

Spuren profaner Musik im Mittelalter – Skriptum

Silvia Wälli

Liebeslieder

Heutzutage ist es in der westlich geprägten Musikkultur fast selbstverständlich, daß jemand, der ein Instrument spielen lernt, sich auch eine Notenschrift aneignet. Das muß zwar nicht unbedingt jene »klassische« Notenschrift sein, die Mozart oder Beethoven verwendeten. Es kann sich dabei auch um eine Griffschrift handeln, wie sie beispielsweise für die Gitarre üblich ist, oder um jene harmonische Kürzel, die im Jazz gebräuchlich sind. In allen Fällen aber wird dem Schüler zusammen mit der Notenschrift in der Regel auch die Vorstellung vermittelt, daß als eine musikalische »Komposition« genau das zu gelten hat, was schriftlich niedergeschrieben und insofern vorgeschrieben ist. Musik und Notenschrift gehören heute eng zusammen. Gerade wenn von der Musik großer Komponisten die Rede ist, dann wird es als die zentrale Aufgabe des Musikers angesehen, ein solches »Werk« aufzuführen, indem er das, was in den Noten festgehalten ist, möglichst treffend klanglich interpretiert. Weicht er jedoch von den Vorgaben der Partitur ab, dann sagen wir, er macht Fehler. Und wenn er Dinge hinzufügt, die in der Partitur nicht vorgeschrieben sind, gehören diese Aspekte entweder in den Bereich der »Interpretation« oder sie werden als »Improvisation« aufgefaßt. In der weltlichen Musik des Mittelalters hingegen gelten diese Voraussetzungen nicht. Wir finden dort weder einen Werkbegriff, der an eine schriftliche Fixierung gebunden ist, noch eine klare Trennung zwischen einer »korrekten« Wiedergabe und Aspekten der Improvisation.

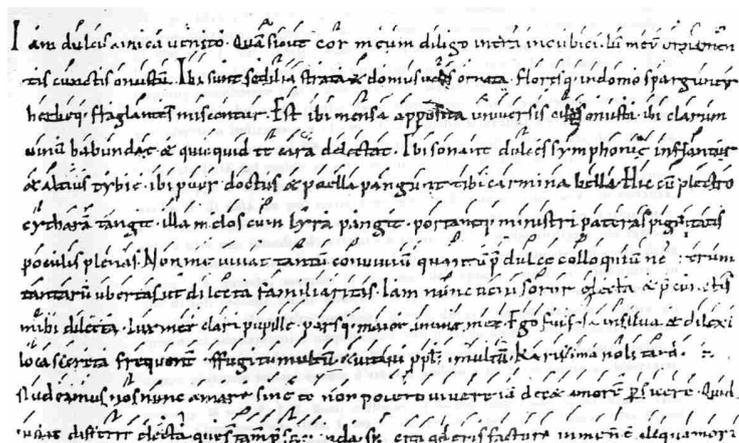
In jenen profanen musikalischen Bereichen, die nicht zu den kanonisierten liturgischen Gesängen gehörten, spielte die Notenschrift noch im 13. Jahrhundert lediglich eine äußerst nebensächliche Rolle. Weltliche Musik überwiegend mündlich tradiert. Die wenigen erhaltenen Zeugnisse, und damit natürlich auch nahezu alles, was mit dem Thema »Liebe und Erotik« zu tun hat, sind deswegen spärlich. Hinzu kommt, das es äußerst schwierig ist, anhand der erhaltenen Spuren die musikalische Praxis zu erschließen, der diese Dokumente damals angehörten. Nicht zuletzt deswegen, weil ein direkter Bezug der schriftlichen Aufzeichnung zur musikalischen Praxis oft in Frage steht. Sie erinnern sich vielleicht daran, daß Wilhelm von Aquitanien, der erste Troubadour, in den Jahren um 1100 tätig war. Von Wilhelm haben sich zwar 11 Gedichte, aber nur eine einzige, fragmentarische Melodie erhalten, die zufälligerweise in einer späteren Quelle als Zitat angeführt wird. Die Haupthandschriften für die Melodien der

Troubadours stammen jedoch erst aus dem 13. und 14. Jahrhundert. Gerade bei jenen Quellen weltlicher Musik, die mit besonderem Aufwand angelegt wurden, handelt es sich zum Teil um Prachthandschriften, die primär zum Ruhme der Dichtermusiker und als bibliophile Kostbarkeit für den Auftraggeber entstanden – und die mit der zeitgenössischen musikalischen Praxis wenig zu tun hatten.

