

<b>Zeitschrift:</b>	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
<b>Herausgeber:</b>	Schola Cantorum Basiliensis
<b>Band:</b>	10 (1986)
<b>Artikel:</b>	Nova Cantica : Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters
<b>Autor:</b>	Arlt, Wulf
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-869176">https://doi.org/10.5169/seals-869176</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 27.01.2026

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

NOVA CANTICA

GRUNDSÄTZLICHES UND SPEZIELLES ZUR INTERPRETATION  
MUSIKALISCHER TEXTE DES MITTELALTERS

von WULF ARLT

Je weiter wir in die Geschichte der Musik zurückgehen, desto spärlicher werden die direkten Informationen darüber, wie das Notierte vorzutragen sei. Umso bemerkenswerter ist es, wie stark sich die Suche nach Anhaltspunkten für eine klangliche Realisierung im Sinne der „historischen Praxis“ gerade bei der Musik des Mittelalters nach wie vor auf den kleinen Ausschnitt jener Gesichtspunkte konzentriert, die zum traditionellen Kanon aufführungspraktischer Fragen gehören. Das beginnt bei der Vorbereitung der Aufführung durch eine Edition, betrifft das Studium der Notenschriften vor allem hinsichtlich des Rhythmus, dann Fragen der Besetzung, der Stimmungen, der Akzidentien und insbesondere der Instrumente, ihres Baus, ihrer Spielweise, und so fort. Nur besteht eben zwischen dem so Erarbeiteten und der klanglichen Realisierung eine erhebliche Differenz. So lässt sich immer wieder beobachten, wie dann beim Schritt zur Aufführung mit stillschweigenden Prämissen, ästhetischen Vorstellungen und Gewohnheiten aus dem Umgang mit späterer Musik und aus der instrumentalen wie vokalen Schulung Aspekte ins Spiel kommen, die das klangliche Ergebnis ungleich stärker bestimmen als das, was zuvor aus der Auseinandersetzung mit der Geschichte gewonnen worden war. Extreme Beispiele dafür bieten der Choral, die Instrumentalmusik und der „begleitete“ Liedvortrag, andere die Interpretation der Pariser Organa aus der Notre Dame oder auch die Aufführung der Liedsätze Machauts.

Nun hat die Musik des Mittelalters – vom Sonderfall des Chorals einmal abgesehen – bisher ungleich weniger Berücksichtigung gefunden als diejenige des 17. und 18. Jahrhunderts. Und am drastischen Wandel in der Interpretation der Barockmusik seit den Sechzigerjahren lässt sich anschaulich verfolgen, wieweit und mit welchen Konsequenzen viele der natürlich auch in diesem Bereich stillschweigend eingebrachten Prämissen unter Kontrolle gebracht werden können. Zwei Momente aus dieser Erfahrung lassen sich unmittelbar für die Aufführung der Musik des Mittelalters fruchtbar machen. Das erste betrifft die ernsthafte Auseinandersetzung mit den verschiedensten Verfahren einer schriftlosen Praxis, die unter anderem zur folgenreichen Ablösung der schriftlichen Ausarbeitung durchs freie Generalbaßspiel und Variieren aufgrund von Konventionen führte, mit einer Differenzierung nach Zeit, Stilbereich und Gattung. Beim zweiten handelt es sich um den hohen Anteil der analytischen Reflexion aufgrund historischer Anhaltspunkte, Vorstellungen und Kategorien. Sie trug zum Wandel des Aufführungsstils bei und gehört seither in der qualifizierten Praxis zu den selbstverständlichen Kriterien für eine angemessene klangliche Realisierung.

Die „Rekonstruktion“ schriftloser Praktiken ist inzwischen zumindest ansatzweise auch für die ältere Musik wieder aufgenommen.<sup>1</sup> Um die analytische Reflexion geht es in diesem Beitrag; denn in ihr sehe ich entscheidende und zum Teil noch kaum wahrgenommene Chancen gerade für die Interpretation der Musik des Mittelalters. Das gilt für die modale und mensurale Mehrstimmigkeit – ein Prüfstein wären etwa die kunstvollen Liedsätze Machauts in ihrem raffinierten Wechselspiel zwischen einer differenzierten Textvertonung und einer subtilen musikalischen Gestaltung<sup>2</sup> – und in besonderer Weise für die einstimmige Musik sowie für die aquitanische Mehrstimmigkeit des 12. Jahrhunderts.

Daß die analytische Reflexion in der klanglichen Realisierung der Mehrstimmigkeit des späten Mittelalters bis heute nicht stärker zum Tragen kam, ist umso erstaunlicher, als ja für diesen Bereich die Grundlagen des Satzes schon in der Zeit selber lehrmäßig formuliert wurden. Im Gegensatz dazu sind die Kriterien für eine Interpretation der einstimmigen Musik sowie der nicht modalen Mehrstimmigkeit des 12. Jahrhunderts weithin und vor allem im einzelnen nur empirisch zu gewinnen. Damit werden die vergleichende Analyse und das Studium der Überlieferung zu entscheidenden Ansatzpunkten.

Und im Mittelpunkt steht natürlich das Verhältnis zwischen Musik und Text – schon deswegen, weil dieser zentrale Ansatzpunkt zur Interpretation der Musik des Mittelalters zu den am stärksten vernachlässigten gehört. Dabei mag eine generelle Distanz zu den Texten mitspielen und wohl auch die Tatsache, daß viele von ihnen nicht einfach zu verstehen sind. Das gilt gelegentlich – so bei komplexen *Conductus* des „Notre Dame“-Repertoires oder auch im Lied der *Trobadors* – bereits für das Wortverständnis sowie die Syntax und erst recht für weitere Sinnbezüge und die Voraussetzungen eines Textes. Eine weitere Barriere besteht darin, daß vielfach – und zumal bei den *Trobadors* – ein subtiler Zusammenhang zwischen der sprachlichen und der musikalischen Formulierung einer Handschrift nachzuweisen ist, sodaß kritische Ausgaben und die auf ihnen beruhenden Übersetzungen nur als erste Anregung für eine Auseinandersetzung mit den Texten dienen können. Dennoch ist es verblüffend, in welchem Umfang gerade bei Interpretationen der Musik des Mittelalters die Arbeit auch mit der Aussage des Textes gegen-

<sup>1</sup> Vergleiche die Beiträge zum Thema „Improvisation in der Musik des Mittelalters und der Renaissance“ im siebten Band des *Basler Jahrbuchs für historische Musikpraxis* für 1983 (1984), sowie W. Arlt, „The ‘reconstruction’ of instrumental music: the interpretation of the earliest practical sources“, *Studies in the performance of late medieval music*, ed. St. Boorman, Cambridge 1983, 75–100.

<sup>2</sup> Dazu im einzelnen aus unterschiedlichen Ansätzen (und mit Nennung weiterer Arbeiten) Daniel Leech-Wilkinson, „Machaut’s *Rose*, *Lis* and the problem of early music analysis“, *Music Analysis* 3.1 (1984) 9–28, und W. Arlt, „Aspekte der Chronologie und des Stilwandels im französischen Lied des 14. Jahrhunderts“, *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung*. Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975 = *Forum musicologicum* 3, Winterthur 1982, 228–252 et alia; sowie generell Wolfgang Dömling, *Die mehrstimmigen Balladen, Rondeaux und Virelais von Guillaume de Machaut* = Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 16, Tutzing 1970, und Rose Lühmann, *Versdeklamation bei Guillaume de Machaut*, Diss. München 1978.

über anderen Faktoren in den Hintergrund tritt: von der Konzentration auf die Melodie und den Klang über rhythmische Effekte bis zur notorischen Priorität des Instruments beim Vortrag des weltlichen Liedes.

Der Einwand, die Texte würden vom Publikum doch nicht verstanden, ist fadenscheinig. Denn ihm steht die Erfahrung gegenüber, daß ein vom Interpreten erfaßter und zum Ausdruck gebrachter Sinn gerade in der musikalischen Vermittlung und selbst für einen längeren *discours* beim Hörer durchaus sein Echo findet, sofern nur die generelle Richtung (durch erste erklärende Hinweise) verdeutlicht ist. Und im Blick darauf, daß sich heute mehr und mehr abzeichnet, in welch erstaunlichem Ausmaß die musikalische Formulierung auch und gerade im Mittelalter auf dem Text beruht, scheint es an der Zeit, diese Aspekte als einen Schlüssel zur Aufführung der älteren Musik in den Vordergrund zu stellen.<sup>3</sup>

## I

Wenn in diesem Zusammenhang auch der CHORAL genannt ist, so scheint das auf den ersten Blick paradox. Schließlich beruhte die Wiedergewinnung der Melodien aus dem Mittelalter seit der Choralreform des ausgehenden 19. Jahrhunderts auf einem Vergleich der Quellen, der Aufzeichnungen und der Formulierungen. Entsprechend verhält es sich bei den Untersuchungen zur Struktur der Gesänge wie zum Verhältnis zwischen Musik und Text und nicht zuletzt beim Rückgriff auf die subtilen Aussagen der Neumen für die Interpretation, die Dom Cardine unter dem Stichwort einer „Sémiologie grégorienne“ in den Vordergrund rückte und die seither nicht nur in seiner Schule eine selbstverständliche Grundlage für den Vortrag bilden. Nur konzentriert sich diese Arbeit ausschließlich auf die sogenannte „Gregorianik“, wie sie seit 1908 auch in den offiziellen Gesangbüchern der *Editio Vaticana* vorliegt. Hier kam es zu immer weiteren Differenzierungen – allerdings nur im schrittweisen Modifizieren einer Tradition des Vortrags, deren Grundlagen entschieden durch ästhetische Vorstellungen des 19. Jahrhunderts geprägt sind. Und da heute mit der Musik des Mittelalters auch der Choral mehr und mehr zu einem Thema der historischen Praxis wird, stellt sich die Frage, wie die Prämissen aus der neueren Tradition des Choralvortrags und seiner lehrmäßigen Reflexion am sinnvollsten in den Blick zu bekommen sind.

Eine radikale Lösung stellt der Vergleich mit traditionellen Vortragsweisen anderer christlicher Kirchen des Mittelmeerraums dar und natürlich erst recht die Übernahme einzelner Techniken und Verfahren. Der Weg der Wissenschaft liegt

<sup>3</sup> Dazu mit Nennung neuerer Arbeiten mein zusammenfassender Bericht an einem Gespräch über „Neue Entwicklungen in der musikalischen Mittelalterforschung“: „Musik und Text“, *Die Musikforschung* 37 (1984) 272–280, sowie „Musik und Text in der Liedkunst Frankreichs: von den frühen Troubadours zum Stilwandel um 1300“, erscheint im Bericht über den Convegno Internazionale „La Musica nel tempo di Dante“, Ravenna 12.–14. 9. 1986 in den *Quaderni di Musica/Realtà*, und die aufschlußreichen Beobachtungen an einigen Liedern von Nicoletta Gossen, „Musik und Text in Liedern des Troubadour Bernart de Ventadorn“, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 4 für 1984, im Druck.

darin, den Zusammenhang jener Traditionen des Choralvortrags mit der Anschauung derer, die sie etablierten, bis ins einzelne hinein aufzudecken – und dafür bieten ja die zahlreichen älteren Texte der Schule von Solesmes reichlich Material. Für die Praxis und nicht zuletzt für den Unterricht scheint mir ein dritter Weg besonders hilfreich und praktikabel. Er besteht im Vergleich der gregorianischen Formulierungen mit denjenigen anderer Choralfassungen des Mittelalters zu den gleichen Texten, insbesondere der sogenannten altrömischen und der Mailänder Tradition.

Dabei spielen die im Detail offenen (und umstrittenen) Fragen nach der historischen Stellung sowie nach dem Verhältnis zwischen den Choraltraditionen keine Rolle. Für den Vergleich ist es irrelevant, ob die „Gregorianik“ – wie ich meine – in der Substanz ihrer Formulierungen und insbesondere bei den Introitus auf die Papstliturgie des ausgehenden 7. Jahrhunderts zurückgeht, oder ob sie erst rund hundert Jahre später im Frankenreich ihre endgültige Fassung erhielt. Daß die sicher auf einer älteren Tradition beruhenden, aber erst in Aufzeichnungen seit dem ausgehenden 11. Jahrhundert erhaltenen altrömischen Formulierungen und zumal einige Mailänder im einzelnen durch eine Auseinandersetzung mit der Gregorianik geprägt sein können, fällt in diesem Zusammenhang nicht ins Gewicht. Entscheidend ist, daß die drei Choralfassungen in vielen Fällen zu den gleichen – auch nach Ausweis einzelner Formulierungen noch im ersten Jahrtausend und nicht zuletzt unter musikalischen Gesichtspunkten redigierten – Texten miteinander verwandte Melodien bringen. Ihr Vergleich vermittelt aufschlußreiche Einblicke in die je anderen Grundsätze der Formulierung und er bietet vor allem die Chance, aufgrund historischer Anhaltspunkte in eine kritische Distanz auch zur Gregorianik zu treten, und auf diese Weise das anscheinend so Vertraute in neuem Lichte zu sehen. Wobei diese Verfremdung dann zugleich dazu dienen kann, eine Brücke zu jenen Anregungen zu schlagen, die die – für sich genommen nicht unproblematische – Konfrontation mit traditionellen Praktiken bietet.

Zur Veranschaulichung dessen diskutiere ich im folgenden einige kurze Beispiele. Bei den beiden ersten handelt es sich mit Bedacht um sehr bekannte Gesänge, die für den Vergleich besonders dankbar sind. Auf Introitus fiel die Wahl auch deswegen, weil diese Gattung – aufgrund ihrer Funktion als Einzugsgesang der Papstmesse – deutlicher als andere die Merkmale der Redaktion zur Gregorianik trägt. Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei ausdrücklich betont, daß die Anregungen aus einem solchen Vergleich durchaus mit dem zu verbinden sind (und verbunden werden sollten), was sich einem Studium der Neumenschriften an gesicherten Einsichten auch und gerade aus den Studien Eugène Cardines und den von ihm angeregten Arbeiten entnehmen läßt – nur eben ohne eine schulmäßige Verengung und ohne diejenigen Prämissen, bei denen zumindest fraglich ist, wie weit sie einem Vortrag des Chorals im Mittelalter entsprachen.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Zum Spielraum der Interpretation auf der Grundlage der „Sémiologie grégorienne“ Marie-Noël Colette, „Le signe, et le son“, *Bollettino dell'Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano* 7.2 (1982) 7–20.

Eines der anschaulichsten Beispiele für den Unterschied der Stile bietet der von Bruno Stäblein immer wieder herangezogene und im Verhältnis zwischen altrömischer und gregorianischer Fassung eingehend besprochene Introitus *Rorate caeli desuper*.<sup>5</sup> Hier liegt der Zusammenhang der drei Formulierungen offen zutage: sie stimmen in der Finalis d, im Gerüst der Rezitation und mit den verschiedensten Entsprechungen im Melodieverlauf zwischen je zwei oder auch allen drei Fassungen überein. Umso klarer treten schon im Beginn die Eigenarten hervor:<sup>6</sup>

Sie betreffen in der Gregorianik zunächst die geradezu schulmäßige Präzisierung eines authentischen Dorisch, eine Gestaltung aus dessen Haupttonen und eine auffallende Ökonomie im Gebrauch der Tongruppen: abgesehen von der gliedernden

<sup>5</sup> Als Beispiel für den Vergleich der verschiedenen Choralfassungen diente *Rorate caeli* Bruno Stäblein bereits im Artikel „Choral“ der *Musik in Geschichte und Gegenwart* 2 (1952) 1273ff, und mehrfach bis zu seinem letzten Beitrag zu diesem Thema: „Die Entstehung des gregorianischen Chorals“, *Die Musikforschung* 27 (1974) 5–17.

<sup>6</sup> Wenn nicht anders vermerkt, folge ich fürs G[regorianische] der *Editio Vaticana*, fürs M[ailändische] der in den Bänden 5 und 6 der *Paléographie Musicale* veröffentlichten Handschrift London Add. 34209 und fürs A[lt] R[ömische] dem auf 1071 datierten Graduale der Bodmer Bibliothek in Cologny (Abweichungen zwischen den Handschriften des Altrömischen sind nur dann vermerkt, wenn sie für die Interpretation von besonderem Interesse sind).

Der vollständige Befund einer altrömischen Handschrift ist in der Edition von Bruno Stäblein und Margareta Landwehr-Melnicki zugänglich: *Monumenta Monodica Medii Aevi II: Die Gesänge des altrömischen Graduale Vat. lat. 5319*, Kassel etc. 1970. Eine Auswahl von Introitus nach Handschriften der drei Überlieferungen in paralleler (wenn auch zum Teil nicht unproblematischer) Übertragung bietet Hendrik Van der Werf, *The emergence of Gregorian chant. A comparative study of Ambrosian, Roman and Gregorian chant*. 1.2, Rochester/New York 1983.

