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

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 30 (2006)

Heft: [2]

Artikel: Musik in Texten, Texte in Musik : der poetische Text als Herausforderung an die Interpreten der Musik des Mittelalters

Autor: Gossen, Nicoletta

Kapitel: IV: Text und Musiker - Die Herausforderung

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868975

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 04.07.2025

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

IV. Text und Musiker – Die Herausforderung

IV. 1 Die Bedeutung des Textes für die Beschäftigung mit der Musik

Ein TEXT ist ein untrennbares Ganzes, das aus den beiden Komponenten Text und Musik „gewoben" ist. In vielen Fällen der vulgärsprachlich textierten weltlichen Musik des Mittelalters handelt es sich sogar ausgesprochen um gesungene Lyrik. Dass demnach die Textkomponente bei der Beschäftigung mit der Musik keine *quantité négligeable* sein kann, ist eigentlich selbstverständlich. Was im Bereich der Aufführungspraxis häufig zu wünschen übrig lässt, ist ein vertieftes Textverständnis und dessen Nutzbarmachung für die Interpretation. Es kann dabei nicht nur darum gehen, einzelne Phänomene (zum Teil einzelne Worte) eines Texts in einen vordergründigen Zusammenhang mit der musikalischen Gestaltung zu bringen. Der Bezug zwischen Musik und Text erschöpft sich weder in rein formalen Dingen, noch in vordergründiger Textausdeutung durch die Musik.

Um bis zu den tieferen Schichten, den Feinheiten der TEXTE vordringen zu können, muss das Einzige, was wir für unsere Betrachtungen als Ausgangspunkt haben, nämlich die jeweilige handschriftliche Quelle, möglichst ernst genommen werden. Die Handschriften bieten für die Praktiker eine ganze Menge wertvoller Hinweise, wenn man sie gründlich zu lesen bereit ist. Dabei ist jede handschriftliche Aufzeichnung ein Unikum mit je eigenen „rhetorischen" Charakteristiken. Ein Beispiel: Das einstimmige Lied ***Quand li rossignol jolis*** (Châtelain de Coucy?, vgl. Kapitel **IV. 2**) ist in mehreren Handschriften überliefert. Im Wesentlichen handelt es sich bei den verschiedenen Versionen um den gleichen Text, der lediglich in hauptsächlich orthographischen Einzelheiten variiert. Sogar die Strophenfolge ist konstant, wobei die Handschriften **K**, **P**, **X**, **V** eine zusätzliche fünfte Strophe aufweisen. Dennoch gibt es Kleinigkeiten, die beachtet werden sollten. So erscheint im Manuscrit du Roi **M** und in der Handschrift **V** ein Punkt, der in den anderen Handschriften nicht vorkommt. Punkte stehen in den Trouvère-Texten mehr oder weniger konsequent am Ende der Verse, die genannten Versionen setzen aber einen zusätzlichen Punkt im dritten Vers: *Quant li rossignol jolis. / chante seur la flor d'esté. / que naist la rose. et li lis* (Wenn die schöne Nachtigall auf der Sommerblume singt, wenn die Rose und die Lilie erblühen). Um den Punkt zwischen den beiden Symbolblumen Rose und Lilie verstehen zu können, muss man noch etwas weiter lesen: *que naist la rose. et li lis. / et la rousée u vert pré* (...wenn Rose und Lilie erblühen und der Tau in der grünen Wiese...). Der Punkt weist zum einen auf die Aufzählung hin: Rose, Lilie, Tau und bietet damit eine Lesehilfe für die Sänger, denen angezeigt wird, dass die beiden Verszeilen über die Aufzählung syntaktisch verbunden sind. Zugleich hebt aber die Schreibweise, dadurch dass die Noten wegen der Punkte etwas gespreizter geschrieben sind als nötig, das Wort *lis* hervor. Lilie, die Reinheit, Symbol der Jungfrau Maria, welche aus der Wurzel Jesse die Rose Christus hervorgehen lässt, während der Tau als Symbol für ihre jungfräuliche Empfängnis steht. Der unscheinbare Punkt öffnet in diesem weltlich-höfischen Text einen sakralen Subtext, eine tiefere Lesart des Gedichts.

Durch die irreguläre Setzung eines Punktes wird der Text in einer bestimmten Weise gelesen, durch den Schreiber interpretiert. In vielen Fällen entspricht einer solchen individuellen Lesung eine spezifische musikalische Formulierung. Ich verweise hier zurück auf das Beispiel von Bernart de Ventadorn im Kapitel **II. 1** ***Cant l'erba fresq'e.l fuelh apar.*** Punkte im Text und Striche im Notentext dienen sehr häufig als Hinweise auf eine Substruktur des Textes. Die einzelnen Versionen sind daher sehr genau zu betrachten, ein Text ist nie ganz identisch mit einem anderen. Der Schreiber ist zugleich Interpret und wichtiger Mittelsmann für den Leser / Musiker, obwohl gerade seine Person fast immer anonym geblieben ist. Er war es, der die Auswahl und die Reihenfolge der Werke in einer Handschrift bestimmte, er entschied ob und wie er ein Werk zuschreiben wollte, er konnte durch kleine Eingriffe Schwerpunkte im aufgezeichneten Werk setzen, durch Zuordnung und Ligaturen eine bestimmte Textunterlegung suggerieren und vieles mehr.

Die musikalische Analyse von textierter Musik geht im Normalfall nicht vom Text, sondern von der Musik aus und bezieht den Text erst dann mit ein, wenn es sozusagen nicht mehr anders geht. Eine Art Pflichtgefühl befiehlt dem Analysierenden meist, noch einen Blick auf den Text zu werfen. Das vorliegende Buch möchte dazu anregen, einmal von der anderen Seite her zu beginnen, das heisst eine musikalische Analyse mit der Betrachtung des Textes zu eröffnen. Noch bevor man eine einzige Note gesehen hat, wird man via Poesie eine Menge über die Struktur des TEXTES erfahren haben, manches wird man geradezu erwarten. Die sorgfältige Lesung des Textes ist eine grosse Hilfe für die musikalische Analyse und nicht ein mühsames Hindernis. Als ein Beispiel unter vielen sei hier an die Ballade ***De toutes flours*** von Machaut erinnert. In solchen Werken verraten Metrik und Reimanordnung bereits wesentliche Punkte der musikalischen Gestalt. Eine Kadenz, die nicht erscheint, wo man sie erwartet, ist vielleicht schlicht durch ein Enjambement von Versen zu erklären, eine erstaunliche Pause durch eine Verszäsur. Dabei ist auch die Komponente, welche die Trobadors mit *so* und die Minnesänger mit *dôn* bezeichneten, nicht zu vergessen. Jedes Gedicht hat einen Klang und einen Rhythmus. Es ist durchaus keine lächerliche Fleissübung Texte laut zu deklamieren, um etwas über die Musik zu erfahren. Der Klang des Gedichts ist ein wichtiger Faktor im ganzen TEXT.

Die in der neueren Musikforschung immer stärker verbreitete Erkenntnis, dass die musikalische Gestalt eines Werkes zum Teil auch über den poetischen Text zu erklären sei, führt in manchen Fällen dazu, dass die Betonung manchmal zu sehr auf einzelne Phänomene des Textes gelegt und die Textlesung als Ganzes zu wenig in Betracht gezogen wird. Als Beispiel sei die Ballade Nr. 25 von Guillaume de Machaut ***Honte, paour, doubtance de meffaire*** kurz besprochen:

*Honte, pa**our**, doubtance de meffaire,*	a 10′
Attemprence mettre en sa volenté,	b 10
Large en refus et lente d'octroy faire,	a 10′
Raison, mesure, honneur et honnesté	b 10
Doit en son cuer figurer;	c 7

Et mesdisans seur toutes riens doubter, c 10
Et en tous fais estre amoureus couarde, d 10′
*Qui de s'onn**our** wet faire bonne garde.* D 10′

Sage en maintieng, au bien penre exemplaire,
*Celer a point s'am**our** et son secré,*
*Simple d'at**our** et non vouloir attraire*
Pluseurs a li par samblant d'amitié,
Car c'est pour amans tuer;
*Foy, Pais, Am**our** et loyauté garder,*
Ce son les poins que dame en son cuer garde,
*Qui de s'onn**our** wet faire bonne garde.*

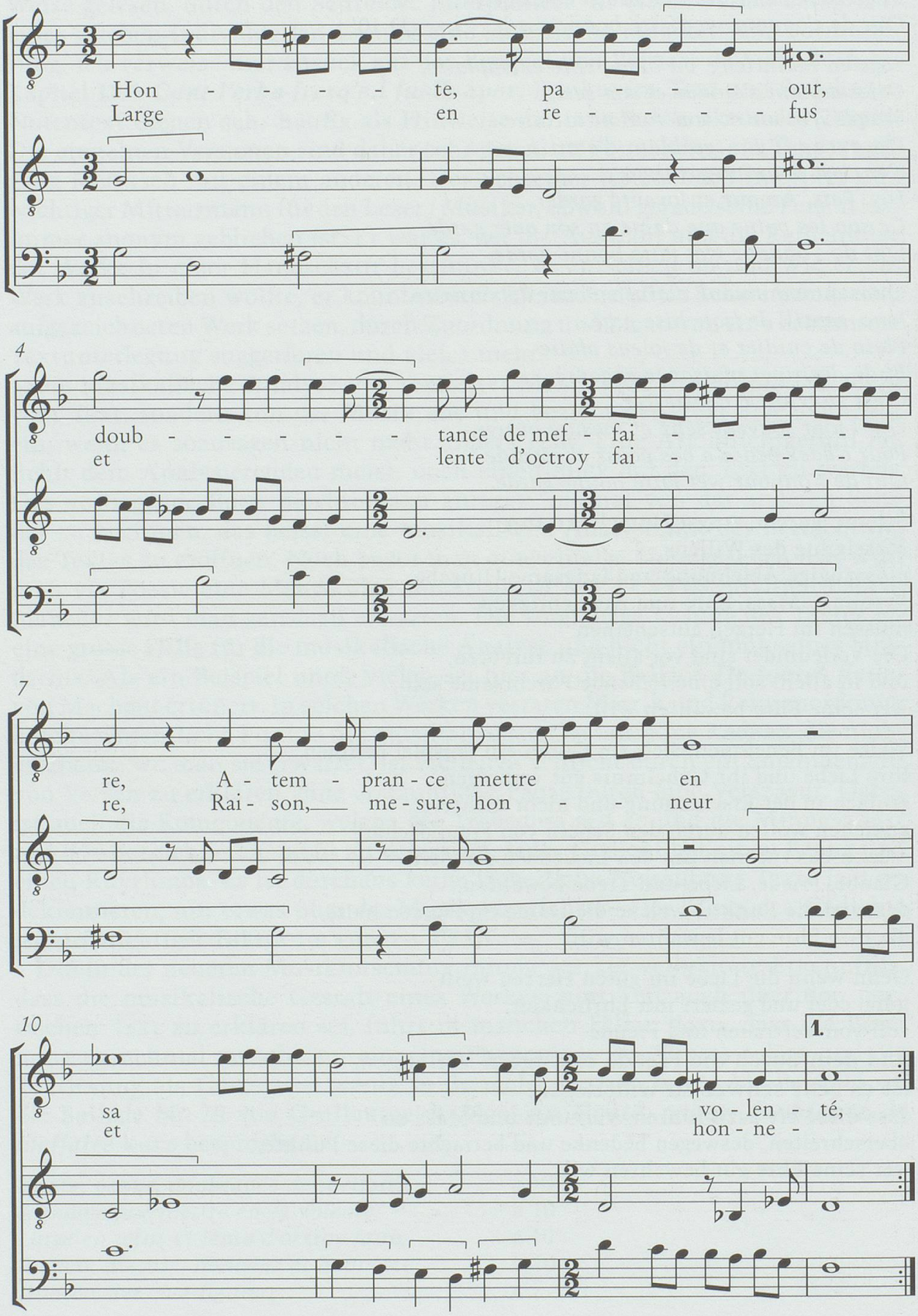
*Quar quand am**our** maint en cuer debonnaire,*
Jone, gentil, de franchise paré,
Plain de cuidier et de joieus afaire
Et de desir par plaisance engenré,
C'est trop fort a contrester,
Qu'il font souvent senz et mesure outrer,
Pour c'ades pense a ces poins et regarde
*Qui de s'onn**our** wet faire bonne garde.*

