

# Praeliminarien

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **30 (2006)**

Heft [2]

PDF erstellt am: **23.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

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

## I. PRAELIMINARIEN



## I.1 Musik in Texten – Texte in Musik

Der gewählte Titel MUSIK IN TEXTEN – TEXTE IN MUSIK ist mit einem Hinweis auf den praktischen Nutzen seiner Unverbindlichkeit noch keineswegs gerechtfertigt. Das in Majuskeln geschriebene Wort „TEXT“ an Stelle des gängigeren Terminus „Musik und Sprache“ zu verwenden, ist insofern Programm, als damit von vornherein angedeutet werden soll, dass im textierten Musikwerk zwei Texte (der musikalische und der sprachliche) mit ihren je eigenen klanglichen, grammatikalischen, syntaktischen und semantischen Komponenten zusammenkommen. „Musik und Sprache“ ist die unverfänglichere, aber auch die unpräzisere Formulierung. Die Verwendung des Begriffs Text verlangt nach einer Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Textes. „We should reconsider our notion of *text* and thus the phenomenological status of (poetic) discourse in writing and in vocality respectively.“<sup>1</sup> Die in Schriften zur Texttheorie gemachte Unterscheidung zwischen *utterance* und *text*, zwischen Äusserung und Text, lässt sich relativ gut auf das Verhältnis von Musik und Text übertragen. Ein von Musik begleiteter Text ist niemals nur Text, sondern stets untrennbar verbunden mit einer Äusserung, einer Lautwerdung, das heisst mit einem Element der *vocalité* (Zumthor), dem Erklingenden. Das Lied kann zwar als Geschriebenes unabhängig von einer klanglichen Äusserung existieren, so wie das für das Gedicht der Fall ist, denn auch eine Melodie kann – zumindest von einem gewissen Teil der potentiellen Leser – rein optisch und gedanklich erfasst werden, jedoch ist der Mangel, der durch das Fehlen des klanglichen Elements entsteht, beim musikalischen bedeutend gravierender als beim rein poetischen Text.

Der erste Teil des Titels „Musik in Texten“ bedeutet zum einen, dass Musik in einem wie immer gearteten Textzusammenhang erscheint, und zum anderen, dass Sprachtexte stets eine musikalische Komponente enthalten, zum Beispiel in ihrem phonetischen oder metrischen Aspekt. Der zweite Teil des Titels „Texte in Musik“ besagt einerseits, dass Text in einem wie immer gearteten Musikzusammenhang erscheint, und andererseits, dass musikalische Gebilde, analog zu Sprachtexten, syntaktische und semantische Strukturen aufweisen. Das Wort Text, welches wörtlich „das Gewobene“ bedeutet, scheint der Komplexität der Materie am ehesten gerecht zu werden. Zwar bedeutet vom 11. Jahrhundert an *textus* immer ausschliesslich den *codex Evangeliorum*, (das entsprechende französische Wort ist *tiste*), also das unabänderliche Wort Gottes, das nicht mehr neu geschrieben wird.<sup>2</sup> In diesem Sinn würde sich das Wort durchaus nicht als Terminus für mittelalterliche Lyrik eignen,

<sup>1</sup> „Wir sollten unsern Begriff von *Text* neu erwägen und damit den phänomenologischen Status des (poetischen) Diskurses im schriftlichen und im mündlichen Ausdruck.“ Ursula Schaefer: „Hearing from books: the rise of fictionality in old english poetry“, in: A.N. Doane and Carol Braun Pasternack (Hg.), *Vox Intexta. Orality and Textuality in the Middle Ages*, The University of Wisconsin Press 1991, 119.

<sup>2</sup> vgl. Bernard Cerquiglini, *Eloge de la variante*, Paris 1989, 59.

die ihrem Wesen nach in ständiger Bewegung<sup>3</sup> begriffen ist: zum einen wegen der handschriftlichen instabilen Überlieferung, zum anderen weil die moderne Vorstellung vom autorisierten, ein für allemal festgeschriebenen Werk in jener Zeit fehlt. Dass ich das Wort Text dennoch wähle, geschieht in bewusstem Rückgriff auf die Etymologie des Wortes, wobei jedoch unterstrichen werden soll, dass es sich jeweils nicht um ein endgültig Gewobenes handelt, sondern dass vielmehr jedes Produkt der *variance* eines unter vielen Geweben darstellt.

Die etymologische Metapher vom Weben zur Charakterisierung der Verbindung von Musik und Text benutzt schon der Theoretiker Johannes Cotto im zweiten Kapitel seines Traktates um 1100. Er spricht von den *ioculatores* und *histriones*, die, wie er festhält, häufig *illiterati* seien, und braucht für ihr Komponieren das Wort *contexere* (wörtlich „zusammenweben“).<sup>4</sup> Somit vertritt das Wort Text auch all das, was in der schriftlich aufgezeichneten Tradition möglicherweise auf mündliche Überlieferung zurückgeht. Es soll damit jedoch nicht gesagt werden, dass die Autoren der hier untersuchten Stücke „illiterati“ gewesen seien.

