

Zur Interpretation zweier Lieder : A madre de Deus und Reis Glorios

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

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **1 (1977)**

PDF erstellt am: **05.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868840>

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.

ZUR INTERPRETATION ZWEIER LIEDER:
A MADRE DE DEUS
UND
REIS GLORIOS

VON WULF ARLT

Sowohl in den vorbereitenden Papieren als auch im Basler Gespräch selber war vom Text der Lieder sowie vom Zusammenhang zwischen Musik und Sprache verhältnismäßig wenig die Rede – ja letztlich weniger als in der traditionellen Diskussion um den Rhythmus des Textvortrages, die über Jahrzehnte hinweg die Beiträge der Musikgeschichtsschreibung zur Interpretation des einstimmigen Liedes prägte. Denn dort wurde ja – zumindest in den differenzierenden Arbeiten von Ewald Jammers und anderen – neben der Versgestaltung mit Reim und Zäsur auch die Melodiebildung in ihrem Zusammenhang mit dem Text berücksichtigt. Daß diese Fragen in den vorbereitenden Papieren kaum zur Sprache kamen, entspricht zunächst der heute weithin und sicher zu Recht akzeptierten Einsicht in die Problematik der traditionellen Rhythmus-Diskussion. Sie erwies sich zumal dort als unfruchtbar, wo sie nach allgemein verbindlichen Lösungen suchte oder durch die Übertragung von Vorstellungen und Modellen bestimmt war, die dem Bereich der mehrstimmigen Musik angehören; und beides kam ja in der leidigen Diskussion über die „Modalinterpretation“ zusammen. – Ausschlaggebend für die Akzentverlagerung auf andere Fragen aber waren im Gespräch vor allem zwei Momente: zum einen, daß Thomas Binkley, seiner Arbeit im „Studio der frühen Musik“ entsprechend, Aspekte in den Vordergrund rückte, die bisher kaum berücksichtigt worden waren, zum anderen der Vergleich mit der arabischen Musik aus den Fragestellungen und der Aufsicht ethnomusikologischer Arbeit. So erscheinen bei den Aufführungen des „Studio“ die Gesichtspunkte, unter denen die Rhythmusfrage bisher diskutiert wurde, relativiert und im Blick auf das Ganze der klanglichen Realisierung letztlich vielfach als sekundär. Entsprechend verhält es sich mit der abwechslungsreichen, artifiziellen, freien und oft dramatischen Deklamation der Sänger. Beides führt dazu, daß der Text hier vor allem unter drei Aspekten die Aufführung bestimmt und zum Gegenstand der Überlegung wird: von der Aussprache her, im Inhalt und in der größeren formalen Anlage. Hinzu kommt, daß durch die Arbeit mit den Instrumenten musikalische Gesichtspunkte in den Vordergrund treten. Und das traf sich in Basel mit den entsprechenden Fragen der Ethnomusikologen aus dem Vergleich mit der arabischen Musik. So wird etwa die musikalische Gestaltung der Cantiga *A madre de Deus* in den Beiträgen von Habib Hassan Touma und Joseph Kuckertz als etwas analysiert, das zwar mit dem Text zu tun hat, aber doch mehr im Sinne einer Zuordnung, bei der der musikalische Ablauf weithin eigenständig ist – im einzelnen wie im Aufbau des ganzen durch musikalische Gesetzmäßigkeiten bestimmt – und entsprechend zur Sprache gebracht werden kann. In diesem Sinne beschreibt Kuckertz die Melodiebildung der Cantiga als „Spiel mit ... melo-

dischen Wendungen“, deren „Reihung ... zu größeren Melodieabschnitten“ führt, schildert er, wie „Wendungen aus einer Phrase in eine andere übernommen“ oder auch „zwei Phrasen zur Zusammenfassung ineinandergeschoben“ werden können (S. 96f.). Diese „Kompositionstechnik mit fest umrissenen, doch in der Gestaltung ihrer Linie flexiblen Melodiefiguren“ findet dann „ihre Parallelen“ in der „hispano-arabischen Musik“ und erlaubt einen Vergleich. (Entsprechend etwa Touma, S. 91: „Sowohl in der Cantiga als auch im Muwaššah sind A und B jeweils mosaikartig aus kleineren melodischen Elementen aufgebaut“.)

Nun läßt sich die Cantiga durchaus so beschreiben. Doch scheint mir eine Beschreibung, die sich in dieser Weise auf die Musik konzentriert und überdies die Vorstellung einer weithin „autochthonen“ Melodiegestaltung provoziert, gerade dann problematisch, wenn es um den Vergleich mit der hispano-arabischen Musik geht.¹ Denn als ein Grundzug der einstimmigen lateinischen wie der vulgärsprachlichen Lieder des hohen Mittelalters und vor allem des 12. Jahrhunderts muß nach meinen Beobachtungen gelten, daß bei ihnen der musikalische Ablauf weithin und in vielfältiger Weise als durch den Text geprägt erscheint. Das betrifft nicht nur die formale Berücksichtigung des Verses mit Reim, Zäsur und Wortgliederung oder auch der Strophe, sondern reicht bis zu Zusammenhängen mit dem Inhalt, die auf den ersten Blick als zufällig erscheinen könnten, systematisch untersucht jedoch keineswegs isoliert sind, wie etwa die auffallende dorische Intonation in Jaufré Rudels *No sap chantar* auf die Worte „(mas lo mieus chans) comens'aissi“ (P.-C. 262.3; Musik nach der einzigen Handschrift: R, fol. 63; der Text nach der Ausgabe Alfred Jeanroys, *Les chansons de Jaufré Rudel*, ²Paris 1924, 16):

Die Intonation ist umso auffällender, wenn man das Lied, wie ich an anderer Stelle zeigen möchte, mit den weiteren Liedern des Jaufré Rudel und anderen Liedern der provenzalischen Frühzeit vergleicht. Sie wird durch die starke Berücksichtigung der Gliederung des Achtsilblers im fünften Vers unterstrichen. (Der Gliederung entspricht die Assonanz bei den für den Inhalt des Liedes – es nimmt, wie es auch in anderer Hinsicht für Jaufré gilt, mit der Frage nach der Qualität des „Vers“ ein Thema Wilhelms von Aquitanien auf – zentralen Begriffen „chantar“- „trobar“ in den Versen eins und zwei).

