

Musik und Text

von Wulf Arlt, Basel

Dufays „*Helas mon dueil*“ entstand um die Mitte des 15. Jahrhunderts, also im Ausgang der Zeit, um die es in unserem Kolloquium geht. Der Anfang dieser Komposition bietet ein anschauliches Beispiel für eine differenzierte Textvertonung mit den Mitteln der Chanson jener Tage. Er zeigt, daß und wie die Komposition bis ins einzelne auf die Gegebenheiten des Textes hin ausgerichtet sein kann, zu seinem Vortrag entworfen und von ihm aus zu interpretieren. Das betrifft zunächst die formale Anlage der Dichtung mit Vers und Zäsur, die Syntax und den Sprachfall. Entscheidend für unser Thema aber ist, in welchem Ausmaß und in welcher Weise sich die musikalische Formulierung darüberhinaus als Vertonung gerade dieses und nur dieses einen Textes erschließt¹:

Beispiel 1

The image shows a musical score for the beginning of the piece "Helas mon dueil" by Guillaume Dufay. It features three vocal parts: Contralto (top), Tenor (middle), and a lower part (bottom). The lyrics are in French and are written below the notes. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals. The lyrics are: "1. 5. He - las mon dueil, a ce cop sui ie mort, Puis - que re - fus l'es - ra - gié si me mort." and "fus l'es - ra - gié si me mort." There are also some performance markings like "4." and "5." above the notes.

Der Text beginnt mit dem allgemeinen „Helas“. Es wird bis zum Ende des Verses in zwei Stufen personalisiert, intensiviert und präzisiert: erst durch „mon dueil“, dann durch „a ce cop sui ie mort“. (Worin der „cop“ besteht, bleibt bis zum Ende des zweiten Verses offen.) Der Cantus nimmt den dreifachen Ansatz „Helas“-„mon dueil“-„a ce cop . . .“ mit dem Sekundanstieg *a-b-c* und anschließendem Terz- bzw. Sekundfall auf. Jedes Melodieglied ist auf die Aussage hin gestaltet: das Klagewort mit dem Terzfall zum akzidentellen *fis*, „mon dueil“ mit der *fa-mi*-Fortschreitung (und dem *b* nach dem *fis*), „a ce cop“ mit der Betonung des *a* durch die Minima *b*. Das hat nichts mit den Konventionen eines formelhaften Beginns zu tun, wie ihn natürlich auch diese Zeit kannte. Und daß sich die zweite Hälfte als eine Ergänzung der ersten im Sinne eines Nachsatzes interpretieren läßt, ändert nichts daran, daß im textgeprägten Gestus des Cantus – um es provozierend zu formulieren – ein klagendes Ich der Dichtung unmittelbar ins Bild tritt.

¹ Die Wiedergabe nach der Ausgabe H. Besslers, *Opera omnia VI: Cantiones*, Rom 1964, S. 42 (= CMM 1).

Der Tenor verbindet die Funktion einer zweiten Gerüststimme mit einer nicht weniger ausdrucksstarken Formulierung: „Helas“ mit Quartaufschwung und signifikantem Abstieg (erst melismatisch über das *a* zum *g*, dann auf „mon dueil“ durch die ganze Oktave): „a ce cop“ mit dem Akzent durch den abermaligen Sprung zum oberen *d*. Zur individuellen Vertonung gehört sodann die Dehnung in der Deklamation der ersten Silben (gegenüber dem „modus imperfectus“ im weiteren). Schließlich ist das ganze Lied in einem plagalen *g*-Dorisch vertont, mithin in einer Tonart, deren Affektcharakter damals als klagend, schwer und für traurige Texte geeignet umschrieben wurde. Dabei wird der generelle Ausdruck hier durch den geringen Umfang im engschrittigen Cantus und den resultierenden Schritt *fis-b* im Beginn, aber auch dadurch intensiviert, daß der erste Vers im Klangraum der nicht transponierten *d*-Tonart formuliert ist und damit in prononcierter Weise die Halbtonschritte *b-a* und (im Contra) *f-e* aufeinander folgen läßt².

