente für das Fußvolk gehen demgegenüber wahrscheinlich auf eine Tradition der Schweizer Bürger- und Bauernheere zurück.

Gleichzeitig wirft die so häufige Verwendung beider Instrumente in diesem Rahmen ein bezeichnendes Licht auf die Wichtigkeit, die das Fußvolk im Militärwesen der Renaissance erlangte.<sup>4</sup> Denn rekrutierten sich die mittelalterlichen Ritterheere im wesentlichen aus den Rittern und ihren zum Kriegsdienst verpflichteten Vasallen, so rückten mit den gesellschaftlichen Umschichtungen der Renaissance – dem Erstarken von Städten und Bürgertum – an die Stelle der ritterlichen Krieger gekaufte Söldner, die sich anheuern ließen, wo immer Bedarf bestand. Unter diesen Söldnern waren bei den europäischen Kriegsherren vor allem die Schweizer beliebt, denn sie galten als zuverlässig und schlagkräftig. Diese Qualitäten hatten sie in ihrer Heimat erlernt, denn die Eidgenossenschaft hatte sich im 15. Jahrhundert zu einer

<sup>4</sup> Vgl. hierzu Walter Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert* = Musikgeschichte in Bildern III, 9, Leipzig 1976, 96.

Fistulator & Tympanista,  
Der Pfeiffer vnd Trumenschlager.

*M*agnanimus nostram vexillifer eligit artem  
Militibusq; in:ber ludere saepe suis.



*Cuius & in castris nos inueniemur ab omni  
Milite, qui nostræ munere vocis eget.  
Cum mutare locum vult signifer, illicet illi  
Ludimus, & cantus edimus arte nouos.*

R 4 Toss

Abb. 5: Jost Amman, *Das Ständebuch*, Frankfurt/M. 1568. (Nach dem Faksimile hg. von A. Lemmer, Frankfurt 1975)

gefürchteten Kriegsmacht entwickelt. In zahlreichen Schlachten hatten sich die kleinen Bürger- und Bauernheere gegen eine oft große Mehrheit durchgesetzt, was vor allem dem mit Speißen und Hellebarden bewaffneten Fußvolk zu danken war. Dies verfügte über eine ebenso wirksame Angriffs- wie erfolgreiche Verteidigungsstrategie: „In schwierigen Lagen formierten sich die Schweizer Haufen zu ‚Igeln‘, indem sie die Speiße nach allen Seiten hin ausstreckten, so daß sie vom Gegner höchstens unter schwersten Verlusten auseinandergesprengt werden konnten.“<sup>5</sup>

Das Schweizer Fußvolk war in drei „Haufen“ – Vorhut, Gewalthaufe, Nachhut – eingeteilt und diese wiederum in „Fähnlein“, Gruppierungen von je 400 Landsknechten. Jedem dieser Fähnlein waren zwei bis drei „Veldspile“ zugeordnet, d. h.

<sup>5</sup> Zitiert nach Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert* = Musikgeschichte in Bildern III, 8, Leipzig 1977, 84.

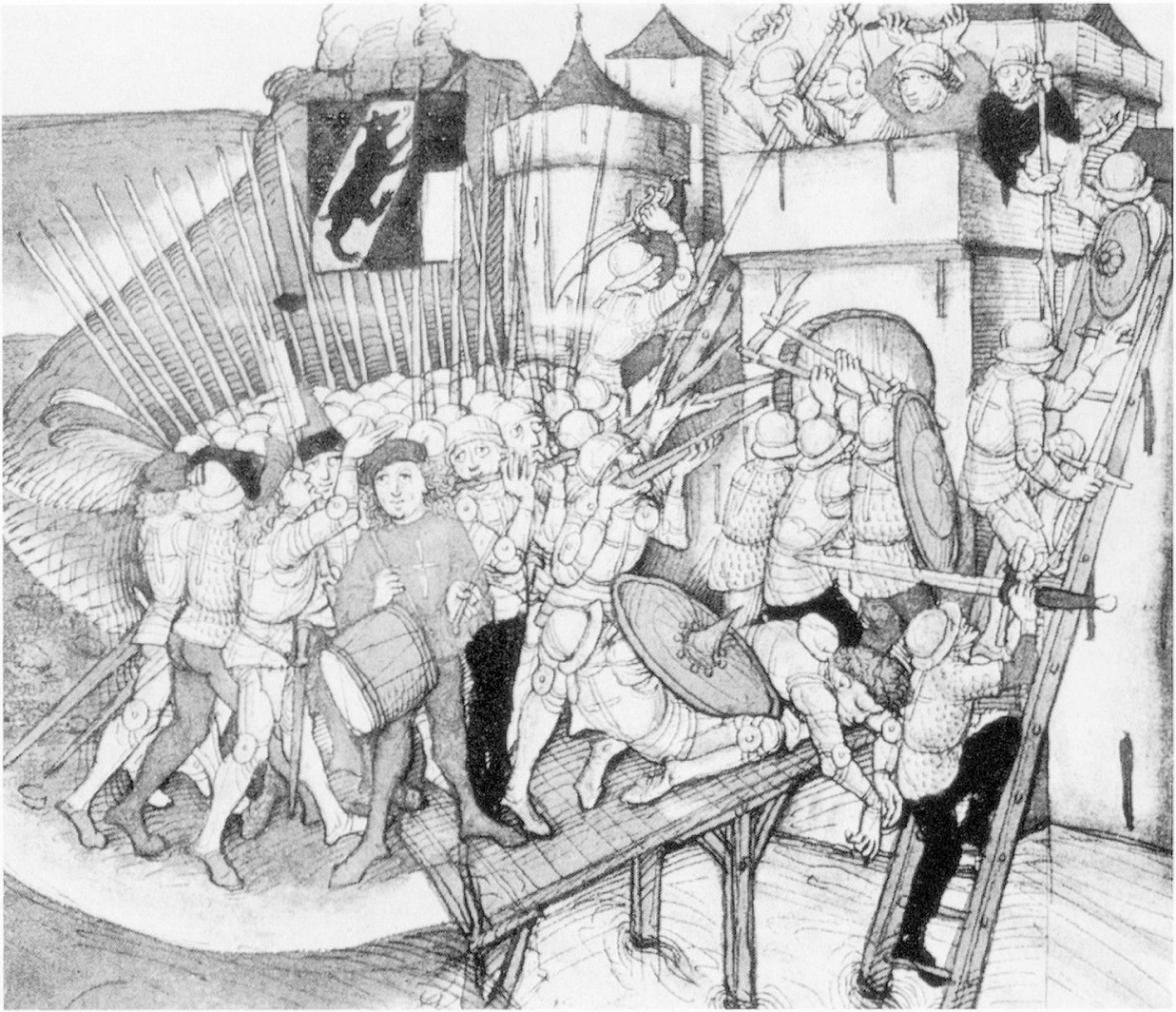


Abb. 6: Chronik des Diebold Schilling (Bern 1484–85), Schweizer Fußvolk beim Angriff auf Landshut. (Nach Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert* = Musikgeschichte in Bildern III/8, Leipzig 1977, Abb. 69)

je zwei Soldatenmusiker, von denen der eine Trommel, der andere Querflöte spielte (vgl. Abb. 6). Die Trommel war eine zweifellige Röhrentrommel, die durch eine im Zickzack an den Zargen entlanggeführte Leine gespannt wurde und über deren untere Membran häufig eine Schnarrrsaite lief. Die Querpfeife bestand aus einem engmensurierten, mit sechs Grifflöchern versehenen zylindrischen Rohr. Die enge Bohrung vereinfachte das Überblasen und bewirkte einen scharfen, durchdringenden Klang. Sebastian Virdung spricht in seiner 1511 in Basel gedruckten *Musica getutscht* von „zwerch pfeiffen / als die kriegs knecht haben“ und gibt an, daß man sie zu den „Paucken“ schlägt.<sup>6</sup> Hundert Jahre später äußert sich Michael Praetorius folgendermaßen „Hierher [nämlich zu den Querpfeifen] gehöret auch die Schweitserpfeiff / sonsten Feldtpfeiff genand / ... dieselbige hat ihre absonderliche Griffe / welche mit der Querflötten ganz nicht uberein kommet: Unnd allein bey der Sol-

<sup>6</sup> Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511, Nachdruck Kassel 1931, o. S.

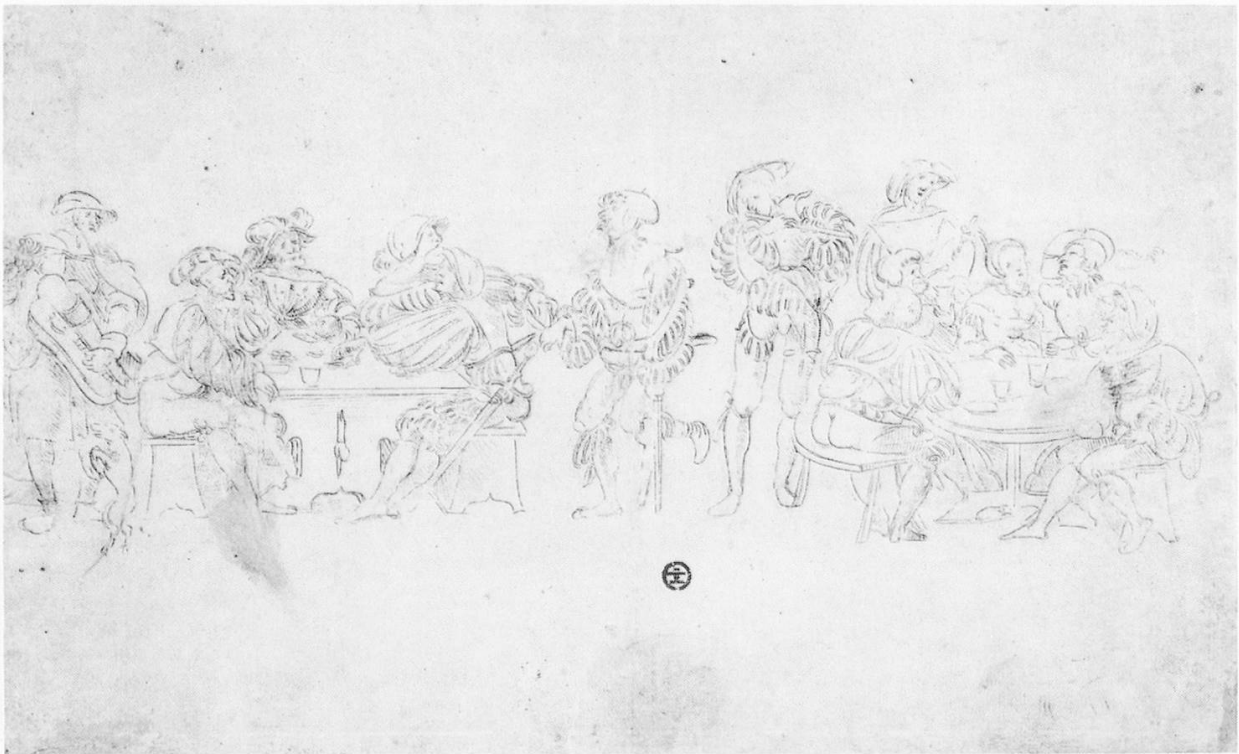


Abb. 7: Anonymus, Schweiz (1. Hälfte 16. Jahrhundert), Zechende und musizierende Landsknechte mit Mädchen. (Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Inv. U.II.25)

daten Trummeln gebraucht wird.“<sup>7</sup> Die Militärflöte war also so eng mit der Nationalität der Schweizer verbunden, daß sie dem Instrument ihren Namen gab.<sup>8</sup>

Die Aufgaben des Feldspiels waren vielfältig: Beim Marschieren mußte es im wörtlichen Sinne „den Marsch blasen“, d.h. den Soldaten den Schrittrhythmus angeben. Während der Schlacht bliesen und trommelten die Musiker das sogenannte „feldtgeschrey“, das den Feinden Angst, den Freunden Mut machen sollte – anschaulich dargestellt in der Chronik des Diebold Schilling, wo das Feldspiel ein Feldgeschrei zum Sturm auf Landshut erhebt (vgl. Abb. 6). Ferner diente das Feldspiel der Übermittlung von Signalen. So gab es das Signal des „Lermens“, das dazu diente, die Soldaten zum Kampf „zusammenzutrommeln“. In einem Landsknechtslied von 1525 heißt es:

Lermen, lermen, lermen!  
 thät uns die Trommel und die Pfeife sprechen.  
 Her, her, her, ihr frummen deutschen Landsknecht gut,  
 laßt uns in die Schlachtordnung stan.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Michael Praetorius, *Syntagma Musicum, Tomus II, De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, Nachdruck Kassel 1929, 35.

<sup>8</sup> So auch Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, Langres 1596, Nachdruck Genève 1972, 17', wo es heißt: „Nous appellons le fifre vne petite flutte trauserse à six trouz, de laquelle vsent les Allemantz & Suysses ...“

<sup>9</sup> Zitiert nach Erich Stockmann, a. a. O., 109.

Schließlich waren die Militärmusiker angehalten, den Landsknechten im Lager die Zeit zu vertreiben, sei es beim Würfeln, beim Trinken oder beim Flirt (vgl. Abb. 7).<sup>10</sup>

Und wie hat die Musik des Feldspiels geklungen? Darüber wissen wir naturgemäß wenig, handelt es sich doch um Stücke, die improvisiert – oder jedenfalls nicht aufgeschrieben – wurden. Immerhin besitzen wir aus der Mitte des 16. Jahrhunderts einen kurzen Satz in Lautentabulatur – ein „Feldgeschrey“ –, das in der Unterstimme einen bordunierenden Rhythmuspart, in der Oberstimme eine linear geführte Melodie aufweist<sup>11</sup> – offensichtlich ein Lautenarrangement, das auf ein Querflöten/Trommel-Duo zurückgeht.

Einige interessante Angaben zum Klangcharakter dieser Musik finden sich in der 1596 erschienenen *Orchésographie* von Thoinot Arbeau. Arbeau führt dort aus, der Flötist habe viele improvisatorische Freiheiten – er sei einzig an den vom Trommler vorgegebenen Rhythmus gebunden. Außerdem stünde diese Musik häufig im phrygischen Modus, der mit dem Affekt der Aggressivität verbunden sei, was Arbeau mit Beispielen aus Historie und Mythos zu belegen versucht.<sup>12</sup> Sodann gibt er als Beispiel die Melodiestimme eines Stückes, von dem er berichtet, er habe es von dem Organisten Isaac Huguet erhalten. Dieser spiele das Stück auf dem Cembalo, wobei er den Trommelklang dadurch imitiere, daß er mit der linken Hand fortlaufend c–g–c' anschlage.<sup>13</sup>

Auch andere Komponisten imitieren den Flöten- und Trommelklang – und bedienen sich dabei des von Arbeau beschriebenen Musters. In der *Battle* von William Byrd (1543–1623), einer für ein Tasteninstrument komponierten, nach dem Battaglia-Prinzip ausgerichteten Anordnung von Stücken, die das Kriegsgeschehen musikalisch illustrieren (u.a. „The marche before the battell“, „The souldiers' sommons“, „The marche of footemen“, „The marche to the fighte – Tantara“, „The buriing of the dead“) findet sich ein Satz „The flute and the droome“. Die Trommel-

<sup>10</sup> Weitere Bildbelege in *Musikgeschichte in Bildern* III, 9, 16 (Zechende Landsknechte); *MiB* III, 9, 116 (Landsknechtsmusik auf der Wappenscheibe des Grafen von Lupfen); dasselbe Sujet bei Max F. Schneider, *Alte Musik in der bildenden Kunst Basels*, Basel 1941, 35.

<sup>11</sup> Martin Staehelin, „Notierte Militärmusik des 16. Jahrhunderts. Unbekannte Quellenerzeugnisse“, *Neue Zürcher Zeitung* vom 31. 7. 1976; vgl. auch Raymond Meylan, *Die Flöte*, Bern 1974, 66f.

<sup>12</sup> Ceulx qui en sonnent iouent à plaisir, & leur suffit de tumber en cadance avec le son du tambour, toutesfois nous lisons que le ton Phrigien que les musiciens appellent le troisieme ton, incite naturellement à coler, & d'iceluy vsoient les Lydians allans en la guerre: L'hystoire rapporte que quand Thimothee en iouoit sur la Tibie, aussi tost Alexandre le Grand se leuoit comme furieux & enragé de combatre ... A. a. O., 17'f.

<sup>13</sup> Le vous ay dit que la musique du fifre ou arigot se compose au plaisir du ioueur: Toutefois ie vous en donneray icy vng petit extrait que i'ay retiré de M Ysaac HUGUET Organiste, lequel l'extend sur son Espinette depuis C sol fa vt, ou B fa B my, iusques en E la: Et pour Basse-contre en lieu de tabour, il tient le poulce de sa main gauche C fa vt, & du petit dougt l'octaue en bas, lesquelz il touche par rechange, sçauoir l'octaue en bas sur la premiere minime blanche, & C fa vt sur la cinquieme, tenant tousiours ferme le doigt demonstrant sur le G vt, qui faict l'accord parfaict d'vne quinte avec ladicte octaue en bas, & vne quarte contre ledict C fa vt. A. a. O., 18.

Imitation erfolgt genau in der von Arbeau beschriebenen Art, und die „Flötenstimme“ macht mit ihren zahlreichen Binnenschlüssen auf e” deutlich ein phrygisches Element spürbar.<sup>14</sup>

The image displays a musical score for a piece by William Byrd. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The top staff of each system is the 'flute voice' (Flötenstimme), characterized by frequent internal leaps (Binnenschlüssen) and a phrygian element. The bottom staff is the lute accompaniment, featuring a steady, rhythmic pattern of chords. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The notation includes various note values, rests, and accidentals, with the flute voice often using slurs and ties to indicate phrasing.

<sup>14</sup> *The collected works of William Byrd*, hg. von Edmund H. Fellowes, Bd. XVIII, London 1950, 116–118. Mein herzlicher Dank für diesen Hinweis gilt Herrn Willem de Waal, Utrecht.

System 1: Treble clef with a whole rest followed by a melodic line of eighth notes. Bass clef with a steady accompaniment of chords.

System 2: Treble clef with a continuous melodic line of eighth notes. Bass clef with a steady accompaniment of chords.

System 3: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with a steady accompaniment of chords.

System 4: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with a steady accompaniment of chords.

System 5: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with a steady accompaniment of chords.

System 6: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with a steady accompaniment of chords.

System 7: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Bass clef with a steady accompaniment of chords.



Auch in späterer Zeit – im 17. Jahrhundert – finden sich noch Anklänge an diese alte Kriegsmusik, wenn auch auf parodistischer Ebene, so im *Capriccio stravagante*, dem *Kurtzweiligen Quodlibet* für Streicher von Carlo Farina (um 1600–1640), Konzertmeister der Dresdener Hofkapelle unter Heinrich Schütz. In diesem kunstvollen Neben- und Durcheinander von Tanz, Hundegebell, Hähnekrähen, Katzenmiauen, Trompetebölen und manchem mehr gibt es auch einen vierstimmigen Satz „Fiferino della Soldatesca, la tamburo“, also eine Soldatenpfeife mit Trommelbegleitung.<sup>15</sup> Und in Heinrich Bibers (1644–1704) berühmter, kurioser *Battalia* imitiert im dritten Satz, dem „Marsch“, der Kontrabaß die Trommel, die Solovioline die Querpfeife. Damit die „Trommel“ möglichst authentisch schnarrt, verlangt Biber: „Wo die Druml geht im Bass muß man an die Saite ein Papier machen“.<sup>16</sup> – Beide Beispiele zeigen die für diese Musik typische Struktur: Eine zwar lebhaft, aber recht stereotype Melodiestimme unterlegt mit einem rhythmischen Bordun.

#### *Querflöte und Trommel als Ensemble der Stadtpfeifer*

Wie bereits erwähnt, begegnen Flöte und Trommel nicht nur im militärischen, sondern auch im bürgerlich-zivilen Bereich. Bei den Spielern handelt es sich hier wie dort teilweise um dieselben Leute: Freie Reichsstädte – so etwa Basel oder Nürnberg – hatten ihre eigenen Truppen, mit denen sie Feldzüge unternahmen oder ihre Souveräne unterstützten. Aber nicht immer war Krieg, nicht immer bestand der Bedarf, Landsknechtszüge mit Feldspielen auszurüsten. So geschah es, daß die Städte Militärmusiker auch im Dienste der Stadt und umgekehrt Stadtmusiker im Feld einsetzten. Wir wissen z. B. von einem „Munsch, dem pffifer“, der vom Basler Rat 1507 für den Romfeldzug aufgeboten worden war und der 1514 eine Anstellung als Basler Stadtpfeifer erhielt.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> *Anderer Theil Newer Paduanen, Gagliarden, Couranten, Frantzösischen Arien benebenst einem Kurtzweiligen Quodlibet ... bestellet durch Carlo Farina*, Dresden 1627.

<sup>16</sup> Nikolaus Harnoncourt, Plattentext zu *Höfische Konzertmusik des Barock*, Archiv-Produktion, Hamburg 1965. Die *Battalia* ist nicht ediert, das Manuskript liegt in Kromeriz, CSSR.

<sup>17</sup> Fritz Ernst, „Die Spielleute im Dienste der Stadt Basel im ausgehenden Mittelalter (bis 1550)“, *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* 44 (1945) 211.

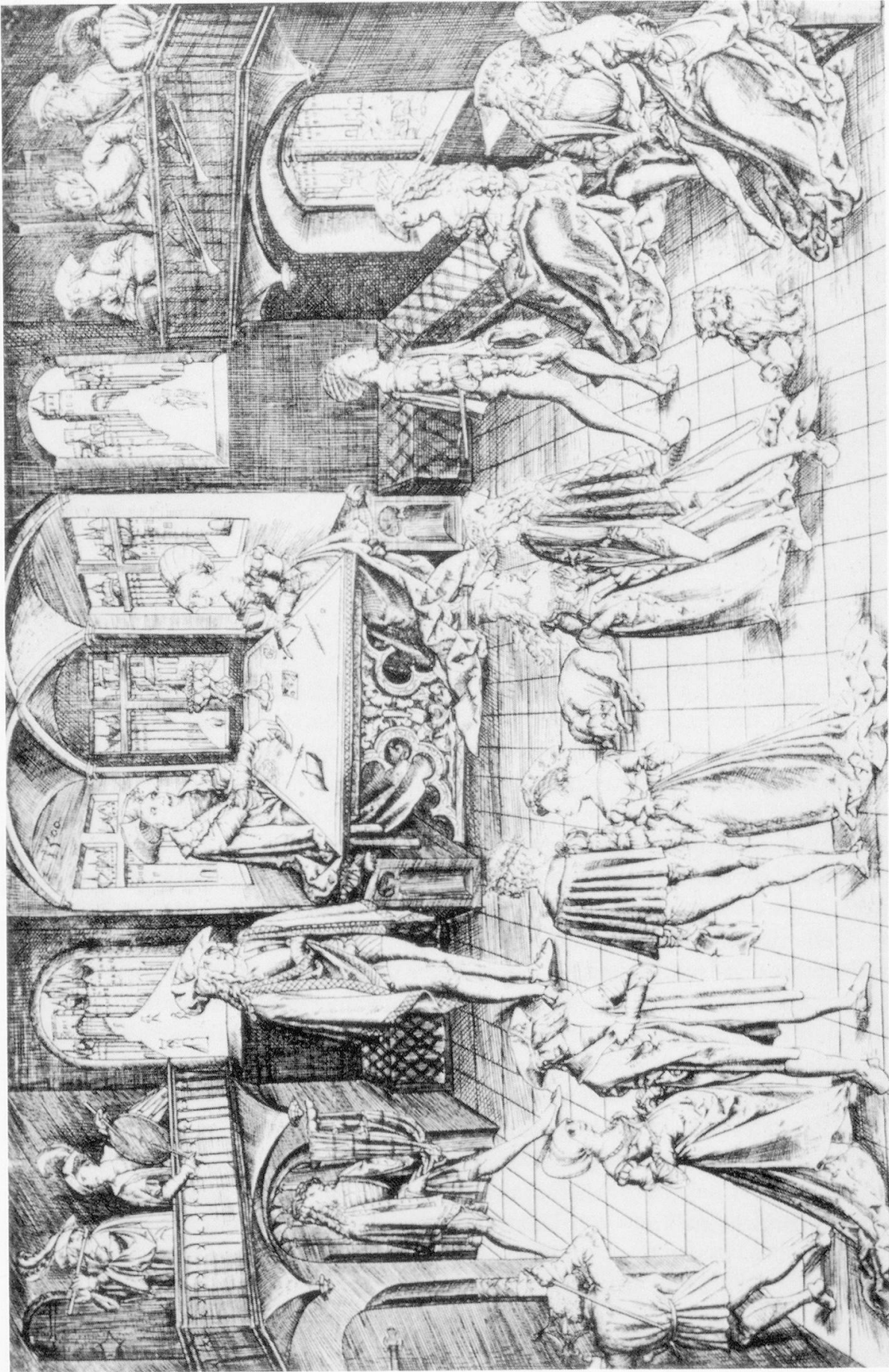


Abb. 8: Matthäus Zaiser (um 1500), Ball am Hofe Albrechts IV. (Dresden, Kupferstichkabinett; nach: R. Wangermée, *Flemish music in the fifteenth and sixteenth centuries*, New York 1968, Tf. 60)

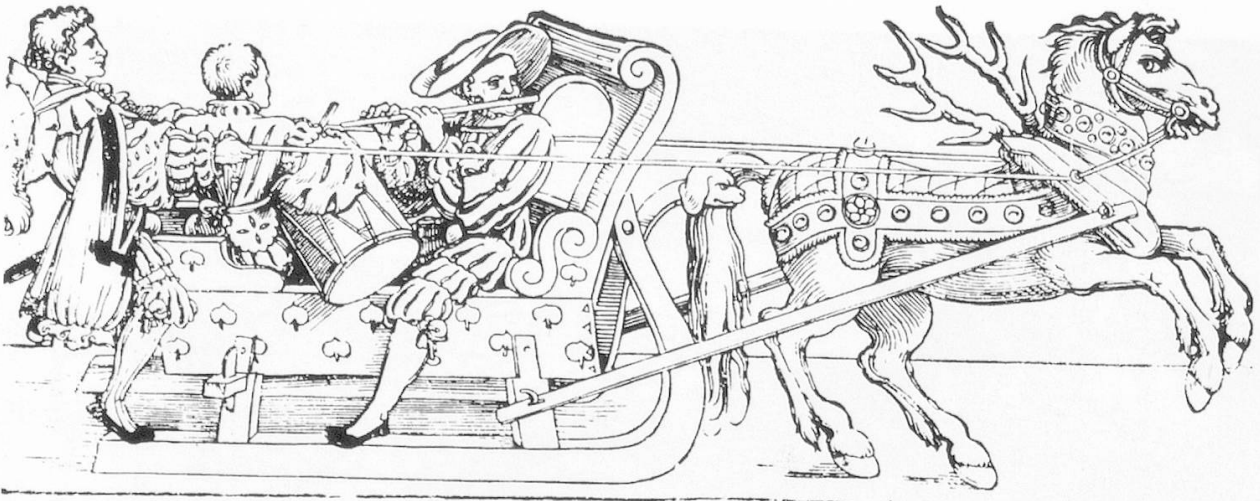


Abb. 9: Sebald Beham (um 1530), Schlittenfahrt. (Ausschnitt; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Sign. H. 157a)

Ein schöner, im letzten Krieg leider zerstörter<sup>18</sup> Bildbeleg für die Existenz trommelnder und pfeifender Stadtpfeifer ist mit einem Fresko im Nürnberger Rathaus gegeben, der auf einen Entwurf von Albrecht Dürer zurückgeht und von Georg Penz ca. 1520 ausgeführt wurde (vgl. Abb. 4). Das Bild zeigt im Vordergrund eine Bläseralta – bestehend aus einem Schalmeybläser, zwei Pommerspielern und zwei Posaunisten – beim Musizieren, und dahinter einen Trommler und einen Flötisten – beide pausierend. Bläseralta und Querflöte/Trommel begegnen auch auf Bildern, auf denen Tanz und Tanzmusik dargestellt ist, so auf einem Kupferstich des Matthäus Zasiger, der einen Ball am Hofe Albrechts IV. darstellt. Hier schweigt die Haute Musique, während Flöte und Trommel spielen (vgl. Abb. 8). Beide Instrumente wurden also offenbar alternativ verwendet.

Dies wirft eine Frage auf: Im militärischen Bereich findet sich – wie oben schon erwähnt wurde – ebenfalls das Nebeneinander zweier Ensembles. Das eine, Trompete und Pauke, ist das Ensemble der Reiter; es steht in hohem sozialen Ansehen. Das andere, Flöte und Trommel, ist das Ensemble des Fußvolkes mit minder hohem sozialem Stellenwert. Gibt es im stadtmusikalischen Bereich eine Entsprechung zu dieser Hierarchie? Ist die Bläseralta, die ja bereits vom personellen Aufwand her kostspieliger und vom Klang her voller und grundtöniger ist, das Ensemble der wohlhabenden Schichten, während Flöte und Trommel, billiger vom Aufgebot her und klanglich weniger voll, eher das Ensemble der Ärmeren ist? Diese Frage wird sich bei der Besprechung von Einhandflöte und Trommel nochmals stellen.

Für diese These spricht, daß Flöte und Trommel häufig in wenig repräsentativem Rahmen begegnen: Bei recht legerem Gelage, bei dem Landsknechte mit Bürgermädchen scherzen<sup>19</sup>, bei der Schlittenfahrt (vgl. Abb. 9), beim Fischerstechen auf der Pegnitz<sup>20</sup> und beim Tanz von Hexen und Teufeln, wie er anschaulich in der

<sup>18</sup> Freundliche Auskunft von Herrn Prof. Dr. Rudolf Lindner, Nürnberg.

<sup>19</sup> Vgl. Anm. 10.

<sup>20</sup> Bildbeleg bei Georg Schünemann, „Volksfeste und Volksmusik im alten Nürnberg“, *Musik und Bild. Festschrift für Max Seiffert*, Kassel 1938, Tf. 8.



Abb. 10: Chronik des J. J. Wick (1568), Tanz von Hexen und Teufeln. (Zürich, Zentralbibliothek, Handschriftenabteilung, Ms. F 18, f. 145)

Chronik des Zürcher Chorherren J. J. Wick dargestellt ist (vgl. Abb. 10). Das Repertoire mag dabei dem des Militärs gleich oder ähnlich gewesen sein, schöpften doch Landsknechte und Stadtpfeifer häufig aus derselben Quelle.

Schließlich sei noch einer besonderen Art der Freiluft-Unterhaltung gedacht, deren musikalische Begleitung in den Händen flötender und trommelnder Stadtpfeifer lag, des Schwerttanzes (vgl. Abb. 11).<sup>21</sup> Der Schwerttanz wurde zur Fastnachtszeit von einer Gruppe lediger junger Männer getanzt. Diese gehörten einer bestimmten Zunft an – in Nürnberg waren es die „Messerer“, die Messerschmiede.<sup>22</sup> Die Gruppe wurde von zwei Vortänzern angeführt; meist war auch noch ein Narr dabei. Gelegentlich schwärzten sich die Tänzer das Gesicht, wie man es auf der Zürcher Schwerttanz-Darstellung sieht (vgl. Abb. 11). Kurt Sachs beschreibt den Ablauf des Schwerttanzes folgendermaßen: „Eine Huldigung eröffnete den Reigen; künstliche Schrittfiguren, Rundgänge, Achter, Ketten, Schlangenlinien, Brücken, Lauben und Sprünge über das Schwert bildeten ihn. Dann kam als Mittelteil der eigentliche Kampftanz,

<sup>21</sup> Vgl. auch den Nürnberger Schwerttanz, reproduziert bei Schünemann, a. a. O., Tf. 7.

<sup>22</sup> Schünemann, a. a. O., 55.



Abb. 11: Chronik des J. J. Wick (1568), Schwerttanz in Zürich. (Zürich, Zentralbibliothek, Ms. F 27, f. 62')

die ‚Schlacht‘, und als Schlußteil die ‚Rose‘, die den Namen übrigens nicht von der Blume ... sondern genau wie die ‚Rose‘ der alten Lauten offenbar von mhd. *râz*, ‚Geflecht‘ hat: die Tänzer flochten die Schwerter kunstvoll zu einem engmaschigen, festen Geflecht, das auf die Erde gelegt und umtanzte oder hochgehoben wurde, um ... den Vortänzer als eine Art Triumphator zu tragen. Gelegentlich verbanden sie damit die ‚Tötung‘ des Narren und oft seine Wiedererweckung. Das Ganze fand sein Ende in besonderen Fechtkunststücken, Rundtanz und ‚Gruß‘.<sup>23</sup> Pfeife und Trommel machten die Musik dazu.

Zur Bedeutung des Schwerttanzen weist Sachs darauf hin, daß der Waffentanz einerseits eine „tänzerische Stilisierung des Gefechts ist“, und daß er zum anderen „die beiden Kräfte der Wachstumsförderung vereinigt, die negativ-abwehrende“ – also das Zerstörerische der durchs Schwert symbolisierten Gewalt – „und die positiv-phallische“ – den Aspekt kraftvoller Neuschöpfung. Dies verweist nach Sachs nebst Gesichtsschwärzung, Narrenfigur, Schellenbehang und – wie ich hinzufügen möchte – Flöte/Trommel-Ensemble auf den großen Zusammenhang der archaischen Fruchtbarkeitstänze. Ich werde im Zusammenhang mit den Moriskentänzen darauf zurückkommen.

<sup>23</sup> Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933, 82f.

## II. DAS ENSEMBLE EINHANDFLÖTE / KLEINTROMMEL

Die Überlieferung für das Einmann-Ensemble Einhandflöte/Kleintrommel setzt um die Mitte des 13. Jahrhunderts ein. Der früheste mir bekannte Beleg findet sich in den *Cantigas de Santa Maria*, d.h. um 1260. Zwei Spielleute spielen Einhandflöte und eine um den Hals gehängte flache Trommel (vgl. Abb. 12).

Interessant ist, daß der früheste bekannte Textbeleg ebenfalls aus Spanien stammt, aus einem Land, in dem man ja auch heute noch diese nun *Txistu* genannte Kombination hören kann. Aegidius Zamorensis definiert – ebenfalls um 1260 – in seinem Musiktraktat das *tympanum* folgendermaßen: „Tympanum est pellis sive corium ligno ex utraque parte extensum ... & ungula percutitur ... Cui si iuncta



Abb. 12: *Cantigas de Santa Maria* (um 1260), Spielleute mit Einhandflöte und Kleintrommel. (El Escorial, Códice j. b. 2, f. 333)

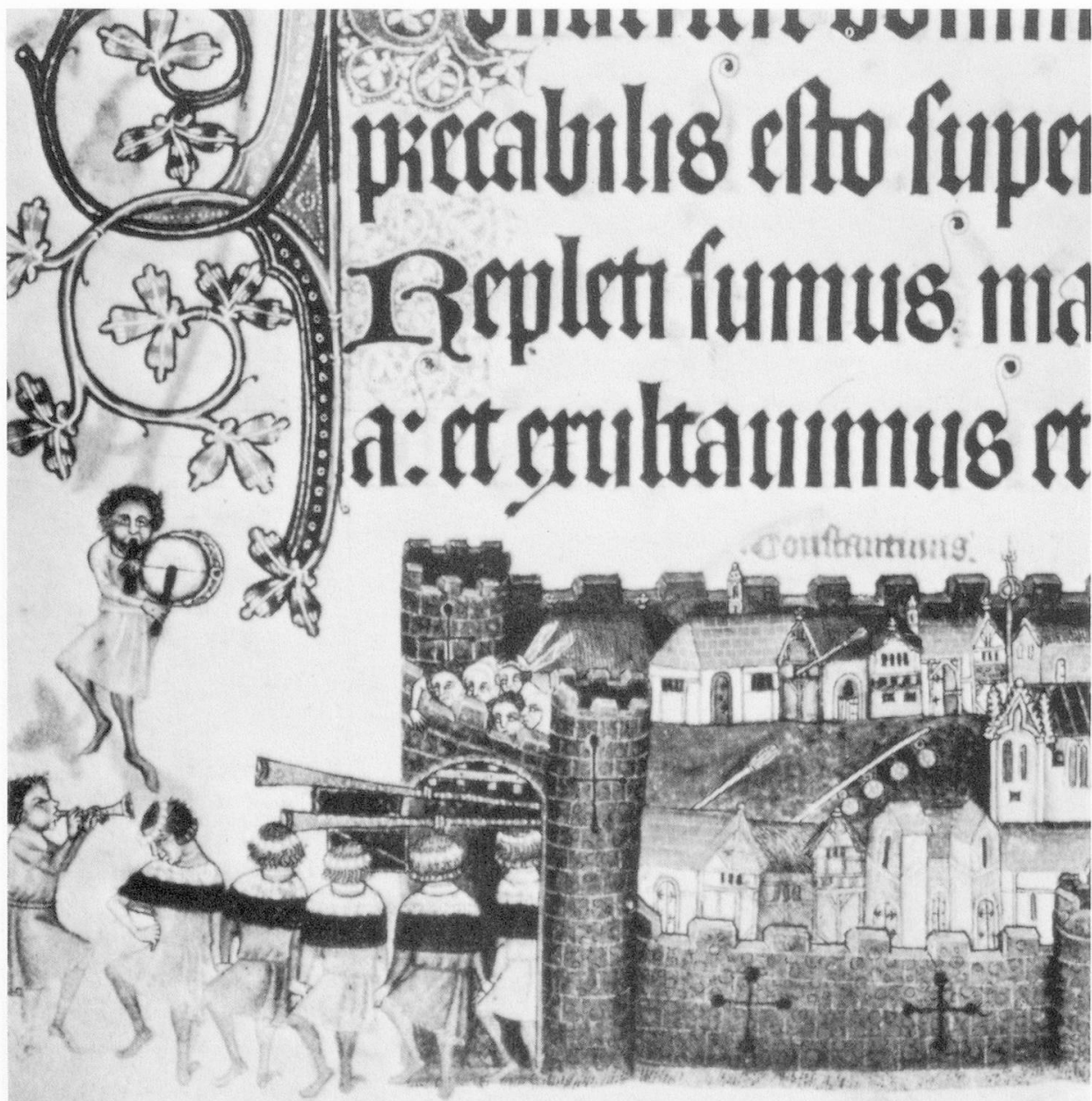


Abb. 13: Spielmann mit Einhandflöte und Kleintrommel. (London, British Library, Add. Ms. 42130, f. 164')

fuerit fistula, dulciorem reddit melodiam.“<sup>24</sup> „Das *tympanum* ist eine Haut bzw. ein Tierfell, das beidseitig über ein Holz gespannt ist ... und es wird mit einem Schlägel geschlagen ... Wenn ihm eine *fistula* hinzugefügt wird, ergibt das eine lieblichere Melodie.“ *Fistula* kann „Flöte“ bedeuten, wird aber im Mittellateinischen für unterschiedliche Blasinstrumente, so auch für Schalmei und Dudelsack gebraucht. Auch geht aus dem Text nicht hervor, ob *fistula* und *tympanum* von zwei oder nur von einem Musiker gespielt wurden. Eindeutig ist hingegen, daß Aegidius die zeitlose Verbindung von melodieführendem Blasinstrument mit einer in irgendeiner

<sup>24</sup> Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* II, St. Blasien 1784, Nachdruck Hildesheim 1963, 290b f.



