

Die mittelalterlichen Grundlagen der europäischen Musik*

von Andreas Traub

Vorbemerkung: Im folgenden werden keine neuen Forschungen vorgestellt, sondern lediglich einige bereits in der wissenschaftlichen Diskussion entwickelte Gedanken zusammengefaßt. Keine historische Darstellung ist beabsichtigt, die die Vielschichtigkeit der Erscheinungen und die Verflechtungen der Zusammenhänge zu berücksichtigen hätte, sondern nur der in der Zusammenfassung vergrößerte Aufweis der entscheidenden Wendung zur europäischen Musik im engeren Sinne. Eine die einzelnen Überlegungen hinreichend dokumentierende Bibliographie kann hier nicht gegeben werden; neben den beigezogenen Quellen werden nur einige Titel genannt, denen sich der Verfasser verpflichtet weiß.

Fragt man nach den mittelalterlichen Wurzeln der europäischen Kultur, so kommt der europäischen Musik eine besondere Stellung zu, die aus ihrer doppelten Erscheinungsform, die sie von anderen Musikkulturen unterscheidet, resultiert. Sie existiert sowohl als unmittelbares Erklingen im nicht festzuhaltenden Augenblick wie als schriftlich ein für alle Mal fixierte Struktur, als musikalischer Satz. Dabei ist weder das eine noch das andere das Ganze der Musik; dieses entsteht vielmehr im Hören des Erklingens *und* Durchdenken der Struktur. Das Erklingen ist an die Praxis gebunden, und so lassen sich die Umrisse dieser Erscheinungsform nur soweit verfolgen, wie eine gesicherte, durch Institutionen des Musiklebens getragene Aufführungstradition reicht. Was jenseits dieser Grenze liegt, kann allenfalls bruchstückweise und ohne letzte Gewißheit aus indirekten Zeugnissen erschlossen werden.

Deshalb ist die Musik der griechischen und römischen Antike trotz zahlreicher Berichte und ausführlicher theoretischer Literatur verloren. Der Versuch ihrer Rekonstruktion, der im 16. Jahrhundert in dem humanistisch gebildeten Kreis um den Grafen Giovanni Bardi in Florenz, der »Camerata Fiorentina«, unternommen wurde, führte denn auch – in einem geradezu dialektischen Umschlag – zu einer ganz neuen, als modern empfundenen und später auch so bezeichneten Ausdrucksform in der Musik, zur Monodie. Aber auch von der Musik des Mittelalters ist die Seite des Erklingens verloren, wenn man vom Sonderfall des gregorianischen Chorals absieht, dessen Tradition aber in den Rahmen der Liturgiegeschichte eingebettet und somit zuerst Funktions- und dann Aufführungstradition ist. Die Frage des Chorals, genauer: der Choralinterpretation sei hier jedoch nicht berührt. Die musikalische Struktur erschließt sich dagegen im Lesen ihrer Aufzeichnung, wobei sowohl die Kenntnis des jeweils verwendeten Zeichensystems erforderlich ist wie die fragende Besinnung darauf, was die so fixierte Struktur besagt. Durch die

* Zuerst veröffentlicht in: *Joseph Szövérfy* (Hrsg.): *Mittelalterliche Komponenten des europäischen Bewußtseins* (Medieval Classics: Texts and Studies 17), Berlin 1983. Hier in überarbeiteter Form erneut veröffentlicht.

Konzipierung der musikalischen Struktur wurde im Mittelalter die geistige Basis der europäischen Musik geschaffen, und dies sei im folgenden beschrieben.

Musikalischer Satz wird da greifbar, wo das Erklingen, und zwar ein konkretes Erklingen, in Einzeltöne aufgelöst und diese in ihrer Beziehung zueinander bestimmt werden, zunächst ihrer intervallischen Distanz (nicht der absoluten Tonhöhe), dann der Dauer ihres Erklingens nach. Distanz und Dauer müssen der ratio unterworfen werden. Die Maße der Distanz sind dabei der tonus (proportio sesquioctava, epogdous: 9:8, Ganzton) und die consonantiae diapason (proportio dupla: 2:1, Oktave), diapente (proportio sesquialtera: 3:2, Quinte) und diatessaron (proportio sesquitercia: 4:3, Quarte), das Maß der Dauer ist das tempus (Zeiteinheit), bzw. das Verhältnis von tempus longum zu tempus breve (proportio dupla: Länge zu Kürze wie 2:1).