Ich werde das Wort TEXT für die musikalisch-poetische Gesamtheit eines Werkes verwenden im Gegensatz zum Wort Text, das jeweils nur die eine oder andere Komponente meint. Da im Lied zwei je kunstvoll gewobene Elemente zusammen kommen und zu einem neuen Ganzen verarbeitet werden, reicht der zweidimensionale Begriff des Gewebes eigentlich bei weitem nicht aus. Es bedürfte eines Begriffs aus der Dreidimensionalität, wie ihn Dominique Billy treffend verwendet, wenn er von der Metrik als der „architecture lyrique“ spricht, was ein Zusammenführen von Zwei- und Dreidimensionalität im Grund- und Aufriss erlaubt. Dagegen könnte man mit Rudolf Arnheim einwenden: „It is one of the functions of the third dimension to come to the rescue when things get uncomfortable in the second.“<sup>5</sup> Dennoch lässt sich die architektonische Metapher insofern verteidigen, als sie sich schon bei den Trobadors, den frühesten Dichtern in nicht-lateinischer Sprache, findet, so zum Beispiel bei Raimbaut d’Aurenga:

*En aital rimeta prima*  
*M’agradon lieu mot e prim*  
**Bastit** ses regl’e ses linha  
*Pus mos volers s’i apila.*

In so einem qualitätsvollen kleinen Reim  
 bin ich erfreut von leichten und frischen Worten,  
 gebaut ohne Massstab und Senkblei,  
 da mein Wille sich ihm zuneigt.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Die Variabilität mittelalterlicher Texte wird von Paul Zumthor als *mouvance*, von Bernard Cerquiglini als *variance* bezeichnet.

<sup>4</sup> „Unde et ioculatores et histriones, qui prorsus sunt illiterati, dulcisonas aliquando videmus contexere cantilenas.“, Johannes Affligemensis, *De musica cum tonario*, Ed. J. Smits van Waesberghe, (Corpus Scriptorum de Musica 1), Rom, American Institute of Musicology 1950, 51.

<sup>5</sup> „Es ist eine der Funktionen der dritten Dimension dann zu Hilfe zu kommen, wenn die Dinge in der zweiten ungemütlich werden.“ Rudolf Arnheim, *Toward a Psychology of Art*, Berkeley and Los Angeles 1967, 239.

<sup>6</sup> Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d’Orange*, Minneapolis 1952, Gedicht Nr. 2, Verse 1–4.

Bei Guilhem de Berguedà wird der Text gar zur Festung, die den Dichter vor dem Angriff seiner Feinde schützt.<sup>7</sup> Dennoch möge hier die zweidimensionale Bezeichnung TEXT genügen. Ich hoffe mit der offenen Formulierung des Titels genügend Spielraum für die Analyse zu lassen, denn „in contrast with the written and read text, vocalized discourse presents itself to the hearer as open“.<sup>8</sup> Obwohl sich diese Feststellung auf den mündlichen Diskurs im Gegensatz zum schriftlichen bezieht, gilt sie genauso für den musikalisch geäußerten Diskurs.

Die musikologische Analyse wird im Bereich der Musik des Mittelalters in besonderer Weise herausgefordert, sich mit dem Text als Komponente der verschiedenen TEXTE zu beschäftigen, da beinahe die Gesamtheit der überlieferten Werke aus Vokalmusik besteht. Nun kann und muss die Auseinandersetzung mit solchen Texten auf verschiedenen Ebenen stattfinden, der musikalischen, der textlichen und letztlich der Kombination von beiden. Die Voraussetzung für die Analyse der poetischen Komponente bildet das Verständnis des Textes an sich. Daher wird sich das zweite Hauptkapitel dieses Buches mit drei Bereichen des Textverständnisses beschäftigen. In Kapitel II.1 geht es um das Lesen der Texte, das heisst die sorgfältige Entzifferung des Aufgezeichneten, und zwar nicht im Sinne paläographischer Anleitung, sondern im Hinblick auf eine philologisch haltbare Erschliessung des Textmaterials. Anhand eines ausführlichen Beispiels wird gezeigt, dass schon die erste Annäherung an einen Text von ausschlaggebender Bedeutung ist. Kapitel II.2 spricht das linguistische, metrische und inhaltliche Verständnis von Texten an. Ein zuverlässiges Wörterbuch oder der Kommentar versierter Fachpersonen reicht nicht aus für ein umfassendes Begreifen lyrischer Texte. Neben dem rein Sprachlichen, geht es auch darum, den metrischen Aufbau zu verstehen und mit metrischen Unregelmässigkeiten umgehen zu lernen. Schliesslich ist die Aussage, dass Texte des Mittelalters immer mehrere Sinnebenen enthalten, mittlerweile ein Gemeinplatz. Dass diese Mehrschichtigkeit einen Bezug zur Musik haben könnte, wird jedoch selten zur Kenntnis genommen. Anhand von Beispielen soll der mehrfache Schriftsinn des Textes dargelegt und gezeigt werden, dass dieses Phänomen durchaus Konsequenzen für die musikalische Interpretation haben kann. Im Kapitel II.3 stellt sich dann die Frage: Gibt es einen Unterschied zwischen dem Text als rein literarischem Phänomen und dem mit Musik verbundenen Text? Fokussiert wird diese Frage anhand „gleicher“ Texte, die sowohl in literarischen als auch in musikalischen Quellen überliefert sind. Handelt es sich in diesen Fällen tatsächlich um gleiche Texte, die aus verschiedenen Gründen mit so genannten Abweichungen im Musiktext aufgeschrieben wurden? Inwiefern könnten die Unterschiede aus der Verbindung des poetischen Textes mit der Musik resultieren?

<sup>7</sup> Martin Riquer, *Guillem de Berguedà*, Abadia de Poblet 1971, Gedicht Nr. 24, Verse 1–6; Vgl. dazu Amelia E. Van Vleck, *Memory and Re-Creation in Troubadour Lyric*, Oxford 1991, Abschnitt „Level, Plumb, and True: Songs as Buildings“, 173 ff.

<sup>8</sup> „im Gegensatz zum geschriebenen und gelesenen Text, präsentiert sich der vokalisierte Diskurs dem Hörer als offen“; Ursula Schaefer, op. cit., 120.