Abb. 14: Engelschor der Kathedrale von Lincoln (um 1270), Engel mit Einhandflöte und Kleintrommel. (Nach J. Montagu, *The world of medieval and Renaissance musical instruments*, Newton Abbot 1976, Abb. 39)

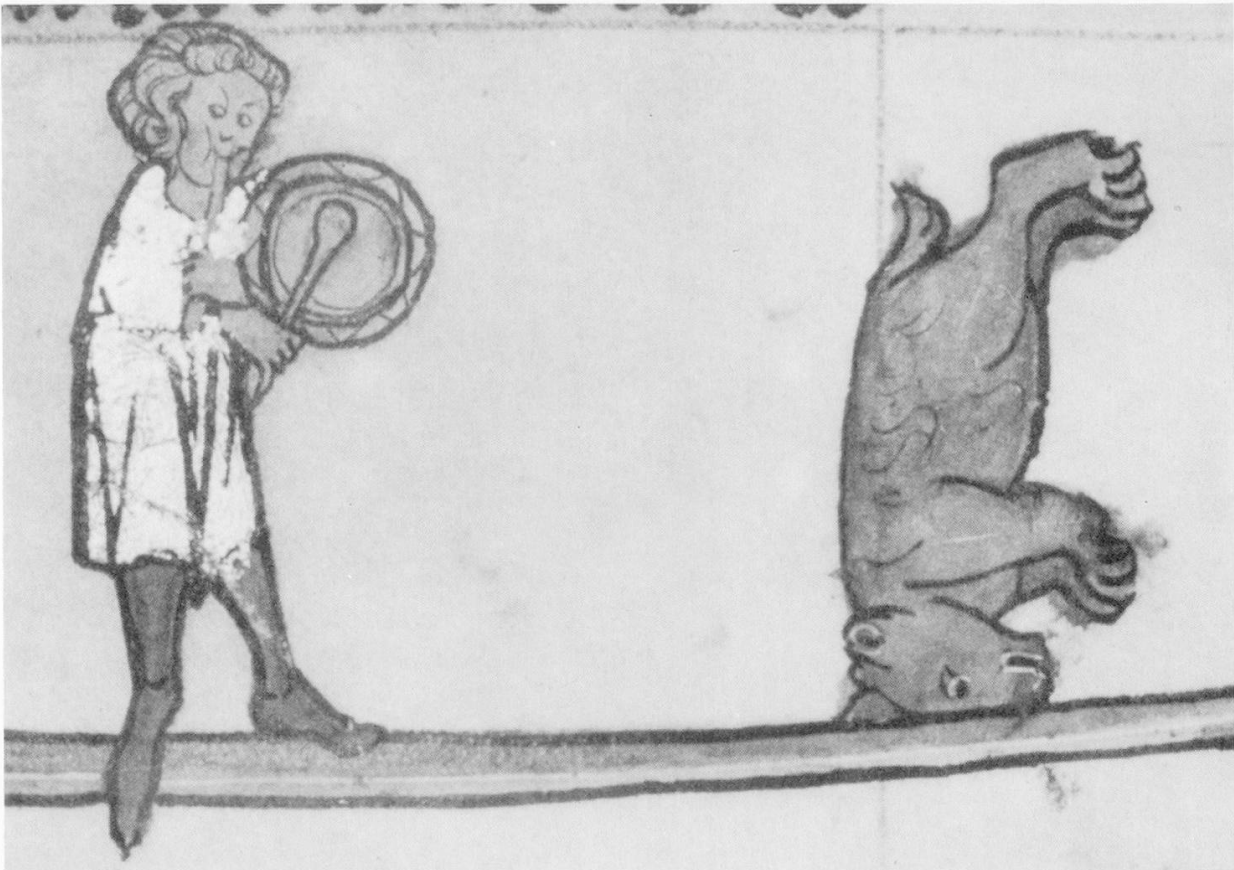


Abb. 15: Tierbändiger mit Einhandflöte und Kleintrommel (Paris, Bibliothèque Nationale, f. frç. 95, f. 152; spätes 13. Jahrhundert)

Form bordunierenden Trommel anspricht. Im gegebenen Zusammenhang geht man aber wohl doch nicht fehl, wenn man den Text im Sinne des Einhandflöte/Trommel-Ensembles interpretiert. Denn der Franziskaner Aegidius von Zamora lebte am Hofe von Alfonso X., auf dessen Betreiben der Cantigas-Codex entstand. Er war der Lehrer von Sancho, dem Sohn des Königs, und er ist uns auch als Autor einer kurzen Biographie von Alfonso el Sabio bekannt. Wir dürfen in Aegidius also nicht nur einen Musiktheoretiker, sondern auch einen Kenner der Instrumentenpraxis sehen, wie sie um 1260 am Hofe von Alfonso dem Weisen gelebt wurde und wie sie – zumindest bildlich – in den berühmten Miniaturen der Cantigas-Handschrift bezeugt ist.

Im späten 13. und im 14. Jahrhundert begegnet die Kombination in den Händen von irdischen und himmlischen Spielleuten (vgl. Abb. 13 und 14), von Tierbändigern (vgl. Abb. 15), Gauklern (vgl. Abb. 16) von Monstren (vgl. Abb. 17), sowie als Begleitmusik zum Tanz der Salome.<sup>25</sup>

Vereinzelt findet sich ein Engelsmusikant, der Einhandflöte und Kleintrommel spielt, wie etwa der Engel am Engelschor der Kathedrale von Lincoln (vgl. Abb. 14). Im übrigen aber ist es auffallend, wie häufig das Einmann-Ensemble in den Händen derjenigen erscheint, die im Mittelalter als Außenseiter gemieden wurden: der Spiel-

<sup>25</sup> Reinhold Hammerstein, „Die Musik am Freiburger Münster“, *AfMW* 9 (1952) Abb. 10.

siq; ulla uacet ne  
one uisit iſtruat

les meliores et san  
uiderint ut nulla u

ut tanqm̄ uicariu  
de mandare uices  
pe. s. a. d. u. h. e. s. p.  
uiderit p. t. u. e. a. d. o. f.  
nar. c. c. a. r. i. m. p. e. d. i. t. a.  
e. o. f. f. i. o. s. a. c. t. e.  
o. r. s. a. c. r. o. r. s. o. p. a. r. c. h.  
e. a. q. l. i. m. i. n. a. r. i. a.  
u. t. u. r. s. i. i. n. c. e. r. a. q. u. i. a  
e. t. p. t. u. e. r. e. a. d. o. f. f. i. u.  
s. u. e. u. t. s. e. p. i. o. t. e. m. e. s. t.

et aut. de monach. y. ord  
ut. s. de eccl. cum nob o  
y. p. t. e. f. e. t. u. e. t. 1. d. e. p. l. e. n.  
f. l. o. r. e. n. t. i. u. e. t. a. r. f. f. d. e. l.  
t. i. o. r. i. s. i. o. r. d. e. l. e. t. e. l. i. g. i. t.  
m. e. l. i. o. r. s. u. f. f. i. a. t. q. d. s. i. t. s. i.  
f. i. a. t. u. p. l. a. t. o. s. d. e. r. e. m. i. n.  
s. d. e. e. l. c. c. u. m. n. o. b. o. l. i. m.  
n. i. s. z. e. l. u. s. e. t. m. a. l. u. s.  
b. o. n. i. s. z. o. l. u. s. e. t. m. a. l. u. s.

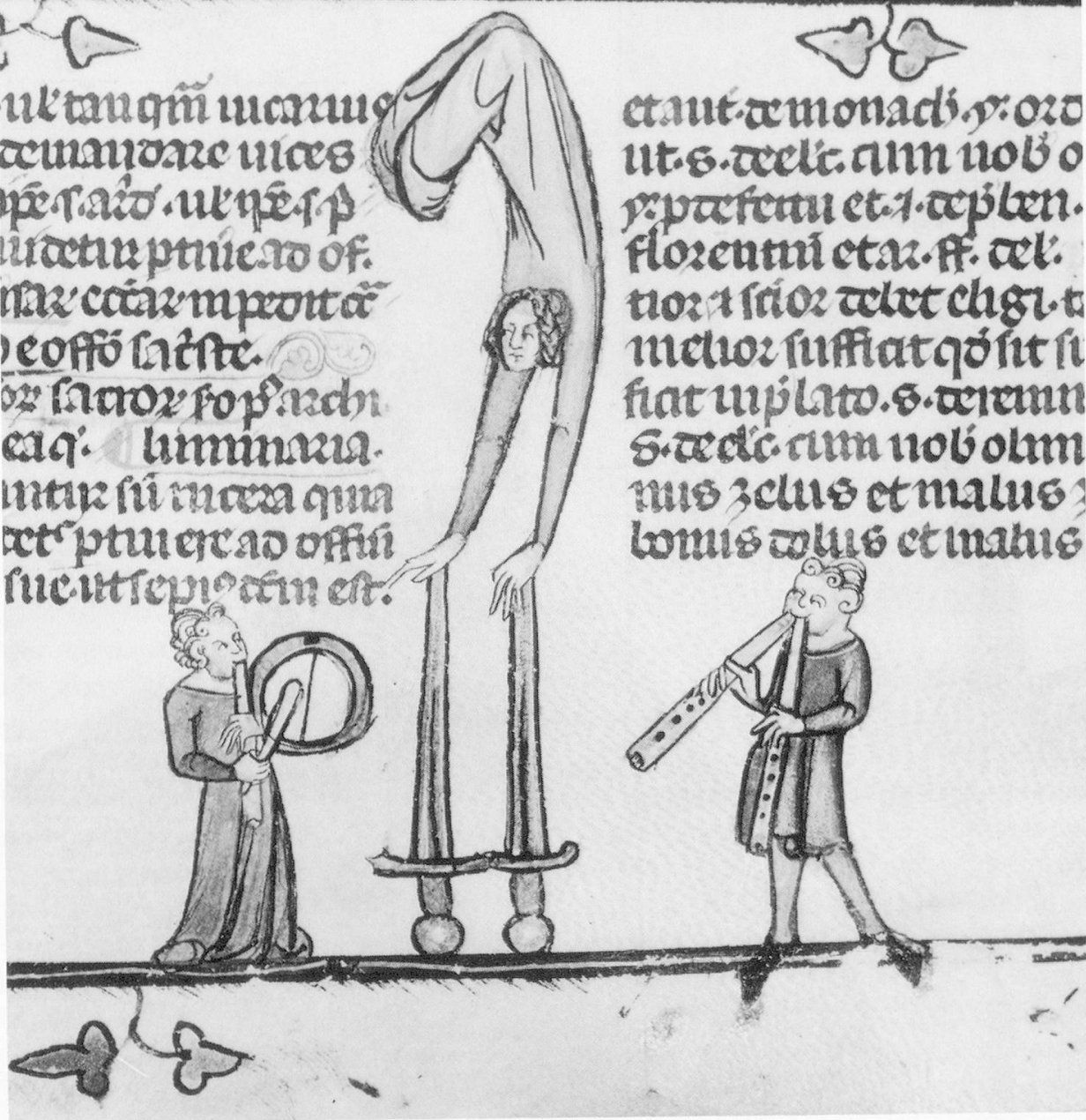


Abb. 16: Gaukler mit Doppelflöte und Einhandflöte / Kleintrommel, einen Balance-Akt auf Schwertern begleitend. (London, British Library, Royal Ms. 10 E IV, f. 58; frühes 14. Jahrhundert)



Abb. 17: Tympanon der Kathedrale von Rouen (um 1280), Monstrum mit Einhandflöte und Kleintrommel. (Nach F. von Glasenapp, *Varia / Rara / Curiosa*, o.O., o.J., Abb. 37)

leute und Gaukler. Bekanntlich galten diese der mittelalterlichen Gesellschaft als Exponenten des Bösen schlechthin. Sie standen nach der herrschenden Anschauung im Dienste des Teufels, von ihm dazu verpflichtet, die Seelen der Frommen mit Musik und Tanz zu Unzucht und Laster zu verführen.<sup>26</sup> Sie hatten keine bürgerlichen Rechte und damit keinerlei soziale Sicherheit. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang eine Psalterminiatur süddeutscher Provenienz aus dem späten 13. Jahrhundert (vgl. Abb. 18). Sie zeigt einen tanzenden, Einhandflöte und Trommel spielenden Musiker; bemerkenswert ist sie, weil sie den 52. Psalm einleitet, der mit den Worten beginnt: „Dixit insipiens in corde suo: Non est Deus. Corrupti sunt et abominabiles facti sunt in iniquitatibus: non est, qui faciat bonum.“ – „Ein Narr spricht in seinem Herzen: Es ist kein Gott. Sie taugen nichts und sind ein Greuel geworden in ihrem bösen Wesen. Da ist keiner, der Gutes tut.“

Mit aller gebotenen Vorsicht kann also die Tendenz ausgemacht werden, daß im Mittelalter Einhandflöte und Kleintrommel bevorzugt in den Händen der Armen, der Gottlosen, der Teufelsdiener begegnen, also der Spielleute, Narren, Gaukler und Monstren.<sup>27</sup> Ich werde im Zusammenhang mit dem Totentanz auf diesen Zusammenhang nochmals eingehen.

<sup>26</sup> Vgl. zu diesem Themenkreis u.a. Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern und München 1962; ders., *Diabolus in musica*, Bern und München 1974; Dagmar Hoffmann-Axthelm, „Instrumentensymbolik und Aufführungspraxis“, *BJbHM* IV (1980) 9–90.

<sup>27</sup> So auch Walter Salmen, „Zur Verbreitung von Einhandflöte und Trommel im europäischen Mittelalter“, 160.

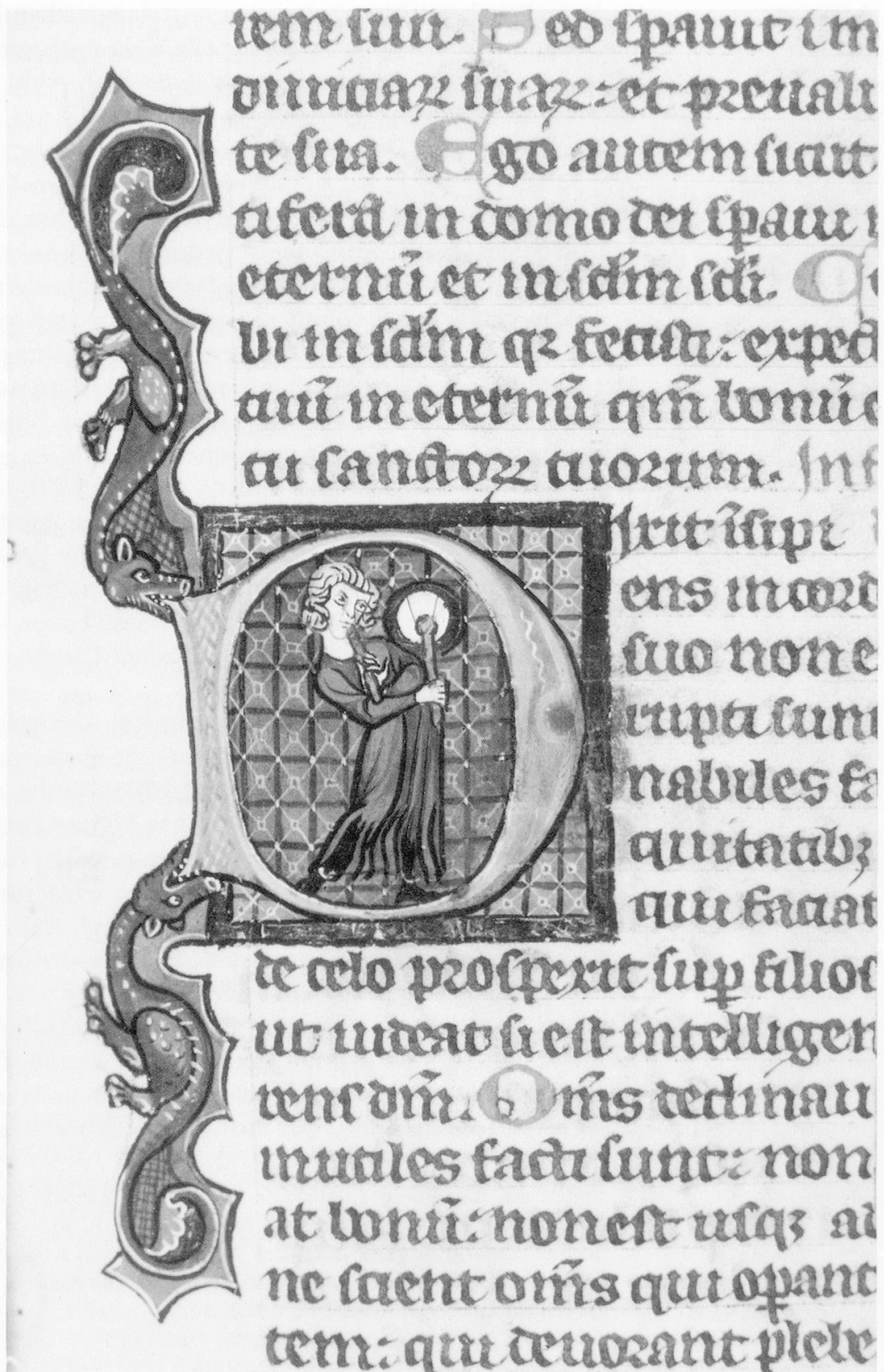


Abb. 18: Psalterminiatur mit Spielmann. (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Sal. 8, 23, f. 39; spätes 13. Jahrhundert)



Vom Bau her läßt sich bei den mittelalterlichen Darstellungen der Instrumente eine große Übereinstimmung ausmachen. Ob in Italien<sup>28</sup>, in Spanien (vgl. Abb. 12), in Böhmen<sup>29</sup>, in Deutschland (vgl. Abb. 1 und Anm. 25), in Frankreich (vgl. Abb. 17) oder in England (vergleiche Abb. 14): Die Trommel gehört durchgängig zum Typus der flachen Rahmentrommel; sie ist ein flaches, tambourinartiges Instrument, meist jedoch ohne Schellen. An einer Schnur wird sie um den Hals und über den linken Arm geführt und von diesem gleichzeitig abgestützt. Die Membran nimmt dabei eine senkrechte Stellung ein. Der Durchmesser der Membran variiert etwa zwischen 25 und 30 cm. Mit der rechten Hand wird der Schlägel gehandhabt. Die Verbindung zwischen Fell und Rahmen erfolgt, soweit sich auf den Bildern erkennen läßt, wiederum mittels im Zickzack geführter Leinen, die gelockert und angezogen werden können und damit eine Regulierung der Spannung ermöglichen. – Die linke Hand hält die mit drei Löchern (zwei Grifflöchern und einem Daumenloch) versehene Flöte unterschiedlicher Länge.

Das Ensemble Einhandflöte/Kleintrommel, das uns im 15. und 16. Jahrhundert begegnet, hat eine etwas veränderte Gestalt (vgl. Abb. 1, 19, 20). Das Flötenrohr ist in der Regel länger, und die Trommel hat höhere Zargen; sie wird meist am kleinen Finger gehalten oder am Gürtel befestigt. Man begegnet diesem Instrument wiederum in Händen der Spielleute, z. B. der Tierdressur (vgl. Abb. 19); es ist also offenbar immer noch das Ensemble der armen Leute. Dafür spricht auch eine Bemerkung von Thoinot Arbeau, der dies als aufgeklärter Renaissance-Mensch freilich nicht auf Teufel und Dämonen, sondern auf ökonomische Sachverhalte zurückführt. Früher sei, so Arbeau, das Flöte/Trommel-Ensemble aus finanziellen Erwägun-

<sup>28</sup> Vgl. etwa die Szene „Fahrende Straßenmusikanten“, Ende 14. Jahrhundert; *Musikgeschichte in Bildern* III, 9, 58.

<sup>29</sup> So die Miniatur aus der Bibel des Jaroměř, Ende 13. Jahrhundert. Alexander Buchner, *Die Musikinstrumente von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Prag 1972, 51.

Abb. 19: Hans Holbein d. J., Bärenführer mit Einhandflöte (Schalmei?) / Kleintrommel. (Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1662.132)

gen sehr beliebt gewesen; denn während bei jedem anderen Ensemble mindestens zwei Musiker zu bezahlen seien, sei es hier nur deren einer. Und er fährt leicht kritisch fort: „Heutzutage ist kein Handwerker mehr so bescheiden, daß er bei seiner Hochzeit nicht Pommern und Posaunen hören möchte.“<sup>30</sup> Flöte und Trommel, ursprünglich beliebt, weil sie billig waren, erwiesen sich um die Wende zum 17. Jahrhundert als nicht mehr fein genug. Wer immer es sich leisten konnte, bevorzugte die aufwendigere Bläseralta. Diese Hierarchie hatten wir bereits bei den Stadtpfeifern mit Trommel und Querpfeife vermutet. Die Bläseralta – oft unter Verwendung der aristokratischen Trompete und mindestens aus drei Spielern bestehend – wurde höher eingeschätzt als Querpfeife und Trommel, die einen gewissen Landsknechtsgeruch mit sich brachten und damit die Sphäre von Kriegsgeschrei, Gassenhauern und Trinkliedern.

Im frühen 16. Jahrhundert aber war das Ensemble Einhandflöte/Kleintrommel – wie Arbeau bezeugt – sehr beliebt. Dies bestätigt auch Sebastian Virdung, der 1511 schreibt: „... sunst ist noch ein klein peücklin / das haben die frantzosen und niderlander ser zuo den Schwegeln gebraucht / und sunderlich zuo dantz / oder zu den hochzyten.“<sup>31</sup> Ein Bildbeleg aus Nürnberg zeigt einen Zug berittener Hochzeitslader, die von einem trommelnden und pfeifenden Spielmann begleitet werden.<sup>32</sup>

Der Hauptverwendungsbereich für dies Ensemble scheint, wie ja auch Virdung sagt, der Tanz gewesen zu sein. Ein schöner Beleg findet sich um 1470, eine flämische Miniatur, die einen Tanz am englischen Königshofe darstellt. Die Paare formieren sich vor dem thronenden König zum Tanz, und dominierend in der Mitte steht als einziger Musiker ein Spielmann mit Einhandflöte und Trommel (vgl. Abb. 20). Im übrigen darf man unterstellen, daß sich der englische König – wenn er es gewollt hätte – auch mehr als nur einen Spielmann hätte leisten können. Wenn er dies,

<sup>30</sup> Le tabourin accompagné de sa flutte entre aultres instruments, estoit du temps de noz peres employé pource qu'un seul ioueur suffisoit à mener des deux ensemble, & faioient la symphonie accordance entiere sans qu'il fust besoing le faire plus grand despence, & d'auoir plusieurs aultres ioueurs comme violons, & semblables, maintenant il n'est pas si petit manouurier qui ne veuille a ses nopces auoir les haulbois & saqueboutes. A. a. O., 24.

Die Beliebtheit von Einhandflöte/Kleintrommel gilt offenbar bereits für das Mittelalter; vgl. dazu Jean Gagné, „L'erotisme dans la musique médiévale“ = *Études présentées au troisième colloque de l'Institut d'études médiévales*, Quebec, o. J., 92, wo es heißt: „Peut-être cette paire galoubet-tabor ou flûte-tambourin constitue-t-elle un symbole de la relation amoureuse accompagnant la noce ou la description des nocces ou des fêtes joyeuses. On la retrouve en tout cas dans plusieurs descriptions comme les suivantes, qu'on peut lire chez Colin Muset:

En mai, quant li rossignolez	De toute joie m'est bel,
Chante cler ou vert boissonet,	Et quant j'oi lou flaihutel
Lors m'estuet faire un flajolet,	Soneir aveuc la tabor,
Si le ferai d'un saucelet,	Damoiselles et donzel
Qu'il m'estuet d'amors flajoler ...	Chantent et font grant rivel.

<sup>31</sup> Sebastian Virdung, a. a. O., o. S.

<sup>32</sup> Schünemann, a. a. O., Tf. 12, 2.

zumindest auf jener Miniatur, nicht tat, so ist das ein deutlicher Hinweis, daß man den Armenmusik-Charakter des Ensembles nicht absolut nehmen darf.

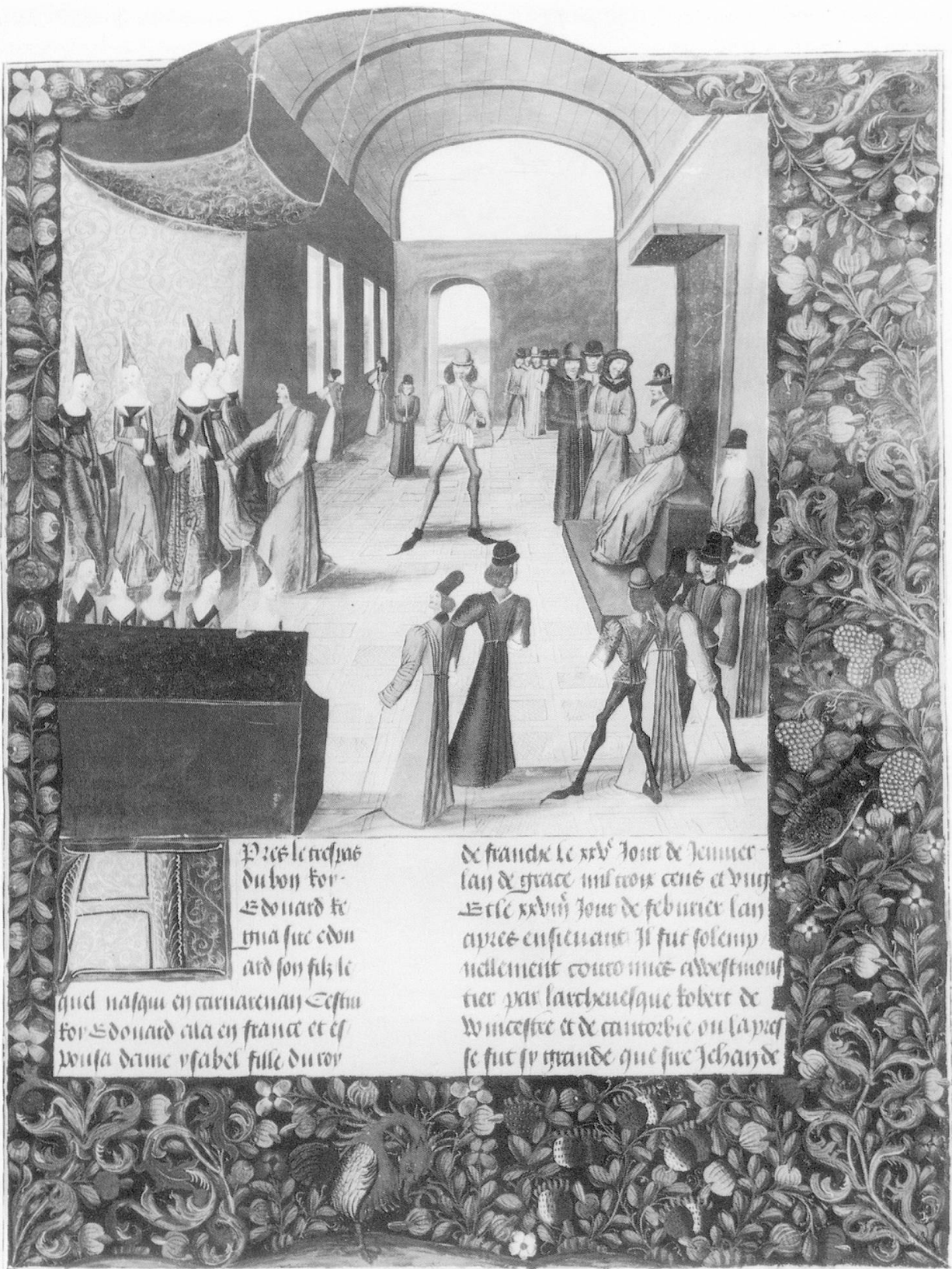
Wenn es darum geht, die Tänze zu spezifizieren, die mit Flöte und Trommel getanzt werden, so erscheint das Ensemble – bereichert manchmal durch eine Gambe – mehrfach dann, wenn eine Gagliarde getanzt wird.<sup>33</sup> Die Gagliarde ist der schnelle Nachtanz zur gravitatischen Pavane. Sie wird, wie Curt Sachs ausgeführt hat, durch einen pantomimischen Zug geprägt: Der Tänzer durchschritt „mit seiner Partnerin ein oder zweimal den Saal, ließ sie los und tanzte vor ihr. Sie entwich tanzend in das entgegengesetzte Saalende, und der Tänzer überbot hier seine bisherigen Künste, und so ging es in beständiger Steigerung, bis die Spielleute ihre Instrumente absetzten – wie man sieht, das altbekannte Werbe- und Spröden-spiel.“<sup>34</sup>

Nicht von der Tanzform, wohl aber von Gehalt und Ausdruck her der Gagliarde als einem Werbetanz verwandt ist die Moresca (vgl. Abb. 21). Herkunft und Etymologie dieses Tanzes sind umstritten. Folgt man wiederum Curt Sachs, so handelt es sich um eine Erscheinung, die nicht nur aus einer Wurzel gedeutet werden kann. Die Moresca wird von Männern getanzt, die oft Masken tragen oder geschwärzte Gesichter haben. An Strümpfen und Schuhen sind Schellen befestigt. Charakteristisch für die Choreographie sind groteske Körperverrenkungen und bizarre Sprünge. In der Mitte – als umtanztes Zentrum – steht häufig eine Frau, manchmal auch ein Narr. Der Name Moresca kommt wahrscheinlich von spanisch *morisco*. So nannte man die nach der Rückeroberung durch die Reconquista in Spanien gebliebenen und zum Christentum übergetretenen Mauren. Entsprechend stellt der Tanz einen stilisierten Kampf zwischen Christen und Heiden dar. Jedoch wäre es, wie Sachs ausführt, eine zu flache Betrachtungsweise, wollte man den Moriskentanz ausschließlich auf diese maurisch-christlichen Kämpfe zurückführen. Weit entfernt vom Austragungsort dieser Konflikte, in England, begegnet der sog. *Morris dance*, der nicht nur durch seinen Namen, sondern auch durch choreographische und Ausstattungselemente Verbindungen zur Moresca aufweist. Seit dem 15. Jahrhundert ist der *Morris dance* als eine Form überliefert, bei der etwa sechs Männer und ein als Narr verkleideter Junge miteinander tanzen. Die Männer sind phantastisch verkleidet, tragen Schellen an den Füßen und tanzen zum Klang von Einhandflöte und Trommel. Die Choreographie zumindest der älteren Form des *Morris dance* verweist auf uralte Fruchtbarkeitsrituale: So gibt es eine Figur, die sich „Bean setting“ – „Bohnenpflanzen“ nennt. Hierbei wird das taktmäßige Aufstampfen und Hochziehen des Tanzstabes gefordert: „Der Pflanzstock stößt die Löcher in den Boden, die den Samen aufzunehmen haben.“<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Vgl. etwa den Holzschnitt von Jost Amann: Josef Ulsamer, *Musikalisches Tafelkonfekt*, Würzburg 1973, 30. Ferner die Radierung von Hans Asper: *Musikgeschichte in Bildern* III, 9, 66.

<sup>34</sup> Sachs, a. a. O., 241.

<sup>35</sup> Sachs, a. a. O., 226.



**A**

Pres le tres  
 du bon for-  
 Edouard le  
 ma sue edou-  
 ard son filz le  
 quel nasqui en carnarvan. Cest  
 for Edouard cila en france et es  
 Wulsa dame ysabel fille du roy

de france le xxv<sup>e</sup> jour de Janvier  
 lan de grace mil trois cens et viij  
 Et le xxvij<sup>e</sup> jour de fevrier lan  
 apres ensuiuant Il fut solemp-  
 nellement courtoines advestment  
 tier par l'archevesque robert de  
 Wincestre et de canorbie ou la pief  
 se fut si grande que sue Jehande

Abb. 20: Jean de Wavrin, *Chronique d'Angleterre* (um 1470), Tanz am englischen Königshof. (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Ms. 2534, f. 331)



Abb. 21: Israel van Meckenem (um 1480), Moriskentanz. (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum)

Korrespondierend hierzu begegnet – noch in diesem Jahrhundert – auf den Balearen ein Kirchentanz, in dem sechs Männer, eine verkleidete Dame und ein *Diabolo* schellengeschmückt miteinander tanzen. Auch hier wird die musikalische Begleitung durch Einhandflöte und Trommel besorgt.

Auch in Rumänien kann Sachs einen Männertanz nachweisen, der die entscheidenden Moresca-Elemente enthält. Wieder ist ein Narr dabei, wieder eine Frau und wieder haben die Tänzer geschwärzte Gesichter – das Ganze verbunden mit einem Schwertkampfspiel. Kampf war ja auch das Urmotiv der spanischen Moresca-Tänzer. Nur kann er in Rumänien kaum mit der spanischen Mauren-Tradition in Zusammenhang gebracht werden. Er verweist auf ältere Verbindungen und gibt damit auch

den bislang genannten Tanzformen einen gemeinsamen Rahmen: Gesichtsschwärzung und Kampf – ggf. um die Frau – verweisen auf den uralten Kampf zwischen Irdisch und Unterirdisch, Gut und Böse, Männlich und Weiblich, also auf archaische Rituale. Die Moresca, so meint Sachs, stellt, unter diesem Blickwinkel betrachtet, eine Anpassung archaischer Inhalte an das Zeitgeschehen dar.

Für den gegebenen Zusammenhang ist festzuhalten, daß sich der Männertanz um die Frau, der seine Wurzeln offenbar in dem Archetypus von „Stirb und Werde“ hat, zur Begleitmusik von Flöte und Trommel vollzieht. Bereits Querflöte und Trommel begegneten – als Begleitinstrumente zum Schwerttanz – in einem Zusammenhang, der auf archaische Inhalte von Werden und Vergehen zurückverwies. Einhandflöte und Kleintrommel als stete Begleiter der Moresca deuten in dieselbe Richtung.

Unter diesen Umständen möchte man es geradezu für folgerichtig halten, daß das Flöte/Trommel-Ensemble in einem Rahmen erscheint, der den zeitlosen Gedanken von Leben und Tod mit aller nur wünschenswerten Klarheit in die Bildwelt der Renaissance kleidet: nämlich im Totentanz. Unlängst hat sich Reinhold Hammerstein ausführlich mit diesem Thema befaßt.<sup>36</sup> Für ihn erschließt sich das Verständnis des Totentanzes unter dem Blickwinkel der Musik aus der Verbindung zwischen Tod und Spielmann, und hier wiederum aus der sozialen Stellung, die der Spielmann in der mittelalterlichen Welt einnimmt. Diese Welt wird ja, wie Hammerstein immer wieder herausgearbeitet hat, von den Denkern der Zeit nicht nur als sie selbst verstanden, sondern primär als Spiegelbild göttlicher Ordnung und Wahrheit. Die irdische Kirchenmusik erklingt nicht nur um ihrer selbst willen, sondern als Abbild der himmlischen Liturgie, die den Thronsaal Gottes erfüllt. Die Musiker, die in der Kirche den liturgischen Gesang ausführen, sind gottgefällige irdische Repräsentanten der Engel als der himmlischen Musiker. Umgekehrt ist die weltliche Tanz- und Unterhaltungsmusik irdische Repräsentanz von Teufel und Hölle: Entsprechend sind die Spielleute Verbündete des Teufels.

Aber nicht nur die Spielleute, auch ihre Instrumente werden verteufelt. Diese dienen dem bösen Werk, werden folglich als Teufelswerkzeug angesehen und erfahren entsprechende Versinnbildlichungen. Hierbei erleiden nicht alle Musikinstrumente das gleiche Schicksal. Manche gelten als „teuflischer“ als andere. Besonders teuflisch sind die Instrumente, die zur Tanzmusik gebraucht werden, d.h. *fistula* und *tympanum*, wie sie in der Sprache der Kleriker genannt werden. Hierbei steht *fistula* für Flöteninstrumente aller Art, daneben für Platerspiel, Schalmei und Dudelsack. Mit *tympanum* sind alle Arten von Trommeln angesprochen.<sup>37</sup>

Der Tod, der im Totentanz der Renaissance als musizierender Spielmann auftritt und mit allen Ständen den Totentanz tanzt, ist der legitime Erbe des mittelalterlichen Teufels. Er kommt nicht als Freund zum Papst wie zum Bettelmann; vielmehr präsentiert er jedermann gnadenlos die Rechnung für ein sündhaftes Leben. Gleichzeitig garantiert er, daß die Strafe auf dem Fuße folgen wird. Er ist direkter Abge-

<sup>36</sup> Reinhold Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes. Die mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben*, Bern und München 1980.

<sup>37</sup> *Tanz und Musik des Todes*, 41 f.

sandter von Hölle und Fegefeuer, mit der Aufgabe betraut, die Seelen der gerechten Strafe zuzuführen.

Was das Instrumentarium des Todesspielmanns betrifft, so wandelt es sich über die Jahrhunderte – Hammerstein hat diese Entwicklung detailliert nachgezeichnet. Im gegebenen Zusammenhang sind die frühesten Totentanz-Belege von besonderem Interesse, weil der Tod hier – noch ganz dem mittelalterlichen Hintergrund verhaftet – Instrumente spielt, die seine teuflische Identität spiegeln. Später verwischt sich dieser Zusammenhang. Mehr und mehr spielt oder führt er attributiv solche Instrumente mit sich, die die Identität bzw. den Sozialstatus des zum Tanz geholten Sünders spiegeln. So wird etwa der Kaiser mit einer Trompete, der Bettler mit der Drehleier geholt.<sup>38</sup>

Bereits in der ältesten Textfassung des Totentanzes aus der Mitte des 15. Jahrhunderts begegnet der Tod als Spielmann. Der Text ist lateinisch überliefert und wird von einer zeitgenössischen Übersetzung begleitet. Es heißt dort:

„... Fistula tartarea vos iungit in una chorea,  
quae licet inviti saliunt ut stulti periti ...“

Und die zeitgenössische Übersetzung:

„... Mit seiner hellischen pfeifen schreien  
bringt er euch all in einen reien,  
daran die weisen als die narren  
gezwungen in den sprüngen faren ...“<sup>39</sup>

Die Pfeife, nach der der Tod die Menschen tanzen läßt, ist also *tartarea* bzw. „höllisch“ – ein Teufelswerkzeug.

Auch in anderen frühen Belegen begegnet die Pfeife als Todesinstrument. Im Text des Totentanzes vom Dominikanerinnenkloster Klingental in Kleinbasel sagt der Tod zum Papst:

„Her bopst Merct uff der pffiffen ton  
Ir sullent dar noch springen gar schon.“<sup>40</sup>

Aufschlußreich ist eine Textvariante im *Heidelberger Blockbuch*, dem vom Klingental-Totentanz abhängigen Fragment eines Holztafeldrucks – ebenfalls in Basel entstanden. Dort lautet dieselbe Stelle:

„Her papst merk uf myner pawken don  
ihr sullet dornoch hie springen schon.“<sup>41</sup>

Es dürfte sich hierbei um eine Verwechslung von tieferer Bedeutung handeln: Pfeife und Trommel sind beide Teufelsinstrumente und als solche austauschbar.

<sup>38</sup> Vgl. hierzu Hammerstein, a. a. O., 114 et passim.

<sup>39</sup> Hammerstein, a. a. O., 31.

<sup>40</sup> H. F. Massmann, *Die Basler Todtentänze in getreuer Abbildung. Nebst geschichtlicher Untersuchung, so wie Vergleichung mit den übrigen deutschen Todtentänzen, ihrer Bildfolge und ihren gemeinsamen Reimtexten*, Stuttgart 1847, [Synopsis].

<sup>41</sup> Massmann, a. a. O.



Abb. 22: Knoblochzerdruck (um 1485), Totentanz, „Der konig“. (Nach R. Hammerstein, *Tanz und Musik des Todes*, Bern und München 1980, Abb. 150)

Daß die Trommel ein Teufelsinstrument ist, bestätigt auch ein Musiktheoretiker. 1511 äußert sich Sebastian Virdung in seiner *Musica getutscht* in Hinblick auf Heerpauken, Trommeln und kleine Pauken folgendermaßen: „Dise baucken alle synd wie sye wellen / die machen vil onruowe ... / und ich glaub und halt es für war der teufel hab die erdacht und gemacht dann gantz kein holtseligkeit / noch guots daran ist / sunder ein vertempfung / unnd ein nydertruckung aller süssen melodeyen ... Darumb ich wol geachten kan / das das Tympanum [Hieronymi] vil eyn ander ding muß gewesen sein / das man zuo dem dienst gottes gebraucht hatt / dann yetz unser baucken gemacht werden / und das wir on billich den namen dem tüfelischen instrument zuo geben / das doch nit wirdig ist zuo der Musica zuo brauchen ...“<sup>42</sup>

<sup>42</sup> A. a. O., D.

Beide, Pfeifen und Trommeln, sind also Teufelsinstrumente. So ist es nur folgerichtig, daß der Tod auf den bildlich überlieferten Totentänzen häufig mit dem Instrumentarium begegnet, das nach dem Gesagten als besonders typisch für ihn angesehen werden darf – mit dem Ensemble Einhandflöte / Kleintrommel. Denn dies verschmilzt beide Teufelsinstrumente zur Einheit (vgl. Abb. 22).<sup>43</sup> Ein schöner, erst kürzlich publizierter Beleg findet sich in der Darstellung von Totentanz und Weltgericht auf einer Holztafel in Bar-sur-Loup.<sup>44</sup> Das Bild zeigt im Vordergrund den Knochenmann, der mit Pfeil und Bogen auf Paare zielt, die eine „folla dansa“ – so der Begleittext – tanzen. Die Tanzmusik besorgt ein auf Einhandflöte und Kleintrommel musizierender Spielmann. Tänzer wie Spielmann sind Tod und Hölle geweiht, was durch ein winziges schwarzes Teufelchen auf den jeweiligen Köpfen angedeutet ist. Im Hintergrund schwebt Christus in einer Wolke, während ein Engel mit der Seelenwaage gerade dabei ist, einen Sünder zu wiegen. Wissend reckt ein Teufel bereits die Zunge nach der Waagschale, um die arme Seele in den Höllenschlingen zu befördern (vgl. Abb. 23). – Ein weiterer Beleg ist mit einem Holzschnitt gegeben, auf dem der Teufel mit den sieben Todsünden dargestellt und mit folgender Überschrift versehen ist (vgl. Abb. 24):<sup>45</sup>

Ich pauck vnd pfeyff euch allen her ein  
Hintten in dye helle meyn.

