

Einführung

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

Objektyp: **Preface**

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): **1 (1977)**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

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.

EINFÜHRUNG

VON WULF ARLT

Das Stichwort der „Aufführungspraxis“ führt beim Lied des Mittelalters und zumal beim weiten Bereich der nicht-liturgischen Einstimmigkeit vor Probleme, die oft bestenfalls als Frage formuliert und noch kaum bearbeitet sind. Das ist aus der Überlieferung verständlich. Denn der Schritt von den wenigen Angaben der Aufzeichnung zur klanglichen Verlebendigung ist hier in vieler Hinsicht größer und schwerwiegender als bei jedem anderen Bereich der älteren Musik. Was die Quellen des einstimmigen Liedes bis ins späte Mittelalter hinein bieten, ist in der Regel nicht mehr als die Information über die (relative) Höhe der Töne und ihre Zuordnung zum Text einer Liedstrophe. Alles andere, von der Adaptation der Melodie an die weiteren Strophen über den Rhythmus bis hin zur denkbaren Mitwirkung von Instrumenten ist zu ergänzen. Das betrifft so viele und wesentliche Aspekte der Realisierung, daß gegebenenfalls das Ergänzte die Wirkung des Liedes weit stärker bestimmt als das Überlieferte. Textzuordnung mit oder ohne Elision, Modifizierung der Melodie im Rahmen und nach Maßen der Varianten, Ergänzung von Floskeln und Zwischentönen im Sinne einer bestimmten Gesangspraxis, Phrasierung und freie Agogik, Rhythmus und Instrumentalbegleitung mit Vor-, Zwischen- und Nachspiel können aufgrund desselben Materials der Überlieferung zu Realisierungen führen, bei deren Vergleich das Unterscheidende weit stärker ins Gewicht fällt als das Gemeinsame. Das allein freilich macht die Zurückhaltung – zwar auch der Praxis, vor allem aber – der Wissenschaft gegenüber der Auseinandersetzung mit diesen Fragen noch nicht verständlich. So findet sich ja ein ähnliches Verhältnis zwischen Vorgegebenem und Ergänztem auch in anderen Bereichen der älteren Musik und später insbesondere dort, wo ein ursprünglich (zumindest teilweise) für eine vokale Ausführung bestimmter Satz aus den Voraussetzungen eines und zumal eines einzigen Instruments neu formuliert wird: so etwa im ausgehenden Mittelalter bei den Bearbeitungen des Kodex Faenza und dann vor allem seit dem späten 15. Jahrhundert bei Intavolierungen. Der Vergleich führt aber auch auf einen entscheidenden Unterschied. Denn hier fand ja – wie bei anderen Formen der organistischen und lautenistischen Praxis, oder auch bei der einstimmigen vokalen und instrumentalen Diminution – eine zunächst schriftlose und noch für lange Zeit nicht notwendig an die Schrift gebundene Praxis in der Aufzeichnung ihren Niederschlag. Und das Nebeneinander von ad hoc-Realisierung und schriftlicher Ausarbeitung sowie die allmähliche Verlagerung zugunsten letzterer bieten eine sichere Basis für die Rekonstruktion der schriftlosen Praxis. Diese Möglichkeit aber entfällt beim einstimmigen Lied weitestgehend. Denn selbst wenn in diesem Bereich alle entsprechenden Fragen formuliert und die Indizien der vornehmlich indirekten Quellen zur „Aufführungspraxis“ ausgewertet sein sollten, wird zwar der Spielraum der Realisierung weiter eingegrenzt, diese selbst jedoch im einzelnen stets durch historisch nicht abzusichernde Aspekte bestimmt sein.