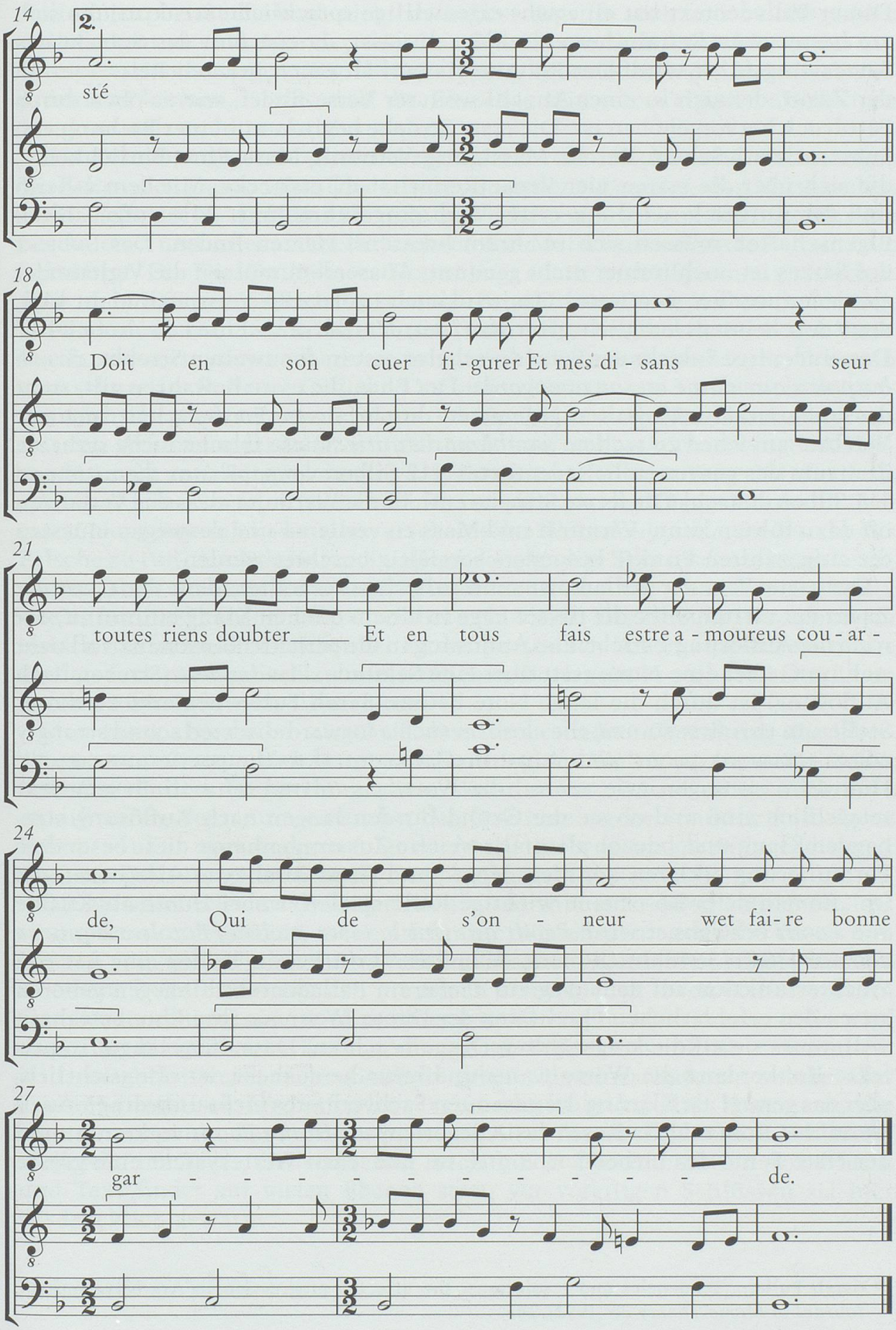
Scham, Furcht, Angst Unrecht zu tun,
Mässigung des Willens,
grosszügige Ablehnung und langsame Hingabe,
Vernunft, Mass, Ehre und Aufrichtigkeit
müssen im Herzen aufscheinen.
Die Verleumder sind vor allem zu fürchten,
und in allem soll eine liebende Furchtsame sein,
wer seine Ehre bewahren will.

Weise im Benehmen, sich am Guten ein Beispiel nehmen,
Ihre Liebe und ihr Geheimnis gut verbergen,
einfach in der Erscheinung und nicht mehrere
anziehen wollen durch den Schein von Freundschaft
– denn das tut man um den Liebenden zu töten –
Glaube, Friede, Liebe und Treue bewahren,
das sind die Punkte, welche die Dame im Herzen halte,
die ihre Ehre gut bewahren will.

Denn wenn die Liebe im guten Herzen weilt,
jung, edel und geziert mit Ehrlichkeit,
voll von Vertrauen und Freude
und dem durch die Freude erzeugten Verlangen,
ist es sehr schwer zu widerlegen,
dass diese oft dazu führen, Vernunft und Mass zu
überschreiten, deswegen bedenke und betrachte diese Punkte,
wer seine Ehre gut bewahren will.

Notenbeispiel 58: Guillaume de Machaut, ***Honte, paour, doubtance de meffaire***




14
2.
sté
18
Doit en son cuer fi - gurer Et mes di - sans seur
21
toutes riens doubter Et en tous fais estre a - moureus cou - ar -
24
de, Qui de s'on - neur wet fai - re bonne
27
gar - - - - - - - - - - de.

Dieser Balladentext hat eine sehr eigenwillige sprachliche Struktur, die sich am besten vom Refrain her aufschlüsseln lässt, da erst dort das Subjekt des Satzes eingeführt wird. Der Refrainvers enthält einen inneren Reim *-our* an der Zäsur, der sich in einer Anzahl weiterer Verse findet, wie es oben durch Fettdruck hervorgehoben ist. Die erste Strophe beginnt mit einer Reihung von Substantiven – Scham, Furcht, Mässigung, Vernunft, Mass, Ehre, Ehrlichkeit –, die sich über die ersten vier Verse (Reime: abab) erstreckt. Mit dem c-Reim und der Kurzzeile wird ein erstes Verb eingeführt: *doit*. Alle aufgezählten Eigenschaften müssen sich in ihrem (wessen?) Herzen finden. Das Subjekt des Satzes ist noch immer nicht genannt. Ausserdem müssen die Verleumder gemieden werden, von wem? Das wird auch im letzten Vers noch nicht klar, denn dort heisst es lediglich: „von dem / der, der / die seine Ehre bewahren will." Das eindeutige Subjekt des Satzes erscheint erst in der zweiten Strophe: *ce son les poins que dame en son cuer garde*. Der Ehre, die es zu bewahren gilt, steht das unehrenhafte Verhalten gegenüber, durch falsche Freundschaft mehrere Verehrer anziehen zu wollen: *samblant d'amitié*. Diese falsche Liebe steht im Zentrum des gesamten Balladentextes (112 Silben vor *samblant d'amitié* und 114 Silben danach). Die letzte Strophe enthält die Warnung, dass das Verlangen oft dazu führen kann, Vernunft und Mass zu verlieren und deswegen müssten die aufgezählten Punkte besonders sorgfältig beachtet werden.

Der erste Vers der Ballade ist musikalisch so gestaltet, dass der C an der Zäsur der vierten Silbe die tiefste Lage in einem offenen Klang einnimmt, der nach der Auflösung g strebt. Die Auflösung in die perfekte Konsonanz vollzieht sich im C über eine None statt über eine Sekunde. Das *tendere* (Streben nach Auflösung) ist durch die lange Note betont. Sarah Fuller bemerkt zu dieser Stelle: „In this first stanza, the close on such a forward-directed sound strongly colors the word ‚paour' and ‚refus' that are central to the poetic message."[161] Hier wäre zu fragen, wie zentral die Worte *paour* und *refus* in diesem Text tatsächlich sind und ob sie der Grund für den langen nach Auflösung strebenden Klang sind, oder ob allenfalls weitere Zusammenhänge diese besondere Formulierung erklären könnten. *Honte* und *Paour* sind zwei Allegorien, die im „Roman de la Rose" eine wichtige Rolle spielen, wobei *Honte* als Kusine von *Paour* bezeichnet wird: *Paour qui tint la teste encline / Parole a honte sa cousine* (3645 / 3646) Im „Roman de la Rose" erfüllen die beiden eine Art von Wächterfunktion auf dem Weg zur Liebe, im Balladentext hingegen gehören sie zu den erforderlichen Qualitäten der Dame. Wenn sie ihre Ehre bewahren will, muss sie all die aufgezählten Dinge beachten. Dass die gelängte imperfekte Konkordanz die Worte *paour* und *refus* heraushebt, ist offensichtlich, aber das genügt als Klärung des gesamten Sachverhaltes nicht unbedingt. Auch wenn im „Roman de la Rose" das Allegorienpaar *Honte Paour* vorkommt und der erste Feind des Liebenden, *Refus*, im höfischen Wertesystem eine grosse

[161] Sarah Fuller, „Tendencies and resolutions: the directed progression in Ars Nova music", *Journal of Music Theory* 36 (1992), 245.

Rolle spielt, heisst das noch nicht, dass diese Begriffe auch in der vorliegenden Ballade zentral sind. Nur der Text in seiner Gesamtheit kann hier etwas zur Interpretation beitragen. Begriffe wie *Honte, Paour* oder *Refus* literarisch einordnen zu können, ist das eine, das Einzelwerk in seiner eigenen einmaligen Struktur aufzuschlüsseln, das andere.

Die Kernaussage des Textes besagt, dass es ein falsches und ein richtiges Verhalten der Dame gibt. Das falsche, *samblant d'amitié,* das Vortäuschen einer Liebe, ist zu meiden. Das richtige Verhalten der Dame wird ausführlich beschrieben und unter anderem durch die drei Mal wiederkehrende Refrainzeile bekräftigt. Die Dialektik dieses Textes liegt somit in der Spannung zwischen *faire* und *meffaire,* das Richtige oder das Falsche tun. Diese Verben finden sich am Ende des ersten und dritten Verses in der Mitte des musikalischen A-Teils. Die Einzelworte *paour* oder *refus* stehen wohl exponiert, spielen aber dennoch eine sekundäre Rolle im Gedicht. Der offene Klang in ms 3 wird nicht mittels des nächstliegenden g, sondern eine Oktave höher aufgelöst. Das kann etwas mit den Worten an der Verszäsur zu tun haben, ist aber nicht zwingend. Hinzuweisen ist zum Beispiel darauf, dass der C innerhalb der Verse 2/4 ebenfalls springt (kleine Sexte), irritierender Weise nicht an der Zäsur. Wo der C über einen Nonensprung kadenziert, erscheint das Wort *doubtance,* die Furcht das Falsche zu tun. Auch das ist nicht als vordergründige Textausdeutung zu lesen, aber es ist ist ein bemerkenswertes Zusammentreffen von Gestaltungsmitteln, wie es für die Chanson des Mittelalters üblich ist. Die Dichter / Komponisten nutzen die formalen Gegebenheiten des poetischen Schemas, um bestimmte Stellen auch musikalisch zu unterstreichen, doch geht es nicht in erster Linie darum, Einzelworte zu illustrieren.