Hinsichtlich des Tanzmotives zeigt Hammerstein im einzelnen, daß die „Totentanzchoreographie ... im großen und ganzen die allgemeine Tanzentwicklung“<sup>46</sup> mitmacht. Konkret läßt sich an den Bildern die Basse danse- und die Pavanen-Choreographie ablesen oder zumindest vermuten.

Wichtig scheint daneben noch ein weiteres Element zu sein. In der ältesten Textfassung wird der Tod zweimal als „schwarz“ gekennzeichnet: Dem König trägt der Tod des „schwarzen Bruders Tanz“ an, und das Kind weint: „O we liebe mueter mein, ein schwarzer man zeucht mich dahin.“<sup>47</sup> Im Großbasler Totentanz von der Predigerkirche ist vom „schwarzen Tod“ als Gefährten die Rede. Unter Einbezug der häufig grotesken Körperverrenkungen, mit denen der Tod dargestellt wird, ergeben sich mit Flöte/Trommel, mit der Schwärzung und der Körpervverzerrung drei Elemente, die bereits im Moriskentanz begegnet sind. Diese Verbindung war den Zeitgenossen offenbar bewußt: Im Berner Totentanz sagt der Tod zum Bürger: „Dein haus und hoff must du verlon / und ein maristgen täntzlin don.“<sup>48</sup> Der Moriskentanz erwies sich als zeitgenössische Adaptation archaischer Fruchtbarkeitsinhalte. Gilt Ähnliches für den Totentanz?

<sup>43</sup> Vgl. auch die Abb. bei Hammerstein, a. a. O., 65, 66, 70, 93, 94, 133, 136, 150, 187, 222, 302, 309.

<sup>44</sup> Vgl. Jean Maillard, „Danse et jugement dernier au Bar-sur-Loup“, *RBM* 34/35 (1980–1981) 72–80.

<sup>45</sup> Walter Salmen, „Zur Verbreitung von Einhandflöte und Trommel im europäischen Mittelalter“, a. a. O., 160.

<sup>46</sup> A. a. O., 76.

<sup>47</sup> A. a. O., 38.

<sup>48</sup> Hammerstein, a. a. O., 46.



Omnes peccatores huius gratia recordata  
 Que in monachis tacite non habita dotala  
 Bonus ballas souue e tue nas folla danta  
 Bfales autres mals eie grant segurata  
 Bu u' cogit formet de mortala greuata  
 B no duntas en re de fan grant rebellata  
 Algrant rep' resu' eue que soult' m'astata  
 Longam' e' aspreat la v'stra mel' huanata  
 Si u' moumas e' bu les m'ur' rep' m'ata  
 Senla doute alc' u' h'omas mal' huanata  
 pelas hi ten' souue u' fallas d' monanata  
 De u' leua' ben' prest' de tat' grada pelanata  
 Quai si u'is e' u'edias la tremblata mala  
 Que fan' dieu' ap'ier' la m'ra' tremblata  
 De m'ra' ma' doul'et' quat' se'ra' en balau' a  
 Mem'alla' sena' si u'o' sentias tremblata  
 B' u'ost' re' p'au' e' m'ais' en u' u' p'au'ata

Huius grada' p'rou' quat' calc' u' iouit' lau'ansa  
 la fin' e' u'ost'ra' mort' de' mala' labou'ansa  
 Siella' u'is' fena' en' sou'ra' de' p'lost'ansa  
 Vou'is' to'bra' de' t'nt' en' grant' de' se' p'ra'la  
 B' p'uis' u'is' ball'omas' en' la' tremblata' d'asa  
 La' qual' capella' ten' p'p'etual' crem'ansa  
 Bu' f'ale' p'lo'us' e' e'nt' e' u'ada' bla'ast'ansa  
 De' dieu' e' ma' de' u' les' m'ais' h'uit' cessata  
 H'ais' tat' que' u'is' les' e' h'ait' la' m'p'la'ansa  
 h'uit' tat' quat' p'nt' e' tat' grant' t'abucata  
 Qu'is' u' m'ra'is' u'ia' t'eu' u' u' tal' d'aula  
 Vo' en' rep'et'nes' m'ais' t'at' les' p'rou'fic'ansa  
 p'p'et' m'le' h'uit' u' u' i'ome' tal' p'ou'la'ansa  
 Que' ap'ust' lo' ten' que' d'ua' les' m'ac'ansa  
 p'ue' t'oult' e' p' la' u'is' dieu' a'it' m'ra' a'it'ansa  
 Dot' lo' p'ice' de' f'ern' h'ais' grant' d'ule'ansa  
 Amen

Abb. 23: Totentanz und Weltgericht von Bar-sur-Loup (Spätes 15. Jahrhundert; nach Jean Maillard, „Danse & jugement dernier au Bar-sur-Loup“, *RBM* 34–35 [1980/81]76)

### III. ZUR BEDEUTUNGSGESCHICHTE VON FLÖTE UND TROMMEL

Der Frage, ob der Totentanz eine zeitgemäße Anpassung an archaische Inhalte ist, soll hier nicht weiter nachgegangen werden. Hinsichtlich der Instrumentenkombination Flöte/Trommel möchte ich jedoch abschließend einige Zusammenhänge aufzeigen, die in diese Richtung deuten.

Zu diesem Zweck sei das vorgestellte Material nochmals zusammengefaßt: Querflöte und Trommel sind in der Renaissance die typischen Instrumente des Krieges, von Landsknechten für Landsknechte gespielt. Daneben erscheinen sie als Instrumente der Stadtpfeifer und begleiten hier u. a. den Schwerttanz. — Einhandflöte und Kleintrommel sind im Mittelalter Instrumente der Außenseiter, der Spielleute und Gaukler, der Narren und Monstren; sie finden sich im geistigen Umkreis von Teufel und Hölle. In der Renaissance begegnet die Kombination bei Hochzeiten, beim Werbetanz Gagliarde, beim Männertanz Moresca und schließlich beim Totentanz.

Verlassen wir die Ebene des unmittelbar Dargestellten und fragen nach seiner Bedeutung, so zeichnet sich ab, daß Flöte und Trommel bei Anlässen erklingen, die in unterschiedlicher Form die Polaritäten von Leben und Tod, Licht und Dunkel, Männlich und Weiblich ausdrücken: den genannten Anlässen — Schwerttanz, Moresca, Totentanz — lassen sich unter diesem Blickwinkel noch weitere Erscheinungsformen anfügen: Der Krieg zentriert das elementare Thema von Leben und Tod; die mittelalterlichen Gaukler, Narren und Monstren stehen für den uralten Kampf der Mächte des Lichts gegen die der Finsternis; und Gagliarde und Moresca rücken die Auseinandersetzung Männlich/Weiblich in den Mittelpunkt.

Hier kann man sich fragen: Warum wird zu all diesen Anlässen vorzugsweise Flöte und Trommel gespielt? Ist dies Zufall, oder steckt mehr dahinter? Eine Antwort, die in die zweite Richtung deutet, liegt bereits vor: Im Mittelalter galten Flöte und Trommel als besonders „teuflich“. Hier freilich kann man wiederum nach dem „Warum“ fragen. Was ist es, das die Flöte einerseits und die Trommel andererseits zum Teufelsinstrument disponiert?

Wiederum ist es Curt Sachs, der in der zunehmend schwerer zu greifenden Materie einen Weg weist. In seinem Buch *Geist und Werden der Musikinstrumente* führt er aus, daß in den sogenannten primitiven Kulturen der Mensch in die Natur hineinhorcht, um aus ihr etwas über sein eigenes Wesen und seine Bestimmung zu erfahren. Der Schall tönt ihm hierbei entgegen als eine zwar nicht greifbare, aber doch sehr bestimmte Antwort auf die entscheidenden Lebensfragen, nämlich „Nahrung, Heilung, Verjüngung, Zeugung, Schwangerschaft, Geburt, Vererbung und Wiederkehr.“<sup>49</sup> Das Musikinstrument, das er sich baut, dient entsprechend nicht dem Ausdruck von Kunst im engeren Sinne; vielmehr ist es ein starkes, mächtiges Kultgerät, Vermittler zwischen wahrnehmbarer und geistiger Welt und als solcher mit magischen Kräften versehen.

<sup>49</sup> Curt Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin 1928, Nachdruck Hilversum 1965, 2.



Abb. 24: Der Teufel und die sieben Todsünden (Ausschnitt; um 1470). (Wien, Albertina. Nach: *Primitive Holzschnitte. Einzelbilder des XV. Jahrhunderts*, Strassburg 1913, Abb. 52)

In dieser Vorstellungswelt erscheint die Flöte als ein Instrument, dessen Erklängen stets mit Tod und Wiedergeburt in Verbindung steht. So gilt für den Stamm der Banaro in Neu-Guinea folgender Ritus: Ist ein Banaro gestorben, so wird seine Asche für zwei Monate in der Geisterhalle vor die Flöten gestellt; am Tage des Begräbnisses blasen Männer eben jene Flöten und zur selben Zeit schläft die Witwe des Verstorbenen mit einem in bestimmter Weise verwandten Mann. Auf diese Weise möchte man die Wiederkehr des Verstorbenen gewährleisten.<sup>50</sup> – Im alten Mexiko bliesen die Sklaven, die ihrem Herrn in den Tod folgen mußten, auf ihrem Opfergang die Flöte; und sowohl in Ägypten wie in Peru war es üblich, den Toten Flöten als Opfergaben ins Grab zu legen.<sup>51</sup> Wie es zu dieser Ritualisierung kam, ist offensichtlich: Die lange, schmale Flöte ist von der Form her dem Phallus – dem Ursymbol des Lebens – nahe verwandt.

Die Pauke andererseits erscheint in den Riten der Naturreligionen als Symbol der Fruchtbarkeit. Dahinter steckt das Wissen um die früheste den Augen und dem Tastsinn zugängliche Trommel – den Mutterbauch. Und der wiederum verweist auf ein anderes großes Rundes, auf die Erde, die „Mutter Erde“, wie man ja auch sagt.

<sup>50</sup> A. a. O., 20.

<sup>51</sup> A. a. O., 22.

So ist es nicht verwunderlich, daß in vielen Volksbräuchen die Trommel den Themenkreis von Mutterbauch, Schwangerschaft und Geborgenheit symbolisiert. Bereits diese gleichsam weibliche Identität erweist sie als Gegenpol zur Flöte, die für den männlichen Bereich von Phallus, Zeugung und Aktivität stand. Bei den afrikanischen Lango z.B. heißt die größte der vorhandenen Trommeln „Mutter“. Bei den indischen Chamar muß bei Hochzeiten die Mutter des Bräutigams der Trommel ein Opfer darbringen. Danach vollzieht sich unter Vorangehen eines trommelschlagenden Mannes ein Umzug der Frauen und die Anbetung der Mutter Erde durch die Ältesten.<sup>52</sup> – Nun trägt die große Mutter Erde zwar ihre Früchte aus und gibt sie bereitwillig her; aber mit unausweichlicher Konsequenz nimmt sie sie auch wieder zu sich. Sie erlaubt zwar Blühen und Reifen, aber sie sorgt auch für Welken und Sterben; sie waltet über den Kreislauf von Leben und Tod. So kommt es, daß die Trommel nicht nur Fruchtbarkeit, sondern vor allem den Tod symbolisiert.

Auf archaischer, unmittelbar körperhafter Ebene steht also die Flöte für Männlichkeit und Leben, die Trommel für Weiblichkeit und Tod – ein Zusammenhang, der unmittelbar greifbar wird im Tshikona, einem Tanz der afrikanischen Venda. Dieser Tanz, der die Gesamtheit des Venda-Volkes symbolisiert und den alle mittanzen, wird von mindestens 20 Männern ausgeführt, die unterschiedlich gestimmte Flöten blasen, sowie von mindestens vier trommelschlagenden Frauen.<sup>53</sup>

Es wäre faszinierend, den kulturbedingten Veränderungen und Entwicklungen nachzuspüren, die diese Ursymbolisierungen im Laufe der Geschichte erfuhren – was hier nicht möglich ist. Immerhin kristallisiert sich nun wenigstens *eine* dieser Anpassungen archaischer Inhalte an den herrschenden Zeitgeist mit aller Deutlichkeit heraus: Im Mittelalter, in dem ja die Tendenz bestand, Sexualität und Körperlichkeit als *lascivia* zu verteufeln, galten Flöte und Trommel als Teufelswerkzeug, was vor dem aufgezeigten Hintergrund nur folgerichtig ist.

Im Bewußtsein der Renaissance bleibt davon anscheinend nicht viel mehr als der Geruch der „Billigkeit“ – des Ensembles derer, die sich nichts Besseres leisten können.<sup>54</sup> Aber die präzise, wenn auch kommentarlose Zuordnung von Flöte und Trommel zu gerade den Anlässen, die mehr oder weniger deutlich jene zeitlosen Inhalte in zeitgenössischer Adaptation ausdrücken, zeigt, daß auf einer tiefen, unausgesprochenen Ebene noch ein Wissen um die alten Zusammenhänge vorhanden ist.

<sup>52</sup> A. a. O., 54.

<sup>53</sup> Vgl. John Blacking, *Process and product in human society*, Johannesburg 1969, 17. Wiederum gilt mein Dank Herrn Willem de Waal, der mich auf diese Veröffentlichung hinwies.

<sup>54</sup> Etwas von der alten Symbolik – freilich ins Triviale gewandt – bleibt gleichwohl. In den *Canti dei lanzi*, den Liedern deutscher Landsknechte in italienischen Diensten, kann man von Pfeifern und Trommlern lesen, die schöne Damen dazu einladen, diese Musik zu erlernen und sich zu diesem Behufe im Haus mit dem Zeichen von Stab und Loch einzufinden ... Vgl. Timothy McGee und Sylvia Mittler, „Information on instruments in Florentine carnival songs“, *Early Music* 10 (1982) 457 f.

Ein spätes Zeugnis für das Fortleben der Instrumentensymbolik ist mit dem „Marsch für Flöte und Pauke“ aus der *Zauberflöte* gegeben, der ja den „Gang durch Feuer und Wasser“, d. h. den Gang durch den Tod zu neuem Leben, begleitet; vgl. hierzu Dagmar Hoffmann-Axthelm, *Zur tiefenpsychologischen Bedeutung von Flöte und Pauke*, Liz.-Arbeit Zürich 1980, maschr.

„ALTA CAPELLA“  
ZUR ENSEMBLEPRAXIS DER BLASINSTRUMENTE  
IM 15. JAHRHUNDERT

VON LORENZ WELKER

Die Feststellung, daß das Bläserensemble, welches wir „alta capella“ nennen, zu den herausragenden Erscheinungen des Musiklebens im 15. Jahrhundert gehörte, ist mittlerweile geradezu ein Gemeinplatz geworden. Seit Bessler den Begriff im Anschluß an Tinctoris prägte<sup>1</sup>, sind zahlreiche Untersuchungen zu diesem Thema erschienen. Von diesen verdienen vor allem die Arbeiten Keith Polk's zur Geschichte und Musikpraxis des Ensembles in Flandern hervorgehoben zu werden.<sup>2</sup> Der vorliegende Artikel geht auf einen Vortrag zurück, der während der Festwoche zum 50jährigen Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis gehalten wurde. Entsprechend dem Thema der Festwoche, „Improvisation in der alten Musik“, soll auch hier der Hauptakzent auf aufführungspraktischen Fragen liegen. Dies beinhaltet Fragen nach Begrenzungen und Möglichkeiten des verwendeten Instrumentariums, nach Aufgaben des Ensembles und Bedingungen des Auftretens, und schließlich nach dem möglichen Repertoire. Weiterhin werden hier auch Ergebnisse praktischer Erprobung miteinbezogen, die den aufführungspraktischen Versuchen eines Bläserensembles an der Schola Cantorum Basiliensis entstammen.

*Zum Begriff „alta capella“*

Mit „alta capella“ oder „Bläseralta“ bezeichnen wir ein Ensemble aus zwei oder drei Rohrblattinstrumenten und einer Posaune, bzw. ihrem Vorläufer, der Zugs trompete, das uns auf zahlreichen Bildwerken des 15. Jahrhunderts als feststehende Gruppierung begegnet (Abb. 1 u. 2). Beide Begriffe, die wir heute zur Benennung dieses Ensembles verwenden, sind in dieser Form Prägungen des 20. Jahrhunderts. Sie wurden von Bessler in Anlehnung an eine Textstelle bei Tinctoris eingeführt, die folgendermaßen lautet:

„Et quoniam tibia simplex vocem imitatur humanam: unicam scilicet partem cantuum edere potens: ut quemadmodum ex vocibus humanis gravitate et acumine disparibus: cantores diversarum partium cantus pronunciant; ita et tibicines inequalibus tibiis personarent: tibiarum alias acutas: alias graves: illas supremis partibus: istas mediocribus et imis adaptabiles excogitarunt. Unde: tibiarum (ut cantus partium) alii nomen est suprema: alii tenor: quem vulgo bombardam vocant: et alii contratenor. Imos tamen contratenores semper: ac sepe reliquos:

<sup>1</sup> Heinrich Bessler, „Katalanische Cobla und Alta-Tanzkapelle“, *Bericht über den Kongreß der IGMW in Basel 1949*, Kassel und Basel 1950, 59–69. Ders.: „Die Entstehung der Posaune“, *AML* 22 (1950) 9–35. Ders.: *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig <sup>2</sup>1974, 165 ff. et passim.

<sup>2</sup> Keith Polk, *Flemish wind bands in the late Middle Ages: a study of improvisatory instrumental practices*, Ph. D. Diss. Berkeley 1968 (maschr.). Ders.: „Wind bands of medieval Flemish cities“, *Brass and Woodwind Quarterly* 1 (1968) 93–113. Ders.: „Municipal wind music in Flanders in the late Middle Ages“, *Brass and Woodwind Quarterly* 2 (1969) 1–15.

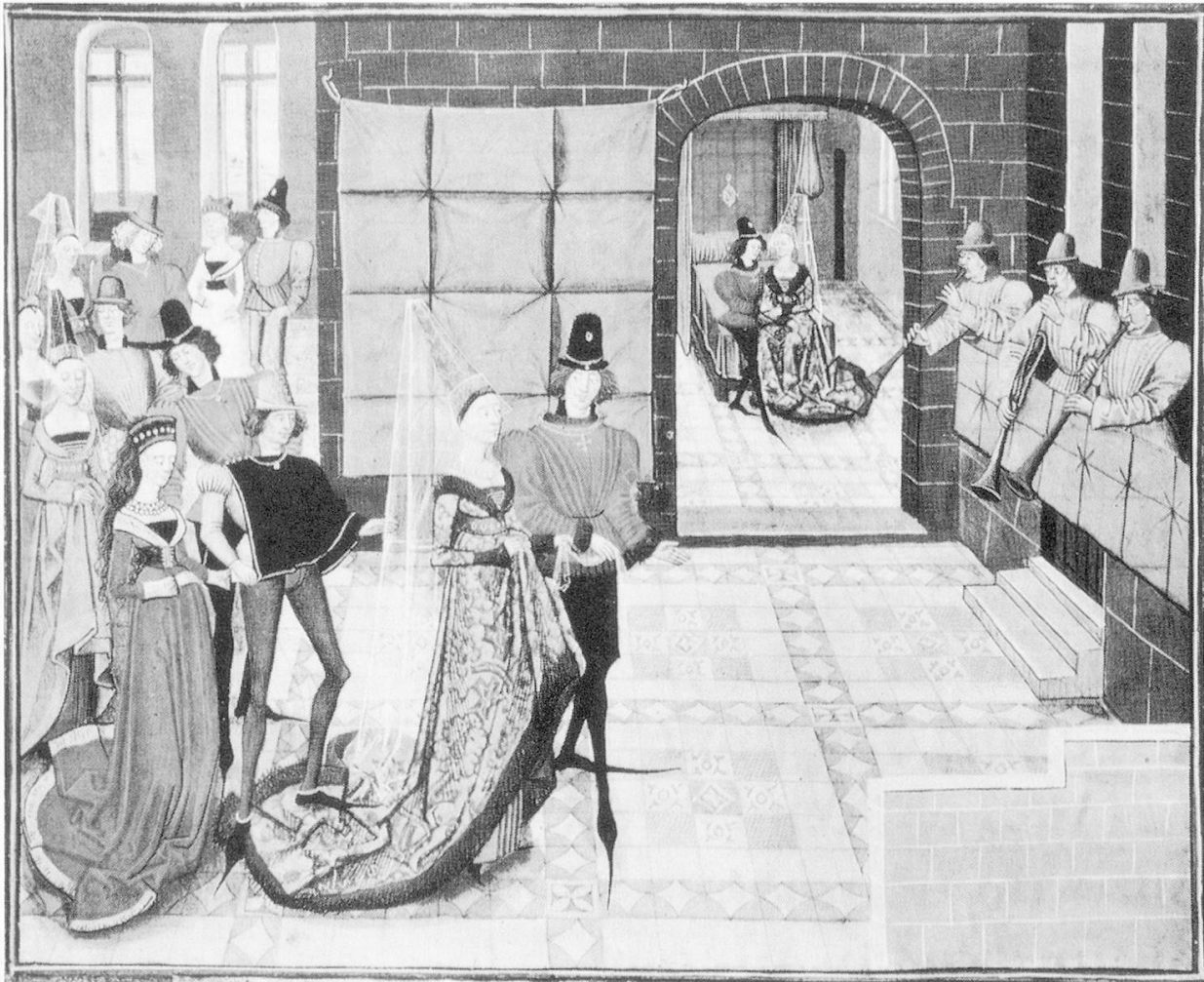


Abb. 1: Loyset Liedet (oder Werkstatt): Ball am Hofe König Yvons von Gascogne anlässlich der Vermählung seiner Tochter (um 1468) (Miniatur in „Histoire de Renaud de Montauban“, fol. 117v.; nach R. Wangermée, *Flemish music and society in the 15th and 16th centuries*, New York 1968)

tibicinibus adjuncti tubicines: ea tuba quam superius tromponem ab Italis: et sacqueboute a Gallicis appellari diximus: melodiosissime clangunt. Quorum omnia instrumenta simul aggregata: communiter dicuntur alta.“<sup>3</sup>

<sup>3</sup> „Eine einzelne Schalmey ist, wie die menschliche Stimme, nur dazu fähig, eine einzige Stimme einer Komposition zu übernehmen. Daher spielen die Schalmeyenspieler auf Instrumenten unterschiedlicher Größe, wie auch Sänger entsprechend ihrer Stimmlage unterschiedliche Parte ausführen. Einige Instrumente sind hoch, für die Oberstimmen, andere tief, für Mittel- und Unterstimmen. Daher haben die verschiedenen Schalmeyen unterschiedliche Namen, wie die Stimmen, die sie spielen: nämlich ‚suprema‘, ‚tenor‘ (gemeinhin ‚bombarda‘ genannt) und ‚contratenor‘. Zur Ausführung der tiefsten Contratenorstimmen (und oft auch überhaupt zur Ausführung von Contratenorstimmen) treten Blechbläser zur Schalmeyegruppe hinzu; und diese spielen mit großem Wohlklang auf einem Instrument, das in Italien ‚trompone‘, in Frankreich aber ‚sacqueboute‘ genannt wird. Und wenn alle diese Instrumente zusammenkommen, nennt man das im allgemeinen ‚alta‘.“ Aus: Karl Weinmann, *Johannes Tinctoris und sein unbekanntes Traktat „De inventione et usu musicae“*, Tutzing <sup>2</sup>1960, 37; vgl. auch Anthony Baines, „Fifteenth century instruments in Tinctoris’s ‚De Inventione et Usu Musicae‘“, *GSJ* 3 (1950) 19–26 (Neuausgabe und engl. Übersetzung der Abschnitte über Musikinstrumente).



Abb. 2: Meister des Hausbuchs (um 1480), Planetenbild der Sonne (Ausschnitt; nach dem Faksimile, hg. von R. Gaul, Leipzig o.J., Tafel 6)

Der Abschnitt ist dem um 1487 entstandenen Traktat „De inventione et usu musicae“ entnommen und enthält die erste detaillierte Beschreibung des Ensembles. Im Résumé dieses Abschnitts benützt Tinctoris den Ausdruck „alta“, den Bessler als Kurzform für italienisch „alta musica“ ansah. Weiter interpretierte Bessler „alta“ als gebräuchlichen Namen („communitur dicuntur“) des Ensembles, und in diesem Sinn, oft erweitert zu „alta capella“, wird „alta“ seither in der Fachliteratur verwendet. Weil sich diese Bezeichnung eingebürgert hat und durchaus brauchbar ist, werde auch ich im folgenden „alta capella“ weiter benützen.

Im 15. Jahrhundert war „alta“ als Name für das Ensemble aber offensichtlich nicht üblich. In italienischen Dokumenten ist in der Regel von „piffari“ die Rede, wenn eine „alta capella“ gemeint war, in Deutschland hieß es „Pfeifer“, in Frankreich „ménestrels“ oder (genauer) „haulz ménestrels“.

Tinctoris wollte möglicherweise in der fraglichen Passage dem Ensemble gar keinen Namen geben, sondern lediglich darauf hinweisen, daß die beschriebenen Instrumente als „laute Instrumente“ („instrumenta alta“) zusammengefaßt werden konnten. „Alta“ ist dann als lateinische Übersetzung von französisch „haut“, „laut“ zu verstehen.

„Les haulz instrumens“ oder „haute musique“ war allerdings ein gebräuchlicher Begriff. Mit „haute musique“ wurde bis weit ins 14. Jahrhundert die Gesamtheit der lauten Instrumente bezeichnet.<sup>4</sup> Noch in den gegen 1370 entstandenen „Échecs amoureux“ finden wir eine solche unspezifische Zusammenfassung einer Vielzahl von Instrumenten, aller Arten von „Trompeten, großen und kleinen Pauken, Schellen, Sackpfeifen, Schalmeyen und Hörnern“.<sup>5</sup> Den lauten Instrumenten wurde entsprechend die Gesamtheit des leisen Instrumentariums, also alle Streich- und Zupfinstrumente sowie die leisen Blasinstrumente, gegenübergestellt. Die Zweiteilung der Instrumente war aber nicht nur Klassifikation nach der Lautstärke, sie implizierte auch eine Beurteilung hinsichtlich der Verwendbarkeit für kunstvolle Musik. Diese war nämlich den leisen Instrumenten vorbehalten. Die lauten Instrumente hingegen, darauf weisen bildliche und schriftliche Quellen hin, beschränkten sich bis weit ins 14. Jahrhundert darauf, „großen Lärm“, „grant noise“, zu machen, wenn es der Anlaß erforderte. So fanden sie Verwendung bei Feldzügen, bei Festlichkeiten im Freien, und schließlich bei Tanzveranstaltungen. Die strikte Trennung von lauten Instrumenten und kunstvoller Musik wurde wohl von den Arabern übernommen, sie findet sich jedoch schon in Ansätzen bei Aristoteles.<sup>6</sup>

Tinctoris greift nun in seiner Schlußbemerkung „communiter dicuntur alta“ diesen alten Begriff der „haute musique“ wieder auf, wendet ihn aber in völlig anderer Weise an. An die Stelle der undifferenzierten Vielfalt ist eine sehr genau bestimmte, kleine Gruppe von Blasinstrumenten getreten, und die für die „haute musique“ des 14. Jahrhunderts so wesentlichen Perkussionsinstrumente fehlen in Tinctoris' Auf-

<sup>4</sup> Edmund A. Bowles, „Haut and Bas: the grouping of musical instruments in the Middle Ages“, *MD* 8 (1954) 115–140. Vgl. hierzu auch Dagmar Hoffmann-Axthelm, „Instrumentensymbolik und Aufführungspraxis“, *BJbHM* 4 (1980) 9–90, vor allem 59 ff.

<sup>5</sup> „Et quant ils vouloient danser  
et faire grans esbattemans,  
on sonnoit les haulz instruments,  
qui mieulx aux danses plaisaient  
pour la grant noise qu'ils faisoient.  
La peuist on oir briefment  
sonner moult de renoisement  
trompez, tambours, tymbrez, naquaires,  
cymballes (dont il n'est mes guaires),  
cornemuses et chalemelles  
et cornes de facion moult belles.“

Vgl. Heinrich Abert, „Die Musikästhetik der Échecs amoureux“, *SIMG* 6 (1904/05) 346–355.

<sup>6</sup> Über die sozialen Hintergründe des „lauten Spiels“, über das Zusammenspiel von Schalmeyen und Trompeten vor der Zeit unserer „alta capella“ hat Sabine Žak in ihrer Dissertation umfangreiches Material gesammelt und kommentiert (*Musik als „Ehr und Zier“*, Neuss 1979).

zählung. Auch auf dem Bildmaterial des 15. Jahrhunderts sind Trommeln und Pauken nur in Ausnahmefällen zusammen mit der „alta capella“ abgebildet. Und wenn noch im 14. Jahrhundert den „lauten“ Instrumenten die Fähigkeit zur Ausführung kunstvoller Musik abgesprochen wurde, so legt der wiederholte Hinweis auf vokale Praxis in der Stimmverteilung sowie der Vergleich von „tibia“ und „vox humana“ nahe, daß hier ein entscheidender Wandel in der Beurteilung des lauten Instrumentariums stattgefunden hat. Von „grant noise“ ist nicht mehr die Rede, im Gegenteil, der Klang wird als „melodiosissime“ gerühmt. Kunstvolle Musik im Sinne der Vokalpolyphonie war den Bläserensembles zur Zeit Tinctoris' nicht nur möglich, sondern war wesentlicher Bestandteil ihres Repertoires.

Das Ergebnis dieses Wandlungsprozesses in der Einschätzung des „lauten“ Instrumentariums wird uns erst im 16. Jahrhundert voll greifbar. Dort sehen wir die Zink/Pommern/Posaunen-Ensembles als Basis höfischer, städtischer und kirchlicher Musikpflege.

Um noch zu verdeutlichen, zwischen welchen Extremen sich der Wandel in der Behandlung der „lauten“ Blasinstrumente vollzogen haben muß, will ich zwei Beispiele anführen. Wir können uns kein unmittelbares Bild von der Praxis der mittelalterlichen „haute musique“ machen, da uns keine schriftlichen Aufzeichnungen der gespielten Musik erhalten sind. Ein Blick auf orientalische Musikpraxis kann jedoch aufschlußreich sein, zumal nicht nur die instrumentenästhetischen Vorstellungen, sondern auch das Instrumentarium, wie es sich etwa in den „Échecs amoureux“ darstellt, aus der arabischen Praxis übernommen wurde. Baines zitiert einen Bericht vom Auftritt einer Blaskapelle in Kirmanshah:

Every evening at sundown five or six musicians mount a small bandstand overlooking the terraces. The music begins with the small drum solo, soon joined by the big drum. Then these give place to the melody on a surna, calm at first, then wildly abandoned. Finally all the instruments play together, the long trumpets adding their bellowing sounds to the *devilish concert*.<sup>7</sup>

Das Auftreten einer städtischen Kapelle zu Anfang des 14. Jahrhunderts mag ähnlich vonstatten gegangen sein. Zweihundert Jahre nach dem Entstehen der „Échecs amoureux“ berichtet Massimo Troiano vom Auftreten „lauter“ Blasinstrumente anlässlich der Münchner Fürstenhochzeit 1568:

... fecero udire varii e *dolcissimi concerti*, e tra gli altri vi fu sonato un motetto a sette di Orlando Lasso, con cinque cornetti alti, e due tromboni.<sup>8</sup>

In diesem Entwicklungsprozeß, vom „devilish concert“ und „grant noise“ der alten „haute musique“ zu den „dolcissimi concerti“ der Bläser in München, können wir die Herausbildung der „alta capella“ als entscheidenden Schritt auffassen. Mit der „alta capella“ war ein genau festgelegtes Ensemble aus der Vielfalt der „haute musique“ herausgelöst, dem anspruchsvollere Aufgaben übertragen werden konnten.

<sup>7</sup> Anthony Baines, *Woodwind instruments and their history*, London <sup>3</sup>1967, 232. Die „surna“ ist eine orientalische Schalmei.

<sup>8</sup> Horst Leuchtmann (Hrsg.), *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568*, München 1980, 138.

### *Die Entstehung der „alta capella“*

Es läßt sich nicht genau sagen, wann die Gruppierung der „alta capella“ entstanden ist. Bilddokumente existieren seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts und geben das Ensemble in typischer Besetzung wieder: zwei oder drei Rohrblatteinstrumente und ein Blechblasinstrument, das eine bunte Vielfalt von Formen aufweist, aber offensichtlich eine Vorform der heutigen Posaune darstellt. Um nämlich dem Anspruch gerecht zu werden, polyphone Musik aufführen zu können, mußte der Spieler dieses Instruments in der Lage sein, mehr als die der Naturtrompete zur Verfügung stehenden Partialtöne (Naturtöne) hervorzubringen. Wir können mit einiger Sicherheit annehmen, daß das mit Hilfe eines Zugmechanismus' gelang, und nennen daher sein Instrument „Zugtrompete“. Dieses Instrument war das Bindeglied zwischen der geraden Trompete des Mittelalters und dem Instrument mit dem U-Zug, der Posaune, die sich seit der Renaissance kaum wesentlich verändert hat.

Zwei instrumentenbauliche Neuerungen waren nötig, um das Zustandekommen der „alta capella“ zu ermöglichen. Die eine, der erste Ausbau der Schalmefamilie mit der Entwicklung des (Alt-)Pommers, dürfte vor der Mitte des 14. Jahrhunderts anzusetzen sein. Die andere, die Ausstattung der Naturtrompete mit einem beweglichen Zug, der ihr das Spielen von Melodien ermöglichte, fand wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts statt.

Zu diesen „technischen“ Neuerungen mußte aber auch eine Veränderung in der ästhetischen Erwartung den Blasinstrumenten gegenüber stattgefunden haben. Ob diese Veränderung durch die Entwicklungen im Instrumentenbau bedingt war, oder ob umgekehrt diese die Entwicklung in Gang brachte, läßt sich nicht entscheiden.

Erste Ansätze zur Entwicklung von Mehrstimmigkeit im Zusammenspiel von Schalmeei und Trompete, aber auch Anzeichen für eine beginnende Neubewertung des Bläserklangs finden sich schon vor der Jahrhundertmitte. Der aus Regensburg gebürtige Pariser Gelehrte Konrad von Megenberg schreibt in seinem großen Lehrwerk „Yconomia“ über Schalmeei und Trompete:

„Unde non differunt tuba et tibia nisi per vocis grossiciem et tenuitatem, sicut vox masculi grossior est naturaliter ut in pluribus feminea voce. Simul etiam bene concinunt secundum debitas proporciones in quartis, in quintis aut octavis, sicut qualitas exigit melodie.“

Und später fügt er noch hinzu:

„Modernis etenim temporibus tibie et tube altitone fidulas morigeras a conviviis communiter fugant, et altisono strepitu certatim iuencule saliunt ut cerve clunes illepide ac effeminaliter agitando.“<sup>9</sup>

<sup>9</sup> „Also unterscheiden sich Trompete und Schalmeei lediglich durch Stärke bzw. Schwäche ihres Klanges, wie die männliche Stimme kräftiger ist als die weibliche – so wie es sich in vielen Dingen verhält. Diese beiden Instrumente klingen gut zusammen, gemäß der erforderlichen Verhältnisse, in Quartan, Quinten oder Oktaven, wie es der Charakter der Melodie erfordert.“ „Heutzutage haben die lauten Schalmeeien und Trompeten die anständigen Fideln von den Festen allgemein vertrieben, und die jungen Mädchen tanzen zu dem Lärm um die Wette, wobei sie, weibisch und geschmacklos, wie die Hirschkühe mit dem Hinterteil wackeln.“ Vgl. Christopher Page, „German musicians and their instruments, a 14th century account by Konrad of Megenberg“, *EM* 10 (1982) 192–200.

Da zu Konrads Zeiten ein Auftreten der Zugtrompete noch sehr unwahrscheinlich ist, dürfte er das Zusammenspiel von Schalmei und Busine, der langgestreckten, geraden Naturtrompete gemeint haben. Die Intervallangaben könnten sich dabei sowohl auf die geeigneten Konsonanzen, als auch auf die ersten drei Naturtöne der Trompete beziehen. Die eingeschränkten instrumentalen Möglichkeiten lassen von diesem Ensemble eher mehrklangliches Musizieren im Sinne Salmens erwarten, als Mehrstimmigkeit im Sinn der Vokalpolyphonie.<sup>10</sup> Aber es ist auffallend, daß Konrad schon den Aspekt des Wohlklangs hervorhebt („bene concinunt“), zumal er sich noch sehr wohl – und mit erhobenem Zeigefinger – gegen den anderen, älteren Aspekt der „haute musique“ wendet: das laute Getöse, mit dem Schalmei und Trompete „heutzutage“ zum Tanz aufspiele. Für Konrad sind Schalmei und Trompete als Tanzkapelle offensichtlich eine Neuerung. Hundert Jahre später ist die Tanzbegleitung noch eine der Hauptbeschäftigungen der „alta capella“, was ihr auch – etwas vereinfachend – die Bezeichnung „Alta-Tanzkapelle“ eingetragen hat.<sup>11</sup>

Wie wir sehen, zeigten sich erste Ansätze in der Entwicklung von Mehrstimmigkeit im Ensemble Schalmei/Trompete schon vor dem Einsetzen instrumentenbaulicher Weiterentwicklungen. Der nächste Schritt – von der geordneten Mehrklanglichkeit zur tatsächlichen Mehrstimmigkeit – konnte jedoch erst erfolgen, nachdem die Voraussetzungen hierfür auf dem Gebiet des Instrumentenbaus geschaffen waren.

### *Die Instrumente*

Das Studium des Instrumentariums im 15. Jahrhundert ist weitgehend auf bildliche Darstellungen angewiesen. Schriftliche Zeugnisse sind selten, und, was den Umgang mit ihnen erschwert, in Benennung und Aussagen über Instrumente nicht sonderlich präzise. So kann zum Beispiel nur aus dem Kontext erschlossen werden, ob „tibia“ (oder „fistula“) „Schalmei“ oder allgemein „Holzblasinstrument“ heißt. Bildquellen des 15. Jahrhunderts hingegen zeichnen sich, im Gegensatz zu denen früherer Jahrhunderte, dadurch aus, daß die Maler in zunehmendem Maße Wirklichkeit so wiedergaben, wie sie sie erlebten. Und aus der zunehmenden Konstanz in der Darstellung nicht nur einzelner Instrumente, sondern auch ihrer Gruppenbildung, können wir annehmen, daß die Maler „immer stärker Bezug nahmen auf zeitgenössische Praxis“.<sup>12</sup> Dennoch werden wir später, um weitere Aspekte zu gewinnen, auch auf schriftliche Quellen zurückgreifen müssen.

<sup>10</sup> Salmen, Walter: „Bemerkungen zum mehrstimmigen Musizieren der Spielleute im Mittelalter“, *RBM* 11 (1957) 17–26.

<sup>11</sup> Bessler, „Katalanische Cobia und Alta-Tanzkapelle“.

<sup>12</sup> Victor Ravizza, *Das instrumentale Ensemble von 1400–1550 in Italien* = Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Vol. 21, Bern 1970, 10. Vgl. auch Emanuel Winternitz, „On angel concerts in the 15th century: a critical approach to realism and symbolism in sacred painting“, *MQ* 49 (1963) 450–463.

## Schalmei und Pommer

Auf der im Text wiedergegebenen Auswahl von Bildern können wir zwei verschiedene Typen von Rohrblattinstrumenten als Bestandteil der „alta capella“ erkennen. Diese beiden Typen unterscheiden sich einmal in der Größe, zum anderen in der Tatsache, daß das längere Instrument am unteren Ende ein mit Löchern versehenes Fäßchen trägt. Dieses Fäßchen war, wie wir von Museumsinstrumenten des 16. Jahrhunderts wissen, eine Schutzvorrichtung für eine Klappe (das Fäßchen wurde auch „Fontanelle“ genannt). Von Museumsinstrumenten können wir weitere Details erfahren: beide Instrumente hatten sieben vorderständige Grifflöcher und eine konische Innenbohrung.

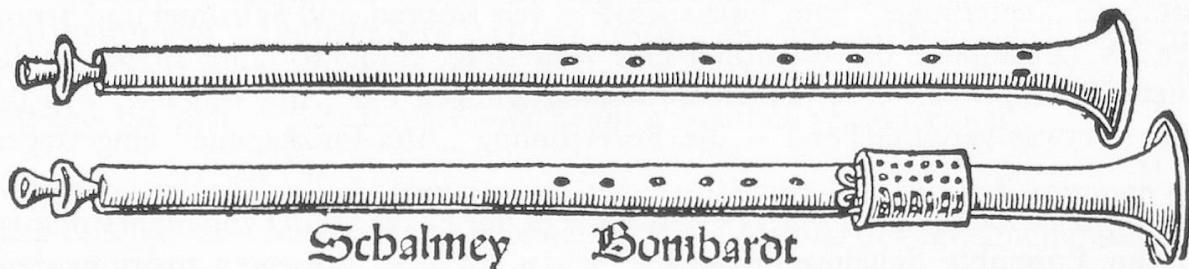


Abb. 3: Sebastian Virdung, *Musica getutsch*, Basel 1511. Abbildung von Schalmey und Pommer.