Wo sich aber Indizien auf die musikalische Praxis greifen lassen, sprechen diese durchaus dafür, daß auch im weltlichen Bereich eine hochstehende Musikkultur existierte. Die erhaltenen Zeugnisse legen nahe, daß es sich primär um einstimmige Melodien handelte, die ausgesprochen differenziert auf den Text bezogen waren. Eines der frühesten Liebeslieder, daß sich mit Neumierung erhalten hat, ist das lateinische *Iam dulcis amica*.

Die Überlieferung von *Iam dulcis amica* ist typisch für ein Liebeslied. Es hat sich in insgesamt drei Quellen erhalten, unter anderem auch in der sogenannten älteren Cambridger Liedersammlung, deren Inhalt auf die Mitte des 11. Jahrhunderts zurück geht. Am Schluß einer Handschrift, die im übrigen philosophische und poetische Texte sowie einen Musiktraktat enthält, finden sich rund 50 weltliche Gedichte. Obschon sie ganz offensichtlich zum musikalischen Vortrag gedacht waren, sind nur zwei davon neumierte. *Iam dulcis amica* findet sich hier im Kontext einer musikbezogenen Text-Sammlung, aber ohne musikalische Notation.

Eher noch am Beginn des 11. Jahrhunderts wurde dasselbe Liebeslied auch noch in einer Cicero-Handschrift nachgetragen, die heute in Wien liegt. Hier ist das ganze Lied neumierte, doch wurde es diesmal in einem Kontext einer Handschrift festgehalten, die mit Musik nichts zu tun hat.



L. c. 157^v di V (da I. Mantuani: v. n. 1)

Abbildung 1 *Iam dulcis amica* in der Wiener Handschrift (A-Wn 118, fol. 157v)

Der Text lautet wie folgt:

*Iam, dulcis amica, venito,
quam sicut cor meum diligo!
Intra in cubiculum meum
ornamentis cunctis onustum,*

Nun komm, süße Freundin,
die ich wie mein eigen Herz liebe,
Tritt ein in meine Kammer,
die reich geschmückt ist.

*Ibi sunt sedilia strata
atque velisdomus ornata
floresque in domo sparguntur
herbeque fraglantes miscentur.*

Dort sind Kissen ausgebreitet,
die Wände mit Behängen verziert,
der Boden mit Blumen und
wohlriechenden Kräutern bedeckt.

*Est ibi mensa apposita
universis cibis onusta:
Ibi clarum vinum habundat
et quicquid te, cara, delectat.*

Dort ist der Tisch gedeckt,
und mit vielerlei Speisen beladen,
Dort ist klarer Wein im Überfluß
Und was immer Dir, Liebste, gefällt.

*Ibi sonant dulces symphonie,
Inflantur et altius tybie,
Ibi puer doctus et puella
Pangunt tibi carmina bella:*

Dort erklingen süße Harmonien,
stolz und hoch schallende Bläser,
Dort singen ein Knabe und ein Mädchen
gekonnt schöne Lieder.

*Hic cum plectro cytharam tangit,
illa melos cum lyra pangit
portantque ministri pateras
pigmentatis poculis plenas.*

Er schlägt mit dem Plektrum die Harfe,
sie spielt auf der Leyer Melodien,
und Diener bringen grosse Becher
Voll mit würzigen Getränken.

Non me iuvat tantum convivium,
quantum predulce colloquium,
nec rerum tantarum ubertas
ut dilecta familiaritas.

Nicht erfreut mich so sehr das Gastmahl,
wie danach das süße Beisammensein,
auch nicht so sehr der ganze Überfluß
wie die ersehnte Vertraulichkeit.

*Iam nunc veni, soror electa,
et pre cunctis mihi dilecta,
lux mee clara pupille
Parsque maior anime mee.*

Jetzt komm, erwählte Schwester,
Vor allen anderen von mir begehrt,
Strahlendes Licht meiner Augen,
Und größerer Teil meiner Seele.

Ego fui sola in silva
et dilexi loca secreta;
frequentur effugi tumultum
et vitavi populum multum.