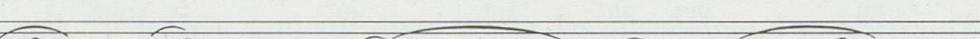
Clivis an den Wortenden „caeli“ und „desuper“ ist in diesem Beginn nicht eine Tongruppe gleich wie die andere. Von besonderem Interesse aber sind die Unterschiede im Verhältnis zum Text. Alle Fassungen berücksichtigen den Sprachfall im relativen Hochtton beziehungsweise Aufstieg auf die betontere Silbe – für den Schluß des ersten Halbsatzes ist er unklar –; doch steht das Moment der Textausprache mit der Präzisierung des Einzelwortes, der Syntax und hier selbst der Aussage (im abbildenden Verharren in der Terz über dem Rezitationston bei der Zäsur auf „desuper“) in der Gregorianik ungleich stärker im Vordergrund als in den beiden anderen Formulierungen. Im Altrömischen konkurrenzieren es mit dem Melodiefluß der Sekundfortschreitungen und im Mailändischen mit der für diese Tradition durchaus charakteristischen Melodiewiederholung beim zweiten und dritten Wort, deren Beginn den Sekundaufstieg des Anfangs aufnimmt.

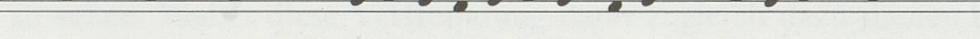
Diese Unterschiede lassen sich allenthalben bestätigen, wie ich an einigen weiteren Beispielen verdeutliche:

– am Beginn des *Puer natus est* (a) mit der Korrespondenz der Melismen über „(na)tus“ und „no(bis)“ in der tiefen Lage des Altrömischen (nach der Tonartenlehre der Gregorianik ein Dorisch) und mit der ebenso symptomatischen wie extremen Hervorhebung des Wortes „imperium“ aus diesem Gesang in der Gregorianik (b):

a

M   
8

AR   
8

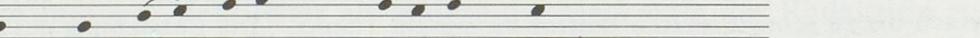
G   
8

Pu - er na - tus est no - bis

b

M   
8

AR   
8

G   
8

cu - ius im - pe - ri - um . . .

– mit dem Anfang von *Lux fulgebit*, bei dem die Eigenheiten der Fassungen auch deswegen schön zu verfolgen sind, weil sich ab der dritten für jede Silbe zumindest ein gemeinsamer Ton ergibt:

M 8 AR 8 G 8 Lux ful - ge - bit ho - di - e

M 8 AR 8 G 8 su - per nos: qui - a na - tus est ...

– und schließlich mit dem Beginn von *Deus in adiutorium meum intende*, als einem der Gesänge, bei denen sich die altrömischen Aufzeichnungen auch in der Lage voneinander unterscheiden. Die jüngste, aber in der Formulierung oft „archaischere“ Niederschrift im Graduale San Pietro F. 22 aus dem 13. Jahrhundert (a) steht gegen die beiden älteren Quellen (b).<sup>7</sup> Sie zeigt hier in der sekundschrittweisen Versetzung der Tongruppen beim Aufstieg die Eigenständigkeit eines melodischen Gestaltens, das dann auch in den Wiederholungen am Schluß des Abschnitts in beiden Aufzeichnungen dieser Tradition zum Ausdruck kommt:

M

8

AR-a

8

b

8

G

8

De - us in ad - iu - to - ri - um

<sup>7</sup> Einige kleinere Abweichungen gegenüber der Melodieaufzeichnung von 1071 (b) in der Vatikanica lat. 5319 lasse ich unberücksichtigt, da sie nichts am Gesamtbild ändern. Sehr hilfreich zum Verständnis der Eigenart des Altrömischen sowie der Unterschiede in der Formulierung der Introitus ist der Beitrag von Thomas H. Connolly: „Introits and archetypes: Some archaisms of the old Roman chant“, *Journal of the American Musicological Society* 25 (1972) 157 bis 174.

M  
8  
AR-a  
8  
b  
8  
G  
8

me -      um      in -      ten -      de

Die Gegenüberstellung dieser Formulierungen lässt die Eigenheiten der Gregorianik ungleich stärker hervortreten als ein Vergleich innerhalb dieses Repertoires und sie führt allenthalben auf Fragen zum Vortrag. So scheint es selbstverständlich, daß die klangliche Interpretation die skizzierten Momente einer primär musikalischen Gestaltung im Altrömischen sowie Mailändischen aufnimmt und zwischen ihnen und den Aspekten des Textvortrags vermittelt. Das kann auf verschiedene Weise und durchaus mit einer erheblichen Differenz zwischen längeren und kürzeren Tönen geschehen, schränkt aber immer wieder die Bandbreite der Möglichkeiten für die Wortaussprache und eine rhetorische Deklamation ein. Symptomatisch dafür ist etwa das dichte Netz der verschiedenen Entsprechungen im Aufstieg von AR-a beim letzten Beispiel, das sich mit einigen Zuordnungen verdeutlichen lässt: A geht von der Gruppe aus, B von der Floskel C nimmt weitere Zusammenhänge über den Silbenwechsel hinaus auf (wie sie etwa das vorletzte Beispiel fürs Mailändische bringt):

C  
B  
A  
8

De -      us, in      ad -      iu - to -      ri - um      me -      um

Natürlich besteht auch hier ein enger Zusammenhang mit dem Text: A geht mit dem in der Gregorianik herausgearbeiteten Sprachfall überein, B verbindet (gleichsam rückführend) Gruppen und Worte („Deus in“ + „adiutorium“ + „meum“) und der intensive Aufstieg lässt sich aus der Bitte des Psalms (69.2) um Hilfe ver-

stehen; zumal die musikalischen Wiederholungen über dem Schlußwort „intende“ dessen erste beide Silben zusätzlich unterstreichen. Nur ist dann eben der Rahmen für eine Gewichtung der Töne aus der Wortaussprache durch den musikalischen Verlauf bereits sehr stark eingegengt, weil der Anruf – auf dieses Beispiel bezogen und pointiert formuliert – in der musikalischen Geste des ganzen Abschnitts bereits seine spezifische Gestaltung gefunden hat.

Verglichen damit läßt die Formulierung der Gregorianik schon dadurch ungleich mehr Spielraum, daß sie wesentlich schärfer gliedert, in „Deus **V** in adiutorium meum **V** intende“. Hier ist das einzelne Wort gestaltet (und auch darin gewichtet) und sind im Ganzen klare Akzente gesetzt – mit dem deutlichen Unterschied gegenüber dem Altrömischen in der Hervorhebung des „in adiutorium *méum*“ –; offen aber bleibt, was das für den Vortrag heißt.

Eine Möglichkeit besteht darin, es bewußt bei dem zu belassen, was die Redaktion zur Gregorianik in der Ausrichtung der musikalischen Formulierung auf den Text brachte, und demgegenüber die Eigenständigkeit der melodischen Gestaltung zu betonen: in der Linie und einer auf ihr beruhenden ausgewogenen Klanggestaltung, im sorgfältigen Ausarbeiten auch der kleinen Tongruppen und eher mit einer Nuancierung hinsichtlich der Angaben in den Neumen. Das wäre ein Vortrag, der im Rahmen der beim Choral vertrauten Interpretationshaltung bleibt und von einem Verhältnis zwischen Musik und Text ausgeht, wie es etwa bei *Deus in adiutorium* fürs Altrömische schon durch die musikalische Formulierung determiniert ist (sofern man deren Entsprechungen aufnimmt).

Eine Alternative läge darin, die durch den Vergleich in den Vordergrund gerückten Merkmale einer extremen Struktur der Wortaussprache bewußt aufzunehmen und sie mit einer freieren Interpretation dessen zu verbinden, was sich den Neumen an gesichertem Wissen für die unterschiedliche Gewichtung der Töne ablesen läßt. Dabei ist – gegenüber dem Konzept einer ausgewogenen Melodielinie – bei Tongruppen sowohl mit stärker auszugestaltenden „Strukturmelismen“ als auch mit eher ornamentalen Wendungen zu rechnen und durchaus die Möglichkeit zu berücksichtigen, daß die Dauer der Töne auch durch den Textvortrag bestimmt wird.

Damit sind zwei Richtungen einander gegenübergestellt, die im einzelnen ganz unterschiedliche Entscheidungen erlauben und zwischen denen sich natürlich in verschiedener Weise vermitteln läßt. Ihre Akzentuierung will dazu beitragen, aus der kritischen Reflexion aller Prämissen den eigenen Standort im Sinne einer „historischen Praxis“ zu finden. Sicher ist die Gefahr, in der Auseinandersetzung mit etablierten ästhetischen Positionen adäquate Ansätze vorschnell zu verabschieden, nicht geringer als diejenige, das Ausmaß der Prämissen, die mit den vertrauten Konventionen verbunden sind, gar nicht erst in den Blick zu bekommen. Generalisierungen sind gerade in diesem Bereich allzumal problematisch. Mit unterschiedlichen Lösungen ist nicht zuletzt aufgrund der enormen stilistischen Unterschiede zwischen den Gattungen und der vielen Jahrhunderte sowie wechselnden Voraussetzungen zu rechnen, in denen der Choral vorgetragen wurde. Und im Blick auf die Geschichte des Introitus könnte ich mir durchaus vorstellen, daß

mit den hier diskutierten Möglichkeiten eines pointierten Vortrags aus der Textaussprache gerade etwas von jener älteren Funktion der Gattung als repräsentativer Gesang zum Einzug des Papstes in die Stationskirche aufklingt – gegenüber der neuen Rolle eines Eröffnungsgesangs der Messe, die mit der Rezeption ins Frankenreich und vor allem ins karolingische Kloster bald schon und zunehmend in den Vordergrund trat.<sup>8</sup> Und das sind eben nur einige von vielen Fragen und Anregungen auch zum Vortrag, auf die der Vergleich der Choralfassungen bei dieser und anderen Gattungen führt.

## II

So verständlich es ist, daß die allgemeine Vorstellung vom Choral des Mittelalters nach wie vor durch die Gregorianik bestimmt wird, so sehr ist zu bedauern, daß damit der TROPUS, als der wohl faszinierendste Bereich der musikalisch-liturgischen Gestaltung der Zeit vom zehnten bis ins zwölfe Jahrhundert, in der praktischen Auseinandersetzung mit der Musik des Mittelalters bis heute kaum Beachtung fand. Sicher prägten die Propriumsgesänge der Messe, als Kernbestand der Gregorianik, bis weit übers Mittelalter hinaus die musikalischen Vorstellungen und waren sie ein zentraler Gegenstand der Lehre wie des Nachdenkens über Musik. Das eigene Gestalten jener Zeit aber kam in den neuen gesungenen Texten zum Ausdruck, mit denen man die älteren Teile des Propriums und insbesondere den Introitus erweiterte: mit einer Einleitung, die zum Gesang hinführte, und mit eingeschobenen Abschnitten.

Wie stark das ältere Gut gegenüber dem neuen zurücktrat, wird deutlich, wenn man sich die festliche Aufführung eines Introitus vergegenwärtigt. Denn dazu gehörten oft drei (und manchmal sogar mehr) eingehende Tropierungen: eine zum ersten Vortrag des Introitus, eine zweite zu dessen Wiederholung nach dem Vers und eine dritte nach der kleinen Doxologie. Dazu kamen gegebenenfalls Einleitungen auch zur Psalmode und zum Gloria. Text und Musik des Introitus erklangen dreimal, aber immer wieder im anderen Licht der neuen Einleitungen und eingeschobenen Teile. In dieser – mit ihrem Wechsel zwischen Solisten und Chor – durchaus dramatischen Gestaltung ist das liturgische wie das musikalische Denken jener Jahrhunderte am unmittelbarsten zu greifen. Hier wurden Eigenheiten der Tonsprache geprägt, die einiges an der neuen ein- und mehrstimmigen Musik des 12. Jahrhunderts verständlich machen. Und hier ist für die historische Praxis zumal dann ein weites und vielfältiges Feld der künstlerischen Gestaltung zu erschließen, wenn die Arbeit mit der Rekonstruktion jener verschiedenen Verfahren

<sup>8</sup> Eine sehr hilfreiche Einführung in die Voraussetzungen und einzelne Konsequenzen der fränkischen Rezeption der römischen Messe bieten die einschlägigen Kapitel der grundlegenden Darstellung von Angelus Albert Häussling: *Mönchskonvent und Eucharistiefeier. Eine Studie über die Messe in der abendländischen Klosterliturgie des frühen Mittelalters und zur Geschichte der Meßhäufigkeit* = Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 58, Münster 1973.

einer *ad hoc*-Mehrstimmigkeit übereingeht, die in den Lehrschriften und einzelnen *exempla* zu greifen ist.

Allerdings zeigen manche der ersten Versuche einer Auseinandersetzung mit dem Tropus eine gewisse Hilflosigkeit hinsichtlich der Interpretationskriterien. Sie ist schon deswegen nicht erstaunlich, weil sich die musikalische Sprache der Tropen in manchem von derjenigen der älteren Gesänge unterscheidet, weil sie erhebliche Stilunterschiede nach Gegenden beziehungsweise Repertoires und selbst in Formulierungen zum gleichen Text aufweist, und weil die Prinzipien der Gestaltung sowie das Verhältnis zwischen Musik und Text in diesem Bereich bestenfalls ansatzweise untersucht sind. Andererseits bietet eben auch hier der Vergleich der Formulierungen einen sehr direkten Zugang zum Verständnis.

Ein in mehrerer Hinsicht besonders anschauliches Beispiel bietet die Einleitung *Gaudeamus hodie* zum Introitus *Puer natus est nobis*. Der Text führt mit drei syntaktisch ineinandergrifenden Aussagen zum Propriumsgesang hin: „Laßt uns heute freuen, **V** weil Gott vom Himmel herabgestiegen ist **V** und für uns auf Erden (als) *Ein Kind uns geboren ist*“<sup>9</sup>:

A  
Gaude - a - mus ho - di - e, qui - a de - us  
descen - dit de ce - lis et pro - pter  
nos in ter - ris

B

C

8 Puer natus est no - bis

<sup>9</sup> Die Wiedergabe der Einleitung folgt der Übertragung des ganzen Tropenkomplexes nach der Handschrift Paris, n° 1871 von Günther Weiss: *Monumenta Monodica Medii Aevi III: Introitus-Tropen I. Das Repertoire der südfranzösischen Tropare des 10. und 11. Jahrhunderts*, Kassel etc. 1970, 290–292 (Nr. 280); der Anfang des Introitus ist ebenfalls nach Weiss (Nr. 29 der Beilage) in einer aquitanischen Fassung wiedergegeben. Eine knappere Interpretation auch der Einschübe bietet mein Text „Zu einigen Fragen der Funktion, Interpretation und Edition der Introitustropen“, *Liturgische Tropen. Referate zweier Colloquien des Corpus Troporum in München (1983) und Canterbury (1984)*, ed. G. Silagi = Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung 36, München 1985, 131–150.

Daß ich dieses Beispiel hier noch einmal und sehr viel eingehender unter aufführungspraktischen Fragen aufnehme, ist zugleich Teil eines Gedankenaustausches mit Christopher Schmidt, als dem Chorallehrer der Schola Cantorum Basiliensis. Ihm verdanke ich eine sehr anregende Kritik an jenem Text, der seinerseits durch Aufnahmen von Dominique Vellard, als eines weiteren Dozenten der Schola verdeutlicht worden war. Diese noch unveröffentlichte Aufnahme zeigt in paradigmatischer Weise einige Konsequenzen einer entsprechenden Lesung des Notentextes und hat mich in der hier noch einmal vorgetragenen Anschauung hilfreich bestärkt.

Daß die musikalische Gliederung diejenige des Textes aufnimmt, ergibt sich schon aus dem Vergleich mit dem Introitus und seiner Psalmodie. So beginnt der begründende Nebensatz (B) auf „quia“ mit der Intonation der Psalmformel des authentischen g-Modus und beim gliedernden „et“ am Anfang von C findet sich der Quintaufschwung, der am Beginn des Introitus sowie am Anfang von dessen zweiter Aussage „et (filius datus est nobis)“ erklingt. Am Ende von A steht auf „(ho)die“ die aus der Sequenz vertraute Schlußwendung; und der kadenzierende Charakter der melodischen Wendung am Ende des zweiten Abschnitts wird bereits durch seine Wiederholung im Ausgang des dritten bestätigt. Aus dem Vergleich mit dem Introitus erschließt sich auch die Berücksichtigung des Sprachfalls in der musikalischen Gestaltung bei „deus“, „descendit“ und „propter“.

Ebenso deutlich sind die stilistischen Unterschiede gegenüber dem gregorianischen Eröffnungsgesang der Messe. Sie beginnen beim Umkreisen des Anfangstons in Sekundschritten, betreffen dann den Abstieg durch die Quarte mit anschließender Rückkehr in die Ausgangslage („deus“ und „propter (nos)“) beziehungsweise Festigung des Schlußtons („de celis“) und schließlich die längeren Melismen.

Die absteigenden Sekundgänge durchlaufen in diesem aquitanischen Tropenrepertoire oft auch eine Quinte und gelegentlich sogar eine Sext. Daß sie einen raschen ornamentalen Abstieg anzeigen, legt schon ihre Integration in die Schlußwendungen der Mehrstimmigkeit des 12. Jahrhunderts nahe sowie die Tatsache, daß sie dann in den modalen Sätzen des Pariser Repertoires mit den kurzen Teilwerten der *currentes* notiert sind. Auf ornamentale Erweiterung verweist ja auch die Verbreiterung des Schlußmelismas von B in C. Und die Überlieferung der Einleitung in weiteren Handschriften bestätigt diese Interpretation. So findet sich die Melodie in einer Handschrift aus dem Norden Spaniens (Vich 106, 43r) nur mit unbedeutenden Abweichungen gegenüber der wiedergegebenen aquitanischen Formulierung, aber ohne Erweiterung des Schlußmelismas<sup>10</sup>:



Noch aufschlußreicher ist eine weitgehend syllabische Aufzeichnung des Tropus aus Nevers (Paris nal 1235, 184v), wo auch in anderen Fällen Tropen zum *Puer natus est* aus der (transponierten) „dorischen“ Quinte a–e formuliert sind<sup>11</sup>:

<sup>10</sup> Eine vollständige Wiedergabe der Einleitung nach dieser Handschrift bietet der erwähnte Aufsatz „Zur Funktion ...“, 138.

