Intrumentalmusik im Mittelalter : Fragen der Rekonstruktion einer schriftlosen Praxis

Autor(en): **Arlt, Wulf**

Objekttyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **7 (1983)**

Heft [1]

PDF erstellt am: **29.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-869142

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

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 (erstmals in den „Praeambula" des Adam Ileborgh aus dem Jahre 1448) und schließlich zur Intavolierung.[1] Nun läßt sich von den Quellen

[1] 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.[2] 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.[3] 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:

[2] 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.).

[3] 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.[4] 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 Rhythmusschrift seit dem späten 12. Jahrhundert und deren Fortführung im Mensuralen.[5] 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.[6] 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

[4] 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.

[5] 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.

[6] 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.[7] 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.[8] 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.[9] 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

[7] 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.*

[8] 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$^{3/4}$). Eine Zusammenstellung der Arbeiten zu den italienischen Quellen bietet Agostino Ziino, „Polifonia ‚arcaica' e ‚retrospettiva' in Italia centrale: nuove testimonianze", *AMl* 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).

[9] Dazu Sarah Fuller, „Discant and the theory of fifthing", *AMl* 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.[10] 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.[11]

Daß solche Verfahren der schriftlosen *ad hoc*-Praxis mehrstimmigen Singens weithin nur indirekt belegt sind, entspricht der älteren Instrumentalmusik und fordert für die Interpretation des Notierten eine besondere Wachsamkeit.[12] 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 schriftloser Praxis sind zwei kleine Liedsätze einer italienischen Laudenhandschrift der Zeit um 1500 (Beispiel 1 und 2).[13] 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 Einklang 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 mehrfach 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-

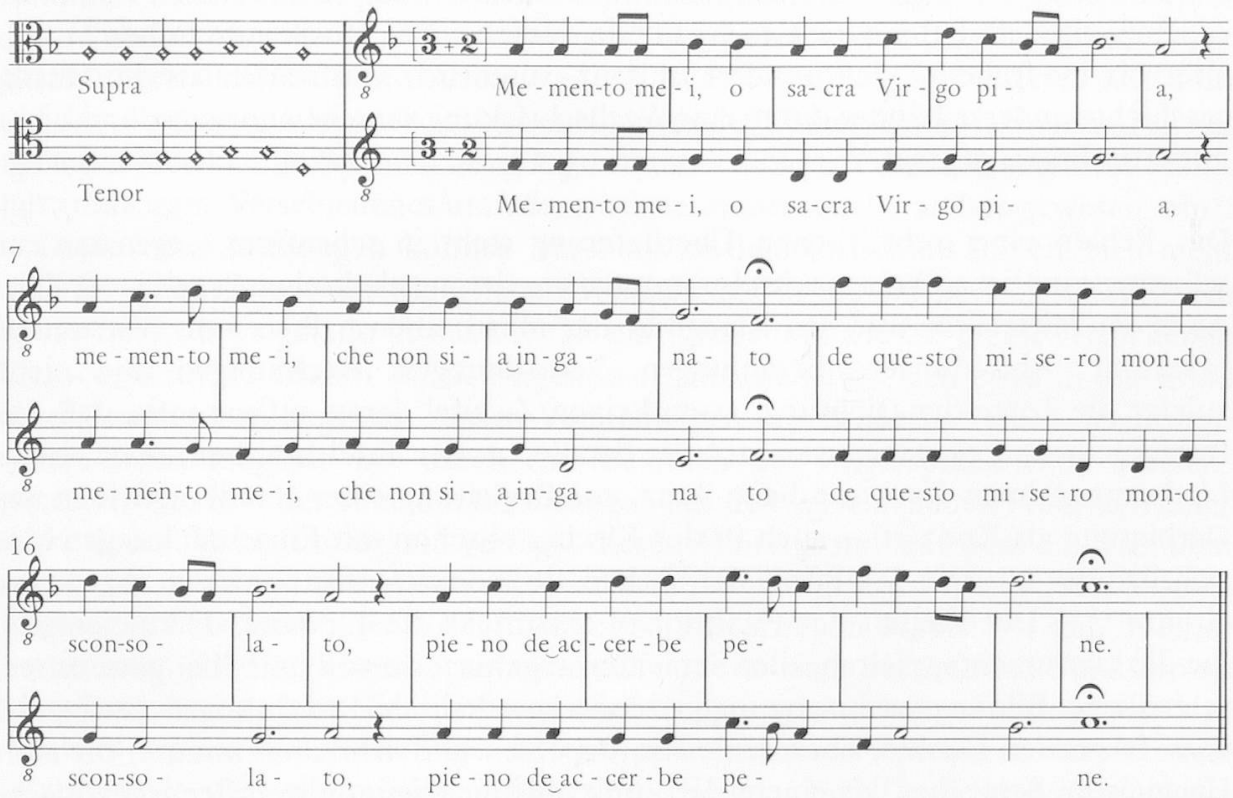
[10] Dazu der Beitrag von Klaus-Jürgen Sachs in diesem Band (unten, 166–183) sowie *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden 1974, 132–138; Manfred F. Bukofzer, „Gymel", *MGG* 5 (1956) 1139–1146; Ernest H. Sanders, „Gymel", *NGrove*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

[11] 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.