Man kann also davon ausgehen, dass die besondere Gestaltung des Übergangs von m 3 zu m 4 nicht nur als Deutung der Wörter *paour* und *refus* zu lesen ist. Fullers Feststellung, diese Worte seien „zentral" wäre mithin zu modifizieren, denn zum einen hat der Text eine eigene Struktur und eigene Schwerpunkte, zum anderen folgt die Musik einer formalen Anlage, die weit über die Deutung eines Einzelwortes hinausgeht.

Die musikalische Analyse darf sich nicht mit einer oberflächlichen Textinterpretation begnügen, wenn sie für die Wissenschaft oder die Praxis von Nutzen sein soll. Nur wer ein Werk in all seinen Elementen erfasst hat und in einem weiteren Schritt den einzelnen Phänomenen ihren Stellenwert im Ganzen zuordnen kann, wird zu einer guten Interpretation gelangen. So wird man zum Beispiel einer Kadenz, die mit einer poetischen Zäsur zusammenfällt, möglicherweise mehr Gewicht geben, als einer Kadenz, welche über einem syntaktisch fortlaufenden Textabschnitt steht; eine Dissonanz, die vom Kontrapunkt her betrachtet, wenig Sinn macht, findet ihre Erklärung vielleicht im Text. Vielleicht aber auch nicht! Die Interaktion von Musik und Text findet auf vielen Ebenen statt, vor voreiligen Schlüssen sei hier ausdrücklich gewarnt.

IV.2 Der Text – eine Herausforderung an die Musiker und wie sie ihr begegnen könnten

Die Ausführenden der Musik des Mittelalters haben eine ganze Reihe von Hürden zu überwinden, bevor sie zur eigentlichen Probenarbeit übergehen können. Mit den meisten dieser Hindernisse rechnen sie von Anfang an, wissend, dass unter anderem historische Kenntnisse nötig sind und man sich tunlichst mit Notation und Satzlehre beschäftigen sollte. Der Umgang mit der Textkomponente der Vokalwerke bereitet schon deswegen mehr Schwierigkeiten, weil man ihn nirgends systematisch lernen kann. Die Entwicklung der Notation lässt sich chronologisch darstellen, und die Art, wie Stimmen im Kontrapunkt zusammentreten, folgt definierbaren Regeln. Die Erschliessung poetischer Texte hingegen verlangt, wie die vorangehenden Kapitel gezeigt haben mögen, mehrere zum Teil aufwändige Arbeitsschritte. Mittlerweile üblich geworden ist das Bemühen der Sänger um die korrekte Aussprache der verschiedenen alten Sprachen. In den meisten Fällen versuchen die Musiker jemanden zu finden, der ihnen sagen kann, wie die Worte auszusprechen seien, auch gibt es bereits Publikationen, welche diese Kenntnisse mehr oder weniger gut vermitteln.[162] Dass es schwierig ist, ein klangliches Phänomen wie die Aussprache über ein Buch zu lernen, ist klar. Allenfalls helfen den Büchern beigelegte CDs oder von Spezialisten besprochene Tonbänder etc. Über dieser Beschäftigung mit der Aussprache, mit der sich übrigens viele Musiker begnügen, werden andere wichtige Aspekte der Frage nach dem Text vernachlässigt. Ich spreche hier nicht bloss vom Bemühen, den fremdsprachigen Text einigermassen zu verstehen, sondern von einem umfassenden Textverständnis. Alle Aspekte der breit gefächerten Frage nach dem Text haben eine unmittelbare oder mittelbare Auswirkung auf die Aufführung, auch wenn die Aussprache das einzig akustisch direkt Erfahrbare dieser Auseinandersetzung ist.

Der erste Schritt zur Erschliessung des Textes ist das in Kapitel **II.1** angesprochene exakte Lesen des Textes. Benutzt der Musiker eine moderne Edition, sollten als erstes die Originale (Faksimile oder Filmreproduktion) konsultiert werden, um allfällige Editionsfehler auszumerzen. Und hier stellt sich bereits eine *erste* Frage, nämlich die nach der Wahl der Quelle. Ist das Werk nur in einer Quelle enthalten, ist der Fall klar, gibt es aber verschiedene Versionen, werden die Arbeitsgänge zahlreicher. Hat man sich bereits entschieden, welche der möglichen Versionen aufgeführt werden soll, wird zuerst die Textschreibung jener entsprechenden Quelle zu konsultieren sein. Dies klingt ein wenig pedantisch, ist aber, wie es die Praxis erwiesen hat, sehr sinnvoll. Mit Hilfe einer allfälligen Edition wird es relativ einfach sein, den originalen Text zu

[162] Timothy McGee (Hg.), *Singing early music: the pronounciation of European languages in the Late Middle Ages and Renaissance*, Bloomington: Indiana University Press, 1996, mit CD.

entziffern und eventuelle Fehler der Edition zu korrigieren. Voraussetzung ist allerdings eine gewisse Vertrautheit mit den historischen Aufzeichnungsweisen. Für die Entschlüsselung der von den Schreibern verwendeten Abkürzungen gibt es entsprechende Handbücher.[163]

Ist der Text sauber entziffert, geht es in einem nächsten Schritt darum, das noch unförmige Gebilde korrekt in Verse zu bringen unter Berücksichtigung der jeweiligen metrischen Form. Man kann davon ausgehen, dass alle musikalischen Texte (mit Ausnahme der liturgischen lateinischen Texte der Messe) in Versen abgefasst sind. Die Sorgfalt in der Textvorbereitung ist für die praktische Erarbeitung eines Werkes unabdingbar. Ausserdem ist dann der Text schon als brauchbare Grundlage für die Übersetzung in Form gebracht und für den allfälligen Abdruck in einem Programm vorbereitet.

Die *zweite* Frage betrifft das linguistische Textverständnis. Was bedeutet der Text in der eigenen Sprache? Gleich zu Beginn sei hier eine Warnung angebracht: Kenntnisse der entsprechenden modernen Form einer Sprache garantieren nicht, dass der alte Text korrekt verstanden wird. Viele Wörter haben im Laufe der Sprachgeschichte einen Bedeutungswandel erlebt (vgl: die Interpretation des Wortes *passionato* durch Raymond Dittrich, p. 62) Kleine Missverständnisse können grosse Auswirkungen haben. Hier stellt sich die Frage, wie man an zuverlässige Übersetzungen kommt. In der Praxis wird heute oft auf bereits bestehende Übersetzungen in CD-Booklets oder im Internet zurückgegriffen. Dies ist ein gangbarer Weg, obwohl man nicht allem, was gedruckt ist, unbesehen vertrauen sollte. Eine weitere Möglichkeit ist die Konsultation einer Fachperson, was nur in seltenen Fällen möglich ist. Hinzuweisen ist auch auf verschiedene einschlägige Wörterbücher, die man mit Ausnahmen nur in grösseren Bibliotheken findet, wobei zu betonen ist, dass alle die erwähnten Wörterbücher keine Hilfe sind, wenn man die Fremdsprache überhaupt nicht versteht, da sie lediglich von der alten in die moderne Sprache übertragen.[164] Schliesslich bieten manche literarischen oder musikalischen Editionen Übersetzungen zu den edierten Texten. Zur Lösung dieser Probleme können keine allgemein gültigen Hinweise gegeben werden, zum Teil auch darum, weil die Verhältnisse bei jedem Repertoire wieder ein wenig anders sind. Es muss an den Idealismus der Musiker appelliert werden, nicht allzu schnell mit der Begründung aufzugeben: „Die reden ja doch alle immer nur über höfische Liebe." Oberflächlich gesehen mag das weitgehend stimmen, aber es lohnt sich, die Texte näher anzuschauen, wie die Kapitel **II. 3** und **II. 4** gezeigt haben mögen.

[163] z. B. Adriano Cappelli, *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Milano, verschiedene Auflagen seit 1929.

[164] siehe Kästen auf den beiden folgenden Seite

FRANZÖSISCH

Altfranzösisch:

Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue franaise et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, Reprint : Genève, Paris : Slatkine, 1982, 10 Bde. ; Nachdruck der Ausgabe von: Paris : [s.n.], 1891–1902. Vollständigstes, sehr zuverlässiges Werk, das jedes Wort mit Textstellen belegt. In grösseren Bibliotheken konsultierbar.

Frédéric Godefroy, *Lexique de l'ancien français*; publié par les soins de J. Bonnard, Paris [etc.] 1901. Einbändige Version.

Kurt Baldinger (Hg.), *Dictionnaire étymologique de l'ancien français : DEAF*, Mitarbeiter : Jean-Denis Gendron et Georges Straka, Québec : Presses Universitaires Laval, 1974–> Bd. 1–. Grosses Lieferungswerk, das sehr schleppend vorankommt und deswegen nicht unbedingt zu empfehlen ist.

Algirdas Julien Greimas, *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris : Larousse, 1999. Existiert in vielen verschiedenen Auflagen. Sehr empfehlenswert. Man findet auch Wörter für die Übersetzung von mittelfranzösischen Texten.

Rose M. Bidle, *Dictionnaire érotique : ancien français, moyen français, Renaissance* Montréal : CERES, 2002. Kann nützlich sein, wenn erotische Zweideutigkeit entschlüsselt werden soll.

Mittelfranzösisch (ab 14. Jahrhundert) :

Algirdas Julien Greimas, *Dictionnaire du moyen français : la renaissance*, Paris : Larousse, 1992
Empfehlenswert!

Französisch allgemein

Französisches etymologisches Wörterbuch FEW
Für die Erschliessung der Bedeutungen der Wörter in der alten Sprache kann das etymologische Wörterbuch sehr hilfreich sein. Man findet oft auch regional gefärbte Schreibweisen u. ä. Walther v. Wartburg (Hg.) nach dem Tod W. von Wartburgs: Otto Jänicke, Carl Theodor Gossen, Margaretha Hoffert, Jean-Pierre Chambon, Jean-Paul Chauveau(Hg.), *Französisches etymologisches Wörterbuch : eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Basel 1928, 25 Bde. + Beihefte und Supplemente. Wird seit einigen Jahren vollkommen überarbeitet und neu aufgelegt. In jeder grösseren Bibliothek konsultierbar.

ITALIENISCH

Eine Parallele zum altfranzösischen Wörterbuch von Godefroy existiert für das Italienische nicht. Zu empfehlen ist daher das mehrbändige etymologische Wörterbuch, dessen Umfang sich in annehmbaren Grenzen hält und das die meisten in Frage kommenden Wörter auch für die alte Sprache ausreichend belegt: Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna 1979–>

ALTES OKZITANISCH

Ebenfalls schwierig ist die Situation für das alte Okzitanisch. Das nachstehend aufgeführte DAO ist erst im Entstehen begriffen und kommt nur schleppend weiter. Die anderen in Frage kommenden Wörterbücher sind sehr alt.