<sup>11</sup> Vgl. W. Arlt, „Zur Interpretation der Tropen“ in dem oben (Anm. 2) genannten Band *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung*, 61–90, insbes. 79 ff. – Eine Übertragung und eingehende Analyse der Introitustropen in den Handschriften aus Nevers bietet Ellen J. Reier: *The introit trope repertory at Nevers: MSS Paris B. N. lat. 9449 and Paris B. N. n.a.lat. 1235*, Diss. University of California, Berkeley 1981 (University Microfilms Ann Arbor 82-12077). Diese sehr hilfreiche Arbeit lag mir bei meinen bisherigen Studien zum Tropus noch nicht vor. Sie bietet eingehende Untersuchungen gerade zu den Introitustropen der Weihnacht (I: 91–142), allerdings aus einem anderen Ansatz, der teilweise auch zu anderen Ergebnissen führt. Auf die damit aufgeworfenen Fragen werde ich an anderer Stelle zurückkommen.



Wie bei den Introitus der verschiedenen Choralfassungen ist auch hier eine gemeinsame Grundsubstanz unverkennbar, die im übrigen bei einer Berücksichtigung aller neumierter Fassungen noch deutlicher hervortritt. Nur ist diese Formulierung nach Worten beziehungsweise Wortgruppen durch die Schlußwendungen beziehungsweise (,,celis“ und „terris“) gegliedert, mit Versetzungen und Wiederholungen.

Die Gegenüberstellung der beiden Formulierungen verdeutlicht den ornamentalen Charakter der aquitanischen Überlieferung – wobei ich aufgrund der absteigenden Sekundgänge auch bei weiteren Tongruppen eine leichtere beziehungsweise raschere Aufführungsweise für angemessen halte –, sie unterstreicht die Bedeutung der Wortaussprache auch für den Tropus und sie weist zugleich darauf hin, daß die Melismen zumindest bei „propter“ und „terris“ diese Worte hervorheben. Auch das läßt sich weiter stützen. Denn der Vergleich von Tropen zu Introitus im g-Modus zeigt, daß die skizzierten Merkmale der aquitanischen Fassung auf den Spielregeln einer bestimmten Formulierungsweise beruhen. So bieten die folgenden Beispiele in (a) und (b) entsprechende unverzierte Anfänge und in (c) und (d) andere Wortunterstreichungen vor dem Initium der Psalmodie (Nr. 293, 297, 271 und 275 der Ausgabe von Weiss):

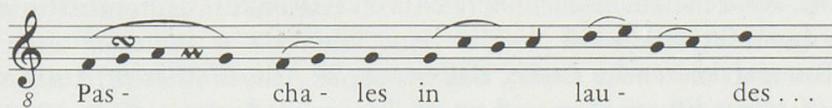
(a) Nos do-mi-nus, qui est ...

(b) Cel-sa-po-te-stas, qui pre-si-det su-pe-ris...

(c) Ex-pur-gans po-pu-los do-mi-nus...

(d) Ad-e-ter-na-sa-lu-tis gau-di-a...

Wie subtil dieser Zusammenhang mit dem Text ist, verdeutlicht die Tatsache, daß in den beiden Formulierungen ohne den Relativanschluß auch die kadenzierende Schlußformel vor dem Initium fehlt. Andererseits unterstreicht dann deren Einführung am Ende des ersten Wortes im folgenden Beispiel in einer durchaus symptomatischen „Lesung“ die Bedeutung des ersten Wortes (Nr. 294):



Und wie bei diesem einen Beispiel, so lassen sich eben bei den Tropen allenthalben aus einem analytischen Vergleich hilfreiche Anhaltspunkte und Kriterien für das Verständnis und damit für einen angemessenen Vortrag gewinnen.<sup>12</sup>

### III

DAS NEUE LIED meint die Anfänge einer neuen Liedkunst, die um 1100 in den verschiedenen Sprachbereichen greifbar ist: im provenzalischen *Vers* der Troubadors, mit den ersten erhaltenen Beispielen des europäischen Minnesangs, und zur gleichen Zeit in einem neuartigen Strophenlied der Liturgie, in den Gattungen der *Conductus* und des *Benedicamus* sowie im nur allgemein bezeichneten *Versus*. Wolfram von den Steinen ging von den Texten aus, als er das Stichwort des „neuen Liedes“ zur Charakterisierung dieser neuen Kunst verwandte.<sup>13</sup> Dabei hatte er nicht zuletzt die musikalische Qualität im Blick, welche diese Dichtung aus der formprägenden Rolle des Reims im Gefüge der Strophe auszeichnet. Nun lassen sich einzelne Aspekte der sprachlichen Gestaltung und des Inhalts der Texte zum Teil weit zurückverfolgen.<sup>14</sup> Wenn man aber die Musik hinzunimmt, dann ist offensichtlich, daß in den neuen Liedern des 12. Jahrhunderts die Anfänge des europäischen Liedes liegen, und zwar durchaus im emphatischen Sinne des Wortes.

Jedem Gedicht entspricht eine eigene musikalische Formulierung; nur ausnahmsweise übernahm man bis ins ausgehende 12. Jahrhundert eine bestehende Melodie, so bei den Kontrafakturen des *Codex Calixtinus* und im okzitanischen Lied vor allem beim kritischen *Sirventes*.<sup>15</sup> Text und Musik sind in der Struktur der Strophe aufeinander bezogen. In diesem Rahmen kann die Musik eigene Akzente setzen, im melodischen Verlauf, mit Entsprechungen und einer übergeordneten Gliederung. Sie kann aber auch, wie es aus der Gregorianik und den Tropen vertraut war, weitere Aspekte des Textes berücksichtigen: von der Syntax über das Spiel mit Worten und Wendungen bis zur einzelnen Aussage. Das zweite lässt sich gerade in der Frühzeit des neuen Liedes beobachten, im lateinischen Bereich seit den ersten Aufzeichnungen der Zeit um 1100 aus dem Norden wie

<sup>12</sup> Weitere Beispiele diskutiert mein Beitrag zum Symposium „Die Formung einer europäischen musikalischen Kultur im Mittelalter“, Kiel 26.–29. 6. 1985: „Musik und Text, Überlieferungsfragen und Redaktionsprobleme: Thesen zum Introitus und Untersuchungen an Tropen zum Introitus *Statuit*“, ed. Fr. Reckow, im Druck.

Hilfreiche grundsätzliche Überlegungen und einzelne Analysen zum Verhältnis zwischen Musik und Text im Tropus bieten insbesondere einige Arbeiten von Leo Treitler: mit Ritva Jonsson, „Medieval music and language: A reconsideration of the relationship“, *Music and Language = Studies in the History of Music* 1, New York 1983, 1–23, sowie „From ritual through language to music“, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 2 für 1982, 109–123, „Speaking of Jesus“, *Liturgische Tropen* (vgl. Anm. 9), 125–130.

<sup>13</sup> „Das Neue Lied“, *Der Kosmos des Mittelalters. Von Karl dem Großen zu Bernhard von Clairvaux*, Bern/München 1959, 231–252, insbes. 239 ff. – dazu 381–384.

<sup>14</sup> Das zeigte etwa für den lateinischen Bereich Peter Dronke: *Medieval latin and the rise of European love-lyric*, Oxford 1968.

<sup>15</sup> Zu den Lied-Kontrafakturen im *Codex Calixtinus*: W. Arlt, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, Köln 1970, Darstellungsband 215.

aus dem Süden Frankreichs und bei den Troubadours seit dem zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts (von den ersten provenzalischen Dichtern sind ja nur Texte erhalten). Schließlich geht die Formulierung aus den Gegebenheiten des Textes mit einem neuartigen musikalischen Gestalten in der Formulierung der Phrasen, in deren Verhältnis zueinander sowie im Aufbau der Strophe überein. Dessen Anfänge lassen sich im *Benedicamus* des 11. Jahrhunderts und an Sequenzen des „Übergangs“ beobachten.<sup>16</sup> Die Vielfalt der musikalischen Gestaltung entspricht dem vor allem im Lateinischen geradezu experimentellen Ausschöpfen immer neuer Möglichkeiten der klingenden Strophe und entzieht sich damit der formelhaften Fixierung nach Baugesetzen. Wie denn überhaupt – bei aller Gemeinsamkeit – der Schwerpunkt des Gestaltens beim lateinischen Lied in neuen Formlösungen unter Verwendung der traditionellen Bilder und Wendungen der liturgischen Dichtung liegt, im okzitanischen Vers hingegen bei der differenzierten Aussage und der kunstvollen Wahl der Worte und Bilder in einem engeren Rahmen der musikalischen Formulierung.

Die lateinischen Lieder haben bis heute erstaunlich wenig Beachtung gefunden. Ihre Bedeutung liegt nicht zuletzt darin, daß sie hilfreiche Hinweise für die Interpretation der spät und vergleichsweise spärlich überlieferten Lieder aus den Anfängen des provenzalischen Minnesangs bieten – und damit nicht zuletzt den Blick für das differenzierte Verhältnis zwischen Musik und Text auch in diesem Bereich öffnen. So erschließt sich von den ersten lateinischen Beispielen aus eine Kontinuität der differenzierten Liedgestaltung, die dann über die neue mensurale Einstimmigkeit eines *Jehannot de Lescurel* und den subtilen Zusammenhang zwischen Musik und Text in den Liedsätzen *Machauts* zur Liedkunst in der *Chanson* des ausgehenden Mittelalters führt.

Im einzelnen freilich gibt die Erschließung dieses Repertoires im Lateinischen und zumal für den aquitanischen Bereich eine Reihe grundsätzlicher Fragen auf. Sie betreffen die Überlieferung und nicht zuletzt Aspekte der klanglichen Realisierung. Was sich dabei auch hier aus der vergleichenden Analyse gewinnen lässt, verdeutliche ich mit den folgenden *exempla*. Sie stehen jeweils für eine andere Fragestellung. Der Text bietet für diese Stücke zugleich einen Bericht über die Arbeit an der ersten umgreifenderen Aufnahme ein- und mehrstimmiger *Nova Cantica* mit Dominique Vellard und Emmanuel Bonnardot im Rahmen der von der Schola Cantorum Basiliensis herausgegebenen Reihe *Documenta*.

Die Aufnahme ist unter der Nummer 067 16 9613 1 bei *harmonia mundi* erschienen.

Die Arbeit mit Dominique Vellard an den *Nova Cantica* erstreckte sich über mehrere Jahre. So verdanke ich ihm und allen, die an den verschiedenen Realisierungen beteiligt waren, manche wertvolle Anregung. Zu ihnen gehört auch Pere Casulleras, der diese Lieder mit kritischem Ohr ein erstes Mal vor drei Jahren und dann in der adäquaten Akustik der romanischen Kirche von Amsoldingen aufnahm. Und der Dank gilt nicht zuletzt denen, die uns

<sup>16</sup> Dazu das Kapitel zur frühen Geschichte von „*Benedicamustropus und Conductus*“ in dem erwähnten *Festoffizium des Mittelalters* (160–217), die ergänzenden Beobachtungen in „*Benedicamus devotis mentibus – Eia nunc pueri iubilo*“, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 3 für 1983, 21–39, sowie „*Sequence and „Neues Lied“*“ in dem von Agostino Ziino herausgegebenen Bericht über das Symposium *La Sequenza medievale*, Mailand 7./8. 4. 1984, im Druck.

durch verschiedene Projekte die intensive Zusammenarbeit überhaupt erst ermöglicht haben: Dr. Bernhard Morbach vom Sender Freies Berlin, Dr. Silvio Magliorini, der uns mit einem Kurs über die *Nova Cantica* im Rahmen der siebten „Rassegna di Musica Antica“ in Assisi die Gelegenheit zu einer Woche intensiver Arbeit an diesen Gesängen bot, der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel und insbesondere Dr. Peter Reidemeister, der Dominique Vellard für die Schola Cantorum Basiliensis gewann, damit die entscheidende Voraussetzung für diese Zusammenarbeit schuf und auch diesem Bericht mit seinem Engagement und Rat die Richtung wies.

Die Aufforderung zum Singen findet sich in vielen der lateinischen Lieder. In einem *Conductus* der normanno-sizilianischen Handschriften des frühen 12. Jahrhunderts, deren Repertoire in den Norden Frankreichs verweist, ist sie mit einer musikalischen Formulierung verbunden, in der die Merkmale des neuen Liedes paradigmatisch zu greifen sind. Und daß hier die Musik für alle sechs Strophen aufgezeichnet wurde, ist für die Frage nach der Adaptierung einer Strophenmelodie im Lied des 12. Jahrhunderts von besonderem Interesse.

*Da laudis, homo, nova cantica*<sup>17</sup>

Jeder Strophe dieses Liedes liegt eine kurze und einfache Aussage zugrunde. Sie bietet in der ersten eine Aufforderung, die sich aufs Weihnachtseignis bezieht: „Laß neue Gesänge des Lobs erklingen, o Mensch, da dir neue Freuden gegeben sind.“ Der Text ist jeweils in der ersten Hälfte der Strophen im klingenden Vers formuliert; die zweite bringt mit den gleichen Worten eine bestätigende Wiederholung:

Da laudis, homo, nova cantica,  
Da, quod data tibi sunt nova gaudia.  
O nova, nova, nova, nova gaudia,  
O nova dantur gaudia, da nova cantica.

Die Verse sind mit 10, 12, 12, und 14 Silben verschieden lang, die beiden ersten durch Wortstellung und Sprachfall so gegliedert, daß sie im Ende übereinstimmen:

Da laudis, homo, nova cantica,  
Da, quod data tibi sunt nova gaudia.

<sup>17</sup> Eine erste Veröffentlichung nach der einzigen älteren Quelle des Liedes (Madrid 289, 141r/v) bot mein *Festoffizium* (212/213). Sie wurde später durch den Vergleich mit der jüngeren Aufzeichnung aus Le Puy ergänzt, deren ein- und mehrstimmigen Bestand ich für eine Veröffentlichung in der Reihe *Prattica musicale* der Schola Cantorum Basiliensis vorbereitete: „Einstimmige Lieder des 12. Jahrhunderts und Mehrstimmiges in französischen Handschriften des 16. Jahrhunderts aus Le Puy“, *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft* 3 = Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 3.3, Bern 1978, 7–47, insbes. 29/30.

Die längere erste Hälfte des zweiten Verses nimmt intensivierend den Imperativ des Beginns auf und ergänzt ihn um die Begründung. Ein gleicher Anfang und die asymmetrische Gliederung kehren in den beiden längeren letzten Versen mit durchgehend gleichem Akzentfall wieder. Die Ausgänge der vier Verse entsprechen sich übers Kreuz. Und da jedes dieser Momente in der musikalischen Gestaltung eine Entsprechung findet, ist kaum daran zu zweifeln, daß hier Text und Musik aufeinander bezogen formuliert wurden; zumal der Unterschied in der Länge der beiden ersten Verse durch die beiden Töne auf dem abschließenden „o“ balanciert wird:

8 Da lau - dis, ho - mo, no - va can - ti - ca, o.  
 8 Da, quod da - ta ti - bi sunt no - va gau - di - a,  
 8 o no - va, no - va, no - va, no - va gau - di - a,  
 8 o no - va dan - tur gau - di - a, da no - va can - ti - ca.

Die Melodie ist – dem Text entsprechend – in zwei Teile gegliedert, die sich in der Lage, in der tonalen Orientierung (mit dem für sich genommen eher phrygischen Anfang und der abschließenden Bestätigung des Dorischen) und in der Struktur unterscheiden. Ihre Verse sind jeweils durch melodischen Reim verbunden (auf „nova cantica“ und „nova gaudia“, mit dem nachgestellten „o“ am Ende des ersten Verses). Dem Chiasmus der Versschlüsse entspricht in der Musik eine Anfangsübereinstimmung, da der vierte Vers mit der Tonfolge aus dem Schluß des ersten beginnt. – Außerhalb der Rezitation folgt die musikalische Formulierung dem Sprachfall mit (relativem) Hochtton auf der betonteren Silbe. Die Wortwiederholung des dritten Verses geht mit einer steigernden Wiederholung in der Melodie überein, die den Vers musikalisch mit *ouvert* und *clos* in 5 und 7 Silben gliedert (5 wie in der ersten Hälfte des ersten und 7 wie in der ersten Hälfte des zweiten, wobei sich in der Gliederung der mittleren Verse die Kreuzstellung 7 + 5 : 5 + 7 ergibt). Die musikalische Gliederung der Anfangsverse unterstreicht im ersten durch die Tongruppe auf „homo“ den Adressaten der Aufforderung zum Singen und im zweiten mit dem einzigen längeren Melisma das entscheidende konfirmative „sunt“. Und die Gestaltung aus diesem individuellen Text zeigt sich nicht zuletzt in der intensivierenden Versetzung des Beginns am Anfang des zweiten Verses.