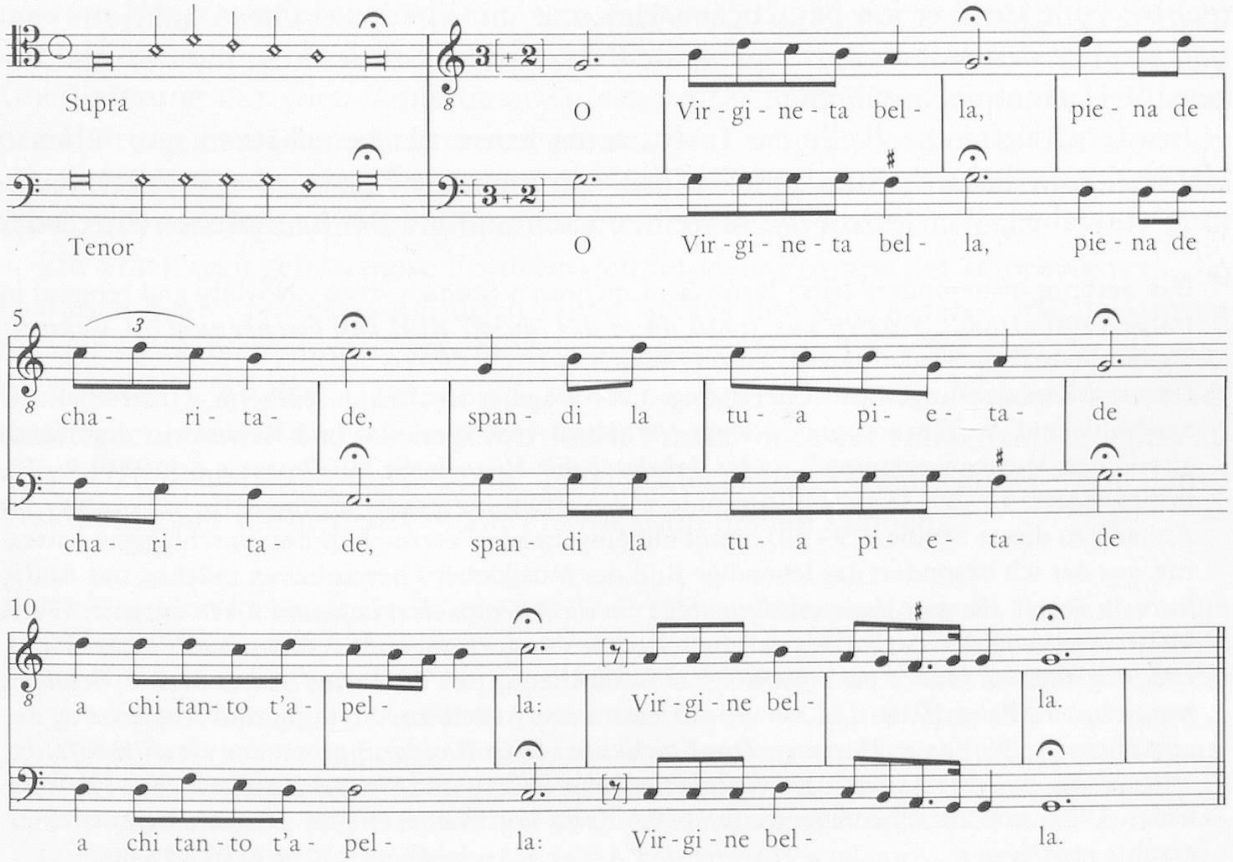
[12] Symptomatisch für das oft unvermutete Echo der schriftlosen Praxis im Notierten ist etwa ein Abschnitt mit zwei Haltetönen, wie ihn die ältere Lehre beschreibt, in einem späten dreistimmigen Organum des Notre Dame-Kreises – dazu Wulf Arlt und Max Haas, „Pariser modale Mehrstimmigkeit in einem Fragment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

[13] 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:



Beispiel 2:



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.[14]

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.[15] – 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

[14] 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.

[15] 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 Pirro 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'Ecole des hautes etudes, 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.

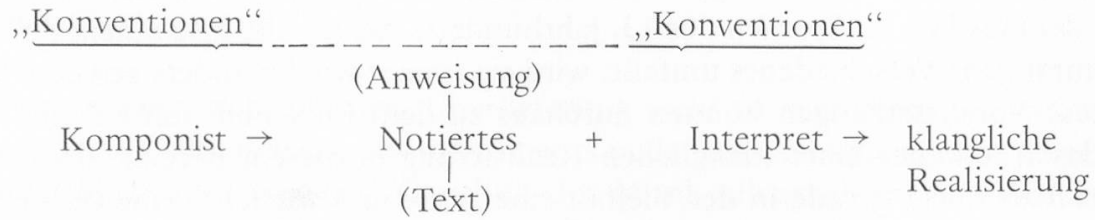
Diese Voraussetzungen können durchaus zu dem Entschluß führen, sich nicht auf das Abenteuer einer klanglichen Realisierung in diesem Bereich einzulassen. Andererseits liegt gerade in der Vielfalt eine große und wie ich meine verlockende Chance; denn sie erlaubt es, sich irgendwo „anzusiedeln": sich etwa 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.[16]

[16] 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:

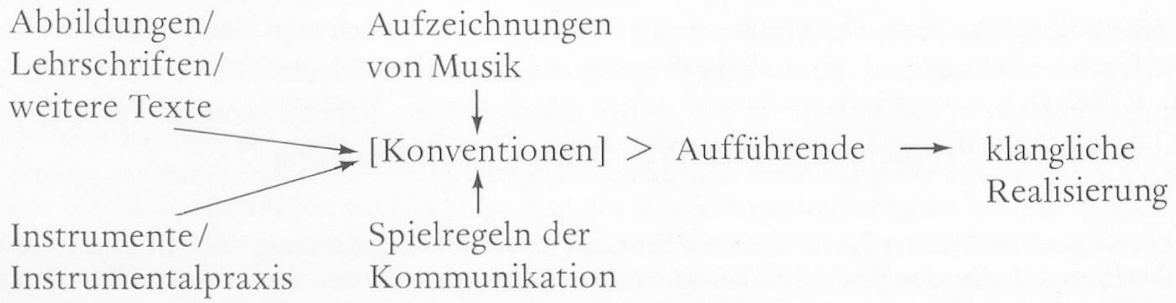
MODELL A



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 Überbrükkung 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 Grundage 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, konzediert 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 „finsteren" 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 Teufelsmusik, 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.[17]

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.[18] 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.

[17] 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.

[18] 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.[19] 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.[20]

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 Einmittung des mehrstimmigen Abschnitts

[19] *Die handschriftliche Überlieferung der ältesten Instrumentalmusik*, Lahr 1931, Tutzing [2]1968, ed. H.J. Marx.

[20] 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.[21] 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.[22] 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.[23] 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.[24]

[21] 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.

[22] „Reflections on some manuscripts containing 13th-century polyphony", *Journal of the Plainsong and Mediaeval Society* 1 (1978) 2—19, insbes. 6/7.

[23] In diesem Sinne möchte ich meine erste Interpretation des Befundes in „The ‚reconstruction'" modifizieren.

[24] 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 „Danses" 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 Estampien 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.[25] 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.