Ich ging allein in den Wald
und erfreute mich an verborgenen Plätzen,
oft entfloh ich dem Tumult,
dem Lärm und den vielen Leuten.

*Karissima, noli tardare,
studeamus nos nunc amare!
Sine te non potero vivere,
iam decet amorem perficere.*

Liebste, zögere nicht,
Lass uns jetzt die Liebe lernen!
Ohne dich kann ich nicht leben,
jetzt muß die Liebe vollzogen sein.

*Quid iuvat differre, electa,
que sunt tamen post facienda?
Fac cita quod eris factura!*

Was hilft's zu verschieben, Erwählte,
Was dann doch getan werden muß?
Mach schnell, was Du sowieso tun wirst.

In me non est aliqua mora.

Von mir steht dir nichts im Wege!

In einer dritten Quelle erscheint *Iam dulcis amica* schließlich noch im Kontext einer liturgiebezogenen Quelle, in einem südfranzösischen Tropar. Hier sind nur die ersten zweieinhalb Verse neumiert. Doch bezeichnenderweise fehlen in dieser liturgie-nahen Quelle auch ausgerechnet jene vier Strophen, in denen es um den konkreten Vollzug der Liebe geht.

Stattdessen ist eine abschließende, neue Strophe hinzugekommen, in ganz in abstrakten, allgemeinen Formulierungen im dem Bild eines brennenden Herzens verbleibt.

Welche der drei Fassungen von *Iam dulcis* ist nun die »richtige«? – Die Frage ist in dieser Form ganz offensichtlich falsch gestellt. Die unterschiedliche Überlieferung dieses Liedchens zeigt vielmehr sehr anschaulich, wie in jener Zeit das, was von einem zum musikalischen Vortrag bestimmten Liebeslied niedergeschrieben wurde, entscheidend vom Kontext mitbestimmt sein konnte. In der Cambridge Liedersammlung, die vermutlich einem Dichtersänger gehörte, der die Melodien im Kopf hatte, und deswegen nicht aufzuschreiben brauchte, wurde nur der Text notiert. In der Wiener Handschrift, bei der der musikalische Kontext fehlt, wurde hingegen gerade die Musik besonders sorgfältig festgehalten. Und im liturgienahen Kontext eines Tropars hat man bei der Niederschrift die anzüglichen Strophen weggelassen.

Daß Liebeslieder in so unterschiedlichen Kontexten und unter je anderen Aspekten schriftlich festgehalten wurden, ist keine Ausnahme. Sie finden sich vor dem 13. Jahrhundert nicht in selbständigen Musikhandschriften, sondern ihre Melodien heften sich punktuell und scheinbar zufällig an Text-Corpora an, die mit Musik meist nur am Rande zu tun haben. Noch in den *Carmina Burana* um ca. 1230 sind nur einzelne Lieder neumierte. Die Notation der Musik ist hier nicht das Primäre.

Da die Neumenschrift, deren erste Belege wir im 9. Jahrhundert fassen können, vor allem zur Fixierung liturgischer Gesänge geschaffen worden war, mag diese Notation auch mit der Aura einer besonderen Autorität verbunden worden sein: es waren vor allem die kanonisierten Texte der Messliturgie, des sogenannten »Gregorianischen Chorals«, die seit dem 10. Jahrhundert neumierte wurden. Das mag dazu geführt haben, daß das Niederschreiben einer Melodie generell mit der »Autorität« kanonischer Texte verbunden wurde.