Nur handelt es sich eben um ein Strophenlied, bei dem die weiteren Texte – bis hin zur Umformulierung des Anfangs aus dem Prolog des Johannes-Evangeliums in der fünften und zur „Doxologie“ im Schluß – so gestaltet sind, daß ihr Vortrag in der musikalischen Formulierung der ersten Strophe gleichermaßen sinnvoll ist:

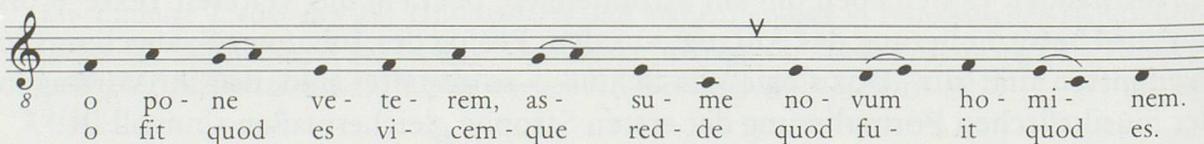
2. Est deus, quod es homo, sed novus homo,  
ut sit homo quod deus, nec ultra vetus.  
O pone, pone, pone, pone veterem,  
o pone veterem, assume novum hominem.
3. Fit deus, quod es, sola gracia, o,  
ut fiat, quod ille est, iam per merita.  
O eia, eia, eia, eia fit, quod es,  
o fit, quod es, vicemque redde quod fuit quod es.
4. Corpore deus natus est ibi, o,  
ut nascaris tu quoque spiritus ibi,  
(o homo), homo, homo, homo nascere,  
o nascere, tu spiritu, ut ille corpore.
5. Verbum, quod erat in principio, o,  
virginis in utero verbo fit caro.  
O verbum, verbum, verbum, verbum fit caro,  
o fit caro verbum, quod erat in principio.
6. Gloria patri sit ingenito, o,  
nato quoque hodie eius filio,  
o nato, nato, nato, nato hodie,  
o nato hodie cum sancto flamine. Amen.

Diese Ausrichtung auf die Musik zeigt sich auch darin, daß die Töne des nachgestellten „o“ beim ersten Vers in der zweiten Strophe für ein (über den Reim hinaus) ergänzendes „homo“ aufgenommen sind, daß das Satzgefüge mehrfach extrem umgestellt ist und daß die Ausklänge der Verse in Assonanz, Reim und Wortwiederholungen unterschiedliche Gruppierungen aufweisen. Musikalisch ist dieser Text nicht zuletzt auch in der Häufung bestimmter Vokale und Klänge.

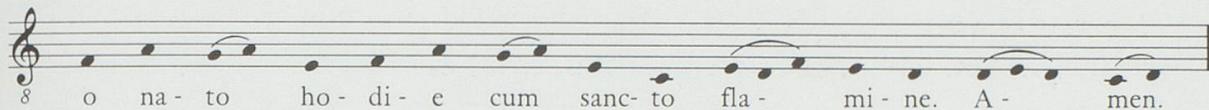
Und da bei den meisten Liedern des 12. Jahrhunderts nur die erste Strophe notiert ist, verdient die Umgestaltung der Melodie in den Schlußversen dieses *Conductus* Beachtung. Sie unterscheiden sich im Ort der Zäsur und teilweise auch im Sprachfall. Nur die vierte Strophe stimmt mit der ersten überein und ist auch genauso formuliert. Die zweite und dritte hingegen bringen bei gleichem Sprachfall die Gliederung eine Silbe später:

1/4: . / . / . / . / **V** . / . / . \  
2/3: . / . / . / . / . **V** / . / . \

Dem entspricht eine Auflösung der Clivis auf der achten Silbe und eine Streichung des ersten der anschließenden e, sodaß auch hier die Zäsur mit dem klanglichen Halbschluß c übereinfällt:



Daß sich diese Formulierung trotz der Unstimmigkeit mit dem hier abweichenden Sprachfall am Beginn auch in der fünften Strophe findet, dürfte aus der erwähnten Wiederaufnahme des musikalischen Schlusses aus dem ersten Vers zu erklären sein und weist darauf hin, daß bei einer solchen Adaptierung die verschiedensten Momente mitspielten. Die letzte Strophe schließlich vermeidet die Zäsur und schließt bereits vor dem abgesetzten „Amen“ zum ersten Mal auf d:



Sicher handelt es sich bei diesem *Conductus* um ein extremes Beispiel; doch weisen diese Änderungen darauf hin, daß und wie beim subtilen Verhältnis zwischen Musik und Text in den neuen Liedern des 12. Jahrhunderts auch dort mit Adaptierungen zu rechnen sein dürfte, wo nur die erste Strophe notiert wurde. Das fällt nicht zuletzt für das Lied der Troubadours ins Gewicht – und könnte etwa bei der „abkippenden“ und damit zum Anfang der Strophen zurückführenden Finalis in Liedern von Jaufre Rudel und anderen dazu geführt haben, daß man am Ende des *discours* in der letzten Strophe in der Tonalität der zweiten Strophenhälfte verharrte! Vor allem aber gibt diese Adaptierung einen Hinweis darauf, wie man dort verfahren sollte, wo der Unterschied im Bau der Strophen noch größer, die Melodie aber nur einmal notiert ist, wie bei dem folgenden Lied, bei dem es zugleich um die Rolle und den Vortrag ornamentaler Wendungen geht.

### *Letamini plebs hodie fidelis*

Das Lied findet sich nur in der ältesten der aquitanischen Handschriften aus der Zeit um 1100 (Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 1139, 41v – im folgenden als Paris 1139 angeführt). Neumiert ist die erste Strophe, doch war auch für die zweite Notation vorgesehen. Die Übertragung des dorischen Liedes (mit der rastrierten Linie für die Terz über der Finalis) gibt keine besonderen Probleme auf. Verschiedene Melodieentsprechungen und insbesondere die wiederkehrenden Schlußgruppen nicht nur am Ende, sondern auch im Verlauf der Verse bestätigen das Resultat:



Hans Spanke und jetzt wieder Bryan Gillingham nannten dieses Benedicamus als Kandidaten für eine mehrstimmige Komposition.<sup>18</sup> In Frage kämen zwei Möglichkeiten: entweder die Ergänzung eines Benedicamus als Grundstimme – im Sinne eines „Organaltropus“, wie er beim fünften dieser *exempla* vorliegt –, oder aber eine Lesung als „sukzessive“ Aufzeichnung, wie beim Refrain des nächsten Beispiels. Gegen das erste sprechen die strophische Anlage sowie die musikalische Gestaltung und gegen das zweite die Anordnung der gegebenenfalls zu verbindenden Versmelodien in der Aufzeichnung, aber auch der resultierende „Satz“<sup>19</sup>:

Schließlich steht der simultane Vortrag der Versmelodien zumal in der zweiten Hälfte gegen den Zusammenhang der musikalischen Gestaltung mit der unterschiedlichen Struktur und Sinngliederung der Verse. Dieser Zusammenhang gibt freilich auch für den einstimmigen Vortrag erhebliche Interpretationsprobleme auf, da die nicht notierten Strophen zum Teil eine andere Gliederung der Verse und mehrfach andere Silbenzahlen aufweisen. So stellt sich bei diesem Lied in paradigmatischer Weise die Frage nach der Adaption einer Strophenmelodie an weitere Texte.

Das auffallendste Merkmal der musikalischen Gestaltung ist die Gliederung durch Melismen auf der Pänultima. Aus ihr ergibt sich folgende Textlesung (Unterstreichungen zeigen Melismen an; die Klammern verdeutlichen musikalische Korrespondenzen):

Let amini | plebs hodie v fidelis |  
quo Stephanus | locatus est in celis. |

<sup>18</sup> Spankes – allerdings sehr vorsichtiger – Hinweis in „Die Londoner St. Martial-*Conductus*-handschrift“, *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya* 8 für 1928–32 (1934) 283; Gillingham legte eine entsprechende Übertragung in *St.-Martial Mehrstimmigkeit = Musicological Studies* 44, Henryville etc. 1984, 10, vor und diskutierte diese nicht näher in seinem Kommentar: „Saint-Martial polyphony – A catalogue raisonné“, *Gordon Athol Anderson (1929–1981) In Memoriam I = Musicological Studies* 49, Henryville etc. 1984, 211–262.

<sup>19</sup> Nach den von Sarah Fuller erarbeiteten Kriterien solcher sukzessiver Aufzeichnungen wäre damit zu rechnen, daß die miteinander vorzutragenden Versmelodien unmittelbar hintereinander oder jeweils für eine ganze Strophe notiert worden wären: „Hidden polyphony – A re-appraisal“, *Journal of the American Musicological Society* 24 (1971) 169–192, insbes. 175ff.; dort auch Beispiele für die Möglichkeiten eines entsprechenden Satzes. – Im übrigen weicht Gillingham – offensichtlich um des Zusammenklangs willen – in der Übertragung der Melodie für die zweite Hälfte der Strophe weithin von der Tonhöhe und gelegentlich auch von der Textzuordnung in der Handschrift ab.

Fulget martir V sanctissimus | ut rosa |

inter sanctorum agmina formosa.

Daß der letzte, ohne Zäsur durchgehende Vers rein syllabisch gehalten ist, verweist auf die Möglichkeit, eine entsprechende melodische Grundstruktur freizulegen. Dabei ergibt sich, wenn man – mit Ausnahme der Pänultima (f statt e aus dem Kontext) – jeweils die Schlußtöne der Gruppen nimmt, folgender Verlauf, der die hier mit einer Klammer angedeuteten weiteren Korrespondenzen unterstreicht:

8 Le - ta - mi - ni plebs ho - di - e fi - de - lis  
quo Ste - pha - nus lo - ca - tus est in ce - lis.  
Ful - get mar - tir sanc - tis - si - mus ut ro - sa  
in - ter sanc - to - rum ag - mi - na for - mo - sa.

Der Vergleich dieser Grundstruktur mit der Formulierung der ersten Strophe vermittelt die Kriterien für den Vortrag der weiteren. Denn in dem subtilen Zusammenhang der musikalischen mit der sprachlichen Gestaltung entspricht die Aufzeichnung bis ins einzelne der Niederschrift eines Modells aus einer differenzierten schriftlosen Vortragspraxis, wie sie beispielhaft in den Prologen der frühen Oper vorliegt. Hier wie dort bestand bei der schriftlichen Fixierung – sofern nicht alle Strophen notiert werden sollten – nur die Möglichkeit, das „Modell“ und seine Spielregeln mit einem ersten Text zu verdeutlichen.<sup>20</sup> Und die Einsichten in die Notwendigkeit und das Prozedere einer Adaptierung bei der Musik späterer Zeiten weist den Weg für die Lösung der viel häufiger (und noch kaum wahrgenommenen) vergleichbaren Aufgaben gerade in der Musik des Mittelalters. So fordern bei diesem Beispiel in der zweiten Strophe gleich drei Verse eine Umformulierung:

Illius nos compassio preclara  
ab omni peste liberet amara,  
ut nos salvati munere feliciter  
BENEDICAMUS DOMINO perhenniter.

<sup>20</sup> Dazu jetzt im einzelnen W. Arlt, „Der Prolog des ‚Orfeo‘ als Lehrstück der Aufführungspraxis“, *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, ed. L. Fin- scher, Laaber 1986, 35–51.

Nur der erste läßt sich sinnvoll mit der notierten Formulierung der ersten Strophe vortragen, wobei aus der musikalischen „Lesung“ zugleich eine symptomatische Unterstreichung des Wortes „compassio“ resultiert. Der zweite Vers bringt bei gleicher Silbenzahl eine abweichende Gliederung. Eine mechanische Adaptierung führt zu der unsinnigen Lesung „ab omni pe-<sup>V</sup>ste liberet amara“. Nach den an der ersten Strophe beobachteten Prinzipien der Formulierung lese ich „ab omni peste<sup>V</sup> liberet amara“. Die charakteristische Quart wird beibehalten, zumal sie das „omni“ unterstreich, die zusätzliche Silbe vor der Pänultima erhält die Gruppe e d (entsprechend den Versschlüssen 2 und 3, was dann beim Vortrag das zusätzliche f der Gruppe f g a g e mit sich bringen kann) und das im Sprachfall auftaktige d e am Anfang der zweiten Vershälfte entfällt. – Entsprechend verfare ich bei den beiden letzten Versen, die schon deswegen eine Umgestaltung erfordern, weil sie 12 statt 11 Silben bringen. Beim dritten muß das gliedernde Melisma der Pänultima auf die fünftletzte Silbe fallen – der Verlängerung dient die Aufteilung des Melismas auf der zweiten – und da sich überdies statt des viersilbigen „sanctissimus“ das dreisilbige „munere“ findet, bietet sich für die Silben 4–8 die Anlehnung an den entsprechenden Schluß des ersten Verses an. Für die Erweiterung am Schluß wird das längere Melisma der Pänultima auf zwei Silben verteilt. Beim Ende des vierten Verses sind zwei Möglichkeiten denkbar. Ich hatte zunächst für die drei letzten Silben eine parallele Formulierung zum vorangehenden Vers vorgeschlagen. Dominique Vellard überzeugte mich im Lauf der Arbeit davon, daß es aus tonalen Gründen, ästhetischen – *varietas* gegenüber dem dritten Vers – und um der Finalwirkung Willen sinnvoller ist, auf den Schluß des ersten Verses zurückzugreifen:

Am meisten Probleme gibt die dritte Strophe auf, deren erste beide Verse den Umfang auf 13 beziehungsweise 14 Silben erweitern, Zäsuren nur nach der dritten respektive sechsten und siebten Silbe zulassen und sich auch im komplizierteren Satzbau vom Vorangehenden unterscheiden:

O deo Stephane gracias dux martirum  
preclare martirii cunctis prestans honorem,  
nobis culpis innumeris gravatis  
sucurre, magne pater pietatis.

Daß die beiden ersten Verse zusammen und gegebenenfalls in Anlehnung an einen Tropus konzipiert sein könnten, legt die Parallelität der Zäsur bei einer Lésung als mittelalterlicher „Hexameter“ nahe (der sich freilich in der zweiten Hälfte nur mit lauter langen Silben abschließen lässt und allenthalben ein reichlich mechanisches Vorgehen fordert):

— U U | — — | — V — | — — | — — | — —  
— U U | — U U | — V — | — — | — — | — —

Für sich stehen die beiden Verse ja auch in dem nur assonierenden Ausgang mit den Schlußwörtern „martirum“ und „honorem“.

Nun gibt es allerdings einige Indizien dafür, daß der zweite Teil dieses Liedes nachträglich entstand. Das wäre umso verständlicher, als sich ja im Bestand dieser Handschrift (und im Gegensatz etwa zu den Quellen der gleichen Zeit, die direkt oder indirekt in den Norden Frankreichs weisen) eine Reihe von *Benedicamus* ohne oder mit einem kürzeren „Deo gracias“ finden. Möglicherweise haben wir es sogar mit einer schrittweisen Erweiterung zu tun. So stimmen die zweiten Hälften der Schlußstrophen in der Zahl von 11 Silben untereinander und mit dem Hauptbestand des ersten Teils überein. Da überdies in der ersten Hälfte der vierten Strophe das „sucurre“ aus dem Schluß der dritten wiederkehrt, wäre es denkbar, daß die beiden Strophen des *Benedicamus* zunächst um ein kürzeres *Deo gracias* ergänzt wurden, das aus der zweiten Hälfte der jetzigen dritten und dem Schluß der jetzigen vierten bestand:

Nobis culpis innumeris gravatis  
sucurre, magne pater pietatis,  
ut cum arces viderimus supernas  
deo reddamus gracias eternas.

Einen weiteren Hinweis auf eine nachträgliche Ergänzung bietet die Beobachtung Hans Spankes, daß der Anfang der dritten Strophe dem Bau der ersten entspricht, sofern man die Worte des Rufs als eingeschoben betrachtet.<sup>21</sup> Aus „O DEO Stephane GRACIAS dux martirum / preclare martirii ...“ würde — mit einer sinnvollen Korrektur am Ende des zweiten Verses —

O Stephane dux martirum preclare  
martirii cunctis prestans honore, ...

Das verweist recht eindeutig auf eine nachträgliche Zusammenfügung der Texte und trifft sich mit der Beobachtung, daß diese kleine Sammlung auch sonst Merkmale einer Kompilation erkennen lässt und daß sie neben überzeugenden durchaus auch problematische Aufzeichnungen enthält.

<sup>21</sup> H. Spanke, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik unter besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik* = Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, philologisch-historische Klasse 3.18, Berlin 1936, 23.