Im dritten Hauptkapitel des Buches soll, gestützt auf verschiedene Beispiele, das musikalisch-poetische Ganze, der TEXT, unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden. Wie präsentiert sich das Verhältnis von Musik und Text im Einzelfall und welche Schlüsse lassen sich daraus ziehen? Wie sind Einzelphänomene zu bewerten und einzuordnen? Der poetische Text wird im musikalischen Kontext gelesen. (Kapitel III.1 und III.2)

Um den Kontext geht es auch in den Kapiteln III.3 und III.4. Zum einen wird der TEXT im Kontext seiner eigenen Tradition betrachtet, indem intertextuelle Bezüge zu präexistentem Material nachgezeichnet werden; zum anderen wird versucht, den TEXT als Teil einer bestimmten handschriftlichen Quelle zu situieren und somit zu zeigen, dass Einzelwerke im Zusammenhang des handschriftlichen Ganzen einer bestimmten Quelle eine spezielle Funktion erfüllen können, die vielleicht im Rahmen einer anderen Aufzeichnung irrelevant ist.

Das abschliessende Kapitel IV versucht die Verbindung herzustellen zwischen den Erkenntnissen, die aus der sorgfältigen Lesung poetischer Texte gewonnen werden können, und deren Implikationen auf die Interpretation der Musik. Die Beschäftigung mit dem poetischen Text ist für Musiker oft mit Schwierigkeiten verbunden, und zwar nicht nur deshalb, weil alle in Frage kommenden Texte in alten Sprachen abgefasst sind. Mit Hilfe eines in allen Einzelheiten dargestellten Fallbeispiels soll den Praktikern gezeigt werden, wie sie sich allenfalls einem poetischen Text nähern könnten, da eine überzeugende Interpretation von dem möglichst umfassenden Verständnis des ganzen TEXTES abhängt.

## I.2 L'excès joyeux

Die so genannten Vulgärsprachen, das heisst, die verschiedenen romanischen Sprachen, die sich aus dem Lateinischen entwickelt hatten, bemächtigten sich um das Jahr 1000 allmählich der Schrift. Dennoch blieben sie dem Sprechenden näher als dem Schreibenden, dem Alltag näher als dem Gericht oder dem Ritual. Amtliche, historische oder wissenschaftliche Texte wurden noch lange in lateinischer Sprache, der Schriftsprache par excellence, abgefasst. Bernard Cerquiglini spricht mit Vorliebe von der *langue maternelle*, wenn er Vulgärsprache meint.<sup>9</sup> Die Muttersprache ist das Eigene, das Gefühlte, das Alltägliche, die lateinische Sprache hingegen ist in der hier zur Diskussion stehenden Zeit ein Fremdes, nur dem höher Gebildeten Zugängliches, das der Liturgie und der Abfassung von Urkunden dient. „Au moyen âge ni le latin ni l'écriture ne sont maternels; pour personne.“<sup>10</sup> Als Ausnahme sind vielleicht die Lieder der

<sup>9</sup> In seinen lobenden Worten über den Trobador Arnaut Daniel schreibt Dante, dieser sei der „miglior fabbro del parlar materno“ gewesen, der beste Dichter in der Muttersprache, in diesem Fall des alten Okzitanisch. (Dante, „Divina Commedia“, Purg. XXVI,117).

<sup>10</sup> „Im Mittelalter sind weder das Lateinische noch die Schrift mütterlich [im Sinn von Muttersprache und vertraut, Anm. NG], und zwar für niemanden“; Albert Haenens, „Le texte trace de l'antériorité scribale. De l'écrit comme document historique“, in: Gilles Bernard/R.-Ferdinand Poswick (Hg.), *Les chemins du texte*. Symposium pluridisciplinaire Université de Paris VIII, 23–24 juin 1989, Paris/Genève 1990, 48.

*goliardi* zu bezeichnen, die das Lateinische im Sinne einer „Abweichung des sakralen Wortes im Dienste des profanen Diskurses“ trivialisieren.<sup>11</sup>

Im „Roman de la Rose“ fordert *Amant* seine Gesprächspartnerin *Raison* auf, ihre Erklärungen französisch und nicht lateinisch abzugeben: „Or me dites donques ainçois/Non en latin, mais en françois/De coi voulez que je vous serve“ (Sagt mir nun, nicht in Latein, sondern in Französisch, wie ich euch dienen soll, Verse 5835/36). Französisch ist die Sprache, die *Amant* offenbar besser versteht. Wenn die Dichtkunst um 1100 mit den Werken der frühen Trobadors erstmals in Vulgärsprache auftritt, bedeutet das gleichsam einen Quantensprung im Verständnis dessen, was Dichtung ist und sein soll. Das von den Menschen im Alltag gesprochene Idiom wird für würdig gehalten, als Sprache der Lyrik zu dienen. Verstanden zu werden, ist offenbar wichtiger, als lateinische Bildung zu demonstrieren. Auch scheinen sich die Dichter im Lateinischen nicht mehr heimisch zu fühlen, daher wählen sie die in ihrem Umfeld gesprochene Sprache, allerdings in der vereinheitlichten Form einer dichterischen Hochsprache und nicht in Form von Dialekten.

Nicht zuletzt hatte die Vulgärsprache zu jener Zeit auch eine subversive Komponente. Sie entzog sich dadurch, dass offizielles Schreiben von Kirche und Staat weiterhin meist lateinisch stattfand, ein Stück weit der Obrigkeit. Ein Hauptanklagepunkt gegen Häretiker aller Art war, sie hätten die Bibel in die jeweilige Landessprache übersetzt. Am Ende des 12. Jahrhunderts erschienen die ersten vulgärsprachlichen Bibelübersetzungen, deren Zahl im 13. Jahrhundert sprunghaft anstieg. Die Kirche stand dieser Entwicklung mehr als skeptisch gegenüber, da sie ihr Auslegungs-Monopol nicht geschwächt sehen wollte. 1210 bestimmte die Universität Paris, alle theologischen Bücher in Vulgärsprache müssten verbrannt werden. Vulgärsprache konnte nicht nur Ausdruck von Häresie sein – wie im Fall der beiden okzitanischen Übersetzungen des Neuen Testaments aus dem 13. Jahrhundert –, sie wurde unter Umständen auch zum Ausdruck des Widerstandes gegen die Mächtigen. Differenzierung in der Wahl der Sprache ist daher immer auch als Hinweis auf weitere Zusammenhänge zu verstehen und nicht nur als Willkür der Autoren zu bewerten. Die gewählte Sprache kann auf soziokulturelle Gegebenheiten und Wandlungen hinweisen, Kritik elegant mildern oder satirisch akzentuieren.