Diese Maß- und Proportionssysteme wurden bereits in der griechischen Musiktheorie in aller Differenziertheit entfaltet, so daß man nicht zu Unrecht hier die eigentlichen Grundlagen der europäischen Musik sehen kann. Diese Durchdringung des Erklingenden mit dem logos blieb jedoch theoria, Wesensschau, für die die Konkretion allenfalls beliebiges Beispiel sein kann. Die antike Musiktheorie wurde dem Mittelalter von Boethius und Augustinus überliefert. Doch ändert sich nun die Grundhaltung, und diese entscheidende Wendung führt von der reinen Betrachtung der Proportionen im Tonsystem oder Versmodell zur Untersuchung der Erscheinungsform des Konkreten, die mit Hilfe von Elementen der Theorie begriffen werden soll. Die mittelalterliche Musik-»Theorie« ist damit nicht mehr theoria im antiken Sinne, sondern Rationalisierung musikalischer Praxis, wodurch jene zweite Erscheinungsform der Musik entsteht. Der Aufbau des musikalischen Satzes vollzieht sich in zwei Schritten, die mit Epochen der mittelalterlichen Geistesgeschichte verbunden sind: Die Bestimmung der Tondistanzen geschah im späten 9. Jahrhundert, der ausgehenden Karolingerzeit, und zwar im Bereich der »Schule von Laon«, die geistig von Johannes Scottus Eriugena geprägt wurde, der in Auseinandersetzung mit der enzyklopädischen Tradition das Wissenschaftsverständnis entscheidend schärfte. Die Bestimmung der Tondauern geschah im frühen 13. Jahrhundert in Paris im Umkreis jener »universitas magistrorum et scholarium Parisiis studentium«, aus der die Sorbonne hervorgehen sollte. Kloster-, bzw. Kathedralschule und Universität, karolingische Kunst und Frühgotik – dies ist der Hintergrund, und beides geschieht in der Auseinandersetzung mit bestimmter Musik, zum einen mit einem feierlichen klanglichen Musizieren – einem Parallel- und Bordunsingen, von dem vielleicht das byzantinische »Ison« eine Ahnung vermittelt –, zum anderen mit der an der Kathedrale Notre Dame in Paris geübten kunstvollen Mehrstimmigkeit.

Die Erfassung des klanglichen Musizierens begann mit einer genauen Beschreibung, in der die umgangssprachliche Bezeichnung ersetzt wurde. In der Musica enchiridis, dem wichtigsten der diese Frage behandelnden Traktate, heißt es: *Haec namque est, quam diaphoniam cantilenam vel assuete organum nuncupamus. Dicta autem diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer*

dissono (cap. XIII, S. 37. Dies ist es nämlich, was wir *diaphonia cantilena* oder gewöhnlich *organum* nennen. Sie, das heißt die *cantilena*, wird aber *diaphonia*, das heißt auseinanderklingend, genannt, weil sie nicht in einförmigem Gesang besteht, sondern in einem übereinstimmend auseinanderklingenden Zusammenklang). Dies ist genau zu nehmen: Es handelt sich um eine *cantilena*, die in sich selber auseinandertritt, da sie nicht in einförmigem, sondern in mehrfachem Klingen besteht; es handelt sich nicht um das Zusammentreten verschiedener Melodielinien (und insofern ist die Bezeichnung »Mehrstimmigkeit« problematisch). *Diaphonia* (adjektivisch, dann auch substantivisch gebraucht) bezeichnet also die Erscheinung, daß in einem Gesang nicht Ton auf Ton, sondern jeweils zwei gleichzeitig erklingende verschiedene Töne auf zwei ebenfalls gleichzeitig erklingende verschiedene Töne folgen. Die erforderliche vierfache Distanzbestimmung wird sowohl in erläuterndem Text dargelegt wie in graphischen Schaubildern (*descriptiones*) veranschaulicht. Beide gehören zusammen als einander ergänzende Teile des geistigen Zugriffs, und so darf die *descriptio* nicht als für sich bestehendes »Notenbeispiel« mißverstanden werden. In den *descriptiones* werden die Tondistanzen dadurch konkretisiert, daß auf den die abstrakten Distanzen einer systematischen Ordnung bezeichnenden Linien – Abbilder der gestimmten Saiten: »*linealiter quidem veluti cordarum usu*« (*Musica enchiriadis* cap. VIII Ed. S. 16) – die erklingenden Töne mit Hilfe der gesungenen Textsilben in ihrer Aufeinanderfolge markiert werden (Abb. 1). Eingespannt in das Koordinatensystem von Distanz und Aufeinanderfolge werden die Melodien zu Punktreihen, die das Phänomen der *diaphonia cantilena* unmittelbar einsichtig machen.

Die Ablösung vom Vorgang des Erklingens, den diese Aufzeichnung mit sich bringt, wird für den gleichzeitig und in derselben geistigen Umgebung schreibenden Hucbald von St. Amand zum Anlaß, den nur distanzbestimmenden Zeichen die hinsichtlich der Distanz indifferenten Neumen, die Schrift des Gregorianischen Chorals, gegenüberzustellen und den Bereich des von ihnen Bezeichneten zu umschreiben: *Hae autem consuetudinariae notae (sc. die Neumen) non omnino habentur non necessariae; quippe cum et tarditatem cantilenaе, et ubi tremulam sonus contineat vocem, vel qualiter ipsi soni iungantur in unum, vel distinguantur ab invicem ... quorum nihil omnino hae artificiales notae (sc. die Distanzbestimmungen) valent ostendere, admodum censentur proficuae* (Edition S. 64f. Jene traditionellen Zeichen darf man aber nicht für völlig nutzlos halten, sondern im Gegenteil für sehr hilfreich erachten, da sie ja die Langsamkeit oder Geschwindigkeit der Melodie anzeigen, und wo der Ton eine »zitternde Stimme« enthalten soll, oder wie die Töne miteinander verbunden oder voneinander abgesetzt werden ... Von diesen Dingen können jene kunstgemäßen Zeichen überhaupt nichts anzeigen). Dies ist jene Vielfalt im Erklingen, ohne die nach Hucbald eine Melodie im vollen Sinn nicht bestehen kann.