Andererseits wurden in der Paris 1139 vier Strophen eingetragen und damit wohl auch für den Vortrag vorgesehen. Und so haben wir uns in der Aufnahme für eine vollständige Wiedergabe mit den genannten Besserungen und ohne die zusätzlichen Worte des Rufs am Anfang des zweiten Teils entschlossen. Die Formulierung für den Anfang der vierten Strophe beruht auf dem Vergleich mit anderen Stellen und insbesondere mit dem betonten Wortanfang „sanctis(simus)“ aus dem dritten Vers<sup>22</sup>:

Diese Beobachtungen zur Struktur bieten dann aber zugleich wieder einen hilfreichen und ganz konkreten Ansatzpunkt für eine adäquate Vortragsweise. So hat es sich bei der Arbeit an diesem Lehrbeispiel als sehr anregend erwiesen, die Formulierung gleichsam darin nachzuvollziehen, daß auch der Vortrag von der erschlossenen Grundmelodie (bzw. deren Adaptierung) an die Struktur der weiteren Strophen ausgeht und dabei bereits die Gegebenheiten des Textvortrags mit der Wortdeklamation, Sinneinheiten und natürlich der syntaktischen Großgliederung berücksichtigt. Zu diesem Ergebnis tritt die ornamentale Erweiterung mit ihren

<sup>22</sup> Im ersten Vers der vierten Strophe ist mit Spanke „clemens“ in „clementer“ gebessert und bei der vorangehenden Erweiterung im Musikalischen auf den Anfang des dritten Verses und seine Modifikation für die zweite Strophe zurückgegriffen.

funktional gebundenen vier- und mehrtönigen Gruppen. Und wenn bei deren Interpretation eine Balance zwischen der Grundlinie aus dem Gang der Melodie, der vom Text her gewonnenen Gliederung und den Melismen angestrebt wird, dann ergibt sich ein je anderer „freier“ rhythmischer Ablauf – und in jedem Fall ein vergleichsweise rascherer Vortrag der Töne in den Melismen. Das Ergebnis steht gegen die traditionellen Rezepte für die rhythmische Interpretation dieser Lieder, die von annähernd gleich langen Tönen ausgehen, von einem Silbengleichwert, oder gar von einem regelmäßigen dreizeitigen Rhythmus im Sinne der späteren Modalmusik. Der raschere Vortrag der Melismen korrespondiert mit der gleichen Interpretation solcher Tongruppen in den besprochenen Formulierungen aquitanischer Tropen. Umso stärker ist dann natürlich die Signalwirkung bei den Finalwendungen, in denen der Abstieg nicht aus einem Quartgang, sondern aus Sekunde und Terz besteht.

Die Frage nach der Überlieferungsqualität einer Handschrift, wie sie sich beim zweiten Beispiel für den Text stellt, wird bei anderen durch den musikalischen Befund aufgeworfen. Und da ist gerade bei der Paris 1139 noch alles zu tun. Die musikalische Textkritik gehört einerseits zu den vorbereitenden Fragestellungen, die in der Einleitung dieses Beitrags eher an den Rand gerückt wurden; andererseits fordert sie Entscheidungen, die ein Verständnis und eine Bewertung musikalischer Formulierungen voraussetzen. Darin begegnet sie sich mit den hier betonten Kriterien der klanglichen Realisierung. So diskutiere ich als nächstes ein Lied, das beispielhaft in die spezifischen Probleme einer musikalischen Textkritik führt, wie sie sich bei den ein- und mehrstimmigen Liedern vor allem der älteren Quellen des aquitanischen Bereichs vor der Interpretation stellen.

### *Annus novus in gaudio*

Das Lied findet sich außer in der Paris 1139 (36v/37r) nur noch in den zwei Handschriften des 16. Jahrhunderts aus Le Puy, deren Festoffizium zum Neujahrstag auf eine erstmals im 14. Jahrhundert nachzuweisende, aber sicher ältere Tradition zurückgeht.<sup>23</sup>

Die Paris 1139 bringt, wie die Wiedergabe auf den Seiten 42 und 43 zeigt, für alle Strophen Neumen. Sie erlauben eine Übertragung des Tonhöhenverlaufs; zumal der Zusammenhang zwischen den Zeilen durch einen Custos verdeutlicht ist und die rastrierte Linie konstant für die Terz über der Finalis steht. Der mehrstimmige Refrain ist „sukzessiv“ notiert: mit der Unterstimme nach der ersten und der Oberstimme nach der zweiten Strophe; auf die weiteren folgt jeweils nur das Textincipit. Die Aufzeichnungen aus Le Puy in Quadratnotation bestätigen, daß es sich um eine dorische Melodie handelt.

Textkritische Fragen geben beim Refrain die auffallenden Dissonanzen auf und im Einstimmigen die Abweichungen bei der Neumierung der Strophen. Daß die

<sup>23</sup> Dazu die bereits genannte Studie (oben, Anm. 17).

melodischen Unterschiede nicht einfach auf eine großzügige Anordnung einzelner Neumen zurückgehen, wie sie sich in dieser Handschrift mehrfach beobachten lässt, zeigt etwa der Schluß des dritten Verses mit der absteigenden Sekundschrittfolge a—g—f—e über der letzten Silbe der ersten beiden Strophen gegenüber der Terz a—f in den weiteren. Damit kann es sich bei den Unterschieden entweder um eigentliche Fehler oder aber um Varianten handeln, die einem Spielraum der Formulierung entsprechen. Beides ist im Bestand dieser Quelle nachzuweisen, aber gelegentlich nicht eindeutig voneinander abzugrenzen. Im Falle dieses Liedes führte die Analyse des Befundes zu dem Entschluß, bei den Strophen durchgehend der ersten Melodieaufzeichnung zu folgen und im Refrain von allen Änderungen abzusehen.

Die folgende Zusammenstellung bietet nach der Strophenmelodie der Paris 1139 — mit den Abweichungen der Strophen 2—5 in Buchstaben — zum Vergleich die für alle Strophen gleiche Melodiefassung der Handschriften aus Le Puy:

1139

Le Puy

2. Anni novi principium  
vox celebret psallentium  
et cantorem egregium  
hymnus extollat omnium.

3. Anno novo in cantica  
recitentur organica,  
tota sonet ars musica  
in cantoris presentia.

4. Annum novum celebrantes,  
exultantes et letantes  
et cantorem venerantes  
gaudeamus congaudentes.

5. Anne nove sit titulis  
hodie ineffabilis,  
et tu cantor mirabilis,  
esto per secla stabilis.

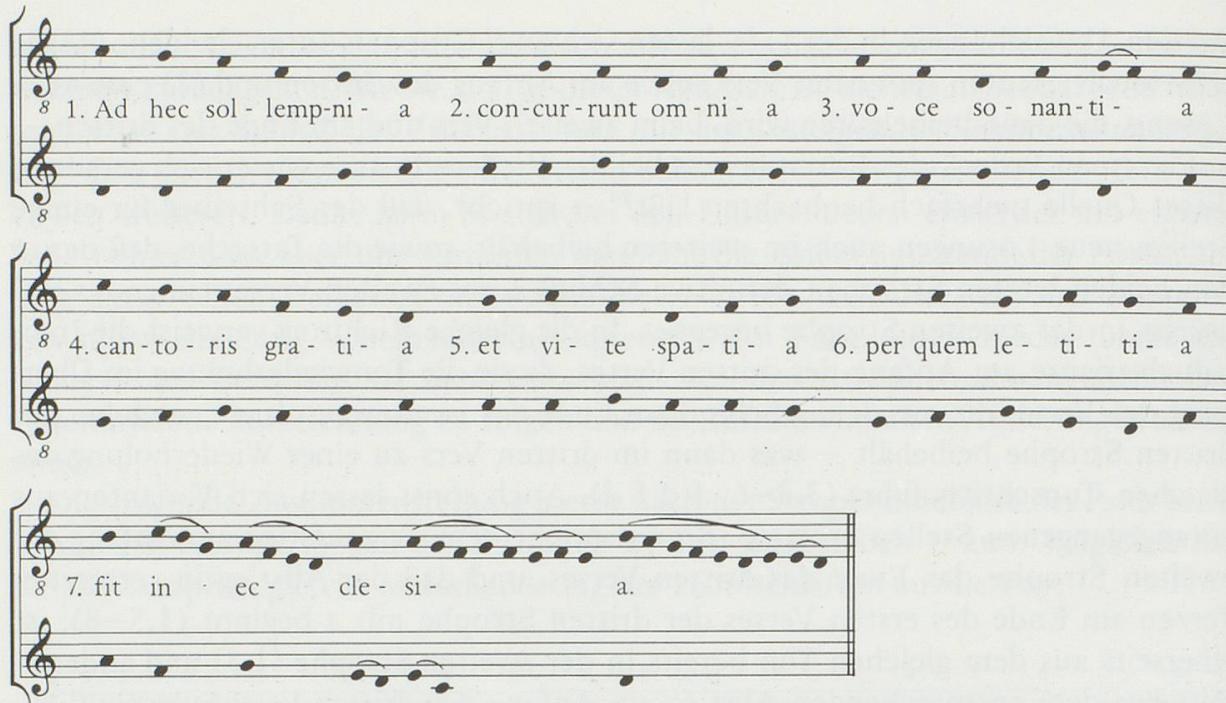
Bei den Abweichungen in der 1139 lassen sich zwei Gruppen unterscheiden: (1) die Individualvarianten im ersten Vers sowie am Anfang des dritten und (2) eine neue Lösung, die dann beibehalten wird, beim zweiten Vers und am Ende des dritten.

Für einen Prozeß des Formulierens bei der Niederschrift – wie er sich gerade in dieser Quelle mehrfach beobachten läßt<sup>24</sup> – spricht, daß der Schreiber für einige Stellen neue Lösungen auch im weiteren beibehält, sowie die Tatsache, daß der in den beiden letzten Strophen definitive Schluß a des zweiten Verses ein erstes Mal bereits in der zweiten Strophe begegnet. In die gleiche Richtung verweist die Individualvariante am Anfang des dritten Verses, da sie die Tonwiederholung im Übergang der Verse, die aus dem a-Schluß am Ende des zweiten resultiert, auch bei der dritten Strophe beibehält – was dann im dritten Vers zu einer Wiederholung des gleichen Tonschritts führt (3.3–6: f d f d). Auch sonst lassen sich Varianten aus vorangegangenen Stellen erklären. So entspricht dem Terzaufstieg am Anfang der zweiten Strophe das Ende des dritten Verses; und daß der Abstieg in versetzten Terzen am Ende des ersten Verses der dritten Strophe mit a beginnt (1.5–8), ist einerseits aus dem gleichen Ton bereits in der zweiten Strophe (1.5) und andererseits aus dem entsprechenden Abstieg am Anfang des dritten Verses verständlich. Schließlich verweist auf ein solches Zurechtrücken aufgrund eigener Vorstellungen, daß die Varianten weithin aus einer Präsenz der dorischen Terzreihe, mithin des Allgemeinen der Tonart zu erklären sind.

Bezeichnenderweise stützt selbst die späte Aufzeichnung in Le Puy die erste Melodiefassung der 1139 – indirekt sogar mit dem Schluß auf a in 2.7/8, da hier der folgende Vers anders beginnt. Beibehalten wurde die Melodiefassung der ersten Strophe aber auch deswegen, weil sie komplexer und spannungsreicher ist, nicht zuletzt im Verhältnis der Teile zueinander, und weil die entsprechenden Merkmale in den Varianten preisgegeben wurden. Das gilt etwa für die Schlüsse der Verse 2 und 3. So nimmt der zweite Vers die im ersten exponierte dorische Quinte unmittelbar auf, betont sie und schließt in der Mitte der Strophe nach dem einzigen syllabischen Sekundaufstieg im Gegenklang (mit dem Versakzent) auf f é f g. Auch der dritte Vers setzt in der Quinte ein, aber nun mit dem Abstieg versetzter Terzen aus der zweiten Hälfte des ersten, und er verbindet im Schluß – den Neueinsatz des abschließenden vierten unterstreichend – Haupt- und Gegenklang im Anfang und Ende des Quartabstiegs.

Aus der Kombination der beiden sukzessiv aufgezeichneten Stimmen ergibt sich für den Refrain folgender Satz:

<sup>24</sup> Ein extremes Beispiel habe ich mit *O Maria deu maire* an anderer Stelle diskutiert: „Zur Interpretation zweier Lieder: *A Madre de deus* und *Reis glorios*“, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 1 (1977) 117–130, insbesondere 124–127. Ich nehme die Gelegenheit wahr, einige Versehen in der Wiedergabe der Varianten auf Seite 125 zu korrigieren: 4 – 2.3 streiche das d; 5 – für 3.3–5 ergänze dcdf g a; 6 – für 3.3–5 ergänze dc f g; 10 – für 3.6/7 ergänze dec c.



Er wurde mehrfach, aber zumeist mit stillschweigenden „Besserungen“ veröffentlicht, für die offensichtlich zwei Gesichtspunkte maßgebend waren: (1) der Versuch, die auffallenden Dissonanzen zumal am Beginn der Verse zu vermeiden, und (2) eine Angleichung der Verse 1–3 an 4–6. Dem dienten etwa die Versetzung der beiden ersten (oder auch der ersten drei) Töne der Oberstimme eine Sekunde aufwärts in 1 und 4, ein Beginn der Unterstimme von 4, bei dem die ersten drei Töne eine Sekunde tiefer erscheinen, die Vertauschung der ersten beiden Töne in der Oberstimme von 5, ein e am Anfang der Unterstimme von 3 oder auch ein a am Anfang der Oberstimme des letzten Verses.<sup>25</sup> Demgegenüber wies Leo Treitler schon 1967 darauf hin, daß der Oberstimmenbeginn von 1 und 4 aus der dorischen Terzschichtung verständlich und im Sinne einer ins Klangliche gewendeten modalen Tonalität hinreichend erklärt wäre. Weitere Untersuchungen zur Mehrstimmigkeit dieser Zeit bestätigten, daß Dissonanzen bei verschiedensten Sätzen durch eine solche melodische Qualität des Organums als eines zweiten Cantus begründet sind.<sup>26</sup> Und im Falle dieses Refrains sprechen beim näheren Zusehen gerade die

<sup>25</sup> An Übertragungen nenne ich etwa Judith M. Marshall, „Hidden polyphony in a manuscript from St. Martial de Limoges“, *Journal of the American Musicological Society* 15 (1962) 144; Bruno Stäblein, „Saint Martial“, *MGG* 11 (1963), gegenüber 1263/64; Leo Treitler, *The Aquitanian repertoires of sacred monody in the eleventh and twelfth centuries*, Diss. Princeton 1967, Band III, 18 (University Microfilms Ann Arbor 67-9613); Sarah Ann Fuller, *Aquitania Polyphony of the Eleventh and Twelfth Centuries*, Diss. Berkely 1969, Band III, 2/3 (University Microfilms Ann Arbor 70-13.051); Gillingham, op. cit., 4.

<sup>26</sup> Leo Treitlers in der vorangehenden Anmerkung genannte Dissertation bietet die erste analytische Diskussion dieser Lieder mit Klärung vieler grundsätzlicher Fragen und im zweiten Band (46–50) eine eingehende Besprechung des *Annus novus*. Der Frage nach der melodischen Qualität des Organums in der Mehrstimmigkeit des frühen 12. Jahrhunderts bin ich eingehen-

Melodiewiederholungen für ein Gestaltungsprinzip, das mit den Korrekturen preisgegeben wird. So gliedern sich die ersten sechs Verse in 2 x 3, mit vollständiger Übereinstimmung in jeweils einer der beiden Stimmen (Oberstimmen in 1 und 4 sowie Unterstimmen in 2 und 5) und Anfangsvariante in der anderen. In den jeweils dritten Versen der Teile hingegen stimmen nur die Unterstimmen überein (mit Ausnahme des ersten Tons). Die beiden Abschnitte beginnen mit den hier durchaus auffallenden Fortschreitungen 3–1 und 5–3–1 in Seiten bzw. Gegenbewegung; und die Gestaltung der Oberstimmen lässt sich mit derjenigen anderer Melodiezeilen vergleichen: der Verlauf von 3 bis zum g findet sich mit rhythmischer Verschiebung in den Oberstimmen von 2 sowie 5; die versetzten Sekundschrittfolgen von 6 entsprechen in umgekehrter Richtung der Unterstimme von 4. – Bezeichnenderweise bringt auch die einstimmige Fassung aus Le Puy (ihre zweiten Stimmen sind nachgetragen) eine Gruppierung in 2 x 3 Verse, und zwar mit Anfangsdifferenzierung bis zum ersten Ton des 2. bzw. 4. Verses:

8 Ad hec sol - lemp - ni - a con - cur - runt om - ni - a vo - ce so - nan - ci - a,  
 8 can - to - ris gra - ci - a et vi - te spa - ci - a, per quem le - ti - ci - a  
 8 fit in ec - cle - si - a.