[25] 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[26]; doch besteht immer stärker die Möglichkeit zur Kontrolle aus der Rückfrage ans 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.[27]

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 ^{2}1976

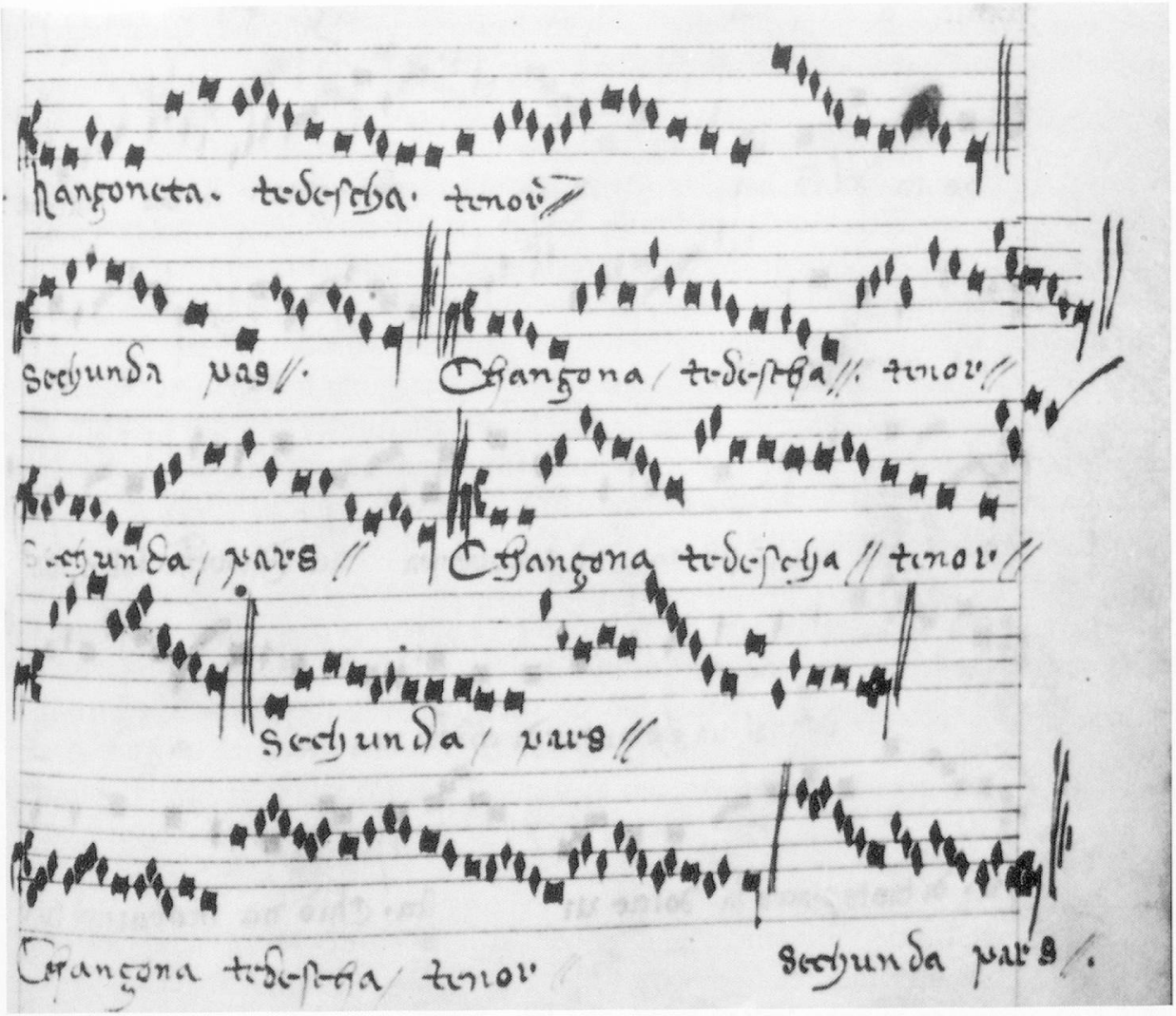
F – Faenza, Biblioteca Comunale, 117, *passim*
Faks.: ed. Armen Carapetyan 1961 als *Musicological Studies and Documents* 10
Ed.: Dragan Plamenac, *Keyboard Music of the Late Middle Ages in Codex Faenza 117* = Corpus Mensurabiiis Musicae 57, s. 1. 1972

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[28] – mit ihren klangreichen, aber bis heute ungeklärten Namen

[26] 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".

[27] 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. Guistina 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.

[28] 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.[29] Und das ist ein so umfangreicher Bestand,

[29] Zu den erst teilweise identifizierten weltlichen Tenores jetzt auch die Beobachtung von W. Thomas Marocco, „The derivation of another Bassadanza", *AMl* 51 (1979) 137–139.

daß er trotz der stilistischen Vielfalt vergleichsweise problemlos als Grundlage für die Rekonstruktion einer instrumentalen Praxis dienen kann.[30]

Seite 51 bietet eine Wiedergabe der textlosen Aufzeichnung aus der Oxforder Handschrift Douce 139.[31] 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.[32] – 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.[33] 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:

[30] 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.

[31] Vgl. oben, 43.

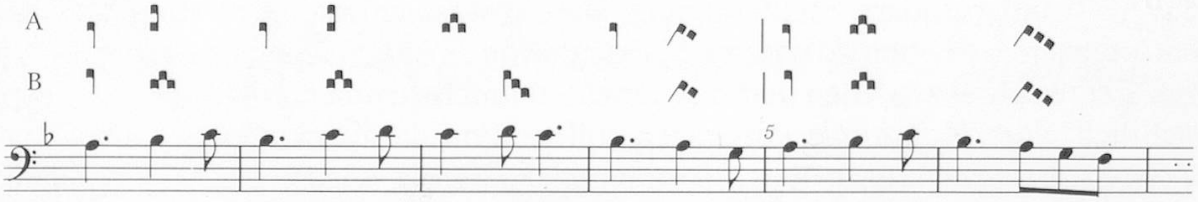
[32] Die übliche Einordnung dieser Seite ist in einer Notiz von B.C. Barker-Benfield und John Caldwell für die „Bodleian Exhibition of Medieval Music" des Jahres 1976 zusammengefaßt: „Dance Music. Second half of the 13th century. The absence of words suggests that this is a dance or *estampie* to be 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).

[33] So etwa bei Archibald T. Davison und Willi Apel, *Historical Anthology of Music* 1, Cambridge/Mass. ^{2}1950, 43.

Ich verdeutliche das mit der Diskussion von drei Stellen dieser Übertragung im älteren bzw. englischen dritten Modus, bei denen sich die Aufzeichnung einer systematischen Dechiffrierung entzieht:

1 – Am Anfang des dritten Systems ist die gleiche Tonfolge in zwei verschiedenen Gruppierungen notiert. Die systematische Übertragung setzt voraus, daß in beiden Fällen das gleiche gemeint sei (ich ordne den Werten der Übertragung die Notenformen des Originals zu):

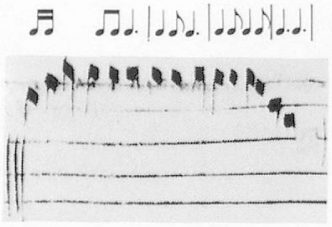
Beispiel 5:



Die zwei ersten Takte der Übertragung folgen B, wobei die Lesung durch die Wiederholung ab Takt 5 gestützt wird. Für den dritten Takt legt die Übertragung A zugrunde. Das Resultat verstößt in den beiden ersten Takten mit der Binaria lang-kurz gegen ein Grundprinzip der Modalnotation und bringt im Übergang vom dritten zum vierten Takt für eine Ternaria die verquere Lesung:

2 – Im vierten System läßt sich die Vielfalt der Notenformen nur gewaltsam und unter Weglassung einer Note in eine modale Viertaktgruppe einfügen:

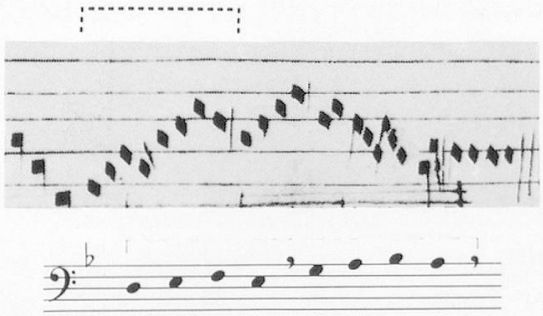
Beispiel 6:



Sanders vermerkt zur weggelassenen dritten Note: „A trill sign over this f (gemeint ist das erste f seiner Übertragung), representing f–e–f in the manuscript, was inadvertently omitted from the autograph" („Duple Rhythm", 290 n.):

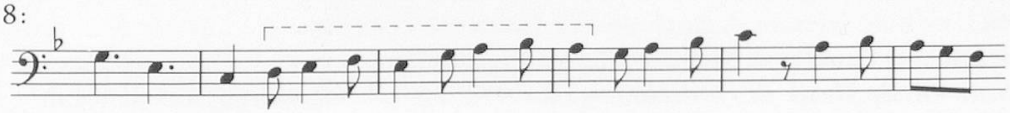
3 – In dem Abschnitt des fünften Systems, der sich unmittelbar über der Mehrstimmigkeit befindet, sind die Töne durch Striche in Vierergruppen gegliedert, die zu Beginn einer melodischen Versetzung entsprechen:

Beispiel 7:



Die systematische Übertragung vernachlässigt die Striche und macht die melodische Entsprechung zwischen den ersten Gruppen unkenntlich:

Beispiel 8:

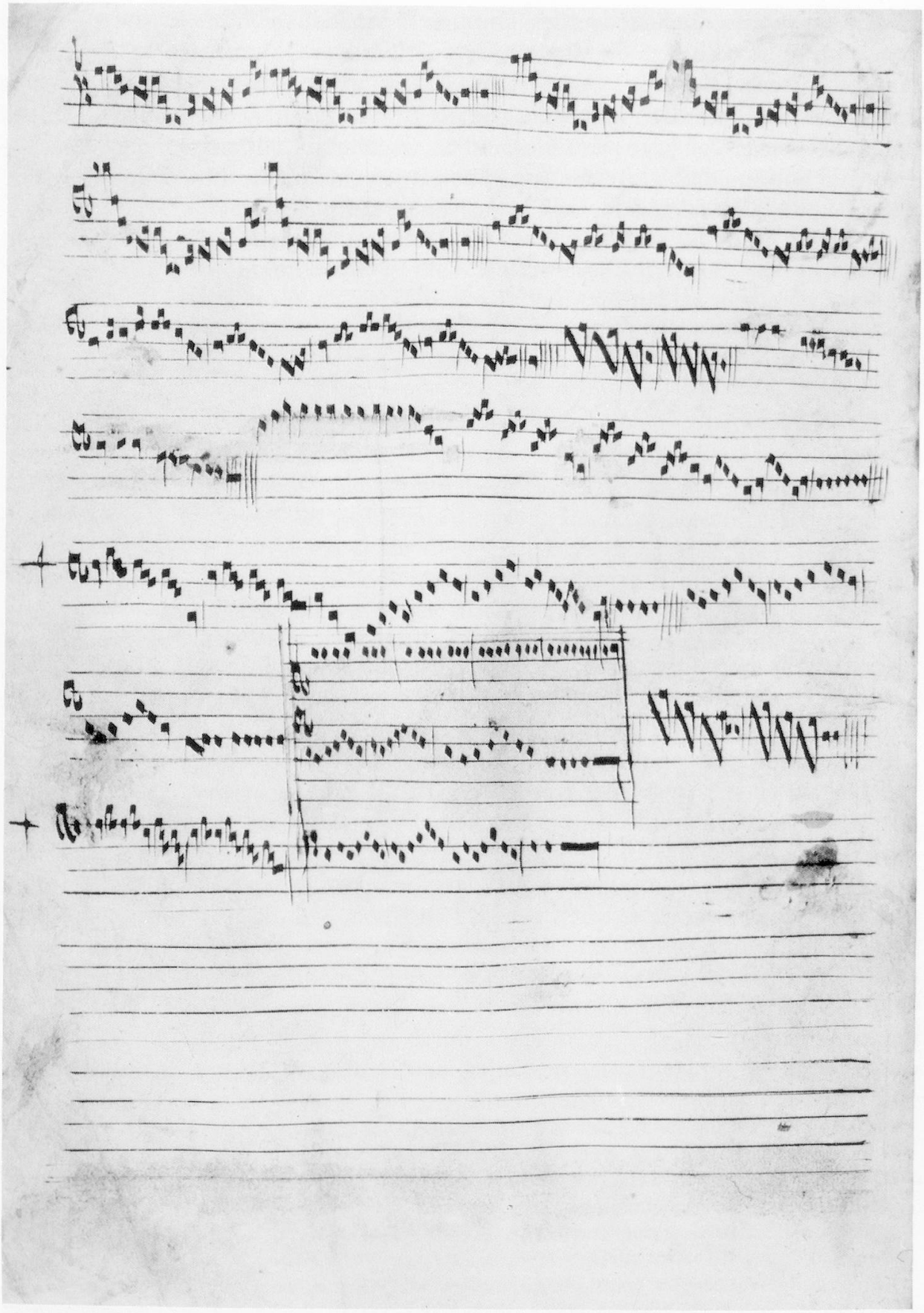


Mit der Übertragung in die moderne Notenschrift sind die Unstimmigkeiten und viele der Irregularitäten zugunsten einer Grundvorstellung vom melodischen wie rhythmischen Verlauf und von der Phrasenbildung beseitigt, die sich an den Merkmalen des modalen, komponierten Repertoires orientiert. Die Dechiffrierung 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.[34]