Wenn aber beim Lied des Mittelalters mit einem so engen Zusammenhang zwischen Melodiebildung und Text gerechnet werden kann, so ist die Frage nach dem Ver-

¹ Die *autochthone Melodie* nannte bekanntlich Friedrich Gennrich sein *Übungsmaterial zur musikalischen Textkritik*, Langen 1963 (*Musikwissenschaftliche Studienbibliothek* 21).

hältnis zwischen Musik und Sprache beim Vergleich mit der arabischen Musik einzubeziehen. Das betrifft sowohl die Analyse des Materials als auch Überlegungen zur Aufführungspraxis, also etwa auch die von Habib Hassan Touma aufgeworfene Frage nach Wortwiederholungen und nach der Bandbreite dabei möglicher Unterschiede der musikalischen Formulierung. – Schließlich kann die Beschäftigung mit dem Verhältnis zwischen Musik und Sprache in den hier vorgelegten Materialien und insbesondere der Vergleich mit dem lateinischen Lied der Liturgie Anregungen für die Formulierung von Alternativen der Interpretation bieten. Das trifft sich mit der von Christopher Schmidt aufgeworfenen Frage nach einer Interpretation, die die musikalische Erfahrung aus der Liturgie in Rechnung stellt, wie sie bei den Sängern beziehungsweise Dichter-Komponisten jener Zeit in der Regel und zum Teil nachweislich vorausgesetzt werden darf. Schließlich kann das liturgische Lied – wenn nicht als Prüfstein, so doch – als Anhaltspunkt für die Frage nach dem Wandel der musikalischen Vorstellungen und insbesondere der Modalität im hohen Mittelalter dienen. In diesem Sinn bieten die folgenden Beobachtungen Materialien zu zwei Liedern, die dazu beitragen können, einige weiterführende Fragen zu explorieren.

Die Beobachtungen zu *A madre de Deus* beschränken sich im wesentlichen auf das mündlich Skizzierte, diejenigen zu *Reis glorios* sind wesentlich erweitert.

*

Untersuchungen zum Verhältnis zwischen Musik und Sprache in den Cantigas, die über Beobachtungen zum formalen Aufbau hinausgehen, fehlen bis heute. Doch umfaßt dieses umfangreiche Repertoire, wie schon Higinio Anglès in seinen verschiedenen Studien zur Cantiga betonte, im Sprachlichen wie im Musikalischen sehr unterschiedliche Gestaltungen.² Daß dasselbe für das Verhältnis zwischen Musik und Sprache gilt, ergibt sich schon aus den – allerdings wenigen – Nachweisen einer Beziehung zwischen diesem Repertoire und anderen Bereichen der Musik jener Tage; denn diese reichen vom Anklang an ein Kyrie und die Übereinstimmung mit einer „Prosula“, der Textierung eines Offertoriumsmelismas, bis zur weitgehenden Übereinstimmung mit einem der „Tanzlieder“ im 11. Faszikel der Pariser Handschrift F.³ Damit stellt sich zunächst die Aufgabe, am einzelnen Lied zu prüfen, wie es um den Zusammenhang zwischen Musik und Sprache steht, und das heißt zunächst: welche Aspekte des Textes sind in der Musik aufgenommen? Und weiter: wie entspricht die Musik dem Text, und wo kommt es aus einer ersten Reaktion auf die Gegebenheiten des Textes zu einer primär musikalisch bedingten Gestaltung?

² Zuletzt in „Die Cantigas de Santa Maria König Alfons' des Weisen“, *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade* 1, Bern/München 1973, 346–364, mit Nennung der weiteren Arbeiten.

³ Vergleiche im 3. Band den Kommentar zu den Nummern 216 (I, 313), Anhang I. 11 (372–373) und Hauptbestand 290 (337) der Ausgabe von Higinio Anglès: *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio* 1–3, Barcelona 1943 bis 1964; auf den Zusammenhang mit dem Tanzlied wies Hans Spanke in der dort veröffentlichten Studie über „Die Metrik der Cantigas“ hin (3. I, 215).

Der Zusammenhang zwischen Text und Musik ist bei *A madre* vor allem im Formalen greifbar, wie es durch Vers und Strophe gegeben ist:

[R] A madre de deus	5 a	E de tal razon com'esta	8—
tant'à en ssi gran vertude,	8 b	un miragre mui fremoso	8 c
per que aos seus	5 a	vos dirai, que fez a virgen	8—
acorre et dá saude.	8 b	madre do rei poderoso	8 c
		en terra de Santiago,	8—
		en un logar montannoso,	8 c
		hu hũa moller morava	8—
		que era prenn'ameude.	8 b

Die Strophe mit Achtsilblern in der eigentlichen Strophe und einem Wechsel von Fünf- und Achtsilblern im Refrain bringt einen regelmäßigen Akzentfall nur am Versende, und zwar männlich bei den Fünfsilblern, sonst weiblich. Der Reim verknüpft den Refrain mit dem Strophenende, bindet aber in der Strophe nur jeden zweiten Achtsilbler und führt zu einem Langvers aus je zwei Versen. Diese Gegebenheiten finden im Musikalischen ihre Entsprechung, und zwar sowohl im Rhythmischen als auch im Melodischen.