Auf den ersten Blick hin könnte man versucht sein, diese Chanson im Sinne jenes immer wieder betonten „vollkommen neuartigen Verhältnisses zur Sprache“ zu interpretieren, „zum Wort und zum Vers, zur Prosodie und zum Metrum, zum Vorstellungs- und Gefühlsinhalt der Texte“, das als eine Errungenschaft des Renaissance-Humanismus gilt, mithin in diesem Lied ein frühes Beispiel jener neuen Öffnung gegenüber der Sprache zu sehen, die erst das Zeitalter Josquins der abendländischen Musik erschlossen hätte³. Dem möchte ich aufgrund einiger Arbeiten der letzten Jahre die These entgegenstellen, daß die ebenso umgreifende wie differenzierte Vertonung des Textes in „*Helas mon dueil*“ auf einer langen und selbstverständlichen Praxis der ein- und mehrstimmigen Musik des Mittelalters beruht. Um sie geht es in meinem Beitrag⁴.

Das betrifft zunächst den Liedsatz französischer Provenienz seit den Tagen Machauts (und eben bis in den Stilwandel des 15. Jahrhunderts). Die Chansons greifen nur ausnahmsweise auf vorgegebene Melodien zurück. Damit bildet der dichterische Text ein

² Dazu die Beobachtungen von B. Meier, *Die Handschrift Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts*, in: *MD 7*, 1953, S. 190/191

³ Das Zitat nach F. Blume, *Renaissance*, in: *MGG 11*, 1963, Sp. 276.

⁴ An Arbeiten der letzten Jahre zur Musik des Mittelalters, die mit grundsätzlichen Überlegungen und einzelnen Analysen verschiedene Aspekte einer differenzierten Textvertonung, deren Voraussetzungen sowie Reflexion in der Lehre diskutieren, das ältere Geschichtsbild korrigieren und auf weitere Literatur hinweisen, nenne ich: R. Jonsson und L. Treitler, *Medieval Music and Language: A Reconsideration of the Relationship*, in: *Studies in the History of Music 1*, New York 1983, im Druck; L. Treitler, *From Ritual through Language to Music*, im Bericht „Musik und lateinischer Ritus. Gattungsfragen des liturgischen Gesangs im frühen und hohen Mittelalter“ zu einem Podiumsgespräch beim 13. Kongreß der IGMW in Strasbourg 1982, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 2*, 1982, S.109–123; Don Michael Randel, *Dufay the Reader*, in: *Studies in the History of Music 1*, im Druck; H. Hucke, *Toward a New Historical View of Gregorian Chant*, in: *JAMS 33*, 1980, S. 437–467; F. Reckow, *Vitium oder color rhetoricus? Thesen zur Bedeutung der Modelldisziplinen grammatica, rhetorica und poetica für das Musikverständnis*, in: *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung. Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975*, Winterthur 1982, S. 307–321 (= *Forum musicologicum 3*); ders., *Rectitudo-pulchritudo-enormitas. Spätmittelalterliche Erwägungen zum Verhältnis von materia und cantus*, in: *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts. Bericht über ein Symposium der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*, hrsg. von U. Günther und L. Finscher, im Druck; sowie an eigenen Texten: *Musik und Text im Liedsatz franko-flämischer Italienfahrer der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft 1*, 1981, S. 23–69; *Aspekte der Chronologie und des Stilwandels im französischen Lied des 14. Jahrhunderts*, in: *Aktuelle Fragen*, a. a. O., S. 193–280; *Der Beitrag der Chanson zu einer Problemgeschichte des Komponierens: „Las! j'ay perdu.“ und „Il m'est si grief“ von Jacobus Vide*, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von W. Breig, R. Brinkmann und E. Budde, Wiesbaden 1984, S. 57–75 (= *Beihefte zum AfMw 23*); und eine zusammenfassende Orientierung, an die sich der hier vorgelegte Bericht anlehnt: *Musik und Text. Verstellte Perspektiven einer Grundlageneinheit*, in: *Musica 37*, 1983, S. 497–503. – Da der zeitliche Rahmen des Marburger Kolloquiums keine detaillierteren Analysen erlaubte, habe ich mehrfach auf Beispiele zurückgegriffen, die in den genannten Arbeiten eingehender diskutiert und vollständig wiedergegeben sind. Die betreffenden Texte sind im weiteren mit Kurztiteln genannt.