Eine unfreiwillige Einschränkung erfährt das im vorliegenden Buch zu behandelnde Material nicht nur dadurch, dass ausschliesslich vulgärsprachlich textierte Stücke betrachtet werden, sondern auch dadurch, dass nicht alle in Frage kommenden Vulgärsprachen berücksichtigt werden können. Ich beschränke mich aufgrund meiner persönlichen Sprachkenntnisse auf Alt- und Mittelfranzösisch, Okzitanisch und Italienisch, welchen der Hauptbestand schriftlich überlieferter, nicht liturgischer Musik des Mittelalters zugeordnet werden kann. Die Vulgärsprache äussert sich dichterisch in der Mehrzahl der

<sup>11</sup> „déviation de la parole sacrée au service d'un discours profane“; Jean-Charles Payen, „Un moraliste qui se veut marginal: note sur la poétique du troubadour Marcabru“, in: Roberto Antonelli (Hg.), *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia III*, Modena 1989, 1002.



Fälle im Bereich dessen, was gemeinhin als „weltlich“ bezeichnet wird. Somit grenzt sich die behandelte Materie aufgrund der sprachlichen Auswahl auf das weltliche Repertoire ein. Dabei muss im Blick behalten werden, dass die Grenze zwischen weltlich und sakral im Mittelalter sehr fließend ist, da sich die Bereiche auf unendlich vielen Ebenen durchdringen, was sich unter anderem im mehrfachen Schriftsinn des mittelalterlichen Textes nachzeichnen lässt.

An der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert geschieht es im Bereich der Dichtung, dass die *langue maternelle* sich des Gestus der Verschriftlichung bemächtigt. Diese Bemächtigung dokumentiert sich in einer essentiellen Varianz, das heisst in einer Vielfalt von Versionen des „gleichen“ Textes, mit der die Philologie ihre liebe Mühe hat, die man aber mit Cerquiglini auch als einen „freudigen Exzess“, „un excès joyeux“ verstehen kann.<sup>12</sup> In der Tat bildet die überschäumende Produktion der ersten vulgärsprachlichen Dichter, der okzitanischen Trobadors, die umfassende Grundlage für alles, was wir unter dem Begriff *Chanson* des Mittelalters subsumieren, auch wenn sich Formen und Inhalte im Laufe der Zeit verändern, verschieben und zum Teil auflösen. Lässt man sich von der Tatsache, dass das eigenständige Autorenwerk im modernen Sinn im Mittelalter nicht existiert und jedes poetische und musikalische Artefakt grundsätzlich variabel und mit zahlreichen anderen Werken inhaltlich oder formal verwandt ist, nicht irritieren, wandelt sich die Mühe des Philologen oder Musikologen in neugierige Entdeckerfreude, in Teilhabe am „excès joyeux“. Den Interpreten mittelalterlicher Musik, seien es Instrumentalisten, Sänger, Musikologen oder sonst an der Materie Interessierte, diese Teilhabe zu erleichtern, ist letztlich das Ziel dieses Buches.

### I.3 Das Zusammentreffen von Musik und Text im TEXT

Es soll nicht bestritten werden, dass die musikalische Idee in erster Linie das materielle Zeichen einer musikalischen und nicht einer aussermusikalischen Intention ist.<sup>13</sup> Dennoch lassen sich in allen Epochen der Musikgeschichte Bezüge zwischen bestimmten Aspekten der musikalischen Gestaltung und Gegebenheiten des Sprachtextes feststellen. Bezeichnenderweise überspringen Autoren wie Peter Faltin, die sich um eine Darstellung der Beziehungen zwischen Musik und Text in einem grösseren historischen Zeitraum bemühen, das Mittelalter und gehen von der Antike direkt zu Zarlino über. Sowohl in der Antike als auch in der Renaissance ist der Bezug zwischen Musik und Text so augenfällig, dass er nicht übersehen werden kann. Dass auch die Vokalmusik des Mittelalters in diesem Bereich verblüffend subtile Formen gefunden hat, wurde in der Musikwissenschaft relativ spät zur Kenntnis genommen. Mittlerweile gibt es zahlreiche Untersuchungen zu Musik und Text, jedoch ist die Gefahr, nicht näher definierte oder aus der späteren Musikgeschichte zurückprojizierte Kriterien für die Analyse zu verwenden, noch nicht voll-

<sup>12</sup> Bernard Cerquiglini, *Eloge de la variante*, Paris 1989, 42.

<sup>13</sup> vgl. Peter Faltin, *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*, (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung 1), Aachen 1985, 5.

kommen gebannt. Am unverfänglichsten ist die Beschreibung von TEXTEN dort, wo sie sich auf formale Phänomene beschränkt, zum Beispiel Vergleiche zwischen metrischer und musikalischer Form zieht. Doch auch dieser Bereich ist nicht problemlos, sobald bestimmte Schlüsse aus dem Entdeckten gezogen werden sollen. Der Mangel an verlässlichen Kriterien lässt de facto nur eine Methode zu, nämlich zu versuchen, die Kriterien aus möglichst breit angelegter und umfassender Analysearbeit zu destillieren. Dabei muss mit Verallgemeinerungen sehr vorsichtig umgegangen werden. Ein Beispiel: Wenn in einem Trouvère-Lied an der Stelle, an der vom extremen Niedergang der Welt die Rede ist, die Melodie auffallend in die Höhe steigt (vgl. Gautier Dargies, *Chanson ferai mult marriz* R 1565)<sup>14</sup>, dann ist dieses melodische Phänomen zuerst im Kontext der gesamten Melodie zu werten, anschliessend im Kontext vergleichbarer Trouvère-Melodien und erst dann darf gefragt werden, ob eine Entsprechung zum Wortsinn erkannt werden kann. Selbstverständlich ist daraus niemals zu schliessen, dass „im Mittelalter“ Worte des Niedergangs mit Hochtönen markiert worden sind.