Allgemeine Fragen der Notation in den Cantigas-Handschriften lasse ich hier unberücksichtigt. Die Interpretation der Cantiga *A madre de Deus* von Anglès scheint mir nicht nur hinsichtlich der Tonlängen plausibel. Gegen eine Interpretation mit dem Zusammenfall von musikalischer Länge und Betonung (was immer das in der Praxis bedeuten mag) spricht die Textdeklamation der Strophe. Allerdings würde sie nur zu kleineren Änderungen führen, die für die folgenden Beobachtungen nicht ins Gewicht fallen. Entsprechend verhält es sich mit Freiheiten am Versende. Wie ja bei Anglès und zumal im zweiten Band (der dritte bringt in einigen Fällen freiere Übertragungen) die explizite Bezugnahme auf modale Vorstellungen eine große Rolle spielt. Wieweit das modale Denken die Aufzeichnungen der Cantigas bestimmt, wäre aber noch zu untersuchen. — Ein Beitrag zur Cantigas-Notation am Basler Gespräch von Karin Paulsmeier wird an anderer Stelle veröffentlicht werden.

Die rhythmische Disposition ist vom Reim bestimmt: Nur an den reimgebundenen Versenden ist der regelmäßige Wechsel von Kürze und Länge (als Einzelnote oder Ligatur) unterbrochen, und zwar mit $\bullet \bullet \bullet$ beziehungsweise $\bullet \bullet \circ$ für die männlichen und $\bullet \bullet \bullet \bullet$ für die weiblichen Schlüsse. Das führt dazu, daß die acht Verse der Strophe im rhythmischen Ablauf zu vier Langversen gruppiert sind. — Dem einfachen rhythmischen Ablauf aus der Silbenfolge Kürze/Länge mit unterschiedlicher Schlußbildung nach dem Akzentfall der reimgebundenen Versenden entspricht eine ebenso einfache melodische Anlage. Sie läßt sich auf drei Elemente zurückführen, die in der Quint-Quart-Struktur des authentischen g-Modus hochmittelalterlicher Prägung verankert sind und durch diese Struktur modifiziert werden: (1) der stufenweise Anstieg zum rezitationsartig betonten oder auch explizit behandelten Strukturton *g* oder *d*, (2) der stufenweise Abstieg vom Strukturton nach *d* beziehungsweise zum (ouvert-)Schlußton *a* und (3) eine Schlußgruppe mit dem finalen (clos-) Schlußton *g*. Die Abfolge der drei Elemente entspricht der durch den Reim gege-

benen Disposition: einerseits in der Gliederung in Langverse und andererseits mit der Entsprechung zwischen dem Schluß des Refrains und der Strophe. Daß die Entsprechung zwischen größeren Abschnitten im Schlußreim im Musikalischen auf mehrere Verse ausgedehnt ist, läßt sich im Lied des hohen Mittelalters immer wieder beobachten. Hier führt ihre Ausdehnung auf die ganze Länge des Refrains zu einer Zweiteilung der eigentlichen Strophe. Dabei findet die Wiederholung des Reims (cc) im ersten Teil der Strophe in der musikalischen Wiederholung ihre Entsprechung:

A Ma-dre de Deus tant' á en ssi gran ver - tu - de,
per que a - os seus a - cor - re et dá 'sa - u - de.
E de tal ra - zon com' vos di - rei, que fez a es - ta un mi - ra - gre mui fre - mo - so
Vir - gen Ma - dre do Rei po - de - ro - so
en ter - ra de San - ti - a - go
en un lo - gar mon-tan - no - so,
bu bú - a mol - ler mo - ra - va que e - ra prenn' a - me - u - de.

Innerhalb jedes Teils entspricht die Gliederung in zwei, im Refrain auch reimgebundene Langverse beziehungsweise Verse den ouvert-clos-Schlüssen. Die Aussage des Refrains gliedert den Ablauf des langen Liedes mit seinen zahlreichen Strophen — zwar ohne die unmittelbare Anrufung, aber doch im Inhalt („... per que aos seus acorre et dá saude“) — litaneiartig und ist auch im Musikalischen durch den Einsatz in der Quinte hervorgehoben. Die zwei Teile der Strophe beginnen jeweils mit dem Grundton, so daß die Entsprechung im Reim zwischen den drei ersten Langversen der Strophe in einer musikalischen Übereinstimmung der Anfänge zum Ausdruck kommt.

Auch das findet sich ja oft in Liedern des hohen Mittelalters und zumal bei mehrfacher Wiederholung des gleichen Reims, dessen unmittelbare Entsprechung im Musikalischen zu einer steten Wiederholung der gleichen (gegebenenfalls sogar finalen) Schlußwendung führen würde. So bilden Übereinstimmung am Beginn und Differenzierung am Schluß häufig das Äquivalent der sprachlichen Übereinstimmung im Endreim.

Innerhalb dieses Zusammenhangs zwischen Musik und Text findet sich für Langvers beziehungsweise Vers jeweils die Folge der genannten Elemente 1 und 2 sowie gegebenenfalls mit anschließender Schlußgruppe 3. (Die einzige Ausnahme mit zweimal erstem vor zweitem Element im dritten Langvers der Strophe resultiert aus dem doppelten Zusammenhang einerseits mit den vorangehenden Langversen und andererseits mit dem Refrain). Auf ein einfaches Schema gebracht läßt sich der musikalische Ablauf folgendermaßen darstellen:

The image displays five systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation is minimalist, using whole notes and stems with flags to indicate rhythmic values. The systems are labeled as follows:

- System 1: Labeled A_1 on the left staff. The right staff contains a note with a flag and the text "+ Schlußgruppe".
- System 2: Labeled A_2 on the left staff. The right staff contains a note with a flag and the text "+ Schlußgruppe".
- System 3: Labeled A_3 on the left staff. The right staff contains a note with a flag and the text "+ Schlußgruppe".
- System 4: Labeled A_3 on the left staff. The right staff contains a note with a flag and the text "+ Schlußgruppe".
- System 5: Labeled $A_2 (+<A_1)$ on the left staff. The right staff contains a note with a flag and the text "+ Schlußgruppe".