konstituierendes Moment des Satzes. Das gilt für viele Bereiche des Mittelalters. Nur standen dem Komponisten des französischen Liedes mit den Neuerungen der „ars nova“ Satzmittel und Notationsverfahren zur Verfügung, die es möglich machten, die Vertonung in neuer Weise zu differenzieren und auf den individuellen Text auszurichten. Und wenn schon die Geschichte der abendländischen Musik aus der Frage interpretiert wird, wieweit bestimmte Zeiten für die Textvertonung weitere Dimensionen erschlossen, so liegt eine der wichtigsten Stationen beim neuen französischen Lied des 14. Jahrhunderts.

Machauts „*Doulz amis, oy mon compleint*“ gehört zu den ältesten erhaltenen Beispielen des neuen Liedsatzes⁵:

Beispiel 2

Doulz a - mis, oy mon com - pleint: A toy se - pleint
Mes cuers qu'a - mours si con - treint: Que tiens re - meint;

Et com - pleint
Dont mal meint Par de - faut de tes se -
Ay, quant tu ne

cours
mes se - cours En S'en mes lan - gours,
plours

...

Auch bei dieser Ballade liegt schon im Anfang die individuelle und eindruckliche Textvertonung offen zu Tage. Das Lied wendet sich an den „doulz amis“, dessen Verweigerung Leid und Klage verursacht. Dem entspricht die Formulierung des Cantus in

⁵ Dazu *Aspekte der Chronologie*, S. 249–252.

den langen Deklamationswerten und in der signifikanten Reihung absteigender Quinten und Quartan. Akzidentien, Strebewirkung der imperfekten Konsonanz und eine Häufung von fa-mi-Schritten aus der Interaktion der simultan konzipierten Stimmen intensivieren den Ausdruck und dienen der Hervorhebung zentraler Wörter (so „oy“ und „a toy“).

Die Konfrontation der Liedsätze Dufays und Machauts verdeutlicht einerseits die Konstanz der Problemstellung und die Parallelität der Problemlösungen, andererseits den Wandel der musikalischen Sprachmittel. In ihm liegt einer der Gründe dafür, warum die Reichweite der Textvertonung in der älteren Chanson so lange verborgen blieb. Denn nur selten liegt die Gestaltung nach dem Text so offen zu Tage wie in Ciconias „Poy che morir“⁶:

Beispiel 3

Teil 2:

■ = ○

45

50

ri

ri

...

Hier ist die „madrigaleske“ Sprachvertonung (im Sinne des Cinquecento) unmittelbar nachzuvollziehen, weil die Formulierung aus einem einfacheren, italienischen Satz entworfen ist: intensivierende Wiederholung des „Ay lasso“ mit Raffung des Materials, Akzidenz und Dehnung auf „con pianti“ und abbildendes Nachzeichnen des „Seufzens“. Wenn hingegen Machaut auf das Stichwort „ver-rückt“ zu Fortschreitungen greift, die außerhalb

⁶ Dazu *Musik und Text im Liedsatz*, S. 38–43.

der Norm seiner Satzweise liegen, oder wenn er sich durch das Stichwort „estrange“ zu durchaus „fremdartigen“ Dissonanzketten provozieren läßt, so setzt die Interpretation eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Satz voraus, wie sie zwar fürs 16. oder 17. Jahrhundert bei der Diskussion solcher Fragen selbstverständlich ist, bei der Musik älterer Zeiten hingegen nach wie vor die Ausnahme darstellt⁷.

Das subtile Eingehen auf den Text ist kein Privileg des Mehrstimmigen. Insofern ist es durchaus symptomatisch, daß die Anfänge einer so individuellen Liedgestaltung mit den Mitteln der neuen Mensuralnotation im Einstimmigen liegen. Das belegen die beiden nächsten Beispiele mit der Gegenüberstellung zweier Lieder des Jehannot de Lescurel aus der Umbruchsituation der Jahre um 1300. Sie vertreten zwei extreme Möglichkeiten des „Tons“: dem scherzhaft-tänzelnden „Gracieusette“, mit der launigen Begrüßung der anmutig-süßen Gilette, entspricht der leichte Tonfall der durchgehenden Parlando-Deklamation in der Semibrevis; ihm steht die Klage der nicht Geliebten im emphatischen „Amours, que vous ai meffai“ gegenüber, dessen Longa-Deklamation dort abrupt zu den kürzesten Werten wechselt, wo es um das Unglück der Stunde geht, die in ein solches Leben führt⁸:

Beispiel 4a

A
Gra-ci-eu-set-te La tres dou-ce gil-le-te Dex vous doint tres bon iour
...