Bei der Betrachtung der Einzeltöne verschwindet auch der funktionale Rang der jeweiligen Melodie aus dem Blickfeld; eine Psalmformel besteht aus denselben Tönen wie eine Hymnen- und Sequenzzeile oder gar eine weltliche Melodie, und so

obstante tria soni inconsonantia. qui tertio
est subsecundus. Quae ut lucidiora fiant
exempli descriptione statuantur pro ut pos
sit fieri subaspectum.

dhanc descriptionem canendo facile sen
titur quomodo indescriptis duobus membris
sicut subtus tertium sonum organalis vox

Abb. 1 Das Schriftbild (descriptio) einer diaphonia cantilena: Die beiden Anfangszeiten der Sequenz *Rex coeli domine* in der *Musica enchiriadis* (Handschrift: Bamberg, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Var. 1, fol. 57^r, Ende des 9. Jh.). Aus: Heinrich Bessler, Peter Gülke, *Schriftbild der mehrstimmigen Musik* (= *Musikgeschichte in Bildern III/5*), Leipzig 1973, S. 29, Abb. 3.

werden in den Texten der *Musica enchiriadis*-Gruppe die Formeln »Tu Patris sempiternus es filius« (*Musica enchiriadis*) und »Nos qui vivimus benedicimus Dominum ex hoc nunc et usque in saeculum« (*Scholia enchiriadis*), die Hymnenzeile »Gratuletur omnis caro nato Christo Domino« (*Bamberger Dialog*), das Sequenzversikel »Rex coeli Domine maris undisoni« (*Musica enchiriadis*) und die Verse aus der spätantiken romanhaften Enzyklopädie »De nuptiis Mercurii et Philologiae« des Martianus Capella, dem für die Wissenschaftskonzeption des Johannes Scottus Eriugena grundlegenden Werk, »Scande coeli templa virgo digna tanto foedere« (*Bamberger Dialog*) zu descriptiones herangezogen, wobei »Rex coeli Domine« und »Scande coeli templa« in gleicher Weise als carmen bezeichnet werden. Damit wird grundsätzlich die Gesamtheit der erklingenden Musik als »theoriefähig« erfaßt; die Funktion der jeweiligen Melodie – in der Liturgie, an ihrem Rande oder außerhalb – wird zu einer unter diesem Aspekt sekundären Größe. Ebenso löst sich der Vorgang der Tonerzeugung von der Struktur ab; man kann sie vokal oder instrumental realisieren, je nach den gegebenen Möglichkeiten: *Possunt enim et humanae voces et in aliquibus instrumentis musicis non modo binae et binae (Glosse: ut in diapason), sed et ternae ac ternae (Glosse: ut in bisdiapason) hac sibi collatione misceri* (*Musica enchiriadis* cap. XIV, Ed. S. 40. Es können sich nämlich in dieser Verbindung, das heißt in der diaphonia cantilena, sowohl menschliche Stimmen wie auch Töne aus Instrumenten mischen,

und zwar nicht nur je zwei und zwei wie bei der Oktavverdopplung, sondern auch je drei und drei wie bei Oktav- und Doppeloktavparallelen).

Damit sind die Grundzüge des musikalischen Satzes festgelegt: Er ist eine durch das Ausmessen und Aufschreiben ihrer Intervallik aus einem konkreten Erklingen herausgelöste musikalische Struktur, die immer wieder in ein Erklingen umgesetzt werden kann, grundsätzlich aber unabhängig davon besteht. Dies bedeutet – in aller Vorsicht gesagt – eine geschichtliche Zäsur, deren Gewicht in der frühmittelalterlichen Musik- und Kulturgeschichte zwar noch zu ermitteln wäre, die aber nicht wegzudenken ist.