Bemerkenswert am Zusammenwirken der rhythmischen und der melodischen Komponente scheint mir, daß hier ein – vom modalen Denken her gesehen – „moderner“ Ablauf (entsprechend dem zweiten rhythmischen Modus mit Schlußdehnung) mit einer sehr einfachen Melodiebildung verbunden ist, wie sie vor allem im nicht-modalen Lied zu beobachten ist, mithin nicht eine Verbindung zwischen Rhythmus und Melodiebildung vorliegt, wie sie für die Pariser Mehr- und (zum Teil wenigstens auch) Einstimmigkeit des 13. Jahrhunderts bezeichnend ist.

Anglès klassiert die Aufzeichnungen der Cantigas nach den Kriterien der Modalrhythmik. Doch wäre erst noch zu untersuchen, wieweit die in der Aufzeichnung angedeutete regelmäßige Folge bestimmter Kombinationen von Länge und Kürze auf eine vormodale Rhythmik zurückgeht, wieweit sie die Begegnung mit der (Pariser) Modalrhythmik voraussetzt. Und selbst beim zweiten Fall hängt die Frage nach der „Modernität“ des zweiten rhythmischen Modus wesentlich davon ab, ob die rhythmische Aufzeichnung der Cantigas im späten 13. Jahrhundert oder gar um 1300 eine ältere erste Formulierung der Lieder wiedergibt.

Dieses lockere Verhältnis zwischen Melodiebildung und rhythmischem Ablauf läßt sich aber in den Cantigas auch sonst beobachten.

Der skizzierte Zusammenhang zwischen Text und Musik hebt zwar die analytischen Beobachtungen in den Beiträgen von Kuckertz und Touma nicht auf, setzt aber andere Akzente und läßt andere Zusammenhänge in den Vordergrund treten. So führt er das von Kuckertz skizzierte beziehungsreiche „Spiel mit ... melodischen Wendungen“ beziehungsweise eine „Kompositionstechnik mit fest umrissenen, doch in der Gestaltung ihrer Linie flexiblen Melodiefiguren“ (vgl. oben, S. 118) auf eine einfache, am Modell der Rezitation orientierte Gestaltung zurück, deren „Flexibilität“ auf Unterschieden der Quint-Quart-Räume, auf dem Zusammenhang mit dem Text und dem ebenfalls textabhängigen einfachen rhythmischen Ablauf beruht.

Aus dieser Aufsicht, die vermutlich dem Hörer jener Zeit näher stand als ein Denken aus dem Ansatz einer „Kompositionstechnik“, die mit musikalischen Wendungen „spielt“ (um es pointiert zu sagen), ist etwa der Zusammenhang zwischen A und E' der Kuckertz'schen Abschnitte (oben, S. 96) enger als zwischen E und E', bringt F gerafft die Folge von A/B etc.

Vor allem aber wäre der von Kuckertz und Touma unternommene Vergleich mit der arabischen Musik um die Frage zu ergänzen, wie es dort um das Verhältnis zwischen Musik und Sprache steht.

*

Der formale Zusammenhang zwischen Text und Musik im Lied des Giraut de Borneil aus dem späten 12. Jahrhundert ist wesentlich einfacher. Es lautet nach der einen Handschrift (R, fol. 8'):

1/2. 1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10
 Rei glo - ri - os ve - ray lums e clar - tatz
 totz po - de - ros sen - ber si a vos platz

3. 1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10 11
 al meu com - paynb si - ac fi - zels a - iu - da

4. 1 2 3 4 | 5 6 7 8 9 10 11
 quien non lo vi pus la nuech fo ven - gu - da

R 1 2 3 4 | 5 6 7
 et ad - es se - ra l'al - ba.

Die Strophe der oft behandelten „Alba“ besteht aus zwei Zehnsilblern mit männlicher und zwei Elfsilblern mit weiblicher Endung, beide jeweils im Reim gebunden, sowie dem Siebensilbler des Refrains mit weiblichem Reim.⁴ Die Verse der Strophe haben eine Zäsur nach der vierten Silbe, die in der ersten Strophe durch die Assonanz „glorios“/„poderos“ unterstrichen wird. Die beiden Zehnsilbler haben die gleiche Melodie, die Elfsilbler stimmen in den Silben 3.1–4 und 4.5–8 überein, der vierte Vers mit ouvert-Schluß beginnt gleich wie der Refrain mit clos-Schluß, so daß der Refrain musikalisch in die Strophe integriert ist.

Touma hat bei diesem Lied aus der Sicht arabischer Musik die Wiederholung einzelner Worte mit einer melodischen Erweiterung vorgeschlagen, Christopher Schmidt vom Choral her auf die Verwandtschaft mit dem *Kyrie Cunctipotens genitor* aufmerksam gemacht (oben, Seite 111). Ob sich zwischen beiden Positionen vermitteln läßt, scheint mir fraglich. Denn wenn der Anruf „Reis glorios, verais lums e clartatz“ im Musikalischen aus der – bewußten oder unbewußten – Präsenz des Kyrie-Rufs formuliert wurde, so ist der Schritt zu den von Touma erwähnten Praktiken und dem ihnen zugrundeliegenden Verhältnis zwischen Musik und Sprache zumindest recht groß. – Nun wurde die Frage nach Vergleichsmaterial zur Alba seit langem und immer wieder aufgeworfen, wenn auch im Blick auf ein anderes Repertoire. So sah Bruno Stäblein in der Alba die Neugestaltung einer Hymnen-

⁴ Die ältere Literatur nennt die Ausgabe von Erhard Lommatzsch: *Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours* 1, München ²1972, 75. Zur Gattung der „Alba“ und zu neueren Arbeiten jetzt Dietmar Rieger, *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadoryrik*, Tübingen 1976, 7–13 et alia (*Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie* 148).

