

und auch im Artikel *Lambertus* in MGG ein<sup>4</sup>. Ein anderer Fall, den ich in derselben Fußnote erwähnt habe, ist der des Simon Tunstede. Kein einziges Manuskript gibt eine klare Autorenangabe; da sich aber Coussemaker auf eine Angabe stützt, die sicher eine spätere Hinzufügung im Manuskript Oxford, Bodleian Library, Digby 90, ist und die allein gelegentlich Simon Tunstede erwähnt, jedoch nicht als Autor des Traktats, halten sich die meisten Schreiber an Coussemakers Zuweisung. Zwei Dinge sprechen aber dagegen, nämlich die Erwähnung von *Autoren* und nicht eines einzelnen Autors im Verlauf des Traktats und ferner die Tatsache, daß Tunstede nur als Chef der Minoriten-Brüder zu Oxford in dem Jahr genannt wird, in dem dieser Traktat geschrieben wurde. Entsprechend den Angaben im Manuskript Digby 90 wurde der Traktat in Oxford von einem Franziskanermönch aus Bristol herausgebracht, der es vorzog, anonym zu bleiben. Trotzdem ist das Werk eine Kompilation, wie der Schreiber selbst zugibt. Jedoch muß ein weiterer Gesichtspunkt in Erwägung gezogen werden. Unmittelbar vor dem Prolog und nach dem Inhaltsverzeichnis enthält das Manuskript Digby 90 die Feststellung, daß der Bruder John von Tewkesbury im Jahre 1388 dieses Buch in die Franziskaner-Gemeinschaft von Oxford mitbrachte. Obwohl John von Tewkesbury als Autor dieses Buches angesehen worden ist, scheint es deutlich zu sein, daß er das Buch lediglich nach Oxford brachte, so daß der anonyme Mönch von Bristol trotzdem den ersten Anspruch behält.

Bei weiteren Fällen ist es nicht möglich ins Detail zu gehen; aber ich möchte die Aufmerksamkeit auf gewisse Mißstände lenken. In Anbetracht der Bedeutung und des Gewichts der Autorität großer Namen im Mittelalter wäre es weit besser, bei den Traktaten *Introductio musicae* und *Optima introductio in contrapunctum*<sup>5</sup> den Namen Johannes de Garlandia als apokryph anzunehmen. Franco von Köln kann kaum mit dem Gelehrten der Kölner Kathedrale, der 1247 starb, identisch sein. Gibt es wirklich einen Franco von Paris? Johannes de Burgundia kann nur Johannes de Moravia Quelle, nicht der Autor für die *Ars cantus mensurabilis* sein. Das *Compendium discantus*<sup>6</sup> ist ohne Zweifel später als Franco, daher nicht von ihm. Der Traktat von Johannes Hanboys<sup>7</sup> ist eine modernere Ausführung und Veränderung von Robert de Handlos *Regulae*<sup>8</sup>.

ERNST APFEL / SAARBRÜCKEN

### Über das Verhältnis von Musiktheorie und Kompositionspraxis im späteren Mittelalter (etwa 1200–1500)

Die mittelalterliche Musik ist uns nur in Form sprach- und notenschriftlicher Zeugnisse, nicht aber als Erklängen überliefert. Sie ist deshalb zunächst nur nach der philologisch-historischen Methode unter Berücksichtigung der besonderen musikalischen Gegebenheiten zu erforschen. Für ihr Erklängen kann allenfalls die Musik sogenannter primitiver Kulturen unserer Zeit gewisse Hilfsvorstellungen geben. Die sprachschriftlichen Denkmäler der mittelalterlichen Musik sind neben allgemeinen Berichten von Schriftstellern die sogenannten musiktheoretischen Traktate, die notenschriftlichen die in der spezifisch abendländischen Tonschrift ausgearbeiteten Kompositionen, die uns erhalten sind. Die Frage, in welchem

<sup>4</sup> G. Reaney, *The Manuscript Chantilly, Musée Condé 1047*, in Mus. Disc. VIII (1954), 73; idem, Art. *Lambertus*, in MGG VIII, 130 ff.

<sup>5</sup> CoussS I, 157 ff. u. III, 12 f.

<sup>6</sup> CoussS I, 154 ff.

<sup>7</sup> CoussS I, 403 ff.

<sup>8</sup> CoussS I, 383 ff.