Der Verfasser der *Musica enchiriadis* – nach Smits van Waesberghe der Graf Otger von Laon, Abt von St. Amand – suchte den Satz der *diaphonia cantilena* durch göttliche, bzw. natürliche Gesetze zu binden: *sua quadam lege voces vocibus divinitus accommodantur* (*Musica enchiriadis* cap. XVII, Ed. S. 48. Nach eigenem Gesetz werden die Töne den Tönen durch göttliche Fügung angepaßt) und: *alia quadam naturali lege organum exinde derivatur* (*Scholia enchiriadis*, Ed. S. 97. Nach einem anderen naturgegebenen Gesetz geht das *organum* hieraus hervor). Die Einzelheiten dieser Gesetze – die Frage, ob sich Otger allein deshalb der aus dem byzantinischen »Rad«-System abgeleiteten Dasia-Reihe zur Bestimmung der Tondistanzen bediente, weshalb er von Guido von Arezzo und Hermannus Contractus kritisiert wurde, und die Beobachtung, daß schon aus den Texten der *Musica enchiriadis*-Gruppe selber das Ungenügen der gewählten Maßordnung herauszulesen ist – seien übergangen, festzuhalten ist aber, daß durch sie der klangliche Ablauf jeweils eines ganzen Melodiegliedes (*membrum*, *comma*) festgelegt wird; der Einzelklang läßt sich nicht herauslösen, und die Aufeinanderfolge der Einzelklänge entzieht sich dem Zugriff. Dies wurde erst um 1100 von Johannes Afflighemensis endgültig überwunden: *Est ergo diaphonia congrua vocum dissonantia, quae ad minus per duos cantantes agitur, ita scilicet ut altero rectam modulationem (sc. einen gegebenen cantus) tenente alter per alienos sonos apte circueat et in singulis respirationibus ambo in eadem voce vel per diapason convenient. Qui canendi modus vulgariter organum dicitur . . . Sed antequam organizandi praecepta demus, de motibus vocum, quorum consideratio ad hoc negotium utilis est, pauca perstringere volumus* (*De Musica cum Tonario* cap. XXIII, Ed. S. 157. Die *diaphonia* ist ein passendes Auseinandertönen der Stimmen, das von wenigstens zwei Sängern ausgeführt wird, und zwar so, daß, während der eine am korrekten Verlauf einer gegebenen Melodie festhält, der andere auf passende Weise durch fremde Töne herumschweift und beide an den einzelnen Zäsuren auf demselben Ton oder in der Oktave zusammentreffen . . . Doch bevor wir Regeln für diese Praxis geben, wollen wir einiges über den *motus vocum* sagen, da dessen Betrachtung hierzu nützlich ist). Anstelle der *lex* stehen *praecepta*, und das *membrum* wird in einzelne, unabhängig voneinander zu bearbeitende Tonschritte aufgelöst. Mit dem Begriff *motus vocum* öffnet sich eine wesentliche Perspektive: Er geht zurück auf die Definition Augustins *Musica est scientia bene modulandi – Scientia modulandi est scientia bene movendi* (Edition S. 86 und S. 94), in der das Bewegungsmoment als Kern aller

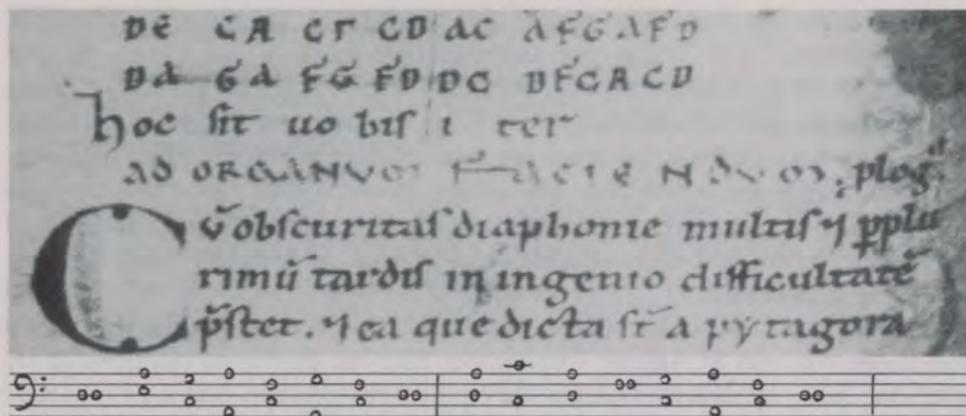


Abb. 2 Die teilweise klanglich gefasste Überschrift des »Mailänder Traktats« (»Dies sei euch ein Weg zur Herstellung des Organums«) (Handschrift: Milano, Biblioteca Ambrosiana, M. 17. sup., fol. 56^v, um 1100). Aus: Hans Heinrich Eggebrecht, Frieder Zaminer, *Ad organum faciendum*, Mainz 1970, Abb. 2 (unterer Teil).

Musik benannt wird. Statt mit »Tonschritt« ist *motus vocum* besser, wenn auch umständlicher, mit »Bewegungsimpuls von Ton zu Ton« zu übersetzen. Dieser je einzelne Bewegungsimpuls durchdringt hier den musikalischen Satz – und an diesem Punkt wird dann die Bestimmung der Tondauern ansetzen. Zugleich werden der vorrangige Gesang und die hinzutretenden Begleitstimme unterschieden, und noch etwas kommt hinzu: Musikalischer Satz kann gemacht werden: *Hoc sit vobis iter ad organum faciendum* lautet die Überschrift des etwa gleichzeitigen »Mailänder Traktats«, und zur Verdeutlichung sind die ersten vier Worte als ein in Buchstabennotation aufgezeichneter musikalischer Satz gefasst (Abb. 2). Hier wird auch gelehrt, daß man einen Tonschritt in der hinzutretenden Stimme durch die Einfügung weiterer Töne, durch ein Melisma also, ausschmücken kann; der Satz wird zu einem »Gerüst«. Im 12. Jahrhundert entstand in Aquitanien mit dem Zentrum St. Martial de Limoges ein vielfältiges Repertoire geistlicher Lieder, unter denen einige in dieser Weise mehrstimmig gesungen wurden, und da entfaltet sich die Melismatik zu prächtigen, an die Initialen in der Buchmalerei erinnernden Formen (Abb. 3).