In zwei instrumentenkundlichen Traktaten des frühen 16. Jahrhunderts, Virdungs „Musica getutsch“<sup>13</sup> und Agricolas „Musica instrumentalis deudsch“<sup>14</sup>, sind diese beiden Instrumente mit ihren zugehörigen Bezeichnungen abgebildet. Wir können daher das kleinere Instrument als Schalmey, das größere als Bombard oder Pommer identifizieren (andere Quellen sprechen auch von bombarde oder Pumhardt, Tinctoris nennt die „bombarda“ auch „tenor“) (vgl. Abb. 3).

Im gesamten Bildmaterial des 15. Jahrhunderts sind keine tieferen Instrumente der Schalmeifamilie anzutreffen, und noch Virdung und Agricola bilden nur diese beiden Instrumente als Vertreter der Schalmeifamilie ab. Daraus läßt sich schließen, daß der Ausbau der Schalmeifamilie nach der Tiefe, mit der Entwicklung der größeren Pommern, erst spät, wohl gegen Ende des 15. Jahrhunderts stattgefunden hat.

Zwei schriftliche Hinweise aus dem 15. Jahrhundert könnten dem widersprechen. In einer Bestellung des burgundischen Hofes vom Jahr 1423 bei dem Instrumentenbauer Pierre de Prost in Brügge ist von „deux (instruments) appelés bombardes a clef, une contre et deux chalemis“ die Rede, und Tinctoris erwähnt neben „bombarda“ und „suprema (tibia)“ noch einen „contratenor“. Hinsichtlich des Dokuments von 1423 vermutet Baines, daß zu diesem Zeitpunkt mit „contre“ eher eine andere Form des Pommers gemeint war, als ein tieferes Instrument.<sup>15</sup> Bei Tinctoris ist jedoch nicht auszuschließen, daß er tatsächlich mit „contratenor“ einen tieferen

<sup>13</sup> Sebastian Virdung, *Musica getutsch*, Basel 1511, Nachdruck Hildesheim 1931.

<sup>14</sup> Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1528 und 1545, Neuausgabe R. Eitner, Leipzig 1896.

<sup>15</sup> Anthony Baines, Art. „Shawm“ in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, London 1980, 237 ff.

Don mancherley Pfeiffen. 20  
Ein Exempel.

$\left. \begin{matrix} d\ell \\ \ell \\ fe \\ d\ell \\ c\ell \end{matrix} \right\}$  bedeutet fa im  
 $\left. \begin{matrix} ee. \\ dd. \\ g. \\ e. \\ d. \end{matrix} \right\}$  vnd so von  
 ihren Octa  
 uen.

**Folget des Discants-**  
fundament vnd Scala.

♯123456	♯123456	♯123456	♯123456
812345	812345	812345	812345
♯1234	♯1234	♯1234	♯1234
♯13	♯13	♯13	♯13
178	178	178	178
Schäl: 1345678	Schäl: 1345678	Schäl: 1345678	Schäl: 1345678
♯13457	♯13457	♯13457	♯13457
12346	12346	12346	12346
12345	12345	12345	12345
1234	1234	1234	1234
13	13	13	13
z	z	z	z
1	1	1	1
● Dif. G. alle löcher zu.	● Dif. G. alle löcher zu.	● Dif. G. alle löcher zu.	● Dif. G. alle löcher zu.

85321 d-c b.  
8421 c-c. b.

Krombör höge  
123456 f-c faing  
1235 d-c. b.  
124 c-c. b.

Das erste Capitel.

Di. dd. la.



**Notabile.**

Die Kromphörner nicht höher gan  
 Dann ein Commu Diapason /  
 Als der Discant bis zum aa  
 Tenor zum d. das merck alda /  
 Was das Goltreut berührt  
 Wie beym offen ring wirt gespürt.  
 Alda wird dir gemeldet auch  
 Der Schalmeyen vnd Bomharts brauch.  
 Drum ein gefang höher zugericht  
 Schickt sich auff diese Pfeiffen nicht.

**Dom Tenor vnd Alt.**

Alhie wil ich dich leren fein  
 Inn dem folgenden figurlein  
 Wie der Tenor zugreiffen sey  
 Darzu der Alt / das merck darbey. Des

Don mancherley Pfeiffen. 21  
**Des Tenors vnd Alts**  
 fundament vnd Scala.

♯12345	♯12345	♯12345	♯12345
♯1234	♯1234	♯1234	♯1234
♯13	♯13	♯13	♯13
♯12	♯12	♯12	♯12
1345678	1345678	1345678	1345678
13457	13457	13457	13457
12346	12346	12346	12346
12345	12345	12345	12345
1234	1234	1234	1234
13	13	13	13
12	12	12	12
1	1	1	1
● c fa ut. alle löcher zugethan.	● c fa ut. alle löcher zugethan.	● c fa ut. alle löcher zugethan.	● c fa ut. alle löcher zugethan.

Bom: 7  
Krombt höge  
Ten. O alle löcher of fen.

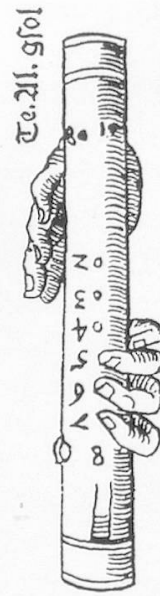


Abb. 4: Martin Agricola, *Musica instrumentalis deutsch*, Wittenberg 1545. Griffstabellen für den „Discant“ und „Tenor und Alt“ (nach der Faksimileausgabe, hg. von R. Eitner, Leipzig 1896)

Pommer, einen Tenorpommer oder „Nicolo“ in der Nomenklatur von Praetorius meinte.

Während die Schalmey seit dem hohen Mittelalter bekannt gewesen sein dürfte, ist der Pommer wohl erst vor der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden. Eine frühe Erwähnung finden wir im Straßburger Stadtrecht von 1322, wo es im Paragr. 454 heißt: „Es soll nieman affter der dritten wahtglocken in unser statt trumpeten oder bosunen one pfiffer, die da pfiffent mit schalmigen und bumbart, als das gewöhnlich ist ...“<sup>16</sup>, und im flämischen „Livre des mestiers“, entstanden um 1342, wird neben der „chalemie“ auch der „bombarde“ erwähnt.<sup>17</sup> Es dauerte aber wohl noch eine Zeitlang, bis der Pommer in ganz Europa populär war. Denn noch 1376 werden in Frankreich „grosses bombardes“ als neu beschrieben.<sup>18</sup> 1380 heißt es in den Archivalien von Mecheln, daß die Pfeifer mit Schalmeyen und Bombarden spielten<sup>19</sup>, und 1393 wird in England „the sounde of bumbarde and clarionne, with cornemuse and shalmele“<sup>20</sup> gerühmt. In einem anderen Zusammenhang findet sich die Instrumentenbezeichnung in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift<sup>21</sup> als Rubrik zu einem Taglied des Münch von Salzburg: „das taghorn auch gut zu blasen und ist sein pumhart die erste note und yr under octava slecht hin“. Hier bezeichnet „pumhart“ offensichtlich nicht das Instrument selbst, sondern eine Bordun- oder Begleitstimme zu einer vorgegebenen Melodie, wenn auch der Zusammenhang mit der instrumentalen Praxis in Bläserensembles naheliegt (es heißt ja auch: gut zu blasen).

Wenn wir Schalmey und Pommer in Darstellungen vom Beginn des 15. Jahrhunderts mit den Abbildungen bei Virdung und Agricola vergleichen, stellen wir keine wesentliche Veränderung im äußeren Erscheinungsbild fest. Und selbst noch hundert Jahre später finden wir diese Instrumente als „Diskantschalmey“ und „Altpommer“ im „Syntagma musicum“ des Michael Praetorius wieder.<sup>22</sup> Dies zeigt, daß die Entwicklung von Schalmey und Pommer, abgesehen vom Bau tieferer Instrumente, um 1400 einen Abschluß gefunden hat. Dies gibt uns aber auch die Möglichkeit, von Praetorius auf die Verhältnisse im 15. Jahrhundert rückzuschließen.

Nach Praetorius lag der tiefste Ton für die Schalmey bei d', für den Pommer bei g. Das entspricht auch den Abmessungen der Instrumente auf Bildern des 15. Jahrhunderts (soweit Längenverhältnisse überhaupt feststellbar sind), sowie den Abmessungen von Museumsinstrumenten des 16. Jahrhunderts. Als Umfang gibt Praetorius für die Schalmey d' bis a''/h'', für den (Alt-)Pommer g bis d'' an. Es sei nochmals betont, daß bis zum Ende des 15. Jahrhunderts der Pommer schlechthin dem *Altpommer* bei Praetorius entsprach (trotz der Bezeichnung „tenor“ bei Tinctoris).

<sup>16</sup> Martin Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß 500–1800*, Straßburg 1911, 61.

<sup>17</sup> Baines, „Shawm“.

<sup>18</sup> André Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle à la fin du XVI<sup>e</sup>*, Paris 1940, 10.

<sup>19</sup> Polk, *Flemish wind bands*, 9.

<sup>20</sup> Francis W. Galpin, *Old English instruments of music*, London <sup>4</sup>1965.

<sup>21</sup> *Mondsee-Wiener Liederhandschrift aus Cod. Vindobonensis 2856*, Facs. hg. von H. Heger = *Codices Selecti* Vol. XIX, Graz 1968, fol. 186 v.

<sup>22</sup> Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II, De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, Facs. hg. von W. Gurlitt, Kassel etc. 1958.

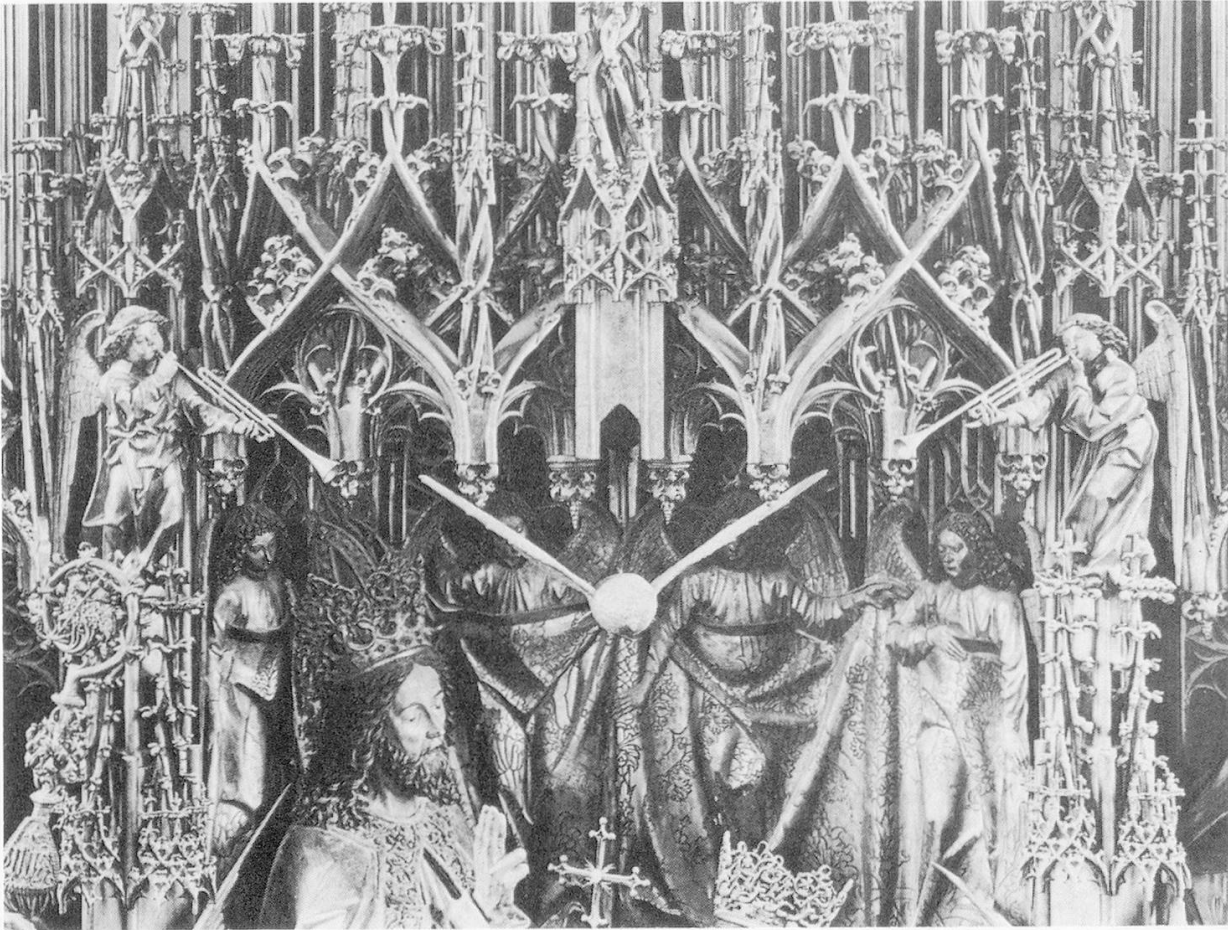


Abb. 5: Michael Pacher, Zwei Engel mit Trompeten (Flügelaltar in St. Wolfgang am Wolfgangsee, Oberösterreich; nach F. Wolff, Michael Pacher, Berlin 1909)

Wenn wir nun diese Angaben mit den bei Agricola mitgeteilten Tabellen vergleichen, stellen wir fest, daß Agricola für beide Instrumente die untere Grenze eine Quinte tiefer festlegt (vgl. Abb. 4). Das bedeutet, daß Musik für Schalmey und Pommer im 15. Jahrhundert eine Quinte höher erklang, als notiert, oder, daß beide Instrumente geschriebene Musik in der Regel eine Quinte nach oben transponierten.<sup>23</sup>

Während schon im 14. Jahrhundert einzelne Schalmeybläser in Archivalien mit ihrem Namen genannt werden, ist der ausdrückliche Hinweis auf die Virtuosität hervorragender „piffari“ ein Novum des 15. Jahrhunderts. Zur Illustration mögen hier einige Beispiele folgen.

Tinctoris erwähnt im letzten Abschnitt des dritten Buchs seines oben genannten Traktats (nach ausführlichen Darlegungen des Gebrauchs der Schalmeyen in Antike und Gegenwart) einen der kaiserlichen Hofmusiker:

Quorum (i.e. tibicinum) quidem: Godefridus Germanus: Federici Romanorum Imperatoris tibicen: existimatione omnium qui eum audierunt: perfectissimus habetur.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Vgl. Baines, *Woodwind*, 233.

<sup>24</sup> Weinmann, a.a.O., 39.

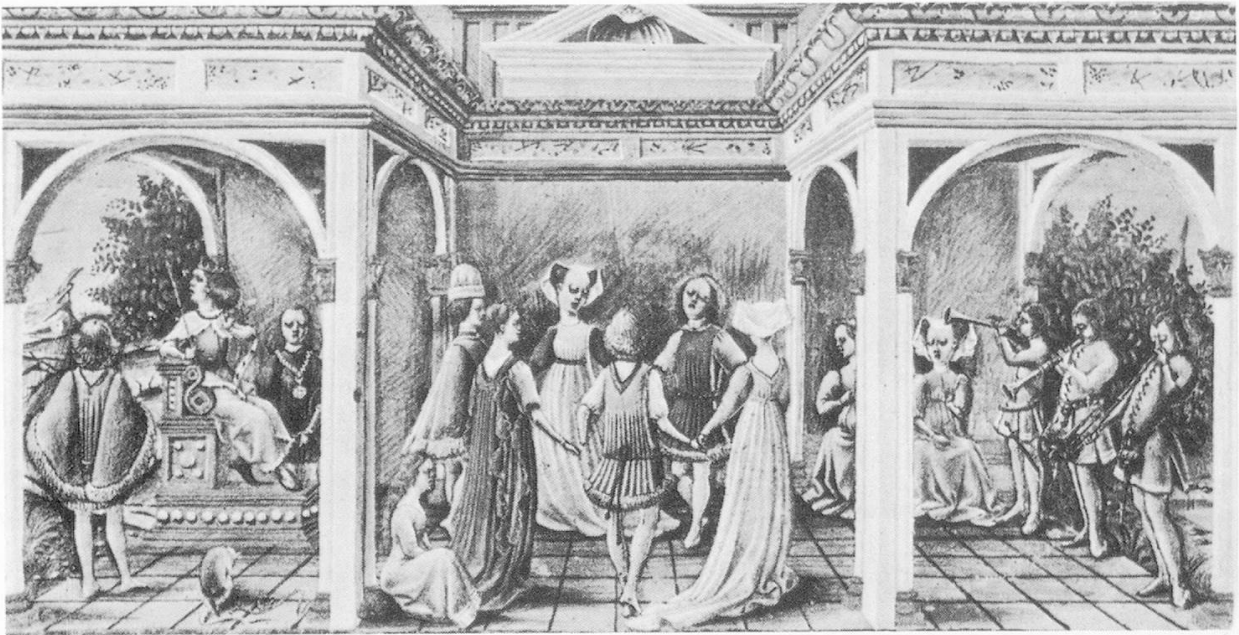


Abb. 6: Taddeo Crivelli, Eingangsminiatur zum Buch Ecclesiastes in der Bibel Borsos d'Este von Ferrara, entst. 1455–1461 (Detail; nach dem Faksimile, hg. von A. Venturi, Milano 1937)

Von einem anderen deutschen „piffaro“, der in Italien lebte, berichtet Caleffini 1476, im Zusammenhang mit einem „ballo“ am Hofe von Ferrara:

a suono di pifari del Duca, li quali vengono tenuti li migliori de Italia: maxime Corado pifaro suo de alemagna.<sup>25</sup>

Über Corrados Tätigkeit am Hof von Ferrara liegen Dokumente über einen Zeitraum von vierzig Jahren vor, vom 15. März 1441, dem Tag seiner Anstellung, bis zum Jahr 1481.

Der nächste Virtuose ist ein Produkt literarischer Phantasie. In einer Folge von Sonetten des Simone Prudenzani d'Orvieto, entstanden gegen 1430, wird die Unterhaltung einer vornehmen Gesellschaft auf dem Gute des Fürsten Pierbaldo während der Weihnachtswoche geschildert. Für die musikalische Umrahmung sorgt der Tausendkünstler Solazzo, der mit seiner meisterlichen Beherrschung des Gesangs und aller Instrumente aufwarten kann. Zum Tanz spielt er natürlich virtuos auf dem „pifaro“ auf und dazu heißt es:

Non fo veduta mai cantar calandra  
 Comme fece Solaço a questa fiata  
 Che paria pifer(o) venuto di Fiandra.<sup>26</sup>

Schon damals zeigte sich also die hohe Wertschätzung, welche die Bläser aus dem Norden in Italien genossen. Tatsächlich läßt sich auch in dokumentarischem Mate-

<sup>25</sup> Lewis Lockwood, „Pietrobono and the Instrumental Tradition at Ferrara in the Fifteenth Century“ *RIM* 10 (1975) 115–133.

<sup>26</sup> Santorre Debenedetti, *Il „Sollazzo“ e il „Saporetto“ con altre rime di Simone Prudenzani d'Orvieto* = *Giornale storico della letteratura italiana*, supplemento 15, Torino 1913, 105. Vgl. auch Arnold Schering: *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, Leipzig 1914, 121 (Fußn.).



Abb. 7: Meister des Hausbuchs (um 1480), Planetenbild des Monds (Ausschnitt; nach dem Faksimile, hg. von R. Graul, Leipzig o. J., Tafel 9)

rial der rege Austausch von Bläsern zwischen Italien und den Ländern nördlich der Alpen verfolgen.<sup>27</sup>

#### Posaune und Zugtrompete

Wie erwähnt, war für die „alta capella“ als Ensemble, das Mehrstimmigkeit mit melodischer Beteiligung aller Stimmen ausführen konnte, das Vorhandensein eines Blechblasinstruments notwendig, das mehr als nur Naturtöne hervorbringen konnte.

Die Posaune im heutigen Sinn hätte diese Funktion übernehmen können, sie wurde aber wahrscheinlich erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts erfunden. Die ersten eindeutigen Darstellungen entstanden in den letzten zwei Jahrzehnten des

<sup>27</sup> Vgl. Nanie Bridgman, *La vie musicale au quattrocento*, Paris 1964, 40, und Jeanne Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la court de Bourgogne, sous le règne de Philippe le Bon (1420–1467)*, 56f., 92f.

Jahrhunderts; es sind Filippino Lippis „Himmelfahrt Mariae“ (datierbar ca. 1489–1493) und ein Gemälde von Matteo di Giovanni (gest. 1495). Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts wurde aber offensichtlich eine Trompete verwendet, die mit einem beweglichen Mundrohr ausgestattet war und welche für mehr als hundert Jahre den Erfordernissen der „alta capella“ genügte. Für die Existenz dieses Instruments gibt es mehrere Belege.<sup>28</sup>

Auf einem Flügelaltar des Michael Pacher in St. Wolfgang am Wolfgangsee (Oberösterreich), der in den Jahren 1471–1481 entstand, sind zwei Engel mit Trompeten abgebildet (Abb. 5). Zwei wichtige Details fallen an diesen Engelstrompetern auf: das eine ist die unterschiedliche Länge des Mundrohrs der sonst identischen Trompeten, das zweite ist eine charakteristische Handhaltung der Trompeter mit einer Hand am Mundstück, der anderen am Instrument. Handhaltung und unterschiedliche Länge des Mundrohrs lassen auf eine Bewegung des Instruments entlang dem Mundrohr schließen.<sup>29</sup> Diese Handhaltung ist erforderlich, da ohne Fixierung des Mundstücks am Mund beim Ziehen der Ansatz verrutschen würde.

Ein ungewöhnlich langes Mundrohr ist auch auf einer Miniatur der Bibel Herzog Borsos von Ferrara (vgl. Abb. 6) und auf einer Federzeichnung des Hausbuchmeisters von Wolfegg (vgl. Abb. 7) abgebildet. Die charakteristische Handhaltung, mit einer Hand am Mundstück, können wir auf den meisten Darstellungen von Trompetern einer „alta capella“ sehen. Demgegenüber halten Trompeter in Trompetenensembles ihr Instrument in der Regel nur mit einer Hand, ohne Fixierung des Mundstücks.

Auf einem einzigen Bild ist zu sehen, wie ein Trompeter das Instrument und das zugehörige Mundstück mit langem Rohr getrennt hält: die „Anbetung der Könige“ von Antonio Vivarino zeigt einen Trompeter, der seine lange, gerade Trompete auf der Schulter trägt, während er das lange Rohr in der Hand hält (Abb. 8).

Ein Instrument dieser Art ist erhalten, allerdings aus späterer Zeit. Das Berliner Musikinstrumentenmuseum besitzt eine Trompete von Huns (oder Hans) Veit, gebaut in Naumburg 1651, zu der ein knapp 50 cm langes, bewegliches Mundrohr gehört.<sup>30</sup> Die Trompete selbst ist eine Barocktrompete in üblicher Form, in Es (heutiger Stimmung). Offensichtlich hatte sich die Zugtrompete der Renaissance in deutschen Stadtpfeifereien gehalten (die Naumburger Trompete stammt aus dem Stadtpfeiferinventar von Naumburg). Dafür spricht auch die Verwendung einer „tromba da tirarsi“ in einigen Kantaten von J. S. Bach.

Aus den schriftlichen Quellen des 15. Jahrhunderts auf die Verwendung einer Zugtrompete schließen zu wollen, ist außerordentlich schwierig. Meist wurden Trompeter von „Alta“-Ensembles unter den Begriff der „Pfeifer“, „piffari“ und „ménestrels“ subsumiert, oder als Trompeter ohne nähere Kennzeichnung aufge-

<sup>28</sup> Vgl. Francis W. Galpin, „The sackbut, its evolution and history“, *Proceedings of the Royal Musical Association* 1 (1906) 1–22, sowie Curt Sachs, „Chromatic trumpets in the Renaissance“, *MQ* 36 (1950) 62–66, und Vivian Safowitz, *Trumpet music and trumpet style in the early Renaissance*, M. A. Diss., University of Illinois 1965 (maschr.).

<sup>29</sup> Sachs, „Chromatic trumpets“.

<sup>30</sup> Ebd.



Abb. 8: Antonio Vivarini (um 1444), Anbetung der Könige (Ausschnitt; nach D. Smithers, *The music and history of the baroque trumpet before 1721*, London 1973)

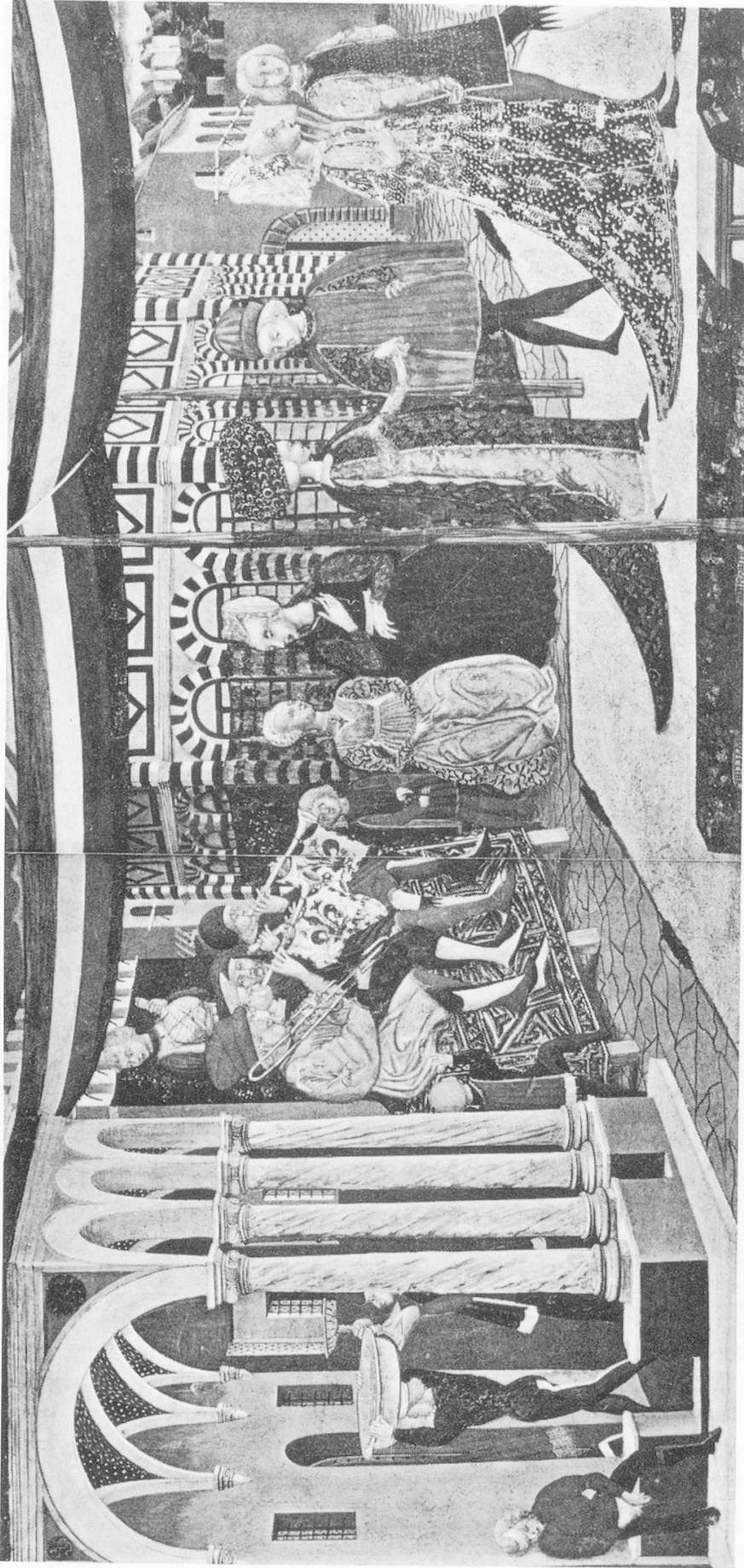


Abb. 9: Ausschnitt aus einem Truhebild auf dem sog. „Cassone der Adimari-Hochzeit“, Florenz, um 1450  
(nach P. Schubring, *Cassoni*, Leipzig 1915)

führt. In einigen wenigen Dokumenten wurde allerdings eine Unterscheidung von „Feldtrompeter“ und „Ménéstreltrompeter“ vorgenommen, und wir können annehmen, daß beide auch unterschiedliche Instrumente zur Verfügung hatten.

So wird im Jahr 1422 ein Evrard Janson in den Archivalien des burgundischen Hofes als „trompette des ménestrels“ zusammen mit vier anderen „ménétriers“ aufgeführt, und damit von den sieben „trompettes de guerre“ unterschieden.<sup>31</sup> Das Instrument, das 1423 zusammen mit den Schalmeien vom burgundischen Hof in Brügge bestellt wurde, wird als „trompette servant avec lesdis instrumens“ bezeichnet.<sup>32</sup> Doch schon im Jahre 1386 hatte ein „menestrel de trompette“, der in den Diensten eines ungenannten deutschen Bischofs stand, den burgundischen Hof unterhalten – zu einer Zeit, als in Burgund die Trompeter noch strikt getrennt von den „ménestrels“ behandelt wurden.<sup>33</sup> Und 1418 wird in den Akten des aragonesischen Königshauses von Johan Monsenyor, „trompeta dels ministrers“, zusammen mit vier „ministrers de xalamies“ berichtet.<sup>34</sup>

Schließlich erzählt der Chronist Olivier de la Marche vom Zusammenspiel dreier Schalmeien mit einer „trompette saicqueboute“ zur Feier der Hochzeit Karls des Kühnen 1468.<sup>35</sup>

Da „sacqueboute“ später übliche Bezeichnung für die Posaune wurde (vgl. engl. „sackbut“), nahm u. a. Bessler an, daß 1468 bereits eine Posaune verwendet wurde.<sup>36</sup> Safowitz konnte jedoch zeigen, daß eine Darstellung einer „alta capella“, welche zur gleichen Zeit in Burgund entstand, noch eindeutig eine Zugtrompete zeigt (Abb. 1). Der Maler, Loyset Liedet, wurde hierfür von Karl dem Kühnen 1468, dem Jahr seiner Hochzeit, bezahlt.<sup>37</sup>

Ähnlich schwierig wie in den schriftlichen Quellen ist es manchmal, im Bildmaterial zu entscheiden, ob wir es noch mit einer Zugtrompete, oder schon mit einer Posaune zu tun haben. So weisen die Trompete auf dem sog. „Cassone der Adimarihochzeit“ (vgl. Abb. 9) und das Instrument auf der „Krönung Mariae“ des Meisters des Marienlebens (vgl. Abb. 10) schon ein für die Posaune typisches Charakteristikum auf: die Verlängerung des hinteren Bogens über das Mundstück hinaus (der hintere Bogen ist daher neben dem Ohr des Spielers zu sehen). Diese Tatsache ließ Bessler und Baines annehmen, daß es sich hierbei bereits um Posaunen handelte.<sup>38</sup> Eine genaue Untersuchung der Handhaltung zeigt jedoch, daß wir noch Zugtrom-

<sup>31</sup> Marix, a. a. O., 110.

<sup>32</sup> Ebd. 102.

<sup>33</sup> Craig Wright, *Music at the court of Burgundy 1364–1419*, = Musicological Studies, vol. 28, Henryville 1979, 41.

<sup>34</sup> M<sup>a</sup>. C. Gomez Muntané, *La música en la casa real catalano-aragonesa 1336–1442*, Barcelona 1979, 173.

<sup>35</sup> *Mémoires d'Olivier de la Marche*, ed. H. Beaune und J. Arbaumont, Vol. III, Paris 1885, 152.

<sup>36</sup> Bessler, „Entstehung“.

<sup>37</sup> Safowitz, a. a. O., 21 f.

<sup>38</sup> Bessler, „Entstehung“, Anthonny Baines, *Brass instruments. Their history and development*, London 1980, 107 f.



Abb. 10: Meister des Marienlebens (um 1480), Krönung Mariä (Ausschnitt). München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

peten vor uns haben: so hält etwa die rechte Hand des Trompeters auf der „Adimarihochzeit“ den vorderen U-Bogen und die Stürze zusammen, was ihm ein Ziehen des U-Bogens unmöglich gemacht hätte.

Hieraus wird aber auch deutlich, daß die Zugtrompete ein Übergangsinstrument war. Wir finden eine große Formenvielfalt – von der geraden, langgestreckten Trompete mit Zug (wie auf dem Gemälde von Vivarini) bis hin zu den eben genannten unmittelbaren Vorformen der Posaune. In Verbindung mit der „alta capella“ scheinen aber zwei Formen bevorzugt gewesen zu sein: die S-förmige Trompete und die gewundene Trompete in Gestalt der späteren Barocktrompete.<sup>39</sup> Die nächste Frage stellt sich nach den musikalischen Möglichkeiten der Zugtrompete. Diese waren bedingt durch die Größe des Instruments und durch die Länge des Zugrohrs.

Ähnlich der Formenvielfalt zeigte auch die Größe des Instruments eine beträchtliche Variationsbreite. Höfler hat mehrere Bildwerke des 15. Jahrhunderts daraufhin untersucht<sup>40</sup>, und kommt zu dem Ergebnis, daß Extremwerte zwischen annähernd 360 cm (Darstellung des Monats Mai im Stundenbuch des Herzogs von Berry

<sup>39</sup> Herbert Heyde, *Trompete und Trompetenblasen im späten europäischen Mittelalter*, Phil. Diss. Leipzig 1965 (maschr.), 46ff.

<sup>40</sup> Janez Höfler, „Der ‚trompette de menestrels‘ und sein Instrument“, *TVer* 29 (1979) 93–133.



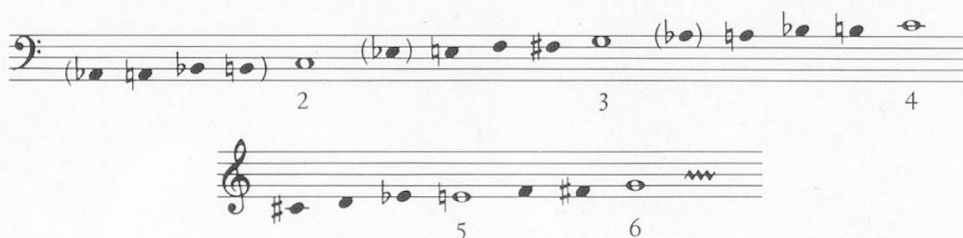
Abb. 11: „Les tres riches heures“ des Duc de Berry, Darstellung des Monats Mai (Ausschnitt).

Abb. 11), was einem Grundton F' entspricht, und 120 cm (etwa in der Borsobibel vgl. Abb. 6), was einem Grundton c gleichkommt, vorkommen. Generell scheinen auf italienischen Abbildungen, auch in der zweiten Jahrhunderthälfte, kürzere Maße zu überwiegen, während auf deutschen und niederländischen Darstellungen nach der Jahrhundertmitte eine durchschnittliche Länge von 180–240 cm, entsprechend einem Grundton von f–C, festzustellen ist. Natürlich sind Maßangaben, die von Bildern gewonnen wurden (bei aller Realitätstreue der Darstellung), mit Vorsicht zu interpretieren.

Hinsichtlich der Länge des Zugrohrs können wir uns an der Trompete aus Naumburg orientieren. Bei einer Stimmung in Es (was auch der durchschnittlichen Größe der Trompeten im 15. Jahrhundert entspricht) kann das Zugrohr von knapp 50 cm Länge bis zur vierten oder fünften Position ausgezogen werden (in der Nomenklatur der Posaunisten ausgedrückt); das heißt, die Grundstimmung kann um drei bis vier Halbtöne erniedrigt werden. Die fünfte Position ist allerdings nur mit Mühe zu erreichen, da hierzu der Arm weitmöglichst ausgestreckt werden muß. Über den Tonvorrat der Zugtrompete gibt folgende Skala Auskunft (der Einfachheit halber auf ein Instrument in C übertragen):

Notenbeispiel 1: Tonvorrat einer Zugtrompete (in C).

Die Zahlen geben den Partialton (Oberton) an. Naturtöne (1. Position) sind durch hohle Notenköpfe gekennzeichnet. Die eingeklammerten Notenköpfe bezeichnen Töne, die nur schwer erreichbar sind, oder wegen der Lücke im Tonvorrat zwischen Partialton 2 und 3 nicht verwendet werden können.



Wenn wir von vier möglichen Positionen ausgehen (da die fünfte unbequem und daher für schnellere Passagen nicht anwendbar war), können wir feststellen, daß Zugtrompeten in C, D oder Es (also Instrumente in mittlerer Größe) etwa den gleichen chromatischen Tonvorrat wie der Altpommer in G zur Verfügung hatten. Dementsprechend wäre die Zugtrompete in der Lage gewesen, in der gleichen Stimmlage wie der Altpommer zu spielen. Auf die Bedeutung dieses Sachverhalts werde ich unten zurückkommen.

Die Zugtrompete war also in der Regel ein Instrument in Alt/Tenorlage. Auch wenn wir nur schwer entscheiden können, welches Instrument der Posaunenfamilie als erstes die Zugtrompete ablöste, so lassen doch die ersten Abbildungen ebenfalls ein Instrument in Alt/Tenorlage vermuten. Durch den U-Zug hatte die Posaune aber sowohl einen größern Umfang in der Tiefe, als auch eine größere Flexibilität als die Zugtrompete (der U-Zug muß nur halb so weit ausgezogen werden wie der einfache Zug der Zugtrompete). Dies machte es der „alta capella“ möglich, einem musikalisch und technisch anspruchsvolleren Repertoire gerecht zu werden. Das Erreichen einer sehr tiefen Lage, welches Bessler schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vermutete, war diesem Ensemble jedoch erst Jahrzehnte später, in der ersten Hälfte oder um die Mitte des 16. Jahrhunderts, möglich, nach der Entwicklung von Baßposaune und Baßpommer.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Vgl. Harald Kümmerling, „Entdeckung und Verwendung der Subbaßlage“, *Kongreßbericht Leipzig 1966*, Leipzig 1970, 227–229.

Der nachfolgende Exkurs hat nicht im engeren Sinn mit der „alta capella“ zu tun, befaßt sich aber mit einer Reihe von Kompositionen des frühen 15. Jahrhunderts und Besslers Hypothesen dazu, die bedeutsam für das Verständnis der Möglichkeiten der Zugtrompete sind.

### *Exkurs*

Besslers Hypothesen stützen sich auf eine Reihe von Kompositionen des frühen 15. Jahrhunderts, bei denen eine Stimme den Vermerk „trompetta“ oder „tuba“ trägt. Bessler sah in diesen tiefliegenden Stimmen, von denen eine die Tiefengrenze D erreicht, tatsächliche Zugtrompeten- oder Posaunenpartien, und er gründete darauf seine Überlegungen zur Entstehung der Posaune und ihrer Funktion als „Harmonieträger“.<sup>42</sup>

Die fraglichen Stimmen sind in folgenden Kompositionen enthalten:

Estienne Grossin <sup>43</sup>	sog. „Missa Trompetta“:	
	Kyrie	} Umfang der „trompetta“: f(es)–a'
	Et in terra	
	Patrem	
	Sanctus	c–e'
Richard de Locqueville <sup>44</sup>	Et in terra	„trompetta“: d–f'
Arnold de Lantins <sup>45</sup>	Et in terra	„tuba“: c–g'
Johannes Franchos <sup>46</sup>	Ave virgo	„trumpetta“: A–f'
Pierre Fontaine <sup>47</sup>	J'ayme bien	„tuba“: c–g'

Drei weitere Kompositionen tragen die Bezeichnung „tuba“ im Titel: eine anonyme „tuba gallicalis“ und eine „tuba Heinrici“ des Heinricus de Libero Castro der Handschrift Straßburg, Bib. municipale, ms. 222 C. 22<sup>48</sup>, sowie das Gloria „ad modum tubae“ Dufays.<sup>49</sup> Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift enthält schließlich noch einige Kompositionen, die die Namen von Blasinstrumenten in der Überschrift füh-

<sup>42</sup> Bessler, *Bourdon und Fauxbourdon*, 49f., 80.

<sup>43</sup> Neuausg. *CMM* 11/3 (1966), 28–42.

<sup>44</sup> Ebd. 5 ff., „trompetta“-Stimme im Anhang, nach 106.

<sup>45</sup> Neuausgabe in Charles van den Borren (Hg.), *Polyphonia sacra*. University Park (Pa.) 1963, VI–VII, 10–15.

<sup>46</sup> *DTÖ* 76, 19–21.

<sup>47</sup> *CMM* 1/6 (1964), 102.

<sup>48</sup> Die Handschrift verbrannte 1870 bei der Belagerung Straßburgs, ein Teil des enthaltenen Repertoires wurde jedoch durch eine Abschrift E. de Coussemakers erhalten. Die genannten beiden Stücke finden sich in Neuausgabe bei Charles van den Borren, „La musique pittoresque dans le manuscrit 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg (XV<sup>e</sup> siècle)“ *Kongreßbericht Basel 1924*, Leipzig 1925, 88–105.