Verhältnis diese beiden Arten der Überlieferung zueinander stehen, ist Gegenstand dieses Referats. Wir stellen aber hiermit auch die Frage, wieweit die mittelalterliche Musiktheorie zum Verständnis der mittelalterlichen Musik beitragen kann.

Die mittelalterliche Musiktheorie bildete zwar keine Systeme aus wie z. B. die Theorie der Harmonie seit etwa 1700. Ihr Ziel war jedoch dasselbe wie das der modernen Theorie, nämlich sich und anderen das bloße musikalische Tun der Umwelt bewußt zu machen, es denkerisch zu bewältigen. Dies ist aber auch das Anliegen der neuzeitlichen Musikwissenschaft, nur daß diese auch die ältere Musik der eigenen und die Musik vergangener und noch bestehender fremder Kulturen begreifen will. Das Medium des Sichbewußtwerdens, des Denkens ist die Sprache und, besonders in der Hinwendung zum Du, ihre schriftliche Fixierung. Ähnliche Bedeutung haben auch Bild, Zeichnung und Diagramm.

Im großen und ganzen kann man im späteren Mittelalter zwei Arten von Musiktraktaten unterscheiden: mehr kompendienhafte Werke, wie z. B. das *Speculum musicae* des Jacobus von Lüttich und reine Handwerkslehren. Will man mehr das Musikleben des Mittelalters insgesamt erfassen, so zieht man am besten die kompendienhaften Werke heran; kommt es einem aber auf das Verständnis der überlieferten Kompositionen oder sogar auf deren Entstehungsweise an, so sind die Handwerkslehren ergiebiger. Sie bestehen oft nur aus einigen Regeln, d. h. Vorschriften zur Herstellung von Sätzen aus dem Stegreif oder für deren schriftliche Ausarbeitung. Die Regeln formulieren ja das Allgemeine, d. h. den Usus und fordern dessen Befolgung als Vorschrift und lenken so das musikalische Tun des Menschen durch seinen Verstand.

Die schriftliche Ausarbeitung der Musik unterscheidet sich nur dadurch von den Satzregeln der Theoretiker, daß sie gleichsam den Einzelfall formuliert und unmittelbar lesbar nachzeichnet. Da sie aber auch nicht alles wiedergeben kann, was erklang oder erklingen sollte, ist sie doch auch nur mehr ein Leitfaden, Musik zu machen, als Musik selbst. Die Satzregeln liegen jedoch ihrer Formulierung nach direkt und ihrem Sinne nach weit vor der schriftlich ausgearbeiteten Komposition und sind damit eminent historisch. Sie zeigen die Vorgeschichte eines Satzes und diesen selbst in der Entstehung, so daß wir uns über seine Faktur nicht täuschen können, wie bei der Beurteilung des fertigen Satzes nach seiner Niederschrift, die über seine Entstehung nichts aussagt.

Wie verhält es sich aber nun mit der schon beobachteten Diskrepanz zwischen den Satzregeln in mittelalterlichen Musiktraktaten und den notenschriftlich überlieferten Kompositionen? Da ist zunächst die Tatsache, daß sich die Regeln der Theoretiker auf den Satz Note gegen Note beziehen, die überlieferten Kompositionen aber rhythmisch voneinander unabhängige Stimmen aufweisen. Viele Kompositionen lassen sich jedoch leicht auf den Satz Note gegen Note zurückführen. Die scheinbar als solche gewollte rhythmische Unabhängigkeit der Stimmen aber ist dadurch bedingt, daß auch der drei- und vierstimmige Satz im Grunde nur zweistimmig ist, weshalb auch die Theoretiker nur den zweistimmigen Satz lehren. Auch im mehrstimmigen Satz brauchen immer nur zwei Stimmen miteinander zu konsonieren, und die Stimmen werden so bewegt, daß immer wieder andere Stimmen im Konsonanz- bzw. Dissonanzverhältnis zueinander stehen. Im 14. Jahrhundert kann z. B. die dritte Stimme zur Terz der beiden vorgegebenen Stimmen eine Unterquint bilden, die mit dem oberen Bestandteil der Terz eine dissonierende Sept ist. Diese Dissonanz der Sept wird bei ruhenden Unterstimmen in die Oktav geführt, die aber im Verhältnis zur Mittelstimme eine im zweistimmigen Satz dissonierende Quart darstellt. Indem man im 15. Jahrhundert unter zunehmendem Einfluß der Engländer den tiefsten Ton als für den Zusammenklang entscheidend auffaßte, wirkte diese Quart nicht mehr als Dissonanz und bedurfte auch nicht mehr der Erwähnung durch die Theoretiker. So konnte ja auch zu einem tiefen Ton zugleich eine Quint und eine Sext

gebildet werden, die beide für sich genommen mit jenem konsonieren, unter sich aber dissonieren, usw.