Andererseits gibt die Neumierung am Anfang des letzten Verses in der Oberstimme der 1139 einige Probleme auf. Der erste Ton steht noch auf 36v und zwar eindeutig auf der Höhe des h. Der Custos für den Anfang der folgenden Gruppe ist etwas höher gesetzt und das Bild oben auf 37 widersprüchlich: einerseits stehen die beiden ersten Töne etwas über dem a am Anfang der zweiten Gruppe und der dritte deutlich unter diesem Ton; andererseits befindet sich der erste Ton auf der Höhe des h über der letzten Silbe dieses Verses. Angesichts der Dissonanzen beim Beginn mit h hat man gerade für diesen Anfang die verschiedensten „Besserungen“ vorgeschlagen (etwa a b–a–f, a b–a–g oder c c–h–g beziehungsweise auch mit einer weiteren Änderung der dritten Gruppe zu g–e–d–c). Da der Vers in der melismatischeren Gestaltung für sich steht, lässt sich die Interpretation nur bedingt aus

der in Zusammenhang mit zwei mehrstimmigen Liedern nachgegangen, die sich ebenfalls auf unserer Aufnahme der *Nova Cantica* finden – *Dulcis sapor* und *Jubilemus, exultemus* –: „Peripherie und Zentrum. Vier Studien zur ein- und mehrstimmigen Musik des hohen Mittelalters I“, *Basler Studien zur Musikgeschichte* I = Forum musicologicum 1, Bern 1975, 169 bis 222. Daß und in welcher Weise die melodische Qualität des Cantus auch in der Musiklehre zur Sprache kommt, zeigte jetzt Fritz Reckow: „Kompilation als Innovation. Eine Methode theoretischer Darstellung als Zugang zum Charakter hochmittelalterlicher Mehrstimmigkeit“, *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag*, Neuhausen-Stuttgart 1986, 307–320.

fecundata - rora - nouem - plen - nemo concepit - mors genit - honor  
fera - legi - ad ultimi - quem dicer - lit tera - natum - considera - qualis  
naturus - natus - natus que natus - que bonus natus - que cari  
tas - in castitas - fecunditas - humanitas - videtas - oretatis - quid du  
bitas - nueritas - caritas - volum ne - religiatus - matris - mire  
**A** nulus - no nus - ingaudio - agatur - in principio magna sit - exul  
tatio - incanto nis - tristudio **A** dber - sollempnia - concurrunt - omnia  
voce - sonantur - canoris - grata - iuxta - spuma - p quem - leticia - sit -

Tafel 1: Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 1139, 36v

37

in or - de - si - a - Ann - nou - principio - uox celebret - platti -  
num - i cantorem - egregium - ymnus - ex collat - omni - in Adhuc -  
sollemnus - concurrunt - omnia - uox - sonantia - carnis - gressu - du -  
it - spuma - p - quem - leticia - fit - in et celsa - A - nunc - noua - inquietus -  
venietur - organi - rota - sonet - ut nuchi - manuarii - presentia -  
Adhuc A - num - nouum - celebrantes - exultantes - silentes - regn -  
tum - ueritatem - gaudamus - congaudentes - Adhuc A - nunc - no -  
uici sit - tristis - tristis - ineffabilis - mihi cantus - mirabilis - oto p seculi -  
ta - stabili - Adhuc - **E** - si - to - die - rex glorie - rex nuncie -

einem Vergleich mit anderen Versen absichern. Bei der Analyse des Befundes für die Aufnahme anhand eines Mikrofilms hatte ich mich für die dissonanteste Lösung entschieden, also für h h—a—g. Immerhin beginnt auch der syntaktisch zugeordnete vorangehende Vers mit h und einem Sekundabstieg, und der Einsatz mit einem Einzelton und anschließendem Sekundabstieg findet sich noch einmal im weiteren Verlauf des letzten Verses (auf „ec-cle-si-a“). Dieser Einsatz schien mir aufgrund der Beobachtungen zur Priorität des Melodischen gegenüber dem Klanglichen in den vorangehenden Versen als ein konsequenter Abschluß des langen Refrains. Aus der weiteren Beschäftigung mit diesem Stück halte ich inzwischen die bereits von Judith Marshall vorgelegte Lösung h c—h—g für richtig. Für sie sprechen — wie Marie-Noël Colette in ihrer Arbeit an dieser Handschrift erkannte — drei Gründe: (1) der am Original eindeutige Befund des höheren Custos auf 36v und der Anordnung am Beginn von 37r, (2) die Tatsache, daß der zweite Ton auf 37r leicht im Sinne eines besonderen Halbtonzeichens verformt ist, und (3) daß der Anfang des Refrains bei dieser Lösung in der Tonfolge zwischen dem Beginn des unmittelbar vorangehenden Verses und dem Beginn des letzten Verses der Strophe vermittelt.<sup>27</sup> Damit wird einmal mehr deutlich, wie sehr es gerade bei dieser Quelle darauf ankommt, den Befund unter allen denkbaren Aspekten und so differenziert wie möglich zu interpretieren. — In jedem Fall aber sprechen dann sowohl der Einsatz der beiden letzten Verse als auch die versetzten Sekundschrittfolgen (in 1 und 4 mit der Affinität des c—h—a zu f—e—d und in 6 mit h—a—g und a—g—f) dafür, von einem akzidentellen ♭ abzusehen.

Im übrigen verweisen gerade bei diesem Lied die Merkmale der subtilen Gestaltung auf einen freien Vortrag aus der Deklamation des Textes. Einer dreizeitigen Rhythmisierung steht ja schon der Abstieg im vierten Vers der Strophe entgegen, der die klangliche Spannung der vorangehenden aufnimmt und zum finalen d zurückführt. Das ergibt dann für den Schluß des Refrains — und selbst bei einer leichten Verbreiterung aufgrund der Melismen — wieder den vergleichsweise raschen Vortrag der absteigenden Sekundgänge.

Ganz andere Anregungen für die Aufführung bietet ein Lied, mit dem sich zugleich die Frage nach dem Verhältnis zwischen Einstimmigkeit und organaler Melismatik stellt.

### *Letabundi iubilemus*

Auch dieses Lied findet sich nur in der Paris 1139 (58r/v — dazu die Wiedergabe auf den Seiten 42 und 43), sowie in den späten Quellen aus Le Puy. Der Text bietet keinen Hinweis auf die Funktion; doch läßt die Handschrift des frühen 12. Jahr-

<sup>27</sup> Die Übertragung von Judith Marshall findet sich in „Hidden polyphony“, 144. Zu der bisher übersehnen Kennzeichnung des Halbtons in der Paris 1139: Marie-Noël Colette, „La notation du demi-ton dans le ms. Paris latin 1139 et l’élaboration de la diastématie dans les manuscrits du Sud de la France“, ein Beitrag für die Konferenz *Les tropes dans leur contexte culturel*, Perugia-Gubbio 2.—5. September 1987.

hunderts mit ihm eine Reihe von Benedicamus beginnen: „[H]ic incoant Benedicamus“.

Die drei Strophen stimmen im Aufbau des Textes überein. Umso verblüffender ist es, daß zwar die erste und dritte (von unbedeutenden Varianten abgesehen) die gleiche, weitgehend syllabische Melodie bringen, die zweite hingegen eine reiche melismatische Formulierung. So hat auch bei diesem Stück schon Hans Spanke an Mehrstimmigkeit gedacht. Nur fügen sich die Melodien der Außenstrophen in keiner Weise mit der Melismatik der mittleren zu einem Satz. Und das Auffallendste an der Gestaltung der langen Melismen ist ihr improvisatorischer Charakter. Im Gegensatz dazu findet sich das Lied in den Handschriften aus Le Puy mit der gleichen Melodie für alle Strophen. Sie entspricht (mit den üblichen Abweichungen) der Formulierung für die Strophen 1 und 3 in der älteren Quelle.<sup>28</sup>

Damit gibt es zwei Erklärungen für die Aufzeichnung in der Paris 1139: entweder ist der mittleren Strophe – im Sinne des Organumtropus – ein Benedicamus zu unterlegen, oder aber sie verdeutlicht eine Möglichkeit des freien melismatischen Textvortrags in der Einstimmigkeit. In jedem Fall ist die Aufzeichnung einerseits als frühes Beispiel einer ausgeprägten A–B–A-Struktur für ein ganzes Lied und andererseits deswegen von Interesse, weil sie sowohl als „Organumtropus“ wie als einstimmige Formulierung Einblick in ein melismatisches Gestalten vermittelt, wie es sich im weiteren nur aufgrund mehrstimmiger Aufzeichnungen und des sogenannten „Vatikanischen Organumtraktats“ erschließen lässt, dessen Beispiele freilich bereits in den Kontext der Pariser Mehrstimmigkeit gehören.<sup>29</sup>

Ich gebe zunächst die Formulierung der ersten Strophe und den Text der dritten zur Verdeutlichung der Gliederung:

1. Le - ta - bun - di      iu - bi -      le - mus 2. ac - cu - ra - te      ce - le - bre - mus

3. Chri - sti      na - ta -      li - ci - a:      4. sum - ma      le - ti - ti - a

5. cum gra - ti - a      6. pro - dux -      it,      7. gra - tan - ter      men - ti - bus

8. fi - de - li - bus      9. in -      lu -      xit.

<sup>28</sup> Der Hinweis Spankes in „Die Londoner St. Martial-Conductushandschrift“, 283 (vgl. oben, Anm. 18); zu den Quellen aus Le Puy die erwähnte Studie über „Einstimmige Lieder des 12. Jahrhunderts“, 19 (vgl. oben, Anm. 17).

<sup>29</sup> Dem engen Zusammenhang zwischen den Beispielen des „Vatikanischen Organumtraktats“ und dem Pariser Repertoire ging jetzt Steven C. Immel mit neuen Ergebnissen nach: „The Vatican Organum Treatise Re-Examined“, *Das Ereignis „Notre Dame“. Dimensionen und Probleme des musikgeschichtlichen Wandels um 1200*. Bericht über das 17. Wolfenbütteler Symposium der Herzog August Bibliothek 15.–19. 4. 1985, ed. W. Arlt und Fr. Reckow, im Druck.

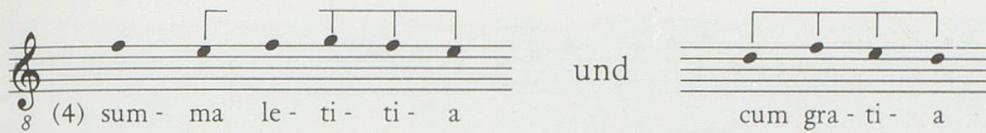
III:	O re digna predicari	8 a
	cui non valent comparari	8 a
	quanta vis miracula:	7 b
	ferit virgincula	6 b
5	per secula	4 b
	rectorem,	3 c
	conceptum edidit	6 d
	nec perdidit	4 d
	pudorem.	3 c

Formal und inhaltlich sind die Strophen in drei Teile gegliedert: der erste steht im Aufbau für sich (8a 8a 7b), die beiden weiteren aus kürzeren Versen stimmen überein (6b 4b 3c und 6d 4d 3c). Der erste Reim des zweiten Teils nimmt den zweiten des ersten auf. Die beiden gleich gebauten Teile sind im Endreim miteinander verbunden.

Interessanterweise findet sich schon in der musikalischen Formulierung der Außenstrophen der Anschluß an etwas Vertrautes sowie ein stetes Wiederaufnehmen und Weiterführen. Sie beginnen mit einer fürs plagale d beziehungsweise g charakteristischen Wendung.<sup>30</sup> Ihre Weiterführung fixiert in drei Schritten den d-Modus: durch den Abschluß des wiederholten Sekundabstiegs mit d (1.6–8), durch die Rückkehr in den unteren Quartraum beim zweiten und schließlich durch den (Auf- und) Abstieg in der dorischen Terzschichtung beim dritten Vers, mit der Untersekunde vor der Finalis am Ende dieses Teils. Der zweite Teil verbindet die ersten beiden kürzeren Verse mit gleichem Reim in einer freien Versetzung –

<sup>30</sup> Für den g-Modus nenne ich etwa das *Alleluia V. Dulce lignum* sowie mit Quartbeginn die Sequenz *Verbum bonum et suave* (dazu das *Alleluia V. Virga Iesse*). Eines der selteneren Beispiele für diesen Beginn im sechsten Modus bietet das Responsorium *Transitus de mundo V. Corpus in cibum* (*Liber Responsorialis*, Solesmes 1895, 132/33). Im d-Modus beginnt die Wendung in der Regel mit dem Quartfall. So findet sie sich ja auch in einem der am weitesten verbreiteten Benedicamus, das auf das Melisma über den Worten „flos filius eius“ aus dem Responsorium *Stirps Iesse* zurückgeht und in der Paris 1139 als Grundlage eines Organumtropus diente: Nr. 1 „In Festis Solemnibus“ der *Editio Vaticana*, 117 des Katalogs von Michel Huglo: „Les débuts de la polyphonie à Paris: les premiers *organa parisiens*“, *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung* (vgl. oben, Anm. 2), 150 und die Nachweise auf 153, sowie Nr. 32 des Verzeichnisses von Barbara M. Barclay: *The Medieval repertory of polyphonic untroped „Benedicamus Domino“ settings*, Diss. University of California, Los Angeles 1977 I, 64 (University Microfilms Ann Arbor 78-2588). Eine Berücksichtigung der verschiedenen Formulierungen dieses Benedicamus und seiner Textierungen – dazu auch Huglo, 118, und Arlt, *Festoffizium*, Darstellungsband 169 – unterstreicht die Nähe der Formulierung des *Letabundi* zu diesem Benedicamus.

Im übrigen könnte der Beginn mit e g a der Stücke des achten Modus für eine Übertragung des Liedes mit a als Finalis sprechen. Ich habe wegen der weiteren Vergleiche die Finalis d gewählt und die hohe Lage nicht zuletzt im Blick auf die denkbare mehrstimmige Ausführung.



und endet wieder mit einer finalen Wendung auf d. Die beiden ersten Verse des dritten Teils (7/8) nehmen die Melodie des zweiten Verses auf (und damit zugleich den Abschluß des zweiten Teils mit einer Erweiterung). Im Schluß klingt der erste Vers beziehungsweise das Ende des zweiten Teils an. Da hier die dritte Strophe abweicht, berücksichtige ich sie in der folgenden Verdeutlichung:

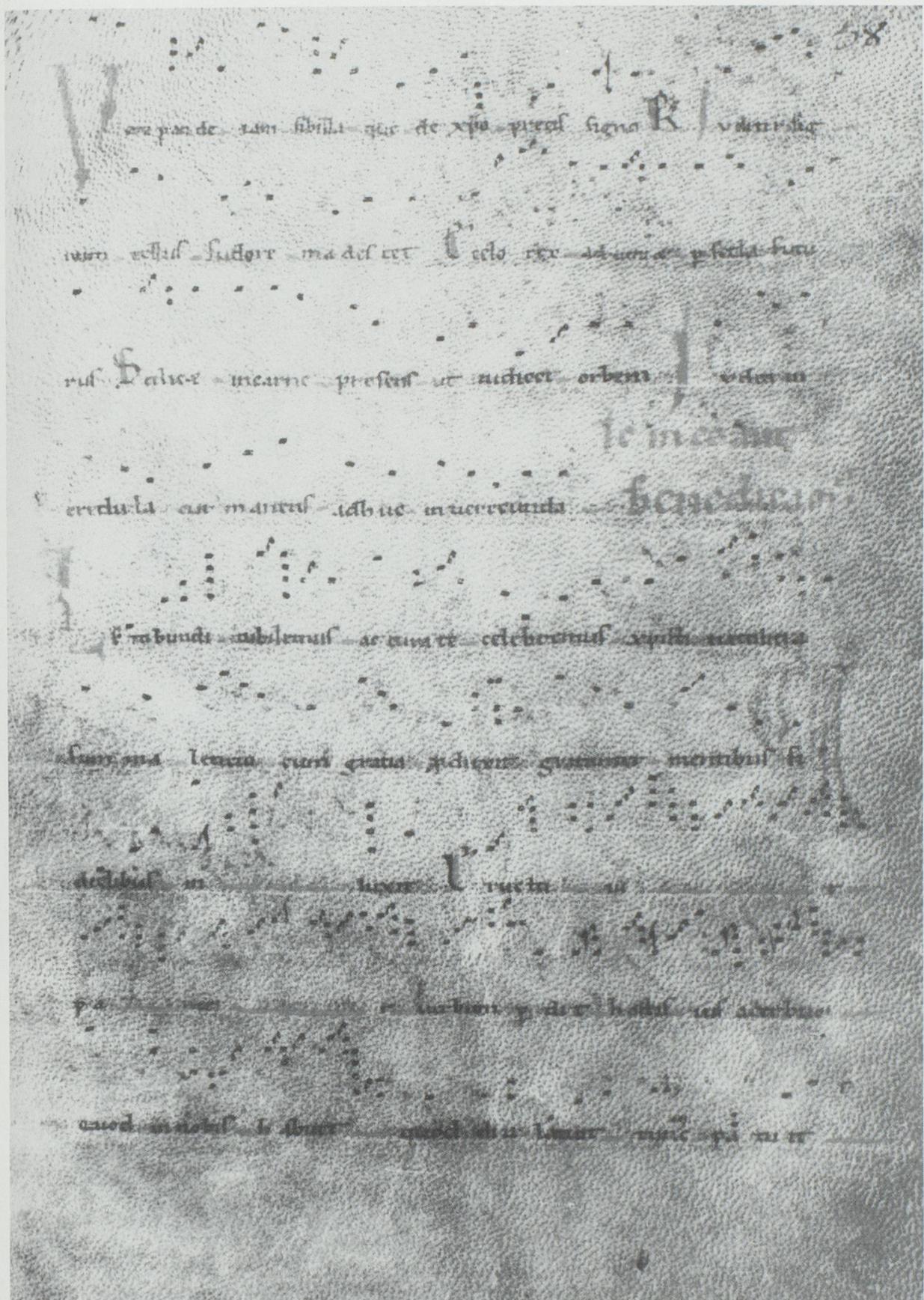
Die einzige weitere Abweichung der Schlußstrophe betrifft den zweiten Vers. Hier wird das „cui“ zweisilbig vorgetragen, mit einem zusätzlichen c auf die vierte Silbe, dem am Ende eine Tonverdoppelung entspricht:

Da sich die Struktur des zweiten Teils von derjenigen anderer Lieder unterscheidet, bietet sie vergleichsweise weniger Anhaltspunkte zur Kontrolle der Entzifferung durch die Analyse des Befunds. Dennoch scheint mir die folgende Übertragung aufgrund der verschiedenen Entsprechungen in der Struktur, des Zusammenhangs mit Wendungen aus dem ersten Teil und nicht zuletzt bei den Versschlüssen hinreichend gesichert. So enden die Verse 2, 6, 8 und 9 mit gleicher Pänultima- und Schlußgruppe auf d; das f am Ende des ersten Verses ist durch den vorangehenden Melodieverlauf gesichert und das c im dritten zusätzlich durch die Weiterführung der Pänultimagruppe aus den Schlüssen auf d:



Mit Ausnahme einer Tongruppe, die um des Kontextes willen um eine Sekunde nach oben versetzt wurde (˥ ˥ in Vers 7), folge ich dem Befund der Handschrift, wie ihn die nächsten Seiten zeigen<sup>31</sup>:

<sup>31</sup> Auch bei diesem Stück und bei dem anschließend diskutierten *Stirps Iesse* führte die abschließende Kontrolle der Übertragungen am Original zu einigen kleinen Änderungen gegenüber der ersten Fassung für die Klangaufnahme. Sie bleiben im folgenden unberücksichtigt, da sie – im Gegensatz zum Schluß des Refrains von *Annus novus* – für das Verständnis nicht ins Gewicht fallen. – Daß die Aufzeichnung – wie es der Übergang vom Ende der zweiten zum Beginn der dritten Strophe am Anfang des dritten Systems von 58v zeigt – bei größerem Ambitus abschnittsweise (und bezogen auf die rastrierte Linie) die Lage wechselt, ist in der Paris 1139 auch sonst zu beobachten.