melodie des 12. Jahrhunderts zu *Ave maris stella*, die er im provenzalischen Lied *O Maria deu maire* der Zeit um 1100 aus der Handschrift 1139 des fonds latin der Pariser Bibliothèque Nationale ins Vulgärsprachliche übertragen fand.⁵ Friedrich Gennrich hingegen führte diese und weitere jüngere lateinische wie vulgärsprachliche Lieder, aber auch die Anfänge verschiedener Sequenzen aus dem Umkreis des Adam von Saint Victor auf eine – von ihm aus den Übereinstimmungen annähernd – erschlossene „Vorlage“ zurück.⁶

Wenn im folgenden die Frage nach dem Verhältnis der Alba zu diesem weitgestreuten Material aufgenommen wird, so aus zwei Gründen und mit den entsprechenden Einschränkungen: zum einen, weil das von Christopher Schmidt herangezogene Kyrie und seine Argumentation neues Licht auf die Frage nach den verschiedenen Zusammenhängen werfen, und zum anderen, weil sich damit – und zumal durch die Melodieaufzeichnung der 1139 – Anregungen für die im Basler Gespräch aufgeworfene Frage nach Kriterien der Aneignung eines Liedes ergeben. – Wie Bruno Stäblein betonte, bietet die 1139 die früheste Liedaufzeichnung dieses Komplexes.⁷ Sie findet sich im ältesten Bestand der Handschrift und geht damit – entgegen der Bemerkung Stäbleins – sicher in die Zeit um 1100 zurück. Die einschlägige Hymnenmelodie ist bestenfalls indirekt in das erste Drittel des Jahrhunderts zurückzuverfolgen. Daß sie Vorlage des provenzalischen Liedes sei, ist nicht ausgeschlossen, aber nicht sicher. So bringe ich das Material mit folgenden Fragen zur Sprache: (1) was läßt sich der ältesten Lied-Aufzeichnung dieses Materialkomplexes in der 1139 für die hier aufgeworfenen Fragen entnehmen; (2) wie verhält sie sich zu der entsprechenden Melodiefassung der Hymne, aber auch zu den Sequenzmelodien des Victorianer-Repertoires; (3) wie steht es um das Verhältnis zwischen diesen Materialien, dem Kyrie und der Alba.

1 – Das Lied umfaßt zwölf Strophen aus je vier Versen, mit paarigem Reim beziehungsweise Assonanz. Die Verse haben in der Regel sechs Silben mit männlichem Schluß, in den ersten beiden Versen der ersten Strophe sieben mit weiblichem, und das gegen Ende (Strophe 9–11) auch im dritten und vierten Vers. (Die Bestimmung der Silbenzahl wird durch die Notation abgesichert). – Die verschiedenen Veröffentlichungen der Melodie des Liedes nach der 1139 geben insofern ein falsches Bild, als sie aus den Varianten der 12 Strophen eine einzige Fassung gewinnen. Läßt sich ein solches Vorgehen dort noch rechtfertigen, wo es sich um kleinere Abweichungen handelt – wie es bei den meisten Liedern des frühen 12. Jahrhunderts aus den normanno-sizilianischen Handschriften der Fall ist, die ebenfalls für jede Strophe die vollständige Melodie wiedergeben⁸ –, so sind die Abweichungen hier beträchtlich:

⁵ „Eine Hymnenmelodie als Vorlage einer provenzalischen Alba“, *Miscelánea en homenaje a Mons. Higinio Anglés* 2, Barcelona 1958–61, 889–894.

⁶ *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen 1965, 140–143 (*Summa musicae medii aevi* 12).

⁷ *Monumenta Monodica Medii Aevi* 1: *Hymnen* (1), Kassel/Basel 1956, 519.

⁸ Eine erste Untersuchung dieses Repertoires habe ich an anderer Stelle vorgelegt: *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, Köln 1970, Darstellungsband, 174–190, 206–215.

Die folgende Wiedergabe nach den Folien 49–50 der Handschrift ist (mit dem entsprechenden Unsicherheitsfaktor) aufgrund eines Films erstellt. Doch scheint sie mir – nicht zuletzt aufgrund der vielen Parallelstellen beziehungsweise Varianten – als recht gesichert. Die grundsätzliche Frage nach dem Charakter der Aufzeichnungsweise in der 1139 und deren Probleme für eine Übertragung kann hier unberücksichtigt bleiben, da es sich um eine verhältnismäßig eindeutige Aufzeichnung handelt. Die Übertragung bietet die drei ersten Strophen vollständig und für die weiteren nur die Varianten. Keine Angabe bedeutet, daß sich an der betreffenden Stelle die nächste darüberstehende Fassung findet. – Eine kommentierte Ausgabe des Textes findet sich bei Lucien-Paul Thomas, *Le „Sponsus“ (Mystère des vièrges sages et des vièrges folles) suivi des trois poèmes Limousins et farcis*, Paris 1951, 199–200 (*Université libre de Bruxelles. Travaux de la faculté de philosophie et lettres* 12).

1.1 2 3 4 5 6 7 2.1 2 3 4 5 6 7 3.1 2 3 4 5 6 4.1 2 3 4 5 6

1— O Ma - ri - a deu mai - re, deu t'ès e fils e pai - re. Dom - na pre - ia per nos to fil lo glo - ri - os.

2—(1) E lo pair' ais - sa - men (2) pre - ia per to - ta ien,
(3) e c'el no nos so - cor, (4) tor - nat nos es a plor.

1.1 2 3 4 5 6 2.1 2 3 4 5 6 3.1 2 3 4 5 6 (7) 4.1 2 3 4 5 6 (7)

3— E - va cre - et ser - pen un a - gel re - splan - den, per so nos en vai gen: deus nes om ve - ra - men.

4— a ah d dc

5— a ah cd g efd ed

6— aa ga c

7— g ah

8— aah d de

9— a ah c ed f ge d d

10— ga c dcd g e

11— aah g a dc g dec e

12— aa ah dcd dec e d

Die kleineren Unterschiede lassen sich plausibel als Hinweise auf den Spielraum in der musikalischen Formulierung der gleichen Melodie interpretieren.