Dieses vordergründig simple Beispiel lässt gewisse Gefahren der Musik-Text-Analyse deutlich werden und zeigt zugleich, dass die aus der späteren Musikgeschichte (z. B. italienisches Madrigal des 16. Jahrhunderts) eventuell zu erwartende Gleichung Niedergang im Text = Abstieg der Melodie im 13. Jahrhundert nicht aufgeht. Andererseits ist nicht auszuschliessen, dass auch in einem Werk des Mittelalters eine solche Entsprechung vorkommen kann und auch tatsächlich vorkommt. „Der Text (z. B. ein Gedicht) löst bei dem Komponisten auf Grund bestimmter Verstehensaspekte, die dieser infolge seiner individuellen Lebens- und Welterfahrung als wesentlich nimmt, eine bestimmte musikalische Vorstellung aus. In dem bewussten, rationalen Akt der kompositorischen Ausarbeitung dieser Vorstellung wird die spezifische Oberflächenstruktur geschaffen, deren allgemeine Form von ästhetischen Prinzipien, syntaktischen Regeln und stilistischen Normen sowie dem System historischer und kultureller Determinanten wesentlich bestimmt wird.“<sup>15</sup> Bei der Analyse des Musik-Text-Bezuges in Werken des Mittelalters stehen die Kriterien für Prinzipien, Regeln oder Normen nur bedingt zur Verfügung und der Zugang zu den historischen oder kulturellen Determinanten ist häufig durch den Mangel an zuverlässigen Informationen erschwert.

In der ganzen Geschichte abendländischer Kunstmusik spielt die Verbindung von Musik und Text im TEXT eine hervorragende Rolle. In der Antike und im frühen christlichen Kultgesang ist *musiké* beziehungsweise *cantus* sowohl im Hinblick auf Tonhöhe, als auch im rhythmischen Verhältnis wortgezeugt. Arsis und Thesis der Sprache bestimmen den melodisch-rhythmischen Verlauf. Musik

<sup>14</sup> Trouvère-Lieder werden nach der üblichen Nummerierung folgender Bibliographie zitiert: G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet von Hans Spanke*, Leiden 1955.

<sup>15</sup> Wilfried Gruhn, „Die Bedeutungskonstitution in textgebundener Musik. Ansätze einer strukturellen Hermeneutik präsentativer Symbole“, in: Hartmut Krones (Hg.), *Wort und Ton im europäischen Raum*, Gedenkschrift für Robert Schollum, Wien/Köln 1989, 30.

entsteht aus dem Bedürfnis, Sprache emphatisch zu überhöhen. So bedeutet denn auch die früheste Aufzeichnungsweise des christlichen Kultgesanges, die Neumenschrift, lediglich den Versuch, dem Gedächtnis des Ausführenden Stütze zu sein, ohne dass sich das Schriftliche vom singenden Subjekt trennen liesse: Musik bleibt an die Körperlichkeit des Ausführenden gebunden.<sup>16</sup> Die Anwesenheit von zumindest einer Person, die den Gesang schon kennt, ist unabdingbar für die Entzifferung der Schrift. Ihrem Ursprung nach sind Neumen erweiterte Formen von Akzentzeichen (*virga* für Arsis, *punctum* für Thesis). Erst die durch Guido von Arezzo und sein neues System geschaffene Möglichkeit, Musik als vom Interpreten unabhängige Entität aufzuzeichnen, birgt die Ablösung der Musik vom Wort in sich, vorher war Melodie getrennt vom Wort nicht vorstellbar.<sup>17</sup>

Nun liesse sich einwenden, die hier zu erörternden TEXTE stammen alle aus der Zeit nach Guido, als sich die Musik bereits vom Wort getrennt hatte, jedoch vollzieht sich diese Ablösung nur schrittweise und nicht in allen musikalischen Gattungen gleichzeitig und gleichwertig. Während das einstimmige Lied des 12. Jahrhunderts die Vorstellung der überhöhten Sprache weiterentwickelt – was sich unter anderem darin äussert, dass in diesem Bereich die Textüberlieferung viel breiter und einheitlicher ist, als die Musiküberlieferung, die wohl in diesem Stadium noch nicht unbedingt auf schriftliche Fixierung angewiesen war – verlangt die Mehrstimmigkeit schon sehr bald nicht nur nach systematischer Aufzeichnung, sondern auch nach einer eindeutigen rhythmischen Ordnung. Diese wird im System der Modalnotation gefunden. Wenn dann zum Teil bedeutend ältere einstimmige Lieder um 1300 noch immer ohne rhythmische Präzisierung aufgezeichnet werden, obwohl entsprechende Notationstechniken zur Verfügung stünden, so ist anzunehmen, dass im Bewusstsein des frühen 14. Jahrhunderts offenbar immer noch die Vorstellung von zwei Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks weiterlebt: einerseits primär wortgezeugte Musik im Bereich der Einstimmigkeit und andererseits polyphone Musik (Notre Dame). Letzterer wird das Wort insofern untergeordnet, als die zeitliche Einteilung nicht allein vom Sprachfall, sondern vom rhythmischen Modus bestimmt wird, was nicht heissen soll, dass der Sprachfall vollkommen unberücksichtigt bleibt, jedoch hat sich die Gewichtung verändert. In der Motette des 13. Jahrhunderts wird erstmals der Versuch unternommen, beide Phänomene in eins zu fassen, was einen entscheidenden Moment dieser Entwicklung markiert. Die Tradition des einstimmigen Liedes wird in Form von Oberstimmen in die Motette eingebracht; das ursprünglich einstimmige, sprachgezeugte Lied ordnet sich somit durch Rhythmisierung und Einbindung ins Satzgefüge der neuen Form unter. Das Lied bringt bei diesem Vorgang in-