Die Probleme der „Aufführungspraxis“ fallen hier umso stärker ins Gewicht, als das einstimmige Lied im Vulgärsprachlichen den ganzen Bereich des „Europäischen Minnegesangs“ umfaßt: von den provenzalischen Anfängen im frühen 12. Jahrhundert bis hin zur deutschen Spätzeit; mithin ein Repertoire, das nicht nur die Praxis vom Inhalt seiner Texte her in besonderer Weise zum Brückenschlag in die Gegenwart lockt, sondern auch die Wissenschaft immer wieder auf die Realisierung führt, sofern von der Grundfrage nach dem Verhältnis zwischen Musik und Sprache die Rede ist. Und das ist ja ein Problem, das den Literaturwissenschaftler nicht weniger beschäftigt als den Musikhistoriker. Sicher ist auch hier zunächst am Überlieferungsbefund noch viel zu tun. Was fehlt, sind vor allem differenzierende Untersuchungen an einem bestimmten Bestand, die es nicht bei den Fragestellungen belassen, die lange im Vordergrund standen: die notorische Frage nach dem Rhythmus mit der lange Zeit undifferenzierten Anwendung einzelner Modelle der mehrstimmigen Musik oder auch des Chorals bei der weltlichen Einstimmigkeit, die musikalische Textkritik nach dem Muster der klassischen Philologie wie nach den Fragestellungen der komponierten Mehrstimmigkeit, oder auch formale Untersuchungen, die es bei Beobachtungen zum Aufbau aus einem Vergleich zwischen Reimstruktur und musikalischer Wiederholung belassen und oft durch die Projektion von Vorstellungen bestimmt sind, die erst mit den „formes fixes“ des 14. und 15. Jahrhunderts entstanden. Was hier an Ergebnissen zu erwarten ist, haben in den letzten Jahren Arbeiten aus ganz verschiedenen Voraussetzungen gezeigt, so – um nur einige Autoren zu nennen – von Leo Treitler, Bruno Stäblein oder seitens der Germanistik von Helmut Lomnitzer, Karl Heinrich Bertau und Christoph Petzsch. Nur stellt sich gerade bei dem, was eine differenzierende Untersuchung am Material aufdecken kann, die Frage nach dem Stellenwert des Beobachteten im Rahmen einer Realisierung und damit für das Zusammenwirken von Musik und Sprache im Lied jener Dichter-Sänger. Und da ist nicht zu übersehen, daß die aktive Gestaltung eines Sängers oder gar die Mitwirkung eines Instruments gerade hinsichtlich des Zusammenspiels von Musik und Sprache Möglichkeiten bieten, die weit über das hinausgehen, was vom Überlieferungsbefund aus zu erfassen ist, und vor allem: daß sie das dort Erfassbare erheblich differenzieren können.

Unter diesen Umständen erhält das Experiment der Praxis seinen besonderen Stellenwert. Ein Experiment, das insofern einen Grenzbereich „historischer Praxis“ darstellt, als eben der Anteil des Nicht-Verifizierbaren bei ihm unverhältnismäßig stark ins Gewicht fällt. Zumal dann, wenn es die Aufführung nicht bei der Demonstration der Möglichkeiten und Probleme beläßt, sondern sich auch hier im Künstlerischen am Anspruch ihrer Gegenwart orientiert. Das Experiment kann keine historischen Kenntnisse ersetzen, nicht eine verlorengegangene schriftlose Tradition „rekonstruieren“. Aber es kann im Brückenschlag zur Gegenwart – über das Erlebnis eines Textes und einer Melodie der Vergangenheit hinaus – bewußt machen, was alles an Möglichkeiten mit jener schriftlosen Praxis verlorengegangen sein könnte. Es stellt Erfahrungen für die Praxis bereit, regt zur Nachahmung an, oder auch zur Formulierung von Alternativen, und bietet der Wissenschaft Anregungen für ihre Auseinandersetzung mit dem überlieferten Material wie für die Frage nach

einschlägigen Indizien außerhalb der bisher berücksichtigten Quellen. Schließlich zeigt das Experiment – vor allem dann, wenn es über eine längere Zeit hinweg verfolgt wird – Möglichkeiten und Grenzen einer solchen Auseinandersetzung mit der Musik der Vergangenheit in unserer Zeit.