Daß es sich nicht um Fehler gegenüber einer „richtigen“ Fassung handelt, scheint mir aus dem Variantengrad im Lied jener Zeit eindeutig; auch wenn die Frage nach der Überlieferungsqualität der 1139 einige Probleme aufgibt. — Zum Verständnis solcher Varianten als Konsequenz einer zumindest teilweise mündlichen Tradition sowie eines durch die mündliche Überlieferung geprägten Verhältnisses zur Schrift verweise ich auf die verschiedenen Arbeiten Leo Treitlers der letzten Jahre, so vor allem die Beiträge am Mittelalter-Symposium des Berliner Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung 1974 mit der anschließenden Diskussion und am Basler Mittelalter-Symposium des folgenden Jahres (beide Berichte im Druck), desgleichen „Centonate“-Chant: *Übles Flickwerk* or *E pluribus unus?*“, *Journal of the American Musicological Society* 28 (1975), 1–23, mit Nennung weiterer Arbeiten.

In diesem Sinne zeigen sie, was für diese eine Formulierung des Liedes in der 1139 variabel war und was nicht. So stand offensichtlich für den Beginn fest, daß die Silben 1.1–3 die Töne *d–a–g* erhielten, so wie sich für 1.5 nur *d* findet. Variabel aber waren nicht nur die weiteren Töne in 2 und 3, sondern vor allem der „Weg“ von 2 zu 5, bei dem für 1.3/4 zwei Möglichkeiten bestanden: *ga/c* und *g/ab* beziehungsweise *g/a*. Dabei läßt sich beobachten, wie sich über zwei oder mehr Strophen hinweg bestimmte Fassungen „einpendeln“.

Andererseits fällt auf, daß sich in wesentlichen Punkten erst ab der dritten Strophe eine gleiche Fassung findet. Das betrifft etwa den Schluß des ersten Verses auf *g* und den des zweiten auf *d*, aber auch eine Gruppe wie 1.6. Daß diese Unterschiede nicht nur auf die unterschiedliche Silbenzahl der ersten Verse in der ersten Strophe zurückzuführen sind (mit der entsprechenden Auswirkung auf den dritten Vers), legt die auffallende Formulierung der zweiten Strophe nahe. Denn sie beschränkt sich ja nicht nur auf die Melodieabschnitte 3 und 4, sondern steht überdies bei diesen Abschnitten vermittelnd zwischen den Fassungen der Strophen 1 und 3. Das betrifft einerseits die Schlußbildung auf *c* in 3.6 vor der Folge *e/g* in 4.1/2; andererseits aber auch das Zurücktreten des Abstieges *g–e(f)–d* zu Gunsten von *(f–)g–d(ec)* beziehungsweise von *f–e–d* in den Schlußwendungen der Verse 2 bis 4.

In der ersten Strophe findet sich *g–ef–dcd* in 2.4–6 und in 3.4–6 *f–g–efd*. Der direkte Abstieg *g–d(ec)* steht erstmals am Schluß des ersten Teils der zweiten Strophe, während hier der zweite die Folge *f–ge–d* bringt. Ab der dritten Strophe ist der Schluß des dritten Verses in der Fassung der zweiten beibehalten, während der Schluß des vierten auf die Formulierung der ersten Strophe zurückgreift. Die Fassung der zweiten Strophe kommt nur dort wieder zum Zuge, wo es sich um sieben Silben handelt.

Diese Unterschiede aber gehen über den skizzierten Spielraum in der Formulierung des gleichen Materials hinaus und verweisen auf die (bewußte oder unbewußte) Vermittlung zwischen einer bestimmten Textstruktur und einem mehr oder weniger präzise umrissenen vorgegebenen Material. Ein Material, das für die Formulierung der Liedstrophe kritische Stellen enthielt, so am Anfang des zweiten Verses einen unvermittelten Quint-Fall ohne Rückkehr zum Ausgangston, der in den lateinischen Liedern der Zeit um 1100 durchaus isoliert ist. Und die Auseinandersetzung mit bestehendem Material bei der Formulierung der frühesten erhaltenen Aufzeich-

nung provenzalischer Lieder mit Musik findet sich ja auch beim zweiten Lied dieser Handschrift mit vulgärsprachlichen Strophen, die hier freilich mit lateinischen abwechseln: *In hoc anni – Mei amic e mei fiel*. Seine nur lateinische Überlieferung im normanno-sizilianischen Repertoire bestätigt die Kontrafaktur der provenzalischen Fassung.⁹ Das führt zum Vergleich mit der Hymnenmelodie und den Sequenzen.

2 – Die einschlägige Melodie zur Hymne *Ave, maris stella* findet sich nach den Untersuchungen Bruno Stäbleins erstmals im Zisterzienser Hymnar, dessen älteste erhaltene Aufzeichnung die Kolmarer Handschrift 442 aus den Jahren zwischen 1139 und 1173 bietet. Auf die Zisterzienser Handschriften beschränkt sich auch die Überlieferung bis ins frühe 13. Jahrhundert.¹⁰ Sie bringt die Melodie in folgender Gestalt¹¹:

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

⁸ 1. A - ve ma - ris stel - la De - i ma - ter al - ma At - que sem - per vir - go Fe - lix coe - li por - ta.