<sup>49</sup> *CMM* 1/4 (1962), 79f.

ren, darunter „Das haizt dy trumpet und ist auch gut zu blasen“ des Mönchs von Salzburg.<sup>50</sup>

Die Ausführung in der notierten Lage mit einem mittelgroßen Instrument (in c) kommt nur für die ersten drei Sätze der Messe Grossins, für die „tuba gallicalis“ und Dufays Gloria in Betracht.<sup>51</sup> In allen übrigen Kompositionen wird eine Lage verwendet, in der der Tonvorrat der Zugtrompete lückenhaft ist (vgl. Notenbeispiel 1). Größere Instrumente, die die betreffenden Partien spielen könnten, kommen auf Abbildungen kaum vor, und für kleinere ist die Ausführung noch problematischer. E. H. Tarr behandelt das Problem in seinem Buch über die Trompete<sup>52</sup>, und kommt zu folgenden Lösungsmöglichkeiten:

1. Die fehlenden Töne hätten durch Anpassung der Lippenspannung (Heruntertreiben oder „Fallenlassen“) ergänzt werden können (diese Möglichkeit hält Safowitz für die wahrscheinlichste).

2. Eine Posaune mit Doppelzug hätte die fraglichen Stellen spielen können, was Bessler zu der Annahme veranlaßte, die Posaune sei schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts erfunden worden. Diese Annahme läßt sich aber weder durch schriftliche Quellen noch durch Bilder belegen.

3. Die Musik könnte in einer höheren Transposition gespielt und gesungen worden sein.

Dazu folgende Anmerkungen:

Die 1. Möglichkeit ist zwar prinzipiell gegeben, für diese Kompositionen aber dennoch unwahrscheinlich. Die Kunst des „Treibens“ war im Barockzeitalter hochentwickelt, um Halbtöne im Clarinoregister hervorbringen zu können und um die Lücken zwischen 4. und 7. Naturton zu schließen. Getriebene Töne wurden aber selbst von hervorragenden Trompetern des Barock nur als Durchgangstöne verwendet, in den genannten Kompositionen liegen die problematischen Töne aber oft an exponierten Stellen. Und selbst im Barock wurde die klangliche Qualität der getriebenen Töne als unbefriedigend empfunden.<sup>53</sup>

Die 3. Möglichkeit erscheint demgegenüber sehr viel wahrscheinlicher. Wenn aber, und das ist für die vorliegenden Kompositionen nicht ausgeschlossen, Instrumente mit Sängern zusammenwirkten, mußte bei der Transposition der Instrumentalstimmen auf den Umfang der Singstimmen Rücksicht genommen werden. In diesem Zusammenhang ist interessant, daß im Sanctus der Grossin-Messe, dessen

<sup>50</sup> Mondsee-Wiener Liederhandschrift, fol. 188v./189r. Erörterung der „Trompeten“-Stimme bei Safowitz, a. a. O., 53 ff. sowie neuerdings bei Hans Ganser, *Die mehrstimmigen Lieder des Mönchs von Salzburg*, M. A. München 1980 (maschr.), 34 ff.

<sup>51</sup> Die beiden Unterstimmen in Dufays Gloria kommen ausschließlich, der Contratenor der „Tuba gallicalis“ weitgehend mit Naturtönen aus (2.–8. Partialton). Selbst wenn man diese Stimmen nicht für echte Trompetenstimmen hält, geben sie doch Aufschluß über die Lage, in der Trompeten in der Frührenaissance gewöhnlich verwendet wurden.

<sup>52</sup> Edward H. Tarr, *Die Trompete*, Bern und Stuttgart 1978, 43 f.

<sup>53</sup> Mersenne berichtet über ein Konzert des bedeutenden Trompeters Fantini mit Frescobaldi an der Orgel: „... asseruerint tonos praedicti tubicinis spurios, confusos, & penitus inordinatos fuisse.“ (zit. nach Altenburg, a. a. O., 317 f.).

„trompetta“-Stimme eine Quart tiefer als in den übrigen Sätzen der Messe liegt, auch die Singstimmen nach unten versetzt sind. Hier würde also eine Transposition um eine Quart nach oben sowohl „trompetta“-Stimme, wie auch die beiden Singstimmen, in die Lage der anderen Meßsätze versetzen.<sup>54</sup>

Eine 4. Möglichkeit sollte aber nicht außer Acht gelassen werden. All die genannten „trompetta“-Vermerke müssen nicht notwendigerweise Besetzungsangaben darstellen (was zum Zeitpunkt der Entstehung der fraglichen Werke ohnehin überaus ungewöhnlich gewesen wäre), sondern hätten genausogut lediglich Hinweis auf Tonmalerei, „musique pittoresque“<sup>55</sup>, sein können. Das heißt, das Idiom der Zugs trompete (etwa häufige Quintsprünge) wäre auf nicht näher spezifizierte Instrumente oder Singstimmen übertragen worden.

Diese letzte Überlegung wird bestärkt durch die Erwähnung eines „trumpetum“ als musikalische Gattung in zwei Traktaten des 15. Jahrhunderts. Im anonymen Breslauer Mensuraltraktat heißt es, daß im „trumpetum“ zwei oder drei Stimmen häufig Quint- oder Oktavsprünge ausführen, „nach Art einer Trompete“<sup>56</sup>; und Paulus Paulirinus aus Prag beschreibt das Trumpetum als vierstimmiges Musikstück, bei dem die vierte Stimme gegen die anderen drei verläuft, mit „klangvollem, etwas rauhem Ton, nach Art einer französischen Trompete“, ohne daß jedoch ein Mißklang entsteht.<sup>57</sup>

#### Das Ensemble

Noch einige Worte zum Ensemble als Ganzem. Bei der Betrachtung von Darstellungen der „alta capella“ fällt auf, daß in der Regel, vor allem bei Bildwerken der ersten zwei Drittel des Jahrhunderts, drei Instrumentalisten spielen. Selbst wenn vier Musiker abgebildet sind (wie etwa auf dem Cassone der Adimari-Hochzeit, vgl. Abb. 9), sind nur drei beschäftigt, während der vierte, ein Schalmeybläser, daneben steht, offensichtlich um einen seiner Kollegen gegebenenfalls abzulösen.

Während alle drei Kombinationen der Instrumente vorkommen, also zwei Schalmeyen und Trompete, zwei Pommern und Trompete, sowie Schalmey, Pommer und Trompete, scheint letztere doch eine Art Standardbesetzung gewesen zu sein.

<sup>54</sup> Die Verlagerung aller drei beteiligten Stimmen nach unten zeigt schon der Wechsel der Schlüsselkombination im Sanctus; Kyrie, Gloria und Credo sind mit  $c_1$ ,  $c_1$ ,  $c_3$  geschlüsselt, das Sanctus hingegen mit  $c_2$ ,  $c_2$ ,  $c_4$ . Möglicherweise deutet schon der Wechsel der Schlüsselkombination eine Transposition nach oben an.

<sup>55</sup> Vgl. Borren, „La musique pittoresque“, hinsichtlich der Stücke der Straßburger Hs., sowie Frank Ll. Harrison, „Tradition and innovation in instrumental usage 1100–1450“, *Aspects of Medieval and Renaissance Music* (hg. J. LaRue), New York 1966, 319–335.

<sup>56</sup> „... trumpetum et stampania possunt habere duas vel tres partes et delyrant frequenter ad quintam notam vel ad dyapason idest ad octavam ad modum tube vel lyre ut *Tripudium en/ Autentica/Divum natalicium*.“ Vgl.: Johannes Wolf, „Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts“, *AfMw* 1 (1918/19) 329–345.

<sup>57</sup> „Trumpetum est cantus mensuralis per quatuor choros procedens in quo quilibet suo fungens officio in cantando via sua cantacionis directa progreditur sed quartus obviat omnibus voce sonora aliquantulum rauca in modum tube gallicane sine hoc quod alicui faciat suo occursu cacophoniam seu malam et dissidentem sonoritatem.“ Vgl.: Josef Reiss, „Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica (etwa 1460)“, *ZfMw* 7 (1924/25) 259–264.

Gelegentlich finden sich allerdings auch noch drei Schalmeien bzw. Pommern ohne Trompete. Die Besetzung mit Schalmei, Pommer und Zugtrompete entspricht aber auch, wenn wir uns noch einmal an Tinctoris orientieren, der Stimmverteilung der Vokalpolyphonie. Wie oben gezeigt, verfügen Zugtrompete wie Altpommer über etwa den gleichen Tonvorrat. Sie sind also beide in der Lage, Tenor- bzw. Contratenorstimmen in einem Repertoire zu übernehmen, in dem Contratenor und Tenor den gleichen Umfang aufweisen. Das ist aber für einen großen Teil der Chanson- und Motettenkompositionen der ersten Jahrhunderthälfte der Fall. Eine Schwierigkeit taucht auf, wenn wir ein solches Repertoire auf die Stimmlage hin untersuchen. Hierbei zeigt sich, daß der größte Teil des Materials für unsere Instrumente zu tief liegt. Dieses Problem wird aber gelöst, wenn wir die offensichtlich selbstverständliche Praxis der Transposition (wie oben bei den Schalmeien gezeigt) in die Überlegung mit einbeziehen. Da weiterhin die „alta capella“ als Gruppe immer gesondert sowohl von leisen Instrumenten als auch von Sängern auftritt<sup>58</sup>, entfällt das Problem der Berücksichtigung etwa des Umfangs von Singstimmen.<sup>59</sup>

Noch einmal zurück zur Dreierbesetzung: Daß diese Dreierbesetzung in der ersten Jahrhunderthälfte nicht nur Norm war, sondern gelegentlich auch als musikalische Selbstverständlichkeit angesehen wurde, zeigt ein italienisches Dokument aus dem Jahr 1432 (die Stadtoberen von Perugia bestimmen Rinaldo da Cesena zum dritten „piffero“, auf Gesuch der zwei anderen „pifferi“):

„qui propter absentiam tertii minus apte et congrue sonare possunt, cum musicalis sonus perfectus constet ex tribus.“<sup>60</sup>

Erst gegen Ende des Jahrhunderts wird das Ensemble zur Vierköpfigkeit ausgebaut – auch hier zeigt sich wieder die Parallelität zur Vokalpolyphonie.<sup>61</sup> In der Folge (oder als Voraussetzung?) dieses Ausbaus erscheinen dann tiefere Pommern (Tinctoris, der ja gegen Ende des Jahrhunderts schreibt, erwähnt einen „contra“), und schließlich auch die Posaune in ihrer heutigen Gestalt.

<sup>58</sup> Keith Polk, „Ensemble performance in Dufay's time“, *Dufay Quincentenary Conference* (hg. A.W. Atlas), New York 1976, 61–75.

<sup>59</sup> Für den Sonderfall des Zusammenwirkens der Zugtrompete mit Sängern vgl. das oben über die „Trompetta“-Partien Gesagte. Allerdings findet sich gelegentlich ein äußerlich Schalmei und Pommer ähnliches Instrument, welches zusammen mit Harfen und Lauten abgebildet ist. (Vgl. etwa Bowles, Edmund A.: *Musikleben im 15. Jahrhundert* = Musikgeschichte in Bildern, Bd. III/Lfg. 8, Leipzig 1977, Textabb. auf S. 96.). Hierbei handelt es sich aber möglicherweise, wie neuere Untersuchungen zeigen, um ein Instrument mit zylindrischer Innenbohrung, das einen wesentlich weichereren Klangcharakter als Schalmei und Pommer besaß und daher auch nicht zur „haute musique“ gerechnet wurde (vgl. Francis Palmer, „Musical instruments from the *Mary Rose*“, *EM* 11 (1983), 53–59, und Herbert W. Myers, „The *Mary Rose* ‚Shawm‘“, *EM* 11 (1983) 358–360).

<sup>60</sup> Armando Fiabane, „Contributi alla conoscenza del cornetto“, *Heinrich Schütz e il suo tempo* (hg. G. Rostrirolla) = *Armonia Strumentale*, Serie sec., II, Roma 1981, 329–340.

<sup>61</sup> Eine zur obigen Bemerkung analoge Begründung der instrumentalen Vierstimmigkeit vermutet Kämper (*Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien* = *Analecta Musicologica* 10, Köln 1970, 180) für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts in Guglielmo Ebreos Erwähnung von „quattro voci principali“ (s. u.).

### Die Aufgaben der „alta capella“

Bevor wir im einzelnen auf die Umstände des Auftretens der „alta capella“ eingehen, soll noch einmal unser Gewährsmann Tinctoris zu Wort kommen:

„Nostrorum autem Christifidelium quamplurimi tibicines extant: qui templorum aliquando festis: saepe vero nuptiis ac splendidis magnatum conviviis: triumphis etiam: ac ceteris honoribus tam publicis quam privatis: necnon diei noctisque exordiorum concentibus in castris et urbibus adhibiti: omnis generis et sacros et prophanos cantus: tibiis eorum ingeniosissime et amoenissime personant.“<sup>62</sup>

Tinctoris steckt mit knappen Worten alle Bereiche ab, in denen die „alta capella“ tätig wurde. Für das Mitwirken an festlichen Banketts gibt es zahlreiche Belege. So wurde die Musik für ein Diner, das der König von Portugal gab, von „trompettes, ménestreaux et autres plusieurs instrumens mélodieux de diverses manières“<sup>63</sup> bestritten. In anderen Berichten ist das Auftreten der Bläserkapelle noch genauer beschrieben. Am 30. November 1431 spielten die „ménestrels“ zum ersten Festessen des neugegründeten Ordens zum goldenen Vlies: „Là trompettes et ménestreaux cornoient et jouoient devant les metz, et non ailleurs“.<sup>64</sup> Das Ankündigen der einzelnen Gänge durch die „hautz ménestrels“ war schon im 14. Jahrhundert üblich. So heißt es in Chaucers „Merchant's Tale“: „at every cours thanne cam loude mynstralcye“.<sup>65</sup> Und auch nach Aufheben der Tafel wurde das Spiel von Schalmeien und Trompete gewünscht: „Beforne him goth the loude minstralcie, til he come to his chambre of parements, thereas they sunden divers instruments“.<sup>66</sup> Während das Ankündigen der einzelnen Gänge noch darauf schließen läßt, daß die „ménestrels“ lediglich Signale oder Fanfaren geblasen hatten, können wir aus dem Zusammenwirken von „alta capella“ und königlichen Sängern, anlässlich eines festlichen Diners, das Johann ohne Furcht Weihnachten 1409 zu Ehren Karls VI. in Paris gab, ein gehobeneres Repertoire vermuten: „Au lever de table estoient le chantres de musique de la chapelle royale et les hauts ménestreaux“.<sup>67</sup> Auch auf zahlreichen Bildern sehen wir eine tafelnde Gesellschaft zusammen mit der „alta capella“; als Beispiele seien genannt etwa der Lübecker Fronleichnamsaltar (vgl. Abb. 12), eine Federzeichnung zum Bild der Sonne des Hausbuchmeisters (vgl. Abb. 2) oder ein Holzschnitt aus dem „Schatzbehälter“ des Michael Wohlgemuth, einem Lehrer Dürers (vgl. Abb. 13). Auf dem letztgenannten Bild ist deutlich das Bläuserspiel zum Auftragen eines neuen Ganges zu sehen.

<sup>62</sup> „In unseren christlichen Zeiten gibt es zahlreiche Bläser, die manchmal bei Kirchenfesten, sehr oft aber bei Hochzeitsfeierlichkeiten und prächtigen Banketts des Adels auftreten; auch zu Siegesfeiern und andern Festlichkeiten, sowohl öffentlicher als auch privater Art, werden sie herangezogen; zu Tages- und Nachtanbruch werden sie in Städten und Schlössern gehört; geistliche und weltliche Musik aller Art spielen sie auf ihren Instrumenten, sehr anmutig und voller Erfindungsreichtum.“ Vgl. Weinmann, a. a. O., 39.

<sup>63</sup> Edmund A. Bowles, „Musical instruments at the medieval banquet“, *RBM* 12 (1958), 41–51.

<sup>64</sup> Ebd.

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Ebd.

<sup>67</sup> Wright, a. a. O., 49.



Abb. 12: Henning von der Heide, Seitenflügel vom Lübecker Fronleichnamsaltar, 1491 (Ausschnitt; nach J. Ulsamer und K. Stahmer, *Musikalisches Tafelkonfekt*, Würzburg 1973)

Bläuserspiel nach Aufheben der Tafel leitete über zu gepflegter Unterhaltung unter dem Spiel leiser Instrumente, oder zum Tanz. Zum Tanz war aber ebenfalls das Spiel der „alta capella“ gefragt, wie den Abbildungen zu entnehmen ist. Wenn wir etwa das Cassone-Bild der Adimari Hochzeit (vgl. Abb. 9), das Planetenbild der Venus des Hausbuchmeisters (vgl. Abb. 14), oder die Miniatur von Liedet (Abb. 1) betrachten, dann sehen wir einen gravitatisch geschrittenen Paartanz. Und die ähnliche Darstellung des Tanzes auf allen drei Bildern, obwohl sie aus unterschiedlichen Gegenden stammen, legt die Vermutung nahe, daß es sich hierbei um den in ganz Europa verbreiteten, beliebtesten höfischen Tanz des 15. Jahrhunderts, die „basse danse“, handelt.<sup>68</sup> Auf die Eigenart dieses Tanzes und seine musikalische Realisierung durch das Bläserensemble werde ich unten, bei der Behandlung des Repertoires, eingehen.

Während die „hauts ménestrels“ in höfischen Diensten ihre Hauptbeschäftigung in der Bereitstellung von Musik für Banketts und festliche Tanzveranstaltungen sahen, wurden die Bläserensembles der Städte zu öffentlichen Anlässen wie Umzügen und Prozessionen herangezogen. Besonders die reichen Städte Flanderns legten Wert auf regelmäßige Teilnahme einer großen Menge von Bläsern, wie Polk gezeigt hat.<sup>69</sup> Schon 1370 verzeichnen die Stadtrechnungen von Mecheln die Teilnahme von einem Trompeter, fünf Pfeifern und einem Pommernspieler neben diversen Saiteninstrumenten am „ommeegang“.<sup>70</sup> Auch in Italien wurden Heiligenfeste unter prächtigem Bläserklang begangen; so wurde von der Stadt Udine 1455 zum Fest des San Bertrando eine Summe von 66 scudi „pro fistulatoribus et trombeta“ aufgebracht<sup>71</sup>, und in Florenz erschien der „podesta“ am Fest von San Giovanni „con tanto stormo di trombe e di pifferi che pare che tutto il mondo ne risuona“.<sup>72</sup> Sogar als Savonarola in Florenz Buße predigte, wollte das Volk auf festliches Bläuserspiel nicht verzichten. So zog 1495 eine riesige Menschenmenge zur Carnevalszeit durch die Straßen von Florenz und sang fromme Lieder, „laudi spirituali“, zu den Klängen von „trombe“ und „piffari“.<sup>73</sup> Zahlreiche Prozessionen fanden auch während des Konzils von Konstanz (1414–1418) statt, wie der Chronist Ulrich von Richental berichtet.<sup>74</sup> Bei den „346 pifffern, prusunern und spillüt und ir knecht“, die allein bis 1415 in die Stadt gekommen waren<sup>75</sup>, muß es als ungewöhnlich angesehen worden sein, wenn etwa eine Fronleichnamsprozession „vast demüteclichen mit kaine pfffern noch prusunern“<sup>76</sup> abgehalten wurde. Doch nicht nur zu Umzügen

<sup>68</sup> Vgl. Frederick Crane, *Materials for the study of the fifteenth century Basse danse* = *Musicological Studies*, vol. 16, Brooklyn 1968, 114ff.

<sup>69</sup> Polk, *Flemish wind bands*, 66ff.

<sup>70</sup> Ebd., 15.

<sup>71</sup> Bridgman, a. a. O., 35.

<sup>72</sup> Ebd., 35.

<sup>73</sup> Ebd. 165.

<sup>74</sup> Ulrich Richental, *Das Konzil zu Konstanz 1414–1418*, Facs. hg. von O. Feger, Starnberg und Konstanz 1964. Manfred Schuler, „Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414–1418“, *AML* 38 (1966) 150–168.

<sup>75</sup> Schuler, a. a. O.

<sup>76</sup> Žak, a. a. O., 130.

bemühten die Städte ihre Bläser, auch der Empfang bedeutender Persönlichkeiten wurde vom Spiel der „alta capella“ umrahmt. So wurde in Bologna der Bote aus Venedig, der die Wahl des neuen Dogen bekanntgab, „con suono di trombe et di piffari“ empfangen.<sup>77</sup> Und die Stadt Regensburg empfing 1447 Katharina von Österreich, die sich auf dem Weg zur Vermählung mit Karl von Baden befand, mit einer Abordnung, bei der sich „3 piffier und 2 trompeter“ befanden.<sup>78</sup> Fürstenhochzeiten waren natürlich ebenfalls regelmäßig vom Spiel der „alta capella“ begleitet, wie etwa dem Bericht des Hans Seyboldt von Hochstetten über die Hochzeit von Herzog Georg dem Reichen mit Hedwig von Polen 1475 in Landshut zu entnehmen ist.<sup>79</sup> Die Braut wurde in Wittenberg abgeholt, „6 pfeffer und pusawner“ begleiteten die Delegation. In Landshut eingetroffen, konnte der Hochzeitszug auch nicht ohne reichliches Bläserspiel auskommen: „Item der Kunigin pliesen und pfyffen aus irer herberg in dy kirchen und von der kirchen wider in ir herberg vor bey den Hundertt Trumetter und pfeiffer, das gab in der kirchen ein solch gedön, das einer nicht wol sein aigen wortt Hören mocht...“ Offensichtlich spielten die Bläser hier auch in der Kirche, ein für das 15. Jahrhundert ganz ungewöhnliches Vorkommnis. Zur eigentlichen Trauung wird vom Chronisten dann allerdings nur die musikalische Mitwirkung von „des von Salzburg Singer und sein Organist“ erwähnt.<sup>80</sup> Gelegentlich wurde die „alta capella“ aber auch während des Gottesdienstes benötigt, wenn es galt, besonders festliche Anlässe zu feiern. Während des Konstanzer Konzils spielten, anlässlich des Eintreffens einer freudigen Nachricht von König Sigismund, am 30. Dezember 1416 während der Messe im Münster „ad ampliorem expressionem gaudii“ vom Sanctus bis zum Paternoster „tubae et fistulae altis vocibus“.<sup>81</sup> Und über das Fest des hl. Thomas von Canterbury, 1416 von den Engländern feierlich begangen, berichtet Richental:

„Und mornends do begiengen sy das fest gar schon und loblich mit großem gelüt mit großen brinenden kertzen und Engelschen süßem gesang, mit den ordnen und mit den prosonen, darüber tenor, discant und medium ze vesperzit.“<sup>82</sup>

Auch einer der Konstanzer Konzilstheologen, Jean de Gerson aus Paris (1363–1429), gibt in einem Psalmkommentar, „Tractatus de canticis“<sup>83</sup>, Hinweise auf die Mitwirkung von Blasinstrumenten in der Kirche. Er beschreibt im 24. Abschnitt über „laudate eum in chordis et organo“ (Ps. 150) zunächst den Gebrauch der Orgel in der Kirche, erwähnt aber, daß gelegentlich eine Trompete, äußerst selten dann auch andere Blasinstrumente hinzukommen könnten:

<sup>77</sup> Ebd., 117f.

<sup>78</sup> Gerhard Pietzsch, „Die Beschreibungen deutscher Fürstenhochzeiten von der Mitte des 15. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts als musikgeschichtliche Quellen“, *AM* 15 (1960) 21–62.

<sup>79</sup> Ebd.

<sup>80</sup> Ebd.

<sup>81</sup> Schuler, a. a. O.

<sup>82</sup> Ebd.; weiterhin war es nach Polk in Flandern üblich, Bläser zur Primiz, der ersten Messe eines neugeweihten Priesters zuzuziehen (Flemish Wind Bands, 72f.).

<sup>83</sup> Neuausgabe in: Jean Gerson, *Œuvres complètes*, vol. IX, Paris 1973, 524–602.





Abb. 14: Hausbuchmeister (um 1480), Planetenbild der Venus (Ausschnitt; nach dem Faksimile von R. Gaul, Leipzig o. J., Tafel 7)

Hoc solum vel praecipuum retinuit ecclesiastica consuetudo musicum genus instrumenti (i. e. organum), cui vidimus aliquam jungi tubam, rarissime vero bombardas seu thalemias (sic!) seu cornemusas grandes aut parvas...<sup>84</sup>

In Gersons Traktat ist schwer zu entscheiden, wo die Grenze zwischen Psalmkommentar und realistischer Gegenwartsbeschreibung liegt. Safowitz hat vermutet, daß sich der Hinweis auf das Zusammenspiel von Orgel und Instrumenten der „alta capella“ weniger auf den Gebrauch in der Kirche, als auf geistliche Spiele und Mysterien beziehen könnte.<sup>85</sup> Aus der häufigen, aber leider meist ziemlich unspezifischen Erwähnung von lauten Instrumenten zusammen mit Orgeln schließt Howard Mayer Brown auf eine Verwendung der „alta capella“ in unserem Sinn bei diesen Spielen.<sup>86</sup>

Wir sehen also, daß überall, wo Prunk und Festlichkeit an den Tag gelegt werden sollte, das Spiel der „alta capella“ ein wesentlicher Bestandteil der Prachtentfaltung war.

### *Das Repertoire der „alta capella“*

Musik, welche von einem Instrumentalensemble wie der „alta capella“ dargeboten wurde, war im 15. Jahrhundert zum großen Teil improvisiert. Daß Improvisation jedoch Folge eines Mangels war, da dem Instrumentalmusiker des Spätmittelalters durch Unkenntnis der Notenschrift der Zugang zu komponierter Musik verwehrt gewesen sei, ist ein weit verbreitetes Vorurteil.<sup>88</sup>

Es ist zwar richtig, daß wir bis zum Ende des 15. Jahrhunderts keinen Musiker mit einem Notenblatt auf einem Bild entdecken, doch der Schluß, auswendig spielende Musiker könnten keine Noten lesen, hält einer näheren Betrachtung kaum stand. Kein Mensch würde vermuten, daß ein Pianist, der ohne Noten spielt, diese auch nicht lesen könne. Der Instrumentalist der „alta capella“ hätte auch schwerlich gleichzeitig sein Instrument spielen und ein Notenblatt halten können. Doch selbst wenn die Annahme zutrifft, daß Spielleute vor dem 16. Jahrhundert in der Regel keine Noten lesen konnten, müssen wir uns vor Augen halten, daß gerade Musiker, die eine intensive Ausbildung in einem schriftlosen Umfeld erfahren haben, eine kaum vorstellbare Fähigkeit zum Memorieren und Reproduzieren des einmal Gehörten besessen haben müssen.<sup>89</sup>

<sup>84</sup> Ebd. 534f.

<sup>85</sup> Safowitz, a. a. O., 30ff.

<sup>86</sup> Howard M. Brown, *Music in the French secular theater*, Cambridge (Mass.) 1963, 54ff.

<sup>87</sup> Polk, *Flemish wind bands*, 3 und 76ff.

<sup>88</sup> Vgl. etwa die Einleitung von Salmen, „Bemerkungen zum mehrstimmigen Musizieren“: „Messen, Motetten, Chansons, Choralgesänge konnten nur die wenigen Eingeweihten aus der Bildungsschicht verwirklichen, welche lesekundig waren und außerdem mit den zur Interpretation des oft nur gerüthhaft notierten notwendigen Spielregeln der Kunst vertraut waren. Daß über diese Kenntnisse jedoch nicht einmal alle Berufsmusiker verfügten, beweist die Tatsache, daß die vieltausendköpfige Schar der fahrenden und seßhaften Spielleute in Europa wohl ohne Schriftvorlage zu musizieren pflegte. Kein Bildwerk zeigt einen Musikanten am Notenpult.“

<sup>89</sup> Vgl. hierzu auch Laurence Gushee, „Analytical method and compositional process in some thirteenth and fourteenth-century music“, *Forum Musicologicum* 3 (1982) 165–191.

Außereuropäische Musiktraditionen zeigen, daß die Überlieferung hochdifferenzierter Musik nicht notwendigerweise an Schrift gebunden ist. Wenn wir diese Tatsache auf den europäischen Instrumentalmusiker des 15. Jahrhunderts übertragen, können wir annehmen, daß er durchaus in der Lage war, auch komponierte Musik in sein Repertoire aufzunehmen, selbst wenn er keine Notenschrift lesen konnte. Für vielgehörte Chansons ist das sogar sehr wahrscheinlich, vor allem, wenn er an Höfen mit reicher Musikpflege beschäftigt war.

Können wir aber dann Improvisation noch als „Notbehelf“ auffassen, erwachsen aus der Unkenntnis komponierter Musik? Offensichtlich nicht. Improvisation des Instrumentalisten im 15. Jahrhundert muß eine hochentwickelte Fähigkeit im Umgang mit vorgefundener Material gewesen sein. Dementsprechend müssen wir den Begriff Improvisation auch sehr weit sehen, um dem Musiker des 15. Jahrhunderts gerecht zu werden, und ihn nicht auf Cantus-firmus-Improvisation beschränken, wie es etwa Polk<sup>90</sup> getan hat. Wenn wir alle Möglichkeiten der Übernahme und Bearbeitung vorgefundener Musik in Betracht ziehen, bekommen wir einen Eindruck von der Reichhaltigkeit des Repertoires einer „alta capella“. Reichhaltigkeit des Repertoires scheint mir aber unumgänglich für die vielfältigen und verschiedenartigen Aufgaben des Ensembles. Man kann durchaus annehmen, daß sich die Musikpraxis der „alta capella“ von „wörtlicher“ Wiedergabe<sup>91</sup> bekannter Chansons und Motetten, über Bearbeitungen davon, Ergänzung und Austausch einzelner Stimmen, reiche Diminutionen, bis hin zu freier Improvisation über Tenores bekannter Chansons und über nur einstimmig vorgefundene Musik, erstreckte. Zu letzterer wären ein Großteil der „basse danse“-Melodien, aber auch liturgische Melodien, Hymnen etc. zu zählen.<sup>92</sup> Schließlich können wir annehmen, daß, wenigstens in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, ausschließlich als Instrumentalmusik konzipierte Kompositionen das Repertoire ergänzten.<sup>93</sup>

Beispiele für Bearbeitungen weithin bekannter Vokalsätze können wir den erhaltenen Sammlungen von Musik für Tasteninstrumente entnehmen, etwa dem Codex Faenza<sup>94</sup> oder dem Buxheimer Orgelbuch<sup>95</sup> (allerdings muß in Betracht gezogen werden, daß, vor allem im Buxheimer Orgelbuch, ein spezifisches Idiom für Tasteninstrumente vorliegen könnte, welches nicht ohne weiteres auf instrumentale Ensembles übertragen werden kann). Zu den Hinweisen auf C.f.-Improvisationen können, außer den „basse danse“-Melodien, vereinzelt in Sammlungen mehrstimmiger Musik vorkommende einstimmige Melodien gerechnet werden, deren

<sup>90</sup> Polk, a.a.O., 78.

<sup>91</sup> Gemeint ist natürlich die Wiedergabe „so, wie es gehört wurde“, und nicht eine wie auch immer geartete „Originalfassung“.

<sup>92</sup> Polk, a.a.O., 178ff.

<sup>93</sup> Vgl. Dietrich Kämper, a.a.O., 39–85; ferner ders.: „Kriterien der Identifizierung instrumentaler Sätze in italienischen Chansoniers des frühen 16. Jahrhunderts“, *Quellenstudien zur Musik der Renaissance I: Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez* = Wolfenbütteler Forschungen Bd. 6, München 1981, 142–166.

<sup>94</sup> Neuausgabe CMM 57 (1972).

<sup>95</sup> *Das Erbe deutscher Musik* 37–39 (1958/59).

Gestalt (Melodieablauf, geringe Figuration, langsame Notenwerte) Tenores als Improvisationsbasis vermuten läßt. Hierzu gehören zwei „Carmina ytalica utilia pro coreis“ im sog. Schedelschen Liederbuch<sup>96</sup>, vier „chançonete tedesche“ der Hs. London, BL, Add. Ms. 29987<sup>97</sup> und ein „tenor d'una balatina francese“ der Hs. London, BL, Ms. Cotton Titus A XXVI.<sup>98</sup> Belege für die Improvisation einer Oberstimme zu derartigen „tenores“ finden sich, allerdings im vokalen Bereich, in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift<sup>99</sup>; drei Lieder, die dem Münch von Salzburg zugeschrieben werden, tragen die Rubrik „tenor“ (fol. 189v. „der tenor ist der tischsegen“, fol. 190r. „der tenor haizt der freudensal“ und fol. 190v. „Ain tenor von hübscher melody als sy ez gern gemacht, darauf nicht yglicher kunnt über-singen“), wobei das letzte deutlich auf die Praxis des „Übersingens“ d.h. Improvisation einer Oberstimme, hinweist.<sup>100</sup>

Die Improvisationspraxis der „alta capella“ soll im Folgenden am Beispiel der „basse danse“ näher erläutert werden. Bei der „basse danse“ ist die Beziehung zwischen erhaltener Musik und Auftreten der „alta capella“ am deutlichsten.<sup>101</sup> Es ist eigentlich sinnvoller, nicht von der „basse danse“ zu sprechen, sondern von einer Gruppe zusammengehöriger Tänze, von einer „famiglia di basse danse“, wie es Cornazano in seinem Tanztraktat „Libro dell'arte di danzare“, (erhaltene 2. Version ca. 1465) ausdrückt. Denn auf die eigentliche „basse danse“ folgte regelmäßig ein Nachtanz im doppelten Tempo, der „pas de brebant“, wie es in französischen Lehrbüchern heißt, beziehungsweise der „saltarello“ in Italien. In Italien waren auch noch zwei weitere Tänze der „basse danse“-Gruppe beliebt, die „quaternaria“, im Tempo zwischen „bassadanza“ und „saltarello“, und die „piva“, noch rascher als der „saltarello“.<sup>102</sup>

Den ersten Hinweis auf die „basse danse“ sieht Hertz bei dem Troubadour Raimond de Cornet, der schon um 1340 von „cansos e bassas dansas“ schreibt.<sup>103</sup> Danach taucht der Name erst wieder zu Anfang des 15. Jahrhunderts in einer Dichtung des Alain Cartier (um 1415) auf, hier aber schon mit Andeutung der Tanzschritte:

„ses fais comme la danse basse, puis va avant,  
et puis rapasse, puis retourne, puis outrepasse.“<sup>104</sup>

Der Name „basse danse“ leitet sich wahrscheinlich von der langsam schreitenden Bewegung ab, „basse“ ist also zu verstehen als „auf dem Erdboden bleibend“, im

<sup>96</sup> *Das Erbe deutscher Musik* 84 (1978), fol. 131 (Facs.).

<sup>97</sup> *Musicological Studies and Documents* 13 (1965), fol. 74 (Facs.).

<sup>98</sup> Heinrich Bessler, „Studien zur Musik des Mittelalters“, *AfMw* 7 (1925), 167–252.

<sup>99</sup> Heger, a. a. O.

<sup>100</sup> Vgl. Ernst Ferand, *Die Improvisation in der Musik*, Zürich 1938, 141f. sowie Ganser, a. a. O., 45f.

<sup>101</sup> Vgl. Crane, *Materials*, 114ff. sowie die Abbildungen im Text.

<sup>102</sup> Curzio Mazzi, „Il ‚Libro dell'Arte del danzare‘ di Antonio Cornazano“, *La Bibliophila* 17 (1915/16) 1–30.

<sup>103</sup> Daniel Hertz, Artikel „basse danse“ in: *The New Grove* Vol. 2, London 1980, 257ff.

<sup>104</sup> Ebd.

Gegensatz zum „saltarello“, dem gesprungenen Tanz.<sup>105</sup> Gelegentlich wurde der Name auch aus der Unterscheidung „musique haute et basse“ abgeleitet, unter Hinweis auf die in Spanien übliche Unterscheidung „danza baxa y alta“. Es sei damit ausgedrückt, daß die eigentliche „basse danse“ nur von leisen Instrumenten begleitet worden sei.<sup>106</sup> Diese Herleitung entbehrt jedoch jeder Grundlage, da auf den Abbildungen deutlich zu erkennen ist, daß die „alta capella“ auch den langsam geschrittenen Tanz begleitete.

Die wichtigste Quelle für die Musik zur „basse danse“ des 15. Jahrhunderts, vor allem für das burgundische Repertoire, ist die sog. Brüsseler „Basse danse“-Handschrift (Brüssel, Bibl. royale, Ms. 9085).<sup>107</sup> Diese Handschrift entstand etwa um 1470 in prächtiger Ausstattung, mit silberner und goldener Schrift auf schwarz gefärbtem Pergament. Sie befand sich im Besitz Margaretes von Österreich, der Tochter Kaiser Maximilians und Marias von Burgund. Die Handschrift enthält ausführliche Anweisungen zu den Tanzschritten, darüber hinaus aber vor allem noch 58 einstimmige Melodien, die zum größten Teil in isometrischen Breven notiert sind.

Die zweite wichtige Quelle des 15. Jahrhunderts ist eine Inkunabel von Michel Toulouze, gedruckt in Paris etwa 1496, heute im Besitz des Royal College of Physicians in London.<sup>108</sup> Diese enthält ebenfalls Tanzanweisungen und Schritte, sowie weitgehend die gleiche Zusammenstellung von Melodien wie die Brüsseler Handschrift, mit einer bedeutenden Ausnahme: ein Tanz, der hier unter dem Namen „Casulle la nouvelle“ erscheint, wurde unter dem Namen „La Spagna“ die berühmteste aller „basse danse“-Melodien überhaupt.<sup>109</sup>

Diese Melodie findet sich auch im oben erwähnten Traktat des Cornazano, mit dem Titel „tenore del Rè di Spagna“. Zwei weitere Melodien werden hier mitgeteilt als „gli migliori e piu usitati tenori“ von „basse danze et saltarelli“: eine „Cançon de' pifari dicto el ferrarese“ (auch hier wieder der Hinweis auf das Bläserensemble) sowie „Colinetto“. Cornazano macht deutlich, daß wir in den einstimmig überlieferten Melodien *Tenores* vor uns haben, als Grundlage für mehrstimmiges Spiel. Auch für die mehrstimmige Ausführung geben uns italienische Theoretiker Hinweise: Domenico da Piacenza gibt die Anweisung, daß bei der „bassadanza“ die Oberstimme mit einem Auftakt vor dem Tenor, in der „quaternaria“ aber gleichzeitig mit ihm einzusetzen habe:

<sup>105</sup> Ebd. und Ferand, a. a. O., 401 f.

<sup>106</sup> Etwa bei Erich Hertzmann, „Studien zur basse danse im 15. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des Brüsseler Manuskripts“, *ZfMw* 11 (1928/29) 401–413, und Bowles, „Haut and Bas“.

<sup>107</sup> Facsimile von Ernest Glosson, *Le Manuscrit dit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, Bruxelles 1912.

<sup>108</sup> Facs. von Victor Schloderer, *L'art et instruction de bien danser (Michel Toulouze, Paris)*, London 1936.

<sup>109</sup> Vgl. Otto Gombosi, *Compositioe di messer Vincenzo Capirola*, Neuilly-sur-Seine 1955, Vorwort XXXVI–LXIII.

„Nota ti, sonador, quando comenci una mexura de bassadanza, sempre comenza el sovrano piu tosto che la bota del tenore, ... e in quadernaria ... fa el contrario ... sempre recomenzarai la bota del tenore e quella del sovrano tutto insieme.“<sup>110</sup>

Guglielmo Ebreo geht sogar schon von einer Vierstimmigkeit zur Tanzbegleitung aus<sup>111</sup>: „che il suono vero e canto è principalmente fondato e fermato in quattro vocie principale“, die sich jedoch auf einem schönen Tenor aufbaut: „bisogna che prima abbia buona fantasia a trovare il tinore“.

Doch zurück zur Brüsseler „basse danse“-Handschrift. Einige der einstimmig überlieferten Melodien konnten als Tenores bekannter und beliebter Chansons identifiziert werden. Um die enge Beziehung zwischen Chanson und „basse danse“ zu verdeutlichen, seien diese hier angeführt<sup>112</sup>:

1. „Filles à marier“ findet sich als Tenor einer vierstimmigen Fassung in Ms. Sevilla, Bibl. Columbina, 5-I-43.
2. „Je suis povere de léesse“ als Tenor eines dreistimmigen, textlosen Stücks im Trienter Codex 87, (nur Textincipit „du pist mein hort“) sowie, mit lat. Text, im Codex St. Emmeram, München, Bayr. Staatsbibl. Clm 14274.
3. „Maistresse“ als Tenor von Binchois“ „I’ami de ma dame“.
4. „Sans faire de vous départie“ als Tenor einer Chanson von Fontaine.
5. „Triste plaisir“ als Tenor einer Chanson von Binchois.
6. „Un fois avant que mourir“ als Tenor einer anonymen Chanson in Ms. London, Brit. Lib., Cotton Titus A XXVI.