So weit konnte das Denken musikalischer Struktur getrieben werden, ohne die Tondauern der *ratio* zu unterwerfen. In der *Musica enchiriadis* heißt es, man solle singen *modesta dumtaxat et concordī morositate, quod suum est huius meli*. (cap. XIII, Ed. S. 38. Mit maßvoller und übereinstimmender Bedächtigkeit, was diesem Gesang eigen ist). Guido von Arezzo erwähnt für einen bestimmten Fall eine andere Bewegungsart: *Tunc vero opus est, ut in inferioribus distinctionem cantor non faciat, sed discurrentibus sub celeritate vocibus ...* (*Micrologus* cap. XVIII, Ed. S. 205. Dann aber ist es nötig, daß der Sänger in den tieferen Tönen keine Zäsur macht, sondern sie rasch durchheilt), doch scheint hier *celeritas* eher als Gegenbegriff zu *distinctio* denn als »Vortragsbezeichnung« zu stehen. Im »Mailänder

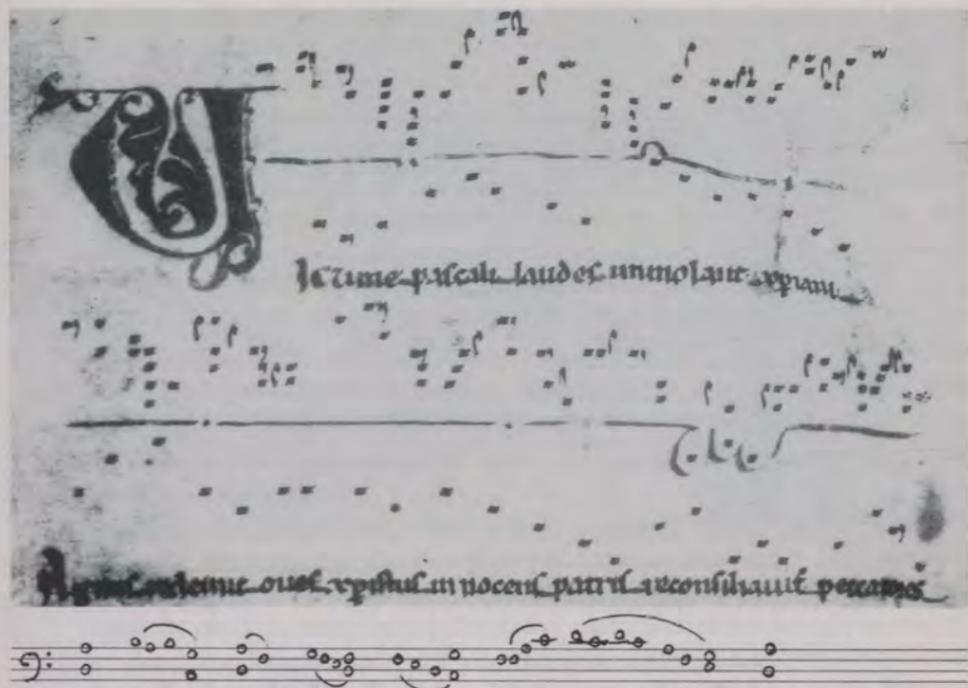


Abb. 3 »Der Beginn der Ostersequenz des Wipo von Burgund Victimae paschali laudes als aquitanisches Organum (Handschrift: Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 3549, fol. 158^v, 12. Jh.).

Traktat« ist der Ausdruck dagegen in die Definition aufgenommen: *Organum est vox sequens praecedentem sub celeritate diapente vel diatessaron* (Prosateil, Ed. S. 46. Das organum ist eine Stimme, die einer vorangehenden rasch folgt, und zwar in Quinten und Quartan). Alles bleibt aber noch im vorrationalen Zustand. Dies war in der Musik, wie sie um 1200 an der Kathedrale Notre Dame in Paris gepflegt wurde und die in repräsentativen Sammelhandschriften des 13. Jahrhunderts überliefert ist, nicht mehr möglich (Abb. 4). Der als »Anonymus IV« bezeichnete englische Mönch berichtet, man habe begonnen, rhythmische Sachverhalte zu erkennen (*cognoscere*), zu benennen (*narrare*) und zu bezeichnen (*significatio materialis*); so entstand die *musica mensurabilis*.

Wie die »Mehrstimmigkeit«, das organum, durch den Begriff *diaphonia cantilena* hinsichtlich der Tondistanz präzisiert wird, so durch den Begriff *musica mensurabilis* hinsichtlich der Tondauer: *Habito de ipsa plana musica (sc. dem Choral), quae immensurabilis dicitur, nunc est praesens intentio de ipsa mensurabili, quae organum quantum ad nos appellatur, prout organum generaliter dicitur ad omnem mensurabilem musicam*, beginnt Johannes de Garlandia, der erste bedeutende Autor im 13. Jahrhundert seine Darlegung (Ed. S. 35. Nachdem von der *Musica plana* gehandelt wurde, die keiner Maßordnung unterworfen ist, geht das Interesse jetzt

Abb. 4 Der Beginn des Alleluia V. Nativitas aus dem Notre Dame-Repertoire: Zwei rhythmisch genau regulierte Stimmen verlaufen über einem langgezogenen Ton (Handschrift: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099 Helmst., fol. 16', späteres 13. Jh.). Zum richtigen Verständnis des Rhythmus kommt man, wenn man die mit einer Klammer zusammengefaßten Zwei- und Dreitongruppen auf ihren Schlußton hin akzentuiert. Aus: Bessler, Gülke (s. Abb. 1), S. 39, Abb. 8 oberes Drittel und S. 38 Beginn der Übertragung (nach Retuschen!).