Die Arbeit des „Studio der frühen Musik“ bietet das Beispiel eines solchen Experiments. Hier wurde, zunächst mit Sitz in München und in den letzten Jahren an der Schola Cantorum Basiliensis, von 1960 bis 1977 in einem weitgehend gleichbleibenden Kreis an Fragen der Aufführungspraxis des mittelalterlichen Liedes gearbeitet. Das Ergebnis ist in zahlreichen Aufnahmen festgehalten. Ein besonderer Aspekt der Arbeit dieses Ensembles liegt in der Auseinandersetzung mit schriftlosen Praktiken, vor allem des Mittelmeerraumes. Sie gaben Anregungen für den weiten Bereich des zu Ergänzenden und insbesondere für die Frage nach der Rolle und dem Anteil des Instruments. Als noch heute lebendige Praxis dienten sie in mancher Hinsicht bei der Interpretation des Überlieferungsbefundes gleichsam als Katalysator. Das gilt insbesondere für die „andalusische Tradition“, wie sie im Nordwesten Afrikas in verschiedenen Spielarten erhalten ist. Dabei spielte mit, daß es sich um eine Praxis handelt, bei der zumindest nicht auszuschließen ist, daß sie noch heute Eigenheiten aufweist, wie sie im Mittelalter in einem Gebiet praktiziert wurden, in dem es zu zahlreichen Berührungen zwischen der christlichen und der islamischen Kultur kam – auch wenn sich im Musikalischen konkrete Übernahmen bis heute nicht nachweisen ließen und vielleicht nie werden nachweisen lassen.

Die Aufführungen des „Studio der frühen Musik“ fanden ein starkes Echo. Sie gaben Anregungen, wurden begeistert begrüßt, aber auch skeptisch beurteilt, jedoch außerhalb der unmittelbar Beteiligten und des Basler Kreises kaum je auf ihre Voraussetzungen, Ergebnisse und die im Laufe der Jahre gewonnenen Erfahrungen hin befragt. Hier einen Anfang zu machen, war das Ziel der Basler „Woche der Begegnung“ und insbesondere des Symposiums zur Arbeit dieses Ensembles.

Das Gespräch hatte es mit einem Experiment zu tun, war aber auch selber ein Experiment. Das beginnt mit der Verbindung unterschiedlichster Fragestellungen in einem weit gefächerten Bereich – vom Choral über die Begegnung zwischen islamischer und christlicher Kultur im Mittelalter bis zur Auseinandersetzung mit heutigen Vertretern der „andalusischen Tradition“ –, betrifft sodann die speziellen Probleme einer Beschäftigung mit den Ergebnissen der „historischen Praxis“ unter den Gesichtspunkten und aus den Fragen des Praktikers wie des Historikers und gilt nicht zuletzt für die Tatsache, daß der Gesprächskreis verschiedene und teilweise recht entgegengesetzte Haltungen und Denkweisen zusammenführte: diejenige des Ethnomusikologen unterschiedlicher Herkunft und Prägung, des Musikhistorikers, des Choralfachmanns und schließlich des Praktikers. – Das weite Spektrum der Fragestellungen und Haltungen entsprach dem Gegenstand sowie dem Ziel einer ersten Auseinandersetzung mit dem vorgelegten Material. Es versprach vielfältige Anregungen, bestimmte aber auch die Grenzen, die dem Gespräch von vornherein gesetzt waren. Im Vordergrund standen: eine möglichst breit gefächerte, kritische Bestandaufnahme, die die Frage nach den verschiedenen Voraussetzungen einschloß, welche das vorgelegte Ergebnis bestimmten; dann aber auch der Hin-

