

plagale Ton reichte von der Deuterios Gravium bis zur Deuterios Superiorum. Gleiches gilt von den authentischen Tönen: der erste authentische Ton, der dorische Kirchenton, reichte von der Archos Finalium bis zur Archos Excellentium. Neben die durchlaufende Zählung der sieben Oktavgattungen trat die Einteilung in vier authentische und vier plagale Tonarten.

Diskussion:

H. Schmid (München) brachte folgende Einwände: 1. Die vom Ref. in der zuletzt vorgeführten Tafel vorgenommene Gleichsetzung des Tetrardus Gravium mit dem Protos Finalium (beide = D) entspricht nicht der ausführlichen und eindeutigen Darlegung dieser Töne in der *Musica Enchiriadis* sowie den die Tonreihe der *Mus. Ench.* berechnenden Monochordmensuren, die alle zwischen Tetr. Grav. und Prot. Fin. einen Ganzton setzen (C und D). Die vom Herrn Ref. angeführte Tabelle einer Wiener Hs. stammt aus einer späteren Zeit, in der die Tonreihe der *Mus. Ench.* nicht mehr richtig verstanden wurde (z. B. auch von Hermannus Contractus).

2. Ich glaube, man sollte nicht – wie zwar allgemein üblich – von einer boethianischen „Notation“ sprechen, da die Buchstaben des Alphabets bei Boethius nicht im Sinne einer „Notation“ verwendet werden, sondern nur als Bezeichnung der geometrischen Örter (Teilungspunkte) bei seinen die Berechnungen der Tonstufen illustrierenden Diagrammen. So erklärt es sich auch, daß der gleiche Buchstabe bei verschiedenen Tafeln durchaus verschiedene Teilungspunkte bzw. mit diesen verbunden Töne bezeichnen kann, oder umgekehrt die Buchstabenreihe für die Folge der diatonischen Stufen an verschiedenen Stellen unterbrochen ist, weil dort die Teilungspunkte der nicht der diatonischen Grundreihe angehörigen Töne (Tetrach. synemmenon, chromat. und enharm. Stufen) liegen.

JOSEF WENDLER / DÜSSELDORF

Zur Formeltechnik des einstimmigen mittelalterlichen Liedes

Wenn die Musik den Bedingungen bewußten menschlichen Seins unterworfen ist, so müssen wir auch für sie die Einsicht der Erkenntnislehre in Anspruch nehmen, daß die „Welt“ um uns zu scheiden sei von der Welt, in der sich unser geistiges Leben vollzieht, daß die tatsächliche, bestehende Welt des Seienden nur durch eine Umwandlung dem menschlichen Bewußtsein zugänglich wird und als bewußtes Sein eine neue Daseinsform gewinnt. Dann dürfen wir auch, wie W. von Humboldt die Sprache, die Musik als einen Weg auffassen, „um mit der ihr innewohnenden Kraft“ und in dem ihr zukommenden Bereich die Welt „in das Eigentum des Geistes umzuschaffen“.

Zunächst stehen sich gegenüber die unendliche Vielfalt der überhaupt möglichen und die Auswahl der tatsächlich realisierten Töne. In einer Zwischenwelt musikalischen Bewußtseins baut sich als Ergebnis des Aufeinanderprallens der natürlichen Gegebenheiten der „Außenwelt“ und einer innermenschlichen Welt geistiger und leiblicher Kräfte als menschliches Bild der Tonwelt eine ganz bestimmte tonale Vorstellung auf, „das Ganze einer Weltansicht“ (Humboldt), wir würden besser sagen „Weltanhörung“, darstellend. In ihr hat der Mensch Besitz ergriffen von der „klingenden Welt“. Das Besitzergreifen ist ein Akt des Überschaubarmachens, Auswählens, Ordnen, aber auch ein schöpferischer Akt, so daß das Tonssystem, in dem sich die tonale Vorstellung schließlich verfestigt, ein überaus komplexes Gebilde ist, an dessen Zustandekommen sowohl die objektive Naturgesetzlichkeit der Außenwelt als auch die menschliche Bedingtheit (physiologische Bedingungen, geistige Einstellung, schöpferische Kraft, technische Fähigkeit) beteiligt sind.