auf jene strukturell ermeßbare Musik, die in unserem Sprachgebrauch organum heißt, wie ja die Bezeichnung organum allgemein für alle Arten der Musica mensurabilis verwendet wird). Die durch das Verhältnis von tempus longum zu tempus breve bestimmte zahlhafte Ordnung der Tondauern – in der überlieferten Lehre der Betrachtung »einstimmiger« Verläufe zugeordnet, diesen aber nicht essentiell verbunden, was aus der zitierten Definition der musica plana erhellt – wird nun auf den Tonsatz übertragen und gewinnt dadurch die musikalisch bestimmende Kraft, diesen als musica mensurabilis zu definieren. Entscheidend ist dabei der Begriff modus, in dem die Definition Augustins anklingt – *Musica est*

scientia bene modulandi –, und der nun zur Bestimmung der zahlhaften Ordnung jenes Bewegungsmoments wird, das mit *motus vocum* bezeichnet wurde. Tonsatz wird zahlhaft geordnete Bewegungsstruktur.

Für seine Notierung wird eine Verfeinerung des Zeichensystems erforderlich, denn nun müssen die Markierungen der Tonorte zusätzlich unterschiedliche Tondauern veranschaulichen. Johannes de Garlandia schreibt: *Sequitur de repraesentatione figurarum sive notularum, videlicet quomodo per huiusmodi figuras denotetur longitudo vel brevitatis* (cap. II, Ed. S. 44. Es folgt: über die Vergegenwärtigungskraft der Zeichen oder Noten, auf welche Weise nämlich durch solche Zeichen die Länge oder Kürze des Tons angegeben wird). So wird das Grundpaar der Notenformen bestimmt: *Omnis figura simplex portans tractum magis a parte dextera quam a sinistra semper significat longitudinem ... Omnis figura brevis sumitur sine tractu* (Ed. S. 45f. Jedes einfache Zeichen, das einen Strich eher an der rechten als an der linken Seite hat, bezeichnet immer die Länge ... Das Zeichen für die Kürze hat nie einen Strich. Gemeint sind:).

Diese Formen sind aber nichts anderes als die beiden Grundzeichen der gotischen Chorschrift, die *virga* und das *punctum*; im Zusammenhang der *musica mensurabilis* – aber auch nur dort – erhalten sie diese neue Bedeutung. Der ganze Traktat des Johannes de Garlandia entfaltet sich aus einer Definition des *discantus*, der strukturierten Zweistimmigkeit, die von der fast restlosen Durchrationalisierung des musikalischen Gefüges zeugt. Sie wird im ersten Kapitel aufgestellt und nach sorgfältiger Diskussion aller aus ihr hervorgehenden Fragen im elften Kapitel zusammenfassend wiederholt; sie lautet: *Discantus est aliquorum diversorum cantuum sonantia secundum modum et secundum aequipollentiam sui aequipollentiam per concordantiam* (Ed. S. 74f. Der *discantus* ist ein Erklingen – oder: ein Tonsatz! – aus verschiedenen Melodielinien, die einander zugeordnet sind durch den *modus*, das heißt die Anordnung von Längen und Kürzen, und die gegenseitige Gleichgewichtigkeit, das heißt die Länge der einzelnen Melodieabschnitte, gemäß der Konsonanzen).

Und im folgenden begründet Johannes de Garlandia das Verfahren der musikalischen Analyse, der Betrachtung eines Tonsatzes auf seine inneren Bestimmungen hin: *Et sciendum, quod a parte primi (sc. cantus) tria sunt consideranda, scilicet sonus, ordinatio et modus. Sonus sumitur hic pro musica, ordinatio sumitur pro numero punctorum ante pausionem, modus sumitur pro quantitate brevium vel longarum. Et similiter a parte secundi (sc. cantus) ista supradicta, scilicet sonus, ordinatio et modus, sunt consideranda. Et sciendum, quod primus et secundus in tribus simul et semel sunt considerandi, scilicet in modo, in numero, in concordantia. In modo, ut sit longa contra longam vel breves aequipollentes longae. In numero, ut tot sint puncti secundum aequipollentiam a parte secundi quot a parte primi vel e converso. In concordantia, ut debito modo primus bene concordet secundo et e converso* (cap. XI, Ed. S. 75f. Und man muß wissen: seitens der einen Melodielinie sind drei Dinge zu betrachten, nämlich *sonus*, *ordinatio* und *modus*. *Sonus* wird hier verstanden als *musica*, das heißt als melodischer Verlauf überhaupt, *ordinatio* als

Anzahl der Melodieglieder vor einer Pause, modus als das Wieviel der Kürzen und Längen. Und ebenso sind seitens der anderen Melodielinie diese genannten Dinge zu betrachten, nämlich sonus, ordinatio und modus. Und man muß wissen: erste und zweite Melodielinie sind in ihrem Miteinander und am gleichen Punkt in dreifacher Hinsicht zu betrachten, hinsichtlich des modus, des numerus und der concordantia. Hinsichtlich des modus, damit Länge auf Länge trifft oder soviele Kürzen, daß sie der Länge entsprechen. Hinsichtlich des numerus, damit sich gemäß der Gleichgewichtigkeit in der zweiten Melodielinie soviele Glieder finden wie in der ersten und umgekehrt. Hinsichtlich der concordantia, damit die erste Melodie in geziemender Weise mit der zweiten zusammenklingt und umgekehrt).