Beispiel 4b

A-mours que vous ai meffait Qui a-mi-e non a-me-e
Au dous plai-sant m'a-vez fait Lasse et point ne li-a-gre-e

Et de quelle eu-re fui ne-e Quant ie n'ai loi-al a-mi

A-mours douce et de-si-re-e En-a-mou-rez le de mi

⁷ Vgl. *Aspekte der Chronologie*, S. 258–261, C. Dahlhaus, „Zentrale“ und „periphere“ Züge in der Dissonanztechnik Machauts, in: *Aktuelle Fragen*, S. 281–305, insb. 281f. und 300ff., sowie die Beobachtungen von W. Dömling, *Aspekte der Sprachvertonung in den Balladen Guillaume de Machauts*, in: *Mf* 25, 1972, S. 301–307.

⁸ Dazu *Aspekte der Chronologie*, S. 214–217.

So neuartig diese Vielfalt und Vielschichtigkeit der Textvertonung dann erscheint, wenn man sie mit der liturgisch gebundenen Choralvertonung vergleicht und insbesondere mit den großen Organa des Notre Dame-Repertoires oder auch mit den Melodieaufzeichnungen des älteren vulgärsprachlichen Liedes, so schlagend sind die Entsprechungen zum kunstvollen Spiel mit den Textbezügen in der Motette der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, als einem Bereich, in dem der Text nach Form und Aussage die Gestaltung weithin stärker bestimmte als ein spezifisch musikalisches Denken in Tönen. Und die Pointe meines Themas besteht eben darin, daß sich der eingeschlagene Weg mit entsprechenden Beobachtungen immer weiter zurückverfolgen läßt – bis hin in die Anfänge der schriftlichen Überlieferung, ja darüberhinaus. So wechseln zwar die Verfahren, gibt es (wie in späteren Jahrhunderten) Unterschiede nach Gattungen und Bereichen; doch liegt in der Frage nach dem musikalischen Gestalten im Textvortrag, aus dem Textvortrag und für den Textvortrag ein zentraler Zugang zum Verständnis der Aufzeichnung wie des Aufgezeichneten, der allenthalben – und weit über die formalen Gegebenheiten hinaus – auf subtile Zusammenhänge zwischen der musikalischen Formulierung und dem individuellen Text führt. Das gilt, wie das nächste Beispiel mit dem Anfang der kunstvollen Sequenz „*Letabundus*“ verdeutlicht, für das neue liturgische Lied des ausgehenden 11. und frühen 12. Jahrhunderts, das macht die Unterschiede der Melodiegestaltung in den Liedern der ersten Trobadors verständlich (bis hin zum dorischen Incipit auf das Stichwort vom Liedbeginn in Jaufres „*No sap chantar*“), und das trägt, um einen anderen Aspekt herauszugreifen, selbst zur Interpretation der unterschiedlichen Fassungen der Lieder des 12. Jahrhunderts in den Handschriften des 13. bei⁹.

Beispiel 5

1) Le - ta - bun - dus e - xul - tet fi - de - lis cho - rus, al - le - lu - ia.
 2) Re - gem re - gum in - tac - te pro - fu - dit tho - rus, res mi - ran - da.

3) An - ge - lus con - si - li - i na - tus est de vir - gi - ne, sol de stel - la,
 4) Sol oc - ca - sum ne - sci - ens, stel - la sem - per ru - ti - lans, sem - per cla - ra.

5) Sic - ut sy - dus ra - di - um pro - fert vir - go fi - li - um pa - ri for - ma,
 6) Ne - que sy - dus ra - di - o, ne - que ma - ter fi - li - o fit cor - rup - ta.

...