Kurt Baldinger (Hg.), *Dictionnaire onomasiologique de l'ancien occitan : DAO*, Tübingen, 1975–

Emil Lévy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch* : Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique Roman, fortgesetzt von Carl Appel Leipzig, 1894–1924, 8 Bände.

Emil Lévy, *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg 1909 und spätere Ausgaben. Handlich, aber nicht immer genügend ausführlich.

ROMANISCHE SPRACHEN ALLGEMEIN:

Falls man mit einem Wort nicht weiter kommt, empfiehlt sich das nachstehend genannte Romanische Wörterbuch, dass alle romanischsprachigen Wörter etymologisch belegt, das heisst aufzeigt, woher das betreffende Wort stammt, was dann wieder als Basis für weitere lexikologische Schritte dienen kann.

Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, 6. unveränderte Auflage, Heidelberg 1992. In grösseren Bibliotheken konsultierbar.

Die *dritte* Frage, die ich mit Absicht nicht an den Anfang gestellt habe, obwohl sie oft für die wichtigste gehalten wird, ist jene nach der „richtigen" Aussprache. Dazu gibt es mittlerweile Hilfsmittel wie das Buch von Timothy McGee (vgl. Fussnote 162) oder die Internet-Seite „Chantez-vous français?"[165] Doch muss man sich bewusst sein, dass sich die Gelehrten auch auf diesem Gebiet nicht immer einig sind. In Frankreich zum Beispiel dürften die regionalen Unterschiede – sagen wir der Sprache des 14. Jahrhunderts – mindestens so gross gewesen sein wie heute, durch das Fehlen von Massenmedien mit ziemlicher Sicherheit sogar noch bedeutend grösser. Was heute praktiziert wird und was ich meinen Studenten in Ermangelung eines Besseren zu vermitteln versuchte, sind Konventionen einer mehr oder weniger vereinheitlichten Aussprache auf Grund plausibler Annahmen der Linguisten. Als pragmatische Regel mag gelten: Im Zweifelsfall ist jene Lösung vorzuziehen, die von einem heutigen Muttersprachler besser verstanden werden kann, denn man singt ja nicht für Linguisten, sondern für Zuhörer, denen der Zugang zum Werk einer fernen Vergangenheit auch in sprachlicher Hinsicht nicht erschwert, sondern erleichtert werden soll. Übertriebener Purismus ist hier nicht angezeigt. Wichtig ist, dass man ehrlich bleibt und nicht vorgibt streng „historisch" zu sein, das gilt übrigens für alle übrigen Aspekte einer Aufführung genau so. Wichtiger als die korrekte Aussprache, die ohnehin nie korrekt sein wird, ist das fundierte Verständnis dessen, was gesungen wird. Nur auf dieser Grundlage hat die Aufführung eine Chance authentisch – nicht im historischen, sondern im künstlerischen Sinn – zu werden. Ein Beispiel: Ein heutiger okzitanisch singender Südfranzose spricht seine Sprache so aus, wie das heute üblich ist und nicht so wie es vor 800 Jahren war. Da er linguistisch französisch sozialisiert ist, spricht er in vielen Fällen nicht das rollende r des Südens, sondern das Rachen-r der Ile-de-France. Das alles wäre streng genommen falsch hinsichtlich der Aussprache des alten Okzitanisch. Dennoch wird man bemerken, dass der Gesang dieser muttersprachlichen Interpreten häufig authentischer und lebendiger wirkt, als eine so genannt historische Aufführung – selbst wenn er statt einer Fidel ein Akkordeon zur Begleitung benutzt. Damit sei selbstverständlich nicht jeglicher Willkür in der Aufführungspraxis das Wort geredet!

Nun zum *vierten* und heikelsten Punkt: Das rein sprachliche Verständnis eines Textes reicht in vielen Fällen nicht aus für eine überzeugende Interpretation (vgl. Kap. **II**). Um zu einem tieferen Verständnis vordringen zu können, gibt es keinen anderen Weg, als sich mit möglichst vielen Texten vertraut zu machen, sich möglichst viele Kontexte anzueignen. Denn es wird praktisch nicht möglich sein, für jeden Text einen Spezialisten intensiv zu befragen. Letztlich kommen Mittelaltermusiker nicht darum herum, sich mit Leib und Seele und über viele Jahre hinweg auf hunderte von Werken einzulassen. Dies mag etwas fanatisch klingen, aber Musik des Mittelalters kann man nicht „nebenbei" betreiben, obwohl das immer wieder gemacht wird. Nur die Ver-

[165] Von Olivier Bettens betreute Web-Site mit dem Titel „Chantez-vous Français? Remarques curieuses sur le français chanté du Moyen Age à la période baroque" mit Berücksichtigung des von Franzosen gesungenen Lateins. Internet: http://virga.org/cvf/index.html

trautheit mit möglichst vielen Werken, die man intensiv analysiert und studiert hat, führt zu jener durchdringenden Schau, die diese Musik erst wirklich lebendig werden lässt. Diese hohen Anforderungen sind nicht als Belastung zu interpretieren, sondern als die wunderbare Chance, in eine Welt einzutauchen, die ihre Geheimnisse erst preisgibt, wenn man fünfzig oder hundert Mal hingeschaut hat. Aus dieser Vertrautheit wird sich die Lust am Gegenstand entwickeln, und erst diese Begeisterung ist die echte Grundlage für eine gute Aufführung. Die wissenschaftlich haltbare und gründliche Vorbereitung des Materials, die ernsthafte Auseinandersetzung mit aufführungspraktischen Fragen, all das sind selbstverständlich unabdingbare Voraussetzungen für eine seriöse Arbeit, aber sie sind Mittel zum Zweck, sie genügen nicht für eine überzeugende Aufführung. Nur die innige Vertrautheit mit dem Werk, die den Musiker vom Zelebrieren eines akademisch historischen Rituals befreit, führt zum Ziel. Eine heutige Aufführung ist nur in dem Sinn historisch, als sie ein Glied in der historischen Abfolge aller über die Zeiten hinweg möglichen Aufführungen ist, sie ist niemals so, „wie es früher einmal gewesen ist." Der amerikanische Künstler Cy Twombly hat ein plastisches Objekt geschaffen, das „Orpheus, du unendliche Spur" heisst (Orpheus, Thou unending trace, nach einem Rilke-Vers aus den „Sonetten an Orpheus" [1922]).[166] Dort bedeutet „unendliche Spur" die Poesie, die weiter lebt, obwohl Orpheus von den Mänaden zerrissen wird. Twomblys Plastik besteht aus einem Sockel aus Holz, der den Namen Orpheus trägt, und darüber ist mit sehr schlichten Mitteln eine Lyra angedeutet. Das symbolisch Relevante daran ist, dass die geschwungene Seite der Lyra aus einer Holzlammelle besteht, die sich ohne starre Befestigung in die Halterungen schmiegt. So entsteht eine unbegrenzte Kurve im Raum. Man könnte sich vorstellen, dass jede historische Aufführung einen Punkt auf dieser unendlichen Spur der Geschichte darstellt, der sogleich vom nächsten Punkt abgelöst wird, eine unendliche Reihe. Jede dieser unendlich vielen möglichen Aufführungen ist eine Rekonstruktion mit unvermeidlich anachronistischen Mitteln. Die einzig mögliche Authentizität ist die künstlerische, und die kann nur über das Leben mit dem Werk erreicht werden, das kein Wörterbuch, kein

[166] Sonett XXVI, letztes Gedicht des ersten Teils
Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.

Keine war da, dass sie Haupt dir und Leier zerstör.
Wie sie auch rangen und rasten, und alle die scharfen
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,
wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör.

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.

Linguist, kein nachgebautes Instrument und keine noch so gut gemachte Edition ersetzen kann. Um zum Beispiel die Originalität der erhaltenen Werke von Zacara da Teramo zu verstehen und zu geniessen, muss man eine grosse Zahl von Vergleichsbeispielen italienischer Musik der gleichen Zeit gründlich kennen. Dann wird man bemerken, worin sich Zacara von anderen unterscheidet und das gerade auch auf der Ebene der Texte. Ist man über Jahre hinweg mit dem Vokabular musikalischer Texte vertraut geworden, wird man auch als Nicht-Linguist bei einem Wort wie *commessa* oder *reintegrato* stutzig werden und anfangen, sich die entsprechenden Fragen zu stellen. Voraussetzung ist allerdings, dass die Musiker ihre Scheu vor den Texten überwinden und die Beschäftigung mit den poetischen Gebilden nicht als notwendiges Übel, sondern als integralen Bestandteil ihrer Arbeit am Werk einschätzen lernen. Die Arbeit am Text sollte auch nicht im letzten Moment erfolgen, sondern im Gegenteil am Anfang der Auseinandersetzung mit dem Werk stehen. Das Erkennen der poetischen Struktur und das Verständnis des Textes löst so manche sich aus der musikalischen Analyse ergebende Frage von selbst.

Dem Grundprinzip dieses Buches folgend, die einzelnen Fragen durch Beispiele zu konkretisieren, soll nachfolgend der Text eines Werkes, das in mehreren Quellen überliefert ist, Schritt für Schritt erarbeitet werden, indem Editionen, allfällige Übersetzungen und Hilfsmittel möglichst vollständig berücksichtigt werden. Das Beispiel möge als eine Art Leitfaden für die eigene Arbeit an Texten dienen. Selbstverständlich zeigt es nur einen Fall unter unendlich vielen möglichen Fällen. In jedem Repertoire stellen sich die Probleme wieder etwas anders und die Hilfsmittel sind andere. Was hier versucht wird, ist lediglich aufzuzeigen, wie man das Material eines bestimmten Werkes erarbeiten könnte.

Johannes de Grocheo nennt in seinem Traktat[167] die Chanson ***Quant li rossignols jolis*** von Châtelain de Coucy (Zuschreibung ungewiss) als Beispiel für den sogenannten *cantus coronatus*, den Gesang gekrönter Häupter, das heisst den einstimmigen höfischen Gesang. Das Lied trägt im Repertoire von Raynaud / Spanke die Nummer 1559 (gewöhnlich als R 1559, S 1559 oder RS 1559 zitiert). Es ist zu empfehlen, die Arbeit an einem Trouvère-Lied immer mit der Konsultation dieser Bibliographie zu beginnen, da sie auf den ersten Blick die wichtigsten Informationen liefert: Autor, Quellen (mit und ohne Musik), metrisches Schema und Hinweis auf metrisch übereinstimmende Lieder. Lediglich die bibliographischen Hinweise sind zu ergänzen, da das Buch schon 1955 erschienen ist.[168] Falls man von einem Lied die Nummer nicht kennt, sondern nur die Anfangszeile, ist darauf zu achten, dass die Lieder nach dem Reim der Anfangszeile geordnet sind, was etwas gewöhnungsbedürftig ist. Es folgen also Lieder aufeinander, die zum Beispiel am Ende der ersten Zeile die Reime **-a**, **-age**, **-agne** usw. aufweisen.

[167] *De Musica*, geschrieben um 1300.

[168] Hans Spanke (Hg.), *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt, Leiden 1955.