Tafel 3: Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin, 58r

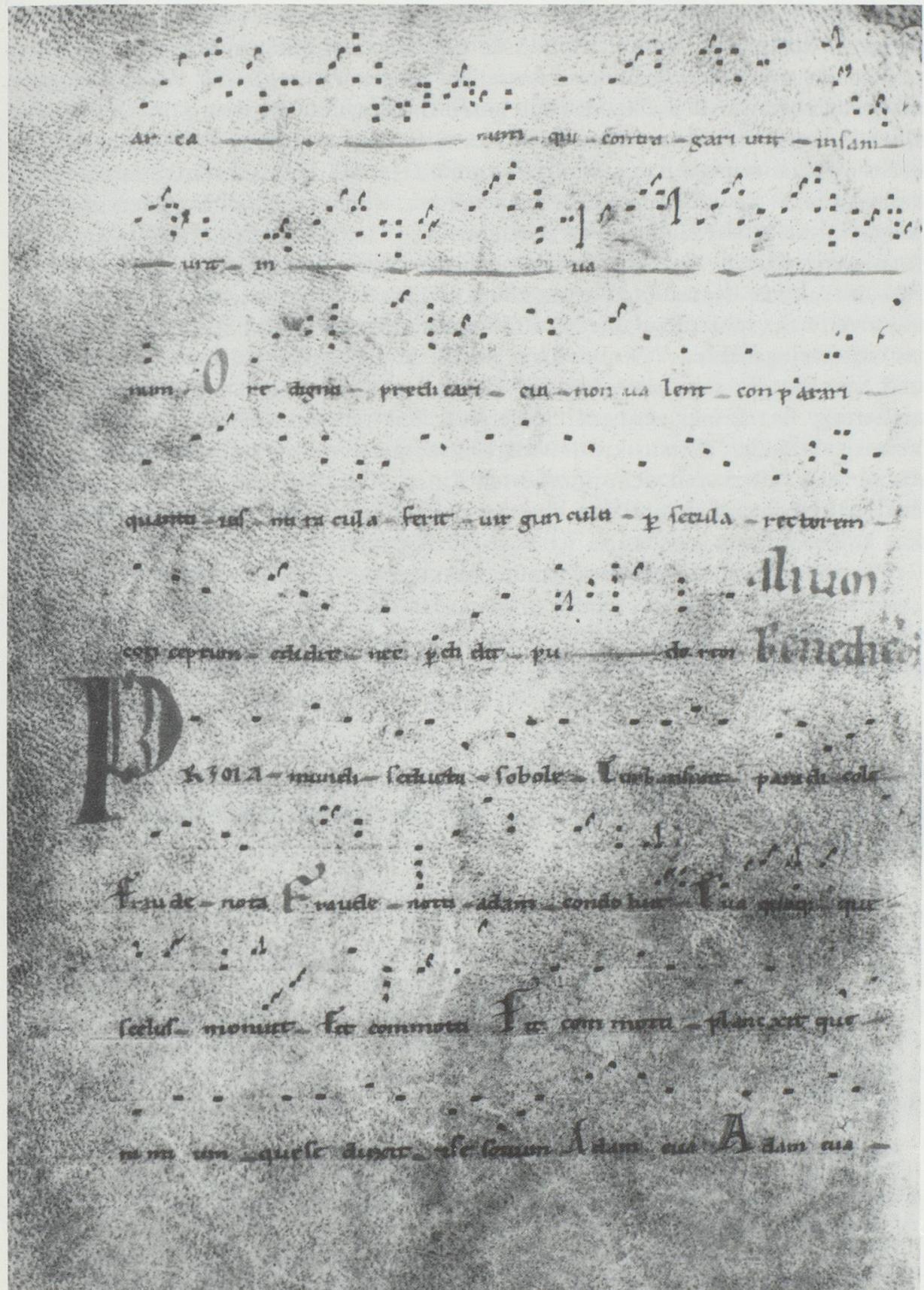
Auffallend ist zunächst, daß der Beginn dieser Strophe einem dorischen Benedicamus sehr nahe kommt – auch wenn es sich natürlich um einen für diese Tonart typischen Eingang handelt. Ich verdeutliche die Übereinstimmung mit einer Zuordnung und für die Fortsetzung des Liedes zugleich das verändernde Weiterführen, wie es für diese melismatische Strophe bezeichnend ist<sup>32</sup>:

Der zweite Vers schließt in dieser Gestaltung an den ersten an. Sie ist im Gang der Strophe mit einer zunehmenden Erweiterung des Ambitus verbunden, zunächst in 4 und 5 bis zum unteren g, dann mit einem Überschreiten des oberen a und schließlich mit dem Tonraum der Oktave innerhalb eines Verses.

Dabei kehren Wendungen der ersten Strophe wieder, allerdings nicht in der gleichen Reihenfolge. So erscheint der charakteristische Abstieg in Terzen auch hier im dritten Vers, aber gleich zu Beginn. Und der in der ersten Strophe vorangehende Abstieg in die Unterquart findet sich in der zweiten erst im vierten Vers sowie variiert im fünften.

Die melodischen Entsprechungen zu dem genannten Benedicamus könnten dafür verantwortlich sein, daß das Lied am Anfang einer Reihe solcher Gesänge steht; zumal nicht auszuschließen ist, daß die melismatische Formulierung mit einem gleichzeitigen Vortrag dieses beziehungsweise eines verwandten Benedicamus übereinging. Nur läßt sich eine entsprechende Zuordnung im einzelnen (und

<sup>32</sup> Das Benedicamus ist nach der Paris lat. 887 (46v) in meinem *Festoffizium* und hier zum Vergleich in der oberen Oktave wiedergegeben (Darstellungsband 164 – dort und auf der vorangehenden Seite finden sich weitere damit verwandte Formulierungen).



Tafel 4: Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin, 58v

zumindest vorläufig noch) nicht weiter abstützen. In jedem Fall aber ist die melismatische Strophe so formuliert, daß sie auch im einstimmigen Vortrag problemlos erklingen kann. Bezeichnenderweise fehlen ihr jene Aspekte der Formulierung in einem Klangraum der Oktave (mit unterschiedlicher Gliederung in Quinte und Quarte) sowie des Hinstrebens auf neue Zieltöne, wie sie in den Haltetonsätzen dieser Mehrstimmigkeit zu beobachten sind – und im nächsten Beispiel selbst dann auf eine Grundstimme verweisen würden, wenn diese nicht vermerkt worden wäre. Damit steht dieses Lied zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit. Und wie gerade die frühen Aufzeichnungen melismatischer Sätze als Lehrstücke für die Rekonstruktion des *ad hoc*-Vortrags über einem *Cantus* gelesen werden können, so die zweite Strophe dieses Liedes als Anweisung zum melismatischen Textvortrag im einstimmigen Lied.<sup>33</sup> Wobei dann im Blick auf das Verhältnis zwischen Musik und Sprache die sinnvolle „Lesung“ des Textes auch in der melismatischen Formulierung Beachtung verdient: im ersten Teil mit der Gliederung des zweiten Verses gemäß der Textstruktur (Wiederaufnahme der Tongruppe des Anfangs über der vierten Silbe), mit dem pointierten Einsatz auf dem „*quod*“ am Anfang des dritten Verses und dem Halbschluß an dessen Ende (gleichsam als Doppelpunkt fürs folgende); im zweiten mit der parallelen Gestaltung der beiden ersten, im Reim gebundenen Verse (4 und 5) und dem langen Melisma auf das entscheidende „*arcanum*“; und im letzten Teil mit dem Halbschluß auf der Quinte am Ende des siebten Verses, der gegenüber der abschließenden Aussage öffnet: „(7) *qui contra gariunt* (8) *insaniunt* (9) *in-va-num*“.

Im Blick auf die Möglichkeit eines freien musikalischen Vortrags der neuen Reimdichtung aus vertrauten Wendungen und in der modalen Tonsprache der Einstimmigkeit – als eine der Grundlagen für die schriftlich ausgearbeitete kunstvolle Liedgestaltung – ist dann freilich das Phänomen des „*Organumtropus*“ von beson-

<sup>33</sup> Ein lehrreiches Beispiel der Niederschrift aus einer *ad hoc*-Praxis des melismatischen Organums erschloß Sarah Fuller mit einem *Benedicamus*, das in der Handschrift Paris lat. 1120 (105r) nachgetragen wurde: *Aquitanian Polyphony III*, 131, nach ihrer Übertragung greifbar auch in meinem Diskussionsbeitrag zur Frage organaler Melismatik am Symposium „Peripherie“ und „Zentrum“ in der Geschichte der ein- und mehrstimmigen Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts: „Die mehrstimmigen Sätze der Handschrift Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 19421 (MAD), insbesondere das „Crucifixum in carne“, Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974, ed. H. Kühn und P. Nitsche, Kassel etc. 1980, 25–47, die Wiedergabe auf 39. Eine abweichende Übertragung mit der Zuordnung eines *Benedicamus* in g bietet Barbara M. Barclay, *The medieval repertory II*, 22 – dazu die Überlegungen im ersten Band, 202–207 (vgl. oben, Anm. 30).

Bei diesem Nachtrag wurde, wie der paläographische Befund anzeigt, bezeichnenderweise erst das *Organum* notiert und dann von anderer Hand der *Cantus* eingetragen! Das Stück bietet geradezu einen kleinen Katalog einzelner Verfahren der melismatischen Gestaltung über einem Halteton und bestätigt im Vergleich die Sonderstellung der musikalischen Formulierung in dem hier besprochenen Lied.

derem Interesse. Denn hier fand offensichtlich eine entsprechende Praxis des mehrstimmigen Vortrags ihren Niederschlag in der Schrift. Dabei kamen drei Momente zusammen: die tropierende Erweiterung eines bestehenden Gesangs, die Ergänzung des Cantus zum mehrstimmigen Klang und schließlich die Reimdichtung des neuen Liedes. Das älteste Beispiel einer entsprechenden Aufzeichnung findet sich abermals in der Paris 1139. Doch scheint es sich um einen jener raren Aspekte zu handeln, bei denen sich zumindest mittelbar eine Brücke zwischen diesem aquitanischen Repertoire des frühen 12. Jahrhunderts und der neuen Mehrstimmigkeit an der Pariser Notre Dame schlagen läßt. So weist eine Rubrik im Festoffizium für die Circumcisio der Londoner Handschrift Egerton 2615 darauf hin, daß man die Praxis des freien Textvortrags über einem Cantus noch hundert Jahre später in Beauvais praktizierte, wenn über dem Vers des Alleluia *Veni sancte spiritus* die tropierende Reimdichtung *Veni doctor previe „cum organo“* vorzutragen war (2r). Der neue Text entstand für die spezielle Verwendung des Alleluias an einem Fest des Weihnachtskreises in Beauvais. Der Organumtropus ist in zwei Aufzeichnungen erhalten. Und der Vergleich beider weist für die „archaischere“ Fassung aus Beauvais auf eine Herkunft aus schriftloser Praxis und für die Fassung in den Quellen der Notre Dame auf eine entsprechende Überarbeitung hin, die dann den Anlaß zur Komposition eines weiteren Organumtropus gegeben haben dürfte.<sup>34</sup>

Letztlich könnte selbst die Tatsache, daß nur sehr wenige Beispiele des Organumtropus notiert erhalten sind, für eine *ad hoc*-Praxis sprechen. Und die älteste Aufzeichnung bietet unmittelbarer als alle anderen und geradezu als ein Lehrstück Einblick in die Verfahren eines solchen Textvortrags.

### *Stirps Iesse florigeram germinavit virgulam*

Da diese Aufzeichnung – unter Verkennung ihrer ganz eigenen Voraussetzungen – seit der ersten Veröffentlichung durch Jacques Handschin als ältestes Beispiel einer „Motette“ galt (und gelegentlich selbst heute noch im Kontext dieser Gattung berücksichtigt wird), fand sie lange schon und eingehend Beachtung; zumal die für eine Entzifferung nicht unproblematische Aufzeichnung der Paris 1139 durch eine etwas jüngere in der Pariser Handschrift lat. 3549 ergänzt wird, die offensichtlich eine Überarbeitung bietet.<sup>35</sup> Marianne Danckwardt hat jüngst beide Fassungen eingehend miteinander verglichen und dabei eine recht umgreifende

<sup>34</sup> Dazu Arlt, *Festoffizium*, Darstellungsband 65/66, 231/232 und 248–258, sowie die einschlägigen Diskussionsbeiträge an dem erwähnten Wolfenbütteler Symposium (vgl. oben, Anm. 29).

<sup>35</sup> J. Handschin, „Über den Ursprung der Motette“, *Bericht über den ersten musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft Leipzig 1925*, Leipzig 1926, 209–217; sowie die Veröffentlichung des *Stirps Iesse* bei Hans Tischler, *The earliest motets (to circa 1270). A complete comparative edition I*, New Haven/London 1982, 3–9.

Beschreibung der Struktur und insbesondere auch der melodischen Entsprechungen in der Oberstimme vorgelegt.<sup>36</sup>

Die Aufzeichnung in der 1139 (60v/61r) gibt schon deswegen Fragen auf, weil sie nur die Oberstimme notiert bietet und für die Unterstimme einige Töne in Buchstaben. So lässt sich nicht sicher erschließen, welche Formulierung des *Benedicamus* in der Grundstimme für die Niederschrift maßgebend war. Nur ist bei einer solchen *ad hoc*-Praxis und zumal bei den Abweichungen gerade in der Überlieferung dieses *Benedicamus* für den Vortrag in jedem Fall mit unterschiedlichen Möglichkeiten zu rechnen. Meine „Rekonstruktion“ einer Aufführung, die sich auf den Seiten 56–60 findet, geht einerseits vom Befund der 1139 und einem Vergleich mit der jüngeren Aufzeichnung aus, setzt aber andererseits in der Zuordnung der Grundmelodie die im folgenden diskutierten Merkmale dieser Praxis und ihrer erschlossenen Spielregeln voraus.

Entscheidend zum Verständnis des Stückes scheint mir zunächst der Text. Er ist in subtiler Weise auf das Fulbert de Chartres zugeschriebene *Responsorium* bezogen, dessen Melodie über den Silben „flos filius eius“ des Verses früh schon als *Benedicamus* verwendet wurde.<sup>37</sup> Das *Responsorium* ist im Hexameter abgefaßt: zwei für den eigentlichen Gesang und einer für den Vers:

R. *Stirps Iesse virgam produxit virgaque florem,  
et super hunc florem requiescit spiritus almus.*

V. *Virgo dei genitrix virga est flos filius eius.*

Die Reimdichtung verbindet, wie die folgende Zuordnung verdeutlicht, eine erweiternde Umformulierung dieses Textes mit einer Tropierung des *Benedicamus*, das dem Ende des Verses entnommen ist:

<sup>36</sup> „Das *Stirps Iesse* der Handschrift Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 3549 und seine Beziehungen zum Saint-Martial- und Notre-Dame-Repertoire“, in dem erwähnten Symposiumsbericht *Das Ereignis „Notre Dame“* (im Druck), mit Nennung der älteren Arbeiten und einer Diskussion vergleichbarer Stücke. Die Diskussionsfassung ihres Beitrags hatte vor allem Fragen der musikalischen Struktur akzentuiert. Dem stellte ich (mit den im folgenden wiedergegebenen Zuordnungen) Aspekte der Textgestaltung und des Textvortrags gegenüber. So greifen dieser Text und die Ausarbeitung ihres Beitrags ineinander. Ich beschränke mich im folgenden auf eine Interpretation der Struktur unter dem Gesichtspunkt der „Rekonstruktion“ einer schriftlosen Praxis und verweise für eine umgreifendere Beschreibung, das Verhältnis der beiden Aufzeichnungen zueinander und weitere Informationen auf ihren Beitrag. Weitere Anregungen verdanke ich den Interpreten sowie Hinweisen von Frau Dr. Marie-Noël Colette im Anschluß an den oben (28) erwähnten Kurs in Assisi.

<sup>37</sup> Vergleiche die oben, Anm. 30 genannte Literatur und zu Fulbert von Chartres Yves Delaporte, „Fulbert de Chartres et l'école chartraine de chant liturgique au XI<sup>e</sup> siècle“, *Etudes Grégoriennes* 2 (1957) 51–81.