⁹ Zu Rudels „*No sap chantar*“: Verf., *Zur Interpretation zweier Lieder: A madre de Deus und Reis glorios*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 1, 1977, S. 118; die Fassung des „*Letabundus*“ nach Verf., *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, Köln 1970, Editionsband S. 11/12. – Daß bei diesem Beispiel der Übergangszeit der vielschichtige Zusammenhang zwischen Musik und Text – vom Aufnehmen des Sprachfalls im Melodieverlauf über

Im Text liegt ein wichtiger Ansatzpunkt zum Verständnis des mehrstimmigen lateinischen Liedes, einschließlich der großen Notre Dame-Conductus; so wie sich die älteren Praktiken einer ad hoc-Mehrstimmigkeit in der klanglichen Ergänzung der überlieferten Melodien nicht zuletzt am Text orientieren. Die komplexen Zusammenhänge zwischen Musik und Text in der Motette des 13. Jahrhunderts und in den älteren Tropen der Mehrstimmigkeit verweisen auf die Melimentextierung der Frühzeit und insbesondere auf die eigentlichen Tropen als Ergänzung des Chorals in Text und Musik¹⁰. Für die musikalische Formulierung wie für die Überlieferung der Tropen betonten jetzt Ritva Jonsson und Leo Treitler die vielfältigen Konsequenzen eines außerordentlich differenzierten Vortrags und damit Verständnisses der Texte nach Form und Aussage sowie hinsichtlich des Zusammenhangs mit den Gesängen, zu denen sie traten¹¹. – Das alles führt auf den Choral zurück als den konstanten und zentralen Orientierungs- und Bezugspunkt der Musik älterer Zeiten.

Dem Choral kommt unter drei Gesichtspunkten eine Schlüsselstellung für unser Thema zu:

Der erste betrifft ein ganzheitliches Verhältnis zwischen Musik und Text von den Anfängen her. Ihm entspricht die Rolle des Textes in der langen Zeit einer schriftlosen Memorisierung und Überlieferung des Chorals, der ja bis ins späte Mittelalter in der Regel auswendig gesungen wurde, aber auch für die Entstehung und Anlage der Neumen. Symptomatisch sind in dieser Hinsicht etwa der selbstverständliche Einschluß des Musikalischen in Begriffen und Verben theologischer Texte wie der Dichtung, die Austauschbarkeit von „dicere“ und „canere“ in liturgischen Anweisungen, der übergreifende Begriff „cantus“ oder auch die vielschichtige Formel vom „Singen und Sagen“.

Der zweite betrifft die Reflexion der Musik als einen Aspekt des Textvortrags; denn das ist ja seit den frühen Texten zum Choral ein leitender Gesichtspunkt für die Formulierung weiter Bereiche der musikalischen Fachsprache und damit des Redens und Nachdenkens über Musik.

Mit dem dritten Gesichtspunkt ist die Tatsache angesprochen, daß bestimmte Bereiche des Repertoires geradezu lehrbuchartig den Rückschluß auf die Prinzipien sowie einzelne Verfahren des Umgangs mit dem Text erlauben. Das führt, so paradox das klingt, vor die Aufzeichnung zurück. Denn ihr geht bei der sogenannten „Gregorianik“ die Redaktion einer älteren schriftlosen Überlieferung voraus – mag sie nun vor deren Rezeption ins Frankenreich stattgefunden haben oder mit ihr verbunden gewesen sein. In einigen Bereichen des Repertoires hat diese Redaktion kaum einen Niederschlag gefunden; in anderen führte sie zu Fassungen, deren rationale Durchdringung und Fixierung durchaus

unterschiedliche Korrespondenzen im Inneren der Versikel bis zur Disposition des Anfangs im Triptychon – trotz der weitreichenden Varianten der Überlieferung gerade bei den Sequenzen des 11. Jahrhunderts nicht erst das Ergebnis einer Formulierung des 13. Jahrhunderts ist, aus dem die hier vorgelegte Fassung stammt, diskutiere ich an anderer Stelle: *Sequenz und „neues Lied“*, in: Bericht über den *Convegno sulla sequenza medievale* der Comune di Milano vom 7 bis 8. April 1984, im Druck.