Eine weitere Gruppe existiert nur in Bearbeitung für Tasteninstrumente, wobei die Verwandtschaft aller Stimmen (nicht nur der Tenores) bei verschiedenen Fassungen auf gemeinsame Chansonvorlagen schließen lassen.<sup>113</sup>

7. „Je languis“ findet sich als Tenor von zwei Stücken mit dem Titel „Stüblin“ im Buxheimer Orgelbuch.
8. „La douce amour“ als Tenor von zwei Stücken mit dem Titel „Modocomo“.

Von Cornazanos Melodien ist „Colinetto“ unter dem Titel „Collinit“ in mehreren Fassungen im Buxheimer Orgelbuch vertreten<sup>114</sup>; darüber hinaus weist sie große Ähnlichkeit mit dem Tenor eines Stücks „Biance flour“ im Codex Faenza auf.<sup>115</sup>

„La Spagna“ ist in zahlreichen polyphonen Fassungen des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts erhalten<sup>116</sup>; zwei Instrumentalstücke des 15. Jahrhunderts beziehen sich im Titel auf Tanzpraxis: eine zweistimmige „bassa castiglia“ (in Ms.

<sup>110</sup> Ferand, a. a. O., 396f.

<sup>111</sup> Ebd.

<sup>112</sup> Vgl. Frederick Crane, „The derivation of some fifteenth-century Basse-danse tunes“, *AMl* 37 (1965) 179–188. Hier sind nur die mit Sicherheit festgestellten Zuordnungen aufgeführt; zweifelhaft und unvollständige Herleitungen wurden außer Acht gelassen.

<sup>113</sup> Eileen Southern, „Some keyboard Basse dances of the fifteenth century“, *AMl* 35 (1963) 114–124.

<sup>114</sup> Ebd.

<sup>115</sup> W. Thomas Marrocco, „The derivation of another Bassadanza“, *AMl* 51 (1979), 137–139.

<sup>116</sup> Vgl. Gombosi a. a. O.

Bologna Q 16)<sup>117</sup> und eine dreistimmige „Alta“ von Francisco de la Torre im *Cancionero de Palacio*<sup>118</sup> („alta“ ist nach Cornazano das spanische Äquivalent zu „saltarello“, dem schnellen Nachtanz der „bassadanza“, und in diesem Fall keine Besetzungsangabe, wie Bessler vermutete).<sup>119</sup>

Hier ist es vielleicht angebracht, darauf hinzuweisen, daß die Brüsseler Handschrift sechs Tänze enthält, welche rhythmisiert oder teilweise rhythmisiert sind. Die melodische Gestaltung dieser Tänze hat verschiedentlich zu der Vermutung geführt, daß es sich hierbei um Diskantmelodien handle. Nähere Untersuchung dieser Melodien zeigt jedoch, daß sie an den Kadenzstellen typische Tenorformeln aufweisen, weshalb wir diese sechs Tänze ebenfalls den Tenores zurechnen können.

Der nächste Punkt muß sich nun mit dem rhythmischen Ablauf der in den Quellen nicht rhythmisierten Tenores befassen. Das Brüsseler Manuskript gibt die Anweisung, daß auf jede Note („note“) der Melodie ein Tanzschritt („pas“) zu erfolgen habe. Als Tanzschritte werden angegeben: zwei „simple“ (ss), ein „double“ (d), ein „branle“ (b) etc.<sup>120</sup>

Wenn wir die Tenores mensural lesen, d.h. in Breven, und die Anweisung des Traktats wörtlich nehmen, kommen wir auf ein Tempo, das für die Tänzer viel zu schnell ist. Gombosi machte daher den Vorschlag, die Notenwerte der Tenores zu „augmentieren“, d.h. den Noten die doppelte Länge zu geben.<sup>121</sup> Die hieraus resultierenden Longen lassen dann allerdings den ursprünglichen Melodieverlauf kaum noch erkennen. Das wäre zwar für das Cantus-firmus-Denken des 15. Jahrhunderts kein Problem gewesen, stellt aber für Bläser eine gewisse, wenn auch nicht unüberwindliche Schwierigkeit dar. Die erhaltenen Sätze helfen hier nicht sehr viel weiter, denn es gibt zwar eine ganze Reihe von Spagna-Sätzen mit einem Longen-Tenor, aber erst aus dem frühen 16. Jahrhundert.<sup>122</sup> Die frühesten Spagnasätze behalten die Bewegung des Tenors in Breven bei. Eine Erklärung wäre, daß wir in den frühen Sätzen keine „basse danse“ im engeren Sinne vor uns haben, sondern deren schnelleren Nachtanz („pas de brebant“ oder „saltarello“). De la Torres dreistimmige Spagna-Version ist mit „Alta“ betitelt, was, wie oben erwähnt, äquivalent mit „saltarello“ wäre. Die Überschrift der zweistimmigen Bologneser Spagna lautet hingegen „La bassa castiglia“ und in diesem Fall liegen die rhythmischen Verhältnisse noch komplexer; der Tenor ist nämlich in Semibreven notiert und muß erst augmentiert werden, um zu einem Brevenrhythmus zu werden.<sup>123</sup>

\*

<sup>117</sup> Abgedruckt bei Manfred Bukofzer, „A polyphonic Basse dance of the Renaissance“, *Studies of Medieval and Renaissance Music*, London 1951, 190–216.

<sup>118</sup> *Monumentos de la Música Española*, Vol. 10 (hg. H. Anglés), Barcelona 1951, 84.

<sup>119</sup> Bessler, „Katalanische Coblá und Alta-Tanzkapelle“.

<sup>120</sup> Eine ausführliche Darstellung der Tanzschritte der „basse danse“ und ihrer Geschichte findet sich in: Daniel Heartz, „The Basse dance. Its evolution circa 1450–1550“, *Ann. Mus.* 6 (1959–1963) 287–340.

<sup>121</sup> A. a. O., XXXVIff.

<sup>122</sup> Ebd.

<sup>123</sup> Vgl. Bukofzer, a. a. O.

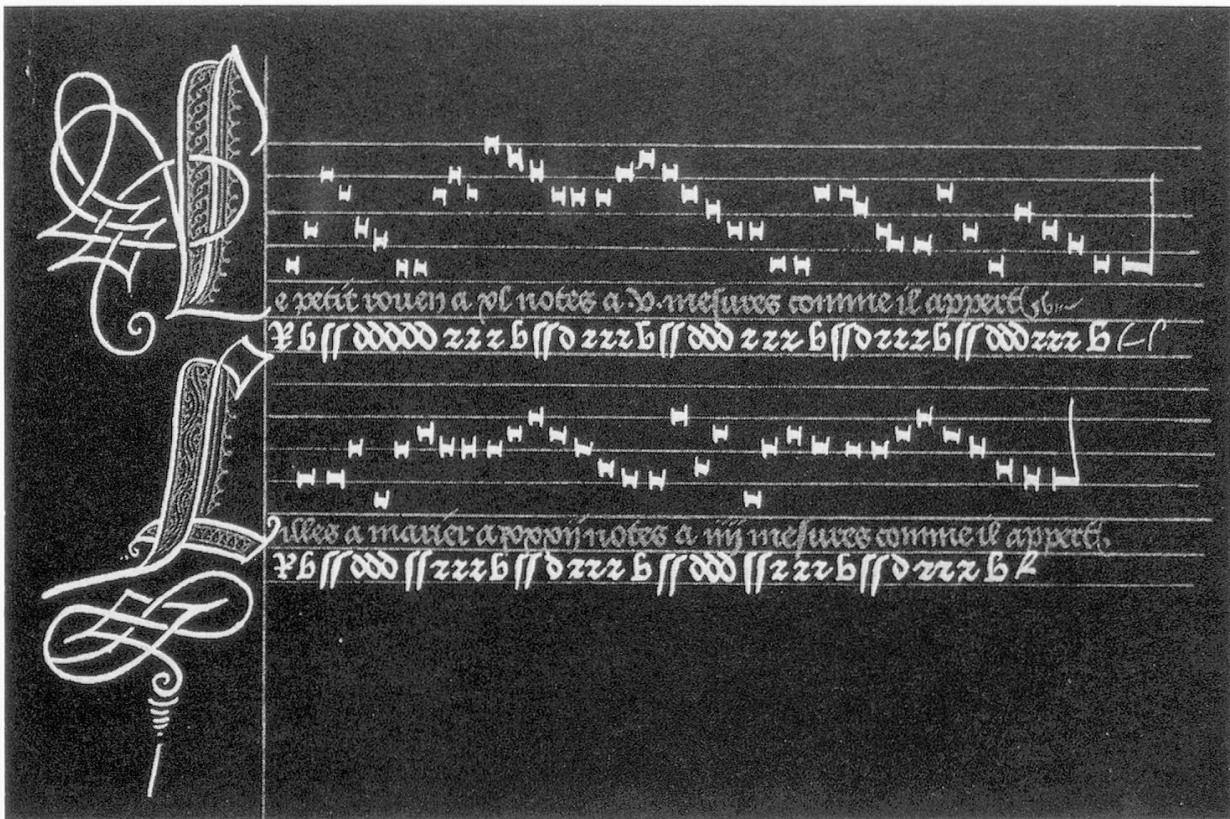


Abb. 15: Tenores der „basses dances“ *Le petit rouen* und *Filles a marier* aus der Brüsseler Handschrift (nach dem Faksimile von E. Closson, Bruxelles 1912)

Um auf dem Hintergrund der vorangegangenen Überlegungen und Erkenntnisse weitere Ergebnisse zur Aufführungspraxis der „alta capella“ auf dem Wege des Experiments finden zu können, wurde im Studienjahr 1982/83 eine Bläsergruppe der Schola Cantorum Basiliensis mit der Rekonstruktion dreistimmig improvisierter „basse danse“-Sätze betraut. Die Gruppe setzte sich, entsprechend den Gepflogenheiten des 15. Jahrhunderts, aus zwei Schalmey- bzw. Pommerspielern und einem Zugtrompeter zusammen.<sup>124</sup> Die Ergebnisse unserer Experimente sollen an Hand eines Beispiels aus dem Repertoire der Brüsseler Handschrift demonstriert werden.

Der vorgegebene Tenor „Filles à marier“ (vgl. Abb. 15) (nicht von der gleichnamigen Chanson Binchois' abgeleitet) war, wie wir aus Tanztraktaten erfahren, überaus verbreitet. Schrittfolgen zu diesem Tanz finden sich u. a. in Schriften aus Spanien und England.<sup>125</sup> Eine vierstimmig polyphone Fassung über diesen Tenor ist, wie oben erwähnt, in einer Handschrift in Sevilla erhalten.<sup>126</sup> Vermutlich war die Vorlage sowohl für die „basse danse“ wie auch für die vierstimmige Fassung ein Volkslied.<sup>127</sup>

<sup>124</sup> Die Beteiligten waren: Randall Cook und Katharina Arfken, Schalmeyen und Pommern, Lorenz Welker, Zugtrompete.

<sup>125</sup> Vgl. Crane, Materials, 76ff.

<sup>126</sup> Abgedruckt bei Gombosi, a.a.O., XXXVII.

<sup>127</sup> Vgl. Peter Gülke, „Das Volkslied in der burgundischen Polyphonie des 15. Jahrhunderts“, *Festschrift Besseler*, Leipzig 1961, 179–202.

Wir beschränkten die Bearbeitung des Tenors auf eine Rhythmisierung in isometrischen Breven (entsprechend einem „pas de brebant“/„saltarello“-Rhythmus) und eine Transposition in die Oberquint. Der nächste Schritt war die Festlegung eines Contratenors im gleichen Rhythmus unter Beachtung der Kadenzbildungen. Vorbild für die Behandlung des Contratenors waren einerseits der Satz von de la Torre (vgl. Notenbsp. 2), andererseits Chansons der ersten Jahrhunderthälfte sowie Hinweise von zeitgenössischen Theoretikern. Wir achteten auf perfekte Konsonanzen zu Beginn jedes Abschnitts und Wechsel von perfekten und imperfekten Konsonanzen vor den Kadenzen. Der streng symmetrische Aufbau des Tenors erleichterte die Festlegung des Contratenors und die Intervallabfolge zwischen den Kadenzen (der symmetrische Aufbau und die leicht erkennbare Abschnittsbildung war vermutlich auch Grund für die Beliebtheit des Tanzes). Als letzter Schritt war es dem Schalmeybläser überlassen, in Anlehnung an Modelle wie die Spagna-Sätze von de la Torre und aus Bologna, Q 16 (vgl. Notenbsp. 3), eine Oberstimme aus dem Stegreif zu erfinden. Eine der sich hierbei ergebenden Möglichkeiten sei hier als Transkription einer Tonbandaufzeichnung wiedergegeben (vgl. Anhang).

Notenbeispiel 2: *Alta* („Cancionero de Palacio“, Madrid, Palacio Real, Biblioteca, Ms. 1335 [olim 2-I-5])

Francisco de la Torre

Notenbeispiel 3: *La bassa castiglia* (Bologna, Civico Museo Bibliografico-Musicale, Q 16 [olim 109]; sowie als „Falla con misuras“ in Perugia, Bib. com., Ms. G 20 [431])

Außer dieser ersten Form der Improvisation mit einer freien Oberstimme über zwei festgelegten Unterstimmen versuchten wir noch eine weitere, mit zwei bewegten Oberstimmen (also zwei Schalmeyen) über dem Tenor (entsprechend den Abbildungen mit zwei Schalmeyenspielern statt Schalmey und Pommer). Die besten Ergebnisse wurden hierbei erzielt, wenn die beiden Schalmeybläser außer mündlicher Absprache bestimmter Formeln und der Kadenzbildungen mit imitativen Momenten arbeiteten.

Am Rande sei ein interessantes Phänomen erwähnt, welches sich nach längeren Versuchen der ersten Form (mit zwei festgelegten Unterstimmen) einstellte. Der Improvisator der Oberstimme gewöhnte sich daran, „Harmonie“-Fortschreitungen zwischen Tenor und Contratenor zu hören, was die Improvisation erleichterte, da er seine Stimme nur mehr in den vorgegebenen Klang einpassen mußte. Der Vergleich mit Variationen über Baßmodelle des 16. Jahrhunderts (Passamezzo antico, Romanesca, Folia etc.) lag nahe.

Zur Rekonstruktion der „basse danse“ müssen abschließend noch einige kritische Anmerkungen gemacht werden.

1. Obwohl die polyphone Ausführung der Musik zur „basse danse“ gesichert ist (allein schon durch die zahlreichen Abbildungen), müssen wir bei der Übernahme der in Tanztraktaten überlieferten Tenores immer im Auge behalten, daß sie in erster Linie als Gedächtnishilfe für den *Tänzer* gedacht waren, nicht für den Musiker.

2. Die überlieferten polyphonen Fassungen von „La spagna“ sind wahrscheinlich zum größten Teil komponierte Instrumentalstücke oder Kontrapunktbeispiele (letzteres läßt sich auch für die erwähnten zwei Sätze nicht ausschließen), ohne direkten Bezug zur Tanzpraxis.<sup>128</sup>

3. Bei einigen „basses danses“, die sich aus weit bekannten Chansons herleiten, ist zu überlegen, ob nicht die ganze Chanson als Basis für die Bearbeitung zum Tanz gedient haben könnte. Diese Praxis findet sich im 16. Jahrhundert bei der Pariser Chanson<sup>129</sup> und der italienischen Villotta.<sup>130</sup> Die Wahl des Tenors (in vereinfachter Form) als Richtlinie für den Tänzer würde dem nicht widersprechen.

Diese letzte Frage leitet über zum nächsten Punkt, welches Repertoire von der „alta capella“ zu anderen Anlässen als dem Tanz gespielt wurde.

Es ist wahrscheinlich, daß Mitglieder eines höfischen oder städtischen Bläserensembles mit beliebten Kompositionen vertraut waren. Für die meisten „ménestrels“ gab es bis weit ins 15. Jahrhundert die Möglichkeit, einmal im Jahr mit Kollegen Material und Erfahrungen auszutauschen, Instrumente zu erwerben und Wettbewerbe auszutragen. Nach einer seit dem hohen Mittelalter bestehenden Tradition trafen sich die Spielleute während der Fastenzeit, wenn sie von ihren üblichen Verpflichtungen befreit waren, zu „Spielmannsschulen“ („escolles des

<sup>128</sup> Vgl. Dietrich Kämper, „Das Lehr- und Instrumentalduo um 1500 in Italien“, *Mf* 18 (1965) 242–253.

<sup>129</sup> Hertzmann, a. a. O.

<sup>130</sup> Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik*, 162 ff.

ménéstrels“), oft in Flandern.<sup>131</sup> Diese Treffen wurden von städtischen und fürstlichen Auftraggebern mit besonderen Geldzuwendungen gefördert, sie erwarteten dafür aber auch eine Auffrischung des Repertoires. So gewährte etwa der Magistrat von Lille 1436 eine finanzielle Zuwendung an „aucuns ménestrelz de Lille, pour aidier a susporter leurs depens, en allant aux escolles à Cambray, pour apprendre des nouvelles chanchons“.<sup>132</sup> Interessanterweise enden die Zahlungen des burgundischen Hofes schon vor der Wende zum 15. Jahrhundert.<sup>133</sup> Machte das rege musikalische Leben am Hofe selbst die Reise zu den „escolles“ entbehrlich?

Für die Ausführung komponierter Musik durch Musiker der „alta capella“ gibt es einige Belege. Aus dem Jahr 1454 ist ein Bericht über einen Menestreltrompeter in Stuttgart erhalten, der „nicht nur Fanfaren, sondern auch Chansons“ spielen konnte.<sup>134</sup> Anlässlich der Hochzeit Karls des Kühnen mit Margarete von York in Brügge 1468 wurde von einer „alta capella“ eine Motette in seltsamer Verkleidung ausgeführt: vier „hauts ménestrels“ traten als Bock und drei Ziegen auf. Der Chronist Olivier de la Marche berichtet wie folgt: „Le bouc jouoit d'une trompette saicqueboute, et les trois chevres des schalmayes, et en celle manière jouerent ung motet.“<sup>135</sup> Und 1484 wurde in Brügge Casin de Brauwer, Priester und Musikerzieher, für Komposition und Zusammenstellung von „einigen Motetten, welche von den Pfeifern der Stadt aufgeführt werden sollen“, bezahlt.<sup>136</sup>

Wie Instrumentalisten mit komponierter Musik umgingen, macht Adam von Fulda deutlich, wenn er sich darüber beklagt, daß Musikanten, die „kaum zwei Regeln kennen, Chansons komponieren wollen“, und daß sie, „die kaum Noten lesen könnten, alle Musik verbesserten, zerpfückten, verdürben und richtig Komponiertes verfälschten“.<sup>137</sup>

Eine weitere Quelle zur instrumentalen Praxis der „alta capella“, vielleicht auch eine Repertoiresammlung der „piffari“, ist der Chansonnier Rom, Bibl. Casanatense 2856.<sup>138</sup> Diese Handschrift wurde 1485 Isabella d'Este zur Vermählung mit Francesco Gonzaga geschenkt. Sie enthält drei- und vierstimmige Kompositionen vorwiegend niederländischer Meister (Agricola, Martini), die allesamt höchstens

<sup>131</sup> Vgl. Walter Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960, 180ff.

<sup>132</sup> Marix, a. a. O., 97.

<sup>133</sup> Wright, a. a. O., 34.

<sup>134</sup> Marix, a. a. O., 72f.

<sup>135</sup> Mémoires, vol. III, 152.

<sup>136</sup> Polk, *Flemish wind bands*, 78.

<sup>137</sup> „... quia heu corruptam a componentibus musicam undique cernimus: quod ideo fit, quia pessimus inolevit usus instrumentistarum, qui cum vix duas intelligunt regulas, proh dolor! componere carmina volunt, et utinam solum carmina, sed etiam quaeque grandia usu praesumunt. Caeterum aliqui vix notarum figuras intelligentes, modicumve quid artis adepti, omnem cantum corrigunt, lacerant, corrumpunt et recte compositum falsificant.“ In: Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica*, tomus III, Nachdruck Hildesheim 1963, 352. Vgl. auch Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Leipzig 1898, 312.

<sup>138</sup> José M<sup>a</sup>. Llorens, „El código Casanatense 2.856 identificado como el Cancionero de Isabella d'Este (Ferrara), esposa de Francesco Gonzaga (Mantua)“, *AM* 20 (1965) 161–178.

A. S. Wolff, *The Chansonier Biblioteca Casanatense 2856, its history, purpose and music*, Ph. D. Diss. North Texas State University 1970.

Textincipits, aber keine vollständigen Texte aufweisen. Die Handschrift war möglicherweise als Beispielsammlung zum Kompositionsunterricht angelegt worden, ein zeitgenössisches Dokument bezieht sich jedoch darauf als „libro de canto figurato alla piffaresca“.<sup>139</sup> Rifkin schließt eine Ausführung durch Holzbläser nicht aus<sup>140</sup>, und praktische Erprobung mit der „alta capella“ der Schola Cantorum Basiliensis zeigte, daß ein Teil des enthaltenen Repertoires durchaus in den Möglichkeiten der oben geschilderten Besetzung liegt. Wenn man wegen des späten Zeitpunkts der Entstehung instrumentenbauliche Neuerungen (Posaune und Tenorpommer) in die Überlegungen mit einbezieht, wäre der Chansonnier als Repertoiresammlung einer „alta capella“ des späten 15. Jahrhunderts gut vorstellbar.

Der letzte hier angeführte Beleg für die Verwendung komponierter Musik zu den Auftritten der „alta capella“ ist die Londoner Handschrift Brit. Lib., Cotton Titus A XXVI. Diese Handschrift ist in musikwissenschaftlichen Kreisen bekannt als periphere Quelle für Musik des frühen 15. Jahrhunderts.<sup>141</sup> Wie jedoch erst kürzlich von Daniel Leech-Wilkinson aufgezeigt wurde<sup>142</sup>, ist der musikalische Teil der Handschrift (bestehend aus neun rondeaux, notiert in vereinfachter Mensuralnotation) Bestandteil eines Notiz- und Tagebuchs eines fahrenden Musikers, der sich Zorzi Trombetta nannte. Das Tagebuch wurde zwischen 1444 und 1449 geschrieben. Der Besitzer und Schreiber des Tagebuchs war als Trompeter zwischen 1447 und 1449 auf einem Schiff der venezianischen Handelsflotte beschäftigt, das zwischen den adriatischen Kolonien Venedigs und den Niederlanden verkehrte (die Beschäftigung eines Trompeters auf Schiffen war ein seit alten Zeiten gepflegter Brauch). Drei verschiedene Schreiber waren an der Abfassung des musikalischen Teils beteiligt, A, B und C nach Leech-Wilkinson, wobei die Textincipits zu den von C geschriebenen Noten nahezu mit Sicherheit von der Hand des Trompeters stammen. Leech-Wilkinson nimmt weiterhin an, daß der Schreiber der Incipits und der der zugehörigen Noten identisch seien und somit Schreiber C Zorzi Trombetta selbst sei. Von dieser Hand sind dem Tenor von Dunstables Chanson „Puisque m'amour“ fünf verschiedene Contratenores in vereinfachter Mensuralnotation beigelegt<sup>143</sup> (Vermeidung von Ligaturen und Notenwerten größer als die Semibrevis); die hieraus entstehende Zweistimmigkeit zeigt deutlich „primitive“ Züge (häufige Quintparallelen, keine Klauselbildungen) und ist vom Schreiber mit Anmerkungen zur praktischen Erprobung versehen:

<sup>139</sup> Es handelt sich um eine Bestellung Ercoles d'Este, datiert 15. Okt. 1485, mit folgendem Wortlaut: „4. Un libro de canto figurat che scipse e notò Don Alessandro Signorello a la piffaresca con un principio miniato all'antica con l'arme Ducale e con lettere d'oro a l'antica.“ (zit. nach Wolff, a. a. O., 29).

<sup>140</sup> Diskussionsbemerkung zu Kämper, „Kriterien der Identifizierung“.

<sup>141</sup> Bessler, „Studien zur Musik des Mittelalters“, 233 f.

<sup>142</sup> Daniel Leech-Wilkinson, „Il libro di appunti di un suonatore di tromba del quindicesimo secolo“, *RIM* 16 (1981) 16–39.

<sup>143</sup> Vgl. Manfred Bukofzer, *John Dunstable's complete works*, Musica Britannica Vol. 8, London 1953, 137.

Notenbeispiel 4: „Puisque m’amour“ (J. Dunstable). Tenor und fünf verschiedene Contratenores nach London, British Library, Cotton Titus A. XXVI.

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is the Tenor part, with the lyrics "Tenor puis che mamor ma pris" written below it. The following five staves are labeled Contratenor I, II, III, IV, and V. Each staff begins with a clef (C-clef for Contratenor I, F-clef for the others), a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 3/4. The music is written in mensural notation with square notes and stems. A diamond-shaped symbol with an equals sign is placed at the beginning of the first staff. The system ends with a double bar line.

The second system of the musical score consists of six staves, continuing the music from the first system. The notation is consistent with the first system, featuring mensural notation with square notes and stems. The system ends with a double bar line.

The third system of the musical score consists of six staves, continuing the music from the second system. The notation is consistent with the previous systems, featuring mensural notation with square notes and stems. The system ends with a double bar line.

Contratenor I stimmt weitgehend überein mit der Fassung in Codex Escorial, Ms. V. III. 24. Die Contratenores III, IV, V sind mit folgenden Kommentaren des Schreibers (des Trompeters?) versehen:

III. „sona ttutti do de briga chol ttenor“ (beide klingen falsch mit dem Tenor)

IV. „sona de briga con questo di sovara“ (klingt falsch mit dem von oben)

V. „questo si e un altro contra de questo mediemo ttenor e sona solo da per si solo e quelli do sona de briga senza questo“ (dies ist ein anderer Contra zu demselben Tenor, er klingt gut allein, und jene beiden klingen falsch, ohne diesen)

Den Tagebuchaufzeichnungen ist zu entnehmen, daß 1447/48 noch zwei weitere Musiker auf dem Schiff beschäftigt waren, Girardo Pifaro und Borttolomaio Pifaro. Wie weiterhin aus dem Tagebuch ersichtlich ist, mußte Zorzi 1449 zu diversen Anlässen an Land aufspielen (Hochzeiten, Empfänge etc.). Der Schluß liegt nahe, daß er, wenigstens zeitweise, mit den beiden anderen Musikern eine typische „alta capella“ bildete, und weiter, daß er dabei auch von der in seinem Besitz befindlichen Musik Gebrauch machte.

### *Zusammenfassung*

Die „alta capella“ des 15. Jahrhunderts stellt ein Bindeglied dar zwischen der ungeordneten Vielzahl von Instrumenten der „haute musique“ des Mittelalters und den Instrumentenfamilien der Hochrenaissance. Sie hat sich aus der bunten Vielfalt von „lauten“ Blasinstrumenten herauskristallisiert, um ein Jahrhundert lang in einer festgelegten Besetzung zu existieren. Ästhetische und instrumentenbauliche Momente mögen ineinandergegriffen haben, um ihr Entstehen zu ermöglichen. Obwohl nirgends ein Zusammenwirken mit Sängern belegt ist, zeigt die „alta capella“ auffällige Parallelen zur vokalen Praxis: Zuordnung der Instrumente zu den einzelnen Stimmen, Entwicklung von der Dreistimmigkeit zur Vierstimmigkeit. Die Aufgaben sind vielfältig, überall, wo Pracht und Festlichkeit an den Tag gelegt werden soll, ist ihr Auftreten gefragt. Das Auftreten der „alta capella“ ist auch ein europäisches Phänomen; sie ist in Spanien und Italien so beliebt wie in Deutschland oder den Niederlanden, auch wenn Musiker aus den nördlichen Ländern offensichtlich den Vorrang hatten. Mit dem Ende des Jahrhunderts verändert sich das Bild: Zinken- und Posaunenensembles übernehmen viele der Funktionen der „alta capella“, das Zusammenwirken von Bläsern und Sängern wird zur Regel, den Schalmeienensembles bleibt nicht viel mehr als Tanzmusik. Ganz vereinzelt mag sich eine „alta capella“ der alten Form noch gehalten haben. Ein Beispiel hierfür ist das Auftreten der Nürnberger Stadtmusikanten mit Schalmei, Altpommer und Posaune zur jährlichen Eröffnung der Frankfurter Messe.<sup>144</sup> Dieser Brauch hielt sich

<sup>144</sup> Zu diesem sog. „Pfeifergericht“ vgl. Žak, a. a. O., 139ff. Zwei der Instrumente des Frankfurter Pfeifergerichts befinden sich im Besitz des Historischen Museums der Stadt Frankfurt/Main: ein Altpommer von J. C. Denner, und eine Tenorposaune von Sebastian Hainlein, beide Instrumente mit zugehörigen Holzfutteralen.

bis weit ins 18. Jahrhundert, und hiervon möge zum Abschluß kein Geringerer als Johann Wolfgang von Goethe berichten:

„Auf einmal meldet eine wunderliche Musik gleichsam die Ankunft voriger Jahrhunderte. Es sind drei Pfeifer, deren einer die alte Schalmey, der andere einen Baß, der dritte einen Pommer oder Hoboe bläst. Sie tragen blaue, mit Gold verbrämte Mäntel, auf den Ärmeln die Noten befestigt, und haben das Haupt bedeckt. So waren sie aus ihrem Gasthause, die Gesandten und ihre Begleitung hinterdrein, Punkt Zehn ausgezogen, von Einheimischen und fremden angestaunt, und so treten sie in den Saal.“<sup>145</sup>

## ANHANG

### Improvisation über den Tenor „Filles à marier“

Vorbemerkung: Dieses Beispiel ist aus der Praxis genommen und Ergebnis eines Experiments. Es ist nicht als „Schulbeispiel“ zu verstehen, an dem die Regeln des Kontrapunkts demonstriert werden sollen. Aus der spontanen Improvisationssituation erklären sich einige „Fehler“, Verstöße gegen die Regeln des Kontrapunkts. So kommen in Takt 65 Oktavparallelen zwischen den beiden Oberstimmen vor; die Takte 69 bis 72 zeigen im Cantus II eine diminuierte Version der Tenorlinie (in der Oktave); Takt 115/116 erscheint eine Kadenz auf g in der Oberstimme, hervorgerufen durch den Quintfall im Tenor und den Wechsel von d-Klang zu g-Klang: hier erwiesen sich moderne Hörgewohnheiten stärker als kontrapunktisches Wissen.

Als Taktvorzeichnung der Oberstimme wurde  $\frac{3}{4}$  ( $\frac{6}{8}$ ) gewählt, da der Rhythmus, ähnlich dem Spagnasatz aus Bologna, zwischen Tempus perfectum/Prolatio minor und Tempus imperfectum/Prolatio maior wechselt.

Für die Erstellung der Transkription sei Katharina Arfken herzlich gedankt.

<sup>145</sup> Joh. Wolfgang von Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Erstes Buch, in: Goethe's Werke, hg. G. von Loeper, 20. Theil, Berlin o.J., 20f.

15

Musical score for measures 15-21. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle and bottom staves are bass clefs with a rhythmic accompaniment. The music is in 3/4 time. Measure 15 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and a quarter note C5. The accompaniment features a steady eighth-note pattern in the bass.

22

Musical score for measures 22-29. The system consists of three staves. The top staff continues the melodic line with eighth-note patterns. The middle and bottom staves continue the rhythmic accompaniment. The music maintains the 3/4 time signature.

30

Musical score for measures 30-36. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with a double bar line and a second ending bracket labeled "II" starting at measure 34. The middle staff has a double bar line and the instruction "Pommer tacet" starting at measure 34. The bottom staff continues the accompaniment. The text "Tenor (Zugtrompete)" is centered below the bottom staff.

37

Musical score for measures 37-43. The system consists of three staves. The top staff continues the melodic line. The middle and bottom staves continue the accompaniment. The music is in 3/4 time.

44

Musical score for measures 44-50. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with a double bar line and the instruction "Cantus I tacet" starting at measure 48. The middle staff has a double bar line and the instruction "Cantus II (Schalmei)" starting at measure 48. The bottom staff continues the accompaniment. The text "Cantus II (Schalmei)" is centered below the middle staff.

51

Musical score for measures 51-57. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a flat key signature, containing a whole rest. The middle staff is a treble clef staff with a melodic line. The bottom staff is a bass clef staff with a bass line. A small '8' is written below the bottom staff.

58

Musical score for measures 58-64. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a flat key signature, containing a whole rest. The middle staff is a treble clef staff with a melodic line. The bottom staff is a bass clef staff with a bass line. A small '8' is written below the bottom staff. The text "Cantus I" is written above the middle staff in measure 64.

65 III

Musical score for measures 65-71. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef staff with a melodic line. The middle staff is a treble clef staff with a melodic line. The bottom staff is a bass clef staff with a bass line. The text "Cantus II" is written above the middle staff in measure 65, and "Tenor" is written below the bottom staff in measure 65. A small '8' is written below the bottom staff.

72

Musical score for measures 72-78. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef staff with a melodic line. The middle staff is a treble clef staff with a melodic line. The bottom staff is a bass clef staff with a bass line. A small '8' is written below the bottom staff.

79

Musical score for measures 79-85. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef staff with a melodic line. The middle staff is a treble clef staff with a melodic line. The bottom staff is a bass clef staff with a bass line. A small '8' is written below the bottom staff.

86

Musical score for measures 86-92. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes, ending with a rest. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with eighth notes. The text "Cantus II tacet" is written in the middle of the system.

93

Musical score for measures 93-100. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The middle staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with eighth notes. The text "IV" is written above the top staff at measure 95. The text "(Schalmei)" is written below the middle staff at measure 95. The text "Tenor (Pommer)" is written below the middle staff at measure 95. The text "Contra (Zugtrompete)" is written below the bottom staff at measure 95. The time signature changes from 2/4 to 2/4 at measure 95.

100

Musical score for measures 100-108. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The middle staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with eighth notes.

109

Musical score for measures 109-117. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The middle staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with eighth notes.

118

Musical score for measures 118-125. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The middle staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with eighth notes. The system ends with a double bar line and repeat signs.

# ARTEN IMPROVISIRTER MEHRSTIMMIGKEIT NACH LEHRTEXTEN DES 14. BIS 16. JAHRHUNDERTS

VON KLAUS-JÜRGEN SACHS

Als entscheidenden Wesenszug der real erklingenden Musik wertet Isidor von Sevilla – einer der einflußreichsten Denker des frühen Mittelalters (um 630) – den Sachverhalt, daß das Klingende (*sonus*) „vorüberfließt“, nämlich einfließt „in vergangene Zeit“ (*praeterfluit in praeteritum tempus*) und sich allein dem Gedächtnis einprägt (*inprimiturque memoriae*). Aus der unabwendbaren Flüchtigkeit der Musik resultiert ihre Gedächtnisabhängigkeit. Versagt das Gedächtnis und werden die Klänge nicht durch die menschliche *memoria* festgehalten, so vergehen sie (*pereunt*), weil – und nun folgt eine erstaunliche Begründung Isidors – „sie nicht aufgeschrieben werden können“ (*quia scribi non possunt*).<sup>1</sup> Für den Gedankengang der folgenden Erörterung ist belanglos, warum Isidor Klänge für nicht aufschreibbar hielt – ob ihm Notationen wie die griechischen zu wenig vertraut, vielleicht unbekannt waren oder ob er nur an die Schwierigkeit dachte, Musik im Moment ihres Erklingens aufzuzeichnen. Eindeutig aber bleibt Isidors Überzeugung: eine Niederschrift könnte auch bei versagender *memoria* die *soni* festhalten und vor dem Untergang bewahren.

Aus heutiger Sicht drängt sich ein bestätigendes Fazit der These Isidors auf: die unüberschaubar reiche schriftliche Überlieferung von Musik seit dem 9. Jahrhundert *hat* als Ersatz, zugleich aber auch als Potenzierung des menschlichen Gedächtnisses eine immense Fülle von Musik vor ihrem Vergehen bewahrt – zwar nicht in ihrer konkreten, einst erklingenen sinnlichen Gestalt, wohl aber in ihrer abstrakten musikalischen Substanz. Läßt sich daraus nun aber folgern, daß die improvisierte, aus dem Stegreif entstandene Musik früherer Zeiten rettungslos untergegangen ist, weil sie sich unmittelbarer *memoria* entzieht und nicht niedergeschrieben wurde?

Diese Frage, die den gegenwärtigen Veranstaltungszyklus leitet, soll nun für jenen Bereich von improvisierter Mehrstimmigkeit erörtert werden, der einen Niederschlag in Traktaten der Satzlehre des 14. bis 16. Jahrhunderts gefunden hat. Denn in die-

<sup>1</sup> Die herangezogene Passage ist Bestandteil des grundlegenden Eröffnungsabschnitts „De musica et eius nomine“ aus *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum libri XX* und lautet (nach der Edition von W.M. Lindsay, Oxford 1911, III, xv, 19–27) im Zusammenhang: „Musica est peritia modulationis sono cantuque consistens. Et dicta Musica per derivationem a Musis. Musae autem appellatae ἀπὸ τοῦ μάσαι, id est a quaerendo, quod per eas, sicut antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur. Quarum sonus, quia sensibilis res est, et praeterfluit in praeteritum tempus inprimiturque memoriae. Inde a poetis Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est. Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt.“ Isidors Charakterisierung der *musica* („Musik“) als gedächtnisabhängiger „Zeitkunst“ mag durch die seit Hesiod bezeugte mythische Genealogie der Musen als Töchter des Zeus (Iovis) und der Mnemosyne (Memoria) mitinspiriert und durch die (Fehl-)Etymologie des Wortes *Musa* (vgl. H. Koller, *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Bern u. München 1963, 38) unterstützt worden sein, trifft gleichwohl ein fundamentales Merkmal der Sache.

ser Texttradition, die zur maßgebenden, allerdings zumeist nur recht elementaren Unterweisung der Sänger und Komponisten (oft in gleicher Person) diene, begegnet man mehr oder minder präzisen Hinweisen auf Praktiken der im Stegreif ausgeführten Mehrstimmigkeit. Deshalb greifen die umfassenderen historischen Darstellungen der musikalischen Improvisation<sup>2</sup> auch auf diesen Quellenfundus zurück, untersuchen dabei allerdings nicht, ob – oder in welchen Grenzen – eine vergangene Praxis des Improvisierens samt ihren Resultaten „rekonstruierbar“ ist, was sich der vorliegende Beitrag zur Aufgabe stellt.

Den genannten zeitlichen Rahmen rechtfertigt die einheitliche Basis der Lehre, nämlich jenes Satzprinzip, das seit ca. 1330 als *contrapunctus* bezeichnet, angewendet, beschrieben und gelehrt wurde. Dieses Satzprinzip war im 14. Jahrhundert neu, fand offenkundig rasche Verbreitung und erwies sich als ebenso zukunfts-trächtig für die rationale Durchdringung des Komponierens wie dauerhaft als Fundament schlicht praxisbezogener Mehrstimmigkeitslehre.<sup>3</sup> Die auffällige Tatsache aber, daß der Grundbestand dieser Lehre, nämlich die Behandlung des einfachen „Note-gegen-Note-Contrapunctus“, sich Jahrhunderte hindurch weder wesentlich wandelte noch im Schatten beträchtlich fortentwickelter Kompositionskunst seine didaktische Schlüsselrolle einbüßte, erklärt sich wohl nur so: die Lehre hing aufs engste mit der speziellen, aber unverzichtbaren Praxis des improvisiert mehrstimmigen Vortrages einer gegebenen Melodie zusammen.

Damit ist eine erste, ganz wesentliche Einschränkung angesprochen, die für alle Arten, von denen zu reden sein wird, gilt: es handelt sich stets um ein Improvisieren zu einem vorgegebenen Cantus firmus, also um „partielle“, nicht „totale“ Improvisation.<sup>4</sup> Ferner gehört der Cantus firmus innerhalb jener Praxis, um die es ging, zu einem vertrauten Repertoire – in der Regel einem liturgischen –, war also bekannt; die Improvisation konnte demnach auf assoziative Stützen wie die Kenntnis von Text, Gliederung, Tonart, Duktus und Umfang der Vorlagemelodie bauen. Drittens stand der Cantus firmus normalerweise in Notation zur Verfügung und diente – trotz seiner Bekanntheit – in niedergeschriebener Gestalt als Vorlage; die Improvisation konnte somit optische bzw. visuell-kombinatorische Hilfen nutzen. Viertens war dieser notierte Cantus firmus nicht nur der vorgegebene, sondern auch der vorrangige Satzbestandteil; er blieb das Wesentliche, ihm ordnete sich die mehrstimmige Ausgestaltung zu und unter, was zur Folge hatte, daß die improvisierten Satzbestandteile nicht unbedingt den ästhetischen Maßstäben genügen mußten, denen der in seiner Einstimmigkeit lebensfähige Cantus firmus entsprach. Doch

<sup>2</sup> Genannt seien die noch immer maßgebenden Arbeiten von E. T. Ferand, *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*, Zürich 1938, und *Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik* = Das Musikwerk 12, Köln 1956.