## TROPUS

Stirps Iesse florigeram  
germinavit virgulam,  
et in flore spiritus  
quiescit paraclitus.  
5 Fructum profert virgula,  
per quem vivunt secula:  
stirpis ex davitice  
virga dicta mistice  
que sic et sic floruit  
10 et que florem protulit.

Virga Iesse virgo est  
dei mater,  
flos filius eius est  
...

Laus, laus et iubilatio  
20 potestas cum imperio  
sit sine termino  
celorum domino

## RESPONSORIUM

Stirps Iesse virgam produxit  
virgaque florem,  
et super hunc florem requiescit  
spiritus almus.  
... produxit virgaque florem ...  
Stirps Iesse ...  
... virgaque ...  
... virgaque ...  
... virgaque florem ... produxit.

## VERS

Virgo dei genitrix virga est  
flos filius eius.

## BENEDICAMUS

Benedicamus  
domino.

Mit diesem Zusammenhang, bei dem das zugrunde liegende Benedicamus aus dem Kontext seiner Herkunft im Musikalischen gelesen ist, wird die lange mißverstandene komplexe Struktur des Textes verständlich<sup>38</sup>:

Stirps Iesse florigeram	7a
germinavit <u>virgulam</u> ,	7a
et in <u>flore</u> <u>spiritus</u>	7b
quiescit paraclitus.	7b
5 Fructum profert <u>virgula</u> ,	7c
per quem vivunt secula:	7c
stirpis ex davitice	7d
virga dicta mistice,	7d
que sic et sic floruit	7e
10 et que <u>florem</u> <u>protulit</u> .	7e

<sup>38</sup> Vergleiche die mißverständliche Wiedergabe in den *Analecta Hymnica* 20, 185. – An zwei Stellen habe ich den Text der 1139 nach der 3549 bereinigt: 3 mit „flore“ statt „florem“ und 21 mit „sit sine“ statt „sicine“.

	Virga Iesse virgo est	7f
	dei mater,	4g
	flos filius eius est,	7f
	cuius pater.	4g
15	Huic flori	4h
	preter morem edito	7i
	canunt chori	4h
	sanctorum ex debito:	7i
	Laus, laus et iubilatio	8j
20	potestas cum imperio	8j
	sit sine termino	6k
	celorum domino.	6k

Der Tropus gliedert sich in zwei Teile: der erste nimmt das eigentliche Responsum auf, der zweite den Vers und das Benedicamus. Beide unterscheiden sich in der Versstruktur, sind aber mit 70 und 72 Silben fast genau gleich lang. Diese Balance zwischen den Teilen wird durch eine Kreuzstellung in der inneren Gliederung unterstrichen. So entsprechen den 28 Silben der ersten vier Verse des ersten Teils (mit der generellen Aussage, die den ganzen Text der beiden ersten Hexameter aufnimmt) die 28 des letzten Abschnitts, in dem die Worte „Benedicamus domino“ paraphrasiert sind. Bei den dazwischen liegenden Teilen sind die zwei Gliederungsprinzipien des paarigen Reims gleich langer Verse und eines Wechsels zwischen kürzeren und längeren Versen mit jeweils gleichem Reim einander gegenübergestellt und überdies zwei Gruppierungen: 3 x 14 (2 x 7) in der zweiten Hälfte des ersten Teils und 2 x 22 (als zweimal 7 + 4) in der ersten Hälfte des zweiten. Das aus dem Gang des Gedichtes resultierende Lob der letzten vier Verse verbindet den paarigen Reim des ersten Teils mit ungleich langen Versen, wie sie im zweiten die Gestaltung prägen. Die formale Gliederung geht mit der inhaltlichen überein.

Der Aufbau dieses Gedichtes ist im musikalischen Vortrag aufgenommen, aber aus den spezifischen Bedingungen der klanglichen Erweiterung eines Cantus und dessen Anlage. Welche Techniken dabei verwendet werden, wie im einzelnen zwischen den Gegebenheiten der Reimdichtung und den Möglichkeiten des organalen Vortrags vermittelt ist, erläutere ich mit einem knappen Gang durch das Stück.

Ein erster Abschnitt umfaßt auch hier die Verse 1–4<sup>39</sup>:

1. 1 2 3 4 5 6 7 | 2. 1 2 3 4 5 6 7

8 Stirps Ies - se flo - ri - ge - ram ger - mi - na - vit vir - gu - lam,  
 8 Be -

<sup>39</sup> Am Ende von 4.4 wäre eigentlich ah (statt ga) zu lesen.

3. 1 2 3 4 5 6 7 4. 1 2 3 4 5 6 7

8 et in flo-re spi-ri-tus qui - es - cit pa - ra - cli - ne - tus.

Der Beginn zeigt eine Verbindung der (liedmäßigen) Versetzung gleicher Gruppen mit unterschiedlichen Terzschichtungen, die durch den Zielton bestimmt sind: bei der Rückkehr zur oberen Oktave (d-h-)g-h-d und bei der Wendung zur unteren (d-)c-a-f-d. Dem Reim der ersten Verse entspricht im Musikalischen Anfangsübereinstimmung. Der zweite Vers bringt über den letzten drei Silben erstmals eine Schlußwendung, die dann am Ende des Abschnitts wiederkehrt. Der dritte Vers nimmt die dorische Terzschichtung mit einer aus dem Lied vertrauten Wiederholung auf: (d) f g a d f g a, mit relativem Hochton gemäß dem Sprachfall und Hinführen zum neuen Zielton.

Daß der Sänger des Organums zum nächsten Ton des Cantus führt, den dann die Grundstimme auf das Ende des Abschnitts bringt – und das heißt hier zumeist: auf das Ende eines Verses, einer Sinneinheit oder eines Wortes –, ist eine der beiden Techniken des organalen Vortrags, die sich bis in die komponierten Tripla und Quadrupla der Pariser Mehrstimmigkeit beobachten lassen.<sup>40</sup> Das andere Verfahren besteht darin, daß der Sänger des Cantus mit dem neuen Ton ein Signal gibt, auf das dann der Sänger des Organums reagiert. Dabei wirkt oft der vorangehende Klangraum noch länger nach. Die beiden Möglichkeiten sind aus der Praxis des *ad hoc*-Vortrags unmittelbar verständlich.

Auch bei den Versen 5 und 6 entspricht dem Reim eine Übereinstimmung der Anfänge – hier mit der charakteristischen Quartstruktur des plagalen Dorisch aus der Melodie des *Benedicamus* beziehungsweise als Erweiterung und Versetzung des Aufstiegs aus dem dritten Vers<sup>41</sup>:

5. 1 2 3 4 5 6 7

8 Fruc - tum pro - fert vir - gu - la,

6. 1 2 3 4 5 6 7

8 per quem vi - vunt se - cu - la: ca - <oo> mus

<sup>40</sup> Auch wenn sich diese Sätze in vielem von den eigentlichen *Organa* unterscheiden – dazu Fritz Reckow, „Das Organum“, *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, Bern/München 1973, 434–496, insbesondere 476 ff.

<sup>41</sup> Unberücksichtigt lasse ich den Buchstaben d für den Cantus am Ende von 6.

Andererseits ist der fünfte Vers durch die Schlußformel an den ersten Abschnitt gebunden. Und die Gestaltung des sechsten unterstreicht mit der (in 4–7) variiert aufgenommenen Quartstruktur und mit dem Ausschreiten der Oktave im Ab- und Aufstieg am Ende die musikalische Zäsur nach diesem Vers. Hier kommt offensichtlich die Gliederung der Grundmelodie ins Spiel, da der Schluß des Verses mit dem Wortende „(Benedica)mus“ im Cantus zusammenfällt.

Die nächsten vier Verse stehen in der liedhaften Versetzung des formelhaften Sekundgangs (7 und 8) beziehungsweise der Terzen (9) für sich<sup>42</sup>:

Am Ende des zehnten Verses kehrt die Schlußformel wieder und unterstreicht damit die sprachliche Zäsur in der Mitte des Gedichts.

Die andere textliche Gestaltung in der Tropierung des Verses geht mit einem Wechsel in der musikalischen überein<sup>43</sup>:

<sup>42</sup> Daß diese „lai-hafte“ Wendung dann als Kunstgriff in den modalen Diskantsatz übernommen ist, unterstreicht nur den Zusammenhang mit dem Lied – vergleiche Fritz Reckow, *Die Copula. Über einige Zusammenhänge zwischen Setzweise, Formbildung, Rhythmus und Vortragsstil in der Mehrstimmigkeit von Notre-Dame* = Abhandlungen der [Mainzer] Akademie der Wissenschaften und der Literatur, geistes- und sozialwiss. Klasse 1972, 13, Wiesbaden 1972, 19–23.

<sup>43</sup> Unberücksichtigt lasse ich wieder zwei Buchstaben für den Cantus: a bei 16.7 und d bei 17.4.

Daß sich das f des Cantus erst in 11.4 findet, spricht für einen Einsatz aus dem Spitzenton der dorischen Terzschichtung (wie beim Refrain von *Annus novus* – vergleiche oben, S. 40), also über einem ausgehaltenen beziehungsweise noch präsentem d; zumal das gleiche Verfahren am Anfang des letzten Teils (19.1 ff), mithin an einer entsprechenden Stelle wiederkehrt.

Der raschere Wechsel der Tenortöne unterstreicht die Textgliederung und die Reimworte beziehungsweise ihre Aussage, zumal er mit Wiederholungen in der Melodie verbunden ist (vergleiche 12.2–4 mit 13.3 und 6/7):

„Virga Iesse **V**irgo est / dei mater,  
flos filius **V** eius est / cuius pater ...“

Das bringt eine Verdichtung in der musikalischen Struktur, die in den Versen 14–16 kulminiert und auf das abschließende, aus dem Gang des Gedichts resultierende Lob hinführt. Herausgehoben sind diese Verse generell durch den rascheren Wechsel im Ambitus und im einzelnen durch das Weiterführen der (phrygischen) Quarte in 14.1–4 zum d mit dem eingeschobenen Ausruf „O“, durch den Spitzenton f in 15.1 und die Aufnahme der Terzschichtung sowie der Schlußwendung des ersten Verses nach dem Sekundgang des fünfzehnten im sechzehnten. – Auch die drei letzten Verse dieses Teils bringen den raschen Wechsel des Grundtons, nach „*edito*“ mit „*canunt* **V** *chori* / *sanctorum* **V** *ex debito*.“ Und am Ende steht wieder, wenn auch in etwas kürzerer Form, die Schlußformel.

Mit dem letzten Teil wechselt abermals die Gestaltung. Er beginnt rezitierend und führt den neunzehnten Vers in die Schlußwendung des ersten (beziehungsweise sechzehnten); der zwanzigste nimmt die Gestaltung des dritten auf und der letzte den Schluß des vorangehenden Teils (22 gleich 18). So ist dieser Teil auch im Musikalischen einerseits auf den Anfang und andererseits auf die zweite Hälfte des Gedichts bezogen:

Im Vergleich mit dieser Formulierung fällt dann freilich die klanglich sehr einfache Fassung der 3549. deutlich ab. Und für die Rekonstruktion schriftloser Praktiken des Vortrags, die heute zunehmend und gerade für die frühen Bereiche auch mit vokalen Verfahren ins Blickfeld tritt, weist eben die Aufzeichnung des *Stirps Iesse* in der 1139 mit aller Deutlichkeit auf die Chancen einer artifiziellen Gestaltung hin, die vom Verständnis des Textes ausgeht.

\*

Wenn bei den hier vorgelegten Überlegungen und Beobachtungen die traditionelle Frage einer rhythmischen Umschrift von vornherein und auch für den Bereich des Liedes beiseite blieb, so entspricht das der Erfahrung, daß mit ihr wenig zu gewinnen ist, ja vielfach die spezifischen Chancen und Probleme des Vortrags für die Zeit vor der Pariser „Notre Dame“-Mehrstimmigkeit eher verstellt als erhellt werden. Natürlich ergibt sich bei manchem der Lieder zwanglos ein Vortrag aus dem regelmäßigen Akzentfall, der dann durchaus auch mit einem Wechsel zwischen Längen und Kürzen und mit dreizeitigen Werten verbunden sein kann – aber ohne das Konzept des „Modus“ ins Spiel zu bringen, mit Freiheiten am Beginn und Ende der Verse, und so fort. Bei anderen Liedern führt die Auseinandersetzung mit der Struktur zu einer Gestaltung aus gleichen Silbenwerten (mit Dehnung und Zusammenfassung), die sich dann auch auf die Gliederung der Melismen erstrecken kann. Für all das bietet unsere Aufnahme Beispiele; dazu bedarf es aber nicht der schriftlichen Fixierung. Entscheidend ist, daß die Interpretation bei einer differenzierten Analyse der Überlieferung, der Struktur und insbesondere des Verhältnisses zwischen Musik und Text ansetzt.

Die Analyse führt zu Einsichten in die musikalische Gestaltung und damit in ein Verständnis dessen, was vorgetragen werden soll. Sie öffnet den Blick für immer wieder andere Möglichkeiten eines subtilen Zusammenhangs der musikalischen Formulierung mit dem Text, selbst dort, wo auf den ersten Blick das mehrstimmige Setzen im Vordergrund steht. Sie bietet den Ansatz zu einer verantworteten Adaptierung und zum freien Vortrag aus der Vertrautheit mit der Tonsprache jener Zeit. Und sie erschließt nicht zuletzt Kriterien für die ästhetische Wertung.

Symptomatisch für die vielen Einsichten, die uns in dieser Hinsicht die Arbeit an den *Nova Cantica* brachte, sind etwa Aspekte einer differenzierten Lesung des Textes selbst im mehrstimmigen *Jubilemus, exultemus* – mit einer Intonation der Psalmodie auf das Wort „(intonemus) canticum“ (1.13), mit den überraschenden Terzen im fünften Vers bei der Aussage „qui hodie (de Marie utero progrediens)“ sowie dem auffallenden Abstieg im versetzten Wechsel zwischen Oktave und Quinte auf das anschließende „progrediens“ und mit dem ersten Aufschwung zum Spitzenton a und dem einzigen Versschluß in der Oktave über der Finalis bei dem Wort „(interris) apparuit“ am Ende des sechsten Verses<sup>44</sup>:

The musical score consists of five staves of music, each with a treble clef and a 'G' time signature. The staves are numbered 1 through 6 from top to bottom. The music is divided into measures by vertical bar lines, with some measures spanning multiple staves. The lyrics are written below the staves, aligned with the measures. Measure numbers are placed above the staves at various points. The lyrics are in Latin, with some words in parentheses and some in a different script.

1 Ju - bi - le - mus, ex - ul - te - mus, in - to - ne -

12 13 14 15

8 mus can - ti - cum

5 Qui ho - di - e de Ma - ri - e

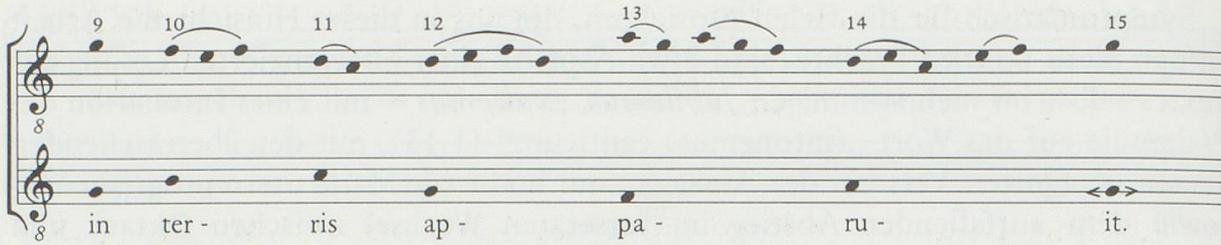
9 10 11 12 13 14 15

8 u - te - ro pro - gre - di - ens

6 1 2 3 4 5 6 7 8

8 Ho - mo ve - rus, rex at - que he - rus

<sup>44</sup> Die Ausschnitte sind der eingehend kommentierten vollständigen Edition entnommen, die ich an anderer Stelle vorgelegt habe: „Peripherie und Zentrum“, *Basler Studien* I, 190–193 (vgl. oben, Anm. 26).



Die ästhetische Wertung aus den bei der Analyse gewonnenen Kriterien war dann dafür verantwortlich, daß wir uns beim mehrstimmigen *Noster cetus* für die älteste Aufzeichnung in der Paris 1139, beim einstimmigen *Ex Ade vitio*, beim dramatischen *Natus est* und dem großen *Alto consilio* hingegen für die aufs zwölfe Jahrhundert zurückgehenden Formulierungen des Festoffiziums aus Beauvais entschieden.<sup>45</sup> Das im einzelnen zu diskutieren, würde freilich über den Rahmen dieser Studie hinausführen, bei der es vorab um die praktische Arbeit geht.

Und im Rückblick auf die Erfahrungen aus der Praxis und ihrer Vorbereitung, aus der dieser Beitrag hervorgegangen ist, gewinnt gerade für die Aufführung der Beginn jenes Liedes eine eigene Aktualität, mit dem wir unsere Klangaufnahme begonnen haben: *Da laudis, homo, nova cantica* – als Aufforderung dazu, jene vielfältige und subtile Kunst des musikalischen Textvortrags zu entdecken, die vom Choral über den Tropus bis zu den neuen Liedern des 12. Jahrhunderts in den Kirchen des Mittelalters erklang.

<sup>45</sup> Ediert in Arlt, *Festoffizium*, Editionsband 74, 114–116 und 157–159, mit Hinweisen zur weiteren Überlieferung auf 233, 244 und 261.