Die minimalen Varianten der Überlieferung bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts lassen sich mit der angenommenen Kopie von dem verlorenen Hymnar des Zisterzienser-Normalkodex erklären. Cîteaux wurde 1098 gegründet. Die Liturgiereform erstreckte sich bis in die Vierzigerjahre, doch ist offen, wieweit das Hymnar vor diese Zeit zurückreicht. Auch ist nicht ausgeschlossen, daß die Zisterzienser hier, wie bei anderen Hymnen, eine bestehende Melodie übernahmen.¹² Daß aber direkt oder indirekt – aufgrund der bestehenden Hymnenmelodie oder auch, wie schon Stäblein für möglich hielt¹³, über eine dritte Formulierung – ein Zusammenhang zwischen den beiden Fassungen besteht, legen Varianten der 1139 nahe. Denn in den wesentlichen Unterschieden zwischen der Formulierung der ersten und der dritten Strophe stimmt die Hymnenmelodie mit der zweiten überein. Und gerade die dort als „kritisch“ auffallenden Stellen, wie 2.1–3, wären aus der „Präsenz“ einer Fassung mit wiederholtem *a* verständlich. – Andererseits handelt es sich bei *O Maria Deu maire* (entgegen der immer wieder vertretenen Ansicht) weder um eine Übersetzung noch um eine Nachdichtung der Hymne, sondern um ein frei entworfenes Marienlied, dessen Bilder durchaus denjenigen der zahlreichen lateinischen Marienlieder der Zeit um 1100 entsprechen. Und im Musikalischen fällt auf, daß diese „Präsenz“ zwar die Varianten der Verse 1, 2 und 4 und den Schluß von 3

⁹ Zur Überlieferung: Arlt, *Festoffizium*, 207; eine Textedition der Fassung aus der 1139 bringt Thomas, op. cit., 196–198.

¹⁰ Stäblein, *Hymnen*, 512–515 und 519/20.

¹¹ Die Fassung folgt der kolmarer Handschrift nach Carl Weinmann, *Hymnarium Parisiense. Das Hymnar der Zisterzienser-Abtei Pairis im Elsaß*, Regensburg 1905, 54 (*Veröffentlichungen der Gregorianischen Akademie zu Freiburg [Schweiz]* 2); sie stimmt mit der Aufzeichnung aus Heiligenkreuz um 1200 überein (Stäblein, *Hymnen*, 40).

¹² Zur Liturgiereform der Zisterzienser neben der Darstellung Stäbleins zu den Hymnen: Solutor R. Marosszéki, *Les origines du chant cistercien. Recherches sur les réformes du plain-chant cistercien au XII^e siècle*, Rom 1952 (*Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis* 8).

¹³ *Hymnen*, 520: „Vielleicht sind beide zwei Fassungen eines älteren (weltlichen?) Liedes?“.

verständlich macht, der übrige Verlauf von 3 aber die meisten Unterschiede aufweist. Das bringt die Victorianer-Sequenzen ins Spiel. Denn obschon ihre Texte im Pariser Repertoire kaum weit vor die Mitte des Jahrhunderts zurückreichen dürften und die entsprechenden Melodien erst in Handschriften der Zeit um 1200 erhalten sind, beschränkt sich bei ihren, von Pierre Aubry gruppierten „Themen“ der Zusammenhang ebenfalls nur auf die Partien der Verse 1, 2 und 4. Dazu zwei Beispiele¹⁴:

1. 1 2 3 4 5 6 7 8 2. 1 2 3 4 5 6 7 8 3. 1 2 3 4 5 6 7
 1. A - ve, vir - go sin - gu - la - ris, por - ta vi - te, stel - la ma - ris, a - ve, de - cus vir - gi - num

1. 1 2 3 4 5 6 7 2. 1 2 3 4 5 6 7 3. 1 2 3 4
 1. Sex - ta pas - sus fe - ri - a, di - e Chri - stus ter - ci - a re - sur - re - xit

Nur fußen ja die „Themen“ dieser Sequenzen weithin auf älterem Material und ist diese Abhängigkeit im einzelnen und vor allem hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Nord- und Südfrankreich in der Frühzeit der „neuen“ Sequenz noch zu untersuchen. Und da fällt auf, daß die Formulierung der ersten Strophe des provenzalischen Liedes beim zweiten Vers im Schluß auf *c* mit den Abschnitten der Sequenzen übereinstimmt; wobei der *c*-Schluß hier nach Ausweis des zweiten und weiterer Beispiele nicht vom Akzentfall abhängig ist. Überdies zeigt das zweite Beispiel ein Versende des ersten Abschnitts auf *a*. So wäre es denkbar, daß auch weitere Untersuchungen zur Frühzeit der neuen Sequenz zur Frage nach dem Material beitragen, das bei der Formulierung des provenzalischen Liedes im Hintergrund stand.

3 – Die Grundzüge des Melodieverlaufs, wie er dem provenzalischen Lied, der Hymne und den Sequenzanfängen gemeinsam ist, lassen sich unter Berücksichtigung der Versordnung in folgender Weise fassen:

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

Die Hauptmerkmale sind neben der Übereinstimmung im dritten beziehungsweise vierten Abschnitt folgende: beim ersten nach Quintsprung und Sekundabstieg der Aufstieg zur Oberoktave und im zweiten der unvermittelte Quintfall mit dem anschließenden Aufstieg zum *g* in der Quartstruktur *d–e–g*. Und gerade diese Punkte sind für den Vergleich mit dem Kyrie sowie der Alba von Interesse. Denn der dorische Quintanfang ist, wie schon Christopher Schmidt betonte, etwas so allgemeines, daß er für den Vergleich zweier Stücke nicht ins Gewicht fällt. Anders steht es um den weiteren Verlauf, und zwar in zwei Punkten: einmal hinsichtlich

¹⁴ Nach der Ausgabe von Eugène Misset und Pierre Aubry: *Les proses d'Adam de Saint-Victor*, Paris 1900, 292 und 254 (*Mélanges de musicologie critique* 2). Weitere Melodien lasse ich unberücksichtigt. Zum Repertoire und zu den Handschriften: Heinrich Husmann, „Notre Dame und Saint-Victor“, *Acta Musicologica* 36 (1964), 98–123, 191–221, sowie die betreffenden Abschnitte des RISM-Bandes (B V¹): *Tropen- und Sequenzenhandschriften*, München/Duisburg 1964.