<sup>3</sup> Zusammenfassend dargestellt durch den Verf. in *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen* = Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 13, Wiesbaden 1974.

<sup>4</sup> Diese Unterscheidung geht auf E. T. Ferand (cf. Anm. 2; 1938: S. 9f.; 1956: S. 6) zurück, ist bei ihm aber auf den Satzverlauf, nicht auf die Stimmen oder die Satzschichten gemünzt.

noch ein fünfter Gesichtspunkt bleibt zu beachten: Ausgangs- und Grundform, wahrscheinlich auch übliche und verbreitetste Weise dieser Praxis war das solistische Improvisieren eines einzelnen Sängers zu einem – wie auch immer dargebotenen – Cantus firmus; es handelte sich also um Individualimprovisation.

Damit sind Grenzen markiert, die den Charakter dieses Improvisierens deutlich machen. Es diente den alltäglichen Anforderungen einer regelmäßigen Praxis vor allem gottesdienstlicher Musik, blieb ganz im Rahmen des Usuellen, wurde dementsprechend eingeschätzt, repräsentierte nicht die kompositorische Höhe musikalischer Kunst, ließ sich jedoch anhand weniger Faustregeln lehren und erlernen. Sein satztechnischer Standard – mochte er auch für die Ohren eines Kenners schwanken – genügte den Ansprüchen der schlicht mehrstimmigen Darbietung liturgischer Melodien; besondere Qualität einer gesanglichen Ausführung konnte der Praxis ein Signum des Kunstvollen aufprägen.

Diese partielle und usuelle Improvisation, die zuweilen als bloße „Stegreifausführung“ von „Improvisation im eigentlichen Sinne“<sup>5</sup> unterschieden wird, ist zweifellos nicht zu vergleichen mit herausragenden Leistungen des freien Fantasierens, wie es sich vor allem seit den bedeutenden Organisten des 17. Jahrhunderts als Kunst herausbildete. Dennoch wäre es ebenso unangemessen wie befangen, die Vielfalt, Breitenwirkung und musikgeschichtliche Bedeutung dieser improvisierten Mehrstimmigkeit zu unterschätzen.

Indem die folgende Skizze sich auf solche Arten des mehrstimmigen Improvisierens, die in Lehrtexten des 14. bis 16. Jahrhunderts erläutert werden, beschränkt, zielt sie weder auf Vollständigkeit gegenüber der einstigen Praxis noch auf Spekulationen über hochrangige Stegreifleistungen ab, die zweifellos im Rahmen oder jenseits dieser Arten möglich waren, sondern rückt lediglich die seinerzeit der Lehre – und heutzutage vielleicht einem praktischen Nachvollzug – zugänglichen Verfahren in den Blick.

\*

Die einfachste, wichtigste und schlechthin grundlegende Art besteht im zweistimmigen Satz „Note gegen Note“. Nicht die äußere Anlage, nämlich jeden Cantus-Ton mit einem Ton der improvisierten Zusatzstimme („Note gegen Note“) zu versehen, ist seit dem 14. Jahrhundert an dieser Art neu, sondern das auf dem Regelsystem des Contrapunctus beruhende Satzprinzip. Das Regelsystem basiert wesentlich auf der Unterscheidung von perfekten und imperfekten Konsonanzen (also einerseits Einklang, Quinte, Oktave samt Oktaverweiterungen, andererseits Terzen, Sexten usw.). Trotz seiner prinzipiellen Einheitlichkeit wurde das System in vielfältigen Detailvarianten gelehrt und tradiert; gleichwohl läßt es sich für den improvisierten Note-gegen-Note-Satz auf vier prägnante Normen reduzieren:

1. nur Konsonanzen finden Verwendung;
2. für Anfang und Schluß ist eine perfekte, für die Paenultima eine imperfekte Konsonanz zu wählen;

<sup>5</sup> *Riemann-Musiklexikon*, 12. Aufl., Sachteil, Mainz 1967, 391.

3. Folgen gleicher perfekter Konsonanzen „parallel“ zum fortschreitenden Cantus firmus sind verpönt, Folgen gleicher imperfekter dagegen empfohlen;
4. die Zusatzstimme soll Gegenbewegung und die kleineren (doch diatonischen) Fortschreitungsintervalle bevorzugen.

Regeln, die jenseits dieser Normen in den Texten – zuweilen und offenkundig uneinheitlich – begegnen, sind Zutaten oder Verschärfungen, die nicht mehr primär dem improvisierten Contrapunctus gelten: so die Empfehlung des Wechsels zwischen perfekter und imperfekter Konsonanz, die Forderung eines Halbtonanschlusses in bestimmten Verbindungen, die Aussagen über Folgen ungleicher perfekter oder ungleicher imperfekter Konsonanzen sowie Vorbehalte gegenüber der Tonwiederholung.

Daß die Regeln insgesamt gleichermaßen für eine improvisierte wie für eine schriftlich vorbereitete Ausführung gelten, wird in den Lehrtexten ausdrücklich und oft betont. So stellt Prosdocius de Beldemandis (1412) fest, der Contrapunctus habe doppelten Geltungsbereich, sei „duplex, scilicet vocalis et scriptus“; der *contrapunctus vocalis* sei derjenige, der (lediglich) „vorgetragen“ wird („qui proferatur“), *scriptus* dagegen, der „aufgezeichnet“ wird („qui scribitur“).<sup>6</sup> Sachlich analoge Formulierungen dieser Gegenüberstellung lauten beispielsweise:

contrapunctus extemporalis (usualis)	–	artificiosus <sup>7</sup>
contrapunctum ore prolatum	–	notis conscriptum <sup>8</sup>
contrapunto a mente	–	a penna <sup>9</sup>

Johannes Tinctoris (1477) verknüpft diese Unterscheidung mit den Ausdrücken „super librum cantare“ („über dem Buch [mit bloßer Aufzeichnung des Cantus firmus] singen“) und „res facta“ (im Sinn von „ausgearbeiteter Komposition“)<sup>10</sup>, doch bereits ein früher Contrapunctus-Text (aus der Mitte des 14. Jahrhunderts) scheint in der Wendung „Contrapunctus ... est ... punctum contra punctum ... ponere vel facere“<sup>11</sup> auf die beiden Verfahren (nämlich Note gegen Note „zu setzen“ oder „auszuführen“) hinzuweisen.

Wie die Praxis dieses Improvisierens einer Gegenstimme in der Art „Note gegen Note“ aussah, läßt sich leicht und wohl recht getreu vorstellen. Erforderlich waren freilich sicherer Überblick über die jeweils möglichen Konsonanzen sowie rasche, stets ein wenig „vorausschauende“ Auswahl aufgrund der Regeln, so daß beispielsweise der Anfang des *Kyrie fons bonitatis* Lösungen nahelegte, wie in den Exempla a (Cantus firmus als Oberstimme) und b (Cantus firmus als Unterstimme):

<sup>6</sup> *Tractatus de contrapuncto*, ed. E. de Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series* III, Paris 1869, 194a–b.

<sup>7</sup> A. Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650, 241.

<sup>8</sup> W. Schonsleder, *Architectonice musices universalis*, Ingolstadt 1631, 56.

<sup>9</sup> G. B. Chiodino, *Arte pratica latina et volgare di far Contrapunto à mente, & à penna*, Venedig 1610.

<sup>10</sup> *Liber de arte contrapuncti*, ed. A. Seay = *Corpus scriptorum de musica* 22, II, 107.

<sup>11</sup> Aus dem Traktat *Cum notum sit*, ed. E. de Coussemaker (vgl. Anm. 6) 60b.

a  
8 Ky - ri - e fons bo - ni - ta - tis, pa - ter in - ge - ni - te,

b  
8

c  
8

Allerdings folgte die Praxis keineswegs immer und überall den skizzierten Normen des Contrapunctus. Teils pflegte sie zuweilen ältere Formen des Parallelsingens ausschließlich in perfekten Konsonanzen weiter, wie dies Version c zeigt<sup>12</sup>, teils verwirklichte sie – bei weniger befähigten oder noch ungeübten Sängern – einen kontrapunktischen Satz auch nur mangelhaft. Wenn noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts Autoren wie Adrian Petit Coclico (1552) Cantus-firmus-Sätze in dieser schlichsten Art Note gegen Note auf zweifache Weise ausführen, einmal korrekt als „Exemplum bonum“, dann voller Fehler als abschreckendes „Exemplum pravum“ oder „illicitum“<sup>13</sup>, oder wie Heinrich Faber (1548) eine ganze Kirchenliedstrophe, zweistimmig und weithin einwandfrei, aufnotieren, um die (in Beispiel d, T. 12) vorhandenen Einklangsparellen zu bemängeln<sup>14</sup>, dann sind dies andauernde Reaktionen auf die Stegreifpraxis und die in ihr schwerlich ganz auszurottenden Regelverstöße.

d  
8

Solchen von den Kennern angeprangerten, von den Hörern wohl selten registrierten Satzfehlern suchte man auf mehrfache Weise zu begegnen. So schränkte man – in der sogenannten Gradus-Lehre<sup>15</sup> – den melodischen Spielraum der Zusatzstimme extrem ein, nämlich auf den Ambitus eines Hexachords, genauer: auf seine nur sechs verschiedenen Töne; dies geschah einerseits gewiß aus rein didaktischen Grün-

<sup>12</sup> Wiedergegeben nach J. Wolf, *Eine neue Quelle zur mehrstimmigen kirchlichen Praxis des 14. bis 15. Jahrhunderts*, in: *Festschrift Peter Wagner zum 60. Geburtstag*, hg. von K. Weinmann, Leipzig 1926, 228.

<sup>13</sup> *Compendium musices*, Nürnberg 1552, fol. K 2 ff.

<sup>14</sup> *Musica poetica*, ed. Chr. Stroux, *Die Musica Poetica des Magisters Heinrich Faber*, Port Elizabeth 1976, 7; als Unterstimme dient die Choralmelodie „Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gotteszorn wandt“.

<sup>15</sup> Vgl. die in Anm. 3 genannte Schrift, 143ff. sowie vor allem P.P. Scattolin, „La regola del ‘grado’ nella teoria medievale del contrappunto“, *RIM* 14 (1979) 11–74.

den, andererseits aber wohl auch mit dem praktischen Ziel, durch Reduzierung der Möglichkeiten dem improvisierenden Sänger das sichere Zuordnen von Konsonanzen und Fortschreitungen zu erleichtern. Wie häufig und wie strikt sich die Praxis des Improvisierens einer Gegenstimme im Note-gegen-Note-Satz tatsächlich an einen Hexachordraum band, ist von den Lehrtexten her freilich nicht abzuschätzen, doch bleibt zu vermuten, daß sich die Sänger bereits im Rahmen derartiger Übungen einen gewissen Vorrat von Standardwendungen aneigneten, der ganz wesentlich zur Fertigkeit des Stegreifensings gehört haben dürfte.

Doch ein weiterer Gesichtspunkt kam hinzu. Man war bemüht, sich die Gegenstimmennoten imaginativ in das Notensystem der Cantus-firmus-Aufzeichnung hineinzu projizieren, um so mit dem Cantus zugleich und in bestimmten Relationen zu ihm die Gegenstimme „im Geiste“ abzulesen. Eine Vorstufe oder auch drastische Erleichterung dessen findet sich in einigen Quellen, in denen die bereits ausgewählten Konsonanzorte für die Gegenstimme durch Solmisationssilben, Intervallzahlen oder kleine Punkte im Notensystem des Cantus firmus gekennzeichnet sind, so daß hier kaum mehr verheimlichte Niederschriften des Satzes vorliegen und von Stegreifausführung nicht gesprochen werden kann.<sup>16</sup>

Für das visuell-imaginative Ableiten der Gegenstimme aus der Cantus-Aufzeichnung war es jedoch wichtig, sich die zu improvisierende Stimme Ton für Ton in möglicher räumlicher Nähe zu den Cantusnoten, also in leicht überschaubaren Intervallen, vorzustellen. Dies aber führte dazu, die – dafür geeigneten, weil verhältnismäßig unproblematischen – Transpositionen um eine Oktave und um eine Quinte ins Spiel zu bringen.

Ergebnis dieser Bemühungen ist die Sight-Praxis englischer Quellen besonders des 15. Jahrhunderts.<sup>17</sup> Die Grundzüge des Verfahrens lassen sich am einfachsten an jenen berühmt gewordenen Satzarten demonstrieren, die durch noch strengere Reduktion, nämlich auf nur zwei verschiedene Konsonanzen, den Gewinn eines risikolosen Improvisierens von *zwei* Gegenstimmen zum Cantus, also einen dreistimmigen Satz, erzielen: Faburdon und Fauxbourdon.<sup>18</sup> Bekanntlich entstehen hier in den Modellsätzen, wie man sie sich improvisiert zu denken hat, nur Sextakkord-

<sup>16</sup> Erwähnt seien die entsprechenden Beispiele aus den Traktaten des Johannes Gallicus, ed. E. de Coussemaker (vgl. Anm. 6) IV, 395b und des Leonel Power, ed. Thr. Georgiades, *Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Untersuchungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter*, München 1937, 13–23 sowie das dem Artikel *Faburdon* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 6, London 1980, 353 beigegebene Faksimile.

<sup>17</sup> Dazu neben der in Anm. 16 genannten Schrift von Georgiades auch M. Bukofzer, *Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*, Straßburg 1936.

<sup>18</sup> Als jüngste und zusammenfassende Arbeiten hierzu seien genannt: D. Hoffmann-Axthelm, Artikel „Faburdon/fauxbourdon/falso bordone“ in *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1972 sowie Br. Trowell's Artikel „Faburdon“ und „Fauxbourdon“ in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 6, London 1980, aber auch sein Aufsatz „Faburdon – New sources, new evidence“ in *Modern Musical Scholarship*, ed. by E. Olleson, Stockfield 1980, 28–78.

folgen, die durch einzelne Quintoktavklänge umrahmt und unterbrochen werden. So vertraut uns dieses Satzbild sein mag, so fern liegt uns die von den Gegenstimmensängern anzuwendende Methode, weshalb sie an Beispiel e veranschaulicht sei. Der Cantus liege als Mittelstimme in einer Aufzeichnung des *Kyrie fons bonitatis* vor. Der Unterstimmensänger bildet dazu entweder – bei Sextakkordketten – die darunterliegende Terz oder – bei den umrahmenden Quintoktavklängen – die darunterliegende Quinte, „liest“ beide aber aufwärtsquinttransponiert (im sogenannten *Sight of Faburdon*) „ab“, stellt sich also bei den Rahmenklängen die Gegenstimmennote im optischen Einklang mit dem Cantus vor, bei den Klängen der Sextenketten aber in der Terz über dem Cantus (wie dies in Beispiel e durch schwarze Noten gekennzeichnet wurde). Schwierigkeiten ergeben sich allenfalls dadurch, daß der Unterstimmensänger im „gelesenen“ Ton *f* immer die (reine) Quinte *b* (nicht *b*) singt und deshalb nicht selten zum Sprung in den Ton *es* gezwungen wird (da die Quarte als Sukzessivintervall rein sein soll). Der Oberstimmensänger aber liest den Cantus unverändert ab, singt ihn jedoch eine Quarte höher. Der auf diese Weise entstandene dreistimmige Satz entspricht klanglich dem Notenbeispiel f.

The image shows four staves of musical notation for the Kyrie fons bonitatis. The top two staves are for the Cantus (C) and the Unterstimmensänger (U). The bottom two staves are for the Oberstimmensänger (O). The lyrics are: Ky - ri - e fons bo - ni - ta - tis, pa - ter in - ge - ni - te, a quo bo - na cun - cta pro - ce - dunt, e - le - i - son.

The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'oder' and 'f'.

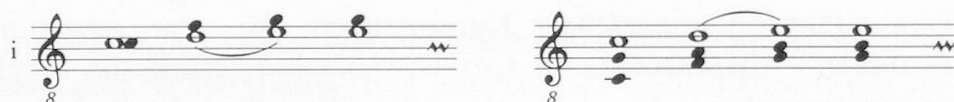
Beim Fauxbourdon nun, wie ihn Guilielmus Monachus (um 1480) exemplifiziert (vgl. das ihm entnommene Beispiel g)<sup>19</sup>, ist das Verfahren insofern noch einfacher, als der notierte Cantus die Unterstimme bildet. Da Mittel- und Oberstimmensänger gemeinsam zum Einmünden der Sextakkordketten in die Quintoktavklänge beitragen müssen und dieses im Verlauf des Stückes nicht ohne weiteres koordinieren können, beschränkt Guilielmus die Anwendung des Rahmen-Quintoktavklanges auf Anfang und Schluß, weshalb der Satz faktisch permanent in Sextakkorden fortschreitet. Diese aber werden ständig als Terzen zum Cantus „mitgelesen“, vom Mittelstimmensänger tonhöhengetreu über dem Cantus, vom Oberstimmensänger

<sup>19</sup> *De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus*, ed. A. Seay = Corpus scriptorum de musica 11, 29, Ex. 45.

oktavtransponiert unter dem Cantus, so daß die mit „Orientierungspunkten“ versehene Cantusaufzeichnung des Guilielmus zum Satz aus Beispiel h führt.<sup>20</sup>



Geht man hingegen, etlichen Fauxbourdonkompositionen entsprechend, vom Cantus in der Oberstimme aus, so läßt sich ein analoges Verfahren anwenden: die ständig als Unterquarte folgende Mittelstimme wird quarttransponiert aus dem Cantus „abgelesen“; die für die Rahmenklänge zuständige Unterstimme wird bei diesen im Einklang mit dem Cantus, bei Sextakkorden als Oberterz imaginiert, folglich oktavtransponiert behandelt. Sight-Technik und Satzresultat dieses Konzepts seien am Initium des *Kyrie fons bonitatis* skizziert (Beispiel i), wodurch die prinzipielle Ähnlichkeit mit dem bereits (in den Beispielen e und f) veranschaulichten Verfahren deutlich wird.



Bei diesen Arten drängt sich gewiß die Frage auf, ob man hier überhaupt noch von „Improvisation“ – Satzherstellung „aus dem Stegreif“ – sprechen kann, ob es sich nicht vielmehr um ein rein mechanisches Ausführen eines durch satztechnischen Schematismus vorherbestimmten Gebildes handelt. Besonders die Art mit Cantus firmus als Unterstimme (Beispiel h) ist durch ihren völligen Verzicht auf Quint-oktavklänge während des Binnenverlaufs restlos determiniert. Wo aber jede Wahlfreiheit, jeder Entscheidungsspielraum entfällt, scheut man sich mit Recht, von „Improvisation“ zu sprechen. Gleichwohl ist es kaum sinnvoll, im Blick auf die gesamte Praxis der usuell mehrstimmigen Darbietung des Cantus firmus so zu differenzieren, daß jenes Schema des Guilielmus Monachus (Beispiel h) als bloße „Ausführung“ gilt, hingegen die damit eng verwandten Arten Faburdon (Beispiel f) und Fauxbourdon (Beispiel i) wegen des Entscheidungsspielraumes für den Unterstimmensänger, häufiger oder seltener Quinte statt Terz zu wählen, „Improvisation“ sind. Denn trotz unterschiedlicher Grade von Determiniertheit des Satzgefüges durch Anwendung einfacher Rezepte der Gegenstimmengewinnung verbindet alle Techniken der usuellen Mehrstimmigkeit doch ihr Ad-hoc-Charakter, genauer: das Ziel, ohne auskomponierten, schriftlich aufgezeichneten (und dies rechtfertigenden) Satz den Cantus firmus mehrstimmig einzukleiden, und der prinzipiell improvisatorische Weg, auf dem diese Einkleidung stets „so oder auch anders“ ausfallen

<sup>20</sup> Beispiel h gibt den Cantus gemäß seiner rhythmischen Notierung, die Zusatzstimmen aber nur in neutraler Verdeutlichung wieder.

kann. Diese den Oberbegriff „Improvisation“ stützenden Kriterien werden keinesfalls dadurch zunichte, daß Praktiken des spontanen Ausschmückens, Verzierens, Abwandelns auch vor ausgearbeiteten Kompositionen nicht haltmachten. Selbst wenn diese bis ins 16. Jahrhundert hinein weit weniger als spätere „Werke“ beanspruchten, „so und nicht anders“ zu sein, unterscheiden sich die Voraussetzungen der usuell mehrstimmigen Einkleidung eines Cantus firmus von denen der wie auch immer vorgenommenen Darbietung einer mehrstimmigen Komposition doch grundlegend.

\*

Erleichterte die Sight-Technik (nach entsprechender Übung) das visuell-imaginative Auswählen geeigneter Konsonanzen und Fortschreitungen durch den Sänger, so verhalfen die bisher skizzierten dreistimmigen Satzarten – an denen die Sight-Praxis veranschaulicht wurde – zur denkbar einfachen Herstellung eines Satzes mit mehreren simultan den Cantus einkleidenden Stimmen. Diese „Simultan-Improvisation“ beruht allerdings auf einem Kunstgriff, den die Contrapunctus-Lehre ursprünglich nicht zuließ, nämlich auf der Lizenz, beliebig viele gleiche imperfekte Konsonanzen unmittelbar aufeinanderfolgend parallelzuführen; die frühen Texte der Lehre nennen ausdrücklich als Höchstzahl drei oder vier solcher Klänge.<sup>21</sup> Erst die unbeschränkte Parallelführung imperfekter Konsonanzen, die strenggenommen dem „kontrapunktischen“ Charakter des Satzes widerspricht, schuf die Möglichkeit, im Blick auf ein stereotypes Fortschreiten zweier Stimmen die Bedingungen für die dritte Stimme so zu erfassen, daß diese beim spontanen Verfolgen einer der anderen Stimmen fehlerfrei ableitbar wird.

Dies war bei den erwähnten Arten von Faburdon und Fauxbourdon der Fall. Bekannt sind aber noch andere Rezepte, wie sich unter der Prämisse ständiger Terzen-, Sexten- oder Dezimenketten zweier Stimmen die dritte Stimme leicht und aus dem Stegreif gewinnen läßt; allerdings handelt es sich meist um nicht sehr tragfähige Schemata, die bezeichnenderweise in der Überlieferung wesentlich spärlicher bezeugt sind als Faburdon oder Fauxbourdon.

Wichtigste Quelle für diese Arten ist der Traktat des Guilielmus Monachus.<sup>22</sup> Von den dort behandelten Schemata<sup>23</sup> seien hier nur die aufschlußreichsten beleuchtet. So lassen sich Terzen- wie Sextenparallelen der Oberstimmen durch eine Unterstimme stützen, die regelmäßig – von Klang zu Klang – zwischen Unterterz und Unterquinte wechselt: im ersten Fall (wie Beispiel k) bezogen auf die Oberstimme, im zweiten (Beispiel l) bezogen auf die Mittelstimme. Dabei soll – um einer andeutungsweisen Kadenzbildung willen – möglichst der Paenultima die Quinte zukommen. Die nach diesen Richtlinien präparierten (nicht von Guilielmus stammenden) Beispiele k und l, wiederum mit dem Anfang des *Kyrie fons bonitatis*,

<sup>21</sup> Vgl. die in Anm. 3 genannte Schrift, 89–91 sowie M.F. Bukofzer, Artikel *Discantus* in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 3, Kassel u. Basel 1954, 572.

<sup>22</sup> Vgl. oben S. 172 und Anm. 19.

<sup>23</sup> Vgl. die in Anm. 3 genannte Schrift, 132–137.

verdeutlichen das Verfahren, zeigen aber zugleich die nicht selten entstehenden Tritonusprobleme.<sup>24</sup> Ferner ist zu beachten, daß die Terzen- und Sextenparallelen nicht im Sight-Verfahren aus einer notierten (Cantus-)Stimme ablesbar sind, da keine Transposition in Terz- oder Sextabstand vorliegt.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

k

l

Höhere musikalische Qualitäten und größere Bedeutung besaß nur eine einzige Art mit unbeschränkter Parallelführung imperfekter Konsonanzen: der Satz aus Dezi-  
menparallelen der Außenstimmen, dessen Mittelstimme sich an einer der parallel-  
verlaufenden Stimmen orientiert und alle Contrapunctus-Normen wahrt außer der  
Lizenz von Terzen- und Sextenparallelen (die innerhalb der Dreistimmigkeit zu  
Folgen aus Oktaven bzw. Quinten führen). Dieses Schema, das um 1500 nicht nur  
gepriesen<sup>25</sup>, sondern auch in Kompositionen gern angewendet wurde<sup>26</sup>, sei zunächst  
wiederum an der Eröffnungspartie des *Kyrie fons bonitatis* veranschaulicht (Bei-  
spiel m), doch später noch in anderem Zusammenhang berührt.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Während Beispiel k einwandfrei ist, lassen sich die übermäßigen Quartfortschreitungen der Unterstimme in Beispiel l weder durch ein *fis* noch durch ein *b* heilen. Auch bei Beginn mit der Unterquinte – also bei Mißachtung der Paenultimavorschrift – ergeben sich Tritoni (im Beispiel l zwischen den Klängen 4–5 und 14–15, im Beispiel k aber bei 12–13).

<sup>25</sup> Franchino Gaffori, *Practica musicae*, Mailand 1496, fol. ee II beschreibt es als „celeberrimus quidam in contrapuncto processus notularum videlicet Baritonantis ad cantus notulas institutus consimilibus notulis per decimam inuicem procedentibus: tenore ad singulos concorditer commeante. quem Tinctoris: Gulielmus guarnerij: Iusquin despriet: Gaspar: Alexander agricola: Loyset: Obrech: Brumel: Isaac ac reliqui Iucundissimi compositores in suis cantilenis saepius obseruarunt“. Adam von Fulda, *Musica*, (Ms.) 1490 erwähnt die Satzweise in seiner achten Regel: „licet olim veteres ultra tres aut quatuor imperfectas se sequi omnes prohiberent, nos tamen moderniores non prohibemus, praesertim decimas, cum ornatum reddant, voce tamen intermedia“, ed. M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* 3, St. Blasien 1784, 353.

<sup>26</sup> Für leicht erreichbare Belege sei auf Partien aus A. Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931, Nr. 52 (Ockeghem), 56 (Isaac) und 65 (La Rue) verwiesen.

<sup>27</sup> Vgl. unten S. 179.



Während man das Risiko, das nach den Normen des Contrapunctus in der Simultan-improvisation zweier Sänger zu einem gegebenen Cantus liegt, bei den erwähnten Arten durch die Beschränkungen auf wenige Konstellationen weitgehend ausschloß, bot man den Schwierigkeiten in anderer Weise durchaus die Stirn. Denn die Praxis kannte zweifellos auch weniger determinierte Arten des dreistimmigen Satzes Note gegen Note, bei denen zwei Cantores tatsächlich unabhängig voneinander gleichzeitig zu einem Cantus firmus kontrapunktierten.

Als besonders praktikabel erwies sich dabei eine Konzeption mit dem Cantus als Unterstimme und mit zwei Zusatzstimmen, die möglichst getrennte Tonräume einnehmen. Auf diese Weise ließen sich, als Folge des Konsonanzangebotes, überwiegend tonverdoppelungsfreie, zum guten Teil sogar dreiklangsmäßige Klänge gewinnen, sofern nicht der einzige Konfliktfall, das Zusammentreffen von Quinte und Sexte (oder von Sexte und Duodezime) über dem Cantus, eintrat. Da dieser dissonierende Fall jedoch für Anfang und Schluß – wo imperfekte Konsonanzen zu meiden waren – ausschied, nahm man ihn offenbar bei seinem gelegentlichen Auftreten im Binnenverlauf eines Satzes in Kauf; so jedenfalls ist die Äußerung des Johannes Tinctoris zu interpretieren, bei zwei oder mehr Sängern „super librum“ sei einer dem anderen nicht unterworfen („alter alteri non subiicitur“), und es genüge, wenn jeder für sich zum Cantus im Tenor konsoniere („cuilibet ... tenori consonare sufficit“).<sup>28</sup> Zuweilen entstehende Quintsextdissonanzen wurden demnach im Stegreifsatz geduldet, wohl auch in der Erfahrung, daß nicht selten beim Fortschreiten eine durchaus annehmbare Auflösung erfolgt. Die Lehrtexte freilich warnen – gewiß im Blick auf die Komposition – vor dieser Dissonanz.<sup>29</sup>

Eine weitere Gefahr – aus der Sicht der Lehre – bestand bei der Simultan-improvisation zweier Sänger über einem (Unterstimmen-)Cantus darin, daß die Sänger der Zusatzstimmen sich zwar jeweils zum Cantus regelkonform, doch untereinander in Parallelen gleicher perfekter Konsonanzen bewegen. Auch solche Verletzungen der Contrapunctus-Regeln wurden in extemporierten Sätzen geduldet, und dies wohl nicht nur als unvermeidliches Manko, sondern auch als Relikt älterer, doch keineswegs völlig überwundener Praktiken (vgl. Beispiel c). Interessanterweise drang unter dem Einfluß dieser Improvisationsart eine ausdrückliche Lizenz sekundär

<sup>28</sup> Vgl. die in Anm. 10 genannte Ausgabe, 110.

<sup>29</sup> Beispielsweise die Texte *Quicumque voluerit* (vgl. die in Anm. 6 genannte Edition, 93a): „debet etiam se cavere in uno contrapunctu ut componat quintam et in alio sextam et e contra, aut in uno duodecimam et in alio duplicem sextam et e contra, aut in uno quintam et in alio duplicem sextam et e contra, aut in uno duodecimam et in alio sextam et e contra, quia totaliter discordarentur, eo quod oriuntur ex secundis“, und *Si enim quis* (ibid., 465): „[ne] contratenor habeat quintam quum discantus habeat sextam, quia esset secunda“.

entstehender – also ohne Beteiligung des Cantus firmus gebildeter – Quintenparallelen in manche Lehrtexte ein<sup>30</sup>, entsprach aber durchaus bestimmten Erscheinungen in ausgearbeiteten und anspruchsvollen Kompositionen.<sup>31</sup>

Ein Bild, das sich dieser Art von improvisierter mehrstimmiger Einkleidung eines Cantus firmus annähert, läßt sich durch ein Exemplum (mit dem Cantus *Kyrie fons bonitatis*) aus dem Traktat des Petrus dictus Palma ociosa (1336)<sup>32</sup> vermitteln, das in seiner Eröffnungspartie (und unter Tilgung von Akzidentien, die Sonderprobleme berühren) als Beispiel n wiedergegeben sei.



Die Oberstimmen sind hier allerdings nicht tonräumlich getrennt, sondern sogar der Stimmkreuzung unterworfen; auch wurden die bei Stegreifausführung möglichen (Quintsext-)Dissonanzen vermieden (denn der Satz ist „niedergeschrieben“), nicht aber jene sekundär entstandenen Quintenparallelen (am Schluß des Beispiels).

Indem man gelegentliche Klangdissonanz und Parallelen gleicher perfekter Konsonanzen – die beiden Gefahrenmomente im Blick auf die Contrapunctuslehre – tolerierte, ließ sich diese Art auch auf drei oder gar vier improvisierende Sänger übertragen, also zum insgesamt vier- oder fünfstimmigen Satz erweitern<sup>33</sup>, wobei die nun selbstverständlich vermehrt auftretenden „Schwächen“ in Bezug auf die Satzlehre wohl durch erhöhte Klanglichkeit aufgewogen wurden.

\*

Behandelten die bisherigen Ausführungen nur Arten des Satzes „Note gegen Note“, also vorwiegend die „vertikale Komponente“ des Improvisierens<sup>34</sup>, so bleibt nun dieses zu betonen: Selbstverständlich begnügte sich die Praxis des 14. bis 16. Jahrhunderts nicht mit solchen relativ gleichförmigen, schmucklosen Gebilden, sondern bezog je nach Umständen und Möglichkeiten all das mit ein, was Lehrtexte unter Rubriken wie „Diminutio contrapuncti“, „Fractio vocis“ u.ä. erörtern oder

<sup>30</sup> Vgl. im zuletzt (Anm. 29) erwähnten Text (op. cit., 466a): „Discantus bene potest habere duas quintas cum contratenore et hoc quum contratenor est supra tenorem et acutas“, aber auch ein Notenbeispiel bei Guilielmus Monachus (in der Anm. 19 genannten Edition, 43, Ex. 61).

<sup>31</sup> Stellvertretend für eine Fülle von Belegen seien die Vorkommen erwähnt, die der Artikel *Counterpoint* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 4, London 1980, 836, Ex. 5 wiedergibt.

<sup>32</sup> Ediert in J. Wolf, „Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts“, in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 15, 1913–1914, 513; vgl. dazu die in Anm. 3 genannte Schrift, 104f.

<sup>33</sup> Johannes Tinctoris spricht ausdrücklich von „duobus aut tribus, quatuor aut pluribus super librum concinentibus“ (vgl. die in Anm. 10 genannte Edition, 110).

<sup>34</sup> So E. T. Ferand (Anm. 2), 1938: 113, 182.

nur streifen.<sup>35</sup> Da diese „lineare Komponente“ des Improvisierens im Rahmen des gegenwärtigen Veranstaltungszyklus anderweitig zur Sprache kam, mögen wenige Bemerkungen dazu und ein letztes Beispiel genügen.

Die melodische und rhythmische Bereicherung der Gegenstimme(n) wird seit dem 14. Jahrhundert anhand von Auszierungs- oder Umspielungsfloskeln für die gebräuchlichen Sukzessivintervalle gelehrt. Zwar bieten die frühen Lehrtexte noch keine katalogartigen Zusammenstellungen von Diminutionsformeln, wie dies seit Sylvestro di Ganassi (1535)<sup>36</sup> zunehmend üblich wurde, weisen gleichwohl an unterschiedlich reich figurierten Beispielen zu ein und demselben Cantus firmus auf alle wichtigen Möglichkeiten des „Ersatzes“ von „Gerüsttönen“ durch je zwei oder drei konsonierende Töne<sup>37</sup> oder durch Wendungen, die auch Dissonanzen enthalten, hin. Dabei spielen die elementaren Typen des Durchgangs (als Ausfüllung eines Terzintervalls), des Wechseltons (als Umkleidung einer Tonwiederholung) und des Vorhalts (bei Abwärtssekundschritten, vor allem an kadenzierenden Orten) eine entscheidende Rolle, offenbar weil der in ihnen waltende Sekundanschluß als sicherste Gewähr für den „unauffälligen“ Einsatz von Dissonanzen erkannt wurde. Sofern ein Sprungintervall in eine derartige Gruppe von ausfigurierenden kürzeren Noten überhaupt einbezogen wird, handelt es sich um eine Terz mit benachbartem „Zwischenton“ (gleichsam in Umstellung einer Stufenfortschreitung) oder, noch seltener, um eine reine Quarte mit richtungswechselndem Anschluß.<sup>38</sup>

Daß jene Übungsexempla aus Traktaten zumeist *eine* rhythmische Bewegung oder Formel konsequent beibehalten, spiegelt lediglich die methodische Stufe erschwerter Bedingungen wider, keineswegs das angestrebte Leitbild diminuierter Gegenstimmen. Wenn die Praxis der Improvisation den Note-gegen-Note-Satz verließ, zielte sie zweifellos auf rhythmisch freie Gegenstimmen ähnlich denen in der Komposition ab, nicht auf stereotype Gebilde wie die Diminutionsbeispiele aus der Lehre.

Indem aber der Sänger freizügig entscheiden konnte, wo – und in welchem Maße – er den Note-gegen-Note-Satz, den Ausgangs- und „Normal-Fall“, diminuierete und wo er ihn beibehielt, eröffneten sich beträchtliche musikalische Möglichkeiten der Improvisation, ohne daß deren Technik komplizierter und anspruchsvoller wurde. Denn sieht man von geringfügigen, gelegentlichen Auszierungen der Note-gegen-Note-Struktur – vor allem durch Kadenzfloskeln – ab, so setzt jede reichere Diminution einen entsprechend gedehnten Cantusvortrag in gleichmäßigen langen Noten voraus. Dem improvisierenden Gegenstimmensänger stellt sich nun

<sup>35</sup> Vgl. dazu in der in Anm. 3 genannten Schrift, 140–169.

<sup>36</sup> *Opera intitulata Fontegara*, Venedig 1535 (Faksimile-Ausgabe) = Bibliotheca Musica Bononiensis II, 18, Bologna 1969.

<sup>37</sup> Ansatzweise finden sich die in der Kontrapunktlehre seit 1725 (Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*) obligatorischen „Arten“ bereits in Beispielen aus dem Traktat des Antonius de Leno (wohl um 1400), ed. E. de Coussemaker (vgl. Anm. 6), 307–328 und neuerdings A. Seay in *Colorado College Music Press Critical Texts 1*, Colorado Springs 1977.

<sup>38</sup> Das umfangreichste Repertoire an derartigen Diminutionsbeispielen aus dem 14. Jahrhundert findet sich im Text *De diminutione contrapuncti*; vgl. die in Anm. 3 genannte Schrift, 143–147.

zwar die Aufgabe, die Mensuren rhythmisch präzise zu füllen, doch erleichtert das langsame Fortschreiten des Cantus auch das Anvisieren des nächsten Zieltones. Dabei bringt die Entscheidungsfreiheit, zwischen – mehr oder minder – gängigen Diminutionsformeln, konsonanten Sprüngen und längeren Tönen (auch „Überbindungen“) zu wählen und zu wechseln, einen den Sänger inspirierenden Gewinn an Variatio und Linearität. Die Improvisation einer derartigen Stimme war also nicht eigentlich schwieriger, aber um vieles ergiebiger als im Note-gegen-Note-Satz, und erst mit ihr kann man sich anspruchsvollere, kunstfähige Lösungen aus jener Praxis vorstellen.

In Lehrtexten finden sich nun nicht nur Beispiele, die trotz „Aufzeichnung“ der Sätze *diese* Art der rhythmisch freien Improvisation einer Gegenstimme zu einem Cantus firmus veranschaulichen können<sup>39</sup>, sondern auch Aussagen über entsprechend reichere Arten im Satz aus drei oder mehr Stimmen und zugehörige Exempla, von denen vorausgesetzt werden muß, daß sie – nach Meinung des betreffenden Autors – durchaus im Stegreif hätten entstehen können.

Wenigstens eine dieser Arten sei am Beispiel o, das aus dem Traktat des Vincente Lusitano (1553) stammt, vorgeführt.<sup>40</sup>

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a vocal line with various note values and rests, marked with 'x' above certain notes. The bass staff contains a cantus firmus line with square notes. The second system is similar but includes a key signature change to one sharp (F#) in the middle of the piece. The vocal line continues with more complex rhythmic patterns, and the cantus firmus line remains square notes.

Es handelt sich dabei um eine mit rhythmisch freien Gegenstimmen versehene Spielart jenes Modells mit Dezimenparallelen der Außenstimmen, das oben (im Beispiel m) vorgeführt wurde. Der Sänger der Oberstimme folgt dem (Unterstimmen-)Cantus in Dezimen, schmückt die dadurch vorgegebene Linie (deren Töne das Notenbeispiel o durch Kreuze signiert) allerdings (durch die nicht gekennzeichnete

<sup>39</sup> Etwa bei Gaffori (cf. Anm. 25), fol. dd VII' oben und dd VIII oder in Stephano Vanneos *Recanetum de musica aurea*, Rom 1533, fol. 76' unten; von der Mitte des 16. Jahrhunderts ab ließen sich zahlreiche Beispiele nachweisen; unter den viel selteneren des 15. Jahrhunderts bieten die des Johannes Tinctoris (cf. Anm. 10, 106, 110–114) bereits reichere Diminutionen, als sie wohl normalerweise in der Stegreifpraxis gepflegt wurden, und teilweise auch Proportionen, bei denen das Interesse an der Niederschrift im Vordergrund stand.