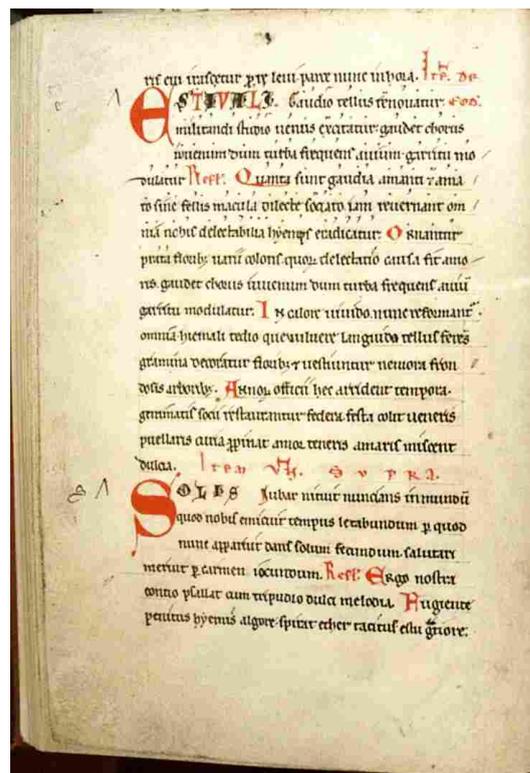


Abbildung 2 *Carmina Burana*
(um 1230), fol. 34v

Motetten

Zum Begriff der Motette: Die Motette ist einer der wichtigsten Gattungen *mehrstimmiger* Musik in der Zeit zwischen etwa 1220 und 1750. Es gibt jedoch kein bestimmtes Merkmal, daß die Motette über diese gesamte Zeitspanne generell definiert. Es darf also nicht erstaunen, wenn das, was ich im folgenden als wesentliche Merkmale der mittelalterlichen Motette umschreibe, nicht so richtig zu dem passen will, was Sie vielleicht in Zusammenhang mit späteren Komponisten wie Josquin, Palestrina, Schütz oder Johann Sebastian Bach als Motette kennen gelernt haben. Die charakteristischen Merkmale der mittelalterlichen Motette betreffen nicht zuletzt Aspekte der musikalischen Machart, also der Kompositionsweise – das, was wir Musikhistoriker als »Satztechnik« bezeichnen. Diese Aspekte herauszuarbeiten würde jedoch hier zu sehr ins Detail führen. Vor dem Hintergrund des Themas der Ringvorlesung »Liebe und Erotik« mag aber erwähnenswert sein, daß die weltlichen Bezüge, die bei der mittelalterlichen Motette häufig sind, in der Renaissance wieder entfallen. Mit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts werden die liturgischen Bezüge der Motette wiederhergestellt – und dabei bleibt es dann auch. Aus der Perspektive der späteren Entwicklung erscheinen also ausgerechnet die weltlichen Inhalte der mittelalterlichen Motette als Eskapade – als eine Art »Seitensprung« in der Gattungsgeschichte der Motette, sozusagen.

Die Anfänge der Motette im 13. Jahrhundert lassen sich recht genau lokalisieren. Sie führen an die Kathedrale *Nôtre Dame* in Paris, in die Zeit um 1200. Die liturgischen Voraussetzungen dazu werden jedoch schon gegen Ende des 12. Jahrhunderts geschaffen, während der Zeit, in der die Kathedrale erbaut wurde (Baubeginn: 1163; Weihe des Hochaltars 1182). Musikhistorisch gesehen handelt es sich um einen Wendepunkt: Hier werden die Grundlagen für ein Aufblühen der mehrstimmigen Musik fast im ganzen europäischen Raum gelegt.

Auch notationstechnisch sind wir hier an einem Wendepunkt, weil in den Quellen, die im 13. Jahrhundert im Umfeld der Kathedrale *Nôtre Dame* entstanden, erstmals mehrstimmige Musik festgehalten ist, die auch den Rhythmus der Melodien rekonstruierbar macht. Die beiden Entwicklungen dürften zusammenhängen: es scheint, daß die neue, mehrstimmige Kompositionsweise liturgischer Gesänge eine neue Notationsweise nötig machte, bei der auch der Rhythmus fixiert werden konnte.

Nun war der Gedanke, liturgische Gesänge mehrstimmig zu komponieren, am Ende des 12. Jahrhunderts keineswegs neu. Schon in den ältesten erhaltenen Musiktraktaten, z. B. in der *musica enchiriadis*, die im späten 9. Jh. entstand, finden sich Anweisungen für mehrstimmiges Singen. Diese Polyphonie wird allerdings nicht aufgeschrieben, sondern *ad hoc* praktiziert. Was die frühesten Musiktraktate enthalten, sind also nicht ganze Stücke (keine »Kompositionen«). Es werden dort vielmehr Anweisungen gegeben, wie man eine zweite Stimme *ad hoc* zu einem bestehenden Gesang hinzufügen kann. Erst im 11. Jahrhundert finden wir dann erste Versuche,

Die Diskant-Abschnitte (*nostrum* oder [immo]-*latus*) werden immer wieder durch neue ersetzt werden als *Klauseln* separat gesammelt (Abb. 6).