Entgegen den Regeln der Theoretiker begegnen in mehr als zweistimmigen Sätzen im 14. Jahrhundert zwischen allen Stimmen und im 15. Jahrhundert noch zwischen Oberstimmen Quintenparallelen. Auch hier sind die Stimmen, die jene bilden, nicht aufeinander, sondern im 14. Jahrhundert getrennt auf die dritte oder gar vierte Stimme, im 15. Jahrhundert auf die tiefste Stimme des Satzes zu beziehen. Quintenparallelen zeigen also, welche Stimmen einer Komposition zu Paaren zusammengehören, und welche nicht.

Die Regeln des 14. und 15. Jahrhunderts über die Aufeinanderfolge der Konsonanzen enthalten auch schon die erst später ausformulierten Stimmführungsregeln: gemeinsamer Ton bleibt liegen, jede Stimme soll den nächstliegenden Ton des folgenden Klanges ergreifen, usw. Jedoch nicht immer formulierten die späteren Theoretiker den tieferen Sinn älterer Regeln aus, wie es in diesem Fall geschah, sondern sie hoben manchmal ein anderes Moment als entscheidend hervor. Man sollte also die Regeln der Theoretiker möglichst nur auf die Musik ihrer oder der ihnen unmittelbar vorausgehenden Zeit anwenden, hier aber, soweit es überhaupt möglich ist. Das absolut in ihnen nicht Gesagte ist auch für die betreffenden Kompositionen nicht wichtig, mag es auch in diesen enthalten sein: eine Sext-Oktavfolge zwischen Tenor und Discantus mit hinzugesetztem Oktavsprung des Contratenors aus der Quint unter der Sext in die Quint zwischen der Oktav ist noch keine Dominant-Tonikafolge, auch wenn sie im Notenbild so erscheint. Entscheidend für den soeben beschriebenen, häufigsten Schluß von Chansons der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist eben die Sext-Oktavfolge zwischen Tenor und Discantus; für die Folge Dominant-Tonika aber ist es der Leittonschritt im Diskant, sowie die im gegebenen Fall noch gar nicht als Bewegung einer und derselben Stimme, wie beim späteren Baß zutage tretende Beziehung zwischen dem in der Pänultima im Contratenor und in der Ultima im Tenor befindlichen tiefsten Ton des Zusammenklangs. Daß es sich aber selbst beim Contratenor bassus, der bei beiden Schlußklängen den tiefsten, und damit Grundton bildet und auch im Quint- oder Quartschritt miteinander verbindet, noch nicht um unseren harmonischen Baß handelt, habe ich in mehreren Arbeiten nachzuweisen versucht.

Wir erkennen also eine weitgehende Übereinstimmung zwischen demjenigen im Mittelalter, was man als Theorie, und dem, was man als Komposition bezeichnet. Größer war wohl der Unterschied beider zum Erklängen, wobei die Komposition, bzw. deren Lehre, wie eigentlich heute noch auf der Musikhochschule, eine Mittelstellung zwischen der Theorie als denkerisches Erfassen von Musik und dem musikalischen Tun selbst einnimmt: für die Theorie ist sie Praxis, für das musikalische Tun aber Theorie.

BERNHARD MEIER / TÜBINGEN

### *Musiktheorie und Musik im 16. Jahrhundert*

In der Formulierung des Themas enthalten ist schon die Frage nach der Bedeutung musiktheoretischer Aussagen für eine der Absicht des Komponisten entsprechende Erkenntnis von Musik des 16. Jahrhunderts und nach Kriterien, welche uns ermöglichen, die Bedeutung solcher Aussagen jeweils richtig einzuschätzen. Vor aller Einzeluntersuchung ist jedoch zu bedenken, wie gegenüber der Musik des 16. Jahrhunderts die Stellung 1. eines gleichzeitigen Theoretikers, 2. die unsrige beschaffen ist: ersterer kennt die Musik jener Zeit, wie auch sein Urteil über sie lauten mag, „aus erster Hand“, unsere Beschäftigung fußt hingegen auf