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

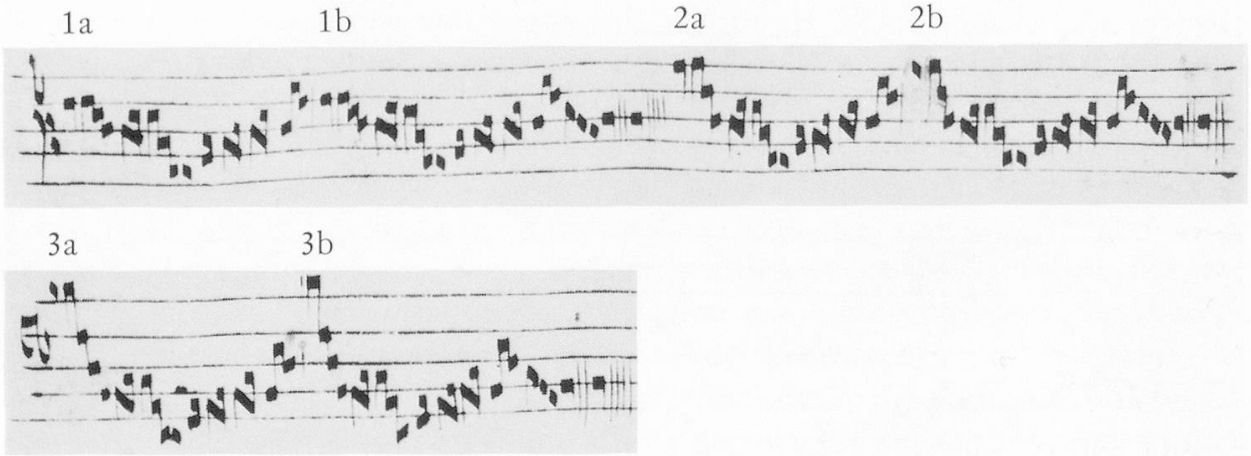
[34] *Frühe Musik in England, Flandern, Deutschland und Spanien*, Das Alte Werk SAWT 9432-B (1962). – Eine weitere Aufnahme mit Instrumentalmusik, die aus der Arbeit dieser Gruppe an der Schola Cantorum Basiliensis hervorgegangen ist, liegt in der Reihe Reflexe vor: *Estampie (Instrumentale Musik des 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.[35] 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

[35] 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.

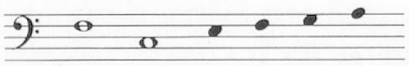
Von besonderem Interesse aber ist die Korrektur am Anfang des vierten Systems. Denn hier läßt sich aus einer detaillierten Bestandsaufnahme des noch Lesbaren ohne Zweifel erschließen, daß der Schreiber zunächst die zweite Hälfte des Abschnitts notiert hatte, den er später am Anfang des fünften Systems 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 „Einmittung" 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_1 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 Quartraum, deren Versetzung im Klanglichen mit ouvert-clos-Bildungen übereingeht und die möglicherweise als einfachste Grundlagen eines *ostinato*-Spiels zu interpretieren sind.[36] 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.[37]

[36] Vgl. oben 44 und Anm. 24.

[37] 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.[38] 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 „cantio" 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

[38] 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 abzusprechen, 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

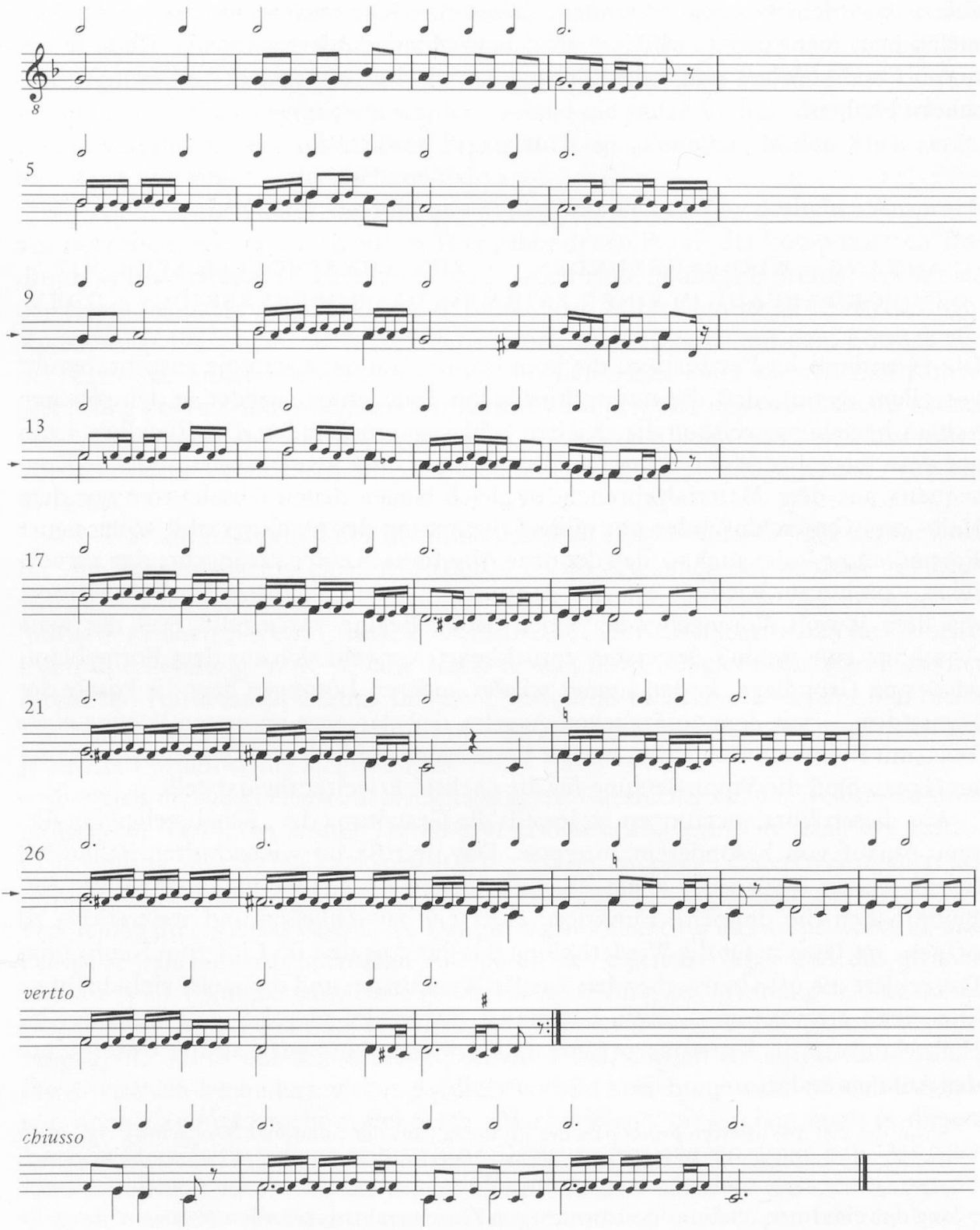
Die eigentümliche Faszination, die vom Formablauf der Estampie ausgeht, beruht vor allem darauf, daß die unterschiedlichen Teile immer wieder in den gleichen Schluß beziehungsweise in die gleichen Schlüsse zurückfinden. Die Rückkehr kann auf verschiedenste Weise erfolgen: überraschend oder als selbstverständliche 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:



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 ♯ entspricht. Nur stehen die Akzidentien in dieser Quelle oft etwas zu hoch, so daß ich aufgrund des folgenden ♭ das ♯ 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 Quarten und Quinten.