Eine Motette entsteht, indem man eine solche Klausel *textiert* (franz. "mot" = Wort). Die Textierung kann auf lateinisch oder französisch erfolgen. Die Thematik dieser neu hinzugefügten Texte ist sehr vielfältig und umfaßt den gesamten Spielraum des *amour curtois* (dazu Huot (1997)).



Abbildung 6 Eine Seite mit *latus*-Klauseln in der Nôtre-Dame Handschrift F

Abbildung 7 Dreistimmige Motette *Quant voile/En Mai* über dem Tenor *Latus*

Es handelt sich hierbei um eine Art *Pastourelle* in Kurzform (mit Robin und Marion als Schäfer und Schäferin):

Motetus: Im Mai, als die Rose blühte, ist Marot am Morgen aufgewacht, da hat sie Robin gefunden, und hat ihm die gute Gesellschaft vorgehalten, die er ihr bisher geleistet hat, wohingegen er ihr nun den Rücken gekehrt habe. Aber er hat ihr gesagt und geschworen beim Glauben, den er Gott schulde: So ist es keineswegs; wenn ich in Verzug bin, meine Freundin zu sehen, geschieht es nicht willentlich.

<Klangbeispiel>

Motetten werden in Handschriften gesammelt. Die größte und umfangreichste Sammlung bietet der *Codex Montpellier* (Montpellier, Faculté de Médecine MS H 196) mit 354 Kompositionen.

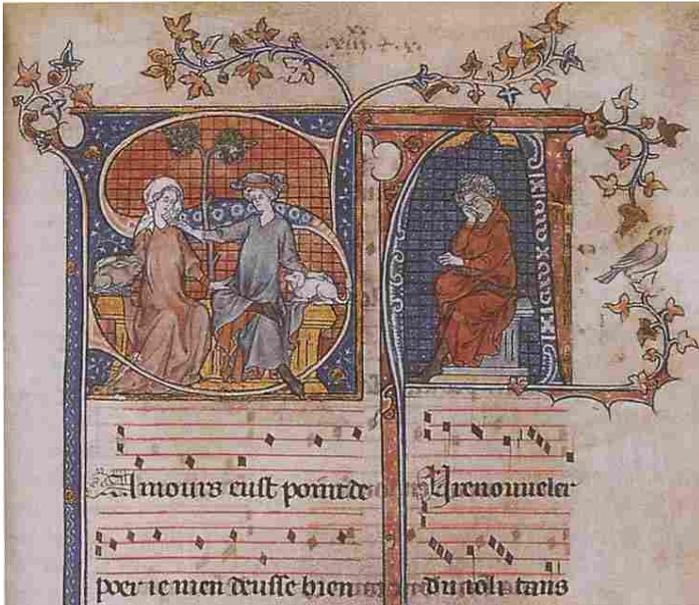


Abbildung 8 Beginn einer Motette in
Codex Montpellier

Weiterführende Literatur

Everist, Mark: *French motets in the thirteenth century music, poetry and genre*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1994, XIV, 199 S.

Huot, Sylvia: *Allegorical play in the old French motet the sacred and the profane in thirteenth-century polyphony*, Stanford (Calif.): Stanford University Press 1997, 236 S.

Jammers, Ewald: *Aufzeichnungsweisen der einstimmigen ausserliturgischen Musik des Mittelalters*, Köln: ArnoVolk 1975, 146 S.

Kügler, Karl: "Motette (bis 1420)", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Sachteil 6, 2.*, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel: 1997, Sp. 499ff.

Phillips, Nancy: "Notationen und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jahrhundert", in *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, hrsg. von Michel Huglo et al., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000, (Geschichte der Musiktheorie 4), S. 293-623.

Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert, hrsg. von Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier, Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Pustet 2005, 612 S. (zu: *Iam dulcis amica*)

Wälli, Silvia: *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften: Edition und Interpretation der Quellen*, Kassel: Bärenreiter 2002 (Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia 3), 379 S.

Ziolkowski, Jan M.: "Women's lament and the neuming of the classics", in *Music and medieval manuscripts paleography and performance essays dedicated to Andrew Hughes*, hrsg. von John Haines und Andrew Hughes, Aldershot: Ashgate 2004, S. 128-150.