Aus dem Eintrag in Raynaud / Spanke entnehmen wir, dass das ausgewählte Lied R 1559 in zehn Versionen erhalten ist und in einer Handschrift (**N**) zwar ursprünglich eingetragen war, die entsprechende Lage des Manuskriptes aber verloren ist. Die Gesamtedition der Trouvère-Lieder von Hans Tischler folgt einer eigenen Nummerierung, wobei der erste Band die entsprechenden Indices enthält, welche die Orientierung ermöglichen.[169] Raynaud / Spanke gibt bei jeder Nummer auch das Reimschema an, im vorliegenden Fall: 7 abab baabab. Der gesamte Text besteht aus siebensilbigen Versen, die mit einer betonten Silbe enden (männlich).[170] Im ganzen Text gibt es offenbar nur zwei verschiedene Reim-Endungen, die man als a und b bezeichnet. Die musikalische Form wird bei Raynaud / Spanke in Klammern und mit Majuskeln angegeben: ABAC DEFGHI. Jeder Buchstabe bezeichnet eine musikalische Phrase. Selbstverständlich ist das nur eine sehr summarische Formbeschreibung, die unbedingt durch die eigene Analyse ergänzt werden muss. Der Eintrag der Bibliographie informiert ausserdem darüber, dass das Lied in drei Handschriften (**K, X, P**) dem Châtelain de Coucy zugeschrieben ist, in zwei Handschriften (**M,T**) Raoul de Ferrières, in einer Handschrift **C** Ferri de Ferrières, ferner dass es in den Handschriften **V, O** und **U** offenbar ohne Autorenzuschreibung erscheint.

Der Châtelain de Coucy oder Gui IV. von Coucy lebte von ca. 1165–1203. Das Schloss Coucy liegt nördlich von Soissons (Département Aisne, westliche von Reims). Er nahm am dritten Kreuzzug teil und spielte im vierten eine wichtige Rolle. 15 Chansons sind ihm mit Sicherheit zuzuschreiben. Raoul de Ferrières wirkte um 1200–1210 und stammte aus normannischem Adel. Ihm sind 8 Chansons zugeschrieben. Es ist nicht zu entscheiden, wer von beiden der Autor von ***Quant li rossignols jolis*** ist. Es wäre denkbar, dass eine gewisse Verwirrung dadurch entstand, dass es auch einen Raoul de Coucy gab (Raoul I. Herr von Coucy und Marle), der 1191 im dritten Kreuzzug fiel. Die Frage nach dem Autor wird wohl nie endgültig zu entscheiden sein.

Da das Manuskript **C** keine Melodien enthält, ist davon auszugehen, dass es neun Melodie-Versionen von diesem Stück gibt. In **U** blieb jedoch das Liniensystem leer, das reduziert die musikalischen Redaktionen auf acht. Für die Handschriften **M, O** und **U** existieren Faksimiles, die in grösseren Bibliotheken meist greifbar sind.[171] Drei der Melodieversionen gehören zur Manuskriptgruppe **K, N, P, X**. die Melodien dieser Handschriften pflegen sich nur unwesentlich

[169] Hans Tischler (Hg.), *Trouvère lyrics with melodies: complete comparative edition,* (Corpus Mensurabilis Musicae 107), Vol.1–12, American Institute of Musicology, Stuttgart, 1997.

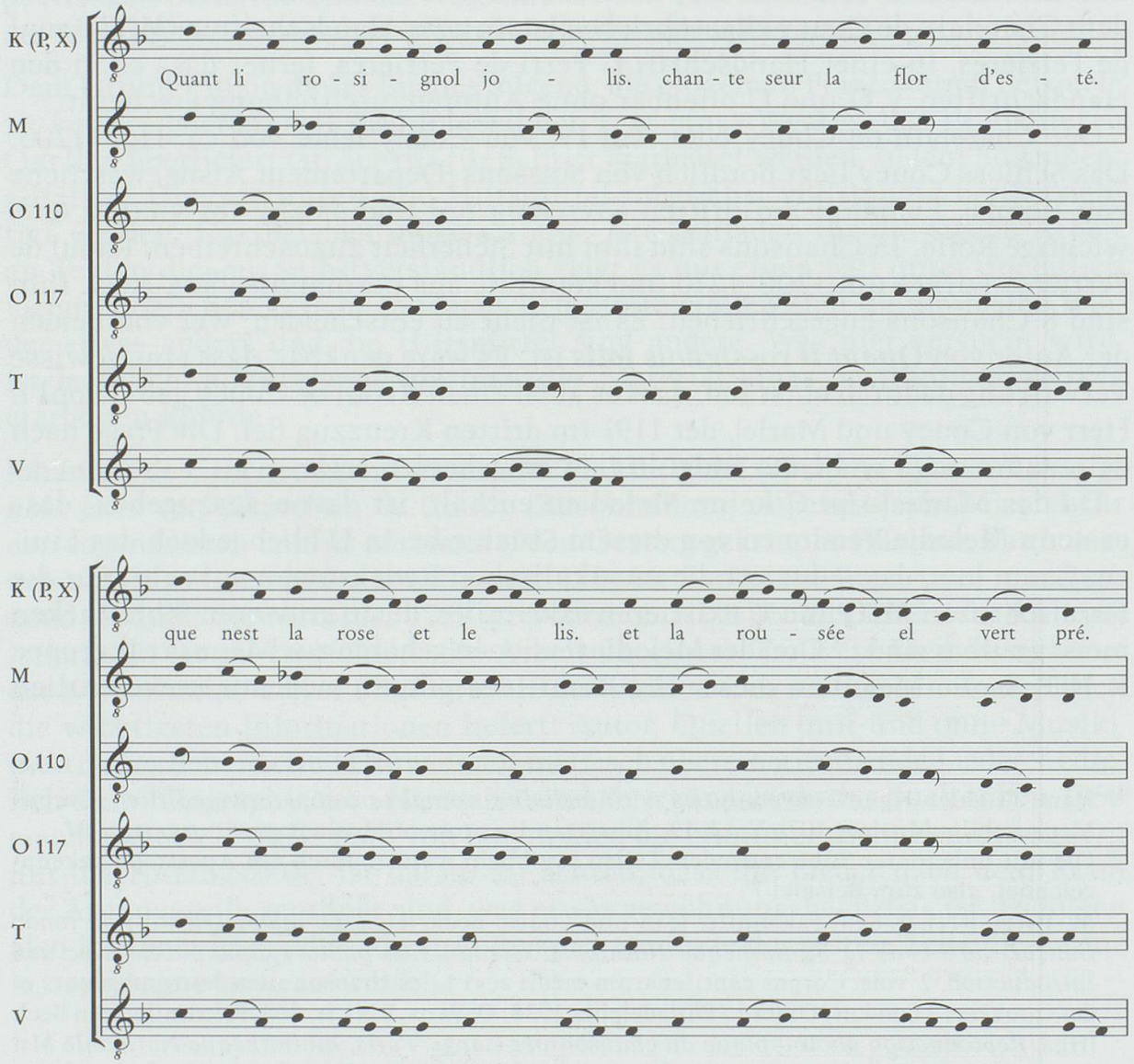
[170] Die mit unbetonter Silbe endenden Zeilen (weiblich) werden durch ein Apostroph gekennzeichnet, also zum Beispiel 7′.

[171] **M**, Paris, BNf.fr. 844, Faksimile: Jean und Louise Beck, (Hg.), *Le manuscrit du Roi, fonds français no 844 de la Bibliothèque Nationale: reproduction phototypique publié avec une introduction,* 2 vols. Corpus cantilenarum medii aevi 1; les chansonniers des troubadours et des trouvères 2 London / Oxford / Philadelphia 1938. **O**, Paris, BNf.fr. 864, Faksimile: Jean Beck (Hg.), *Reproduction phototypique du chansonnier Cangé: Paris, Bibliothèque Nationale Ms. français No 864,* 2vols, corpus cantilenarum medii aevi 1; les chansonniers des troubadours et des trouvères 1, Paris / Philadelphia 1927. **U**, Paris, BNf. fr. 20050, Faksimile: P. Meyer/ G. Raynaud (Hg.), *Le chansonnier français de Saint-Germain-des-Prés,* Paris 1892.

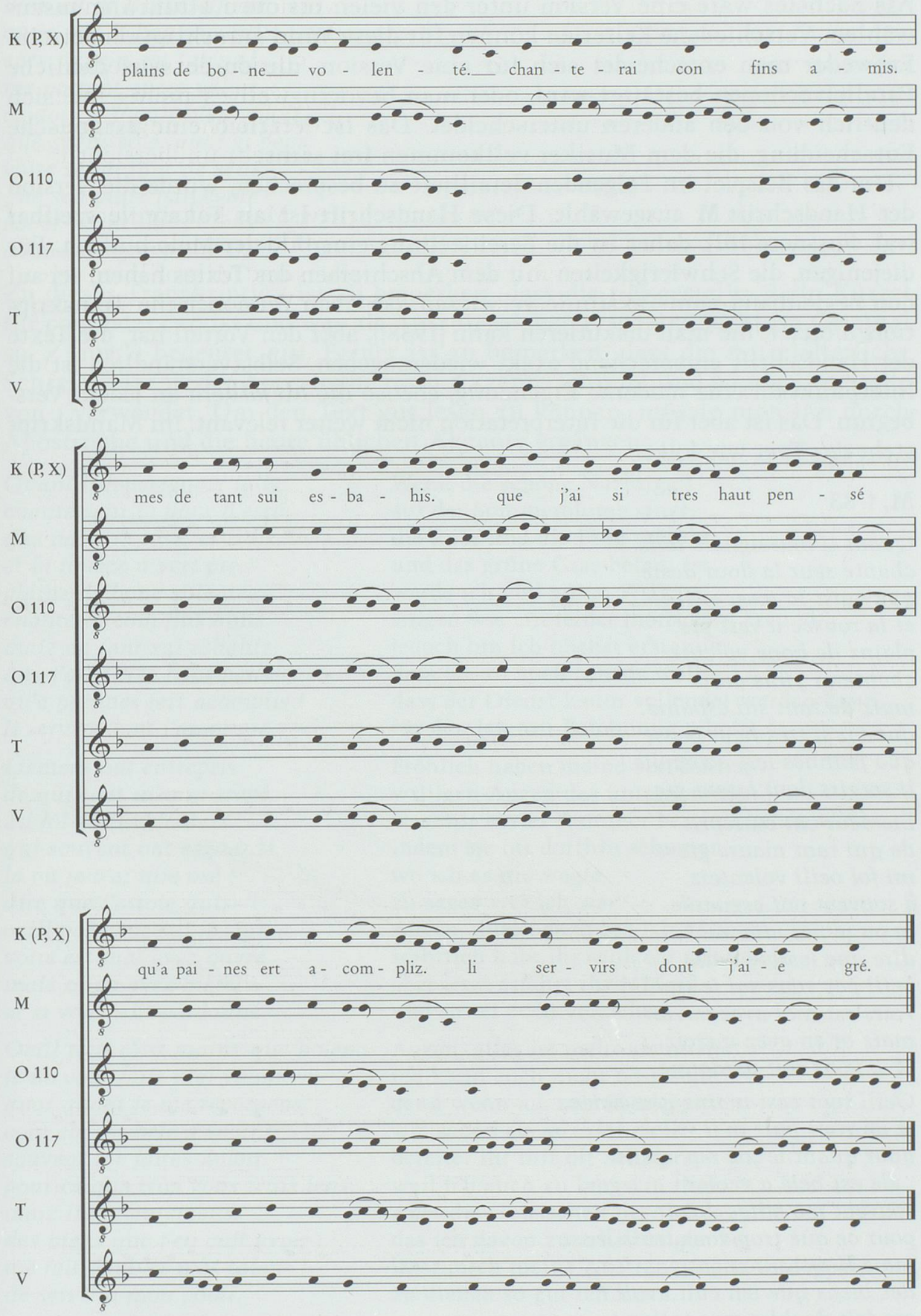
voneinander zu unterscheiden. Diese, sowie die Versionen **T** und **V** müssten über Mikrofilme verifiziert werden. Was eine moderne Transkription der Melodien angeht, so findet sich das Lied nicht in der Edition der Melodien des Châtelain de Coucy von Hendrik van der Werf[172], weil es nicht eindeutig zugeschrieben ist. Tischlers Edition ist für Melodievergleiche ungeeignet, da alle Melodien mensuriert aufgezeichnet sind, was ein sehr unübersichtliches Gesamtbild ergibt.