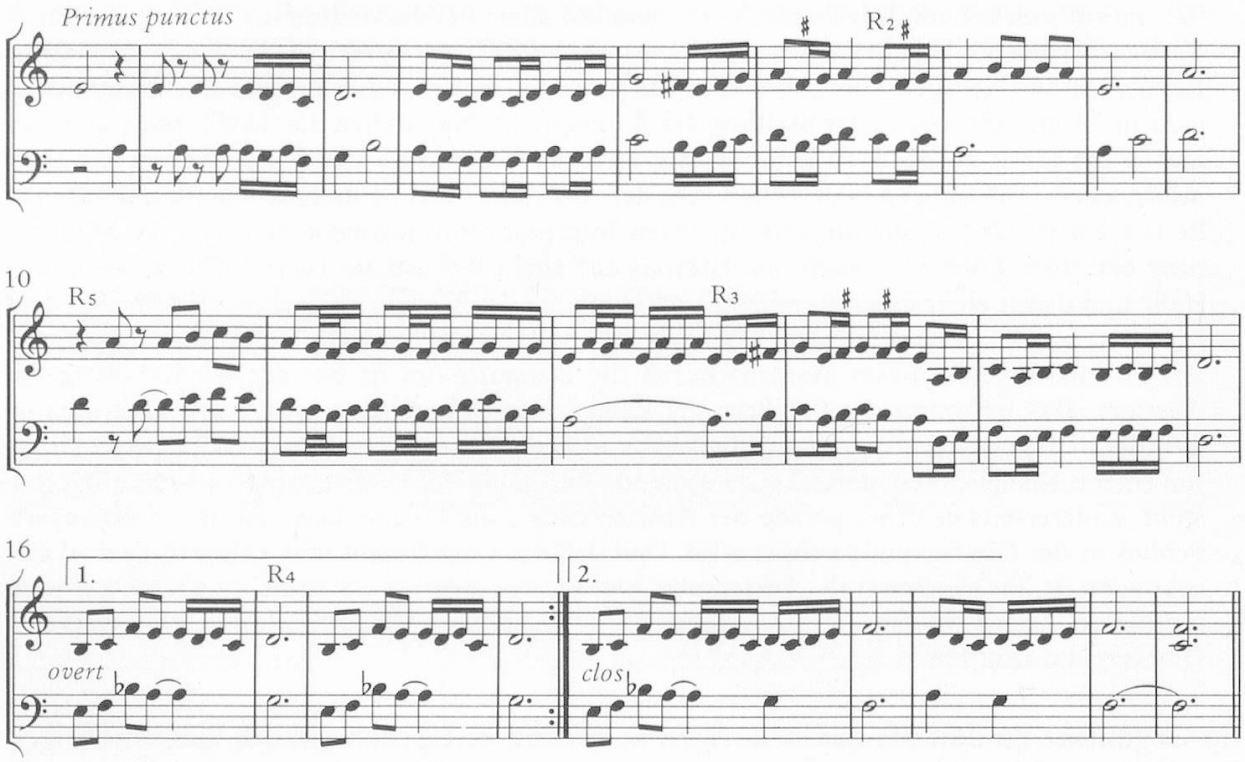
Im Gegensatz zu den oft mehrdeutigen Schlüssen, entsprechend der vielschichtigen Funktion dieser Schaltstellen im Ganzen des Ablaufs, sind die Anfänge des „Rücklaufs" in der Regel mit deutlicher Information sehr klar markiert.

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.

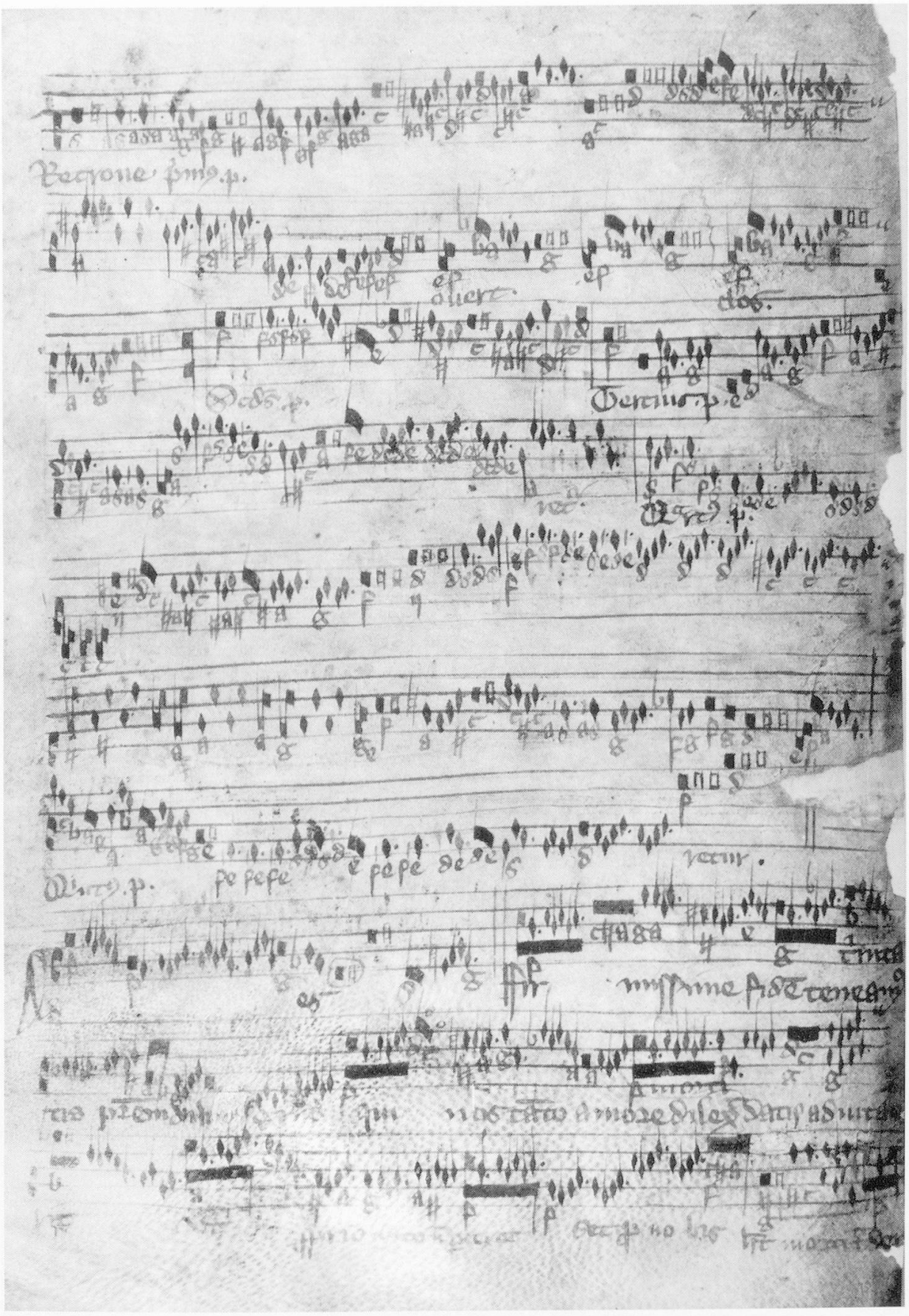
Offen ist etwa die Bedeutung der kleinen Kreise, die sich bei einzelnen Breven und Semibreven finden, und die Jacques Handschin (mit den hohlen Breven) als Hinweis auf ein Ornament interpretierte: „Über Estampie und Sequenz I", *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 12 (1929–30) 16–18. Ein weiteres Problem 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:



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 Ouvert entspricht mit g–d', als



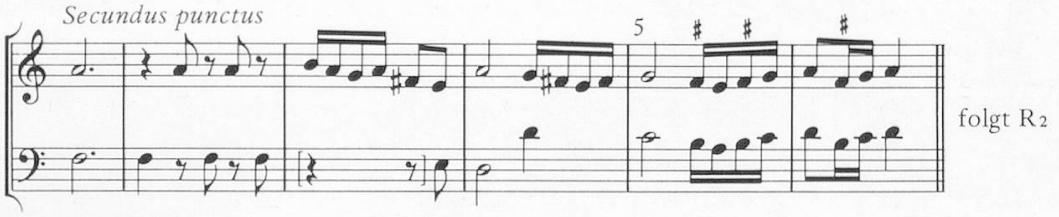
Tafel C: London, British Library, Ms. Add. 28 550, fol. 43'

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 Sekundschritt 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 Sekundschrittfolge 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.

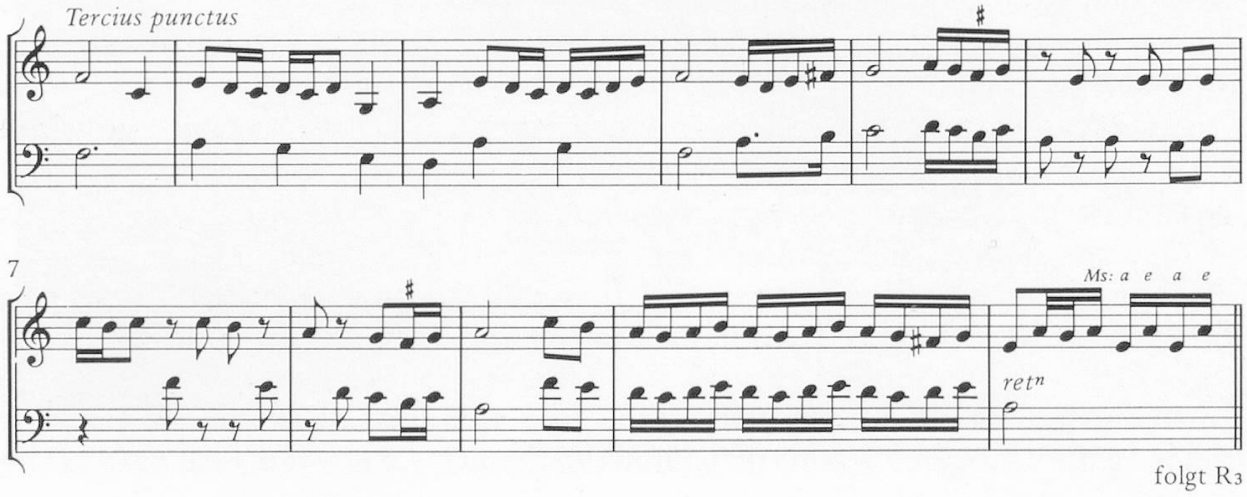
So öffnet der zweite Abschnitt mit der Dezime a' über dem Schluß-f zur Klanglichkeit des ersten Teils, der ja bereits in der fünften Mensur unversehens wieder erreicht ist:

Beispiel 13:



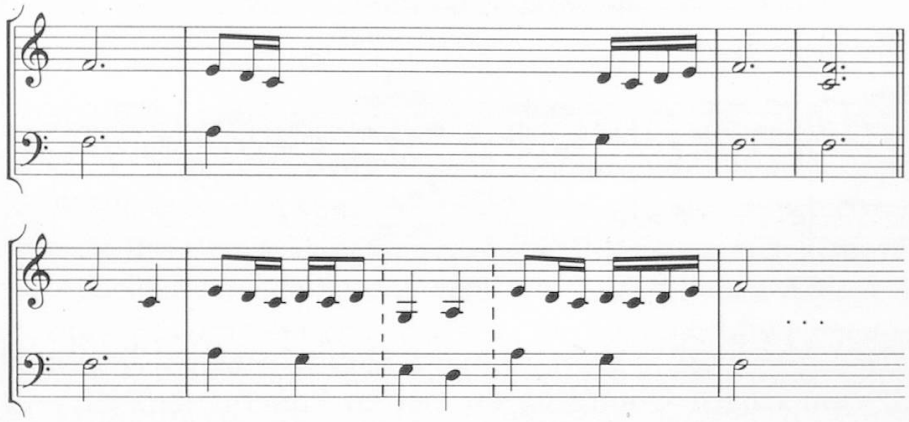
Damit ist der zweite Punctus – von den ersten vier Mensuren abgesehen – mit dem ersten identisch. Das legt es nahe, fürs weitere den größten Teil des ersten als Rücklauf zu erwarten. Nur wird diese Erwartung schon im dritten Punctus *ad absurdum* geführt:

Beispiel 14:



Denn dieser beginnt zwar ebenfalls mit einem Klang über f, knüpft aber an den Ganzschluß an. Ein Zusammenhang, der durch die hemiolische Gruppierung in Zweier unterstrichen wird:

Beispiel 15:



Die „Betrügerei" – um einen meines Erachtens hier durchaus angemessenen Begriff des 18. Jahrhunderts aufzunehmen – wird dadurch fortgesetzt, daß der dann folgende Aufstieg die Quinte c'–g' wieder in der fünften Mensur bringt, also am gleichen Ort im Ablauf wie in den beiden vorangehenden Abschnitten. Nur geht es jetzt anders weiter. Die Rückkehr in den ersten Abschnitt ist diesmal an dem Anfang von dessen zweiten Teil orientiert, nimmt aber die beiden Momente des Hoketus und der Quintfolge im Sekundgang in zwei Anläufe auseinander, um dann doch unversehens bei der elften Mensur in die zwölfte des ersten Abschnitts zurückzufinden.