<sup>16</sup> Zur Körperlichkeit des frühen christlichen Kultgesangs vgl. auch Michael Walter, *Grundlagen der Musik im Mittelalter. Schrift, Zeit, Raum*, Stuttgart 1994.

<sup>17</sup> Vgl. dazu Michael Walter, „Musik und Sprache: Voraussetzungen ihrer Dichotomisierung“, in: Michael Walter (Hg.), *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie*, München 1992, 9–31.

haltlich die ganze Tradition höfischer Lyrik mit, wodurch die Textgrundlage unzähliger Werke bis hinauf ins 15. Jahrhundert vorprogrammiert wird. Diese „Lieder“ der Oberstimmen stammen aus Traditionssträngen des höfischen und des Tanzliedes. Sie werden in der Motette mit einem liturgischen Tenor kombiniert, der seinerseits ebenfalls ursprünglich aus dem Repertoire der überhöhten Sprache stammt, jedoch im Dienste der neuen Form seine Textkomponente weitgehend verloren hat. In der Motette des 13. Jahrhunderts werden somit verschiedene Elemente der Tradition überhöhter Sprache neu funktionalisiert, wobei die liturgische Unterstimme diese Funktionalisierung durch die Entwicklung des Organums und des Diskants schon früher erfährt als das einstimmige Lied. Die liturgische Melodie des Tenors wird zum Tonmaterial umfunktioniert, und das Lied verliert seine genuin textgezeugte, nicht modal rhythmisierte Gestalt zugunsten der neuen Form. Es beginnt das Spiel mit dem TEXT, das Ausloten sämtlicher Möglichkeiten bis zum Extrem der Kombination verschiedener Sprachen und des weltlichen und sakralen Textes im gleichen Werk. Mehrstimmigkeit und Mensurierung bemächtigen sich, greifbar von Adam de la Halle an, nur allmählich des höfischen Liedes. Die Motette ihrerseits entwickelt sich mit Philippe de Vitry zum durchgeformten isorhythmischen Gebilde unter subtiler Berücksichtigung der Texte, während es in der Folge zu einem ausgereiften Gleichgewicht zwischen den sprachlichen und den musikalischen Erfordernissen des TEXTES in der Chanson des italienischen und französischen 14. Jahrhunderts kommt.

#### I.4 Der Text als Paläogramm

Jeder schriftlich fixierte Text ist eine Abstraktion seiner selbst, welche ein weites Feld von Kontext in sich schliesst, was Haenens mit den Worten „un implicite non verbal, une espèce de sens caché que l'historien entreprend d'expliquer en reconstituant son traçage et sa production“ umschreibt.<sup>18</sup> Um zum Kontext vordringen zu können, muss der Historiker sich mit dem Text als Paläogramm, als physisch Aufgezeichnetes beschäftigen. Durch den graphischen Ausdruck manifestiert der Text denjenigen, der ihn geschrieben hat, sein Alter und das geographisch-kulturelle Umfeld, in welchem er entstanden ist. Durch seinen Einband spricht der Text von seiner Konservierung, seinem Gebrauch usw.<sup>19</sup>

Was physisch auf dem Papier oder dem Pergament in Schriftform erscheint, ist nur ein Teil der Gesamtinformation über einen poetischen Text, noch viel stärker gilt das für den musikalischen Text. „The musical notation metaphorizes the performative singing voice: the notation is like a sketch in this

<sup>18</sup> „ein nonverbales Impliziertes, eine Art verborgener Sinn, welchen der Historiker darzulegen versucht, indem er dessen geschrieben werden und seine Produktion wieder herstellt“; Haenens, op. cit., 27.

<sup>19</sup> vgl. Haenens, op. cit., 65/66.

sense, visually marking the absent voice of the singer.“<sup>20</sup> Notensysteme sind Abstraktionen der musikalischen Realität, die viele Aspekte unberücksichtigt lassen, so zum Beispiel Tonfall, Tempo, Gestik und anderes mehr. Ausgefüllt werden diese von der Schrift gelassenen Lücken durch die verschiedenen praktischen Konventionen der Ausführung und den Kontext-Hintergrund oder das „Schema“<sup>21</sup> der Rezipienten, das heisst durch alle Komponenten der Kenntnisse der jeweiligen Zuhörer oder Ausführenden.