weis auf Alternativen – so aus der Sicht des Chorals, der neuen liturgischen Lieder des 11. und 12. Jahrhunderts, oder auch einer anders gehaltenen Auseinandersetzung mit schriftlosen Praktiken, vor allem des Mittelmeerraumes. Die Präsenz der „andalusischen Praxis“, aber auch die Tatsache, daß diese bis heute erst ansatzweise untersucht ist, gaben weitere Fragen auf, so die nach grundsätzlichen Unterschieden zwischen den verschiedenen Kulturen im Verständnis der Musik wie im Umgang mit ihr. Mehr beiläufig ging es um allgemeine Probleme, wie sie durch den Versuch gegeben sind, heute das Äquivalent einer verlorengegangenen schriftlosen Praxis zu etablieren, oder auch durch die Tatsache, daß das mehr andeutungsweise überlieferte Lied des Mittelalters im heutigen Musikleben weithin gleichsam als „Strandgut“ der Geschichte erscheint, als herrenlos beziehungsweise vogelfrei, da aus seinem Zusammenhang gelöst und damit dem beliebigen Zugriff offen. Der Bemächtigung durch den Musiker offen wie durch den Hörer, durch den, der sich das „Strandgut“ aus seiner Welt zu eigen macht, wie den, der aus der aktualisierten Geschichte eine Bemächtigung assoziiert – also etwa eine melodische Wendung des Mittelalters oder auch einen durch die Beschaffenheit und Stimmung des Instruments provozierten Zusammenklang aus der ihm vertrauten Musik späterer Zeiten in ganz anderer Weise hört und einordnet, als es der Intention des Interpreten entsprach. – Ausdrücklich ausgeklammert waren einige grundsätzliche Fragen, die zwar aufs engste mit dem Gegenstand verbunden, aber im vorliegenden Kreis nicht sinnvoll anzugehen waren. Das betrifft vor allem drei Punkte: die vieldiskutierten Ursprungsfragen des europäischen Minnesangs, die damit verbundene historische Verifizierbarkeit einer Begegnung zwischen der islamischen und der christlichen Kultur, insbesondere in Spanien und im Südwesten Frankreichs und schließlich die Probleme, die sich aus einer Aufarbeitung aller indirekten wie der wenigen direkten Quellen zur Beteiligung der Instrumente beim Liedvortrag des Mittelalters ergeben.

Um der Diskussion trotz des weiten Spektrums der Fragen wie der unterschiedlichen Haltungen einen Rahmen und gewisse Leitlinien zu geben, standen den Teilnehmern der engeren Gesprächsrunde wie auch des weiteren Kreises verschiedene Unterlagen zur Verfügung. So zunächst der im folgenden ohne wesentliche Änderungen wiedergegebene Text von Thomas Binkley, gleichsam als Bericht aus der Werkstatt, sowie die Stellungnahmen der Ethnomusikologen aus der Sicht der vorderorientalischen und nordafrikanischen Musik in dem ebenfalls nur geringfügig revidierten Papier von Joseph Kuckertz und der erweiterten Stellungnahme von Habib Hassan Touma. Im weiteren waren von Thomas Binkley und dem Gesprächsleiter fünf Stücke ausgewählt worden. Sie lagen teilweise in mehreren Aufnahmen vor und standen einschließlich erreichbarer Wiedergaben der Quellen, einiger auführungspraktischer Materialien des „Studio der frühen Musik“ sowie knappen Hinweisen von Thomas Binkley allen Teilnehmern zur Verfügung:

- 1 — A madre de Deus
 Quelle: Escorial, Biblioteca, Codex j. b. 2, fol. 172
 (Nr. 184 der Ausgabe von Higinio Anglès, *La Música de las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso el Sabio*, Barcelona 1943.)
 Aufnahme: „Camino de Santiago II“, *Reflexe* 1C063-30108
 Aufführungsmaterialien: 5 Blätter
- 2 — Reis glorios von Giraut de Borneil (Pillet-Carstens 242. 64)
 Quelle: Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 22543, fol. 8
 Aufnahme: „Musica e instrumentos en Europa medieval y renacentista“, *Tacuabé* 32991/73
 (in Uruquay ediert)
 Aufführungsmaterialien: —
- 3 — Chanterai por mon corage (Raynaud-Spanke 21)
 Quellen: Paris, Bibliothèque Nationale, nouvelles acquisitions françaises 1050, fol. 248 [X]
 Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 846, fol. 28 [O]
 Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 844, fol. 174' [M]
 Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 5198, fol. 385 [K]
 Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 12615, fol. 128' [T]
 Aufnahmen: (a) „Chansons der Trouvères“, *Das Alte Werk* 641275 AW (SAWT 9630)
 (b) Bandmitschnitt eines Pariser Konzerts von 1975
 Aufführungsmaterialien: 2 Blätter
- 4 — Planctus cigni
 Quelle: Paris, Bibliothèque Nationale, fonds latin 887, fol. 117'–118 („de cisno“).
 Aufnahmen: „Planctus“, *Reflexe* 1C063-30129
 Aufführungsmaterialien: 2 Blätter mit Notizen
- 5 — Hie bevorn do wir kynder waren von Meister Alexander
 Quelle: Jena, Universitätsbibliothek, Ms. ohne Sig., fol. 24'–25 (Jenaer Liederhandschrift)
 Aufnahmen: (a) „Weltliche Musik um 1300“, *Das Alte Werk* SAWT 9504
 (b) Band einer noch nicht erschienenen Schallplatte
 Aufführungsmaterialien: 1 Blatt