Sowohl der »horizontale« Verlauf beider Stimmen für sich wie ihre »vertikale« Verbindung werden nach Tondistanzen, Tonanzahl und der Verteilung von Längen und Kürzen bestimmt. Der oben mit dem Wort »fast« signalisierte Vorbehalt gegenüber dieser Satzbeschreibung verbirgt sich im zweiten und dritten Kriterium. Johannes de Garlandia versuchte – darin dem Verfasser der *Musica enchiriadis* vergleichbar –, die erschlossene Satzdimension durch Regeln zu binden. Er lehrte verschiedene Formeln, denen gemäß Längen und Kürzen aufeinander folgen sollten, und bezeichnet sie als modus oder maneries: *Sed quia in huiusmodi discantu consistit maneries vel modus, in primis videndum est, quid sit modus sive maneries . . . Maneries eius appellatur, quidquid mensuratione temporis, videlicet per longas vel per breves concurrit. Sunt ergo sex species ipsius maneriei* (cap. I, Ed. S. 35f. Aber da es in einem solchen discantus eine gewisse Manier oder einen modus gibt, muß man zunächst betrachten, was ein modus oder eine Manier sei . . . Eine Manier heißt, was bei der Messung der Zeitdauer, und zwar durch Längen und durch Kürzen in Erscheinung tritt. Es gibt aber sechs Arten dieser Manier, das heißt sechs Manieren in der Anordnung von Längen und Kürzen – und nicht mehr).

Diese species lassen sich der Anzahl und der Gruppierung der Noten entnehmen. Longen und Breven sind so in die Modusformeln eingebunden wie in der *Musica enchiriadis* die Einzelklänge in die membra. Diese Begrenzung ist bei Franco von Köln überwunden. Sein Mensursystem, das um den bei Johannes de Garlandia nur erwähnten Wert der semibrevis erweitert ist und in dem einerseits die Verhältnisse von longa zu brevis und von brevis zu semibrevis als proportiones triplae bestimmt, andererseits zweizeitige Zwischenwerte unter den Doppelbezeichnungen longa imperfecta/brevis altera und brevis imperfecta/semibrevis altera eingefügt sind, ermöglicht weitgehende Freiheit in der rhythmischen Gestaltung der Einheiten des Satzes. Als nach der Wende zum 14. Jahrhundert Philippe de Vitry dem auf der proportio tripla basierenden System der nun so genannten ars antiqua ein entsprechendes, auf der proportio dupla basierendes zur Seite stellte, und als im folgenden beide Systeme um kleinere Notenwerte als die semibrevis erweitert wurden, war das Feld rhythmischer Möglichkeiten erschlossen.

Das Feld der rhythmischen Werte sah am Ende des Mittelalters so aus:

semifusa (semichroma)	$\frac{1}{8}$
fusa (chroma)	$\frac{1}{4}$
semiminima	$\frac{1}{2}$
minima	1
semibrevis	2 3
brevis	4 6 9
longa	8 12 18 27
maxima	16 24 36 54 81

Der gelehrte Jesuit Athanasius Kircher schreibt in seiner *Musurgia universalis* von 1650: »Maxima dormit, longa recubat, brevis sedet, semibrevis deambulat, minima ambulat, semiminima currit, chroma volat, semichroma evanescit« (Buch I, S. 217. Die Maxima schläft, die Longa ruht, die Brevis sitzt, die Semibrevis wandelt, die Minima geht, die Semiminima eilt, das Chroma fliegt, das Semichroma verschwindet). Aus der Semibrevis ist unsere Ganze Note geworden, aus der Minima unsere Halbe.

Mit der Auflösung der Modusformeln zieht sich die Satzbeschreibung und -prüfung von Johannes de Garlandia auf die einzige Frage zusammen, wie in jeder gegebenen Situation Note gegen Note – punctus contra punctum – zu setzen sei, wobei man entweder *unica sola nota contra aliam unicam notam* oder *plures notae contra unicam solam notam* (Sachs, S. 31. Eine einzelne Note gegen eine andere einzelne Note – mehrere Noten gegen eine einzelne Note) setzen kann. Die rhythmisch gefaßte »motus vocum«-Lehre – so sei vereinfachend gesagt – wird damit zur contrapunctus-Lehre, die sich im 14./15. Jahrhundert entfaltet und bis ins 18. Jahrhundert hinein als die Kompositionslehre gültig bleibt. Johann Joseph Fux bestimmt: *Nomine Contrapuncti Compositio intelligitur ad Artis Regulas elaborata* (Gradus ad Parnassum lib II, Dialogus. Unter der Bezeichnung Contrapunctus versteht man die nach den Regeln der Kunst ausgearbeitete Komposition).