<sup>40</sup> *Introdutione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contraponto semplice et in concerto*, Rom 1553; Wiedergabe des Beispiels nach C. Dahlhaus, „Formen improvisierter Mehrstimmigkeit im 16. Jahrhundert“, *Musica* 13 (1959) 165, wo auch das Satzverfahren interpretiert wird.

ten Töne) aus. Der Sänger der Mittelstimme orientiert sich ebenfalls am Cantus firmus und bildet zu ihm nach den Normen des Contrapunctus eine rhythmisch freie Gegenstimme, die jedoch Terzen- und Sextenparallelen zu meiden hat (und im vorliegenden Fall die Parallelbewegung überhaupt ausspart). Die Diminutionen der Oberstimme beziehen die Duodezime zum Cantus ein – und zwar in den Takten 1, 3 und 10 auch auf schwerer Zeit (dem Beginn und der zweiten Hälfte jedes Taktes) –, die der Mittelstimme aber die Sexte. Wie Carl Dahlhaus nachwies<sup>41</sup>, gab es aufgrund der satztechnischen Normen für die improvisierenden Sänger durchaus Kriterien, um eine Kollision dieser beiden (die „Quintsext-Dissonanz“ auslösenden) Intervalle an jenen Stellen zu vermeiden: in T. 1 war ein Satzbeginn mit Obersext e ausgeschlossen, in T. 3 zwang die Mittelstimmensynkope zum Verlassen des Tones *d* spätestens mit zweiter Takthälfte, in T. 10 verbot sich eine Rückkehr zum Ton *d* (aus T. 9) nach Quintsprung (und „Überbindung“ des *a*) – Dahlhaus begründet dies mit dem „Verbot des *redictum*, des Nocheinmal-Sagens“, doch auch die Tendenz, nach Aufwärtssprüngen stufenweise abzustiegen, und der Mittelstimmrhythmus in T. 9, der einen Anschluß dieses Abwärtsganges „in Viertelnoten“ nicht zuließ, standen dem kritischen Ton *d* entgegen. Doch auch auf leichten Zeiten (zweiter und vierter „halber Note“) werden zu den Duodezimen der Oberstimme (in T. 4 und 7) die Sexten und zu den Sexten der Mittelstimme (T. 5, 7, 11 – in T. 8 bei schwerer Zeit) die Duodezimen vermieden. Selbst hier also scheint eine Feinabstimmung zwischen den improvisierenden Sängern durch von detaillierter satztechnischer Kenntnis bestimmte Reaktion auf die unmittelbar vorangehende Aktion des jeweils anderen möglich gewesen zu sein. Und in der Tat lassen sich auch bei diesen Stellen ausnahmslos Indizien finden, die das Ergreifen der (in Beispiel o eingekreisten) mit dem Dissonanzrisiko belasteten Töne jeweils als gefahrlos ausweisen. Um den Fall herauszugreifen, dessen Erklärung wohl am wenigsten rasch zu durchschauen ist: fragt man, warum der Oberstimmensänger in T. 7 die Duodezime *d* wagt, wo doch der Mittelstimmensänger eine Wendung wie in T. 11 einsetzen könnte, so ergibt sich, daß eben dieses als „Vorwegnahme“ des Gegenbewegungszieltones *e* (für T. 8) nicht zu erwarten war.

Eine so diffizile Koordination des improvisierten Satzes verlangte demnach souveräne Beherrschung der Satztechnik und schnelles musikalisches Reaktionsvermögen seitens der Sänger, somit Fähigkeiten, die – wie Coclico bezeugt – nur durch lange Übung und äußersten Fleiß („diuturno usu, ac labore maximo“<sup>42</sup>) zu erwerben waren. Das betrachtete Beispiel aus dem Traktat des Lusitano spiegelt etwas vom hohen Niveau wider, das die Improvisationspraxis – unter solchen Voraussetzungen – erzielen konnte. Die Niederungen der Praxis hingegen dürften schlichter, des öfteren auch satztechnisch recht anfechtbar ausgesehen haben, so daß die überlieferten Äußerungen von Kritik – ja Spott – über das extemporierte mehrstimmige Singen nicht unbegründet waren.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Vgl. die in Anm. 40 genannte Schrift.

<sup>42</sup> In dem in Anm. 13 genannten Traktat, fol. I IV'.

<sup>43</sup> Vgl. beispielsweise die Zitate bei E. T. Ferand, Anm. 2, 1938: 198, 215 f.

Die ganze Breite der in den Lehrschriften des 14. bis 16. Jahrhunderts berührten Improvisationspraxis zeigt sich indessen nicht nur in der Verschiedenheit der Arten, ihrer Techniken, der daraus resultierenden graduell sehr unterschiedlichen Determiniertheit oder Freiheit, Simplizität oder Schwierigkeit für die Ausführenden. Sie ergibt sich auch aus der Tatsache, daß nicht nur für die Sänger, die in jener Zeit nach Vorbildung und Ansehen den führenden Musikerstand repräsentierten, sondern auch für Instrumentalisten, zumindest für die Organisten, spezielle Lehrtexte des extemporiert mehrstimmigen Vortrags eines Cantus firmus erhalten sind, auf die jedoch gesondert einzugehen wäre.<sup>44</sup>

Fragt man nun, in welchen Grenzen sich diese Improvisationspraxis „rekonstruieren“ lasse, so ergeben sich im Blick auf die betrachteten Arten diese Folgerungen: Zwar bleiben die konkreten Einzelexemplare der Praxis des 14. bis 16. Jahrhunderts samt ihrer klanglichen Wirklichkeit – wie sich von selbst versteht – unwiederbringlich verloren; doch gestatten die zahlreichen Äußerungen und Beispiele aus Lehrschriften durchaus, nicht nur ein deutliches Bild von den tragenden Voraussetzungen, Arten und Methoden des Stegreifens zu gewinnen, sondern auch in nachvollziehender Erprobung der Techniken sich dessen „musikalischer Substanz“, also demjenigen, welches sich durch „Aufzeichnung“ vielleicht hätte bewahren lassen, zu nähern. Bei den elementaren, mehr schematischen Arten dürfte dies einwandfrei, bei den reicheren, freieren Arten zumindest ansatzweise gelingen. Eine Zone der einstigen Spitzenleistungen freilich, die uns im Grunde verborgen sind, wird man auszuklammern haben.

Es gibt also – um den Gedankengang des Isidor von Sevilla aufzugreifen – im Rahmen dichter historischer Traditionen gewiß *soni*, die zwar nicht selbst „niedergeschrieben“ wurden, sich jedoch aus einem überlieferten System von Abhängigkeiten und Regeln indirekt und „der Substanz nach“ erschließen lassen, somit für die *memoria* vor dem Untergang bewahrt bleiben – vorausgesetzt, man vermag das „Nicht-Niedergeschriebene“ ähnlich „zwischen den Zeilen“ zu lesen wie die einstigen Cantores ihre „super librum“ extemporierten Stimmen.

#### POSTSCRIPTUM

Nach Fertigstellung des Drucksatzes wurde dem Verfasser eine für das erörterte Gebiet bedeutsame Studie von Margaret Bent bekannt („Resfacta and Cantare Super Librum“, *Journal of the American Musicological Society* 36 [1983], 371–391), die anhand einer sehr scharfsinnigen Detailanalyse von Texten des Johannes Tinctoris zu einer Neuinterpretation vor allem seines Ausdrucks „super librum cantare“ gelangt: Tinctoris verstehe hierunter weder „Improvisation“ (im Sinne spontanen, unvorbereiteten musikalischen Schaffens) noch einen zu „Konzessionen“ gegenüber gewissen Contrapunctus-Regeln neigenden Usus, sondern die kontrapunktisch wohldispo-

<sup>44</sup> Grundlegend hierfür sind zwei Arbeiten von Th. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters* = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6, Tutzing 1961, bes. 157–194 und *Eine Spielanweisung für Tasteninstrumente aus dem 15. Jahrhundert*, in: *Essays in musicology. A birthday offering for Willi Apel*, Bloomington/Indiana 1968, 69–81. Einen weiteren, bisher nicht veröffentlichten Lehrtext dieser Praxis (aus der Handschrift Regensburg, Bischöflich Proskesche Musikbibliothek, 98th, 4<sup>o</sup>, pag. 411 ff.) beabsichtigt Christian Meyer (Strasbourg) zu edieren und zu kommentieren.

nierte Praxis des Singens jeweils einer (zum Cantus oder einem vorhandenen Satz) neu hinzutretenden Stimme; diese Praxis sei nur vor dem Hintergrund partiturloser Aufzeichnung von Kompositionen und angesichts satztechnisch „mitdenkender“ Sänger (die z. B. aktiv über notwendige *musica ficta* entschieden) adäquat einzuschätzen und müsse im engen Zusammenhang mit der Darbietung von „Komposition“ (*resfacta*) gesehen werden; beide jedenfalls – *super librum cantare* und *resfacta* – seien nicht durch den Gegensatz von „improvisiert“ und „niedergeschrieben“ charakterisierbar, der aus anderen Texten seit dem späten 15. Jahrhundert bekannt ist und von der Forschung bisher auch für Tinctoris nie in Zweifel gezogen wurde.

Wenngleich der Verfasser eine Reihe von Beobachtungen Margaret Bents für gewichtig hält, vermag er ihrer Kernthese bislang nicht zu folgen, was an dieser Stelle wohl ebenso offen eingestanden wie sorgfältig begründet werden muß.

1. Ihm scheint die Identifizierung von „contrapunctus qui scripto fit“ mit *resfacta* und von contrapunctus „quem mentaliter conficimus [et] absolute contrapunctum vocamus“ mit *super librum cantare*, folglich die Gegenüberstellung von „schriftlich fixierter“ und „(nur) gedanklich entwickelter“ Contrapunctus-Stimme, aufgrund der entscheidenden Passagen des Tinctoris (vgl. Anm. 10: Buch II, Kap. 20) ebenso unumgänglich zu sein wie die Parallelisierung von „aut scripto aut mente“ mit der Differenzbildung zwischen *resfacta* und *contrapunctus* (sc. mentaliter confectus [et] absolute contrapunctus vocatus). Das Aufgreifen der, wie Tinctoris betont, „communiter“ oder „vulgariter“ verwendeten Ausdrücke *resfacta* und *super librum cantare* schwächt die erwähnte Synonymität nicht ab, sondern fügt sich ihr, ganz so, wie es die Kapitelüberschrift – zwar durch *variatio verborum*, aber offenkundig synonym gemeint – zum Ausdruck bringt. Daß Tinctoris sich durch „communiter“ von der Gleichung *resfacta* = „contrapunctus qui scripto fit“ distanzieren und *resfacta* nicht als „necessarily written“ ansehe (Bent, 380), ist ebenso wenig zwingend wie die Fragestellung (378): „if *resfacta* differs from counterpoint, which may be written or mental, how can written or indeed any kind of counterpoint be equated with *resfacta*?“ (denn hier werden die beiden bei Tinctoris unterschiedenen Begriffe von *contrapunctus* – im umfassenden Sinn des Traktattitels, also „scripto“ plus „mente“, und im speziellen Sinn, „absolute“ [= „mente“ = „super librum cantare“] – miteinander vermengt, so daß eine Schein-Aporie entsteht).

2. Warum Tinctoris in seinem *Diffinitorium* (das ja wahrscheinlich mehrere Jahre vor dem Contrapunctus-Traktat entstand) nicht nur die Kriterien „scripto“ und „mente“ sowie den Ausdruck „super librum cantare“ unberücksichtigt ließ, sondern auch das Wort *resfacta* etwas anders bestimmte – nämlich als Species von „cantus“, nicht von „contrapunctus“ –, bleibt freilich offen; mit einem Rekurs auf das *Diffinitorium* indessen ist die skizzierte Darstellung in *De arte contrapuncti* schwerlich zu entkräften.

3. Ohne Zweifel favorisiert Tinctoris in seiner Lehre eine möglichst regelkonforme Praxis des Singens „über dem Buch“, die gewiß von „Improvisation“ im modernen Sinn weit entfernt ist, und enthält sich wohl aus diesem Grunde drastischer Beschreibungen und Exempla des „Extemporierens“. Auch ließ sich im Bereich der Zweistimmigkeit, dem die meisten Notenbeispiele für das *super librum cantare* angehören, völlig makellos „improvisieren“, so daß hier die Unterschiede zwischen „scripto“ und „mente“ in der Tat „defy diagnosis“ (391). Und wohl im Blick auf diese „Identität“, in der sich das gemeinsame Grundprinzip der Contrapunctus-Lehre erweist, formuliert der etwa gleichzeitige (1476 datierte) Anonymus aus der Hs. Regensburg (Bischöflich Proskeische Musikkibl., 98 th. 4<sup>o</sup>, pag. 355): *modus componendi* und *contrapunctus* (= „cantus plani sortisatio“) „in re idem sunt“.

4. Satztechnisch konnte die Differenz zwischen *resfacta* und *super librum cantare* erst im mehr als zweistimmigen Gefüge deutlich werden, und Margaret Bent konstatiert zu Recht, auch die entsprechenden dreistimmigen Exempla des Singens über dem Buch bei Tinctoris seien einwandfrei, ließen also den Unterschied zwischen wechselseitiger Bindung der Stimmen aneinander (*resfacta*) und bloßer Einzelabstimmung mit dem Tenor (*super librum cantare*) nicht erkennen. Aber auch diese Tatsache zwingt nicht zu einer einschneidenden Uminterpretation von II, 20 mit Hilfe des *Diffinitoriums*, denn es sind drei Arten von Beispielen zu unterscheiden:

a) Die „Quarten“-Exempla (I, 5, 10 und 15) beschränken sich auf Standardfloskeln der Kadenzbildung, gelten der Paenultima, ließen sich als solche durchaus im Rahmen einer „Gruppenimprovisation“ anwenden, sind jedenfalls kein Indiz dafür, daß (nur jeweils) ein Sänger über dem Buche seine Stimme einem bereits vorhandenen Satz hinzufügte.

b) Die „Sexten“-Exempla (I, 7, 12 und 17) demonstrieren schwerlich einen *contrapunctus* „constructed over the two-part framework of tenor and countertenor of *resfacta*“ (389): Da der Unterstimmensatz die „Sexte“ (bzw. ihre Oktaverweiterungen) systematisch ausspart, die Oberstimme aber mit dem Tenor (sofern Mittelstimme) nur ein einziges Mal eine „Quinte“ bildet (I, 7, Klang 2, wo sich für den Contratenor eine zur Nonendissonanz führende Quinte verbietet), unterliegen diese Sätze offenbar speziellen Bindungen. Der Verfasser vermutet in ihnen eine simultane Improvisationsaufgabe für zwei Sänger zum Tenor, die darin besteht, den einzigen „verbleibenden“ Dissonanzfall von gleichzeitiger Ober-„Terz“ und Unter-„Quinte“ zum Tenor zu vermeiden, wofür sich an den Beispielen jeweils konkrete Indizien ablesen lassen. (Die Wendung „in contrapuncto vel refacta duarum partium“ bezieht sich nicht auf die dreistimmigen Exempla, wie Bents Anm. 28 andeutet, sondern auf die „praedicta“.)

c) Obwohl das Beispiel mit zwei *Contrapunctus*-Stimmen zum Tenor (III, 4) *resfacta*-artig wirkt und durch den Vermerk „instar quodammodo compositorum“ begleitet ist, wäre auch hier zu erwägen, ob nicht bestimmte Symptome an Techniken der „Gruppenimprovisation“ anknüpfen: der kadenzgebundene Einsatz hervortretender Sexten, die strikte Gegenbewegung des tieferliegenden *Contrapunctus* bei gleichzeitig erklingenden Zieltönen (außer Paenultima), die relativ häufige Verwendung der „risikolosen“ Zusammenklänge Oktave und Oberterz. Selbst wenn dies nicht zutrifft, spräche die Existenz dieses einzigen „Idealbeispiels“ kaum gegen die herkömmliche Deutung der Dreistimmigkeit „super librum“ als „Simultanimprovisation“.

5. Daß *Tinctoris* die traditionelle *Contrapunctus*-regel des Anfangens und Schließens in perfekter Konsonanz (III, 1) für mehrere „super librum cantantes“ nicht nur ausdrücklich lockert, sondern mit einem Sextenverbot versieht, wäre schwer verständlich, wenn die „Quintsextisdissonanzen“ durch (nur am Tenor orientierte) Simultanimprovisation keine Realität darstellten, die auf jeden Fall für den Satzschluß unterbunden werden mußte. Bei einer Praxis der sukzessiven Präparation „super librum“ gesungener Sätze hätte vor derartigen Dissonanzen doch entweder überhaupt nicht oder aber generell (für alle Orte, nicht nur für den Schlußklang) gewarnt werden müssen.

6. Den unvermeidlichen Mangel an Strenge bei der Improvisation eines mehr als zweistimmigen Satzes spricht *Tinctoris* zwar nicht direkt an – darin ist Margaret Bent zuzustimmen; doch daß es dieser Mangel ist, der „hinter“ *Tinctoris*' Formulierung von der Differenz zwischen *resfacta* und *super librum cantare* steht, erscheint dem Verfasser unzweifelhaft. Denn wenn regelrechte „Bindung an“ und „Verknüpfung der“ Konsonanzen (*lex* [oder *assumptio*] *et ord[inati]o concordantiarum*) entweder für alle Stimmen wechselseitig oder aber nur für die einzelnen Stimmen bezogen auf den Tenor gelten, so muß sich dies im letzten Fall, soll er nicht rein theoretischer Natur bleiben, in „sekundären“ Dissonanzbildungen (wie Quinte plus Sexte) sowie in unkoordinierter „similitudo“ (II, 20, Satz 8) von Zusammenklängen und Parallelfortschreitungen äußern, die *Tinctoris* zwar nicht gutheißen mochte, aber offenbar dulden mußte. Dieser Mangel an Strenge betraf die Substanz verbindlicher *Contrapunctus*-regeln und ist zu unterscheiden vom Mangel an „licenses“ (386), die den Bedingungen der ausgearbeiteten Komposition (z. B. ihrem Textbezug) gehorchen oder der *Contrapunctus*-lehre gegenüber neutral waren (wie die Verwendung von Tonwiederholungen und großen Sprüngen).

Als Fazit bleibt: Die Zurückhaltung des *Tinctoris* bei der Darstellung der Imponderabilien des (mehr als zweistimmigen) *super librum cantare* erklärt sich aus dem Ziel, auch die Improvisation möglichst dem Niveau der Komposition anzunähern, besagt jedoch nicht, daß er sich mit einer ganz andersartigen Praxis befaßt hat, die weder in noch nach seiner Zeit bezeugt ist.

DIE DIMINUTIONEN ÜBER „SUSANNE UN JOUR“  
VON BARTOLOMEO DE SELMA Y SALAVERDE (1638):  
ZUR ENTSTEHUNG VON IMPROVISIERTEN BASSVARIATIONEN

VON VERONIKA GUTMANN

Daß innerhalb der Gesamtheit der Diminutionen, der diminuierenden Bearbeitungen von vorgegebenem musikalischem Material, nicht zu übersehende Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten festgestellt werden können, war Gegenstand des Versuchs, mehrere Bearbeitungen desselben Stücks aus verschiedenen Zeitabschnitten miteinander zu vergleichen<sup>1</sup>; daß auch eine einzelne Diminution eine besondere Stellung einnehmen kann, die weitergehende Beziehungen zu anderen Variations- bzw. Improvisationspraktiken vermuten läßt, soll im vorliegenden Artikel dargestellt werden. Wesentlich erscheint dabei vor allem auch, daß die einzelnen Quellen differenziert zu betrachten sind und daß man sich nicht der Gefahr aussetzt, die Diminutionen allzu einheitlich zu beurteilen.

Die von der Geschichte der Diminutionen her gesehen sehr späte Bearbeitung von Orlando di Lassos fünfstimmiger Chanson *Susanne un jour* aus der Feder von Bartolomeo de Selma y Salaverde erschien 1638 in Venedig<sup>2</sup>; sie stellt zwar einen Einzelfall dar, doch läßt sie vom Musikalischen her auf gewisse Querverbindungen zur Improvisationspraxis über einen gleichbleibenden Baß schließen, die vor allem im 17. Jahrhundert in England auf der Viola da gamba gepflegt wurde und in den *Divisions on a ground* belegt ist. Dies darf jedoch nicht darüber hinwegsehen lassen, daß gerade Spanien in diesem Bereich auf eine eigene, stark ausgebildete Tradition zurückblicken kann, wie die Stücke von Diégo Ortiz (1553) für Viola da gamba und die im Laufe des 16. Jahrhunderts zahlreich entstandenen Variationsfolgen für Laute, Vihuela oder Tasteninstrumente deutlich machen.

Über die Lebensumstände von Bartolomeo de Selma y Salaverde ist uns nur sehr wenig bekannt. Er wurde wohl zwischen 1580 und 1590 in Spanien geboren und muß nach 1638, dem Erscheinungsjahr seines einzigen Druckes, an unbekanntem Orte gestorben sein.<sup>3</sup> Es wird angenommen, daß er der Sohn des am 28. August 1616 in Madrid verstorbenen Bartolomé de Selma ist, der dort als „Maestro de los Instrumentos de la Capilla Real“ wirkte.<sup>4</sup> Von 1628 bis 1630 spielte er in der Hofkapelle

<sup>1</sup> Veronika Gutmann, „Improvisation und instrumentale Komposition: Zu drei Bearbeitungen der Chanson ‚Doulce memoire‘“, *Alte Musik – Praxis und Reflexion* = Sonderband der Reihe *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis, Winterthur 1983, 177–186.

<sup>2</sup> Eine moderne Edition findet sich in *Italienische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*, hg. von Richard Erig unter Mitarbeit von Veronika Gutmann = *Prattica musicale* 1, Zürich 1979, 133–171.

<sup>3</sup> Dazu Santiago Kastner, „Bartolomeo Selma y Salaverde“ *MGG* 12 (1965) 487f., und Robert Stevenson, „Bartolomé de Selma y Salaverde“, *NGroveD* 17 (1980), 120.

<sup>4</sup> Vgl. S. Kastner, a. a. O.

zu Innsbruck Fagott und war mit einem Gehalt von 300 fl. „und der Tafel bei Hofe“ recht gut besoldet.<sup>5</sup> Daß er sich von Innsbruck nach Venedig begeben haben soll<sup>6</sup>, ist nicht erwiesen; darauf ließe lediglich der Erscheinungsort seines Druckes schließen. An anderer Stelle finden wir de Selma zudem im Zusammenhang mit einem Faschingsspiel des Innsbrucker Hofes, an dem er offenbar als Sänger aufgetreten ist.<sup>7</sup>

Einige Aspekte seines Lebens und seiner Persönlichkeit gehen aus dem Titelblatt und der Widmungsrede des 1638 bei Bartolomeo Magni in Venedig erschienenen Druckes hervor sowie aus einem darin enthaltenen Sonett über seine Kunstfertigkeit. Der Titel des Buches lautet in seiner ganzen Länge wie folgt<sup>8</sup>: *Canzoni / fantasie et correnti / Da suonar ad una 2. 3. 4. Con Basso Continuo. / Del P. F. Bartolomeo / De Selma e Salaverde Agostiniano Spagnolo. Già / Musico & Suonator di Fagotto Dell' Al- / tezza Ser. Di Leopoldo / Arciduca d'Austria di Felice / memoria & d'altri Prencipi / & c.* In der mit 1. August 1638 datierten Widmungsrede wird gleichfalls auf seine spanische Herkunft und Erziehung hingewiesen<sup>9</sup> und mitgeteilt, daß er dieses Buch auf Anraten seiner beiden Freunde Giovanni Valentini und Giacomo Porro<sup>10</sup> (Kapellmeister des Herzogs von Bayern) dem Bischof von Breslau widmen würde: „Oltre che il Signor Gio: Valentino Maestro di Cappella di S. M. Caesarea, & il Sig. Giacomo Porro Maestro di Cappella del Serenissimo Duca di Baviera, m'attestorono che V. A. Serenissima, si compiaceva, come in ogni età han fatto i più stimati Prencipi, d'udire i musicali concerti ...“<sup>11</sup> Mit dieser Widmung verbunden war wohl auch die Absicht, in Breslau eine Stelle als Musiker in der dortigen Kapelle zu finden; ein Aufenthalt Bartolomeos in Breslau konnte bisher nicht nachgewiesen werden.

In einem Sonett eines gewissen Fra Claudio Panta schließlich wird Bartolomeo als bester aller Fagottspieler gelobt: „Tu SELMA SALAVERDE al suono eletto / ... / Sei nel sonar le tue Etheree Pive / De Fagottisti principal soggetto / E mentre il fiato tuo dal nobile petto / Esce nel cavo Bosso in queste rive / Fà dolce melodia, ... / ... / E la tua Sinfonia sonora arresta / Col lieto suon delle canzon suavi / L'aure ad udir gl'acuti modi, e gravi / Se con la lingua, e man qual vento presta / ... / ... tu rapisci i Cuori. /<sup>12</sup>

Untersuchungen zu seinem Aufenthalt in Innsbruck, seiner Bekanntschaft mit Porro und Valentini, über seine Ausbildungszeit in Spanien, die wohl Ende des 16. und anfangs des 17. Jahrhunderts anzusetzen ist, sowie über seine speziellen Bezie-

<sup>5</sup> Walter Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954, 219.

<sup>6</sup> Vgl. S. Kastner, a. a. O.

<sup>7</sup> Vgl. W. Senn, a. a. O., 228.

<sup>8</sup> Zitiert nach dem Titelblatt des „primo libro“.

<sup>9</sup> Verso-Seite des Titelblatts: „... Spagna, ov'io hebbi la nascita, é l'educatione.“

<sup>10</sup> Dazu die biographischen Hinweise von Hellmut Federhofer, „Giovanni Valentini“, *NGroveD* 19 (1980) 495 f., und von John Harper, „Giovanni Giacomo Porro“, *NGroveD* 15 (1980) 127. — Bartolomeo war jedenfalls nicht Mitglied der Grazer Hofkapelle (freundl. Mitteilung von H. Federhofer).

<sup>11</sup> Verso-Seite des Titelblatts.

<sup>12</sup> Fol. A2r.

hungen in Österreich – und hier vor allem zu Valentini – könnten möglicherweise neue Einsichten vermitteln.

\*

Bartolomeo de Selmas Diminutionen für ein tiefes Instrument („Basso solo“) und Basso continuo (in einem *eigenen* Stimmbuch mit der Bezeichnung „Basso continuo“) folgen – wie andere vergleichbare Baßdiminutionen – bis zur letzten Mensur der Baßstimme des Vokalsatzes, doch ist das Stück damit – und hier liegt das Besondere – noch nicht abgeschlossen. Bartolomeo greift die letzten neun Mensuren der Vorlage auf und bringt insgesamt 11 Variationen über diesen in jeder Variation gleichbleibenden Baß. Am Schluß folgt zusätzlich eine frei zu gestaltende Kadenz („accadanza“), die nicht schriftlich fixiert ist.

Zum Basso continuo sei ergänzt, daß jene Messuren, die im Baß des Vokalsatzes Pausen aufweisen, weitgehend unberücksichtigt bleiben, daß man also hier nicht von einem Basso seguente sprechen kann.

Die Abspaltung des Basses als Grundlage für eine Variationsfolge beinhaltet gleichzeitig ein Sich-Entfernen von der Diminutionsvorlage; sie zeigt eine Verselbständigung in Richtung auf ein freies Musizieren, auf ein Improvisieren über einen gleichbleibenden Baß, der, obwohl sogar gewisse Ähnlichkeiten mit dem Passamezzo antico festzustellen sind, *nicht* aus dem Bereich der Tanzmusik stammt. In diesem Zusammenhang wird deutlich, daß das Zuordnen und Identifizieren von Bässen, die als Variationsvorlagen verwendet worden sind, sehr vorsichtig zu geschehen hat. Das Improvisieren über einen gleichbleibenden, immer wiederkehrenden Baß finden wir in dieser Zeit vor allem in England bei den „Divisions on a ground“ für Viola da gamba, die von Christopher Simpson in dem allerdings mehr als 20 Jahre später erschienenen Lehrbuch *The Division-Viol* (London <sup>1</sup>1659, <sup>2</sup>1665) ausführlich beschrieben werden. Überdies erörtert er das Improvisieren über den Baß einer Motette oder eines Madrigals, etwas, das zweifellos auch für den ersten Teil unserer Chanson-Bearbeitung Gültigkeit hat: „§ 13. *Of a Continued Ground. A Continued Ground used for Playing or Making Division upon, is (commonly) the Through-Baß of some Motet or Madrigal, proposed or selected for that purpose. This, after you have played two or three Semibreves of it plain, to let the Organist know your measure; you may begin to divide, according to your fancy, or the former Instructions, until you come near some Cadence or Close, where I would have you shew some Agility of Hand ... In this manner, Playing sometimes swift Notes, sometimes slow; changing from This or that sort of Division, as may best produce Variety, you may carry on the rest of the Ground; and if you have any thing more excellent than other, reserve it for the Conclusion.*“<sup>13</sup> Vielleicht zufällig verwendet Simpson zudem in einem seiner Beispiele einen Baß, dessen Duktus auffallende Ähnlichkeit mit dem Baß des letzten Verses von Lassos *Susanne un jour* aufweist.<sup>14</sup> Das fol-

<sup>13</sup> Christopher Simpson, *The Division-Viol, or, the Art of Playing ex tempore upon a Ground*, London 1/1659 und 2/1665, Faks.-Ndr., hg. von Nathalie Dolmetsch, London 1955, 57. Zu den verschiedenen Arten der Variation s. u., 187.

<sup>14</sup> Ebda., 33.

gende Notenbeispiel mag die Übereinstimmungen und Abweichungen der drei Bässe (Lasso/Bartolomeo de Selma, T. 106–115; Simpsons Baß des Division-Beispiels und Passamezzo antico) veranschaulichen:

Susanne un jour (T. 106–115)

C. Simpson, Beispiel, S. 33

Passamezzo antico

Die unterschiedlichen Möglichkeiten, einen einzelnen Ton oder ein Intervall auszuführen, zu diminuieren, sind bereits Gegenstand der frühesten Diminutionslehrbücher, wie zum Beispiel bei Silvestro Ganassi, *La Fontegara* (Venedig 1535) oder Diégo Ortiz, *Trattado de glosas sobre clausulas ...* (Rom 1553).<sup>15</sup> Daß hier die Schrift von Simpson herangezogen wird, die – im Unterschied zu den früheren Lehrbüchern – vom Basso continuo ausgeht, mag insofern sinnvoll erscheinen, als auch Bartolomeo sich am Basso continuo orientiert, wie die Bezeichnung des entsprechenden Stimmbuches deutlich macht. Doch ist dabei auch zu berücksichtigen, daß die instrumentenspezifischen Möglichkeiten Simpsons – er bezieht sich im wesentlichen auf die Viola da gamba – bei Bartolomeo auf das Fagott übertragen und entsprechend modifiziert werden müssen.

Von Simpsons drei Kategorien der Variation, (1) „Breaking the ground“ (Auflösen der einzelnen Baßnoten in kleinere Notenwerte, die den gegebenen Ton diminuieren oder umspielen bzw. aufeinanderfolgende Töne miteinander verbinden, je unter Berücksichtigung der Regeln des musikalischen Satzes), (2) „Descant Division“ (der vorgegebene Baß wird mit einer kontrapunktischen Oberstimme variiert) und (3) „Mixt Division“ (echte oder scheinbare Mehrstimmigkeit), finden sich bei Bartolomeo – wohl nicht zuletzt durch das Instrument (Fagott) bedingt – hauptsächlich die ersten beiden („Breaking the ground“ und „Descant Division“). Es muß hier jedoch mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, daß weder die kontrapunktische noch die „gemischte“ Diminution bzw. Variation neu sind: Jene ist in den Bearbeitungen von Diégo Ortiz, die mit „quinta vox“ bezeichnet werden, in denen zum bestehenden vierstimmigen Satz eine zusätzliche, fünfte Stimme „erfunden“ wird, vorgezeichnet und diese in den alla-bastarda-Bearbeitungen, in denen je die wichtigsten Stimmeneinsätze der mehrstimmigen Vorlage in ihrer Originallage gebracht werden.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Beide Schriften sind in Ndr. bzw. Faks-Ndr. zugänglich: Silvestro Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, Venedig 1535, Faks.-Ndr., = Bibliotheca musica Bononiensis 2/18, Bologna 1969; Diégo Ortiz, *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Rom 1553, Ndr., hg. Max Schneider, Kassel etc. 3/1961.

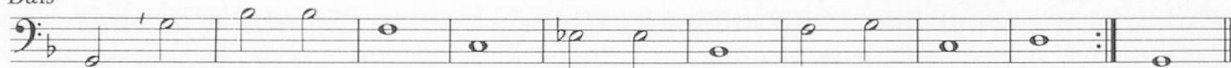
<sup>16</sup> Vgl. dazu Veronika Gutmann, „Viola bastarda – Instrument oder Diminutionspraxis?“, *AfMw* 35 (1978) 178–209.

Entsprechend Simpsons Anweisungen für den Anfänger in dieser Kunst, daß jede Variation von einem Soggetto (Motiv, „point“) bestimmt sein soll<sup>17</sup>, finden sich bei Bartolomeo vor allem in den Variationen 1 und 3 bis 11 Motive (Soggetti), die jeweils eine einzelne Variation charakterisieren.<sup>18</sup> Sie mögen im folgenden kurz dargestellt werden.

Allen Variationen gemeinsam ist, daß die Motive vor allem durch die Rhythmik festgelegt und daß melodisch gewisse Modifizierungen wie die Veränderung der Intervalle bei Sprüngen möglich sind (Oktav-, Quint- und Quartsprünge sind der Tonalität entsprechend austauschbar, gegebenenfalls kann anstelle eines Oktavsprungs auch die Prim verwendet werden) sowie daß, mit Ausnahme von Variation 9, das einzelne Motiv jeweils gegen Ende einer Variation weniger konsequent durchgeführt wird. Der Schlußton gewisser Variationen ist zugleich auch Anfangston der nachfolgenden Variation, wodurch diese enger miteinander verbunden werden (z.B. Variation 9 und 10 sowie 10 und 11).

Abgesehen von Variation 2, der einzigen kontrapunktischen Veränderung, handelt es sich durchweg um die Baßstimme umspielende, diminuierende Variationen.

Baß



Var. 1



Das rhythmische Motiv umfaßt zunächst zwei Takte und erscheint zweimal; danach folgt zweimal der zweite Takt allein.

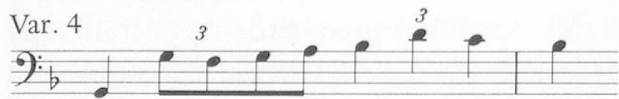
Var. 2



Einzig kontrapunktische Variation; der rhythmische Schwerpunkt liegt auf den Synkopen. Melodisch wird die Oberstimme des Satzes von Lasso ab T. 106 aufgenommen, wodurch gleichzeitig eine Wiederholung der letzten Zeile des Satzes angedeutet wird. Die Weiterführung folgt nicht mehr der Oberstimme; man könnte von einem rhythmisch nicht konsequent eingehaltenen, melodisch jedoch streng übereinstimmenden Kanon in der Oberquint sprechen (5 1/2 Takte).

<sup>17</sup> C. Simpson, a. a. O., 53f.

<sup>18</sup> Auch dies ist nichts grundlegend Neues: Die Ausbildung von Soggetti, die einen musikalischen Abschnitt bestimmen, wird schon bei Zarlino unter der Bezeichnung „Pertinacia“ und bei Aurelio Virgiliano unter „Perfidia“ gelehrt und bildet ein wesentliches Merkmal der Diminutionen des 17. Jahrhunderts; vgl. dazu Veronika Gutmann, „Il Dolcimelo von Aurelio Virgiliano: eine handschriftliche Quelle zur musikalischen Praxis um 1600“, *Basler Studien zur Interpretation der alten Musik* = Forum musicologicum 2, Winterthur 1981, 107–139.



Das eintaktige rhythmische Motiv ist durch Tonwiederholungen charakterisiert und erscheint siebenmal.

Das eintaktige rhythmische Motiv erscheint sechsmal, dann folgt drei Takte lang (sechsmal) jeweils nur die erste Takthälfte; Hauptmerkmal sind die Triolen.

Das eintaktige rhythmische Motiv erscheint sechsmal. Wesentlich ist das Ausfüllen der Quinte zwischen dem 2. Viertel und dem 1. Viertel des nachfolgenden Takts mit Achtelnoten.

Zweitaktiges rhythmisches Motiv, das dreimal erscheint (zu Beginn nur 1 1/2 Takte lang).

Mit Var. 6 verwandt: diese erfährt eine Beschleunigung durch zusätzliche Auflösung der Achtelnoten in Sechzehntelnoten.

Eine weitere Beschleunigung von Variation 7 durch laufende Sechzehntel; durch diese Verknüpfung erfahren die Var. 6–8 eine deutliche Zusammengehörigkeit.

Das eintaktige rhythmische Motiv wird durch die ganze Variation beibehalten.

Das zweitaktige rhythmische Motiv wird dreimal gebracht; der 2. Takt entspricht dabei dem 2. Takt von Var. 1; wesentlich sind gesprungene Viertel- und diatonische Achtelnoten, die auf eine punktierte Viertelnote folgen.

Halbtaktiges rhythmisches Motiv, das mehrfachen Auflösungen in kürzere Notenwerte unterworfen und melodisch sehr weit gefaßt ist.

Mit der Anmerkung Bartolomeos, daß man, wenn es zuviel würde, einige Wiederholungen weglassen könne – „Et quando sara troppo longa lasciarete alcune repliche

avisando al Organista le quale repliche sono al ultimo del madrigal.“<sup>19</sup> – wird ein deutlicher Schwerpunkt auf das Element der Improvisation gelegt: die Bestimmung der formalen Anlage, die Länge des Stücks wird dem Spieler überlassen und kann je anders ausfallen; sie wird der Freiheit des Ausführenden anheim gestellt: Er kann das Stück früher beenden, indem er nicht alle von Bartolomeo gegebenen Variationen spielt, – und könnte ebenso weiter spielen, weitere Variationen erfinden und seine Fantasie unter Beweis stellen.

Sieht man von dieser Möglichkeit der Veränderung ab und betrachtet man das Stück so, wie es von Bartolomeo mitgeteilt wird, so wird in der formalen Anlage eine gewisse Symmetrie offenkundig. Bereits vor Variation 1, der letzten Zeile des Chanson-Satzes, endet die Bearbeitung mit einer Fermate, die eine formale Gliederung bewirkt. Andererseits wird gerade dadurch, daß die 1. Variation sowohl Anfangs- als auch Endfunktion hat, eine Verbindung der beiden „Teile“ (Chanson-Bearbeitung und Variationenfolge) geschaffen, die (zufällig oder absichtlich) in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen: 90 + 9 + 90 Masuren.

Bartolomeo läßt alle jene Masuren, in denen die Baßstimme Pausen aufweist, unberücksichtigt, dadurch ergeben sich ohne Var. 1 90 Masuren; Var. 1 als Ende des Satzes und als Beginn der Variationenfolge steht gleichsam in der Mitte, sie umfaßt 9 Masuren; die folgenden 10 Variationen (Var. 2–11) zählen insgesamt 90 Masuren, gleichviel wie der Satz ohne Var. 1. Danach folgen die frei zu gestaltende Kadenz sowie die Abschlußkadenz.

In diesem Beispiel zeigt sich eine mögliche Wende vom „Nur-Bearbeiten“ durch improvisiertes Ausgestalten einer musikalischen Vorlage zur „freien“ Improvisation über etwas Gegebenem. Obwohl hier ein Einzelfall vorliegt, könnte davon durchaus eine gewisse Beispielhaftigkeit abgeleitet werden, was etwa hieße, daß als Variationsvorlagen von Baßvariationen häufiger als angenommen einzelne Verse oder Abschnitte von bereits existierendem musikalischem Material benutzt wurden. (In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß auch die Bearbeitung Giovanni Antonio Terzis [1593] für Laute die letzte Zeile der Chanson zweimal bringt.)

Hinsichtlich der Außerordentlichkeit des Stückes von Bartolomeo de Selma wäre im weiteren ein Anknüpfungspunkt in Betracht zu ziehen, der ihn mit einem *englischen* Musiker, mit dem für seine *Divisions on a ground* wie für sein Improvisieren auf der Viola da gamba berühmten Henry Butler in Verbindung bringt. Über dessen Lebensumstände wissen wir nur wenig; für unsere Fragestellung jedoch mag dies nicht unwesentlich sein: Aus Glaubensgründen soll er nach Spanien ausgewandert sein, wo er ab 1623 als Mitglied der Hofkapelle in Madrid nachgewiesen ist und den König im Gambenspiel unterrichtet haben soll.<sup>20</sup> Von ihm sind uns 13 *Divisions on a ground* erhalten<sup>21</sup>, und von Christopher Simpson wird er als besonderes Vorbild

<sup>19</sup> Seite 17 des „primo libro“.

<sup>20</sup> José Subirà, „Dos músicos del Rey Felipe IV: B. Jovenardi y E. Butler“, *Anuario musical* 19 (1964) 221 ff., und *EitnerQ* 2, 253.

<sup>21</sup> Veronika Gutmann, *Die Improvisation auf der Viola da gamba in England im 17. Jahrhundert und ihre Wurzeln im 16. Jahrhundert* = Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 19, Tutzing 1979, 219–224.

angeführt: „This is all I have to say concerning *Division* for one *Viol*; more than that I would have you peruse the *Divisions* which other men have made upon *Grounds*; as those of Mr. *Henry Butler*, Mr. *Daniel Norcome*, and divers other excellent men of this our Nation, ...“<sup>22</sup> Es wäre durchaus denkbar, daß Bartolomeo vor seinem Stellenantritt in Innsbruck im Jahre 1628 noch in Madrid gewelt und somit Butler dort getroffen haben könnte. Bisher konnten dafür keine Nachweise erbracht werden, doch konnte diese potentielle Verbindung Bartolomeos zu einem im Improvisationsbereich führenden Musiker auch nicht durch neue Fakten widerlegt werden.

<sup>22</sup> C. Simpson, a. a. O., 57.