Als Grundlage für die Forschung im Bereich der Musik des Mittelalters stehen ausschliesslich Manuskripte als Träger der verschiedenen TEXT-Abstraktionen zur Verfügung. In den letzten Jahren haben gründliche kodikologische Untersuchungen musikalischer Handschriften gezeigt, dass die Analyse solcher Textträger die musikhistorischen Forschungsergebnisse entscheidend beeinflussen kann. Ebenso ist viel zum Verständnis der Tatsache beigetragen worden, dass Handschriften nicht in erster Linie mehr oder weniger zufällige Kompilationen verschiedener Dinge sind, sondern dass in einem grossen Teil der überlieferten Manuskripte ein organisierter Plan erkennbar wird. Ein Paradebeispiel hierfür ist das Manuskript Paris BN f. fr. 146 (u. a. „Roman de Fauvel“ und Werke von Jehannot de Lescurel). Wenn der Codex im Mittelalter immer eine über dem Einzelwerk stehende Einheit ist, ein offener Raum der Konfrontation, ein vereinender Gestus<sup>22</sup>, dann müsste hinzugefügt werden, dass diese Konfrontation jeweils in einem organisierten Raum stattfindet. Der Codex ist ein geordnetes Ganzes, ein Text mit eigenen Regeln, in dem das Einzelwerk einen spezifischen Stellenwert erhält. So ist zum Beispiel eine Motette von Philippe de Vitry als Teil des „Roman de Fauvel“ nicht unbedingt dasselbe wie als Teil der Handschrift Ivrea; und ein italienisches Madrigal bedeutet im Codex Rossi möglicherweise nicht das gleiche wie im Codex Squarcialupi. Die Werke erhalten in jeder Handschrift einen spezifischen Platz und damit eine je andere Funktion: So kann eine Chanson als eines unter mehreren Werken eines bestimmten Autors aufgezeichnet sein, als Beispiel einer bestimmten Gattung oder als über den Text mit den umgebenden Werken verbundenes Stück, um nur einige Möglichkeiten heraus zu greifen. Das Einzelwerk ist im Mittelalter nicht nur variabel, es verändert sich auch ständig in seiner Funktionalität, in seinem handschriftlichen Kontext oder in seiner nicht mehr nachvollziehbaren Mündlichkeit. Derrida bemerkt, dass geschriebene Signifikanten sich im Gegensatz zu tönenden (gesprochenen/gesungenen) Signifikanten in „Abenteuer“ ausserhalb der Innerlichkeit des selbstpräsenten Lebens verlieren können, dass also Geschriebenes vom Moment seines Entstehens an beginnt, ein Eigenleben

<sup>20</sup> „Die musikalische Notation metaphorisiert die aufführend singende Stimme. Die Notation ist wie eine Skizze, welche visuell die abwesende Stimme des Sängers markiert“; Stephen Nichols, „Augustine and the Troubadour Lyric“, in: A.N. Doane and Carol Braun Pasternack (Hg.), *Vox Intexta, Orality and Textuality in the Middle Ages*, The University of Wisconsin Press, 1991, 141.

<sup>21</sup> Elena Semino, „Schema Theory and the Analysis of Text Worlds in Poetry“, *Language and Literature* 4 (1995), 79–108.

zu führen. Ebenso beginnt auch ein TEXT trotz oder gerade wegen seiner tönenden Komponente, sobald er aus der Hand seines Urhebers entlassen ist, ein Eigenleben zu entwickeln. Erschwerend für den Historiker ist dabei die Tatsache, dass sowohl der tönende als auch der geschriebene Signifikant des TEXTES von diesem „Abenteurer“ betroffen sind, dass also unter Umständen Teile einer mündlichen Überlieferung in das Geschriebene eingeflossen sind, was sich unter anderem im Vorhandensein von Melodievarianten gleicher Lieder niederschlägt. Da der tönende Anteil der Produktion eines Liedes nicht mehr fassbar ist, kann sich die Analyse lediglich an das in der Schriftlichkeit Vorhandene halten. Die Person, die im Allgemeinen mit Schreiber bezeichnet wird, rückt somit ins Zentrum des Interesses, jedoch begegnet man hier der irritierenden Tatsache, dass sich diese Schlüsselfigur im Werk nur mittelbar manifestiert und in den allermeisten Fällen anonym geblieben ist.

Ist die Bedeutung der Handschrift als Textträger, der lediglich einen Teil der gewünschten Informationen enthält, erkannt, stellt sich die Frage nach der relativen Qualität der verschiedenen Quellen. In diesem Bereich ist nicht immer das schnell Erkennbare auch das Richtige. Der Schreiber/Redaktor eines bestimmten TEXTES ist nicht Überbringer eines festgelegten, starren, für alle Zeiten fixierten Textes, er ist lediglich einer der Weiterschreiber, Instrument im Dienst des beweglichen, nie zu Ende geschriebenen Kunstwerks, ein Glied in der Kette der Überlieferung. „... l'écriture médiévale ne produit pas des variantes, elle est variance. La réécriture incessante à la quelle est soumise la textualité médiévale, l'appropriation joyeuse dont elle est l'objet, nous invitent à faire une hypothèse forte: la variante n'est jamais ponctuelle. C'est l'énoncé lui-même qui travaille, comme une pâte, l'activité paraphrastique; ce n'est pas par le mot qu'il convient de saisir cette variance, mais pour le moins au niveau de la phrase, voire même au sein de l'énoncé complet, du segment du discours.“<sup>23</sup> In jedem Fall setzt die Analyse eines TEXTES notgedrungen an einem bestimmten Punkt dieser Paraphrasenaktivität ein, was zur Folge hat, dass bei einem zugeschriebenen, mehrfach überlieferten Werk im Extremfall nicht das Werk eines bestimmten Autors analysiert wird, sondern eine Möglichkeit unter vielen, deren innere Gesetzmässigkeit unter Umständen stärker dem jeweiligen Umfeld verpflichtet ist, als dem Namen des Autors. Dies gilt besonders dann, wenn ein Werk sehr lange nach seiner Entstehungszeit oder in einem geographisch weit entfernten Gebiet aufgezeichnet worden ist. Freilich besteht das Repertoire nicht aus solchen Extremfällen. Es gibt die äusserst seltene Möglichkeit, dass eine einzige Version erhalten ist, die nachweislich

<sup>22</sup> B. Cerquiglini, op. cit., 50.