Wie wäre also in einem solchen Fall vorzugehen? Man könnte versuchen, sich trotz der Mensurierung bei Tischler ein erstes Bild der Melodievarianten zu machen. Idealer wäre es, auf Grund von Faksimiles und Mikrofilmen eigene Editionen zu erstellen, indem man die verschiedenen Versionen untereinander anordnet:

Notenbeispiel 59: Châtelain de Coucy?, ***Quant li rossignols jolis***



[172] Hendrik van der Werf, *Trouvère-Melodien*, (Monumenta Monodica Medii Aevi, Bd. 11, 1–2), Kassel / Basel 1977–79.


K (P, X)
plains de bo - ne vo - len - té. chan - te - rai con fins a - mis.
M
O 110
O 117
T
V
K (P, X)
mes de tant sui es - ba - his. que j'ai si tres haut pen - sé
M
O 110
O 117
T
V
K (P, X)
qu'a pai - nes ert a - com - pliz. li ser - virs dont j'ai - e gré.
M
O 110
O 117
T
V

Als nächstes wäre eine Version unter den vielen für die Aufführung auszuwählen. Verschiedene Kriterien können für diese Wahl ausschlaggebend sein. Entweder man entscheidet sich für eine Version, die durch sehr ähnliche Parallelversionen bestätigt wird, oder man bevorzugt eine Fassung, die sich deutlich von den anderen unterscheidet. Das ist letztlich eine ästhetische Entscheidung, die dem Musiker vollkommen frei steht.

Um das Beispiel im Folgenden detailliert zu besprechen, wurde die Version der Handschrift **M** ausgewählt. Diese Handschrift ist als Faksimile greifbar (vgl. Fussnote 161), daher ist die Bereitstellung einer Übertragung einfach. Für diejenigen, die Schwierigkeiten mit dem Abschreiben des Textes haben, sei auf den Begleitband zum Faksimile verwiesen, der zwar musikalische Transkriptionen bietet, die man diskutieren kann (1938!), aber den Vorteil hat, die Texte der Handschrift entsprechend exakt wiederzugeben. Selbstverständlich ist die Interpunktion eine moderne Ergänzung, ebenso die Majuskeln an jedem Versbeginn. Das ist aber für die Interpretation nicht weiter relevant. Im Manuskript steht der Text wie folgt:

M, f. 83

Quant li louseignolz iolis.
chante seur la flour deste.
que naist la rose. et li lis.
et la rousee u vert pre.
plainz de bone volente.
chanterai ₉ fins amis.
maiz de tant sui esbahiz.
que iai si tres haut pense.
qua painnes iert acomplis !
li servirs dont iatent gre.

Liement ont entrepris.
de qui tant maura greve.
mi fol oeill volenteiz.
q́ souvent ont esguarde.
la ou ie nai mie ose !
dire que iestoie quis.
oeill par vous sui ie trahis.
voirs est mal avez ouvre.
maiz or en avez merciz.
et si vous soit pardoune.

Oeill tout cest mainz que noienz.
ie ne vous puis mal voloir.
quar quant ie me reporpens.
₉ ele est bele a veoir !
souvent me faites doloir.
pour ce que trop vous truis lens.
maiz li rasseuremens.
des biens que ien cuit avoir !
me fait doubler mes talens !
de servir a mon pooir.

Bien ait or li hardemens.
ou ie pris li bon espoir.
eurs. servirs. et talens !
me porront encor valoir.
ce dois ie moult bien voloir.
que suens soie. quar gi pens.
voire se iai tant de sens.
$_9$ ne sen puist parcevoir !
encor venra lius et tens !
de ma tresgrant ioie avoir.

Zu dieser Transkription ist zu bemerken, dass die tief gestellte 9 ein Kürzel für *com* oder *con* ist und was als Ausrufezeichen erscheint, sieht im Original so ✓ aus, q̇ bedeutet *qui*. Ferner ist zu bemerken, dass die mittelalterliche Schreibweise weder Apostrophe noch Akzente schreibt und häufig *i* an Stelle von *j* verwendet. Um den Text gut lesen zu können, müsste man ihn durch Apostrophe und die heute üblichen Akzente ergänzen:

Quant li louseignolz jolis.	Wenn die schöne Nachtigall
chante seur la flour d'esté.	auf der Sommerblume singt,
que naist la rose. et li lis.[173]	die Rose und die Lilie erblüht
et la rousée u vert pré.	und das grüne Gras betaut ist,
plainz de bone volenté.	werde ich voll guten Willens
chanterai com fins amis.	singen wie ein feiner [höfischer] Freund;
maiz de tant sui esbahiz.	jedoch bin ich höchst erstaunt,
que j'ai si très haut pensé.	dass ich so hoch hinaus wollte,
qu'a painnes iert acomplis !	dass der Dienst kaum vollendet werden kann,
li servirs dont j'atent gré.	für den ich mir Belohnung erhoffe.
Liement ont entrepris.	Fröhlich haben meine verrückten
de qui tant m'aura grevé.	willigen Augen das unternommen,
mi fol oeill volenteiz.	was mir soviel Kummer bereitet haben wird,
qui souvent ont esguardé.	indem sie oft dorthin schauten,
la où je n'ai mie osé !	wo ich es nie wagte
dire que j'estoie quis.	zu sagen wer ich war.
oeill par vous sui je trahis.	Augen, durch euch bin ich verraten,
voirs est mal avez ouvré.	wahrlich habt ihr schlecht gehandelt,
maiz or en avez merciz.	aber jetzt erfährt ihr Mitleid
et si vous soit pardouné.	und so sei euch verziehen.
Oeill tout c'est mainz que noienz.	Augen, alles ist mehr als nichts,
je ne vous puis mal voloir.	ich kann euch nicht böse sein,
quar quant je me reporpens.	denn wenn ich mir überlege
com ele est bele a veoir !	wie schön sie anzusehen ist,
souvent me faites doloir.	bereitet ihr mir oft Schmerz,
pour ce que trop vous truis lens.	weil ich euch zu langsam finde.
maiz li rasseuremens.	Aber die Gewissheit des Guten,
des biens que j'en cuit avoir !	das ich davon zu erhalten glaube,
me fait doubler mes talens !	lässt mich meine Anstrengungen verdoppeln
de servir a mon pooir.	zu dienen so gut ich kann.

[173] Der zusätzliche Punkt wurde im vorhergehenden Kapitel angesprochen.

Bien ait or li hardemens.	Wohl habe ich jetzt die Kühnheit,
où je pris li bon espoir.	woher ich die gute Hoffnung schöpfe,
eurs. servirs. et talens ![174]	Glück, Dienst und Wille
me porront encor valoir.	werden mir noch nützlich sein.
ce dois je moult bien voloir.	Ich muss wirklich anstreben,
que suens soie. quar g'i pens.[175]	der ihre zu sein, denn daran denke ich,
voire se j'ai tant de sens.	freilich nur falls ich so vernünftig bin,
qu'on ne s'en puist parcevoir !	dass man es nicht bemerken wird.
encor venra lius et tens !	Der Ort und die Zeit werden kommen,
de ma tresgrant joie avoir.	wo ich meine sehr grosse Freude erfahren werde.

Moderne Interpunktion ist für das Textverständnis nicht unbedingt erforderlich, kann aber unter Umständen eine Interpretationshilfe darstellen. Das einfachste Vorgehen bei der Vorbereitung dieses Textes wäre natürlich gewesen, ihn aus Tischlers Gesamtedition der Trouvère-Lieder zu entnehmen. Nur ergeben sich da erhebliche Probleme, die nicht unerwähnt bleiben sollen. Um das vorliegende Lied in dieser umfangreichen Edition zu finden, ist es am einfachsten, die in Band I, p. 49 befindliche Liste der Liedanfänge zu konsultieren. Dies ist weitaus bequemer, als die Umrechnungstabelle von R-Nummern zu Tischler-Nummern auf den Seiten 167 ff. zu benutzen. Das Lied trägt bei Tischler die Nummer 897 und steht im 10. Band. Unter der Nummer 897–7 (die Seiten der Edition sind nicht nummeriert) ist der Text des Liedes abgedruckt. Für die ersten vier Strophen fehlt ein Hinweis auf die Quelle, welcher der Text entnommen ist. Ein Blick in die Musikedition zeigt, dass es sich um den Wortlaut der Handschrift **M** handelt, der stellvertretend für alle anderen in der Edition der Melodien eingetragen ist. Vergleicht man nun den gedruckten Text der ersten vier Strophen mit dem Original, wird man einige Fehler entdecken, die zum Teil einer durch den Herausgeber nicht weiter erörterten Absicht entsprechen könnten, indem offensichtlich Schreibweisen anderer Manuskripte übernommen worden sind. Irritierender ist, dass als Strophe 5 ein Text aus der Handschrift **C** erscheint, die keine Melodien enthält. Eine fünfte unvollständige Strophe (acht statt zehn Verse) steht in den Manuskripten **K**, **P**, **X** und **V**. Die Gesamtausgabe beschränkt sich auf die Version **K**. Aus dem Gesagten lässt sich erkennen, dass der Umgang mit Texten von Seiten der Musikwissenschaft nicht immer sehr sorgfältig ist.

Da es in keiner der musikalischen Handschriften eine vollständige fünfte Strophe gibt, besteht kein Grund, den Text der Handschrift **M** in irgendeiner Weise als unvollständig zu betrachten. Man kann davon ausgehen, dass das Material der Handschrift ein schlüssiges Ganzes ist, das als korrekte Grundlage für eine Aufführung dienen kann. Daher geht es als Nächstes darum, eine Übersetzung in die eigene oder eine andere vertraute Sprache zu suchen. Weder Tischlers Edition, noch die zum Beispiel auf dem Internet abrufbaren

[174] An dieser Stelle werden offenbar zusätzliche Punkte gesetzt, um die Aufzählung deutlich zu machen.

[175] Der Punkt hebt den Textteil „ich gehöre ihr" hervor.

Texte des Châtelain de Coucy[176] enthalten irgendwelche Übersetzungen. Es bleibt daher nur die Möglichkeit ein CD-Booklet oder ähnliches zu konsultieren. Im vorliegenden Fall wird das Auffinden einer Tonaufnahme durch die Tatsache erschwert, dass es für das Lied keine eindeutige Zuschreibung gibt, sodass man das Lied nur nach seiner Anfangszeile suchen kann. Nun lautet die erste Zeile in den verschiedenen Manuskripten zwar gleich, ist aber jeweils unterschiedlich geschrieben:

M: ***Quant li louseignolz iolis***
O: ***Quant li rossignoz ioliz***
U, T: ***Quant li rossignols iolis***
K, P: ***Quant li rosignol iolis***
V: ***Quant li rousignos iolis***
X: ***Quant li rosignox iolis***

Wenn man also das Lied im Internet sucht, was sehr oft gut funktioniert, ist man gezwungen alle Schreibweisen auszuprobieren. Nach einer erfolglosen Suche im Internet und im Katalog der Basler Universitätsbibliothek, gehe ich davon aus, dass keine Übersetzung greifbar ist und deswegen eine eigene angefertigt werden muss.