Takt 7 nimmt den *Rhythmus* aus Takt 10 des ersten Punctus auf und führt ihn bis in den Anfang von 8; wobei 7 den unmittelbaren Einstieg auf der Quinte f'–c'' bringt und über den absteigenden Sekundgang im Anfang von 8 die Klänge von 11 des ersten Punctus. – Takt 9 bringt den *Klang* aus dem 10. Takt des ersten Punctus, aber nun eben ohne Hoketus, und bringt im anschließenden 10. Takt eine rhythmische Variante zum 11. des ersten Punctus.

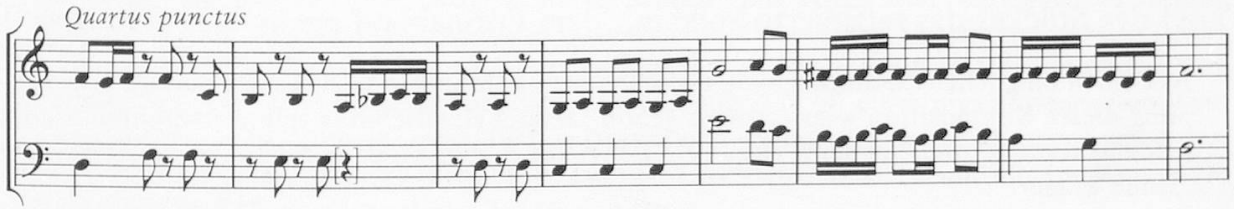
Die Pointe des nächsten Abschnitts besteht darin, daß er zwar erst im Halb- bzw. Ganzschluß in den ersten zurückkehrt, im langen Ablauf aber mehrmals eine Rückkehr suggeriert:

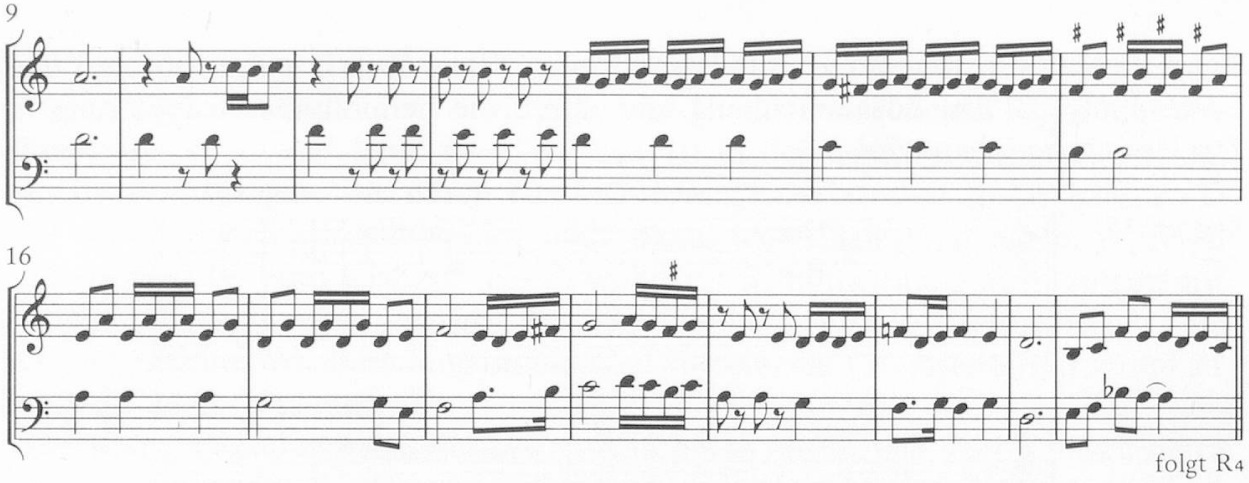
– in 7/8 erscheint mit dem Abstieg zur Oktave f–f' auch die rhythmische Zweiergruppierung des Clos;

– 9/10 nimmt zwar die betreffenden Mensuren des ersten Punctus variiert auf, führt dann aber den Quintabstieg bis zum f in 18 fort!

– 19/20 ist dann plötzlich mit 4/5 aus dem dritten Punctus identisch! Nur wird der Zusammenhang in 21 wieder aufgegeben:

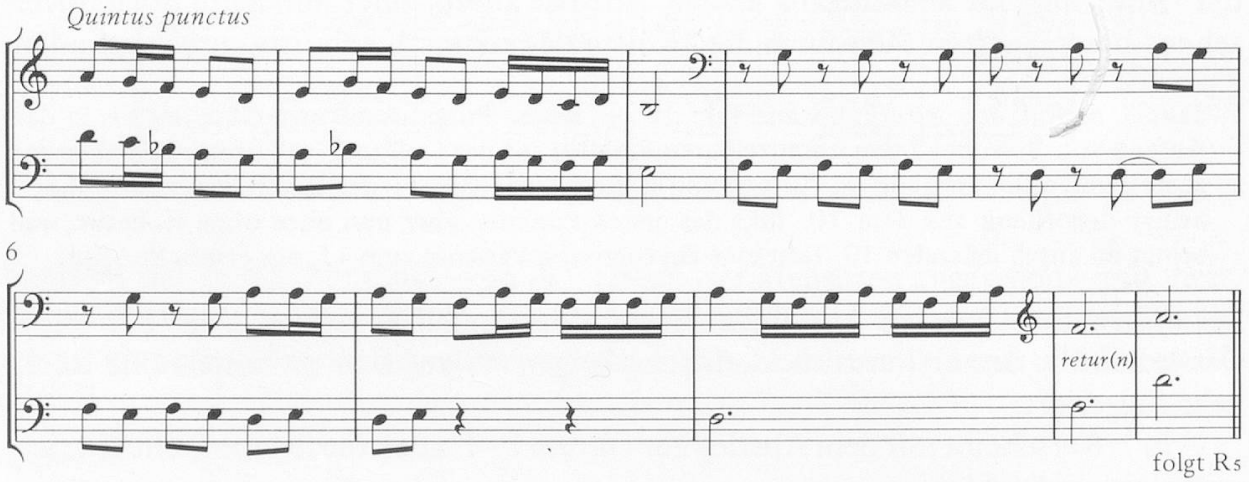
Beispiel 16:





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:



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!".