¹⁰ Zu Musik und Text in der Prosula jetzt die Beobachtungen von K. Schlager, *Die Neumenschrift im Licht der Melimentextierung*, in: *AfMw* 38, 1981, S. 296–316, und zu den Perspektiven des erst ansatzweise zur Sprache gebrachten Verhältnisses zwischen Musik und Text in der Motette des 13. Jahrhunderts die Beobachtungen zur Funktion des Refrains bei K. Hofmann, *Untersuchungen zur Kompositionstechnik der Motette im 13. Jahrhundert, durchgeführt an den Motetten mit dem Tenor IN SECULUM*, Neuhausen–Stuttgart 1972, insbes. S. 122 ff. (= *Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft* 2).

¹¹ *Medieval Music and Language* sowie L. Treitler, *From Ritual through Language to Music* (vgl. Anm. 4), zu einschlägigen weiteren Beobachtungen und Überlegungen B. Stäblein, *Zum Verständnis des „klassischen“ Tropus*, in: *AMI* 35, 1963, S. 84–95, und Verf., *Zur Interpretation der Tropen*, in: *Aktuelle Fragen*, a. a. O., S. 61–90.

mit dem Resultat einer kompositorischen Gestaltung zu vergleichen ist (und die auch ohne die musikalische Aufzeichnung eine Konstanz der Überlieferung sicherstellen konnte). Besonders deutlich zu greifen sind die Ergebnisse dieser Redaktion bezeichnenderweise beim Introitus, als dem Propriumsgesang aus dem Beginn der Messe.

Damit ist es aus dem Vergleich der gregorianischen Aufzeichnungen mit solchen der sogenannten altrömischen und der Mailänder Überlieferung mittelbar möglich, Prinzipien jener Redaktion vor der Schrift zu rekonstruieren. Sie betreffen unter anderem ein Tonartenverständnis (vor der ersten erhaltenen Tonartenlehre) und eben das Verhältnis zwischen Musik und Text. Und dabei zeigt sich dann, wie die Grundzüge jenes Umgangs mit dem Text, die in den Liedern eines Lescurel, in den Balladen Machauts oder schließlich auch in der vermeintlich neuartigen Öffnung gegenüber der Sprache in der Generation Josquins zu beobachten sind, schon damals die Gestaltung bestimmten – nur eben abermals mit anderen musikalischen Sprachmitteln. Ein anschauliches Beispiel dafür bietet der Introitus „*Rorate celi desuper*“, den die folgende Wiedergabe mit einer Zuordnung von drei Formulierungen zum gleichen Text bringt¹²:

Beispiel 6

The musical score for 'Rorate celi desuper' is presented in three versions: Mailändisch, Altrömisch, and Gregorianisch. The score is divided into four sections (I, II, III, IV) and includes piano accompaniment. The lyrics are: 'Ro - ra - te cae - li de - su - per et nu - bes plu - ante ju - stum a - pe - ri - a - tur ter - ra et ger - mi - net sal - va - to - rem'.

Die Redaktion zur „Gregorianik“ – als Überarbeitung einer zumindest in Grundzügen zu erschließenden älteren Überlieferung – betrifft auch beim Choral sowohl die formalen Gegebenheiten des Textes (in der Syntax, im Sprachfall, in der Worteinheit oder in der Wortgruppierung) als auch die Aussage, und zwar auf allen Ebenen, vom Sinngefüge über den „affectus“ bis zur abbildenden Wiedergabe einzelner Wortbedeutungen (so hier mit

¹² Nach B. Stäblein, *Choral*, in: *MGG 2*, 1952, Sp. 1273/1274; zu einer Diskussion des Beispiels, die freilich die „Gregorianik“ unmittelbar auf das Altrömische bezieht, ders., *Die Entstehung des gregorianischen Chorals*, in: *Mf 27*, 1974, S. 5–17, und zu den damit aufgeworfenen Fragen einer historischen Schichtung der erwähnte Beitrag von H. Hucke, *Toward a New Historical View* (vgl. Anm. 4), S. 440–443. – Eine parallele Wiedergabe von weiteren Formulierungen dieses Introitus bietet jetzt H. van der Werf, *The Emergence of Gregorian Chant. A Comparative Study of Ambrosian, Roman and Gregorian Chant 1.2*, Rochester 1983, S. 14/15.