Wer des Französischen mächtig ist, wird einen grossen Teil des Textes verstehen können. Ich übertrage die erste Strophe in modernes Französisch, um zu zeigen wie hoch der Anteil Wörter ist, die heute noch verwendet werden:

Quant li louseignolz iolis.	Quand le rossignol joli
chante seur la flour desté.	Chante sur la fleur d'été
que naist la rose. et li lis.[177]	Que naît la rose et le lys
et la rousée u vert pré.	Et la rosée au vert pré
plainz de bone volenté.	Plain de bonne volonté
chanterai com fins amis.	Chanterai comme fin ami
maiz de tant sui esbahiz.	Mais je suis très étonné
que j'ai si très haut pensé.	D'avoir si haut pensé
qu'a painnes iert acomplis !	Qu'à peine était accompli
li servirs dont j'atent gré.	Le service pour lequel j'attends la récompense.

Das erste Wort, das Schwierigkeiten machen könnte, ist *louseignolz*. Im altfranzösischen Wörterbuch Larousse finden sich die Schreibweisen *losegnol, losignol,* häufiger begegnet die Vriante mit *r,* rossignol und andere Schreibweisen, dazu im Wörterbuch: *rossignel* und *rossignos*. Das Wort ist ein sprechendes Beispiel für die Variabilität der Orthographie im Mittelalter. Es gilt flexibel zu sein und verschiedene Möglichkeiten auszuprobieren, um das richtige Wort im Wörterbuch zu finden. Manche Wörter sind beständiger in der Schreibweise, andere weniger.

[176] http://www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/textes/chansonnier/main/msU/Chastelain

[177] Der zusätzliche Punkt wurde im vorhergehenden Kapitel angesprochen.

Nachfolgend einige allgemeine Hinweise zur Orthographie des Altfranzösischen:

- *j* erscheint meist als *i*
- dort wo heute ein ^ steht, fand sich früher ein s, also *naist* statt *naît*
- in vielen Wörtern findet sich ein heute nicht mehr erscheinendes e, Beispiel *seur* statt *sur* oder *veoir* statt *voir*
- häufige Inkonsistenz von s und z, also *iolis* oder *ioliz*; *plainz* oder *plains*
- Verbalformen schreiben sich nicht gleich wie heute, Beispiel: *sui* statt *suis*
- Es existieren auch einige Verbalformen, die heute verschwunden sind wie der alte Imperfekt *iert* des Verbs *estre*. Will man das nachvollziehen, kommt man nicht darum herum, ein Lehrbuch des Altfranzösischen bei zu ziehen.
- Die Schreibung der Nasale geht nach dem Klang und nicht nach festen Regeln, man findet zum Beispiel *pense* oder *panse* für das gleiche Wort, was sehr verwirrend sein kann, heisst *pense* doch in im heutigen Französisch „ich denke" oder „er denkt", während *panse* heisen könnte „ich oder er verbinde(t) eine Wunde" oder „dicker Bauch".
- Im Mittelalter werden keine Apostrophe gesetzt, was unter anderem das Erkennen von Verbalformen und vor allem das Erkennen der Wortgrenzen erschwert. *Iatent* ist also nicht ein im Wörterbuch auffindbares Wort, sondern eine Zusammensetzung aus *je* und *attent* = *j'attent*, heute schreibt man *j'attends*. (Die Verbalendung entspricht somit nicht dem heutigen Gebrauch).
- Auch die heutige Akzentschreibung war damals unbekannt. Das Fehlen von Akzenten kann zu Missverständnissen führen. Steht in einem Text zum Beispiel das Wort *plante*, was im modernen Französisch die Pflanze bedeutet, kann es sein, dass es sich in Wirklichkeit um *planté* handelt, was modern „gepflanzt" heisst. Auch das ist aber im Zusammenhang vielleicht nicht gemeint (man denke an das weiter oben besprochene Beispiel bei Philippe de Vitry), sondern es kann sich auch um *plenté* handeln. Das heute nicht mehr übliche Wort leitet sich von lateinisch *plenitas*, die Fülle ab. Im modernen Französisch benutzt man *plénitude* (von lat. *plenitudo*). Glücklicherweise sind derart komplexe Fälle eher selten.
- Konsonanten können doppelt oder einzeln auftreten, Beispiel: *painnes* oder *paines*.
- *Li servirs* ist kein Plural, das *s* am Ende geht auf den lateinischen Nominativ zurück, der Plural hat deswegen im Altfranzösischen kein s. Die Verhältnisse sind genau umgekehrt als in der modernen Sprache: Singular mit s, Plural ohne s.
- Der Diphtong *-eu* erscheint sehr häufig als *-ou*, Beispiel: *fleur* oder *flour*, *douleur* oder *doulour*.
- In manchen Handschriften aus dem Norden Frankreichs findet man k statt c, also *kar* für *car* und ähnliches.

Es ist unmöglich hier alles zu erwähnen, was in einem Text an Problemen begegnen kann. Um die Irritation, welche die ungewohnte Orthographie hervorruft, möglichst gering zu halten, empfiehlt es, sich den Text (laut) zu lesen und sich am Klang der Worte zu orientieren, ohne zu sehr auf die Schreibweise zu achten. Dieses Vorgehen führt manchmal dazu, dass man – gelöst vom Schriftbild – den Sinn der Worte plötzlich versteht. Wichtig ist, dabei nicht zu vergessen, dass viele Wörter im Laufe der Zeit einen Bedeutungswandel durchgemacht haben. Als Beispiel diene das Wort *confort*, das heute in den allermeisten Fällen das bezeichnet, was wir im Deutschen unter Komfort verstehen, im Mittelalter aber fast ausschliesslich für Trost verwendet wurde.

Das alles klingt für Musiker vielleicht nicht nur ermunternd. Es ist aber zu betonen, dass man sich relativ schnell an die Eigenheiten der älteren Sprachformen gewöhnt. Nach einiger Zeit der Beschäftigung wird es immer leichter, sich trotz der Varianten im Wörterbuch zurechtzufinden. Ausserdem sind mittlerweile sehr viele Werke des Mittelalters in Tonaufnahmen erhältlich, deren Begleittexte meist auch Textübersetzungen enthalten – und das Repertoire wird täglich grösser. Eine grosse Hilfe ist das Internet. Oft genügt es, die Anfangszeile eines Liedes einzugeben, um auf relativ ausführliche Materialien zu stossen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass für den Musiker die Arbeit am Text gleichzeitig mit der Arbeit an der Musik oder sogar schon vorher beginnen sollte. Der Text lässt sich in der oben dargelegten Weise erschliessen, indem man sich über den genauen Quellenstand informiert und versucht, eine möglichst vollständige Dokumentation des zu bearbeitenden Textes zusammenzustellen. Ist im Fall mehrerer Möglichkeiten eine Textversion gewählt, gilt es eine allenfalls nötige Übersetzung anzufertigen und auftauchende Fragen der Textinterpretation möglichst bald zu klären. Danach wäre eine metrisch korrekte Fassung aufzuschreiben und so oft wie möglich *laut* zu lesen, weil sich nur dann (gerade beim Sänger!) die Vertrautheit mit dem poetischen Text einstellt, die für eine gute musikalische Interpretation eines Werkes unerlässlich ist. Das laute Deklamieren der Verse lässt die musikalische Komponente des Textes deutlich werden, was der Titel dieses Buches mit „Musik in Texten" meint. Viele Musiker scheinen sich dieser Komponente gar nicht bewusst zu sein, und doch trägt der „Ton" der Sprache sehr viel zur Wirkung des ganzen TEXTES bei. In einem weiteren Schritt gilt es, zugleich mit der Analyse der Musik auch eine Analyse des Textes vorzunehmen und zu überlegen, wie beide Komponenten aufeinander reagieren. Der TEXT, das „Gewobene", muss als Ganzes wahrgenommen werden. Wie eine Textanalyse aussehen kann und dass sie verschiedene Aspekte berücksichtigen sollte, ist hoffentlich aus den voran gegangenen Kapiteln deutlich geworden. Es geht um formale Aspekte der Einzelformen, Einbettung eines Textes in die Tradition, Text im handschriftlichen Kontext der Quelle, mehrfachen Schriftsinn und vieles mehr. Gerade dieser Schritt in Richtung des weiteren Kontexts ist für den Interpreten besonders reizvoll, setzt allerdings eine intensive Beschäftigung mit dem ausgewählten Repertoire voraus.

Die Anstrengung, sich mit einem poetischen Text intensiv zu beschäftigen, wird sich für die Musiker immer lohnen, weil sie den Zugang zum Werk letztlich nicht erschwert, sondern erleichtert. Nicht jedes Werk ist gleich einfach oder schwer erschliessbar und die sprachlichen Voraussetzungen jedes Interpreten sind selbstverständlich sehr verschieden. Unüberwindlich sind die Hindernisse aber letztlich für niemanden, der gewillt ist, sich ernsthaft auf die Arbeit am Text einzulassen. Was die Ergänzung lückenhafter Texte betrifft, können keine allgemein gültigen Empfehlungen gegeben werden. Wenn immer möglich, sollte als Regel gelten, möglichst wenig Eingriffe ins Original vorzunehmen. Lässt es sich dennoch nicht vermeiden, sollte man

versuchen, das Fehlende aus Konkordanzen zu erschliessen. Ist auch das nicht möglich, kann man mit der nötigen Vorsicht auch einmal eine Zeile im Stil der Zeit „nachdichten". Ich persönlich habe mich bis jetzt jedoch nie dazu hinreissen lassen, ganze Strophen zu erfinden, obwohl man mehrmals mit dieser Bitte an mich herangetreten ist. Eine weitere Möglichkeit besteht in gewissen Fällen darin, den Text aus einer literarischen Quelle zu ergänzen. Die Problematik dieses Vorgehens wurde im Kapitel **II. 5** aufgezeigt, dennoch ist diese Möglichkeit in jedem Fall einer phantasiegezeugten Nachdichtung vorzuziehen.

IV. 3 Vom Schein zum Sein

Là è l'immagine e la perfezione heisst es in einem der Ritornelli von Jacopos ***Aquila altera***. Schein und Sein gehören beide zum *là*, einem Begriff, der in der Vorstellung des Mittelalters, besonders in der Lyrik seit den frühen Trobadors, eine grosse Rolle spielt. Das „Dort" als Ort der Vollendung, als Ziel aller Wünsche, wird in der höfischen Lyrik konkretisiert in der unerreichbaren Dame, zum Teil auch im Heiligen Land, durch dessen Eroberung man sich das Himmelreich sichern könnte. *Là è l'immagine et la perfezione* bedeutet, dass in der Vollendung Schein und Sein gleichermassen eingeschlossen sind.