<sup>23</sup> = „Die mittelalterliche Literatur produziert keine Varianten, sie ist Varianz. Das unablässige Wieder-Schreiben, dem die mittelalterliche Textualität ausgesetzt ist, die freudige Aneignung deren Objekt sie ist, laden uns ein, eine starke Hypothese zu wagen: die Variante ist nie punktuell. Es ist der Wortlaut selbst, der die Paraphrasenaktivität wie einen Teig bearbeitet; diese Varianz kann nicht über das Wort erfasst werden, sondern mindestens auf der Ebene des Satzes, ja sogar demjenigen des ganzen Wortlauts, dem Ausschnitt aus der ganzen Rede.“ B. Cerquiglini, op. cit., 111.

unter der Aufsicht des Komponisten niedergeschrieben wurde. Weiter gibt es die Möglichkeit, dass die Versionen verschiedener Handschriften weitgehend übereinstimmen. Dann wird die Bedeutung der Unterschiede abzuwägen und einzuschätzen sein. Je nach Befund greifen solche Unterschiede nicht ins eigentliche Gewebe des Werkes ein und können vernachlässigt werden. Falls verschiedene Versionen stark voneinander abweichen, wird zu fragen sein, in welchem Kontext die einzelne Version steht und zu deuten ist.

Aufgrund der genannten Voraussetzungen ist es nicht ratsam, ein musikalisch/lyrisches Werk aus einer anderen Quelle als der mit Musik überlieferten zu untersuchen, denn nur diese Quelle enthält das ganze zur Diskussion stehende Gewebe. Der Usus, einer erhaltenen Melodie mit unvollständigem oder scheinbar unvollständigem Text den Text aus einer anderen musikalischen oder rein literarischen Quelle unterzuschieben, ist in den meisten Fällen zumindest als problematisch zu bezeichnen. Lösen wir den Text aus seinem Kontext (zum Beispiel einen Liedtext aus einer literarischen Sammlung) und fügen ihn in einen TEXT ein, so verdrängen wir unweigerlich die ursprüngliche Textkomponente dieses TEXTES aus ihrem Gewebe. Selbstverständlich gibt es Fälle, wo der Musik der poetische Text fehlt und man versucht ist, einen aus anderer Quelle erschlossenen Text beizufügen, ein Verfahren, das häufig angewandt wird und grundsätzlich nicht zu verurteilen ist. Aber wird man damit dem TEXT gerecht, dessen Aufzeichner offensichtlich mit dem „Schema“ des Ausführenden/Lesers/Hörers rechnet, das heisst mit deren Textkenntnissen und Assoziationen? Muss man sich nicht zuerst die Frage stellen, warum der Schreiber den Text weggelassen hat und was er damit erreichen wollte beziehungsweise erreicht hat? Das Ergänzen des Textes kommt in gewisser Weise immer einer Verfälschung gleich, denn es lässt die Absicht des Aufzeichnenden ausser Acht.

Selbstverständlich stehen dem Gesagten die Bedürfnisse der ausführenden Musiker gegenüber. In vielen Fällen lässt sich ein Stück nur aufführen, wenn man den Text sinnvoll ergänzt. Hier gilt es von Fall zu Fall zu entscheiden und zu differenzieren. Es gibt keine allgemein gültigen Lösungen. Die gründliche Analyse der Musik und der in Frage kommenden Texte ist die beste Voraussetzung für eine sinnvolle Entscheidung im Einzelfall. Wichtig ist, dass mit den Texten genauso sorgfältig umgegangen wird wie mit der Musik.

Im Bereich der musikhistorischen Forschung kommt die Textkomponente bei der Analyse von Werken häufig zu kurz, wodurch die tragfähige Grundlage für ein umfassendes Verständnis nicht gegeben ist. Auch in der praktischen Arbeit wird häufig der Text auf die simple Gleichung Musik + Text = TEXT reduziert, indem der poetische Text lediglich als Vehikel zum Transport von Musik zur Kenntnis genommen und dementsprechend oberflächlich betrachtet wird. Vordergründige Fragen wie die nach der richtigen Aussprache ersetzen in der musikalischen Praxis häufig die eigentliche Beschäftigung mit dem Text. Aus diesem Grund soll im Folgenden aufgezeigt werden, welche fundamentale Bedeutung die eingehende Untersuchung des Sprachtextes für das Verständnis der einzelnen Werke auch für den praktischen Musiker haben kann. Der allererste Schritt muss darin bestehen, die Sprachtexte als Paläogramme und

als sprachliche Äusserungen möglichst vollständig zu erfassen, um in Verbindung mit der musikalischen Analyse zu einer gültigen Synthese zu gelangen. Jeder TEXT ist einmalig, und sei es nur, dass er sich in der orthographisch-notationstechnischen Ausführung und in der Einbindung im Kontext von Manuskript zu Manuskript nicht gleich präsentiert, was unter Umständen in einer modernen Edition nicht einmal mehr sichtbar wird. Daher ist jeder TEXT in seiner Eigenart als musikalisches und lyrisches Paläogramm neu zu betrachten, als Teil einer Handschrift, als Teil eines bestimmten Repertoires, eventuell als Teil eines bestimmten Oeuvres, als Teil einer musikhistorischen Situation, als Teil einer literarischen Tradition usw.

Dass sich bei der praktischen Arbeit am Text für den Musiker viele Schwierigkeiten ergeben können, ist mir bewusst, sonst wäre dieses Buch nie geschrieben worden. Der Zugang des Musikers zum Notentext ist viel direkter als derjenige zum poetischen Text, daher wird die Beschäftigung mit dem poetischen Text häufig als Last empfunden. Die Hindernisse sind aber nicht unüberwindbar und die Last lässt sich – zumindest teilweise – in Lust verwandeln, wenn man bereit ist, sich auf Dinge einzulassen, die zunächst fremd erscheinen. In diesem Sinn verstehen sich die folgenden Kapitel als Anregung und Hilfestellung bei der Überwindung verschiedener Hindernisse.