verbunden. Die systematische Untersuchung der Viertongestalten, die auch melismatische Erweiterung erfahren können, kann ausgehen vom Vergleich der in den Weisen tatsächlich realisierten, zahlenmäßig auffallend geringen Formen mit den unter gleichen Bedingungen überhaupt möglichen. Aus dem Gebrauch der Intervalle als Hebungsabstände ergibt sich eine Abstufung nach dem Grad der einfachsten Verwandtschaftsverhältnisse auf der Grundlage der Kopplung der beiden Quintreihen auf d und f durch Terzbezüge, wobei d und seine direkten Verwandten im Mittelpunkt stehen. Damit ist die Struktur des Systems endgültig bestätigt. Aus der Fülle der Folgerungen greife ich nur ein Problem heraus. Das bekannte Vierterzengerüst d–f–a–c' findet seine Bestätigung aus dieser Struktur als stärkster in sich gefestigter Zusammenhang reiner Intervalle: zweimaliger Quintbezug, verbunden durch die große Terz f–a, wobei jeder Ton auch seine Kleinterz aufzuweisen hat. Tritt g hinzu, so werden die Verhältnisse mehrdeutig, insofern g sowohl Unterquint zu d als auch Oberquint zu c sein kann. Erhält g in einem d-Zusammenhang Strukturtonbedeutung, so nähern wir uns bereits den Grenzen des Systems, das nicht fest und starr, sondern ein – aus ihm selbst innewohnenden Energien – sich Wandelndes ist. So legen die beiden Sexträume e–c' und a–f', die ursprünglich in dieses auf d basierende System gehören, c und f als neue Zentraltöne fest (c, gestützt durch f und g; f, gestützt durch b und c) und werden dadurch zu einem der Angelpunkte des neuen Dur-Moll-Systems: in e–c' wird g jetzt als Oberquint eindeutig auf den Zentralton c bezogen und damit zugleich h gegenüber b konstituiert; auf dieser Grundlage werden erst die Subdominant-Tonika-Dominant-Bezüge möglich.

Vom Hintergrund dieses auf d basierenden Tonverwandtschaftssystems heben sich als Teilordnungen, als besondere Aspekte, die besonderen funktionalen Zusammenhänge einzelner tonal, bewegungsmäßig, formal und rhythmisch fixierter Liedtypen ab. Ihre Keimzelle sind einfache zwei- oder dreifache Zeilenkombinationen, aus denen durch Reihung, Dehnung und Ansatz neuer Zeilen und Zeilenkombinationen die Weisen entwickelt sind¹.

Mit einer Weise liegt dem mittelalterlichen Sänger neben dem bestimmten Auf und Ab im Tonraum ein bestimmter tonaler Zusammenhang im Ohr. Das Sich-Löslösen davon bedeutet etwas anderes als das Sich-Löslösen von einer Melodie auf akkordischer Grundlage. Die Leistung des mittelalterlichen Dichterkomponisten besteht daher vor allem in der Abwandlung, in der Eigenart der Behandlung vorgegebener Melodiemodelle. Die Tatsache der Formelhaftigkeit bedingt die kombinatorischen Kompositionstechniken, die Praktiken des Spiels mit diesen Formeln. Die Modelle sind Vorstellungsbesitz der Gemeinschaft. Eine neue Frage ist die nach dem Anteil des einzelnen an der Bereicherung und Wandlung und nach der zeitlichen und örtlichen Verschiedenheit des verwendeten Materials und der Praktiken.

URSULA GÜNTHER / AHRENSBURG

Das Ende der „ars nova“

Der Inhalt des Referates sei hier nur kurz skizziert, da er, zu einem Aufsatz erweitert, im Heft 2/1963 der Musikforschung veröffentlicht werden soll.

Die zeitliche und räumliche Ausdehnung der *ars nova* ist schon oft diskutiert worden, jedoch immer noch umstritten. Neue und wichtige Argumente zu dieser Frage liefern Text und Musik der Ballade *Or voit tout en aventure* von Guido (Ms. Chantilly, Musée Condé 1047, f. 25v). Dieses Werk beweist, daß die im späten 14. Jahrhundert in Frankreich wirkenden

¹ Vgl. zu den angedeuteten technischen Einzelheiten meine Diss., *Studien zur Melodiebildung bei Oswald von Wolkenstein*, Tutzing 1963.