dem „Hängenbleiben“ in der Terz über dem Rezitationston bei „desuper“) – ein Spektrum, auf das noch die Chorallehre des späten Mittelalters mit generellen Feststellungen hinweist, und das sie mit geradezu katalogartigen Aufzählungen belegt¹³. Und wie in der späteren Musik die Textvertonung in immer wieder anderer Weise zwischen den Bedingungen eines musikalischen Denkens in Tönen und dem unmittelbaren Reflex der Gegebenheiten des Textes in der Musik vermittelt, so verhält es sich auch hier mit den spezifischen Merkmalen der musikalischen Sprache, von der Bindung an die Formeln und Wendungen eines Modells der Rezitation oder auch der Melodiegestalt bis zu den Konsequenzen einer freien musikalischen Formung.

Daß wir gewohnt sind, die Musikgeschichte primär unter den Aspekten des Fortschritts oder zumindest des permanenten Wandels auf eine allmähliche Entfaltung der neueren Sprachmittel (und deren Reflexion) hin zu interpretieren, entspricht einem Grundzug der abendländischen Musik. Nur kann das leicht dazu führen, daß die Konstanten der Problemstellungen wie der Problemlösungen aus dem Blickfeld geraten und daß die Orientierung an der Musik und an der Reflexion späterer Zeiten in Grundvorstellungen und Wertungen ihren Niederschlag findet, die dann als stillschweigend eingebrachte Prämissen die Aufsicht bestimmen. Das war offensichtlich beim Verhältnis zwischen Musik und Text zumindest ein Stück weit der Fall und leitete die Auseinandersetzung mit der Musik des Mittelalters.

Sicher steht auch die Revision dieser einseitigen Aufsicht vor der Gefahr, nun ihrerseits spätere Positionen und Anschauungen in ältere Zeiten zurückzuprojizieren. Schwerer wiegt die Tatsache, daß sie selbst bei der subtilsten Materialsammlung und Untersuchung, wie sie hier unumgänglich sind, immer wieder auf Beobachtungen und zu Fragen führt, die bestenfalls durch sorgfältige Argumentation als eine mögliche Interpretation plausibel zu machen, aber natürlich nicht zu beweisen sind. Das verbindet das hier aufgenommene Thema mit anderen der zentralen Fragen einer Wissenschaft von der Musik, macht deren Reiz aus und wurde bezeichnenderweise schon im Mittelalter immer wieder thematisiert, zum ersten Mal in jenem Text der Zeit um 900, der als letztes Kapitel der *Musica enchiriadis* in die Überlieferung einging; denn dort ist ja explizit davon die Rede, daß zwar der Zusammenhang zwischen Musik und Text nach Form, Aussage und Wirkung in vieler Hinsicht unter die Kompetenz der Ratio fällt, daß er sich aber in anderem unserem Zugriff entzieht¹⁴.

Andererseits – und das ist gleichsam die goldene Kehrseite der Medaille – gibt es kaum einen Zugang, der direkt und so weit in den Lebenszusammenhang, in das Denken, Empfinden und nicht zuletzt in die Kunstgestaltung älterer Zeiten führt, wie eben die Frage nach den konstanten Problemstellungen und den je anderen Lösungen im Verhältnis zwischen Musik und Text.

¹³ So vor allem im Text des Heinrich Eger von Kalkar: *Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar 1328–1408*, hrsg. von H. Hüsch, Köln/Krefeld 1952, insbes. S. 46–66 (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte* 2); dazu die erwähnten Untersuchungen von F. Reckow, *Vitium oder color rhetoricus? und Rectitudo-pulchritudo-enormitas* (vgl. Anm. 4).

¹⁴ *GS* I, S. 172, sowie H. Schmid, *Musica et Scolica enchiriadis, una cum aliquibus tractatulis adiunctis recensio nova post Gerbertinam altera ad fidem omnium codicum manuscriptorum*, München 1981, S. 57–59 (= *Bayerische Akademie der Wissenschaften: Veröffentlichungen der musikhistorischen Kommission* 3); zur Stellung dieses Kapitels: M. Huglo, *Le développement du vocabulaire de l' Ars Musica à l'époque carolingienne*, in: *Latomus* 34, 1975, S. 144–146.