Solange der musikalische Satz, das Gefüge bestimmter Tondistanzen und Tondauern, als in sich geschlossene, gedachte und nachdenkbare Erscheinungsform der Musik Geltung hat, bleibt man der im Mittelalter geleisteten Durchdringung des Erklingens mit der ratio verpflichtet. Erst die Versuche, Irrationales als konstitutive Größe in die Musik einzubeziehen, führen von dieser Grundlage weg. Es ist bezeichnend, daß solche Versuche teilweise der Erfahrung mit nichteuropäischer Musik entspringen.

Dazu nur drei Beispiele: Die javanische Gamelan-Musik, die um die Jahrhundertwende in Europa bekannt wurde, bot das Phänomen eines zwar in sich bewegten, aber insgesamt ruhenden, zeitlosen Klingens, in dem das Fortschreiten, der motus vocum, negiert wird. Zusammenfassenden Ausdruck fand die Betroffenheit darüber und das dadurch ausgelöste Nachdenken über Musik in dem Aufsatz »Primäre Klangformen« von Rudolf von Ficker. Béla Bartók hörte bei seinen Forschungen zur Volksmusik auf dem Balkan in einstimmigen Melodien Verzierungen, in denen sich die Töne gleichsam auflösten und die sich der Aufzeichnung in

Notenschrift, der Rationalisierung also, entzogen. Immer wieder versuchte Bartók, die Aufzeichnungen zu verbessern – sein Handexemplar der »Rumänischen Volkslieder aus dem Komitat Bihar« bezeugt dies eindrücklich –, ohne das Ziel erreichen zu können. Ebenso fand er Rhythmen, die sich nur auf Umwegen zahlhaft bestimmen ließen, weil sie eben nicht zahlhaft konzipiert, sondern aus einem anderen Bewegungsschwung hervorgegangen waren.

Von solchen Erfahrungen aus erscheint unser auf den Tonsatz ausgerichtetes Musikverständnis als geschichtlich gewordenes; es ist keine absolute Norm. Zwei wesentliche, dem Mittelalter zu verdankende Schritte dieser Geschichte sollten hier geschildert werden.

Literaturhinweise

1. Quellen

Aurelius Augustinus, *De Musica*, a cura di Giovanni Marzi (Firenze 1969).

Musica-enchiriadis-Gruppe:

Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis, ed. Hans Schmid (München 1981).

Hucbald von St. Amand, *De harmonica institutione*:

ed. Andreas Traub (= Beiträge zur Gregorianik 7, Regensburg 1989).

Guido von Arezzo:

Guidonis Aretini Micorlogus, ed. Joseph Smits van Waesberghe (= *Corpus Scriptorum de Musica* 4, American Institute of Musicology, 1955).

»Mailänder Traktat«:

Hans Heinrich Eggebrecht – Frieder Zaminer, *Ad organum faciendum*, (Mainz 1970).

Johannes Afflighemensis:

Johannes Afflighemensis, De Musica cum Tonario, ed. Joseph Smits van Waesberghe (= *Corpus Scriptorum de Musica* 1, American Institute of Musicology, 1950).

Johannes de Garlandia:

Erich Reimer, *Johannes de Garlandia – De mensurabili musica* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 10, Wiesbaden 1972).

Contrapunct-Lehre:

Klaus Jürgen Sachs, *Der Contrapunct im 14. und 15. Jahrhundert* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 13, Wiesbaden 1974).

Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650).

Johann Joseph Fux:

Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725, Nachdruck New York 1966).

II. Darstellungen

Béla Bartók: Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar (= Ethnomusikologische Schriften, Faksimile-Nachdruck III), Budapest-Mainz 1967.

Béla Bartók: Der.sogenannte Bulgarische Rhythmus, in: *ders.*, *Musiksprachen*, Leipzig 1972, S. 94–105.

Carl Dahlhaus: »Anfänge der europäischen Musik«, in: Andreas Eckhardt und Rudolf Stephan (Hrsgg.), *In rebus musicis – Festschrift Richard Jacoby*, Mainz 1990, S. 8–27.

Hans Heinrich Eggebrecht: Musik als Tonsprache, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 18 (1961), S. 73–100.

Rudolf von Ficker: Primäre Klangformen, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 36 (1929), S. 21–34.

Sarah Fuller: Theoretical Foundations of Early Organum Theory, in: *Acta Musicologica* 53 (1981), S. 52–84.

Thrasylulos G. Georgiades: Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung, in: *Thr. G. Georgiades*, *Kleine Schriften*, Tutzing 1977, S. 73–80.

Johannes Lohmann: *Musiké und Logos*, hrsg. von A. Giannarás, Stuttgart 1970.

Fritz Reckow: Organum-Begriff und Frühe Mehrstimmigkeit, in: *Forum Musicologicum* Band I, Bern 1975, S. 31–167.

Joseph Smits van Waesberghe: Die besondere Stellung der *Ars Musica* im Zeitalter der Karolinger, in: *Dia-Pason – Ausgewählte Aufsätze von Joseph Smits van Waesberghe*, Buren 1976, S. 48–70.

Ernst Ludwig Waeltner: *Das Organum bis zu Mitte des 11. Jahrhunderts*, Diss., Heidelberg 1955.