des Spitzentons *d* oder *c* und zum anderen in bezug auf die Folge und die Rolle der Töne im zweiten Vers. Daß im Kyrie und zumal in dem von Schmidt in den Vordergrund gerückten letzten Anruf das *c* in Verband mit dem *a* im Vordergrund steht und zugleich den Spitzenton bildet, entspricht den Haupttönen des authentischen Dorisch im Choral, mit Finalis und Rezitationston sowie der diesem zugeordneten Oberterz (und dann natürlich auch der Unterterz *f* des plagalen Rezitationstons). Die neuen Lieder des zwölften Jahrhunderts hingegen rücken – wie erstmals Leo Treitler in seinen Untersuchungen zur Melodiebildung des einstimmigen Bestandes der 1139 betonte¹⁵ – neben der Terzschichtung die Quint-Quart-Struktur *d–a–d* in den Vordergrund und geben damit dem *d* eine zentrale Rolle. Steht hier die Alba dem Kyrie näher als dem übrigen Material, so gilt das gleiche für die Fortsetzung. Denn der unvermittelte Quintfall fehlt im Lied: der Quintfall im Wechsel vom ersten zum zweiten Vers der Alba ist nicht mit dem Quintfall des skizzierten Melodieverlaufs im Hymnenkomplex zu vergleichen, da er Ende und Anfang eines Verses betrifft. (Auch wenn Jeppesens Begriff des „toten Intervalls“ nicht sehr glücklich ist, da ja die Verbindung zwischen zwei Versen für den Liedablauf eine wichtige Rolle spielt, ist die Funktion des Intervalls hier eine andere als im Inneren des Verses.) Wenn sich in *Reis glorios* bei 3.7/8 der Quintfall findet, so geht ihm – und auch darauf wies Christopher Schmidt hin – wie im Kyrie der Abstieg von *a* zu *e* und die Rückkehr über das *g* voraus, steht mithin hier die Quartstruktur (*a*) *e–g–a* im Vordergrund und nicht *d–e–g* wie im Hymnen-Komplex. Diese Vermittlung zwischen der Quinte und der Finalis zeigt anschaulich auch der erste Anruf des Kyrie:



Es ist damit zu rechnen, daß weitere Untersuchungen zum Lied des 12. Jahrhunderts und insbesondere zur Melodiebildung aus dem Vergleich mit dem Choral, den Zusammenhang zwischen Kyrie und Alba, aber auch weiterem Material differenzieren werden.

So steht ja der Anfang der Zisterziensermelodie zu *Optatus votis omnium* Kyrie und Alba weit näher als die Melodie zu *Ave maris stella* (nach Weinmann, op. cit., 48):



Aber auch so bestätigt der Vergleich mit dem Hymnen-Komplex die Nähe der Alba zum Choral des Mittelalters. Daß der Anruf „*Reis glorios*“ den (bewußten oder unbewußten) Anstoß zum Aufnehmen des Kyrie-Rufs gab, wie Christopher Schmidt andeutet, scheint mir im Blick auf das eingangs skizzierte Lied des Jaufre Rudel, aber auch die offenkundige Rolle assoziativer Prozesse in der Formulierung der

¹⁵ Leo Treitler, *The Aquitanian Repertories of Sacred Monody in the Eleventh and Twelfth Centuries* 1–3, Diss. Princeton University 1967 (Ms.).

Tropen plausibel.¹⁶ Umso bemerkenswerter ist es, daß dem „Reis glorios“ in den weiteren Strophen der Anruf des Gefährten entspricht: „Bel companho“ in den Strophen zwei bis sechs und „Bel dous companh“ in der siebten. Denn aus solchen Beobachtungen zum Wechselspiel zwischen Musik und Sprache wäre seitens der Musikgeschichtsschreibung die lange Diskussion der Romanistik und Germanistik zur Frage nach dem Verhältnis des Liedes zur Liturgie aufzunehmen und zu ergänzen.¹⁷

*

Christopher Schmidt ergänzte die Diskussion um Fragen aus dem Choral und damit aus einer Aufsicht, die auch Bruno Stäbleins aufschlußreiche und anregende Beobachtungen „Zur Stilistik der Troubadourmelodien“ bestimmt.¹⁸ Die hier vorgelegten Beobachtungen sind aus dem Eindruck formuliert, daß die seinerzeit vor allem von Hans Spanke betonte Frage nach dem Verhältnis zwischen dem lateinischen liturgischen Lied des späten 11. und des 12. Jahrhunderts einerseits und dem provenzalischen wie altfranzösischen Lied andererseits noch manche entsprechende Anregungen bringen werden. Das betrifft auch die Aufführungspraxis. So scheint eine freie Wiederholung einzelner Wörter, wie sie Habib Hassan Touma aus dem Blickwinkel der arabischen Musik anregte, gerade im Vergleich mit dem liturgischen Lied unwahrscheinlich, dürfte der Grad der Variierung in der Adaptation einzelner Strophen eher dem entsprochen haben, was sich an *O Maria, Deu maire* beobachten läßt. Vor allem aber rücken die Fragen vom Choral her wie vom Lied aus Aspekte des Verhältnisses zwischen Musik und Sprache sowie der Melodiebildung in den Vordergrund, die gegenüber der – durch die Arbeit des „Studio der frühen Musik“ – betonten Rolle des Instruments und den durch sie geprägten Vorstellungen als Ergänzung wie Korrektur dienen können.

¹⁶ Zu den Tropen jetzt mein Beitrag im Bericht über das erwähnte Basler Mittelalter-Symposium 1975, *Forum musicologicum* 2 (im Druck).

¹⁷ Ich nenne aus der großen einschlägigen Literatur nur die Arbeit von Raimond Gay-Crosier, *Religious Elements in the Secular Lyrics of the Troubadours*, Chapel Hill 1971 (*University of North Carolina. Studies in the Romance Languages and Literatures* 111), mit einem eingehenden Verzeichnis der älteren Arbeiten.

¹⁸ *Acta Musicologica* 38 (1966), 27–46.