In allen oben besprochenen Werken ist der Schein allgegenwärtig. Ist zum Beispiel ***Un fior gentil m'apparse*** von Zacara tatsächlich unvollständig oder scheint es nur so? Ist dieses Stück möglicherweise gar keine Ballata im strengen Sinn? Sehr häufig begegnen Formen, die einer angenommenen Norm nicht zu entsprechen scheinen. Die musikalisch-poetischen Fakten sind bedeutend vielfältiger als jegliche Systematisierung der Musikgeschichte. Eine weitere Ebene des Scheins manifestiert sich darin, dass sich musikalische Texte in bestimmten Quellen in ihrem Wortlaut von einem allfälligen Paralleltext in einer literarischen Handschrift unterscheiden. In diesen Fällen scheint der musikalische Text manchmal schlicht eine „Abweichung" zu sein, etwas, das von der Normvorstellung abweicht. Ich erinnere an das Beispiel ***Je triomphe de crudel dueil*** aus der Handschrift Porto oder an die Fassung von Binchois' ***Triste plaisir*** in der Handschrift Oxford. Diese Texte stimmen in mehr als einem Detail nicht mit dem Hauptstrang der literarischen Überlieferung überein, daher werden sie eher argwöhnisch betrachtet, doch kann sich hinter dem Schein der Unzulänglichkeit eine poetisch und musikalisch schlüssige Gestaltung offenbaren. Auch auf einer weiteren Ebene begegnet der Schein in der Poesie des Mittelalters. Ungezählte Texte beginnen mit einem so genannten Natureingang, das heisst mit einer relativ stereotyp formulierten Initialstrophe, welche vom Herannahen der schönen Jahreszeit, dem Erblühen der Blumen und dem inspirierenden Gesang der Vögel berichtet, die den Dichter dazu bringen seinerseits zu singen. Ein solcher Anfang erweckt die Illusion, das Gedicht erschöpfe sich in courtoisen Floskeln, was wiederum – falls der Text nicht in seiner Ganzheit betrachtet wird – zu Fehlinterpretationen führen kann. So lesen wir zum Beispiel bei Bertran de Born:

Wohl gefällt mir die fröhliche Frühlingszeit,
welche die Blätter und Blumen entstehen lässt,
und es gefällt mir die Fröhlichkeit
der Vögel zu hören, die ihren
Gesang im Wald erschallen lassen;
und es gefällt mir, wenn ich auf den Wiesen
Zelte und Pavillons errichtet und
über das Feld gewappnete Ritter und
Pferde aufgereiht sehe.

Und es gefällt mir, wenn die Läufer
die Leute mit ihrer Habe zur Flucht zwingen,
und es gefällt mir, wenn ich nach ihnen
viele Bewaffnete kommen sehe,
und es erfreut mein Herz,
mächtige Burgen belagert,
Schutzwälle durchbrochen und zum Einsturz gebracht,
und das Heer am Ufer stehen zu sehen ...

Bertran de Born, einem passionierten Krieger, geht es in diesem Text ausschliesslich darum, den Krieg zu preisen, und doch beginnt er mit einem topischen Natureingang. Denn die gute Jahreszeit eignet sich eben nicht nur für die Liebe, sondern auch für den Krieg. Freilich gibt es sehr viele Gedichte mit Natureingang, die nach den ersten Versen mit der Liebesthematik weiterfahren. Die meisten der mit Melodie erhaltenen Lieder der Trobadors zum Beispiel schlagen keine kämpferischen Töne an, dennoch können die Texte auch noch in der dritten oder vierten Strophe das Thema wechseln, daher ist die Lektüre der vollständigen Gedichte unbedingt geboten, bevor man mit der praktischen Arbeit beginnt.

Die wichtigste Ebene im Spiel von Sein und Schein ist die des mehrfachen Schriftsinns der poetischen Äusserung. Im Mittelalter ist es selbstverständlich, Texte auf mehreren Ebenen zu lesen und zu verstehen. Von den besprochenen Beispielen sind Jacopos ***Aquila altera*** und Zacaras ***Deus deorum*** aufschlussreiche Belege für die Offenheit von Texten, die in verschiedene Richtungen interpretiert werden können und dürfen. Es ist durchaus nicht festgelegt, was der einzelne Rezipient aus einem Text herauslesen soll. In diesem Sinn schrieb Francesco Petrarca in einem Brief an Francesco Aretino: „Denn es gibt eine unendliche Verschiedenheit der Geister, niemanden aber, der die Kühnheit neuer Meinungen zügeln könnte, und die dargestellten Dinge selbst sind so, dass sie viele unterschiedliche Bedeutungen annehmen können. Diese, wenn sie wahr sind und der Buchstabe sie trägt, dürfen, auch wenn sie vielleicht jenen, die die Dichtungen erfunden haben, niemals in den Sinn kamen, nicht zurückgewiesen werden. Denn wer könnte es wagen, mit Sicherheit zu erkennen, was an Wahrheit in so ungewissen Dingen vielleicht mit Absicht verborgen wurde, so dass er zweifellos behaupten könnte, die hätten jene [die Autoren] vor tausend Jahren intendiert und nichts anderes. Es genügt, den Worten eine oder mehrere Bedeutungen zu entlocken, wenn sie nur sinnvoll sind, es mögen mehr oder ebenso viele oder weniger sein, als der Autor wollte; dieser musste

nicht alle, ja vielleicht keine von ihnen im Sinn gehabt haben."[178] Die im Gedicht dargestellten Dinge können eine unbegrenzte Zahl von Bedeutungen annehmen, weil niemand wissen kann, was der Dichter wirklich intendierte; und der Exeget hat das Recht, selbst Bedeutungen aus einem Text zu lesen, an die der Autor nie gedacht hat. Petrarca vertritt hier eine sehr undogmatische Position, welche dem Interpreten eine grosse Freiheit lässt. Es gibt eine einzige Einschränkung: Die Bedeutungen müssen „wahr" und „vom Buchstaben getragen" sein. Im Fall der historischen Aufführungspraxis müsste man vom Buchstaben getragen sein als das verstehen, was in den Kapiteln über exakte Textlesung und den TEXT als Paläogramm gesagt worden ist. Für die Musiker hiesse das konkret, den überlieferten TEXT ernst zu nehmen und in all seinen Komponenten zu analysieren und zu verstehen suchen. Was die „Wahrheit" der Interpretation betrifft, wird man bei der Rekonstruktion der historischen Wirklichkeit sicher nur bis zur Wahrscheinlichkeit vordringen können, da es an exakten Informationen zur mittelalterlichen Aufführungspraxis mangelt, obwohl das Belegbare nicht unterschätzt werden darf. Die Wahrheit einer Aufführung liegt nicht in der peinlich genauen Nachahmung von etwas, was sich letztlich nicht mehr nachvollziehen lässt, nämlich der authentisch historischen Aufführungssituation des Mittelalters. Die einzige Wahrheit liegt in der Authentizität des Musikers, der über eine vertiefte Beschäftigung mit seiner Materie und auf Grund seiner persönlichen musikalischen Fähigkeiten zu einer künstlerisch „wahren" Interpretation gelangt.

Für die Annäherung an das Wahrscheinliche hat die gründliche Lesung der poetischen Texte, wie die vorangegangenen Ausführungen zu zeigen versucht haben, dabei wohl sehr viel mehr Gewicht, als man als Musiker annehmen könnte. Die Behandlung des Textes als notwendiges Übel, das man auf ein Minimum beschränkt, indem man sich etwas über die Aussprache informiert und schnell eine Übersetzung liest, führt zu einer scheinbar gültigen Interpretation, die letztlich niemals befriedigen kann. Sänger, die sich mit ein paar flüchtigen Informationen zur Aussprache begnügen bevor sie ein Werk aufführen oder auf Tonträger bannen, werden ihre Nachlässigkeit durch die Art ihrer Interpretation sehr schnell verraten. Das Gleiche gilt für die Instrumentalisten. Auch für sie muss das Werk (falls es sich nicht um eines der wenigen Instrumentalwerke der in Frage stehenden Epoche handelt), ein aus Musik und Text „gewobenes" Gesamtwerk bleiben und dementsprechend interpretiert werden.

[178] „nam & ingeniorum infinita dissimilitudo est, nullus autem, qui novorum dogmatum castiget audaciam, & res ipsas tales, quae multos ac varios capint intellectus. Qui si & veri sint, & litera illos fert, quamvis iis, qui fabulas condiderunt, nunquam fortassis in mentem venerint, non erunt repudiandi. Nam quis inter tot ambages rerum, quid in re qualibet studiose abdita veri insit, sic vaticinari audeat, ut indubitanter affirmat, hoc illos, ante annorum millia sensisse non aliud, satis est unum aliquem ex verbis, auto multos sensus elici, veros tamen, licet plures aut totidem, & eosdem aut pauciores, nec eosdem omnes, & horum nullum prorsus habuerit, qui repertor fuit". (Op. omn. II, 869; aus den Epistolae de rebus senilibus IV,5); zitiert nach: Karlheinz Stierle, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München / Wien 2003, 104 / 105.

In der Praxis zeigt es sich immer wieder, dass Instrumentalisten dazu neigen zu glauben, der Text gehe nur die Sänger etwas an. In Wirklichkeit geht es darum, mit dem Instrument nicht nur die Musik, sondern auch den Text zum Sprechen zu bringen. Die für ein bestimmtes Stück gewählte Besetzung sollte daher nicht nur von der Eignung eines Instrumentes für eine bestimmte Partie bestimmt werden, sondern auch von seinen deklamatorischen Möglichkeiten her, aber hier lässt sich nichts verallgemeinern. Jeder einzelne TEXT wird die Frage neu stellen.

In der aufführungspraktischen Realität wird man nie zu einer allgemeingültigen perfekten Interpretation gelangen. Jede Aufführung eines Vokalwerks des Mittelalters ist ein Stück Zeitgeschichte, ein Punkt auf Orpheus' „unendlicher Spur". Diese Unvollkommenheit entspricht der *immagine* in Jacopos Ritornello von ***Aquila altera*** und nach mittelalterlicher Kunstauffassung kann es gar nicht anders sein. Unter anderen hat Nikolaus von Cues betont, dass alle vom Menschen hervorgebrachten Formen lediglich Abbilder des Unendlichen, des Göttlichen sind, dass der Mensch aber fähig ist Werke zu schaffen, die kein Vorbild in der Natur haben. Indem er das tut, handelt er als Abbild Gottes und in diesem Sinne „vollendet" er die von Gott erschaffenen Dinge eher als dass er sie „imitiert". Diese Sicht billigt dem Menschen ein hohes Mass an künstlerischer Autonomie zu. Er wird zum Mit-Schöpfer, jeder künstlerische Ausdruck bedeutet eine Vervollkommnung des Erschaffenen. Der Musiker wird in seiner Eigenschaft als Interpret, als derjenige, der das Werk nur übermitteln kann, weil er es selber verstanden hat (das ist die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *interpretare*), in der klingenden Aufführung das Werk vollkommen machen. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an den Vers von Jaufre Rudel in seinem Lied P–C 262.3 ***No sap cantar,*** der besagt, dass das Lied umso mehr Wert ist, je mehr es gehört wird. Die Aufführung veredelt das Werk.

Wohl bleibt ein Stück Unvollkommenheit bestehen, da der Mensch in der Welt der *immagine* lebt. Wichtig ist, sich bewusst zu bleiben, dass – und hier sei noch einmal auf Jacopos Text verwiesen – sowohl die *immagine* als auch die *perfezione* im *Là* enthalten sind, jenem imaginierten Ort der Vollkommenheit, wo sich alle Gegensätze aufheben, wo die von den Alchimisten ersehnte *coincidentia oppositorum* verwirklicht ist. Das Streben nach der Vollkommenheit ist einem Weg vergleichbar, der niemals ein Ende hat. Das vorliegende Buch wollte nichts anderes, als den Interpreten der Musik des Mittelalters ein paar Hinweise mit auf diesen Weg geben, denn dieser Weg ist das einzig mögliche Ziel musikalischer Interpretation.