„Pillet-Carstens“, im weiteren mit „P.-C.“ und „Raynaud-Spanke“, mit „R.“ abgekürzt, beziehen sich auf die folgenden Quellenverzeichnisse zum mittelalterlichen einstimmigen Lied:

Pillet, Alfred, *Bibliographie der Troubadours*, erg., weitergeführt und hrsg. von Henry Carstens, Halle 1933 (*Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft*, Sonderreihe 3).
 Raynaud, Gustave, *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearb. und erg. von Hans Spanke, 1. Teil, Leiden 1955.

Vollständige Übertragungen von *A madre de Deus* finden sich in den Beiträgen von Joseph Kuckertz (96) und Wulf Arlt (121), von *Reis glorios* gleichfalls bei Wulf Arlt (123), von *Chanterai* bei Thomas Binkley (39–40).

Hier folgen zunächst ein Faksimile des im Zusammenhang mit Fragen zum Rhythmus wichtigen *A Madre de Deus* und anschließend Übertragung des verschiedentlich zur Sprache kommenden Liedes *Hie bevorn do wir kynder waren*.

Esta e como santa Ma-
ria liuro de morte un
senynno que usia no
uentre da madre aque de-
tan hua Cuirelada pelo
Costado. —

M
ma-
re te
tanta en si gran uernite
per que aos seus adere
da saude. re tal m
zon com esta un mira
gre muu fremoso. uos
dizei que fes a uirgen

ma-
re de rei poretoso. en
terra de santiago en un
logar montannoso. hua
moller morana que era
prennamente. Ma-
re

re teo tanta en si gran.
De seu manto mausela
 pelas suas peadullas
 qntos les nuca naas
 assi fillos come fillas
 todos ue morria logo
 maus das las mirauillas
 mostrou santa maria
 que sobre los se uante
 a madre de deus.
Ela con pauor daqsto
 e de que era pnnata
 encomedou aa uirge
 a madre de deo onrada
 que eli q a guardaasse
 que non fosse auoada
 dizento tume meu fillo

Meister Alexander: *Hie bevorn do wir kynder waren*

Hie bevorn do wir kyn - der wa - ren, Und die tzeit was in den ia - ren,
Daz wir lie - fen of die we - sen, Von ie - nen her wi - der tzu de - sen,
Da wir un - der stun - den fi - ol vun - den, Da sicht man nu ryn - der besen.

Das erste Stück war als Beispiel einer unmittelbaren Auseinandersetzung mit der „andalusischen Tradition“ ausgewählt, das zweite im Blick auf die Anwendung von Instrumentalmusik als Zwischenspiel, sowie eine wechselnde Begleitung mit Rücksicht auf den Inhalt. Die Interpretation des dritten Stücks wurde von Thomas Binkley unter dem Gesichtspunkt einer Begegnung von Ost und West aus der Distanz des Trouvère-Bereichs konzipiert. Die beiden übrigen Stücke dienten dem Vergleich: der Planctus als Versuch, eine Art Begleitung zu finden, die gleichsam vor der Begegnung mit der arabischen Musik liegen würde, und das deutsche Lied als Beispiel der Liedbegleitung eines anderen Bereichs.

